

almindeligheder og selvfølgeligheder – de kan alle omskrives til: film er noget andet end litteratur.

Bogens mere end halvtredjehundrede sider anvendes udelukkende til at påvise gyldigheden af en påstand, som fremsættes på side 13 – at filmatisering »er en radikal transformationsproces«. Bevares, man bør kunne begrunde sine påstande, men bør man egentlig ikke også kunne begrunde den udførlighed, hvormed man begrunder en påstand?

Udgangspunktet for Borup Jensens undersøgelse »gav sig selv«. Det er »spørgsmålet om, hvad der egentlig kan lægges i begrebet filmatisering«. Det svar, som »giver sig selv« er kort – bogens titel: roman og drama bli'r til film. Med samme ret som Lamb talte om bøger, der ikke er bøger, kan man tale om film, der ikke er film. Tager man sig denne ret, kan begrebet indsnævres og blive håndterligt. Frasorteres kan da alle de film, der ikke for alvor er blevet til film, heriblandt 90 pct. af de film, der bygges på et lødigt forlæg – i hvert fald et par af Borup Jensens eksempler måtte kasseres. Videre kan der ses bort fra de film, som skønt de bygges på et inferiørt forlæg, er blevet til lødige film. Hvis en film er en filmatisering, blot fordi den bygges på en bog eller et stykke, så er jo de fleste film filmatiseringer: ordets anvendelse i daglig tale er naturligvis uforpligtende. Når en elendig bog forvandles til en god film, er det meningsløst at tale om filmatisering. »Det litterære værks integritet vokser med dets grad af lødighed.« Ja, det forhold må siges at være tilstrækkelig dokumenteret. Men er der overhovedet grund til at diskutere filmatiseringer, medmindre det drejer sig om overførelse til film af værker, hvis lødighedsgrad er nogenlunde høj?

Når det gælder sådanne filmatiseringer, kan der selvfølgelig fortsat tales om en »radikal transformationsproces«, men resultatet er givet på forhånd, dersom instruktøren betragter »forlægget som en af mange mulige impuls-givere«. Hvis ikke instruktøren føler sig forpligtet af sit valg af forlæg, så bør han enten holde fingrene væk – eller lade det pågældende værk være impuls-giver i den forstand, i hvilken det kan være impuls-giver for enhver, der gider læse det. Borup Jensen synes, at Kurosawas »Blodets Trone« er den hidtil mest overbevisende Macbeth-filmatisering. Men er det overhovedet en Macbeth-filmatisering? »En sådan filmatisering er renset for de detaljer, der henleder publikums opmærksomhed på forlægget.« Måske, men hvorfor så overhovedet blande Shakespeare ind i sagen? Borup Jensen kunne lige så godt hævde, at Shakespeares »Julius Caesar« var en dramatisering af Plutark. For min skyld må Knud Leif Thomsen gerne »forholde sig frit« til »Hosekræmmeren«, men jeg afviser, at hans film er en filmatisering af Blichers novelle.

Men Borup Jensen vakler nu også i troen, da han når frem til en analyse af Sjöbergs »Frøken Julie«. Instruktøren henleder her konstant publikums opmærksomhed på forlægget. Sjöberg bygger videre på Strindbergs intentioner, siger Borup Jensen. Han »forholder sig frit til sit forlæg, men hans behandling af det er kongenial«.

Borup Jensen kunne få brug for endnu mere subtile forklaringer, hvis han blandt sine eksempler havde haft Bressons filmatisering af Bernanos' »Journal d'un curé de campagne« eller Viscontis af Lampedusas »Leoparden«. I det hele taget kan man ikke udelukke, at Borup Jensen ville have fået langt interessantere resultater af sine store anstrengelser, såfremt han havde været mere kræsen i sit valg af eksempler.

Albert Wiinblad

Th. Borup Jensen: Roman og drama bli'r til film. 281 sider, Gyldendal, København 1975.

## De professionelle

Tredie bind i Tantivy Press' serie om »The Hollywood Professionals« er helliget Howard Hawks, Frank Borzage og Edgar G. Ulmer. Egentlig turde det vel være overflødig at medtage Howard Hawks i seriens monografier – ikke fordi Hawks er mindre end professionel, men fordi Hawks og hans film turde være blandt de senere års oftest beskrevne. Og bogseriens erklærede mål er netop at bringe nyt om instruktører fra Hollywoods storhedstid »who might otherwise be ignored by film students and historians«.

Ignoreret er Hawks i hvert fald ikke, og John Belton formår da heller ikke at bringe overraskende nyt frem om Hawks og hans film, men hans gennemgang af en håndfuld karakteristiske film er i hvert fald solid, og forfatterens åbenlyse glæde over en ofte undervurderet film som »Hatari!« (»What is great about »Hatari!« is its obviousness«) er medrivende.

Også Frank Borzage-afsnittet er solidt, og Borzage turde i langt højere grad være – for denne bogserie – en instruktør at gøre opmærksom på. Borzage døde i 1962, og kun de færreste af instruktørens film er blevet genstand for ny-vurderinger, skønt Borzages ægte lyrisk-romantiske stil rummer mange kvaliteter. Især synes Borzages film fra tyverne og de tidlige tredivere at være mere opmærksomhed værd, og som en begyndende indføring er Beltons kapitel godt.

Langt mindre overbevisende er forsvaret for den i dag ellers helt glemte Edgar G. Ulmer, der kaldes »one of the greatest film-makers to emerge from the shadowy lower depths of Hollywood's »B« feature production industry in the forties«, men kapitlets tekst virker ikke overbevisende på mig. P.C.

John Belton: The Hollywood Professionals, Vol. III. 182 sider. Tantivy Press, London 1974. £ 1.25.

# Set i TV

- »Julemanden har blå øjne«
- »Adoptionen«
- »Annas forlovelse«
- »Sankt Mikael havde en hane«
- »Jernbanebørnene«
- »Børn hånd i hånd«
- »Pornografen«
- »En millionær kommer til byen«

## Julemanden har blå øjne

»Julemanden har blå øjne« er en lille stemningsbeskrivende novellefilm om en ung døgenigt (Jean-Pierre Léaud), der driver lidt rundt med vennerne, i konstant penge-nød, på konstant pigejagt. Det foreløbigt overordnede formål med hans tilværelse er at få råd til at købe en duffel-coat, toppen af 1966's mode, naturligvis med det formål at gøre indtryk på omgivelserne, især pigerne. Han går dog ingenlunde særligt målbevidst til sagen, men regner halvfrysende med de sædvanlige småtjansere op til jul. En overgang får han et job som julemand hos en gadefotograf og benytter naturligvis situationens *tilsyneladende* oplagte muligheder for kontakt med pigerne. Uden julemandskostumet og -skægget mister han imidlertid hurtigt sin tiltrækningskraft, viser det sig, da han arrangerer et stævne med en pige. Men endelig får han da råd til duffel-coaten. Det store mirakel i hans tilværelse medfører det ny kostume imidlertid ikke. En misundelig kammerat mumler lidt truende, at han bare køber en loden-frakke til næste år, for så er *det* in. Tilsidst (nyttarsaften) går han med vennerne ud og spiser, og så på bordel, på bordel, på bordel!

Ideen er spinkel, men klar: Den unge mand har endnu ikke fundet sig en

identitet og en mening i tilværelsen (Eric Rohmer har jo ikke taget patent på lediggangstemaet i fransk film). Der er meget af de tidligere nouvelle-vague-films spontane, skitse-agtige stil over filmen, og som en skitse, en forstudie til Jean Eustaches store (lange) kraftpræstation »Moderen og luderen« kan man vel betragte filmen. Forskellen ligger i spilletiden (»Julemanden«s 45 mod »Moderen og luderens« 210 minutter), og baggrunden for Jean-Pierre Léauds formålsløse lediggænger. Det er endog rimeligt at se de to film i kronologisk fortsættelse af hinanden. Jean-Pierre Léaud i »Moderen og luderen« (1973) kunne gerne være nøjagtig den samme unge mand fra »Julemanden ...« (1966), syv år efter, blot med rejsen til Paris, maj '68 og det almindelige værdi-opbrud indimellem. Hvad gør man, når man har gennemskuet, at hverken duffel-coat, loden-frakke eller pigejagt er formål eller værdi nok til at give tilværelsen mening? Det var vel strengt taget det problem, han gik og tyggede på i de 210 minutter.

Man kan vel i teorien imponeres meget over den konsekvens, hvormed Eustache gennemfører denne tematik og tilstands (= stilstands-) beskrivelse i den lange film, men i praksis tillader jeg mig at foretrække skitsen fremfor at skulle sidde hovedværket igennem en gang til. Konsekvens er godt, men man kan få for meget af det gode.

Peter Hirsch

Øverst Jean-Pierre Léaud i »Julemanden har blå øjne«, derunder Gyöngyver Vigh og Kati Berek i »Adoptionen«. Nederst Anna Vayena og Stavros Kalaroglou i »Annas forlovelse«.



Mænd! Men Kata elsker ham, siger hun – og det betyder, at hun må resignere, eftersom hun hverken ønsker at ødelægge hans familieliv eller at » snyde sig« til et barn, som barnets fader ikke har ønsket.

Bekendtskabet med Anna – en ung pige fra et pigehjem – får hende til at skifte holdning og giver hende ideen til, hvorledes hun skal løse sit problem. Skønt Anna advarende gør hende opmærksom på, at »forladte børn altid har en eller anden brist«, beslutter hun sig for adoption.

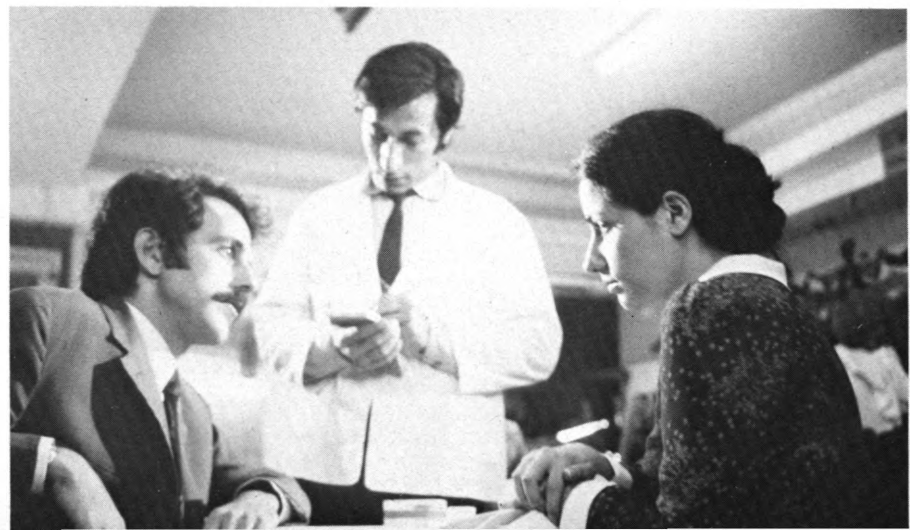
Beretningen om, hvordan Kata under sine forsøg på at hjælpe Anna når til erkendelse af, at kvindes rolle er moderrolle, udgør filmens centrale og også bedste afsnit, omend Marta Meszaros fortæller lovlig dvælende – antagelig i håb om for alvor at gøre filmen, som det hedder, »lavmælt og indtrængende« – hvad der jo heller ikke er et upassende tonefald i betragtning af emnet. Havde hun så i det mindste blot holdt det! Men: Kata opsøger Annas forældre for at opnå deres tilladelse til, at den unge pige kan blive gift med den pæne unge mand, hun holder af. Annas fader stiller betingelser, hvormed han afslører sig som en rigtig væmmelig karl. Mænd! Og så skal det i øvrigt vise sig, at brudgommen, så snart brylluppet er en kendsgerning, optræder som »mand i huset«. Mænd!

Albert Wiinblad

## Adoptionen

Skønt Marta Meszaros' »Adoptionen«, der vandt førsteprisen ved kvindeårets Berlin-festival, må kaldes en kvindofilm – hvad der helst skulle være noget andet end en damefilm – beskæftiger den sig ikke med »kvindeproblematikken«; derimod nok med kvindeproblemer – af den slags, som, forestiller man sig, er tilbagevendende emner i damebrevkasser, eller som i hvert fald med god grund kunne være det. Reelle problemer, altså, men Marta, Marta!, kunne de kun anskueliggøres ved hjælp af et yderst enfoldigt damebrevkasse-syn på mændene? »Forenklingen« giver uheldige resultater her, for den nådeløse »Sådan er mænd«-skildring af de mandlige personer tilfører den seriøse kvindofilm en række lettere komiske damefilmselementer, som ærlig talt virker slemt forstyrrende.

Således da hovedpersonen Kata, der i en alder af 42 ønsker at få et barn, efter at have indhentet lægens velsignelse forelægger ønsket for sin »faste« ven. Vennen, der er gift og har et par børn, afslår under henvisning til, at han virkelig ikke kan rende til to familier. At Kata – enke og barnløs – skulle kunne have andre krav til tilværelsen end det at mødes med ham en gang imellem – når han har tid – falder ham ikke ind.



## Annas forlovelse

Tjenestepigen Anna, hovedpersonen i den græske film »Annas forlovelse« fra 1973, har trofast tjent en bedre middelklassefamilie i 10 år. Hun bor nu alene sammen med den gamle mor i et stort hus, hvor hun har et værelse i kælderens. Familiens medlemmer sætter stor pris på hende og mener, at hendes velfærd er deres anliggende; således finder kvinderne i familien en egnet livsledsager til hende.

Anna, som ikke har kontakt med andre end familien, er skræmt til tårer ved tanken om at blive bortgiftet, men da hun og den unge mand, en langturschauffør, første gang er ude sammen, føler hun et reelt fællesskab. Hun kommer – efter madmoderens mening – for sent hjem, uden at der i øvrigt er foregået noget upassende. Konflikten i Anna mellem den ensomhed, hun har affundet sig med, og de uvante følelser, udløser et stumt opgør mellem hende og den inkvisitoriske »Frue«.

Dagen efter er familien kaldt sammen for at trøste den hysteriske gamle mor, og Anna underkastes et – på mere end én måde – nærgående forhør af husets midaldrende, småsjoft og bornerte søn. Det bestemmes, atter hen over hovedet på Anna, at en ung mand, der holder hende ude så sent, er uegnet omgang, og at hun skal forblive i familiens tjeneste.

Annas mor, en fattig enke, der har født og opfostret ni børn, tilkaldes fra sin landsby for at bidrage til konfliktens løsning. Hendes sidste ord til Anna er: »Livet forkæler nogle, er hårdt ved andre. Det er gode mennesker, gør som de siger«. Dermed slutter filmen, men der er ingen tvivl om, at Anna – med en lønforhøjelse på 125 kr. om måneden – vil blive og følge den »skæbne«, som hendes herskab tilrettelægger for hende.

»Annas forlovelse« er en film om den totale umyndiggørelse, om den kombinerede klasse- og kvindeundertrykkelse. Anna er blevet tjenestepige, fordi hun stammer fra en fattig egn og en fattig familie, men den unge mand kommer fra samme egn og er trods alt som »fri« lønarbejder uendeligt meget bedre stillet. Han har en vis klassebevidsthed og opponerer svagt mod Annas afhængighed og tænder dermed en brand; det er aldrig før faldet hende ind, at noget kunne være anderledes. I sin isolation fra sine klassefæller har hun ikke haft mulighed for at oparbejde nogen selvbevidsthed.

Hendes intimeste liv planlægges og besnuses af det »velmenende« herskab. End ikke på sit eget værelse kan hun være i fred; familiens medlemmer buser ind til hende uden at banke på f. eks. midt i en omklædning. Den ene gang, hun lukker sin dør, får det uoverskuelige følger.

Filmen etablerer både ikonografisk (fotografering af Anna i cirkler og ova-

ler) og verbalt (Annas højtlesning af juleevangeliet) en parallel mellem Anna og jomfru Maria. Om dette skal forstås som en kritik af kirken for at medvirke til undertrykkelsen, eller om filmen selv spinder videre på kristen mytologi, er ikke klart for mig. Hvis det sidste er tilfældet ligger den selv under for nogle af de ideologier, den har sat sig for at afdække, men det spolerer ikke dens stilfærdige beskrivelse af Annas svingende sindsstemninger.

Udover at analysere den halv-feudale undertrykkelse, som tjenestefolk er underkastet, blotlægger filmen i fine nuancer og betoning forfaldet i borger-skabet. »Familielivet« blandt Annas herskab udleverer sig selv så stille, de rituelle omgangsformer, det latente had, tomheden, der kun kan udfyldes af den geskæftige og inkonsekvente interesse for Annas liv. Filmen afslører uden overdrivelser kønsrollerne i al deres groteskhed, de udstafferede, irriterende kvinder og de sløve, selvglade mænd.

Kritikken i filmen er ikke blot liberalt-humanistisk; den *antyder* klassemodsnæringernes antagonistiske karakter og er i sine forklaringer af bevidsthedsdannelse muligheder funderet i en marxistisk samfundsoptagelse. Jeg tror ikke, det er overfortolkning også at se filmen som en allegori over Grækenland i jupiterperioden. Den umyndiggørelse, som Anna befinder sig i, svarer til det græske folks under oberstdiktaturet og familiens udlevede omgangsformer til det forældede regime, der ikke kunne bidrage med andet end befæstelsen af sin egen magt.

Den videre samfundskritik i filmen skal man nok være opmærksom for at finde, hvilket formentlig hænger sammen med, at den er produceret på et tidspunkt, hvor den borgerlige offentlighed var sat ud af funktion. Men når pressen er blokeret, er det altså muligt at fremkomme med – pænt indpakket – angreb mod de siddende magthavere i spillefilmens fiktive form. Når de direkte meningskanaler tørrer ind, kan »kunsten« i kraft af sin indirekte karakter tillade sig at kritisere, hvilket dog indebærer, at kritikken måske ikke trænger igennem.

Men alene i kraft af sin skildring af tjenesteforholdets umenneskelighed er »Annas forlovelse« en på én gang bidende og smuk film.

Susanne Fabricius

## Sankt Mikael havde en hane

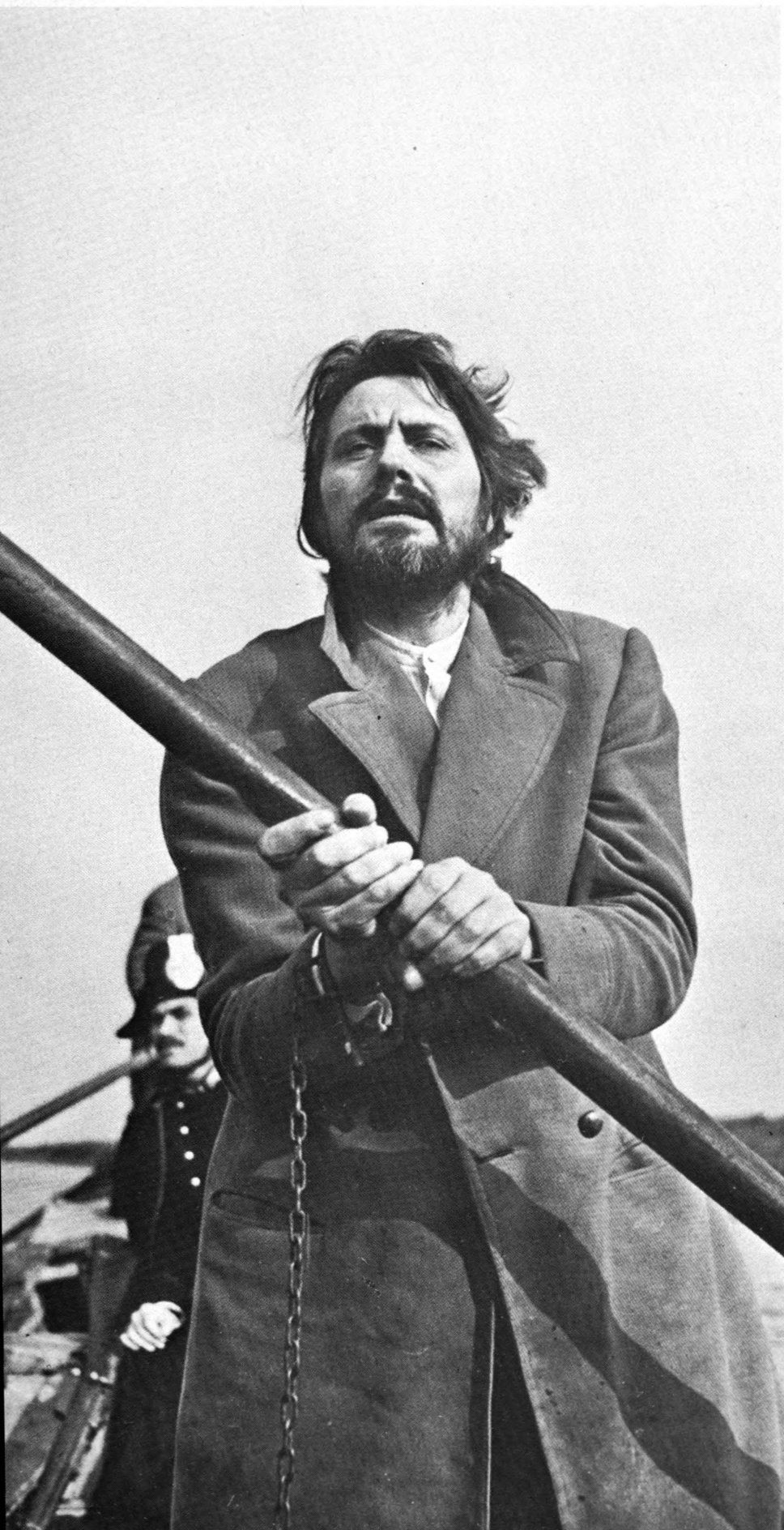
Italiens nyere politiske historie er ved at blive kortlagt grundigt i de senere års film. Viscontis »Leoparden«, Monicellis »I compagni«, Bologninis »Metello«, Rosis »Ingenmandsland«, Lizzanis »Mussolini: ultimo alto«, Letos »Profesor Rossinis tvungne ferie« og Bertoluc-

cis »Medløberen« og »Edderkoppens strategi« tegner et næsten totalt billede af den politiske udvikling fra Garibaldi til fascismens undergang. »Sankt Mikael havde en hane« føjer sig ind i denne række, kronologisk set mellem »Leoparden« og »I compagni«, og skildrer to stadier af socialismens udvikling, den utopiske og den marxistiske socialisme, i tiden mellem 1865 og 1890.

Hovedpersonen, Giulio Manieri, en ung mand fra overklassen, er leder af en gruppe revolutionære, som rejser rundt i landet og forsøger at kanalisere bøndernes utilfredshed til et målrettet oprør mod autoriteterne. Filmen fortæller hans historie i fem store scener: 1) en mislykket aktion i en lille norditaliensk by, 2) ministerens – og hans families – spekulationer over hvilken straf, »anarkisten« skal have, 3) den dødsdømtes »sidste« rejse og benådning foran eksekutionspelotonen, 4) de 10 år i enecelle, 5) transporten til en fangeø i Venezia-bugten og sluttelig selvmordet.

Under den lange fængsling fortsætter han sin normale tilværelse i fantasien og bevarer således åndsevnerne intakte, på lignende måde som når han som dreng blev låst inde i et mørkt rum som straf (filmens prolog) og holdt frygten på afstand ved at synge børnesange: »Sankt Mikael havde en hane/ hvid, rød, grøn og gul/ for at gøre den tam/ gav han den mælk og honning«.

Filmen er baseret på en af Leo Tolstojs sidste fortællinger, »Det guddommelige og det menneskelige« fra 1906, oversat samme år til dansk som »Hvorledes man dør«. Fortællingen foregår på det tidspunkt, hvor regeringens kamp mod de revolutionære rasede stærkest« og fortæller først om den idealistiske unge godsejer Svjetgolub, som henrettes for revolutionær virksomhed. Derefter følger historien hans kammerat, en mere helhjertet revolutionær, som tilbringer 10 år i enecelle. Han begår selvmord, da det går op for ham, at den unge generation af revolutionære, tvært imod at beundre ham, betragter hans og hans kammeraters aktioner som tåbelige og forfejlede. Filmen overspringer Tolstojs indflettede kristne budskab, men følger ellers forlægget forholdsvis nøje, bortset fra at de to hovedpersoner er smeltet sammen til en, idet den dødsdømte får sin straf forvandet til fængsel. Filmens centrale passager – Manieris køretur til henrettelsespladsen, hvorunder han fabler om den martyrdyrkelse, han forventer at blive gjort til genstand for efter sin død; hans ord til bødlen: »Men føler du da slet ikke medlidenhed med mig?«; de 10 år i fængslet, hvor han ved hjælp af indbildningskraften bevarer fornuften; og endelig den sluttelige konfrontation med den ny tids marxistiske revolutionære og selvmordet – er alt sammen hentet hos Tolstoj. Fortællingen tager sig ud som et temmelig tørt indlæg i ti-



dens debat, og det forklarer nok, hvorfor også filmen som helhed har et lidt livløst debatterende præg. Bedst fungerer den i den lange afsluttende scene, hvor de politiske diskussioner foregår mellem to fangebåde som langsomt stages gennem det trøstesløse lagune-landskab. Filmen understreger den hovedløse idealisme og koketteriet hos den naive og egocentriske samfundsomstyrter, men placerer alligevel – som Tolstoj – klart sympatien hos den fantasierende revolutionære fustentast frem hos de rationelle, »videnskabelige« marxister.

Filmen er instrueret redeligt, men ikke videre fascinerende af brødrene Vittorio (født 1929) og Paolo (født 1931) Taviani. De har lavet en række dokumentarfilm i årene 1954–59 og har hidtil instrueret seks spillefilm: »Un uomo da bruciare« (1962), »I fuorilegge del matrimonio« (1964), begge instrueret i samarbejde med Valentino Orsini (født 1921), »Sovversivi« (1967), »Sotto il segno dello Scorpione« (1968), »San Michele aveva un gallo« (1971) og »Allonsanfàn« (1974).

Peter Schepelern

## Jernbanebørnene

»Jernbanebørnene« stammer fra 1970, og filmen er et debutarbejde af skuespilleren Lionel Jeffries, en nu 50-årig engelsk komedieskuespiller, som man måske bedst vil huske fra »Camelot«, hvor han spillede den landløse Kong Pellenore. Uden at de to nævnte film i øvrigt har meget med hinanden at gøre, bæres de af samme drøm om det uskyldsland, der hører fortiden eller barndommen til.

»Jernbanebørnene« fortæller om tre halvstore børn, der en dag bliver rykket ud af deres vante omgivelser. Deres far bliver arresteret for en mystisk forbrydelse, og sammen med deres mor drager de ud på landet og slår sig ned i et lille hus, der ligger tæt op ad en jernbane. Det er i begyndelsen af århundredet, og jernbanen øver samme tiltrækning på børnene, som man kunne tænke sig, at store flyvemaskiner ville gøre på et barn i vore dage. De følger opmærksomt togenes kommen og gåen, og de indbygger i den grad jernbanen i deres tilværelse, at den bliver centrum i alle deres oplevelser.

Lionel Jeffries har selv skrevet filmens manuskript, der er bygget over Edith Nesbits børnebogsklassiker. Han har fortættet historien til en kæde af dramatiske oplevelser, der næsten uden pauser bevæger sig fra højdepunkt til højdepunkt. På den måde har Jeffries opnået at gøre sin film til et erindringsbillede (hvad fortekstsekvensen da også

Giulio Brogi i den italienske film »Sankt Mikael havde en hane«.



antyder), hvor triviel hverdag er glemt og begravet. Tilbage er blevet en række minder, som årene har forstærket og tilspidset og gjort eventyragtige. Teknikken er risikabel – især hvis filmen skal ses som en børnefilm – fordi Jeffries netop fastholder minderne som en virkelighed, der engang var, og ikke som en drøm om barndomslandet. At filmen alligevel lykkes – endda i forbløffende grad – skyldes vel især det skær af eventyrland, der for en moderne tilskuer – både barn og voksen – hviler over begyndelsen af århundredet. Men Jeffries hjælpes også godt på vej af de tre børn, der spiller hovedrollerne. De gennemspiller børnenes mentale udvikling forbløffende overbevisende og har fanget den edwardianske tidsalders tonefald så ubesværet, at mange af filmens scener virker improviserede. Også filmens voksne har god bund i deres figurer. Det gælder selvfølgelig især Bernard Cribbins, der virkelig får føjet mange dimensioner på sin ellers karikerede rolle som stationskarlen.

TVs speaker annoncerede »Jernbanebørnene« som »en smuk erindring«, og det er lige præcis, hvad filmen er blevet, og hvad der gør den så tiltrækkende. Det er en erindring (fra før verden gik af lave, som det hedder). Og den er smuk.

Da jeg havde haft det så rart, mens jeg så filmen, men desværre er over 30, gik jeg samvittighedsfuldt til nogle børn bagefter og spurgte dem om deres mening. De elskede filmen.

Ib Lindberg

## Børn hånd i hånd

Den japanske instruktør Susumu Hanis 3. spillefilm, »Børn hånd i hånd« (1962), bærer tydeligt præg af, at dens skaber har en fortid i dokumentarismen. Desværre er det allerede i dette tidlige arbejde klart, at Hani har det største besvær med at integrere sin dokumentariske erfaring i et dramatisk hele. Den smidige, ja nonchalante behandling af bredlærredet i de ligefremt registrerede scener står i grell modsætning til de stift symbolske, arrangeret opstillede billeder i de mere »konstruerede« sekvenser.

Det drejer sig om en meget fri genindspilning af en film fra 1948 af den produktive Hiroshi Inagaki, baseret på et manuskript af den hæderkronede gamle instruktør Mansaku Itami (død 1946).

Den ældre film var et diskussionsoplæg om behandlingen af retarderede børn. I Hanis udgave er hovedpersonen Kanta en lidt tung, men ejegod dreng, der ind imellem irriterer de andre børn, fordi han opfatter så langsomt. Kanta

En lyrisk scene fra »Jernbanebørnene«s smukt erindrede fortid.

påvirkes særligt af to drenge i sin underskoleklasse: På den ene side den begavede og venlige Okumura, der gør sig allehånde anstrengelser for at trække Kanta op på klassens niveau, og på den anden side den frække og lumske Yamada, der bestandigt lokker ham ud i uføret. Til sidst implicerer Yamada den helt uskyldige Kanta i et tyveri, men den (lovligt) idealistiske klasselærer, hr. Matsumura, udreder trådene. Han overvinder også Kantes skyhed, får ham sat i sving med ting, han kan overkomme og giver ham selvtillid, så filmen kan slutte med, at Kanta får en fin eksamen.

Historien er så enkel, at filmen sine steder virker, som om den ikke blot handler om børn, men er beregnet for børn – men klipperytmen er desværre nok for hurtig og scenskiftene for bratte til dette forfordelte publikum.

Filmens charme – og den er ikke ringe – ligger i den umådeligt lydhøre registrering af børnenes adfærd. Mange af Hanis dokumentarfilm handlede om børn, bl. a. »Children Who Draw«, der vandt »Robert Flaherty-prisen« i 1957, og hans sympati for disse samfundets svageste stillede er åbenbar og medrivende. Barneportrætterne er rammende og nuancerede: Man får både indsigt i børnenes opfindsomhed og storsindethed, samt i deres ubetænksomme grusomhed.

Som sædvanlig kan Hani ikke helt undgå melodrama og sentimentalitet, men filmens varme og engagement vil få de fleste til at bære over med dens uheldige passager.

Peter Nørgaard

PS! TV har tidligere vist Hanis debutfilm »En slem dreng« (1961) og »Hun og han« (1963).

## Pornografen

Den japanske kunst har nok leveret de smukkeste *erotica* siden vores allesammens gamle grækere afbildede deres orgier på amforaer 500 år før vor tidsregning. F. eks. har så at sige alle de anerkendte kunstnere indenfor *ukiyo e hanga* – det folkelige træsnit, der blomstrede 1650–1850 – leveret billeder med seksuelle motiver – *shunga*. Forskere plejer at forbigå disse værker i tavshed, henviser deres eksistens til fodnoter eller gemme dem bort i speciallitteratur med titler som »Das Geschlechtleben der Japaner«. Faktum er, at disse billeder ofte repræsenterer noget af det ypperste, de pågældende kunstnere har ydet – og det gælder også de i vesten kendte Harunobu, Hokusai og Utamaro, hvoraf den sidste forøvrigt er blevet biograferet af Mizoguchi. »Shunga« forener på en for europæere forbløffende vis en henrivende delikatesse i komposition, kolorering og linieføring med den yderste djærvhed i skildringen af kønslevet.

Den afslappede holdning til det seksuelle, som disse værker afspejler, gik



uhjælpeligt tabt ved amerikanernes tvangs»åbning« af Japan i midten af forrige århundrede. Mødet med den amerikanske og europæiske kultur betød, at japanerne med deres sædvanlige assimileringsevne optog træk af vestens kristne dobbeltmoral i deres tankesæt, og at censuren, der tidligere næsten udelukkende havde haft politisk karakter, nu også manifesterede sig inden for seksualmoralen. Dette blev yderligere understreget ved den amerikanske okkupation efter 2. verdenskrig. Frisproget blomstrede ganske vist op i de glade 60'ere, men der er tegn på, at der også på dette område vil komme en »backlash« i 70'erne.

Det er det moderne Japan og dets moralske forvirring, der er baggrund for Shohei Imamuras »Pornografen« fra 1966. Handlingen foregår i 60'erne i den driftige industriby Osaka, hvor den arme titelperson forgæves søger at udføre sit hverv i fred. Den pæne, midaldrende hr. Ogata er flyttet sammen med enken Haru og forsøger tilsyneladende hende og hendes to børn, datteren Keiko og sønnen Koichi, som rejsende i kirurgiske instrumenter. I virkeligheden er han leverandør af pornografi – både i form af småfilm, billeder, lydoptagelser og live-

Øverst en scene fra Hanis »Børn hånd i hånd«, nederst en pornofilm-optagelse i »Pornografen«.

shows, og han fungerer også som kontaktperson til prostituerede. Hans arbejde er en stadig kamp med uforstående myndigheder, samvittighedsløse konkurrenter og opportunistiske gangstere. Kriminaliseringen af, hvad der efter Ogatas mening er en helt uskyldig – ja, uegennyttig virksomhed, fremstår som rendyrket tåbelig, og hans families forømmelse, da hans virke bliver afsløret, skildres som hyklerisk og selvretfærdig.

Hr. Ogata er egentlig et ret konventionelt menneske, og en del af filmens humor opstår ved sammenstødet mellem det bizarre arbejde, han har, og den hverdagsagtighed, hvormed han udfører det. Desværre er hans privatliv af en art, der får hans moralske normer til at bryde sammen. Han er incestuøst betaget af sin steddatter, der ligesom hans stedsøn er totalt ligeglad med ham og kun ude på at udnytte ham økonomisk. Ogata får den skrækkeligste skyldbevidsthed, og den mindskes ikke, da Haru, som han nok holder mest af, og

som han har gjort gravid, får et nervøst sammenbrud. Hun har fået at vide, at Ogata efterstræber hendes datter, og samtidig hugger hendes søn alle husets sparepenge og flytter hjemmefra. Da hun oven i det hele går hen og dør, bliver Ogata grebet af desperation. Han isolerer sig på en husbåd og begynder at konstruere en kunstig kvinde, som han mener vil løse alle erotiske problemer. Han er ved at være færdig med sin opfindelse, da husbåden en aften river sig løs og via kanalerne driver helt ud i Stillehavet – en slutscene, man nok kun kan finde magen til i Marx-brødre-nes »En dag i cirkus«. Imamura går dog ud over det rent humoristiske og forlener scenen med en særegen, melankolsk poesi. Der er en uhyggelig konsekvens i, at en mand, der ser det som sin opgave at råde bod på civilisationens forkrøbling af menneskelige drifter, kun kan gøre det ved at konstruere et kunstigt menneske – et i ordets egentligste forstand seksual»objekt«.

Filmens hovedtema er ganske vist kønsdriftens betingelser i et restriktivt samfund, men Imamura er i det hele taget meget fascineret af forholdet mellem det primitive og det civiliserede: Problemstillingen dukker op i de fleste af hans værker, og han har selv sagt, at han betragter sig som en slags filmisk sociolog. Imidlertid skal man ikke tage filmens undertitel, »En introduktion til antropologi«, alt for højtideligt. En af hans tidligere film, »Insect Woman« (1963), kaldtes med større ret »En japansk entomologisk fortælling«. »Pornografen« er langt fra en videnskabeligt dissekerende afhandling. Tværtimod er den meget springsk, eller snarere sprælsk, i sin fortælle måde. Imamura benytter sig af pludselige flashbacks, surrealistiske fantasi-scener, irreal lyd, ejendommelige billedvinkler og film-i-film sekvenser. Endnu i dette værk er det muligt, med noget besvær, at adskille »virkeligheds«-planet fra det »uvirkelige«, men i senere film sætter han i højere grad spørgsmålstegn ved, om det »virkelige« egentlig kan defineres, som f. eks. i »A Post-war History of Japan« (1970). Teknikken i denne film – modsigelsen mellem en »objektiv« billedside og en »subjektiv« lydside – anvender Imamura også som distancerings-effekt i »Insect Woman« og »Intention of Murder« (1964).

Distanceringen, der hos Imamura føles som en slags fortæller-ironi, optræder også i »Pornografen«. Her tager den – i god overensstemmelse med filmens tema – form af en beklemmende voyeurisme. Kameraet belurer ustandseligt personerne, gennem gulvsprækker, døre og vinduer, og ofte rent fysisk over store distancer, mens dialogen udspiller sig i auditivt close-up.

Men distanceringen betyder ikke, at Imamura »tager afstand« fra sine figurer. Igennem al ironien mærkes en tydelig respekt for disse mennesker, der

trods de groteske forhold, de mere eller mindre uforskyldt lever under, alligevel bevarer en rest af værdighed.

Det er en vedkommende, vittig – og langt fra nem – instruktør, der med »Pornografen« er introduceret i Danmark.

Et par noter om filmens skaber: Den 50-årige Shohei Imamura har instrueret et dusin film, siden han debuterede med tre lystspil i rap i 1958. Han arbejdede først for Shochiku-selskabet, bl. a. under Yasujiro Ozu, og fra 1954 for Nikkatsu-selskabet, hvor han var assistent for komedie-instruktøren Kawashima, som han menes at være påvirket af. Han har skrevet manuskripter for flere andre instruktører, samt et teaterstykke, som han omarbejdede til sin 5. film: »Pigs and Battleships« (1961). »Insect Woman« og »Pornografen« er hans bedst kendte værker.

Peter Nørgaard

## En millionær kommer til byen

Douglas Sirk er bedst kendt og mest berømt for sine (nogle siger i bedste forstand) kulørte melodrammer fra halvtredsernes sidste halvdel, altså film som »All That Heaven Allows« (Med kærlighedens ret, 1955), »Written in the Wind« (Dårskabens timer, 1956) og »Imitation of Life« (Lad andre kun dømmes, 1958, Sirks sidste film), men hverken disse eller tidligere film har overbevist mig om andet, end at estimeringen af Sirk som en betydelig kunstner er et modefænomen. At Sirk derimod er en til tider dygtig håndværker med en sikker sans for effektivt at berette en historie tyder adskillige Sirk-film på. Helt modsat Sirks opfattelse af sig selv (»I have a painter's memory, not a memory for stories«, forklarer instruktøren sig i »Sirk on Sirk«).

En film som »En millionær kommer til byen« (Has Anybody Seen My Gal?, 1951) er i anslaget set som lidt af en parallel til Minnellis »Meet Me in St. Louis« (og som første del af en trilogi omfattende yderligere »Meet Me at the Fair«, 1952, og »Take Me to Town«, 1952). De sidste to film hævdes at være bedre end »Has Anybody Seen My Gal?«, som kun en Andrew Sarris vil regne blandt Sirks bedste og mere personlige film, men nu turde Sarris for alle andre end Sirks mest ekstreme beundrere være i sit mest svulstige hjørne, når han om Sirk skriver »... by a full-bodied formal development, his art transcends the ridiculous as form comments on content«.

»Has Anybody Seen My Gal?« er hverken så latterlig som ovennævnte påstandts indhold eller så god som placeringen (Sarris') af filmen lader ane. I stedet er der tale om en upersonlig, men ganske pænt underholdende lille

komedie, af en type og en kvalitet som Hollywood både før og siden har produceret i snesevis af. Først og fremmest findes kvaliteten i spillet, og det vil især sige i Charles Coburns spil. Coburn er en lidt excentrisk mangemillionær ved navn Fulton, der en dag beslutter sig til at opsøge sin fødeby for at konstatere, hvordan det er gået med hans ungdoms elskede, pigen han forlod til for-



Piper Laurie og Rock Hudson i »En millionær kommer til byen«.

del for den store bys økonomiske muligheder. Ved list indloger han sig i huset hos den for længst gifte pige, der lever lidt fattigfint med sin mand og tre børn. Fulton lader familien arve 100.000 dollars (fra en anonym velgører), og der er mere sadisme i den idé end Coburns venligt plirrende øjne først røber. Thi familien Blaisdell skaber sig, køber hus i ekstravagant udstyr, mænger sig med sleskende iver med lillebyens rige – er i det hele taget så uudholdelige, at Sirk burde have hvæstet formen meget mere end tilfældet er, hvis skildringen af bedsteborgerskabets lader ellers skulle rumme andre kvaliteter end klicheens. Det gør den ikke, undtagen i Charles Coburns venlige brumbasse.

Til slut er alt ved det gamle. Intet husket, intet lært. Familien Blaisdell har sat pengene overstyr, datteren må atter få sin fattige, men gode ungersvend, og således får kærligheden da lov til at triumfere, skønt der ikke er meget triumf i Rock Hudsons bøvede unge mand, eller i Piper Lauries ditto unge pige. Filmen er i øvrigt nydeligt dekoreret, og den kunne gerne være lavet af en Henry King, eller en George Marshall, eller en Norman Taurog eller hvad håndværksmestrene ellers hed i de glade halvtredsere.

Per Calum