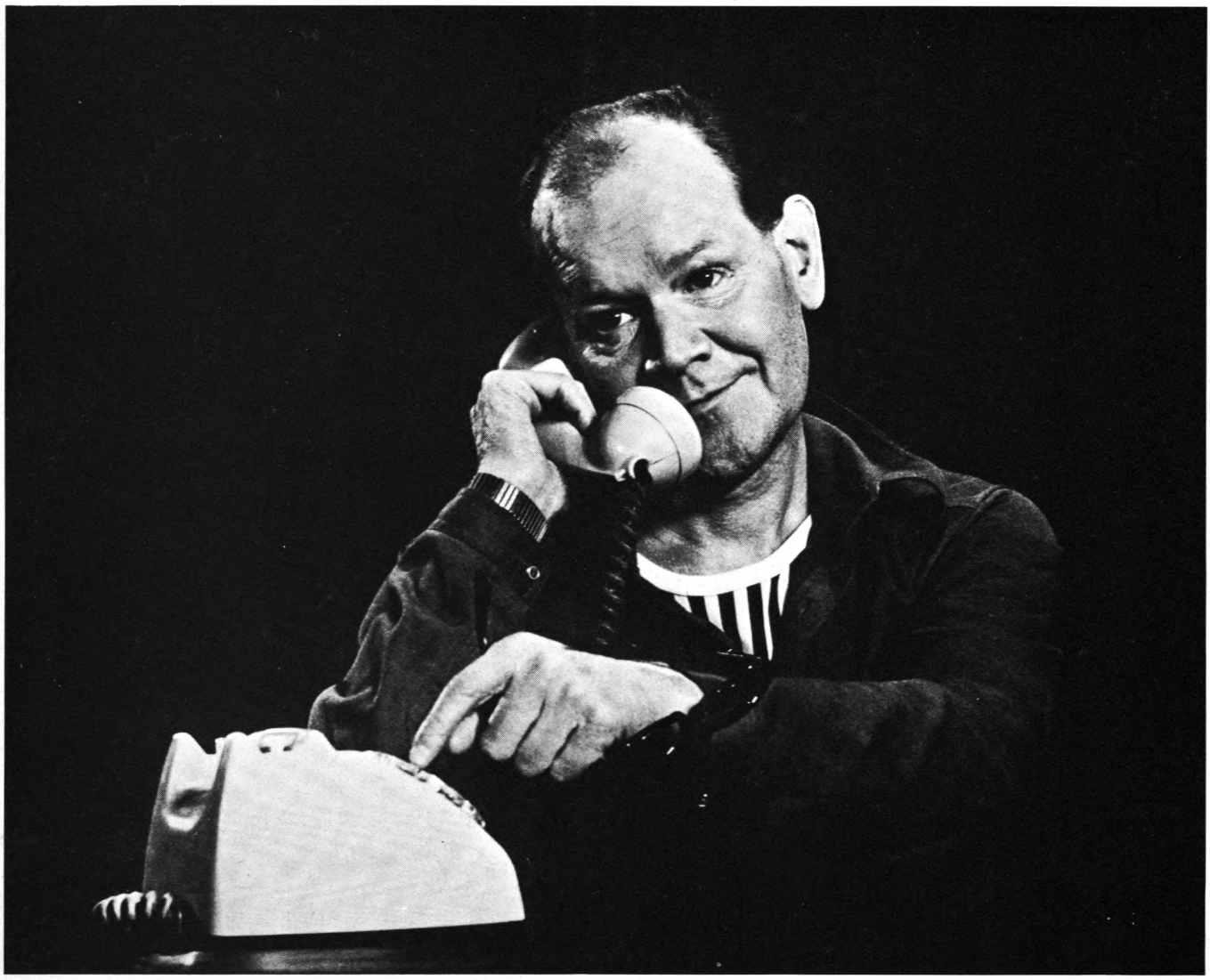
KOSMORAMA

110 /filmtidsskrift

nyere danske film · filmworkshop · kinesiske film · bergman m.m.



Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

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

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30 eller på giro 4 67 38.

»Kosmorama«s fremtid

Efter dette nummer skifter Kosmorama redaktion. I samråd med Filmmuseets direktør har museets tilsynsråd valgt en ny ansvarshavende redaktør, Per Calum. Dette valg affødte en medarbejder-protest, der blev publiceret i Information den 19. juni og havde følgende ordlyd:

»Undertegnede medarbejdere og/eller redaktionsmedlemmer ved Kosmorama skal herved – i første række over for Filmfondens bestyrelse – protestere mod såvel fremgangsmåden ved som resultatet af Filmmuseets tilsynsråds indstilling til museets direktør vedrørende valget af ny redaktør af Kosmorama.

Det er os ikke ubekendt, at det i sin tid var en forudsætning for Filmfondens tilskud til Kosmorama, at tidsskriftets ansvarshavende redaktør var en af såvel tilsynsråd som museum uafhængig person. Vi deler denne opfattelse af, hvor vigtigt det er at sikre et offentligt finansieret kunsttidsskrift fuld redaktionel frihed – i det mindste inden for den enkelte redaktionsperiode – og ser denne opfattelse groft tilsidesat ved direktørens valg af sin højre hånd som redaktør af Kosmorama. Men vi må endvidere protestere mod den mangel på kontinuitet og udvikling, der nemt og i dette tilfælde for os tydeligvis opstår, når besættelsen af redaktørposten alene foretages af museets direktør i samråd med en forsamling, der er så lidt engageret i tidsskriftets trivsel, som det må være tilfældet, når man iagttager hvor sent, hurtigt og tilfældigt tilsynsrådet denne gang har arbejdet.

Endelig må det tilføjes, at vi ingen tillid har til, at Per Calum – museumsansat eller ej – kan bringe Kosmorama frem til det stadium af redaktionel retningsbestemt alsidighed og optagethed af filmkunstens udvikling og muligheder, som må være målet for Det danske Filmmuseums tidsskrift. Vi må derfor forbeholde os vores stilling som medarbejdere, dersom Filmfondens bestyrelse tiltræder det foretagne redaktørvalg.

Med venlig hilsen, Jan Aghed, Flemming Behrendt, Johs. H. Christensen, Martin Drouzy, Oluf Gandrup, Poul Einar Hansen, Peter Kirkegaard, Mette Knudsen, Philip Lauritzen, Morten Piil, Chr. Braad Thomsen«.

Filmfondens bestyrelse tiltrådte redaktørvalget, og protestens underskrivere vil herefter ikke bidrage til Kosmorama i Per Calums redaktionsperiode.

Om et år skal der tages stilling til om Kosmorama skal høre under Filmmuseet eller det nye Filminstitut, der kommer til at erstatte Filmfonden. Hidtil har Filmfonden støttet Kosmorama med en særbevilling, der har skabt grundlaget for bladets nuværende udbredelse og status. Denne ordning kan imidlertid vanskeligt praktiseres under den nye filmlov, der lader Filmmuseet blive finansieret direkte af Kulturministeriet. I betragtning heraf ville det umiddelbart rimelige være, at Kosmorama overførtes til det nye Filminstitut.

Kosmorama er skabt af Filmmuseet og var i sine tretten første leveår et rent museumsblad uden kiosk- og boghandlerdistribution. Men tiderne har forandret sig. Vi har fået en Filmfond, og vi har fået et seriøst filminteresseret publikum af hidtil uset omfang. Hvis Kosmorama skal bevare sine udviklingsmuligheder, er den eneste løsning i vore øjne at løsrive bladet fra Filmmuseet. Vi ved af bitter erfaring, at Filmmuseets begrænsede budget eller tilsynsrådets veto vil bremse ethvert tilløb til en yderligere ekspansion af bladet. Og vi har en begrænset tillid til, at Filmmuseets tilsynsråd på otte personer, hvoraf de fire er brancherepræsentanter, vil kunne foretage et journalistisk sagligt valg af chefredaktør. Tilsynsrådet fungerer som rådgivende i interne museumsanliggender og bør ikke have magten over Danmarks største og eneste fuldt statsfinansierede filmtidsskrift.

Vi ville finde det naturligt, om Filmmuseet udgav et mere videnskabeligt betonet tidsskrift end Kosmorama, eventuelt udkommende hvert kvartal – en tanke, museets leder da også har leget med. Samtidig burde man imødekomme et udbredt aktualitetskrav hos Kosmoramas læsere ved at gøre bladet til et månedstidsskrift. Posten som ansvarshavende redaktør af Kosmorama bør naturligvis opslås ledig (hvad den aldrig før har været), og vi forestiller os – selv om det muligvis er utopisk – at redaktøren vil kunne indstilles af medlemmerne i Sammenslutningen af Danske Filmkritikere. Omkring to trediedele af medlemmerne i denne forening har bidraget til Kosmorama, så denne ordning ville give de »menige« medarbejdere en rimelig indflydelse på bladets fremtid.

Som Kosmorama har udviklet sig, er Filmmuseet blevet en klods om benet på bladet. Det bør være det nye Filminstituts opgave at finansiere bladet, og dets bidragydere bør have medindflydelse på valget af chefredaktør. Først da er der åbnet mulighed for, at Kosmorama kan blive så aktuelt, så alsidigt og så centralt placeret i filmsituationen som man med rimelighed kan forvente.

Martin Drouzy
Morten Piil
Chr. Braad Thomsen

KOSMORAMA

Forsiden:
Jørgen Ryg i Jørgen Leths film »Livet i Danmark«. Filmen er lavet for Kortfilmrådet og distribueres igennem Statens Filmcentral. Se anmeldelsen i dette nummer side 256.

Bagsiden:
Fra Dino Raymond Hansen og Gregers Nielsens workshop-film »Mao: Grib dagen, grib timen«. Se side 252 og Dino Raymond Hansens artikel side 265.

Det sidste Kosmorama i denne årgang indeholder en sektion om dansk film, og hvis denne afdeling forekommer lidt mager, er det nok ikke vores skyld. Det har faktisk været en usædvanlig mager sæson for dansk spillefilm, og udover Franz Ernsts dokumentariske »Livet er en drøm« har der næppe været nogetsomhelst af interesse på spillefilmsfronten. Det siger samtidig noget om den nuværende krise for dansk filmproduktion, at Franz Ernst, der regnes for det største talent i den yngre generation af filmskabere, ikke har kunnet skaffe kapital til sin næste film efter et manuskript skrevet i samarbejde med Klaus Rifbjerg. Filmindustrien har foreløbig skrinlagt projektet, som nu bliver realiseret af TV.

En af veteranerne inden for dansk films nyrealisme, Palle Kjærulff-Schmidt har i flere år foretrukket at arbejde for TV og har i samarbejde med Leif Panduro skabt en række populære TV-spil. Herom fortæller han og Panduro i en samtale med Morten Piil og Øystein Hjort. Det var meningen, at Kjærulff-Schmidt skulle være vendt tilbage til spillefilmen her i sommer, men også dette projekt har måttet udskydes på ubestemt tid. Til gengæld har en anden af veteranerne, Henning Carlsen, haft premiere på sin nye spillefilm »Man sku' være noget ved musikken«. Det skete på Berlin-festivalen, hvor dansk dagspresses udsendte medarbejdere var meget begejstrede for filmen. Jørgen Oldenburg er mere forbeholden i sin anmeldelse i Kosmorama. En anden af årets publikumssuccesser, Gert Fredholms og Hans Scherfigs »Den forsvundne Fuldmægtig« blev iøvrigt på Berlinfestivalen præmieret med den katolske jurys pris. Hvad mon den gamle kommunist Scherfig siger til den udmærkelse?

Hvis dansk spillefilm har stået i stampe den forløbne sæson, har kortfilmen til gengæld blomstret op. Nye film af Ole Roos og Jørgen Leth var blandt filmrådets højst præmierede, og de anmeldes i dette nummer, samtidig med at Philip Lauritzen fortæller om filmfondens og Danmarks Radios workshop, der er arnestedet for den yngste og i øjeblikket mest spændende del af kortfilmproduktionen. For et urimeligt lille årsbudget på 400.000 kr. har workshoppen kunnet sætte over 100 produktioner i gang. Blandt disse er de to eneste danske film i m o d Fællesmarkedet samt en lang række kvindefilm, af hvilke Jytte Rex' og Kirsten Justesens »Tornerose var et vakkert barn« har fået en overordentlig positiv modtagelse af kritikken, men er blevet nægtet distribution af Statens Filmcentral. Til workshop-produktionerne hører desuden Chr. Braad Thomsens og Dirk Brüels slumstormer-trilogi og Dino Raymond Hansens og Gregers Nielsens film om Maos digte.

På grundlag af studier foretaget under sit Kina-ophold fortæller Dino Raymond Hansen iøvrigt om den kinesiske spillefilms-situation. Hans artikel kan læses i forlængelse af Kosmorama 109, som handlede om oversete film. De østdanskere, der kan tage svensk TV, har haft mulighed for at se enkelte kinesiske spillefilm, men for de fleste læsere vil kinesiske film være et helt ukendt område, skønt netop filmsituationen i Kina turde have betydelig interesse i disse år, hvor den politiske films problemer diskuteres så indgående. Apropos politisk film, så fortæller Mette Knudsen om Jean-Luc Godards og Jean-Pierre Gorins med spænding imødesete biograffilm »Tout va bien«, der af nogle kritikere er blevet betegnet som Godards tilbagevenden til systemet. Det er ikke rigtigt, siger Godard i Le Monde 27. april. Vi har aldrig forladt systemet!

Indholdsfortegnelse

Ib Lindberg: Øjeblikke med Asta 244

Morten Piil og Øystein Hjort:
Samtale med Leif Panduro og
Palle Kjærulff-Schmidt 246

Philip Lauritzen: Filmworkshoppen 250
Workshop-film 252

Oluf Gandrup: Ole Roos – to dokumenter 253

Tre nyere danske film
John Ernst: Livet er en drøm 255
Per Højholt: Livet i Danmark 256
Jørgen Oldenburg: Man sku' være noget ved musikken 256

Poul Malmkjær: Tom Milne om Carl Th. Dreyer 258

Johannes Fabricius:
The Touch – genfødslen i Jomfruens tegn 259
Erik Jan Kwakernaak: Madonna med barn 261

Mette Knudsen:
Jean-Luc Godards nyeste film 263

Dino Raymond Hansen:
Film og filmkritik i Kina 265

Debat 269

Filmene
Kaare Schmidt: Freaks 270
Ib Monty: I lyst og død 271
Peter Schepelern: The Boy Friend 273
Jørgen Oldenburg: Macbeth 274
Flemming Behrendt: Slagtehus 5 275

Bøger 277

Blå Bog 279

Minikritik 279

Ib Lindberg

Øjeblikke med Asta

Jeg havde hørt hendes navn en del gange, havde en fornemmelse af, hvem hun var. Asta Nielsen, dansk skuespillerinde, filmdiva, tilbedt af Gud og Hvermand, hjemmehørende i tysk film, forsvundet, bortkommet og mere eller mindre glemt, da tonefilmen holdt sit indtog. Jeg blev forbløffet over at konstatere, at dette fænomen, der hørte en fjern fortid til, stadigvæk levede.

Begyndte at studere film og fik pludselig en masse at vide om hende. Navnet antog mystik. Mødte hende første gang i »Afgrunden«. Det var 1910. Asta sad i en dagligstue og underviste en lille pige – var det hendes egen datter? – i klaverspil. Der var hun, lyslevende. Sådan så hun altså ud. Samme besynderlige form for skønhed hos hende, som havde drevet mig ind at se alle Anna Karinas film (det var før Godard sagde mere end navnet Karina) mange gange i min gymnasietid. Samme brændende øjne, samme intensitet, samme fjernhed fra pin-up-idealet.

Jeg havde nok ventet, at mystikken ville blive hævet, men det gjorde den ikke. Astas film var virkelig fortid, og hun selv var virkelig nutid. Apachedansen tilføjede et skær af eksotisme. Slutscenen, hvor hun har myrdet Reumert og febrilsk lader hænderne fare frem og tilbage over hans krop, gjorde Asta Nielsen til kunstnerinde, væltede alle de historiske barrierer over ende, gjorde hende endnu mere nutidig. Vi sad helt ude på kanten af stolesæderne, da hun blev ført bort, ned ad Lorrys trappe. Og så viste det sig, at kopien var ødelagt. Vi fik ikke slutningen ordentligt at se. Lyset blev tændt, og vi sad og stampede i gulvet af iritation. Men Asta havde været der.

Den kommende tid blev øjeblikkene hyppigere. Vi så alle hendes film – eller rettere sagt, de få der blev vist i serien om hende. Billedet udvidedes, og vi lærte hende ligesom bedre at kende. Det var dengang, vi blev så fortrolige med hende, at vi turde begynde at kalde hende for Asta. Fandt ud af nye ting om hende. Kunstnerinden blev ikke mindre efterhånden. I »Balletdanserinden« og »Den sorte drøm« spillede hun Psilander og Johannes Poulsen sønder og sammen. Vi brugte det til højrøstet at understrege forskellen mellem teater- og filmskuespilleri.

Fandt også ud af, at selv den største kunstnerinde kæmper forgæves mod dilettantiske manuskripter og instruktører. Holger-Madsen fik virkelig kvalt hende i »Mod lyset«. Til gengæld åbnede »Engelein« op for nye sider af hendes kunst. Tragediennen var ikke bange for at prikke ved folks vaneforestillinger. Her var hun alt det, som de andre film ikke gav hende lejlighed til, både grim og klodset og fjollet. Kunne godt forstå, at hun selv holdt så meget af den film.

Og sådan gik det videre. Nogle gange var det vidunderligt at se hende, andre gange hang hun fast i teatralsk dynd. Til sidst blev vores forhold til hende så afslappet, at vi tillod os at grine, da hun

som Maria Magdalene tørrede Jesu fødder med sit udslagne hår. Men det var vist egentlig ikke Asta, vi lo ad. Det var nok snarere fornemmelsen af, at Robert Wiene ikke forstod at bruge hendes geni rigtigt.

Andre gjorde. Beholder et godt minde om »Vanina«, og så var der jo »Dirnentragödie«. Måske var vi efterhånden nået frem til en antagelse af, at Asta havde leveret sine bedste præstationer i de tidligste film. Måske hang den manierte spillestil – nedarvet fra Johanne Luise Heiberg via Jerndorff og modelleret om til Betty Hennings-naturalisme – så meget fast ved hende, at tiden var løbet fra hende, at hun var blevet gammeldags. Sludder! Et levende genis kunst kan aldrig forældes. Måske var filmene forældede. Men Asta var det ikke. Og »Dirnentragödie« var det bestemt ikke. Aldrig var hun mere fantastisk end her. Ja, vi mente skam også, at Bruno Rahn havde lavet en god film, men Asta! »Dirnentragödie« er en af de fortvivlende få film, man kan grave frem om 50 eller 100 år for at bevise, at skuespillets kunst ikke altid er så tids- og modebestemt, som vi gerne vil vide.

Et års tid efter fulgte »die asta«, og dermed blev kontakten mere personlig. Vi gik og fjumrede med tanken et stykke tid, men jeg var overbevist om, at Asta nok ville synes, at hendes navn var mere værd end til et sølle gymnasie-filmblad. Det lykkedes mig endnu en gang at tage fejl af den gamle dame. Hun var ikke alene nådig. Hun var stolt, skrev hun. Kunne man nu begribe det! Mit indtryk af hende kunne jo næsten ikke være andet end imponeret. Memoirerne var blevet genudgivet, hun var begyndt at fortælle om sig selv i radioen, og Henrik Stangerup var faldet i unåde, fordi hans film om hende ikke var efter hendes smag. Man kunne virkelig kun forestille sig fruen som en grif med løvehoved, der sad og tronede tilbagetrukken i de spanske rokokogemakker på Peter Bangsvej. Husker endnu et øjeblik, det næsten mærkeligste af dem alle. Asta søgte en lejer, der kunne bo hos hende og stikke næsen indenfor en gang om dagen for at se, om hun endnu var i live. Jeg søgte et værelse. Ad mærkelige omveje kunne jeg pludselig blive lejer hos Asta, der i min bevidsthed blev til Asta Nielsen igen. Tænkte intensivt i to dage og sagde så nej. Jeg turde vistnok ikke. Det må bestemt være det dummeste, jeg nogensinde har gjort.

Vi begyndte at udgive »die asta«, som vi frygtsomt sendte til hende. Hendes reaktion var mildest talt forbløffende. Efter hvert nummer sendte hun os et brev, der positivt kommenterede bladet og forsikrede os om, at det var langt bedre end »Kosmorama«. Jeg kan ikke helt præcis sige hvor meget det betød for os, men det gav os i alle tilfælde luft under vingerne. Måske endte bladet og Asta med at få et antagonistisk forhold til hinanden, men til det sidste var hun glad for det.

Nu var Asta efterhånden blevet et så fortroligt bekendtskab, at jeg kun manglede at møde hende, og det skete da også til slut. Hun var 88 år på det tidspunkt og en meget imponerende figur. Aktiv, snakkesalig, underholdende, skarptandet og med en knivskarp hukommelse. Sandt nok var mange af minderne færdigformede i hendes hoved, havde fået ord og prædikater og var blevet arkiveret i balsameret form. Jeg forsøgte at få hende til at rehabilitere von Gerlach på bekostning af Jessner – hvad jeg nu syntes, han fortjente – men Asta var urokkelig. Jessner var stor, Gerlach middelmådig. Jeg forsøgte at argumentere, at »Vanina« var en fremragende film, hvorimod »Erdgeist« var noget Reinhardt-tynget. Asta stod fast på sit. Først ved den lejlighed forstod jeg hendes forhold til sin kunst rigtigt. For Asta Nielsen var og blev filmen det medium, hvorigennem hendes kunst kunne komme tydeligst til udtryk. Den var en reproduktion af hendes spil, og instruktøren forblev for hende den person, der skulle formidle *hendes* kunst og ikke fotografens eller designerens eller hvis det nu kunne være. For Gerlach var det helheden, for Jessner skuespillet. Derfor var Jessner større end Gerlach. Jeg bøjede mig.

Nu vidste jeg, at Asta Nielsen levede og var i live. Hun var ingen museumsgenstand, og hendes kunst var ikke noget, der skulle anbringes i en glasmontre. Hendes film om sig selv kunne kun bekræfte indtrykket. Med den totale mangel på distance, som hendes alder og hendes geni retfærdiggjorde, tegnede hun et selvportræt, der var mere præcist og mere bevægende og hundrede gange stærkere, end alverdens andre instruktører kunne have lavet det. Det var storslået at opleve.

Dermed skulle så også nekrologen være skrevet, for filmen handler jo netop om, at hun kun havde minderne tilbage at leve på. Men nej! Der var lang vej igen. På et tidspunkt, hvor alle og enhver regnede med at hun havde sat punktum for en meget lang historie, rejste hun sig op, giftede sig og begyndte forfra. Hendes karakter var ikke sådan, at den lod sig kue. I Danmark havde man stille og roligt overset hende i 30 år, havde ikke givet hende en rolle. Alle aviser i hele verden havde nekrologerne parat. Retrospektiverne blev fyret af, som om damen var død allerede. Radioen skyndte sig at få hende i arkiv, og hendes navn duftede allerede af naftalin. Men hun tog en ny tørn, og selv om den af gode grunde ikke kunne blive langvarig, så vidste vi, at det var det bedste, der kunne ske for hende. Livet havde ikke været så god ved hende i mange år. Nu tog hun selv revanche. Og blev lykkelig endnu en gang.

Sidste gang, vi hørte fra hende, var efter hendes 90-års fødselsdag. Da var hun virkelig blevet gammel. For første gang i den korte tid, vi havde kendt hende, havde hun ikke selv skrevet brevet. Ordene var Astas, men kun underskriften var hendes egen. Den var næsten ulæselig. Måske havde vi vænnet os til tanken om, at hun var udødelig. I alle tilfælde virkede dette tegn på hendes svaghed pludselig så stærkt. Vi måtte indse, at hun måske ikke havde så lang tid igen. Vi kunne sige til hinanden, at hun jo også havde nået alt, hvad livet kunne finde på at byde hende. Og ingen lever evigt.

Jo, nogle gør selvfølgelig, i kraft af hvad de har været. Ikke mindst Asta. ■

Asta Nielsen holder verden i sin hule hånd i en situation fra Urban Gads »Den lille engel« (1914).

Samtale med Panduro og Palle Kjærulff-Schmidt

Af Morten Piil og Øystein Hjort

Denne redaktions afslutningsnummer skulle være et særnummer om dansk film, havde vi besluttet. En samlet opgørelse og situationspejling var nærliggende – eller var den? For hvad har egentlig været værd at tage stilling til i de to sidste års danske film, altså siden Franz Ernst udsendte »Angående Lone«? Man kan nævne Flemming Quist Møllers og Jannik Hastrups tegnefilm »Bennys badekar«, Jørgen Leths kortfilm »Livet i Danmark« og Franz Ernsts interviewfilm »Livet er en drøm«. Men spillefilmen? Chr. Braad Thomsen udsendte »Kære Irene«, men ellers?

Nej, den beskedne, men reelle »nyrealistiske« dansk bølge, der indvarsledes med »Balladen om Carl-Henning«, »Giv Gud en chance om søndagen« og »Angående Lone«, er ikke blevet fulgt op. Nogle middelmådige efterdønninger kom der (»Desertøren«, »Narko«), men de er ikke værd at tage op til fornyet diskussion. Når vi har valgt at interviewe Leif Panduro og Palle Kjærulff-Schmidt, er det fordi deres TV-spil har været ene om i billed-fiktionens form at udbygge det mere nuancerede Danmarksbillede, som de ovennævnte »nyrealistiske« film lagde grundskitsen til. Både Panduro og Kjærulff-Schmidt har arbejdet med film og fjernsyn sideløbende – men det er tre et halvt år siden Palle Kjærulff-Schmidts sidste film, »Tænk på et tal«, havde premiere. Panduro og Kjærulff-Schmidt har et nyt filmmanuskript klar, »Vinduerne«, planlagt til produktion i den forløbne sommer. Men filmen har måttet henlægges på ubestemt tid, fordi Ove Sevel, direktør for Nordisk Film og formand for I/S Danske Filmproducenter, ikke har kunnet forhandle sig til rette med det danske fjernsyn om en co-produktionsaftale. Det er så meget desto mere ærgerligt som Panduro og Kjærulff-Schmidt synes at have fundet hinanden i et gensidigt befrugtende samarbejde, der kunne give den realistiske danske spillefilm en tiltrængt ansigtsløftning.

Panduros radio- og tv-spil er iøvrigt udsendt af Gyldendal. Først kom »Lollipop og andre spil«, derefter »Farvel, Thomas« og »En af dagene« i eet bind. »Bella« og »Et godt liv« er udsendt sammen som Tranebog, og det samme er »Rundt om Selma«, »Hjemme hos William« og »Søndagen og Benny«.

– Hvornår begyndte jeres samarbejde?

Kjærulff-Schmidt: Med hørespillet »Lollipop« i 1960. Så kom studenterrevyen »Gris på gaflen«, men den første gang, der var tale om et samarbejde på tekstplanet, var med TV-spillet »En af dagene« fra 1963. Her snakkedes vi ved undervejs og havde en del gennemskrivninger.

Panduro: Det er en eufemisme. Vores samarbejde plejer at forme sig sådan, at når jeg har gennemskrevet manuskriptet tre gange og synes, det egentlig er ved at være udmærket, siger Palle: »Ja, det kan der godt blive noget ud af«. Så begynder han at foreslå, at vi gør en person lidt ældre, en anden lidt yngre, at vi ændrer scenegangen, fordi tre scener dramaturgisk set er for ens etc. Og så ender det altid med, at jeg skriver det igennem en gang til, for ellers bliver der for mange rettelser. Og så siger han: »Ja, nu er det ved at ligne noget.« Han fungerer som dramaturg i det øjeblik, der foreligger en god skitse.

Kjærulff-Schmidt: Af og til har jeg kunnet minde Leif om, hvad det var han sagde, dengang han først omtalte projektet, og så hale det frem og hage ham fast på det.

Panduro: Ja, grundideen til »Rundt om Selma« var, at i en gruppe personer, A og B, C og D, konfronterer man A og C og opdager så, at deres reaktioner indbyrdes er helt anderledes end dem, de havde over for B og D. Det lyder jo vanvittigt skematisk, og da jeg gik i gang med at skrive, glemte jeg det da også meget hurtigt, og det blev en historie, hvor man simpelt hen følger en gruppe. Så var det Palle mindede mig om udgangspunktet, og selv om det ikke *blev* sådan, helt konsekvent, blev der alligevel noget af det hængende i søsteren Jettes figur, som hele tiden svinger i forhold til, hvem hun er i selskab med. Måske ikke så meget de andre – dog i nogen grad, det kræver nok lidt mere nærlæsning at opdage det, end man har mulighed for at gennemføre som seer.

– Hvad har givet stødet til stykkerne?

Kjærulff-Schmidt: Leif har haft en bestilling, og jeg har haft en periode på TV, hvor vi så mere eller mindre sammen er gået op og har sagt, at vi gerne vil lave noget i denne periode. På alle måder går det meget hurtigere end at lave film. Da jeg begyndte at lave TV igen for tre år tilbage, havde jeg haft et stop på fire år, hvor jeg ikke havde lavet TV. Det betød,

at jeg kunne tage min arbejdsproces op til en ny vurdering og for eksempel opnå større frihed i kamerabevægelserne og i klippene. Tidligere fastlagde jeg dem omhyggeligt inden prøvernes start, nu er det i højere grad en intuitiv opfattelse af følelserne i en scene, der bestemmer dem.

Film kontra TV

– Hvad er forskellen på en film og et TV-stykke?

Kjærulff-Schmidt: Først og fremmest synes jeg, man har en forpligtelse til at finde ud af, hvem man ønsker at få i tale og så beslutte, i hvilket medium stoffet kan nå det publikum, man vil have i tale. Dette i modsætning til den gamle måde, hvor alt simpelt hen *skulle* være film, hvis man var filminstruktør, ligegyldigt hvad temaet var, og hvem man ønskede at få i tale. For eksempel føler jeg personligt, at de mange svenske, socialt engagerede debatfilm har fået et alt for lille publikum, netop fordi de er lavet som film med få besøgende, der nok ovenikøbet mener det samme i forvejen.

Det første udkast til »Rundt om Selma« på en fem-seks sider skrev Leif til mig, da jeg ønskede, at han skulle lave et udkast til en *film* til mig. Men med det samme jeg læste det, sagde jeg: »Det her er fantastisk spændende, det skal vi lave på TV.« Jeg havde en hel klar fornemmelse af, at det publikumsmæssigt hørte hjemme på TV. Og hvad »Et godt liv« angår, så ville jeg personligt ikke være gået ind at se en ny dansk film om en mand, der opdagede, at han skulle dø af kræft – højst af pligtfølelse da. Men TV-forestillingen blev en enormt varmende publikumssucces for os og kom virkelig hjem på utrolig mange steder på en meget, meget god måde.

Panduro: TV er eminent egnet til konfrontationer mellem to, højst tre mennesker i en dramatisk dialog. Men med farve-TV åbner der sig nye dimensioner. Måske kan man alligevel lave film på fjernsyn, lade billedet hvile i sig selv og fortælle meget mere end før. Jeg så for eksempel Rifbjergs og Carlo M. Pedersens »Laila Løvehjerte« i farver, og selv om det ikke var særlig fremragende i sig selv, var der noget i billedernes skønhed, som satte i hvert fald mig i gang og gjorde det klart for mig, at man godt kan arbejde på en anden led.

Kjærulff-Schmidt: Vi snakker meget om formproblemerne, men næsten altid ud fra et ønske om at få udvidet menneskeindsigten. Meget af indholdet i de tv-stykker, jeg har lavet med Leif – og også med andre forfattere – kunne forstås via en hørespilsversion. Men for mig er den inderste kerne alligevel visuel, fordi den handler om spændingen mellem replikkernes verbale indhold og personernes mimiske udtryk. Eller om den lyttendes vurdering af den talende.

I Leifs stykker – som i livet – siger man sjældent, hvad man mener. Personinstruktionen og ikke mindst kameragangen i et TV-stykke består oftest i at sætte spotlight på denne dualitet. Stykkets dramatiske effekt bliver så i virkeligheden, at man gør seerne til en slags ansigts-detektiver. De får skærpet deres menneskeindsigt, lærer noget de kan bruge i relation til deres eget liv. Dette tror jeg er af langt større betydning end den afdækning af det borgerlige livs krise, de fleste kritikere fremhæver som det centrale.

Louis Miehe-Renard spillede hovedrollen i »Et godt liv«. Her ses han sammen med Kirsten Peuliche.

For mig er ansigtet TV-formatets vigtigste landskab, og det føler jeg er meget forskelligt fra det store filmlærreds krav.

Panduro: Jeg har en visuel fornemmelse af film, når jeg skriver romaner, jeg ser det på et stort lærred, i modsætning til et TV-spil, som jeg virkelig ser på en skærm, når jeg skriver. Og den intime tilskuersituation, når man ser TV, smitter af, så jeg kommer til at skrive noget intimt, folk snakker intimt sammen, det kører altsammen på små følelser, små nuancer, der røber de større dybder.

– Hvorfor er jeres nye drejebog ikke skrevet direkte som film, men er baseret på Panduros roman »Vinduerne«?

Kjærulff-Schmidt: I en slags desperation over at levere en række udkast, der allesammen blev til TV og ikke film, sagde Leif: »Lad mig da så skrive en roman, for helvede, og så kan du filmatisere *den*.«

Panduro: Jeg fik en bestilling på en radio-roman, så det passede i og for sig glimrende. Alligevel har vi været et år om at skrive romanen om til film. Vi måtte igennem fire fuldstændige drejebøger og dynger af synopser, før vi var fri af romanformen, og før vi havde gjort bl. a. damen overfor selvstændig samt hovedpersonen Marcus Lange mere aktiv.

Kjærulff-Schmidt: I bogen var han iro-

nisk reflekterende, i filmen bliver han mere vital, mere aktivt handlende. Der er i det hele taget en friere bevægelse hos personerne gennem følelsestemperaturerne end i vores TV-spil. De spiller sig helt ud, bliver rasende og kommer med voldsomme udbrud. Men det er noget, vi også længes efter at få med i TV-stykkerne. Der er en sammenhæng i det hele.

Personinstruktion og kameragang

– Kan arbejdsformen på TV-teatret – lang prøvetid med skuespillerne og forholdsvis kort optagelsestid – overføres til filmarbejdet?

Kjærulff-Schmidt: Ikke med de film, jeg har lyst til at lave. På TV er jeg hele tiden villig til at ofre gode kameraindstillinger for at skuespilleren skal få lov til at spille en scene uden stop. Der er nogle af mine kolleger, som deler scenen op i tre-fire afsnit for at kunne flytte rundt på kameraet og skabe en mere varieret billedside, men når man prøver med skuespillerne seks uger i forvejen og opbygger et forløb med dem på tre-fire minutter ad gangen, så er det min erfaring og mit instinkt, at disse skuespillere når *langt* dybest ned i fortolkning og udtryk, hvis de får lov til at spille det sammen og igennem som forløb og ikke behøver at tænke på det tekniske, faktisk slet ikke på hvor de står og går, men kun på at få det, de har prøvet sig op til, til at fungere. Det er et spørgsmål om at respektere og udnytte skuespillernes håndværk.

– Hvordan adskiller personinstruktionen for TV sig fra instruktionen af en spillefilm?

Kjærulff-Schmidt: På film tages oftest kun ganske få replikker ad gangen, altså må skuespillernes forarbejde indrettes efter det. Man må tilpasse sig sekundkoncentrationen. På TV kan man på grund af den lange prøvetid komme dybere ned i nogle klange, få flere nuancer frem end skuespillerne plejer i andre medier. TV-spil af Panduros slags er god træning for talentfulde skuespillere i en mere subtil udtrykksform. Mediet opfordrer til koncentration om de reneste udtryk. Mange skuespillere har en helt fantastisk evne til selv at høre, hvornår de rammer rigtigt, og hvornår det lyder forkert – Louis Miehe-Renard i »Et godt liv« er et eksempel.

Iøvrigt tror jeg, at jeg ville have lettere ved at få skuespillere med TV-træning i denne genre til at spille ægte på film. De ved noget om et godt startpunkt. Men der er mere, der kan overføres. Jeg opdagede noget i vores sidste TV-stykke »Rundt om Selma«. Her gjaldt det om at få skuespillerne til at opfatte hver scene som en ny rolle – i stedet for at bygge en sammenhængende logisk kæde op, som gode skuespillere plejer at gøre det. Hver enkelt af personerne skulle vise sit store reaktionsregister i forhold til de mennesker, det mødte på bare en enkelt dag. Hvis man for eksempel læser den første scene på golfbanen, så kan den i virkeligheden spilles som en ren Pinter-scene. Alt er underfundigt, med muligheder for knive i ærmet. Her er to mænd, der har enorme problemer med deres arbejde, den enes kone er den andens elskerinde, og det ved ægtemanden. Man kunne altså lave en spændende scene, hvor alt var enormt *loaded*. Men for os var det interessante i sammenhængen at prøve at spille det så tæt idyllisk man kunne, så publikum fik en chance for at indbilde sig, at nu kendte man de to mennesker. Og så i næste scene opdage, at det gjorde man alligevel ikke, for sandheden om et menneske har altid flere sider, end man tror. Denne bestandige revision tror jeg ikke, publikum har spekuleret over, men det gav forestillingen en spændstighed, som jeg ikke synes, jeg har nået før, og den rummelighed tror jeg, jeg kan overføre på andre spil og på andre medier.

Panduro: I rollelisten stod der ikke »Selma« efterfulgt af »Simon, hendes mand« etc., som man plejer at gøre det. For det var skægt at gøre det til den pointe, at Selma og Simon var gift, hvilket der ikke var noget, som tydede på fra starten.

Kjærulff-Schmidt: En af de spændende ting ved at lave TV er den meget korte afstand til det store samlede publikum. Med »Et godt liv« lykkedes det os at besnakke journalisterne til at lade være med at råbe, at stykket drejede sig om en mand, der var ved at dø, og i stedet lade foromtalen gå på, at det hele bare drejede sig om det Panduroske komedieagtige besvær, når man skal have en livsforsikring. Jeg følte, at det var mægtigt vigtigt for publikums fornemmelse af det stykke, at man simpelt hen ikke var klar over, at det endte så alvorligt. På den måde fik man en større chance for umiddelbart at opleve, hvordan manden havde det.

– Har du en bestemt teknik i din personinstruktion?

Kjærulff-Schmidt: Under læseprøverne kommer jeg med nogle indledende bemærkninger, der karakteriserer situationen. Men jeg bruger ikke megen tid på at snakke om, hvad stykket egentlig handler om.

Jeg forsøger at bringe skuespillerne i en psykisk tilstand, som jeg kan blive katalysator for. Jeg kan mærke, når en følelse spilles rigtigt ud, registrere når den klinger ægte. Jeg prøver at indleve mig i det rent følelsesmæssige i situationen, og disse følelser bestemmer kameragangen, som ikke er lagt skematisk fast på forhånd.

Velfærdsborgerens knibe

– TV-spillene beskæftiger sig først og fremmest med personer fra forfatterens egen generation. Betragtes de som repræsentative for denne generations problemer?

Panduro: Stykkerne handler om et borgerligt samfunds krise, men det er selvfølgelig ikke noget, jeg har i tankerne, når jeg skriver. Vi er i en situation, hvor magthaverne er trængt op i en krog, og denne situation prøver jeg at beskrive i termer, jeg selv kan forstå. Stykkerne handler om den knibe, velfærdsborgeren i min alder hver eneste dag må føle, han sidder i. Hvad truer ham? Alternative samfundsnormer, moderne fænomener som forskellige revolutionære bevægelser.

– Men er disse alternativer ikke ret entydigt og karikeret fremstillet i stykkerne. Vi tænker især på Fabian i »Et godt liv« og Hubert i »Hjemme hos William«, der begge skildres som aggressive snyltere?

Panduro: Min hensigt med Hubert var ikke at skildre en snylter, men en rendyrket uskyldighed. Hans forslag om, at han og William og Vivian skulle bo sammen, fordi de begge var glade for pigen og hun for dem, skulle være uden bagtanke, en uskyldigt tænkt løsning. Jeg kan godt se svagheden i det færdige stykke nu. Der er tværtimod kommet noget beregnende ved Hubert lige fra starten. Samtidig er William for inaktivt beskrevet. Skulle jeg have skrevet stykket i dag, ville jeg have lagt det mere dramatisk op. William er egentlig en fisk, han reagerer ikke nok.

Men a propos disse unge outsidere, så har Steen i »Rundt om Selma« noget nøgternt og næsten forsvarsløst, som jeg godt kan lide. »Rundt om Selma« blev overhovedet et brud med den form, der også ligger til grund for mine romaner, hvor alt centrerer sig om en enkelt hovedperson og bipersonerne blot spejler sig i hans bevidsthed. Vi spurgte os selv, om vi ikke kunne gøre noget ved de bipersoner. Derfor blev »Selma« mere kollektiv, med flere personer sat i forhold til hinanden. Jeg vil gerne selv videre i denne retning, prøve at skabe et rigere galleri af fysiognomier og et rigere perspektiv for alle de involverede personer. »Selma« havde en god balance mellem personerne, og det er en balance, jeg gerne vil arbejde videre med.

Filmen – det stærkeste medium

– Jeres kontakt med det danske filmmiljø har været perifere i de senere år. Hvorfor?

Kjærulff-Schmidt: Den ydre situation for mig er kort fortalt: kommer jeg til teatret og vil lave noget, bliver de meget glade, kommer jeg til TV, bliver de meget glade, men kommer jeg til filmselskaberne bliver de meget kede af det.

Tilbage står, at det både psykisk og fysisk er mere belastende at lave film. Alt i forbindelse med film er meget voldsommere, mere langvarigt, knald eller fald. Efter »Der var engang en krig« kom »Historien om Barbara«, som blev skrevet på rekordtid, da et andet projekt, »Rejsen«, måtte aflyses. Jeg synes stadig den film har en væsentlig kerne, men historien blev aldrig færdigbagt, og vi gik til opgaven med et mægtigt overmod efter den foregående succes. »I den grønne skov« har en lang række af de scener, jeg selv er gladest for i mine film, men den fik en hård medfart,

og den havde en for lille kontaktflade til publikum.

Efter alt dette havde jeg et stort behov for at kommunikere, få folk i tale og ville gerne lave en film med *action*. Der var så »Tænk på et tal«, en god roman. Her ville jeg bare tænke på historien og give fa'en i psykologien. Men noget gik ikke, som det skulle. Så skrev jeg sammen med Klaus Rifbjerg et manuskript ikke om, men med inspiration hentet fra faldskærmsudspringersken Sannom, men den film krævede udenlandsk stunt-hjælp, masseoptrin fra 30'erne og andet, som ville gøre den alt for dyr at producere just nu. Manuskriptet blev henlagt, men jeg tror stadig det er noget af det bedste, vi har lavet sammen, og vi håber stadig på miraklet.

Men nu var der hos mig et behov for en tænkepause og fornyelse i andre medier. Både »Weekend« og »Der var en gang en krig« havde noget definitivt over sig, de kunne ikke gentages. Problemet er at finde et grundstof, som hele tiden kan afprøves. I samarbejdet med Leif er jeg nået frem til noget kontinuerligt, en tematik, som kan gennemarbejdes og gennemspilles, så stadigt nye facetter dukker frem.

– *Er du færdig med at skildre den »unge generation«?*

– Det, jeg kommer til at beskæftige mig med, vil falde inden for min egen »mellemgenerations« rammer – for det meste. Men naturligvis vil jeg stadig kunne skildre unge mennesker, blot i en anden tidsalder eller i en rent lyrisk sammenhæng, løsrevet fra oplevelsen af noget samtidigt. Eller unge med en problematik, jeg kender fra mig selv.

Panduro: Jeg har altid gerne villet lave film, og vil stadig gerne. Men det er en branche, som i de senere år har været ude for en hård økonomisk stramning, og man må derfor gå meget på akkord for at få tingene igennem. Man har en fornemmelse af, at det hele nu gælder *sællerten*. I de tre film jeg lavede med Bent Christensen, blev kærlighedshistorien for eksempel mere og mere påklistret. Og »Oktober-dage«, som jeg var med til at skrive, blev simpelt hen en dårlig film. Der blev efterhånden for mange givne størrelser, der skulle tages i betragtning, inden vi kunne komme i gang. På TV behøvede man derimod ikke at gå på akkord på noget område overhovedet.

Jeg tror aldrig, jeg vil kunne skrive et filmmanuskript mere, på samme måde som jeg kan skrive et TV-manuskript. Filmen er en mere kompleks kunstart. Jeg kan lave nogle historier, som Palle kan sanktionere. Vi har ikke ret mange forfattere, der kan skrive et godt originalt filmmanuskript, tror jeg, – bortset fra Rifbjerg, som har evnen til at se i billeder.

Læg mærke til, hvordan romanstoffet i film som Chabrols »Dyret skal dø« transponeres til film. Der er et vældigt spring fra roman til film. Jeg tror, jeg hører til de forfattere, der skriver historier for film.

Øverst: Astrid Villaume og Preben Neergaard i »Rundt om Selma«. Nederst: Lykke Nielsen, Henning Moritzen og Finn Storgaard i »Hjemme hos William«.

De kan ikke bruges direkte, for jeg skriver helst meget og fra et filmsynspunkt overflødigt om personerne, deres baggrund og barndom. Og så overlader jeg Palle resten.

Jeg har lyst til at fortælle en masse historier om min egen tid, om borgerskabet og min egen generation. Jeg har altid været vild med film, jeg elsker at gå i biografen. Filmen er efter min mening absolut det stærkeste medium. Jens Kistrup har engang skrevet om mig, at jeg ikke er nogen nyskaber, at min force ligger andre steder. Det er rigtigt, jeg bruger hvad jeg ser, men det er altid detaljer, der sætter mig i gang. Det kan for eksempel være detaljer fra Chabrols film, som jeg sætter meget højt. Eller en scene som den i Bergmans »Passion«, hvor Max von Sydow står ude ved brændet og konen kommer ud til ham, og det hele så pludselig farer op i nogle vældige intense udladninger. Der er virkelig tale om en dobbeltpåvirkning i forholdet forfatter-film.

Men det er ikke de mest opmuntrende betingelser, man arbejder under, når man går i gang med et filmmanuskript. Man kan arbejde et år på det, og så se det hele forsvinde bort i røg. TV blev allerede for længe siden et alternativ for mig.

Kjærulff-Schmidt: Som landet ligger for øjeblikket er risikoen for at spilde tid og kræfter meget stor i filmbranchen. Det er ikke underligt, at det er svært at lokke danske forfattere ind på det område. ■

Det er blevet nemmere at lave film

PHILIP LAURITZEN

For et par år siden besluttede Danmarks Radio og Filmfonden at oprette en film-workshop. Hver især gav tilsagn om at yde 200.000 kr. årligt til driften af workshoppen, og den blev meget hurtigt en succes i en sådan grad, at den totalt sprængte de rammer, der oprindeligt blev lagt for dens virke af radio og filmfond.

Det, man snakkede om dengang, var nemlig, at man måtte gøre noget for de kunstneriske eksperimenter. Det er jo ud af kunstnernes uforpligtende eksperimenter med deres medium, deres udtryksmiddel, at kunstarten forædles og udvikles. Det var i denne sags tjeneste, i laboratorieøvelsernes, at man så sin workshop, idet man måtte erkende, at kravet om effektivitet og salgbarhed er så stort i det daglige arbejde, at der ikke bliver plads til at forberede fremtiden. I de retningslinier, som gælder for den eksisterende workshop, kan man derfor læse denne formålsparagraf: »Danmarks Radio og Filmfonden etablerer i fællesskab en workshop med det formål fortrinsvis at give kreative medarbejdere inden for film og TV mulighed for at producere film, som ikke kan gennemføres i den normale produktion – herunder gennemprøve utraditionelle udtryksformer og arbejdsmetoder.«

Ser man imidlertid på workshoppen idag, så er det helt tydeligt, at forholdsmæssigt er kun ganske få af dens medlemmer »kreative medarbejdere inden for film og TV« og en forsvindende del af filmene er produktioner, der kan siges på nogen som helst måde at ligge uden for »den normale produktion« – forstået som mere eksperimenterende end den normale produktion. Langt de fleste workshopmedlemmer har aldrig lavet en meter film, før de kom til workshoppen med et eller andet projekt (deres produktioner kan derfor selvklart nok siges at ligge uden for den professionelle film- eller TV-medarbejders normale produktion, de er selvfølgelig teknisk meget dårligere, men det er næppe det forhold, formålsparagraffens formulering tager sigte på).

At workshoppen ikke skulle være blot en rugekasse for eksperimenter – hvad der for så vidt er en udmærket ting at have og hvad filmskolen måske kan blive lidt af i enkelte af de mange kurser, som den nu forhåbentlig bliver spaltet op i – har imidlertid været klart nok for de folk, som skulle lede den, på et helt tidligt tidspunkt. Rigtig i gang kom workshoppen først i sommeren 1970, men allerede den 28. april 1970 kunne den ene af Filmfondens to repræsentanter i dens ledelse, maleren Søren Hansen, sige til Information: »Endnu er det vist lidt tidligt at sige noget bestemt, men jeg vil primært arbejde på at få fat i folk, der ikke har kunnet komme igennem systemet. Første paragraf i vedtægterne siger ganske vist, at man fortrinsvis skal henvende sig til kreative medarbejdere inden for film og TV, men jeg vil nu tolke »fortrinsvis« meget bredt. De mere eller mindre etablerede skal selvfølgelig have en chance, men det er også vigtigt at få helt nye folk igang.«

Denne linie blev kendemærket for workshoppen. Det er stedet, hvor der er en chance for at kunne få den fornødne råfilm – i super 8 eller 16 – til sit lille, ydmyge projekt, selvom man ikke har nogen som helst erfaring i at lave film.

Det kan derfor heller ikke komme bag på en, at workshoppen er blevet en succes. Det er jo ganske enkelt første gang, der er blevet løst lidt op for dogmet om, at det er så forfærdelig svært at lave film, at man skal have gjort det længe og grundigt og have flertal blandt filmrådets eller kortfilmrådets syv »sagkyndige« for at kunne få penge fra staten til at lave film, rigtige film, og det vil sige dyre film. Industrien havde fået bildt alle ind, at det er dyrt at lave film, og staten svarede igen med, at det sandelig også er svært. Ellers ville det komme til at koste alt for meget. Der er selvfølgelig stadig visse film, som er dyre, men det afgørende, og det, workshoppen er udtryk for (ikke bevis på, mange har vidst det længe), er, at der ikke er sammenhæng mellem en films omkostninger og dens kvalitet.

Når denne banalitet er blevet understreget, så skal det tilføjes, at workshoppens vigtigste funktion slet ikke er alt det, den mere principielt er udtryk for, men de mange film, den får lavet.

I den nuværende situation forekommer netop kvantiteten mig væsentlig vigtigere end kvaliteten. Der er en masse mere eller mindre kunstige, traditionsbestemte rammer, som skal gennembrydes og oversvømmes. Visionen om, at enhver skal kunne bruge et filmkamera lige så funktionelt som en skrivemaskine, er i dag realistisk. Den er måske ikke særlig relevant i sin yderste konsekvens. Sådan som kommunikationskanalerne er indrettet vil skrivemaskinen nok længe endnu være vigtigere for det store flertal end kameraet, men med workshoppen er man i hvert fald kommet et mægtigt skridt i retning af, at det er *muligt* for enhver at komme til at arbejde med film. Det var det sandelig ikke for bare ganske få år siden.

70 pct. bliver godkendt

Ifølge workshoppens årsberetning for kalenderåret 1971 fik workshoppen i 1971 i alt 144 ansøgninger om film m.m. I alt 101 af projekterne blev godkendt af arbejdsudvalget og igangsat. Der var således en »godkendelsesprocent« på ca. 70. Flertallet af ansøgningerne angik 16 mm-produktioner. Af de 144 ansøgere søgte de 86 om 16 mm-film og 55 af dem blev godkendt. 55 søgte inden for kategorien super-8 og 43 fik deres projekter godkendt.

De 101 godkendte projekter er budgetteret til i alt 375.700 kr. Det økonomiske forhold mellem en 16 mm-film og en på 8 mm er derfor meget relevant at studere nærmere. Arbejdsudvalget gør det i årsberetningen, hvor den gennemsnitlige 16 mm-produktion opgives til at koste ca. 5.400,00 kr. og den gennemsnitlige 8 mm ca. 1.600,00 kr.

Workshoppen kan således den dag, hvor udbuddet harmonerer mindre godt med efterspørgslen end i dag, komme i situationer, hvor man udelukkende af økonomiske årsager må prioritere 8 mm frem for 16 mm. Selvom 16 mm er det format flest søger om. Ifølge årsberetningen har workshoppen ikke hidtil taget stilling til et projekt udelukkende ud fra økonomiske kriterier.

Kun få alternativer

Den nuværende harmoni vil sandsynligvis meget hurtigt være et overstået stadium. Hele filmbranchen er så meget i skred, at det langt fra er nogen indlysende selvfølge, at vi også om et par år har en dansk filmindustri. Dens forsøg på at vælte kulturminister Niels Matthiasens filmlov har været så kraftige og så forkrampede, at den sidste rest af et tillidsforhold mellem stat og branche faktisk er forsvundet. Og at danske filmproducenter selv, på egen hånd og eget initiativ, skulle kunne sætte noget fornyende i gang må forekomme som et mirakel for enhver med blot et overfladisk kendskab til branchens nøglepersoner.

Det helt afgørende – og usædvanlige – ved workshoppen er, at selvom det er en institution inden for det statslige kunstbureaukrati, så er der foreløbig lagt op til at danne sig et miljø, der *ikke* er cinefilt og inside, men et miljø af mennesker, der ikke samles, fordi de interesserer sig for *film,* men som interesserer sig for en hel masse forskellige ting, hvor de bl.a. kan bruge filmen som et middel. Derfor skulle der også være chancer for, at den afslappethed over for mediets kunstneriske status, som præger workshoppen, vil overleve ud over puberteten, og at workshoppen ikke om et par år blot er centrum for en række poetiske skønånders ambitioner om at komme igennem som filmkunstnere, men at det vil forblive med at være en købmandshandel, hvor det er muligt at få film og lidt hjælp med rabat til det og det.

Fordelings-dilemmaet uløst

Selvom »godkendelsesprocenten« for 1971 er helt oppe på ca. 70, så røber alene det, at man kan indføre et begreb som »godkendelsesprocenten«, at de liberalistiske principper bag workshoppen imidlertid har deres begrænsninger (70 pct.). En gang hver måned afholdes der åbne medlemsmøder, dvs. møder, hvor alle interesserede kan komme og diskutere indbyrdes eller med arbejdsudvalget og/eller ledelsen. At der går en konflikt gennem alt det fine, der er at sige om workshoppen, kommer tydeligt frem på disse møder. Den konflikt, som eksisterer i samtlige organer til fordeling af statsstøtte til kunst o.lign.: konflikten mellem ordet censur og ordet kvalitet. Denne konflikt er en uundgåelig følge af et system, der bygger på fordeling. De folk, der sættes til at administrere fordelingen, vil selvsagt (i vores »positive« samfund) sige, at de fore-

tager en kvalitetsvurdering af de mulige fordelingsobjekter. Modparten vil på den anden side (kunne) påstå, at der er tale om et eksempel på grov politisk censur. Vi andre må spørge os selv: var det de bedste, farligste og mest relevante projekter, som fik penge, eller var det dem, der ingen ting fik? Svaret blæser i vinden.

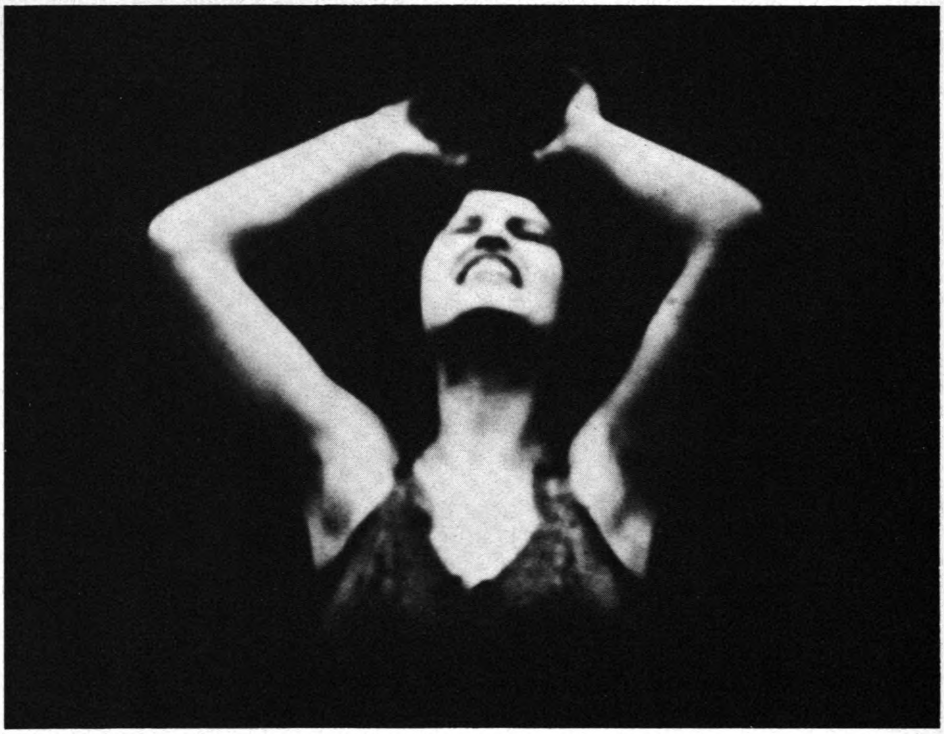
Problemet kan kun i egentligste forstand løses på én måde, og det er faktisk også det, man har stræbt efter i tankerne bag workshoppen: give penge til alle uanset deres projekts eventuelle kvalitet i nogens øjne. Den totale frihed. En forbilledlig sandkasse. Man skulle have set på højskoleloven og ikke på, hvordan man kunne demokratisere de traditionelle kunstlove. Højskoleloven bygger på ideen om automatik – et initiativ inden for visse ydre rammer og med visse forpligtelser, men uanset dets formål og indhold, udløser automatisk en bestemt statsstøtte – et voilà, en højskole er på benene. Fritidsloven i sin oprindelige udformning var med en lignende automatik, og workshoppen kunne udmærket fungere efter helt samme retningslinier.

Det kan selvsagt ikke være sådan, at man blot kan hæve hvad som helst til hvad som helst. Men det kan sagtens laves sådan, at man kan hæve et bestemt beløb til hvad som helst, f.eks. et bestemt antal 8 mm-filmruller med den eneste klausul, at man ikke kan få mere film før den første produktion er færdig. Teoretisk kan man selvfølgelig tænke sig, at en eller anden, hvis det virkelig var helt frit og uden et eneste kvalitetskriterium, satte sig til at fotografere biler på gaden, klippe strimlerne sammen og kalde det en færdig film for derefter at bede om ny film og så gentage det hele. På den måde kunne man hurtigt tømme selv en righoldig kasse osv., men hvem ville gide gøre et sådant eksperiment? Ingen. Og skulle der være én, så var det da på tide at vedkommendes problem kom for dagen.

I marts blev der valgt nyt arbejdsudvalg, og flere af de nyvalgte var inde på tanker i retning af automatik. Men med den nuværende bevilling vil man hurtigt komme over for at skulle vælge mellem f.eks. demokrati (automatik) eller mulighed for *også* at lave nogle lidt større, lidt komplicerede produktioner. Flere professionelle filmfolk (dem det hele oprindelig var tiltænkt) kommer til workshoppen for at få udgifterne til materialer dækket ved projekter, som de ikke kan komme igennem med andre steder, men gerne vil lave. Dette valg er endnu et problem i hele det kompleks, der hedder fordelingspolitikken, og det hænger selvfølgelig igen sammen med problemet omkring kvalitet (et problem, der ikke handler om, at den enkelte pludselig ikke har kvalitetskrav, men om hvorvidt man ligefrem kan knæsætte nogle »officielle«, der skal skille fårene fra bukkene) som igen – i nogle tilfælde – hører sammen med en vis økonomisk formåen.

Struktur

Workshoppen består af ledelse, arbejdsudvalg og sekretariat. Ledelsen består af to repræsentanter fra henholdsvis Danmarks Radio (kontorchef Kjeld Veirup og TV-producer Fritz Raben) og fra filmfonden (kontorchef Uffe Stormgaard og maleren Søren Hansen). To af ledelsens medlemmer



Fra Jytte Rex og Kirsten Justesens film »Tornerose var et vakkert barn«.

(pt Fritz Raben og Søren Hansen) er fødte medlemmer af arbejdsudvalget (en helt urimelig idé), der forestår den daglige kontakt med medlemmerne og foretager førstebehandlinger af projekterne. Økonomien skal godkendes af ledelsen. Arbejdsudvalget består af i alt seks medlemmer og de resterende fire vælges for et år ad gangen af medlemsforsamlingen. I 1971 var det TV-producer Carsten Overskov, filminstruktør Ole John, filmfotograf Gregers Nielsen og filminstruktør Chr. Braad Thomsen. Ved valget i marts 1972 blev valgt filmkritiker, stud. mag. Mette Knudsen, filmfotograf Vibeke Winding, tonemester Peter Sakse og Chr. Braad Thomsen. Peter Sakse er tillige ansat på deltid i workshoppen som teknisk konsulent for medlemmerne, mens sekretariatet ledes af en sekretær på halvdagsjob, Nina Crone.

Distribution findes ikke

Ca. 50 film er foreløbig – efter to år – færdige på workshoppen. Ét katalog er lavet og et nyt kommer (kan rekvireres på workshoppen, Brolæggerstræde 9, København K tlf. (01) 14 22 37). I katalogerne kan man læse en kort omtale af filmene, sandsynligvis skrevet af ophavsmændene, i hvert fald ikke i alle tilfælde lige informativ (»Handler om fremmedgørelse og anomi«) samt en adresse, hvorfra filmen kan rekvireres, oftest instruktøren him/her-self. Det er en nødløsning. Workshoppen må snart se at få løst sit distributionsproblem. Et af de mest karakteristiske træk ved den borgerlige kulturpolitik er, at den tillader produktion og atter produktion, det gælder om at lave kunst, få lavet kunst, men når det kommer til at hjælpe til at få det rundt i landet, så vælgerne kan se det, av, den går ikke. Hykleriet kunne gå hen og blive afsløret. I hvert fald er det karakteristisk, at distributionssiden ofte overses. Vi har Statens Filmcentral, et godt distributionsinitiativ, men Statens Filmcentral er en eksklusiv forening, en statsinstitution med traditionsbestemte principper og høje tanker om sig selv. Den distribuerer ikke hvad som helst. Workshoppen har som en række andre interesserede (bl.a. en række alternative produktionsselskaber) forhørt sig på SFC. Sidst har workshoppens ledelse sendt Filmcentralen et forslag om, at den laver et særligt katalog til bl.a. workshopfilm, således at det for forbrugeren er helt klart at SFC-film er for sig og snot for sig. Et af Filmcentralens problemer har været overhovedet at finansiere en øget distribution, men her har det været på tale at dække Filmcentralens reelle distributionsomkostninger udefra.

Med den nye filmlov er det imidlertid ikke umiddelbart indlysende, at workshoppen bør lægge sin distribution i Statens Filmcentrals hænder. I den nuværende lov er SFC opført som en af de institutioner, som filmfonden skal finansiere af sin formue. Selvom filmfonden ikke har indflydelse på størrelsen af beløbet, så giver det selvsagt en vis kontakt og en øget mulighed for koordination af aktiviteterne, når pengene kommer samme sted fra. SFC er imidlertid i den nye filmlov hævet ud af nogen som helst sammenhæng med filmfonden. Efter en nærmere bestemt overgangsperiode på nogle år skal SFC være helt på statens hænder og i det lange sigt er det tanken, at det skal indgå – i hvert fald delvis – i det AV-institut, som bl.a. undervisningsminister Knud Heinesen har været meget ivrig for at få etableret under undervisningsministeriet. Argumentet for at lade SFC gå over under undervisningsministeriet er i sin tid fremført af Filmcentralen selv og går ud på, at størsteparten af Filmcentralens film og af dens forbrugere falder inden for undervisningssektoren. Hvor vidt det er en god idé eller ej, får stå hen her. For workshoppen betyder det i hvert fald lidt af en ny situation, og det må overvejes om det er en god idé at have sin distribution så definitivt i andres hænder.

Workshoppen er i den nuværende filmlov

ikke nævnt med ét ord. Af gode grunde: loven blev lavet langt før, der blandt kulturbureaukraterne var tænkt på, at man også kunne have en workshop. I den nye lov er drift af workshop opført som et af filmfondens mange gøremål. Der burde også stå, at det er filmfondens opgave at distribuere filmene, men selv om det ikke kommer til at stå der, så bør filmfonden give workshoppen og alle de øvrige distributionsorganer på den mere alternative fløj økonomiske midler til en rimelig, helt åben distribution – i retning af det svenske Filmcentrum. Selv om det flere steder i udlandet har vist sig meget vanskeligt – og herhjemme vil det ikke blive mindre vanskeligt på grund af Filmcentralens »dumpingpriser« – at få en indtjening til produktion via distribution, så bør også det være en del af endemålet, at lave en evighedsmaskine, således at den enkelte kan få penge hjem på sine produkter. Det vil også give et friere forhold til både film og workshop.

Men indtil videre må interesserede altså ringe til instruktøren og ordne det privat.

Fordelingen af de penge, der kommer ind ved salg eller udlejning af en workshop-film, har været et af de store problemer i workshoppen. Workshoppens medlemmer laver deres film uden arbejdsløn og får blot de tekniske udgifter betalt af workshoppen. Ifølge de nuværende retningslinier skal indkomne beløb deles fifty-fifty mellem filmarbejderne og workshoppen, hvilket de fleste er enige om er en urimelighed. Arbejdsudvalg og ledelse har derfor foreslået en ordning, ifølge hvilken arbejdsholdet har førsteprioritet på indtægterne og skal have deres arbejdsløn hjem, før workshoppen får del af indtægterne. Forslaget er forlængst godkendt af filmfondens bestyrelse, men bureaukraterne i Danmarks Radio har endnu trekvart år efter forslagets udformning ikke kunnet snøvle sig sammen til at godkende det. Derfor er man i dag i den urimelige situation, at workshoppen reelt kan tjene penge på dens medlemmers gratis arbejdsindsats, og dette har næppe nogensinde været meningen. ■

WORKSHOP-FILM

Følgende workshop-film er tilgængelige i en distribuerbar 16 mm kopi, og hvor intet andet er opgivet, kan filmene lejes hos instruktøren via workshoppen.

Mao: Grib dagen, grib timen

Instruktion: Dino Raymond Hansen og Gregers Nielsen. Filmen skildrer den kinesiske revolution set gennem Maos digte, af hvilke nogle læses op på lydsiden. Forskellige kinesere udtaler sig om, hvad disse digte betyder i deres hverdag, og filmen rummer desuden materiale fra kinesiske dokumentarfilm. (Udlejning: Statens Filmcentral).

Tornerose var et vakkert barn

Instruktion: Jytte Rex og Kirsten Justesen. Den første danske kvindefilm er et forsøg på at finde frem til den kvindelige identitet i en række tvetydige tableauer, hvor kvinder udtaler sig, danser og synger eller er til stede i deres daglige miljø. Filmen er bl.a. en kritik af det fastlåsede rollemønster og et forsøg på at vise, at kvinder overlever alle undertrykkelsesforsøg.

Slumstormerne, Stærekassen og Det kan blive bedre, kammerat

Instruktion: Chr. Braad Thomsen og Dirk Brüel. En slumstormer-trilogi, hvis første film beskriver et af de første slumkollektiver »Jægergården« fra dets oprettelse i december 1970 til kollektivet 3 måneder senere blev stormet af politiet. »Stærekassen« beskriver situationen omkring den dødsdømte Christianshavner-bygning, og trilogiens sidste film handler om september-offensiven og er bl.a. baseret på en række af slumstormernes kampsange, der præsenteres i det miljø og under de aktioner, som sangene er skabt til. (Udlejning: Statens Filmcentral).

Ironside og Fællesmarkedet

Instruktion: Jannik Hastrup. Denne protest mod Danmarks tilslutning til Fællesmarkedet har som ramme en historie om Ironsides tre hjælpere, der skal notere EF-modstandere til de hemmelige kartoteker, hvilket de nægter at gøre, fordi de selv er modstandere. I den efterfølgende retssag mod dem benytter Ironside situationen til en hård politisk kritik af Fællesmarkedet, altsammen i en muntert-naiv tegneserie-stil. (Udlejning: Statens Filmcentral).

Kvinden i EF

Instruktion: Mette Knudsen, Li Vilstrup, Dola Bonfils, Mette Bauer. Gennem interviews med kvinder på forskellige arbejdspladser forsøger filmen at give et indtryk af, hvordan kvinderne ser på kønsrollemønstret herhjemme og hvilken holdning de har til Fællesmarkedet. Disse interviews er sammenklippet med kommentarer af kvinder, der har sat sig grundigt ind i de EF-spørgsmål, der særligt vedrører kvindens stilling. De understreger, hvem der især har fordel af EF, nemlig de store kapitalkoncentrationer. (Udlejning: Statens Filmcentral).

Kinesisk bordtennis

Instruktion: Jørgen Leth. I forlængelse af sin Torben Ulrich-film har Leth filmet kinesiske bordtennis-virtuoser på turné i Europa. Han koncentrerer sig om spillets poetiske kvaliteter, præsenterer hyppigt slow-motion-optagelser af spillet og kommenterer med tekster, hvad vi ser.

Der kommer nogen

Instruktion: Morten og Mikkel Bo. En regulær novellefilm om en ung mand, der vil slappe af i et sommerhus, men som hører mystiske fodtrin og andre lyde i det tomme hus og til sidst bryder sammen. En original skildring af et skizofrent tilfælde med en billed- og lydside, der kommer stadigt mere i konflikt med hinanden.

Afgang 15.43

Instruktion: Jørgen Mikkelsen og Torben Eilsø. En symbolsk novellefilm om nogle mennesker, der mødes i en ventesal og som

Røde Claus og venner synger kampsangen »Boliger før Banker« i Chr. Braad Thomsens politiske musical »Det kan blive bedre, kammerat«, produceret af workshoppen.

siden kommer ind i en tog-kupé, der ikke bevæger sig ud af stedet. Filmen handler om iagttagelser af mennesker i en anormal situation.

En husmor

Instruktion: Astrid Pade, Vibeke Herbert, Anne Sprogøe. En novelle-film om en hjemmegående husmor, der i sin ensomhed inviterer en fremmedarbejder med sig hjem, uden at de er i stand til at tale med hinanden. Filmen konkluderer, at kvinder og fremmedarbejdere bør slutte sig sammen og bekæmpe deres udbyttere. De tre roller spilles af Vibeke Banke, Olaf Nielsen og Alexander Gruchinsky.

Rapport fra den sidste station

Instruktion: Vojislav Mladinovic. Filmen beskriver ensomme mennesker på et alderdomshjem, hvor de ikke har andet at foretage sig end at vente på – og i flere tilfælde længes efter – døden. Mens kameraet hviler på deres tavse og trætte ansigter, fortæller de på lydsiden om deres tilværelse på hjemmet.

Fejer Ib

Instruktion: Ira Brenner. Portræt af en af de sidste skorstensfejere. Billedsiden viser skorstensfejerens arbejde, mens han på lydsiden fortæller anekdoter fra sin hverdag. (Udlejning: Dansk Folkemindesamling).

Hesteklaus og Anomi

Instruktion: Poul Goldschadt. »Hesteklaus« er et portræt af en værtshusdigter, der reciterer sine værker på forskellige beværtninger i det indre København. »Amoni« handler om en ung mands fremmedgørelse, hans protest mod forældres og institutioners autoritet.

Fremmedarbejder

Instruktion: Jørgen Haagen Humle. Filmen konfronterer nogle fremmedarbejdere med en livlig ung dansk pige og forsøger at fremprovokere situationer, der kan vise sammenstødet mellem forskellige kulturer.

Manden i spejlet

Instruktion: Peter Avondoglio. En film om dværgen Nellos selvtillids-problemer. Han lever i spejlkabinettets fantasiverden, hvor han er i stand til at se sig selv i naturlig størrelse og dermed opnå de ting, han ikke kan få udenfor.

Gæsterne

Instruktion: Per Mannstaedt. Filmen handler om nogle mennesker i et sommerhus, to par der mødes, om stemninger der opstår og forsvinder igen, om kontakt og kontaktløshed.

Wilhelm Freddie

Instruktion: Per Kirkeby. En 90 minutter lang samtale med Freddie, der gennemgår sin karriere, fortæller om sit kunstsyn og sin praktiske indsats for dansk malerkunst. ■

Oluf Gandrup

OLE ROOS - TO DOKUMENTER

Ole Roos er en alvorlig mand. Han går ikke på kompromis. Efter en række fremragende kortfilm, bl.a. »Michel Simon« og »PH lys«, spillefilmdebuterede han i 1969 – ikke særlig vellykket – med »Kys til højre og venstre« (efter Jens Gielstrups roman af samme navn). Det var manierismen, forgabelsen i filmmediet og den (deraf følgende) manglende interesse for intrigen: personernes fortid og begrundelsen for deres gøren og laden, anklagerne især lød på. Tilsyneladende har Roos ikke taget sig denne kritik særlig nær. Han fortsætter, hvor han slap.

Det på en gang forfriskende og problematiske ved Ole Roos er således, at han fastholder en bestemt måde at lave film på, på trods af at den ikke falder i god jord – heller ikke hos publikum. Sådan noget gør man kun, hvis det man har at sige, er af en vis påtrængende personlig karakter.

En mand

»En mand«, frit efter Soyas novelle af samme navn, har som overskrift »Betrachten Sie mich als ein Traum«. Ser man filmen uden biografstøj, alene, som jeg har gjort, tørnes man straks på dens dystre vampyrske sort/hvide stemningsleje, et enerverende næsten ordløst kuvøseagtigt vacuum, kontrasterende emfaseret af skingert hylende jernbanelyde fra S-togene, der på uberegnelige tidspunkter farer forbi neden for den 3-værelsers lejlighed, hvori det meste af filmen foregår. »Men det vænner man sig til«, siger Helle Hertz, den ene af filmens to personer, til den anden, Morten Grunwald. Denne er via en avisannonce – læst bag dugget telefonboksrude – ankommet stor og mørk, konstant hattebærende og cigarrygende (mellem tænderne – frækt lige ud i vejret) for at leje værelse. Han tager det, og så begynder den nonverbale parringsleg mellem den ganske almindelige småliderlige kontormusede udlejerske og den store, tavse stranger. »Hvad laver De egentlig?«, spørger hun i filmens kernescene, da de to hen mod slutningen endelig er på nippet til at sige mere end goddag og farvel til hinanden, og sidder og ser på hans mindebilleder. Han er forhenværende sømand, viser det sig, og har foruden billeder af sig selv og sig selv og sine damer også et: »Hvem er det?« – »Det er en fyr, jeg kendte, som brændte et bordel af i Bolivia, det er sgu rigtigt – ja, og så kvalte han en luder lige midt i hele bullesjajsen.« Hun: »Nai – ha-ha.« Han: »Det er skønt, det er godt, kan du tro.« Pause. Hun går chokeret bort.

Vores og hendes *opgejlede* mistanke – for det første fordi filmens indledningssekvens viser fundet af en myrdet kvinde – han er åbenbart på flugt, skjuler sig – for det andet på grund af hans hele mystisk indesluttet provokerende adfærd, og for det tredje på grund af hans interesse i bemeldte indtil nu uopklarede mord (fremhævet ved at udsnit af avisreportager herom fylder hele lærredet) – synes nu bekræftet: han er pervers, seksualmorder.

Under hans næste fravær benytter hun derfor lejligheden til at søge konkrete beviser for sin antagelse – i hans kuffert, og finder ganske rigtigt(?) et par damesko i en mystisk pakke, vi kan huske fra filmens begyndelse. Uheldssvangert (kameravinklen) overrasker han hende midt i oppakningen. Noget afgørende må ske – vold eller sex. De kysser hinanden, og han kommanderer hende ind at ligge nøgen på sengen i det andet værelse. Det ser vi ikke, kun at han gejlt brummende træder ind til anretningen. Så: dumpt mandebrøl, off screen. – Det er *ham,* der har fået en kniv i ryggen, og kameraet glider til slut dvælende fra kniv-i-ryg i gulvhøjde op ad den stumt siddende, fuldt påklædte Helle Hertz.

Vi bliver således forløst til sidst, selv om det ikke er orgasme, vi får – og det er netop filmens tema: den snævre forbindelse mellem vold (død) og erotik.

Det at vise, at frustration af elementære kræfter i mennesket, som de erotiske, forvandler disse fra deres oprindelig skabende og kommunikerende natur over i noget destruktivt og perverst, kan let blive lidt dollarbook freudiansk. De rette anvisninger til forståelse kan nemt blive for påpegende fede – og symbolerne omkring Morten Grunwald kan da også af og til forekomme lidt for tydelige: han prøver at sprænge en cykelkæde med brystmusklerne – den evige STORE cigar – og så har han »på bunden« en smuk lille sommerfuglesamling, som han (naturligvis) har et dobbelt forhold til (rammende vist i en scene, hvor han blidt giver en sommerfugl en tur rundt med grammofonskiven, og så pludselig knuser den).

Freud er efterhånden blevet banal hverdagskost, men som sådan også rigtig og nødvendig. Efter flere gennemsyn synes jeg, Ole Roos ved at rense sin film for al udenomssnak, ved sin afståen fra traditionel publikumsvenlig epik, med blodig konsekvens har skabt et stringent billeddigt, som er nær ved at være en genial banalitet.

»En mand« er en illusionsløs film, og det er rigtigt, at den mangler et fremadrettet og visionært perspektiv; derimod er der stor vinkel på bagud. Det er ikke bare Soyas

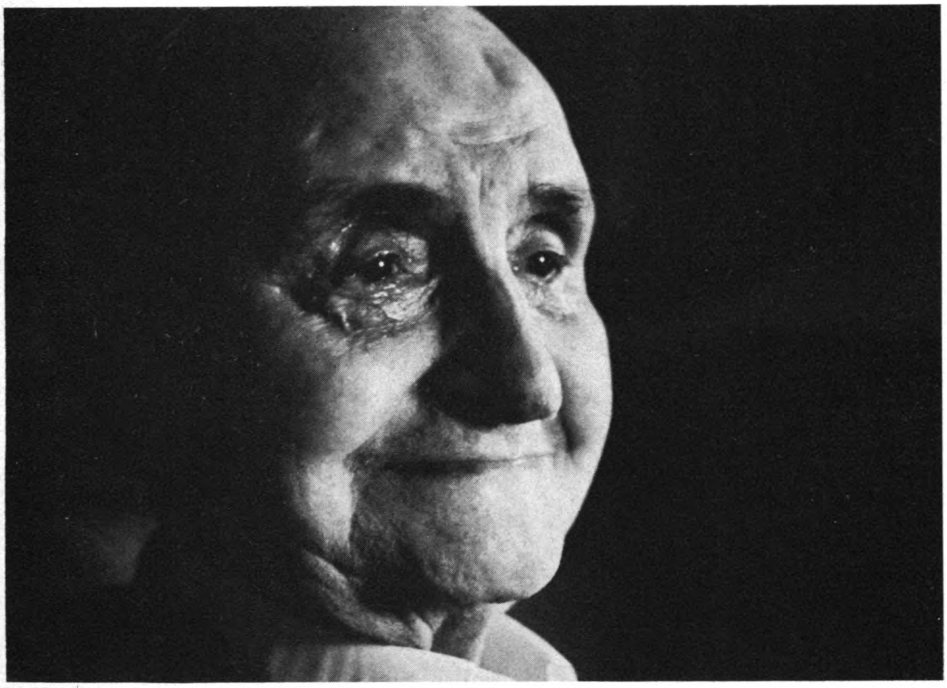
Morten Grunwald i Ole Roos' »En mand«.

skyld, at filmen foregår i et ikke nøjere præciseret tidsrum i 40'rne, eller 50'erne, eller måske 60'erne: Han spiller Glenn Miller på en ældgammel grammofon, mens hun hører transistorradio i køkkenet, der er i 60'er stil. Hans klædedragt er fra 40'rne, hendes fra 50–60'erne. Men grundtonen i filmens univers er tiden efter krigen, men før »modernismen«. Det vil først og fremmest sige »Amerika über alles«. Det var dengang f. eks. en Ole Roos var i puberteten.

Var århundredskiftet begyndelsespunktet for den første blindt fremadstræbende teknologiske bølge i vesten, så er slutningen af 40'rne begyndelsen til den anden – amerikanismen, med alt hvad vi i dag kan se den indeholder. At det er intet mindre end hele *det* vestlige kulturmønster, som falder på halen for teknikken og dyrker stærke tavse kæmpende idolmænd og destruktiv sex, der står for skud, siges ikke explicit i filmen, men demonstreres. Således får de jernbanelyde, der tilsyneladende blot var effektfuld lydside, udvidet betydning i filmens slutsekvens, som er et luftfoto af et jernbaneterræn med påfølgende tiltning til skyet vejr under truende optræk.

Filmens overskrift: Betragt mig som en drøm, er derfor mere end tvetydig. Er det ham, der drømmer sadomasochistisk, eller er det hende? Er det Ole Roos? Eller er det os? Det får stå åbent. Det væsentlige er, at der rammes fantastisk præcist – bl.a. via sammenblandingen/smeltningen af forskellige tidsperioder og deres karakteristika – i den tilstand af uendelig fjernhed og intens følelsesmæssig nærhed, der er karakteristisk for drømme og pludselig fjern erindring.

Et af de gode nærbilleder i »Ind imellem bliver vi gamle«.



Ind imellem bliver vi gamle

»Ind imellem bliver vi gamle« er en dokumentarfilm om alderdomsforsorgen, lavet i samarbejde med Charlotte Strandgaard, og som dennes »Ang. Lone« går den tæt på »verdens bedste« sociallovgivning – bagom til de mennesker, den skal gøre godt for og forsøger herfra at påvise ikke bare lovgivningens utilstrækkelighed, men også at se den som symptom på et sygt samfund. Det er ikke »Røde Kors humanisme«, men kulturdebat.

»Ind imellem bliver vi gamle« er delt op i 7 afsnit – 7 dage. I løbet af denne uge søges emnet uddybet i hele sit perspektiv, dels ved at gå tæt på de gamle med nærbilleder og interviews, dels ved at følge gangen på et pleje- og alderdomshjem og endelig ved interview med en socialrådgiver – og tidens danske filosof og kulturrecensent par excellence: Villy Sørensen. Ind imellem billederne skydes der fortolkende-anklagende tekster af typen: »Har vi verdens bedste omsorgslov?« og »Vi taler aldrig om døden til dem, hvisker en plejer fortroligt.«

Tre sekvenser fortæller tydeligst og bedst, hvilket ærinde filmen er ude i: et netop født barn, der behandles af tre sygeplejersker efter alle sterilisationens regler, får denne kommentar med på vejen: »Han kan ikke dø, kun ældes« – Slow motion – frysning på gammel dame, der spadserer forbi en serie meterhøje reklameplakater for »ungt, feminint Asani-undertøj« – og endelig (naturligvis) Villy Sørensen interviewet.

Han fortæller i suveræn prosa det, filmen søger at anskueliggøre filmisk. Med udgangspunkt i de gamle folkeeventyr om Klods Hans og Doven Lars – to, der tænker mere end de bestiller – tilføres kritikken perspektiv: alderdommen er fremtiden, ikke ungdommen, og i gamle dage var det ældste/de ældre da også de(t) bedste. At man tænkte således skyldtes naturligvis bl.a. angsten for fremtiden, men den har vi stadig. I dag betragtes denne angst imidlertid som tabu og manifesterer sig netop som sådan ved at være drivkraften bag vor »blindt fremadstræbende civilisation«.

Det er svært at blive voksen, sværere at blive gammel – og næsten »uoverkommeligt« i et samfund, hvor kun økonomer kan opnå rang af vismand – og det på trods af, at der i følge »Perspektivplanlægningen« bliver flere og flere ældre. Og Villy Sørensen konkluderer: Vi ser ikke som i andre (ældre) kulturer frem til at blive gamle. Vi har mere sans for den ydre udvikling, karrieren, end den indre, men måske kan man forestille sig en (oprørsk) alliance mellem Klods Hans og Doven Lars, de gamle og de unge, mellem dem, der har *tid* nok til at beskæftige sig med den indre udvikling.

»Ind imellem bliver vi gamle« er godt og nærværende lavet og relevant i sin formulering af problematikken: hvordan turde udvikle sig i et samfund, hvor alderdom og død betragtes som noget morbidt, og en beskæftigelse dermed ofte som et usundt forehavende, noget lignende nekrofili.

Selv om man kan mene at filmen er lidt »letkøbt«, og at den er lavet før (af Henning Carlsen), er det alligevel en »nødvendig« film – og Villy Sørensen er et kup.

■

tre nyere danske film

1 LIVET ER EN DRØM

Franz Ernst har usædvanlige evner for at skabe levende mennesker i en overbevisende dokumentarisk ramme. Og det imponerede ikke mindst på baggrund af historiens føljetonagtige konstruktion i »Ang.: Lone«. Overhovedet *har* Franz Ernst sin rod i det dokumentariske. Før »Ang.: Lone«, der på sæt og vis er meget dokumentarisk, lavede han flere rent dokumentariske film, deriblandt en om hash, som jeg ikke har set, men som måske har haft betydning for indfaldsvinkel og metode i hans nyeste film, der ligeledes er dokumentarisk. Den består stort set kun af fire interviews med fire psykiatriske skæbner og hedder »Livet er en drøm«. Emnet er specielt, men i behandlingen af det eftersøger han »almindeligheden«, det, der lige så godt kunne være dig eller mig. Franz Ernst repræsenterer i alle sine film en sjældent følsom humanisme, som det nok er værd at samle på. »Ang.: Lone« blev her og der kaldt et mesterværk, og det er jo klart, at »Livet er en drøm« mindst må være et kunstværk. Jeg synes ikke, at »Ang.: Lone« er noget mesterværk, og jeg finder ikke, at »Livet er en drøm« er noget kunstværk.

»Livet er en drøm« er en dokumentarisk film, men den er ingen *dokumentarfilm* – ikke »a *creative* treatment of reality«, sådan som f. eks. »Hellstrøm Rapporten« er det, omend denne films sensationalistiske måde at være det på, alligevel gør den tvivlsom. Så hellere Franz Ernsts' film, selv om den ikke fortolker, ikke skaber noget af sit stof (i den dagligdags betydning af ordet: tolke). Den er en reportage i fjernsynets bedste interview-stil, hvor ordene, stemmen og det nøgne menneskeansigt er hovedsagen.

Først en ung mand, en normalneurotiker, hentet lige ud af hippie-bevægelsens allersidste dønning, gift og lykkelig familiefar da filmen med ham blev optaget, men skilt et halvt år efter. Så en maniker, en ung kvinde, der meget præcist beskriver sin tilstand, der kan minde om de lykkeligere sider ved en amfetamin-rus, og som påpeger, at den særlige følsomhed og åndelige modtagelighed i denne tilstand først bliver et problem i det øjeblik, omgivelserne ikke tager hensyn til den eller bare accepterer den. I dette afsnit møder vi osse filmens eneste indslag af institutionskritik, og karakteristisk nok måtte en overlæge i en eller anden avis skynde sig at sige, at denne form for kritik netop er et symptom på sygdommen. Ak ja!

Den tredie og »interessanteste«, den 17-årige Rikke, lider af personlighedsspaltning, hvis udløsende årsag er – som hun selv siger – at hendes evne for koncentration er slået i stykker. Og det er den i så høj grad, at hun endog har læsevanskeligheder med selv de simpleste tekster. I en meget lang indstilling står hun og tømmer en pose med sine ejendele ud på sengen. De består for det meste af alskens kosmetiske midler, og med den langsommelighed, der er karakteristisk for den dybt psykotiske, staver hun sig samtidig igennem teksterne udenpå diverse dåser, flasker og tuber. De repræsenterer i en vis forstand hendes identitet – måske ikke i normaltilstanden, som en anmelder antydede, men i hvert fald her. Både psykotikeren og den dybt neurotiske kan have de største vanskeligheder med i allerbogstaveligste forstand at holde sammen på sin bevidsthed, og så kan det være en lindring at fiksere tingene omkring sig og f.eks. sige: Dér står en stol. En stol er et møbel, et menneske anvender, når det har brug for at sidde ned. Jeg er et menneske, der af og til benytter mig af en stol ...

Evnen for koncentration er tvingende nødvendig for evnen til indlæring og erindring, uden koncentrationsevne heller ingen identitet, men højst (man trættes hurtigt) forsøg på at fastholde omverdenskontakten ved at fiksere tingene så længe man kan og slå sig til tåls med, at man i hvert fald er et menneske, hvad det så er for noget. Og tabet af koncentrationsevnen *kan* så være forårsaget af en helt urimelig psykisk overbelastning gennem meget lang tid, ofte flere år. Men dybest set er det en forsvarsmekanisme og ikke »i sig selv« noget sygt, ligesom feber ikke er et sygdomstegn men et sundhedstegn, en alarmklokke, der fortæller, at noget er galt og må rettes. Forsvaret kan sætte ind for sent, ligesom alarmklokken kan ringe for sent, og så kan det tage meget lang tid, før den psykiske konstitution er genoprettet. I nogle tilfælde bliver den det aldrig, i nogle tilfælde kan jo osse en motor være så mishandlet, at den enten skal repareres ustandseligt eller slet ikke kan repareres mere.

Således i tilfældet Rikke, der ifølge en mellemtekst »mistede livet ved en uoverlagt handling« få måneder efter filmens optagelse. Man gættede på forhånd, at det stod meget dårligt til. Hendes selvmodsigelser, der er groteske, den mærkeligt søgende måde, hun betragter på, de lange pauser mellem spørgsmålene til hende og hendes tøvende svar, der kommer fra en helt anden verden. Et sted under optagelserne blir hun pludselig udmattet, dvs. hun kan ikke i nogle sekunder fastholde noget som helst: »Nu svinger den igen – kan I ikke se det?« spørger hun instruktøren og psykiateren.

Både den maniske pige og Rikke interviewes desuden efter hjemsendelsen fra hospitalet, og det kan give anledning til interessante sammenligninger, som jeg ikke skal komme ind på her. Men afsnittet med Rikke, især hospitalsafsnittet, er meget fængslende. Selv om der er tale om reportage, leverer osse billedet her så meget materiale, at det er muligt at »*se*« figuren og tegne et sygdomsbillede.

Dette kan desværre ikke hævdes om det fjerde og sidste afsnit med den midaldrende mand, der fuldstændig lever i sin paranoiske verden og tror, han har hundeøjne og forfølges af enkedronning Ingrid, der (vistnok) i virkeligheden er 800 år og hedder frk. Hansen og bor i Ahornsgade! Det er en hel Heronimus Bosch-fantasi, han ruller op i ord, men den er lukket for os, og det svækker filmen, fordi det er dens slutning. Som en anmelder skrev, kommer man i højere grad til at tænke på de traditionelle »tossehistorier« end på en sindslidende. Franz Ernst fører os fra den relative normalitet til stadig vanskeligere, stadig mere utilgængelige tilfælde. Men hvor man i de tre første tilfælde kan opfatte dem i tid og rum – mere eller mindre – og derigennem forstå i hvert fald *noget* af dem, dér glipper det helt i interviewet med manden, der tror, han har hundeøjne.

Det er indlysende, at baggrunden for »Livet er en drøm« er den diskussion om psykiatriens metoder og mål, der blussede op efter den danske oversættelse af psykiateren Ronald D. Laings »Oplevelsens politik og Paradisfuglen« – i øvrigt en debat, hvis ekspertise udmærkede sig ved, at ingen af eksperterne nogen sinde havde hørt om Laings store læremester Robert Lindtner! – og som siden fulgtes op af Lasse Forsbergs klart Laing-inspirerede spillefilm »Mishandlingen«.

Franz Ernst lægger ikke op til en fornyet diskussion. Ret beset beskæftiger han sig slet ikke med den, den mærkes kun i hans sympatiske holdning til de fire som måske særligt følsomme eller særligt kærlighedsløse mennesker, der ikke havde ressourcer nok til alligevel at »klare« deres miljø. Ægte laingsk er osse opfattelsen af, at disse mennesker naturligvis *er* syge – hvem der har været sindslidende selv vil aldrig være så letsindig at betegne sindssyge i nogen grad eller form som en eftertragtelsesværdig tilstand, omend tilstanden kan rumme særegne oplevelseskvaliteter, der kan omsættes i værdifuld erfaring, men vel at mærke: kun *når (eller hvis!) man finder sit gamle, fortrolige jeg igen.* Netop i sit forsøg på at gå ind på denne oplevelsesverden så lidt forudfattet som muligt – det ligger osse i filmens titel – kan man måske nå frem til, hvad der kan gøres. At samfundet er sygt, er sandelig ikke ensbetydende med, at patienten er den normale. Det, der ligger i Laings opfattelse af begrebet »anti-psykiatri«, er dette: den virkeligt »normale«, sunde og følsomme må nødvendigvis reagere mere eller mindre neurotisk og psykotisk på et sygt samfund, men derfor er han lige fuldt syg og trænger selvfølgelig til hjælp. Men det var ikke lige det indtryk, Laings danske brigade efterlod sig i debatten. Det gør til gengæld Franz Ernsts film, selv om den ikke siger det direkte. Og selv om den lader hele institutionskritiken, metoderne og især de politiske misbrugsaspekter ligge, er den ikke desto mindre det mest laingske indlæg til dato i den danske debat om emnet.

John Ernst.

■ **LIVET ER EN DRØM**

Arb. titel: Skizofreni. Danmark 1972. **Dist:** SFC. **P-selskab:** Ebbe Preisler Film/Kortfilmrådet. **P-leder:** Ebbe Preisler. **Instr/Manus:** Franz Ernst. **Råd:** Dr. med. Preben Hertoft. **Foto:** Dirk Brüel/Ass: Dino Raymond Hansen (farve). **Klip:** Christian Hartkopp. **Tone:** Keld Hansen. **Længde:** 68 min., 748 m (16 mm). **Censur:** Rød. **Prem:** Carlton 24.4.72.

2 LIVET I DANMARK

»Livet i Danmark« er et gennemreflekteret værk, men refleksionen virker ikke udad som et krav til publikum om forudsætninger, tænksomhed og indforståethed, men indad mod materialet. I øvrigt er refleksion måske et forkert ord, – meningen er: i denne film er ikke blot følelser, viden, stemning, solidaritet, samvittighed og arbejdsmoral, men også refleksion en *forudsætning* for arbejdet, ikke en overbygning, en hat, som kan tages på eller af, efter miljøets krav. Udgangspunktet er formelt, æstetisk, fremgangsmåden har dikteret, hvad den skulle bruges på. Jørgen Leth har naturligvis som alle andre tænkt i forvejen, men til forskel fra de fleste har han kun tænkt så meget og så langt – æstetisk – at det var nok til at arbejdet kunne påbegyndes på sådanne betingelser, at det maksimale antal muligheder stadig var åbne. Derved bliver filmen en undersøgelse af livets skæbne i Danmark, ikke en kortlægning af repræsentativ værdi. Den bliver et personligt værk, men med en så minimal personlig styring af overfladens fænomener, at det repræsentative udskiftes med oplevelsen af filmen som en ramme, der er handlingens eller billedets forudsætning. Dette afsløres i en bestemt sekvens, hvor en del malerier vises – snart tæt på, så rammen ligger uden for filmlærredets, snart med ramme. »Livet i Danmark« – den kunne også have heddet »Hvordan Livet Ser Ud Når Det Er I Danmark«.

Leths film er en aflæsning. Den læser, hvad den »forestiller«. Den betragter ikke typen som udtømmende, eller blot typisk, men som kliché. Den søger ikke efter typer, efter det som er fælles for liv i Danmark, – den opstiller nogle formelle betingelser, som derpå gøres fælles for en række personligt-tilfældigt valgte fænomener og personer. Som det vel efterhånden er bekendt, viser filmen en række mennesker, dyr, handlinger og ting på sort baggrund. I visse sekvenser udgør biografmørket den sorte baggrund, nemlig når en række klicheer (Havet, Provinsbyen, Stranden osv.) præsenteres. Leth har i et interview omtalt filmen som en række »emblemer«, og ordet er på mange måder tilfredsstillende. Det emblematiske fremhæves dels ved den »neutrale« baggrund, dels i farveholdningen, der er skarp, med en hældning mod det koldt røde i ting, teint og hænder, der får billederne til at fremstå med lakagtig prægnans. Denne prægnans er, som om den var en kvalitet i sig selv, sammen med den sorte baggrund med til at rive tingene og menneskene ud af deres kontekst, deres omgivelser og daglige sammenhænge. Styrken og gløden i billederne driver dem ud af enhver repræsentationsværdi, over mod hvad jeg ville kalde skrift. Det skægge er bare, at selv om jeg naturligvis vil hævde, at dette udtryk er berettiget og legitimeres af filmen selv, og selv om Jørgen Leth selv er forfatter, så er filmen meget lidt litterær, i hvert fald i ordinær forstand.

De personer, der dukker frem i emblemerne, taler alle sammen, eller er i det mindste lydligt til stede (også lyden er optaget, så den virker som emblemer). Hvad de siger er ikke af særlig betydning, for det meste, – *at* de siger noget er det afgørende. Det kan beskrives sådan: Personerne skrives ind i billedet ved, at det er skrevet med dem, de er ikke skriftens genstand, men dens måde at være til på, dens mulighed for at blive synlig. Ved at tale, taler de sig ud af billedet igen, træder frem med særpræg, nuancer, personlighed, som vækker vores sympati, munterhed, medfølelse osv. – alt efter den tale hvormed de træder frem. Men – og her kommer det helt fremragende: fra denne fremtræden med tale og personlighed vises de tilbage i emblemets flade og karakteristik – med tekst. To eksempler: der kommer en hest på billedet, den står i det sorte og er en hest med alt hvad den har. Tale kan den jo ikke, ikke på anden måde end en hest kan: ved at være der, dreje hovedet, vifte med halen osv. – men frem træder den, helt påtageligt nær, *den* bestemte hest, og så skrives den tilbage med teksten neden under: »en hest« står der. Andet eksempel: Vi ser Jørgen Ryg, også han træder frem af emblemet, men på samme måde som hesten: ved at være hvad han er som: skuespiller, han spiller en lille reklamefilmsekvens, som hænger i luften. Men han er i forvejen skrevet tilbage i emblemet igen, for der står »en skuespiller«. Ryg hører til i mediet, derfor kan han nøjes med at være i det, Henry Grünbaum præsenterer sig som politiker, og skrives så ind på plads med »en politiker«. The show must go on. Hvert emblem må lukkes hele tiden, forventningen må spændes fra emblem til emblem, men kun indfries lokalt. Filmen er uden højdepunkter, dens overflade er uden holdninger.

Men dens æstetik er så bedøvende godt gennemført, at den klarer at eksistere uden den slags trivialiteter. Filmen bringer en på den tanke, om det virkelig skulle være sådan, at en æstetik, en fremgangsmåde, opbygget i direkte kontakt med stoffet, kan komme til at omfatte alt, eller virke sådan, i den rette mands hænder. Det er således ikke en gang muligt at afvise denne film som ikke-politisk. Den er blot en politik direkte overfor tingene. Den manifesterer sig ikke i en konflikt med andre politiske opfattelser, men manifesterer *sin*.

Mange af dem, der har set filmen, vil nu sidde med indvendinger, for der er ting i den, som er i direkte modstrid med hvad jeg har sagt her. Flere af numrene i showet er negative kommentarer til min fremstilling. Det skal man nu ikke være alt for sikre på. Jeg tror, det hænger sådan her sammen: En film, som i selve sit æstetiske udgangspunkt udelukker, at nogen sekvens kan have større betydning end nogen anden, og som derfor må udfolde sig i tid uden at støtte sig til kulminationer, må på en eller anden måde undervejs forholde sig til sig selv, til sin æstetik. Den må simpelthen fremlægge sin fremgangsmåde, samtidig med at den benytter sig af den.

Og det er præcis det, der sker i de brud, der er, jævnt fordelt hele vejen. I brudfladerne kommenterer filmen sig selv og sit princip. Det er nemlig karakteristisk, at selv i bruddene bestrider den ikke det inderste i dens måde at forholde sig på, tværtimod, den demonstrerer det.

For en forfatter af den skriftproblematiserende slags er det et chok at se Jørgen Leths film. Her er dét virkeliggjort, som også undtagelsesvis lykkes i litterære ting. Det kan få en til at stille det spørgsmål: Hvor længe endnu kan filmskrift og sprogskrift holdes adskilt – er vi på vej mod hinanden, eller står vi simpelt hen på det samme sted og skal bare finde ud af det? De som måske har savnet en filmisk vurdering og terminologi i denne anmeldelse kan jo så se den ud fra det synspunkt. Og det er da nok så væsentligt. *Per Højholt.*

■ **LIVET I DANMARK**

Arb. titel: Jeg vil gerne vise jer nogle billeder. Danmark 1971. **P-selskab:** Jørgen Leth Film for Kortfilmrådet. **P:** Gerd Roos. **Instr/Manus:** Jørgen Leth. **Foto:** Henning Camre (farve). **Klip:** Lars Brydesen. **Musik:** Henning Christiansen. **Tone:** Leif Jensen. **Længde:** 37 min., 404 m (16 mm). **Censur:** Rød. **Prem:** Carlton 31.1.72.

3 MAN SKU' VÆRE NOGET VED MUSIKKEN

Efter en række film inden for vidt forskellige genrer og altså med vidt forskelligt stilpræg, har Henning Carlsen denne gang valgt at lave en folkekomedie. En alvorlig folkekomedie, ganske vist, en med både mening og morale, men immervæk en folkekomedie med let genkendelige typer i et let genkendeligt mønster. Filmen skildrer et miljø (eller, på det symbolske plan: et samfund), hvor virkeligheden holdes på behagelig afstand, mens de dristige planer og de store ord har gode kår. Vi er med andre ord på et værtshus, som ikke for ingenting hedder »Strudsen« – det, filmen handler om, er nemlig, at de typiske danskere, som befolker dette værtshus/samfund, helst stikker hovedet i busken, når der kommer en udfordring til deres følelser, deres initiativ, deres handlekraft.

Værten i »Strudsen« er en overlegen herre, som ingen kan lide, en kapitalist, som kun tænker på at få det mest mulige ud af sin forretning, og når værtshuset alligevel har et vist stampublikum, skyldes det de tre andre, der er ansatte i »Strudsen«, nemlig tjeneren Søren, buffetdamen Caja og hyggepianisten Lasse. Blandt gæsterne hefter opmærksomheden sig især om den Mozart-begejstrede slagter Svend, den mistrøstige vinduespolerer Ib og den stakkels Elly med kærestesorgerne. Hovedparten af filmen går med små skitser af disse personer, både når de træffer sammen på »Strudsen«, og når de er i gang med deres civile gøremål. På værtshuset er de gennemgående oplagte og store i slaget, uden for portrætteres de som værende vege og skuffede. Først hen imod filmens slutning kommer en samlende handling igang; værtens opførsel bliver dem for grov, og de tre ansatte samt Svend og Ib finder sammen og beslutter at starte et værtshus for sig selv. Det viser sig selvfølgelig at være vanskeligere at gennemføre ideen, end de fem i deres naive begejstring havde forestillet sig. Samtidig indser værten, at hans gode forretning ikke er tjent med en så massiv udvandring, og han går med på at være lidt mere medgørlig. Vore venner falder øjeblikkelig til føje, alt er ved det gamle, og som baronen i »Jeppe på bjerget« kan værten udsige filmens morale. »Vi er ikke ude på at lave om på systemet,« siger han, og ingen modsiger ham. »Systemet er godt nok til vores brug. Og så længe vi bare vil det samme, sker der ikke en skid.«

Henning Carlsen har ikke ligefrem gjort det let for sig selv med »Man sku være noget ved musikken«. I stedet for at have en hovedperson eller to, hvis skæbne man kan engagere sig i, vælger han at skildre et miljø igennem en fire, fem mennesker, og det medfører, at den enkelte aldrig følges

længe nok, til at man kan nå at fatte interesse for hans person og hans problemer. Manuskriptet har mosaik-struktur, der springes uafladeligt fra den ene person til den næste, men når man vælger en så løs fortælleform, er det af vigtighed, at hver enkelt mosaikbrik til gengæld står stærkt og præcist defineret. Alt for mange af brikkerne i denne film er sådan karakteriserende i bred almindelighed, og siger enten ikke noget særligt, eller noget som man kunne vide på forhånd, som f. eks. Svend der synger hjemme hos Ragnhild, Lasse der leder efter sin cykellygte, eller optrinet imellem Søren og hans søn på »Strudsen«. Dette hænger igen sammen med, at det generelt ikke er lykkedes at få hovedpersonerne til at virke som andet end skabeloner. Carlsens force har aldrig ligget i at skabe mennesker, og det synes derfor at være en god idé, at han denne gang har allieret sig med Benny Andersen, specialist i træffende beskrivelser af folk som står og træder sig selv over tæerne. Men det er som om de to manuskriptforfattere har stillet sig tilfreds med at finde på et enkelt dominerende karaktertræk eller en enkelt påfaldende interesse til hver figur, og tænkt at personen dermed var hentet væk fra klicheernes tomhed, og blevet indpustet liv og menneskelighed. Men hvis ikke figuren tillige forsynes med andre egenskaber (som ikke behøver at blive demonstreret i filmen, instruktør og skuespiller skal bare kende dem) bliver resultatet kun en kliché med et skilt i hånden, hvorpå hans personligheds særpræg står at læse med store bogstaver. Og det er nu heller ikke særligt fængslende. Desværre er filmen sådan konstrueret, at man har rig lejlighed til at lære dens personer alt for godt at kende, førend handlingen egentlig kommer i gang. Carlsens svagheder som figurtegner bliver tydelige, netop fordi de små vignetter, der opfylder den første time skal være karakteriserende og ikke har nogen handlingsbefordrende funktion. Selv de muligheder, der ligger i karakteristikkerne, for at engagere tilskueren i forløbet udnyttes ikke. Svends Mozart-begejstring har f. eks. fået ham til at melde sig til et talentforum i TV – men man får ingen mulighed for på forhånd at være spændt på, hvordan det dog skal gå, for pludselig er vi uden videre forberedelse til optagelsesprøven. Når dertil kommer, at de tilløb til handling, man kan ane undervejs, ifølge selve filmens tema er dømt til at bremses, står man faktisk tilbage med en meget passiv film, der virker, som om den selv er blevet offer for den uvirksomhed, den har villet skildre.

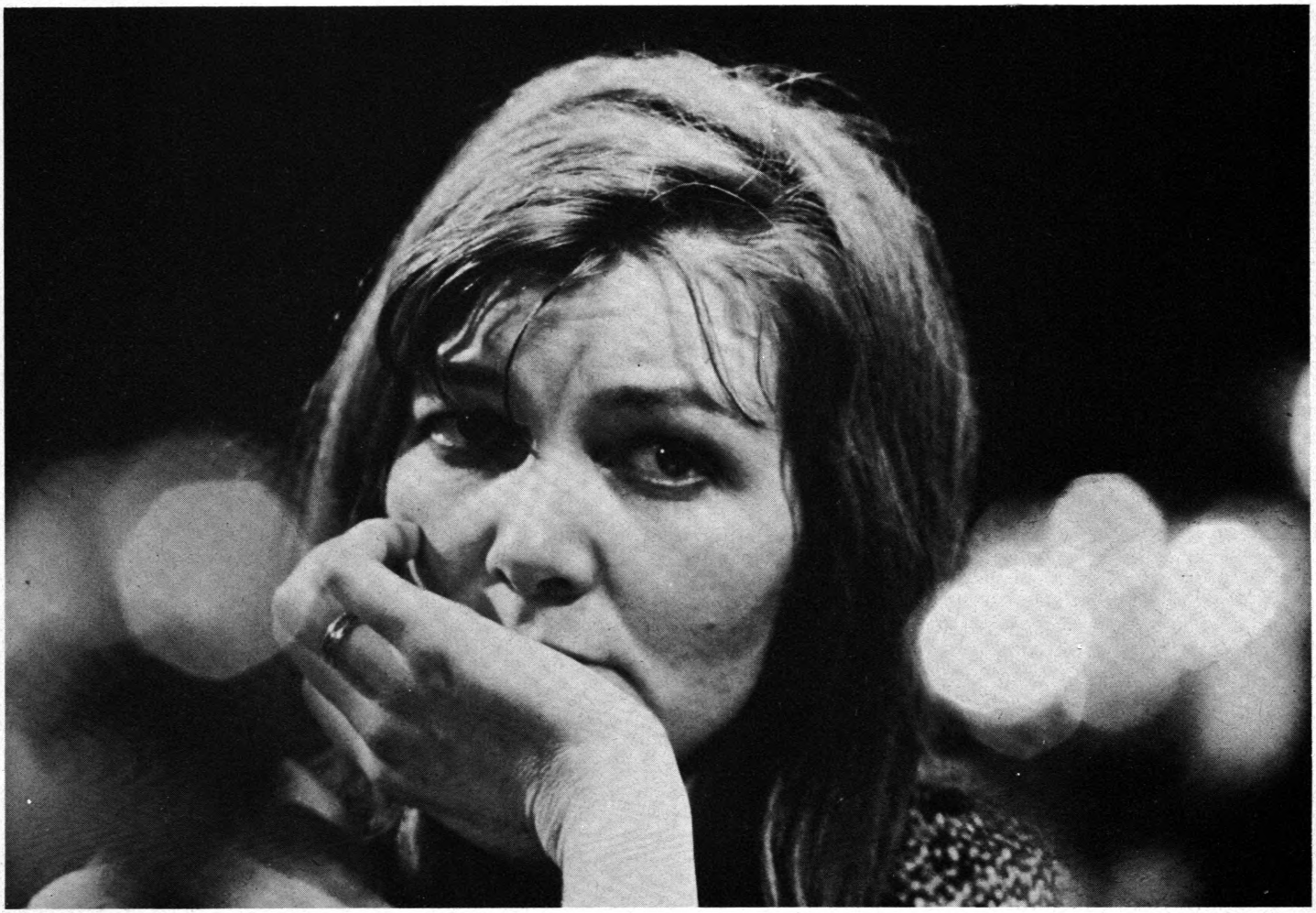
»Man sku være noget ved musikken« er overvejende holdt i halvtotaler og halvnære indstillinger – heller ikke fysisk kommer man på nært hold af personerne – hvor miljøet er med i billedet. Dette gælder især for scenerne fra »Strudsen«, lavet i lange indstillinger, hvor et roligt glidende kamera ubesværet går fra den ene til den anden, mens livet leves og atmosfæren trives i billedets baggrund. Det er Carlsens gennemarbejdede og afslappede iscenesættelse, der giver disse optrin karakter, for Henning Kristiansens fotografering, der jo plejer at være udmærket, er i denne film skuffende atmosfæreløs med med en svag rødbedefarve som den dominerende tone i interiørscenerne. Lyset udnyttes så at sige ikke som stemningsskabende element, og farverne forlener kun sjældent filmen med 'was extra. Skuespillernes indsats er dækkende, om ikke just medrivende – men det må naturligvis indrømmes dem, at manuskriptet ikke har givet dem mange strenge at spille på.

Carlsen har med denne film konfronteret det ondskabsfulde problem, som består i at skildre stilstand på en måde, der kan engagere tilskueren. Når det ikke lykkes ham at klare udfordringen, skyldes det for en stor del filmens opbygning, for med en historie, der fra starten havde holdt bedre sammen på de mange små episoder, kunne opmærksomheden være bortledt fra de svage personkarakteristikker og meget således være undgået.

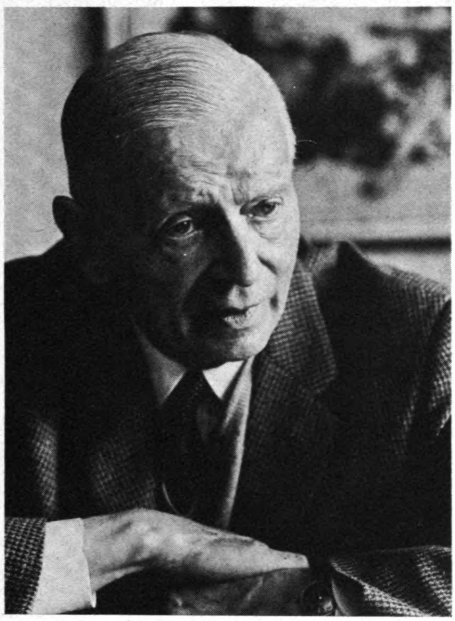
Jørgen Oldenburg

■ **MAN SKU VÆRE NOGET VED MUSIKKEN**

Arb. titel: Den drejer hver sin vej. Danmark 1972. **Dist:** Nordisk. **P-selskab:** Henning Carlsen Film/Nordisk Films Kompagni. **P:** Henning Carlsen. **P-leder:** Erik Overby. **I-leder:** Gert Fredholm. **Instr:** Henning Carlsen. **Instr-ass:** Gert Fredholm. **Manus:** Henning Carlsen, Benny Andersen. **Foto:** Henning Kristiansen/ **Ass:** Mikael Christensen. **Lys:** Kaj Larsen. **Klip:** Henning Carlsen. **Ark:** Karl-Otto Hedal. **Rekvis:** Inge Hedal. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre. **Tone:** Erik Jensen, Per Meinert. **Makeup:** Bodil Overbye. **Stills:** Roald Pay. **Medv:** Birgitte Price (Caja), Lone Lindorff (Elly), Karl Stegger (Søren), Otto Brandenburg (Lasse), Ingolf David (Ib), Jesper Langberg (Svend), Gyrd Löfquist (Knud Brandt, vært i »Cafe Strudsen«), Lene Maimu (Annie), Lene Vasegaard (Ragnhild), Ellen Margrethe Stein (Ibs mor), Birgit Conradi (Lotte), Hans W. Petersen (Hr. Hansen), Ebba Amfeldt (Ældre dame), Elin Reimer (Gerda, Sørens kone), Hans-Henrik Krause (Ejendomsmægler), Henrik Stangerup, Pernille Kløvedal (»Klæbeparret«), Ulla Lock, Marie-Louise Coninck, Birgit Brüel (Servitricer), Lise Schroeder (Sygeplejerske), Volmer Sørensen (Svigerfaderen), Edward Fleming (Kværulanten), Martin Lichtenberg (Jens). **Længde:** 92 min.



Lone Lindorff i »Man sku være noget ved musikken«.



CARL TH. DREYERS FILM

En bog af Tom Milne

»Når Godards Nana i »Vivre sa vie« græder i biografen over det korte citat af Jeannes lidelser i »Jeanne d'Arc«, så reddes Dreyers film pludselig fra filmklubmindernes klamme aura. Den er ikke længere en klassiker, der skal æres, men et stykke levende film, der skal opleves. Betragtet som helhed bliver Dreyers arbejde et forbløffende bevis på det, som Godard måske mere end nogen anden instruktør har indset og demonstreret, at der ikke er nogen virkelig kløft mellem den stumme fortid og den talende nutid, ingen spænding mellem forældet teknik og nye opfindelser, men simpelt hen en gradvis ophobning af et ordforråd, der står til rådighed for hvem som helst, der kan bruge det.«

Denne betragtning, som Tom Milne fremfører i forordet til sin bog om Dreyers film, er måske ikke blændende original eller forrygende skarp. Den er nærmest solid i sin pædagogiske rigtighed, den er respektabel, og den er karakteristisk for et angelsaksisk kritiker-gemyt, der stadig kan have sin mission. Netop mission. Den er også karakteristisk for Milnes bog som helhed. Det er en bog, man næppe kan irriteres over, og der er ikke meget at opponere imod. Det er stort set så rigtigt, som det er skrevet, og det meste er set før, læst før, sagt før – i essens mere end i detaljer, naturligvis.

Milne gør meget for at fremstille Dreyers film som eviggyldige. De har efter hans mening lige så meget at gøre med filmens nutid, som med dens fortid og fremtid. Det er et sympatisk udgangspunkt. For en del år siden blev »Panserkrydseren Potemkin« valgt som »verdens bedste film« i en kritiker-afstemning i »Sight & Sound«. Nogle år senere gentog man spøgen, og nu var »Citizen Kane« den bedste! Og ingen af filmene var dog blevet ændret i den mellemliggende periode. Men kritikerne havde ændret sig med tiden, og deres syn på filmene havde følgeligt ændret sig. Der kan have været overfladiske modeluner med i spillet, men de har næppe været udslaggivende. Film bør ikke gemmes bort, når der ikke længere er penge i dem. Ukommercielle institutioner bør vise dem igen og igen, de skal netop *opleves* igen og igen, og det er disse prøver, der skal holde filmklubmindernes klamme aura borte. Der er brug for et mere kultiveret forhold til film uden for biografernes premiere-festivitas så længe der stadig er debattører, der mener at kunne score point med udtryk som »museumsstøv« i forbindelse med film og filmaktivitet.

Med eviggyldigheden som udgangspunkt går Milne over til at bevise den i en kronologisk gennemgang af Dreyers film, og nøglen, han anvender, er Gertruds ord i slutscenen: Jeg har kendt kærligheden; »perhaps the most perfect epitaph in the entire history of the cinema . . .«, som Milne siger. Det er en nøgle, jeg selv kunne have drømt om at anvende, så den er intelligent valgt, og en af de mere spændende sider ved bogen er Milnes forsøg på at bevise, at Dreyer hyppigt var optaget af skildringen af den kødelige kærlighed; ikke af det at elske, eller være elsket, eller elske sin næste, men netop at have kendt kærligheden. Eller for at bruge et andet citat, fra »Ordet«, hvor Mikkel trøstes med, at hans hustrus sjæl er frelst i himlen, og hvor han hulkende svarer, at han også elskede »hendes krop«.

Det er sandt, at Dreyer oftere huskes for det alvorlige, det dystre, det langsomme, for de evige, dybe sandheder om sjælekvaler og åndens strid, og det er sandt, at blandt hans ældre film respekteres først og fremmest typen »Jeanne d'Arc« og »Vredens Dag«. Det tjener Milne til ære, at han prøver at udvide billedet af Dreyer, og at han næsten får held til at prikke hul på den litterære luftballon, der henter så meget af sin varmluft i den bedsteborgerlige kunstopfattelse, der siger, at er emnet stort og alment dannet, så er kunstværket stort og alment dannende. Denne kunstopfattelse næres vel at mærke ikke kun i erkendt borgerlige kredse. Kravet til kunsten om at den bør give folk »noget med hjem« er jo identisk med kravet om at den skal engagere sig politisk. Et sådant krav udelukker for ofte alle de velsignede spørgsmålstegn, der gør, at jeg kan interessere mig for – i dette tilfælde – filmen. Det lykkes ikke helt for Milne, og det skyldes naturligvis, at disse film fortsat kan stå sig, også selv om man skræller den borgerlige dannelses overflade af dem. Men han påviser skævheder i deres struktur og urimeligheder i deres persontegning, og han går så vidt som til at erklære, at »Jeanne d'Arc« må være den Dreyer-film, der skiller fårene fra bukkene blandt hans beundrere, dvs. skiller dem der mener, at Dreyer var en kristen kirkegænger, fra dem, der – som Milne selv, mener at han var en hedning eller panteist, med Gertruds *Amor Omnia* som trosbekendelse. Han gør det bl. a. med henvisning til, at når Dreyer i fjorten film tog afstand fra så mange grusomheder i de etablerede kirkers historie, så kan man næppe se ham alvorligt engageret i debatten om Jeanne virkelig var en heks eller om hun var en helgen. Som sådan er Jeanne en umulig hovedperson i en Dreyer-film. Milne når da også frem til, at »Jeanne d'Arc« blev valgt for den udfordring til *abstraktionen,* der lå i emnet, den abstraktion, som Dreyer hævdede var vejen til den egentlige fornyelse af filmen, til beskrivelsen af det indre liv og ikke det ydre.

Milne fremhæver med vægt og begejstring »Mikaël«, »Du skal ære din hustru«, »Vampyr«, »Ordet« og »Gertrud« som Dreyers hovedværker, og han gør meget ud af at opregne de begyndende Dreyer-temaer i »Prästänkan«: humoren, erotikken, alderdommens ensomhed og dens glæde ved livet i form af glæden ved de kendte ting, ved det materielle; og endelig et tema, han selv kun antyder, men som træder frem i en række af hans analyser: konflikten mellem generationerne. Den kommer klart frem i »Mikaël«, hvor den er knyttet nært sammen med kærligheden, og her er ingen tvivl om, at den kødelige kærlighed motiverer personernes adfærd, ja ligefrem styrer den gamle malers arbejde. Og hvis ikke Vampyr-temaet er lutter erotik, hvis ikke der bag heksebrændingerne lå en perversitet, hvis ikke Anne Pedersdotter vågner erotisk og begynder at leve efter denne kærlighed, så er der ikke andet tilbage i de film end en meget tynd og fernis-agtig »morale« for den traditionelle beundrer af de tidligere nævnte »store emner«. I tilfældet »Vampyr« er der næppe nok det; den er da også kun i en snæver kreds blevet anerkendt som andet og mere end en stor kunstners lille fornøjelige fejltrin. Milne er med i kredsen, som nok skal blive større.

Det moderne menneske bevæger sig i en verden af glat overflade, af glas, stål og beton, siger Milne, men dets indre består fortsat mere af skygger end af substans, og selv om han konstaterer dette i forbindelse med »Vredens Dag«, er det vel især »Vampyr«, der i dag kan lukkes op for med sådanne koder. Det er noget af det, Antonioni så gerne vil have med i sine industri-landskaber. Det er lidt af det, Giuliana ser i »Den røde ørken«, og som Thomas ikke kan fastholde i »Blow-up«.

Påvisninger af denne type går igennem bogen, og de får Milnes arbejde til i nogen grad at ligne en elementær indføring i Dreyers verden. Kun sjældent nær-analyserer han filmene. Det sker, underholdende, i en sammenligning mellem Renoirs »Nana« og Dreyers »Mikaël«, fremprovokeret af en bemærkning om »Mikaël« i Jean Sémolués bog om Dreyer, men det er desværre nærmest en engangsforeteelse.

Man kan undre sig over, at det ikke sker oftere, især fordi Milne flere gange lægger op til det – eller ligefrem drager slutninger, som næsten kun kan være opstået efter en nær analyse. Det forekommer mig rigtigt, når Milne eksempelvis fremhæver, at Dreyers film sædvanligvis er dialogfattige (i forbindelse med den relativt dialogrige »Ordet«), og når han for at understrege og forklare det fremhæver »Gertrud« med en bemærkning om, at »*hvad* der siges er af langt mindre betydning end *hvordan* det siges.« Det lyder rimeligt, men det følges ikke op med underbyggende eksempler.

Bogen er godt illustreret med relevante stills, og dens anvendelse af citater, data og filmografi er nøjagtig.

Poul Malmkjær

■

Tom Milne: The cinema of Carl Dreyer. London, Zwemmer, 1972. 192 s. ill.

Johannes Fabricius

THE TOUCH
eller genfødslen i Jomfruens tegn

Stikket viser alkymiens Hvide Messe, hvor alkymisten dør og genfødes gennem messeofferet, der bryder hans legeme på Kristi kors og idasker det i gravens mørke for til slut at oprejse det i Jomfruens skød som det guddommelige barn. Denne handling afslutter alkymisternes nigredo *eller »sorte« depressionstilstand, hvis skærsildsluer og indaskningsprocedurer til sidst hidbringer genfødselsmysteriet i den luende fuldmåne* (albedo). *Et af symbolerne på denne handling er den opstandne hermafrodit på månens segl sammensmeltende kongen og dronningen i den totale kærlighedsoplevelse (Kosmorama nr. 85, fig. 6), en* unio mystica *hvis parallelsymbol er undfangelsen af det guddommelige barn i Jomfruens skød* (ovenfor). *Ingmar Bergmans tre sidste film »Skammen«, »Passion« og »Berøringen« udtrykker denne »sekvens« igennem sit symbolsprog.*

I en artikel i Kosmorama nr. 85, juni 1968, leverede ovennævnte forfatter en dybdepsykologisk analyse af Bergmans »Trilogi«, »Persona« og »Ulvetimen« efterfulgt af en forudsigelse af symbolmønsterets udvikling i Bergmans kommende film. Muligheden for en sådan forudsigelse begrundede jeg udfra individuationsprocessens lovbundethed, således som f.eks. denne afspejles i det alkymistiske opus, som jeg gennemgik i samme artikel. Sluttelig konkluderede jeg: »Undfangelses- og befrugtningssymboler vil krystallisere sig (hos Bergman) med voksende styrke som et udtryk for kønslige sammensmeltnings processer på et abstrakt, sublimeret, »vinget« plan – Maria-planet og ikke Märta-planet ... Accelerationen af ubevidste, syntetiske processer af uhørt intensitet inden for det bergmanske univers vil endvidere bevirke dettes voksende »drømmeagtighed«. Ligesom hos alkymisterne vil de ubevidste sublimationsprocesser utvivlsomt ytre sig i en intens ildsymbolik: flammer og marterbål vil slå op omkring Bergmans lidende figurer og lutre dem for alt jordisk« (s. 181–182).

Lad os sammenholde denne passage med Bergmans tre sidste film, som er fremkommet, siden jeg skrev den nævnte artikel i 1968.

»Skammen« – et vågent mareridt, hvis lue helt er roser

Bergmans »Skammen« fra 1968 skildrer et vågent mareridt og åbner med en drøm:

Jan: »Du, kan du tænke dig, jeg havde sådan en mærkelig drøm. Ved du hvad jeg drømte? Jeg drømte, at vi var tilbage i orkestret, og vi sad der ved siden af hinanden og repeterede Brandenburgerkoncerten, den langsomme sats. Og at alt det her, som er nu – det havde vi bag os. Vi mindedes det blot som et mareridt. Så vågnede jeg ved at jeg græd. Jeg begyndte at græde allerede mens vi spillede – det var den langsomme sats, du véd, den der ...«

Senere i filmen, da krigens flammer omspænder alt og alle, udbryder Jans kone, Eva:

Eva: »Ved du hvad, nogen gange er det, som om det hele er en drøm. Det er ikke min drøm. Det er en andens, som jeg må være med i. Hvordan tror du, det går, når den, der drømmer om os, vågner og skammer sig over sin drøm?«.

Krigens rædsler opleves i »Skammen« så intenst, at virkeligheden bliver til noget uvirkeligt, og krigen til en drømmeagtig oplevelse, dvs. til et vågent mareridt, i hvilket mennesket opleves som offeret og Gud som bøddelen. Den totale, psykiske lidelse, som »Skammen« skildrer, afspejler oplevelsen af en depression i sin »ildfulde« eller kulminerende slutfase. Mens »Trilogien« skildrer choket, lammelsen og håbløsheden ved det frembrydende sjælelige mørke, skildrer »Skammen« det *flammende mørke* eller den aktive forvandlingsproces, som depressionen underkaster personligheden i lidelsens intenseste form.

Alkymisterne bruger Golgatha som et af mange symboler for nigredoens slutstadium (fig. 1); et andet er genoplivelsen af den døde hermafrodit i skikkelse af to kopulerende fugle, der hakker hinanden til blods i en parringsrede, identisk med en sarkofag (»Ulvetimen«s symbolik: Kosmorama nr. 85, s. 180–182). I »Skammen« går der ild i de to fugles – Jans og Evas – rede, således at alkymiens indaskningsproces af *føniksfuglens* rede nu får et interessant parallelsymbol på det ubevidste plan hos Bergman. »Skammen«s vågne mareridt slutter som det begynder, nemlig med en drøm. Eva fortæller den, mens hun og Jan som flygtninge fra en ø i flammer står ud på det store hav – til frelse eller undergang.

Eva: »Jeg havde en drøm. Jeg drømte, at jeg gik på en meget smuk gade, og på den ene side var der hvide huse med høje buer og søjler. På den anden side var der en yppig park, og neden under træerne, som voksede helt ind til gaden, flød der et mørkegrønt vand. Og så kom jeg til en høj mur, og den var overvokset med roser. Og så kom der en flyvemaskine og satte ild på roserne. Det var ikke særlig uhyggeligt, fordi det var så smukt. Jeg stod og så ned i vandet og så, hvorledes roserne brændte. Og så havde jeg et lille barn på armen. Det var vores datter. Hun klemte sig ind til mig, og jeg kunne mærke, hvorledes hendes mund kom ind til min kind. Og hele tiden vidste jeg, at jeg burde komme i tanke om et eller andet, noget nogen havde sagt, skønt jeg havde glemt, hvad det var ...«

Denne drøm indeholder »Skammen«s urkerne, kunstnerens første inspiration, den knop hvorfra alt i filmen udvikler sig, og hvorfra dens symboler må forstås. »Skammen« beretter om en mareridtagtig krig, som forvandler alt og alle i en »isnende skærsilds-brand, hvis lue helt er roser, hybentorn dens røg« (»Fire Kvartetter«). Ligesom hos Eliot er »ildroserne» hos Bergman et symbol på den guddommelige kærlighed bag den jordiske lidelse – »ikke min drøm, men en andens, som jeg må være med i« – den kærlighed, som stræber efter at forvandle mennesket og føde det pány i en mere lutret skikkelse. Dette mål for den »himmelske« ild er angivet ved *barnet,* som Eva drømmer stiger frem af »rosernes ild i vandet«: »Og så havde jeg et lille barn på armen. Det var vores datter«.

I »Skammen« har Jan og Eva intet barn; barnet tilhører altså drømmens verden, hvor – som Jung har påvist det – motivet fremtræder som et archetypisk genfødselssymbol. Drømmen om at bringe et barn til verden skal også ses på baggrund af »Skammen«s

brændende landsbyer og dræbte børn (fig. 2). Drømmemotivet oplader tillige handlingen på filmens »virkelige« plan, hvor Jan og hans rival, borgmester Jacobi, begge forsøger at besvangre Eva. Dette drama ender med Jans nedskydning af den dæmoniske borgmester, efter at denne *måske* har besvangret Eva i drivhuset.

»Passion« – Askeonsdags lidelseshistorie

Bergmans næste film »Passion« fra 1969 tager tråden op, hvor »Skammen« slipper. Den flammende ø og det gådefulde hav – undergangens eller frelsens element – er også rammen omkring »Passion«s martrede figurer. Dramaet på det ubevidste, drømmeagtige plan fortsætter ligeledes i denne film, hvor Bergmans egen stemme lyder orakelagtigt til billederne af oceanets blanke, tavse overflade: »Advarslerne findes på undersiden. Og de lægger sig for dagen uventet. Anna berettede om en drøm, en lang sammenhængende drøm, som havde ramt hende ved påsketid«. Bergmans farvefilm toner her over i sort-hvide billeder, som gengiver den kvindelige hovedperson, Annas, drøm.

Flygtningebåden med Jan og Eva når atter i land i begyndelsen af Annas drøm. Hun vasker op på en strandbred fyldt med store sten og udspændte fiskergarn. De følgende billeder fortsætter illustrationen af Annas drøm, som hun selv beretter om på filmens lydside: »Jeg var ensom på vejen. Jeg følte en uhyggelig længsel efter fællesskab. Efter en favn. Efter hvile. Samtidig en viden om, at dette var borte for bestandig.

Anna: Må jeg følge med dig hjem?

Kvinden: Nej, det går nok ikke. Vi må ikke tage imod fremmede længere. Det er forbudt. Vi har udskiftet låsene på alle dørene.

Anna: Hvorfor det?

Kvinden: Det ved jeg ikke, det er bare på den måde.

Anna: Kan De ikke blive her lidt?

Kvinden: Nej, jeg må skynde mig afsted.

Anna: Bliv her! Bliv her! Jeg ved overhovedet ikke, hvor jeg er. Ved ikke hvad det er for en plads. Kan De ikke hjælpe mig lidt? Hvem er den kvinde derovre?

Kvinden: Hendes søn skal henrettes. Hun er på vej til henrettelsespladsen.«

Drømmesekvensen viser her et buldrende bål med den sørgende moder i forgrunden. Den sortklædte skikkelse ser anklagende på Anna, som fortvivlet skriger: »Tilgiv mig! Tilgiv mig! Tilgiv!« Hun har åbenbart forrådt kvindens søn, som skal henrettes ved brænding. I panisk rædsel flygter Anna bort fra bålfærden og styrter ud ad en revle. Her støder hun på en sammenkrøbet, livløs mandsskikkelse, som stærkt minder om hendes elskede, filmens mandlige hovedperson, Andreas. Som Anna kalder »Andreas!« svinder drømmen bort, samtidig med at dens livløse, på jorden liggende mandsskikkelse toner over i det farvelagte billede af røde, knuste teglsten spredt på en gårdsplads. Gården tilhører Andreas, og tilskuerens association ledes naturligt i retning af den i drømmen brændte Andreas og hans aske: hans krukke er i denne variant lagt i skår og knust på hans egen gårdsplads.

Disse »Askeonsdag«s symboler fremstår som et dækkende udtryk for filmens Andreas, hvis personlighed er udbrændt af krigens ild eller »rosernes ild«, dvs. opædt og indasket af ubevidste-depressive forvandlingsprocesser af en ildnende, fortærende karakter. Som Andreas, fraskilte kone, Katarina, formulerer det i en kort, drømmeagtig erindringssekvens: »Du har kræft i sjælen. Du burde opereres. Du skulle strålebehandles og have medicin. Du har svulster overalt. Du får en uhyggelig død«.

I den følgende scene blotlægger Andreas sit indre for Anna, der nu præsenteres for drømmens Andreas – udbrændt og indasket – for anden gang:

Andreas: »Jeg er død, Anna. Nej, nej, jeg er ikke død. Nej, det er forkert, melodramatisk. Jeg er overhovedet ikke død ... jeg er gået ud. Nogen gange er det næsten uudholdeligt. Dagene slæber sig frem. Jeg har en fornemmelse af, at jeg skal kvæles af maden jeg synker, skidtet jeg lægger fra mig, ordene jeg siger. Lyset, dagslyset som kommer hver morgen og skriger til mig, at jeg skal stå op. Eller søvnen, som altid er drømme, der jager mig, snart her, snart der. Eller bare mørket med dets listende spøgelser og minder. Har du tænkt over en ting, Anna? At jo værre mennesker har det, desto mindre klager de. Til sidst er de jo helt tavse. Trods det at de er levende væsener med nerver og øjne og hænder. Vældige armeer af ofre og bødler. Lyset som stiger og synker tungt. Kulden som kommer. Mørket. Heden. Lugten. Alle er tavse.«

Slutbillederne i »Passion» viser den desperate Andreas efter bruddet med Anna, vandrende frem og tilbage på en pløjemark, med hvilken han til sidst bliver til ét gennem en sløring af fokus. Denne betydningsfulde slutsekvens tolker jeg som et *indaskningsssymbol:* af støv er du kommet, til støv skal du blive, når jorden opsluger dig, og du forsvinder i dens skød. Drømmens brændte Andreas forsvinder her som aske i den sorte muld, »pulveriseret« af sine indre bødler, kræftagtige flammer, fortærende depression.

Den brændende hest

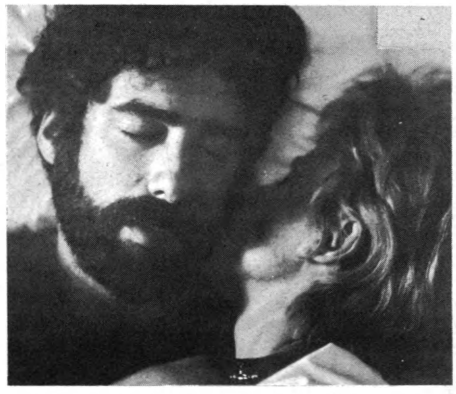
»Foragt ikke asken, thi det er dit hjertes diadem« siger alkymisten under sin Hvide Messe, når Askeonsdags procedurer har knust hans ben på Golgatha og opbrændt hans kongelige fugle i deres bryllupssarkofag og føniksrede. Meningen med dette ordsprog er den samme som i det gamle ord om Guds hjælp der er nærmest når menneskets nød er størst: når en depression har nået sin kulminationsfase er konvulsionerne ikke til at skelne fra genfødslens veer. Dette dobbeltbundne, dynamiske mønster udkrystalliserer sit magtfulde symbol i »Passion«. Ligesom i »Skammen« hærges Bergmans figurer i »Passion« af en ukendt, dæmonisk brandstifter, som forvandler deres ø til et helvede af mordbrande og gensidig mistænksomhed. Denne ukendte skikkelse og hans ild »fortætter« sig i filmens slutning til et *mystisk billede:*

En bonde: »Der var nogen som havde stjålet sig ind i stalden og havde en bensindunk med sig. Så hældte han tyve liter bensin ud over den stakkels hest, som stod bundet, og så smed han vel en tændstik i halmen. Og så sprang han bort hurtig som fanden selv. Låste døren udefra og tog nøglen med sig for en sikkerheds skyld. Hesten stormede omkring derinde og folk stod udenfor og forsøgte at slå døren ind. Da de fik den op, fór hesten ud og sprang omkring her, brændende. Ja, jeg kommer. *Han havde en allerhelvedes livskraft*«.

Den brændende hest symboliserer den skjulte livskraft i den ild, som brænder alt og alle til aske i Bergmans krigshærgede univers. Denne livskraft i filmens aske ytrer sig også på en anden symbolsk måde: *de to kvinder i »Passion« er med børn, som de atter mister.* Eva Vergerus aborterer på et hospital efter en fejlinjektion; Anna Froms lille dreng bliver dræbt sammen med hendes mand ved en bilulykke. Ilden brænder og opæder stadig, men dens kraft har antaget en umærkelig *livgivende* karakter således som den brændende hest først og fremmest vidner om det. I »The Touch« sker miraklet: ildrosen folder sig omsider ud som kærlighedens rose, de dræbte børn opstår som det guddommelige barn på Jomfruens skød, »Skammen« og »Passion« bliver til »Berøringen« med livets og lysets kilder.

»Berøringen« – kærlighedens totale udtryk

»*The Touch is the expression of love*« står der på den udenlandske filmplakat – en *skyline* der måske er forfattet af Bergman selv. I »Berøringen« kupler Bergmans flammende mørke sig omsider til en »dunkel hule, hvori man svagt begynder at skimte ... et kvindeansigt, en vidunderlig velbevaret træskulptur forestillende den hellige Jomfru«. Ordene kommer fra den amerikanske arkæolog David Kovac, som har fundet Jomfruen med barnet på sit skød i et hulrum i en gammel kirke. Denne træskulptur giver det symbolske udtryk for David Kovacs og den svenske overlægefrue Karin Vergerus' lidenskabelige oplevelse af »kærlighedens totale udtryk«:



Karin: »Jeg kan ikke eksistere uden dig. Alting kredser omkring dig. Du er til stede hele tiden. Du er ligesom mit nyfødte barn ...«

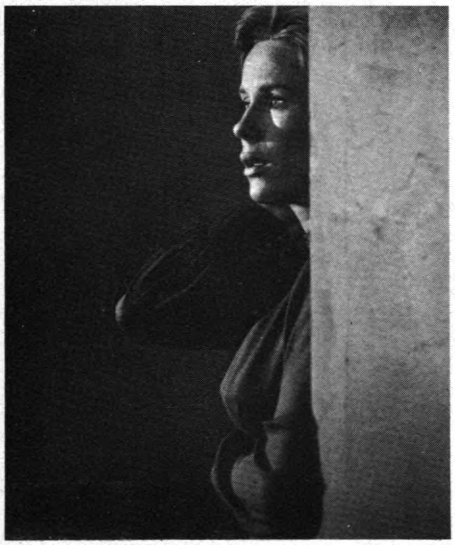
David: »Jeg troede jeg kunne leve uden dig. Jeg troede det ville være muligt. Jeg troede jeg kunne gå tilbage til mit gamle liv. Det kan jeg ikke længere. Det smerter fysisk at være borte fra dig. Det er som en vedvarende smerte – hvad jeg end gør, kan jeg ikke slippe bort fra den. Jeg troede ikke, det ville have udviklet sig på denne måde. Jeg vidste ikke, at jeg var så frygteligt bundet til dig«.

Denne *symbiotiske* kærlighedsoplevelse udtrykker genfødslen i Bergmans univers; i en vægterlygtes sølverne skær mødes hans

elskende par foran Jomfruen med Barnet i den gamle kirke, smerteligt forenede viet af den store, håbløse kærlighed, af drømmen om den fuldkomne forening uden adskillelse, uden virkelighed, uden individualitet. Henimod filmens slutning giver Karin et poetisk udtryk for rosernes ild, hvis flammer omsider har hvælvet sig til genfødslens arne og den totale kærligheds mysterium, oplevet i dybet af hendes personlighed:

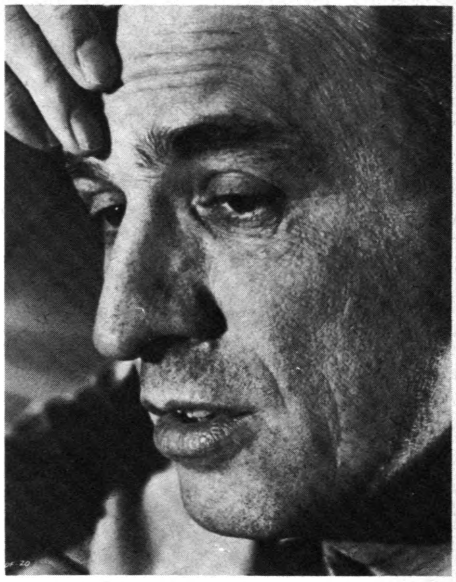
Karin: »Væk mig til søvns i dig,
Væk mine verdener til dig,
Tænd mine døde stjerner – nærmere dig.
Drøm mig bort fra min verden,
Hjem til flammernes hjem,
Fød mig, lev mig, dræb mig – nærmere dig.
Nærmere mig til dig,
Nærmere fødslens arne,
Tag mig varmere, tag mig – nærmere dig.«

Bergmans genfødselssymbolik krystalliserer sit stærkeste billede i filmens slutning, hvor det fuldbårne foster hvælver sig i Karins skød og skænker hende David i hans umistelige form. Denne symbolik væver sit mønster i Bergmans til dato stærkeste udformning af genfødselsmotivet:



Da Karin finder Davids tomme logi og erfarer, at han har forladt hende, glider hendes udbrud af smerte og fortvivlelse umærkeligt over i en begyndende graviditets udbrud af kvalme, opkastninger og tørstsymptomer. Denne subtile »genfødsel« af David Kovac inde i Karin selv forklarer hvorfor hun som højgravid i filmens slutscene kan tage afsked med sin elskede på en fattet og afklaret måde: deres totale, håbløse kærlighed har afsat sin indre frugt, oplevelsen af den »himmelske« kærlighed og den store *eros* i Jomfruens tegn har forvandlet hendes væsen. Resigneret forlader hun nu selv sine drømmes mand, som aldrig kan blive hendes virkelige mand. Højgravid og »hel« vandrer Karin ud af filmen med den mand genfødt inde i sig, som hjalp hende frem til en højere verdens kærlighed, til »Berøringen« med »flammernes hjem ... fødslens arne ... nærmere dig«.

»Studiet af søvnen har afsløret, at et menneske, som forhindres i at drømme bliver sindssyg. Jeg har det på nøjagtig samme måde. Hvis jeg ikke kunne skabe mine drømme – mine film – ville jeg blive komplet sindssyg. Drømme er en slags skabende proces, ikke sandt? Mine film kommer fra den samme fabrik. De eksisterer ligesom drømme i min sjæl, førend jeg skriver dem ned, og de er lavet af det samme materiale, af alt, hvad jeg har set eller hørt eller følt. Jeg bruger virkeligheden på samme måde som drømmene bruger den. Drømme forekommer meget realistiske – det samme gør mine film – og der er en vis sikkerhed i den virkelighed. Og så pludselig sker der noget,



som forstyrrer én, og som gør én usikker. Alle mine film er drømme ... Mine figurer adlyder ikke mig – hvis de gjorde det, ville de dø«.

Ingmar Bergman i et interview med LIFE under indspilningen af »The Touch«.

Erik Jan Kwakernaak

MADONNA MED BARN

Til trods for at madonnastatuen i Ingmar Bergmans film »Berøringen« er blevet kritiseret som et »fedt symbol« og »et trøskelitterært indfald« (Poul Einer Hansen i Kosmorama 107, jfr. også Theodor Kallifatides i Chaplin 109), findes der tilsyneladende ingen analyse af filmen, der tager dette fede symbol som udgangspunkt (undtagen til en vis grad den anonyme anmeldelse i Film 72, nr. 2). Man bryder sig ikke om, at instruktøren bruger pegepinden, men endnu mindre om at se efter i hvilken retning pinden peger. »Ge fan i symbolerna!« skriver Theodor Kallifatides – et respektabelt standpunkt, men alligevel kunne det måske være, at analysen af symbolikken beriger oplevelsen af filmen.

Karin tilhører den kvindetype, der hænger sammen med begrebet »passion« i Bergmans værk. Disse »passionerede« kvinder har livsmulighederne i sig, og ejer en potens til at overføre disse til de svage og livsuduelige mænd, der befolker så mange af Bergmans film. Forbilledet for denne kvindetype er Märta i »Lys i mørket« (hvor i øvrigt også klokkeren Algot Frövik er »passioneret« – såvidt jeg kan se den eneste mand i Bergmans værk, der fortjener denne kvalifikation, måske sammen med Hans Winkelman i »Riten«). Efter Märta følger, med hver sine egne nuancer, Ester i »Stilheden«, Alma i »Persona« og »Ulvetimen«, Eva i »Skammen«, Anna i »Reservatet« og »En passion«, det vil sige i grunden næsten alle centrale kvindeskikkelser siden »Lys i mørket«. De har udviklet sig fra de moderlige kvinder fra den tidligere periode, f.eks. Manda i »Ansigtet« og Desirée Armfeldt i »Sommernattens smil«. Moderen er den, der giver livet tilbage til de levende døde mænd. I »Ulvetimen« og »Skammen« er det tydeligt, at mændene (Johan Borg og Jan Rosenberg) ikke *kan* frelses fra splittelsen og døden, fra de destruktive kræfter, der ødelægger helheden. David her i »Berøringen« er i slægt med dem. Helheden er en livsbetingelse, og hænger sammen med trygheden. Så snart trygheden er brudt, slipper dæmonerne løs, dvs. de destruktive kræfter, der fører til døden, aggressionen, det freudianske Id.

I »Reservatet« og »En passion« (men på en måde også allerede i »Ansigtet« og »Riten«) begynder Bergman at sætte begrebet »tryghed« i forbindelse med den samfundsform, vi lever i. I et debatindlæg i Dagens Nyheter (4.7.71) skrev Bibi Andersson om »Berøringen«: »Den klassiska familjebildningen har ändå grundlagt den form av samhälle vi lever i och känner till. Men den formen stöter på svårigheter. Kontakt med omvärlden gör den ofta till ett fängelse i stället för den trygga friska borg den brukade vara. Vad ska vi göra? Släppa in främlingen och tillsammans försöka skapa en generösare form av samlevnad? Riskera att vi river sönder den visserligen inskränkta men trygga värld vi har? Det ställer stora krav på mognad och stor ansvarskänsla hos alla för alla.«

Karin oplever forholdet til David som en kompletering af hendes moderskab i den borgerlige families snævre rammer. David er et rodløst og moderløst menneske, og hun ser det som sin opgave at redde ham, give ham de livsmuligheder, som hun råder over. Som hjemmegående husmor virkeliggør hun en del af sin menneskelige potens, men for-

Ved kirkemuren beder David tre gange om tilgivelse.

holdet til David giver hende chancen til at virkeliggøre sit moderskab på et dybere menneskeligt, religiøst niveau. Forholdet med David er mere end en tilfældig affære. Hun føler det som en etisk opgave at prøve at redde ham fra destruktionen, tilbage til livet.

I filmens første halvdel bliver det særdeles tydeligt, at David søger moderen i hende. Han har det største besvær med at forene sin ømhed og sin seksuelle lyst på samme person. Ved deres første eftermiddagsstævnemøde kan han ikke; næste dag prøver han en anden udvej i moder–luderkonflikten ved at prøve at voldtage hende, hvilket hun reagerer adækvat på ved at tilbyde sig som en luder. Først da kan han. Resultatet er, tør jeg påstå, det mest rystende frustrerede samleje man nogen sinde har set på film.

Når forholdet er kommet i gang, føler Karin sig lykkeligere end nogen sinde, fordi hun kan kombinere det banale, borgerlige moderskab, som hun excellerer i (frokosten med Andreas' kolleger!), med moderskabet for David, der involverer hende på en dybere menneskelig plan. David har derimod svært ved at acceptere sin rolle som elsker, som Karin ofte bare med nød og næppe kan afsætte tid til, ind imellem de hjemlige forpligtelser. Først når han accepterer tingene som de er, i et øjeblik af anger og desperation efter at han har smidt hende ud, kan Karin være moder for ham i den ømme berøring: han bærer hende op ad trappen og kærtegner hendes bryster.

Madonnaen og barnet er blevet draget frem i lyset, og nu begynder insekterne at æde statuen (»the image«, siger David) op indefra. Den borgerlige families trygge kreds bliver brudt; destruktionen, der stadig kommer til overfladen hos David, begynder at sprede sig. Den gode Andreas prøver at modstå aggressionen, der vokser frem i ham selv, hvilket dog ikke lykkes helt i samtalen med David, når denne bliver aggressiv mod ham.

I samtalen mellem Karin og David i kirken afslører Karin pudlens kerne: det er Davids selvhad, dvs. splittelsen i ham, aggressionen mod sig selv, der gør en væsentlig kontakt med andre umulig. »Stilheden« har tydeligst vist hvilken aggression det drejer sig om: den mellem Ester og Anna, »ånden« og »kroppen«, mellem trangen til syntese og destruktionen, det evige og det timelige, livet og døden, jeg'et og Id, eller hvad man nu ellers kan associere sig frem til af modsætningspar. Det er denne aggression, der kun kan holdes i skak af trygheden, som først og fremmest moderen giver.

Karin griber her dybt ind i Davids sjæl. Der har altid allerdybest i ham været en sidste kerne af angst, der giver sig udslag i aggression, så snart nogen trænger for tæt ind på ham. Karin gør ham aggressionen i ham selv bevidst. Han forstår det ikke, men han forstår det alligevel: udenfor ved kirkemuren beder han tre gange om tilgivelse. Dette øjeblik af næsten ufattelig klarhed er et nådens øjeblik. De holder hinanden i hånden og er først nu »virkelig sammen«. Berøringen med hånden skaber et virkeligt fællesskab moder og barn.

Men når det næste dag viser sig, at David er rejst og at han har efterladt hendes breve og billeder, så må Karin konkludere at han har lukket sig for hende igen, afvist hendes moderskab og at han flygter tilbage i rodløsheden igen. Ved besøget i London får hun sin mistanke bekræftet om, at hun aldrig vil kunne nå frem til ham. Han hører sammen med sin søster; de rodløse har deres eget fællesskab. Både Sara og David lider af en muskelatrofi i hænderne; da hånden netop formidler den moderlige tryghed, der er nødvendig for at ophæve splittelsen og rodløsheden, betyder lammelsen, at David er redningsløst fortabt, og at lidelsen, passionen, aldrig vil få en ende. I det øjeblik vælger Karin det mindste af to onder, nemlig familien, det liv som David – med rette – foragtfuldt kalder »mediocre bourgeois«, men som trods alt er liv og har en fremtid, i modsætning til forholdet med David, der står i aggressionens, destruktionens, timelighedens og dødens tegn.

At Karin (efter al sandsynlighed) er gravid med Davids barn og at lammelsen i hænderne er arvelig, fører tankerne hen til »Ved vejs ende«, hvor følelseskulden i Isak Borgs familie også var arvelig. Det viste sig i den film alligevel at den viciøse kæde kunne brydes, idet Isak opfordrer sønnen Evald til at acceptere det barn, som Evalds kone Marianne venter. »Berøringen« er mere skeptisk. På den ene side kan man sige: idet Karin vælger familien, trygheden og livet, har barnet, som hun venter, en chance for ikke at få lammelsen i hænderne eller overvinde den. Men på den anden side er trygheden i Karins familie brudt. Hun kalder forgæves på Andreas. Helheden er gået i stykker. Madonnastatuen er angrebet. Såvidt jeg kan se er den implicitte moral i »Berøringen« i hvert fald: madonnaen skulle være forblevet indemuret, som et hemmeligt kraftcentrum, en potens, der kun ved sin udstråling, og ikke ved sin fulde udfoldelse, kan opretholde og inspirere livet. Denne moral bliver, mener jeg, ikke neutraliseret af slutscenen, hvor tilskueren selv skal afgøre, om Karin vælger rigtigt eller ej. Karins helhed er brudt, uigenkaldeligt, præcis som Almas i slutningen af »Persona« og »Ulvetimen«.

På en underjordisk måde har »Berøringen« en forbindelse med Ibsens »Vildanden«, som Bergman iscenesatte på Dramaten i Stockholm i foråret. Hos Ibsen er det Gregers Werles ideale fordring, der er årsag til, at trygheden i familien Ekdal brydes. Denne tryghed er bygget på en latterlig drøm, vildanden, der ikke kan tåle konfrontationen med virkeligheden udenfor familiens trygge kreds. Men det er en slags liv, vistnok begrænset, men uden den destruktion og desintegration som Hedvigs selvmord repræsenterer. På en lignende måde sprænger i »Berøringen« madonna-moderens ideale medmenneskelighed tryghedens rammer, så de latente destruktive kræfter bryder frem, indefra.

»Berøringen« er ikke et nyt »Dukkehjem«, hvilket Keity Klynne i Chaplin 112 lægger Bergman til last. »Berøringen« vidner om et reaktionært kvindesyn og er en »adjustment story«, hedder det. Det er ikke første gang at en Bergman-film, eller en film i det hele taget, bliver anklaget for ikke at være hvad den ikke vil være. Det er sjovt i denne forbindelse igen at citere Bibi Anderssons indlæg i Dagens Nyheter: »'The Touch' hade (på Berlin-festivalen 1971, hvor den fik verdenspremiere) råkat ut för ett trakigt missöde, något som en bussig dansk journalist påpekade för mig sent omsider. Någon amerikansk PR-man hade tryckt en broschyr och delat ut, där han bestämde att filmens Karin på slutet lämnar både hem och älskare, lär sig ett yrke och lever ensam. Av den anledningen blev jeg överöst med frågor angående Karins emancipation. Och undra på att slutet då verkar konstigt.«

Hvis slutningen havde været i PR-mandens og formentlig også Keity Klynnes ånd, hvis Karin var blevet enlig mor eller en anden Nora, ville det så have løst filmens hovedproblem? Jeg tror det ikke. Problemet er ikke, at de to mænd har hver sit krav på at eje Karin helt for sig selv, og at Karin bliver berøvet sin frihed til at væl-

ge mellem dem, kombinere dem eller forlade dem begge. Tværtimod: Karin har faktisk den frihed, men hun er ikke interesseret i den for dens egen skyld. Det, hun vil, er at virkeliggøre sin menneskelige potens i størst mulig omfang, og intet i filmen tyder på, at denne potens er noget andet end moderskabet. Andreas gør, hvad han kan, og er en forbilledlig rødstrømpemand: han giver Karin fuld frihed til selv at bestemme. Når han besøger David, angrer han allerede under besøget, at han kom. Når han stiller Karin sit ultimatum, er det, fordi han er træt og har hovedpine. Senere trækker han åbenbart ultimatummet tilbage, da jo Karin i filmens slutning bor hjemme igen.

Men nu har Andreas sit eget soveværelse, fordi den ømhed, der i begyndelsen af filmen var mellem dem, er forsvundet, samtidig med at ægteskabets tryghed blev brudt af David. Ømheden i berøringen hænger sammen med trygheden og er udtryk for fællesskabet, hvis formål det er at holde de destruktive kræfter, aggressionen, hadet og tanken på det timelige og døden i ro. Trygheden er, i hvert fald i Bergmans verden, den første livsbetingelse, og det er klart, at prisen, der skal betales for den, er friheden og lidenskaben. Ved at vælge friheden får Karin ikke sin tryghed tilbage, og heller ikke ved at vælge lidenskaben. Derfor afviser hun Davids tilbud om sammen med ham at flytte til Århus (dette tilflugtssted for hjemløse: Rudi Dutschke!).

Trygheden, endnu en gang, beskytter det bergmanske individ til syvende og sidst mod døden. Det er påfaldende, at alting i affæren med David er tidsbegrænset. Aldrig har Karin set så meget på uret som efter at han er kommet i hendes liv. Det er sikkert ikke helt tilfældigt, at der ved indgangen til ejendommen, hvor David bor, hænger et skilt for et firma, der handler i ure en gros.

Det er heller ikke tilfældigt, at filmen begynder med Karins mors død. Det er ikke bare en begivenhed, der bringer hende fra ligevægten, så hun bliver mere modtagelig for den mørke, spændende fremmedes avancer, det er først og fremmest en bevidstgørelse af det timelige, af tiden (de slukkede, døde apparater ved hospitalssengen ved siden af uret på natbordet, der stadig går). Samtidig betyder moderens død, at Karin, datteren, nu selv er blevet moder i en dybere, overpersonlig forstand. Nu er turen kommet til hende, hun skal bære moderskabet videre. Nu trænger længselen efter at fuldstændiggøre moderskabet sig på; der behøver bare at komme nogen og tage madonnaen frem i lyset.

Der ligger sikkert noget masochistisk i Karins længsel efter lidenskaben; den er samtidig en længsel efter lidelsen. Ordet »passion« forener disse to betydninger. I »Lys i mørket« havde Märtas passion en virkelig frelsende, religiøs virkning, den kunne virkelig være en stedfortrædende lidelse. I »Stilheden« er denne frelsende virkning af passionen allerede overført på et mere abstrakt plan. I »En passion« kommer det destruktive i passionen fuldt frem. Her i »Berøringen« trykker Karin hånden i glasskårene, da hun opdager, at David har forladt hende. De destruktive kræfter findes ikke kun i David, den fortabte, de findes i hende selv, den passionerede, helgenen. ■

TOUT VA BIEN - eller ALT GÅR SOM SMURT

Jean-Luc Godard og Jean Pierre Gorins nyeste film

Efter film som »Lotta in Italia«, »British Sounds« og »Pravda«, der af nogle betragtes som Godards nulpunkt og af andre som noget af det mest interessante, han har lavet, har Godard lavet spillefilmen »Tout va bien«, der er ikke så lidt anderledes end de ovenfor nævnte. For det første er det en rigtig biograffilm i 35 mm med teknikken i orden. For det andet er der brugt velkendte stjerneskuespillere som Jane Fonda og Yves Montand. For det tredje har den en nogenlunde forståelig og »traditionel« story line. For det fjerde er den lavet i samarbejde med en anden person, Jean Pierre Gorin.

At Godard har valgt i nogen grad at underordne sig det kommercielle filmsystems betingelser kan enten skyldes, at han har indset det utilfredsstillende i at lave politiske film, der både på grund af deres form og distribution ikke blev set af ret mange mennesker, eller at han, som nogle Cinéthique-folk sagde til mig i Paris i vinter, ønskede at lave denne film inden for det kommercielle biograffilmsystem for at skaffe økonomiske midler til at lave mere revolutionære film for.

Men hvad enten hans valg er motiveret af det ene eller det andet, så lægger han ikke skjul på, hvem det er, der må bøje sig for hvem i et samarbejde med filmindustrien. Filmens begyndelse er en klar brugsanvisning på, hvordan man rejser penge og får producenter, når man ønsker at omsætte en idé til film: man får penge med stjerner, så derfor er det vigtigste at kunne fremvise et par publikumstrækkere. Ved at insistere på denne altoverskyggende betingelse, *kapital,* for overhovedet at kunne stable en film på benene, sørger Godard for lige fra begyndelsen at placere sig og sin film inden for det økonomiske system, som det samfund, han lever i, styres af. Den indledende sekvens er både en kommentar til det kapitalistiske system og en anvisning på, hvordan man er nødt til at underkaste sig visse spilleregler, hvis man vil udnytte det. På trods af det faktum, at Godard er en »kendt instruktør«, er det ham, der inden for dette system, er nødt til at komme til producenterne, dvs. han må engagere sine stjerner for at få den sum penge, han mener at behøve. Produktionsmidlerne eksisterer uden Godard, men Godard eksisterer ikke umiddelbart som instruktør uden produktionsmidlerne.

Denne erkendelse er ikke i sig selv særlig opsigtsvækkende, men det ironiske element er, at den klart fremføres i et af de af filmindustrien finansierede produkter.

»Tout va bien« handler kort fortalt om ham, filminstruktør, og hende, amerikansk pariser-korrespondent, der under og efter et møde med strejkende arbejdere i en besat fabrik finder frem til, hvor svagt deres engagement reelt har været indtil da, og hvordan de herefter begynder at se sig selv i en historisk sammenhæng, samt at være deres egne historikere, som det senere siges i filmen. Denne forståelse griber også ind på det følelsesmæssige plan, idet deres vaklende forhold stabiliseres i takt med deres voksende erkendelse af situationen.

Filmen er tidsmæssigt placeret efter 1968, og Yves Montands figur bærer umiskendelige selvbiografiske træk. Ikke blot er han filminstruktør, men i en meget lang monolog direkte henvendt til kameraet trækker han linjerne op i sit liv. Han begyndte som manuskriptforfatter, og lavede derefter en hel del film. Allerede lidt før maj-begivenhederne i 68 var han træt af sine »æstetfilm«. Og i maj 1968 tog han om ikke meget så dog lidt aktivt del i opstanden. Nu er han holdt op med at arbejde regelmæssigt inden for filmindustrien, men laver engang imellem nogle reklamefilm for at opretholde livet, så han kan bruge det meste af sin tid til mere vedkommende og spændende ting (hvad de går ud på, får vi imidlertid aldrig indblik i). I øjeblikket forsøger han at finde ud af, hvordan systemet fungerer, og hvilke film han skal lave: »Mit problem startede, da jeg måtte tage mit arbejde op til revision. Mit arbejde er at lave film med en ny form og et nyt indhold.«

Med hensyn til politisk engagement har han aldrig været involveret i nogen konventionel form for politisk aktivitet, ligesom han heller aldrig har været medlem af det franske kommunistparti. Med et halvskævt smil vedgår han, at han i øjeblikket ikke rigtig ved, hvor han står, og at de venstreorienterede betragter ham som tilhørende en konventionel demokratisk linje, hvilket også med al ønskelig tydelighed fremgår af filmens første halvdel.

Det franske samfund har i meget høj grad efter maj 68 været præget af strejker, og talrige fabrikker er blevet besat af arbejderne i en længere tidsperiode, hvor også fabrikkens direktør i ikke så få tilfælde er blevet indespærret af de strejkende arbejdere. De franske kritikere, der i »Tout va bien« har villet se en remake af Marin Karmitz's »Coup pour coup«, der om og med fabriksarbejdersker behandler en strejkesituation med efterfølgende besættelse og indespærring af direktøren, har ikke set den fundamentale forskel, der består mellem de to film.

Hvor Karmitz (der ligesom Godard tilhører den højere middelklasse) lader sit manuskript udforme af arbejderne selv, er Godard/Gorin kommet med et af dem selv udarbejdet manus. Hvor Karmitz lader folk, der til daglig er arbejdere, gennemspille episoder af deres liv på filmen, har Godard/Gorin skuespillere til at fremsige arbejdernes monologer. Hvor Karmitz's film virkelig kan kaldes en arbejderfilm, fordi den helhjertet tager sit udgangspunkt i arbejderens situation og ser tingene med arbejderklassens øjne, bruger Godard/Gorin fabrikssekvensen til især at sætte hovedrolleparrets situation i relief. Deres ufrivillige involvering i strejken tjener til, at *de* får øjnene op for nogle ting *om* arbejderklassen og om deres *egen* ærlighed med hensyn til samfundspolitisk involvering. »Tout va bien« er en film om og for den del af den intellektuelle middelklasse, der tror at forstå hele klasseproblematikken så godt, men i realiteten er så langt fra arbejderne, som de aldrig omgås, at disse automatisk tager dem for arbejdsgivernes folk.

Dette er ikke ment som en kritik af filmen, men for ligesom at placere tingene,

Yves Montand som Godards alter ego med råber for munden i filmstudiet.

hvor de hører hjemme, da man kan forudse, at filmen også herhjemme kan blive udråbt til en »arbejderfilm«. Godard er ikke vendt tilbage til biograferne med en film om den klasse, der skal være rygraden i klassekampen. Derimod har han lavet en film ud fra det punkt, hvor han *selv* står i det sociale, politiske og historiske mønster. Han forsøger at få overblik over, hvor *han* egentlig står, og hvad *han* måske kan gøre. Og det er selvfølgelig meget ærligt og realistisk. Selv om man måske nok kunne have forventet eller håbet eller troet, at han snart følte sig moden til at give sit bidrag til, at den på film mindst repræsenterede klasse endelig fik sit eget ansigt.

Filmens første halvdel udspiller sig som sagt i en besat fabrik, hvis studio-opbygning (et oversavet Hollywood'sk fleretages æskehus) absolut bidrager til filmens verfremdungs-stil og understreger Montand/Godards ord om, at han nu begynder at forstå Brecht. En efter en træder arbejdsgiver, fagforeningsrepræsentant og arbejderrepræsentant frem og fremsiger i lange monologer rettet til kameraet deres opfattelse af situationen.

Arbejdsgiveren, der er af den strømlinede, motionsdrivende type (bruger indespærringen til at foretage knæbøjninger), anklager først alle arbejderne for at være en samling gadedrenge, der ikke har forstået at marxisme er gammeldags og passé, idet han senere dog fremfører, at størsteparten af arbejderne er gode nok, men blot har ladet sig vildlede af nogle enkelte sindssyge individer.

Det sidste punkt er fagforeningsrepræsentanten enig med ham i: »Det er kun 2-3 agitatorer, der leder det hele. De andre er ellers i orden.« Og disse uro-elementer er naturligvis i hans øjne uansvarlige, idet deres handlinger kun skader arbejdernes sag, især når fagforeningen lige havde fået diskussioner i gang med ledelsen. Beskrivelsen af fagforeningsrepræsentanten som arbejdsgiverens mand svarer helt den holdning, der i meget høj grad er fremherskende blandt franske arbejdere, når talen er om i hvert fald det store kommunistisk dominerede fagforbund C.G.T., der bl.a. under maj-begivenhederne i 68 spillede neddæmperens rolle og manede til eftertanke og afstandtagen fra »gauchisterne«.

Da fagforeningsrepræsentanten forsøger at tale arbejderne til rette (»vi er nødt til at stå sammen, hvis vi skal have demokrati«), falder de alle uden undtagelse meget voldsomt og næsten fysisk over ham og anklager ham for overhovedet ikke at varetage arbejderklassens interesser. Dog får han et enkelt stik hjem ved til sidst foragtende at råbe, at de jo nu er svært kry, men at »der aldrig er nogen til at gøre det daglige arbejde«, som C.G.T. påtager sig. I de franske film, jeg indtil nu har set, der direkte eller indirekte behandler arbejdernes situation, er fagforeningsrepræsentanterne kun fremstillet som værende fuldstændig ude af kontakt med de medlemmer, de repræsenterer. En anklage der også herhjemme høres stadig tiere.

Arbejdernes krav og utilfredshed fremføres ligeledes i lange monologer til kameraet, hvor medbestemmelse, fjernelse af akkordsystemet og tidsudmålingen er de vigtigste punkter. Det er ikke et spørgsmål om lønforhøjelse. I store totalbilleder berøres derefter mere generelle problemer i forbindelse med besættelsen af fabrikken, bl. a. kvinder i konflikt med deres mænd, fordi disse beklager sig over, at de ikke er hjemme til at lave mad og passe børnene, hvortil kvinderne anfører, at de jo ikke beklagede sig, dengang mændene strejkede. Godard/Gorin har altså også hørt om MLF (den franske rødstrømpebevægelse).

Da Fonda ledsaget af Montand kommer for at lave et interview med fabrikkens direktør, spærrer arbejderne dem naturligt nok inde som værende på arbejdsgivernes parti, men efterhånden forstår arbejderne, at de ikke føler sig solidariske med direktøren, og en dialog kommer i gang. Fonda, der gennem sine radio-udsendelser har fået påhæftet etiketten »specialist i gauchisme«, begynder straks at køre frem med, at hun forstår dem så godt, og at hun allerede ved alt det, de fortæller hende. Men hun bliver sat på plads med en bemærkning om, at hun er nødt til at have arbejdet som dem for overhovedet at kunne forstå, hvad de taler om. I en lang »illustrations«-sekvens ser man herefter Fonda og Montand i arbejdstøj stå ved samlebåndene i fødevarefabrikken, mens arbejdernes stemmer på lydbåndet fortæller om det trøstesløse og underbetalte arbejde. Fødevarebranchen ligger bl. a. inde med den laveste timeløn i landet, nemlig 4,80 F.

Herefter forlader filmen fabrikken og arbejderne, og vi hører bare over radioen, at fabrikken efter 5 dages besættelse blev befriet af politiet, mens resten af filmen omhandler hovedpersonernes konflikter. Denne hurtige forladen arbejderne peger stærkt på, at fabrikssekvensen mere tjener til at sætte hovedpersonernes situation i relief, end den tjener til at udrede arbejderens situation i det senkapitalistiske Frankrig, hvor det vanskelige punkt netop er: hvordan kan en strejke og en besættelse følges op? Noget kunne tyde på, at Godard/Gorin lige så lidt som Karmitz er klar over dette, og at de derfor lader spørgsmålet ligge, ligesom arbejderne har gjort det i virkelighedens Frankrig. Fabriksbesættelsen får betydning for både Fonda og Montand. Hendes radioprogrammer bliver for kritiske og man beder hende skrive teksten om, hvorefter hun ikke kan få ordene over sine læber. Hun presser Montand til at tage sit liv og arbejde op til revision igen, for den løsning, han fandt for tre år siden, er ikke mere i orden. Man må kræve mere af ham nu. Selv om Montand godt kan se, at det er galt fat med visse ting (»Jeg var helt passiv på fabrikken, anede ikke, hvad jeg skulle sige, og det jeg sagde, var helt ved siden af« – »Vi bestiller ikke andet end at spise, knæppe og sove«), så har han svært ved at sætte disse ting ind i en større sammenhæng og forstå, hvordan de er afhængige af hinanden. Det er hende, der fortæller ham, at man ikke kan udskille sit arbejde fra alt det andet, man ellers foretager sig. Der må være forbindelse mellem de ting, man gør. Og det er hende, der presser ham ud i en usikker situation, hvor filmens slutning mere eller mindre postulerer (speakerstemme), at de fra nu af vil se sig selv i en historisk sammenhæng og handle derudfra.

Det nye ved denne Godard film er ikke stilen – den er stadig plakat- og collage-agtig med stærke, rene farver og et oftest meget statisk kamera – og det er heller ikke så meget emnet, selv om man ikke kan sige, at Godard tidligere har beskæftiget sig særlig meget med arbejderne, på trods af at han i sine sidste kortfilm har *talt* en del *om* dem. Det nye ved »Tout va bien« (det skyldes måske Gorin?) er, at Godard for første gang synes at være i stand til at fremlægge en ret klar analyse både af hovedpersonernes situation og af deres omverden. Desuden har filmen en optimistisk slutning, hvilket heller ikke plejer at kendetegne Godards produkter.

Selv om følgende citat af Godard stammer fra 1966 (»Fjernt fra Vietnam«), siger det ikke så lidt om Godards stilling også i dag: »Jeg er en fransk filmmand. Jeg er helt afskåret fra store dele af folket, navnlig arbejderklassen. Min kamp er rettet mod amerikansk film og dens imperialistiske æstetik, som er en kræftsvulst på verdens filmkunst. Men arbejderne kommer ikke og ser mine film. Der er en kløft imellem os som mellem mig og Vietnam eller dem og Vietnam. Vi interesserer os ikke så meget for hinanden, bortset fra en vag sympati uden reel baggrund. Begge parter er i en slags fængsel: jeg i et kulturelt fængsel og arbejderen i et økonomisk fængsel.« Men sympatien er blevet større, og Godard er med andres hjælp begyndt at fjerne tremmerne fra sit eget fængsel.

Mette Knudsen

Dino Raymond Hansen

Film og filmkritik i Kina

Er det ikke absurd, at mange kommunister er entusiastiske med hensyn til at fremme feudal og kapitalistisk kunst, men ikke socialistisk kunst?

(Mao Tse-tung 12. dec. 1963)

Kunsten, og dermed også filmkunsten, er en del af overbygningen. Ifølge den dialektiske materialisme danner forholdet mellem den økonomiske base og overbygningen den afgørende modsigelse i samfundet. Den økonomiske base og overbygningen står i et dialektisk forhold til hinanden. Marxismen anerkender på den ene side, »at i historiens almindelige udvikling bestemmer det materielle det mentale, og samfundsmæssig væren bestemmer samfundsmæssig bevidsthed«. På den anden side anerkender den også »mentale tings tilbagevirkning på materielle ting, samfundsmæssig bevidstheds tilbagevirkning på samfundsmæssig væren og overbygningens tilbagevirkning på den økonomiske basis. Dette er ikke i modstrid med materialismen, tværtimod, det undgår mekanisk materialisme og håndhæver med fasthed dialektisk materialisme« (Mao Tse-tung: Om Modsigelse 1937).

Om end det kan falde nogle vanskeligt at beskæftige sig med disse erkendelsesteoretiske problemer, så vil det alligevel være nødvendigt for en forståelse af de kinesiske kommunisters forhold til filmen. I en artikel i Folkets Dagblad (2. februar 1960), hvor Hsia Yen, Kinas daværende vicekulturminister, opfordrer til fortsat kamp for et »Stort Spring Fremad« i filmindustrien, står der blandt andet: »Da filmen er en af de mest populære kunstarter og et af partiets mest effektive propaganda- og uddannelsesvåben, må vi, når vi laver film, nødvendigvis sætte politisk-ideologisk arbejde og spørgsmålet om skabende tænkning i første række, – vi må styrke partiets ledelse af filmen, resolut og ubøjeligt fuldføre Formand Mao's principper vedrørende litteratur og kunst«.

Ifølge Mao Tse-tung skal al kinesisk kunst være for folkets masser, og i første række for arbejderne, bønderne og soldaterne. De ideer, som rummes i f.eks. filmkunsten, skal tjene den økonomiske basis på korrekt måde, det vil sige fremme opbygningen af socialismen i Kina. De kinesiske kommunister tillægger filmen så stor betydning, fordi »når først de korrekte ideer, der er karakteristiske for den fremskredne klasse, gribes af masserne, bliver disse ideer til en materiel kraft, der ændrer samfundet og ændrer verden« (Mao Tse-tung: Hvor kommer korrekte ideer fra? 1963).

Mens kommunisterne i deres baseområder på landet havde rige erfaringer med billedkunst, litteratur og dramatik som midler i den politiske opdragelse, så havde de, da de kom ind i byerne i 1949, næsten ingen erfaringer med filmen. Den amerikanske forfatter Robert Payne, der besøgte de revolutionære baseområder i Nordvest-Kina efter anden verdenskrig, skriver ganske vist, at Mao Tse-tung så nogle af de amerikanske film, der blev sendt til den amerikanske observationsgruppe i Yenan i perioden 1945–46. Med en tolk ved sin side gennemgik han omhyggeligt filmene for at danne sig et billede af Amerika. Blandt de film, han så, var »Grapes of Wrath« og »A Walk in the Sun«. Hvad den sidste angår, skal Mao Tse-tung højlydt have udtrykt sin forundring over den skildring, filmen gav af amerikanske soldaters krigsførelse. Lidt bittert slutter Robert Payne: »It was not the first time that the showing of an American film had done incalculable harm to American interests«.

En kinesisk filmindustri eksisterede praktisk taget ikke før 1949. Bortset fra nogle enkelte studier i Shanghai og Peking måtte alt opbygges fra grunden. I perioden fra 1949 til 1957 var der 10 filmselskaber i Kina (6 af dem fremstillede spillefilm) med i alt 27 studier. Mange af dem var ejet i fællesskab mellem private og staten. Selvom partiet gjorde sig voldsomme anstrengelser og blandt andet oprettede en filmskole i Peking, så måtte partikadrerne i ret høj grad støtte sig på de filmfolk, der havde fået

Fra opera-filmen »Om at indtage Tigerbjerget med strategi«. Side 265: Billede fra Dino Raymond Hansens film »Børn i Kina«.

deres uddannelse i det gamle Kina eller i udlandet. I et land som Kina, hvor 85 % af befolkningen bor på landet, volder distributionen særlig store problemer. Antallet af forevisningsenheder (biografer og mobile forevisningshold) steg fra 600 i 1949 til 14.500 i 1959. Alene i den 2-årige periode fra 1957 til 1959 steg antallet af biografgængere fra 1.750.000 til 4.050.000. I den otte-årige periode fra 1949 til 1957 blev der produceret 171 spillefilm, mens der under det Store Spring Fremad (1958–60) blev færdiggjort 180 spillefilm. Blandt årsagerne til det voldsomme spring i antallet af film nævner vicekulturminister Hsia Yen produktionstiden, som faldt fra i nogle tilfælde 1 år til 3–4 måneder.

Mao som filmkritiker

Det er sådan set ikke opbygningen af en national filmindustri, der har voldt Kinas Kommunistiske Parti de største problemer. Det store spørgsmål har hele tiden været: hvilket indhold skulle filmene have? og hvem laves de for? Siden Mao Tse-tung fremkom med sin første filmkritik i en leder i Folkets Dagblad (20. maj 1951), har der været stadige kampe i partiet om det politiske indhold i filmene. Selvom Kina opbygger socialisme, er det stadig et samfund med klasser og dermed klassekamp. Denne klassekamp afspejles i de forskellige politiske linier i Kinas Kommunistiske Parti og kommer til udtryk som en ideologisk kamp indenfor overbygningen, det vil sige på kunstens, opdragelsens og uddannelsens område. I sin filmkritik skriver Mao Tse-tung:

»Det spørgsmål, som rejses af filmen »Wu Hsun's Liv«, er af fundamental karakter. Skønt de levede i tiden med det kinesiske folks store kamp mod udenlandske aggressorer og hjemlige reaktionære feudale herskere mod slutningen af Ching dynastiet, løftede folk som Wu Hsun* ikke en finger for at ændre den mindste smule ved den feudale økonomiske base eller dens overbygning. Tværtimod arbejdede de fanatisk for at sprede feudal kultur ... Visse kommunister, som efter den almindelige mening har forstået marxismen, har krav på særlig opmærksomhed. De har lært historien om den sociale udvikling – historisk materialisme – men når de støder på specifikke historiske begivenheder, specifikke historiske personer (som Wu Hsun) og specifikke ideer i modsætning til historien (som i filmen »Wu Hsun's Liv« og litteraturen om Wu Hsun), så mister de deres kritiske evner, og nogle har endog kapituleret overfor disse reaktionære ideer. Er det ikke en kendsgerning, at reaktionære borgerlige ideer har fundet vej ind i det militante kommunistiske parti? Hvor i alverden er den marxisme, som visse kommunister gør krav på at have forstået?«

I løbet af første halvdel af 50'erne blev der arbejdet intenst med at få partikadrerne i filmverdenen til at ændre deres livssyn, det vil sige foretage skiftet fra borgerskabets tankegang til arbejdernes og bøndernes. Resultaterne var ikke særlig gode. Efter Ungarn i 1956 rettede en kendt filmmand, Chung Tien-fei, i artiklen »Trommer og Gongong'er i Filmverdenen« et voldsomt angreb på partiets politik med hensyn til litteratur og kunst. Artiklen dannede inden for filmverdenen optakt til den store kamp-kritik-omformningskampagne »Lad hundred blomster blomstre, lad hundred tankeskoler kappes«. Filmene »Den Ufuldendte Komedie«, »Hvem er den Forladte?« og »Ungdommelige Skridt« blev i 1957 angrebet for at rumme fejlagtige ideer og for at være »giftigt ukrudt«.

Som et led i partiets forsøg på at få filmarbejderne til at acceptere de »Tre Røde Bannere« (partiets generallinie for opbygning af socialismen, det store spring fremad og folkekommunerne) flyttede store grupper af filmarbejdere ud på landet eller til fabrikkerne for at omforme sig gennem manuelt arbejde. Ved siden af det manuelle arbejde fik de lavet en række dokumentarfilm om det »Store Spring Fremad« i industrien og landbruget.

Partiets krav

I 1960 skærpede partiet sine krav til filmindustrien ved at instruere den om at producere 8 film, der skulle kunne forstås af bønderne. Op til 1960 havde Chou En-lai, Kinas ministerpræsident, flere gange advaret filmfolkene om, at deres film skulle kunne forstås af masserne, at deres historie skulle være let at følge, at deres dialog skulle være i klart hverdagssprog, som det kinesiske folk er vant til. Om dette forhold skriver vicekulturminister Hsia Yen i tidligere omtalte artikel:

»Det er mærkeligt, at visse filmarbejdere er så tøvende med hensyn til at acceptere partiets direktiver, at de finder det så vanskeligt at følge partiets principper, og at de er så villige til at acceptere såkaldte nye metoder og ny teknik fra udenlandske film. For nogen tid siden dukkede en teknik frem, som blev kaldt »poetisk montage«. Den blev begærligt accepteret af nogle mennesker og anvendt i deres arbejde uden hensyntagen til, om den var nødvendig eller ej, eller om masserne kunne lide den« ... »Man kan ikke forestille sig,« slutter Hsia Yen, »at vi nogensinde på tilfredsstillende måde kan vise et proletarisk indhold i borgerskabets litterære og kunstneriske stil, – især ikke i en stil fra denne klasses sidste periode«.

Medens man i 50'erne og begyndelsen af 60'erne havde den opfattelse, at skillelinien gik mellem på den ene side partiet og på den anden side de filmarbejdere, der følte sig tiltrukket af russiske og vestlige film og forsøgte at arbejde indenfor disses kunstneriske rammer, så blev det i 1964 åbenbart, at de partifolk, som man kunne kalde »venstreorienterede«, og som havde en borgerlig

* Wu Hsun (1838-1896), uddannelsesreformator under Ching dynastiet. Filmen skildrer ham som en stor personlighed, der er villig til at ofre sig selv for at give fattige bønderbørn en mulighed for uddannelse. Under Kulturrevolutionen blev Wu Hsun omtalt som »godsejernes spytslikker«.

baggrund, blev angrebet af andre partifolk, som fulgte Mao Tse-tung's linie. Og at splittelsen gik helt til tops i partiet.

»Tidligt forår i februar«

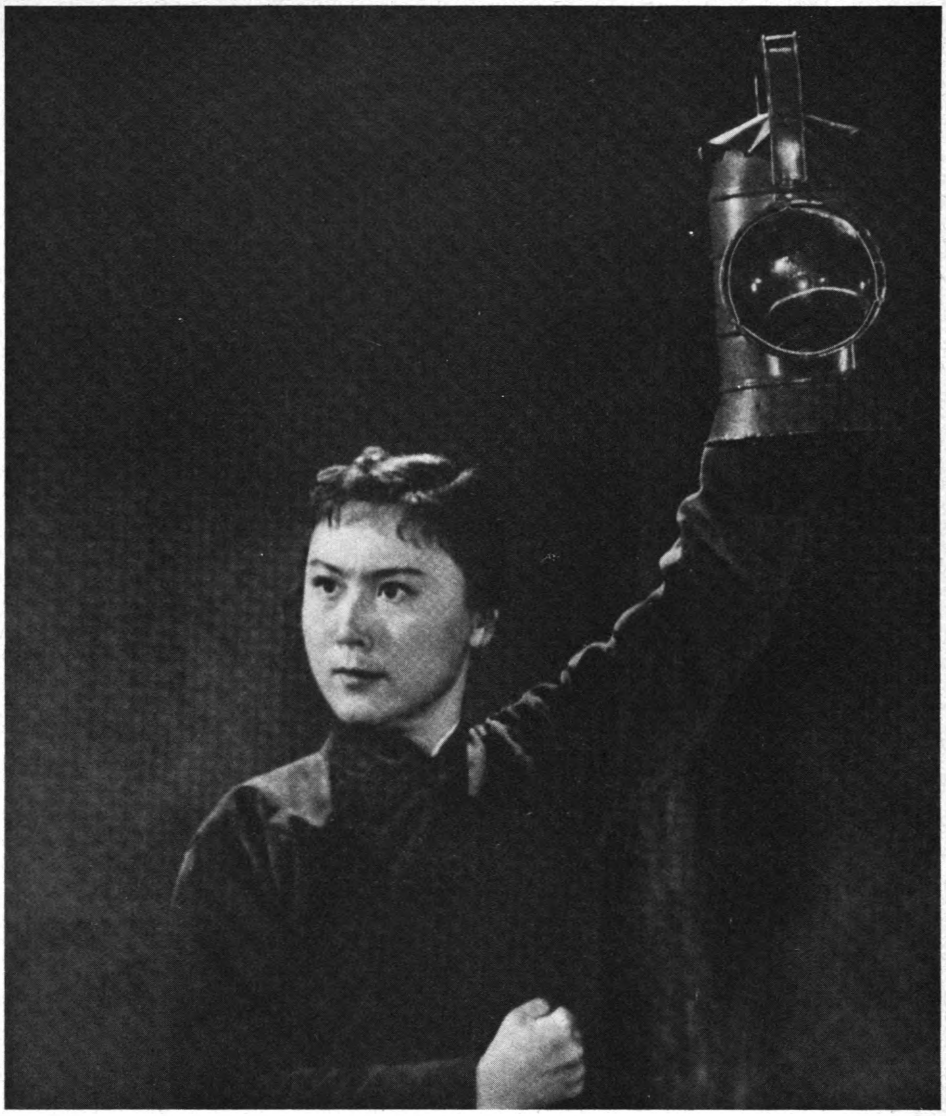
Inspireret af Mao Tse-tung personligt gik Ching Wen-shih i en artikel i Folkets Dagblad (15. september 1964) til angreb på filmen »Tidligt Forår i februar«. Angrebet koncentrerer sig om de venstreorienteredes rolle i den kinesiske revolutions historie. Handlingen i »Tidligt Forår i februar« er baseret på en roman af Jou Shih fra 1929. Kort tid efter at have skrevet »Februar« meldte Jou Shih sig ind i Kinas Kommunistiske Parti (maj 1930) og som soldat i den Røde Hær blev han dræbt i det revolutionære baseområde i Sydkina i februar 1931. Referat af handlingen:

En ung intellektuel, Hsiao Chien-chiu, accepterer, efter vandreår, usikkerhed og lede ved bylivet, en invitation fra sin gamle ven, Tao Mu-han, om at komme til Fujun og starte som lærer i gymnasiet. Der bliver han forelsket i Tao Lan, Tao Mu-han's yngre søster, og kommer i konflikt med Chien Cheng-hsing, søn af en lokal godsejer, der gør kur til hende. På dette afgørende tidspunkt møder hovedpersonen Hsiao Søster Wen, enke efter en revolutionær martyr ved navn Li Chih-hao, hans tidligere skolekammerat. Hendes familie sidder i trange kår. Hsiao Chien-chiu viser sympati for Søster Wen og giver hende en håndsrækning. Til sidst når han den opfattelse, at den afgørende måde at redde hende på er at ofre sin kærlighed til Tao Lan og gifte sig med Søster Wen. Imidlertid giver hans forbindelse med Søster Wen og Tao Lan næring til sladder i byen, og til sidst begår Søster Wen selvmord. Under disse omstændigheder flygter Hsiao Chien-chiu til Shanghai og ender i glemsel.

Handlingen foregår omkring 1926 på et tidspunkt, da de store revolutionære bevægelser i Kina blandt arbejderne (30. maj bevægelsen), bønderne (bondeoprørere i Hunan og Kwangtung) og studenterne (18. marts episoden) er ved at gå over den væbnede kamps fase. Ching Wen-shih skriver:

»Filmen kommer ikke fundamentalt i forbindelse med den afgørende bølge på dette tidspunkt. Den beskriver kun en gruppe personer adskilt fra den revolutionære kamp. Blandt hovedpersonerne er der Hsiao Chien-chiu, som blev træt, før han havde deltaget i kampen, og målbevidst søger et »roligt sted«, en anden er Tao Lan, som holder sig inden døre og ikke ved, hvad der foregår i verden udenfor. Førstnævnte er en »ensom vildgase« på træk, medens sidstnævnte er en »fugl i et bur«. Filmen beskriver disse personers forviklinger, glæder og sorger med ubegrænset sympati. Den beskriver en »storm i te-kop«.

Artiklen fortsætter: »De to personer, som fremstilles i filmen, har aldrig været »nye mennesker« i tyverne, men den borgerlige individualismes tvillinger. Deres karakterer er imidlertid ikke den samme. Den ene fremstilles som en negativ eskapist og lidenskabelig asketiker, og den anden som en spoleret pige, der leger med verden og kun ønsker at få sin vilje. Filmens hovedmotiv er ikke at bekæmpe feudalismen, men at udviske klassemodsigelser og forkynde borgerlig individualisme og humanisme. Filmen er ude af stand til at hjælpe nutidens unge mennesker til en korrekt forståelse af Kinas situation i tyverne. Den fortæller dem, at det at blive træt af og undgå klassekamp er vejen fremad, at enkelhed og fred betyder lykke, at det at jamre over ingenting, smerte og depression viser følsomhed, at borgerlig humanisme er en ædel følelse, at det kræver mod at foretage vilkårlige handlinger og at gøre, hvad man har lyst til at gøre ... – kort sagt, alle former for borgerlig individualisme er smukke og prisværdige. Derfor er filmen »Tidligt Forår i februar« ikke engang en elendig blomst, men en giftig ukrudtsplante«.



Fra »Den Røde Lygte«.

»Lin's Butik«

I 1965 blev filmen »Lin's Butik« vist igen. Den er indspillet i 1958 og blev ved sin fremkomst i 1959 meget fint modtaget af biografpublikummet og højlydt prist af mange filmkritikere. Ved filmens repremiere i 65 var der ikke længere positive kommentarer i bladene, og de to personer bag filmen, kulturminister Shen Yen-ping og vicekulturminister Hsia Yen, havde mistet deres taburetter. Filmen er baseret på en roman af samme navn skrevet af Mao Tun i 1932 og instrueret af Hsia Yen, som vi tidligere har omtalt. Mao Tun er tidligere kulturminister Shen Yen-ping's forfatterpseudonym. Med en artikel den 20. maj 1965 åbnede Folkets Dagblad op for en omfattende pressekampagne mod »Lin's Butik«. Referat af handlingen:

Lin er indehaver af en lille butik i en mindre by i provinsen Chekiang. Efter et japansk overgreb mod Kina (18. september episoden 1931), udvikler der sig en boycott mod japanske varer. Da Lin hovedsagelig handler med japanske varer, trues han af økonomisk ruin. For at redde sig fra katastrofen forsøger han at bestikke en Kuomintang embedsmand til at se igennem fingre med, at mærkesedlerne på varerne udskiftes med et »made in China«. Lin klarer sig ikke, fordi han bliver offer for et konkurrencespil mellem de store kapitalister i Shanghai og det lokale handelskammer. Til sidst følger han et råd fra sin medhjælper Shou Sheng og flygter med hustru og datter til en anden by. Altså en borgerlig tragedie.

Kampagnen mod »Lin's Butik« falder sammen med den store filosofiske debat om, hvorvidt »to bliver til én« (klasseforsoning), eller om »én bliver til to« (klassekamp). I et essay har Hsia Yen forklaret, at han i sin klasseanalyse forsøger at vise, hvordan »store fisk æder mindre fisk, medens små fisk æder rejer«. Filmens første tekst siger: »Dette er et samfund, hvor mennesker æder mennesker, – et kapitalistisk samfund«.

Artiklen i Folkets Dagblad angriber for det første Hsia Yen for kun at se borgerskabets elendighed og for at få tilskuerne til at

føle sympati for Lin. For det andet angriber den filmens fremstilling af forholdet mellem indehaveren Lin og medhjælperen Shou Sheng. Shou Sheng er yderst loyal overfor sin arbejdsgiver, arbejder med krop og sjæl for ham og fremviser, skriver Folkets Dagblad, i enhver henseende sin slavenatur. Han forsøger at vinde sin arbejdsgivers hjerte og bliver til sidst hans svigersøn og dermed borgerskabets arving. Filmen fremstiller Lin og Shou Sheng som værende i samme båd, skønt de tilhører antagonistiske klasser. Hsia Yen forener altså »to til én« og giver et eksempel på klasseforsoning. Filmen bliver derved opfattet som et angreb på Mao Tse-tung's revolutionære linie, der netop er karakteristisk ved at splitte »én i to«, det vil sige opfatte klassekampen som den drivende kraft i al samfundsudvikling. Også når der er tale om et socialistisk samfund.

Ved at beskrive personen Lin som et individuelt fænomen, der rammes af tragedie, har Hsia Yen ydermere forbrudt sig mod kravet om, at personer kun er repræsentanter for specifikke klasser eller specifikke samfundskræfter. Artiklen konkluderer, at det ikke er lykkedes Hsia Yen at omforme sit livssyn og slutter med at stemple ham som borgerlig intellektuel.

Maos utålmodighed

I midten af 60'erne begynder Mao Tse-tung's utålmodighed med de intellektuelle og de højtstående partifolk, der beskytter dem, for alvor at tage til. I en samtale med fremtrædende personer indenfor kunst og litteratur siger han: »Lad os drive operasangere, digtere, skuespilforfattere og de intellektuelle ud af byerne, lad os drive dem alle ud på landet. Send dem ud i landsbyerne og til fabrikkerne i grupper og på forskellige tidspunkter. Lad dem ikke blive i kontorerne hele tiden, der kan de ikke skrive noget. Hvis I ikke tager afsted, vil der ikke blive serveret mad for jer, men når I er taget afsted, vil der være måltider« (13. februar 1964).

Der bliver ikke meget tilbage af den kinesiske filmproduktion, når man udelader de film, der er blevet kritiseret under den Socialistiske Opdragelsesbevægelse (1962–65) og under den Store Proletariske Kulturrevolution (1966–69?). Film med krigstemaer kan stadig vises, selvom de er flere år gamle. »Slå Aggressorerne« handler om de afgørende slag ved den 38. breddegrad under Koreakrigen. De kinesiske frivillige har bragt den amerikanske hær til standsning og kæmper heroisk for at holde et højdedrag. »Kamp i Nord og Syd« handler om Chu Teh's felttog på Shantunghalvøen i begyndelsen af 1947 og er en fortræffelig indføring i Mao Tse-tung's mobile krigsførelse og strategiske tænkning. Lige så lidt som soldaterne kan tilskueren forstå, hvorfor befrielseshæren hele tiden trækker sig tilbage. Mao Tse-tung's krav om aldrig at indlede slag, medmindre man er sikker på at vinde det, lader sig forholdsvis let forstå i teorien, men er vanskeligt at overholde i praksis.

I maj 1967 kom yderligere to film under angreb, nemlig »Inside Story fra Ching hoffet« (1950) og »Præriebrand« (1962). Begge film har nøje forbindelse med Liu Shao-chi, næstformand i partiet og præsident for republikken, og angrebene, der blev ført frem i det teoretiske tidsskrift Røde Flag, hænger sammen med hans fald. »Inside Story fra Ching hoffet« handlet om Reformbevægelsen i 1898 og om den revolutionære bevægelse Yi Ho Tuan (Bokseropstanden). Liu Shao-chi kaldte filmen patriotisk, medens Mao Tse-tung allerede i 1954 havde beskrevet den som en film, der begik nationalt forræderi, fordi den smædede Yi Ho Tuan-bevægelsen og fremstiller dens handlinger som barbariske slagtninger og pøbeloptøjer og dens deltagere som uvidende og overtroiske mennesker. »Inside Story fra Ching hoffet« blev af Mao Tse-tung opfattet som et direkte angreb på den revolution, han selv har ledet, og som han betragter som en fortsættelse af Taiping-oprøret (1850–64), Yi Ho Tuan-bevægelsen (1900) og 4. maj studenterbevægelsen (1919).

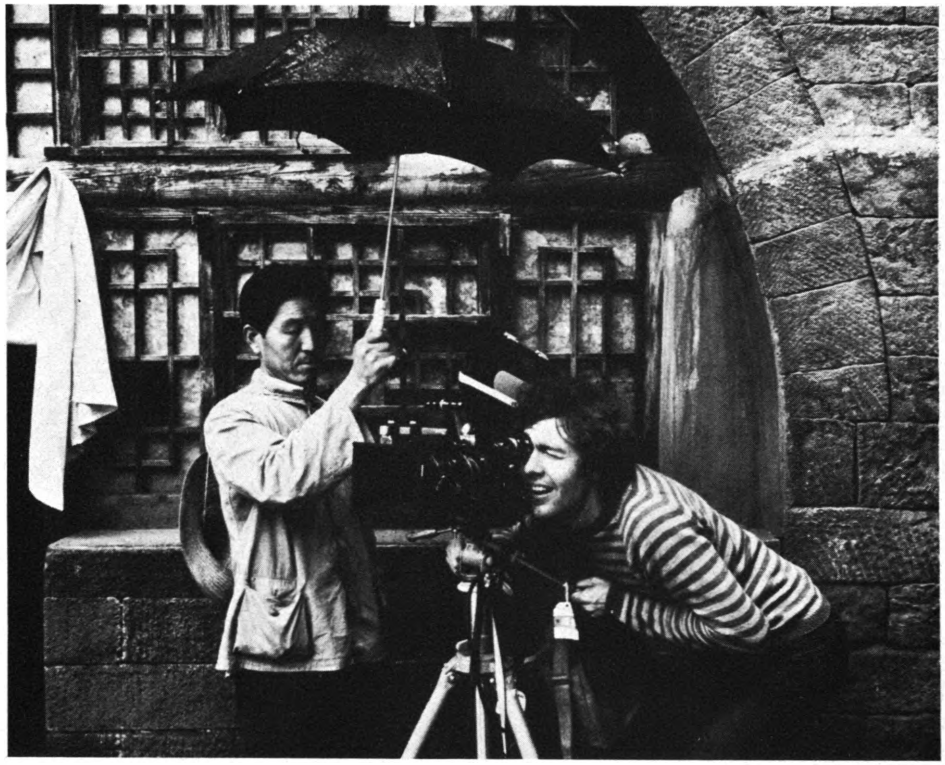
Hvad »Præriebrand« angår, så handler den om generalstrejken i Anyüan kulminerne i 1922. I filmen hedder strejkens leder og organisator Lei Huang-chüeh. Han fremstilles som den store leder af arbejderbevægelsen i Kina. Hvis man kender lidt til den kinesiske revolutions historie, ved man, at Lei Huang-chüeh er ingen anden end Liu Shao-chi. Da filmen første gang blev vist offentligt, modtog den da også stående klapsalver, og Li Li-san, tidligere leder af Kinas Kommunistiske Parti, skrev rosende artikler om den i bladene. Ved strejkens sejrrige afslutning samles kulminearbejderne og hilser Lei Huang-chüeh ved taktfast at råbe: Wan Sui, Wan Sui. Wan Sui, der betyder »Længe Leve«, er et udtryk, som i det gamle Kina anvendtes overfor kejseren, og som i det nye Kina kun bruges, når den store leder, den store rorgænger, den røde sol, det vil sige Mao Tse-tung træder frem på Den Himmelske Freds Port. Artiklen i Røde Flag slutter med at slå fast: »Den historiske kendsgerning er, at den politiske generalstrejke i Anyüan kulminerne i 1922 blev ført til sejr af formand Mao personligt«.

Dokumentarfilm og operaer

Efter Kulturrevolutionen har det Centrale Newsreel og Dokumentarfilm Studio i Peking udsendt en række film med titler som: »Velkommen til de Vietnamesiske våbenfæller«, »Samdech Sihanouk besøger Sydkina«, »22-årsdagen for grundlæggelsen af Den Kinesiske Folkerepublik«, »Akupunkturbedøvelse« osv. Ovennævnte selskab har også udsendt den særdeles interessante film om bygningen af Røde Flag Kanalen. Med »kinesiske« metoder, det vil sige simple redskaber, naturens egne materialer og massemobilisering af arbejdskraft bygges et kolossalt vandingsanlæg, der bringer ny frugtbarhed til udpinte områder. Filmen blev optaget gennem 10 år og burde ses af enhver, der vil vide noget om de grundlæggende værdier i Kina: organisation, disciplin, klassekamp og socialisme.

Såvidt man kan konstatere, laver de store studier i Peking og Shanghai i øjeblikket kun filmatiseringer af de revolutionære Peking operaer og revolutionære balletter. Der er tale om filmversioner af de af kammerat Chiang Ching (Mao Tse-tung's hustru) reviderede udgaver af »Om at Indtage Tigerbjerget med Strategi«, »Den Røde Lygte«, »Den Hvidhårede Pige« og »Det Røde Kvindekompagni«.

Som det måske er fremgået af disse noter, er det ret vanskeligt i Kina at lave film, som er »korrekte«. Det vil sige har et korrekt klassestandpunkt. Forskellene mellem by og land, mellem intellektuelle og bønder er stadig så store i Kina, at den krævede omformning af tankegang og følelser er meget pinefuld og tager lang tid, hvis den da overhovedet lykkes. Men så længe Mao Tse-tung's revolutionære linie er den fremherskende i Kinas Kommunistiske Parti, vil ingen filmmand kunne komme uden om at foretage det vanskelige skifte fra borgerskabet til proletariatet, det vil sige fra en kendt kunstform til én, som endnu ikke har fundet sin form. ■



Dino Raymond Hansen foran Mao Tse-tungs hule i Yenan i gang med optagelse til sin egen film »Mao: Grib dagen, grib timen«.

DEBAT

IDEOLOGIKRITIK

Lederen i Kosmorama 109 »Filmkritik og »virkelighed««« inddrager et citat fra undertegnedes debatindlæg (Kosmorama 108 »Klassekamp og massemedier«), derfor denne korrektion. Ved hjælp af retorik og citatudpluk kommer man nemt til at fordreje det konkrete en hel del. Morten Piil postulerer således ved hjælp af undertegnedes og Philip Lauritzens citater modsætningen mellem æstetik og politik. (Philip Lauritzen og undertegnede repræsenterer for M.P. her den politiske side af syntesen). Æstetikkens repræsentationsformer, dens strukturer, teknik etc. fremhæves af M.P. som værende »ikke politiske«. De forudsætninger, der betinges hos en filmkritiker, er, at han arbejder »efter bedste evne« (hvilket vel for de fleste filmkritikere vil sige at han/hun ser mange film), for at kunne afdække »hvad den (filmen) gennem sit helt specielle, individuelle sprog udtrykker. Først da vil han være berettiget til at anlægge sin politiske eller moralske synsvinkel . . .«. I mit tidligere indlæg fremhæves imidlertid (desværre ikke uddybet), at denne modsigelse er et falsum, hvilket fremgår af dette citat: ». . . da jo det progressive borgerskabs tanker hersker i medierne, bl. a. fordi selve mediestrukturen (sproget) er ideologisk bestemt«. Det der herigennem menes er, at en politisk synsvinkel ikke blot kan inddrages i vurderingen. Den må også indgå i selve analysen, i det M.P. kalder »at anskue en film æstetisk«, for at afdække disse ideologisk bestemte koder, der indgår i filmens tanke og handlestrukturer. Modsætningen som M.P. opfatter den mellem æstetik og politik undgår, at man som kritiker bevidst inddrager mere samfundsmæssigt væsentlige felter (og sin egen specifikke praksis og historie), felter som også afspejles i æstetikkens immanente ideologi (se Søren Kjørup »Film-virkelighed-ideologi« Kosmorama 103, som et eksempel).

Den elendige danske filmkritik inddrager ikke disse felter og svarer derfor netop til Philip Lauritzens beskrivelse af den virkelighedsfjerne filmoman, der sidder skjult i biografens trygge mørke, udelukket fra en virkelighed, der ikke er abstrakt, men såre konkret. At anskue en films æstetik blot efter bedste evne resulterer i en læsning, der »reproducerer« den eksisterende samfundsstruktur og dennes værdisystem bl. a. fordi en sådan læsning kun bygger på en arv fra tidligere film, at altså koder og strukturer aldrig sættes i relation til felterne udenfor. En reel kritisk (ideologisk) læsning forudsætter, at en kritiker først og fremmest er i besiddelse af en samfundsteori og metode, dernæst at en sådan teori og metode »indbygges« i et filmanalytisk (semiologisk) begrebsapparat. Marxismen er en metode med en teori (materialismen), og kan dermed ikke, som M.P. gør det, sidestilles med kvindefrigørelsespolitisk og kristen moralsk (den kunne være en metode for kvindepolitikken), som værende »ideologiske« synsvinkler og analogt hermed »ideolokritisk« kritik. Jeg mener tværtimod, på grundlag af især Altussers videnskabelige forskning, at ideologi er den måde, hvorpå mennesker umiddelbart (imaginært) oplever deres forhold til verden og samfundet. At en kritiker derfor arbejder ud fra en marxistisk metode og teori, gør ham ikke i traditionel forstand ideologisk, men videnskabelig og dermed konkret: til en, der oplever *de faktiske forhold* i verden og samfundet. Jeg fastholder derfor *min* betydning af sætningen: »lad os kritisere filmen (medierne) politisk«.

PS. Da pladsen ikke tillader en uddybning af disse meget komplicerede problemer, vil jeg henvise til »die asta«s serie om ideologikritik (nr. 16, 17, 18 og 19) og til Peter Larsens artikler i samme nr.

Albert Astrup Christensen

ANG.: OVERSETE FILM

I »Kosmorama«s indlæg om oversete film i nr. 109 har man desværre overset, at et par af filmene *har* været vist i TV. Det drejer sig om »Keresztelö« (Dåben) fra 1967, der blev udsendt 11.8.1970 og »The Cool World« (En by i New York) fra 1963, der blev udsendt 14.6.1969.

Samtidig kan jeg oplyse, at andre af de nævnte film allerede er indkøbt for TV, ligesom enkelte »Faces« er, efter hvad der er opandre er på forhandlingsstadiet.

En film som John Cassavetes' »Faces« er, efter hvad det er oplyst over for os, trukket tilbage fra distribution; efter sigende fordi Cassavetes var utilfreds med den. Det havde han nu ikke behøvet. Det samme kan ikke siges om enkelte andre af de nævnte instruktører og deres film.

Samtidig vil jeg gerne understrege, at jeg ikke »efterlyser« film af András Kovács. Hans film er lige så lidt egnede til eksport som Marin Karmitz' eller Carlos Diegues' film.

Alt i alt er listen en inspiration for os.

Poul Malmkjær

PS. Chr. Braad Thomsen gør sig på side 195 lystig over, at en Fassbinder-film er »smuttet ind ad bagvejen« i TVs repertoire via teater-sektionen. Til Braad Thomsens oplysning: sektionen hedder Sektionen for film og udenlandske TV-spil, så det er altså også os.

pm

SVAR:
Når Poul Malmkjær overlegent konstaterer, at Carlos Diegues' film ikke egner sig til eksport, falder hans vurdering helt sammen med det brasilianske regimes, der først nedlagde totalforbud mod »Os Herdeiros« og siden tillod den i beklippet form, da det trak op til international skandale. Han står samtidig i modsætningsforhold til en række førende internationale tidsskrifter som »Sight and Sound«, »Cahiers du Cinéma« og »Positif«, der alle har omtalt både Diegues' og Karmitz' film i meget rosende vendinger. Men danske fjernseere skal altså fortsat være afhængige af Poul Malmkjærs private filmsmag, – medmindre de da har haft mulighed for at dreje om på svensk TV, der har vist både Diegues' og Karmitz' film.

Jeg ved naturligvis godt, at film og TV-spil hører under samme afdeling, og Malmkjær ved lige så godt, at hvad jeg hentydede til var, at TV's teaterkonsulenter har antaget en Fassbinder-film, efter at filmkonsulenterne med indædt stædighed har afvist hele hans produktion.

Chr. Braad Thomsen

FILMENE

FREAKS

»Freaks« indledes med en tekst der redegør for vor civilisations dyrkelse af skønheden og afsky for »monstre« (f. eks. Frankenstein og kejser Wilhelm) inklusive de fysiske vanskabninger (freaks). En fyr, der fortæller et cirkuspublikum om »the unwanted and abnormal«, fortsætter hvor teksten slap og fører publikum hen til en kravlegård. Kameraet skal lige til at afsløre indholdet, da der overblændes til en smuk kvinde i en trapez. Klip til en mand og en kvinde: dværge. Han siger (om trapezkvinden): »She is the most beautiful big woman« – og konflikten er præsenteret: freaks over for »normale«. Filmen slutter med at vi ser, hvad der var i kravlegården i rammehistorien: den smukke normale er blevet til den mest horrible freak, en slags høne med fordrejet menneskeansigt. Denne figur er den eneste, der er konstrueret og er derfor diskutabel sammenholdt med det galleri af ægte freaks, der befolker filmen, men som dramatisk effekt er det den barskeste slutning på nogen film. Og det til trods for at tilskueren netop er blevet vænnet til at acceptere freaks filmen igennem.

Cirkusen byder på modsætningen mellem den smukkeste kvinde Cleopatra og stærkeste mand Hercules kontrasteret med masser af freaks. Dværgen Frieda er forelsket i dværgen Hans, der er mere interesseret i Cleopatra. Hun spiller op til ham og hun og andre »normale« morer sig mægtigt på hans bekostning. Cleopatra får tilfældigt at vide at Hans er stenrig og gifter sig med ham for derefter at forgive ham. Kun Hans kan ikke se at hun er fysisk mere interesseret i Hercules, der er med på hendes plan. Men ved bryllupsfesten indser Hans sin fejltagelse, og »rammer man én freak svarer de alle tilbage«, Hercules og Cleopatra møder et barsk klimaks.

Filmsprogets handicap lige efter overgangen til tonefilm, langsom klipning, få kamera-bevægelser, udnyttes til at lade personerne fremstå i forholdsvis lange indstillinger, hvor enhver nysgerrighed m.h.t. freaks bliver tilfredsstillet: manden uden arme og ben der med tungen fisker en tændstik op af æsken, tænder den, og så sin cigaret; manden uden ben og underkrop der går med hænderne etc. Til gengæld er scenerne meget korte, nysgerrighedsstadiet overstås hurtigt og detaljerne samles til en helhed, hvor en masse personer følges på en gang. Filmen er struktureret som et eventyr: Hans (subjektet), Cleopatra (objektet), de øvrige freaks og et par sympatiske »normale« (hjælpere), Hercules og et par usympatiske »normale« (modstandere). At Cleopatra også er »modstander« ændrer ikke ved dette, idet både tilskuere og øvrige personer er klar over det, kun Hans' indstilling skal ændres fra kærlighed til had. Og at historiens udfald er givet antyder rammehistorien, kun måden det sker på skal vises.

Olga Baclanova og Henry Victor som hhv. Cleopatra og Hercules repræsenterer det traditionelle superskønhedsideal, som filmkunsten i sit datidige pubertetsstadie holdt frem for en benovet verden, og filmens klare sym- og antipatier fremviser således et højst utraditionelt værdisystem: ikke en sund sjæl i et sundt legeme eller enhver er sin egen lykkes smed el. lign., som karakteriserede den traditionelle vestlige filmkunst (Freaks blev en dundrende økonomisk fiasko), men en klar sympati for normsystemets udstødte. Det traditionelle værdisystems hævdelse af det »normale« som det positive (idet det er det bevarende) – og kommunikationssektorens anvendelse af det »smukke« som symbol for det normale og følgelig for det »gode«, angribes frontalt af Freaks, hvor de smukke er rådne og de grimme er anstændige (jvf. psykiatridebatten: det normale/de sindssyge). Desuden nuanceres mønstret så enøjethed undgås: der er flere normale i cirkus og af dem er et par stykker med til at grine af Hans (men ikke mere end det), mens klovnen Roscoe og hans veninde Venus (der trods navnet er ganske ordinær!) fuldt ud accepterer og respekterer deres deformerede kolleger og følgelig af filmen diskret fremholdes som eksempel til efterfølgelse. Ydermere er Hans ikke en integreret ener der klarer ærterne, filmen har ingen ordinære helte, Hans er kun konfliktigangsætter. Som deres motto lyder: et angreb på en er et angreb på alle, så det er konfliktens spredning der er i centrum. Og ved forenede kræfter har freaks'ene magt til at vinde. Hvorved filmen også undgår at falde i en anden traditionel grøft: skæbnemyten, at vi godt nok kan se problemet men sådan er verden nu engang (hvilket netop er den sociale konsekvens af den tyske ekspressionisme, tolket i sociologisk sammenhæng).

Tod Browning (1882–1962) har et undergrundsry som horror-genrens mest originale filmskaber. Han instruerede sin første film »Jim Bludso« 1917 og lavede melodramaer hos Universal fra 1918, heriblandt sin første med Lon Chaney (»Outside the Law«, 21), som han benyttede adskillige gange siden. I 25 lavede han for MGM »The Unholy Three« med et plot der blev anset for umuligt eller i bedste fald komedie. Browning anså plot for noget sekundært, og skabte med fantastiske skyggevirkninger og stiliserede personer i overgangen mellem fidusmageri og cirkusmiljø en sand gotisk film (den er med Lon Chaney, Harry Earles (Hans i Freaks), og Victor McLaglen som muskelmand, en parallel til Hercules). I slutningen af 20'erne slog horror-genren igennem i amerikansk film (Universal og MGM), stærkt inspireret af tysk ekspressionisme (således importerede Universals Carl Laemmle f. eks. tyskeren Paul Leni til at lave bl. a. »The Cat and the Canary«, 27). James Whale gjorde den klassiske Frankenstein (31), tyskeren Karl Freund »The Mummy« (32) og Browning den næsten genreskabende »Dracula« (30–31), en parallel til Murnaus »Nosferatu« (22). Som titlerne fortæller er det overnaturlige, eller i det mindste usandsynlige, horror-filmenes nøgle til uhyggen (det kunstige »menneske«, den overlevede mumie, vampyren). Fantasien fik lov at galopere frit, men der var alligevel grænser for, hvor mange nye skrækvæsener man kunne hitte på, idet de jo stadig må kunne genkendes som en trussel for at virke uhyggelige. Genren arbejdede sig ud i gentagelserne og mødet med uhyret blev alt for ofte et antiklimaks (det klassiske eksempel er »King Kong«, der har en uhyggelig stemning indtil vi udsættes for Kong. Han er jo *rar*, og fra da af er filmen i stedet skæg). Det uhyggeligste er jo det man ikke ser men forestiller sig, og det er svært at leve op til når væsenet præsenteres.

Science-fiction filmen er ofte ikke til at skelne fra horror-filmen (f. eks. »Frankenstein« og »Creature from the Black Lagoon«, 54), og Brownings sidste store horrorfilm »The Devil Doll«, 36 (hans sidste film var »Miracles for Sale«, 39), hvor Lionel Barrymore i nøjagtig samme gammelkoneforklædning som Chaney i »The Unholy Three« hævner sig ved at lade sine fjender skrumpe ind til en sjettedel, er godt på vej ind i sci-fi-land. Sci-fi overtog horror-genren helt fra omkring 50, men den klassiske horrer har fået en renæssance fra 57 med Roger Corman (fra »Attack of the Crab Monsters«, 57) og hos det engelske Hammer film (fra »The Curse of Frankenstein«, 57). En masse mere spændende film tangerer genren ved at bruge det overnaturlige, usandsynlige, uhyggelige som billede på noget andet og mere, f. eks. dybdeboringer i sjælen (Freud-inspiration) og/eller abstrakter over menneskelige svagheder, begær, skyld etc.: Buñuel, Shindo, Clayton, Polanski o.a.

I 30'erne skilte især tre film sig ud, som stadig havde forbindelse til genren: Momoulians »Dr. Jekyll and Mr. Hyde« (31) er en udefra anskuet opdeling af sjælen i en god og en ond del; Dreyers »Vampyr« (32) er en indefra set underbevidsthedsvandring (drømmekarakter) om kampen mellem godt og ondt; og »Freaks« ser kampen udefra, men bytter om på de traditionelle symboler for godt og ondt og uddyber problematikken. Den forholder sig således noget dobbeltbundet til genren, ved at have karakteristikaet »monstrene«, men at gøre dem tydeligt sympatiske – og samtidig gøre dem *realisti-*

ske, de er ikke en skør professors opfindelse eller (explicit i hvert fald) symbol på underbevidsthedens dybder. Hvor den traditionelle horrorfilms metode og mål er det overnaturlige, arbejder »Freaks« på et realistisk plan (trods eventyr-*strukturen).* Selv om cirkusmiljø kan virke noget fjernt, er det et for personerne realistisk miljø, og hverken miljø eller personer benyttes til skrækeffekter før slutningssekvensen, der til gengæld har en makaber abstrakt skønhed, der er med til at uddybe perspektivet og godt/ondt-konflikten.

Denne sekvens, hvor den sårede Hercules forfølges af en samling freaks under cirkusvognenes hjul og den rædselsslagne Cleopatra forfølges af en anden flok freaks i den mørke skov, har sin modpol i en sekvens i starten, hvor to mænd kommer gående igennem skoven ved dagslys og chokeres over mødet med en flok freaks på skovtur. Landejeren kommanderer dem væk, men da en normal kvinde der leder udflugten (parallelt til en scene i Frank Perry's »David and Liza«, hvor sindssygehospitalet er på udflugt!) har fået beroliget ham med at de er ligesom børn, lader han dem blive (»As children, eh?« – så er de rubriceret og gjort ufarlige) og hun siger til de skræmte freaks, se, der er ikke noget at være bange for!

Menneskene og miljøet karakteriseres gennem de konsekvente *skyggevirkninger* der gør cirkusen til en lukket halvverden (de eneste ikke-cirkus personer der ses i hele filmen – bortset fra rammehistorien – er de to ovenfor nævnte i skoven, hvor det er lysere end i nogen anden scene), den uafbrudte *cirkusmusik* i baggrunden i første halvdel (der altså ikke er underlægningsmusik men en del af reallyden. Anden halvdel er konsekvent uden musik!), *synsvinklen* der f. eks. hele tiden er på dværgenes side, fra deres øjenhøjde, og dialogens *stemmeleje:* Cleopatra efterligner dværgenes stemmer som en slags babytalk, hvilket gør dværgenes og de øvrige freaks' abnorme stemmeleje til det accepteret naturlige fordi det er ægte (f. eks. den stammendes stadig gentagne bemærkning når hans kones siamesiske tvilling går og naturligvis tager konen med: »Ah, y-you are a-always u-using th-that f-for an ex-er-c-c-cu-ex – for an a-a-alibi!«). Afdæmpet og ikke-sensationelt vises deres dagligdags gøremål, hvordan freaks'ene trods handicap klarer hverdagen uden for projektørlyset (de ses aldrig optræde – de bliver aldrig vist frem!), det fejres at den skæggede dame får et barn (en pige der skal have skæg ligesom sin mor), en fyr frier til den anden siamesiske tvilling (og siger til den stammende: »You must come and visit us«, »Yes, a-and you m-must come a-and v-visit us«, »Thank you«). Og da vi når til Hans og Friedas opgør over Cleopatra er der intet latterligt men kun tragik i Hans': »Let them laugh. They can't hurt me. I love her.« og Friedas stilfærdige: »But it hurts me ...«

Klip til: Cleopatra viser Hercules et smykke hun har fået af Hans, de diskuterer værdien, afbrydes af Frieda der vil overtale Cleopatra til at holde sig fra Hans men får røbet at han ejer en formue (værdiproblemet klaret), Cleopatra fordrejes af begær, Frieda går, kameraet kører ind på Cleopatra, Hercules ekskluderes af billedet, hun fremmumler: »He could get sick, it could be done ...« (svarer til kamerabevægelsen til sidst der afslører hende i kravlegården!). Markeret af en mellemtekst: The Wedding Feast, kommer filmens vendepunkt. Alle er samlet om et stort bord. Cleopatra hælder gift i en flaske champagne og skænker for Hans. Sabelsluger og ildsluger viser deres kunst. Cleopatra bliver mere og mere overstadig, og da Hans siger hvor lykkelig han er, bryder hun ud i et latteranfald, gisper »I'm the lucky one« – og kysser Hercules. Hans vender forstenet blikket mod Frieda – man ser ligefrem den bitre ti-øre falde. Og da Cleopatra skal optages i standen går det helt galt: en freak danser rundt på bordet med et kæmpeglas som alle skal drikke af, syngende: »She is one of us, one of us, one of us ...« Cleopatra bliver rædselsslagen og da glasset til sidst når til hende, ser hun på det som var det forgiftet (!) – og i subjektivt shot fra hende, smider hun indholdet i hovedet på freak'en. Scenen er skrækindjagende, her sættes udråbstegn ved første halvdels centrale tematik: de »normales« hånlige overlegenhedsfølelse, udnyttelse af magt og begær efter penge, og Hans' begær efter Cleopatra og det »normale«. Og anden halvdels tema, *hævnen,* skyder op: en ny orden må etableres, de smukke gøres til freaks. Fra nu af iagttages Hercules og Cleopatra hvor de går og står af freaks – gennem vognhjul og stiger og vinduer. Da hun hælder medicin = gift op til den syge Hans tager han den tillidsfuldt, fred og ingen fare, men da hun går kører kameraet ind på ham og han spytter giften ud (samme kamerabevægelse, og dermed karakteristik af hans hævnplan, som viste *hendes* begær og plan før bryllupet!).

Da hun næste gang hælder gift op, indledes angrebet. I mudderet under vognene forfølges Hercules af en flok freaks der i nattemørkets torden og lynild har mistet enhver lighed med menneskelige væsener – hvilket Hercules også har (i en anden længere version af filmen kastreres han – her må man forestille sig hvordan han kommer til at se ud). Det er et næsten abstrakt skrækopgør. Det eneste genkendelige er Cleopatra der farer panikslagen rundt i skoven som en forvildet høne: overblænding til kravlegården! Det gode har besejret det onde – men på det ondes vilkår.

Freaks er en danmarkspremiere, den er uden undertekster og det er ofte svært at høre hvad der bliver sagt, men selv om dialogen er udmærket (det kan man høre), lever filmen helt på det visuelle. Og Browning kan skabe poesi i det horrible. Som forteksten siger: Aldrig igen vil De komme til at se noget lignende.

Kaare Schmidt

■ **FREAKS**

Freaks. USA 1932. Dist/P-selskab: MGM. Instr: Tod Browning. **Manus:** Willis Goldbeck, Leon Gordon. **Efter:** Tod Robbins' novelle »Spurs« (trykt i Munsey's Magazine, february 1923). **Dialog:** Edgar Allan Woolf, Al Boasberg. **Foto:** Merritt B. Gerstad. **Klip:** Basil Wrangell. **Tone:** Gavin Burns. **Medv:** Wallace Ford (Phroso), Leila Hyams (Venus), Olga Baclanova (Cleopatra), Roscoe Ates (Roscoe), Henry Victor (Hercules), Harry Earles (Hans), Daisy Earles (Frieda), Rose Dione (Madame Tetrallini), Daisy & Violet Hilton (Siamesiske tvillinger), Edward Brophy, Matt McHugh (Rollo Brothers), Olga Roderick (Den skæggede dame), Johnny Eck (Dreng med halv torso), Randian (Hindu), Schlitzie, Elvira & Jennie Lee Snow (»Hvide knappenålshoveder«), Pete Robinson (Det levende skelet), Koo Coo (Fuglekvinden), Josephine-Joseph (Halv kvinde-halv mand), Martha Morris (Der armløse), Frances O'Connor (Skildpaddepigen), Angelo Rossito (Dværg), Albert Conti (Jordbesidder), Michael Visaroff (Jean), Louise Beavers (Tjenestepige), Ernie S. Adams (Gæst), Zip & Pip, Elizabeth Green. **Org. længde:** 64 min. **Længde:** 60 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Camera. **Prem:** Camera 28.6.72.

I LYST OG DØD

Man har godt kunnet få det indtryk, at den amerikanske filmkomedie i de senere år har befundet sig i et ingenmandsland mellem det tragiske og det komiske. Man kunne ligefrem fristes til at tro, at 60'ernes og 70'ernes livsstil helt havde udryddet forudsætningerne for at skabe filmkomedier inden for traditionen. Helt så galt er det nu ikke. En af tressernes bedste komedier, Gene Saks' »The Odd Couple« var en ren komedie i den gammeldags forstand, og den måler sig smukt med 30'ernes klassikere. Det samme gør »A New Leaf«, hvormed Elaine May, der også har skrevet manuskript efter en novelle, »The Green Heart«, af Jack Ritchie, debuterer som instruktør. »A New Leaf« er oven i købet så bevidst gammeldags, at historien kunne være indspillet i 30'erne. Den foregår nok i New York i dag, og der er den da også optaget, men dens komik er ikke bundet til tiden. Dens personer er ikke produkter af deres tid eller miljø. Hovedpersonerne er to i bedste forstand teatralske figurer, der karakteriseres i forhold til sig selv og hinanden. Bipersonerne er faste komediefigurer, som man husker dem fra 30'ernes lystspil: den korrekte kammertjener, og pigens ven, der bliver snydt. »A New Leaf« koncentrere sig helt om sine personer, og de karakteriseres i høj grad gennem det, de siger til hinanden. Filmen rummer noget af den morsomste filmdialog, der er skabt. »A New Leaf« er en meget atypisk komedie i dag, skabt af en individualist. Man kunne nok forestille sig, at Elaine Mays rødstrømpede medsøstre vil finde hende en forræder mod sagen. Her stiller hun et pragteksemplar af en *male chauvinist* op foran vore øjne uden at destruere ham. Tværtimod er der ikke så lidt sympati i portrættet af denne fortidslevning.

Henry Graham, en midaldrende playboy og inkarneret ungkarl, præsenteres for os i en *sight gag,* som er i den bedste farcetradition (og en Buster Keaton værdig). Pointen ligger i kameraets bevægelse, da det afsløres for os, at det ikke er Henry Graham, men hans Ferrari, der er til check up. Den har »a lotta carbon on the valves«. Dette mekaniker-standardsvar skal forfølge Henry Graham gennem filmen. Humbug er det, mener han tydeligvis. Henry Graham har opbrugt sin formue. Dette prøver hans sagfører, i filmens første højdepunktsscene, at forklare ham. Walter Matthau og William Redfield spiller denne scene med dens nuancer af misforståelser, bevidste overhøringer etc. i den mest perfekte stil. Pointerne falder tæt, og tempoforskydningen mellem de to får yderligere viddet i replikkerne til at træde frem. Det drævende over for det nervøse. Sagføreren har lagt 550 dollars ud af sine egne penge, for over for sig selv at sikre sig i bevidstheden om, at han ikke personligt har nogen andel i Henry Grahams ruin. Denne farisæiske holdning tilintetgøres med Henrys slutreplik: »I don't suppose you'd care to give me an additional six thousand dollars and insure yourself against guilt permanently?«

Nu begiver Henry Graham sig ud i det New York, der var hans. Hans selvmedlidende patos udfolder sig i klubber, på restauranter og hos skrædderen, og mens han kører gennem East Sides overbefolkede slum-

George Rose, Elaine May og Walter Matthau i Elaine Mays »I lyst og død«.

kvarterer pisker han sig selv yderligere i sin monolog: »I am poor«. »All I am – or *was* – is rich and that's all I ever wanted to be. Why did it happen to me? Why? I was – I was so happy. What will I do?« Det er hans kammertjener, Harold, der gør ham opmærksom på, at der findes en udvej. Henry Graham kan finde en rig kone. »Marriage? You mean to a woman?« Tanken forekommer Henry absurd. Senere antydes det i scenen med onklen, som Graham vil låne penge af, at denne altid har betragtet ham som nærmest homoseksuel. I hvert fald er Graham ikke meget optaget af kvinder. Han er naturligvis først og fremmest optaget af sig selv, men han går alligevel med på Harolds idé. For Graham fortsætter i sine egne tanker. Han kan jo få sig en rig kone, og så myrde hende. At leve sammen med en kvinde forekommer ham en skæbne værre end døden. At han kan vinde en kvinde er han ikke i tvivl om: »I can engage in any romantic activity with an urbanity born of disinterest.«

Og så går Henry Graham på jagt. Men den overdådige Sharon skræmmer ham og til hendes ekstatiske udbrud: »I am human, I am a woman, Henry.« kan han kun svare: »What?«

Derimod er Henrietta Lowell det perfekte offer. Elaine May har hentet hende ud af den sofistikerede komedies faste typegalleri: Den lærde pige, med hornbriller og knold i nakken. Hun er botaniker og ikke helt ung, men stenrig. For Henry, der aldrig har set en blomst i sine naturlige omgivelser, er det ingen sag at bedåre Henrietta. Han bruger den gamle teknik: »Tell me about yourself, Miss Lowell. Your work, your hope, your dreams.« Et større problem for Henry er Henriettas sagfører (Jack Weston), men også ham klarer Henry, da han over for Henrietta spiller sin definitive trumf ud. Hvis ikke han havde mødt hende, havde han begået selvmord.

Alligevel føler Henry, at han må bringe de største personlige ofre, bl. a. at skulle indtage »Mogen David's extra heavy Malaga wine, with soda and lime Juice.« Denne »Malaga Cooler«, som Henrietta har lært at kende, da hun var på studietur på de Kanariske øer med sine studenter, er næsten ved at tage pippet fra New Yorker-connaisseuren.

Og da Harold bekymret vil orientere sig om tingenes tilstand, karakteriserer Henry Henrietta på følgende måde: »She's primitive; she has no spirit, no wit, no conversation and she has to be vacuumed every time she eats.«

Men Henrys stolthed over at have klaret skærene og besejret Henrietta så suverænt, afløses alligevel lidt efter lidt af en vis modstrædende bekymring for hende. Han er stadig ikke henrykt over at få en anden person ind i sin tilværelse. Han kan ikke holde ud, at nogen rører ved hans ting, og på bryllupsrejsen til Bermuda arrangerer han uden hensyn til Henrietta, hvorledes de skal tilbringe natten. Men han er ikke uafficeret af hendes hjælpeløshed, og den første revne i hans skal opstår, da Henrietta opkalder en ny bregne efter ham: Alsophila Grahami. Et så oprigtigt tegn på hengivenhed har Henry aldrig før været ude for. Samtidig finder Henry ud af, at der er visse praktiske ting, han egentlig godt kan klare, fordi han er nødt til det. Harold karakteriserer fint den ændring, der vitterlig er ved at ske med Henry: »This very helpnessness has been the stimulus of your own amazin new competence«.

Det er derfor ikke blot for at spare penge, at Henry ved hjemkomsten fra bryllupsrejsen fyrer alle Henriettas korrupte tjenestefolk. Det generer ham også, at hun bliver taget ved næsen.

Da Henrietta får Henry med på botaniseretur har Henry ikke helt opgivet sin gamle plan om at skaffe sig af med hende. Men da den oplagte chance viser sig, beslutter Henry sig alligevel til at redde Henrietta, og han begynder at øjne sin fremtid for sig. Den er ikke, hvad han havde drømt om, og i første omgang vil Henry nok føle, at han har lidt et nederlag. Naturligvis er det en sejr. Henry, der af Harold fuldt korrekt tidligere blev beskrevet således: »You have managed in your own lifetime, Mister Graham, to keep alive traditions that were dead before you were born«, er nu ved at vågne op til livet. Det er en sildig opvågnen, og Elaine May har ikke overdrevet hans transformation. Tværtimod ironiserer hun lidt over den Hollywood-himmel, som hun flere gange pasticherende indlægger i filmen.

Det vil ses, hvorledes »A New Leaf« i sin idé ligger helt i forlængelse af den gamle Hollywood-komedie, der også altid endte med en sejr for menneskeligheden. Og i sin komedie har Elaine May også kombineret det sofistikerede vid med sympati for hovedpersonerne. Selv spiller hun med øm hengivenhed Henrietta, således at ingen vil kunne undgå at holde af denne klodsede pige. Og med Walter Matthau, der endnu engang har overgået sig selv som lystspilskuespiller, i rollen som Henry, får hun alle sider frem hos denne utidssvarende skabning, som en mindre skuespiller ville have knækket halsen på. Matthau går helt ind i figuren og tegner billedet af den fuldkomne egoist. Det er hans triumf som skuespiller, at Henry ikke er utålelig. Tværtimod vækker han en vis respekt hos os for et menneske med en så aldeles utidssvarende *Lebensanschaung*. Henrys syn på verden og sig selv er så patetisk reaktionært, at det næsten er beundringsværdigt, alene ved sin konsekvens.

Som sagt er »A New Leaf« en film, der bevidst forholder sig til amerikansk komedietradition, og Elaine May, der blev berømt på sit samarbejde med Mike Nichols i natklubsketches for det sofistikerede New Yorker-publikum, er debuteret elegant og personligt med en film, der slet ikke ligner hendes tidligere partners.

Elaine May havde vanskeligheder med »Paramount«. Hun ville have lavet en comedy suspense story, men havde ikke ret til the final cut. Filmen er derfor klippet om af selskabet. Det kunne naturligvis være interessant at vide, hvorledes filmen ville have set ud, hvis Elaine May havde haft det sidste ord. Men det er jo ikke sikkert, at den havde været bedre. I hvert fald synes jeg ikke, at hun behøver at skamme sig over det foreliggende resultat. »A New Leaf« vil måske komme til at stå som en af 70'ernes bedste komedier.

Ib Monty

■ **I LYST OG DØD**

A New Leaf. USA 1970. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Paramount Pictures Corp./Aries Films, Inc./Elkins Productions International Corporation. En Howard W. Koch-Hillard Elkins Produktion. **P:** Joe Manduke. **As-P:** Florence Nerlinger. **P-sup/P-leder:** Larry Kostroff. **Instr/Manus:** Elaine May. **Efter:** Jack Ritchies novelle »The Green Heart«. **Instr-ass:** Steve Mussman. **Foto:** Gayne Rescher. **Farve:** Movielab. **Klip:** Ed Beyer → Frederick Steinkamp, Donald Guidice. **P-tegn:** Warren Clymer/**Ass:** Stan Cappiello. **Dekor:** Richard N. Fried. **Rekvis:** Thomas Wright. **Kost:** Anthea Sylbert (design), George Newman, Marilyn Putnam (garderobe). **Musik:** Ukrediteret – men siges at stamme fra Neal Heftis musik til »Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'am Feelin' So Sad«. **Tone:** Lee Bost, David Dockendorf, Harry Wolf. **Makeup:** Irving Buchman, Jack Petty. **Frisurer:** Phil Maso. **Rollebesætter:** Marion Dougherty. **Medv:** Walter Matthau (Henry Graham), Elaine May (Henriette Lowell), Jack Weston (Andrew McPherson, Henriettas sagfører), George Rose (Harold, Henrys kammertjener), William Redfield (Beckett, Henrys sagfører), James Coco (Onkel Harry, Henrys onkel), Doris Roberts (Mrs. Traggerts, Henriettas husbestyrerinde), Rose Arrick (Gloria Cunliffe, te-værtinden), Renee Taylor (Sharon Hart, giftelysten blondine), Mark Gordon (John, chauffør), Fred Stewart* (Mr. Van Rensaeller), David Doyle (Mel), Jess Osuna (Frank), Ida Berlin (Tjenestepige), Carol Morley (Pige ved velgørenhedsbal), Cindy Rubinfine (Dodie

Heinrich), Conrad Bain (Professor Heinrich), Mildred Clinton (Mrs. Heinrich), Graham Jarvis (Bo, plantageejer og ven af Henry). **Længde:** 102 min., 2800 m. **Censur:** Rød. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Camera 29.5.72.

* »A New Leaf« blev den sidste film Fred Stewart medvirkede i; han døde i New York den 5. december 1970.

»A New Leaf« er indspillet i New York City samt på Long Island. Indspilningen startede 2. juni 1969 og optagelserne sluttede ca. 15. september 1969, men filmen fik først verdenspremiere den 11. marts 1971 efter at være blevet omredigeret af Paramount. Ultimo januar 1971 anlagde Elaine May sag mod Paramount. Elaine Mays klage lød dels på, at hun under selve optagelserne ustandselig var blevet generet, dels på at filmen inden premieren var blevet »drastically changed« og at »there has been a distortion and truncation of plaintiff's work«. Videre hævdes det i Elaine Mays klage, at »The film has been changed from a comedy suspense story to a cliche-ridden, banal story. Totally new scenes have been constructed, large parts of the story have been omitted. Nearly every line of dialogue is out of context with the result that the film being released is in no way plaintiff's«. For Elaine May, der krævede sit navn fjernet fra filmens fortekster, faldt retsafgørelsen negativt ud, idet domstolen i New York ikke fandt anledning til utilfredshed berettiget fra Elaine Mays side.
Blandt de scener, der er forsvundet fra filmen, er: 1) en drømmesekvens, hvori Elaine Mays Henrietta Lowell forestiller sig selv i rollen som en blond Jean Harlow-lignende vamp sammen med Henry Graham, 2) en scene, hvori en lille snusket pengeafpresser (spillet af William »Bill« Hickey) ankommer til Henrietta Lowells villa, hvor han modtages af Henry Graham og myrdes med forgiftet whisky, 3) en scene med Henriettas sagfører McPherson, der ligeledes myrdes af Henry Graham – fordi sagføreren har overværet det første mord, og 4) en scene hvori politi forhører Henrietta Lowell angående McPhersons død, som formodes at være selvmord.

THE BOY FRIEND

Når Ken Russell er alvorlig, kan det være svært at tage ham alvorligt. De litterære film »Når kvinder elsker« (efter D. H. Lawrence) og »Djævlene« (efter Huxley) kan let bagatelliseres som prætentiøse virtuosnumre, hvis pralende ydre dækker over et temmelig hult indre. Hans film er billeder uden noget egentlig budskab. Men alligevel kan man føle trang til at forsvare ham over for angribere (omend man altså også kunne ønske at kølne tilhængernes begejstring), for selv om Russell ikke er en af filmkunstens store eller blot middelmådige moralister og menneskekendere, er hans film visuelt tænkt og set, de er så oprindeligt – næsten primitivt – »filmiske«, at det næsten undskylder mangelen på nogen videre erkendbar kunstnerisk holdning. Hans styrke er den visuelle fantasi, den umådeholdne og effektdyrkende billedstil, og det er nok derfor, at film som den tidlige agentfilm »Milliard Dollar Hjernen« og »The Boy Friend«, begge i faste genrer og begge uden de store intellektuelle prætentioner, er hans mest tilfredsstillende, men ikke nødvendigvis mest interessante.

»The Boy Friend« er noget så sjældent som en europæisk musical (ligesom Demys »Pigerne fra Rochefort« og Attenboroughs »Åh, sikken herlig krig«), og det indebærer i sig selv en distance: den europæiske musical hviler ikke i sig selv, den *forholder sig* – ironisk/indforstået – til den amerikanske genre. Filmen er baseret på englænderen Sandy Wilsons musical, der blev en uventet dundersucces i 1953 og også blev modtaget med stormende begejstring i genrens hjemland, hvor Julie Andrews spillede hovedrollen. Wilsons stykke er lavet som en tro kopi af 1920'rnes tyndbenede komedier, men ifølge uropførelsens instruktør Vida Hope (i Penguin-udgaven af teksten) søgte man bevidst at undgå det parodiske og udleverende. Ken Russell har derimod svøbt den oprindelige naivt-enkle pige-møder-dreng-historie ind i flere distanceskabende lag; han har sat en ramme uden om Wilsons musical og samtidig gjort den til ramme omkring en fantasi. Russells film (hvis spilletid helt dækker fortællingens tid) er nemlig historien om en opførelse (i 1930'rne) af musical'en (der øjensynligt foregår i 1920'rne), til dels som den opleves i en mondæn Hollywood-instruktørs bevidsthed.

Russells bearbejdelse har givet historien mere stof og flere perspektiver: der anspilles ligesom i en række andre film – f.eks. Clairs »Millionen«, Siodmarks »Krisen er endt« og Cayattes »Een sommers lykke« – på paralleliteter imellem personernes roller bag kulisserne og i spillet i spillet; og tilstedeværelsen af den fantaserende Hollywood-instruktør de Thrill giver anledning til at løfte historien ud over teateropførelsens tekniske og økonomiske rammer. Russell har i De Thrill en repræsentant blandt de fiktive personer, der kan formidle hans visioner om »The Boy Friend«, sat op som overdådigt Broadway-Hollywood-show med en blanding af Busby Berkeleys og Fred Astaires mest outrerede påfund; og med dennes øjne ser vi så en række glitrende, raffinerede, imponerende imitationer af 1930'rnes og 1940'rnes (Minnellis »Ziegfeld Follies« er også en forudsætning) overlæssede musicalstil, bedst i »I could be happy with you«, hvor teaterforestillingens yndefuldt ubehjælpsomme duet mellem det unge par, Polly og Tony, med grammofonpladeakkompagnement gradvist forvandles til et forrygende ensemble-nummer på en gigantisk grammofonplade, kulminerende med en kamerakørsel gennem en tunnel af skrævende korpigeben. Der bruges også, ligesom i Berkeleys og Astaires film, fugleperspektivet til at give overblik over koreografiens udnyttelse af ornamentale og kalejdoskopagtige opstillinger af danserne.

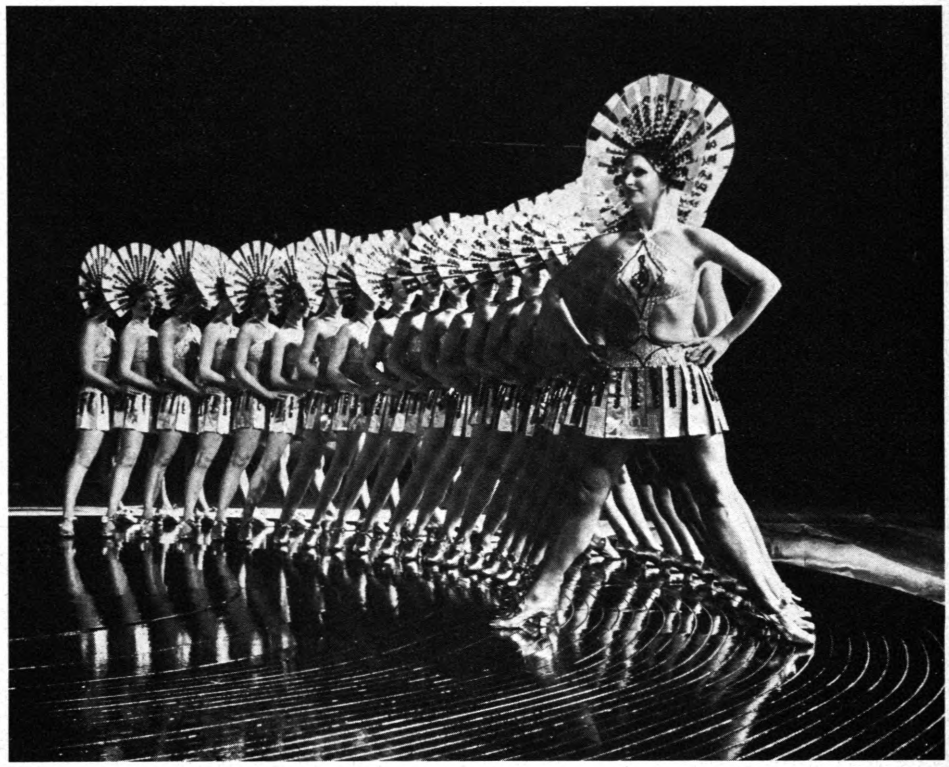
Russells film handler om uskyld midt i et depraveret miljø, og filmen kan i sig selv ses som en bevidstliggørelse af den »uskyldige« musical: Wilsons pæne, sødladne forlæg kommer til at fremstå som en hæsblæsende og frenetisk historie om karrierestræb, således at teaterverdenen med den alle-mod-alle-moral fungerer som konkurrencesamfundets mikrokosmos. Kun det unge uskyldige par står i modsætning til de larmende omgivelsers forsøg på at tækkes Hollywood-guddommen De Thrill, som har Mefistotelesagtige træk i Vladek Sheybals skikkelse.

Også musikken har fået en drejning i retning af det tænderskærende; den er instrumenteret næsten uden sødmefulde strygere og med karrikerende blæsere og forstemt klaver som gennemgående instrumenter. Det er i overensstemmelse med filmens tematik, når Twiggy med sin ukrukkede og søde stemme også musikalsk står i kontrast til resten af ensemblet, der skriger sig hæst, skiftevis hviner og brøler; særlig grotesk er Barbara Windsor som den franske stuepige Hortense, der (især i »It's nicer in Nice«) synger meget lignende Anders And; man har vel aldrig hørt en musical der var mindre præget af velklang!

»The Boy Friend« hævder sig i kraft af sin enorme visuelle energi, og ved den originale måde hvorpå den ser tilbage på hele den amerikanske musical-tradition som i en vanvittig, frenetisk drøm. Men også på et intellektuelt plan er filmen tilfredsstillende: Russell fremstiller selvironisk det store extravagante show, som er hans specialitet, på én gang som overvældende og som ørkestøst tomt. I filmens slutning forlader det unge par teatret og går bort sammen. De forlader ikke bare teatrets hektiske skinsyge-atmosfære med al dens kunstnerdyrkelse, men træder også ud af Ken Russells prangende og pralende fantasi-verden og ud i virkeligheden: det er som om Russell tvetydigt sætter spørgsmålstegn ved sin egen kunst.

Peter Schepelern

Et af de imponerende ensemble-numre i »The Boy Friend«.



■ **BOY FRIEND**

The Boy Friend. England 1971. Dist: MGM. P-selskab: Russflix Ldt. for EMI-MGM Film Productions Ltd. **As-P:** Harry Benn. **P-leder:** Neville C. Thompson. **Associeret produktionen:** Justin de Villeneuve. **P/Instr/Manus:** Ken Russell. **Efter:** Sandy Wilsons teatermusical. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Alan McCabe/Ass: Peter Ewens. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Michael Bradsell. **P-tegn:** Tony Walton. **Ark:** Simon Holland. **Konstruktion:** Charles Hammelton. **Dekor:** Ian Whittaker. **Rekvis:** George Ball. **Kost:** Shirley Russell (design), John Brady (garderobe). **Instr-ass:** Graham Ford. **Koreo:** Terry Gilbert, Gillian Gregory, Christopher Gable. **Danse-chef:** Petra Siniawski. **Musik/Sange*:** Sandy Wilson – »I Could Be Happy With You«, synges af Twiggy, Christopher Gable; »Perfect Young Ladies«, synges af Barbara Windsor, Antonia Ellis, Sally Bryant, Caryl Little; »The Boy Friend«, synges af Barbara Windsor samt kor; »Won't You Charleston With Me«, synges af Tommy Tune, Antonia Ellis samt kor; »Fancy Forgetting«, synges af Bryan Pringle, Moyra Fraser; »Sur la Plage«, synges af Barbara Windsor samt kor; »A Room in Bloomsbury«, synges af Twiggy og Christopher Gable; »Safety in Numbers«, synges af Antonia Ellis, Tommy Tune, Brian Murphy, Graham Armitage, Murray Melvin; »It's Never Too Late To Fall in Love«, synges af Max Adrian, Georgina Hale; »Poor Little Pierrette«, synges af Twiggy, Moyra Fraser; »Riviera« synges af ensemble; »You Don't Want to Play With Me«, synges af Moyra Fraser, Bryan Pringle samt kor; **Supplerende sange:** Nacio Herb Brown, Arthur Freed – »All I Do is Dream of You«, »You Are My Lucky Star, synges af Twiggy; Charles Collins, E. A. Sheppard, Fred Terry – »Any Old Iron««, synges af Twiggy, Bryan Pringle. **Arr/Dir:** Peter Maxwell-Davies, Peter Greenwel. **Musikbånd:** Michael Bradsell. **Musikindspilning:** John Richards. **Tone:** Brian Simmons, Maurice Askew, Don Challis. **Makeup:** Freddie Williamson. **Frisurer:** Barbara Ritchie. **Medv:** Twiggy [r. n. = Lesley Hornby] (Polly Browne), Christopher Gable (Tony Brockhurst), Max Adrian (Lord Brockhurst/»Max« Maxamillian), Bryan Pringle (Percival Browne/Percy Parkhill), Murray Melvin (Alphonse), Moyra Fraser (Mrs. Parkhill/Mme. Dubonnet), Georgina Hale (Fay), Vladek Sheybal (De Thrill), Tommy Tune (Tommy), Graham Armitage (Michael), Brian Murphy (Peter), Antonia Ellis (Maisie), Sally Bryant (Nancy), Caryl Little (Dulcie), Catherine Willmer (Lady Brockhurst/Catherine), Barbara Windsor (Hortense), Glenda Jackson (Rita), Anne Jameson (»Mrs. Peter«), Peter Greenwell (Pianist), Robert La Bassière (Chauffør). **Org. længde:** 125 min. **Længde:** 109 min., 2990 m. **Censur:** Rød. **Udl:** MGM. **Prem:** Metropol 17.4.72.

Indspilningen startet 26. april 1971 med optagelser i Theatre Royal i Portsmouth og i Elstree Studios.

* Fraklippet er sangene »The You-Don't-Want-to-Play-With-Me Blues« synges af Moyra Fraser, Bryan Pringle, Antonia Ellis, Sally Bryant, Caryl Little, Barbara Windsor og Georgina Hale) og »It's Nicer in Nice« (synges af Barbara Windsor samt kor). Videre er der – at dømme efter stills fra filmen – klippet i »It's Never Too Late to Fall in Love«-nummeret, vist nok De Thrills fantasiversion af nummeret, og dansenummeret »Creek Fantasy« er mærkværdigvis ikke med i filmens lange originalversion.

Jon Finch som Macbeth i Roman Polanskis film.

MACBETH

»Life's but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage, and then is heard no more; it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing«.

(Macbeth V, 5)

I »Macbeth« har Polanski fundet en historie og et manuskript, hvor hans ideer om mennesket og tilværelsen kommer til udtryk i en original og poetisk moralitet. Siden sine tidligere kortfilm fra slutningen af 50'erne har Polanski været inspireret af absurdismen og denne kunstretnings syn på livet som principielt formålsløst, og måske er det ansporet af landsmanden Jan Kotts udfordrende sammenstilninger af Shakespeare og Beckett, at Polanski i »Macbeth« genfinder en række af de temaer, han tidligere har behandlet, men inden for en helt ny genre.

Manuskriptet, der er udarbejdet af Polanski og den fremtrædende engelske kritiker, dramaturg og teatermand Kenneth Tynan, holder sig temmelig trofast til forlægget. Naturligvis er der både forkortelser og udeladelser (den mest iøjnefaldende er det berømte optrin, hvor tronprætendenten Malcolm sætter adelsmanden Macduff på prøve, IV, 3), men det går mest ud over bifigurerne, og alle de kendteste scener og replikker er med. Enkelte ordløse begivenheder er tildigtede, som henrettelsen af de to mænd, der på Macbeths ordre myrdede Banquo, et mareridt, hvori Macbeth ser sig besejret af Banquos søn, og, af afgørende betydning, en epilog, efter at Macbeth er blevet dræbt og Malcolm hyldet som konge. Mere om epilogen senere. Dertil kommer, at man i filmen ser optrin, der kun omtales i skuespillet, som henrettelsen af den oprørske than af Cawdor, mordet på kong Duncan, Macbeths kroning. Især er det vigtigt, at man får Duncans mord med, fordi dette blodige drab jo er indledningen til tragedien om Macbeths forfald og fald, og Kenneth Tynan argumenterer da også i en artikel om Polanski og filmen (Chaplin, nummer 110) for, at det var tilfældige og udvendige omstændigheder, som afholdt Shakespeare fra at lade drabet ske på åben scene.

Polanski har valgt at lave »Macbeth« realistisk. Monologerne er tanker, affødte af konkrete situationer, og de siges off screen til et nærbillede af den tænkende. Kun i ganske få tilfælde, når følelsen bliver for intens, siges en enkelt eller to linjer i billedet, som da Macbeth får anfægtelser, inden han myrder Duncan, eller da han pines ved tanken om, at hans blodige gerninger kun vil gavne Banquos efterkommere og ikke ham selv. Blankverset tales naturalistisk, versefødderne høres næppe i skuespillernes psykologisk motiverede replikføring. Og dialogerne placeres med aldrig svigtende opfindsomhed som akkompagnement til naturlige små forløb; der gås, rides, spises og slås samtidig med at der tales, og det forlener teksten med en selvfølgelighed og en ubesværethed, der ikke altid har været det mest karakteristiske ved skuespil-filmatiseringer. Realismen arbejder naturligvis også på andre planer end det tekstlige; Macbeths slot, som på afstand ligner en Bosch'sk surrealistisk konstruktion, højt beliggende på en utilgængelig bjergtop, er, når man først er kommet ind bag porten, en yderst prosaisk fæstning, hvor gæs og grise løber omkring i den mudrede borggård. Heksene er regulære hekse, hverken abstrakte drømmesyner eller materialiserede forhåbninger, men tre kvinder, som driver deres skæbnesvangre trolddomskunster på den menneskeforladte hede.

Men i denne realistiske helhed er der et par detaljer, der skiller sig ud. Det er de

syner, Macbeth og hans hustru har, nemlig først den daggert, Macbeth ser, lige inden han myrder Duncan, senere Banquos genfærd, der viser sig under en fest, og for lady Macbeths vedkommende de blodsdråber, som hun i søvne forgæves søger at vaske af. Disse syner er på stumfilmvis fremstillet som gennemsigtige fænomener, et stilistisk påfund, der nok kan undre i en tid, hvor filmkunsten ellers som ingen sinde før skildrer drømme, fantasier, flash forwards som noget meget konkret – jf. f.eks. Carols indbildninger i Polanskis egen »Chok«. Grunden til at Polanski har valgt denne noget antikveret forekommende løsning på det problem, som visionerne frembyder, må være den, at han har ønsket at skelne imellem de overnaturlige begreber, der skal opleves som reelle (heksene), og dem, der skal fremstå som rene fantasifostre, symbolske sindbilleder (på hhv. mordlysten, angeren, skylden). Man forstår godt dette ønske, men må beklage, at realiseringen tager sig noget primitiv ud – i øvrigt det eneste punkt, hvor man kan beklage sig over Gil Taylors kameraarbejde.

Mig ærgrer det også, at den scene er mislykket, der kunne være et af filmens visuelle højdepunkter, nemlig da Malcolms hær rykker frem mod Macbeths kongeborg, og for at skjule sit omfang for fjenden dækker sig bag afhuggede grene. I Welles' og Kurosawas Macbeth-film var denne virkeliggørelse af heksenes spådom om Birnamskovens gang mod borgen Dunsinane både uhyggelig som vision og overbevisende som militærtaktisk kneb – hos Polanski ligner optrinet hverken det ene eller det andet.

Polanskis film har det med at slutte som de begyndte, om ikke altid med samme billede (som i »To mænd og et skab«, »Chok«, »Vampyrernes nat« og vistnok også »Rosemarys Baby«) så dog med samme situation i en anden toneart (»Kniven i vandet«, »Blind vej«). Det gælder også for »Macbeth«. Polanski har nemlig, som nævnt, tildigtet en epilog, hvori den nys udråbte konges yngre bror, Donalbin, ankommer til heksenes tilholdssted på heden. Det er den klassiske afslutning på en horror-story – ligesom man tror, at nu er historien færdig, begynder den forfra. Mekanikken fortsætter, rædslerne bliver ved med nye hovedpersoner. Jan Kott kalder det i sin Shakespeare-bog for »Historiens Store mekanisme«, og begrebet finder sit symbolske udtryk i en trappe, som de magtbegærlige personer kravler op ad, kun for, når de omsider har nået toppen, at blive styrtet ned. Som Kott gør opmærksom på, er det ikke for ingenting, at Shakespeare skildrer henrettelsen af den oprørske than af Cawdor (og Polanski filmer den). Thanens heroiske død skal ses i modsætning til Macbeths groteske kamp for at overleve, efter at slaget forlængst er tabt. Og man begynder at ane, at også thanen har mødt de tre hekse, som Macbeth gjorde det senere, og Donalbain efter ham. »Macbeth« er ikke nogen individuel historie, men en typisk. Med thanens død ser vi afslutningen på én historie, Macbeths karriere er den anden, Donalbains ankomst markerer begyndelsen på den tredje. For hovedpersonerne i dramaet er begivenhederne betydningsfulde og afgørende. For tilskuerne er de chokerende, groteske, formålsløse. Så meget ofres, så lidt bliver opnået, Macbeth er vel næppe konge mere end et par måneder.

Macbeth kan som person minde om Guy i »Rosemarys Baby«. Begge er de ærgerrige unge mænd, begge griber de en chance, der pludseligt tilbyder sig, for at gøre karriere, begge plejer de omgang med hekse, og begge er de villige til alt for at få, hvad de vil have. Men hvor Guy, som den opportunist han er, kan leve højt på resultaterne af sine hensynsløse metoder, får Macbeth dårlig samvittighed, og denne indre svaghed bliver årsagen til hans fald. Allerede fra starten gyser han ved tanken om de konsekvenser, hans ærgerrige drømme kan medføre, og det er kun i kraft af hans manglende selvtillid, at det lykkes lady Macbeth at overtale ham til at dræbe kongen. Som oftest forklares hendes magt over ham som bundende i deres erotiske forhold, men hos Polanski er der netop påfaldende lidt erotik imellem ægtefællerne. Filmens lady Macbeth er en repræsentativ lille steg, fuld af ambitioner på mandens vegne, og altid parat til at flirte lidt med kongen, hvis det kunne hjælpe på karrieren. Hos Polanski får hun sin vilje dels ved at plage, dels ved at spille på Macbeths frygt for, over for hende, ikke at være et ordentligt mandfolk. I denne situation har lady Macbeth sin parallel i Teresa i »Blind vej«, som også er den dominerende part i ægteskabet. Senere, da hendes nerver viser sig ikke at kunne stå for det pres, hun har budt dem, kommer hun til at ligne Carol i »Chok« – søvngængerscenen begynder med et nærbillede, der minder slående om begyndelsen af den tidligere film.

»Macbeth« er altså i mange henseender karakteristisk for Polanski – det er mere diskutabelt, om den er vellykket. Tragisk følelse er der ikke meget af; katharsis, renselsen, ved en blanding af frygt og medlidenhed med hovedpersonen, som skal opløfte og stimulere tilskueren psykisk – det element mangler i filmen. Nu frembyder dramaet jo fra Shakespeares side den vanskelighed for tilskueridentifikation, at hovedpersonen er en skurk. Men også antihelte er populære, og ved at projicere ham så stærkt op, at man engageres i hans skæbne, og ved effektivt at udnytte Hitchcocks elvte bud: »Du må ikke blive grebet på fersk gerning« skulle det være muligt at skabe identifikation imellem tilskuer og hovedperson og deraf sympati med Macbeths ønsker og medfølelse med ham i hans fald.

Men Polanski dyrker ikke den involverende Hitchcockske teknik, tværtimod holder han afstand til sine personer og til de begivenheder, han skildrer. Polanski fremviser, snarere end han delagtiggør, og denne kølige stil lader sig ikke let forene med tragediens replikker, som svulmer af følelser. Der er heller ikke megen storhed at finde i Jon Finch's Macbeth; Finch spiller pænt og rigtigt, men har ikke megen star quality, og bliver af og til ligesom væk i billederne. I den tidligere omtalte artikel skriver Tynan, at da Macbeth'erne skal realisere deres drøm, konfronteres de med deres egen personlighed, som de hidtil ikke har kendt, og at det er deri, tragedien består. Men heller ikke vi, tilskuerne, lærer parret Macbeths personligheder at kende. Derved forsvinder den emotionelle tragedie, og vi sidder tilbage med det intellektuelle Lehrstück, den nøgterne, men blodigt absurde fabel om en mand, der vil realisere sine drømme, men i stedet knuser sig selv. *Jørgen Oldenburg*

■ **MACBETH**

Macbeth. England 1971. Dist: Columbia. **P-selskab:** Caliban Films Ltd./Playboy Productions, Inc. for Columbia. **Ex-P:** Hugh Hefner. **P:** Andrew Braunsberg. **As-P:** Timothy Burrill. **Ass-Ex-P:** Victor Lownes. **P-kons:** David W. Orton. **Instr:** Roman Polanski. **Instr-ass:** Simon Relph. **2nd unit Instr:** Hercules Belville. **Stunt instr:** William Hobbs. **Manus:** Roman Polanski, Kenneth Tynan. **Kunstnerisk kons:** Kenneth Tynan. **Foto:** Gil Taylor. **Kamera:** Alec Mills. **Farve:** Technicolor. **Format:** TOOD-AO 35. **Klip:** Alastair McIntyre. **P-tegn:** Wilfrid Shingleton. **Ark:** Fred Carter/ **Ass:** Jack Stephens. **Dekor:** Bryan Graves. **Kost:** Anthony Mendleson (design), Jack Breed, Phil Pickford (garderobe). **Musik:** Komponeret og spillet af The Third Ear Band [= Paul Minns (obo), Glen Sweeney slagtøj), Simon House (violin), Denim Bridges (guitar), Paul Buckmaster (cello, basguitar)]. **Tone:** Simon Kaye, Nolan Roberts, Jonathan Bates. **Koreo:** Sally Gilpin. **Makeup:** Tom Smith. **Frisurer:** Biddy Chrystal. **Sp-E:** Ted Samuels. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Jon Finch (Macbeth), Francesca Annis (Lady Macbeth), Martin Shaw (Banque), John Stride (Ross), Nicholas Selby (Duncan), Terence Bayler (Macduff), Stephan Chase (Malcolm,) Paul Shelley (Donalbain), Noel Davis (Seyton), Richard Pearson (Læge), Andrew Laurence (Lennox), Bernard Archard (Angus), Diane Fletcher (Lady Macduff), Bruce Purchase (Caithness), Frank Wylie (Mentieth), Noelle Rimmington (Den unge heks), Maisie MacFarquhar (Den blinde heks), Elsie Taylor (1. heks), Keith Chegwin (Fleance), Vic Abbott (Cawdor), William Hobbs (Unge Seyward), Alf Joint (Gamle Seyward), Michael Balfour (1. morder), Andrew McCulloch (2. morder), Mark Digham (Macduffs søn), Howard Land (1. gamle soldat), David Ellison (2. gamle soldat), Terence Mountain (Soldat), Sydney Bromley (Dørvogter), Ian Hogg (1. lensmand), Geoffrey Reed (2. lensmand), Nigel Ashton (3. lensmand), Bill Drysdale (Kongens 1. tjener), Roy Jones (Kongens 2. tjener), Patricia Mason (Fornem Dame), Paul Hennen (Læredreng), Beth Owen, Maxine Shelton, Janie Kells, Olga Anthony, Roy Desmond, Pam Foster, John Gordon, Barbara Grimes, Aus Johnson, Dickie Martyn, Christian Paul, Don Vernon, Anna Willoughby (Dansere). **Længde:** 140 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Columbia. **Prem:** Dagmar.

SLAGTEHUS 5

Den generation af amerikanske kunstnere og intellektuelle, som er født i begyndelsen af 20'rne, er i dag et skuffet slægtled. Mange af dem er så skuffede over den udvikling, USA har gennemgået siden den verdenskrig, de lige var gamle nok til at deltage i, at det udtryk, de giver deres skuffelse, kan forekomme på grænsen til det national-masochistiske. I disse år møder vi også en række amerikanske film med denne holdning, og »Slagtehus 5« er et typisk eksempel.

Instruktøren George Roy Hill er jævnaldrende med den forfatter, Kurt Vonnegut Jr., hvis roman fra 1969 (udgivet på dansk 1970) hans film bygger på. Det er Roy Hills hidtil »seriøseste« film (han begyndte i 1962 med Tennessee Williams-komedien »Vildfaren i Paradis« og hans foregående film var »Butch Cassidy and the Sundance Kid«), men det er ikke en film, som kan aftvinge mere end en række umiddelbare, ganske iøjnefaldende værdier. De ligger først og fremmest i dens komposition og klipning.

Filmens (som også romanens) nøgleord skrives i dens første billeder, bogstav for bogstav, af dens hovedperson, den med sine skabere jævnaldrende Billy Pilgrim. »I have come unstuck in time«, skriver han til den lokale avis i Ilium i staten New York. Udtrykkets blanding af tilfreds konstatering og hjælpeløshed må indlæses i undertekstens oversættelse: »Jeg flyver rundt i tiden«.

Det er om ikke en konvention, så dog en næsten vanemæssig forudsætning hos sine tilskuere, filmen arbejder med, når den

i sin komposition ligesom forudsætter, at en historie ikke mere lader sig fortælle på film i en almindeligt fremadskridende kronologi – en usandhed, der kan være noget trættende ved i længden. Hvad der særligt udmærker »Slagterhus 5« er, at den ikke, som det er normalt, har ét tidsplan som nutid, mens de øvrige indordner sig som *flash-backs* (og evt. *-forwards*), men at den virkelig blander tiden eller rettere ophæver den.

Naturligvis lader de ting, der i det ydre jordeliv er hændt Billy Pilgrim, sig summere kronologisk: Som 21-årig var han soldat i verdenskrigens sidste år, blev taget til fange, ført til Dresden og overlevede her det allierede bombardement, der totalt lagde byen øde og kostede flere menneskeliv end senere bombningen af Hiroshima. Hjemme igen gjorde han sin uddannelse som optiker færdig, giftede sig med chefens grimme og tykke datter, fik børn, der voksede op: datteren i moderens billede, sønnen som en rebel-without-a-cause, indtil Vietnamkrigens grønne baret sætter skik på ham. En dag styrter han ned med en flyvemaskine på vej til optikerkongres. Han er den eneste overlevende, og hans kone omkommer efter en hysterisk biltur til det hospital, han indlægges på. Efter denne begivenhed, som Billy har »forudsagt«, bortrykkes han til planeten Trafalmadore, hvor han avler et barn med fotomodellen Montana. Men han fortsætter sin »dobbelttilværelse«, og et år efter dræbes han under et foredrag af en soldaterkammerat, der i sin tid svor hævn over ham.

I dette referat mangler en masse enkeltheder, som tilsammen danner et helt livsbillede af et menneske, der helhjertet kan tilslutte sig den »lære«, der hersker på Trafalmadore, at hvert øjeblik er som et insekt, indesluttet i rav – fastlagt og uforanderligt, uden egentlig årsagssammenhæng eller plads for den frie vilje, trafalmadorianerne overhovedet på jorden kun har truffet som en forestilling. Billy er et viljeløst menneske og som alle viljeløse mennesker meget stædig. Men han griber aldrig ind, og han affinder sig med tingene, alene støttet af sin absurde viden om, hvordan alting skal gå – en viden der skyldes hans »samtidige« tilværelse i den tidsophævede fjerde dimension.

I bedste overensstemmelse med den indre struktur fortælles »Slagterhus 5« ikke i forløb, men i glimt, og dens overgange er alle bestemt ved associationer mellem beslægtede eller blot hinanden lignende begivenheder. Ganske vist antyder også filmen den mulighed at skulle opleves alene som foregående i hovedet på en hjerneskadet Billy, men alligevel gør det indtryk, når Billy under den anden verdenskrig bliver distræt på grund af Montanas kur til ham på Trafalmadore så mange år »senere«. Filmen vil – i hvert fald for sjov – have os til at tro på det tidsophævende i Billys tilværelse. Den opnår derved et politisk perspektiv, som Roy Hill selv har udtrykt sådan på sin generations vegne: »So many of our values and our hopes seem to be mocked by what is happening today«. For hvad var Dresden andet end Vietnam om igen? Og når Billy intet ansvar havde for Dresden, er det måske grunden til, at alle USAs Billy'er intet ansvar har kunnet føle for Vietnam, men var tilfredse med, at her bliver deres uvorne sønner til blankpolerede mænd. Indtil altså ansvarsbevidste og idealistiske kuntnere som Vonnegut Jr. og Roy Hill vækker dem til forståelse af, at »we will find soon a man who will ... say simply, »there has been enough violence, enough killing, let us stop it. Now.«« (Roy Hill i et statement).

Ja, det kan forekomme lidt naivt, og »Slagtehus 5« er også på mange punkter en naivt virkende film (de primitive science-fiction scener, anvendelsen af Bachs musik, den til tider *for* taknemmelige associationsklipning, dens »absurde« komik i f.eks. hustruens vilde dødskørsel etc.). Men der er alligevel en slags overensstemmelse mellem dette og så det temperament, det sind, som er dens hovedpersons (»hjælpeløst« spillet i næsten alle aldre af den unge Michael Sachs). »Slagtehus 5« overbeviser i hvert fald som en slags signalement af en *side* af den amerikanske virkelighed, der er med til at bestemme dagens politik, både i og uden for USA.

Flemming Behrendt

■ **SLAGTEHUS 5**

Slaughterhouse-Five. USA 1972. Dist: Universal. **P-selskab:** Universal/Vanadas Productions. En George Roy Hill-Paul Monash Produktion. **Ex-P:** Jennings Lang. **P:** Paul Monash. **P-leder:** Lloyd Anderson, Ernest Wehmeyer. **P-ass:** Robert L. Crawford, Nick Doob. **Instr:** George Roy Hill. **Instr-ass:** Ray Gosnell. **Manus:** Stephen Geller. **Efter:** roman af Kurt Vonnegut, Jr.: »Slaughterhouse-Five or The Children's Crusade«. **Foto:** Miroslav Ondricek. **Farve:** Technicolor. **Sp-foto-E:** Albert Whitlock. **Sp-foto-E-kons:** Enzo Martinelli. **Klip:** Dede Allen, Stephen Rotter. **P-tegn:** Henry Bumstead. **Ark:** Alexander Golitzen, George Webb. **Dekor:** John McCarthy. **Musik:** Arrangeret og spillet af Glenn Gould - baseret på Bachs »Piano Concerto in D Major«, »Brandenburg Concerto No. 4 in G«. **Musikbånd:** John Strauss. **Sang:** »Johnny Fedora and Alice Blue Bonnet« af Ray Gilbert & Allie Wrubel, sunget af the Andrews Sisters. **Tone:** Milan Novotny, James Alexander, Richard Vorisek. **Lyd-E:** Vincent Connelly. **Makeup:** Mark Reedall, John Chambers. **Rollebesætter:** Marion Dougherty. **Medv:** Michael Sachs (Billy Pilgrim), Ron Leibman (Paul Lazzarro), Eugene Roche (Derby), Sharon Gans (Valencia), Valerie Perrine (Montana Wildhack), Roberts Blossom (Wild Bob Cody), Sorrell Booke (Lionel Merble), Kevin Conway (Weary), Gary Waynesmith (Stanley), John Dehner (Rumford), Stan Gottlieb (Hobo), Perry King (Robert), Friedrich Ledebur (Tysk leder), Nick Belle (Ung tysk soldat), Henry Bumstead (Eliot Rosewater), Lucille Benson (Billys mor), Gilmer McCormick (Lily), Holly Near (Barbara), Richard Schaal (Campbell), Karl Otto Alberty (Tysk vagt), Tom Wood (Englænder). **Længde:** 104 min., 2825 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Imperial 12.6.72.

Indspilningen startet 30. januar 1971 med eksteriøroptagelser i Prag og Minneapolis. Interiøroptagelserne er foregået dels i Barrendov Studierne i Prag, dels i Universals studier i Hollywood.

Billy Pilgrim (Michael Sachs) blev taget til fange og ankommer til Dresden.

BØGER

DEN ANDEN BØLGE

Som et apropos til sidste nummer af »Kosmorama«, der handlede om filminstruktører, som ikke er blevet præsenteret i Danmark, kan varmt anbefales antologien »Second Wave« udkommet i Movies paperback-serie under redaktion af Ian Cameron. Bogen introducerer en række instruktører, der er brudt igennem efter »nouvelle vague« i fransk film – deraf dens lidt anstrengte titel. Naturligvis er der ikke tale om nogen »bølge« og det eneste, der binder instruktørerne sammen, er, at de alle arbejder meget personligt med filmmediet, – hvilket naturligvis osse er en del i en tid hvor filmen endnu snarere er en industri end en kunstart.

Tre lange og meget læseværdige artikler bærer bogen: Robin Wood skriver om Dusan Makavejev med særlig vægt på »En telefonistindes kærlighedsaffære« (bogen er skrevet før Makavejevs seneste »Organismens mysterier«). Michael Walker skriver om Skolimowski til og med »Starten« og Ian Cameron introducerer den af danske biografgængere helt ukendte japanske instruktør Nagissa Oshima. Alle tre artikler er meget grundige og velargumenterende, og af indvendinger har jeg kun lyst at fremsætte en enkelt af mere personlig art: Wood skriver om forskellen på Godard og Makavejev, at han sjældent *føler* noget under en Godard-film. Følelserne kommer eventuelt først senere, når filmen er bearbejdet af intellektet. Derimod har han det omvendt med Makavejevs film: dem er han umiddelbart følelsesmæssigt optaget af, og de intellektuelle refleksioner bringer først senere tingene på plads. Personlig synes jeg det modsatte er tilfældet: at Godard arbejder primært følelsesmæssigt, mens Makavejev arbejder primært intellektuelt.

Positif-kritikeren Michel Ciment, der er en af Cinema Novos mest ihærdige talsmænd, introducerer Glauber Rocha og Ruy Guerra, men når ikke at inkludere deres seneste film »Løven har syv hoveder« og »Os Deuses e os Mortes«. Mest præcis er Ciment i karakteristikken af Guerras film, hvorimod det forekommer mig, at han har uret, når han med en fed kritikerfrase skriver: »Understanding is the ultimate aim of Rocha's cinema«. Det kan man skrive om mange instruktører, men ikke om den Rocha, der i film efter film kritiserer og udleverer magthaverne på det mest skånselsløse og aldeles ikke er interesseret i at forstå dem. Derimod er det væsentligt, at Ciment netop konkluderer om Rocha, at han ikke blot er revolutionær, men osse mystiker. I en tid, hvor politiske teoretikere har travlt med at bandlyse det irrationelle og følelsesmæssige i den politiske film, må følgende Rocha-karakteristik siges at være central:

»Rocha deserves praise for managing to restore to a revolutionary art the hidden and the nocturnal, to show that man cannot be remade without a due regard for the irrational, for a whole being is created as much from the imaginary as from the real.«

Problematiske er en række kortere artikler om de to kanadiere Gilles Groulx og Jean-Pierre Lefebvre samt om Jean-Marie Straub, om hvem Richard Roud jo i mellemtiden har skrevet en hel bog. Ingen af disse instruktører ydes tilnærmelsesværdig retfærdighed, fordi artiklerne skrives af fans og ikke af filmkritikere.

Man savner flere navne i bogen, for at man kan kalde den repræsentativ for, hvad der er sket af væsentligt, siden »nouvelle vague«. Mest katastrofalt er det, at man må savne de to italienere Marco Bellocchio og Bernardo Bertolucci og tjekken Milos Forman, – og selv om Cameron i sit forord anfører, at han ikke kan betragte amerikansk undergrundsfilm som noget alternativ til Hollywood, kan man naturligvis heller ikke undvære Andy Warhol i denne bog, hvis den da ellers skal redigeres ud fra saglige motiver frem for private tilbøjeligheder.

Chr. Braad Thomsen

■

Ian Cameron, m. fl.: Second Wave. Movie Paperbacks, Studio Vista, 1970.

ALLAN DWAN

Peter Bogdanovich's tredje interview-bog, »Allan Dwan – the last pioneer«, har samme udstyr og opbygning som hans to foregående værker i MOVIE's paperback-serie, »John Ford« og »Fritz Lang in America«. Formatet er handy kvadratisk, illustrationerne talrige og velvalgte, og typografi samt design er udsøgt. Indholdet består af en analytisk/kronologisk indledning, et langt interview og en filmografi med korte handlingsreferater. I modsætning til de to tidligere bøger, men i lighed med det meste af filmlitteraturen, er der ikke nogen bibliografi. Ej heller er der noget index, hvad der gør bogen umulig som opslagsværk. Men det gælder i det hele taget Bogdanovich' holdning til kritik, at den er mere præget af personlig entusiasme end af videnskabelig distance, og den teoretiske side af hans værker er som regel langt den svageste. Den 32 siders filmografi er udarbejdet af Mae Woods på basis af Pierre Guinle's i »Présence du Cinéma« 22–23, men adskiller sig en del i detaljerne fra det franske forlæg.

Allan Dwans produktion er olympisk. Man regner med, at han har instrueret over 400 film fra debut'en i 1911 til han trak sig tilbage i 1958, og han har produceret og leveret manuskript til lige så mange. Selvfølgelig er en stor del af disse film stumme en- og to-aktere (som han lavede på to dage), men det må vist alligevel siges at være et imponerende livsværk. I løbet af sin karriere har Dwan lanceret en lang række skuespillere, bl. a. Lon Chaney, Carole Lombard og Ida Lupino, samt instruktører som Marshall Neilan og Victor Fleming. Han har samarbejdet med stjerner som Mary Pickford, Gloria Swanson, Claire Trevor – og Shirley Temple. Mest kendt er han dog nok for rækken af film fra 1916 til 1929 med den atletiske Douglas Fairbanks, bl. a. »A Modern Musketeer«, »Robin Hood« og »The Iron Mask«, men det gælder for Dwan som for så mange af stumfilmtidens instruktører, at det er næsten umuligt at vurdere dem efter fortjeneste, simpelt hen fordi så uendeligt få af de tidlige film har overlevet. Hvis de to førstnævnte Fairbanks-film kan tages som nogen rettesnor, er det dog evident, at Dwan ret hurtigt havde udviklet en sikker billed- og rytmesans, samt at han allerede i 1916 fuldt ud besad evnen til at understrege en fortællemæssig pointe ad rent filmisk vej. En del af teknikken er hentet fra Griffith, hvad Dwan selv ikke lægger ringeste skjul på, men Dwans film rummer en lethed, en elskværdig ynde, der lå den noget bombastiske mester fjernt.

Det mest fremtrædende træk i Dwans film giver også bogens interview dets kvalitet: Det er humor. Det viser sig, at Dwan, der var 84 år, da interview'et fandt sted, er en gudbenådet fortæller og indehaver af et tilsyneladende uudtømmeligt forråd af ubetalelige anekdoter – den ene mere grotesk end den anden. Det er simpelt hen den morsomste filmbog siden Groucho Marx skrev sine memoirer. Læs selv den Utrolige Beretning om den Unge Dwans Debut! Om hvorledes han blev bidt af en Slange. Om hans Showdown med Patentselskabernes Revolvermand. Om hans Møde med Mr. Griffith's Løve. Om Gangsterballets frygtelige Konsekvenser. Om Miss Swanson's skrækkelige S-togstur. Samt meget, meget mere.

En enkelt historie skal genfortælles: Sam Goldwyn's virkelige navn var Goldfish. Han startede sammen med produceren Arch Selwyn et filmselskab, der stod for at skulle navngives, da Dwan blev ansat. Man blev enige om at tage »Gold« fra Goldfish og »wyn« fra Selwyn og kalde det »Gold-wyn«. Men Dwan havde et andet og bedre forslag: »Hvorfor ikke tage de to andre stavelser og kalde selskabet »Sel-fish«?«

Bogen rummer også rørende og frustrerende historier, og det er de sidste, der bliver stadig talrigere, efterhånden som vi nærmer os nutiden. Fra stumfilmen var Dwan vant til at have total kontrol over sit materiale – som producer, forfatter, instruktør og klipper – men efter lyden kom til, og filmenes budgetter blev stadig større, måtte Dwan se sin rolle svinde ind i en sådan grad, at han de sidste 30 år ofte ikke så andet til filmen end selve optagelserne og den færdige kopi. Den humor, der lå i hans sidste film, stammede nu sommetider fra, at han simpelt hen gjorde grin med manuskriptet – »Why suffer? . . .« »If you treat that seriously, where would you be?« Alligevel holdt han stadigvæk så meget af sit arbejde, at han hellere ville lave en dårlig film end slet ikke lave nogen film, og som følge heraf har hans ry blandt kritikere måttet lide en del. Nu kan han sige om et af sine egne produkter, at »I can't tell you what I think about it – it should be buried som place«.

Alligevel efterlader bogen et yderst positivt indtryk hos læseren – Dwans varme menneskelighed er tilsyneladende i stand til at overvinde alle trængsler og skuffelser, og det er trods alt hans person, bogen er bygget op om. Det dybere indblik i en pioner-instruktørs arbejdsmåde og en storindustris udvikling, man kunne have håbet på, får

man egentlig ikke, og man har måske lov at mene, at den stærkt persondyrkende interview-stil har vundet lovlig meget indpas i filmkritikken efterhånden. På den anden side er Bogdanovich en følsom og diskret interviewer: Bogen er en af de bedste inden for genren, og holder man af Hollywood og humor er den absolut et godt køb.

Peter Nørgaard

■

Peter Bogdanovich: Allan Dwan – the last pioneer. London, Movie Paperbacks/Studio Vista, 1971. 200 s. ill.

AMERIKANSK STUMFILM

Det er allerede fire år siden, at Kevin Brownlows store film om den amerikanske stumfilm, »The Parade's Gone By«, udkom, og for to år siden kom endda en paperback-udgave til en mere overkommelig pris end originalens. Den har allerede fået mange rosende ord ude i den store verden, og det fortjener den da også. Men det er egentlig ikke en bog, som indbyder til nogen meget indgående anmeldelse. Det ville være tilstrækkeligt at anbefale enhver, der interesserer sig for stumfilm, at læse bogen, som er endog særdeles underholdende. En filmarkivist, der af bitter erfaring ved, hvor umådeligt svært det er overhovedet at interessere yngre filmentusiaster for stumfilmen, bliver naturligvis særlig rørt og imponeret over, at et ungt menneske som Kevin Brownlow sætter sig ned og skriver en sådan bog, og man tilgiver ham gerne, at han af lutter kærlighed til den stumme film nok overdriver dens kvaliteter. Man tager næppe meget fejl, hvis man antager, at Brownlow er af samme mening som Mary Pickford, der har sagt, at egentlig burde tonefilmen være kommet først, således at stumfilmen kunne blive kulminationen. Det er en forståelig, om end ikke særlig realistisk opfattelse, hvis man sætter billedet over alt andet.

Det ville ikke være svært at imødegå Brownlow i hans filmsyn, men man føler sig ikke særlig fristet dertil. Thi »The Parade's Gone By« er ikke en særlig kritisk bog. Den ønsker ikke at være det. Det er ikke engang et afrundet historisk værk. Først og fremmest er bogen en filmhistorisk materialesamling, en bog, der mindre er skrevet af Brownlow end af de folk, der var med til at skabe stumfilmen, eller rettere den amerikanske stumfilm. Den europæiske stumfilm fylder nemlig ikke meget i bogen, og måske ville det have været klogere af Brownlow helt at udelade den end at spise den af med et 10-siders kapitel. Blandt europæerne synes Brownlow alene at have respekt for Abel Gance, hvem bogen er tilegnet, og som er den enkeltperson, der får den mest grundige behandling – næsten 60 sider. Siden bogen udkom har Brownlow i øvrigt lavet TV-filmen »The Charm of Dynamite« om Gance, en film, som dansk TV har vist. Det er rigtigt, som Brownlow hævder, at Gance er en filmkunstner, der er undervurderet af filmhistorikerne, og som mange af de yngre filminteresserede slet ikke kender. Men Brownlows forsvar for Gance kommer til gengæld til at overvurdere ham ud i det urimelige. I Brownlows behandling af Gance bliver forfatterens svagheder mest åbenbare. Brownlow er ikke en kritisk skribent, han er en romantisk heltedyrker, og også hans behandling af den amerikanske stumfilm er mere begejstret end afbalanceret. For Brownlow er Hollywood i tyverne filmens kulmination og perioden er det gamle, romantiske land, hvortil ingen mere kan vende tilbage. Man skal derfor nok være lidt af en nostalgiker selv for at få det fulde udbytte af bogen, og det er nok et spørgsmål om Brownlow med sin bog kan forandre det stereotype syn på stumfilmen som så mange unge og yngre filmentusiaster har.

»The Parade's Gone By« er komponeret sammen af en række interviews og samtaler med overlevende fra stumfilmtiden, kunstnere og håndværkere, der dækker alle stadier inden for skabelsen af en film (manuskript, foto, klipning, tekstning, tintning etc.). Man får mange spændende og pudsige ting at vide, og man får dem at vide på en underholdende måde. Ikke mindst er man glad for bogen, fordi den er underholdende at læse. Om hvor mange moderne filmbøger kan man sige det? I modsætning til størsteparten af den nyere filmlitteratur, der omhyggeligt begraver selve filmene under bjerge af analyser, eksegeser og fortolkninger, lader Brownlow i sin bog filmene fremstå i deres skabelsesproces, og forsager fortolkningerne (måske, fordi der til syvende og sidst ikke var så meget at fortolke i stumfilmene). Brownlows ærinde har været at genoplive den amerikanske stumfilmtid, og det må siges at være lykkedes for ham. Under læsningen har man virkelig konstant en fornemmelse af at være til stede. Men den store, kritisk-historiske bog om perioden har vi stadig til gode. Måske er den slet ikke til at skrive, fordi så meget kun lever i erindringen. »The Parade's Gone By« minder os derfor også om, hvor umuligt det stadig er at tale om filmhistorisk forskning.

Ib Monty

■

Kevin Brownlow: The Parade's Gone by. Secker & Warborg, London 1968, 593 s., ill.

TO HÅNDBØGER

To håndbøger, eller knap nok det, der meget forelsket dyrker de skuespillerpræstationer, som man mere husker for ansigterne end for navnene bag dem. Det ene bind handler om Hollywoods skrappe drenge, det andet om de skuespillerinder, der har specialiseret sig i »not being ladies«. Forfatterne fastslår, at det ikke drejer sig om et altomfattende kompilationsarbejde, de tænker sig bøgerne brugt på samme måde som en billedbog om sommerfugle: fotografierne tjener til identifikation og følges af en kort karakteriserende beskrivelse med oplysninger om, hvor pågældende er at finde. Alvorligere skal det heller ikke tages. I disse to bind er der samlet nogle og firs virkelig hårde gutter og et par og halvfjerds damer, der heller ikke er sådan at bide skeer med. »The Heavies« er en samling kriminelle, paranoide, brutale børster, som sandelig ikke er i stjerneklassen, men deres medvirken er næsten altid afgørende for filmens succes, og deres skumle fjæs huskes ofte længere end stjernerne i filmens forgrund. Begge udvalg koncentrerer sig om de sidste 25 år og er i øvrigt stærkt personlige. *Top heavies* som Bogart, Cagney og andre er udeladt, for dem kender man og ved, hvem er.

Jeg går ud fra, man har sine egne favorit-heavies, som man har sine favoritstjerner, og ifølge oplægget kan det ikke nytte at diskutere med the Camerons. For min egen del savner jeg dog (siden der også er blevet plads til nogle karakteristiske western-fysiognomier) blandt herrerne Karl Malden, Sterling Hayden, Telly Savalas, Jason Robards og Woody Strode – for nu at nævne et par stykker. »The Broads« er sværere at afgrænse som begreb, og her har forfatterne ud over *female heavies* inkluderet en hel del andre præstationer, »som ikke har andet tilfælles end, at de ikke er det mindste ladylike« – hvilket vil sige et broget udvalg af *mols, tarts* og natklubsangerinder m. m. Billedudvalget er i begge bind sjovt og utraditionelt. Er repertoiret så som så, og trænger man til at mindes nogle gode krimi'er, er dette sagen.

Øystein Hjort

■

Ian og Elisabeth Cameron: The Heavies. 144 s. ill. – The Broads. 144 s. ill. Movie Paperbacks, Studio Vista. 10 sh 6 d hver.

UNDERGROUND

Renans bog kan bøde på den svage dækning, den amerikanske underground film får i de fleste bøger om nyere amerikansk film, men er ikke selv noget overvældende originalt og dybtborende bidrag til forståelsen af *the underground scene*. Karakteristikken af forfatteren: f. 1941, blev filmvrag, mens han gik på universitetet, brugte det meste af sin tid bagefter til at rende fra den ene biograf til den anden, og kom ikke frem fra mørket før 1966, da han giftede sig og skrev denne bog – passer på de fleste filmentusiaster nu om dage (danske ikke undtaget), og med lidt arbejdsro og omtanke er det ikke umuligt, at de fleste kunne skrive en bog som denne. Hans bog er meget elementær, hvilke næppe skyldes andet end, at også hans eget forhold til film er meget ferskt og elementært. Dette gør især et afsnit om avantgardefilmen i Europa uinteressant. Der ligger mere research bag kapitlerne om det, bogen egentlig drejer sig om, og billedet af den amerikanske underground er både troværdigt og rimeligt og fremhæver de rigtige »hovedpersoner«. Nyttigst er de omkring tredive instruktørbiografier, hvor en mængde ellers vanskeligt tilgængelige oplysninger og data er samlet om de vigtigste undergrundsfolk. Af det nyttige stof bør også fremhæves et appendiks med fortegnelse over næsten 700 avantgarde- og undergrundsfilm. For hver film oplyses tekniske data samt distributører i England og USA, men man savner årstal på filmene.

Sheldon Renan har samlet en masse facts, men man savner en mere dybtgående analyse både af udviklingens væsentlige træk og af de vigtigste film. Billedet af undergrunden er noget rodet og diffust, og Renan er frem for alt beklagelig ukritisk. »The Underground Film« er ganske brugbar som opslagsbog, men det skæmmer den, at Renans entusiasme er så altomfattende, at lidt kritisk stillingtagen synes udelukket.

Ø. H.

■

Sheldon Renan: The Underground Film. An Introduction to its Development in America. 318 s. ill. Studio Vista. 35 sh.

Hele tre nye film er i år kommet ud af Andy Warhol-fabrikken lavet af Warhol og Paul Morrissey i samarbejde, nemlig »L'Amour«, »Heat« og »Women in Revolt«. Det er fra den sidstnævnte vi har hentet dette billede af Holly Woodlawn i aktion. Filmen handler om tre rødstrømper, der spilles af transvestitter. Alle tre nye Warhol-film ventes at få Danmarks-premiere i den kommende sæson.

blå bog

DINO RAYMOND HANSEN. Født 1942. Stud. mag. i sinologi med hovedvægt på moderne kinesisk historie. Har under et ophold i Kina i august/september 1971 lavet film om Mao Tse-tung's digte, Kinas Børn og Rødgardisterne efter Kulturrevolutionen.

PER HØJHOLT. Er først og fremmest digter, men har også gjort sig kendt inden for andre medier. Debuterede med digtsamlingen »Hesten og Solen« (1949) og har bl. a. udsendt »Poetens Hoved« (1963), »Min hånd 66« og »Show« (1966), »Cezannes metode« (essays, 1967), »Turbo« (1968), »6512« (roman, 1969), Turbo, space-fiction (grammofonplade, 1969), »Show-Bix« (opera, opført i Århus 1969).

ERIK JAN KWAKERNAAK. Født 1942. Hollandsk lektor ved Århus Universitet.

	Flemming Behrendt (Weekend-avisen)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Poul Einer Hansen (Weekend-avisen)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Piil (Information)	Chr. Braad Thomsen
* **Han, hun og leoparden** (Hawks)	★★	★★★★	★★★		★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★
* **Sæt dampen op** (Buzzell)		★★★	★★★		★★		★★★	★★★		
Slagtehus 5 (Hill)	★★	★★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★★	★
* **Holiday** (Cukor)	★	★★★	★★★★		★	★★	★★★	★★★		★★★
I lyst og død (May)	★	★★★	★★★	★★		★★★		★★★	★★	
Frenzy (Hitchcock)	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	●
Voldtægt (Breien)	★★★	★★★		★★	★★			★	★★	★
Freaks (Browning)	★★	★★	★★		★★★	●	★★	★★		
Macbeth (Polanski)	★★★	★★	★★	★★		★★	★★		★★	●
* **Hvem ringer klokkerne for?** (Wood)		★★			★		★★			
Hans sidste job (Fleischer)		★★	★★		★	★★★		●		
Olympiade-show (Disney)		★★			★	★	★★	★		
* **Kom til Alaska** (Hathaway)					★		★		★★	
Da Frank og Ross red ud (Edwards)			★		★★	●		★★		
Født til at vinde (Passer)	★	★★	★★	★	●	★			★★	●
Mona (Osco)					★★	★	★		★	
Chato's land (Winner)	●	★	★			★★				
Knald, fald og revolution (Rappeneau)	●		★	★	●	★★				
Mørkets melodi (Eastwood)		★★			●	●		★	★	
Vestens hurtigste finger (Kennedy)		★	★		★	●				
* **De unge løver** (Dmytryk)		●					★★			
Dræberen (Patellière)		●	●		★★					
Rotterne kommer (Mann)	●	★							★	
Miraklet er en kvinde (Manfredi)		★		★	●			★		
* **Københavnere** (Lau Lauritzen, Sr.)							★		●	
Præriens »største« fidus (McLaglen)					●			★		
Retfærdighedens skygge (Mulligan)	★		●							
Move (Rosenberg)	●		●			★				
Narkoforhandleren (Norton)	●		●						★	

* = Repremierer

18. årg. september 72 Kr. 8.00