

STRANDET

Instruktør: LINA WERTMÜLLER

Lina Wertmüller er blevet et af tidens fejrede idoler i USA. Mens vi venter på hendes trumfkort, »Pasqualino Settebellezze«, fungerer »Strandet« som en god opvarmer. Filmen er hårdt tilfilet kønsrolle- og klassedebat, og budskabet bliver på bedste italienske maner afleveret i oceaner af dialog. Uden at filmen måske ligefrem fremtræder som noget mirakel, er den imidlertid ganske stemningsfuld, og dens sentimentale slutning er i smuk konflikt med resten af stoffet. Mariangelo Melato og Giancarlo Giannini er meget præcise i hovedrollerne, og især hun styrer sin forvandling med autoritet. (Travolti da un insolito destino nell'azzurro mare d'agosto – Italien 1974). I.L.

TO MINUTTERS FRIST

Instruktør: LARRY PEERCE

Med denne kombination af snigskytte- og katastrofefilm understreger Larry Peerce, at hans force ligger i instruktionen af tumultariske massescener – og ikke i meget andet. Der er en forførende intens uhygge i de sekvenser, der jager 90.000 mennesker på panikflugt fra L. A. Coliseum, da snigskytten plaffer løs, og der er en tilsvarende mættet atmosfære, når filmen går tæt på det kolde medie, ind i TV-reportagerummet, hvor teknikerne under lavmælt febrilsk aktivitet fanger katastrofen stykket ud over 16 monitorer. Men pinligt bliver det, så snart filmen søger ud på tilskuerpladserne for at give publikum nogle personer at identificere sig med. Med disse flove typer, der kun er alt for velkendte fra katastrofefilmens overskudslager, bliver det klart, at Peerce kun sigter på den øjeblikkelige og overvældende effekt. Men som demonstration af syg dygtighed er »To minutters frist« en absolut iøjnefaldende indsats. (Two-Minute Warning – USA 1976). M.B.

VILDTETS VEJE

Instruktør:
RAINER WERNER FASSBINDER

En stiv, formalistisk Fassbinder-film fra 1972 om stive, formalistiske mennesker i en lille sydtysk by. Det er en adaption af et teaterstykke af Franz Xaver Kroetz, som ifølge programmet ikke brød sig om to, af Fassbinder tilføjede, scener, som da heller ikke er med i den version, der vises her. Der fortælles en hamper historie om en 14-årig piges forhold til en lidt ældre fyr. Den dramatiske konflikt er mellem pigen og hendes far, som hun overtaler vennen til at myrde. I en utroværdig scene kaster hun sig jublende over hans lig. Alle de familiære uhyrligheder fortælles i den sejpinnende, pedantisk langsommelige stil, som Fassbinder ofte anvender til karakteristik af den borgerlige families grusomhed. Der er en vis konsekvens i fremstillingen, men det er tungt at komme igenem. (Wildwechsel – Vesttyskland 1972).

P.S.

Set i TV

- »En kvindes kærlighed«
- »Prinsesse Yang Kwei Fei«
- »Skammens gade«
- »Det gyldne tempel«
- »De 7 dødssynder«
- »Det var nat i Rom«
- »Elskende i år 1«
- »Fiskerne«



»En kvindes kærlighed«.

Mizoguchi og kvinderne

Mizoguchis film bør naturligvis ikke ses i TV. Netop Mizoguchis stil, som nogle har kaldt »åben« eller »demokratisk« stiller de allerstørste krav til tilskuerens koncentration. Man skal have øjnene med sig, hvis man skal have det fulde udbytte af Mizoguchis placeringer af sine personer i de »rum«, som han skaber omkring dem, og som spiller så central en rolle i denne sublimt menneskeskildrende filmkunst. Og fordybelsen er vel næppe det, TV appellerer mest til. Men man er naturligvis et skarn, hvis man ikke værdsætter TV's lille Mizoguchi-serie, så længe biograferne mener helt at kunne overse den mesterlige japaners film. På den anden side er filmene i TV-gengivelsen oppe mod så store handicap, at man har vanskeligt ved at vurdere filmene som det, de er, filmkunst. Og det følgende vil da heller ikke give sig ud for andet end en række noter og bemærkninger i tilknytning til Mizoguchi-serien i december.

De tre film, »En kvindes kærlighed« (Chikamatsu monogatari, 1954), »Prinsesse Yang Kwei Fei« (Yokichi, 1955) og »Skammens gade« (Akasen Chitai, 1956), er tre af de fire sidste film i Mizoguchis produktion. Vi manglede blot »Shin Heike Monogatari« (1955), der lå imellem »Yokichi« og »Akasen Chitai«, og den vil vi naturligvis også gerne se engang.

Men de tre valgte film hører ganske fint sammen. I »The Japanese Film« skrev Anderson og Richie: »The favorite myth, the one seen at the core of most of his films, is that man's soul is saved by a woman's love. This is the myth of »Ugetsu« and »Yokichi«, where it appears in explicit form. »Chikamatsu monogatari« seems concerned with the opposite until it is understood that neither man nor woman had any purpose in life before their illicit affair. With her love, and the resultant adversity, came fulfillment. Mizoguchi's last completed film, »Akasen Chitai«, is an ironic variation on the theme since all women are prostitutes. Love is an extravagance which they cannot allow themselves. They are continually thinking of and talking about love, ruining men left and right simply because they cannot afford this luxury. The corollary of the myth that woman's love saves the man is that without a woman's love man is damned.«

De tre film handler alle om kvinder og om kærligheden, hvilket ikke er så underligt, fordi det handlede de fleste af Mizoguchis store film om.

EN KVINDES KÆRLIGHED

»Chikamatsu monogatari« har hentet sin historie i en fortælling af 17. århundredeforfatteren Chikamatsu, men filmen er gået en omvej over et Bunraku-spil, der dog er ændret på et meget væsentligt punkt. Skuespillet sluttede nemlig lykkeligt med de elskendes forening, hvorimod

Mizoguchi lader det slutte med deres død, og derved giver beretningen et logisk, tragisk perspektiv, der også forstærker kritikken af det sociale mønster, som personerne er dele af. Filmen handler om et kærlighedsforhold mellem en velstående og indflydelsesrig Kyotobogtrykkers hustru, Osan, og Mohei, der er en af hendes mands undergivne. Mohei har længe i det skjulte elsket Osan, og han prøver at hjælpe hende, da hendes bror kommer i økonomiske vanskeligheder. Osan prøver en nat at afsløre sin mands utroskab, men det mislykkes, og hun og Mohei flygter. Under flugten tilstår Mohei sin kærlighed til hende, og hun genvinder sin livsglæde. Sammen oplever de en kort kærlighedslykke, inden de tages til fange og straffes for deres utroskab med korsfæstelse. De lider samme skæbne som det par, de betragter i filmens begyndelse, og som føres til korsfæstelse. Filmens cirkel sluttet.

I »Chikamatsu monogatari« skildrer Mizoguchi måske stærkere end nogen sinde før den brutale samfundorden i det feudale Japan, den hensynsløse og nådeløse udøven af samfundets love over for dem, der forbrød sig følelsesmæssigt over for dem. Det er et stift og livløst samfund, der er baggrunden for de elskendes tragedie, men skildringen af kærlighedsforholdet får dermed en endnu mere intens og poetisk glød. Mizoguchis erotiske sensualisme er overvældende i scenerne mellem de elskende, hvor han ikke behøver at ty til direkte fysiske udtryk. I »Chikamatsu monogatari« kan man beundre Mizoguchis sans for den historiske realisme, og filmen er at ligne ved at stykke forfinet grafik, inspireret af den klassiske, japanske kunst. Den er blandt hans helt store film, total i sin anskuen af verden, menneskene, samfundet og naturen.

PRINSESSE YANG KWEI FEI

Over for »Chikamatsu monogatari« må »Yokichi« komme til at stå noget blegere. Filmens hovedperson er en legendarisk kinesisk heltinde, og Mizoguchi arbejdede også i bogstaveligste forstand uden for Japan. Filmen er optaget på Formosa, og er en co-produktion mellem Daiei og de navnkundige Shaw Brothers fra Hong Kong, der senere skulle blive verdensberømte på deres Karatefilm.

Yang Kwei Fei er en kvinde af ydmyg ekstraktion, der bliver kejserens myndling. Han forelsker sig i hende, og de beslutter at gifte sig. Da et oprør mod kejseren bryder ud, forlanger oprørerne, at kejseren skal skille sig af med Yang Kwei Fei. Det nægter han, men hun indvilliger selv i at gå i døden, i håbet om at redde sin elskede. Historien er en lang hyldest til den elskende kvinde, men den undgår ikke helt det monotone. Anderson og Richie finder den rent udømmelig kedelig, men jeg vil gerne reservere min endelige vurdering til jeg engang ser den under de rigtige omstændigheder. Bl. a. er jeg ude af stand til at bedømme den, fordi jeg så den i sort-hvid udgave. Filmen er Mizoguchis første i farver (og han fik i øvrigt

kun lavet endnu en i farver, »Shin Heike Monogatari«), og dens kvaliteter må nok først og fremmest søges i det stilistiske.

SKAMMENS GADE

»Akasen Chitai« blev Mizoguchis sidste film, og man har i den set visse bestræbelser fra Mizoguchis side på at finde en ny stil. Det er en samtidsskildring om 5 prostituerede kvinder i bordellet »Dreamland« i Tokyos Yoshiwara-kvarter. Ved at kaste lys over fem skæbner leverer Mizoguchi en ret skarp, men også usensationalistisk kritik af de samfundsforhold, der tvinger kvinder ud i udnyttelse og ydmygelse.

Mickey er en ung pige, der har søgt til bordellet for at slippe hjemmefra, og hun skændes regelmæssigt med sin far. Yasumi har brug for penge, således at hun kan skaffe sin far ud af fængsel. Hanaya må opretholde livet for en syg ægtemand, og hun har også et lille barn at tage vare på. Yumeko lever for sin unge søn, der går i en fin skole, og Yoriya sparer op for at kunne gifte sig. Disse fem prostituerede skildres i første række som kvinder, og Mizoguchi udpensler ikke deres erhverv. Skurken i filmen er bordellets ejer. Han er en behård og kynisk forretningsmand, der imidlertid ynder at se sig selv som en pater familias, der sørger for sine piger.

»Akasen Chitai« er på mange måder udtryk for en tilbagevenden til en tidligere samtidsrealistisk stil. Den undgår nok ikke helt melodramatiske effekter, men den har stort set et smukt, solidarisk og upatroniserende forhold til sine kvindelige hovedpersoner. Den viser Mizoguchi som den store kvindeskilder i japansk film, og den viser, hvor fremragende en iscenesætter af kvinder, han var. Særlig iøjnefaldende er naturligvis Machiko Kyos spil som den amerikaniserede Mickey, en rolle, der ligger uden for det fag, vi er vant til at se hende i. Og slutbilledet med den unge og uskyldige pige, der ankommer for at arbejde i bordellet, er blandt dem, man aldrig glemmer.

Ib Monty

Det gyldne tempel

»Enjo« (på engelsk kendt som »Conflagration«) er en af de vigtigste af Kon Ichikawas film fra 50'erne og dermed et af de væsentligste værker i efterkrigens japanske filmhistorie. Det er en bearbejdelse af den umådeligt filmatiserede Yukio Mishimas roman, »Det gyldne Tempel« (1956, da. overs. 1965), der bygger på en virkelig begivenhed. I 1950 nedbrændte Det gyldne Tempel, Kinkaku-ji, i Kyoto. Tempel, der i dag er genopbygget, var opført omkring 1400 af shogun'en (statholderen) Yoshimitsu og betragtedes som et uvurderligt nationalt klenode. Mishimas roman skildrer ildspåsættelsen og dens baggrund, set gennem pyromanens øjne:

Goichi Mizoguchi er søn af en præst ved et lidet udbyttigt tempel på Japans vestkyst. Da faderen dør, sendes Goichi til Det gyldne Tempels abbed, Tayama

Dosen, der er en ven af den afdøde. Goichi er svagelig, sky og stammende. Under sin tid som akolyt (tempeltjener) betages han mere og mere af Det gyldne Tempel, der i al sin skønhed kommer til at stå for ham som et symbol på renhed og troens styrke. Men efterhånden skuffes han. Det lykkes ham ikke at få venner blandt de andre munke, abbeden viser sig at være pengeglad og kvindekær, og templet udnyttes kommercielt som en del af en givtig turistindustri. I et på forhånd dødsdømt, desperat forsøg på at bevare sine idealer intakt destruerer han deres besmittede inkarnation: Han sætter ild på templet, der nedbrænder til grunden.

Manuskriptforfatteren Natto Wadas beskæring af (og podning på) romanforlægget forekommer mig at være lige så eksemplarisk som den er dristig. Nogle få episoder af særligt visuelt indhold er bibeholdt aldeles uændret. Alt for tydeligt »litterære« påfund, som nogle lovligt arrangerede tilfældige sammenfør, er fjernet med hård hånd. Den estonighed, som jeg-romanens subjektive beretningsteknik kan resultere i, fjerner de fleste film næsten pr. definition, men her er der, for yderligere at understrege det åbnede perspektiv, tilføjet en ny, væsentlig figur i persongalleriet: Tempels administrator, der giver historien en hårdt savnet humoristisk distance og en mere almenmenneskelig dimension.

Men mest iøjnefaldende er det, at romanens ligefremme kronologi er blevet brudt og den komplicerede flashback-struktur indført, som vi kender fra flere af Ichikawas 50'er-film, f. eks. »Kokoro« (The Heart) og »Burmaharpen«. Størstedelen af filmens beretning er et flashback under politiets forhar af Goichi. Hertil føjes en lille epilog, hvor Goichi føres i fængsel, mens de forbigående kommenterer sagens videre forløb som et græsk kor. Inden i det primære flashback, der bevæger sig ad et elliptisk fremad, er der andre flashbacks i en stil, der kan minde lidt om den, Sjöberg anvendte i »Fröken Julie« (1951). Mens billedet holdes på den erindrende Goichi overtoner baggrunden til et andet sted og en anden tid, og lyset skifter samtidig karakter efter de nye omgivelser, så man nu bemærker Goichis ændrede udseende og påklædning. Disse helt magisk virkende overgangsscener må være en kombination af klog billedbeskæring, usædvanligt vellykket baggrundsprojektion samt op- og nedtoninger i forgrundsbelysningen. På lærredet fremstår de som på én gang overraskende, indlysende rigtige og æstetisk elegante – en ikke usædvanlig blanding, hvad angår Kon Ichikawa.

Instruktørens indgreb i forlægget er ikke begrænset til formen. Selv om de to værker følges pænt på det anekdotiske plan, er der store forskelle i deres ånd. Dette ses særlig tydeligt i tegningen af hovedpersonen: Romanens Goichi er i familie med dæmoniske selvplagerer som Dostojevskis »kældermandeskæner« eller Poes patologiske fortællere. Han er en tvivler, der bekræfter sin eksistens gen-

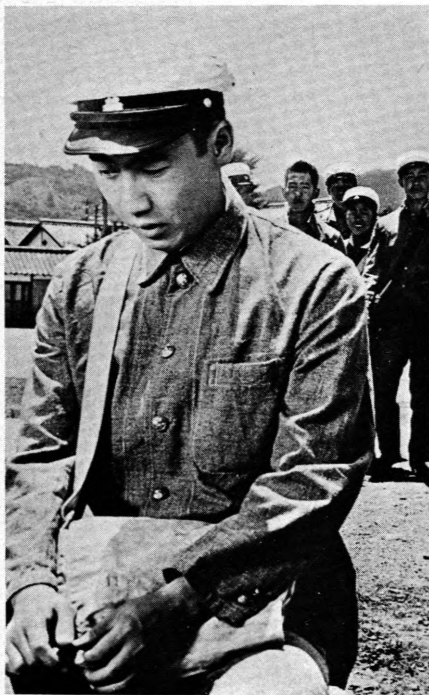
nem handling, om så denne handling skulle vise sig at være absurd. Da han har brændt templet af, tager han sig en cigaret: »Jeg havde det som en mand, der efter veludført arbejde sætter sig ned med en smøg. Jeg ville leve«.

Anderledes med Ichikawas udgave af figuren. Denne Goichi er (mere sandsynligt), så stærkt mærket af miljø og opdragelse, at hans protest er helt forgæves. Ildspåsættelsen er langt fra at være en livsbekræftende gestus, rettet mod tradition og snæversyn: Det er den sidste krampetrækning før døden. Goichi begår selvmord.

Ichikawa fortæller historien om Goichi Mizoguchi i sort/hvide scope-billeder af en uforlignelig, grafisk skønhed, med en overlegen anvendelse af asymmetri og lange, perspektivreducerende brændvidder. Filmens imponerende visuelle overflade alene vil kunne fængsle den vesterlænding, der måske kan finde dens problematik for eksotisk, men mange vil identificere sig med dens kritik af gold materialisme, dens anklage mod livskvælende fattigdom og dens moralske krav om en syntese af teori og praksis i individets liv. (Enjo – Japan 1958).

Peter Nørgaard

En scene fra
»Det gyldne tempel«.



De 7 dødssynder

At se den franske 1962-episodefilm »De 7 dødssynder« i 1977 var som at indånde bouquet'en fra en af film-modernismens fine årgange, dengang navne som Godard og Chabrol udtaltes med intellektuel ærefrygt. Et nostalgisk pust fra den ny bølges glansperiode, hvor man med store øjne gik og »opdagede filmkunsten«.

»De 7 dødssynder« er vel ikke repræsentativ for det bedste i de års franske

filmkunst, men den har en bunke af dens overfladiske karakteristika. Navne som Demy, de Broca, Michel Legrand på forteksterne. Kære kendte ansigter, Trintignant, Terzieff, Desailly, Sami Frey, Claude Berri, Brialy, m. fl. Det sort/hvide cinemascope-billede, som især »Ung flugt« havde gjort kunstnerisk comme il faut.

Men bortset fra patinaen, hvad havde filmen da at byde på?

Syv anekdoter, nogle behageligt diverterende, andre mindre end det. Ionesco præsterer lidt rutineret absurd dramatik, om fluen i suppen, der medfører Jordens undergang, takket være *vredén*. Molinaro sjusker sig igennem Claude Mauriacs stuepige-fabel om *misundelsen*: Når man har etagetjeneren, vil man have millionæren og vice versa. Pointen i Godards eksistentialistiske vittighed om *livsleden* er, at Eddie Constantine ikke gider gå i seng med en indbydende pige, fordi han er for dorsk til at klæde sig på bagefter. Demy fortæller om et par drenge, der forveksler *vellyst* med vellevned og har groteske helvedes-fantasier. Hvad vellevned, eller *fylder*, i virkeligheden er, giver de Broca (og Boulanger) et absurd-humoristisk eksempel på: En familie af ædedolke kører til bedstefars begravelse med et flyttelæs af madvarer på taget af deres faldefærdige bil. De klarer med nød og næppe de 10 km på tre timer, inklusive spisepauser. Episoden slutter med ordene »Se hvordan det begynder« og et billede af et spædbarn, der patter ihærdigt. Ha-Ha. De to bedste episoder var begge skrevet af Felicien Marceau, elegante noveller med en spids, moralsk slutpointe, iscenesat af hhv. Vadim (hovmodet) og Chabrol (gerrigheden). *Hovmodet*: En gift kvinde vil stikke af med sin elsker, men bliver hjemme og holder på manden, da hun opdager, at han vil stikke af med sin elskerinde. *Gerrigheden*: En ung mand tilbringer natten med en luksusluder for sine og kammeraternes sammenskrabede penge. Da pigen om morgenen hører om dette gode kammeratskab, røres hun: »Der skal ikke være penge imellem os, skat«, og giver ham så – hans beskedne andel af det indsamlede beløb tilbage! Marceau havde specielt anbefalet Chabrol som instruktør af denne episode. Det blev den bedste – og den sidste. C'est tout. (Les 7 péchés capitaux – Frankrig 1962).

Peter Hirsch

Det var nat i Rom

Hvad skal man mene om »Det var nat i Rom? Og hvad skal man i det hele taget mene om den Roberto Rossellini, som nogle udnævner til filmkunstens største filosof, og som andre frakender evnen til at lave en nogenlunde ordentlig film?

»Det var nat i Rom« demonstrerer en del af Rossellinis mindre spændende sider plus et par af de fremragende. Den er et eksempel på, at Rossellini, foruden alt det andet, er en af filmkunstens mest ujævne instruktører – ikke blot fra film til film, men

fra scene til scene, fra billede til billede. Blot ét eksempel på det tilfældighedens præg, der kendetegner »Det var nat i Rom«: Det helt sublimt indholdsladete billede, hvor Giovanna Ralli og Renato Salvatores ansigter i forgrunden forsigtigt flankeres af to romerske buster i baggrunden – som var det skygger eller mytologiske projektioner af personerne i forgrunden (eller vice versa) – dette mageløse billede er skødesløst henkastet i en læn-gere, umarkant iscenesat sekvens, dukker op uden varsel og forsvinder igen i den neorealisticke sindighed. Er det sjuskeri? Eller er det en stil? I tilfældene »Rom, åben by« og »Paisa« behøvede man ikke være så meget i tvivl: Da var neorealismen en revolutionerende selvfølgelighed, dikteret af situation og omstændigheder. Over for »Det var nat i Rom« fra 1960 er man på gatis. De indledende dokumentarfnit fra 2. verdenskrig stikker af mod den øvrige films forsigtige »filmen udenom« – udenom alle 1960-kendetegn i gader og stræder. Og det typerolle-skuespillervalg, der altid har været en del af Rossellinis metode, virker her mere banalt, end selv neorealismens principper kan yde dækning for: Leo Genn er mere inkarneret, piberygende englænder end nogensinde. Bondartjuk (der året forinden var brudt internationalt igennem i sin egen »En mands skæbne«) er mere »russisk« i denne film end i nogle af sine russiske! Italienerne er stadig de mest overbevisende, selvom også de er blevet professionelle siden »Paisa«. »Det var nat i Rom« er ikke »stærk nok« i sig selv, som film betragtet, til at få én til at glemme det stadig påtrængende spørgsmål: Hvorfor? Hvorfor vendte Rossellini omkring 1960 tilbage til okkupations-historien med denne film (og »General Della Rovere«)? Det kan da ikke bare have været for at konstatere den banale sandhed, at italienerne var en nation af vendekåber? »Dengang det gik godt, var vi alle fascister. Da det pludselig gik skidt, var der ikke én fascist tilbage i Italien«, lyder en replik i filmen. En nøglereplik? Eller også bare en tilfældigt henkastet bemærkning, et »spor«, der ingen steder fører hen? (Era notte a Roma – Italien 1960).

Peter Hirsch

Elskende i år 1

Pavel, en lidt fersk fyr og entusiastisk småfilmmer med instruktør-drømme, møder i sommeren 1945 Helena, som er smuk, men indesluttet fordi hun har været i koncentrationslejr og har overlevet sammen med søsteren Olga. Hun plages af hæmninger og traumer, og har svært ved at finde sig til rette i kærlighedsforholdet med den ukomplicerede Pavel. Søsteren hiver fra den ene side for at fastholde hende ved de rædsler, de har gennemgået sammen, fra den anden side lokker livet og kærligheden (in casu Pavel). Den sidste afgørende kamp udspilles omkring Olgas planlagte emigration til Australien

(hvor hun åbenbart mener bedre at kunne hæge om traumerne) og omkring det barn, Helena pludseligt – men for filmkendere ikke helt uventet – venter sig. Kærligheden sejrer. Australien og abortlægen taber. Vi drager et lettelsens suk over, at optimismen slutteligt sejrede. Der bliver gået lange ture i Prag og omegn. Skuespillerne spiller sig ikke særligt overbevisende vej gennem et ret substansløst manuskript af Jan Otcenášek (der også skrev Jiri Weiss' »Romeo, Julie og mørket«) i Jaroslav Baliks instruktion. Musikken er styg og sød-laden, som filmen i øvrigt. Men det hele er så pænt, har bestemt ikke nogen psykologiske eller ideologiske overraskelser skjult i ærmet. En rigtig eksportvare, som TV dog gerne måtte have betakket sig for. (Milenci v roce jedna – Tjekkoslovakiet 1973).

Peter Schepelern

Fiskerne

»Nu øjnede Tabita et sejl øst i fjorden. Hun lagde drengen ned i vognen og vinkede til båden med sit lommetørklæde. En sky gik for solen, og skyggen drev hen over vandet som en stor mørkeblå flage.«

Jens Ravns TV-føljeton slutter (med det snart obligatoriske 'frosne' billede) som Jens Kirks roman, og den seks episoder lange serie forholder sig i det hele taget uhyre loyalt til Kirks romanforlæg, sådan som det er blevet pålagt Jens Ravn og hans manuskriptforfatter Leif Petersen, og som de rimeligt nok har accepteret. Men den dobbelttydighed, der findes både i romanens ovenfor citerede slutning og i helhedens personskildring, er det ikke lykkedes Jens Ravn at finde nogen rimelig erstatning for, og dermed er loyaliteten blevet til et tvivlsomt gode. Ofte forekommer det, som om alle kræfter er blevet sat ind på at rekonstruere de ydre ting, så der ikke har været overskud til at give rekonstruktionen det nødvendige liv. Jens Ravn citeres (i Thorkild Borup Jensens udmærkede »Fra bog til skærm. Fiskerne som TV-spil«) for en bemærkning om, at »Jeg ønsker med 'Fiskerne' at forløse Kirks ord – seerne skal have samme oplevelse som læserne af romanen har haft«, hvilket selvfølgelig er en umulighed, hvis ordene tages for deres pålydende; men forstået – som det vel er meningen – som det at seerne skal have en *tilsvarende* oplevelse (der ikke nødvendig er den samme), er udgangspunktet i orden. Men Jens Ravn brugte altså også ordet *oplevelse* – men hvilke oplevelser har der egentlig været? Der sker så utroligt meget i Kirks roman, og meget af det er kommet med i føljetonen, alt for meget, men helt uden den intensitet i spillet, som betinger oplevelsen.

På forhånd er oplevelses-momentet vel det sværeste at skabe alene fordi føljeton-formen så at sige kræver et talent for den 'gammeldags', spændingskabende

beretter-facon (som f. eks. Dickens ejede). Men også fordi både formen og romanen ligesom kræver en instruktør af et helt andet temperament end Jens Ravn. Det er næppe nogen tilfældighed, at Jens Ravns debutfilm, »Manden der tænkte ting«, fortsat er hans mest overbevisende værk og netop var så relativt vellykket fordi »den handler jo mindre om personer end om *personlighedsbegrebet*«, som det så klart blev formuleret af Niels Jensen i hans anmeldelse (Kosmorama 92). Den films spil om menneskesjæle blev udkæmpet på et intellektuelt plan, hvor ideerne var overordnet følelserne, men i »Fiskerne« forholder det sig stik modsat, og jeg kan ikke med min bedste vilje finde ret meget i TV-bearbejdelsen af Kirks roman, der lader personernes sjæleliv være andet end postuler. Faktisk har TV-serien allermest karakter af en række kønne illustrationer til Kirks roman, men ikke engang illustrationer, der supplerer og beriger, som illustrationer gør når de er lykkedes bedst, men som en gentagelse, en konkretisering og en indsnævring af det allerede sagte. Også selv når man ikke har siddet med romanen ved hånden eller i frisk erindring. Føljetonens karakter af illustreret klassiker understreges yderligere (især i de første episoder) af, at de enkelte scener står så kort tid, at der ikke kan være plads til andet end den i bedste fald to-dimensionale præsentation. Denne springske scene-opbygning bliver på film og TV abrupt, fortællerytmen brydes, hvor det i romanen langt bedre lykkes at holde styr på de mange hurtige skift fra sted til sted, fra person til person. En stramning af stoffet med deraf følgende koncentration om færre og mere betydningsbærende øjeblikke (og personer) kunne nok have befordret den nødvendige nuancering af personerne. Eksempelvis blev det første sammenstød mellem den bløde pastor Brink og den stejle indremissionsske fisker Thomas Jensen ikke til andet end et replikskifte, hvor det i romanen bliver til en præcis og hurtig karakteristik af to mennesker så fjernt fra hinanden som vel overhovedet tænkeligt. Når Kirk lader pastor Brink betragte Thomas Jensen som »den lille fisker så næsten latterlig ud i sine fine stadsklæder« for derefter at lade Brink ændre opfattelse til »Nej, sandelig, den mand var ikke latterlig. Han var mager og senet, smidig som et dyr og med det forunderlig milde og strenge ansigt. Med ham var det alvor«, så er både det ideelle og det personlige konfliktstof angivet med langt rigere perspektiv. Blot i denne scene i romanen findes antydning både baggrunden og fremtiden: Vesterhavsfiskerens af andet og langt barskere miljø formede personlighed end pastorens vege og allerede vaklende tro på sin egen styrke i det senere udviklingsforløb om sjælefiskeriet.

I TV-filmen forlades generelt den åndelige styrke i skildringen af fiskerne vesterfra. Bønnemøder med salmesang giver af og til serien en grotesk karakter af et syngespil, en alt for karikerende

effekt i skildringen af »de hellige« og deres kollektive sammenhold i et Limfjordsogn, hvis anderledes livssyn oftest vises med glansbilledagtige folkelivsbilleder fra det syndige kroliv. Rigtigt liv får disse scener aldrig.

Godt halvvejs igennem de seks episoder blev det dog lidt bedre. Først og fremmest fordi der undervejs kom lidt ro over historien, med relativt lange forløb, der gav tid til en vis fordybelse, men stadig med vægten lagt på det pertentligt rekonstruerende. Kontrasten mellem fiskernes skovtur og den af pastor Brink arrangerede skovtur, der ender i druk og pastorens endelige fallit var i hvert fald ganske effektiv *folkekomedie* (modsat den egentlig effektløse skildring af fiskernes slagsmål, da retten til fiskesteder skulle hævdes). Også konflikten blandt de hellige, da Tabita vender hjem med tyk mave, moderens smertelige erkendelse af egen ufuldkommenhed (sat i relief af faderens langt mere humane reaktion) over for datterens gravide frafald er berettet med en i helheden elementær og givtig styrke, men hvordan og hvorledes det nu end bedrede sig i forhold til starten, så er slutafnit dog fattigt. Og fattigfint. Folkekomedie er og bliver det, hvor meget arbejde der end på forhånd er nedlagt i »Fiskerne«, og som folkekomedie er føljetonen simpelthen ikke god nok. En Observa-undersøgelse (offentliggjort i Jyllands-Posten 28.3.1977) viser, at skønt seertallet har været over al forventning stort (tre fjerdedele af voksne TV-kiggere har fulgt serien), så har de samme seere ikke vurderet »Fiskerne« højere end til »jævnt god« eller »middel«. I point udtrykt med 3,5 eller lavest vurderet blandt seerne og deres serier i perioden (»To brødre« blev den mest bedømte med 4,6 point, men også »Herskab og tjenestefolk« og »Kurtisanerne« var bedre placeret i kiggernes bevidsthed).

Per Calum

