

syner, Macbeth og hans hustru har, nemlig først den daggert, Macbeth ser, lige inden han myrder Duncan, senere Banquos genfødsel, der viser sig under en fest, og for lady Macbeths vedkommende de bloddråber, 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 oprinet 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, tilføjet en epiløp, 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 Macbeth 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« – søvngænger-scenen 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, rensel, 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. Rollebesættelse: 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 (Uncle Seyward), Alf Joint (Gamle Seyward), Michael Balfour (1. mord), Andrew McCulloch (2. mord), 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 Henner (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'erne, 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 tilskuerne, 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 et 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«, borttrykkes han til planeten Trafalmore, hvor han avler et barn med fotomodellen Montana. Men han fortsætter sin »dobbeltilværelse«, 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 Trafalmore, 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 tidsop-hævede 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 distraet på grund af Montanas kur til ham på Trafalmore så mange år »senere«. Filmen vil – i

hvert fald for sjov – have os til at tro på det tidsop-hævede 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 kunnere 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 »Slagterhus 5« er også på mange punkter en naivt virkende film (de primitive science-fiction scener, anvendelsen af Bachs musik, den til tider for taknemmelige associationsklipping, dens »absurde« komik i f.eks. hustruens vilde dødsførelse etc.). Men der er alligevel en slags overensstemmelse mellem dette og så det temperament, det sind, som er dens hovedperson (»hjælpe-løst« spillet i næsten alle aldre af den

unge Michael Sachs). »Slagterhus 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 Lazzaro), 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 Albery (Tysk vagt), Tom Wood (Engländer). 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.