

der sig selv og meningen med sit liv ved at afskyde raketter, aktive, lysende, synlige, momentane livstegn, som udgør højdepunktet i hans liv. Han realiserer sig selv og bryder ud af sit meningsløse liv med sin vanvittige revolte. Titanen Stroszek må gå til grunde, men ildtegnene, der vidner om menneskelig eksistens, forbliver i tilskuerens hukommelse.

Herzog vil i sin film skildre tilstande og beskrive overflader, derfor benytter han den episodiske fortællestil. En del mennesker, som lider under de samme problemer som Stroszek, vises som tematiske paralleller. For en eksistentia- listisk fortolkning er Stroszek en helt, for i revolten har han oplevet øjeblikkets intensitet. Livets mening er at virkeliggøre sig selv. Herzog ønsker ikke nogen politisk analyse, han vil kun afbilde tingenes overflader og udfolde sig i filmmediets stilmidler for at stille spørgsmål og gøre problemer synlige.

Og her sætter min kritik ind: Man bør se bag om tingene, belyse problemernes årsager og vise sammenhængen mellem den individuelle skæbne og samfundet. Ud fra dette synspunkt bør Herzogs film indlemmes i den unge tyske films produktioner, hvis instruktører flygter ind i en fremstilling af eksistentia- listiske individualproblemer for at undgå en politisk samfundsanalyse. Herzog beskriver sin film som den enkeltes radikale oprør, erklærer samtidig filmen for upolitisk. Denne politiske afholdenhed er en anakronisme. Når vi hører om nogle børns mishandling af en hane, burde man kunne aflæse argumenter i filmen for den fremstillede vold.

Peter Gottschalk

■ LIVSTEGN

Lebenszeichen. Vesttyskland 1967. **P-selskab:** Werner Herzog Film Produktion (München). **P/Instr/Manus:** Werner Herzog. **Efter:** d'Achim von Arnim's bog »Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau«. **Foto:** Thomas Mauch. **Klip:** Beate Mainka-Jellinghaus, Maxi Mainka. **Musik:** Stavros Xarchakos. **Medv:** Peter Brogle (Stroszek), Wolfgang Reichmann (Meinhard), Athina Zacharopoulou (Nora), Wolfgang von Ungern-Sternberg (Becher), Wolfgang Stumpf (Kaptajnen), Henry van Lyck (Løjtnanten), Julio Pinheiro (Sigejneren), Florian Fricke (Pianisten), Achmed Hafiz (En græker), Dr. Heinz Usener. **Længde:** 90 min. **Prem:** TV 17.3.70.

Still/Scene fra »Livstegn«.



P.S. Werner Herzog er født den 5.9.1942 i München og har produceret film siden 1962 i sit eget produktionsselskab. Mange synes, Herzog er en af de mest spændende tyske instruktører. Hans film har samlet priser på stribe, og de gør det muligt for ham fortsat at lave film.

Han laver f. eks. dokumentarfilm om humane emner som lægernes indsats i Afrika, om blinde mennesker eller handicappede børn. I sine spillefilm viser han en kaotisk verden i drømmeagtige billeder med mennesker i en ekstrem situation, hvor de revolterer, men uden succes. Andre kendetegn er dyrenes indbyrdes grusomheder, landskaber, som er uvirkeligt skønne, men som er labyrinter for menneskene.

Herzog har kaldt sig selv den eneste tilskuer, som kan forstå hans film. Han føler sig tvunget til at udtrykke sig gennem filmmediet og laver sine film som auteurfilm. Filmene er Herzogs livstegn, han tænker hverken på salg eller publikum, hans anvendelse af filmmediet resulterer i en mislykket envejskommunikation. Film tjener Herzog til selvrefleksion, analysen af politik og samfund undlader han i sine mange film, hvoraf kun to har været vist i Danmark, begge i fjernsynet. Filmene er »Livstegn« (Lebenszeichen) og »Også dværge er begyndt i det små« (Auch Zwerge haben klein angefangen). Werner Herzogs samlede produktion er:

Herakles, 1962

Spiel im Sand, 1964 (ikke vist offentligt)

Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz, 1966

Letzte Worte, 1967

Lebenszeichen, 1967

Massnahmen gegen Fanatiker, 1969

Die fliegenden Ärzte von Ostafrika, 1969

Fata Morgana, 1970

Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970

Behinderte Zukunft, 1970

Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971

Aguirre, der Zorn Gottes, 1972.

Dage og nætter i skoven

Er der hekseri med i spillet, når Satyajit Ray laver film? Et naivt spørgsmål naturligtvis, hvilket man erkender, når man ser hans film igen og opdager, hvilken bevidst sikkerhed, der ligger bag den ligefremme »klassiske« naturlighed, som overrumpler aldeles første gang. Han dyrker den psykologiske realisme ligesom Renoir og Truffaut eller snarere Tjehov og Yasujiro Ozu. Han undgår suverænt de farer, der truer psykologiske skildringer, nemlig det sentimentale medføleri, den omstændelige, tørre analyse af ubetydelige sjælelige krusninger eller de mere eller mindre hysteriske sensationer. Hans verden er den borgerlige i videste forstand. Han har en enestående omhed for sine personer, en fabelagtig indlevelsessevne og en nænsomt insisterende måde at fortælle om liv, død og kærlighed på, om konflikten mellem gammelt og nyt. Han gør sine indiske personers problemer universelle uden på nogen måde at bryde deres præcise og konkrete tilknytning til tid og sted.

»Dage og nætter i skoven« har næsten ingen håndgribelig historie. Dens fortælling om fire overklasse-inderes udflugt et par dage til en sommerhytte kunne let være endt i det rene ingenting, men Ray tryller (der kom hekseriet alligevel!) med ingredienserne, så der kommer en vittig og bevægende komedie ud af det, vel ikke så perspektivrig og fyldig som »Spilleets regler«, men alligevel. Ingredienserne er naturstemninger, pjanket weekend-leg og først og fremmest et persongalleri (7 personer, præciserer Ray i et interview), som han tegner op med let hånd. Endelig er der også et socialt svælg, som virkede chokerende på mig. Disse overklasse-inderne optræder lige så nedladende over for underklassen (i 1969) som koloni-herrerne i forrige århundrede. Eller som en indisk officer sagde til Louis Malle: »Vi er de sidste engelske gentlemen, for der er ikke flere tilbage i England.« (Citeret efter hukommelsen). Det chokerende ligger især i, at det skildres så ligefremt, at det må være noget ganske dagligdags. Men dette møde mellem land og by er kun en del af filmen. Det vigtigste er de fire mænds forhold til hverandre og til de to unge damer, de møder. På bilturen fra Calcutta ud til sommerhytten karakteriseres de næsten umærkeligt, omtrent som et hierarki. Den modne og selvsikre Ashim, den læsende Sanjoy og Harinath, lettere afstumpet og oprevet over en pige, der netop har droppet ham. I et flashback får vi grunden: han har taktløst med få linier besvaret et langt følelsesfuldt brev fra pigen. Taktløshed ses der ikke med milde øjne på i Rays verden. Og så er der Sekhar, det muntre vedhæng, som på en eller anden måde er



uundværlig i gruppen.

De skaffer sig indkvartering trods manglende forudbestilling ved at spille på deres penge og sociale autoritet. Og så møder de de to unge damer, som de straks gør til jagt-bytte. Ingen alvorlige bagtanker, bare lidt mandfolke-sport. Og de ansætter nogle slavepiger til at holde hus. Ingen bagtanker, bare lidt trang til at spille store på den. De deltager i en uforpligtende selskabsleg med de to unge damer, en navne- og huske-konkurrence omkring en dug på græsset. På synopsis-stadiet må scenen mildt sagt have været noget tyndt pjask, men Ray gør den med små midler til et under af udtryksfuldhed – sommerstemning, yndefuld leg, menneskelige relationer, der åbenbares.

Denne centrale scene udtrykker meget af filmens tema, nemlig at det ikke er let at træde uden for tiden og verden, om så blot for nogle dage. De fire mænd misbruger tankeløst de stedlige beboere. Deres forhold til damerne er præget af det komisk pinlige – de kommer for sent til en morgen-aftale, de lader sig overraske i undertøj o. s. v. Den rastløse Harinath kaster sig over en landsbypige, men miljøet slår igen i form af et overfald. Sanjoy gør kur til den ene af damerne, men trækker sig forskræmt tilbage, da det pludselig bliver alvor.

Og Ashim, den selvsikre, står pludselig med et spirende følelsesforhold til den anden af damerne, den dronningagtige og sjælfulde Aparna (hvor får Ray dog alle sine piger fra?!). I en meget smuk scene ved en lille flod under en markedsfest kan man i de to personers grupperinger, deres blikke og naturligvis deres ord nøje følge, hvordan den selskabelige kontakt spændes og spændes for at kortslutte i mere eller mindre direkte erklæringer hinsides formel konversation. Og de beslutter at mødes igen i Calcutta. Det er virtuost

Still/Scene fra »Dage og nætter i skoven«.

spillet og et intuitivt og blændende stykke iscenesættelse, selv om det ser så ligetil ud. Det gælder for øvrigt det meste af filmen. En bittersød kærlighedskomedi uden budskaber, men med uendelig meget af livets egen rytme og tilfældighed, fanget ind så sikkert, som kun den store filmdigter kan gøre det.

Frederik G. Jungersen

■ DAGE OG NÆTTER I SKOVEN

Aranyer din ratri. **Eng. titel:** Days and Nights in the Forest. Indien 1969. **P-selskab:** Priya. **P:** Nepal Dutta, Ashim Dutta. **Instr/Manus:** Satyajit Ray. **Efter:** roman af Sunil Ganguly. **Foto:** Soumendru Roy. **Klip:** Dulal Dutta. **Ark:** Bansi Chandragupta. **Musik:** Satyajit Ray. **Medv:** Soumitra Chatterjee (Ashim), Subhendu Chatterjee (Sanjoy), Samit Bhanja (Harinath), Robi Ghose (Sekhar), Pahari Sanyal (Sadashiv Tripathy), Sharmila Tagore (Aparna), Kaberi Bose (Jaya), Simi Garowal (Duli), Aparna Sen (Atasi). **Længde:** 115 min. **Prem:** TV 22.3.73.

Han stod i røg og damp

Når man taler om overgangen mellem stumfilm og tonefilm, fortæller man gerne anekdoter om, at John Gilberts stemme ikke lød maskulin nok. Chaplin tog 12 års betænkningstid, før han begyndte at snakke på film. Buster Keaton gjorde det med det samme, og det kom der ikke noget godt ud af.

Men det har selvfølgelig ikke en gnist med stemmer at gøre. Keaton havde en udmærket stemme. Hvis man skal forsøge at dømme efter »Han stod i røg og damp« (»Dough Boys«), så skete der imidlertid en så afgørende ændring i hele holdningen til filmen, at der skulle en Chaplinsk forsigtighed til for at overleve rent kunstnerisk.

Keaton havde i hele sin karriere udelukkende forladt sig på visuel komedie. Selv hans mellemtekster i stumfilmene var – som også gerne hos Chaplin –

overflødige. Det er derfor klart, at det må kræve en uhyrlig omstilling at skulle begynde at lave komedier, der både er morsomme på det visuelle og det verbale plan. Vidnesbyrd tyder på, at Keaton efter mange års forsøg fandt stilen i nogle enkelte af de korte farcer, han lavede i slutningen af trediverne. Men i »Han stod i røg og damp« er der hverken nogen stil til højre eller til venstre.

Tydligt opmuntret af den nye tekniske landvinding har man sat sig for at lave en utrolig masse verbal-komik, og tydeligt hæmmet af det klodsede optiklyd-udstyr har man måttet opgive at skabe de flydende forløb af visuel komik, der gør Keatons stumfilm så enestående. Fladpandede vittigheder holder deres indtog (»Where were you born?« – »St. Vincent's Hospital« – »Why? Were you sick?«) til erstatning af den komik, Keatons ansigt og krop rummer guldgruber af. De funktionelle totaler udskiftes med karakterløse halvtotaler, der hverken giver situationer eller personer nogen rimelig chance for udfoldelse. Teknikken bliver tung og ubevægelig. Det bedste eksempel er den accelererede forfølgelse, hvor Keaton flygter fra den koleriske kaptajn. Den klippes her sammen af en række næsten ens beskårede totaler, der komplet smadrer billedkontinuiteten. Og selv da ryger begge personer gang på gang uden for billedrammen. Scenen er et remake af en tilsvarende forfølgelse i den ti år tidligere »Daydreams«, hvor Keaton i romersk legionærkostume flygter fra en mistænksom politibetjent. Men dengang var scenen fra først til sidst holdt i én indstilling, hvor de to personer var nøjagtigt anbragt i hver sin billedside, og hvor accelerationen forløb fuldstændig synkront.

Hverken Keaton (der var ansvarlig for filmens manuskript) eller Edward Sedgwick (der instruerede) mister selvfølgelig deres hånddel i løbet af to film (de arbejdede også sammen i »Kanonfotografen«), og »Han stod i røg og damp« har sine øjeblikke. Filmens intrige redegøres der pænt og økonomisk for i tre etablerings-skud, og soldaterrevyen rummer scener af grotesk kropslig udfoldelse. Men efter at have set stumfilmene bliver det svært at forlige sig med en Keaton-film, hvor der er 50 minutter mellem grinene.

Ib Lindberg

■ HAN STOD I RØG OG DAMP

Doughboys. **Altern. titel:** The Big Shot. USA 1930. **Dist/P-selskab:** MGM. **P:** Buster Keaton. **Instr:** Edward Sedgwick. **Danse-instr:** Sammy Lee. **Manus:** Richard Schayer. **Dialog:** Al Boasberg, Richard Schayer. **Efter:** fortælling af Al Boasberg, Sidney Lazarus. **Foto:** Leonard Smith. **Klip:** William Le Vanway. **Ark:** Cedric Gibbons. **Kost:** Vivian Baer. **Musik/Sange:** »Sing« + »Military Man« af Edward Sedgwick, Howard Johnson, Joseph Meyer. **Sunget af:** Cliff »Ukulele Ike« Edwards. **Tone:** Karl E. Zint, Douglas Shearer. **Medv:** Buster Keaton (Edward Stuyvesant), Sally Eilers (Mary), Cliff »Ukulele Ike« Edwards (Nescoepck), Edward Brophy (Sergeant Brophy), Victor Potel (Swedenburg), Arnold Korff (Gustave), Frank Mayo (Kaptajn Scott), Pitz Katz (Abie Cohn), William Steele (Løjtnant Randolph). **Længde:** 81 min., 2215 m. **Censur:** Rød. **Dist:** MGM. **Prem:** Carlton 19.10.31. **Re-prem:** TV 23.2.73.