

Bøger

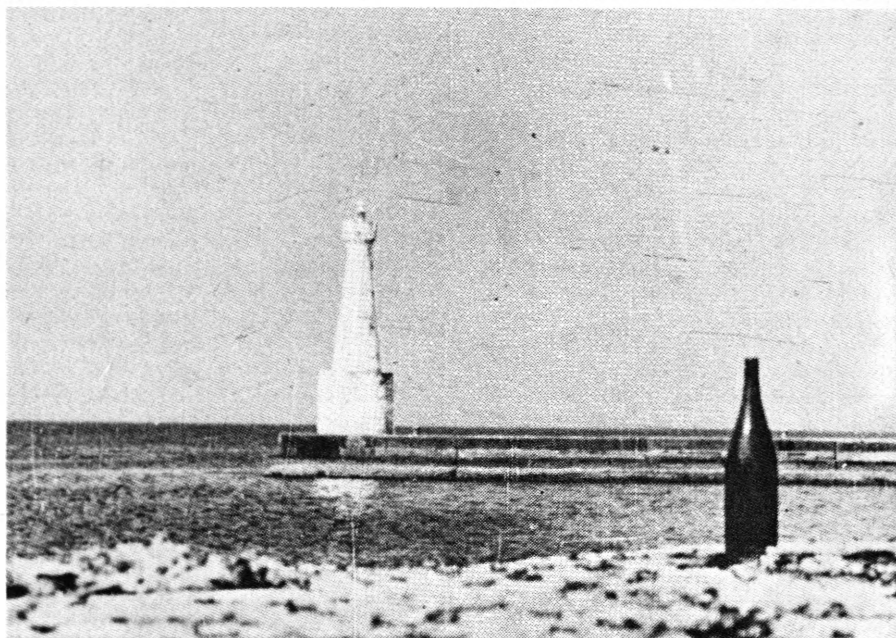
Japansk filmkunst og japansk kultur

Dette er ikke en ny japansk filmhistorie. Det gør Noël Burch klart fra begyndelsen, og det kan man ikke være uenig med ham i, skønt man kan være uenig med ham i meget. Som man selv skriver, er hans formål med sin bog på engang mere beskeden og betydeligt mere ærgerrigt og dumdrigt. Ud fra et historisk synspunkt vil han behandle den japanske film, nærmere betegnet fra perioden 1917 til 1945, som bogen beskæftiger sig mest med, med konstant reference til det, som han kalder japansk kultur i sin helhed. Han forsøger kort sagt det, som enhver elsker af japansk film formentlig på et eller andet tidspunkt har drømt om, fordi japanerne med Burchs ord »has produced a cinema which is in essence unlike that of any other nation.«

Hvad han søger at kredse sig ind på, er derfor de fundamentale forskelle mellem vestlig og japansk filmkunst, og han vil gerne se sin bog som »a step in the direction of a critical analysis of the ideologically and culturally determined system of representation from which the film industries of Hollywood and elsewhere derive their power and profit. It consequently may be understood as part of a much broader movement, that of the modern search for a Marxist approach to art, initiated by Brecht and Eisenstein, and which involves a *detour through the East*.« Vi kan derfor nok vente flere værker af Burch efter at han nu har foretaget omvejen gennem Østen, og det må vel være i dem man skal lede efter den marxistiske holdning til kunsten, som ikke springer forstyrrende iøjnefaldende frem i »To the Distant Observer«. Det mindst tilfredsstillende i bogen er også dens sammenligninger mellem japansk og det han kalder vestlig borgerlig kunst. Et er, at Burchs ideologikritiske holdning i sig selv er udtryk for en begrænsning. Et andet er, at hans helt besværgende foragt for middelklassen og hans næsten religiøst farvede had til Hollywood-traditionen ofte ganske tager magten fra den videnskabelighed, som han søger at anlægge. Er man ikke en hund efter filmteori, er der en del i bogen, som man må søge at bekæmpe sin irritation over. Burch er et meget karakteristisk produkt af den moderne, akademiske verden med sin

altgennemskuende teoretiske analysen, sin slåen på det videnskabelige syn, og sin forklæthed for skemativering, systematisering, orden. Men opvakt er han unægtelig og en analytiker for Herren. Og der er derfor en del at hente i bogen, som lægger til vor forståelse for den japanske films særpræg. I bogens første del summerer han f.eks. op således:

»Firstly, tradition inclines the Japanese to read any given text (and this may also be a film, as we shall see) in relation to a body of texts. Secondly, the sacrosanct value placed on originality, the taboo placed on 'borrowing', on 'copying' in the West are as utterly foreign to Japan as are Western 'individualism' and the primacy of the person or subject. Thirdly, the linear approach to representation is not a privileged one. Finally, the precedence given 'content' over 'form', or rather the hypostasis of meaning to the detriment of its *production*, is a specifically Western attitude. It has informed all Western methods of analysis, explanation, reading or interpretation; it has also been imported into Japan to fill an undeniable theoretical and instrumental void. It has, however, no place in any artistic or other practice that can be identified as specifically Japanese.«



Karakteristisk Still Leben-shot i Ozu-film

Det mest udbytterige i bogen er utvivlsomt Burchs grundige analyser af en række film, som han bl.a. bestemmer i forhold til japansk historie, tankegang og kunst, ikke mindst teater. Med hensyn til dette sidste anvender han fornuftigt betegnelserne *presentational* og *representational theatre*, hvormed han med det første karakteriserer den teaterform (og det vil sige den japanske), hvor tilskuerne ved, at skuespillerne spiller roller, og med den anden den teaterform, der tilstræber en illusion af virkelighed (og det vil bl.a. sige det 19. århundredes europæiske teater). Og der kan også være grund til at citere hans bemærkninger om det fortællende: »Narrative as such is not foreign to Japanese tradition; it is on the contrary, omnipresent, but its modes are radically different from ours. . . the primary nar-

rative dimension is isolated, set apart from the rest of the theatrical substance, designated as one function among others. In the West, on the other hand, since the Eighteenth century, our major narrative arts- the novel, the theatre and more recently the cinema- have tended towards a kind of narrative saturation; every element is aimed at conveying, at expressing a narrative essence.«

Mest stimulerende i bogen er for mig kapitlet om Ozu, hvori Burch meget skarpsindigt får karakteriseret nogle af de særpræg, som er Ozus. Bl.a. under henvisning til japansk poesi får Burch omsider sat en etikette på Ozus Still Leben-shots, som vi fra nu af kan betegne som *pillow shots*.

Sammenfattende for den historiske gennemgang er det Burchs synspunkt, at japansk film havde sin storhedstid indtil 1945, og han ved naturligtvis, at han indtager en provokatorisk attitude, når han argumenterer for, at Ozus og Mizoguchis film fra tiden efter krigen, dvs. de film, der gjorde dem verdensberømte, er ringere end deres førkrigsfilm, fordi de er udtryk for akademisme og opportunisme, iniceret af vestlig filmkunst. Det er en mening, som Burch er vældig glad for, og man under ham gerne glæden ved at indtage et modsat

synspunkt, men i sin argumentation er han nu ikke meget overbevisende. Blandt efterkrigstidens instruktører er hans foretrukne Kurosawa og Oshima, men det, som han skriver om disse to synes at høre hjemme i en helt anden bog end den, han begyndte på. Måske er hans egentlige ærinde med bogen et omfattende opgør med den borgerlige filmkunst i vesten, og i dette opgør har han søgt støtte i den japanske film. Men hvis man kan se bort fra dette tilgrundliggende argument i bogen, og det er ikke så svært, kan man nok blive en del klogere på den japanske film, og det er vel nok så spændende.

Ib Monty

Noël Burch: *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema*. Scholar Press, London 1979, 387 s., ill. Indbundet 10 pund, paperback 4,95 pund.

Det nye Hollywoods fodspor

Det må være fristende at give sig i kast med en seriøs kortlægning af udviklingen i amerikansk film inden for det sidste tiår, men også uhyre vanskeligt at overskue det virvar af talent der er vokset frem i den pågældende periode. Det er ikke desto mindre hvad den amerikanske filmhistoriker og -kritiker Diane Jacobs forsøger i bogen »Hollywood Renaissance«, og hun har da også klogeligt valgt at koncentrere sig om fem af periodens vigtigste instruktørmavne i sin smukt disponerede bog. Disse fem navne udskilles i et introduktionskapitel på omkring 20 sider, hvor der redegøres for tiårets vigtigste strømninger med hovedvægten lagt på det (til tider noget tungt) sociologisk-filosofiske, kraftigt understøttet af citater af Orson Welles, par excellence det gamle Hollywoods kunstner med stort K.

De fem der er valgt er John Cassavetes, Robert Altman, Francis Coppola, Martin Scorsese og Paul Mazursky, der tildeles hver sin afdeling med et generelt karakteriserende præsentationsafsnit, efterfulgt af korte, men rammende analyser af deres film i kronologisk rækkefølge (dog er Coppolas debutgyser for Roger Corman og Altman's film før »M.A.S.H.« udeladt), frem til og med 1976.

Valget er rimeligt, fordi de alle fem har en produktion bag sig der tegner hver sin markante kunstneriske personlighed og samtidig er tilstrækkeligt omfattende (fem film eller flere) til at såvel sammenhæng som udvikling kan spores og kortlægges hos hver især. Ydermere sættes de i introduktionskapitlet fint i relief til både forudgående filmskabere: Arthur Penn, Sam Peckinpah, Mike Nichols, Roman Polanski, Sidney Lumet etc. samt til samtidige (men af diverse grunde knap så produktive eller markante) kolleger som Woody Allen, Hal Ashby, Ralph Bakshi, Noel Black, Peter Bogdanovich, Mel Brooks, Brian De Palma, John Hancock, Dennis Hopper, George Lucas, Terrence Malick, John Milius, Bob Rafelson, Michael Ritchie, Jerry Schatzberg, Steven Spielberg og Howard Zieff. Alene denne sidste remse røber hvor svært det er – i løbet af de sidste par år er både Allen, Ashby, Lucas og Spielberg rykket helt frem i forreste række, Malick og Milius er godt på vej, og der er allerede kommet en helt stribe nye talenter til.

Men Jacobs kommer også omkring de andre – manuskriptforfatterne Robert Towne, Joan Tewkesbury, Paul Schrader, Willard Huyck & Gloria Katz – fotografene Vilmos Zsigmond og Laszlo Kovacs (og hvad med Gordon Willis, John Alonzo, Michael Champan, Paul Lohmann, Bill Butler, Haskell Wexler m.fl.?) – og de nye stjerner Jack Nicholson, Robert De Niro, Harvey Keitel, Elliot Gould, Donald Sutherland, Keith Carradine, Karen Black, Shelley Duval, Louise Fletcher, Ellen Burstyn, Cybill Shepherd, Madeline Kahn osv. osv. – og hele dette perspektiv fastholdes hele vejen igennem enkeltanalyserne.

Bogen er således ganske glimrende og udbytterig læsning. Hvad jeg savner – i introduktionskapitlet – er en nøjere redegørelse for sammenhængen mellem denne »Hollywoodrenæssance« og hele omlægningen af det amerikanske produktionssystem på filmens område, hvor netop Cassavetes, Altman og Coppola (blandt de udvalgte) har haft afgørende indflydelse. Efter 50'ernes og 60'ernes gradvise opløsning af den gamle studiestruktur i skyggen af »flimmerkassen«s hastigt tiltagende udbredelse har de netop været med til at vise nye veje – efter fransk ny-bølge-mønster. De gamle studio-bosser er i dag erstattet af mere anonyme pengemænd, og det er selvfølgelig stadig den økonomiske succes der tæller, men nu er det hver enkelt *unit*, hver enkelt instruktør der tegner filmenes indhold. Mesterværker som »Nashville«, »The Godfather«, »Taxi Driver«, »Bloom in Love«, »Annie Hall« og »Close Encounters of the Third Kind« er blevet skabt i et klima af kunstnerisk frihed som ikke tidligere er set i amerikansk film. Det nye Hollywoods filmskabere har for alvor mulighed for at blive sande »auteurs«, og der er tilsyneladende ret vide tøjler – Altman har f.eks. ikke lavet en virkelig stor økonomisk succes siden »M.A.S.H.«, men kan alligevel holde sit private produktionsselskab kørende med film efter film.

Specielt er den nye generations forhold til de hævdvundne genrer interessant i dette perspektiv. Det er folk der er vokset op i biograflys og celluloidflimmer, og det er ikke længere suspækt at lave en gyser, en detektivfilm eller en western med omhu og seriøsitet. De gamle formler bearbejdes, forandres, pasticheres i én uendelighed og danner grobund for stribevis af personligt engagerede, fantasifulde, morsomme og spændende film.

Diane Jacobs' bog er en glimrende redegørelse for fem af disse nye filmfolk med tryk på *film*. Den videre perspektivering har vi til gode indtil videre, men den kommer forhåbentlig – engang når 1970'erne er blevet forhistorie.

Asbjørn Skytte

Diane Jacobs: »Hollywood Renaissance«, A. S. Barnes & Co./The Tantivy Press, South Brunswick and New York-London 1977. 192 sider.
PS: Som alle andre i Peter Cowies Barnes/Tantivy serie indeholder bogen naturligvis komplette filmografier over de fem udvalgte instruktører.

Alfred Hitchcocks liv og levned

Efter en karriere, der har strakt sig over foreløbig 56 år, og efter 53 film turde Alfred Hitchcock nok være en af de bedst kendte filminstruktører i denne verden. Der har i årenes løb været en mangfoldig litteratur om ham og hans film, og med udgangspunkt i Chabrols og Rohmers snart 25 år gamle bog har mange kritikere talt længe og alvorligt om skyldkomplekser og katolske traumer og soning i Hitchcocks film, og det fik i alle tilfælde i en årrække mange seriøse biografegnere til at vurdere Hitchcocks produktion efter dens meningsfuldhed og ikke efter dens iøjensfaldende underholdningskvaliteter. Hitchcock har altid udvist en høflig interesse for alle de mærkelige tolkninger af hans

film, der er blevet bragt til torvs i årenes løb, men han er aldrig selv hoppet på vognen. I det hele taget har han helst snakket praktiske detaljer, når han er blevet af-æsket udtalelser om sine film, og måske netop efter de mange års dybsindige og ofte forskruede tolkninger af den underliggende symbolik og mening i filmene, kom Truffauts nu klassiske interview-bog som en behagelig overraskelse, da den kom frem i 1966. Den var fuld af anekdoter og fornøjelige betragtninger, og den cementerede en række af de standardskrøner, som Hitchcock selv har bygget op om sit image, og gav ligefremme og derfor ofte lidt desillusionerende forklaringer på mange af de ting og fænomener, der har synet gådefulde i hans rige produktion.

Siden Truffaut-bogen er der kommet endnu en række subjektive værker om Hitchcock og hans film, og mange af dem har skam været læseværdige nok. Men som tilfældet var med en anden af filmhistoriens store skikkelser, Chaplin, savnede man en bog om kunstneren selv indefra efter de mange kritiske tolkninger og lobhudlende værker. Da Chaplin endelig på sine ældre dage skrev sin selvbiografi, kom den nok som en skuffelse for mange, der havde ventet et mere detaljeret indblik i selve skabelsen af filmene og en mere nøgen redegørelse for geniets visioner og kampe. I dag kan de fleste formentlig indse, at Chaplin ikke kunne have skrevet sin selvbiografi anderledes, end han gjorde.

Det er med samme følelse af utilfredshed og sådan-må-det-nu-engang-være-erkendelse, man læser John Russell Taylors autoriserede biografi om Hitchcock. »Hitch« hedder bogen lakonisk, og det er på mange måder en lakonisk bog. Den fortæller eksemplarisk, som biografier nu engang skal, om de ydre forhold i Hitchcocks liv, hvornår, hvor, sammen med hvem, og hvad skete der så. Men Hitchcock har tydeligvis ikke været så forfærdelig meddel-som om sin egen indsats i løbet af sin lange karriere, selv om han tilsyneladende er gået meget aktivt ind for biografien. Hvad vi således får at føje til det billede, vi allerede kender, og hvor filmene naturligvis fortsat vil være det vigtigste, er en række faktuelle oplysninger, der aldrig rigtigt kommer under huden på kunstneren selv.

Der ligger naturligvis i denne milde skuffelse begravet en fæl og romantisk geni-dyrkelse, som formentlig under alle omstændigheder er ved at gå af mode, en fornemmelse af, at den store kunstner også skulle være det ulmende, utilpassede, uregelmæssige, givende geni udenfor sin kunst, og på ingen stor kunstner passer denne beskrivelse vel dårligere end på netop Hitchcock.

Russell Taylors bog får da også tegnet et foruroligende portræt af en britisk middelklasse-mand, en spidsborger, en grundigt og minutøst arbejdende håndværker, der bruger endeløs tid på at planlægge og tilrettelægge og organisere, og som aldrig – den historie er jo kendt nok – ville

drømme om at forlade sig på øjeblikkets indskydelse, på geniets vision, på kunstnerens ret til at følge sin inspiration. Det er et fantastisk lidenskabsløst menneske, man møder i dette portræt af Hitchcock, en mand, der optager sine film i mørk jakkesæt og hvid skjorte og diskret slips og i en atmosfære af stilfærdig orden og organisation. Her overlades intet til tilfældighederne, og Hitch er da også villig nok til at tage skylden for alle de mislykkede ting i filmene på sin egen kappe.

Biografien om Hitchcock er meget jordbunden, og selv om Russell Taylor ikke har fungeret som ghost-writer, men virkelig er en begavet kritiker, der lægger sine



Alfred Hitchcock

egne fortolkninger ind i bogen, hvor Hitchcocks ord ikke rækker, bliver bogen netop ved sin kredsen om personen og hans uopstlytede forhold til sin kunst en slags basis for nyvurdering af Hitchcocks film. De notoriske prøvesten for den Chabrol-Rohmer'ske tolkning – og dermed de film, der i mange år har stået som de (mere eller mindre oversete) mesterværker i produktionen – »Under Capricorn«, »I Confess«, »The Wrong Man« – falder noget sammen ved læsningen af denne bog, og mange af de rendyrkede og glatte komedie-thrillers, som man måske i sit stille sind har sat allerhøjest – »Young and Innocent«, »The Lady Vanishes«, »Rear Window«, »North by Northwest« – bliver for alvor rehabiliteret, og læsningen af bogen giver en gevaldig lyst til at få genset mange af disse film, der nu så længe har været udenfor vores rækkevidde.

»Hitch« giver os fortsat ikke det endelige svar på, hvem Alfred Hitchcock egentlig er. Hvem er dette menneske, hvis fysionomi er én så velbekendt? Hvordan trænger man ind under overfladen på en kunstner, der i så mange år har kørt skånseksløs PR på sit eget dæmoniske hygeonkel-image? Hvordan kombineres mandens næsten perverse generthed med hans groteske klovnerier på film og TV? Hvordan forenes hans påståede 40 år lange seksuelle afholdenhed med den til-

tagende seksualitet i hans film i disse år? Nå ja, svaret er vel i begge tilfælde indlysende, men bidrager forsåvidt kun til at gøre personen endnu mere mystisk. Med andre stærkt personlige kunstnere – som f.eks. Buñuel og Fellini – kan man stille sig tilfreds med, at billedet af dem selv er at finde klart (omend ikke altid entydigt) i deres film. Men Hitch har formentlig aldrig lavet film, fordi han var drevet frem af en ustyrlig trang til at realisere sig selv ad denne vej. Han har lavet underholdningsfilm, som man – synes jeg da – får mest ud af, hvis man ikke lægger mere i dem, end what-meets-the-eye.

Om man vil spille tid og penge på »Hitch« er således et spørgsmål om, hvorvidt man finder biografier interessante. Det gør jeg, og jeg anser Hitch for at være en stor kunstner, og jeg tror måske, jeg har haft flere gode timer med hans film end med nogensomhelst anden instruktørs. Og hvis man i øvrigt erkender, at værket er vigtigere end kunstneren – og her kunne man vel nok påstå, at enkelte kunstnere som f.eks. Welles og Godard i korte perioder ligesom har antaget en dimension, der overskred det værk, der gjorde dem så betydningsfulde – så har man her endnu en udmærket bog om en filminstruktør, der ofte har overskygget sine egne film, men som måske, den dag regnskabet skal gøres op, overhovedet ikke eksisterer udenfor filmene. »Hitch« er på en måde en erkendelse af dette, og det er en af de ting, der gør bogen læseværdig. Men jeg vil som sagt hellere se filmene. Og helst lidt snart, ikke?

Ib Lindberg

Håndbog over TV-film

De to engelske TV-freaks – eller teleaster som det nu hedder – Christopher Wicking og Tise Vahimagni har påtaget sig den umulige og påtrængende opgave at lave en håndbog over amerikanske instruktører af TV-film og serier, og for at gøre det underholdende for sig selv og provokerende for læserne har de af alle modeller valgt auteur-skabelonen. »The American Vein« er et TV-leksikon opbygget som »Vingt ans de cinéma américain« og Andrew Sarris' »The American Cinema«. Det uoverskuelige oprydningssarbejde i denne del af filmproduktionen, der har stået på i 30 år men ikke tidligere er blevet systematisk dokumenteret, har resulteret i 281 biografier med tilhørende filmografier. Oversigten over instruktørernes film karakteriserer forfatterne klogeligt nok som »repræsentativ«. De har dels været afhængige af, hvad der har været vist i England, og dels af de oplysninger, som de amerikanske produktionsselskaber har leveret.

Auteur-modellen er forfærdig og i virkeligheden galimatias, når det handler om TV. Langt størstedelen af TV-instruktører

er håndværkere af forskellig dygtighedsgrad. De bestilles til en opgave med måske tre ugers samlet arbejde. Manuskriptet er i forvejen tilrettelagt og vurderet efter opinionsundersøgelser. Der er ingen tid til hverken improvisationer, større stilistiske indsatser eller personlige »touches«. Tematiske linier er selvsagt kun at spore ved en halsbrækkende efterrationalisering. Buzz Kuliks film om historiske retssager (Chessman og Lindbergh-kidnapningen f.eks.) er således kun karakteristiske ved at handle om retssager, ikke ved Kuliks personlige holdning til dem.

Det er derfor med blandede følelser man læser de to forfatters karakteristikker igennem. Undertiden resulterer de i en præcis beskrivelse som i tilfældet Earl Bellamy, der herhjemme kun er kendt for sine C-film i biografierne, men også har arbejdet regelmæssigt for TV: »Earl Bellamy er en af de instruktører, som næsten er glemt, mens de endnu er i arbejde. Bellamys karriere ligner på alle måder et skib, der sejler forbi i natten uden formål og uden bestemmelsessted og blot med Universals studioflag til at fortælle, hvor det kom fra.« Karakteristikken kunne imidlertid gælde for 200 af de biograferede instruktører.

Et eksempel på, at auteurteorien går galt i byen er David Greene. Han har i følge forfatterne »an eye for beautifully formal composition and skill and subtlety with actors«. Det kunne man gå med til efter den omhyggelige pilot til »Rich Man, Poor Man«, men hvad så med spillefilmen »Fanget i dybet«, der i et og alt modsiger beskrivelsen. Sandheden er nok, at Greene er en solid håndværker, der er prisgivet manuskriptet.

Joseph Sargent er til gengæld et eksempel på, at forfatterne er handicappet af at have set for få af hans film, således mangler filmografien både »Hustling« og »The Night That Panicked America«, som nok gør ham fortjent til mere end blot at være »master of pure visual suspense«. Sargent er en af de få TV-instruktører, der evner at få miljøet til virkelig at leve omkring skuespillerne.

Udover biografierne, der for at nå op på 281 også omfatter dem, som i dag kun arbejder med spillefilm (Peckinpah, Pollack, Ritchie m.fl.) og dem, der for længst har retireret (Benedek, Milestone, George og Vincent Sherman) indeholder »The American Vein« også en index til alle betydningsfulde serier samt en oversigt over skelsættende årstal i TVs historie. Der mangler en biografi på Donald Wrye (»The Entertainer« med Jack Lemmon), men ellers skulle man ikke savne noget.

For instruktør-fikserede er »The American Vein« selvfølgelig en must og for de mere realitetsbetonede et udmærket grundlag at arbejde videre på. Der er her samlet flere titler, end det ville være muligt at skaffe sig på anden vis. Og amerikansk films renæssance havde næppe fået sit format, hvis ikke de franske instruktører havde begyndt lige så tosset og entusiastisk som Christopher Wicking og Tise Vahimagni gør her.

Michael Blædel

The American Vein. Talisman Books. England 1979. 261 sider. 7, 5£.