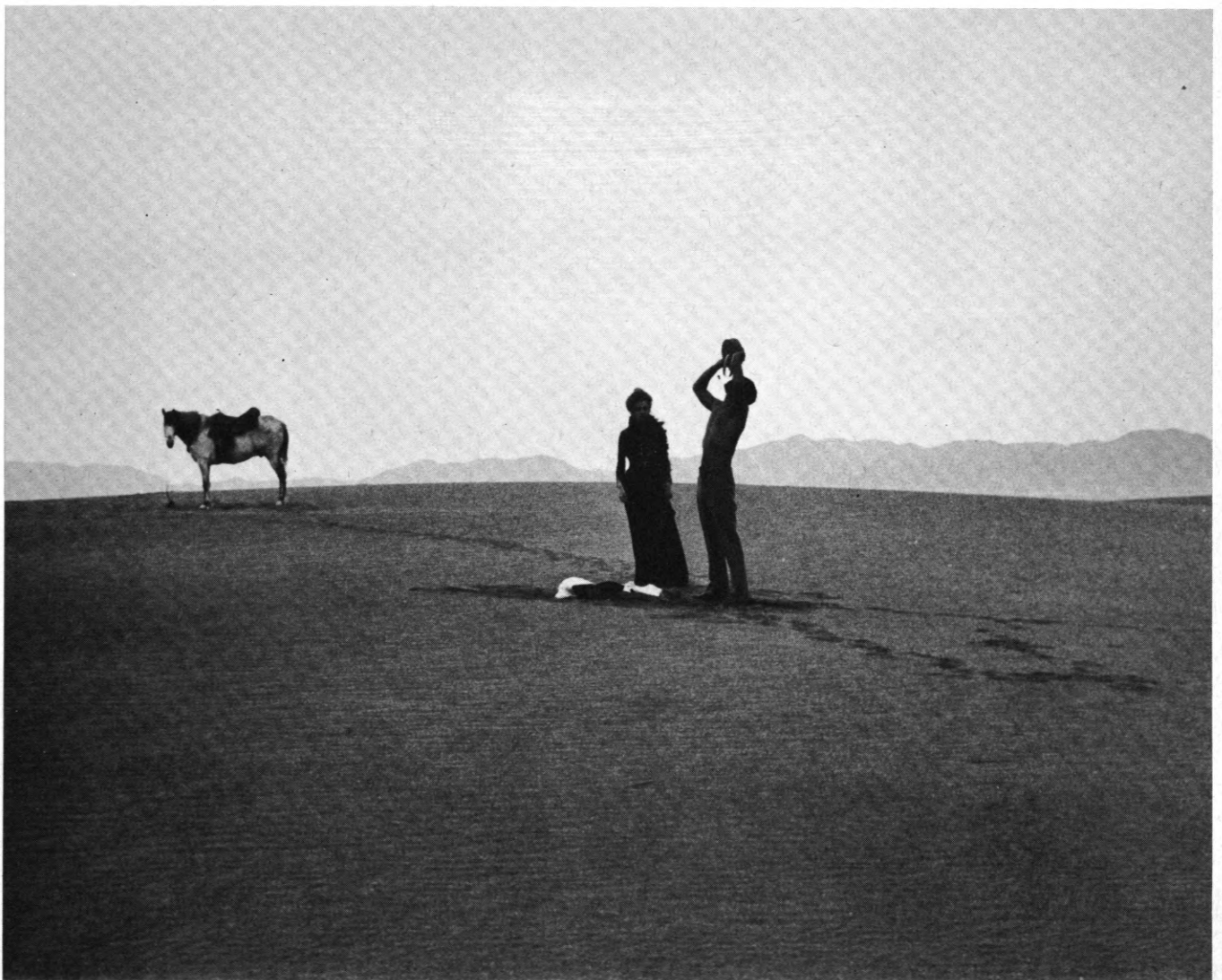


KOSMORAMA

109/filmtidsskrift

oversete film: bertolucci · fassbinder · guerra · oshima m.m.



»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.

Filmkritik og »virkelighed«

To citater fra debatspalten i Kosmorama 108: »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.«

Med disse ord karakteriserede det afgående redaktionsmedlem Philip Lauritzen den tiloversblevne redaktion, der nu har udsendt sit næstsiste nummer.

»Lad os kritisere filmen (medierne) politisk (dvs. 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.(?)«

Sådan sluttede Albert Astrup Christensen et læserbrev i samme nummer.

Philip Lauritzens billede af den virkelighedsfjerne filmoman, der er så vant til biografmørket, at han altid må misse med øjnene i dagslys, er gammelkendt. De fleste filmentusiaster har formodentlig i en vis periode befundet sig på dette »filmomaniske« udviklingsstade, som det forhåbentlig lykkes dem at passere. For det er indlysende, at skal en filmkritik have mere end kuriositetens interesse, må den være det klart formulerede resultat af et samspil mellem liv og kunst, mellem »reelle« og æstetiske erfaringer. Nu er »virkelighed« et ord, der sjældent betyder noget uden anførselstegn, og den »virkelighed«, som Philip Lauritzen ser »trænge sig på«, er ikke blot håbløst abstrakt, men samtidig næppe så entydig, som han synes at tro. Det er kritikerens opgave principielt at stille sig så åbent som muligt over for filminstruktøernes uendeligt forskelligartede tolkninger af denne »virkelighed« – og det kan tillige være hans opgave at tage stilling til de moralske og politiske værdier, som denne »virkeligheds«-tolkning arbejder med. Den gode kritiker arbejder ikke enten æstetisk eller politisk – han arbejder både æstetisk og politisk.

Hvis det er en kritikers mål at skrive

oplysende, må han vælge et æstetisk *udgangspunkt*. Anskuer han fra første billede enhver film fra en formålsbestemt synsvinkel – marxistisk, kvindefrigørelsespolitisk, kristent moralsk – vil han automatisk have lukket sig for elementer i filmen, der ikke lader sig belyse tilfredsstillende fra denne synsvinkel. Der kunne for eksempel skrives en meget interessant rødstrømpe-politisk artikel om Ken Russells »Boy Friend«, men denne synsvinkel ville næppe kunne yde filmen som helhed retfærdighed. En regelmæssigt arbejdende filmkritiker kommer ikke udenom først at anskue en film æstetisk – det vil sige, at han efter bedste evne må prøve at finde ud af, hvordan filmen fungerer ud fra filmens egne forudsætninger, hvad den gennem sit helt specielle, individuelle sprog udtrykker. Først da vil han være berettiget til at anlægge sin politiske eller moralske synsvinkel og eventuelt tage en politisk eller moralsk diskussion op med filmen. For først da vil han kunne påvise, at den måde, filmen er lavet på, hænger sammen med det, den udtrykker.

Mange hjemlige filmkritikere når aldrig rigtig frem til at tage den politiske eller moralske synsvinkel i brug, og de vil hellere klynge sig til et smukt objektivitetsideal end vove sig ud i en mere eksistentiel polemik med filmene. Derfor er det naturligt, at der opstår et behov for en »ideologikritik«, og i det hjemlige filmkritiske klima kan en sådan også gøre nytte. Men den virkelige udfordring til filmkritikeren består i at forene så mange indfaldsvinkler på den enkelte film som muligt, så hans indlevelse i filmens billedverden, og hans tolkning og vurdering af den, i lige grad er æstetisk, følelsesmæssigt, politisk og moralsk bestemt.

Hverken en rent æstetisk eller en rent ideologisk filmkritik vil kunne yde disse års fabelagtigt forskelligartede og blomstrende filmkunst retfærdighed. Lad os prøve at nå frem til en syntese!

M. P.

KOSMORAMA

Forsiden:

En af hovedpersonerne i dette nummer af Kosmorama er den tyske instruktør Rainer Werner Fassbinder, der introduceres i en artikel og to interview. På forsiden ses det stiliserede slutbillede fra filmen »Whity«: negeren og luderen går til grunde sammen i ørkenen.

Bagsiden:

En anden instruktør, som dette nummer introducerer, er den brasilianske Ruy Guerra. Bagside-billedet viser en scene fra hans sidste og mest originale film »O Deuses e os Mortos« med Othon Bastos, en skuespiller, der også er kendt fra flere af Glauber Rochas film.

Dette nummer af Kosmorama er tilegnet de danske filmudlejere, idet det handler af de film og filminstruktører, som udlejerne har forsømt at præsentere os for i den sidste halve snes år. I den tid filmimporten er blevet betragtet som en privat erhvervs-gren, har den været præget af en kunstnerisk planløshed, der er gået ud over en lang række af de senere års mest spændende unge filmskabere – f.eks. Ruy Guerra i Brasilien, Rainer Werner Fassbinder i Tyskland, Bernardo Bertolucci i Italien og Nagisa Oshima i Japan, som alle er hovedpersoner i dette nummer.

Det er klart, at det private erhvervsliv ikke vil risikere penge på importen af kunstnerisk utraditionelle film, som man kan risikere ikke at have et publikum til. Det egentlige ansvar for, at det filminteresserede biografpublikum er gået glip af en lang række væsentlige film, må derfor placeres i vor filmlovgivning og administrationen af denne lov. I stedet for at give forhåndsgarantier til import af særligt vanskelige film, har Filmfonden ifølge den hidtidige lov præmieret udlejerne bagefter, hvilket ofte har haft ka-

rakter af lotterispil. Kosmorama er i øvrigt højst ufrivilligt blevet involveret i denne præmiering, idet Filmfonden er gået ud fra vor stjerne-bedømmelse af det løbende repertoire og har præmieret film ud fra, hvor mange stjerner de har fået i den lille bagsidespøg. Det har ofte givet sig de besynderligste resultater: Film, der måske bl.a. i kraft af bred kritikergunst er blevet store økonomiske succeser, har ikke desto mindre fået en filmfundspræmie, mens mere kontroversielle film (af bl.a. Glauber Rocha, Andy Warhol og Pier Paolo Pasolini) hverken har trukket publikum til biografen eller er blevet præmieret af Filmfonden. Det fører naturligvis med sig, at udlejerne bliver forsigtige med disse og andre spændende film.

Med den nye filmlov kommer der forhåbentlig også mere system i filmimporten. Således bliver det nye filminstitut i stand til selv at importere vanskelige film og sørge for deres distribution, og den statsdistribution bør træde i kraft snarest muligt. Der er årelange for-sømmelser at råde bod på, og dette nummer af Kosmorama stilles hermed

frit til det nye filminstituts rådighed, når man skal indkøbe film.

Heller ikke TVs filmafdeling har vist større interesse for de film, som vi præsenterer i dette nummer. Der er i fjor i TV-biografen spillet flere film fra USA, end der sammenlagt er spillet fra den resterende del af verden, og TV har bl.a. afslået at spille Ruy Guerras »Os Fuzis«, Carlos Diegues' »Os Herdeiros«, diverse Fassbinder-film og

andre film, som tages op til behandling i dette nummer af bladet.

Til gengæld kan man glæde sig over, at TV-biografen til sommer spiller den eneste af Godards biograffilm, der ikke har været vist offentligt herhjemme, »Les Carabiniers«. Og Fassbinder er smuttet ind ad bagvejen: »Pioniere aus Ingolstadt« er indkøbt af teatersektionen, idet denne film er produceret som tysk TV-teater! C. B. T.

Situation fra Godards »Les Carabiniers«, der sendes i fjernsynet i sommer.



Indholdsfortegnelse

Øystein Hjort: Bernardo Bertolucci – en introduktion	196
Jan Aghed: Samtale med Emile de Antonio	200
Chr. Braad Thomsen: Rainer Werner Fassbinder – en introduktion	204
Samtale med Miklós Jancsó	209

Oversete film	213
Chr. Braad Thomsen og Mette Knudsen: Ruy Guerra – en introduktion og et interview	221
Jan Aghed: Samtale med Nagisa Oshima	228
Debat	231
Filmene	
Peter Schepelern: A Clockwork Orange	233
Peter Nørgaard: Dirty Harry	234
Martin Drouzy: Leve Døden (1)	236
Ib Monty: Leve Døden (2)	236
Albert Wiinblad: Klovnerne	237
Bøger	237
Blå Bog	239
Minikritik	239

BERNARDO BERTOLUCCI

En introduktion ved Øystein Hjort

At introducere en oversat italiensk filminstruktør hertilands er ensbetydende med at præsentere en symptomatisk situation, der temmelig præcist karakteriserer ikke alene det danske filmrepertoires, men overhovedet det danske kulturmiljø holdning til hele den nyere italienske kultur. Mens der består en næsten målrettet lydhørhed over for den kulturelle udvikling i Frankrig, kører vi i forholdet til det italienske på nogle ganske få, faste travere: Moravia og Calvino, Antonioni, Fellini og nu også Pasolini. Men hvor bliver Leonardo Sciasca af, Vasco Pratolini, Carlo Emilio Gadda, Paolo Volponi? Og i filmen hele den unge generation, som vel at mærke ikke alene tæller Berne Bellocchio og Bertolucci blandt talenterne. Kun billedkunsten har noget, der ligner et forhold til Italien – Anders Kirkegaard er et godt aktuelt eksempel – men det ligger fortrinsvis i konfrontationen med landskabet og den kultur, der er historisk. Hele situationen er forøvrigt historisk, og ikke så lidt frustrerende.

Med de kanaler, orienteringen i dag følger, står vi fremmed over for et af de mest spændende – også vidtspændende – og turbulente kulturområder i Europa. Her kan Bernardo Bertolucci passende komme ind. I hans film mødes og formuleres nemlig bl. a. en af de centrale og tidstypiske konflikter for den italienske intellektuelle i dag, brydningen mellem en overklassebaggrund og et marxistisk livssyn, der på trods af denne baggrund placerer sin mand langt ude på venstrefløj, i aktivt arbejde for revolutionen. Man skal lede længe efter en elitekultur, hvor den politiske bevidsthed og aktivitet er så markant til stede som i den italienske. Den venstreorienterede, antifasci-

stiske, kommunistiske eller socialistiske holdning er her næsten massiv og kun katolicismen formår at levere en debat på et tilnærmelsesvis tilsvarende kvalitetsniveau.

Nu er ordet elitekultur nævnt og det burde stå med versaler og tykke røde streger under. For trods sin imponerende bredde inden for kulturlivet udgør de progressive italienske intellektuelle blot en ganske lille del af befolkningen og afstanden mellem dem og de lavere klasser i den sociale pyramide er næsten uendelig. Den progressive, venstre-drejede intellektuelle er dybt engageret i de dårligt stillede underklasser, de socialt undertrykkede, men den intellektuelle debat når dem ikke, når overhovedet ikke særlig langt ud over det miljø, den foregår i.

Her har filmen sin chance. Også på disse præmisser spiller den en større rolle end de fleste andre steder, den er et aktivt politisk og kulturelt instrument og det af medierne, der har den største mulighed for at nedbryde de sociale barrierer og formidle ideer og holdninger, formulere en social og politisk bevidsthed.

Karen Dissing Melega giver en god og præcis karakteristik af filmens rolle i sin bog om Italien i dag, »Ikke et ord om Michelangelo« (Kbh. 1969), som det kan være god mening i at citere her. Om filmens placering i italiensk kulturliv bemærker hun bl. a. følgende:

»Det er karakteristisk for Italien, at selv om uddannelsesskillet har skabt en elitekultur i den forstand, at det kun er en lille del af de 55 millioner, der er kulturforbrugere og -leverandører, interesserer de samtidige kunstnere sig i høj grad for hele samfundet. Den væsentlige tendens i italiensk kunst er ikke indadvendt, eksklusiv,

omhandlende problemerne i den samme gruppe, som har produceret den, men udadvendt, samfundsiagttagende.

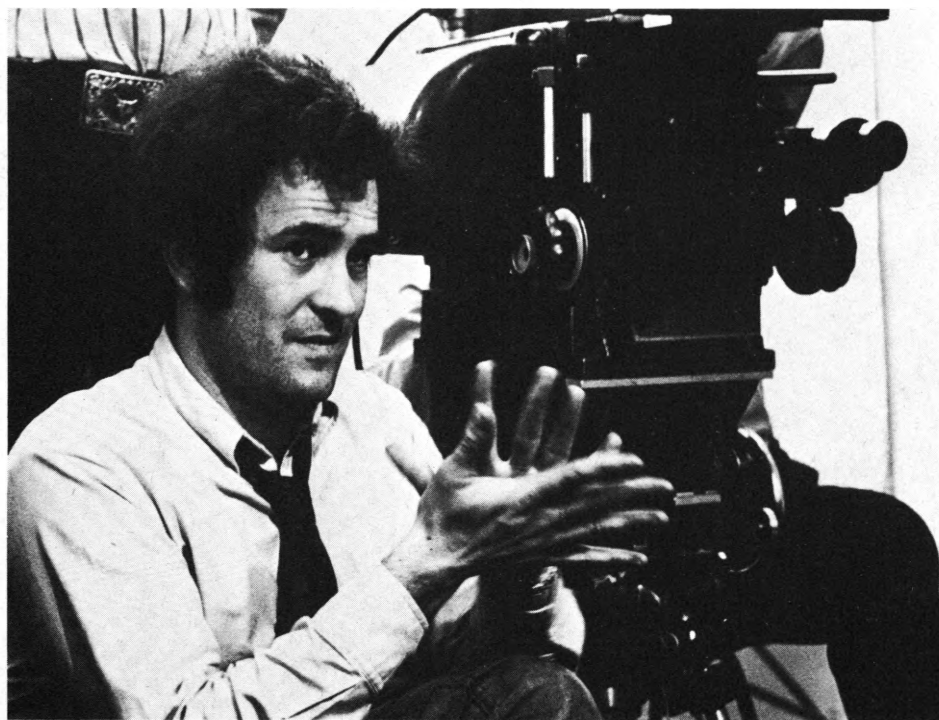
Det er i god sammenhæng med denne holdning, at filmen er blevet det vægtigste og mest interessante kunstområde i Italien i dag. Filmen har bedre end nogen anden kunstform mulighed for at henvende sig til alle samfundsgrupper. Og det er måske derfor, at adskillige af de bedste skrivende kunstnere i de sidste år har bevæget sig bort fra litteraturen og over til filmen. Det mest celebre eksempel er Pier Paolo Pasolini, der efterhånden kun laver film.

Det er bemærkelsesværdigt at netop i et land, hvor størsteparten af befolkningen er kulturelt forfordelte, ofte illitterære eller ihvertfald ikke-læsende, og hvor følgelig film er den lettest tilgængelige og populære kunstform (italienerne er Europas ihærdigste biografgængere), er filmen også af en mere konstant høj kunstnerisk kvalitet end i andre lande.«

Samtidig fremhæves også den kendsgerning som ikke lader sig overse, at det venstreorienterede kulturmiljø – på trods af filmen, på trods af det stærke og højt kvalificerede politiske engagement – ikke har været i stand til at nedbryde samfundets klasseopdeling »netop på det område, hvor det har haft en vis mulighed for det: kulturen«.

Før revolutionen

Bertolucci giver i sine første film en fascinerende, ofte bevægende og personlig præget analyse af denne situation. Især i »Prima della rivoluzione« (1964) fornemmes det selvbiografiske stof tydeligt, men dette



Øystein Hjort skriver om en talentfuld italiensk filmskaber, som næsten totalt er blevet oversat af de danske filmudlejere. Hans gennembrudsfilm »Prima della rivoluzione« har dog været vist på Filmmuseet så tidligt som i april 67 og ganske nylig – ligesom »Partner« – i en række danske filmklubber.

reducerer aldrig filmens almengyldighed. Den bliver aldrig eksklusiv, indadvendt og privat – hvad man ofte kan sige om franske film inden for samme generation, der beskæftiger sig med et beslægtet konfliktstof – og sammen med Marco Bellocchios »I pugnì in tasca« (1965) står den uden reservation som en af tressernes allerbetydeligste italienske film.

Bertolucci, som nu er 31 år gammel, kom meget tidligt ind i kredsen omkring Moravia og Pasolini – og det vil sige kredsen omkring tidsskriftet Nuovi Argomenti – og Pasolini giver ham i 1961 chancen som instruktørassistent på »Accattone«. Temaet i debut'en, der kom året efter, »La commare secca«, er også Pasolinis – og typisk pasolinisk i sit valg af proletariatet som miljø.

Men i »Prima della rivoluzione« beskrives på personligt grundlag en konfliktsituation, der bringer hovedpersonen ud i den splittelse, den psykologiske spaltmingsproces, som også genkendes som et centralt motiv i de senere film. Fabrizio tilhører Parmas bourgeoisie (Parma er B.s fødeby), men hans mentor og store forbillede – »min Garibaldi«, siger han – er den kommunistiske lærer Cesare, og han ønsker kun at bryde med sit miljø og opleve revolutionen. Som filmens motto står et citat af Talleyrand: »De, der ikke har levet før revolutionen, kender ikke livets sødme«. Han er forlovet med Clelia, men Clelia »er en del af byen, den del jeg har forkastet«. Den politiske og den private frigørelsesproces og deres sammenbrud er to sider af et sammenhængende forløb, og nøje sammenhørende. Han forelsker sig nemlig i sin moster, Gina, der fra Milano er kommet »for at finde et middel mod kedsomheden« – »min nevø fra Parma«. Ginas kedsomhed er muligvis et overklassefænomen, men også en spejling af hendes forestilling om den voksenverden, hun ikke vil acceptere. Gina er neurotiker.

Cesare præsenteres ikke før halvvejs inde i filmen, Gina er den første, Fabrizio tager med hjem til ham privat. Cesare synes at forstå hendes problem og han omfatter hende med en sympati, som kommer hende til gode senere, da forholdet til Fabrizio går i stykker og hun kun har den udvej at rejse fra Parma. Indtil nu har Fabrizio's situation været nogenlunde afklaret – bl. a. fordi den var så overbevist (og naivt) målrettet – men da venen Augustino, hvis oprør mod forældrene var meget mere personligt følelsesbetonet og desperat, bliver offer for en drukneulykke, som sandsynligvis er et selvmord, begynder grunden at skride under Fabrizio's tilsyneladende sikre overbevisning.

Han har hele tiden forsøgt at vinde Augustino for sine ideer, har måske ubevidst forsøgt at sætte sig i den rolle over ham, som Cesare har i forhold til ham selv, men han har ikke dennes modenhed, erfaring og menneskelige indsigt. Med Augustinos død følger en voksende erkendelse af det umulige i at ændre sin egen (og andres) situation, det er en erkendelse, som også modnes ved det på langt sigt håbløse forhold til Gina, som ikke i sig selv byder på noget alternativ for ham.

Fabrizio siger et sted, at han føler nostalgia for nutiden, hans forestilling om at leve for revolutionen og bidrage til den er en drøm, »hvert øjeblik er fjernet, selv om jeg forsøger at leve det fuldtud«. Han kan



Fra »Prima della rivoluzione«. Øverst: Fabrizio (i baggrunden) med venen Agostino. Nederst: Fabrizio i familiegen under Macbeth-forestillingen på Teatro Regio.



ikke bryde det sociale mønster: »For min slags er det altid før revolutionen; jeg troede jeg levede med den«. Konklusionen fældes i en væsentlig scene, hvor Fabrizio og Cesare kommer for at hente Gina, der er på besøg hos en gammel ven. Alt er blevet belånt og skal udpantes, den aristokratiske jordejer, som aldrig har arbejdet, står uden det eksistensgrundlag som har været uforpligtende til stede gennem generationer. Her slutter vi at leve, siger han, og her begynder vi at overleve.

Scenen er en symfonisk afsked med Stagno Lombardo, stedet, med en livsstil og tiden som var. Den fjendtligt indstillede Fabrizio (han tror, Gina har stået i forhold til ham) bøjer sig ind under erkendelsen og accepterer sin skæbne som en langsom undergang: »Puck talte også for os, og jeg kendte mig selv som gammel i ham. Jeg forstod, der ikke var nogen vej ud for os børn af bourgeoisiet«.

Han bliver, hvor han hele tiden har været, beslutter at gifte sig med Clelia, der nok er smuk »som et portræt af Parmigianino«, men enkel og ukompliceret, lige hvad han i øjeblikket har brug for. Fra billeder, der

viser forberedelserne til fejringen af 1. maj og arbejdernes – symbolske og helt uskadelige – demonstration, skifter filmen pludselig til bourgeoisiets grandiose selv-iscenesættelse, en stivnet og koaguleret livsyttring mellem kulisser: åbningsaftenen på Teatro Regio. Man spiller Verdis »Macbeth« og der er stuvende fuldt. Cesare sidder i en loge med sine partifæller, blandt publikum på gulvet finder vi Gina, i familiegen Fabrizio i sin sande rolle som bourgeois med Clelia, fjernet fra begge. Og til allersidst endnu et borgerligt ritual, brylluppet. Gina knuger grædende Fabrizio's yngre broder ind til sig, som for at fastholde en del af Fabrizio, og en del af den ungdom, hun ikke tør slippe.

Bertolucci skildrer dette forløb medfølede, aldrig distancerende eller blot iagttagende. Gennem klipningens rytme karakteriserer han personernes konfliktsituation – hans brug af springklipning i forbindelse med de første markante frembrud af neurose hos Gina er f. eks. klart psykologisk karakteriserende – mens enkelte collageagtige sekvenser og en repetition af små bevægelsesforløb tilkendegiver et forhold til Godard

som endnu, på dette tidspunkt, ikke er klart defineret på det personlige plan. Men der er flere paralleller til Godard, som i et par tilfælde kan betragtes som direkte parafraaser, f. eks. en scene hvor Gina og Fabrizio skiftevis læser op for hinanden, mens de venter på Cesare (han af en skolestil, hun af Oscar Wilde). Eller den mediekommenterende scene, hvor en af Fabrizios venner (spillet af Gianni Amico, som var medarbejder på filmens manuskript) taler om forholdet mellem moral og stil – meget godard'sk! Retorisk spørger cinéastvennen: »Hvordan kan man leve uden Rossellini« og giver selv svaret, man kan *ikke* leve uden Rossellini. Han har set »Viaggio in Italia« femten gange!

Og netop i Rossellini-traditionen, i forlængelse af »Viaggio in Italia«, ligger »Prima della rivoluzione« med de fint sansede landskabsskildringer, evnen til at placere personerne meningsfyldt i det, og den u-bastante, indfølelse psykologiske karakteristik.

En studie i schizofreni

Splittelsen mellem drømmen om revolutionen og den borgerlige afmagt behandles i Bertoluccis tredje spillefilm »Partner« (1968), en studie i schizofreni og en tilrettelagt, konstrueret abstraktion, et stykke dialektik mellem teoretiske udspaltninger af et sind i heftigt psykisk opbrud. »Partner« har noget teoretisk, noget uafbrudt argumenterende over sig, der bevirker, at man savner den menneskelige holdning, den medfølelse indsigte, som var et af de karakteristiske træk i »Prima della rivoluzione«. Samtidig viser den i sin leg med roller og identiteter, i sit spil med »løse sætstykker«, klart frem mod »Medløberen«, hvor alt dette er sikkert behersket. »Partner« er i en vis forstand et forstudie til »Medløberen«, og samtidig en film, hvor forholdet til og påvirkningen fra Godard gør sig tydeligst gældende. Det præger dens stil og hele dens ydre mekanik, men filmen er uomtvisteligt et logisk led i Bertoluccis egen udvikling og konsistent med den.

Hele den ydre ramme er vanskelig at få fuld klarhed over. Filmens hovedperson Jacob (Pierre Clementi) er instruktør eller lærer i moderne dramatik på en teaterskole i Rom. Han er en fantast, hvis forhold til virkeligheden – eksemplificeret ved f. eks. hans forelskelse i Clara – er frygtsoomt. Han har vanskeligt ved at kommunikere og realiserer kun sig selv gennem to former for rent fantasti, som selvfølgelig er sammenhørende og to sider af samme problemkompleks: på teaterskolen docerer han teorier, der skal bringe teatret ud på gaden, et Grusomhedens Teater, der i sidste ende fører til Revolutionen. Han planlægger et *spettacolo*, der har hele Rom til scene, og hvis opførelse i virkeligheden er en revolutionær aktivitet. På den anden side slår hans fantasti indad, han lever i en skinverden, hvor alle (vigtige) handlinger er iscenesættelser i fantasien.

På denne plan må vi forstå nogle absurde scener, som da han umotiveret skyder en pianist-ven, eller et »selvmordsforsøg« med barberblad i et pissoir, mens han citerer Sokrates' sidste ord. Eller hele afsnittet med veninden, der reklamerer for sæbepulvere og som han myrder ved at stikke hendes



Pierre Clementi maskeret som en Mr. Hyde-figur i en af de indledende scener i »Partner«.

hovede ind i en vaskemaskine, mens skummet går over alle bredder og langsomt dækker gulvet.

Men der er holdepunkter i virkeligheden. Pistoldramaet er relateret til det faktum, at han virkelig (omend det jo også er et udslag af fantasi!) går rundt med en pistol, som han i en restaurant ovenikøbet tydeligt demonstrerer bliver brugt som bogmærke! Episoden med vaskepulver-pigen er i voldsomt fordrejet form et politisk udsagn: hendes vaskepulverannoncering er et »instrument for fascismen«.

I en af de indledende scener sidder Jacob i en restaurant maskeret som en Mr. Hyde-figur (Jerry Lewis' version?) med pukkelryg, krogede hænder og staccato bevægelser. Den korte scene er et signal, der introducerer filmens centrale forløb. Jacob bliver sig en dobbeltgænger bevidst (også spillet af Pierre Clementi). Umiddelbart opleves de som to udspaltninger af den samme figur, men på forskellige sociale niveauer. Under alle omstændigheder kompletterer dobbeltgængerens Jacob ved at repræsentere noget af det i ham, som han ikke selv kan forløse normalt, det aktive, selvbevidste udadvendte, handlingsmennesket. Han kan forføre Clara, Jacob ikke. Han kan realisere den revolutionære forestilling, hvor teater og virkelighed skal blive eet.

Denne dobbelthed bestemmer hele filmen og er klart maskeret allerede fra fortekstene, hvor Clementis navn optræder to gange (på forskellige baggrund) og hvor to slags musik – en harmonika og en moderne atonal strygekvartet – står dissonant op mod

hinanden. Og dissonant er hele denne imaginære iscenesættelse fra Jacobs side, så at sige en nødplan der både fungerer som et bolværk mod hans svigtende virkelighedskontakt og begyndende schizofreni og samtidig udtrykker den.

Det forvirrende er, at man ikke uden videre er klar over om dobbeltgængerens virkelig er tænkt som en reel sådan eller om han blot er produkt af Jacobs fantasi, der dog frigøres og fungerer stadig mere selvstændigt efterhånden som Jacobs fantasi løber løbsk. Det sidste er tilfældet (men man lader sig let distrahere af den første mulighed), og det er vigtigt for forståelsen af filmen at gøre sig klart, at denne spaltningssproces ikke føres helt igennem, at dobbeltgængerens aldrig bliver fuldstændig frigjort som figur. Han er et produkt af Jacob og eksisterer i en relation til ham som hele tiden undergår ændringer alt efter dennes sindstilstand. Jacob er til at begynde med begejstret over dobbeltgængerens lighed med ham selv og taler om Jac og Cob. Den selvsikkerhed hans alter ego fører sig frem med er drivkraften i »forholdet«, men dobbeltgængerens betydning blegner, da heller ikke han kan gennemføre det store *spettacolo*, den store forestilling hvor teater og liv, kunst og revolution, ville være eet.

Jacob har hektisk arbejdet på en stor guilotine, som efterhånden står færdig til at modtage dobbeltgængerens. Men Jacobs klasse, der har været med til at planlægge forestillingen og som også skulle deltage i opførelsen af den, udebliver; dobbeltgængerens selvbevidste aktion er forfejlet og Jacob

kan storsindet lade sit alter ego leve. Han kommer blot til at skille sig af med ham. Jacob forklarer sit alter ego, hvorfor han har fejlet: »Fjenden er den amerikanske imperialisme, men det har du ikke forstået«.

I begyndelsen var tingene sande, reflekterer Jacob et sted. Det er de ikke mere, virkeligheden er ikke, hvad den har været, og han er ude af stand til at klare sig over for den. Personligt er han for frytsom og indesluttet, men hans opvæxt og miljø – han bor i en enorm villa sammen med sin mærkeligt egenrådige tjener – har været for virkelighedsfjern og isolerende til at han kan møde virkeligheden tilstrækkeligt rustet. På dette plan knytter forbindelsen tilbage til »Prima della rivoluzione«, ikke engang i fantasien kan Jacob gennemføre revolutionen, og hans forsøg på at frigøre sig fra overklasse miljøet fører lige ud i schizofreni.

På et andet plan handler filmen om forholdet mellem kunst og liv (læs: revolution). Jacobs teaterskole er et temmelig latterligt foretagende, stivnet og uvirkeligt og uden kontakt med virkeligheden. Læseprøverne er groteske farcer. Hele skolen er et vrængbillede af hans egen tilværelse, hans egen mangel på virkelighedskontakt, der holder hans forhold til andre mennesker nede på et plan hvor han maskerer sig bag tom retorik: foretrækker du hår i suppen eller suppe i håret? Men han formår heller ikke her at gøre kunsten til et instrument for revolutionen. »En teatermands pligt er at lave teater«, hedder det, men at lave et politisk teater kan han ikke. Et af Jacobs slagord er: »Al magt til fantasien«, men hans skabende fantasi er forkert kanaliseret og bliver til schizofreni. Hans to våben er teater og fantasi, men over for virkeligheden kan han ikke frigøre dem aktivt og målrettet for revolutionen. Han kan ikke slå bro mellem kunsten og livet.

I sin dialektiske mekanik er dette, som nævnt, en meget godardsk film, hvor man kan finde adskillige lån og paralleller. Mest slående i denne forbindelse er hele afsnittet med pigen og vaskepulverannoncerne. Men det er trods alt inden for Bertoluccis egen udvikling, filmen har interesse, og fuldt så meget som at være en parafrase over Godard falder »Partner« tydeligt på plads i Bertoluccis egen sammenhæng. Tematisk ligger den nøje i forlængelse af »Prima della rivoluzione« og der er i filmen stilistiske sonderinger, som viser frem mod både »La Strategia del Ragno« og »Medløberen«. Som i den foregående film indlægger han i »Partner« smukke, statiske landskabspanoramaer (her fra Rom) som for at understrege og påminde om lokaliteten, en reference der samtidig understreger afstanden mellem fantasteriet og den omgivende virkelighed.

Bertoluccis eksperimenteren med nogle rent abstrakte kvaliteter, der fuldstændig løsriver handlingen fra denne virkelighed bliver direkte basis for tilsvarende scener i de senere film. Et eksempel er den scene, hvor Jacobs alter ego bortfører Clara. Det skal foregå pr. bil, Jacob skal være parat efter et selskab og hans tjener skal være chaufføren. Men chaufføren kan ikke køre og mens han sidder ved rattet og laver kørelde med munden, »forfører« Jacobs dobbeltgænger pigen i bagsædet. Det hele er iscenesat, virkeligheden er suspenderet og

scenen har en drømt kvalitet, som viser frem mod den nært beslægtede scene i jernbanelokupéen i »Medløberen« hvor Marcello og hans kone duver afsted som i en gondol, mens landskabet uden for vinduet skifter uvirkeligt, indtil kupéen gør holdt på en strandbred.

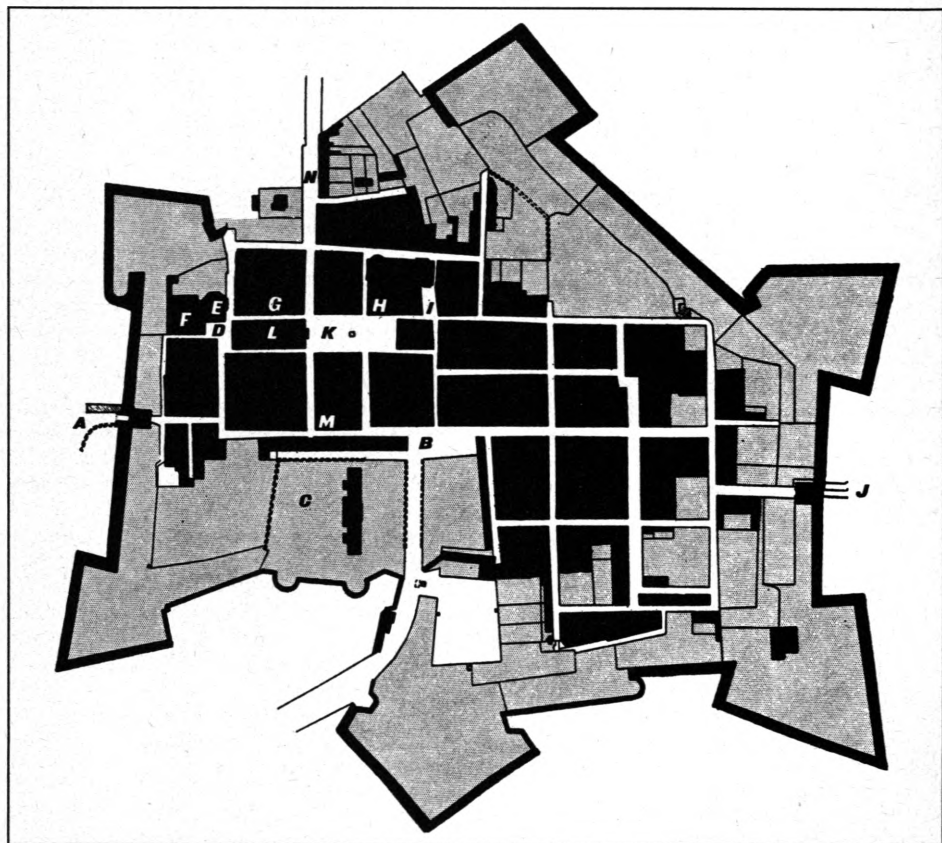
Helt eller forræder

Forholdet mellem Jacob og hans alter ego genspejles på en vis måde – som en modsatrettet proces – i »La Strategia del Ragno« (Edderkoppens strategi), der blev præsenteret på festivalen i Venezia 1970 (mens »Medløberen« vist i Berlin samme år). En ung mand kommer til byen Tara for at finde sandheden om faderens død. Han var en betydelig antifascistleder og blev efter alt at dømme myrdet af fascisterne. Året er 1936, sønnen blev først født efter faderens død. I forsøget på at opklare mordet smeltes faderens og sønnens identiteter mere og mere sammen, så de i visse scener næsten ikke kan skelnes fra hinanden. Medvirkende hertil på et ydre plan er faderens elskerinde

Draifa, der dels får sønnen til at blive i byen, da han er nær ved at opgive det hele, dels overtaler ham til at trække i faderens klæder og selv synes at blande de to identiteter ved – i en erotisk præget scene – at se sønnen i faderens sted.

Bertoluccis forlæg til »La Strategia del Ragno« er en af Jorge Luis Borges historier fra de berømte *ficciones* (1945): »En historie om forræderen og helten«. Borges har som motto for sin historie et vers fra Yeats' »The Tower«, der anslår temaet fortid-nutid: »So the Platonic Year / Whirls out new right and wrong, / Whirls in the old instead . . .«. Handlingen er henlagt til Irland, hvor Ryan, barnebarns barn af modstandshelten Kilpatrick, er ved at skrive en biografi om ham til hundrede årsdagen for hans død i 1824. Ryans undersøgelser synes at røbe paralleller mellem Julius Cæsar og Kilpatrick: » . . . Denne og andre paralleller mellem historierne om Julius Cæsar og den irske modstandshelt har fået Ryan til at fremkomme med en teori om en tidens hemmelige formel, et mønster af linjer, som gentager sig«.

Bertolucci peger i et interview på, at han i »Strategia del Ragno« følte sig påvirket af livet i modsætning til »Medløberen«, der var påvirket af film. Hans udnyttelse og »gendigtning« af Trediveverfilmens stil i »Medløberen« er velkendt. »Strategia del Ragno« er et brillant eksempel på, hvordan han udnytter locations som visuel metafor for filmens tema og problematik. Byen Tara, som hovedpersonen vender tilbage til for at finde sandheden om sin faders død, er i virkeligheden Sabbioneta beliggende i nærheden af Mantova, bygget mellem 1550 og 1564 af Vespasiano Gonzaga. Skønt Sabbioneta ikke er så rigoristisk i sin geometriske plan som Palmanova, er den sammen med denne et usædvanligt eksempel på det 16. århundredes »idealbyer«. Byen bliver selv det edderkoppespind, som filmens titel hentyder til, et geometrisk net som indfanger filmens hovedperson. Læg mærke til de mange eksempler på tilsløring af planen, de såkaldte »T-traps« – T-fælder – hvor en gade får lukket sit perspektiv af en vinkelret dito, men hvor der ikke er nogen gennembrydning af murmassivet på den modsatte side af gadekrydset. En teatralisk effekt, der labyrintisk maskerer planens lay-out for manden i gaden, der hele tiden mødes af visuelle chok, en mur der pludselig lukker af for enden af gaden, eller en pludselig uventet åbning til en af de små pladser. Edderkoppens strategi er virksom på flere planer i denne film, hvor byen i sig selv er en visuel kommentar til hovedpersonens konflikt. (Planen efter »The Architectural Review«, juni 1962).



Det viser sig at modstandshelten er en forræder. Kilpatrick dømmes til døden af sine egne, han underskriver sin egen dødsdom, men beder om, at hans død ikke må komme til at skade sagen og fædrelandet. Et kompliceret forløb iscenesættes (med lån fra Shakespeares »Julius Cæsar« og »Macbeth«), hvor Kilpatrick holder sit indtog i Dublin, holder opflammende taler til folket, deltager i diskussioner og fører sig offentligt frem indtil hans skæbneforløb, som han selv er medvidende om og som gennemføres som en gigantisk teaterforestilling, afsluttes i en teaterloge, hvor han rammes af et dræbende skud. Han er henrettet for sit forræderi, men hans død gjorde ham til helt og støttede oprørsbevægelsen.

I Bertoluccis version er dette ændret til et antifascistisk attentat mod Mussolini, der skulle overvære åbningsforestillingen »Rigoletto« i den lokale operasæson. Som Ryan i Borges' fortælling vil sønnen i Bertoluccis film afsløre sandheden under en mindetale for faderen, men afholder sig fra det, i erkendelse af at sandheden om faderen var mindre vigtig end den sag, han stod for. Den såkaldte historiske sandhed forbliver hvad den er, et falsum. Sønnen er selv blevet vævet ind i det intrikate net, den egentlige sandhed forlængst er spundet ind i. Tara holder ham fast. Da han vil tage toget bort, får han af stationsforstanderen at vide at toget er forsinket. En forsinkelse på fyrretyve minutter annonceres, derefter meddeles det, at det vil vare to timer. Han går ud på banelegemet og ser, at det er fuldstændigt tilgroet af græs og ukrudt. Her har der ikke gået tog i årevis.

Med erfaringerne fra »Partner« kan Bertolucci suverænt løse de fortælle tekniske problemer, der ikke alene vedrører fortid- nutid relationerne, men også historiens mange – og mangetydige – lag, der hele tiden synes at dække ind over hinanden. Enkelte detaljer viser tilbage til de tidligere film. På samme måde som de næsten statiske billeder fra Rom undertiden brød ind i handlingen i »Partner«, skanderes forløbet i »La Strategia del Ragno« af billeder fra landskabet uden om Tara. Og igen spiller en operaopførelse en central rolle. Her er det »Rigoletto«, i »Prima della rivoluzione« var det Verdis »Macbeth«. Mere interessant er det imidlertid at se »La Strategia del Ragno« sammen med »Medløberen«. Den første er lavet som TV-film og produceret af RAI, næsten samtidigt med »Medløberen«. Begge analyserer et politisk problemkompleks og det enkelte individs placering i forhold til den sag, det tjener. Begge film er sonderinger i en historisk periode, som ligger umiddelbart forud for Bertoluccis egen og som ikke kan have undgået at påvirke hans opvækst. »La Strategia del Ragno« fører sin hovedperson tilbage til 1936, »Medløberen« foregår omtrent samtidig, og har som »efterskrift« den afgørende begivenhed i 1943, da Vittorio Emmanuel III satte sig i spidsen for samtlige troppestykker, afsatte Mussolini og udnævnte marskal Pietro Badoglio til premierminister i stedet for ham. Bertolucci selv er født 1941. Denne interesse for tiden udspringer selvfølgelig ikke af en personlig interesse alene, men kan tages som udtryk for at fascismen stadig er et særdeles håndfast problem i dagens Italien og at den italienske kulturelite ikke er blind for denne arv. ■

Jan Aghed

Samtale med Emile de Antonio

Den amerikanske filmskaber Emile de Antonio var i foråret i København og viste fire af sine film på Filmmuseet, nemlig »Point of Order«, der handler om McCarthys kommunistjagt i hæren, »Rush to Judgment«, der handler om Mark Lanes kritik af Warren-rapporten om drabet på Kennedy, »America is hard to See«, der handler om en anden og mere liberal McCarthy, nemlig Eugene McCarthy valg-kampagne og nederlag, og endelig »Millhouse: A White Comedy«, der er et ondsksfuldt portræt af præsident Nixon. Desuden har museet tidligere vist »In the Year of the Pig«, der er en kritik af USAs tilstedeværelse i Vietnam. Alle de Antonios film er politisk debatterende dokumentarfilm, der for en stor del består af arkivmateriale, som ikke er optaget af de Antonio selv, men som han klipper ind i den sammenhæng, han vælger. Jan Aghed har optaget følgende interview med Emile de Antonio under hans ophold i Skandinavien. Dele af interviewet har tidligere været offentliggjort i Berlingske Weekendavis.

– Du har en gang sagt, at USAs historie er at finde i »the out-takes«, i det filmmateriale fjernsynet foretrak ikke at vise. Vil du forklare det lidt nærmere?

– Jeg har nu i ca. 5 år ført en enmandskampagne for oprettelsen af et nationalt elektronisk arkiv. Hvis man skabte et sådant arkiv og dér opmagasinerede alt, hvad fjernsynskameraerne overhovedet registrerede, så ville man have noget, der nærmede sig tidens sandhed. Og det skulle forskere, film-skabere, journalister, studenter, ja, alle der var interesserede, have adgang til, hvornår de ville, hvilket kunne være dem til uvurderlig gavn.

Det forholder sig jo nemlig sådan – måske i særdeleshed hvad angår politisk tale – at ikke alene ordene er vigtige; ordene lyver ofte, men hvis man betragter den talendes ansigt, lytter til nuancerne og tonefaldet i hans stemme, studerer hele den måde, hvorpå han taler, så får man mange gange fortræffelige lejligheder til at forstå politiske forløbs natur. At se Nixon i aktion – eller Eisenhower eller Franklin D. Roosevelt – det er særdeles lærerigt!

Ikke mindst ud fra dette synspunkt forekommer det mig rimeligt, på lovfæstet vis, at tvinge de tre store amerikanske TV-selskaber, som har en profit på hundrede af millioner dollars om året, til at oprette et nationalt elektronisk arkiv tilgængeligt for alle borgere. Som det er nu, destruerer TV-

selskaberne systematisk alt det, de har brugt. De siger, det er alt for dyrt at opmagasinere. Deres arkivers indhold udskiftes hele tiden, men udelukkende til fordel for det sidste nye. Og afbenyttelse af det, som er i arkivet, er alt for kostbart for udenforstående.

Dertil kommer alt det, der optages, men ikke vises, enten på grund af tids-hensyn, eller fordi det bedømmes som værende uinteressant, eller fordi TV ikke tør vise det. I disse »out-takes« befinder historien sig sammen med en stor del af sandheden efter min mening, og jeg ved en smule om, hvad jeg taler om, idet jeg gennemså 188 timers film for at kunne lave »Point of Order« og gran-skede 125 timers film, inden jeg lavede »Millhouse«. Det skjulte, det, der aldrig kommer på skærmen, siger os meget mere om sandheden end det offentligt præsenteret. Det er faktum bag faktum, som afslører faktum.

– Den meget afslørende scene i »In the Year of the Pig«, hvor oberst George Patton Jr. grinende siger om sine soldater, at »they're a bloody good bunch of killers!«, er jo netop et eksempel på dette. Var det et »out-take«?

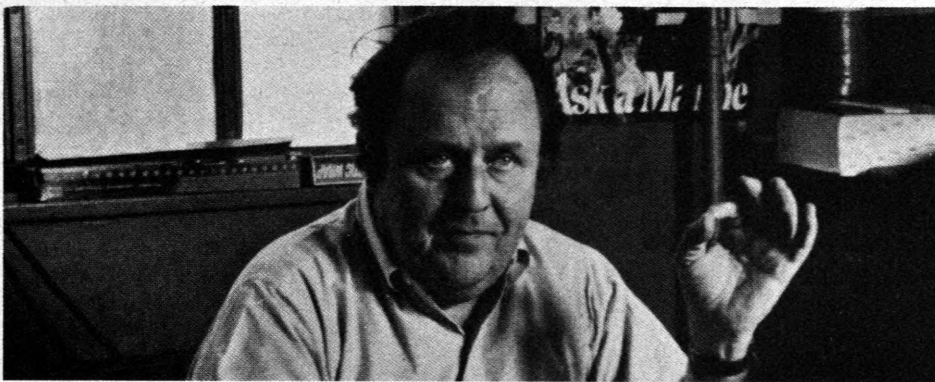
– Ja, ja. Den scene fik det amerikanske folk ikke at se.

– Hvordan fik du fat på den?

– Jeg var ved at gennemgå alle film optaget i Vietnam år 1967, hvor kampene var meget hårde, og dér var scenen pludselig – lige for næsen af mig. Nogle foretagsomme TV-journalister havde bestemt sig for at forsøge at lave et interview med sønnen af den berømte feltherre fra 2. verdenskrig, men efter de havde filmet ham, blev de bange og turde ikke anvende materialet.

Det er selv-censur, hvilket er den dårligste og mest lumske form for censur. På en vis måde er det meget bedre med rigtig censur. Der har man visse grundlæggende regler at holde sig til, som medfører, at man lærer sig at skrive et nyt sprog for at éns budskab trods alt skal trænge frem til adressaterne eller filme antydninger og underforståede hentydninger. Men når man er underlagt selv-censur, så er der virkelig fare på færde, så har den moralske cancer virkelig sat sig fast.

Det amerikanske samfund roser sig selv af, at det har et frit TV som er ligefremt og ærligt. Men faktum er, hvilket enhver, som har tilstrækkelig integritet til at studere TV-programmerne for alvor, ved, at de, der er ansvarlige for amerikansk TV, konstant tilbageholder alle former for materiale. Deres begrundelse for denne undertrykkelse er naturligvis, at der desværre ikke er plads eller endnu mere almindeligt: at folk ikke vil være interesseret.



Men den virkelige begrundelse er ofte en anden. Selvopholdelses-drift. Angst. Hvorfor skulle man ellers undlade at vise en så fantastisk scene som den med oberst Patton; en scene som siger mere, ikke alene om USA, men om krigens natur og soldater, end to millioner krigsfilm fra Hollywood?

Mere end noget andet er det TV, det er galt med i dagens USA. Det appellerer til de groveste og dummeste sider hos den menneskelige race. Det tærsker langhalm på shows, »soap-operas«, tegneserier dagen lang. Det undgår bevidst kontroversielle emner. Med lange mellemrum sender man et fornuftigt program som f.eks. den afslørende udsendelse om Pentagons indflydelse. Sådan noget sker stort set en gang om året og indgår i det skyggespil, som fjernsynet sætter i scene for at virke respektabelt.

– »Millhouse« har du kaldt en dokumentar-komedie. Hvilke udvælgelsesprincipper benyttede du ud fra grundmaterialet, og hvilke hovedlinier fulgte du under klipningen?

– Som sagt havde jeg 125 timers film at arbejde med. Ud af det skulle jeg have en film på normal længde, ca. 90 minutter. Først og fremmest udelukkede jeg alt, som ikke havde noget med perioden 1962–69 at gøre med undtagelse af et par tilbageblik, f.eks. på Nixons barndom og den utrolige Checkers-tale 1952. I øvrigt ville jeg, generelt set, have, at Nixons dobbelte personlighed kom tydeligt frem: skuespilleren Nixon og opportunisten Nixon. Det var en vejledende forudsætning.

Allerede fra starten gør jeg det klart for publikum, at denne her film vil være en satire, en komedie mod Mr. Nixon og derved placerer »Millhouse« sig naturligvis med det samme uden for den traditionelle amerikanske dokumentarfilmgenre. Så vidt jeg ved, er det en af de første politiske komedier med dokumentarisk materiale. Den er hæderlig, men ikke upartisk. Den er ærlig, men ikke objektiv. Den indeholder ingen klip, som forvansker eller begår vold mod materialet. Den indeholder ingen scener, som er revet ud af deres sammenhæng. Eller ud af deres tidsfølge.

Derimod er scenerne af og til sammensat på en måde, som har til hensigt at afsløre f.eks. Richard Nixons hykleri. En af de medvirkende i filmen er en person, der interviewes af mig ved navn Jules Whitcover. Hån har skrevet den hidtil bedste bog om USAs præsident »The resurrection of Richard Nixon« (»Richard Nixons genopstandelse«). Whitcover, som er en brillant politisk, nærmest konservativ, journalist, siger i »Millhouse«, at Mr. Nixon betragter sig selv som en intellektuel, og at præsidenten har sagt, at når han en dag trækker sig tilbage

Emile de Antonio.

fra politik, så vil han gerne undervise ved et universitet i stil med Oxford og skrive to, tre bøger om året.

Hvem kan skrive to, tre bøger om året? Dette er ganske enkelt en udtalelse fra en mand, som ikke har begreb om at skrive; fra Whitcover klipper jeg så umiddelbart til Det Hvide Hus og Nixon, den intellektuelle, som siger: »You know, the hobby here is history«, og derefter klipper jeg til Bob Hope, præsidentens favorit-historiker, netop medens denne er i gang med at foredrage en af sine utallige antihomoseksuelle vitser for Nixon-administrationen. Derefter takkes Hope af historieforskeren og den kommende forfatter Nixon med ordene: »Vor dyrebareste nationalskat er vor humor«.

Denne scene giver en del af Nixons virkelige jeg i en nøddeskal. For hvad er det for en slags humor, der er tale om? Det er den tarvelige og fornedrende. Det er bl.a. kendetegnende for Nixon, at han er så forbandet vulgær. Så følelsesløs. Hvis man skal have en reaktionær i Det Hvide Hus, så lad ham da i det mindste have en vis klasse, så lad ham dog være en Metternich og ikke en Nixon.

I filmen interviewes også en dame, som kendte den unge Nixon, og hun fortæller, at hun gik til skolebal med ham, og at hun kendte ham godt, men at hun ikke kan huske een eneste anekdote om ham.

For mig at se er det en meget afslørende udtalelse, og det er derfor »Millhouse« indledes med, at Nixon bliver monteret i Madame Tussauds vokskabinet i London, for at vise, at USAs nuværende præsident er en opfindelse, delvis en opfindelse gjort af ham selv, men for størstedelen et produkt af den politiske maskine i USA og en syntetisk medie-opfindelse.

Nixon selv er sig sin syntetiske karakter bevidst, hvilket er årsagen til, at han i årevis har forsøgt – og det er lykkedes ham – at tilbageholde TV-optagelserne fra Checkers-talen, altså den tale i hvilken den daværende vicepræsident-kandidat forsvarer sig imod anklagerne for politisk korruption og økonomiske fiffigheder ved praktisk taget at vende vrangen ud af sin tegnebog foran de amerikanske seere.

Jeg har været så heldig – på illegal vis, det skammer jeg mig ikke over at indrømme – at få fat i talen, og nu da »Millhouse« vises for fulde huse i USA indser jeg klart, hvorfor Nixon ville tilbageholde den. Den grandiose soap-opera-stil fra 1952 plager tydeligvis dagens publikum. De fniser af talen, men samtidig mærker man, at smilet har en undertone af forlegenhed, af stedfortrædende skamfølelse: At tænke sig, denne mand

er USAs præsident, og han taler med teatersnøft i stemmen om sin kones enkle republikanske uldfrakke og deres lille vovse Checkers!

Jeg sagde vist, at »Millhouse« er en komedie rettet imod Nixon. Men ser man filmen med opmærksomhed, kan man måske fornemme, at den ikke er et angreb på Nixon personlig. Det, den angriber, er systemet, systemets troværdighed, den moralske tilstand mellem det, systemet siger, og det, systemet i virkeligheden mener, og dette gør filmen ved at sætte det selvfølgelig og perfekte symbol for systemet i fokus.

– Det, Newsreel og Robert Kramer gør, er andre eksempler på fri amerikanske film, som angriber systemet. Hvad synes du om dem?

– Newsreel-filmene er værdiløse efter min mening. De slæbes rundt fra universitet til universitet, hvor de ses af små grupper, som allerede deler ophavsmandens eller ophavs-mændenes synspunkter.

På den anden side er der heller ikke andre end venstre-radikale masochister, der kan holde ud at se på dem. De er jo didaktiske på en fuldkommen barbarisk måde. Og lavet af yderst inkompetente personer: De eksemplificerer tydeligt, hvad der sker, når unge filmskabere har de rette politiske opfattelser, men totalt savner viden om selve det at lave film, teknikken, alt det praktiske. Det sørgelige er, at Newsreel-folkene har haft chancer for at lave film, som kunne have flyttet bjerge. De løb omkring i Nordvietnam og kom tilbage med en film, i hvilken det politiske som sædvanligt var OK set ud fra den radikale anti-krigs-bevægelses synsvinkel. Men filmen var håbløs. De skulle ikke engang have lov til at forære den væk.

I tilfældet Kramer derimod har vi en meget dygtig og begavet person: Hans »Ice« er tydeligvis lavet af en, som er på vej til at blive en betydningsfuld filmskaber. Samtidig tror jeg, det er en af de farligste politiske film, jeg nogen sinde har set. Enhver, som er med til at fremme det romantiserede billede af unge ny-venstre-intellektuelle, som går omkring i New York med våben i hænderne og konfronterer politiet, gør den radikale bevægelse i USA en bjørnetjeneste. Politistyrkerne i New York og Chicago er store som hæere. De har tunge våben, de ville være i stand til at udkæmpe en krig. Bare det at tænke tanken om revolutionær vold i dagens USA er i virkeligheden det samme som at indtage et reaktionært standpunkt. Det er dømt til at ende med tilintetgørelse, og derfor er »Ice« på trods af sin talentfuldhed en dybt ansvarsløs film.

– Har du set brødrene Maysles' »Gimme Shelter«?

– Ja, og jeg hader den. De ville flå mig levende, hvis de finder ud af, at jeg har sagt det her, eftersom vi kender hinanden godt ... men ... OK: Jeg hader den.

Og til at begynde med hader jeg den, fordi jeg synes, det er svinagtigt at udnytte det der mord – og at forsøge at beskytte Rolling Stones, der ansatte Hell's Angels, som dræbte Meredith: For mig at se er det det samme som en moralsk abdikation.

Dernæst hader jeg den ud fra et teknisk synspunkt, det er en meget »trick-agtig« film. Og så ved jeg noget, som ingen andre ved. Jeg mødte Al Maysles i den bygning,

jeg arbejder i, og han bar på 4 ruller film og var meget deprimeret. Så jeg sagde: »Hvad er der sket?« og han sagde: »Denne her forbandede lusepuster til Mick Jagger vil ikke lade os afslutte filmen, fordi han synes, det er ufordelagtigt for Rolling Stones, at den her fyr dør praktisk taget på scenen«. Og Maysles tilføjede: »Tænk bare, vi har et virkeligt mord på filmstrimmelen!«

Derefter fik de den fine idé – den for dem fine idé, selv synes jeg, den er kunstlet og falsk – at lade Mick Jagger kommentere filmen fra klipperummet; og så gik Stones – som tydeligvis betragtede deres image bevaret intakt – med til at lade Maysles fortsætte.

Ligeledes er det efter min mening en meget dårlig film – og det er svært for mig at sige det, eftersom jeg anser Al Maysles for at være en af de bedste filmfotografer i verden; men filmen er uuhæderlig, teknisk utilfredsstillende og desuden, i alt der har noget at gøre med Hell's Angels, ja, selv Rolling Stones, dybt umoralsk.

– Efter »Millhouse« har du lavet endnu en film.

– Ja, den handler om amerikansk malerkunst. Næsten alle film om malerkunst, som jeg hidtil har set, har været ekstremt kedelige. Prætentiose. Jeg kan for resten lige så godt indrømme det med det samme: den malerkunst, jeg kan lide, er borgerlig, for eliten. Den malerkunst, som præsenteres i Sovjetunionen og Kina, får mig til at kvæles af lede.

– Hvad synes du om de film, som laves i Kina?

– Frygtelige. Tag f.eks. »Det røde kvindekompani«: en nedslående film. Det er jo ikke lige, hvad man havde ventet sig af kinesisk filmkunst, eller er det? Jeg har diskuteret spørgsmålet med kineserne selv, blandt andre en god ven, som har stået Chou-en-lai nær, og nu er professor i Canada. Jeg sagde til ham: »Hør her, du og dit folk har med kulturrevolutionen lavet den største revolution i menneskehedens historie, så hvorfor i helvede viser I ikke film om den? Hvorfor kan vi ikke få en dokumentarfilm om den i stedet for »Det røde kvindekompani« og andre i samme stil, for sådanne film er aldeles håbløse!«

Faktum er, at kineserne bad mig introducere disse film til distributører i New York i håb om at få dem solgt. Jeg gjorde det, de bad mig om, som en politisk handling, om jeg så må sige, men inderst inde skammede jeg mig. Og ganske rigtigt: Da jeg havde arrangeret en forevisning for to af de bedste distributører i New York, så forlod de begge to biografen midt under forestillingen.

Og hvorfor ikke? »Det røde kvindekompani« varer næsten to timer og er absolut dræbende kedsommelig. Den hører til den mest ensidige og groveste type politisk-agitatoriske underholdningsfilm. Rigtig politisk, ganske vist – med dårlig kunst. Og det er nøglen til hele spørgsmålet. Hvis man har et land, i hvilket indbyggerne har lavet en socialistisk revolution, så vil man jo fra det land se den bedste socialistiske kunst og den bedste revolutionære kunst. Man vil have, at kunsten skal være radikal og eksperimenterende, at den skal udtrykke folkets vilje og behov og tjene folket, og den kan være alt dette på samme tid – men det må ikke være dårlig kunst. Så tjener den ikke nogen.

Det samme gælder for Sovjetunionen. Der

er en udstilling i New York netop nu af radikal russisk malerkunst fra årene 1905 til ca. 1924. Disse værker er bedre end alt der er præsteret inden for malerkunsten i Sovjet mellem 1924 og 1972.

Og dette ræsonnement gælder, uanset hvilken politisk anskuelse man selv eller kunstneren har, hvad enten man er højre eller venstre. Er kunst dårlig, så spiller det overhovedet ingen rolle, hvilken ideologi den repræsenterer. Affald fra venstre er ikke desto mindre affald.

Både Cuba og Chile er langt mere interessante som kunstlande end Sovjet og Kina. Mange siger, at det beror på, at de er mindre nationer, og at deres problemer er af en anden karakter, og det får så være, hvad det være vil: kan Allende klare den chilenske revolution, kan han gøre det under stadig frihed, kan Pablo Neruda få lov til at skrive den form for poesi, han vil, kan andre chilensere skrive, hvad de vil, og kan man skabe en ægte revolutionær kunst i Chile – så er det tusindårsriget, efter min opfattelse.

A propos Newsreel igen, så aktualiserer problemet med Newsreel-filmene et spørgsmål, som for mig at se er et af de vigtigste, man overhovedet kan stille, nemlig forholdet mellem kunst og politik, mellem kunst og marxisme og mellem kunst og samfund. Jeg husker, at Herbert Marcuse har sagt, at et ægte kunstværk ikke kan være reaktionært (»Det autentiske kunstværk er ikke og kan ikke være til støtte for undertrykkerne,« Marcuse i afhandlingen »Repressiv tolerance«, trykt i bogen »Kritik af den rene tolerance«, Aldusserien 1968, Sverige).

Selv har jeg set og i høj grad beundret politiske film, hvis politik jeg afskyr. Hvorledes kan det gå til? Her er man inde på

»In the Year of the Pig«.



hele det problem med det æstetiske og det etiske, som Kierkegaard behandler i »Enten eller«. Han behandler det i religiøs forstand, men det er naturligvis i højeste grad også et politisk problem. Marcuse har ikke ret. Den største film, som nogen sinde er lavet om idræt, er Leni Riefenstahls film om Berlinolympiaden 1936. Den er et ægte kunstværk – med fascistiske undertoner. Marcuse gør det for enkelt for sig selv. Jeg mener, den katolske kirkekunst i middelalderen var en reaktionær kunst, men det var samtidig stor og ægte kunst. Riefenstahls »Triumph der Willens« er en fortræffelig film. Jeg ville gerne møde den, som for alvor vil bestride, at den er et ægte kunstværk, men den er altså lavet af en nazist.

Tag to af de største forfattere i engelsk poesi i 1900-tallet – William Butler Yeats og T. S. Eliot. Eliot var fascist. Han var antisemit. Han var i det store og hele et svin. Og alligevel: hans »The Waste Land« og »Prufrock and other observations« og »Four Quartets« hører hjemme blandt den største lyrik, der nogen sinde er skrevet på engelsk siden tidernes morgen.

Jeg ved, hvordan Marcuse, som jeg i øvrigt sætter stor pris på, ville svare mig. Han ville sige, at Eliots lyrik er skrevet for en dekadent klasse, det er ikke kunst, eftersom det ikke når ud til folket. Men faktum er, at der er millioner af mennesker, der læser Eliot. Vi er så fremme ved det virkelige problem. Jeg tror afgjort, at det stærkeste våben for de marxistiske partier er sandheden, og sandheden består ikke mindst i erkendelsen af kompleksitet. Det værste, marxister kan gøre, er at forenkles alting, så man skaber en falskhed, som er lige så styg som borgerskabets falskhed. Det, der må være af betydning, er at afsløre den borgerlige falskhed og bl.a. skabe en følelsesrevolution, men en revolution i hvilken man ikke er bange for sandheden.

Måske er hele mit perspektiv idealistisk og naivt, men hvis der er noget, som er værd at kæmpe for, hvis der er noget af værdi, for hvis skyld man går imod det borgerlige samfunds flertal, så må det minsandten være noget, som er bedre end det, som dette samfund har kunnet formå og ikke blot det at erstatte en bestemt form for uærlighed med en anden form for uærlighed. Man kan kun erstatte uærlighed med sandhed. Og sandheden er ofte enormt kompliceret. Marx selv havde, naturligvis, fortræffelige ting at sige om kunst. Og Mao – ja, hvad er det, Mao siger? »Kunstnerisk arbejde, som savner kunstnerisk værdi, har ingen styrke, hvor progressivt det end måtte være politisk set.« Det kunne tyde på, at Mao havde set Newsreel-film, ikke?

Og skal man tro på Mao, så er »Det røde kvindekompani« en udpræget ikke-maoistisk film.

– A propos kompleksitet så er det jo noget, som i høj grad udmærker dine film. For at tage et eksempel fra bunden, så er »Point of Order« en film med ofte meget subtile associationsbaner og desuden en film, som man knap nok kan forstå til fulde, med mindre man er fortrolig med amerikansk politik og senatets sammensætning og procedure. Et vigtigt aspekt ved filmen er forresten, at den ukyndige, som ser den, let kan opfatte senator Symington og advokat Welch som liberale eller måske til og med progressive personer, hvilket de jo bestemt ikke var.



»Point of Order«. Midt på billedet ses senator McCarthy; ved siden af ham står Robert Kennedy.

Det, som skete med McCarthy, var, at en stort set korrumpet og aristokratisk og ikke særlig demokratisk herre-klub, USAs senat, syntes, at han havde opført sig lidt upassende og derfor gav ham et par rap over fingrene med pegepinden. Hvorom alting er, hvor mange amerikanere kan i virkeligheden fordoje »Point of Order« eller »In the Year of the Pig«? Lidt provokerende og sat på spidsen: Eksisterer der ikke en umådelig kommunikationskløft mellem den socialistiske filmskaber Emile de Antonio og befolkningen i Appalachia eller det omkringflakende landarbejderproletariat i USA?

– Well, det er et nøglespørgsmål. Og jeg har ikke et færdigt svar, eftersom det drejer sig om noget, jeg har grublet over i 10 år.

En film som »Point of Order« er meget kompliceret, og jeg kan godt se, at den henvender sig til et begrænset publikum. Men der er noget inde i mig, måske det faktum at jeg har dybe borgerlige rødder, som gør, at jeg har meget svært ved at overtale mig selv til at lave en film, som henvender sig til en anden sektor af den amerikanske befolkning.

Dernæst indeholder dit spørgsmål også noget, som ikke er helt korrekt. Den radikale bevægelse i USA har f.eks. vist »In the Year of the Pig« for soldater på militære baser, unge mænd næsten uden uddannelse, og reaktionen har været fantastisk. Der er en underjordisk gruppe, som viser filmen i Vietnam og Laos såvel som på militære forlægninger i Europa, og stort set er dette det samme som at vise filmen i Appalachia.

Men jeg vil ikke undervurdere problemet. »Point of Order« er ganske rigtigt en håbløs film, hvis man ikke er blevet grundigt indført i amerikansk indenrigspolitik. Den ene store vanskelighed ved mine film er, at de er så intensivt amerikanske. Den anden vanskelighed er, at de er så intensivt verbale. Lyden interesserer mig meget. For mig er lydbåndet i en film lige så betydningsfuldt som billederne.

Summen af dette svar er, at jeg ganske klart indser de vanskeligheder og begrænsninger, som det medfører at lave komplicerede film, men jeg kan ikke lave dem på en mere enkel måde uden at føle mig uhæderlig. Jeg kan ikke være en person, jeg ikke er. Jeg er en kompliceret person, mine interesser er intellektuelle, og det kan jeg ikke forandre.

– Lad os vende tilbage til din film om amerikansk malerkunst.

– Næsten alle de medvirkende er mine venner. Malerkunsten i USA blev den mest interessante i verden omkring 1945 og fortsatte med at være det til omkring 1970. Der er intet arkiv-materiale i denne film. Den bliver fotograferet af en af de bedste kameramænd i USA, Ed Emshwiller, og den handler om en bestemt gruppe malere, men den handler også – eftersom jeg er en venstreorienteret person – om sælgere, samlere og kunstmarkedets manipulatorer. Den handler om Bill de Koenig, Jackson Pollock, Rauschenberg, Jasper Johns, Warhol etc. Og folk vil sige: »Hvorfor tog du ikke X med?«

Well, jeg tog ikke X med, fordi jeg ikke

kunne lide hans værker. »Hvorfor nævner du ikke Y?« Fordi Y ikke interesserer mig tilstrækkelig meget. Og så videre. Det drejer sig altså om en meget personlig film, den eneste film, jeg har lavet, hvor jeg er mig selv helt og holdent. Der pimpe en hel del i filmen, fordi en hel del af de her personer er mine gamle drikkebrødre – og både Jasper Johns og Rauschenberg nægtede at være med i filmen, hvis vi ikke satte os ned og drak os fulde først.

Det er en film, som måske oven i købet U. S. Information Agency ville være interesseret i. Den er født af mine varme og patriotisk velmente følelser for den abstrakte malerkunst i USA. Inden denne maleri-form gjorde sig bemærket, var amerikansk malerkunst i det store og hele eet stort hykleri. Som en siger i filmen: »Vi malede indianere lige så hurtigt, som vi kunne tage livet af dem«. Amerikansk malerkunst var også en masse sentimentalt stads. Først efter at den amerikanske kunst lærte at leve sammen med den store franske abstrakte tradition og udviklede sig hinsides, blev den det, den var i perioden 1945–70. Parallelt med, at vi var den mest falske nation i verden, hvad f.eks. Vietnam angik, så var vi den mest interessante, når det drejede sig om malerkunst, og det er det, filmen handler om. Dens titel er »Painters Painting«.

– Hvad er dit næste projekt?

– Jeg er ikke rigtig klar over, hvad jeg skal lave.

Til at begynde med ville jeg til Kina. Jeg havde en indbydelse fra kineserne til at komme derover med tre kamerahold, men jeg rejser ikke, hvis de ikke vil give mig en bindende aftale.

Jeg vil nemlig lave en film om den lange march. Jeg havde til hensigt at besøge Szuan og Shensi, jeg havde tænkt at klippe film, som jeg ved kineserne har bevaret fra marchen, men som ingen har set, sammen med film, der viser, hvordan det hele ser ud i dag, og derefter knytte det hele sammen med ideen bag kulturrevolutionen, som efter min mening er det politisk mest interessante, der har fundet sted i min levetid. Og jeg traf den kinesiske ambassadør i Canada, jeg tilbragte en syv timer lang frokost med ambassadefolk, og de var meget hjertelige, vi havde det rart sammen. Der er kopier i Peking af »In the Year of the Pig«, og ambassadøren sagde, at han syntes, filmen var en af de bedste vestlige studier, som nogen sinde var blevet lavet af et asiatiske spørgsmål. Men kineserne kunne ikke få sig selv til at bevillige mig nogen bevægelsesfrihed i Kina.

En film af den type ville komme til at koste en kvart million dollars. Jeg kan ikke bede folk, jeg ikke kender, om så mange penge, hvis jeg samtidig risikerer at blive låst fast i Hangchow, Shanghai eller Peking, som Nixon blev. Jeg kan ikke komme tilbage til USA med en pæn 35 mm farvefilm i National Geographic Magazine-stil. Så jeg har måttet opgive tanken om dette projekt.

I stedet tænker jeg så småt på til sommer at forsøge mig på noget så radikalt som at skrive en politisk fiktionsfilm og indspille den til efteråret. Formentlig, både af økonomiske og politiske årsager, i Canada. Jeg har et interessant emne, men jeg kan ikke sige, hvad det går ud på lige nu. Filmene er stadig alt for fjern.

(Oversættelse: Claus Hesselberg).

Rainer Werner Fassbinder

*Chr. Braad Thomsen introducerer
det mest originale og eksplosive talent
i ung tysk film og diskuterer
hans ni spillefilm i et interview
med Fassbinder*



På filmfestivalen i Berlin 1969 vakte den da kun 23-årige Rainer Werner Fassbinder en del opsigt og forargelse med sin debutfilm »(Liebe ist) Kälter als der Tot«, og i løbet af de næste to år har han i hastig rækkefølge lavet 9 spillefilm: »Katzelmacher«, »Götter der Pest«, »Warum läuft Herr R. Amok«, »Rio das Mortes«, »Niklashauser Fart«, »Der Amerikanische Soldat«, »Pioniere aus Ingolfstadt«, »Whity« og »Warnung vor einer Heiligen Nutte«. Ind imellem har han osse haft tid til at spille med i andre instruktørers film og at arbejde med den anti-teatergruppe i München, som han stiftede, før han begyndte at lave film.

Af de 10 spillefilm, som Fassbinder har lavet i et helt afsindigt tempo, har jeg haft lejlighed til at se de fem, og det er nok til, at man tør placere Fassbinder som en af de mest fængslende og vedkommende europæiske filmskabere i dag. Hans landsmænd Alexander Kluge og Volker Schlöndorff blev kaldt lovende efter deres første film, men allerede efter deres anden og tredje film begyndte deres anseelse hurtigt at dale igen. Efter sin 10. film på to år holder Fassbinder mere end nogensinde.

Fassbinder hører til de sjældne store instruktører, der er i stand til i film efter film at fastholde og uddybe et helt personligt univers. Han benytter altid det samme arbejdskollektiv omkring de gennemgående skuespillere Hanna Schygulla, Ullrich Lommel, Harry Bär, Günter Kaufmann og Ingrid Caven, der i mellemtiden er kommet til at hedde Caven-Fassbinder. Desuden har han i de fleste af sine film en mindre rolle til sig selv. Han er oftest den mest ekstremt usymmetriske af hele bundtet, og han kan vel i det hele taget vanskeligt spille andet end skurk med *det* udseende!

Fassbinders film er præget af en meget stærk form-sans og artistisk disciplin. Hver eneste billedafskæring, panorering eller kamera-tur er nøje forudberegnet, og hver indstilling har sin ganske bestemte længde. Ofte er filmene både indholdsmæssigt og formelt modelleret efter amerikanske genrefilm, fortrinsvis gangsterfilmen, men hvor Godard f.eks. i »Åndeløs« klipper gangsterfilmen i stykker ved en nervøs springklipping, trækker Fassbinder den ud ved at forlænge hver eneste indstilling eller kamerabevægelse og forsinke sin klipning, så filmene får deres egen helt specielle rytme. Tilsvarende lader han sine skuespillere overdrive de typiske gestus, som han henter ind fra genrefilmene: Man drikker lidt mere whisky hos Fassbinder end hos Hawks, man slår lidt hårdere og lidt grundigere, man er lidt mere tavs og truende og lidt mere patetisk. Det betyder ikke, at Fassbinder parodierer genrefilmene. Han har snarere samme ærbødigt-nostalgiske forhold til dem som diverse popkunstnere har til tegneserien, eller som Sergio Leone har til western-genren.

Til flere af sine film har Fassbinder selv forfattet en indholdsbeskrivelse, og lad mig citere hans knappe, popkunst-agtige beskrivelse af »Götter der Pest«, fordi hans litterære stil faktisk svarer til hans filmstil:

»Franz kommer ud af fængslet. Joanna synger i en bar: de er atter sammen. Men Franz er af den lange indespærring blevet overfølsom og forlader Joanna, fordi han mærker hendes besidderkrav. Han opsøger en gammel ven Günther og vil lave et bræk med ham. Samtidig lærer han Margarethe

at kende, en ganske normal pige, fordi hun ikke stiller krav.

Franz og Günther laver et overfald. Joanna har udspioneret dem. Hun ser ham hellere død end skilt fra hende, og hun beder en politibetjent, som hun har et forhold til, om at skyde Franz. Også Margarethe har informeret politiet. Franz og Günther overlever ikke denne plan. Joanna og Margarethe står ved graven. Joanna græder og siger: Jeg har elsket ham sådan.«

FASSBINDERS TEMAER

Jeg skal i øvrigt ikke forsøge nogen udtømmende karakteristik af Fassbinders film. Dertil er et enkelt festival-gennemsyn af dem alt for utilstrækkeligt. Men lad mig som introduktion til det følgende interview kort antyde, hvad de film drejer sig om, som jeg har set:

»(Liebe ist) Kälter als der Tot« og »Götter der Pest« er begge gangsterfilm, og gangsterne karakteriseres som udbrydere fra det borgerlige samfund. Begge film er meget triste, og især den sidstnævnte er præget af en weltschmerz, som man ville kalde ungdommelig, hvis ikke den var formuleret i et så personligt poetisk sprog. Gangsterne går til grunde, fordi deres brud med samfundet kun er halvhjertet og privat-individualistisk.

»Der Amerikanische Soldat« handler om Ricky, der kommer hjem fra USA efter at have gjort tjeneste i Vietnam. Han er forvandlet til en psykopatisk morder, der accepterer ethvert job uden at stille spørgsmål. Han klarer sig, fordi han ikke rummer følelser, og han dør til sidst, da han vender sig om, fordi en kvinde råber hans navn. Som i så mange af Fassbinders film er slutbilledet meget prægnant: Rickys bror kaster sig over den døende Ricky og knuger ham til sig i et incestuøst favntag, der filmes i slow motion og varer ca. fem minutter!

»Pioniere aus Ingolfstadt« foregår vistnok før 1. verdenskrig og skildrer nogle soldaters ophold i en lille provinsby. Filmen handler især om de undertrykte og frustrerede relationer mellem soldaterne og landsbyens piger og mellem borgerskabet og dets tjenestepiger. Stærkere end i nogle af de tidligere nævnte film understreger Fassbinder, at de psykologiske og seksuelle konflikter i vidtstrækning udspringer af klasseforskelle, og et par gange eksploderer de undertrykte instinkter i pludselige voldsudbrud. »Hvor ingen krig er, må man skaffe sig en!« udbryder en flok soldater, før de går løs på en tilfældig ung mand på gaden. Filmen er en af Fassbinders smukkeste og mest beherskede. Hans strenge formsans, der domineres af disse lange, stive indstillinger, indgår en perfekt syntese med filmens indhold: borgerskabets stivhed og frustrationer. Atter husker man særligt filmens slutning: tjenestepigen Berta har langt om længe besluttet at give sig hen til sin elskede, den menige soldat Karl, da han står og skal forlade filmen. Samlejet mislykkes, og Karl kommenterer det illusionsløst: »Vi har ladt kærligheden ude.« Derpå efterlader han hende liggende grædende ved vejkannten, og billedet af hende holdes i flere minutter til tonerne af en patetisk schlager.

»Whity« er Fassbinders første Cinemascope-film og er et sydstatsdrama, der handler om de yderst bizarre og perverterede relationer mellem medlemmerne af en gammel rig

godsejer-familie. Hovedpersonen Whity er en illegitim søn, som godsejeren har fået med en sort tjenestepige, og han fungerer nu som familiens servile opvarter, der lader sig udnytte på det groveste. En ung prostitueret elsker ham og forsøger at overtale ham til at flygte med sig. Samtidig forsøger godsejerens to sønner at overtale Whity til at dræbe deres far, så de kan arve ham. Whity skyder ikke bare godsejeren, men osse resten af familien og flygter ud i ørkenen med den prostituerede, hvor de formentlig går til grunde. I det sidste, meget lange og statiske billede danser negeren og luderen en patetisk afskedsdans i ørkenen, mens en sentimental stemme på lydbandet synger »Goodbye my love, goodbye«. Da filmen vises på Berlin-festivalen 1971, blev Fassbinder voldsomt kritiseret af de fleste tyske kritikere. På et pressemøde forsvarede han bl.a. sit meget langsomme kamera-arbejde og klipning med, at hans stil er et realistisk udtryk for de pågældende menneskers sociale position. De er mennesker uden arbejde og uden mål eller mening med tilværelsen. Hvorfor skulle de så bevæge sig hurtigt!?

»Warnung vor einer Heiligen Nutte« ville kunne kaldes narcissistisk, hvis det var en debutfilm. Men efter at Fassbinder i en lang række film har udforsket vidt forskellige miljøer, er der vel intet at sige til, at han osse føler trang til at sige noget om film-miljøet. Men samtidig formår han at vide den specielle situation ud og gøre filmmiljøet til et alment billede på vort samfund: et filmhold venter på, at instruktøren skal komme og fortælle dem, hvad de skal lave. I en række tableau-agtige indstillinger viser Fassbinder os et fuldstændig statisk og selvoptaget miljø, blottet for udvikling, hvor ordene blir meningsløse, fordi de blot udtales og aldrig følges op af handling. Mennesker trænger sig ind på hinanden uden for alvor at komme hinanden nær, og luften dirrer af latente voldshandlinger, der altid hos Fassbinder er frustrationernes konkrete udtryk. Da instruktøren kommer til stede, viser han sig – af nødvendighed? – at være en stærkt diktatorisk type, men han formår at sætte filmindspilningen i gang, en film der som Fassbinders egne handler om vold og frustrationer.

Disse summariske beskrivelser af de Fassbinder-film, jeg er bekendt med, må række ind til danske filmudlejere får øjnene op for Fassbinders store og originale talent. Sammen med Bernardo Bertolucci er han for mig at se den mest spændende filmskaber i den unge europæiske film. Det følgende interview med Fassbinder er optaget i Berlin og Venezia 1971, og i Venezia-afsnittet deltog desuden Mette Knudsen som interviewer.

BERLIN-FESTIVALEN 1971

– Mange af dine film synes at være inspireret af amerikanske genrefilm: gangsterfilm og westerns. Hvordan er dit forhold til den klassiske Hollywood-tradition?

– Jeg holder utrolig meget af amerikansk filmkunst. Før jeg lavede »Whity«, så jeg flere af Raoul Walsh, især »Slavehandleren« (1957), en af de smukkeste film, jeg overhovedet kender med Clark Gable, Yvonne de Carlo og Sidney Poitier. En hvid farmer dør, og han har en datter med en sort kvinde. Datteren er helt hvid, så man kan ikke se på hende, at hun er neger, men så snart



Øverst: Et eksempel på Fassbinders kærlighed til amerikansk film: I »Götter der Pest« efter-synkroniserer han Hanna Schygulla med en gammel Marlene Dietrich-verse. Nederst: De fleste af Fassbinders film lyser af weltschmerz. I samme film reagerer Harry Bär ikke på en unges forførelsesforsøg.



den gamle er død, blir hun solgt, fordi han skylder penge væk. Clark Gable, der er slavehandler, køber hende, men kan ikke blive lykkelig med hende, fordi hun ved, hun er negerkvinde, og han ved, han er slavehandler. Så begynder borgerkrigen. Sidney Poitier er slavehandlerens tro tjener, og selv om han kæmper på den anden side, hjælper han alligevel sin herre til at flygte med negerpigens, og så er alt godt – eller er det? De gode instruktører kan lave happy ends, så de slet ikke er lykkelige alligevel. Sådan er det også med Douglas Sirk. Hans film har happy ends på en måde, så man er ganske utilfreds

med slutningen alligevel. Man ved, at noget er galt, – sådan kan det alligevel ikke gå.

Der findes yderligere et par amerikanske film, som jeg har set som dreng, og som jeg har en bestemt erindring om. Jeg husker ikke titlerne, men stemningen. Den amerikanske film er den eneste film, jeg kan tage alvorligt, fordi den er nået ud til publikum. Det gjorde den tyske film også før 1933, og selvfølgelig findes der enkeltinstruktører i andre lande, der har kontakt med publikum, men det gælder helt generelt om amerikansk filmkunst, at amerikanerne hidtil har haft et meget lykkeligt forhold til deres publikum.

– Men så kan du vel ikke holde ret meget af dine egne film, der næsten intet publikum har?

– Det skyldes ikke mig, det skyldes en ganske bestemt økonomisk situation, som råder i Tyskland, og når denne situation er forandret, så vil mine film osse nå ud til publikum. I Tyskland fyldes biograferne med tredieklasses varer. Filmkunsten er blevet en forretning, og det er lettere at sælge tredieklasses end førsteklasses varer. Men jeg er sikker på, det vil ændre sig. I Frankrig har det allerede ændret sig. Chabrol laver i dag film for mange mennesker, men han begyndte osse med at lave film for ganske få. Det tog ham 12 år at nå ud til publikum.

– I modsætning til så mange andre såkaldt avancerede instruktører har dine film i hvert fald en meget direkte følelsesmæssig appel, som man skulle tro måtte falde i publikums smag?

– Ja, følelser er noget meget vigtigt for mig, men følelser blir i dag udbyttet af filmindustrien, og det afskyr jeg. Jeg er modstander af, at der spekuleres i følelser, og at man må betale for dem.

– Dette ambivalente forhold til følelserne er vel osse udtrykt direkte i dine film: du kan fortælle scener af en stærk følelsesmæssig virkning, men samtidig kan du i sådanne scener holde indstillingen så længe og bevæge kameraet så langsomt, at du opnår en klar »verfremdungs«-effekt.

– Ja, stilistisk er det en slags verfremdung. Indholdsmæssigt er det sådan, at når en scene varer længe, når den blir trukket meget ud, så kan man virkelig se, hvad der sker med personerne. Man kan se og opleve med sine følelser, hvad der nu påbegyndes. Hvis man klippede sådanne scener, så kunne man slet ikke mærke, hvad det drejede sig om. Jeg tror, det er meget vigtigt og nyttigt, at scenerne holdes meget længe.

– Du betragter altså disse langt udtrukne scener som en slags parodi på den amerikanske genrefilm?

– Nej, overhovedet ikke. Der findes kritikere, der tror, at jeg benytter mig af citater fra amerikanske film og anvender ironisk »verfremdung«, og selvfølgelig kan jeg forstå, at de opfatter det sådan og må osse acceptere denne tolkning, men for mig er det ikke sådan. Forskellen på min filmkunst og den amerikanske er, at amerikanske film ikke reflekterer, og jeg ville osse gerne selv finde frem til en filmkunst, der kan udfolde sig frit uden alle disse refleksioner.

– Af dine film kender jeg kun »(Liebe ist) Kälter als der Tot«, »Götter der Pest«, »Der Amerikanische Soldat«, »Pioniere aus Ingolfstadt« og »Whity«, men i alle disse film ses mennesket som ofre for et socialt eller et moralsk system, og faktisk er »Whity« den eneste af filmene, hvor et menneske til slut protesterer og gør oprør mod sin situation.

– Så kender du altså stort set kun »biograf-film«. Jeg opdeler min produktion i to dele. Den ene del er mine »borgerlige« film, som alle foregår i et nøjere defineret borgerligt miljø: »Katzelmacher«, »Warum läuft Herr R. Amok?« og »Pioniere aus Ingolfstadt«. De øvrige film foregår i typiske biografmiljøer og har en handling som den, man normalt ser i en biograf. De første afspejler ganske bestemte borgerlige mekanismer, de sidste er inspireret af forskellige genrefilm.

– Men osse genrefilmene foregår jo egentlig i meget borgerlige miljøer?

– Ja, selv om skildringen af borgerligheden her ikke er sat i centrum, så er f.eks. gangstermiljøet jo osse utrolig borgerligt. Det er så at sige et borgerligt miljø vendt på hovedet, men med de samme borgerlige idealer i stedet for alternative idealer. Gangsterfilmene repræsenterer en afspejling af borgerligheden, selv om de tager sig ud som et oprør mod den. Med hensyn til dette at gøre oprør, så er det rigtigt, at »Whity« jo slutter med et oprør, men på en måde er hele filmen i virkeligheden vendt imod negeren, fordi han tøver og ikke forsvarer sig mod uretfærdighederne. Til slut skyder han ganske vist de mennesker, der har undertrykt ham, men derefter går han ud i ørkenen, hvor han dør, fordi han trodt alt erkender mere, end han handler, han forstår sin situation, men han handler ikke korrekt derefter. Når han går ud i ørkenen, er det i virkeligheden, fordi han ikke tør tage den fulde konsekvens af sine handlinger. Han har myrdet, og dette at myrde er noget, man ikke gør ifølge hans moralske bevidsthed. Jeg finder det OK, at han myrder sine undertrykkere, men det er ikke OK, at han derefter går ud i ørkenen, for da accepterer han alligevel de andres overmagt. Det er usolidarisk at gå ud i ørkenen. Hvis han virkelig havde troet på sine egne handlinger, havde han i stedet solidariseret sig med an-

I »Der Amerikanische Soldat« spiller Karl Scheydt titelrollen, mens Fassbinder (til venstre) spiller en af hans venner. I baggrunden soldatens mor og incestuøse bror.

dre undertrykte og udrettet noget sammen med dem. Denne enkelte aktion til slut er ikke sandheden, og derfor er slutningen i virkeligheden osse vendt imod negeren.

– Finder du, at din filmkunst er socialt orienteret? Du sagde provokerende på pressekongressen efter »Whity«, at denne film ikke er en film om racisme.

– Da jeg lavede »Whity«, sagde jeg ikke til mig selv, at nu vil jeg lave en film om racisme, og da jeg lavede »Katzelmacher«, sagde jeg heller ikke, at nu laver jeg en film om fremmedarbejderproblemet. Det har man siden skrevet om »Katzelmacher« og har givet mig priser for det. Med »Der Amerikanische Soldat« ville jeg heller ikke lave en film om Vietnam. Mit udgangspunkt er altid, at jeg vil lave film om mennesker og deres indbyrdes forhold, deres afhængighed af hinanden og af samfundet. Det er film om at være afhængig, og det finder jeg i grunden meget socialt, for afhængighed er i virkeligheden det, der gør mennesker ulykkelige, og når man tydeliggør dette, arbejder man vel socialt.

– Indimellem dine mange film laver du osse teater og spiller med som skuespiller i andre film. Hvordan får du tid til alt dette?

– Det ved jeg heller ikke. De sidste to år har jeg arbejdet som en vanvittig, tyve timer i døgnet. Jeg skriver og laver mine film ret hurtigt. »Whity« forberedte vi på fire uger og optog den på fire uger, og under for- og efterarbejdet laver jeg mange andre ting, men jeg skriver altid mine film selv, undtagen »Pioniere aus Ingolfstadt«, som er baseret på et teaterstykke af Marie Luise Fleisser, en veninde til Brecht.

– Føler du dig beslægtet med Brecht?

– Nej, jeg er beslægtet med den østrigske dramatikerv Odon von Horwath, der stod i modsætning til Brecht, ikke hvad angår de politiske mål, men hvad angår de formelle. Horwaths teater er mere direkte interesseret i mennesker, end Brechts er. Inden for den unge tyske film vil jeg sammenligne Alexander Kluge med Brecht og mig selv med Horwath. Kluges verfremdung er intellektualistisk som Brechts, mens min egen er stilistisk som Horwaths.

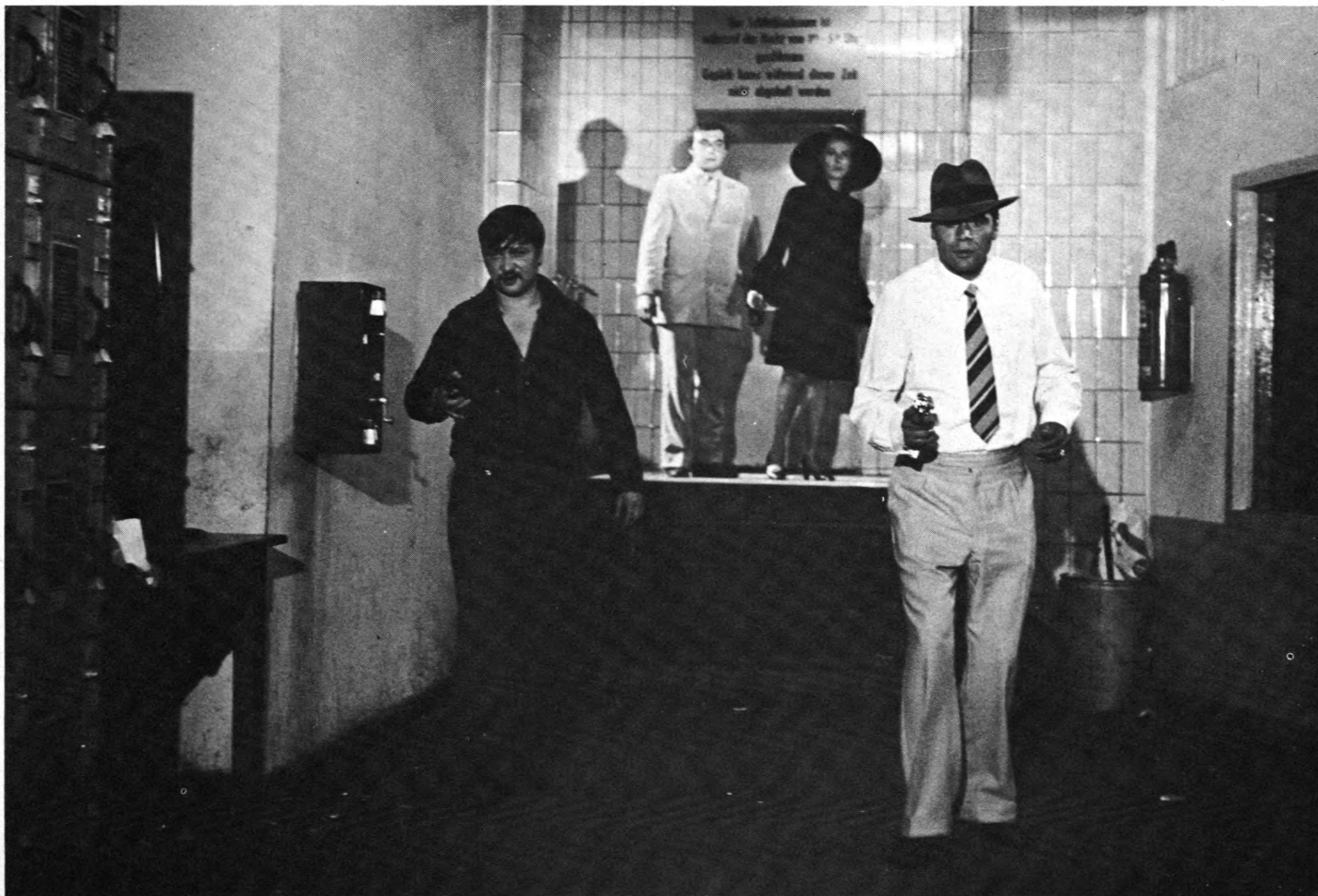
– Hvordan får du penge til at lave så mange film for, når filmene ses af så få mennesker?

– Jeg arbejder ret billigt, derfor kan det lade sig gøre. Vi har lavet 3 film helt uden penge, udelukkende på gæld, så har vi lavet en TV-produktion, »Warum läuft Herr R. Amok?«, og hver gang vi har fået en præmie fra kulturministeriet, er den brugt til at lave en ny film for. »Niklaushauser Fahrt« og »Pioniere aus Ingolfstadt« er ligeledes TV-produktioner. Min første film »Liebe ist Kälter als der Tod« kostede 100.000 Mark, »Katzelmacher« 80.000 Mark, »Götter der Pest« 180.000 Mark, »Warum läuft Herr R. Amok?« 130.000 Mark, »Der Amerikanische Soldat« 260.000 Mark, »Pioniere aus Ingolfstadt« 500.000 Mark og »Whity« 800.000 Mark.

VENEZIA-FESTIVALEN 1971

Chr. Braad Thomsen: – Hvor meget er selvbioGRAFISK i din nye film »Warnung vor einer Heiligen Nutte«?

Rainer Werner Fassbinder: – Alt, hvad der findes i filmen, er på en eller anden måde selvbioGRAFISK, selv om det ikke alt



sammen er sket samtidigt og i den givne sammenhæng.

CBT: – *Osse instruktørens meget diktatoriske arbejdsform?*

RWF: – Osse den, ja. Der findes øjeblikke, hvor jeg er meget diktatorisk. Jeg har ganske vist lavet film, der er helt anderledes optaget, men når trykket på mig er særlig stort, blir jeg diktatorisk. Når jeg har haft det dårligt eller vanskeligt som instruktør, risikerer man, at de mennesker, der er omkring en, tramper endnu mere på en i stedet for at hjælpe, og så er der kun dikturen tilbage.

Mette Knudsen: – *Du viser, at instruktøren laver sin film færdig, og at han altså udvikler sig, men hans tyranniske adfærd forandres ikke, vel. Han forandrer sig ikke, selv om han fuldender sin film, eller gør han?*

RWF: – De fleste mennesker bryder sig ikke om deres arbejde, vel? Millioner kunne forestille sig noget bedre end det, de gør for tiden. Det gælder osse mange instruktører, som jeg har arbejdet med, at de faktisk helst ikke ville have lavet filmen, men nu er pengene skudt ind, og arbejdet er påbegyndt, så må man osse fuldende det. Hvis min instruktør gennemgår nogen positiv udvikling, så består den i, at han opgiver drømmen om, at gruppen er en gruppe og indser, at det er den faktisk ikke. Det er ham, der styrer den. Han ser situationen illusionsløst i øjnene. Jeg tror, det er muligt at lave mindre autoritære film, når man fra starten siger: Jeg er instruktøren, du er kameramanden, og I er skuespillerne. Når ens arbejde er nøje afgrænset, kan man koncentrere sig så meget friere om det, fremfor at alle skal deles om alt, og så blir intet alligevel gjort ordentligt. Det kan lyde diktatorisk, men i det øjeblik jeg så dette i øjnene, blev jeg alligevel mindre diktatorisk.

MK: – *Har du følelsen af, at instruktøren altid, som i din film, skal være den magtfulde, der får folk til at arbejde?*

RWF: – Sådan burde det ikke være. Det var vor gruppes drøm – både gruppen i filmen og vores gruppe i virkeligheden – at ansvarligheden, arbejdsbyrderne skulle deles, at hver enkelt er medbestemmende om, hvilke film der skal laves, hvordan og hvorfor de skal laves. Men i tidens løb er det desværre ikke gået sådan. Jeg siger ikke, at det ikke er muligt, for jeg håber stadig, det vil være muligt, men hos os har det ikke været sådan, selv om vi burde have gode forudsætninger. Folk har meget hurtigt mærket, at når de intet laver, så må jeg lave så meget desto mere, for at projektet overhovedet kan afvikles, og derpå har de forladt sig mere og mere. Under optagelserne til »Whity« brød det hele ud, og alle fattede pludseligt, at hvad vi var kommet sammen for at lave, faktisk aldrig var blevet realiseret. Og min nye film handler på en måde om optagelserne til »Whity«.

CBT: – *I hvor høj grad danner I et arbejds-kollektiv? Bor I f.eks. sammen og forsøger at leve sammen osse uden for filmarbejdet?*

RWF: – Vi har boet sammen i et hus, men det var sådan, at når der blev lavet film, så har de fleste med det samme forlangt deres gage, og når der skulle betales husleje eller købes mad ind, så blev det hele overladt til mig, fordi jeg i højere grad end de andre var interesseret i, at gruppen skulle fungere, og først for sent så jeg, at det var

umuligt. Filmen handler om at vågne op og indse, at de ting, man har drømt om, ikke findes og ikke uden videre lader sig realisere. Folk er mere optaget af deres private sikkerhed, de er mere optaget af, hvordan de skal få føden til februar end af at realisere det projekt, som de netop nu arbejder med, og som kræver deres indsats. Man bekymrer sig mere om at sikre sin egen eksistens end om at sikre projektet, mens jeg fortrinsvis har bekymret mig om projektet og ikke om andet.

MK: – *Selv om »Warnung...« skildrer et meget klaustrofobisk og statisk miljø, så lader Ricky sig vel opfatte positivt, fordi han ønsker at bryde med miljøet og søge arbejde?*

RWF: – Nej, for mig er osse Ricky en negativ figur. Han vil ud af filmmiljøet, siger han, og tilbage til fabrikken, hvor han kommer fra, men det er tomme fraser, som man ikke skal tro på. Det meste af, hvad folk siger i filmen, er dækningsløse fraser. En anden fyr taler om at bringe arbejdspladserne ind i filmen, at lave politiske film for arbejderne. Det er endnu en af disse holdninger, som ikke skal tages alvorligt, fordi det er tom snak. En af mine bedste venner er forbilledet for denne figur, – han har tilegnet sig et meget venstreorienteret ordforråd uden at tage sine egne ord alvorligt, uden at forsøge at realisere dem. Han har undgået de farlige demonstrationer og konsekvenser af sine ord, hvorimod han bruger ordene til at forføre folk med, – han forførte korporligt en spansk arbejder med sit ordforråd!

MK: – *Det er en meget pessimistisk film, meget nihilistisk?*

RWF: – Den handler om en bestemt situation i mit liv, der faktisk var, som jeg skildrer det. Det er slemt nok, at man lever i et samfund, hvor man kan komme i den slags situationer, men ingen film er jo hele verden. Denne film er et dokument om en bestemt begivenhed, som var trist og pessimistisk.

CBT: – *Men alle dine film er forsåvidt triste og pessimistiske?*

RWF: – Alle mine film er pessimistiske, ja. Jeg er ikke særlig optimistisk, hvorfor dog? Jeg ser mig omkring og ser kun sørgelige eller onde ting. Man kan sætte sig ved swimmingpool'en her i Venezia og nyde solen og whisky'en, hvis man har penge eller muligheder for det, – men det er jo en yderst privilegeret situation.

CBT: – *Din kollega Alexander Kluge har kaldt din seneste film for en »incest-film«.*

RWF: – Ja så, mener dr. Kluge det? Alle mine film er incestfilm. De andre har præcis lige så meget med mig selv og mit eget liv at gøre. »Götter der Pest« er en lige så personlig film som denne. Det er i orden at lave incestfilm.

CBT: – *Men de øvrige udspilles dog i helt andre miljøer. Det er i øvrigt fantastisk, at du kan komme rundt i så mange forskellige miljøer, når du til daglig jo kun kan færdes i filmmiljøer at domme efter mængden af dine film. Hvordan har du tid til at lære disse miljøer at kende – eller laver du film om dem uden at kende dem?*

RWF: – Nej, jeg kender miljøerne. Man har dog altid en halv dag til sin rådighed ind imellem nogle optagelser, og meget kender jeg fra mine drengeår. Som dreng levede

jeg meget intensivt og snusede alle indtryk til mig i en sådan grad, at jeg stadig kan tære på erfaringer og oplevelser fra dengang. Men nu skal jeg i gang med en TV-serie om en arbejderfamilie, og det er noget, jeg intet kender til. Alle mine foregående film foregår i borgerlige miljøer eller gangstermiljøer, men aldrig blandt arbejdere, og selv »Katzelmacher« handlede mere om borgerlige fordomme i almindelighed end om fremmedarbejdermiljøet. Men nu drejer det sig om arbejderens liv, og i 3/4 år har jeg ikke foretaget mig ret meget andet end at lave research på denne TV-serie, talt med folk, læst bøger – og indimellem har jeg i øvrigt lavet endnu en film inspireret af min onkels liv. Han var frugthandler. Men ellers har jeg læst arbejdsplads-beskrivelser, politisk teori og besøgt fabrikker, hvor jeg har forsøgt at komme i så nær kontakt med folk som muligt. Jeg skal lave 6-7 TV-film på 70-80 minutter hver. Det er et vældigt projekt, som jeg glæder mig meget til.

CBT: – *Blir det dokumentarisk?*

RWF: – Nej, det blir fiktion, som udgår fra dokumentariske problemer. Der findes fantastisk interessante arbejdsplads-beskrivelser, hvordan arbejdspladsen er opstået og indrettet, og hvilken bevidsthed den fremmer hos mennesker. Mit udgangspunkt er dokumentariske kendsgerninger, og på dem laver jeg fiktion, for filmene er beregnet på publikum, og de er ikke så meget interesseret i dokumentation som i rene spillefilm.

CBT: – *Arbejdet synes i de fleste af dine film at være et meget vigtigt tema. De fleste af dine personer ødelægges, fordi de ikke har noget arbejde og dermed er losrevet fra en meningsfuld sammenhæng med andre mennesker.*

RWF: – Ja, arbejdet er på en måde det eneste tema, der findes. Hvad er der ellers? De fleste mennesker arbejder hver dag i 50 år, og osse når de kommer hjem, arbejder de med noget, der kan forenes med deres privatliv. Privatliv har de på en måde slet ikke, – man kan sige, at deres arbejde er deres privatliv. Personerne i mine film er kaputte typer, fordi de ikke har arbejde, men lever i en verden, i hvilken de ved, at de må arbejde. Det destruerer dem. Vi lever i et samfund, hvor man er nødt til at arbejde for at have noget at holde sig til, og mange af mine personer kan ikke udholde at arbejde. Derfor de har intet holdepunkt i livet og går til grunde.

CBT: – *Hvad ville du lave, hvis du ikke kunne lave film?*

RWF: – Det ved jeg ikke. Da jeg var færdig med skolen, spekulerede jeg osse på det, men nåede frem til, at teater- og filmarbejde gir en størst mulig personlig frihed, som vort samfund er indrettet. Derfor valgte jeg det.

CBT: – *Hvad skal andre mennesker gøre, som ikke kan lave film?*

RWF: – Det ved jeg heller ikke. Når man diskuterer det, må man først diskutere, hvordan man destruerer vort samfund, – så kan vi bagefter tales ved om, hvad folk så kan bruge deres tid til. Men det vigtigste spørgsmål i dag er: Hvordan ødelægges man samfundet. Når samfundet er ændret, vil osse folks bevidsthed ændres, men så længe alt er bygget op på, at nogle må arbejde, for at andre kan profitere på deres arbejde, så er der ikke så meget andet at diskutere end en ændring af disse forhold. ■



om en central figur, i stedet for som hidtil at lade de varierede »stafet-skift« danne en slags helhed. Det væsentlige i filmen er igen et ambivalent problem: centralfigurens trygge småborgerlige tilværelse udsættes for en ydre trussel. Figuren bliver en kastebold mellem yderliggående højre- og venstreorienterede grupper; den involveres for en kort periode i højreorienterede situationer, for så pludselig at svinge over på den stik modsatte side og så fremdeles.

– *Hvad er filmens 'story'?*

Jancsó: – Der findes ikke nogen film, som kan genfortælles ud fra dens handling alene. Men lad mig til orientering kort opridsе hændelsesforløbet: Det kunne næsten blive til en kriminalhistorie. Reporteren Monica Vitti, med tilhørsforhold til middelklassen, involveres i en række demonstrationer. I begyndelsen er hun et ufrivilligt øjenvidne til anarkistiske og fascistiske grupperes aktioner, senere deltager hun aktivt i dem. Hun gennemgår en menneskelig og politisk modningsproces, indtil hun til sidst, forholdsvis bevidst og fast besluttet, vælger sin egen plads i den sociale kamp. Da Hernádi og jeg gik i gang med at udarbejde manuskriptet på grundlag af en novelle af Giovanna Gagliardo, frygtede vi, at filmen ville forekomme som en fiktion eller en overdivelse, hvad angår f.eks. de fascistiske aktionsgrupperes rolle, organisation, slagkraft og betydning. Den sidste tids voldsbegivenheder i Italien har imidlertid givet handlingen en forbløffende realistisk og aktuel baggrund. For os er »Mindennapi félelem« (»Pacifisten«) det sidste led i »karate-trilogien«, som foruden denne film består af »Sirocco« og »Agnus dei«. I denne trilogi forsøger vi at belyse højrefløjens fysiognomi, vi knytter kommentarer til fascismens mangeartede manifesteringsformer.

Hernádi: – Det er takket være Giovanna Gagliardo og de øvrige italienske medvir-

Samtale med Miklós Jancsó

Følgende interview med Miklós Jancsó og hans faste manuskriptforfatter Gyula Hernádi blev bragt i det ungarske filmtidsskrift »Filmkultúra« for ca. et år siden i anledning af den netop indspillede italienskproducerede film »Pacifisten« (med arbejdstitlen: »Den daglige angst«). Jancsó benyttede bl.a. Antonionis fotograf Carlo di Palma og skuespillerne Monica Vitti, Pierre Clementi og Daniel Olbrychski.

Jancsó har siden lavet endnu en film: »Psaume rouge«, som lige har haft premiere i Ungarn. Han synes i øvrigt at have taget den fulde konsekvens af sine udtalelser i interviewet om, at hans film er »teaterprægede«, idet han netop er debuteret som sceneinstruktør. Han har overført en af sine tidligere film, »Konfrontation«, til teaterscenen.

– *Først vil vi gerne høre lidt om din italiensk producerede film?*

Jancsó: – For mit vedkommende drejede det sig om at overføre den struktur, der har kendetegnet vore hidtidige film, på et moderne bymiljø, og alt tyder på, at det er lykkedes. Hvad denne film angår, er der to ting, som jeg på forhånd var skeptisk over for. For det første, at Monica Vittis centrale placering ville ødelægge de muligheder, der ligger i en filmopbygning, som hovedsageligt koncentrerer sig om gruppe-strukturer. For det andet var jeg bange for, at bymiljøet – dagens Milano – ikke i samme målestok ville byde på de stiliseringsmuligheder, som de mere abstrakte landskaber og det delvis historiske miljø gjorde i vore hidtidige film. Den færdige produktion har imidlertid overbevist os om, at vores metode også kan fungere i moderne omgivelser. Forskellen består udelukkende i, at vi nu koncentrerer os

kende ved indspilningen, at filmens struktur så overraskende vellykket har kunnet ramme den aktuelle sociale virkelighed. Jeg synes, det mest interessante ved filmen er at se, hvordan man kan skabe en enhed og vekselvirkning mellem »individuel-struktur« og »gruppe-struktur«. Der er tale om »individuel-struktur«, når Monica Vitti er alene eller sammen med højst een person, og om »gruppe-struktur«, når hun er omgivet af flere. Denne stadige veksel mellem de to strukturer giver efter min mening en helt ny og spændende oplevelsesvinkel i forhold til Jancsó's tidligere film.

– *Et karakteristisk træk ved dine film har været at undgå enhver form for psykologisering i figurtegningen. Er dette også karakteristisk for denne sidste film?*

Jancsó: – Det at lave film har noget med et stykke praktisk arbejde at gøre. Selv om ens udgangspunkt på forhånd er defineret

m.h.t. en bestemt filosofi, en bestemt stilopfattelse osv., kan det godt være, at man alligevel kommer til at lave en dårlig film. Vi har også visse tanker og ideer om, hvorfor personerne i vore film ikke er psykolo-

gisk tegnede. Men den slags teorier opstår for os som regel først på et senere stadium, den slags ting er ikke på forhånd afklaret, dvs. inden vi går i gang med en film. Vores udgangspunkt er som regel blot selve beret-

ningen, et uhyre simpelt hændelsesforløb, og alle de øvrige betydninger, indholdet, kommer udelukkende til udtryk derigennem. Men det er rigtigt, at vi allerede efter »Oldás és kötés« (»Cantate«) følte, at vi måtte forlade psykologiseringen, og vi er i dag overbevist om, at den er en forældet Hollywood-tradition, en af den slags demagogier, der gør et – i en anden sammenhæng måske uacceptabelt – værk fordøjeligt for et småborgerligt publikum. Det publikum, som kun ønsker sine fordomme bekræftet, som kun vil underholdes, kan naturligvis have glæde af den slags film. Den psykologiske fremstilling får folk til at identificere sig med handlingens personer og dermed til at glemme deres egen situation. De bliver beroligede, mens vi tværtimod ønsker, at de skal blive foruroligede.

– *De skal med andre ord ikke indleve sig i spillet, blive følelsesmæssigt engageret?*

Hernádi: – Nej, de skal ikke identificere sig med de medvirkende, men med disses tanker.

Jancsó: – De skal konfronteres med deres egen situation, deres egen tankegang. De skal slet ikke kunne identificere sig med handlingen eller dens personer. Det ville betyde en afvæbning af tilskueren.

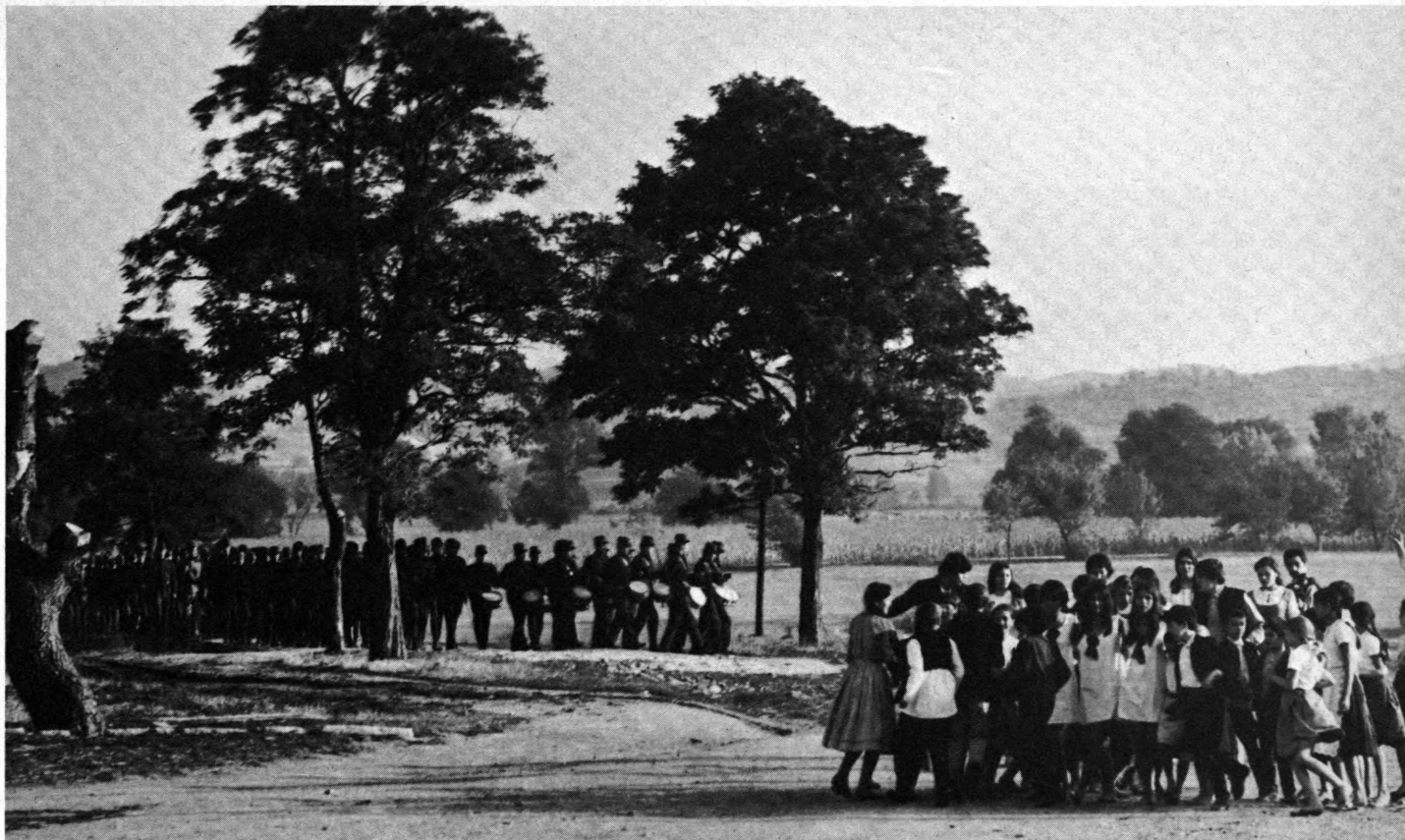
Hernádi: – Lukács var inde på den »flertydige genspejling« af virkeligheden. Bag det abstrakte sproglige tegn kan der som bekendt ligge mange bibetydninger. Filmen derimod lammer ved dens entydige genspejling af virkeligheden, ved dens konkrete, simple informationer. Jancsó og jeg bestræber os på at nå ud over denne alt for konkrete meddelelse, at gøre tilskuerens associationsmuligheder større. I den psykologiske skildring, hvor motivationerne er individuelt betonedede, bliver den simple, »konkret-kombinative« association den dominerende faktor. Men i det øjeblik vi bare forsøger at opridse visse adfærdsmønstre, uden at komme ind på det psykologiske moment, så nærmer vi os en mere abstrakt model, med andre ord en »flertydig genspejling« af virkeligheden. Det er pudsigt at se, at en uddannet psykolog for nogen tid siden har kunnet drage vidtrækkende faglige konklusioner på grundlag af de i øvrigt »psykologi-rensede« figurer i »Agnus dei«. Grunden må være, at den strukturelle model på forhånd definerer figurenes essentielle træk, og tilskueren kan så selv udfylde det komplekse spektrum inden for det givne koordinat-system.

– *Jancsó-filmene er som regel bygget op på to planer. Den ydre primære story, den »primitive beretning«, som Jancsó kalder den, indeholder altid sekundært den egentlige idé, filmens 'budskab' ...?*

Hernádi: – Det er til dels et kompositionsteknisk problem. Vi bestræber os på at forbinde den synkroniske og den diakroniske beskrivelse. Metoden stammer egentlig fra Marx, indtil nu dens mest suveræne bruger. Eftersom Jancsó og jeg almindeligvis henter vore temaer fra historien og således søger at bearbejde en tidsmæssig given situation i strukturel form, så er det indlysende, at vi i virkeligheden er ude på at forene to modstridende beskrivelsesmetoder. Det er sandsynligvis det, der er forklaringen på, at vore



En række scener fra »Agnus dei«. Modst. side: Billede fra Jancsó's seneste film »Psaume rouge«.



film virker så fremmedartede og irriterende på publikum.

– *Vi har lige berørt et karakteristisk træk ved Jancsó-filmene, nemlig det, at det primære hændelsesforløb – der er logisk opbygget, om end kun opridset, med store udeldelser – allerede indeholder værkets sekundære plan, det tankemæssige indhold. Dette gælder til og med »Sirocco« og de første to trediedele af »Agnus dei«. Men der er ligesom dukket et nyt element op i filmens sidste trediedel; her optræder selve symbolerne, metaforerne autonomt, de repræsenterer udelukkende deres egen symbolske værdi. I hvor høj grad er der her tale om en bevidst fornyelse af filmsproget? Er eksperimentet med anvendelsen af direkte symboler også tilfældigt opstået?*

Jancsó: – Der skete ganske enkelt det, at Daniel Olbrychski dukkede uventet op midt under optagelserne af »Agnus dei«. Når man pludselig får chancen for at disponere over en så fremragende skuespiller, så må man simpelt hen finde en speciel rolle til ham. Men at konstruere en speciel rolle til en ny figur i en næsten færdig film er ikke nogen let opgave. Vejrforholdene tvang os heldigvis til at holde pause i optagelserne i nogle dage, og jeg udnyttede tiden til at omarbejde det oprindelige manuskript i fællesskab med mine nærmeste medarbejdere. Resultatet blev, at Olbrychski fik en ledende funktion i filmen. Vi blev kun nødt til at tage en enkelt optagelse om, i øvrigt en sekvens, som vi alligevel havde været utilfreds med i første omgang. En praktisk løsning er altså skyld i, at den sidste trediedel afviger så markant fra resten af filmen. Hvad man så ville med figuren, hvad den skal stå for, kommer i anden række. I forbindelse med »Agnus dei« har det fra første færd stået os klart, at den centrale figur, den gale præst, som spilles af Madaras, før eller senere måtte have en modpol inden for den ideologiske

bevægelse, den gruppe-struktur, han tilhører; ellers ville tilskueren i det lange løb miste interessen for ham. Hvis ikke Olbrychski var kommet til, ville en anden, sandsynligvis Kozáks figur, have fået tildelt en så fremskudt rolle. Alt dette kan lyde som en eftertænkning, men som jeg før sagde, det at lave film, er for mig noget uhyre konkret, et stykke praktisk arbejde. Det har for mig intet med forud definerede teorier at gøre.

– *Vi har ikke direkte fået svar på spørgsmålet: betragter I anvendelsen af autonome symboler i »Agnus dei« som en bevidst søgen efter nye veje ...*

Jancsó: – Det er ikke min opgave at forklare filmen ud fra et sådant synspunkt. Jeg er kun i stand til at fortælle om de rent tekniske ting og så om, hvad vi egentlig har tænkt os at meddele gennem filmen. »Agnus dei« er, som før nævnt, et led i en trilogi, der skal beskrive den østeuropæiske fascismes fysiologi. Det er et forsøg på at definere dens irrationalisme. Jeg vil ikke påstå, at vi når frem til nogen endegyldig eller dybsindig definition; filmene er kun en skitse i den retning.

Hernádi: – Ethvert forsøg på at analysere og fortolke sig selv kan forekomme som et selvforsvar. Vi havde faktisk overvejet, hvordan man kunne forny formen, inden vi gik i gang med »Agnus dei«. Vi overvejede, hvordan vi kunne forstærke indtrykket af »flertydighed«, hvilke elementer der skulle tilføres filmen til dette formål. I filmens første del repræsenterer hovedpersonen, den gale præst (Madaras), i sig selv denne flerdimensionalitet. I sin stiliserede realitet virker han næsten allerede som en metafor. Eller næsten som en surrealistisk metafor. Denne surrealistiske metafor viderefører vi i Olbrychskis skikkelse i en sådan grad, at vi til denne figur – der skal fungere som en slags koordinator – nu kan sideordne andre

metaforer. Som f.eks. bålet ved bakketoppen, der kaster et sært flertydigt og udflydende skær over den primære beretning. På denne måde bliver selve »story« en symbolbærer; der opstår en mærkelig form for surrealisme. Som ringe i vandet udvider billedsproget sig; går fra et realistisk metafor-system over i et stadig mere symbolmættet metafor-system, for så til sidst at munde ud i en slags surrealisme. Voilå – vores særlige og om man vil »lyriske« måde at visualisere den østeuropæiske fascismes fysiologi på.

– *Et andet karakteristisk træk ved jeres film er den »evige bevægelse«. Hvorfor er det så vigtigt, at kameraet hele tiden er i bevægelse?*

Jancsó: – Det er ikke så meget kamerabevægelsen, men det den vil udtrykke, indholdet, som er vigtigt. Jeg bliver ganske enkelt urolig, rastløs, når noget går i stå, når noget står stille omkring mig.

Hernádi: – På den ene side er der her tale om et forsøg på at sensualisere den permanente bevægelse, som karakteriserer den virkelighed, vi lever i. På den anden side er det et psykologisk virkemiddel; bevægelsesstrukturer i et kunstværk påvirker det menneskelige modtagelsesapparat. Hjernecellernes membraner bliver ganske enkelt mere følsomme, mere modtagelige.

Jancsó: – Lige siden jeg første gang blev spurgt om det, har jeg tænkt meget over det med den »evige bevægelse« i mine film. Jeg bliver irriteret, når kameraet står stille. Det som står stille er kedsommeligt. Det er altid de nye informationer, som er interessante. Og enhver bevægelse er en ny information. Bare det at kredse omkring et objekt, et menneskes ansigt – det er for mig altid en information, det er altid interessant. Hvis man er følsom nok til at kunne registrere selv de mindste forandringer – og hvad det angår, er vi elever af Antonioni, der inden for filmen opdagede »loven om de

mindste forandringer«, – så kan man, ved at vise de mindste forandringer ved hjælp af den permanente kamerabevægelse hele tiden få nye informationer.

Hernádi: – Selv de mindste forandringer i disse film kan betyde radikale forandringer. Bag dem kan der pludselig afsløre sig et bestemt historisk og samfundsmæssigt bevægelsessystem.

– De fleste filminstruktører opnår en virkning af bevægelse bl.a. gennem krydsklipping. Jeres film benytter en helt anden metode, lange uklippeede sekvenser. Hvad skyldes dette?

Jancsó: – Jeg må indrømme, at jeg er ude af stand til at klippe. Desuden kan jeg heller ikke tænke i de baner, når jeg laver en film. Kameraet skal hos mig kontinuerligt registrere begivenhederne. Derfor kan jeg heller ikke skabe samtidighed via krydsklipping. *Hernádi* har ofte foreslået, at vi skulle prøve at mixe tidsforløbet, men jeg er simpelt hen ude af stand til det.

– Det kan ikke undgås, at de lange uklippeede sekvensers varighed kommer til at være identisk med den »reelle tid«. Er det ikke det, der tiltrækker dig?

Jancsó: – Det var Antonioni, der fandt på det. Men jeg laver noget helt andet. Der er hos mig ikke tale om en gengivelse, men om en rekonstruering af virkeligheden. Der var engang én, der mente, at min metode var Brecht-inspireret. Det ærgrede mig, for jeg bryder mig ikke så meget om Brecht, men der er noget om snakken. Mine film kan måske virke teaterprægede, det jeg viser kan i hvert fald ikke være identisk med virkeligheden. Lad os tage som eksempel åbningssekvensen i »Sirocco«: attentat, flugt, skyderi osv. – sådan som jeg viser det, kan det slet ikke foregå i virkeligheden. Tilskuerne mærker med det samme, at de dér på lærredet bare spiller en virkelig begivenhed. Den virkelige begivenhed er blevet transporteret over på et andet plan, spillet foregår næsten som på en scene. Der er bare det ved det, at et filmet spil alligevel virker mere realistisk, end hvis man overværer det på en scene. Jeg filmer heller ikke så gerne i dekorationer, men helst på location og alligevel virker optagelserne »scenisk«. Der er tale om en transponeret realisme, ligesom hos Brecht, som jeg i øvrigt – jeg gentager – ikke bryder mig særlig meget om. Men jeg indrømmer, at denne mærkelige dobbeltvirkning, denne altid tilstedeværende »verfremdung« er et Brecht-element i mine film. I øvrigt fremkalder montageteknikken i dag betydeligt større realistisk virkning end metoden med de lange uklippeede sekvenser. Hvis jeg optager en duel i en western i en eneste indstilling, så står det med det samme klart for tilskueren, at der ikke er tale om en realistisk død, et realistisk pistol-skud ...

– Er forskellen mellem de to metoder ikke bare et spørgsmål om, i hvilken fase udeladelsen, den tankemæssige udvælgelse foregår: enten ved udformningen af sekvensen eller under klipningen?

Jancsó: – Der er tale om to vidt forskellige ting. Man kan selvfølgelig også lave provokerende film ved hjælp af en klippe-teknik, der bevidst dyrker udeladelsesprincippet. Det var det, der var det nye i nouvelle vague i sin tid, foruden slow-motion, fast-motion, frysning osv. Publikum var dengang forberedt på denne fornøjelse af filmens

formsprog. Den nye bølges formsprog var den sidste avantgardistiske nyskabelse, der stadig havde kontakten med et såkaldt stort publikum. Det samme kan næppe siges om det, der siden er kommet af formfornyerelser. Kløften i dag mellem konsum-filmene og underground-filmene er betydeligt større end den kløft, der i sin tid bestod mellem konsum-filmene og nouvelle vague. Grunden hertil er ganske enkelt den, at underground i dag går betydeligt mere radikalt til værks; i stedet for at genopfriske konventionerne, vender den sig tværtimod imod dem, den fremviser en teknik og især en holdning, der går på tværs af alle gældende normer.

Hernádi: – Jeg er ikke helt enig med Jancsó's realismeopfattelse. De lange uklippeede sekvenser giver tilskueren en mere realistisk oplevelse end den konventionelle montageteknik. Figurerne i vore film bevæger sig på en stærkt stiliseret måde, situationerne er ligeledes stiliserede. Kontrastvirkningen kommer så fra de uklippeede sekvenser. Efter din mening er montagefilmene virkelighedsindtryk stærkere. Det er jeg ikke så sikker på. Dine film virker realistiske, netop på grund af de uklippeede sekvenser.

Jancsó: – Det, du er inde på, er Antonionis teorier om sine egne uklippeede sekvenser. Hos ham er der tale om realisme; det vi laver er ikke realistisk. Prøv f.eks. at sammenligne »Natten«s afsluttende, meget smukke lange sekvens – her er der tale om realisme, så det batter – med den sidste sekvens i »Agnus dei«. Forskellen mellem de to metoder er iøjnefaldende. De ting, som hober sig sammen i »Agnus dei«, kan aldrig forekomme på den måde i virkeligheden.

Hernádi: – Jeg er af en anden opfattelse. Selv åbningssekvensen i »Sirocco«, som Jancsó hævder er yderst abstrakt og urealistisk, anser jeg for at være virkeligheds-suggerende. Når man alligevel kommer i tvivl, skyldes det udelukkende, at den er en uvant komprimeret gengivelse af virkeligheden.

Jancsó: – Nej, du har ikke ret. Lad mig vende tilbage til mit yndlingseksempel: et ganske almindeligt western-opgør. To mænd står i en saloon. Den ene trækker pludselig revolveren, den anden kommer ham i forkøbet og kaster en kniv i hans bryst. Som tilskuer er du udmærket klar over, at det bare drejer sig om et spil, men montageteknikkens virkelighedssuggestion kan alligevel rive dig med et øjeblik, så du glemmer, at det er et spil: i et kort klip ser du manden trække revolveren, derefter manden, der kaster kniven. Så klipper jeg tilbage til manden, der får kniven i brystet: Der er noget paradoksalt i, at tilskueren via denne teknik får en realistisk oplevelse, selvom man aldrig ville opleve hændelsesforløbet så »parallelt«, hvis man selv var til stede. Overfor denne metode står så min egen lange uklippeede sekvens, der straks meddeler tilskueren: det, han her oplever, er kun et spil. Jeg røber med det samme, at der kun er tale om en illusion; mine medvirkende vil ikke dø rigtigt på lærredet.

Hernádi: – Jeg tror ikke, du er i stand til at destruere illusionen i dine film. Hvad med de realistiske lydeffekter f.eks.? Man får kuldegysninger, når f.eks. ruden splintres i »Sirocco«s henrettelsesscene, hvor den dødsdømte er stillet op på gårdspladsen og skydes inde fra stuen.

Jancsó: – Du griber en enkelt detalje ud af sammenhængen, som måske kan virke

mere realistisk. Men jeg kan ikke lade være med at vende tilbage til åbningssekvensen i »Sirocco« – den er bevidst teaterpræget.

– For nu at vende tilbage til »Agnus dei«. Jancsó har prøvet at forenkle spørgsmålet om, hvorvidt han har villet forny sine udtryksmidler med anvendelsen af »direkte« symboler til et spørgsmål om teknik ...

Jancsó: – Jeg har ikke forenklet noget som helst. Jeg ved ikke, hvordan andre har det med det, men for mit vedkommende opstår ideen om, hvor jeg vil stille kameraet op, og hvad jeg vil fortælle med den bestemte indstilling samtidig. Med hensyn til min specielle lange uklippeede sekvens foregår den idémæssige udformning samtidig med den detaljerede udarbejdelse af kameraturen. Når vi starter på en indstilling, ved jeg som regel slet ikke, hvordan den vil ende. Det eneste, jeg er klar over, er, hvor de op til 200 m lange skinner til kameraet skal ligge. Derefter kan jeg så – takket være min fotograf Kende, der slet ikke bruger projektorer – circle frit rundt med kameraet og udnytte begge sider af skinnerne, hvad der er ret sjældent i en film. På den måde opnår jeg et tredimensionelt rum, i hvilket jeg så kan arrangere optrinene simultant. Hele sekvensen må ikke tage mere end 5 min.; der kan ikke være film til mere i apparatet. Jeg ved derfor aldrig i forvejen, hvor mange optrin jeg kan nå at lave i løbet af 5 min.

– Ville du forsøge, hvis du f.eks. havde en kassette til 3000 m. film, at lave en spillefilm i eet eneste klip?

Jancsó: – Sandsynligvis ja. Det ville gøre filmen endnu mere teaterpræget og forstærke virkningen af distanceret realisme. Skinner på 5–600 m. ville i så fald være det ideelle. Det ville give interessante variationsmuligheder. Jeg søger i mine film altid efter ændringer i bevægelsesmønstre og situationer. Bag dem skjuler der sig altid en eller anden information.

– Hvad kan en ændring i situationen i sig selv skjule, når skikkelserne slet ikke er psykologisk underbyggede?

Jancsó: – Den filmiske »action« repræsenterer for mig først og fremmest en fysisk action, hvilket i sig selv er spændende, fordi den forudsætter en stadig forandring af tingenes tilstand: Jeg indrømmer, at ifølge de herskende konventioner har sådanne rent fysiske handlinger ikke så stor udtrykskraft som de psykologisk underbyggede handlinger. Det har ikke altid været sådan: selv filmen har først på et senere trin af dens udvikling inddraget psykologien til sig.

Hernádi: – Menneskene interesserer os ikke primært som individer, men som dele af en struktur. Ved at undgå enhver form for psykologisering, opnår vi, at tilskueren identificerer sig med den tankemæssige side af filmen og ikke med de enkelte roller eller med dens ydre handling. Jeg anser de verbale og de billedlige, visuelt-auditive kunstarter for at være ligestillede; filmens tegnsystem kan være ligeså abstrakt og flertydigt som sprogets tegnsystem og derved i stand til at pege ud over sig selv. Derfor mener jeg også, at den sidste tredjedel af »Agnus dei« er et fremskridt, et forsøg på at skabe et mere abstrakt filmsprog. Det er efter min mening een af mulighederne til at skabe et nutidsbetonet filmsprog.

(Oversættelse: András Bánfi)

OVERSETE FILM



Følgende indeks må ikke tages for mere, end hvad det er, nemlig et udvalg af væsentlige film, optaget i den sidste halve snes år, som det filminteresserede publikum herhjemme af en eller anden grund er gået glip af. Enkelte af de her omtalte film er dog blevet vist på Filmmuseet. Mange flere instruktørnavne eller filmtitler fortjente naturligvis at blive taget med på denne ønskeliste. Vi var imidlertid nødt til at begrænse os, og vi har fortrinsvis valgt at nævne film, som en eller flere af os har haft lejlighed til at se, eller som udenlandske filmblade forlængst har udpeget som ikke ubetydelige filmværker.

Woody ALLEN

»Take the Money and Run« (1969). Med Woody Allen, Janet Margolin, Jacquelyn Hyde.

»Bananas« (1971). Med Woody Allen, Louise Lasser, Carlos Montalban.

»Take the Money and Run« er den amerikanske TV-komiker Woody Allens debutfilm som instruktør efter at han et par gange tidligere har vist sig som en komisk begavelse i andres film (»Hva' nyt, Pussycat?«). I »Take the Money and Run« (som han også har været med til at skrive) spiller Allen selv hovedrollen som en utroligt klodset bankrøver, der konstant prøver at realisere sine vildeste dagdrømme om sig selv som supergangster. I anmeldelser af filmen blev det understreget, at Woody Allen ikke formåede at runde filmen af, at han måske påtog sig for meget (som skuespiller) til at kunne styre helheden (som instruktør), men alligevel fandt en lang række amerikanske anmeldere filmen grinagtig og løfterig. I Newsweek skrev Joseph Morgenstern, at filmens struktur bestod af en serie gags (nogle af dem blev gentaget uden gevinst), at mange mindre roller blev spillet vidunderligt morsomt under Allens instruktion, og at Allen manglede disciplin både som filmkomiker og filminstruktør – og at tiden i øvrigt var på Allens side.

»Bananas« er Woody Allens anden spillefilm som instruktør, manuskriptforfatter og skuespiller, og flertallet af amerikanske kritikere har fundet filmen enormt underholdende. I The Village Voice skrev Andrew Sarris, at »»Bananas« fik mig til at le længe, og den vil gøre det samme for dig med mindre du tilfældigvis er på et *save-the-world-kick*«, og i New York Times skrev Vincent Canby, at filmen var »særdeles velkommen« – at der var scener i filmen, som

George C. Scott spiller Sherlock Holmes i Anthony Harveys »They Might Be Giants« (se s. 217).

ikke lykkedes, fandt Vincent Canby irrelevant i sammenhængen: »For 30 år siden var der nogle meget skarptseende kritikere, der plejede at blive meget bedrøvede og tågede på tryk fordi W. C. Fields sjældent lavede en film, hvis helhed var lige så morsom som dens enkelte dele. I dag gør det ingen forskel. Det var nu den slags film, W. C. Fields lavede, og nu accepterer vi rytmen i hans komiske geni . . . Det kan meget vel tænkes at gælde for Woody Allen«.

Robert ALTMAN

»Brewster McCloud« (1970). Med Bud Cort, Sally Kellermann, Stacy Keach. Et sært eventyr om en dreng, der spirerer til at blive en fugl. I Newsweek skrev Paul D. Zimmermann bl. a. om filmen, at »Altman kontrol over sin vildtflyvende fantasi er betagende. Han er i stand til at 'skyde' præcis hvad han ønsker til enhver tid og få det til at virke samtidig med, at han holder fortællingens komiske energi gående«, og i Variety nævner anmelderen »Murf«, at der må være »bogstavelig talt hundredevis af stiklerier og udfald mod nutidens samfund, og de kan ikke ses eller høres via eet gennemsyn«. Anmelderen nævner også, at meget af filmens morskab er inspireret af ældre tegnefilm, først og fremmest en serie kaldet »The Roadrunner« med seriens »overlegne blanding af intellektuel humor og bizarre billedkompositioner«.

Hal ASHBY

»The Landlord« (1970). Med Beau Bridges, Lee Grant, Diana Sands. En komedie om raseskel, instrueret af den debuterende Hal Ashby (tidligere klipper og Associate Producer for Norman Jewison), der efter en roman fortæller om en 29-årig ung mand (søn af en rig industrikonige) der forarger sine omgivelser ved at købe en ejendom i en sort ghetto i New York. »Hal Ashbys første film langer skarpt ud efter alle Amerikas hellige køer, fra moderskab og Sidney Poitier-film til den vidt udbredte myte, om det gyldne, liberale hjerte, der banker i enhver besiddende mand. Uden at tilbyde nogen nem løsning på raceproblemerne i USA (hvor filmen blev køligt modtaget), er »The Landlord« tilfreds med at forblive inden for den bugtede labyrint, som heltens dårlige samvittighed er . . . Filmens store styrke ligger ikke i dens ambivalente ideologi, men i dens sviende morsomme manuskript . . .«, skrev Jan Dawson i Monthly Film Bulletin.

Alexandre ASTRUC

»La proie pour l'ombre« (1961). Med Annie Girardot, Daniel Gelin, Chr. Marquand. Astruc demonstrerer i denne film – der formentlig må betragtes som hans bedste – hvad han forstår ved det berømte begreb: *caméra-stylo* (kameraet som fyldepen), han i sin tid har skabt. For at kunne bruge en pen, må man i hvert fald kunne skrive. Og at skrive med et kamera er netop, hvad Astruc formår i dette tilfælde. Hans stil er så klar og så flydende, at den i filmens bedste sekvenser ligefrem er af klassisk renhed. Denne historie om en moderne selvstændig kvinde, som går fra sin mand for at følge sin elsker, som hun til sidst også forlader, kunne meget vel være blevet til det rene melodrama, men takket være Astrucs måde at se

tingene på er hovedpersonen blevet til en af de mest betagende og ægte kvindeskikkelser, man i årevis har oplevet på et film lærred. Slutscenen, hvor Anne mister de to mænd samtidig, foregår på en flyveplads med enorme flyvemaskiner larmende i baggrunden og er karakteristisk for Astrucs fremgangsmåde. Ligesom Rosellini bruger han systematisk omgivelserne som kontrapunkt til handlingen. I dette tilfælde giver han ved hjælp af en visuel metafor udtryk for den radikale misforståelse, der står som en mur mellem kvinden og manden i samfundet i dag.

M. D.

George AXELROD

»Lord Love a Duck« (1965). George Axelrods debut som iscenesætter efter en række vittigt skrevne film (bl. a. »Den søde kløe«, »Pigen Holly«, »Kandidaten fra Manchuriet«), og i filmen fortsætter Axelrod sine satiriske udfald mod karakteristiske amerikanske overdrivelser i et evigt solbeskinnet og succesjagende miljø. I sin anmeldelse i Sight and Sound skrev Tom Milne bl. a. om »Lord Love a Duck« at den var »brillant, selvmodsigende, skægt anarkistisk og fyldt med skøre personer«, mens amerikanske anmeldere gennemgående var mere kølige over for filmen. Generel enighed var der dog om hovedpersonernes spil i filmen, især med ros til Roddy McDowall, Tuesday Weld og Ruth Gordon.

Carmelo BENE

»Nostra Signora dei Turchi« (1969). Med Carmelo Bene. »Capricci« (1970). Med Carmelo Bene og Anne Wiazemsky. »Don Giovanni« (1971). Med Carmelo Bene. – *Hvad er »Capricci« i forhold til »Nostra Signora dei Turchi«?* – »Nostra Signoras Capricci«. Til forskel fra »Nostra Signora« er »Capricci« en total fornægtelse af kunsten, livet, kærligheden, passionen – alt. Den totale fornægtelse. Alt er falsk. I mine film skal man ikke tro på personerne – ikke på noget som helst.

– *Som hos Cocteau?*

– Ja, hvis De tænker på Cocteau, er De måske kommet på noget: i lighed med Cocteau, der er en fyr, der har gennemskuet livet, accepterer jeg det, eftersom alt er falsk i mine film. Præcis som i livet. Jeg tror ikke, der findes surrealist, men bare dårlige realister . . . »Nostra Signora dei Turchi« er et melodrama, ikke for øret, men for øjet. Musikken befri os for ideerne, fra alt. Jeg tror bare på musikken, og gudskelov har jeg aldrig lært mig at komponere eller læse partitur. Verdi har skabt en dramatisk kunst for øret og ikke for øjet. Jeg gør det modsatte. Han skrev handling for øret, jeg skriver musik for øjet. Jeg tror, det er samme sag. Jeg indstiller mig også på at vise fysiske handlinger, men ikke som hos Grotowski eller Living Theatre, hvor alt er udregnet. Desuden har de en religion, som kaldes kultur. Det er den, som gør dem til idioter.

(Carmelo Bene i interview med Noël Simsolo, Chaplin 103).

Claude BERRI

»Mazel Toff ou le mariage« (1968). Med Claude Berri, Elisabeth Wiener.

»Le pistonné« (1969). Med Guy Bedos, Georges Geret.

Se interview med Claude Berri i Kosmorama 107.

Bernardo BERTOLUCCI

»Prima della rivoluzione« (1963–64).

En af 60'ernes vigtigste italienske film. Se Øystein Hjorts Bertolucci-artikel i dette nummer.

Walerian BOROWCZYK

»Gotto, l'île d'amour« (1968). Med Pierre Brasseur og Ligia Branice.

»Blanche« (1971). Med Ligia Branice, Michel Simon, Georges Wilson.

I 1967 modtog Borowczyk Max Ernst-prisen for sit samlede filmværk, hvad der ikke kunne komme bag på nogen, der kendte hans kortfilm. Denne polske instruktør, der siden 1959 har slået sig ned i Paris, kan nemlig betragtes som en sand efterkommer af surrealisternes. Den verden, han skildrer i sin første spillefilm »Gotto«, er på en gang særdeles uvirkelig og meget reel. Det er en lukket verden, hvor den fysiske vold og den moralske undertrykkelse råder. I stedet for blot at gøre oprør imod den foretrækker Borowczyk at sprænge den i luften og at udvide menneskets bevidsthedsfelt. Han begynder med at skildre et mareridt og går derfra lidt efter lidt over i det fantastiske for til sidst at trænge ind i menneskesindets underligste kroge.

I sin senere film »Blanche« fortæller han en jævn historie lige ud ad landevejen, hvis vigtigste ingredienser er kærlighed, skinsyge, troskab og begær. Historien foregår imidlertid i det 13. århundrede, og Borowczyk bestræber sig med samme omhu og nøjagtighed som den mest samvittighedsfulde museumsmand for at genskabe de middelalderlige omgivelser, hvor historien finder sted. Og så fortæller han fuldstændig lidenskabsløst en stærkt passioneret historie. Denne urovækkende film ligner et billede af Margritte: en blanding af is og ild.

M. D.

Se i øvrigt die asta, nr. 11: En introduktion til Walerian Borowczyk og et interview med ham ved Ib Lindberg.

Ligia Branice i »Gotto, l'île d'amour«.



Robert BRESSON

»Pickpocket« (1959).

»Le procès de Jeanne d'Arc« (1961).

Hvis Godard har ret, når han siger, at »Bresson er identisk med fransk filmkunst, ligesom Dostojevski er identisk med den russiske roman og Mozart med tysk musik«, er de danske filmentusiaster blevet snydt for to franske film af enestående standard. Disse to film er muligvis ikke Bressons indholdsrigeste, men de hører i hvert fald til de mest helstøbte og konsekvente. Hvad formen angår, kan man betragte dem som et eklatant bevis på »cinematografens« muligheder, dvs. på filmkunstens spændvidde, hvis man som Bresson anvender den som *skriftform*.

Med hensyn til »Pickpocket« henvises såvel til Kosmorama 48, s. 106, og Kosmorama 49, s. 14, som til Jean Sémolués artikel »Dreyer og Bresson« i nr. 56.

M. D.

John CASSAVETES

»Faces« (1968).

»Faces« er beslægtet med »Husbands« i den forstand, at den beskriver midaldrende menneskers ægteskabelige problemer og er koncentreret omkring et enkelt pars ægteskabelige tragedie. Den er ikke så morsom som »Husbands«, men mere nøgen og klinisk i sine observationer af middelklasse-tilværelsen. I et interview i bogen »The Filmdirector as Superstar« besvarer Cassavetes spørgsmåle om filmen:

– *Hvorfor tog det fire år at lave »Faces«?*

– *Hvor længe har vi kæmpet i Vietnam?*

Når det ta'r så lang tid at gøre noget så destruktivt, hvorfor har vi så ikke lov at bruge fire år på noget konstruktivt? Jeg tror, at først og fremmest forsøgte vi at finde historiens svar. Jeg ved intet som helst om ægteskab. Jeg har været gift i lang tid. Men jeg ved intet om ægteskab. Og jeg kender ikke nogen, der gør. Det enkle problem, vi havde med filmen, var at forsøge at skabe en situation for folk, som tillod dem at være sig selv og at sige ting uden at føle, at de bli'r henrettet for at sige det. At få dem til at bringe sig i en position, hvor de kan risikere at dumme sig enormt, uden at de føler, de afslører ting, som siden kan blive brugt imod dem.

– *Spillede de mennesker, vi så på lærredet, virkelig sig selv på en eller anden måde?*

– *Jeg ved det ikke. Der er f.eks. en million ting, man tror, man gør, hvis man kommer hjem og finder sin kone i seng med en anden mand. Man kan ikke sidde og diskutere det, men jeg tror ikke, nogen virkelig ved, hvordan han vil reagere, til det sker. John Marley var så tæt ved sin figur i filmen, at vi næsten alle blev neurotiske sammen med ham og bekymrede for, hvordan det skulle ende med ham, hvordan han ville reagere på den situation, når han blev nødt til at se den i øjnene. Og som mand chokerede det mig, at Lynn Carlins figur, en kvinde der har været trofast mod sin mand hele sit liv, pludselig kunne have en affære på den måde ...*

C. B. T.

Claude CHABROL

»L'oeil du malin« (1961). Med Jacques Charrier, Stephane Audran, Walter Reyer. Denne film, som mærkværdigt nok er blevet oversat her i Danmark, er Chabrols mest



Shirley Clarke.

chabrolske værk, og den var længe før »Slagteren« og »Dyret skal dø« en slags forenklet mønster på alle hans senere film. Den fortæller om en ung halvt mislykket journalist, Albin, som besøger en berømt forfatter i Tyskland. Denne forfatter er gift med en ung og smuk fransk kvinde. Inden længe har journalisten sneget sig ind i ægteparrets fortrolighed. Han forelsker sig i den unge kvinde, men hun afviser hans tilnærmelser. Imidlertid opdager han, at hun har en elsker, og det lykkes ham at fotografere hende og elskeren i kompromitterende situationer. Billederne viser han til ægtemanden, som af skinsyge dræber sin kone og modstandsløst lader sig anholde af politiet. Albin, den *uskyldige*, ser dem køre af sted med ham ... Ligesom i »Landru«, »Slagteren« og »Dyret skal dø« blander Chabrol også her kortene på en sådan måde, at han tvinger os til at tage vore etiske normer op til revision. Uhyret er ikke nødvendigvis den, man troede.

M. D.

»Ophelia« (1962). Med Alida Valli, Claude Cerval.

Filmene, som blev meget dårligt modtaget af de franske kritikere, blev også en kommerciel fiasko. Man skrev, at den var kunstlet og kedelig, og bebrejdede Chabrol hans »misantropiske« holdning. Jean Collet var på det tidspunkt en af de få, der tog filmen i forsvaret. Han skriver i *Télérama*, nr. 635 (18. marts 1962): »Chabrol forbliver med denne nye film tro mod sit yndlingstema, som allerede er den røde tråd i »L'oeil du malin«: søgen efter sandheden og den åndelige klarhed. Er det ikke mærkeligt at bruge netop filmkameraet, maskinen til at skabe illusioner par excellence, til at nedbryde disse illusioner?« Chabrol – eller en forløber for »Cinéthique« ...

Vera CHYTILOVA

»Sedmikrásky« (Tusindfryd, 1967).

De er to – søstre eller veninder, den ene lys, den anden mørk. De keder sig, men så begynder de at tænke. De kommer til den konklusion, at verden er rådden, og menneskene er rådnede. Så bestemmer de sig til også selv

at være rådnede. De kaster sig med liv og sjæl ud i forbrugersamfundet. Såvel deres fysiske som deres psykiske appetit bliver efterhånden fuldstændig ustyrlig ... Denne eksplosive og forbløffende film fører logikken helt ud, hvor det grænser til det absurde, og fantasien giver sig de reneste surrealistiske udslag. Hele filmen virker som et fyrværkeri, der kaster et mærkværdigt lys over råddenskaben i det moderne samfund og over dobbeltmoralen i verden som helhed.

M. D.

»Le fruit du paradis« (1971).

»En mærkelig fabel om sandhedens krogveje, farer og relativitet ... Et barokt værk med gådefulde konturer. Denne film henvender sig med sine strålende plastiske skildringer til dem, der – som Cocteau udtrykker det – er i besiddelse af hjertets klogskab.«

(Louis Marcorelles i *Le Monde*).

Shirley CLARKE

»The Connection« (1960).

»The Cool World« (1963).

»Portrait of Jason« (1967).

Alle tre film har været vist ved lukkede forestillinger på Filmmuseet. Se Chr. Braad Thomsens interview med Shirley Clarke i Kosmorama 87.

André DELVAUX

»L'homme au crâne rasé« (1966).

Denne film er den flamske instruktør Delvaux' første spillefilm. Delvaux er her i Danmark kendt for »En aften ... et tog« (1968). I »L'homme au crâne rasé« skildrer han en gådefuld kærlighedshistorie, hvor den mandlige part ender i sindssyge. Men hvori består egentlig hans galskab? Er det ikke snarere »det sande liv«, som Rimbaud taler om, Govert her har fundet frem til? Filmen er ikke bare flamsk af sprog og oprindelse, men dybere set også i kraft af en kulturvar, der kan karakteriseres som en form for realisme, der grænser til det fantastiske. Dermed vender den tilbage til en tradition, som man

allerede kan spore hos de flamske malere i det 16. århundrede. For at kunne gengive denne »virkelige« realisme må man have en visionærs blik. Denne forunderlige film vidner om, at det unægtelig er blevet Delvaux forundt.

M. D.

»Rendez-vous à Bray« (1971). Med Mathieu Carrière, Anna Karina og Bulle Ogier.

»Denne film, som er meget frit inspireret af en novelle af Julien Gracq, er et forborgent værk, som er helt lukket inde i sig selv, og som befinder sig på grænsen til det drømmeagtige. Dens eneste virkelighed er fraværet, tavsheden og de tabte og genfundne minder...«

(Jean de Baroncelli i *Le Monde*)

Jacques DEMY

»Peau d'âne« (1970). Med Catherine Deneuve, Jacques Perrin, Jean Marais, Delphine Seyrig.

Se Søren Kjærups artikel i Kosmorama 104.

Carlos DIEGUES

»A grande Cidade«.

»Os Herdeiros« (1969).

En meget personlig skildring af de sidste 40 års udvikling i Brasiliens politiske liv. Se Mette Knudsens og Chr. Braad Thomsens artikel om Diegues i Kosmorama 101.



Fra Carlos Diegues' »A Grande Cidade«.

Jean EUSTACHE

»Du côté de Robinson« (1964).

»Le Père Noël a les yeux bleus« (1966).

»La rosière de Pessac« (1968).

»Le cochon« (1970).

»Numéro zéro« (1971).

I dag er det ikke længere velset at tale om »filmskabere«. Filmkritik skal være enten sociologisk, ideologisk eller politisk. En film er bare en vare, der er frembragt af en bestemt situation i samfundet, og som næppe nok er

udtryk for et enkelt menneskes indre syn. Ud fra dette synspunkt er den omstændighed, at Jean Eustache den dag i dag er ukendt for et større (såvel fransk som dansk) publikum, måske i sig selv ret så afslørende som et indirekte udtryk for filmsituationens øjeblikkelige skævhed. Denne unge filmmand, der af de franske kritikere næsten enstemmigt betegnes som en af de mest begavede af den yngre franske filmgeneration i dag, og som endda af enkelte udpeges som en ny Jean Vigo, har hidtil selv måttet finansiere alle sine film, og han får heller ikke lov til at vise dem – hverken i biograferne eller i TV. Grunden er simpelt hen den, at hans film er noget for sig selv, idet de hverken er korte eller lange, hverken dokumentarfilm eller fiktion, men begge dele på en gang. De kan ikke sættes i bås. Desuden er de også alt for forstyrrende. Eustache viser og siger ting, som man helst hverken vil se eller høre. Derfor er han den dag i dag kun et begreb for de filminteresserede. En anden pudsigt omstændighed er, at Eustache ikke kommer fra Paris, men fra en lille provinsby i Frankrig, og at han er den eneste franske instruktør i dag, som ikke er udgået fra borgerskabet.

Se i øvrigt interview i Kosmorama 100.

M. D.

Rainer Werner FASSBINDER

»Warum läuft Herr R. Amok?« (1970).

»Götter der Pest« (1970).

»Der Amerikanische Soldat« (1970).

»Whity« (1971).

»Warnung vor einer Heiligen Nutte« (1971).

Se Chr. Braad Thomsens interview med Fassbinder i dette nummer.

Georges FRANJU

»Thomas l'imposteur« (fr. 1964). Efter Jean Cocteaus roman af samme navn. Med Emmanuelle Riva, Fabrice Rouleau.

»Denne film er først og fremmest historien om en forskel. Forskellen på et barns løgn og de voksnes sandhed, dvs. på en løgn, som er sandhed, og en sandhed, som er løgn... Thomas' død er barnet, der leger hest og bliver til en hest. I modsætning hertil er de voksnes virkelighed, krigen, den rigtige svinke og kyniske løgn. Franju indstiller sit kamera på krigen og dens følger og afslører derved, hvad den er for en enorm parodi.«

(Cl. Miller i *Téléciné* 127)

William FRIEDKIN

Efter »The French Connection« kender enhver Friedkin som en virtuos filmskaber, men allerede med »The Birthday Party« (1968) efter Harold Pinters skuespil bestod Friedkin med glans sin svendeprove, og en af amerikansk filmkritiks skarpeste damer, Judith Crist, har skrevet: »På lærredet overgår Harold Pinters »The Birthday Party« ikke blot skuespillet og en hvilken som helst teateropførelse vi har set af det. Den bringer også for første gang uforfalsket Pinter til et biografpublikum på uforfalsket filmiske betingelser... 'åbningen' af skuespillet findes i de brillante præstationer af de engelske medvirkende, i Friedkins grådigt gennemskuen kamera, det heftige samspil mellem farvefilm og sort-hvid film, de pludselige udbrud af fysisk voldsomhed og det psyko-

logiske vanvid, der eksploderer midt imellem trivialiteterne... Dette er indbegrebet af Pinter – og hvad enten man kan lide det eller ej, så vil man ikke forholde sig indifferent til det.«

István GAÁL

»Sodrásban« (Strømhvirvler, 1964).

»Zöldár« (Grønne år, 1965).

»Keresztelő« (Dåben, 1967).

»Magasiskola« (Falkene, 1970).

Se Kosmorama 99, s. 5.

Philippe GARREL

»Marie pour mémoire« (1967).

»La cicatrice intérieure« (1971). Med Pierre Clementi.

Philippe Garrel har i årevis været forkæret som filmmand. Ingen af hans film er nogen sinde blevet vist i biograferne. Nu har imidlertid i løbet af de seneste måneder to af dem haft premiere på parisiske biografer. De professionelle kritikere har været overordentlig desorienterede, mens det yngre publikum til gengæld har taget imod filmene med udpræget interesse. Det skyldes muligvis, at den yngre generation genfinder noget af sig selv i denne ængstelige og hudløse yngre instruktør, der nedbryder filmsprogets strukturer og ser ud til at opfinde filmkunsten på ny i hver eneste indstilling og hver eneste kamerabevægelse. I *Télérama* 1154 skriver Gérard Lenne om »La cicatrice intérieure« (Det indre sårmerke): »Publikum vil formodentlig gøre vrøvl over, at filmen ikke ligner noget, og det er fuldstændig rigtigt. Vi har i vort liv som filmentusiaster gennemgået flere afgørende etaper og oplevet en række film, som har virket revolutionerende på filmkunsten. Man kunne nævne en hel del værker, som har ændret det hele, deriblandt »Citizen Kane«, »Åndeløs« og »Hiroshima min elskede«. Fra nu af kan vi tilføje Garrels film på denne liste.«

Jean-Luc GODARD

»Le Gai Savoir« (1968). Med Juliet Berto og Jean-Pierre Léaud.

»Vent d'Est« (1969). Med Anne Wiazemsky, Gian Maria Volonte, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha.

Af Godards meget problematiske produktion efter 1968 er »Le Gai Savoir« og »Vent d'Est« de to væsentlige, fordi de i deres kritik af den traditionelle film er yderst præcise, samtidig med at de rummer Godards stærkeste selvkritik for ikke selv at leve op til sine egne erklærede hensigt om at skabe film, der kan bruges som våben af revolutionære kræfter. Mod slutningen af »Vent d'Est« diskuterer Godard med en kvindelig speaker:

Den kvindelige speaker: Det er ikke nok at fastsætte et mål, man må også finde ud af, hvilke metoder der fører til målet. Din metode er forkert. Du tror, det er nok at tage et citat af Mao, tage ud på landet og filme landarbejdere og blande de to ting for at påvise, at man må indgå forbindelse med masserne på landet.

Godard: At arbejde sig frem til de rigtige ideer vedrørende arbejdet og ledelsens grundlæggende metode. En rigtig ledelse må ved enhver praktisk aktivitet i vort parti baseres på følgende principper: –



Juliet Berto i »Le Gai Savoir«.

Den kvindelige speaker: Du taler stadigvæk i stil med slagord og plakater, og du er hele tiden adskilt fra masserne. Du er ikke synkron, du er uden for de virkelige kampe. Tænk på din konkrete situation. Benyt citaterne fra de kinesiske kammerater, således at de blir til et værktøj for det politiske arbejde og ikke en forudfattet løsning. Du skriger dig hæs. Du bruger floskler. Du ytrer meninger, men undersøger intet.

C. B. T.

Gilles GROULX

»Le chat dans le sac« (1964).

Eftersom man så sjældent har haft lejlighed til at se canadiske film i de danske biografte, kan det nok ikke være helt ved siden af at nævne denne lidt ældre film, der kommer fra provinsen Quebec. Gilles Groulx har efterhånden sammen med Pierre Perrault, Jean-Pierre Lefebvre og Michel Brault slået sit navn fast i internationale filmkredse og stadfæstet den fransksprogede canadiske filmkunsts levedygtighed.

Filmen skildrer uden omsvøb, hvordan en alt for snakkesalig ung mand bliver offer for sine egne spidsfindigheder og ender med at miste den pige, han elsker. Denne »kat i sækken« er en narcissistisk person, som er fuldstændig ude af stand til at interessere sig for andre og til at sige de ord, der skal til for at komme ud af sin isolation og sin selvoptagethed. Gilles Groulx er selv den direkte modsætning til personen, han skildrer. Ved hjælp af lange faste indstillinger skildrer han sin helt med en medlevende interesse, der sætter ham i stand til at trænge ind i menneskesindets skjulteste kroge. Ligesom Godard – som han for øvrigt stilistisk er meget påvirket af – er Gilles Groulx den fødte alliemand, men hans film er alligevel vidt forskellig fra Godards. Under den iskolde overflade stråler den af varme og sol.

M. D.

Ruy GUERRA

»Os Fuzis« (1964).

»Sweet Hunters« (1969).

»Os Deuses e os Mortes« (1970).

Se Mette Knudsens og Chr. Braad Thomsens artikel om Guerra i dette nummer.

Marcel HANOUN

»Une simple histoire« (1957).

»Le huitième jour« (1958). Med Emmanuelle Riva.

»Octobre à Madrid« (1965).

»L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung« (1966).

»L'été« (1968).

»L'hiver« (1969).

»Le printemps« (1970).

»L'automne« (1971).

»Man siger, at mine film er uklare, men man har aldrig vist dem for folk.« Hanoun er ligesom Eustache en »cinéaste maudit«. Kun en eneste af hans film, »Le huitième jour«, er distribueret på normal vis, men det var et eksperiment, som Hanoun aldrig har fået lov til at gentage. Hvorfor ikke? Ja, netop fordi hans film ikke er »kommercielle«. De fortæller ikke nogen historie og har ingen handling i egentlig forstand. Hanoun gør hele tiden sit bedste for at få tilskueren til at huske på, at han sidder i en biograf, og for systematisk at nedbryde alt, hvad filmkunsten i de sidste 75 år har stræbt efter, dvs. at skabe et virkelighedsindtryk og en mere og mere fuldkommen illusion. »Filmkunsten er ikke noget, man uden videre får foræret,« siger Hanoun. »Man må selv gøre sig fortjent til den. Tilskueren har en rolle og må gøre en indsats. Jeg viser selv med mine film, at jeg respekterer tilskueren og betragter ham som et voksent menneske.« Hanoun går derfor bevidst på tværs af alle de gængse vaner: identifikationstrangen og filmkunsten som sutteklud og euforiserende middel. »En film er levende, så længe den holder sig på en vis afstand af tilskueren. For mig at se skal filmen være et middel til at starte en bevidstgørelsesproces.«

Jonas Mekas skriver i The Village Voice, oktober 1970, om Hanoun, at han er »den væsentligste og den mest betydningsfulde franske instruktør siden Robert Bresson.«

M. D.

Anthony HARVEY

»They Might Be Giants« (1971). Med George C. Scott, Joanne Woodward.

Skrevet af dramatikeren James Goldman på basis af hans eget skuespil. Filmen er en fabel om en midaldrende sagfører, der efter sin kones død har trukket sig ind i sine drømme og nu lever, taler og klæder sig som den uforlignelige Sherlock Holmes. I Monthly Film Bulletin roser Penelope Houston filmen og fremhæver dels James Goldmans præcise og elegante dialog, dels Anthony Harveys sikre og afbalancerede instruktion af skuespillerne, og i Sight and Sounds »Film Guide« gives der hele tre stjerner til filmen, der beskrives som »en særdeles indtagende kuriositet, følsom og smukt spillet, skønt i denne version også brutalt beklippet.«

Monte HELLMAN

»The Shooting« (1965). Med Jack Nicholson, Warren Oates.

»Two-Lane Blacktop« (1970). Med Warren Oates, James Taylor, Dennis Wilson.

Monte Hellman er en relativt ny amerikansk instruktør, der hører hjemme i kredsen omkring Peter Fonda og Dennis Hopper. Han er protegé af Roger Corman, for hvem han har instrueret »Ride the Whirlwind« og

»The Shooting«. Sidstnævnte er en ganske original western, meget mystificerende, med personer der optræder som fjernstyrede brikker i et ørkenlandskab på en jagt, hvis formål synes at fortabe sig i det dunkle. Ingen af disse to film har fundet en distributør i USA, hvorimod Hellmans seneste film »Two-Lane Blacktop« er blevet en relativt stor publikumssucces. Også den handler om det mytiske element i jagten, men alligevel med et mere konkret materiale som udgangspunkt: den er en af disse års mange road-film og skildrer en biljagt gennem det amerikanske kontinent. Det er en meget varm, charmerende og munter film, hvor den ofte overste Warren Oates leverer sin smukkeste filmpræstation. Det er en film om ikke rigtigt at høre hjemme nogen steder, og den synes at sætte billeder til Kris Kristoffersons sang »Me and Bobby McGhee«, der nøgternt og illusionsløst konstaterer, at »freedom's just another word for nothing left to lose«. Sangen høres over bil-radioen.

C. B. T.

Joris IVENS

»Le 17ème parallèle« (1968).

Joris Ivens, som har optaget kortfilmen »Le ciel et la terre« i Nordvietnam og bidraget til den kollektive »Loi du Vietnam«, fortsætter stadig. Denne gang viser han os et langt filmdokument, hvor han skildrer et ganske bestemt brændpunkt, men som samtidig kan ses som et vidnesbyrd om hele situationen i Vietnam. Om filmen skriver Jean Lacouture i Le Monde:

»Det bånd, der knytter menneskene til jorden, er aldrig trådt tydeligere frem end i denne film af Joris Ivens ... Den vietnamesiske bonde optræder her som så uøseligt knyttet til sin jord, at det stærkeste indtryk, der bliver tilbage, når man har set filmen, er, at det ikke ville være nok, at amerikanerne nedslagede dette folk, for at gøre deres synspunkter gældende – de måtte også tilintetgøre dets jord!«

James IVORY

»The Householder« (1963).

»The Guru« (1969). Med Michael York, Rita Tushingham, Utpal Dutt.

»The Householder« er James Ivorys debutfilm, lavet umiddelbart før den smukke »Shakespeare Wallah« (den hidtil eneste af instruktørens film, som har været vist i Danmark). I »The Householder« beretter James Ivory om en ung inder, der har problemer med at klare overgangen fra uafhængig ung mand til ansvarlig ægtemand. Judith Crist (i The New York Herald Tribune) fandt filmen »en charmerende, satirisk og varm-hjertet komedie«, og skrev bl. a. om »The Householder«, at den »ikke blot fortæller os nogle eviggyldige sandheder om de modningskvaler, som en ung ægtemand skal igennem, men også maler et frisk, livligt og pointeret billede af et samfund under tilblivelse ... der er øjeblikke af subtil satirisk glæde, men den vildeste satire er gemt til vesterlændingene ... (filmen) er både en social kommentar og en menneskelig komedie. Og først og fremmest er den en nydelsesrig film.«

»The Guru« er James Ivorys tredje spillefilm (lavet i 1969), og som de to foregå-

ende film er også »The Guru« lavet i samarbejde med Ivorys faste producer Ismail Marchant og forfatterinden Ruth Prawer Jhabvala samt fotografen Subrata Mitra. Filmen er en beretning om en engelsk popmusiker, der er kommet til Indien for at studere sitar-spil. I New York Times kaldte Vincent Canby filmen for »En komedie af usædvanlig følsomhed«, og Canby fandt, at »The Guru« er en film, der »opnår sin effekt uden nogensinde at benægte eksistensen af personernes begavelse eller den virkelige verden«. Generelt er filmen blevet smukt modtaget i USA og England, og Penelope Gilliat har (i The New Yorker) rost filmen, specielt for Ivorys evne til at skildre miljøet og gu'ens position i det indiske samfund. Dog fandt Penelope Gilliat, at skildringen af den engelske popmusikers kærlighedsaffære med en engelsk hippie-pige smagte af kommercielle hensyn mere end af dramatisk nødvendighed.

Miklos JANCÓS

»The Red and the White« (1967).
 »Silence and Cry« (1968).
 »The Confrontation« (1969).
 »Sirocco d'Hiver« (1969).
 »The Pacifist« (1971).

De første fire film af den spændende ungærer er nærmere beskrevet i Kosmorama 99, hvor vi desuden bringer et interview med Miklos Jancsó. Hvad hans nyere film angår se interview med Jancsó og hans manuskriptforfatter i dette nummer.

Jan KADAR

»The Angel Levine« (1970). Med Zero Mostel, Harry Belafonte, Ida Kaminski. Den første film, som den begavede tjekiske filmskaber Jan Kadar har lavet i USA efter at forholdene i hans fødeland blev utålelige for en samvittighedsfuld kunstner. Historien, som Kadar beretter, er en fabel om en mand uden tro og arbejde (han er syg), med en døende hustru, og en datter, som han har fornægtet, fordi hun har giftet sig bort fra slægtens tro. En dag møder så denne mand sin »angel Levine«, et forhulet menneske, der hele sit liv har været på flugt og på jagt efter lykken og som nu i den sygdomsvækkede jøde ser sit livs store chance for at sone fortidens forseelser. »Kadar er for subtil til at vifte med troens og broderskabets flag«, skrev Paul Zimmerman (i Newsweek), der i filmen fandt mindelser om Kadars smukke »Butikken på hovedgaden«, skønt »The Angel Levine« er en mere ujævn film. »Der er strukturelle problemer i filmen. Den synes at ende seks eller syv gange før den omsider slutter ... og Kadars ukendskab til New York viser sig. Hans kamera betragter byen som en turist, der er uvillig til at begive sig for langt bort fra sit hotel. Men tonen er rigtig, og Kadars varemærke – en dæmpet naturalisme i beskrivelsen af de menneskelige dilemmaer – triumferer over et af og til sløvt og anstrengt manuskript«.

Marin KARMITZ

»Camarades« (1970).
 Se Mette Knudsens anmeldelse af »Camarades« i Kosmorama 99 og Karmitz-artikel i et kommende nummer.

Irvin KERSHNER

»A Face in the Rain« (1963). Med Rory Calhoun, Marina Berti, Niall McGinnis,
 »The Luck of Ginger Coffey« (1964). Med Robert Shaw, Mary Ure.

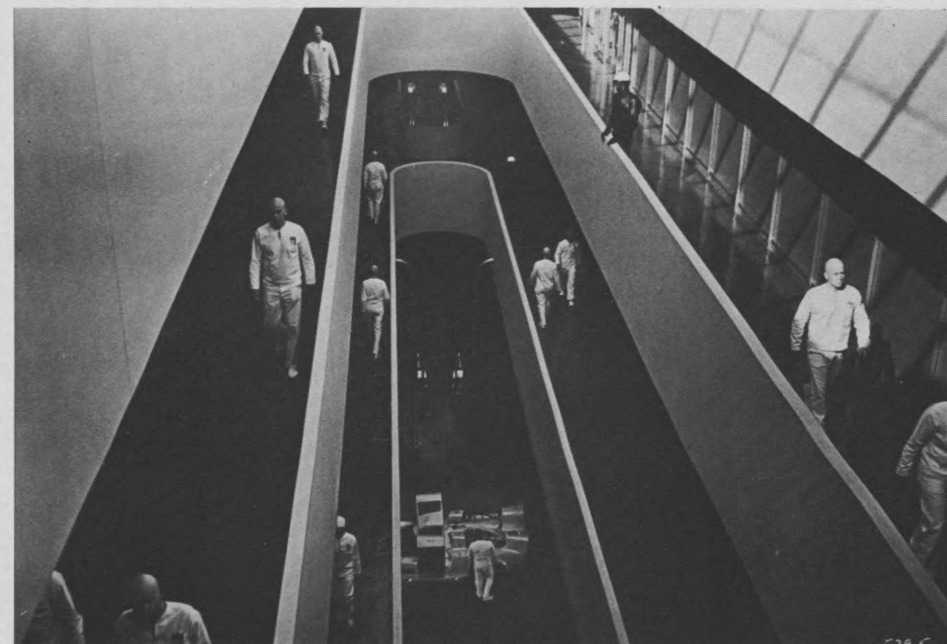
»A Face in the Rain« er en af Kershners tidlige film, lavet før gennembrudsfilmene »Altid i stødet« og »Fidusmageren«, film, der gør det rimeligt at se med nye øjne på Kershners tidligere produktion. I USA blev filmen modtaget som en vellavet, men forholdsvis ordinær spændingsfilm om en amerikansk spion i det tysk-dominerede Italien under den anden verdenskrig. Manuskriptet er skrevet af den tidligere blacklistede Hugo Butler, og Haskell Wexler har fotograferet. I Variety blev filmen især rost for sine fremragende skuespillerpræstationer, men anmelderen i øvrigt fandt Kershners iscenesættelse ujævn.

Også »The Luck of Ginger Coffey« (1964) er fra tiden før Kershners gennembrud. Efter en roman af Brian Moore (der også har skrevet manuskript) fortælles der om en 39-årig irlænder, der er rejst til Canada med sin familie i håb om der at finde bedre fremtidsmuligheder. I Saturday Review skrev Hollis Alpert om filmen: »Filmen var planlagt helt ned til den mindste detalje for bedre at kunne udnytte det sparsomme, men tilstrækkelige budget ... Resultatet: en film, der skiller sig ud og en af de bedste i år, ligegyldigt hvorfra. Måske lyder det nemt, når det genfortælles, men Roth og Kershner arbejdede uophørligt, med megen modstand, i over to år for at fuldføre opgaven. Deres succes er ikke blot bemærkelsesværdig i sig selv, det er en film som »The Luck of Ginger Coffey« der i mangel et Hollywoodbryst holder drømmen om bedre film ved live«.

András KOVÁCS

»Hideg Napok« (Kolde dage, 1966).
 »Falak« (Murene, 1967).
 Se Poul Malmkjær's artikel »De andre og Jancsó« i Kosmorama 99.

Fra George Lucas' fremtidsvision
 »THX 1138«.



Robert KRAMER

»Ice« (1970).
 Se Chr. Braad Thomsens anmeldelse af filmene i Kosmorama 99.

George LUCAS

»THX 1138« (1970). Med Robert Duvall, Donald Pleasence.

George Lucas' første spillefilm, produceret af Francis Ford Coppolas American Zoetrope Productions (for Warner Bros.). Filmens historie udspilles i en måske ikke så fjern fremtid og er idemæssigt præget af Huxley og Orwell (henholdsvis »Fagre nye verden« og »1984«), og mens nogle amerikanske anmeldere fandt, at filmen måske ikke fortalte så farlig meget nyt, så var der stort set enighed om, at George Lucas fortalte historien visuelt spændende. I New York Times skrev Roger Greenspun bl. a. at skønt han havde »en god del reservationer over for filmens ideer« så fandt han, at forbeholdene stort set blev gjort til skamme på grund af »en teknisk virtuositet, som skaber en usædvanlig følelesmæssig intensitet«. Også Vincent Canby roste filmen i N. Y. Times og kaldte den en »visuelt hypnotiserende film«. Kritikeren Joseph Gelmis betragtede filmen som »et fascinerende vidnesbyrd om iscenesættelsens virtuositet – den teknisk set mest betagende fremtidsfilm siden (Kubricks) »Rumrejsen år 2001«.

Sidney LUMET

»Bye Bye Braverman« (1968). Med George Segal.

En romanfilmatisering om fire jødiske literater i New York, der en søndag samles efter mange anstrengelser for at begræde en tidligt død ven. Kritikeren Judith Crist har sagt om filmen, at den indkredser et udsnit af New Yorks jødiske intelligensia og at den har fanget essensen af storbyen New York. »Jeg ved ikke, om man 50 miles borte fra New York vil kunne nyde denne film, men den ejer nogle bemærkelsesværdige øjeblikke, og den ejer virkelig følelse for sine mennesker. Den vedrører en gruppe mænd på vej til deres ven Bravermans begravelse, og den er først og fremmest en dag i disse

menneskers liv, hvor de afslører sig selv for dem selv og andre. George Segal yder sin hidtil bedste præstation i den dominerende rolle som Bravermans nærmeste ven – men alle medvirkende er fremragende.»

Jean-Pierre MELVILLE

»Léon Morin prêtre« (1961). Med J.-P. Belmondo, Emmanuelle Riva.

Man kunne med rette have frygtet det værste af denne film, hvor Belmondo optræder i præstekjole. Men i virkeligheden har Melville behandlet historien om en kvinde, der forelsker sig i en katolsk præst, med stor loyalitet over for det litterære forlæg (en roman i jeg-form af Beatrix Beck) og med prisværdig takt og indfølelse. Han har ligesom romanens forfatterinde lagt vægten på det psykologiske hos kvinden, – denne kvinde, som med sin afhængighed af sit miljø og af livsvilkårene under besættelsen har svært ved at få afløb for sine følelser. Hun forestiller sig selv, at hun er blevet troende, men i virkeligheden er hun bare forelsket i Léon Morin. I lyset af dette ene tilfælde er det de franske kvinders situation under besættelsen, filmen handler om, – disse tusinder af kvinder, som i fire år måtte leve uden mand, og som havde et bevidst eller ubevidst behov for følelsesmæssige surrogater. Melville betragter selv denne film som nr. 2 i sin trilogi over den sidste verdenskrig, hvoraf nr. 1 er »Havets stilhed« (1947) og nr. 3 er »L'armée des ombres«.

Se i øvrigt Ole Michelsen: Møde med Melville. Kosmorama 68.

M. D.

Luc MOULLET

»Brigitte et Brigitte« (1966).

»Les contrebandières« (1967).

»Une aventure de Billy le Kid« (1970).

Luc Moulet tilhørte i begyndelsen af 60'erne den aktive gruppe omkring »Cahiers du Cinéma«. I modsætning til Truffaut og Chabrol, som med det samme begyndte at fremstille film inden for filmbranchen, ønskede Moulet ikke at slå ind på denne vej. Han lavede sin første spillefilm først i 1966. For øvrigt er han lidt af en ener, en slags enlig omstrejfer. Alle hans film er optaget i bjerglandskaber i de franske alper og på steder, som han alene kender. Desuden er man aldrig helt klar over, om han spørger, eller om han skal tages alvorligt. I virkeligheden er han måske aldrig mere alvorlig, end når han spørger. Derfor virker hans film forvirrende på både kritikere og publikum. Nogle betragter ham som en talentløs intellektualist og hævder, at instruktøren Luc Moulet indskrænker sig til at filmatisere kritikeren Luc Moullets drejebøger, mens andre til gengæld lovpriser hans humoristiske indfald og hans sans for »nonsens«. Der er også enkelte, der kalder ham en uægte Vigo eller »en billig Godard«, mens deres kolleger siger, at han besidder den samme charme og naivitet som f.eks. Rousseau le Douanier. Ét er i hvert fald sikkert, og det er, at han er svær at blive klog på!

M. D.

Ermanno OLMI

»Un Certo Giorno« (1968).

»I Recuperanti« (1969).

»Durante l'Estate« (1971).

Olmi hører til de meget oversete italienske instruktører herhjemme, hvor biograferne kun har spillet »De forlovede«, mens Film-museet har præsenteret »Tiden stod stille« og »Jobbet« – sidstnævnte har osse været vist i TV. Efter en mindre vellykket film »E venne un Uomo« om Pave Johannes XXIII (med Rod Steiger) laver Olmi den meget bemærkelsesværdige »Un Certo Giorno«, og mens han i sine tre første film koncentrerer sig om de upersonlige og fremmedgørende elementer i arbejderens miljø, flytter han i denne nye film kameraet om på den anden side af skrivebordet og koncentrerer sig om arbejdsgiveren, som osse fremstilles som en næsten værgeløs brik i et spil, der dirigeres af kræfter stærkere end han selv. I centrum af filmen står den midaldrende Bruno, der har udsigt til at blive administrerende direktør i et reklamefilm-bureau, – men på vej til det møde, hvor bestemmelsen skal træffes, kører han en arbejder ned i sin bil. Arbejderen dør senere på hospitalet, og udnævnelsen går af samme grund i vasken. Filmen er som sædvanlig hos Olmi meget varm og neddæmpet og rummer mange præcise iagttagelser fra mavesårs-miljøet. Den har samtidig en stramhed og en meget hurtig erindringsklipping, der er ny hos Olmi. Det er formentlig Olmis bedste film. »I Recuperanti« og »Durante l'Estate« er begge produceret for italiensk TV. Sidstnævnte er en slags poetisk fabel om en professor, der uddeler adlestitler til almindelige mennesker, som han synes har gjort sig fortjent til det. Det uforstående og materialistiske samfund, der omgiver ham, fængsler ham som svindler. Filmen er en komedie og betyder en ny-orientering for Olmi.

C. B. T.

Pier Paolo PASOLINI

»Edipo Re« (1967). Med Franco Citti, Silvano Mangano, Carmelo Bene, Ninetto Davoli.

»Medea« (1969). Med Maria Callas.

Pasolinis filmatiseringer af de græske myter om Ødipus og Medea er uundværlige for forståelsen af de seksuelle og politiske spændinger, der ligger bag hans produktion. Se Chr. Braad Thomsens Pasolini-artikel i Kosmorama 106.

Jean-Daniel POLLET

»Méditerranée« (1963).

»Une balle au cœur« (1965).

»Tu imagines Robinson« (1968).

»L'amour c'est gai, l'amour c'est triste« (1969).

Se interview i Kosmorama 100.

Harold PRINCE

»Something For Everyone« (eng titel: »Black Flowers for the Bride«) (1970).

Med Angela Lansbury, Michael York, Anthony Corlan.

Den første og hidtil eneste film, som den overmåde succesrige amerikanske teaterproducent og -instruktør Harold Prince har lavet. I sin anmeldelse i Sight and Sound skriver Tom Milne, at »Harold Prince ... er det bedste, der er sket for Hollywood siden Francis Ford Coppola«, ligesom han finder, at filmen får en til at tænke på de

mere rare ting inden for filmkunsten: »Love Me Tonight« (af Rouben Mamoulian) og »Lord Love a Duck« af George Axelrod). Filmens handlingsforløb udspilles i en slags never-never land, hvis hovedperson forfører alle, kvinder som mænd, for at nå sine drømmes mål, men som til slut overvindes af den ene person, der ikke ejer nogen drømme. Filmen er først og fremmest en sort komedie, der blander eventyrskildring med vampyr-folklore og realisme.

Satyajit RAY

»The Hero« (1969).

»Days and Nights in the Forests« (1970).

»The Adversary« (1971).

Indiens store filmskaber er mildt sagt uopdyrket af danske biografer, der hidtil kun har vist hans tre første film, som udgør trilogien om Apu. Han har lavet tæt ved en snes spillefilm, af hvilke TV har vist flere af de betydeligste, deriblandt »Den ensomme hustru« og »Musikværelset«. Den seneste del af hans produktion er gået i en mere politisk retning end de af hans film, vi kender, og fremhæves må især »Days and Nights in the Forests«, der er et poetisk mesterværk med bidende politiske undertøjer. Det er en mærkelig film, næsten helt stillestående som dens tema: det velhavende indiske bourgeoisie. Ray skildrer fire unge mænd, der har råd til at tage på weekend et stykke vej uden for millionbyen Calcuttas kvælende atmosfære. De havner i et lille landsbysamfund, og diskret, men ofte meget rammende, skildrer Ray sammenstødet mellem de fire velhavende borgere og det fattige samfund. Den direkte politiske analyse ligger fortsat Ray fjernt, men han ironiserer diskret over den håbløst forkælede middelklassens adfærdsmønstre. Hans seneste film »The Adversary« er ikke så helstøbt, men er til gengæld interessant ved at være mere direkte samfundsde-batterende. Den handler om en ung mand, der uden at være politisk bevidst alligevel foretager et vidtrækkende oprør på et praktisk-personligt plan imod et stort privat firma, der behandler mennesker som kvæg.

C. B. T.

Carl REINER

»Where's Poppa?« (1970). Med George

Segal, Ruth Gordon, Trish Van Devere. Komikeren Carl Reiners tredje film som instruktør (de to første er »Enter Laughing« og »The Comic«), en fræk farce, der af Tom Milne (i Monthly Film Bulletin) kaldes »en af de rareste sorte komedier i årevis såvel som en af de morsomste«. Nok engang er det det amerikanske moder-uhyre, der må holde for i en skrupskør farce om en voksen søn, der desperat prøver at frigøre sig for sin dominerende jødiske mor. I USA er filmen blevet det definitive gennembrud for George Segal som komisk skuespiller, og for Carl Reiner synes gennembruddet også evident – Tom Milne fandt filmen »fejlfrit iscenesat«.

Jacques RIVETTE

»L'amour fou« (1968). Med J.-P. Kalfon og Bulle Ogier.

»Out 1« (1971).

Jacques Rivette, som i sin tid hørte til kritikergruppen omkring »Cahiers du Cinéma«,

er her i Danmark kendt for sin film »Bag klostrets mure« (se Kosmorama 84). Han har siden da yderligere vakt opsigt med 2 film af henholdsvis 4 timer og 12 minutters og 12 timer og 40 minutters varighed. Den første af disse film er »L'amour fou«, som udspiller sig på tre forskellige planer: En ung teaterinstruktør iscenesætter en tragedie af Racine, et TV-hold laver en reportage over hans arbejde, og teaterinstruktøren oplever i sit privatliv i forholdet til sin kone en række forviklinger, der svarer til stykkets. Den anden film er »Out 1«, som man dårligt kan udtale sig om, eftersom den kun er blevet vist en eneste gang i Le Havre i oktober 1971. Det ser imidlertid ud til, at Rivettes anliggende i begge film er det samme, nemlig at skabe et værk, der i sig rummer en kritik af sig selv. Med dette formål for øje blander han den reelle tid og den fiktive. Hans film er en opfordring til tilskueren til at foretage en opdagelsesrejse til vrangsidens af filmkunsten.

M. D.

Jean ROUCH

»Jaguar« (1954/1967).

»Petit à petit« (1969).

Se Viggo Holm Jensen og Vibeke Pedersens artikel i Kosmorama 101.

Serge ROULLET

»Le mur« (1967).

»Benito Cereno« (1969).

Se Karen Høegs artikel i Kosmorama 101.

Jacques ROZIER

»Adieu Philippine« (1963).

Denne film er opstået ved en sammensmeltning af to filmideer: en musical og en film om Algerkrigen. Den er altså en både »let« og alvorlig film. Det er ikke særlig svært at finde ud af, at hele strukturen i »Adieu Philippine« hviler på tallet 2. Der er 2 emner, 2 piger, 2 filmideer (en musical og en realistisk film), 2 afdelinger (Paris og Korsika), 2 genrer (det komiske og det tragiske i livet), 2 afsnit (arbejdet og ferien) og 2 registre (reportagen og poesien), – eller som Hitchcock ville udtrykke det: »Et stykke liv og et stykke kage«. Jacques Rozier skildrer her ungdommens evige og tidløse tragik, hvor de lykkelige øjeblikke altid er fulde af truende skyer, og nuet er kort, – en guldalder mellem to aldre. Dette nænsomme og fængslende filmværk hører til 60'ernes betydeligste franske film.

M. D.

Jack SMIGHT

»Rabbit, Run« (1970). Med James Gaan, Anjanette Comer.

En filmatisering af John Updikes roman om en ung mands følelsesmæssige frustrationer (han er gift med en alkoholiker), som han prøver at klare ved at flytte sammen med en sommetider prostitueret. I Variety kaldes filmen for et seriøst drama, der er godt lavet, og Jack Smights iscenesættelse roses ligesom også skuespillerpræstationerne fremhæves stærkt. I USA er filmen lagt på hylden, og instruktøren har beklaget sig over, at den udsendte kopi ikke var identisk med »den film jeg lavede«, og Smight gik så vidt som at forlange sit navn

fjernet fra filmens fortekster, fordi filmen tilsyneladende er klippet om af produceren Howard B. Kreitsek.

Jean-Marie STRAUB

»Nicht Versöhnt« (1965).

»Othon, ou Les Yeux ne veulent pas en tout temps se fermer« (1969).

»Min første film »Machorka-Muff« (17 min.) var historien om voldtægten af et land, der var blevet påtvunget en hær. »Nicht Versöhnt« er historien om en frustration, voldens frustration, den vold som Brechts St. Johanna anråber, da hun udbryder: 'Der nytter kun vold, hvor volden råder.', frustrationerne hos et folk, der havde forklundet deres 1848-revolution, og som ikke havde formået at befri sig selv fra fascismen. Med vilje kasserede jeg alt i Bölls roman, der kunne opfattes som pittoresk eller anekdotisk, psykologisk eller endog satirisk. Min hensigt var at skabe via en tysk middelklassefamilie fra 1910 til i dag en rent filmisk, moralsk og politisk refleksion over de sidste 50 år i tysk hverdag, en slags film-oratorio.«

(Jean-Marie Straub).

»Han er militant og dog mystisk, materialistisk og dog musikalsk, minimal i sine udtryksmidler og maksimal i sin effekt. En film som »Nicht Versöhnt« kan direkte behandle nazismens problem og dog samtidig nå en tilstand af eksaltation, der i filmen kun har sin lige hos Dreyer eller Bresson. Han kan konstruere sine film fra det mest realistiske materiale, og dog er resultatet en musikalsk struktur, som transcenderer realismen – men uden at forkaste den. Hans rum kan være nøgne og hvide, men hans diagonale syn på dem kan få disse tomme vægge til at vibrere af liv.«

(Richard Roud i sin Straub-bog).

»For mig tilhører Straubs instruktion af »Othon« i højere grad Den Tredie Verdens end »Land i Trance«.

(Glauber Rocha).

Paul SYLBERT

»The Steagle« (1971).

Paul Sylberts debut som instruktør (han har tidligere fungeret som filmarkitekt og produktionstegner for bl. a. Mike Nichols) efter en roman af Irvin Faust. Filmens tid er 1962, i det efterår, da Cuba-krisen truede med at udvikle sig til noget langt værre og gav mange mareridtsdrømme om en atomkrig. Filmens hovedperson (spillet af Richard Benjamin) tager truslen alvorligt og beslutter sig til at leve sit liv i overensstemmelse med sine inderste drømme inden ragnarok bryder løs. Han forfører dejlige damer, han kæmper sig gennem både første, anden, tredje, fjerde osv. verdenskrig, og han gennemlever forskellige identiteter. I Newsweek blev filmen smukt modtaget af Paul D. Zimmerman, der bl. a. skrev, at »Sylbert forstår den seriøse side af Fausts fabel – hvordan vi alle lever to liv, et indre og et ydre, og hvordan film fodrer vore fantasier indtil vi mister kontakten med gruen i virkeligheden.«

Alain TANNER

»Charles mort ou vif« (1968). Med François Simon.

»La Salamandre« (1971). Med Bulle Ogier.

Det er med de schweiziske film som med den schweiziske flåde, – man tror ikke på nogen af dem, og så er de der alligevel begge to. Et af beviserne på dette er for filmkunstens vedkommende Alain Tanner. I »Charles mort ou vif« skildrer han en velhavende 50-årig fabriksejer, der for øjnene af os affører sig det gamle menneske og prøver at begynde ved nul. I »La Salamandre« er det en ung arbejderske, der ligeledes forsøger at bryde med sit miljø og sin »skæbne«. Der er i begge tilfælde tale om kontroversielle film, fulde af sprængstof, som vidner om det moderne menneskes ubændige frihedstrang. Velfærdssamfundet Schweiz har også sine oprørere.

M. D.

Andrej TÁRKOVSKIJ

»Andrej Rubljov« (1965).

Denne opsigtvækkende film, som blev belønnet med den internationale kritikerpris på filmfestivalen i Cannes i 1969, har siden sin tilblivelse været genstand for adskillige vanskeligheder fra filmcensuren i sit hjemland. Dette er grunden til, at vi endnu ikke har haft lejlighed til at se den i Danmark. I december i fjor blev den imidlertid efter fem års forløb frigivet af censuren i Moskva, og nu skulle der så være udsigt til, at den snart kan eksporteres (i 1969 var en kopi af den blevet smuglet til Cannes). Den er et af de smukkeste og mest vedkommende filmværker, der er fremstillet i Rusland efter den 2. verdenskrig. Rent umiddelbart virker den både som en historisk film om ikonmaleren Andrej Rubljov og som en kæmpefresko af det feudale Rusland i det 15. århundredes begyndelse. Fresken er imidlertid fremstillet af en visionær kunstner, der samtidig er en højt begavet filminstruktør, som indirekte skildrer sine personlige problemer. Filmen er således blevet til en enestående betragtning over kunstnerens skæbne og arbejdsvilkår i samfundet i dag. »Kunst« kan ikke skabes af et enkelt menneske alene – det er en kollektiv opgave. Folket er stedet, hvor billederne bliver til.

M. D.

Andrzej WAJDA

»Alt til salg« (1969).

»Birkeskoven« (1970).

»Landskab efter slaget« (1970).

Se Katia Forberts samtale med Wajda i Kosmorama 103.

Agnès VARDA

»Lions Love« (1969).

Se Martin Drouzys interview med Varda i Kosmorama 107.

Andy WARHOL

»Birkeboy« (1967). Med Viva.

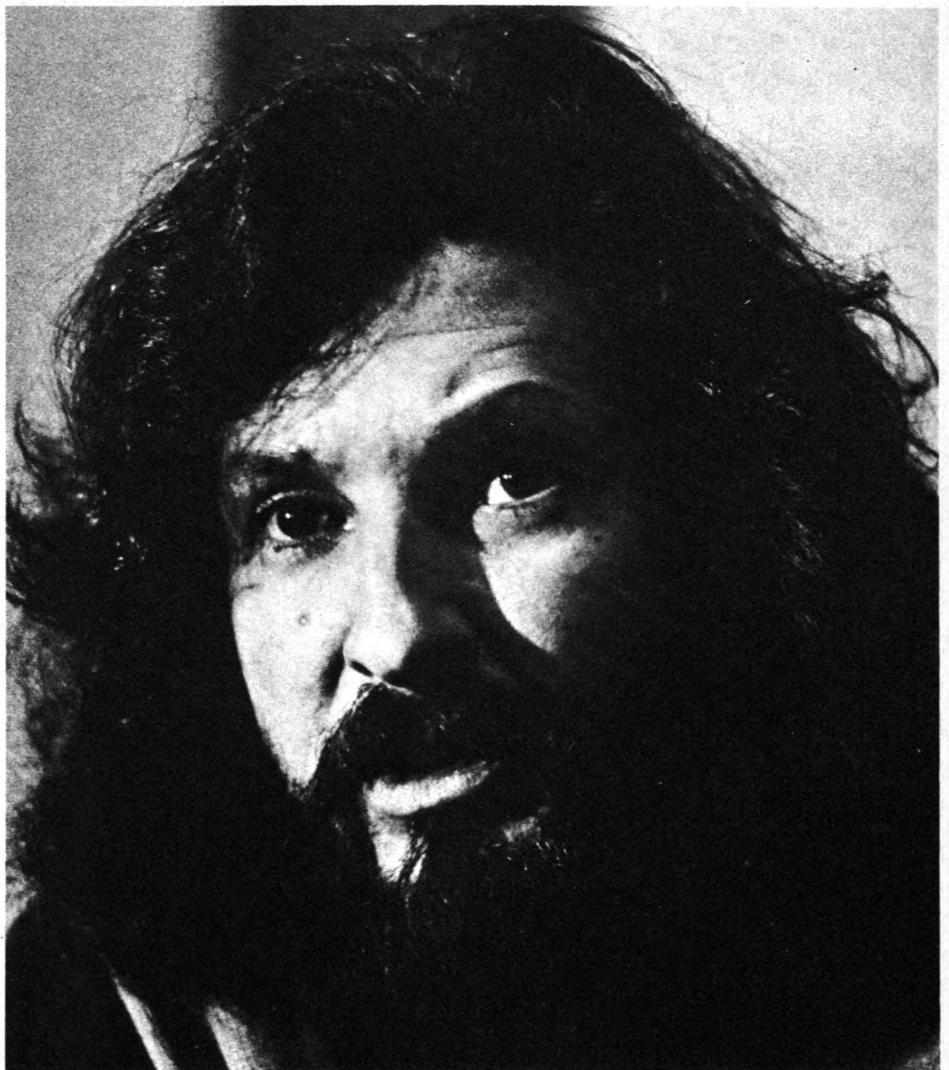
»Nude Restaurant« (1967). Med Viva, Taylor Mead, Ingrid Superstar.

»Blue Movie« (1969). Med Viva og Louis Waldon.

Kun en enkelt Warhol-film, »Lonesome Cowboys« har fået almindelig biografdistribution herhjemme. Det er alt for lidt. Se Chr. Braad Thomsens Warhol-artikel i Kosmorama 108.

RUY GUERRA

**En introduktion ved
Chr. Braad Thomsen og
Mette Knudsen**



»Jeg tror ikke, man kan lave revolutionsfilm før revolutionen. Jeg holder mig til virkeligheden ved at lave destruktionsfilm. Det er ikke film, som forsøger at opbygge nye værdier, de skildrer allesammen en voldsom opløsning. Det er film, som beretter om en evig destruktion, men filmene analyserer denne destruktion. Jeg kan ikke foreslå nogen veje, som jeg synes er værdifulde. Jeg kan ikke skildre vejen til revolutionen, men derimod skildre, hvad der sker, hvis ingen følger den vej.«
Ruy Guerra i »die asta« nr. 12.

I alle Ruy Guerras fire spillefilm er der en outsider, et menneske på flugt eller uden blivende sted, og skønt formuleringen af dette tema aldrig er privat, er det formentlig et meget privat tema for Guerra. Han er født 1931 i Moçambique af portugisiske forældre, uddannet som filminstruktør på IDHEC i Paris og har derefter slået sig ned i Brasilien, hvor han er en af Cinema Novos betydeligste kunstnere.

Os Cafajestes/Dagdriverne

Hans debutfilm, »Os Cafajestes« (1962), blev Cinema Novos første store kommercielle succes, men sammenlignet med Glauber Rochas første film »Barravento« og Carlos Diegues' debut »Ganga Zumba« er Guerras film påfaldende »europæisk« i stil og indhold. Den foregår i et moderne storbymiljø og er med sin stemning af spleen og desillusion mere beslægtet med Fellinis og Chabrols

PÅ FILMFESTIVALEN I CANNES I FJOR HAVDE CHR. BRAAD THOMSEN OG METTE KNUDSEN LEJLIGHED TIL AT GENNEMSE DEN BRASILIANSKE INSTRUKTØR RUY GUERRAS SAMLEDE PRODUKTION OG DISKUTERE DEN MED GUERRA, SOM DE FINDER MINDST LIGE SÅ VÆSENTLIG SOM GLAUBER ROCHA.

første film end med, hvad man almindeligvis forbinder med Cinema Novo.

Og skønt filmens »cafajestes« er en typisk brasiliansk betegnelse for nogle unge dagdrivere eller læderjakter, så forekommer osse de to mandlige hovedpersoner så tilpas almenkjorte, at de kunne træffes i enhver vest-europæisk hovedstad. De lokker pigen Leda ud på en øde strandbred og tager nøgenbilleder af hende for at tjene nogle lette penge ved salg eller afpresning. Denne strandsekvens slutter med en kameratur, der senere skulle blive meget karakteristisk for Guerra. I en endeløs cirkelbevægelse kører de to dagdrivere i deres bil rundt om den hjælpeløse og nøgne Leda, mens de fotograferer hende, og tilskuerne iagttager Leda gennem dagdriverens kamera. Kameraet, der i en cirkelbevægelse kredser omkring mennesker indespærret i en fælde, er blevet et væremærke for de fleste af Guerras film, og det samme er det stadigt tilbagevendende

jagttema. I »Os Cafajestes« skildrer Guerra en erotisk præget jagt, i de senere film blir der tale om en jagt på liv og død, hvor byttet både er mennesker (»Os Fuzis«) og fugle (»Sweet Hunters«).

Efter at Leda er blevet ydmyget af de to »cafajestes«, slår hun pludselig om, og i et forsøg på måske at komme ud over sin egen ydmygelse tilbyder hun at skaffe dem et nyt offer: hendes kusine Wilma. I en meget lang sekvens foretager de to mænd sig ikke andet end at vente rastløst på, at Wilma skal komme til stede, og osse vente-temaet er et hyppigt tilbagevendende tema i Guerras filmkunst. »Os Fuzis« og »Sweet Hunters« handler simpelthen om dette at vente – på regn og på fugle – og i ventetiden ophobes frustrationer, der ofte eksploderer voldeligt. I »Os Cafajestes« forsøges i de afsluttende scener selvmord (reelt eller fingeret), men derudover søges frustrationerne i denne film forløst erotisk. En nat på strandbredden til-

trækkes og frastødes medlemmerne af filmens bizarre firkant af hinanden, og da morgenen kommer, er der kun tomheden tilbage.

Endnu et typisk Guerra-tema anslås i øvrigt i »Os Cafajestes«: fascinationen af det mystiske. Personerne er stærkt optaget af astrologi, hvilket næppe var en modesag, da filmen blev optaget. I »Sweet Hunters« går Guerra langt videre i sin placering af mystiske (her afrikanske) elementer i et intellektuelt europæisk miljø, mens mysteriepræget religiøsitet er et af hovedemnerne i »Os Fuzis«.

Os Fuzis/Geværene

Med »Os Fuzis« (»Geværene«) befinder Ruy Guerra sig i Cinema Novos foretrukne landskab, sertao'en i Nordøst-Brasilien, hvor Glauber Rocha samme år (1963) optog »Gud og Djævelen i Solens Land« og Nelson Pereira dos Santos »Vidas Secas«. Filmen indledes med nogle fantastiske hvide, soltørrede billeder af sertao'en, mens en gal prædikant på lydsiden fortæller sine tilhørere, at de skal takke Gud for sulten, tørsten, lidelsen og livet. Trods hungersnøden advarer han dem mod at dræbe den hellige okse, for Jesus har taget bolig i den. Den sultende landsbybefolkning samles foran de kornlagre, som godsejeren har opmagasineret, mens han venter på, at regeringen som følge af hungersnøden skal forhøje kornpriserne, opkøbe hans korn og dele det ud til befolkningen.

Godsejeren, der samtidig er borgmester, sender bud efter soldater, der skal beskytte kornlagrene mod et eventuelt angreb fra de sultende mennesker. Det meste af filmen skildrer Ruy Guerra den opslidende ventetid blandt soldaterne. De forsøger at fordrive tiden med kortspil, våbeninstruktion osv., men nervøsiteten og frustrationerne stiger, og til sidst eksploderer spændingen i voldsudbrud. Soldaterne skyder til måls efter et får, men kommer i stedet til at dræbe en landsbyboer. Et barn dør samtidig af sult, men befolkningen tør stadig ikke sætte sig op mod ordensmagten. Til sidst begynder Gaucho, en fremmed i landsbyen, at skyde løs på soldaterne i raseri over folks passivitet. Soldaterne jager ham og dræber ham som et vildt dyr i en sekvens, der er voldsomt ophugget i hidsige kamera-bevægelser og klip som kontrast til det dræbende langsomme tempo, med hvilken filmen hidtil har beskrevet ventetiden. Gaucho hører ikke hjemme i landsbyen. Han kommer udefra og er derfor i stand til at vurdere situationen med andre øjne. Han solidariserer sig med den fattige befolkning (»De ved ikke, hvem der er præsident i landet, men de ved, at de er sultne«), men han gør ikke noget organiseret forsøg på at vække folkets politiske bevidsthed, og hans oprør blir derfor individualistens selvmoderske angreb på overmagten. Gaucho har i øvrigt været soldat sammen med en af vagttropperne, Mario, og de to er stadig nære venner. Mario forsøger at hindre nedskydningen af Gaucho, og som filmen skrider frem, tvivler Mario tilsyneladende mere og mere på soldaternes mission i landsbyen. Ventetiden resulterer ikke i en voldsekspllosion hos Mario, men i en erotisk eksplosion. Mario og en ung pige fra landsbyen drages mod hinanden, og i en stærkt erotisk ladet sekvens jager han pigen og gør

tilnærmelser, som hun efter svære samvittighedskvaler giver efter for. Scenen akkompagneres af religiøs sang på lydsiden, og sangens funktion er klart den samme som den religiøse prædikants stemme filmen igennem: Religionen forhindrer landsbybefolkningen i at tilfredsstille både mavens og kærlighedens sult.

Efter voldsekspllosionen kører godsejeren kornlagrene væk i sikkerhed, hvorefter soldaterne sendes bort i en sekvens, hvor Guerra fastholder kameraet på de mørke geværløb mod den lyse himmel, – disse magtens symboler, der har givet filmen titel. Godsejeren ytrer veltilfreds ønske om, at man osse til næste år må få en smuk tørke, der kan bringe kornpriserne i vejret, og efter at kornet er bragt i sikkerhed, trods landsbybefolkningen endelig en af deres autoriteter: religionen. De slager den hellige okse og deler ud af dens kød, mens prædikanten rasende forbander deres oprør mod hans autoritet og sammenligner dem med de bibelske græshoppesværme i Ægypten.

»Os Fuzis« er Ruy Guerras lettest tilgængelige film. I et klart realistisk filmsprog uden symbol- eller fabel-elementer analyserer han en politisk situation. Det er i øvrigt værd at notere, at den grundlæggende situation, som Guerra i »Os Fuzis« udsætter for realistisk beskrivelse, udsætter Glauber Rocha senere for mytisk behandling i »Antonio Dræberen«. I den realistiske udgave af konflikten taber landsbybefolkningen, og eneren Gaucho skydes ned. I den mytiske version derimod allierer eneren Antonio sig med folket, og som sådan er han uovervindelig.

Sweet Hunters/Venlige jægere

Guerras næste film »Sweet Hunters« er langt vanskeligere, skønt den i lighed med debutfilmen er mere europæisk – i hvert fald på overfladen. Guerra skildrer en professorfamilie, der for sommeren er isoleret på en øde ø, hvor professoren venter på det store fugletræk og opstiller fælder for fuglene. I deres isolation erfarer ægteparret, at en fange er undsluppet fra fastlandet, og hustruen har en fornemmelse af, at han vil komme til deres ø. Vi skal ikke her komme nærmere ind på filmen, som er grundigere behandlet i en interview-artikel i »Kosmorama« nr. 95. Her skal blot konstateres, at osse denne film er bygget op over Guerras vente- og jagttemaer. Professoren venter på, at fuglene skal bringe forløsningen, hans kone på at den undslupne fange skal befri hende fra hendes fængsel. Og skønt filmen foregår i et intellektuelt europæisk miljø, introducerer Guerra her afrikanske elementer af mystik omkring diverse offer- og vampyrtemaer. På samme måde som den hellige okse ofres i »Os Fuzis« antyder en rituel dyreofring i »Sweet Hunters«, – og temaet gentages for fuld udblæsning i Ruy Guerras seneste, største og mærkeligste film »Os Deuses e os Mortes« (»Guderne og de Døde«).

Os Deuses e os Mortes/Guderne og de døde

Dette værk forekommer os at være det mest originale og personlige, vi har set, siden Glauber Rochas »Antonio Dræberen«. I et billedprog, der på een gang er roligt og besættende, gør filmen et så voldsomt emotio-

nelt indtryk, at det selv efter andet genemsyn kan være vanskeligt at forsøge en nærmere analyse af filmen. Drøm og virkelighed, mystik og realitet er vævet sammen i et dybt fascinerende, men tilsyneladende osse helt logisk mønster i denne film, hvor en konkret politisk situation analyseres i en poetisk visionær form.

»Os Deuses e os Mortes« begynder, hvor »Os Fuzis« slutter: på sertao'en. En ny »gaucho« står i spidsen for det sultende folk og fører det sydpå til kakaoplantagens »vederkvægende skygge og saftige frugter«. Drømmen om en ny tilværelse skal realiseres, men opbruddet fra sertao'en fører blot til en ny tragedie, for i kakaoplantagen er folket lige så fattigt og udbyttet som på sertao'en. Fattigdommen er ikke et spørgsmål om, hvor man bor, og filmen illustrerer, at det heller ikke kun er et spørgsmål om at rydde magthaverne af vejen. Den egentlige magt har nemlig en tendens til at blive borte i vidtforvrenede politiske strukturer, og kun de manges fælles omformning af disse strukturer kan medføre, at mennesket kan leve sin tilværelse befriet for sult og undertrykkelse.

De umiddelbare magthavere i filmen er plantage-ejerne Santana-da-Terra og Urbano d'Aqua Limpa, der bekrieger hinanden for at sikre sig selv al magten. En navnløs eventyrer sætter sig op mod dem begge. Han kommer fra folket og vil have hævn over sine undertrykkere (han spilles i øvrigt af den fremragende skuespiller Othon Bastos, der kendes fra to Rocha-film: han var cangaceiro i »Gud og Djævelen i Solens Land« og skolelærer i »Antonio Dræberen«). I første scene skydes han ned af Aqua Limpas'erne, og man må gå ud fra, at han dør. Men han kommer til live igen i et bordel, hvis første-luder kender verden, har oplevet alt og ved, at »bag hvert mord spores lugten af guld«. Fra nu af går Den Navnløse gennem filmen som en uovervindelig hævner, en mystisk skikkelse i slægt med Gaucho fra »Os Fuzis« derved, at begges oprør er individualistiske og uden kontakt med folket. Dette individualistiske oprør, der osse er hovedtemaet i Carlos Diegues' »Os Herdeiros« (se Kosmorama nr. 101), fremstiller Ruy Guerra som perverteret, meningsløst og destruktivt. Det fører ganske vist til, at både Santana og Urbano dræbes, men som Santana siger, før han dræbes: »Imperiet vil altid være stærkere end mennesket, og der vil altid være en anden Santana, der råder, røver og plyndrer«. Bag plantage-ejerne står de internationale kakao-forhandlere, der er de næste magthavere. Da Den Navnløse osse vil dræbe en af dem, viger denne og siger, at han nok kan dræbe kroppen, men ikke hovedet, for magten har mange hoveder, og flere af dem findes uden for Brasilien. Den Navnløse får et navn, da han har dræbt plantage-ejerne. Han identificerer sig med de døde magthavere, blir deres »arving«, overtager deres ejendomme og gifter sig med Santanas enke. Men ved sin sejr erkender han samtidig, at »jeg var død som en Gud, da jeg begyndte kampen«, og efter at have sejret, dør han for anden gang i en scene, der er en nøje gentagelse af hans første død. Filmen slutter med et billede af et bagbundet menneske i junglen: folket er stadig bundet på hænder og fødder, og det individualistiske oprør bringer ingen forandringer. Det positive modstykke til Den Navnløse



»Os Fuzis« – en film om ventetid og om de erotiske og voldelige spændinger, som oplades i ventetiden.

er kvinden Sereno, der ikke kæmper for at få del i magten, men for at destruere magten. Hendes mand dræbes af Aqua Limpas i filmens start, og deres hus brændes ned. Som hjemløs havner Sereno først som luder, men samtidig vokser hun frem i filmen som et symbol på folkets kamp, der må afløse individualistens. Da hun dræber Santana, siger hun samtidig til Den Navnløse (citeret efter hukommelsen): »Du dræber deres kroppe, men jeg dræber, hvad de er, deres funktion. Og jeg vil komme til at dræbe mange, men du vil aldrig genkende mig, for mit ansigt skifter hele tiden.«

I denne sammenhæng er det kun muligt at give et nødtørftigt referat af filmens umiddelbare handlingsmønster. En nærmere analyse af dens meget komplicerede, mytiske tråde og af dens fabelagtige visuelle udformning må vente, til den eventuelt har haft Danmarks-premiere. Fremhæves må imidlertid det helt virtuose kamera-arbejde. Fotografen Dib Lutfi har taget hele filmen med håndholdt kamera uden en generende rystelse, hvilket er en imponerende teknisk tour-de-force i betragtning af, at filmen består af overordentlig lange, komplicerede indstillinger. En enkelt af disse kan nævnes, fordi den yderligere dokumenterer Ruy Guerras optagethed af ventetiden i sine film snarere end af handlingsafsnittene. Urbano d'Aqua Limpa har samlet sine folk på torvet før det endelige opgør med Santana-Da-Terra, og i en meget lang cirkelbevægelse kører kameraet rundt langs rækkerne af ventende, tavse soldater og spærrer dem så at sige inde i bevægelsen for til sidst at gå ind på Urbano, der står i cirkelns midte. Derpå klippes til de døde, sårede og klagende mennesker efter slaget. Selve slaget ser vi ikke, hvorimod vi gøres opmærksom på, at den egentlige kamp ikke foregår på det blodige torv, men i de stille lokaler hos kakao-forhandlerne og de udenlandske aftagere. Hvor vidt forskellig denne film end er fra Ruy Guerras debutfilm, så er denne imponerende cirkel-bevægelse dog en videreudvikling af

kamera-cirklen omkring Leda på stranden i »Os Cafajestes«. Og ofringen af den hellige okse i »Os Fuzis« har en mærkelig pendant i Den Navnløses slagting af en levende gris, hvorefter han bader sit ansigt i dens blod og smører sig over med kakaogult vand, der filmen igennem er et symbol på guldets tyranni over menneskene.

I modsætning til Glauber Rochas optimistiske visionære revolutionsfilm holder Ruy Guerra sig stadig i sine film til den før-revolutionære, meget komplicerede og modsætningsfyldte situation. Han er en lige så original og personlig filmskaber som Rocha, og mens Rocha muligvis er inde i en kunstnerisk krise i øjeblikket, så synes Guerra at befinde sig på toppen af sin skaberkraft. Med »Os Deuses e os Mortes« har han skabt et af de absolutte højdepunkter ikke blot inden for den såkaldte Cinema Novo-bevægelse, men i moderne filmkunst i det hele taget.

Kameracirklerne og ventetiden

Chr. Braad Thomsen: – Da vi så Deres første film »Os Cafajestes«, slog det os, at den faktisk synes mere beslægtet med fransk »nouvelle vague« end med de film, der senere blev kendt under betegnelsen »Cinema Novo«. Hvad er Deres egen opfattelse?

Ruy Guerra: – Det er helt sikkert, at jeg var mere påvirket af fransk film end af noget andet. Jeg blev uddannet i Frankrig og gik på IDHEC 1952–54, og jeg boede i Frankrig indtil 1958. Samtidig var »Os Cafajestes« på sin vis en ret kommerciel film. På det tidspunkt var det næsten umuligt at komme til at lave film i Brasilien, hvis man ikke lavede komedier e.l., så jeg var mere eller mindre tvunget til at forsøge at komme publikum ret meget imøde, og desuden er det i begyndelsen meget svært at at finde sit personlige sprog.

Mette Knudsen: – Hvad tilskyndede Dem til at lave netop denne historie om to næsten konstant narkotika-påvirkede bøller?

RG. – Først og fremmest spillede det en rolle, at filmen, der blev lavet på kollektiv basis, skulle være meget billig. Derfor måtte det være en meget enkel historie, og faktisk bruger vi kun fire skuespillere og kun uden-dørs optagelser. Samtidig havde jeg lyst til at lave film om en bestemt type mennesker, der fra det indre af landet kommer ud til byerne, hvilket er tilfældet med den hårdeste af fyrene, Jandir. Det er en type, der forsøger at komme op ad den sociale rangstige uden hensyn til midler og moral. Selve titlen »cafajestes« var osse noget, som publikum straks ville bide mærke i, og filmens producent blir for resten ved med at spørge mig, om jeg ikke vil lave en ny »cafajestes«-film i farver, for der viste sig at være penge i emnet.

MK. – Der er en ganske kort åbningssekvens i filmen, hvor man ser Jandir sammen med en luder. Har scenen nogen speciel funktion i retning af at karakterisere hovedpersonen?

RG. – Ja, scenen er næsten en illustration af filmens titel. Et meget karakteristisk træk ved en »cafajeste« er hans aggression mod kvinder. Der blev ligefrem dannet en »cafajestes«-klub, hvis medlemmer bl. a. bestod af fly-piloter, folk af en vis social standard. De tilhørte et penge-aristokrati, men ikke det rigtige »high society«. De havde ikke adgang til den finere overklasse, og deres aggressioner fik altid udløsning over for kvinder. De så som regel godt ud og forsøgte på den konto at komme i seng med kvinder fra overklassen. Det var virkelig et fænomen, som interesserede mig meget dengang, og så tidligt som 1950 skrev jeg et ufilmatiseret manuskript om en af dem. Der var een, som næsten blev en legende i Rio. Han sloges altid og var meget ondsksfuld, men havde samtidig stor succes hos kvinderne. Han var pilot og omkom senere ved en fly-ulykke, men han var i den grad en superman-skikkelse, at en tegneserie i Rio blev opkaldt efter ham.

CBT. – »Os Cafajestes« synes at rumme to nøglescener, der peger frem mod Deres senere film. Den vigtigste er selvfølgelig den meget lange kameracirkel rundt om pigen Leda.

RG. – Denne lange, cirkelformede kamera-bevægelse er ikke bare typisk for mig, men for brasiliansk filmkunst i det hele taget. Jeg kan nævne mindst 5–6 film, hvor denne bevægelse findes: Glauber Rochas »Gud og Djævelen i Solens Land«, Sergio Ricardos »Es munde e meo« (det er i øvrigt navnet på en sang, jeg skrev teksten til, og som han senere lavede en film over). Jeg er osse sikker på, at kamerabevægelsen findes i Carlos Diegues' »Ganga Zumba« og i flere andre film.

Hvad der findes i »Os Cafajestes«, og som går igen i mine senere film, er især den vision, jeg har af kvinden. Hun er langt stærkere end manden. Kvinden vinder altid, og selv når hun er ofret, er hun det i langt mindre grad end manden. Kvinder er ofre på det sociale område, men de kommer alligevel bedst ud af enhver situation, og dette er netop situationen i »Os Cafajestes«: Til slut er bødlerne langt svagere end deres kvindelige ofre, og jeg tror, at kvinden i mine film altid er stærkere end manden. F. eks. er Sereno i »Os Deuses e os Mortes« den eneste, der går sejrrig ud af kampen.

MK. – Hvad er det, der får Leda i »Os



Cafajestes» til pludselig at komme ud af sin offer-situation, efter at de to har ydmyget hende ved at tage nøgenbilleder af hende? Hvad er det, der gør, at hun pludselig forvandler sig fra offer til bøddel?

RG. – Jeg ved det ikke, for jeg betragter altid kvinden udefra, men jeg kender kvinder, der meget vel er i stand til at få en kritisk situation til at skifte i deres favør. Leda er stærk nok til det, og hun foreslår sine bøddler denne handel både som en slags hævn og for at sejre samt for at vedblive med at have kontakt med mændene. Den eneste måde, hun kunne bevare denne kontakt på, var ved at være med i gruppen på lige fod med de to andre og ikke som deres offer.

CBT. – *Den anden nøglescene i »Os Cafajestes» synes at være scenen, hvor de to mænd venter på, at Leda skal skaffe dem den anden pige, Wilma. Det er en enormt lang ventescene, hvor der tilsyneladende intet sker, og Deres to følgende film »Os Fuzis» og »Sweet Hunters» har denne ventetid som hovedtema.*

RG. – Det er nok fordi jeg tror, vi befinder os i en periode, hvor vi venter. Vi venter på en forandring af samfundet, af personligheden. Personerne i mine film er altid i besiddelse af en vis klarsynethed, selv om den ikke er stor. De gennemlever en indre konflikt, og selv om de mange gange er meget i bevægelse, er det i virkeligheden kun bevægelser og ikke handlinger, de udfører. Derfor er der altid denne meget tydeligt følte venten, men det er ikke helt med vilje,

jeg altid rammer dette tema, – det sker bare. Måske er det osse fordi jeg finder, at der sker så mange ting i disse »døde« øjeblikke. Handlingsøjeblikkene i mine film er som regel meget hurtige og pludselige; for mig er det ikke selve kampen, der er det vigtige. Det er dagen før kampen, og derfor kan det ikke betale sig at spilde megen tid på selve kampen. I »Os Deuses e os Mortes« viser jeg i øvrigt slet ikke selve kampen, men kun før og efter.

MK. – *I »Os Cafajestes» introducerer De osse voyeur-temaet, bl. a. meget klart i scenen, hvor vi betragter Jandir og Leda ude på stranden gennem den anden »cafajestes» fotografiapparat. Hvilken funktion tillægger De voyeur-motivet?*

RG. – For mig er voyeurismen en form for erotik i dens helt elementære udtryk. Det er den impotentes form for erotik, og de to mænd er impotente med alt, hvad dette ord indebærer. Jeg har intet imod voyeur'en, f. eks. har hovedpersonen i Hitchcocks »Rear Window« et brækket ben, hvilket kan siges at retfærdiggøre hans voyeurisme. Men han er alligevel impotent, – hvis ikke kunne han sagtens have fundet på andet at lave.

Individualistiske oprørere

CBT. – *Er Deres næste film »Os Fuzis» baseret på virkelige begivenheder, eller er den ren fiktion?*

RG. – Der er virkelige begivenheder i filmen. Episoden med den hellige okse fandt f. eks. sted i 1954, og tørkeperioden, hvor

»Sweet Hunters» – en film, hvor afrikanske elementer af mystik omkring offer- og vampyrtemaer flettes ind i et intellektuelt europæisk miljø.

folk sulter, hører naturligvis med til den brasilianske virkelighed. Desuden refererer soldaterne til en blodig episode, som fandt sted i slutningen af forrige århundrede, hvor sultne mennesker massakreredes. I det hele taget er hele den mytiske del af filmen virkelig, beretningerne om de store sult-perioder, soldaterne der blev sendt ud osv., mens selve historien om soldaterne i min film er ren fiktion.

CBT. – *Det synes nærliggende at sammenligne Gaucho i »Os Fuzis» med digteren Paulo Martins i Glauber Rochas »Land i Trance». De er begge individualistiske oprørere, og deres kamp blir selvmorderisk, fordi de ikke har folkets støtte bag sig. Hvad mener De om denne sammenligning?*

RG. – I mange brasilianske film fra denne periode møder vi disse individualistiske skikkelser, som bevidstgøres i bestemte situationer, samtidig med at de føler sig magtesløse, men ellers er der for mig at se stor forskel på de to personer. Gaucho tilhører om ikke proletariatet, så i hvert fald en lavere klasse, der står proletariatet nær. Paulo Martins er derimod en intellektuel, der handler ud fra ideologiske forudsætninger. Gaucho handler kun, når han er underlagt et hårdt økonomisk pres, dvs. når hans lastbil er i stykker eller han ikke har flere penge og altså befin-

der sig på samme niveau som proletariatet, som masserne. Når han alligevel står alene med sit oprør, er det, fordi han nok er på samme niveau som masserne, men han tilhører dem ikke. Han er mere bevidstgjort end de, og hans situation er foreløbig og tilfældig. Han kan komme ud af sin situation igen, hvilket lundsbybefolkningen ikke kan. De er virkelig låst fast.

MK. – *I betragtning af at hungersnøden og tørken fortsætter, hvordan kan det så være, at soldaterne pludselig sendes bort efter nedskydningen af Gaucho?*

RG. – Under de store hunger-perioder udfoldes altid et bestemt økonomisk spil, en slags »tørkens forretningskneb«. Når tørken nemlig er på sit højeste, begynder den offentlige mening at fremføre, at man trods alt burde hjælpe disse sultende mennesker, og så stiller regeringen et vist beløb til rådighed for at bespise de sultende områder. De store godsejere har hele tiden tilbageholdt maden i forventning om dette øjeblik, da de kan kræve meget høje priser for den, som regeringen er tvunget til at betale. Men når tørken ikke er virkelig lang, og den offentlige mening ikke begynder at røre på sig, så foretager regeringen sig intet, og dette er situationen i filmen. Da borgmesteren, der samtidig ejer al maden, indser, at der ikke vil komme penge fra regeringen, sender han maden bort i lastbiler for at forhindre, at befolkningen skal storme madlagrene, og derfor er der heller ingen grund til at beholde soldaterne i landsbyen. Masserne derimod bevidstgøres så meget, at de er i stand til at bryde det elementære religiøse tabu og spise den hellige okse, og dette er i den øjeblikkelige situation en langt mere revolutionær handling end at overtage magten. At tage magten ville være umuligt for dem på dette tidspunkt, for de har ikke midlerne til det, og så ville de blot blive dræbt som Gaucho.

MK. – *Efter Deres mening er religionen altså et lige så stærkt middel til at holde folk nede som de politiske og sociale strukturer. Er det grunden til, at De også i den stærkt erotisk ladede scene mellem soldaten Mario og en ung pige fra landsbyen har indlagt en religiøs sang?*

RG. – Musikken stammer fra den nordøstlige del af Brasilien og er en vågesang over de døde. På portugisisk hedder den »sentinella«, hvilket betyder vagtpost. Jeg har brugt denne musik, fordi kærligheden for mig er nært forbundet med døden. Kærligheden og døden er de to mest fuldstændige og definitive begivenheder i vort liv, og på samme måde som nogen forbinder erotik med vold, forbinder jeg erotik med døden.

De lange scener

CBT. – *Jeg husker i øvrigt ikke, om der var et enkelt klip i denne lange scene, hvor Mario følger efter pigen og forfører hende?*

RG. – Jo, der var desværre et klip. Vi havde ikke nok film i apparatet, ellers havde jeg lavet den uden klip. I »Os Deuses e os Mortes« findes en tilsvarende scene, hvor en mand jager en nøgen kvinde i skoven, og den var vi nødt til at klippe af samme grund.

CBT. – *Men klippet i »Os Deuses e os Mortes« forekommer da meget velmotiveret, fordi det ligger præcis der, hvor der skiftes synsvinkel, da kvinden pludselig blir jæger i stedet for offer.*

RG. – Det er klart, at når jeg var nødt til at klippe i scenen, så kunne klippet kun lige eet sted, nemlig hvor der byttes roller, men osse denne skiften synsvinkel havde jeg fra starten ønsket at lave i een indstilling, hvilket altså var umuligt af tekniske grunde. **CBT.** – *Da jeg interviewede Sterling Hayden i Venedig om Deres næste film »Sweet Hunters«, understregede han, at som skuespiller var det meget befriende at få lov at spille så lange scener, og han var vistnok lidt ked af, at De ved klippebordet alligevel havde klippet en meget lang kameratur omkring et middagsbord op i flere dele.*

RG. – Optagelsen rundt om bordet varede 10–12 minutter i alt, og hvis hele filmen havde været 2½ time, ville jeg have beholdt scenen uklippet men nu kom den til at virke for tung i forhold til resten af filmens rytme. Den ville have været meget smuk og teknisk beundringsværdig i uklippet stand, men den ville samtidig komme til at stå lidt uden for resten af filmen, så derfor valgte jeg at ofre den. Men i princippet bryder jeg mig ikke om at klippe, for tingene begynder først at ske i mine film, når de har en vis varighed. Hvis man har et billede på 5 sekunder af en kop, så ser man blot, at det er en kop, men hvis billedet f. eks. varer 15 sekunder, så begynder man at se noget andet end blot koppen. For mig har varigheden stor betydning. Klippet har sin egen dynamik, og den interesserer mig kun sjældent.

MK. – *De lange kamera-indstillinger er nært forbundet med de lange ventescener i Deres film?*

RG. – Ja, de to ting hænger sammen. Hvis man optager tre minutters film i 10 indstillinger, så blir det aldrig det samme som 3 minutters film i kun een indstilling. Sekvensens varighed er ikke den samme. Og da jeg holder meget af, at tingene eksploderer inden for en bestemt tidsramme, kan jeg ikke klippe. I min næste film vil jeg i øvrigt prøve noget nyt. Jeg vil stadig lave de meget lange optagelser, men samtidig vil jeg med et andet kamera tage nogle helt korte billeder inden for den lange indstilling og klippe dem ind enormt hurtigt, ca. ½ sekund, lige nok til at henlede opmærksomheden på en bestemt detalje, hvorefter scenen fortsætter i det samme langsomme tempo. Jeg føler et næsten fysisk behov for at prøve, hvordan det kommer til at virke, – og jeg håber, det vil give fortællingen en vitalitet, samtidig med at langsomheden bibeholdes og understreges.

Den undslupne fange

CBT. – *Ser De nogen forbindelse mellem Gaucho i »Os Fuzis« og den undslupne fange i »Sweet Hunters«?*

RG. – Ja, på sin vis. De er begge enspændere, men fangen er på et noget andet bevidsthedstrin end Gaucho. Han citerer bl. a. nogle sætninger af Artaud og hans oprørsfølelse er meget dybere forankret, mens Gauchos oprør er fremkaldt af omstændighederne.

CBT. – *Men vi ved ikke ret meget om fangen. Vi ved f. eks. ikke hvilken forbrydelse, han har begået. Hvorfor tror De, han er i fængsel?*

RG. – For mig er han en politisk fange. Det fremgår måske ikke særlig klart af filmen, men det vigtigste, han siger, er, at han har været føde for andre, og at dæmoner har taget bolig i hans krop, hvorfor han nu øn-

sker døden. Og selv om han måske er morder i samfundets målestok, gør det ingen forskel for mig, for han er efter min mening en oprører. Han har ikke nogen plads i det samfund, de andre er del af – han står udenfor. Hans sidste sætninger er citeret efter Artaud:

»En smerte der var for voldsom for min trætte krop ... den sprængtes ... den sprængtes ... og al helvedes yngel drog fordel deraf ... de kastede sig over mig. Umuligt at komme fri af dem ... jeg ville have behøvet en anden krop ... Og nu er det slut! ...«

MK. – *Hvad fik Dem til at introducere primitive afrikanske elementer i et så intellektuelt, europæisk miljø som det, De beskriver i »Sweet Hunters«?*

RG. – Først og fremmest fordi jeg personligt ikke tror på de mange »inddelinger«, man foretager af verden. Tager man f. eks. Englands historie, ja, så findes der ingen, der er mere blodig end den, og alligevel taler man i dag om englænderne som symbolet på fair play og rolig og behersket optræden. Men englændernes kulturelle rødder er bloddryppende, og når man ser på det liv, som folk – osse adelen – førte i middelalderen, kan man kun sammenligne dem med vilddyr. Der er altså tale om mennesker, der nødvendigvis lever med en meget voldsom kulturel tradition, som har aflejret sig gennem tiderne. Den ligger nu i underbevidstheden og kommer kun sjældent til udtryk, men den eksisterer. Da kvinden i »Sweet Hunters« blir optaget af tanken om, at den undvegne fange vil dukke op, begynder hun at udføre visse handlinger, som hun har genfundet i sine forfædres handlingsmønstre, og som man kan genfinde i alle former for stammeritualer. Hun begynder at sætte mad ud til ham osv. Og Carl Orffs musik på lydbandet var for mig et middel til at trække denne underbevidsthedens struktur hos personer helt frem i forgrunden og give dem en dimension, som de ikke engang selv har anelse om, men som eksisterer for mig, – både hos tyskere, skandinaver, englændere og altså ikke blot hos de latinske folkeslag.

Mennesket og magten

MK. – *»Os Deuses e os Mortes« synes at være en meget pessimistisk film i dens billede af den politiske magtkamp og en eventuel kommende revolution. Det udtrykkes helt konkret med plantage-ejeren Santanas ord, før han dræbes, om, at der altid vil komme en ny Santana, og at imperiet er stærkere end mennesket. Man får på fornemmelsen, at mennesket er ude af stand til at forandre noget som helst i samfundet, fordi de politiske strukturer er stærkere end mennesket. Er det Deres personlige opfattelse?*

RG. – I det konkrete tilfælde tror jeg, Santana har ret i, hvad han siger til Den Navnløse, for denne kommer optændt af magtbegær. Det er for ham kun et spørgsmål om selv at få magten, og magtbegrebet har altid foruroliget mig meget. Når magten kun tilhører enkeltpersoner, så tror jeg, den altid vil være stærkere end mennesket. Jeg tror ikke på et enkeltmandsdiktatur, der samtidig er altruistisk, uselvisk, og hvis jeg sad inde med stor personlig magt, tror jeg osse, jeg ville forandre mig.



Fra »Os Deuses e os Mortos« – kvinderne er oftest de stærkeste i Ruy Guerras film.

CBT. – Dør Den Navnløse rent faktisk i den første scene, hvor han blir skudt syv gange, og er han i virkeligheden død gennem hele filmen?

RG. – Ja, efter min mening er han død. De er nummer to, der har stillet mig dette spørgsmål – første gang var i Brasilien. For mig er Den Navnløse en »zombie«, altså en levende død, et spøgelse, men jeg siger det aldrig til nogen, for folk må selv tage stilling til det.

MK. – Men snyder De ikke tilskuerne lidt på den måde? Da flere personer i filmen siger, at det er fantastisk, at Den Navnløse kan overleve med syv kugler i kroppen, føler man sig sikker på, at han virkelig er levende.

RG. – Nej, det er ikke helt nøjagtigt. Den falske læge siger: »Med syv kugler i kroppen bør han allerede befinde sig i Djævlens verden«, – med andre ord er han i Djævlens verden, men det er ikke af særlig stor

betydning. Hvis man tror, han er levende, så er han det, og det er udmærket, men hvis man forstår, at han ikke er levende, så er det endnu bedre. Ideologisk set er han nemlig død, fordi han stræber efter personlig, individuel magt. Derfor er han rådden, og jeg gør ham filmen igennem mere og mere rådden og fordærvet. Han arbejder hele tiden efter egoistiske motiver, og den eneste, der undslipper ham, er Sereno, fordi hun blir klar over hans motiver. Først er hun med ham, derefter tvivler hun på ham, og til sidst siger hun til ham: »Du dræber dem for at besidde dem, for at blive som de, og ikke for at ødelægge dem. Men jeg dræber det, de repræsenterer, det de er.« Og til sidst, da han har dræbt magthaverne, siger han: »Nu ved jeg, hvem jeg er, jeg er alle dem, jeg har dræbt, jeg er kongen, dronningen, riget, alt...«

CBT. – Og samtidig siger han, at han selv er død som en Gud.

RG. – Ja, død som en Gud og alene som en Gud. Der er for resten en ting, jeg lige vil tilføje om navnene i filmen: Santana-da-Terra betyder Santana fra jorden, Urbano d'Água Limpa betyder Urbano fra det klare vand, og navnene på de to plantage-ejere implicerer således en kamp mellem jorden og vandet. Sereno betyder »ro« eller »åndelig ligevægt«, og Santanas hustru Sol er naturligvis opkaldt efter solen. Der er en stærk forbindelse mellem menneskene og de natur-elementer, de befinder sig i.

Kvinderne og religionen

MK. – Der findes to sekvenser med en gravid kvinde ude i skoven. I den første går hun rundt blandt de sultende og fattige mennesker, der ligger og vrider sig på jorden, og i den anden sekvens møder hun Santanas datter siddende i skoven ved den hvide dug med frugterne. Skal disse sekvenser understrege, at skoven er et helvede for folket, mens den for magthaverne er et sted, hvor man kan indtage »frokosten i det grønne«.

RG. – Ja. For resten kaldte vi altid under optagelserne denne scene for »Frokosten i det Grønne«. En anden ting er, at jeg anser den gravide kvinde for at være vanvittig. Første gang, vi ser hende, er ved denne frokost, hvor hun betragter Santanas datter og de døde, der er sammen med hende, – for de er for mig døde personer. Det er forfæderne, som altid følger den unge pige. På et vist tidspunkt ser den gravide nogle personer falde døde om – det er Santana-da-Terra, Urbano d'Água Limpa og Valu. Hun har med andre ord et overnaturligt klarsyn, der gør, at hun kan se selv de ting, der vil finde sted i fremtiden. For mig er hun nært beslægtet med Sereno, men hun har blot fulgt den anden vej og er faret vild. Hun har haft de samme oplevelser som Sereno, men er blevet vanvittig i stedet og har kun bibeholdt hadet og ikke Serenos evne til at omsætte hadet i konstruktiv handling.

MK. – Hvilken betydning har de religiøse aspekter i filmen, især i forbindelse med Den Navnløse? Han synes at have en slags religiøs kraft, f. eks. er han i stand til at berolige Santanas datter, da hun får et anfald, blot ved at lægge sin hånd på hendes pande.

RG. – Han har en macumba-magt, som kun visse helgener er i besiddelse af, og pigen kan både have fået besøg af en helgen eller have fået et anfald af epilepsi. Denne macumba-magt understreger Den Navnløses dimension af en levende død, af en, der allerede er i forbindelse med overnaturlige magter. Hans kraft er ikke forbundet med Gud eller med noget religiøst, – det er overnaturligt. Da Den Navnløse dræber Valu og dermed foreløbig redder Santanas liv, forstår Santana også, at han virkelig står over for en dæmon, der ganske vist står på hans side nu, men som senere vil blive hans ødelæggelse. Santana siger: »Jeg ved ikke, hvem du er, eller hvor du kommer fra, men da du dræbte Valu, havde jeg følelsen af, at det var mit blod, der sprøjtede ud!« Det er også derfor, Santana senere lader sig dræbe, som om det næsten var skæbnens vilje.

Jeg indrømmer i øvrigt, at mange ting i min film kan virke uklare på et europæisk publikum, men jeg har vist filmen i det kakao-område, hvor den blev optaget. Og alle fandt den meget letforståelig, selv de,

der ikke har nogen uddannelse overhovedet! Det var jeg meget glad for. Men for et ikke-brasiliansk publikum kan det være vanskeligt at kende forskel på alle disse ansigter. Mine to klippersker på »Sweet Hunters«, som er vant til at se film, kunne således ikke kende forskel på kvinderne, hvilket ikke er svært for et brasiliansk publikum, der kender skuespillerne. Et europæisk publikum ville jo også hurtigt genkende Ingrid Thulin, Brigitte Bardot og Annie Girardot, selv om de kun så dem i korte glimt. Men i min næste film vil jeg forsøge at udtrykke mig klarere, – jeg har sikkert været for uklar i »Os Deuses e os Mortes«.

CBT. – *Det tror jeg ikke. Selv om vi ikke har forstået alt i filmen rent intellektuelt, er den alligevel en fantastisk følelsesmæssig oplevelse, ligegyldigt hvor meget eller hvor lidt man i første omgang forstår.*

RG. – Det er, hvad jeg osse gerne selv vil tro.

MK. – *Var det vanskeligt at lave filmen rent teknisk? Hvor mange prøver havde De f. eks. med fotografen før disse enormt lange kamera-ture?*

RG. – Filmen blev optaget på 5 uger, hvilket er ret hurtigt. Vi brugte kun 10.000 m råfilm, men det er også kun fordi fotografen Dib Lutfi er helt fantastisk. Filmen er taget i vistnok 54 indstillinger, og deraf er de 50

med håndholdt kamera, mens kun 4 tableau-lignende billeder er med fast kamera. Jeg udarbejder alting meget nøjagtigt, kamera-grænser, skuespillerprøver osv., men jeg havde overhovedet intet manuskript som udgangspunkt. Jeg skrev antallet af sekvenser ned på en side, og hver morgen under optagelserne skrev jeg så den scene, vi skulle filme. Derefter gik optagelserne meget hurtigt. Dib Lutfi er den type fotograf, man kun behøver at vise det til een gang. Så prøver han lige turen igennem, og så optager vi.

Nye projekter

CBT. – *Hvad kommer Deres næste film til at handle om?*

RG. – Det afhænger af flere ting. Jeg har endnu mit drømmeobjekt »Canto Latino« inde i hovedet (se »Kosmorama« nr. 95), men jeg har stadig ikke fået mulighed for at lave den. Jeg kom her til Cannes med en bearbejdelse af en roman om indianere i det indre af Brasilien. Det er en film, der handler om politiske problemer og osse inkluderer Vargas' fald. Samtidig er det historien om en præst, der mener, at »det ny menneske« kan opstå gennem indianerne, som er ufordærvede, – men det holder ikke. Det er en dyr film at lave, og jeg forsøger at få den på benene som en co-produktion.

Jeg har samtidig en anden film i tankerne. Den handler om soldaten Mario fra »Os Fuzis« 8 år senere i Rio. Han er ikke soldat mere, men er gift og har et par børn. Hans kone er datter af direktøren for et stort byg-

ningsfirma, og filmen begynder med, at Marios svigerfar dør, hvorefter Mario arver det hele. Mario ønsker efter en række alvorlige uheld at forbedre arbejdsforholdene for folkene på byggepladserne, men hvis han gør det, taber han magten i firmaets bestyrelse. Til sidst indleder han en sultestrejke, helt alene, uden at sige det til nogen, ikke engang til sin kone.

MK. – *Det er altså endnu engang en enlig oprører, en individualist, De har som hovedperson. Har De aldrig tænkt på f. eks. at lave en film om det kollektive oprør, om guerilla-bevægelsen i Brasilien?*

RG. – Da der ikke eksisterer nogen massebevægelse i Brasilien, ville en film om guerilla-bevægelsen osse blive en film om enkeltpersoner, om bevidstgørelsesprocesser. Men det er umuligt at lave denne film, for man ved ikke ret meget om guerillaen. Og vidste mange besked om den, ville der blive talt om den, og det ville umuliggøre dens arbejde. Det er en bevægelse, som er i sin vorden, og talte man om den, ville man forhindre dens tilblivelse. Senere kan man lave film om den, men i øjeblikket er det vigtigere, at der blir skabt historie, end at der blir skabt film.

MK. – *De tror altså ikke, man kan lave en film, der kunne give stødet til en massebevægelse, i stedet for stadig at lave film om enkeltpersoner, der går til grunde i deres oprør?*

RG. – Selvfølgelig kan man uddybe og forklare tingene ved hjælp af en film, men jeg tror ikke, man kan vække masserne ved at lave film om masserne. ■

En situation fra »Sweet Hunters«, et mytisk strandkanti-billede med Maureen McNalley som professor-fruen og Stuart Whitman som den undslupne fange.





For mig er døden helt enkelt den mest betydningsfulde begivenhed i et menneskes liv. Min fantasi kredser uafbrudt omkring døden, omkring forskellige måder at dø på, at møde døden på – som følge af en begivenhed som går tilbage til mine drengeår, hvor min far døde og efterlod et stort tomrum.

Ud fra disse fantasier og ud fra det faktum, at jeg var filmskaber, opstod filmen »Han døde efter krigen«, som indirekte viser, hvor forhekset jeg selv er af illusionen om at dø og efterlade sit testamente i form af en film. Spørgsmålet om, hvordan man skal dø i 70'erne, er efter min mening et af de vigtigste spørgsmål, man kan stille, og hvor kryptisk det end måtte lyde og uden rationelt at kunne artikulere, hvad jeg mener, er det min opfattelse, at netop dette spørgsmål samtidig kan give svaret på et nært beslægtet spørgsmål – hvordan man skal leve i 70'erne.

– *Samtidig er døds-illusionen i »Han døde efter krigen« nært knyttet til beretningen om studenternes demonstrationer for at forhindre premierminister Sato i at besøge USA i 1969. Og dermed er man inde på et mere alment socialt og politisk plan: Sammensætningen dødsamfund virker så central og ud-*

jan aghed

samtale med nagisa oshima

I løbet af sine 12 år som instruktør har Nagisa Oshima lavet 18 spillefilm. Bortset fra at »Drengen« har været vist i dansk TV, er han vel på det nærmeste fuldstændig ukendt for det danske publikum. Dog er 3 af Oshimas tidlige film for et par år siden blevet vist på Filmmuseet. Han fortjener imidlertid i endnu højere grad end mange andre udenlandske filmskabere en bred og indgående introduktion.

Tidligere har vi stiftet bekendtskab med den ældre instruktorgeneration i Japan: Ozu, Mizoguchi, Kurosawa og Ichikawa. Det var en fortræffelig samling instruktører. For øjeblikket er de dog ikke længere særlig repræsentative, og en vigtig grund til dette er, at Oshima – som den britiske kritiker Ian Cameron ganske rigtigt har påpeget – er den første japanske instruktør af format, der har behandlet det japanske efterkrigstids-samfund ud fra den aktivt deltagendes synsvinkel.

Oshima er født i Kyoto i 1932. De af hans film, som det er lykkedes at se i de senere år i de som oftest afsides liggende festival-biografer, er talende og fascinerende vidnesbyrd om Oshimas energi og formelle dristighed, om hans enestående æstetiske livlighed og fortrolighed med indbyrdes vidt forskellige stilformer, samt hans angstfyldte og provokerende engagement i sit lands sociale og moralske spørgsmål.

Parallelt med dødsstraffens moralske absurditet skildrer »Hængningen« (»Koshi-kei«, 1968) den undertrykte koreanske minoritets situation i Japan. »En Shinjukutyvs dagbog« (»Shinjuku dorobo nikke«, 1968) behandler ved hjælp af en kompliceret ero-

tisk-politisk handling forholdet mellem illusion og virkelighed, et tema som Oshima vender tilbage til i »Han døde efter krigen«. Der anvender han en fortælleform af dokumentarisk og improviseret karakter, medens »Ceremonien«, hans seneste film, er en rigoristisk formbevidst iscenesættelse, helt og holdent bygget op omkring ceremonier – fire begravelser og to bryllupper. Når filmen slutter, er seks af de personer, tilskueren har lært at kende, døde.

Følgende samtale fandt sted under Cannes-festivalen 1971.

– *Det synes at være typisk for japansk festivalrepræsentation, at en film som Deres egen »Ceremonien« ikke er med i konkurrencen her ved Cannes-festivalen, og at Japan i stedet repræsenteres af en historisk film som Ko Nakahiras »Chimimoryo« (»En sjæl til djævelen«). Hvordan vil De forklare det?*

– Det er meget enkelt. Uden tvivl forholder det sig således, at japanerne selv og Cannes-festivalen foretrækker at vise samurai-film frem for film om det moderne Japans problemer. Den japanske producentforening, som udvælger festival-filmene, er uhyre konservativ. I den retning kan den påregne helhjertet støtte fra festivalens udvælgelseskomité, som åbenbart i høj grad lever i fortiden.

– *Deres film er intensivt optaget af døden og spørgsmål omkring døden. I »Hængningen« (1968), »En Shinjukutyvs dagbog« (1968), »Han døde efter krigen« (1970) og »Ceremonien« (1971) er døden, ved henrettelse, mord og selvmord, et meget fremtrædende motiv.*

– Ja, bestemt, og det har jeg en forklaring på som overhovedet ikke er original:

præget i Deres film, at disse ikke mindst synes at handle om, hvor stærkt – og set ud fra Deres synsvinkel, hvor negativt – den japanske indstilling til døden har bidraget til at udforme det japanske samfund.

– Jeg er overbevist om, at der er en konkret forbindelse mellem på den ene side indstillingen til døden og på den anden side samfundsstrukturen i Japan. Mellem indstillingen til døden og Japans fremtid. Jeg tror ikke, der findes noget andet folk i verden, som har et så emotionelt ansændt forhold til døden og en så dybtliggende fascination af døden og i særdeleshed overfor selvmordsdøden, som japanerne. Japanerne har alt for travlt med at leve og alt for travlt med at dø. Og det gør mig og mange andre ulige.

Det forholder sig nemlig således – og jeg har forsøgt at skildre det i »Ceremonien«, hvor handlingsforløbet omfatter de to årtier efter krigens afslutning – at Japan fra nederlagets ruiner har nået at udvikle sig til et sådant velstandsniveau, at en genopstående militarisme med ødelæggende effekter for omverdenen allerede er mere end sandsynlig.

Vi kan allerede se tegnene. Vi kan se, at Japans nuværende økonomiske udvikling, samtidig med at den truer USA's økonomiske interesser, holder en direkte kollisionskurs mod andre asiatiske og sydasiatiske folk. Og som jeg skrev i en Tokyo-avis, lige inden jeg begyndte at lave »Ceremonien«: Sandsynligvis bliver resultatet, at Japan endnu en gang slår ind på samme vej, som førte til landets mellemkrigstids-aggression mod Manchuriet og Korea.

Så er det – over for dette, efter min og mange andre japaneres opfattelse, fuldt realistiske fremtidsperspektiv – at der opstår et virkelig interessant spørgsmål – jeg citerer, hvad jeg skrev i artiklen: Hvad bliver konsekvensen af dette nye møde mellem Japans

politiske, økonomiske virkelighed og det japanske nationalsind, som er så emotionelt og mytisk fascineret af døden og selvmordet?

Jeg bliver bange, når jeg tænker på svaret.

– I slutningen af »Ceremonien« begår en af hovedpersonerne, Terumichi, harakiri. Filmen er på dette tidspunkt fremme ved 1971. Man kan ikke lade være med umiddelbart at tænke på forfatteren Yukio Mishimas selvmord.

– På sin vis drejer det sig ganske rigtigt om en reference. Ikke nogen direkte reference naturligvis, eftersom Terumichi ville ødelægge den traditionelle japanske samfundsstruktur, i håb om at den ville blive erstattet af en ny og bedre, medens Mishima jo derimod ønskede at bevare den og styrke den ved hjælp af en ny militarisme. Men samtidig håbede vi, at scenen ville få publikum til at reflektere over Mishimas død.

Han begik selvmord, netop da manuskriptet var klart, og indspilningen skulle til at begynde. Hændelsen påvirkede indspilningen. Ikke fordi jeg følte nogen sympati eller agtelse for Mishima, tværtimod. Hans forfatterkab havde flere positive sider, men hans moralske, militaristiske oprustningskampagne

og hans planer om et statskup var reaktionær dårskab. Men hans død og den rituelle måde, han valgte at dø på, blev, uden at jeg rigtig kan forklare hvorfor, et chok for mig. Og at det blev et chok for mig, gav mig yderligere et chok.

– »Ceremonien« handler om familien Sakurada, skildret som et stærkt traditionsbundet, patriarkalsk og autoritært styret hierarki. Er det meningen, at vi skal opfatte det som familien Japan en miniature?

– Det er i allerhøjeste grad meningen. Først tænkte jeg på at kalde filmen »Japan og japanerne«. Det japanske samfund har samme lodrette sociale konstruktion som familien Sakurada. Det er mere tilsyneladende end reelt, at Japan er blevet et demokrati efter anden verdenskrig: stadigvæk spiller den patriarkalske ideologi, grundfæstet i myten om kejseren som alle japaneres fader, en dominerende psykologisk og følelsesmæssig rolle.

– Hovedpersonernes drøm om frihed strander på familieinstitutionen.

(fortsættes side 230)

Billede fra »Han døde efter krigen«. S. 230: »Ceremonien«.

HAN DØDE EFTER KRIGEN (»Tokio senso sengo hiwa«)

Handling:

Shoichi Motoki går hverken i skole eller på universitetet. År 1969, da den nationale studenter-konflikt er ved at gå i opløsning på grund af sektarisme, er han og hans kammerater i gang med at lave en film sideløbende med de politiske begivenheder.

Den 28. april 1970 bestemmer Motoki og hans venner sig til at lave en dokumentarfilm om demonstrationerne på Okinawa-dagen. Deres kamera beslaglægges af civilklædte politifolk. Motoki forfølger politiet og forsøger at generobre kameraet, men pludselig overvældes han af en underlig illusion. Han begynder at tro, at en af hans kammerater har lånt kameraet, efterladt en film som testament og begået selvmord ved at springe ned fra taget af en høj bygning.

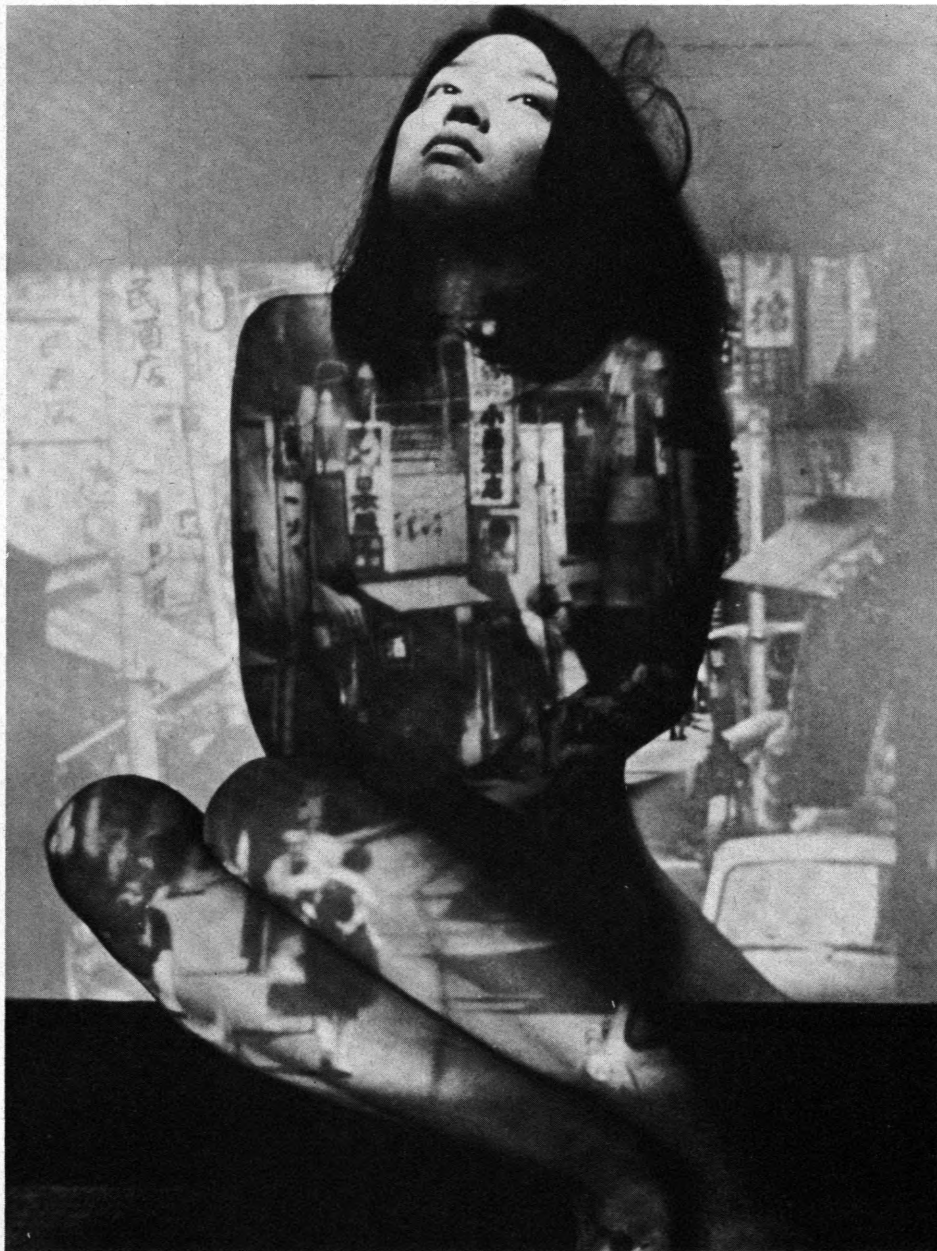
Overbevist om illusionens sandfærdighed begynder Motoki også at tro på, at hans egen veninde, Yasuko, er den døde vens pige og optræder, som om han har tænkt på at voldtage hende.

Helt fanget af illusionen betragter Motoki den dodes filmiske testamente. Men filmen viser intet bortset fra tage, postkasser og brede gader, kombinationer af alle de mest almindelige by-scenerier. Motoki forstår ikke filmen. Ude af stand til at forstå, hvad den døde havde i tankerne, forsøger Motoki at bilde sig selv ind, at en sådan person aldrig har eksisteret, at den døde var en illusion, en Yasuko, som er tvunget til at spille rollen som den dodes veninde, nægter at lade sagen standse ved dette. Hun fortsætter med at spille rollen, så godt hun kan, ved at beskrive sit følelsesmæssige og seksuelle forhold til den døde og derved gør det umuligt for Motoki at glemme.

I bestræbelserne på at glemme kaster Motoki sig ind i filmgruppens kamp for at få fat i filmen, som politiet har taget, men Yasukos stædighed tvinger ham endnu en gang til at tage kampen op mod illusionen i stedet. Han indser, at han må dræbe »den døde« for selv at blive fri, og derefter indleder han en »krig mod Tokyos by-scenerier«. I den dodes fodspor vandrer Motoki og Yasuko gennem Tokyos gader, men til sidst føres de til Motokis eget hjem. At kæmpe mod den døde er som at kæmpe mod sig selv.

Ved at filme samme by-scenerier som den døde forsøger Motoki at skabe en film, som er bedre end den, der blev lavet af hans illusoriske rival, men Yasuko, som har erkendt forholdet mellem ham og Motoki, afbryder enhver optagelse for at ændre sceneriet. Dette resulterer i en serie episoder, som kulminerer i en nydelig og pænt afværget trafikulykke og i en kollektiv voldtægt af Yasuko, medens Motoki ser til.

Yasuko forsøger at overbevise Motoki om, at hun har besejret den døde, men Motoki forstår, at så længe der findes by-scenerier, vil den døde altid være til stede i dem, og at han forsvinder ud af dem, i samme øjeblik hans tilstedeværelse bliver opdaget. Alle by-scenerier ser ens ud, og derfor begynder Motoki at filme dem uden adskillelse. Men netop da dukker kammeraterne fra filmgruppen op og kræver at få kameraet tilbage. Som om den dodes skygge har givet ham et tegn, klatrer Motoki op på taget af en høj bygning og kaster sig ud i døden. ■



- Familien i Japan bygger for en stor del sit sammenhold netop på forskellige slags ceremonier, og den har en magisk tiltrækningskraft og en undertrykkende funktion i japansk hverdagsliv. Så længe familiens stilning forbliver uforandret, og så længe magien, som omgiver familiens ritualer, forbliver uforandret, er friheden meget fjern.

- *Hvad mener De om forholdet til film-politik?*

- Jeg tvivler på, at film kan have nogen politisk funktion. En film kan ikke dræbe et menneske. En film kan ikke styrte en regering.

- *Deres egne film udtrykker dyb bekymring for dagens og morgendagens Japan, og man må blandt andet se dem som advarsler mod fascismen. Hvis dette er rigtigt, og hvis mange tilskuere opfatter dem således og stemmes til eftertanke, så må filmene vel trods alt tilskrives en ikke ubetydelig politisk effekt?*

- Det er sandt, at jeg er dødsens angst for, at Japan står på tærsklen til en ny fascistisk epoke. Det er sandt, at denne angst sætter sine spor i mine film. Hvordan skulle den kunne undgå at gøre det? Men samtidig tror jeg ikke, at filmene påvirker nogen, som ikke allerede er sig faren bevidst. Som jeg opfatter det, er films politiske funktion og effekter desværre helt og holdent et spørgsmål om et allerede eksisterende ideologisk og politisk beredskab. Jeg håber, jeg har uret.

- *De må i hvert fald have høje tanker om publikums intellektuelle beredskab, eftersom alle Deres film, måske med undtagelse af »Drengen« (1970), har en forholdsvis kompliceret fortællestruktur.*

- At forenkle ville være et trefoldigt be- drageri: mod virkelighedens krav om, at vi gør os alvorlige anstrengelser for at forstå den; mod filmens opgave, som er at beskrive, tolke og analysere virkeligheden; og mod publikum. Det er muligt, at jeg har en alt for optimistisk forestilling om publikums fatteevne. Producenternes og distributørernes forestilling er dybt pessimistisk. Den er lig med menneskeforagt og derfor langt værre og farligere.

- *Hvordan værdsættes Deres film i Ja- pan?*

- Det er snart blevet et japansk ordsprog, at en Oshima-film er en svær film!

(Oversættelse: Claus Hesselberg)

CEREMONIEN (»Gishiki«)

Handling:

Masuo Sakurada får et mystisk telegram som lyder: TERU MICHI DØD STOP TERU- MICHI. Sammen med sin kusine Ritsuko, som han i mange år har følt sig tiltrukket af, rejser Masuo til en ø syd for Kyushu, hvor Terumichi, en fætter, er bosat.

Under deres lange rejse til øen tænker Masuo tilbage på de seneste 25 år af sit liv. Han genkalder sig alle de bryllupper og be- gravelser, som har fundet sted i familien Sakurada, og tænker på de slægtninge, som han kun har truffet ved sådanne ceremonielle lejligheder.

Masuo, hvis navn betyder »mennesket fra Manchuriet« blev født i Manchuriet i 1933, under Manchuriet-episoden i Japans aggres- sionskrig mod Kina. I 1947 rejser han og hans mor Kiku fra Manchuriet. Da de an- kommer til familien Sakuras gods i Kuy- shu, får de at vide, at man netop på denne dag højtideligholder etårsdagen for Masuos fars død.

Masuos far, Kanichiro, var vendt tilbage fra Manchuriet 1945, lige før kapitulationen, men han begik selvmord den efterfølgende nytårsaften, da kejseren fornægtede sin egen guddommelighed.

Da de på denne måde bliver underrettet om Kanichiros død, beslutter Kiku og Ma- suo ikke at blive hos familien Sakurada. Men de standses af deres slægtninge, efter ordre fra Masuos farfar Kazuomi, som siger til Masuo, at denne er uerstattelig for familien Sakurada. Masuo og Kiku føres tilbage til godset, hvor de deltager i mindehøjtidelig- heden for Kanichiro.

Følgende slægtninge er til stede ved cere- monien: Farfar Kazuomi, end tidligere højt- stående embedsmand ved indenrigsministeriet, som blev udrenset efter krigens afslutning; farmor Shizu; oldemor Tomiko; tante Chiyo; Mamuro, søn af Kazuomi og Chiyo; Isamu, søn af Kazuomi og en elskerinde og halv- bror til Kanichiro; Tadashi, 7 år og søn af Susumu, som er en anden halvbror til Ka- nichiro og blev sendt i kinesisk fangenskab som krigsforbryder; tante Setsuko og hendes datter Ritsuko, 11 år; og Terumichi, 15 år, som vokser op hos farmor Shizu.

Efter ceremonien går Masuo ud og læg-

ger sit ene øre mod jorden. Han fortæller de uforstående, Terumichi, Ritsuko og Ta- dashi, at han og hans mor begravede hans lillebror levende på tilbagevejen fra Man- churiet.

Når han spiller baseball med de andre børn, føler Masuo sig stolt over, at Terumi- chi, som er et år ældre og fysisk overlegen, har svært ved at fange hans bolde.

År 1952 dør Masuos mor Kiku. Masuo, som i Osaka har deltaget i det japanske universitetsmesterskab i baseball, vender hjem for sent til at træffe hende, inden hun dør. Samme nat, som man våger over Kiku, får Masuo sin fars testamente af tante Set- suko. Og samme nat opdager han forholdet mellem Setsuko og hans far og mellem Set- suko og farfaderen og bliver også øjenvidne til, hvorledes Setsuko giver sig hen til Teru- michi i dennes første seksuelle oplevelse.

I 1965 gifter farbror Isamu, som er med- lem af det japanske kommunistparti, sig. Hans bryllup falder sammen med Susumus frigivelse fra kinesisk fangenskab og hjem- komst til familien. På bryllupsnatten opdå- ger Masuo, som er forelsket i både Setsuko og Ritsuko, at han er ude af stand til at få aflob for sine følelser. Følgende morgen fin- des Setsuko død uden for godset, og ingen modsiger farfar Kazuomi, da han påstår, at det var selvmord. Men Masuo har mistanke om, at hun er død for farfaderens hånd.

I 1961 tvinges Masuo, på farfaderens or- dre, til at gifte sig. Et storslået bryllup fin- der sted, men uden brud, thi hun er plud- selig forsvundet under foregivelse af akut blindtarmsbetændelse. Tadashi, som er ble- vet politimand, gør Masuo opmærksom på denne ceremonielle farce, som bliver anret- tet til fordel for den japanske politik og fi- nansverdens top, og foran alle gæsterne be- gynder Tadashi at læse »Projektet for det nye Japans opbygning« op. Lige efter bryl- lupsceremonien bliver Tadashi kørt over af en bil og dræbt.

Masuos brud-lose bryllupsnat og vågnin- gen over Tadashis lig falder sammen. Teru- michi, som har fået farfaderens tilladelse til at forlade familien Sakurada, på betingelse af at Masuo gifter sig og bliver, rejser sam- me nat fra Tokyo.

Ti år senere, 1971, dør farfaderen. Det er Masuo, som præsiderer over begravelses- ceremonien, til hvilken indflydelsesrige poli- tikere, embedsmænd og finansfolk er samlet.

Alle opfordrer Masuo, som er blevet træ- ner for sit universitetshold i baseball, til at opgive baseball-sporten og i stedet efterfølge sin farfar. Men under begravelsen får Ma- suo telegrammet fra Terumichi, i hvilket denne tilkendegiver sin egen død.

Masuo og Ritsuko ankommer sluttelig til øen og finder Terumichis døde legeme i en hytte. På avisen med meddelelsen om far- faderens død har Terumichi efterladt sit tes- tamente. Det lyder: »Jeg er den eneste, som kan fortsætte familien Sakuras ger- ning. Ved at dræbe mig selv udletter jeg familien Sakurada.«

Ritsuko, som under hele rejsen til øen har haft til hensigt at tilbringe resten af sit liv med Terumichi, enten han levede eller var død, tager nu gift og lægger sig stille ned ved siden af sin elskede.

Masuo, som nu er alene, går ned til stranden og ser sig selv spille baseball sam- men med Terumichi, Ritsuko, Tadashi og Setsuko. ■



DEBAT



OM CINÉTIQUE

I Martin Drouzys artikel »Filmkunstens død?« (Kosmorama 108) berøres en, efter min mening, meget central problematik; efter en, så vidt jeg kan skønne, saglig og under alle omstændigheder interessant præsentation af de franske filmfolks bestræbelser i retning af en samfundspolitisk ideologisering af filmkunsten, berører Drouzy i artiklens sidste afsnit spørgsmålet, om vi i det hele taget skal ødelægge den illusion, filmkunsten er. Og naturligvis skal vi ikke det.

Det forekommer ret åbenbart for mig, at Cinétique-folkene ganske enkelt ikke bryder sig om film – deres kompromisløse afstandtagen fra den nuværende såvel som forhenværende filmkultur er for negativ, til at man kan betragte dem som filminteresserede. Hvor paradoksalt det end måtte lyde, er de interesserede i en filmform, der endnu ikke findes. De har sandsynligvis visse alternativer til filmen af i dag, men med udgangspunkt i deres kritiske indstilling til samfundet som helhed, synes det at være noget af en utopi at forlange den ændrede, endelige tillempede, filmkultur inden for dette samfunds rammer. At de selv erkender dette, gør blot deres aktiviteter endnu mere uinteressante. Det, de taler om med selv sikker optimisme, er at skabe nye normer og mønstre for filmen, nye temaer og idé-indhold, som kun vil kunne realiseres i »det nye samfund«, som disse folk og deres politiske meningsfæller arbejder så hårdt på at skabe grundlag for. Som sådan repræsenterer Cinétique-folkene ingen udfordring for filmen, som den er i dag – de er ingen

trussel mod filmkunsten og evner derfor heller ikke at dræbe den, endsiges såre den. Samfundet skal knuses, før de kan starte deres marxistisk/leninistiske angreb på filmen med nogen som helst form for effekt, hvilket naturligvis, når disse præmisser er i orden, vil betyde en destruktion af samme, men altså kun hvis deres revolutionære politik får succes – og det er i høj grad en trossag. Disse mennesker befinder sig på et stade, hvor selv mindre påvirkninger af filmen p.t. synes umulig. De har afskåret sig selv fra infiltration p.g.a. deres dogmatik og kompromisløse stillingtagen. At de ved hjælp af deres logiske dialektik er i stand til at »bevise« filmkunstens illusionsgrundlag, bringer dem ikke videre i kampen, men cementerer blot deres kommunikations-muligheder. De er frelst, for de har jo ret. De har nået et filosofisk endepunkt, som forekommer foruroligende i al sin enkelthed, og at dette endepunkt, denne afklarethed i forhold til filmen, denne intellektualiseren sig frem til universelle, »skudsikre« sandheder, kun er baseret på en ønsketænkning, nemlig en forventet samfunds-omvæltning, gør deres »indsats« værdiløs for andre end dem selv. Og dermed ufarlig for filmkunsten – om de repræsenterer en fare for samfundet må de fremtidige politiske udviklinger give svaret på.

At være sig bevidst at filmkunsten er en illusion – og stadig »dyrke« den, stadig synes om den – skaber ingen konflikter. Film er, som al anden form for produktivitet, afhængig af og betinget af et givet samfund og dets kultur. Bryder man sig ikke om dette samfund, kan man naturligvis godt indtage den firkantede konsekvente holdning og sige, at man ergo heller ikke bryder sig om dets produkter, men det resulterer kun i en frelst isolation – man afviser i stedet for at påvirke. Man vælger at beskæftige sig med politik (dvs. samfundskritisk – og oftest relevant – politik) og glemmer filmen, og man kan, bevares, argumentere fornuftigt for at gøre dette. Men dette »rådne« samfund skaber trods alt for mange gode og værdifulde film, til at man kan undgå at behandle dem per se, lad gå at der er tale om dyrkelse af en illusion. Jeg vil i hvert fald gerne »udbyttes« på den måde – men jeg er sikkert også raddet, jeg kan jo lide film.

Claus Hesselberg.

P.S. Den nye redaktionskombination, med Chr. Braad Thomsen som afløser for Philip Lauritzen, har i øvrigt betydet en tiltrængt forbedring af Kosmorama – fra nummer 106 opstod pludseligt et nyt, aktuelt og alsidigt filmtidsskrift. Hold kursen, venner.

AUTENTICITET - SANDHED - RELEVANS Hvad Skyum-Nielsen og jeg er enige og uenige om

Intet ville være nemmere end at give igen på prof. Niels Skyum-Nielsens »drillerier« imod mig i sidste nummer af Kosmorama i hans egen barnlige, enten navt misforstående eller bevidst forvrængende stil: Haha! Skyum-Nielsen ved ikke engang, hvad et still-billede er; han tror, det er et forstørret strimmelbillede, og så er det i virkeligheden et reklamebillede taget med fotografiapparat, oftest af opstillede (og ikke spillede) situationer!

På dette plan er der imidlertid ikke meget ved at føre en diskussion, og da slet ikke en diskussion om så væsentligt et emne som værdien af autentisk filmmateriale fra historiske begivenheder for historikere, »instruktører« af dokumentariske kompilationsfilm og publikum til sådanne film – et emne der jo også har en åbenlys relevans for fjernsynet. Når jeg tog dette emne op i den artikel i Kosmorama 103, »Film, virkelighed og ideologi«, der har provokeret Skyum-Nielsens indlæg, var det netop, fordi jeg mener, at dette emne er væsentligt, så væsentligt i øvrigt, at jeg beklager, at Skyum-Nielsen med sit indlæg formodentlig blot har formået at mudre både sit eget og mit synspunkt på sagen grundigt til. Jeg vil derfor i denne forbindelse ikke prøve at give igen, men blot forsøge at udrede trådene en smule.

I sit indlæg skriver Skyum-Nielsen bl.a.: »Jeg behandler filmen som historisk kilde. Min fremgangsmåde synes for Kjørup uacceptabel. Mine kildekritiske synspunkter skal slås ned« (side 180).

Dette udsagn er imidlertid tvetydigt, og tvetydigheden koncentrerer sig omkring begrebet »film som kilde«, så for at kunne ride de punkter op, hvorpå Skyum-Nielsen og jeg er enige og uenige, må jeg først udrede de to forskellige brug af begrebet »kilde« både hos Skyum-Nielsen og mig selv i den nævnte artikel.

På den ene side har vi nemlig filmmateriale som historisk kilde i almindelig forstand, som skildret af Skyum-Nielsen i hans indlæg: »Den autentiske optagelse er kildekritisk set en levning – et oprindeligt led i selve begivenhedsforløbet. 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« (side 181; kursiv i originalen).

På den anden side har vi imidlertid det filmmateriale, som ind-

går i en kompilationsfilm. En sådan strimmel er nu ikke længere en kilde for historikeren, men et element hvormed historiefortælleren videregiver sin viden til et publikum. Den er ikke en kilde til »instruktørens« (eller måske rettere: redaktørens) viden om et historisk emne, men et af de elementer, hvoraf den historiske beretning er sammensat. Forholdet mellem en »kilde« og hvad den er »kilde« til er ikke længere som forholdet mellem en arkitekttegning og det færdige hus, men som mellem en mursten og det færdige hus.

Nuvel, hvis vi fastholder denne skelnen, er det i hvert fald let slået fast, at overalt hvor talen er om historikerens brug af filmmateriale som en kilde, en levning han vil aftvinge viden, er det af altafgørende betydning, at filmmaterialet vitterligt er autentisk i forhold til den begivenhed, det gives ud for at skildre. Selvom Skyum-Nielsen med sine bemærkninger på side 182 (i forbindelse med bemærkningen om, at han kunne have undt mig at studere historie) også prøver at mudre dette til, er vi helt enige om, at hvis en given filmstrimmel ikke er autentisk, kan historikeren naturligvis højst bruge den som kilde i betydningen beretning (og altså ikke som levning) – og som sådan vil den formodentlig i langt de fleste tilfælde ikke være meget værd.

Jamen, hvad er vi så uenige om, vil man måske spørge, for er stridens primære emne ikke netop bogen »Filmen De fem år, Skoleudgaven: Billed- og lydside« af Skyum-Nielsen, Hans-Christian Eisen og Kaare Rübner Jørgensen, og viser denne bogs undertitel »En kildekritisk gennemgang« ikke, at der her netop er tale om en undersøgelse af filmstrimlernes autenticitet, af deres værdi som levninger? Burde jeg ikke netop bifalde dette, når jeg nu erklærer mig enig i vigtigheden af at autenticiteten af filmmateriale brugt som historisk kilde bliver undersøgt?

Svaret er nej, for de tres bog er ikke »en kildekritisk gennemgang« i den første, men i den anden betydning af »kilde«. Den er ikke en gennemgang af kilderne til den viden (eller formodede viden), der videregives i »De fem år« – den er en gennemgang af de filmiske byggelementer, der er indgået i filmen, eller mere nøjagtigt: en undersøgelse af disse elementers herkomst. Når filmens ophavsmand mener at vide, at børn blev opdraget til krig i Hitlertyskland, er det ikke, fordi de sidder inde

med en filmstrimmel, som de mener er i stand til at vise dem dette; det er naturligvis noget, de mener at vide fra alle mulige forskellige, traditionelle historiske kilder. Imidlertid har de viderebragt denne viden gennem deres film, dels gennem speakerkommentaren, dels ved at vise en stump film af børn med gasmasker og geværer. Hvad bogens forfattere har undersøgt er *ikke*, hvor filmfolkene har deres viden fra, men hvor denne filmstump stammer fra. Deres undersøgelser er altså ikke undersøgelser af kilder til viden, men af herkomsten af de filmstumper hvormed denne viden videregives (i forbindelse med en speakerkommentar).

Hvad Skyum-Nielsen og jeg er uenige om, er imidlertid heller ikke berettigelsen af at kalde en sådan undersøgelse »kildeskritisk«. Jeg vil ganske vist nok mene, at denne betegnelse er vildledende, men hvis man vil udrydde alle vildledende betegnelser, kan man få nok at gøre. Et lille tegn fra Skyum-Nielsens side på at han er klar over den principielle forskel på de to slags »kildeskritik« vil imidlertid være velkomment.

Vi er såmænd heller ikke uenige om, at »et kildeskritisk studium af film« som i bogen »Filmen De fem År, Skoleudgaven« kan have en vis relevans – at der med andre ord er et uopdyrket felt her som kan opdyrkes. Jeg mener tværtimod, at det er temmelig imponerende, hvor mange stumper man har været i stand til at spore tilbage til, hvor de kom fra. Hvad vi er uenige om, er relevansen af et sådant studium og viderebringelsen af dets resultater, målt med relevansen af andre lignende studier og viderebringelsen af deres resultater.

Niels Skyum-Nielsen mener, at det er af yderste vigtighed dels at undersøge herkomsten af de filmstrimler, der indgår i en dokumentarisk kompilationsfilm, dels enten af resultaterne af disse undersøgelser meddeles publikum (jvf. hans forslag, i en diskussion i pressen for nogle år siden om sådanne film i TV, om at uautentiske billeder skulle forsynes med et advarselmærke i det ene hjørne), eller at det simpelt hen forhindres, at uautentisk materiale overhovedet bruges i sådanne film.

Hans begrundelse herfor er, at hvis en given filmstrimmel ikke er autentisk, vil den altid og nødvendigvis give det publikum, som ser den film, hvori den indgår, et falsk billede af den situation, strimlen er sat til at skildre.

Jeg mener derimod, at disse opgaver ikke er nær så vigtige som to andre, nemlig dels opgaven at undersøge, ikke autenticiteten af den enkelte strimmel, men *sandfærdigheden* af den meddelelse,

strimmelen er med til at give; og dels opgaven, ikke at lære det potentielle publikum at være skeptisk overfor ikke-autentisk filmmateriale, men at være *skeptisk overfor enhver filmisk meddelelse* (som enhver forhåbentlig allerede er det overfor enhver meddelelse i form af verbalsproglig tekst).

Mine begrundelser herfor er, at 1) hvis man lægger hovedvægten på at afsløre og skabe skepsis til uautentisk filmmateriale, kan man nemt komme til at skabe tillid til autentisk materiale. Men 2) man kan udmærket lyve med autentisk materiale; og 3) man kan udmærket fortælle sandheden (for så vidt en sådan overhovedet gives) om et emne med et uautentisk billede eller en uautentisk filmstrimmel.

Skyum-Nielsen og jeg er i øvrigt ikke uenige om holdbarheden af *alle* disse tre påstande. Vi er således enige om, at man kan lyve med et autentisk billede, og vi er formodentlig også enige om, at man ved at koncentrere sig om at skabe mistillid til det uautentiske billede kan komme til at skabe tillid til det autentiske. Hvor nemt dette kan ske, kan man såmænd se allerede i hans eget indlæg i sidste nummer af Kosmorama. At påstå, at en filmstrimmel er autentisk, er at påstå, at tilskueren er »i øjenvidnets sted,« skriver Skyum-Nielsen (side 183). Hvad jeg vil udrydde, er blandt andet netop den misforståelse, at man *nogensinde* er i øjenvidnets sted, når man ser film, hvad enten den er autentisk eller ej. Og videre: med »det dårlige, ikke-autentiske produkt ... er [der] frit spil for enhver form for manipulation« (side 183) – men det er der ved gud også med det »gode« autentiske.

Den opfattelse, at der trods alt er en principiel forskel på autentiske og ikke-autentiske filmstumper, at »man kan *lyve stærkere* med retoucherede fotos og fejlplacerede eller rekonstruerede filmklip« (side 183; kursiv i originalen) end med den ægte vare i den historiske skildring i filmisk form, hviler på en teori om karakteren af det filmiske »sprog« eller »tegn«, som jeg finder fejlagtig, og dette er grunden til, at jeg har kaldt Skyum-Nielsens arbejde »forfejlet«. Når jeg endvidere har kaldt Skyum-Nielsens såkaldt »kildeskritiske« arbejde med filmmateriale for et udtryk for den borgerlige ideologi, er det, fordi jeg finder det karakteristisk for denne ideologiske holdning til videnskabelige opgaver, at den opfordrer til, at man kaster sig over de mere overskuelige (såsom at afsløre ikke-autentiske billeder), men mindre væsentlige opgaver fremfor over de mindre overskuelige (såsom at afsløre usandfærdige skildringer), men mere væsentlige

opgaver, idet jeg tænker mig væsentligheden af opgaverne målt på deres resultaters mere eller mindre kritiske funktion i samfundet.

Sådan som Skyum-Nielsen stiller problemet op i sit »svar« til mig i sidste nummer af Kosmorama, er det væsentligste stridspunkt imellem os punkt 3) ovenfor, mit »forsvar for fup«, min »filosofi omkring løgnen«. Jeg vil imidlertid her atter insistere på, at fuldt så vel som et godt malet portræt kan give et mere sandfærdigt indtryk af en person end et tilfældigt fotografi, kan i visse tilfælde en god filmet rekonstruktion eller en »fejlplaceret« filmstrimmel give en mere sandfærdig skildring af en situation end en tilfældig autentisk filmstrimmel. En mere udførlig begrundelse for mit synspunkt kan den interesserede i øvrigt finde i min oprindelige artikel.

Om Skyum-Nielsens indlæg i øvrigt kun yderligere det, at et bedre eksempel på holdbarheden af min begrundelse 2) ovenfor kan dårligt tænkes. Skyum-Nielsen citerer flittigt og overalt pligtigt nøjagtigt (ned til den mindste tryk- eller stavfejl) fra forskellige steder i mit samlede *oeuvre*. Men meget af dette *autentiske* materiale er ikke desto mindre brugt på en måde, der giver et løgnagtigt indtryk af, hvad jeg har skrevet (og ment). Jeg har ikke lyst til her at gennemgå citaterne ét for ét, men skal blot opfordre den interesserede til at opsoge den sammenhæng, hvori mine bemærkninger om det »ikke spor filmteoritiske« publikum til »Claires knæ« (Kosmorama 103, side 259) eller om »filmteoriens vigtighed« (Kosmorama 103, side 254) oprindeligt stod. Det er interessant læsning på baggrund af Skyum-Nielsens indlæg, for han har simpelt hen formået at bruge de autentiske citater, så meningen bliver nøjagtigt den omvendte af den oprindelige.

Personligt ville jeg langt have foretrukket, om Skyum-Nielsen her fremfor at bruge autentisk materiale løgnagtigt som byggeelementer for sit indlæg havde brugt retoucherede eller fejlplacerede eller rekonstruerede citater sandfærdigt.

Søren Kjørup.

FASHIONABEL FILMVOLD

Man kan mene, hvad man vil om Kubricks seneste opus »A Clockwork Orange«, og det gør man også i spandevs alle vegne. Men i forhold til hans egne tidligere arbejder er der ingen tvivl om, at den betegner et trist tilbageskridt, æstetisk, politisk-moralsk, og især i den intellektuelle retning, hvor Kubrick formodes at excellere.

Det vil ikke fremgå af de fleste

skriverier om filmen, som ud fra øjeblikkets snobberi for voldsbølgen i »alvorlige« film jævnthen tillægger urværksappelsinen dyder og dybder, den ikke besidder. Men den opmærksomme kan ikke undgå at føle den forstemmende indsnævring i problemstilling og den vilde »udfordring«, der aldeles ikke udfordrer, men tværtimod er helt moderigtig. Hvor »Ærens Vej«, »Dr. Strangelove« og »2001« gik i lag med store og væsentlige problemer, holdninger og myter, går »A Clockwork Orange« ikke i gang med noget-somhelst udover en mulig kommentar til B. F. Skinners behaviorisme, som kan gendrives, og er gendrevet, langt bedre på anden vis og i øvrigt ikke har basis i den bog, Kubrick har brugt som forlæg og efter egen udtalelse fulgt nøje og tro. Anthony Burgess' bog er nemlig fra begyndelsen af tresserne og aldeles ikke science fiction om fremtiden, men en samtidskommentar. Derfor kan Kubrick naturligvis godt polemisere mod Skinners nyligt publicerede teori, hvis han ellers gjorde det godt.

Det gør han ikke, og når man læser hans højt uforsigtigt offentliggjorte udtalelser om den »filosofiske« baggrund, og hvad han vil med filmen, fremgår det tydeligt, hvorfor filmen ikke bare er ubehagelig, også på utilsigtede måder, men også et irrelevant modeprodukt. Kubricks ideer om vold i kunst og virkelighed er simpelt hen så uoplyste, forældede og primitive, at betegnelsen intellektuel kun kan bruges som skældsord i den forbindelse. Han har hørt lidt om Y-kromosomer, men ellers stammer hver eneste magre idé fra den elementære dybdepsykologi anno dazumal og fra de mere populære popfascistiske »nybiologer«, der også har inspireret kollegaen Peckinpah. Jeg har andetsteds (Ny Politik) gennemgået »argumenterne« nøjere, her skal kun påvises, at psykologisk og filosofisk kød er der ikke på dette blegede filmkød og det diaboliske perspektiv, som entusiaster gerne vil skue i produktet, afslører Kubrick selv som gas. Alex er Id-figur og bor i os alle osv. Ak og atter ak.

Siden kommer Kubrick med nogle almindeligheder om kunst og citerer to for ham meningsfulde udtalelser, Cocteau »Forbavs os« og Dr. Johnsons krav om, at et kunstværk skal gøre livet mere behageligt eller mere udholdeligt. Ingen af udtalelserne passer på Kubricks sidste film, som ikke engang kan bæres med, at den romantiserer vold, selvom den ihærdigt prøver på det. Forhåbentligt kommer han snart igen i mindre mondæn masochistisk form.

Elsa Gress.

FILMENE

A CLOCKWORK ORANGE

Den første indstilling i Stanley Kubricks nye film begynder med et nærbillede af hovedpersonen Alex, derpå trækker kameraet sig tilbage i en lang baglæns travelling, en stadig distancering fra Alex og hans kammerater, der sidder ubevægelige i mælkebæren og venter på inspiration til aftenens aktiviteter. Indstillingen er karakteristisk for Kubricks holdning gennem hele filmen: fascination og afstandtagen på samme tid. Man fornemmer til stadighed en dobbelthed i forholdet til temaet: vold i et dekadent fremtidssamfund, som ligner nutidens. Vold på film er et emne, som traditionelt giver anledning til psykologisk debat af typen: Bliver man aggressiv af at se på aggressivitet (imitationsteorien)? Eller får man tværtimod afløb for indestængte aggressioner (katharsis-teorien)? Spørgsmålet er hidtil uafgjort. Men det er ofte klart et svagt punkt i problemstillingen i film om vold, at de tilsyneladende på én gang fordømmer vold moralsk og fremstiller den effektivt og sensationalistisk, som i andre film om ungdomskriminalitet fra »Los Olvidados« over »Vildt blod« til »491«; det er en ambivalens, som også de fleste krigsfilm lider under. Kubricks har her for så vidt sat sig ud over problematikken ved principielt at acceptere volden som livsytning og dermed også sin egen fascination af den. I en roman af Arthur C. Clarke, »Ud af barndommen«, som også delvis er baggrund for »Rumreisen år 2001«, fortælles om et voldsomt samfund, hvor al kunstnerisk skaben er ved at uddø. Hos Kubrick antydes der en sammenhæng mellem den kunstneriske og det voldelige, og hele filmen er bestemt af splittelsen mellem fascination og afsky.

Hele filmens første del, hvor Alex og hans bande prygl, slås, voldtager, myrder, er fortalt ud fra en medrivende betagelse af den koreografiske – og cinematografiske – skønhed i voldsudøvelserne, som imidlertid til stadighed kontrasteres af en markeret frastødelse og distancering, i form af kamerabevægelser og klipning, der »tager afstand fra« motivet: voldelighederne ses ofte i passive, uinvolverede totalbilleder, f.eks. overfaldet på drankeren, voldtægtsforsøget i teatret, pryglningen af Billyboys bande. Denne dualisme synes at være filmens princip, kompositionelt markeret med, at filmen er bygget op i to dele, hvor den ene viser Alex som voldsmand, og den anden del viser ham som offer for andres vold. Dualismen ligger også i filmens fortællertekniske udformning: filmen benytter Alex som en gennemgående jeg-fortæller, der på lydbåndet kommenterer sin historie i et særpræget sprog (kaldet »nadsat«), som teenagerne taler indbyrdes, i sig selv en sælsom stilblending af gammeldags højtidelig stil (med »thou« og »thee«

og »your suffering friend and humble narrator«), slang (»in-out, in-out« = kopulation, »cancer« = cigaret) og en hoben, let fordrejede russiske låneord (devotchka, chelloveck, horrorshow). Fortællerstemmen markerer ved sin tilstedeværelse, at filmen følger Alex' point of view: vi ser det, som Alex ser (så) det; det hele er hans subjektive opfattelse af forløbet. Og selvom der er enkelte situationer, hvor Alex ikke har været direkte vidne (som kattekvindens alarmering af politiet og Mr. Alexanders genkendelse af Alex), så fremstilles disse optrin, sådan som Alex senere forestiller sig dem, for fortællerstemmen markerer også, at vores »humble narrator« befinder sig på et senere tidspunkt, hvorfra han ser tilbage på sine oplevelser. Men filmen udtrykker ikke blot den fiktive Alex' synspunkt, men også den faktiske Kubricks: der er, hvad man kalder, en implicit fortæller, den underforståede holdning som er filmens. For filmens holdning er jo ikke nødvendigvis den samme som hovedpersonens. Alex præsenterer sit synspunkt ucenteret ved hjælp af den underlagte fortællerstemme, men billedsiden fremstilling af beghederne er ikke altid i overensstemmelse med Alex' opfattelse af dem. Det er Kubrick eller den implicite fortæller, der holder sig i passivt betragende afstand, f.eks. i slutningen af kampen med Billyboys bande, hvor en supertotal indstilling viser Alex og hans hvidklædte hjælpere tærse mekanisk løs på de ubevægelige kroppe; kameraets passivitet virker næsten kynisk. Filmen skifter ofte mellem involverede sekvenser, som mordet på kattekvinden, hvor det håndholdte kamera skaber en engageret, deltagende stil, modsat voldtægtsforsøget i begyndelsen.

Voldtægts scene i »A Clockwork Orange«.



Ligeså med Alex' selvmordsforsøg: det vises i to indstillinger, den ene viser husgavlen og den faldende krop (i slow-motion) koldt observeret nedefra, mens den anden er optaget som »subjektivt kamera«, kameraet har helt identificeret sig med den faldende Alex.

Dualismen fortsætter i fremstillingen af filmens konflikt, dens moralske dilemma. Og her står Kubrick utraditionelt som en forsvarende for volden. Alex le Large er et handelsmenneske og et nietzschesk overmenneske i slægt både med Dr. Strangelove og den til klode omskabte astronaut i »2001«. Konflikten opstår, da myndighederne behandler den kriminelle Alex, så hans aggressioner bliver hæmmet. Det moralske skisma formuleres ironisk nok af den latterlige fængselspræst (en »chaplain« som på nadsat-sprog hedder en charlie!), der forklarer, at »Goodness is chosen. When Man cannot chose, he ceases to be Man«, og hvad hjælper det, at Alex »ceases to be a wrong-doer«, når han også »ceases to be a creature, capable of moral choice«. Alex, som i filmens første del har været et dynamisk menneske i harmoni med sig selv (omend på omverdenens bekostning!), og som til stadighed har realiseret sig gennem vold, bliver nu åndeligt kasteret, ude af stand til at hamle op med den voldelige omverden: hans »godhed« bliver lige så fatal som hans ondskab. Da valget bliver taget fra ham, ophører han med at være et dæmonisk uhyre, men fremstår som det stakkels, sagesløse offer for en koldt manipulerende verdens overgreb: hans stemme er fuld af gribende patos, da han siger »I have suffered, ... suffered!« underlagt af den smukke cello-kvintet som indleder Rossinis Wilhelm Tell-ouverture. Han bliver centrum for sympatien. Hans oprør mod og sluttelige sejr over hjernevaskens virkninger er det menneskelige gennembrud og sejr over teknikens tyranni, ligesom astronautens sejr over computeren i »2001«. Slutbilledet, der viser Alex' drømmevision af to nøgne, kæmpende kvinder omgivet af 1890'ernes velklædte borgerskab, angiver, at han virkelig »was cured all right!«, som slutsætningen lyder. Det betegner menneskets – men næppe menneskelighedens – triumf, på samme måde som i slutningen af Kershners »Altid i stødet«, hvor den utilpassede digter slipper gennem hjerneoperationen (»det hvide snit«) med sin galskab intakt.

Alex bliver offer for samfundet på samme måde som forfatteren og hans kone bliver ofre for Alex' vold; og ironisk fremhæver forfatteren senere med truende undertoner paralleliteten i Alex' og konens skæbne: »A victim of modern age, poor girl, and now you are a victim of modern age . . . but you can be helped . . .«. Alex og forfatteren, Mr. Alex (ander) er en slags lidelsesfæller, og der spilles på et subtilt slægtskab og rollebytning mellem offer og voldsmand. Da Alex er blevet afvænnet, har den kultiverede Mr. A. til gengæld lært at bruge vold: han torterer Alex med musik! I begyndelsen ser man ham skrive på en rød skrivemaskine, som Alex' bande knuser. Senere har han skiftet til en grøn: komplementærfarverne markerer måske en anden komplementaritet!

Filmens billedstil er virtuos med alle ønskelige effekter: subjektivt og håndholdt kamera, slow og fast motion, sære kameravinkler. Virkelighedsbilledet af det fremtids-England, hvor historien foregår, er skildret med besk-humoristiske detaljer: Alex' værelse har bankbokslås, rullegardinet er et Beethoven-portræt, det absurde vandglas med gebis (hvorfor har ejeren det ikke i munden?), mælkebærens automater, der er nøgne kvindefigurer, der giver mælk fra vorten, og den groteske statuette af fire, tornekronede, stepdansende Kristus'er med hinanden under armen. Ligeså omhyggeligt gennemarbejdet er musikanvendelsen, hovedsagelig velkendt klassisk musik i elektronisk bearbejdelse. Netop som rumskibs-associationerne ved »An der schönen blauen Donau« er ved at fortage sig lidt (»Zarathustra« bliver vist aldrig det samme igen!), har Kubrick fundet nye (gamle) værker, som han fylder med sine egne betydninger.

Man kan opfatte musikken som et satirisk kontrastelement: voldtægtsforsøg til »Den tyvagtige skade« perlende passager kan betragtes som ligeså blodig ironi som anvendelsen af »When Johnny comes marching home« i flyvemaskinesekvenserne i »Dr. Strangelove«. Men det er et spørgsmål, om ikke musikken er mere »loyal«, mere tematisk konsekvent. Der bliver udtrykkelig gjort opmærksom på sammenhængen mellem vold og musik; vold og musik ses som forskellige former for livs-udfoldelse. Alex slår vennen Dim ned, fordi denne tillader sig at ræbe ovenpå »Freude, schöner Götterfunken« (fra Beethovens Niende), og det kan opfattes som en anydning af, at musikken repræsenterer det gode i Alex' ellers horribles karakter, i stil med de Mozart-elskende koncentrationslejr-bødler. Men vi ser senere, hvorledes det netop er den smukke musik, der giver Alex næring til voldsfantasier og -handling. Scherzoen fra »Den Niende« får ham til at se mægtige syner: en hængning, naturkatastrofer, vampyren Alex, vulkaner, stenblokke der knuser en gruppe stenaldermennesker. Og selv siger han udtrykkelig, at det er, da han hører musik, at »I diddied right at once what to do«, da han slår de rebelske bandemedlemmer ned (i Kurosawa'sk slow-motion). Den væsentligste anvendte musik er: Begyndelsen: Purcell's »Music for the funeral of Queen Mary«; Billyboy-sekvensen: Rossini's »Den tyvagtige skade«; besøget hos Mr. & Mrs. Alexander og skænderiet i baren bagefter: Purcell igen; Alex på værelset: Scherzoen fra Beethovens »Niende«. Alex i grammofonpladeforretningen: Finalen af »Den Niende«. Kopulation i fast-motion: slutning

af Rossini's »Wilhelm Tell«. Opgøret i banden og besøget hos kattekvinden: »Den tyvagtige skade«; fængslet: begyndelsen af »Wilhelm Tell«; bibelfantasierne: Rimsky-Korsakov's »Scheherazade«; ministerens besøg og Ludovico-centret: Elgas »Pomp and Circumstances«. Citaterne fra Leni Riefenstahls »Triumph des Willems« under behandlingen: Finalen af »Den Niende«; demonstrationstesten: Purcell igen. Hos forældrene: begyndelsen af »Wilhelm Tell«. Betjentenes overfald: Purcell igen. Mr. Alexanders hævn: Scherzo fra »Den Niende« igen. Slutningen på hospitalet: Finalen af »Den Niende«. Desuden har musical-melodien »Singin' in the Rain« en særlig dramaturgisk betydning (den høres under efterteksterne i Gene Kellys egen version); ringesignalet hos Mr. Alexander er skæbne-motivet fra Beethovens »Skæbnesymfoni«!

Filmen er baseret på en roman af Anthony Burgess (i avisartiklerne, som vises i en montage, hedder Alex mærkeligt nok Alex Burgess!). Den følger romanen nøje (mere nøje end nogen af Kubricks tidligere film har fulgt deres forlæg), har kun udeladt, at Alex slår den homoseksuelle medfange ihjel. Den nye udgave af romanen (Penguin) indeholder for øvrigt en fuldstændig ordliste over nadsat-sproget. Titlen forbliver uforklaret i filmen. Kubrick har i et interview udtalt sig på linie med sin fængselspræst: »Det er vigtigt for et menneske, at det kan vælge mellem at være godt eller ondt, også selvom det vælger at være ondt. At fratage ham dette valg er at gøre ham til noget mindre end menneskeligt – en urværksappelsin« (Kosmorama 108). I romanen er »A Clockwork Orange« titlen på den roman, Mr. Alexander er i færd med at skrive, og der gengives flg. citat: »The attempt to impose upon man, a creature of growth and capable of sweetness, to ooze juicily at the last round the bearded lips of God, to attempt to impose, I say, laws and conditions appropriate to a mechanical creation, against this I raise my sword-pen –«. Citatet formulerer i parodisk stil et den menneskelige handlefriheds credo, som også Kubricks film med subtil kunst både hylder og betvivler.

Peter Schepelern.

■ CLOCKWORK ORANGE, A

A Clockwork Orange. England 1971. Dist: Warner Bros. P-selskab: Warner Bros/Polaris Productions/Hawk Film Productions. Ex-P: Max L. Raab, Si Litvino flg. As-P: Bernard Williams. Eksteriorleder: Tere nne Clegg. P-Ass: Andros Epanimondis, Margaret Adams. P-ass. for Stanley Kubrick: Ian Harlan. P/Instr/Manus: Stanley Kubrick. Efter: Anthony Burgess' roman »A Clockwork Orange« (1962). Instr-ass: Derek Cracknell, Dusty Symonds. Stunt-instr: Roy Scamell. Foto: John Alcott. Supplerende foto: Stanley Kubrick. Farve: Eastmancolor. Klip: Bill Butler. P-tegn: John Barry. Ark: Russell Hagg, P. Shields. Malerier/Skulpturer: Herman Makkink, Cornelius Makkink, Liz Moore, Christiane Kubrick. Kost: Milena Canonero. Musik: »Music for the Funeral of Queen Mary« af Purcell; »William Tell Overture« af Rossini; »Time Steps« af Walter Carlos; »Beethoveniana« af Walter Carlos, efter Beethoven og Purcell, spillet af Walter Carlos; »Molly Malone« af James Yorkston; »The Thieving Magpie« af Rossini; »Singin' in the Rain« af Arthur Freed, Nacio Herb Brown, sunget af Gene Kelly (fra filmen »Singin' in the Rain«); »Pomp and Circumstance Marches Nos. 1 and 4« af Edward Elgar, dirigeret af Marcus Dods; »Scheherazade« af Rimsky Korsakoff; »Overture to the Sun« af Terry Tucker; »I Want to Marry a Light-house Keeper« af Erika Eigen, fremført af Erika Eigen; »Beethoven's Symphony No. 9 in D Minor Op. 125 (2. and 4. movements)«, arr. af Walter Carlos. Elektronisk Musik: Walter Carlos. Tone: John Jordan, Brian Blamey, Bill Rowe, Eddie Haben. Makeup: Fred Williamson, George Partleton, Barbara Daly. Frisurer: Olga Angelinetta/Kons: Leonard of London. Medv: Malcolm McDowell (Alex DeLarge), Patrick Magee (Mr. Alexander), Michael Bates (Vagtschef), Warren Clarke (Dim), John Clive (En skuespiller), Adrienne Corri (Mrs. Alexander), Carl Duerig (Dr.

Brotsky), Paul Farell (Vagabonden), Clive Francis (Logerende), Michael Gover (Fængselsguvernør), Miriam Carlin (»Cat Lady«), James Marcus (George), Aubrey Morris (P. R. Deltoid), Godfrey Quigley (Fængselspræst), Sheila Raynor (Mum), Madge Ryan (Dr. Branom), John Savident (Konspirator), Anthony Sharp (Minister), Philip Stone (Dad), Pauline Taylor (Psykater), Margaret Tyzack (Konspirator), Steven Berkoff (Politikonstabel), Lindsay Campbell (Inspektør), Michael Tarn (Pete), David Prowse (Julian), John J. Carney (C.I.D. mand), Richard Connaught (Billy Boy), Carol Drinkwater (Feeley, sygeplejerske), Cheryl Grunwald (Voldtaget pige), Gillian Hills (Sonieta), Barbara Scott (Marty), Virginia Wetherell (Skuespillerinde), Katya Wyeth (En pige), Jan Adair, Vivienne Chandler, Prudence Drage, Barrie Cookson, Gaye Brown, Peter Burton, Lee Fox, Craig Hunter, Shirley Jaffe, Neil Wilson. Længde: 136 min. Censur: Ingen. Udl: Warner & Constantin. Prem: Dagmar 21.4.72.

Indspilningen startet 14. september 1970 med eksterioroptagelser i London og omegn.

DIRTY HARRY

Den snart 60-årige amerikanske instruktør Don Siegel beviser med sit sidste værk, at både han selv og den klassiske spændingsfilm er fuldt ud så vital som nogensinde. Bag sig har han en produktion på 28 spillefilm, hovedsagelig holdt inden for B-filmenes økonomiske og genremæssige rammer – og heldigvis har langt størstedelen af hans *oeuvre* været vist i Danmark. Dog er der to triste undladelser: gangsterbiografien »Baby Face Nelson« og science fiction-historien »Invasion of the Body Snatchers« – netop de to af hans film, som mange kritikere sætter højest. Som så ofte før var det franske kritikere, der først fik øjnene op for hans kvaliteter (Goddard har endda opkaldt en af personerne i »Made in USA« efter ham), og fornylig blev han kanoniseret med en retrospektiv serie i National Film Theatre, London.

»Dirty Harry« tilhører en genre, der er forholdsvis ny for Siegel – politifilm. Det er først inden for de sidste fem år, at han har beskæftiget sig med film af denne type – »Skyd uden varsel« (»Madigan«), »Coogan's Bluff« og nu altså »Dirty Harry«. Nok er hovedpersonerne i disse tre film politifolk, men vi genkender dem nemt fra en lang række af Siegels andre film, hvor de kan optræde som alt muligt andet – gangstere, krigshelte, eller anonyme hævnere. Det er bitre, destruktive og oftest selv-destruktive mennesker, der færdes hjemmevant i en verden, der skildres som gennemsyret af vold. Der er et forbløffende mandefald blandt disse tvivlsomme helte – blot fra 1960 og frem er hovedpersonerne afgået ved en pludselig død i følgende film: Elvis Presley i »Flammende stjerner«, Steve McQueen i »Et helvede for helte«, Lee Marvin i »The Killers«, Richard Widmark i »Skyd uden varsel« og »En håndfuld bly« (instrueret under pseudonym), samt Clint Eastwood i »The Beguiled«. Til dels kan denne tab-liste vel tilskrives genrekonventioner, og det er da også meget få af Siegels film, han selv har haft fuld kontrol over; men alt i alt synes der at være en sådan kontinuitet i verdensanskuelse og persontegning, tværs igennem genererne, at man må indrømme Siegel en personlig vision (hvad der ikke nødvendigvis er det samme som kvalitet).

I alle tre politifilm møder vi den samme typologiske sandwich: »Helten«, det intuitive handlingsmenneske (Widmark, Eastwood), der er fyldt mellem den overordnede, det ansvarsbevidste, rationelle menneske (Fonda, Cobb, Guardino), og forbyrderen, den rendyrkede psykopat (Steve Ihnat, Don Stroud, Andy Robinson). Denne skematisk

opdeling af den menneskelige psyke i tre legemliggjorte hovedgrupper kendes fra maser af populærværker og genfindes i forskellige variationer i flere af Siegels film, f.eks. »Oprør i Blok 11«, »Læderjakkene«, samt i »The Line-Up« og »The Killers«, hvor alle tre typer tilhører underverdenen.

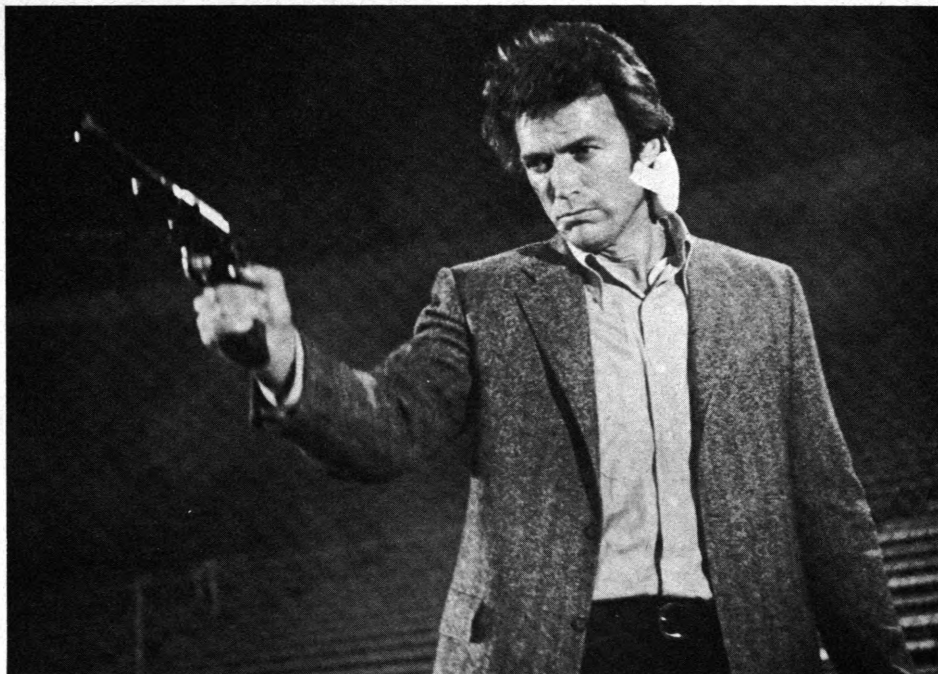
Fælles for de tre politifilm er også, at de ikke drejer sig om udredningen af en kompliceret kriminalintrige; tværtimod præsenteres vi så hurtigt som muligt for forbryderen (næsten alle Siegels film starter »in medias res«), hvorefter det egentlige – jagten – kan begynde. I »Dirty Harry« startes der med en tilt ned ad en mindetavle over politimænd, der er døde i tjeneste i San Francisco, hvor handlingen foregår. Der overtones fra en politistjerne på tavlen til et geværløb, der peger direkte ud i hovedet på os. Det er et tilbagevendende træk ved Siegels film, at så meget af volden skildres subjektivt fra offerets synspunkt; publikum indtages selv i volden – den er ikke anonym.

Grunden til, at Siegels kulsorte livssyn kan omsættes til kommercielt anvendelige produkter ligger nok til dels i, at han arbejder indenfor vedtagne genrer og med populære skuespillere, og dels i den ufravigeligt anvendte ironi, samt den frapperende håndværksmæssige kunnen, han lægger for dagen. Der er passager i »Dirty Harry«, hvor specielt klipningen giver tilskueren en sådan følelse af visuel eufori, at ens tilløb til kritisk vurdering sættes helt ud af spillet. Ikke fordi Siegel er nogen skønmaler – tværtimod: Hans stilistiske særkende er økonomi, balance og energi. Der er så at sige ikke et billede i hele filmen, der ikke har en handlingsbefordrende funktion; men dette betyder på den anden side slet ikke, at filmen ikke har nogen stemning, for det besidder den netop i rigt mål.

Inden for den enkelte sekvens er kontinuiteten opretholdt og perfekt udformet; rappe, nervøse klip mellem mangfoldige kameraopstillinger i de spændingskabende afsnit, og lange, virtuose kombinationer af panoreringer, tiltninger og køringer i de mere afslappede passager. Som næsten fast regel klippes der til en bevægelse – enten i kameraet eller motivet, eller begge dele, i en rastløst flydende rytme. Siegels kameraarbejde har vel aldrig været mere smidigt end i »Dirty Harry«, og der er en hel del ekstreme (men velvalgte) kameravinkler, som man nok plejer at finde i hans film, men sjældent i samme antal som her. Derimod er der som sædvanligt kun meget få eksempler på anvendelsen af ekstremt fortegnende objektiver.

Hele filmen er, som oftest med spændingsfilm, direkte kronologisk opbygget, i en vekslen mellem afsnit med forbryderen og afsnit med Callahans jagt på ham. Sekvenserne er hver for sig afrundede og næsten selvindholdte, og rundt om i filmen placeres afsnit, der ikke har direkte relation til »jagten«, men illustrerer politimandens hårde job, og hvoraf for øvrigt hører til de mest virtuose i filmen: der er sceneerne, hvor Callahan, mens han tygger af munden efter sin frokost, nedlægger et helt hold bankrøvere – en lille »action«-film for sig; og et afsnit, hvor han redder en selvmorder, holdt fuldstændig i reportagestil – med blåstik, overbelysning og håndholdt kamera.

Sekvensovergangene er et kapitel for sig og giver gode eksempler på den stramhed, Siegel har lært i B-filmene. Ofte er overgan-



Clint Eastwood i »Dirty Harry«.

gen ikke formidlet på nogen måde – blot et hårdt klip, der undertiden ligefrem understreges ved, at der også klippes hårdt i lyden – f.eks. midt i et ambulancehyl eller lignende. Sommetider er der dog en eller anden form for overlappning i lydsiden, ikke sjældent i dialogen: Et spørgsmål stilles i scene A og besvares i scene B på et helt andet sted og tidspunkt. Eller omvendt begynder dialogen i scene B allerede under scene A. I det hele taget er lydsiden veldisponeret, med en relevant og diskret anvendelse af effekter.

En metode, Siegel ofte anvender til at klippe langt – både motivmæssigt og tidsmæssigt – ind i en ny scene på, er at starte direkte med et close-up på en detalje, og først derefter køre kameraet tilbage og afsløre scenens sammenhæng for os. (Anvendt af f.eks. Lang, Pabst – og Hawks). Et af disse klip skal nok få det til at gibbe lidt i en del tilskuere: Vi har fået at vide, at morderen skal løslades, og sekvensens sidste billede er en dør, der lukkes. Klip til et anti-atommærke malet på et plankeværk; kameraet kører lidt tilbage, den psykopatiske morder går tæt forbi kameraet i en panorering, og vi ser, at han bærer det samme symbol som bæltespænde. Derfor er der nu ingen grund til at tro, at Siegel ønsker at lade os forstå, at enhver, der er imod atomvåben er en sado-masochistisk morder. Det er blot et eksempel på den siegelske visuelle ironi. En pendant til dette klip finder vi i en sekvens, der indledes med et mystisk billede af en roterende rød og blå genstand. Det viser sig ved en tilt at være et neonskilt med teksten »Jesus Saves« – og for foden af det dukker Eastwood op med en elefantriffel!

Det mest slående billede i hele filmen findes i den sekvens, hvor Callahan på et mægtigt, nattetomt sportsstadion fælder morderen med et skud i benet og derefter træder hælen rundt i såret for at få ham til at tilstå. Til et akkompagnement af skærende klange (udmærket musik af Lalo Schifrin) hæver kameraet sig pr. helikopter op og over det tågefyldte stadion, i hvis midte de to mørke skikkelser smelter sammen til ét – gladiatorer i en arena. Scenen giver et fan-

tastisk indtryk af volden som et ritual i et overnaturligt inferno.

Denne kamerabevægelse – opad og bort fra motivet – er også Siegels mest anvendte slutningsfigur, og vi finder den endnu engang i »Dirty Harry«, hvor den som sædvanlig giver indtryk af et »Our rebels now are ended« – komedien er forbi. Kameraet distancerer sig – og os – fysisk og psykisk fra dramaets hovedfigur, der som regel enten ligger død på jorden eller, som her, går ensom bort i det fjerne.

Vi må håbe, at Siegel en dag får mulighed for at realisere et manuskript, han ikke længere behøver at skjule sig bag, ikke behøver at distancere sig fra: at han kan få forløst de evner, han nu og da har vist at han har til at give en nuanceret og indforstået skildring af samlivet mellem voksne mennesker. At han kan få en spændingsfilm til at fungere så godt som nogen instruktør i den kommercielle branche – det ved vi.

Peter Nørgaard.

■ DIRTY HARRY

Dirty Harry. USA 1971. Dist: Warner Bros. P-selskab: Malpas Company [= Clint Eastwood] for Warner Bros. Ex-P: Robert Daley. As-P: Carl Pingitore. P-leder: Jim Henderson. P-ass: George Fargo. P/Instr: Don Siegel. Instr-ass: Robert Rubin. Manus: Harry Julian Fink, R. M. Fink, Dean Riesner. Efter: Fortælling af Harry Julian Fink, R. M. Fink. Foto: Bruce Surtees. Format: Panavision. Farve: Technicolor. Klip: Carl Pingitore. Ark: Dale Hennesey. Dekor: Robert Hennesey. Kost: Glenn Wright. Musik: Lalo Schifrin. Tone: William Randall. Makeup: Gordon Bau. Frisurer: Jean Burt Reilly. Medv: Clint Eastwood (Harry Callahan), Harry Guardino (Bressler), Reni Santoni (Chico), Andy Robinson (Morderen »Scorpio«), John Larch (Chefen), John Mitchum (DeGeorgio), Mae Mercer (Mrs. Russell), Lyn Edgington (Norma), Ruth Kobart (Buschauffer), Woodrow Parfrey (Mr. Jaffe), Josef Sommer (Rothko), William Paterson (Bannermann), James Nolan (Spiritusforhandler), Maurice S. Argent (Sid Kleinman), Jo De Winter (Miss Willis), Craig G. Kelly (Reinke), John Vernon (Borgmesteren), Cathy Harper (Pigen i vinduet), Kristoffer Tabori (Hippie). Længde: 103 min. Censur: Ingen. Udl: Warner & Constantin. Prem: Kinopalæet 7.4.72.

Indspilningen startet 20. april 1971 med eksterioroptagelser i San Francisco. Oprindelig var Irvin Kershner tænkt som filmens instruktør, og Frank Sinatra skulle spille hovedrollen som detektiven Callahan. Den foreløbige arbejdstitel var da »Dead Right« (for at undgå forveksling med en anden Sinatra-film, »Dirty Dingus Magee«), men da Sinatra på grund af en skadet hånd ikke var klar til den fastsatte startdato, blev i stedet Clint Eastwood valgt til hovedrollen, hvorefter Don Siegel – formentlig på Eastwoods forlangende – blev udpeget som iscenesætter, idet Eastwood og Siegel til fælles tilfredshed tidligere havde samarbejdet på filmene »Two Mules for Sister Sara«, »Coogan's Bluff« og »The Beguiled«.

LEVE DØDEN (1)

Med sin filmatisering af sin egen roman »Baal Babylone« har Fernando Arrabal frembragt en film, som kun dårligt kan behandles og vurderes ud fra de gængse kriterier. Der er her hverken tale om fiction eller, som en dagbladsanmelder har villet påstå, om et sensationsnummer eller *grand-guignol*-teater, som først og fremmest har til opgave at forarge borgerskabet. Det, vi her ser os stillet over for, er en rystende bekendelse og et visuelt orgie, der minder om de tegninger, de sindslidende på en psykiatrisk afdeling nu og da laver for at gøre sig fri af deres indre dæmoner.

Hvorfra har Arrabal sine dæmoner? Fra en række barndoms- og ungdomsoplevelser, som han uafslædt fortæller eller kredser om i sine værker som forfatter og dramatiker. I 1936 var han som 3-årig på ferie med sin far i Melilla i Spansk Marokko. Her brød borgerkrigen ud den 17. juli, og to timer senere var hans far arresteret og dødsdømt, en dom, som senere blev ændret til 30 års fængsel. Det sidste minde, Arrabal har om sin far, er altså mindet om en mand, der legede med ham på stranden og begravede hans fødder i det varme sand. Han hævder, at han den dag i dag kan mindes indtrykket af hans hænder, der rørte ved hans ben. Moderen, der i virkeligheden selv havde angivet sin mand, anlagde sorg og betragtede sig som enke og børnene som faderløse. Fra nu af var der ingen i hjemmet, der vover at tale om den »afdøde«.

Moderen var en slags dronning for den lille Fernando. »Hun var for mig et skueobjekt, et vidunder,« siger han selv. Også mosteren fascinerede ham, – en moster, der plejede et dulgt, men iøjnefaldende erotisk forhold til sine søstersønner. Hun dyrker på en gang lysten og synden, svampen, der kærtegner, og frotterhandsken, bønnen og bodsskjorten, der sidder så stramt, at den næsten får blodet til at springe frem. Det er i denne atmosfære, Arrabal vokser op – i det stolte og intolerante Spanien, hvor kirke og militær, arenaer og tyrefægtninger, religiøse festligheder og maskeoptog kappes om at skabe et monstret sceneri. En dag åbner han derhjemme døren til en slags pulterkammer, bryder en lås op og finder en stak breve, dokumenter og fotografier af familien, hvor man på alle billederne har skåret ud eller på anden måde fjernet den mand, som ikke længere må eksistere – hans far. Han havde troet, at faderen var død, men det var han i virkeligheden ikke. Han var blevet benådet og indlagt på et sindssygehospital, hvorfra han var flygtet, og flaktede nu omkring som vagabond et eller andet sted, – ingen vidste hvor.

Denne opdagelse giver anledning til et dramatisk opgør mellem den nu 17-årige Fernando og hans mor. Han bryder med hende, men i stedet for at forlade hjemmet, bliver han boende – på en gang fjendtlig og tavs. I 5 år er han tavs, – han siger ikke et ord til nogen omkring sig. Men han kvæles selv indvendig af det, angsten griber ham mere og mere, og en skønne dag må han indlægges på et sanatorium. Man forstår altså hans had til Franco: »Han er den mand, der har gjort mig mest ondt af alle. Han har berøvet mig mit sprog og mit fædreland. Han har dræbt min far og givet mig

selv tuberkulose.« For et par år siden forsøgte Arrabal endnu en gang sammen med sin hustru Luce at finde spor af faderen: »Vi har søgt ham overalt – på hospitaler, i fængsler, på hjem for subsistensløse og på fattiggårde, men vi har intet fundet – ikke et eneste spor!«

Det er disse ungdommens traumer, Arrabal (der siden 1935 har boet i Paris) forsøger at gøre sig fri af med sine bøger og teaterstykker og ved nu at projicere sine mareridtagtige visioner over på filmplæret. Billederne har imidlertid en helt anden slagkraft end ordene, og man har aldrig tidligere set billeder så afskrækkende og uudholdelige som dem, man ser i »Viva la muerte«. Blod, vold, sex, død og bespottelse er her blandet sammen i en hadets poesi, der udstråler en ligefrem barbarisk fortvivelse. Så grusom kan verden tage sig ud for en 10-års dreng og for den mand, denne dreng er vokset op til.

Er der for os nogen grund til at forarges over alt dette? En virkelig stor og voldsom lidelse kan komme til udtryk på to måder: ved tavshed eller ved klageråb. Arrabal forholdt sig tavs i 5 år hos sin mor i Spanien. Han var døden nær på grund af denne tavshed. I dag foretrækker han at lade sin fortvivelse komme til orde. Man kan skildre hans film med ord som effektjageri og dårlig smag. Det værste ved den er imidlertid ikke de billeder, man ser, men den virkelighed, de afspejler. Personlig føler jeg mig ikke i stand til at afgøre, om »Leve døden« er en god film, og om Arrabal er en begavet filmkunstner. Det eneste, jeg ved, er, at Arrabal er en landsmand til Goya og Buñuel, og at det er en film, jeg nødigt ville have undværet. Den tvinger os ligesom solen til at knibe øjnene til. Sandheden brænder og blænder.

Martin Drouzy.

LEVE DØDEN (2)

I formentlig sikker forvisning om at få præsenteret en anden mening end sin egen om »Leve døden« har redaktøren opfordret mig til at skrive en »mod«-anmeldelse af Arrabals film. Må jeg i den anledning først og fremmest have lov at sige, at jeg ikke synes, at det er nogen særlig god idé med disse dobbeltanmeldelser, som Kosmorama er blevet så glad for. Hvad formål tjener de? Hvis det er for at gøre læserne opmærksom på, at der kan være flere meninger om et værk, synes jeg, at princippet er udtryk for en ubehagelig og patroniserende nedvurdering af læsernes intelligens. Man er snarere tilbøjelig til at tolke denne fremgangsmåde som udtryk for redaktionel ubeslutsomhed, misforstået demokratisme eller simpelthen stofnød. Hvis en redaktion vil have en linie, kan den ikke unddrage sig ansvaret for, hvilke film den vil have anmeldt positivt eller negativt. Den både-og-indstilling, som dobbeltanmeldelserne røber, bidrager ikke til nuanceringen, men til holdningsløsheden.

Men enfin: Jeg skal da gerne supplere Martin Drouzys anmeldelse med et par sure opstød, hvis det kan glæde redaktionen.

Jeg er ikke uenig med Drouzy i hans karakteristik af Arrabals film. Jeg kan gå med til, at filmen er en bekendelse (meget rystende finder jeg den nu ikke), at den er et

visuelt orgie, og også mig kan den minde om sindslidendes tegninger. Men mens Drouzy finder, at denne kamp for at frigøre sig for indre dæmoner, som Arrabal herser med, er resulteret i en hadets poesi, blokerer Arrabals voldsomme gåen op i sit eget hysteri for min oplevelse af filmen. Jeg ser »Leve døden« som en uhyre kunstfærdig film. Ikke blot undser den sig ikke for at anvende ethvert trick fra den nu nærmest historiske eksperimentalfilms magasiner, men den forekommer mig også at være for forhøjet på at chokere og voldtage sit publikum med drastiske billeder af specifikt spanske blandede af sex og sadisme, tortur og ekstase, lidelse og nydelse, stolthed og ydmygelse, had og kærlighed. Man skal måske være af et andet temperament end mit for at kunne tage disse kontraster alvorligt, men jeg kan ikke sige mig fri for en fornemmelse af, at der ligger en god del snobisme bag den spanske syge, som kan få danske intellektuelle til at gå i oplevelsesmæssig koma, når de udsættes for den spanske Kunst med stort K.

Det er således en mærkværdig ekstatisk tone, der anlægges, når man taler om en film som »Leve døden«. I radioens ugemagasin »Film« blev den af en herre (var det Klaus Hoffmeyer?) omtalt med en helt religiøs ærbødighed. Han var blevet et helt andet menneske efter at have set den, ja han kunne bogstavelig talt ikke finde ord for oplevelsesintensiteten, og Drouzys stemmeføring er næsten oppe i samme leje: »en film, som kun dårligt kan behandles og vurderes ud fra de gængse kriterier«. Hvorfor ikke? Er »Leve døden« en materialiseret åbenbaring? Står Arrabal i direkte kontakt med Vorherre – eller hvad er meningen. Ikke mindst på baggrund af denne næsten tilbedende holdning til »Leve døden« må det være tilladt at være kontrær, og sige, at »Leve døden« er en film, der naturligvis kan bedømmes som enhver anden film. Personlig finder Drouzy, at han ikke er i stand til at afgøre, om »Leve døden« er en god film. Personlig er jeg i høj grad i stand til at afgøre, at »Leve døden« er en rigtig dårlig film. Det kan godt være, at den udtrykker Arrabals egne vældige problemer, men kunstneres problemer er sandelig ikke mere interessante end andre menneskers problemer, hvis ikke de bliver skildret for os som andet end private problemer. Og »Leve døden« synes i ubehageligste grad at snylte på den universelle medlidenhed med det spanske folks lidelser under borgerkrigen. Det er forfærdeligt for Arrabal, at han er mærket for livet af sine barndomsoplevelser, men det kan være svært at blive ved med at falde på knæ for den særlige spanske masochisme i en verden, der sandelig ikke har været fattig på endnu større lidelser siden den spanske borgerkrig. Hvad er det, Arrabal vil med sin film andet end fortælle om sig selv endnu en gang? Jeg kan ikke som Drouzy finde, at det er en kvalitet ved filmen, at den tvinger os til at knibe øjnene til. Tværtimod mener jeg, at en god film som ethvert andet kunstværk skal tvinge os til at holde øjnene åbne. Sandheden skal ikke blænde os. Sandheden skal få os til at spærre øjnene op og se, se, se. I »Leve døden« ser vi kun den gammelkendte spanske kirkegård med dens hule gæspenster og traditionelle gravmonumenter.

Id Monty.

■ LEVE DØDEN

Viva la muerte. Frankrig/Tunis 1971. Dist: C.E.D. I.C. P-selskab: Isabelle-Films (Paris)/S.A.T.P.E.C. (Tunis). P-ledere: Jean Velter, Hassene Daldouf. I-leder: Larbi Garcem. Instr: Fernando Arrabal. Instr-ass: Ferid Boughedir. Manus: Fernando Arrabal, Claudine Lagrive. Efter: Fernando Arrabals roman »Baal-Babylon«. Foto: Jean-Marc Ripert. Kamera: Azzedine Ben Ammar/Ass: Touhami Kochbati, Ridha Sraies. Farve: Eastmancolor. Format: Widescreen. Klip: Laurence Leininger/Ass: Kahena Attia, Dominique Landman. Dekor/Skulpturer: Hechmi Marzouk/Ass: Catherine Maillot. Musik: Tiltrettelagt af Jean-Yves Bosscur. Tone: R. Youlak, Pierre Calvet, Gilou Kikoine. Medv: Anouk Ferjac (Tanten), Nuria Espert (Moderen), Mahdi Chaouch (Drengen Fando), Ivan Henriques (Faderen), Jazia Klibi (Thérèse), Suzanne Comte (Bedstemoderen), Jean-Louis Chassigneux (Bedstefaderen), Mohamed Bellasoued (Officeren), Victor Garcia (Fando som 20-årig). Længde: 90 min. Censur: Ingen. Udl: ASA Filmudlejning. Prem: Dagmar 15.3.72.

Filmen er indspillet i månederne september-oktober 1970, eksteriørcenerne filmet i Tunis.

KLOVNERNE

Fellinis »I Clowns« er lavet for fjernsynet, men det er ikke umagen værd at undersøge, på hvilken måde dens form er bestemt heraf, for i formel henseende er den ikke i nogen væsentlig forstand forskellig fra andre Fellini-film.

Klovnerne er selvfølgelig et oplagt Fellini-emne. Alligevel er filmen overraskende fellinisk. At den er det i stil og tone, overrasker ikke. Det kunne den også have været, hvis den var en »rigtig« reportagefilm, en dokumentarfilm, der egnede sig til forevisning på en fjernsynsskærm. Den er ingen dokumentarfilm, med mindre man vil kalde al kunst for dokumentarisk selvudlevering.

Det overraskende er, at Fellini så ugenert har benyttet lejligheden til at hente en række typiske Fellini-temaer frem igen for at meditere over dem på ny. Resultatet af denne nye selvfordybelse kan gøre det ud for en interessant kommentar til Fellinis tidligere film, også til mesterværket »8½«, men er også et selvstændigt og betydeligt kunstværk.

Han har inddelt filmen i tre hovedafsnit. I det første fortæller han om, hvad det er, der fascinerer ham ved cirkus og klovner. I det andet konstaterer han, at klovnerne er ved at forsvinde, og i det tredje tager han på Fellini-manér afsked med dem.

I indledningsafsnittets erindringsglimt skildres den lille Federicos chokerende møde med cirkusklovnerne: de er festlige – og skræmmende. Derefter scener med nogle mennesketyper fra barndommens provinsby i fascisttiden: den latterligt selvhøjtidelige stationsforstander, den lokale tosse, den komisk myndige officer og andre. Klovner, de også: lige så festlige – og endnu mere skræmmende.

Der er klovner overalt, fupmagere og mirakelmænd, hele verden er en cirkus: *la bella confusione!* Fra den store manege henter cirkusklovnen inspiration til sit groteske gøgl, sine festlige og skræmmende løjer, sin kunst. En kunst som Fellinis. Og cirkusklovnens kunst er ved at forsvinde; ingen, eller alt for få, vil vide af den.

I filmens midterdel, det lange reportageafsnit eller rettere: reportageagtige afsnit, opsøger Fellini forhenværende manegeberømtheder: gamle, ensomme mænd, hvis kunst er glemt. Han – og hans ledsager, cirkuseksperten *Tristan Rémy* – må gøre sig store anstrengelser for overhovedet at få ordene til at fortælle om de gyldne tider.

Skønt afsnittet rummer både originalop-

tagelser og felliniske rekonstruktioner af berømte klovnumre, der virkelig er morsomme, er det præget af alvor og melankoli. Fratellini'erne, Lorient, Rhum, Bario, Rivet – enkelte af dem har overlevet, som ved en fejltagelse, men deres kunst hører fortiden til. Den kunst, der har betydet så meget for Fellini, og som ligner hans egen!

»Ja,« siger han til Rémy, »klovnen er død«. Han vidste det, før de tog af sted.

Sidste afsnit er en ægte fellinisk finale. Klovnen skal begraves. Og hvilken ligfærd! Et helt ensemble af klovner i et fantastisk nummer: rustvogn, brandbil, halloj – og tom manege, tomt cirkus og klagende trompetfanfare.

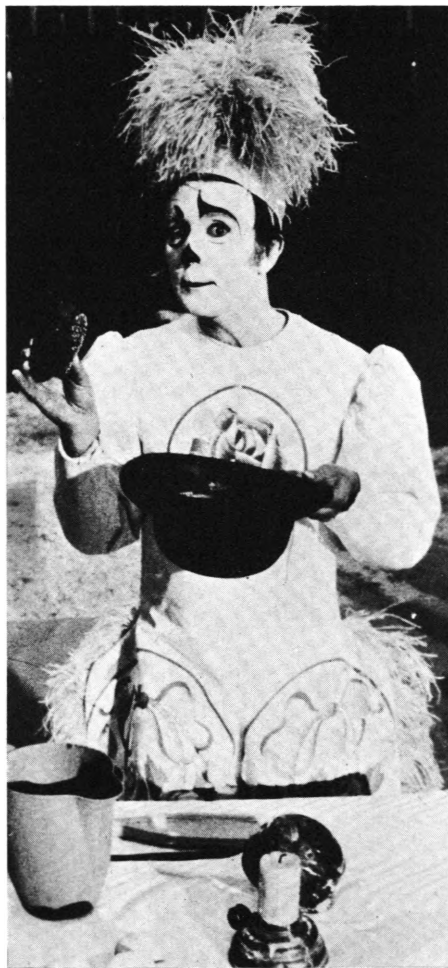
En tilsvarende finale var der i »8½«; dermed blev tilkendegivet, at Guido havde overvundet sin krise. Og her? Kunsten er død. Kunsten leve!

Albert Wüinblad.

■ KLOVNERNE

I clowns/Les clowns/Tysk titel ej fundet. Italien/Frankrig/Vesttyskland 1970. P-selskab: RAI [= Radio-television Italiana] Compagnia Leone Cinematografica/O.R.T.F./Bavaria Film. P: Elio Scardimaglia, Ugo Guerra. P-ledere: Lamberto Pippa, Maurizio Mein. Instr: Federico Fellini. Manus: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Instr-ass: Lilliana Betti. Foto: Dario Di Palma. Kamera: Blasco Giurato. Farve: Technicolor. Klip: Ruggero Mastroianni/Ass: Adriana Olasio. Kost: Danilo Donati. Musik: Nino Rota. Makeup: Rino Carboni. Medv: Tristan Remy, Pierre Etaix, Gustav Fratellini, Annie Fratellini, Baptisto, Franco Migliorini, Anita Ekberg, Federico Fellini, Liana Orfei, Rinaldo Orfei, Nando Orfei, Alex, Bario, Pere Lorient, Ludo, Mais, Nino, Mayo Morin, Lina Alberti, Alvaro Vitali, Gasparino, Ricardo Billi, Tino Scotti, Fanfulla, Carlo Rizzo, Fredo Pistoni, Furia, Reder, Valentini, Merli, Martana, Maggio, Sbarra, Carini, Terzo, Vingelli, Fumagalli, Zerbinati, Janigro, Maunsell, Peverello, Sorrentino, Valdemaro, Bevilacqua, 4 Colombaichi, Charlie Rivet, Victoria Chaplin. Længde: 90 min., 2520 m. Censur: Rod. Udl: Dagmar Film. Prem: Dagmar 3.4.72.

En af Fellinis klovner.



BØGER

FRANKENHEIMER

John Frankenheimer er velkendt som real-list, men i hans senere film er det blevet klart, at hans egentlige talent går i retning af det impressionistiske, næsten det lyriske, og det indtryk, man havde af ham op til slutningen af 60'erne, nemlig som en smart tv-dreng, der kunne det hele, er ved at vige pladsen for opfattelsen af ham som en forsigtigt søgende stemningsmaler. Hans temaer er på nydeligste auteur-vis forblevet de samme (menneskets søgen efter en identitet, karakterens udvikling under prøvelser, driften til selvdestruktion), men tyngdepunktet er blevet forskubbet fra den banale sort/hvide realisme i »Min søn er en fremmed« (1956) til den disede akvarelstemning fra »Sheriffen i Tennessee« (1970). Hans seneste film, den ubehagelige overraskelse »De vilde ryttere«, passer ikke godt ind i denne udviklingsteori – men den er i alle henseender så mislykket, at det ville være unfair at regne den for karakteristisk for andet end Frankenheimers værste sider, en antologifilm, hvor alle dårlige scener fra tidligere film samles til én lang selvparodi.

En udmærket indføring til Frankenheimers film og til hans person er Gerald Pratleys bog »The Cinema of John Frankenheimer«. Ganske vist lider den i sine kommenterende afsnit under forfatterens gudhengivne betagelse (»Frankenheimer has never made a bad, indifferent or unsatisfying film«) og Pratleys bemærkninger til hver enkelt film er heller ikke tilstrækkeligt analytiske, men banalt vurderende i stilen: »The Extraordinary Seaman ... is a comedy with a difference, an elegant, beautifully made, non-violent, delightful movie, short, stylish and to the point.« Det er derfor ikke så meget for Pratleys kvaliteter som originalt analyserende kritiker, at man må anbefale bogen varmt – men for hans talent som interviewer. Bogens gennemgang af de enkelte film i Frankenheimers produktion (med credits, handlingsreferat, vurdering + Frankenheimers egne oplysninger om tilblivelseshistorien) indrammes af et langt interview, foretaget i juni og december 1968, hvori Frankenheimer fortæller om sin karriere i tv i 50'erne og begyndelsen af 60'erne, om sin arbejdsmetode og sit syn på verden omkring ham. Frankenheimer er her næsten rørende åbenhjertig, og Pratley, der må have leveret stikordene, har beskedent sammenskrevet og redigeret interviewet, så det fremstår som en meget afslappet og meget fængslende monolog fra Frankenheimers side.

Hvad de mere filosofiske aspekter af denne redegørelse angår, er det vel egentlig ikke meget nyt, der kommer frem – kender man hans film og de temaer, der løber igennem dem, kan man jo på forhånd slutte sig til meget af, hvad Frankenheimer tænker og tror. Det kan ikke overraske, at han som den typiske, amerikanske liberale han er, tror på

individets styrke, og er bange for statsmagtens nivellerende tendens. Han er demokrat, støttede aktivt Robert Kennedys kandidatur, men er skrækslagen ved tanken om Nixon som præsident. »When we played The Manchurian Candidate . . . we asked ourselves: who would Mao Tse-tung like to see as President of the United States more than anyone else. And the answer was Richard Nixon, because he could destroy the country!«

Interessant er det, når Frankenheimer gør rede for sin arbejdsmetode. For her kommer det frem, at om end han forbereder hver film særdeles grundigt, og f. eks. afholder så mange prøver som muligt med skuespillerne inden selve indspilningen går i gang, så afgøres dog så væsentlig en ting, som hvordan den enkelte scene skal optages, først i sidste øjeblik og rent intuitivt. »The main thing a director has to have is a point of view. While the scene may vary as to who sits down and who stands up, and who goes where, what the scene is trying to say must be there . . . I don't know why I want to take certain shots the way I did this afternoon – I just know they have to be there.«

Frankenheimer fremtræder som en meget beskedent mand, der indser sine begrænsninger og som blandt andet derfor er meget begejstret for sit samarbejde – siden »Grand Prix« – med producenten Edward Lewis, der er med til at præge filmen på alle stadier. Frankenheimer vil da heller ikke gå med til at kalde film for instruktørens værk, dertil er den færdige film alt for afhængig af mange forskellige menneskers indsats. Af sine film foretrækker han desværre »Jøden fra Kiev«, der i mine øjne repræsenterer 60'ernes udgave af det, der i det gamle Kosmorama hed »Hollywood Humanismen«, når den er mest betydningsfuld, mest selvsikker og mest pinlig. Helt i konsekvens hermed er det, at Frankenheimer anser Leans »Det korte møde« for »one of the greatest films ever made«, men affærdiger Hitchcock – »I often think of what he could have achieved if his talents had been directed toward something meaningful.« Frankenheimers smag er med andre ord ikke just den, der hersker her på bjerget, men meget amerikansk i sin pompøse menneskekærlighed.

Samtidig må man se i øjnene, at det er, når Frankenheimer er mest amerikansk, at han er bedst. Pratley karakteriserer et sted »Luftens Vovehalse« som Bergmansk, og sammenligningen er ikke ueffen. Som Bergman har afdækket og analyseret skandinaviske traumer, er Frankenheimer begyndt at gøre det i USA. I bogen har han gjort det med sig selv og sine film, og finder man, som jeg, at Frankenheimer er en væsentlig filminstruktør, er bogen fuld af relevante oplysninger og illustrerende anekdoter.

Jørgen Oldenburg

■ *Gerald Pratley: The Cinema of John Frankenheimer. London, Zwemmer, 1969. 240 s. ill.*

HOLLYWOOD CAMERAMEN

De fleste af de mere spændende filmbøger, der udkommer for tiden, handler om instruktørerne. Andre filmarbejdere kommer almindeligvis kun til orde i samleværker a la »The Parade's Gone By«, men i Charles Highams

»Hollywood Cameramen: Sources of Light« koncentrerer opmærksomheden om filmfotografen. Higham indleder bogen med et spændende, men lidt for summarisk essay om filmfotograferingens historie og om den enkelte fotografs indflydelse på de store instruktører, og går derefter over til syv fotograf-interviews. De syv interviewede kameramænd hører alle til vetetranerne – seks af dem begyndte i 1920'erne – og stammer med andre ord fra den periode, da man havde så travlt med at producere film, at de færreste instruktører havde tid til at beskæftige sig med fotograferingen. Den enkelte fotograf kunne derfor uantastet udvikle sin personlige stil, der jo har mere at gøre med hans måde at sætte lys på end med det mere mekaniske arbejde ved kameraet. Kun på MGM var der begrænsninger, for Louis B. Mayer krævede, at alle detaljer i billedet skulle stå lige klart; det satte en grænse for eksperimenterne.

De syv interviews er desværre ikke synderligt metodiske. Der fortælles løst og fast fra de berømmelige karrierer, spændende filmhistoriske oplysninger veksler med trivielle betragtninger. Men Higham har dog forsøgt at få de interviewede til at definere deres stil, og disse rent faglige udtalelser er nok bogens mest givtige. Leon Shamroy (»You Only Live Once«, »Planet of the Apes«, »Justice«) bruger så lidt lys som muligt – ligesom Gud, der også kun har ét, som Shamroy meget selvsikkert konstaterer. Lee Garmes (»Shanghai Express«, »Scarface«, »The Paradine Case«, »A Big Hand for the Little Lady«) har, inspireret af Rembrandt, altid ladet sin hovedlyskilde være nordligt lys og har fremhævet betydningsfulde enkeltheder for så at lade resten af billedfladen henligge i ubemærkedhed. William Daniels (»Greed«, Garbos film, »The Naked City«, »Valley of the Dolls«) underordner sig den enkelte films stil – »we try to tell the story with light as the director tries to tell it with his action«. James Wong Howe (»The Power and Glory«, »Hud«, »The Molly Maguires«) vil have sine lyskilder til at virke fuldstændigt naturalistiske. Stanley Cortez (»The Magnificent Ambersons«, »Night of the Hunter«, »Shock Corridor«) argumenterer derimod for, at man bør ændre på virkeligheden, når den bliver for kedelig. En ting kan være teknisk forkert, men dramatisk rigtig. Karl Struss (»Sunrise«, »Limelight«) har ikke meget at sige, mens Arthur Miller (Shirley Temple-film, »Tobacco Road«) erklærer det som sit mål at få filmene til at ligne virkeligheden, samtidig med at han vil understrege den enkelte scenes særegne visuelle elementer.

Highams bog er med andre ord ikke nogen bog om fotografering, knap nok en bog med udvalgte filmfotografers æstetiske betragtninger over deres fag og deres erfaringer. Snarere er den at læse som kildemateriale til belysning af alle de forunderlige, inkommensurable fænomener, som tilsammen udgjorde det klassiske, overdådige Hollywood. Holder man af de gamle amerikanske film, bliver jo næsten alle oplysninger og anekdoter pudsig, om ikke just relevante – forventer man konkret oplysning om filmfotograferingens kunst, er bogen lidt af en skuffelse.

Jørgen Oldenburg

■ *Charles Higham: Hollywood Cameramen: Sources of Light. London 1970. 176 s. ill.*

CLAUDE CHABROL

Claude Chabrols kunstneriske udvikling har i enhver henseende været bemærkelsesværdig. Hans »nouvelle vague«-kollegaer François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Demy og Alain Resnais har alle i de senere år befundet sig i en kriseagtig tilstand, og kun Truffaut synes med sin seneste film »Hjertet Tre« at være kommet ud af sin skabende krise. Chabrol har derimod inden for samme periode skabt en række mesterværker, der danner den foreløbige kulmination på et livsværk, der ofte har været udsat for misforståelser og for uretfærdig behandling af både publikum og filmkritikken. »Kosmorama« har efter bedste evne forsøgt at beskrive Chabrols seneste udvikling i interviews og anmeldelser (se især numrene 101, 106 og 107). For dem, der vil vide mere, kan vi på det varmeste anbefale Robin Woods og Michael Walkers bog om Chabrol i Movies Paperback-serie.

De to forfattere giver en grundig gennemgang af Chabrols spillefilmsproduktion fra »Vennerne« til »Slagteren«, og samtidig med at hver enkelt film søges behandlet på dens egne præmisser, gør forfatterne hele tiden opmærksom på de gennemgående ledemotiver, der med stadig større styrke og modenhed behandles af Chabrol. Få instruktører har så konsekvent som Chabrol arbejdet med de samme person-konstellationer i film efter film. Allerede med sin anden film »Fætrene« sætter Chabrol den uskyldige og renfærdige Charles op over for den depraverede, udsvævende og mere brutale Paul, og konflikten mellem uskyld og depravation er gennemgående i hele Chabrols produktion. Der optræder også en Paul og/eller en Charles i »Den utro hustru«, »Dyret skal dø«, »Slagteren«, »Terror« og »Lige før natten«, og hvor kontinuiteten ikke ligefrem understreges af et gennemgående navnefællesskab, så kræves der på den anden side ikke de større analytiske evner for at påvise temaet i film som »Elskerinden«, »De søde piger«, »Les Godelureaux«, »L'oeil du Malin«, »Landru« og »Veninderne«.

Wood og Walker udnævner Chabrol til »den mest freudianske af alle vigtige instruktører«, og spændingen mellem uskyld og depravation i Chabrols film belyses af de to kritikere som en konstant spænding mellem de freudianske begreber id'et og superego'et. Gudskelov indlader Wood og Walker sig i øvrigt ikke på nogen psykoanalytisk fortolkning af Chabrol, men holder sig til en letlæselig diskussion af de moralske problemer, som hans film analyserer. Velgørende er det, at de gør op med den gængse kritikerfordom, at Chabrol skulle være en særligt »kynisk« instruktør. De benægter ikke tilstedeværelsen af kyniske og misantropiske træk i hans produktion, men henfører deres tilstedeværelse til hans manuskriptforfatter Paul Gegauff og påviser den klare forskel på de film, Chabrol selv har skrevet manus til, og dem, hvor Gegauff har været medarbejder. Chabrols tidlige hovedværk »De søde piger« (1960) blev i sin tid ofte brugt som eksempel på instruktørens kynisme og kvindeforagt, men Wood argumenterer overbevisende for, at han nu ikke længere har dårlig samvittighed over at sætte denne film højt: »What struck me then, and what strikes me now, is the film's tenderness, the impression given of a

pained sensitivity qualified and partly disguised by a tough and all-pervasive humour arising from a sense of absurdity.»

Wood og Walker går let hen over den kommercielle periode i Chabrols udvikling, men finder dog også i hans spion-film træk af interesse. Som begrundelse for at Chabrol tilsyneladende på toppen af sin skaberkraft blev tvunget til at prostituere sit talent, citerer de en meget bitter udtalelse af Chabrol selv:

»Da 'De søde piger' blev udsendt, hudflettede alle den. Når en kritiker i dag omtaler den, er den et af vor tids mesterværker (hvilket ikke er sandt). Åh, de ondsksfulde forbydere, de havde uret! Men deres fejlttagelse reducerede publikums opmærksomhed. Bag efter havde jeg vanskeligheder med mit arbejde. Jeg var tvunget til at lave Tiger-filmene, men så bebrejdede de mig, at jeg lavede Tiger-film, de røvhuller. Det var jo på grund af dem. Hvis 'De søde piger' var blevet rimeligt vurderet, så havde publikum set den, og jeg ville ikke være nødt til at lave 'Tigeren elsker frisk kød'. Det er ikke en film, jeg lavede for min fornøjelses skyld.«

»Slagteren« er den sidste af Chabrols film, som Wood og Walker har nået at få med. Med denne film, som de med rette kalder »en af filmkunstens mest tragiske kærlighedshistorier«, står det definitivt klart, at det er omheden og forståelsen snarere end kynismen og udleveringen, der er de dominerende træk i Chabrols holdning til sine personer.

Med det produktionstempo, som Chabrol fastholder i disse år, er det svært at skrive en up-to-date-bog om ham, men af en ganske bestemt grund imødeser jeg med spænding et nyt oplag af Chabrol-bogen omfattende også »Lige før natten«: Wood og Walker demonstrerer, hvordan Chabrol efter »Vennerne« forlader et kristent livssyn (da Charles i »Fætrene« er ude i en krise, opdager han – symbolsk – at kirken er lukket den dag), men de viser ligeledes, at med »Dyret skal dø« synes Chabrol atter at arbejde med decideret kristne problemstillinger, og det forekommer mig, at alle analyser, jeg har læst af »Lige før natten« er utilstrækkelige, fordi ingen har opdaget, at det er en dybt kristen film. Det må være oplagt for Wood og Walker at påvise, at Chabrol nu er vendt tilbage til sit udgangspunkt!

Lad os håbe, at Det danske Filmmuseum vil følge sin påskønnelsesværdige Godard-serie op med en tilsvarende Chabrol-serie. Chabrols ældre film fortjener at blive taget op til ny-vurdering i lyset af hans seneste udvikling, og tre af hans spillefilm har aldrig været vist herhjemme: »Les Godelureaux«, »Ophelia« og »L'Oeil du Malin«. Ifølge Wood og Walker er i hvert fald den sidste et mesterværk.

Chr. Braad Thomsen

■
Robin Wood and Michael Walker: *Claude Chabrol. Movie Paperbacks*. London 1970. 144 sider.

blå bog

PETER NØRGAARD, født 7.11.1942.
Filmfotograf. – Studerer filmvidenskab ved Københavns Universitet.

	Flemming Behrendt (Weekend-avisen)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Poul Einer Hansen (Weekend-avisen)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Henning Jørgensen (Information)	Philip Lauritzen (Information)	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Pii (Information)	Chr. Braad Thomsen
* Den knaldrøde pirat (Siødmak)			★★★		★★★★★★	★★★					
Livet er en drøm (Ernst)	★★★	★★★★		★★★★		★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★
Trash (Morrissey)	★★★	★★	★	★★★★	★★★		★★★★★★	★★★		★★★	★★★
A Clockwork Orange (Kubrick)	★★★★	★★★★	★★★	●	★★★★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	●
Klovnerne (Fellini)	★★★	★★		★★★★	★★★	●	★★★★★★	★	★	★★	★★
* Kun solen var vidne (Clément)		★★★									★★
Boy Friend (Russell)	★★	★★★★★★	★★	★★	★★★	★	★★		★	★★★	
* Kærlighedens komedie (Keaton)	●		★★		★★	★★				★★	
Hellstrøm rapporten (Green)	★		★★		●	★★★★	★★	●	★★		
Ægteskab og sådan noget (Howard)			★★		★	★					
Kotch (Lemmon)			★★		★		●		★★		
Dirty Harry (Siegel)	●	●	★★	★★	★	★★	★		★		●
Hårdt mod hårdt (Newman)			★		★	★			★	★	
Operation kirsebærsten (Raben)	★★			★★		●			●		
Fortids gåder, fremtids virkelighed (Reinl)	★			●		★			★		
X, Y og Zee (Hutton)	●		★			★			★	●	
Foråret kan ikke standses (Gilson)	●			★★				●		●	★
Huset under træerne (Clément)		★★		★	●	●				●	
Kuppet (Verneuil)	●								●	★	
Gode (guld)miner til slet spil (Colizzi)					★	●					
Skurken (Tuchner)	★								●	●	
Cowboys (Rydell)			●		●	●				●	
En dag ved stranden (Hesera)		●	●		●	●				●	
Kan man dø af et knald? (Sjöman)	●		●		●	●	●				
Vestens vildkatte (Christian-Jaque)	●		●			●					

* = Repræmierer

18. årg. juni 72

Kr. 8.00

