

De 117 trin: Remakes og genfilmatiseringer

Med udgangspunkt i en stribe nye film med gamle titler – bl.a. »Orkanen«, »Katten og kanarifuglen« og »De 39 trin« – defineres nogle væsentlige forskelle

Peter Schepelern

Det hævdes, at der kun findes syv forskellige vittigheder i verden. Hvis antallet af gode historier ikke er meget større, er der ikke noget at sige til, at filmbranchen, som har så umanerlig stort et forbrug af gode (og dårlige) historier, bliver nødt til at bruge de samme historier flere gange, således at den ene film fremstår som en imitation af den anden. Faktisk har det fra filmmediets industrielle begyndelse så at sige hørt med, at der opereredes med forskellige filmiske imitations-typer. Man kunne tale om en imitations-mekanisme, der gennem forskellige fremtrædelsesformer – genrer, sequels, plagier, pasticher, serier, serials, parodier, stjernefilm, adaptioner – opnår, at filmene kommer til at slægte hinanden eller andre fortællende fiktionsværker på og derved fremstå med et vist præg af forudbekendthed, selv om de for så vidt er helt nye produkter. Denne tendens ser man i dens mest rendyrkede form i den type film, der sædvanligvis betegnes som *remakes*.

I sin bog om dette fænomen, »Make It Again, Sam – A Survey of Movie Remakes« (1975), begrænser Michael B. Druxman emnet således: Remakes er »theatrical films that were based on a common literary source (i.e. story, novel, play, poem, screenplay), but were not a sequel to that material«, en definition som medfører, at en film om samme som en tidligere – f.eks. om samme historiske episode, samme historiske person – kun betragtes som en remake af den tidligere film, hvis de bygger på det samme litterære grundlag. Og strengt taget kunne en film jo udmærket være en remake af en tidligere film uden at de havde brugt de samme litterære kilder til skildringen af en historisk hændelse.

Mere problematisk ved en sådan forståelse af begrebet remake er det, at den ikke tager hensyn til, om der overhovedet har været nogen direkte kontakt mellem filmene. At betragte Oliviers »Hamlet«-filmatisering fra 1948 som en remake af Hepworth-selskabets 1913-version, fordi de begge unægtelig er baseret på samme litterære tekst, giver ikke megen mening, for Oliviers film er, efter alt at dømme, lavet helt uafhængigt af og uden

Laurence Olivier som Hamlet



kendskab til den gamle version (som for øvrigt er gået tabt). Der er kun tale om et tilfældigt sammenfald af litterær kilde. Og det gælder størstedelen af den lange række filmatiseringer af klassisk litteratur – f.eks. Defoes »Robinson Crusoe«, Hugos »De elendige«, Dumas' »De tre musketerer« og Tolstøjs »Krig og Fred«, for at nævne noget af den hyppigst filmatiserede – at det nyere værk kun meget sjældent forholder sig til det eller de forudgående, men blot er en ny filmatisering af det litterære værk, en *genfilmatisering*. Genfilmatiseringer er naturligvis meget lærerige at sammenligne med hinanden og med det tilgrundliggende adaptionsværk. Men filmæstetisk, -historisk og -sociologisk er det formålstjenligt at skelne mellem remake og genfilmatisering. Genfilmatiseringen er en ny, selvstændig adaption af et litterært værk, mens remake'n umiskendeligt fremstår som en mere eller mindre nøjagtig kopi af en tidligere film.

Remakes er film, der fremtræder som gentagelser af tidligere film, normalt film, der har haft kommerciel succes og som nu skønnes at kunne gentages med lignende succes. Det gælder f.eks. Dmytryk's »The Blue Angel« (1959), der ganske vist ligesom Sternbergs »Der blaue Engel« (1930) er baseret på Heinrich Manns roman »Professor Unrat«, men som først og fremmest er en ny version af Sternberg-filmen med May Britt og Curt Jürgens 'som' Marlene Dietrich og Emil Jannings. At der er tale om en remake af den gamle film, snarere end en genfilmatisering af Manns roman, fremgår også af, at de ret betydelige ændringer af romanens handlingsgang, som var foretaget i Sternbergs film, er overtaget i den amerikanske remake, som også, karakteristisk nok, benytter originalfilmens og ikke bogens titel.

Fords berømmelige »Stagecoach« (1939) blev *remade* i 1966 instrueret af Gordon Douglas. Producenten Martin Rackin udtalte om original-værket, at de havde »alteret it, tightened it, given it greater depth, greater purpose«, fordi de »had the greatest chance to see where Ford made his mistakes by modern standards«; Douglas og Rackin må dog også have taget fejl på et eller andet punkt, for i modsætning til originalværket, blev remake'n en kommerciel og kritisk fiasko, hvilket ifølge Rackin skyldtes, at de med den nye film »were fighting the memory of a film that didn't exist«. Det sker faktisk hyppigt, at remakes ikke får tilnærmelsesvis samme succes som originalværket. Et lignende forhold gør sig gældende i forholdet mellem et genreskabende værk og de efterfølgende, den første film i en serie og de følgende, original-filmen og dens sequel, osv. Der synes hos publikum at være en udbredt forestilling om, at imitationsværkerne normalt uundgåeligt er ringere end de oprindelige film. Men på den anden side viser det sig også, at denne forhåndsskepsis kun i ringe grad får publikum til i noget fatalt omfang at svigte selv den mest pauvre imitation af en oprindelig stor succesfilm.

Ved tonefilmens gennembrud kom der en strøm af remakes, idet man i lyset af den nye tekniske landvinding ønskede at gentage alt, hvad der i den stumme epoke havde vist sig rentabelt, noget lignende konstateredes ved farve-bredbåndsfilmens gennembrud i 50'erne. Remake'n har normalt fremstået som en modernisering af original-filmen, således at den nye film har fulgt en ny tids smag,

hvad angår fortælleteknik, fremstillingsmåde, teknik, stjerner. Det er måske især stjerne-systemet, der har avlet remakes: hvis en films popularitet (og dermed økonomiske gevinst) i vid udstrækning er afhængig af stjernens popularitet, må de gamle historier, der én gang har vist sig at være gode vehikler, gentages med nye stjerner. Undertiden har der været tale om at overføre en succes fra ét land til et andet, sådan som det er tilfældet med den omtalte remake af »Den blå engel«, Litvaks amerikanske »The Long Night« efter Carnés franske »Le jour se lève«; Loseys engelske »M« efter Langs tyske film af samme navn; Leones italienske »Fistfull of Dollars« ukrediteret efter Kurosawas japanske »Yojimbo«, og de norske Olsenbande-film (sædvanligvis instrueret af Knut Bohwin), der er nøjagtige transplantationer med norske miljøer og norske skuespillere af Ballings danske serie.

Sontringen mellem remake og genfilmatisering er også aktuel i forbindelse med en række nylige premierer. Hvad angår Zeffirellis »The Champ«, Troells »The Hurricane« og Metzgers »The Cat and the Canary« er det således evident, og der er tale om film, der principielt uselvstændigt parafraserer eller direkte kalkerer tre kendte, ældre film af samme titler, hvis placering i et historisk orienteret publikums bevidsthed der bygges videre på. Det drejer sig altså om remakes.

I modsætning hertil står film som den nye, canadiske filmatisering af Bodellsens »Tænk på et tal« og den nye filmatisering af Buchans »The Thirty-Nine Steps«, film der ikke på nogen måde refererer til, at de pågældende romaner tidligere har været filmatiseret. Der er tale om principielt selvstændige genfilmatiseringer.

THE CHAMP

I 1931 var »The Champ«, instrueret af King Vidor, en højst succesfuld tåreperser. Den fortalte om en falleret eks-bokser, der, forladt af sin kone, prøver at leve op til sin lille søns beundring, og filmen fungerede som vehikel for Wallace Beerys og Jackie Coopers samspil. Den blev *remade* i 1953 i »The Clown«, hvor Red Skelton spillede en falleret klovn i en lignende situation. Den nye remake er et godt eksempel på, at remake-forholdet ikke er uvæsentligt for forståelsen og bedømmelsen af en film. For kun remake-strukturens kommercielle perspektiver kan forklare, at man i året 1979 får den vanvittige idé at møde op med denne anakronistiske historie, som allerede ved sin første fremkomst må have forekommet slemt forældet. Ingen ville måske undre sig over, at en bekendt teater- og operainstruktørs møde med en historie bl.a. om heste måtte resultere i en ulidelig *horse opera*, men i betragtning af Zeffirellis tidligere film – de to Shakespeare-filmatiseringer »Trolde kan tæmmes« og »Romeo og Julie«, filmen om Frans af Assisi, »Broder Sol og Søster Måne«, samt den store TV-filmatisering af Bibelen – er der lige godt et dyk ned til at lave pladdersentimentale, fornærmende underholdningsmelodramaer. Jon Voight er eks-bokseren, der er ved at forsumpe i kort-

spil og druk. Han arbejder ved en ridebane og passer og bliver passet af sin 8-årige søn, da hans kone, der forlod ham brat for at skabe sig en karriere som modedesigner og ikke har set hverken ham eller barnet i de mellemliggende syv år, nu dukker op med sin nye mand. Faderkærlighed, moderkærlighed, sønnelighed, hestekærlighed – alle de værste ingredienser foreligger til en kvalmende portion sødsuppe, og chefkok Zeffirelli øser det op med potageskeen i svingende portioner. Med sådanne film er det intet under, at remakes har et dårligt ry.

Til højre Wallace Beery og Jackie Cooper, herunder Jon Voight og Ricky Schroder, i gammel og ny version af »The Champ«



ORKANEN

John Fords »The Hurricane« (1937) var en filmatisering af en roman fra 1936 af forfatterne Charles Nordhoff & James Norman Hall, der er mest kendt for deres trilogi om »Mutiny on the Bounty«, der også blev filmatiseret (og filmatiseringen siden *remade*). Sydhavsmelodramaet om den barske guvernør, der sætter lovligheden over retfærdigheden, var i Fords regi en perfekt fortælling, kulminerende med en naturkatastrofe, som intet lod tilbage at ønske. Troells remake (overtaget efter Polanski, der måtte bakke ud) bærer præg af, at instruktøren ikke har kunnet mobilisere noget personligt engagement i historien og af, at han ikke ejer bare tilnærmelsesvis den professionelle narrative evne, som i det mindste kunne få filmens fortælling til at fungere. I Fords film var handlingen bygget op omkring konflikten mellem den stivsindede guvernør og det frihedselskende indfødte par. Troell har åbenbart søgt at gøre intrigen mere raffineret, idet den indfødte helt, som trods guvernøren, har et forhold til guvernørens datter, hvilket selvsagt afstedkommer jalousi i begge lejre. Hvor det indfødte par hos Ford står uantastet som personifikationen af filmens natur/civilisation-konflikt, giver kærlighedsforholdet mellem den indfødte og datteren hos Troell kun anledning til pinligheder og psykologisk nonsens, der sammen med de etnografiske pikanterier (en forbudt jomfruelighedstest) kun virker lidet befremdende for fortællingen.



Herover og billede til højre: ny og gammel udgave af »Orkanen«. Yderst til højre og derover: Ny og gammel udgave af »Katten og kanariefuglen«

Hvor Fords film på et håndfast trivialplan fungerer overmåde godt og så at sige løfter sig op over sine beskedne ambitioner i kraft af et omhyggeligt manuskript med veltegnede personer og klart hold på tematikken (naturparadiset kontra civilisationen, frihed kontra fangenskab, retfærdigheden kontra loven) og især via Fords næsten uovergåede evne til at fortælle selv en noget kulørt historie med vitalitet, dramatik og en følelsesfuldhed som ikke virker forloren, er Troells film et holdningsløst arbejde. I stedet for Fords præcise fortælling om frihed og magtmisbrug, roder Troell rundt i et mismask af etnografi, raceproblematik og interfamiljære konflikter. Hvor Ford i ét enkelt virkningsfuldt, men helt ukunstlet shot af skibet, der sejler bort fra Hawaii, hvor den indfødte helt er i fangenskab, uskyldig dømt, formår at visualisere filmens motiv, begrebet frihed, på én gang symbolsk og dramaturgisk konkret, bliver det hos Troell blot til Sven Nykvists pæne turistbrochureagtige location-optagelser af koralrev, bølger og palmer. Historien, personkarakteristikken og tematikken er gledet fra instruktøren. I stedet for Thomas Mitchells fine

ræsonnør-skikkelse, får vi typisk nok en træagtig Max von Sydow, som er helt uden funktion i historien. Hvad angår den dramatiske trumf, orkanen der udsletter den lille ø samt størstedelen af personerne (Troell udsletter flere end Ford, hvad der bestemt også kan være grund til), er det betegnende, at det lykkes bedre i den gamle film, hvor *special effects* ubesværet glider ind i filmens helhed, fordi filmen i det hele taget er baseret på atelier-optagelser, hvorimod den nye film alt for tydeligt bærer præg af, at orkanen, i modsætning til den øvrige del af filmen, fandt sted i studierne.

KATTEN OG KANARIEFUGLEN

John Willards primitive, men elementært virkningsfulde horrorskuespil »The Cat and the Canary« (1922) blev først filmatiseret af tyskeren Paul Leni i USA i 1927. Leni, der var medinstruktør på et af den tyske ekspressionismes berømte kammerspil, »Hintertreppe«, gjorde i »The Cat and the Canary« virkningsfuldt brug af ekspressionistiske effekter, der jo også er som skabt for genren. Historien om hvordan efterkommerne til den ekscentriske

rigmand Cyrus West mødes på hans dystre herresæde, hvor sære fænomener rumsterer, i midnatstimen 20 år efter hans død for at erfare, hvem af dem, der i hans testamente er udpeget som arving til hans formue, rummer muligheder netop for den stil, som »Dr. Caligari« og »Nosferatu« lancerede, og har da også status som en klassiker i genren.

Allerede i 1930 kom en remake, Rupert Juliens »The Cat Creeps«, en typisk tonefilm-remake af en stumfilm-succes, og i 1939 yderligere en remake, Elliott Nugents succesrige vittige version med Bob Hope som den ene af de forskrækkede slægtningen, der må tilbringe en uhyggelig nat i det mystiske hus, hvor personer forsvinder og siden falder døde ud af panelerne, hvor grumme umennesker lusker omkring i de lønlige gange og prøver at skræmme den troskyldige arving (Paulette Goddard) fra vid og sans.

Om den nye remake, der er instrueret af Radley Metzger, er der ikke noget særligt godt at sige. Lige så lidt som de andre versioner ændrer den nævneværdigt ved historien og ved Lenis originalversion. Den væsentligste nye idé er, at Wests testamente her har form af to filmruller, angiveligt optaget med en pioner-toneteknik i 1914! Lokaliteterne er alt for pæne og lyse til at fungere uhyggelige og uheldsvangre. Der er føjet noget mere sadisme og vold ind i historien, hvad der ikke forøger spændingen. Den snerpede tante og den triste kusine er gjort til lesbisk par, hvad der egentlig heller ikke gør historien mere interessant.

DEN TAVSE MAKKER

Anders Bodelsens thrillerroman »Tænk på et tal« (1968), der rummer en af dansk litteraturs bedst gennemtænkte og gennemførte spændingsintriger, blev forståeligt nok omgående filmatiseret herhjemme. I midten af 70'erne kom der en vesttysk TV-filmatisering, som ikke blev vist i Danmark, og nu er der kommet en canadisk filmatisering under titlen »The Silent Partner«, instrueret af Daryl Duke. Filmen er åbenbart skabt uafhængigt af hinanden, i hvert fald er der ikke tale om, at den canadiske film skal bygge videre på den danske films succes. Der er simpelt hen tale om filmatiseringer med fælles udgangspunkt.



Palle Kjærulff-Schmidts danske filmatisering var virkelig meget dansk og fulgte forlægget meget nøje og med fuldstændig loyalitet over for tonen, atmosfæren og moralen. Den canadiske filmatisering er lagt an som en moderne amerikansk kriminalfilm med internationale stjerner i hovedrollerne. For at få historien til at hævde sig i en mere mondæn sammenhæng, har man, meget forståeligt, flyttet den fra Bodelsens Nærum-hygge med nikkende nissemand og kontor-flirts til et ubegrindeligt hæsligt Toronto, hvor det hele går barskere for sig. Man har åbenbart også ment, at Bodelsens personer var for stilfærdige i en tough kriminalfilm. Bankrøveren har således bevæget sig fra psykologien til psykiatrien: Christopher Plummer er gjort til en ravende sadistisk galning, der skærer hovedet af sin veninde og anbringer det i kassere-rens akvarium, da han opdager, at hun har snydt ham. Perspektivet i Bodelsens historie lå i væsentlig grad i, at kassereren var en kedsommelig, tilsyneladende helt konform og fantasiløs person. Sådan spiller Henning Moritzen ham perfekt i den danske version. I den canadiske udgave føles det fra begyndelsen som en fejl at anvende Elliott Gould i rollen. Goulds fysiognomi, hans hele apparition udsåtråler i den grad vitalitet, charme og upålidelighed, at man ikke et øjeblik vil tro på, at han skulle have brugt livet til at samle på akvariefisk og sørge for, at kassen stemte. Yderligere er der broderet videre på intrigen: psykopaten overtaler til slut kassereren til at udlevere pengene, de penge som kassereren stak til side ved bankrøveriet. Kassereren vil ikke være alene med røveren og overtaler ham til at hente pengene i banken, men så snyder kassereren ham igen ved at reagere som om det igen er et bankrøveri og bevise det ved hjælp af den seddel, røveren gav ham første gang. Men hvordan det er gået til, at kassereren stadig har denne seddel og ikke politiet, har filmen ikke nogen forklaring på, og det burde den have. Det er for øvrigt karakteristisk for en genfilmatisering som denne, at der heller ikke gennem filmens titel markeres noget slægtskab med romanen eller den tidligere filmatisering, tværtimod har den nye engelske udgave af romanen (Penguin-forlagets) fået navn efter filmen, for øvrigt ikke nogen videre heldig titel, for hvad tavst er der ved en partner, der hele tiden ringer op og besværer sig i telefonen?

DE 39 TRIN

John Buchans berømteste bøger er serien om englænderen Richard Hannay, en uafhængig, sportslig handlingens mand, som efter en del år i Sydafrika vender tilbage til England, hvor han imidlertid finder livet kedsommeligt, indtil han ved et tilfælde drages ind i dramatiske og nervepirrende intriger. Buchans bøger er måske nok uden større litterære fortjenester, men var uhyre populære og blandt deres beundrere er både Graham Greene og Alfred Hitchcock, hvis lejlighedsvis indbyrdes lighedspunkter måske netop bunder i dette fælles forbillede. Hvad de har kunnet finde hos Buchan er først og fremmest en god narrativ suspense-teknik. Fortællingerne bevæger sig forholdsvis uomstændeligt af sted i et simpelt, spændingsladet hand-

lingsforløb, der næsten udelukkende udnytter den ene dramaturgiske model, der består i at lede hovedpersonen fra den ene kritiske situation til den næste, enten som forfølger eller som forfulgt, eventuelt begge dele på én gang. Dette tema – den sagesløse persons tilfældige indblanding i en morderisk intrige, hvor han må klare sig alene det bedste han kan med improviseret amatør-konduite, ofte i konflikt både med de lovlige myndigheder og med de forbryderiske skurke – er gennem film som »The Man Who Knew Too Much«, »The Lady Vanishes«, »Foreign Correspondent«, »Strangers on a Train« og »North by Northwest« kommet til at stå som noget typisk Hitchcock'sk. Men faktisk kan det føres tilbage til Buchans »The Thirty-Nine Steps«,

øvrigt gør en del ud af i sit glimrende essay om Buchan i »The Dangerous Edge«, og det giver anledning til mere raffinerede suspense-situationer end hos Buchan. Det er også Hitchcocks opfindelse at lade spionerne 'gemme' deres tophemmeligheder, der skal udsmygles, i en hukommelseskunstners hjerne. Hvorimod den, skulle man sige, typiske Hitchcock-scene, Hannays improviserede optræden ved det politiske møde, faktisk stammer fra romanen.

Den første remake af Hitchcocks film, Ralph Thomas' fra 1958, er så at sige prototypen på en remake: den moderniserer historien hvad angår miljø og tidsalder; den udskifter (af gode grunde) en forgangen tids stjerne med en ny tids; den kopierer, undertiden ind-



Øverst Susannah York og Elliott Gould i »Den tavse makker«, derunder, nederst en scene fra »Tænk på et tal«. Næste side: øverst en scene fra Don Sharps »De 39 trin«, nederst scene fra Hitchcocks version

hvor Hannay tilfældigt trækkes ind i en spionintrige, der tvinger ham til, mistænkt for mord og samtidig i overhængende fare for at blive myrdet, at flygte til det skotske højland, hvor han snart jages af politi med hunde og af forræderiske sammensvorne, der råder over en flyvemaskine.

Hitchcocks filmatisering fra 1935, af Truffaut betegnet som »the synthesis of all (Hitchcock's) British work«, overtager temaet og strukturen, men ændrer i øvrigt ret meget ved fortællingens nærmere indhold. Historien bliver ført op til nutiden. Der bliver – sådan som en næsten uomgængelig film-stereotyp kræver det – indlagt en kvindelig hovedperson (hvor Buchans helt absolut er uden seksuelle forbindelser, et træk, som Gavin Lambert for

stilling for indstilling, den originale film, hvis holdning den helt uselvstændigt klæber sig til; og den er dårligere end original-film.

Thomas har arbejdet uden på noget tidspunkt at tage original-filmens af syne. Visse sekvenser (Mr. Memory-scenerne, episoden på Forth-broen, scenerne med det sammenlængede pars flugt og ophold på kroen, manden med det manglende fingerled) er detaljeret kopieret efter Hitchcock. Andre episoder ændrer en smule, men ikke væsentligt på

præsentationen (Hannays politiske tale er ændret til et naturhistorisk foredrag på en pigeskole), og enkelte nye ideer er føjet til (begyndelsen i Regent's Park, hvor den kvindelige spion går rundt med barnevogn; episoden med sandsigersken og cykelklubben). Filmen sætter sin lid til, at historien, forbilledet og en af tidens populære britiske stjerner, Kenneth More, er nok til at sikre succes'en. Derfor er det måske også overraskende, at selv de nøje kopier af gode Hitchcock-sekvenser virker livløse og klodsede hos Thomas. Men det bekræfter blot, at den åndløse imitation af selv det mest veloplagede originalværk er formålsløs.

Den nye version af historien, instrueret af Don Sharp (instruktør af en række mildst talt

remake, men om en genfilmatisering med de ændringer i forhold til forlægget som er almindelige i filmatiseringer, men altså ikke ændringer, som peger tilbage til Hitchcocks filmatisering. Dog kan en enkelt scene opfattes som en hilsen til Hitchcock: Mordet på Scudder – spionen, som trækker Hannay ind i intrigen (en kvinde hos Hitchcock og Thomas) – finder ikke, som hos Buchan og i de andre versioner, sted i Hannays lejlighed, men på stationen, hvor der fremstår som en remake af mordet på Mr. Towsend i begyndelsen af Hitchcocks »North by Northwest« (et mord, som også blev parodieret i Mel Brooks' »High Anxiety«).

Sharp har disponeret sin fortælling ud fra et alvidende fortællerperspektiv i modsætning til

gens mest vellykkede partier) og kommer med en ny forklaring på, hvad de 39 trin er: hos Buchan er det trappen, der fører fra spionreden ned til kanalkysten; hos Hitchcock og Thomas er det en spionorganisation; hos Sharp er det trappen i parlamentsbygningens klokketårn op til Big Ben, hvor der udspringer sig en slutscene, som man godt kunne tro var en 'remake' af slutscenen i »Olsen-banden går i krig«.

Det er sikkert symptomatisk, at en genfilmatisering som Sharps »The 39 Steps«, uden at kunne måle sig med Hitchcocks kongeniale, første filmatisering, i hvert fald fremtræder som en sympatisk, æstetisk tilfredsstillende og underholdende film, hvorimod de nye versioner af »The Champ«, »The Hurricane« og »The Cat and the Canary« – såvel som Thomas' »The Thirty-Nine Steps« – alle fremstår som typiske facile remakes, som blot er ude på at hente sig lidt nem kommerciel succes hjem, men som først og fremmest minder os om, at der ikke findes genveje i kunsten.

THE CHAMP

The Champ/Champ, mesterbokseren. USA 1931. Instr: King Vidor. Efter story af Frances Marion. Medv: Wallace Beery, Jackie Cooper, Irene Rich.

The Clown/Klovnen. USA 1953. Instr: Robert Z. Leonard. Medv: Red Skelton, Tim Considine, Jane Greer.

The Champ. USA 1979. Instr: Franco Zeffirelli. Medv: Jon Voight, Ricki Schroder, Faye Dunaway.

THE HURRICANE

The Hurricane/Orkanen. USA 1937. Instr: John Ford. Efter roman af Nordhoff & Hall. Medv: Raymond Massey, Jon Hale, Dorothy Lamour, C. Aubrey Smith, Thomas Mitchell og Mary Astor (som guvernørens hustru).

The Hurricane/Orkanen. USA 1979. Instr: Jan Troell. Medv: Jason Robards, Dayton Ka Ne, Arri-rau Tekurarere, Trevor Howard, Max von Sydow og Mia Farrow (som guvernørens datter).

THE CAT AND THE CANARY

The Cat and the Canary. USA 1927. Instr: Paul Leni. Efter skuespil af John Willard. Medv: Creighton Hale, Laura la Plante.

The Cat Creeps. USA 1930. Instr: Rupert Julian. Medv: Raymond Hackett, Helen Twelvetrees.

The Cat and the Canary/Katten og kanarifuglen. USA 1939. Instr: Elliott Nugent. Medv: Bob Hope, Paulette Goddard.

The Cat and the Canary/Katten og kanarifuglen. England 1978. Instr: Radley Metzger. Medv: Carol Lynley.

TÆNK PÅ ET TAL

Tænk på et tal. Danmark 1969. Instr: Palle Kjærulff-Schmidt. Efter roman af Anders Bodelsen. Medv: Henning Moritzen, Poul Hüttel, Bibi Andersson, Kirsten Peuliche.

The Silent Partner/Den tavse makker. Canada 1978. Instr: Daryl Duke. Medv: Elliott Gould, Christopher Plummer, Céline Lomez, Susannah York.

THE THIRTY-NINE STEPS

The Thirty-Nine Steps/De 39 trin. England 1935. Instr: Alfred Hitchcock. Efter roman af John Buchan. Medv: Robert Donat, Madeline Carroll.

The Thirty-Nine Steps/De 39 trin. England 1958. Instr: Ralph Thomas. Medv: Kenneth More, Taina Elg.

The 39 Steps/De 39 trin. England 1978. Instr: Don Sharp. Medv: Robert Powell, Karen Dotrice, David Warner.



uminddeværdige film såsom »Devil Ship Pirates«, »Rasputin the Mad Monk« og »The Face of Fu Manchu«, afholder sig fra at begå remakes oplagte fejl. Den har ikke moderniseret historien, men tværtimod placeret den der, hvor den foregik hos Buchan, dvs. som et opdigtet forspil til Første Verdenskrig, selv om man naturligvis også i denne tilbagevenden til verden af igår kan se en slags modernisering, for så vidt som nostalgien er à la mode for tiden. Antagelig i klog erkendelse af, at det ikke fører til noget at søge at kalkere Hitchcocks version endnu engang, har Sharp (og hans manuskriptforfatter Michael Robson) helt afstået fra Hitchcock'sk materiale og er igen gået ud fra Buchans bog. På den måde må man sige, at her faktisk ikke er tale om en

det begrænsede point of view i Buchans jegerroman og de første filmatiseringer, hvor alt ses med Hannays øjne. Sharp redegør for Hannays, politiets og skurkenes synspunkter sideløbende. Derved kommer det politiske komplot og tidsbilledet, som der er gjort meget ud af, til at træde i forgrunden, og temaet, ene mand mod alle – »lonely and helpless with all the world against you« (som det hedder hos Hitchcock), bliver mindre fremtrædende. Sharp må til gengæld give afkald på den dramatiske effekt, der ligger i, at vi med Hannay er uvidende om, hvem der er over-skurken, et moment som Hitchcock får meget ud af (manden med det manglende fingerled!). Alle filmatiseringerne har ændret ved Buchans slutning (selv om den hører til bo-