

Filmene

- »Buster Keaton
- til lands, til vands og i luften«
- »The Last Waltz«
- »Hvem sover hvor?«
- »Skillevejen«
- »Sorte og hvide i farver«
- »Mig og Charly«
- »Themtoc«

Buster Keaton – til lands, til vands og i luften

Det var efter at Buster Keaton i 1920 havde etableret sig som selvstændig producent og instruktør, at hans film udviklede sig til det en samtidig kritiker kaldte »high art in low comedy«. »Low comedy« var betegnelsen for de højtgearede falden - på - halen - farcer, som især Keystone-selskabet gjorde populære i tierne, og som skuespilleren Roscoe Arbuckle, Keatons lærerester fra 1917-20, stod som eksponent for. Grand-programmets fem kortfilmfarcer fra årene 21, 22 og 23 udgør den løfterige overgangsfase i Keatons kunstneriske udvikling: fra Arbuckle-tidens opfindsomme konditorhumør til den humoristiske forening af handling og karakter i langfilmernes glansperiode 1923-28 (»Our Hospitality«, »The General«, »The Cameraman«).

I »The Boat« (1921), som i den åndsbe-slægtede »The Navigator« fra 1924, tumler Buster sig i sit yndlingsselement: vandet. D.v.s. fornøjelsen er helt på vores side, for hans søgang er alt andet end lystbetonet! Huset braser sammen, da båden skal bugseres ud af kælder døren, bilen triller i haven og både den ene og den anden hob-

bybåd forsvinder i bølgerne. Et kaos af umedgørlig teknik, der formidles af Keatons talent for special effects og trick-fotografering.

Ulejlighed er et grundvilkår for filmfiguren Buster. I »The Boat« tangerer den det absurde, som da det massive skibssanker nægter at synke til bunds, eller da Busters kone døber skibet og Coca Colaflasken forbliver intakt, skønt den næsten har smadret stævnen! Uheldene er alt andet end tilfældige. De er udtryk for en absurd orden, der sætter Busters tålmodighed og distræt afværgesøvsøg i et tragikomisk skær. Kaptajnens gode vilje slår ikke til på et amoralsk ocean. Selv heltedøden undrages ham: den lille søn trækker proppen ud på det badekar familien driver rundt i i nattemørket, forældre og børn tager ømt, men fattet afsked med hinanden – for derefter at støde på grund i knæhøjt vand! Slutbilledet viser os de fire skibbrudne, der komisk desorienterede bevæger sig op på land og ind i en usikker fremtid af ny ulejlighed.

Hvor de komiske numre i »The Boat« er integreret i en logisk klimakskonstruktion er de til gengæld bunket sammen i tilfældig rækkefølge i den mere konventionelle »The Blacksmith« (1922), hvor Buster klovner som fiffig grovsmed. Filmen er kontant *slapstick* i Keystone-stilen, hvor destruktionskomikken – olietilsværtningen og sønderlømmelsen af en Rolls Royce f.eks. – bliver insisterende, som når Gøg og Gokke er grundigst.

Ligesom samme Laurel and Hardy skabte lagkageslagsmålenes apoteose i 1927 med »The Battle of the Century« har Keaton æren for med »Seven Chances« at have sublimeret en anden hovedingrediens i tidens slapstickfarcer: forfølgelsen, *the chase*. I Grand-programmets »The Goat« fra 1921 nøjes han med at tage tilløb til det fire år yngre paranoiahit. Men løbet bliver der altså. Buster bliver forvekslet med en eftersøgt voldsforbryder og så går jagten ind (endnu engang gyser man midt i morskaben ved dette fornuftstridige lov og orden-samfund med løbegale kæmpestrissere på hvert andet gadehjørne!). Som Forfulgt Uskyld oplever Buster sine inspirerede øjeblikke, hvor han er fiks og opfindsom i forsvaret mod de stupide betjente. Filmen er derfor en kædereaktion af pudseløjerlige triumfer i Busters favør, sikkert komponeret, men alt i alt meget forudsigelig. Nævnes skal »Big« Joe Roberts, der spiller politiboss og far til Busters udkårne, en festlig teaterskurk og indbegrebet af paternal nemesis med våd cigar og rullende øjne.

»The Playhouse« (1921) er en episodisk opbygget hyldelse til Keatons barndom i artistmiljøet, hvor han allerede som treårig optrådte med sine forældre. En af filmens morsomste scener er f.eks. hentet fra barnestjernens repertoire: scenearbejderen Buster optræder i varieteforestillingen som uovorn chimpanse, et mesternummer af akrobatisk professionalismisme og kropslig fest. Desværre mangler denne kopi af filmen en lang, indledende drømmesekvens, hvor Buster ved hjælp af en højst udspekuleret trick-teknik på een gang er samtlige medvirkende på scenen, dirigenten og alle musikere og sågar, i alverdens forklædninger, hele publikum! En ide af så drastisk crazy-humoristisk tilsnit, at vi skal til vore dages Monty Python for at finde noget, der ligner.

Udover »The Boat« er »The Balloontatics« (1923) den film i programmet jeg holder mest af. Når den i modsætning til førstnævnte er udpræget løst komponeret og alligevel hæver sig over »The Blacksmith« og »The Playhouse« er det fordi Keaton her – som i de senere hovedværker – forener sit fabuleringstalant med komisk poesi. Handlingsgangen er ikke lineær, men følger drømmens abrupte logik: efter en tur i tivoli ender Buster *tilfældigvis* i en luftballon, der fører ham til en skov, hvor han *tilfældigvis* møder en enlig nymfe, som han sejler op ad åen med indtil kanoen *tilfældigvis* hægtes på luftballonen og parret løftes op til yndefuld forening i himmelrummet! Et absurd selvfølgeligt forløb, som har henledt opmærksomheden på, at Garcia Lorca har skrevet en lille surrealistisk sketch med titlen »El Paseo de Buster Keaton« (B.K.'s spadseretur).

I filmens eldorado af forfløjne balloner og truende druknedød spjætter, hopper og løber Keaton, sådan som kroppe gør i stumfilmens fysiske komedier. Men hans ansigt er fattet. I kontrast til tidens norm for grimasserende overspil (og til Chaplins følelsesladede spillestil) er Keatons an-

sigtsmimik karakteriseret ved en *diskre- tion*, der forener hans kropslige excesser med en paradoksal sarthed. I »The Boat« står den f.eks. i tragikomisk modsætning til katastroferne omkring ham, i »The Balloonatics« kontrasterer den underfundigt med de mirakler, der er en ligeså selvfølgelig del af hans univers – som da han ved et tilfælde slår to livsfarlige bjørne ihjel på én gang! Denne modsætningsfyldte struktur holdes sammen af Keatons sikre *timing*, hvorfor man godt kunne undvære Grand-programmets noget overpointende underlægningsmusik.

Man har kaldt Keaton for den første repræsentant for Det Absurde Teater, og både »The Boat« og »The Balloonatics« giver hver på sin måde næring til denne opfattelse. Men Keaton proklamerer ikke livets absurditet. Han lever den ud eller snubler over den, spruttende af foretagsomhed og velvilje. Menneskets ulejlighed er ikke alene en tragikomisk march på stedet, som hos Beckett, men skal ses på baggrund af Busters moralske integritet (hans ridderlighed og hjælpsomhed f.eks.). Derfor kan mystiske, overordnede kræfter også gribe ind og skabe ret og rimelighed i kaos. Oftest er det Kærligheden og dens mirakler, der skaber sammenhængen i form af romantiske happy endings. For at citere slutbilledet i »Balloonatics«: med en pige og en ballon i rette øjeblik kan man godt sejle i kano på himlens bue.

Søren Birkvad

The Last Waltz

Instruktør: MARTIN SCORSESE

»We are only in it for the money« har den, specielt i 60'erne, kontroversielle amerikanske rock-musiker Frank Zappa engang kaldt en LP. En uventet ærlig tilkendegivelse fra musik-scenen, der startede i 50'erne i vildt oprør mod andre genrers konformitet og velbehagelige etablerede præg, og i løbet af 60'erne blev skoleeksemplet på etableret commercialisme. Paradoksalt nok. Musikerne prøver gerne at bortforklare med rørende historier om otte års lidelser før de fortjente otte års succes, der gjorde dem til lykkelige millionærer.

Rock-scenen er blevet så omfangsrig, at den søger udviklingsmuligheder i filmverdenen. Robert Stigwoods bombastiske markedsføring af tretrins-raketten »Saturday Night Fever«, »Grease« og »Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band« (alle tre projekter er både film og dobbelt-albummer) er foreløbig et ret afskrækkende eksempel. Og der kommer i de næste måneder en strøm af særdeles spekulative musik-film. De siger ikke som Zappa, men de mener det. They are only in it for the money.

Martin Scorsese's instruktion af »The Last Waltz – The Band's sidste koncert«, optaget d. 25. november 1976 i Winterland Arena, San Francisco, og produceret af gruppens guitarist Robbie Robertson, kan ikke slås i hartkorn med de projekter, men filmen er et spekulationsprojekt, selvom der er en filmisk ide.



The Band – fra venstre Richard Manuel, Rich Danko, Robbie Robertson, Garth Hudson og Levon Helm

The Band er en legendarisk gruppe. De var i en årrække Bob Dylan's akkompagnement, og sammen med ham afstak de nye retningslinjer for musikken. Retningslinjer som et hav af grupper har lært af. Det gjorde de i 1967, og en del af optagelserne fra kælderens i The Bands hus – The big pink i Woodstock – er udgivet under navnet »The Basement Tapes« (CBS 88147 – et dobbelt-album). Forøvrigt imod projektets ide. Båndene skulle kun være brugt som studiemateriale for hvem, der havde lyst.

The Band arbejdede sammen med Dylan fra midten af 60'erne, men først i perioden 1968-71 fik de personlig succes med deres inderlige musik, på LP'erne »Music from Big Pink« (Capitol SKAO-2955), »The Band« (STAO-132), »Stagefright« (Capitol SW 425). Derefter gik The Band hurtigt i stå. De blev væk i succes og tabte tråden som så mange andre har gjort det. Derfor var den sidste slingrende vals slet ikke for tidlig. Musikalsk er den en gentagelse af hvad de lavede i starten, plus en gentagelse af et live-dobbelt-album, »Rock of Ages« (Capitol E-STSP 11) fra 1972. »Stagefright«, »The Night They Drove Old Dixie Down«, »Life is a Carnival«, »The Weight« osv. er for længst indspillet ofte nok. Denne sidste gang er faktisk en gang for meget – omend The Band stadig er et usædvanligt godt og personligt band. At de så prøver at sikre deres solist-fremtid med en garniture af notabiliteter, der giver et oftest latterligt lille indtryk af deres kunnen, er temmelig trist. Trist fordi det er gode musikere, der her agerer krymmel – og pynt smager jo ikke af noget, men ser ud af mere, end det er.

Lydsiden er faktisk uden interesse. Derimod er Scorsese's nøgterne og jordnære billeder fra stjernernes samlebands-parade ikke uinteressante. De afmystifiserer den glimtende rock-scene og giver et ærligt billede af nogle folk, der spiller for livet. Det er ikke særlig romantisk.

Scorsese lader sig ikke narre ud i smartness og vild forvirring af farver og stemningsklip mellem publikum og idolernes distanceblænderi, som så mange andre gennem tiden har gjort. Han og de otte kamerafolk – Michael Chapman som chef-fotograf og bl.a. Laszlo Kovacs og Vilmos Zsigmond som substitutter – går tæt på

musikerne og holder fast i dem. Det er filmens styrke. Scorsese's billed-koncentration, som han også brugte i »Taxi Driver«, og hans musik-forståelse, som lå til grund for »New York, New York«, er genkendelig. Og han er vel den instruktør, der har bedst forudsætning for at lave musikfilm. Han klippede »Woodstock« og »Elvis på tourne«.

Hans nøgterne og nærgående billeder kommer meget tæt på musikerne og musikken. Bedst trommeslageren Levon Helm, der fysisk yder en gigantpræstation ved også at synge. »Stagefright« er filmens billedmæssige højdepunkt. Bassisten Rick Danko ser virkelig ud til at lide af scene-skræk – og ensomheden i det blå og siden røde spotlight er ikke til at tage fejl af. Og når man så er færdig med det hele, så vil man gøre det hele om igen, synger Danko lakonisk. Af en eller anden grund bliver sangteksterne ikke oversat, og det er en mangel, for The Band havde faktisk også noget verbalt på hjerte.

Når Scorsese konsekvent centrerer på musikerne, skal det også ses på baggrund af, at den amerikanske top-rock-scene holder til på kæmpe stadioner med plads til 100.000 eller flere, og ved den slags koncerter kan man faktisk slet ikke se musikerne.

Der er mange fine stemninger. Bob Dylans blik, da noget går galt i slutningen af »Forever Young«. Det skider jeg på, synes han at sige. Neil Youngs vanvid stråler ud af øjnene på ham, og man begynder at forstå, at alle hans sange handler om dyb depression. »Helpless Helpless« synger han og pynter sammen med guitaristen Eric Clapton gevaldigt op på det musikalske. Clapton's »Further On Up the Road« udvikler sig til en hidsig duel mellem den beherskede, men virtuose Clapton, rockens ukronede guitar-konge, og en aggressiv Robertson. Billederne vidner nærmest om jalousi. Det er disse mange iagttagelser, der gør at filmen trods alt er noget specielt.

Det svageste er Scorsese i rollen som interviewer. Han er nærmest selvudslettende – og mumler så meget, at musikerne sjældent hører spørgsmålene. De er nu heller

ikke ret gode – og Scorsese er rørende lykkelig, bare de siger noget. De fortæller, at Ronnie Hawkins, sangeren, der hyrede dem i 1960, gjorde det med ordene: I kommer ikke til at tjene mange penge, men I får mere fiske end Sinatra. Efter 16 år holdt de op fordi: Det er en satans umulig måde at leve på, og man skal ikke over-spille sit held ... og så rømser gruppen navne op på alle de døde. Scorsese får meget lidt ud af disse småsamtaler. Oplysningerne futter rundt i hjælpeløs tilfældighed. Til sidst får man næsten medlidenhed med stakkels Scorsese. Rockmusikere kan være noget af det mest nederdrægtige og krukke.

»The Last Waltz« er en god film om rock – men heller ikke mere. Rockscenen er medie-bevidst, men egentlig ikke egnet til film. Den kan som her have dokumentarisk interesse, men primært er den en stemning, som man umuligt kan opleve i en af-dæmpet biograf. Det er en komplet kunstig situation at sidde i mørket mellem cello-fanpapir og andet knitterfjas og tro, man er til koncert, samtidig med man jo alligevel godt ved, at det ikke er stedet at lade sig rive med. Ejendommeligt – ligesom åbningen af afskedskoncerten. Nummeret hedder »Don't Do It«. Hvis solistkarrieren slår fejl, er det nok sandsynligt, The Band tager endnu en svingom, for det vil med garanti give nemme penge. (The Last Waltz – USA 1978). Kaj Gosvig

Hvem sover hvor? & Skillevejen

Instruktør: HERBERT ROSS

For nogle år siden antydede jeg i en anmeldelse af »Uglen og missekatten«, at den dengang nye filmand Herbert Ross måske kunne udvikle sig til en halvferd-sernes George Cukor. Siden har Ross skuffet noget. Han er stadig kompetent – har tilsyneladende et godt tag på skuespil-lere, og hans film bærer præg af at være gennemarbejdede på produktionsplanet. Meget mere er der næppe. Ingen udvikling bortset fra en smidigere facade. Personligheden gemmes eller er ikke-eksisterende. Hvilket dog ikke forhindrer, at både

Marsha Mason i »Hvem sover hvor?«



»Hvem sover hvor?« og »Skillevejen« begge er underholdende.

Jeg kan bedst lide »Hvem sover hvor?«, der er baseret på et manuskript af Neil Simon, der jo er en vittig hund og som kender sine middelklasse-New Yorkere godt. Og Simon synes at mene, at Ross er den ideelle instruktør til en Simon-komedie, bl.a. fordi Ross ikke ville drømme om at ændre i Simons manuskripter.

I New York står den dejlige Marsha Mason en dag alene med sin datter. Hendes samlever er stukket af, og han har fremlejet lejligheden til en ambitiøs provinsskuespiller ved navn Richard Dreyfuss, der drømmer om at få det ganske New York for sine fødder, når publikum ser ham i »Richard III«. Men pigen vil ikke flytte fra lejligheden, og Shakespeare er ikke, hvad han engang var. I hvert fald ønsker stykkets instruktør, at hans off off-Broadway forestilling skal vise, at Richard i virkeligheden var en homoseksuel galning. Dreyfuss fremstiller vittigt den håbefulde skuespiller, og ikke mindst skildringen af premiereaftenen er formidabelt vellykket. Som spillet mellem Dreyfuss og Marsha Mason i øvrigt ofte er det i deres mange skænderier, der skal bane vej for erkendelsen af deres forelskelse. Det er en følelse, de begge har kæmpet imod, men hos Neil Simon får kærligheden lov til at triumfere, og det er jo rart nok. Filmens lille triumf er netop, at den hele tiden er rar. Måske er det så Herbert Ross' triumf, at samtlige medvirkende i filmen fungerer så godt som de vitterlig gør.

Også i »Skillevejen« spilles der hele tiden godt, men man kunne have forestillet sig at filmens historie fra balletverdenen havde fået Ross mere op på tæerne. Hans fortid findes jo netop i dansens verden, først som menig danser, siden som koreograf med eget dansekorps.

Som Ross har udtalt sig om filmen er den tydeligvis en hjertesag for ham. Men det er og bliver *soap opera* garneret med alt for mange intetsigende og alt for korte klip fra diverse ballerter. At filmens evig-gamle konfrontation mellem to gamle vinder fungerer effektivt skyldes ikke de psykologiske dybder, men det stjernespil, som Anne Bancroft og Shirley MacLaine sørger for.

I sin tid, en snes år tilbage, var de begge i filmens historie stræbsomme dansepiger. MacLaine valgte ægteskabet og børn, Bancroft koncentrerede sig om karrieren. Så mødes de, og under overfladen af evigt venskab lurer stadig konkurrenceånden og tvivlen. Hvem var egentlig den bedste danser af de to? hvordan var det gået, om ikke MacLaine havde valgt den daglige husholdning?

Herbert Ross har i interviews talt om, at såvel »Skillevejen« som »Hvem sover hvor?« har samme tema, nemlig at filmene drejer sig om »new beginnings«. Det gør de også, men kun på papiret. For at vi andre skal opfatte de respektive personers til-løb til en frisk start på livet kræves der mere end blot at en manuskriptforfatter antyder dette tema. F.eks. at instruktøren

kan overbevise sit publikum om at alle hændelser, der er gået forud virkelig har været så betydningsfulde, at der er tale om dybtgående ændringer i personernes mentalitet, i deres holdning til tilværelsen og i deres mod til at lade en ny begyndelse være ikke blot ny men også anderledes. Det kan hverken Herbert Ross eller hans manuskriptforfattere eller skuespillerne overbevise mig om. Til gengæld kan f.eks. Paul Mazursky og Jill Clayburgh kunsten i »En fri kvinde«, men det er en ganske anden sag, og en langt mere moden sag. (The Goodbye Girl & The Turning Point – USA 1977).

Per Calum

India Song

Instruktør: MARGUERITE DURAS.

Det kan ikke nægtes, at Marguerite Duras er et særtilfælde i filmhistorien. Men man kan godt føle sig fristet til at tilføje et Gudskelov! Hendes mest bekendte film-indsats er original-manuskriptet til Resnais' »Hiroshima, mon amour« (som faktisk – dette være sagt til oplysning for redaktionen af det stofrige program – hedder noget andet på dansk, nemlig »Hiroshima, min elskede«). Hvis man ellers har smag for Resnais' rigt orkestrerede erindrings-operaer, var den skam ikke værst. Angiveligt i utilfredshed over filmkunsten i almindelighed og filmatiseringerne (ved Clément, Brook, Dassin og Richardson) af hendes egne romaner i særdeleshed, begyndte hun i 1966 at instruere film og har siden adapteret en række af sine egne værker. »India Song« er baseret på romanen »Le Vice-Consul«, der ligner alle hendes andre romaner, der fortæller om spleen-hærgede bourgeois-personers møde med en eller anden foruroligende protest-handling, ofte et mord (som i »Moderato Cantabile« og »Dix heures et demie du soir en été«). Romanerne er sammenbidt alvorfulde og humorløse. I stil med *le nouveau roman* nævnes de konkrete fænomener ofte og besværgende – med monoton effekt, uden at det af den grund lykkes at fjerne den smag af dameblads-melodrama, der klæber ved de selvhøjtidelige historier, hvor personerne går omkring i trance og permanent indre kval. Det der tydeligvis er ment som det stilistiske kup i »India Song« er det trick, at en typisk Duras-historie kontrapunktisk ledsages af en selvstændig lydside, der til dels handler om billedsiden stiliserede drama, dels om helt andre ting. Det er bestemt et forsøg værd at eksperimentere med billedforløb af forskellige stiliseringsgrader i forhold til asynkrone lydside; men jeg kan ikke nægte, at Duras' film – trods principiel interesse – er blandt de kedeligste, jeg nogensinde har set. Den alvor hvormed personerne (anført af Delp-hine Seyrig) søvngængeragtigt skrider af sted gennem deres orkesløse melodrama, overgås kun af den, ikke mindre monotone, alvor, hvormed instruktøren arbejder på at revolutionere filmsproget. (India Song – Frankrig 1975).

Peter Schepelern

Sorte og hvide i farver

Instruktør: JEAN-JACQUES ANNAUD

Især den nyere filmhistorie kan opvise en række eksempler på filmsucces'er på internationalt plan – ofte med f.eks. en »Oscar« som ypperste kvalitetsargument – succes'er, som blusser op som ild i halm, og som har en nogenlunde tilsvarende effekt: kort lys, kort varme, kort liv. Der er altså ikke tale om det gode gamle Hollywood-begreb, en »sleeper«, en (ofte ret billig) film, som ingen havde ventet sig noget særligt af, men som lige så stille gik hen og blev en helt pæn (økonomisk) succes, men om et fænomen, hvis opdukken falder på plads i et behovsmønster, der oftere har noget med mode end med egentlig kulturel udvikling at gøre. Det er karakteristisk for sådanne film, at de i reglen forbliver enlige svaler, i egentlig forstand enestående.

Alt tyder på, at Jean-Jacques Annauds »Sorte og hvide i farver« vil tilhøre denne kategori. Det betyder ikke, at den er uden kvaliteter, men disse er – som mode og hastige behov – af ganske overskuelig karakter. Vi har alle større eller mindre behov for at blive bekræftede i vore meninger, og til dette formål er vor tid fuld af moderigtige mediefolk, der beredvilligt stiller op med deres jordslæde fingre og kræver at blive kaldt kunstnere. Alt for ofte kan vi få kittet vore vinduer mod verden og få cementeret støttepillerne til vor skrækkerhed. Alt dette for at sige, at »Sorte og hvide i farver« også viser, at det kan gøres på en anden måde. Den ligner ellers skuffende den »rene« vare: en barsk satire over kolonialismen i en tid, hvor de sidste rester af denne hvide plage i Afrika afløses af mæslinger og kighoste og kolik; en dræbende ironisk kommentar til krigen og krigere, netop på et tidspunkt, hvor man igen er begyndt at tro på, at det er et håndværk for ignoranter og tåber og derfor uføreligt med intelligens; en bitter afsløring af civilisationens tynde fernis, der slides af hurtigere end en lille hund løber rundt om hjørnet.

Filmen fortæller nemlig en tragikomisk historie, der udspringer i Fransk Ækvatorial-Afrika under 1. Verdenskrig. En søvrig fransk handelsplads med et lille udsnit af det kapitalistiske, katolske samfunds arketyper, plejer lejlighedsvis venskabelige og pekuniære forbindelser med en nærliggende tysk kolonisations-forpost, indtil nyheden om verdenskrigens udbrud når frem med et halvt års forsinkelse. Den galiske chauvinisme overdøver spagfærdige opfordringer til besindighed, og i hast rustes en hær af den sædvanlige del af befolkningen, der intet har at vinde og alt at tabe, her altså de indfødte. Men den tyske forpost har et maskingevær, og den franske kolonis 'frokost på slagmarken' bliver til en panikagtig flugt mens de sorte soldater slagtes. Tilbage i landsbyen tager den indtil da timide humanist og geolog kommandoen, samler ved hjælp af alle kneb –



som jo hævdes at gælde i krig og kærlighed – koloniens hvide til en civil krigsmaskine og dens sorte til en militær ditto. Det er ikke rare midler, der helliger målet, men nu fungerer det. Havde der været en jernbane, ville togene have gået præcist. Ved krigens afslutning viser det sig, at kolonien er blevet givet til England, og mens de engelske tropper marcherer ind, mødes de franske og tyske »officerer« i en broderlig analyse af begivenhederne.

Det lyder ikke foruroligende i dette referat; alle vi, der står sammen om FN, kan gå ind for et sådant lærestykke. Men filmens force ligger i de detaljer, der er drysset ud over lærestykket, og som hele tiden giver genskin af falsk lys. Tag blot vor helt fra filmens begyndelse, den pæne unge humanist, som de øvrige hundser lidt med. Da katastrofen nærmer sig, er det ham, der viser beslutsomhed og mandsmod, og de øvrige, der må springe for ham. Det burde få os til på god gammeldags facon at føle en retfærdig hævn, men vor humanist forvandler sig lige så stille for vore øjne til en fascist med sine brutale rekrutteringsmetoder, der indbefatter afpresning af grov art og tortur af de indfødte. Hvad skal man da mene? Og endnu mere kompliceret bliver det, da han får sig en sort elskerinde og flytter sammen med hende. Det første er almindelig praksis blandt alle stedets hvide mænd, men det sidste er uhørt, da det – o mores – kun kan opfattes som en hånd mod stedets hvide kvinder. Vor humanistiske, antiracistiske fascist bliver diktator i et opløst enevælde, som fungerer i situationen, og som opløses, da såvel de slagne tyskere som franskmændene må overlade området til de engelske besættelsesstyrker under ledelse af en indisk officer.

Men, men, men – hvem tror, at nogen i den franske koloni kan være den samme efter fredsslutningen? Hvem tror, at vor humanistiske geolog vil vende tilbage til sine stille sysler?

Ingen får lov at føle sig helt tryk ved »Sorte og hvide i farver«, der ofte er meget præget af både en lys og en mørk humor, men som netop sigter videre end latteren. Filmen kan i en række scener forekomme ganske sjusket og præget af et for lille budget. En række totalbilleder er nærmest ulæselige, og det blev ikke bedre af den ringe kopi, der var blevet stillet til rådighed for fællesskabets nordligste koloni.

Poul Malmkjær

»Sorte og hvide i farver«

Mig og Charly

Instruktion: MORTEN ARNFRED & HENNING KRISTIANSEN.

Henning Kristiansen og Morten Arnfreds film kan få én til at tænke på den klassiske anekdote om barnet, der i zoologisk have ganske negligenter alle de store og eksotiske dyr og i stedet begejstres ved synet af en ganske almindelig dansk gråspurv.

Dermed ikke antydnet, at »Mig og Charly« er grå og forpusket, men den har ikke mindst over for et ungt publikum lidt af den samme effekt som den zoologiske gråspurv over for barnet. Den er overskuelig, den er hentet direkte ud af beskuerens egen genkendelige hverdag, og man føler sig tryk ved den og bliver glad over at møde den. Noget filmisk rovdyr er den ikke, men det giver den sig heller ikke ud for at være. I stedet koncentrerer den sig om at fungere ærligt og overbevisende inden for sine rammer og begrænsninger, og at det er lykkedes, viser både ens egen reaktion og den hos et ungdommeligt publikum, som umiddelbart kan identificere sig med titlens to hovedpersoner.

Handlingen er baseret på Bent Rasmussens roman »De hvide hænder« og udspringer sig en solrig sommer i Silkeborg, hvor de sociale lagdelinger er meget anskuelige. I toppen af pyramiden sidder den velhavende opkomling og lokalmatador »Auto Gunnar« med sin swimmingpool, sin speedbåd og sine racerbiler, og helt nede i bunden rumsterer drengene fra optagelseshjemmet Bredhøj uden for byen (netop udenfor, placeret i passende afstand fra borgerlighedens bastioner). Et sted midtvejs eller lidt over midten befinder sig hovedpersonen Steffen – titlens halvvoxsne »mig« – sammen med sin mor, der er journalist, enke og meget sød ved sin arbejdsløse søn, men også noget forømmelig, fordi hun er travlt optaget både af sit arbejde og af sin let flabede forto-graven.

Det er Steffens placering mellem de to sociale modpoler og hans relationer til dem, der er filmens grundsubstans og vigtigste tema. Han kommer sammen med Auto Gunnars datter, der til faderens åbenlyse og socialpsykologisk veltrufne stolthed går i gymnasiet, men til hendes tydelige mishag bliver han samtidig ven med Bredhøj-beboeren Charly, en fræk, festlig

og lidt forhutlet fyr med rod i de københavnske baggårde. Bekendtskabet indledes mindre løfterigt, da Charly ubehjælpssomt forsøger at stjæle Steffens knallert, men det udvikler sig til et fint kammeratskab og for den ellers noget vege Steffen til en ny handlekraft og følelse af solidaritet. Da Charly efter en grundløs anklage for voldtægt vil stikke af til København, giver Steffen ham uden større falbelader sin knallert, og med denne gestus sluttes filmens tematiske cirkel kønt og rørende. Steffen er ikke længere helt den samme, og provinsbyens selvgede snobberi og modvilje mod at acceptere de fremmede og anderledes er sat klart i relief. Hvilket dog ikke bør forlede én til at tro, at byer i provinsen har patent på småtskåren intolerance.

Det er denne blidt moralske beretning om optøning af vanetænkning og sammenhold på tværs af fordomme, der lever mest helt og stærkt i »Mig og Charly«, men ikke til filmens ubetingede fordel har de to instruktører og manuskriptforfattere forsynet den med en række forsiringer i form af små sidetemaer og handlingsmæssige digressioner. Rivaliseringen mellem Steffen og den påtrængende pressefotograf om Steffens mor er relevant nok i sammenhængen, men helt det samme kan ikke siges om scenerne med Auto Gunnars tavse og umådeligt underkuede kone, den gamle farmor i rullestolen, den unge pædagog, der forlader Bredhøj, eller den syngende gamling på restauranten i filmens start. Isoleret er ingen af scenerne decideret urimelige, men de bidrager ikke overbevisende til filmens grundhandling og tema, og mest virker de som fyld. Henning Kristiansen og Morten Arnfreds har villet have for meget med, og en stramning ville næppe have skadet.

Diskutabel forekommer mig også scener, hvor Steffen og hans berusede mor går i clinch i sengen. Om man vil tolke begivenheden seksuelt eller ej, er op til den enkelte, og man behøver i hvert tilfælde ikke partout gøre det. Men alligevel – og selv om man godt kan forstå det behov for

ømhed og nærkontakt, der ligger bag omfavnelsen – stikker scenen af mod filmens øvrige rolige realisme, og sådan blev den under alle omstændigheder oplevet af et purungt publikum i en stopfyldt Tivoli Biosal. Den højkrøstede uro under reklame- og forfilmene forstummede hurtigt under »Mig og Charly«, fordi filmen virkelig greb fat i de halv voksne tilskuere og fik dem til at leve med, men under den omtalte sengescene brød den fnisen og de tilråb ud, som man camouflerer generthed eller flovhed med. Her var pludselig noget, der tydeligvis virkede forkert og pinligt og ikke genkendeligt. Selvfølgelig kan scenen i sig selv også ses som varm og naturlig, men dårligt i den sammenhæng, som filmen i øvrigt giver den.

Efter disse indvendinger mod filmen må man ile med at fastholde, at man er glad for den, og at ingen af dens små svagheder er fatale, kun lidt distraherende. Til gengæld er de bedste af dens scener usædvanligt vellykkede, og årsagerne er ikke vanskelige at finde: de er morsomme, de er troværdige, og de er varme og venlige.

Hvad komikken angår, har Jens Okking et par gode øjeblikke som den bredvommede Auto Gunnar og får i det hele taget figuren forlenet med en meget livagtig blanding af jovialitet og brutalitet. Men det er naturligvis Allan Olsens Charly, der på dette felt er filmens scoop, og både hans leddeløse gangart, hans udtryksfulde og let lurende gavtyvefjæs – klart nok ansigtet på en, der er vant til at være på vagt mod øretæver – og hans moderigtige slang er af en pudsig og charmerende træfsikkerhed. Om hans ophøjelse til helt, da han redder en mand fra druknedøden, er lige så indlysende rimelig, kan selvfølgelig diskuteres. Men i filmens godhjertede ånd accepterer man den.

Tilsvarende rigtig virker Kim Jensen som den lidt mutte, men følsomme Steffen, og i det hele taget har Morten Arnfreds personinstruktion – tidligere demonstreret i »Måske ku' vi« – fået alle medvirkende til at agere med en naturlighed, der naturligvis i høj grad er med til at skabe filmens anden øjnefaldende kvalitet, troværdigheden. Til den bidrager også den mundrette dialog og den upåtrængende miljø-

skildring, som Henning Kristiansens klare og kønne billeder formidler fint, og ind i denne ligefremme og afslappede realisme følger sig også filmens »stjerne«, Ghita Nørby i rollen som Steffens mor. I stedet for at få sure og lidet kollegiale opstød over, at man ikke belønnede præstationen med en Bodil, kunne man mere rimeligt konstatere, at den er sympatisk og intelligent uden at være af et sådant format, at det må afføde højlydte hyldestråb.

Endelig er der så filmens varme og venlige holdning til sit stof, og det er måske det allerbedste ved den, fordi den forplanter sig og får én til selv at føle sig en anelse mildere og mere menneskekærlig efter biografbesøget (at effekten er sørgeligt kortvarig, må den menneskelige natur og ikke filmen klandres for). Satiren er ikke tænderskærende, slutningen får lov at være et optimistisk skulderklap til menneskets mindst egoistiske side, og skildringen af de unge hovedpersoner er, uden at glamourisere dem, præget af megen psykologisk præcision og forståelse for deres ikke altid lige nemme situation i en verden, hvis normer sættes af de voksne. Men begribeligvis er det heller ikke problemfrit at være voksen, eksempelvis enlig mor, og det får filmen også med, for den vil hellere forsvare end anklage.

Sådan bliver »Mig og Charly« til en film, der ikke stiller sig ansom et ideologisk lærestykke, en dybdepsykologisk kulegravning eller en demonstration af filmteknisk potens, men som tør tale frit fra leveren og helt naivt (ordet er pænt ment) minde os om, at en swimmingpool ikke er en menneskelig kvalitet, og at man omvendt ikke ophører med at være et menneske, fordi man hedder Charly med y og rapser lidt og er anbragt på et drengehjem. Og hvis filmens slutning er for god til at være sand, så trænger sandheden snarere end slutningen til at blive lavet om.

Som nævnt, nogen stor film er »Mig og Charly« ikke i betegnelseens gængse betydning. Den er lille og god, og en velskabt gråspurv er immervæk rarere at se på end en forkrøbet elefant. (Danmark 1978).

Ebbe Iversen

Themroc

Instruktør: CLAUDE FARALDO.

Franskmændene – eller måske: nogle franskmænd, og ikke så få – har et hyggeligt lille børnerim til at beskrive deres dagligdag og deres livssituation med; det lyder: »dodo-métro-boulot«. Rytmen deri beskriver præcist rutinen og monotonien i virkeligheden bag; det kan oversættes: »først sover vi, så ta'r vi métroen, og så går vi på arbejde«, og det kan fortsættes, sammenkombineres, som man lyster; f.eks. ganske ubesværet til denne version: »først går vi på arbejde, så ta'r vi métroen og så skal vi sove«. Og så videre. *Ad libitum*.

Det er dette »børne«rim, Claude Faraldo har sat i billeder og i filmisk rytme med sin seneste (og siden debut i 1965 tredje) spillefilm, »Themroc«. Kyklop-film har haft den udmærkede idé at tage den til Dan-

Kim Jensen og Ghita Nørby i »Mig og Charly«



mark: ikke fordi »Themroc« er særlig fremragende i sin helhed betragtet, men fordi den er et betydeligt bedre billede end dem, vi normalt præsenteres for, af den almindelige franskmænd og franske situationsrealitet i dag. Det vil bl.a. også sige: af det almindelige (franske som danske) menneskes situation, som vi så sjældent ser på film, eftersom mediet er dyrt og kompliceret og pr. tradition reserveret den intellektuelt dannede klasse som monopol. Hvor Truffaut f.eks. gennem en årrække (bl.a. med en så netop fremragende film som »Manden, der elskede kvinder«) har været alene om at indbegribe »franskhed« for et dansk publikum, men for dens pikante, exotiske og for så vidt chauvinistiske side (hvad er det for emner og karakterer, han behandler?), så er Faraldos film komplekmentvinklen, vi savner til fuldendelsen af det franske portræt. »Themroc« bevidner med sin præcise miljøbeskrivelse en dobbelthed af håbløs- og udsigtsløshed og så en komisk-humoristisk (men på bunden alvorlig) tro på »eksplosionen«, det fanden-i-voldske oprør, drømmen om engang at kunne smadre fjæset på etablertheden og strisserne. Kort og godt. Og dét er en dobbelthed, der er *mindst* lige så aktual franskhed som Truffauts blonde forlagsredaktører. Man kan forvise sig om det i den marginale del af den moderne franske visesang eller i den (i bedste forstand) kulørte undergrundspresse, som er dukket op og har succes efter 1968.

Men ligesom enhver ung fransk fabriksarbejder eller sæsonarbejder eller »marginal«s drøm om en dag at kunne lægge det eksisterende øde med et håndkantslag er fantasi for en god portions vedkommende, fordi det er en (overordentlig væsentlig) *utopi*, som skal have mere solide ben at gå på, før den kan føre til forandring, således er »Themroc« mere skæg, ubetinget optimistisk og fanden-i-voldsk end politisk og kunstnerisk effektiv.

Filmens første halvdel er fantastisk stramt og professionelt skåret, humoristisk og i ét og alt en nydelse: i klare, korte sekvenser skildres den repræsentative fabriksarbejder som en 30-40 årig mand, der tumler op om morgenen kl. 6, akkompagneret af mors og søsters henholdsvis surt/sovende og seksuelt provokerende lokumsbesøg, som en seksualfrustreret (bl.a.), forkrympet stakkel, der forskrækkes af kukuret, da han kontemplerer søsterens krop med en dristig hånd; som bagefter roligt og kontrolleret tager metroen som så mange andre, og som passer sit arbejde på en fabrik, hvor der (af uranselige årsager?) er to slags arbejdere: gule og hvide, om det samme arbejde, nemlig at male tremmerne til deres eget fængsel. Beskrivelsen af arbejdspladsen og hovedpersonen Themrocs oprør imod den er ligeledes præcist, stramt og humoristisk: det er et næsten kafkask bureaukrati og hierarki, præget af arbejdsgiveres og fagforeningsrepræsentanternes gøren fælles sag, Themroc pludselig revolterer imod efter at være blevet slæbt gennem korridorer og kontorer, fordi han ufrivilligt har bevidnet en direktørs hånd på en sekretærs lår.

Som antydet tematiserer »Themroc« altså ikke blot det nævnte »børne«rim, men tillige den *utopi*, den drøm, det potentielle i oprørsk retning, som Faraldo med socialistisk overbevisning mener at finde på bunden af enhver: pludselig bryder Themroc ud, han brøler brunstigt (en pointe i filmen er, at der ikke siges ét fransk ord i den, men at der til gengæld brøles, prustes, skrives og brummes), han kryber ned under bordet og op under sekretærens nederdel, han blæser på sin gammel-moralske, snøftende mor, knalder endelig sin søster; han murer sig inde i sit værelse og bryder muren ned ud imod gården: nu er han huleboer, hans eksempel inspirerer langsomt overklassekvinderne og småborgerne i færd med at søndagspolere Renault'erne. Han spiser spidstege strisserne med lyst og bliver høj af tåregasbomber (kaldet »proletarisk hash«).

Ja, netop: dér falder kompositionen sammen, og man kan konstatere, at filmen snarere viser os det ukontrollerede *udbrud*, der følger af at have fået nok, end en egentlig revolte. Og: at filmen snarere viser os den frustrerede(s) umiddelbare frihedsvision, end realiseringen af et egentligt alternativ. Men man simpelt hen *keder sig* ved synet af denne frihedsvision, når den projekteres op som i »Themroc«. Hvor en af filmens smukkeste scener er dén, hvori Themroc i raseri flytter alle de grå metal-skabe ud til siderne, som tidligere dannede skillevæg mellem de gule og de hvide arbejdere (i indbyrdes skænderi om morgenen), så er en af dens hæsligste dén (ja, dem), hvori vi ser ham nyde og fryde sig. Der er en vis (for Faraldo formentlig uerkendt) konsekvens rent idémæssigt i filmens udvikling, men ingen filmisk: frigørelsen er for Themroc en forløsning af de *umiddelbare* behov, det kapitalistiske samfundssystem har reduceret ham (arbejderen) til; han ser forløsningen som masser af mad, masser af sex, skæg og ballade og beruselse. Men når Faraldo flader beskrivelsen af denne umiddelbare frigørelse som forløsning ud over 30-40 minutter, godt fyldt op med gentagelser, med et svagt crescendo, proppet med tomt politihad, fede billeder og middelgode gimmicks – *uden* at nævne eller antyde muligheden

Piccoli i »Themroc«



af, at frigørelsen kan være andet og at der er et behov herfor, – så må man protestere og kræve respekt for dén gruppe mennesker, dén historiske situation og dén utopiske drøm, som er på spil. Hverken de, der umiddelbart i deres livsomsændigheder kan identificere sig med Themroc eller nogen som helst andre, kan være tjent med at blive skildret som dumme.

Jesper Tang

Høvding Tjekke & En skærsommernats drøm

Instruktør: JIRI TRNKA

Det er yderst fortjenstfuldt af filmselskabet Dan-Ina, at det nu har importeret de fleste af Jiří Trnka's dukkefilm (til udlejning i 16 mm) og også, i det sidste år, har sørget for, at foreløbig fire af de lange dukkefilm har fået regulær Danmarkspremiere, selv om man tør sige, at det danske publikums interesse for filmene har vist sig at være overordentlig behersket. For Trnka, hvis værk herhjemme næsten kun har været at se ved en udstilling på Frederiksberg Rådhus og en forevisningsserie på Filmmuseet i 1960, er en legendarisk og, i bogstaveligste forstand, enestående kunstner i efterkrigstidens film. Han opdyrkede, med baggrund i en tjekkisk tradition for dukker, dukketeater og dukkefilm, en særlig filmkunst, der ikke uden videre kan sammenlignes med ret meget andet. Trnka er indiskutabelt en ener i filmhistorien, og hans værk afspejler hans geniale originalitet, som dog måske mere er en don quixotisk stræben efter realiseringen af det umulige end et kunstnerisk faktum. For så vidt er animationskunstnerne de mest egensindige og kompromisløse filmkunstnere. De tager den mest konsekvente modforholdsregel imod filmkunstens ofte kunstnerisk bremsende afhængighed af den konkrete virkelighed. Denne naturalismens hæmsko overvinder de ved at skabe deres egne suveræne virkelighedsbilleder og derpå – ved animationsteknikkens tålmodighedskrævende billede-for-billede-teknik – at give dem bevægelse. Det er da også betegnende, at de forholdsvis få store animationskunstnere – f.eks. Trnka, Zeman, Disney, Alexeieff, McLaren – med deres stædigt skabte personlighedsuniverser mest minder om den gruppe kompromisløst egocentriske instruktører af normalt optagede fiktionsfilm, f.eks. Eisenstein, Dreyer, Fellini og Kubrick, der i film som henholdsvis »Alexandr Nevskij«, »Gertrud«, »Casanova« og »Barry Lyndon« anvender de menneskelige skuespillere som selvstændighedsløse marionetter på instruktørens store guddommelige skueplads.

Animationsteknikken, med dens store (omend ikke fuldkomne) uafhængighed af hvorledes den konkrete virkelighed – i form af en skuespillers fysiognomi, en lo-



»Høvding Tjekke«

cations udseende – måtte være, er måske løsningen for den kunstner, der ønsker at realisere sin personlige vision, sin virkelighedstolkning, totalt.

Det imitative og simpelt registrerende, som man i filmens barndom hæftede sig ved som et ukunstnerisk, ja kunstfremmed element ved filmens fotografiske medium, kommer man for så vidt ud over, for så vidt filmteknikken i animationsfilmen ikke registrerer en bevægelse, der har fundet sted, men ligefrem skaber denne bevægelse, idet filmens og bevægelsens tilblivelse er det samme.

Animationsfilmen har to store tekniske hovedområder, tegnefilm og dukkefilm, samt utallige andre, mere eller mindre bizarre tekniske metoder (hvor Alexeieffs nåle-animation måske er den mest fascinerende). Hvad der er ejendommeligt ved disse medier er, at hvor tegnefilmen har vist sig at være et ubesværet og funktionelt fortælle-medium, kæmper dukkefilmen med svære problemer. Og intetsteds er dukkefilmens grundliggende svagheder som filmsprogligt kommunikationsmiddel mere iøjnefaldende end hos genreens måske eneste indlysende mester, måske især fordi han så ofte synes på nippet til at overvinde dem.

Trnka har lavet syv lange dukkefilm og en halv snes korte. Han taler selv (interviewet af Børge Trolle, se »Østeuropæisk film«, s. 144 og 146) om den »tendens mod naturalisme, som kan blive skæbnesvaner for dukkefilmen«, og har da også i sine egne film hovedsageligt holdt sig til emneområder, der med deres fantastiske karakter – legender, eventyr, fantasier – traditionelt antages at være bedst egnede for dukkefilm. »Original bliver dukkefilmen først i det øjeblik, hvor den søger sig emner, hvis realisering ligger udenfor den almindelige spillefilms muligheder«, har han sagt.

Af de fire film, som hidtil er blevet vist her, er »Prins Bajaja« (jf. Kos. 136), »Høvding Tjekke« og »En skærsommernats drøm« sådanne eventyrlige film, mens »Den gode soldat Svejk« (jf. Kos. 133) er et særtilfælde med sin stiliserede, eksperimenterende animering af Hašeks moderne klassiker i tidligt 1900-tals miljø. »Høvding Tjekke« (originaltitlen betyder: Gamle tjekkiske sagn) er en lang episk eller snarere episodisk beretning om det tjekkiske folks sagnhistorie. Episoderne står under-

tiden underligt uformidlede og sammenhængsløse, men de enkelte episoder er fulde af Trnkas eminente poesi og visuelle fantasi. Han synes at have sat sig for at gennemprøve alt, hvad der måtte forekomme mest vanskeligt at realisere i dukkefilm: blafrende flag, flyvende fugle, svømmende fisk i vandløb, sne, ild, røg; men de tekniske problemer løses virtuost (selv om det virker irriterende, at begyndelsens billede af en harpe, som gudernes, fortællerens eller Trnkas usynlige hånd spiller på, ikke har nogen logisk sammenhæng mellem de harpetoner, vi hører, og de harpestrænge, vi ser blive afknipset). Tematisk kredser fortællingerne om heltemod, kærlighed, tapperhed og svaghed. Der er et pudsigt afsnit om et matriarkalsk kvindesamfund, som måske vil interessere den moderne kvindefilms forkæmper, og der er ideologiske bemærkninger som: »Det gælder om at have gode herskere« og »Jeres efterkommere skal huske, at alle er lige«, der må have forekommet opbyggelige og tankevækkende i filmens udsendelsesår, 1953, hvor første runde af de store politiske skueprocesser, udrensninger og likvideringer – som siden skulle gentage sig i tjekkoslovakisk politik – havde kulmineret i henrettelsen af Slánský-gruppen i 1952. Trnka måtte også sande, at nogle er mere lige end andre i den socialistiske stat, og han formulerede sig siden med helt nyfunden politisk skarphed i de prægnante symbolske satirer »Ærkeenglen Gabriel og Mor Gås« (1964) og jakel-filmen »Hånden« (1965), og han nåede at opleve både Warszawapagtlandenes invasion og at protestere mod den inden sin død i december 1969.

»En skærsommernats drøm«, som Trnka producerede i 1959 med betydelige tekniske vanskeligheder med formatet (filmen blev lavet både i normal-format og i CinemaScope), med farve-systemet (overgang fra Agfacolor til Eastmancolor) og med dukkerne (overgang fra trædukker til plasticdukker), var hans mest ambitiøse forsøg på, via dukkefilmens medium, at realisere sine æstetiske og poetiske visioner. Når filmen ikke er lykkedes, hænger det, så vidt jeg kan se, dels sammen med en række forhold, der specielt gælder for denne film, dels med forhold, der er almene for dukkefilm-mediet som sådan. Ejendommeligt nok synes Trnka her at have forskellige fortællatekniske problemer, som han ellers i »Høvding Tjekke« havde fundet ganske gode løsninger på. F.eks. er dukkernes forhold til dialog et sådant alment problem, som han i »Høvding Tjekke« løste ved at fortælle en historie, hvor dialog ikke var særlig nødvendig; ved undertiden at have forskellige ansigter med andre ansigtsudtryk, så i hvert det mimiske register blev større; ved at lade musikken parafrasere og imitere dialog; ved i enkelte tilfælde at lade en person synge eller – med bortvendt hoved – sige en replik; ved at skabe en vis variation i de nødvendige sproglige meddelelser ved at benytte en mandlig og en kvindelig speakerstemme alternerende, og ved at lade

talte kommentarer veksle med sungne. I »En skærsommernats drøm« bruger Trnka – med monoton effekt – samme stemmes vidtløftige speaker-kommentar til at holde rede på intrigerens forløb i Shakespeares geniale, men dramaturgisk komplicerede virtuos-nummer, der opererer med (mindst) tre parallelle historier (udspillet henholdsvis blandt adelen, folket og alferne). Er filmen monoton i dette forhold, er den til gengæld i alle andre henseender så konditoragtigt overbroderet, at det går ud over helheden, selv om broderierne bestemt både er raffinerede og smukke. Hver scene boltrer sig i næsten alle spektrets farver; detaljerne i udstyr og persongalleri er endeløse; små indfald og snurrigheder får helheden og den dramatiske linie til at fortone sig, og også det samlede æstetiske billede skæmmes af, at dukkerne, tingene og lokaliteterne befinder sig på vidt forskellige stiliserings-niveauer (hvor f.eks. Disneys tegnefilm er anderledes egale).

Dukkefilmen har alle animationsteknikkens problemer, hvad angår den kunstneriske omhu og den englelige – eller djævelske? – tålmodighed; desuden har den nogle specielle problemer, fordi den arbejder med et tre-dimensionalt – og ikke som tegnefilmen et to-dimensionalt – materiale. Men hovedproblemet er dog ikke teknisk, snarere åndeligt. Hvad der, for mig at se, er dukkefilmens store problem, er at få dukkerne – og deres omgivelser – til at leve. »Animation« benævner netop det, det drejer sig om: at indblæse liv i de døde ting ved hjælp af den filmiske teknik, at give tingene *anima*. Trnka er for så vidt den fødte dukkefilmskaber som hans billedstil, som man kender fra hans mange bog-illustrationer (bl.a. til en prægtig H.C. Andersen-udgave, udsendt på engelsk af Hamlyn-forlaget), er raffineret stiliseret og beåndet (måske med en tendens mod det parfumerede); hans æstetiske omhu er tilsyneladende endeløs, og hans – og hans medarbejders – tekniske kunnen er mesterlig. Men al denne åndfulde, udsøgte poetiske æstetik – endog tilsat Shakespeares geni – vil ikke rigtig leve. Det er smukt, fantasifuldt og fascinerende at skue, men fordi det aldrig rigtig kommer ud over materialernes livløshed bliver det aldrig rigtig betydelig kunst. Det imponerer, men det bevæger ikke.

»En skærsommernats drøm« er i al sin utrolige ærgerrighed kun blevet en grandios, beundringsværdig fiasko, hvor enorme kvanta af arbejdsomhed og stædighed, unik fantasi og stærk kunstnerisk tro sluttelig kun synes at blive til et monumentalt bevis for, at sådan noget ikke kan lykkes. I en slags storladet Ikarus-flugt, driver filmen dukkefilm-genren mod den store kunsts højder for derpå at forlise med hele genren. Det virker for så vidt uretfærdigt, at Trnka med sit geni ikke kunne få dukkerne til at leve. Men fra Disneys »Pinocchio« ved vi, at dukker får liv fra feens tryllestav – og den ejede Trnka ikke. (Staré pověsti české, Sen noci svatojánské – Tjekkoslovakiet 1953, 1959).

Peter Schepelern

Disco-Feber

Instruktør: JOHN BADHAM

Nøgleordet i det budskab, »Saturday Night Fever« bringer til arbejderklassens italienske amerikanere i Brooklyn-Manhattan-området, er venskab. Da disko-drønneren Tony efter selvransagelsens omtumlede nat indfinder sig hos sin Queen of the Stardust Disco Room, er det for at bede om venskab. Træt af erotiske friture på bagsædet og knuget af diskotekets udsigtsløshed, er det Stephanies udstrakte hånd, han rækker ud efter. Nærbilledet af deres sammenknyttede hænder har en Stanley Kramersk grandiositet over sig.

For en halv snes år siden tog Hollywood kontant bestik af ghettoerne og satte den sorte bølge igang. Nu er det latinimmigranternes 2. generation og arbejderklassen, der får det blødende hjerte præsenteret i diskorytmernes forførende monoton. Det er en markedsbestemt majoritet ved billetlugen, som Norman Wexler, der bl.a. skrev »Joe« og »Mandingo«, ikke har kalkuleret forkert med. Det amerikanske publikum har i stort tal samlet sig om hovedpersonen Tony med de skiftende modestrømningers off-beat helte forenet i samme skikkelse, fra Marty til Rocky – helten uden heroisme, manden på gulvet og hans trædemøllehverdag, der har så hårdt brug for lidt adrenalin. Så længe Tony har håbet om en Stephanie ventende uden for diskoteket, behøver ingen føle sig som »nobody on the road to nothing«.

Norman Wexlers computereskapisme og klichésituationer er til at føle på, men har fået et gedigent løft af John Badham, hvis instruktion gennemlyser »Saturday Night Fever« med enorm energi. Sammen med sin koreograf Lester Wilson kommer han rundt i »2001 Odysse«-diskoteket, så rytmen forplanter sig og dansen bliver udtryk for vitalitet. Det er en præstation, hvad enhver, der har sat sine ben i et moderne diskotek, må vide. Siden diskotekernes opståen i begyndelsen af 60'erne, oprindeligt som et tempel for det aspirerende jet-set, har reglen været, at lydvolumen og lyshav kun havde til formål at uniformere publikum i ånd og dialogløs vrikken. Diskoteket er et narkotikum, der lammer alle sanser, men Badham har gjort det bedøvende miljø spændstigt og filmet det som en dynamisk reklamefilm. Man ville ønske, han var noget mere derinde, da alternativet især er de traditionelle katolske seancer omkring middagsbordet med korsets tegn og Mama Roma ved spaghetti-fadet nok en gang.

Typerne i »Saturday Night Fever« er Corleone-familiens flinke fætre, der har forladt Mean Streets for at brænde fredeligt ud om lørdagen. Kun Bobby, gruppens følsomme taber, er til at kende fra de andre. Han blev spillet af Sal Mineo i »Vildt blod« og har været fast inventar siden. Karakteristisk nok nærmer filmen sig kun det individuelle ved at imitere. De øvrige medvirkendes etniske præg er, at de intet særpræg har. Det er et persongalleri gjort synonym med musikken. Formodentlig som

en pointe i miljøbilledet, men dramatisk upraktisk.

Og John Travolta da – den fønbølgede van Gils-kommis. Han spiller ikke Tony i en rolle, der kunne gøre ham til morgendagens ny navn. Han spiller en rolle, der er designet til at skabe den næste stjerne. Wexler har trukket skuffen ud med de små pacinoer, keitler og deniroer, glattet dem lidt til og har så fået en pæn og trokyldig arbejderdreng, der svinger flot på gulvet. Travolta skal nok blive superstjerne, hvis dette uophidsende og uoverraskende image er den forløsende formel i næste markedsanalyse. Travolta danser dygtigt, og han ligner. Man kan se ham hver dag. Gå en tur gennem Anva, han står bag alle diskene. Det gør den talentfulde Karen Lynn George ikke, men i den grå virkelighed må Tony også have lidt at drømme om. Så må man finde sig i, at filmen i øvrigt har skildret Stephanie som en pige, der slet ikke har tid til at vente på Tony.

»Saturday Night Fever« er i forlængelse af »Rocky« en populistisk ønskedrøm. En gang for længe siden gav Marlon Brando sit stjålne trofæ til Mary Murphy i »Vild ungdom«, i dag skænker John Travolta ædelt sit vundne til det puertoricanske par. Det er den ny Hollywood-humanisme, og den er lidt klam. Når The Bee Gees synger »How Deep Is Your Love?« er spørgsmålet kun retorisk. Overfladen ligger lavt. (Saturday Night Fever – USA 1977).

Michael Blædel

Djævelen måske

Instruktør: ROBERT BRESSON

»Min sygdom er, at jeg ser klart«, siger Charles, den unge mand, der er hovedpersonen i Robert Bressons »Djævelen måske«.

Ser hvad klart? At livsbetingelserne i en verden, massecivilisationens verden, hvori menneskeheden i højere grad end nogensinde og tilmed så at sige på kommende generationers vegne lader sig friste af den onde, gør det meningsløst overhovedet at give sig i kast med livet.

Ved sit ønske om at tage konsekvensen af sit klarsyn går Charles djævelens ærinde på sin måde. I sit forhold til kammeraterne, og til de unge piger, der så brændende ønsker at redde ham, er han hovmodig og egoistisk. Man finder næppe nogen anden forklaring på denne rabiate kompromisløshed, end at Bresson mente at have brug for den til sit i diverse filosofiske og teologiske strøtanker og en passant-bemærkninger formulerede opgør med tidens ideologier, herunder visse nye strømninger inden for katolicismen.

Naturligvis har Charles også skullet fungere som »model«. Han tilhører en gruppe klarsynede unge, der protesterer mod indgreb i naturens orden, ressourcespild osv. Han holder sig dog for mere klarsynet end sine kammerater – idet han indser, at man intet kan stille op. Således kan han siges at gøre fælles sag med gruppens modstandere, der jo forresten også styrer mod kollektivt selvmord. En udbredt holdning til de

økologiske problemer er opgivende fatalisme (»Vi må jo holde hjulene i gang på en eller anden måde« og »Når A-kraft først er opfundet, bliver den også brugt, hvad enten vi går med til det eller ej«).

Charles' pessimisme dikteres ikke i første række af bekymring for menneskehedens fremtid. Hvad der optager ham er spørgsmålet om, hvilke vilkår et så exceptionelt begavet menneske som han vil kunne få i en verden som den han iagttager.

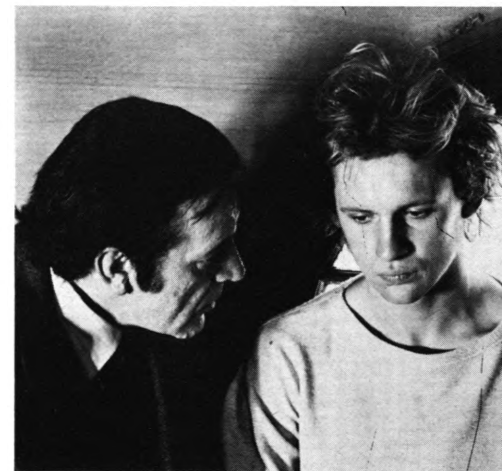
Da Charles imidlertid som person er temmelig uinteressant – han er virkelig i bogstavelig forstand kun en »model« – har vi andre svært ved at finde spørgsmålet væsentligt. Og under de omstændigheder må det forekomme én, at Charles tumler lovlig længe med sin – eller måske rettere den ham påduttede – fikse idé.

Bressons kunstneriske muligheder knyttede sig næsten udelukkende til Charlesfiguren, martyriet. Selvfølgelig er hans økologiske skræmmebilleder, ressource-misbruget, de kviksvov-forgiftede japanske fiskere, skræmmende, men jo dog hverken mere eller mindre end den slags billeder plejer at være. Strøtankerne er ofte interessante, men kunne i grunden lige så godt have indgået i en samling notes på tryk.

Overhovedet nøjes Bresson i denne film med at »strø omkring«. Adskillige enkeltbilleder, og også enkeltscener, er bressonske i allerførste forstand, men udgør dog kun forskellige anslag. »Djævelen måske« savner den »tæthed«, der kendetegnede mesterens store film. (Le diable probablement – Frankrig 1977).

Albert Wiinblad

Richard Burton og Peter Firt i »Hesteguden«



Hesteguden

Instruktør: Sidney Lumet

Den engelske dramatiker Peter Shaffer fik i 1973 en international succes med sit skuespil »Equus«. Herhjemme høstede Det kgl. Teaters opsætning i 1974 (med Steen Springborg og Erik Mørk i hovedrollerne) også megen hæder. Skuespillet (der fortæller en psykiatrisk historie om en ung mand, der stikker øjnene ud på seks heste, fordi han ikke kan bære, at disse dyr, som

han forguder – jf. den danske titell, har været vidne til – og måske ligefrem årsag til hans impotens første gang, han er sammen med en pige) arbejder meget bevidst med en Brecht'sk stilisering og *Verfremdung*: fra et *nowhere* fortæller psykiateren det sære tilfældes historie, som så rekonstrueres på en lille kvadratisk tribune.

Når dette skuespil, der i så eminent grad udnytter eksklusivt teatraliske virkemidler og muligheder, nu er blevet filmatiseret, er det for så vidt mod selve værkestes karakter. Resultatet, der skyldes Sidney Lumet, er da også blevet derefter, dvs. principielt forføjlet. Måske kunne det være reddet i en begrænset forstand, hvis man blot havde brugt filmmediet til at fastholde (og anskueliggøre) en teateropsætning – å la den tyske »Faust«-film fra 1960 med Gründgens; men Lumet har fulgt de mest banale filmatiserings-klicheer, der går ud på at 'åbne' skuespillet og transformere den teatraliske stilisering til filmisk realisme. F.eks. fremstilles hestene – der i teaterstykket, under iagttagelse af omhyggelige *Verfremdungs*-forskrifter, blev spillet af skuespillere – simpelt hen af – heste.

Det værste ved filmatiseringen er næsten, at den for så vidt afklæder skuespillet: berøvet den interessante teaterform og sat ind i en trivial miljø-realisme, fremstår det som en noget forskruet *case history*, som er lovlig bebyrdet med megetsigende retorik. Peter Firth (der spillede rollen både i England og USA) og Richard Burtons præstationer kommer følgende også til at virke som anstrengt overspil. Denne filmatisering er endnu et eksempel på den etablerede praksis, at andre mediets succeser partout skal adapteres; hvilket er særligt uheldigt, når succesen først og fremmest ligger i udnyttelsen af et givet mediums muligheder. (Equus – USA 1977).

Peter Schepelern

Rumænsk filmuge

Fra den 5. til 14. januar var der Rumænsk filmuge i Danmark. Rumænien er et land, der efterhånden bliver bekendt for adskillige danskere, grundet landets satsen på turistindustrien. Det er en ganske enestående broget historie dette Centraleuropæiske land har gennemlevet, og det er også den historiske baggrund, der gør omner i den rumænske film helt anderledes end de øvrige østblokkendes (hermed være ikke sagt at *de* i sig selv udgør en samlet enhed). Rumænien har via sin beliggenhed i Centraleuropa oplevet en vekslende dominans af adskillige folkeslag – f.eks. de oprindelige dakere, østromerne, tyrkerne. Også i dag er befolkningen, der er på over 21 millioner, temmelig blandet – foruden rumænere, fortrinsvis ungarere, tyskere, tyrkere, kroater, russere (der tales 14 officielle sprog).

For kort at skitsere efterkrigstiden, blev Rumænien Folkerepublik i 1947. I 1948 dannede kommunister og socialdemokrater det rumænske arbejderparti (PMR), hvorefter man påbegyndte en gennemgribende nationalisering (i november 1948:

filmindustrien) samt kollektivisering af jordbruget på stalinistisk vis. I 1950 begyndte man at bygge den store filmby Buftea nord for Bukarest.

Rumænien har på mange punkter vist sig at være en af de mest loyale randstater, men efter Stalins død (1953) påbegyndtes en opkøben af de russiske interessenter og i 1958 forlangte man at de sidste sovjet-tropper blev trukket hjem, hvorefter man i 60'erne indledte mange internationale kontakter. I 60'erne har der været flere konfrontationer mellem Sovjetunionen og Rumænien, hvor man bl.a. protesterede over den kilonistatus af levnedsmiddelleverandør og råvaredistrikt, som Komekon tildelte Rumænien, men det har dog aldrig udviklet sig til noget der mindede om de ungariske og tjekkoske konflikter.

Forøvrigt indgik rumænerne ikke i besættelsestropperne mod Tjekkoslovakiet i 1968, da man nægtede at krænke en anden stats frihed og selvstændighed.

Ceausescu blev 1. sekretær i Centralkomiteen 1965 og han foreslog at arbejderpartiet tog navneskifte til det rumænske kommunistparti (PCR), hvorefter Rumænien officielt indtog en status som socialistisk republik. Siden den tid har man arbejdet ihærdigt på den industrielle ekspansion, som man indså ikke kunne holdes oppe uden drastiske indgreb i familiepolitikken.

Som skridt mod fald i fødselskvoten indførte man i 1966 strenge restriktioner overfor abortindgreb og gjorde skilsmisser næsten økonomisk uigennemførlige og vanskeligst for familier med mange børn. Hvad dette medfører angående kvindens rolle er ikke vanskeligt at gennemskue. I det hele taget er kvindeskildringerne ondartede i film som »Guld« og »Filip den lykkelige«. I 1974 indførtes Arbejdsloven (Codul Muncii), hvor man fremhævede, at den ret til arbejde som samfundet tilbyder må modsvares af alles pligt til at arbejde, dvs. man søgte at komme alle »arbejds-sky« elementer til livs og dermed satsede på angiveri og vilkårlige razziaer. Alt dette er gjort nemmere efter at politiet i 1968 direkte er blevet underlagt partiets kontrol. Hvad en så stram planhusholdning medfører af indgreb i den enkeltes liv, er ikke småting og det er disse realiteter der naturligvis undlades i samtidsfilmene. Det er altsammen aspekter, der har givet ikke så få indre stridigheder, men netop også kun har kunnet realiseres efter Ceausescus satsen på et image som evindeligt omrej-sende landsfader med et væld af opmærksom lokalontakt.

Også kulturlivet er blevet centraliseret under Rådet for kultur og socialistisk uddannelse, og igennem 70'erne har der været adskillige kulturkonferencer. I 1971 holdt Centralkomiteen bl.a. møde angående filmkunstens ideologiske indhold, hvor man opstillede følgende hieraki: 1) For det første skulle man satse på samtids-filmene, fordi denne genre generelt manglede i de socialistiske lande, hvorved kunstnerne oftest slap for at opstille problemkomplekser. I filmugen var der medtaget 2

centrale samtidsfilm – nemlig »Filip den lykkelige« (af Dan Pita, 1975) og »Dommen« (af Dinu Cocea, 1976). Begge angår de det socialistiske ansvar – i »Filip« er det ungdommens manglende socialisation, selvfølgelig centreret omkring den mandlige hovedperson, den duknakkede søgende yngling som vi har oplevet i adskillige østeuropæiske film. Nok er Filip skildret med vemod, men med en iagttagelsesevne, som ikke står tilbage for Miloš Formans og uden dennes misantropi. »Dommen« er en decideret debatfilm, der simpelthen har taget fat i et af de vægtigste rumænske samtidsproblemer, nemlig følgerne af den forøgede produktionseffektivitet. En TV-reportagestil er assimileret med alle tilhørende stilistiske skavanker. Filmen er især interessant som tidstyppisk fænomen i den socialistiske udvikling (som den i TV viste »Bonus« fra USSR).

2) Det partiet anser for det næstvigtigste område er egentlig ikke repræsenteret i denne filmuge – nemlig film der trækker linjerne tilbage til samlingsbestræbelserne i det rumænske folk. Men ved Filminstitutets rumænske filmarrangement i 1971 blev der bl.a. vist et af de værker, der anses som forbilledlige for dette felt – nemlig »Dakerne« (kaldt »De udødelige« – fra 1966), et vældigt epos, der i mangt og meget minder om de hedengangne amerikanske kolossal-film og som lægger fuldt beslag på atelierkapacitet. Disse svulstige historiske film er der en indgroet forkærlighed for i Rumænien.

3) Endelig har partiet anset det for væsentligt, at filmarbejderne filmatiserede de litterære klassikere. Filmugens 3 sidste film var alle litteraturfilmatiseringer af næsten samtidige forfattere. »En sommerhistorie« efter en roman af Duiliu Zamfirescu (instrueret af Dan Pita, 1976) fortæller om landadelsens situation i tiden efter 1848. Den er ikke upåvirket af – og står heller ikke enormt tilbage for – Bertoluccis »1900«. Pita manifesterer sig som en sikker stilist, der faktisk evner at fortælle i sensitive billeder uden at gå amok. »Tre dage og tre nætter« instrueret af Dinu Tanase (76) efter en roman af Alexandru Ivasuic, er blevet til en buldrende action-film i den store stil, der udspiller sig i årene efter den anden Verdenskrig og giver et vue over de kaotiske tilstande i den transylvanske provins. Endelig var der »Guld«, instrueret af George Cornea (76), efter en novelle af Petru Vintila, ligeledes om efterkrigstiden. Den giver et ondsksfuldt billede af kvinden som et satanisk produkt af de borgerlige funktioner i lillebyen, skrap udleveret af en af de mest folkeelskede skuespillerinder i det modnere rollefag, Draga Olteanu-Matei (hun var med i tre af arrangementets film).

Filmugen gav ligeledes mulighed for at se et bredt udsnit af statskunstneren par excellence Ion Popescu-Gopos tegnefilm fra 1959-74.

Alt i alt var filmdagene præget af en pæn, lidt intetsigende facade over noget der kunne være interessant.

Carl Nørsted