

166 – 29. årg. december 1983 – Kr. 35,00 – ISSN 0023-4222

Kosmorama

JOHN BADHAM

R.W. FASSBINDER

SHOHEI IMAMURA

JAMES IVORY

JØRGEN LETH

NICHOLAS RAY

OLE ROOS

CARLOS SAURA

CHR. BRAAD THOMSEN

WIM WENDERS

KOSMORAMA

166 - 29. årg. december 1983 - kr. 35.00 - ISSN 0023-4222

160

San Lorenzo natten
Jørgen Bonnén Oldenburg

163

Padre Padrone – Min fader, min herre
Jan Kornum Larsen

166

Nick's Movie
Jan Kornum Larsen

170

Kunsten støjer ikke når den kokser
Asbjørn Skytte

174

John Badham og teknikken vidundere
Kåare Schmidt

177

Verden er Leth
Søren Birkvad

189

Hede og støv og lidt om tre mennesker i Indien
Bo Tao Michaélis

193

Mennesket i forgrunden på festival i Mannheim
Børge Trolle

196

Carmen
Ebbe Iversen

197

Querelle
Lene Nordin

199

Balladen om Narayama
Jan Kornum Larsen

201

Feber i blodet
Ib Monty

203

Udenrigskorrespondenten
Jan Kornum Larsen

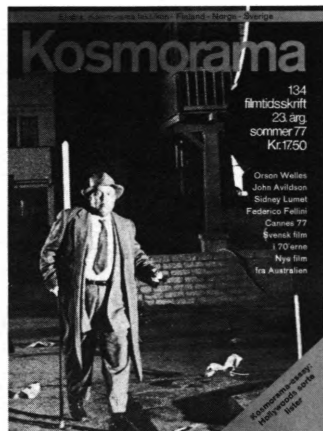
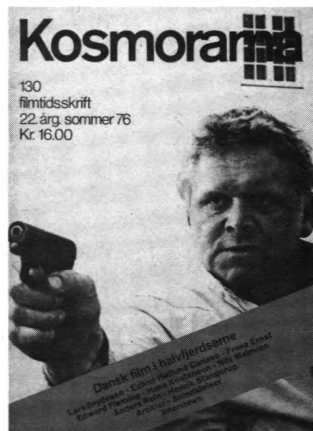
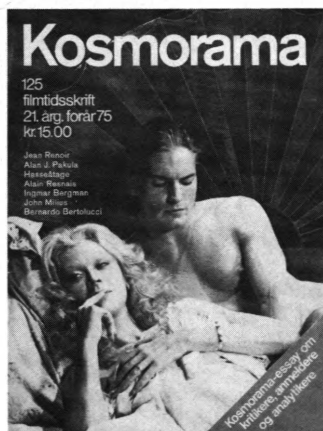
204

Forræderne
Carl Nørrested

205

Mit sidste suk
Dan Nissen

Redaktion: Per Calum (ansvarsh.) og Jan Kornum Larsen. Kosmorama er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske filmmuseum og udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 120,00. Enkeltnumre kr. 35,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i filmmuseets ekspedition. Store Søndervoldstræde, 1419 København K. Tlf. (01) 57 65 00 og (01) 57 10 03, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18.30-21.30 eller på giro 6 04 67 38. Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset A/S, København.



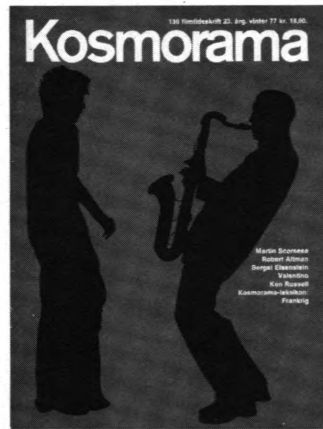
UDSALG

DET DANSKE FILMMUSEUM
Biblioteket

Kosmorama

20. årg. nr. 117-124	pr. stk. kr. 5.00
21. årg. nr. 125-128	pr. stk. kr. 5.00
22. årg. nr. 129-131	pr. stk. kr. 5.00
23. årg. nr. 132-136	pr. stk. kr. 5.00

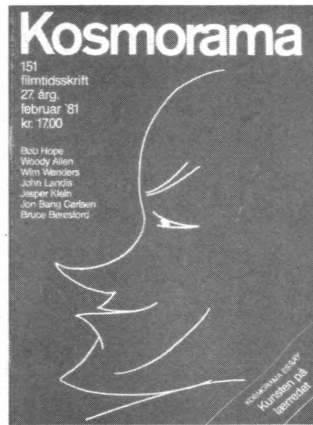
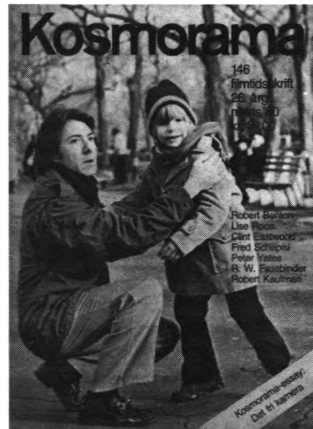
meget begrænset oplag.



24. årg. nr. 137-140	pr. stk. kr. 10.00
25. årg. nr. 141-143/44	pr. stk. kr. 10.00
26. årg. nr. 145-150	pr. stk. kr. 10.00
27. årg. nr. 151-155/56	pr. stk. kr. 10.00

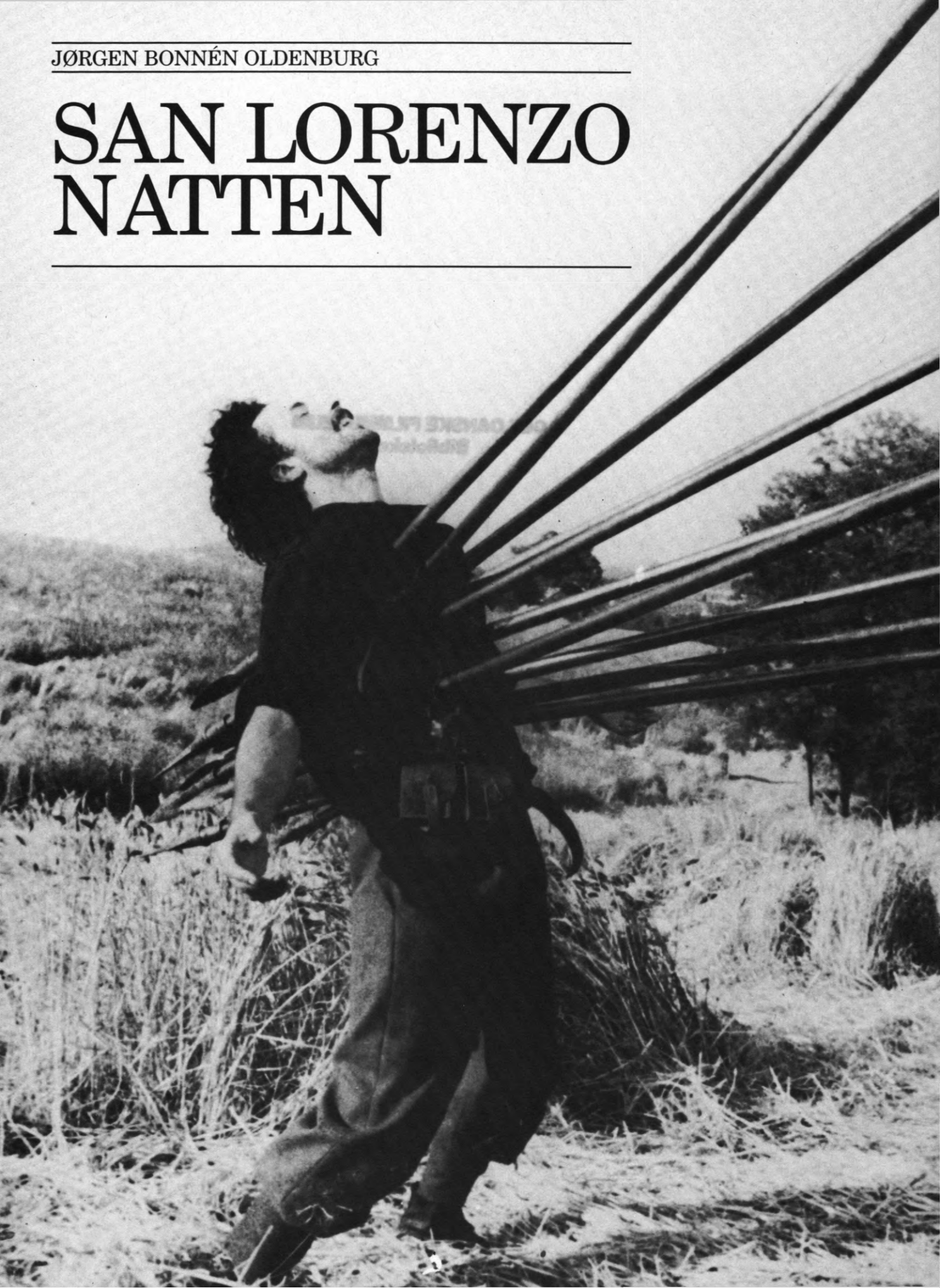
BILLIGE BØGER

Jean Renoir	5.00
Luis Bunuel	5.00
John Ford	15.00
Nye bøger om film 1-12	5.00
Erik Balling	15.00



JØRGEN BONNÉN OLDENBURG

SAN LORENZO NATTEN



La notte di San Lorenzo« er et moderne helteepos. Vi har forladt gudernes mytologiske verden og befinder os i en reel historisk situation, men de begivenheder, der finder sted, og den måde, personerne optræder på, er som hentet fra Iliaden eller Æneiden eller et andet klassisk værk, hvor man må gribes af storheden i situationen, eviggyldigheden i følelsen og den naturlige patos i udtrykket. Naturligvis er der i formel henseende en himmelvid forskel på Homers heksametre og Taviani'ernes virkelighedsgengivelse, men beundringen for det heroiske menneske, der overskrider de grænser, hverdagen sætter, er fælles. Det er netop i menneskeopfattelsen, filmens skønhed består, ikke i dens ydre fremtoning, for Taviani'ernes billeder er smukke uden at være prangende. Prosaisk og nøgternt viser de, hvad der skal vises, nemlig de almindelige mennesker, som er filmens personer, og som i deres individualitet får en autenticitet, så vel som en idealitet. Og den forening – som man skal til Dreyers eller John Fords bedste scener for at finde sidestykker til – gør, at man tør tro på disse mennesker som typer, som forbilleder, som helteskikkelser.

Filmen refererer selv til sine antikke forbilleder, når den lille pige, som er historiens fortæller, undertiden forestiller sig de ting der sker, som var det optrin fra det heltekvad, en gammel flygtning reciterer for hende (vistnok Torquato Tassos »Det befriede Jerusalem«). Når f.eks. en fascistisk soldat dræbes af partisanerne, oplever hun det som om han gennembores af et dusin lanser, kastet af heltemodige romerske krigere. Og selve filmens struktur er også beslægtet med de klassiske helteedigte, hvor de enkelte episoder kan bytte plads, stort set uden at skabe meningsforstyrrende fejl. Det er nemlig ikke forløbet, der i sig selv er det væsentligste, men de enkelte optrin, de små, men væsentlige episoder undervejs. Taviani'erne bruger ikke krigen som baggrund for en dramatisk action-film (som *Das Boot*) eller som symbolsk skueplads for kampen mellem godt og ondt (som *Deer Hunter*), men som den realitet, der prøver mennesker, dræber nogle, skåner andre, men bringer deres inderste jeg op til overfladen og til udfoldelse. Personerne kommer fra hverdagen, men deres prøvelser fører dem gennem mytologiske landskaber.

Bedst kendt af tv-seere

Filmens instruktører, brødrene Paolo og Vittorio Taviani, er her til lands nok kun kendt af de mest trofaste tv-seere, for indtil nu har ingen af deres hidtil 9 film været vist i danske biografier, mens TV gennem årene dog har vist 3 af deres vigtigste film, nemlig »San Michele aveva un gallo« (San Michele havde en hane, 1971) og »Allonsanfan« (1974), der begge stod på repertoire i 1976, og endelig deres gennembrudsfilm i forhold til et større publikum, prisvinderen fra Cannes i 1977, »Padre, padrone« (Min fader, min herre, i TV 1978). Brødrene, der nu er i begyndelsen af halvtredserne, har lavet film sammen de sidste 20 år, tidligere især debatterende, politiske film om kritisable forhold i det italienske samfund, men efterhånden også værker, der ikke kun forholdt sig intellektuelt analyserende til de problemstillinger, som blev taget op. »Padre, padrone«, Gavino Leddas selvbiografiske roman, som det sujet, der forløste Taviani'ernes engagement i verden omkring dem, og gav dem mulighed for at beskrive en følelses-

mæssig udvikling. Filmen handler om en mand, der allerede som dreng bliver taget fra skolen af sin far, der har brug for ham til at passe gedehjorden højt oppe i bjergene. Her færdes drengen i praktisk taget total ensomhed, og først da han som værnepligtig tvinges til at forlade sin hjemstavn, begynder han at vokse i menneskelig henseende. Kommunikationen med andre bliver en lidenskab for ham i så høj grad, at han bliver sprogforsker og forfatter. Filmen var næsten skræmmende nøgen ved den ublufærdighed, hvormed de følelsesmæssige behov kom til udtryk, men samtidigt stærkt engagerende i sit klassiske humanistiske tema: et menneske kæmper for at overvinde de ydre omstændigheder og frigøre sin ånd.

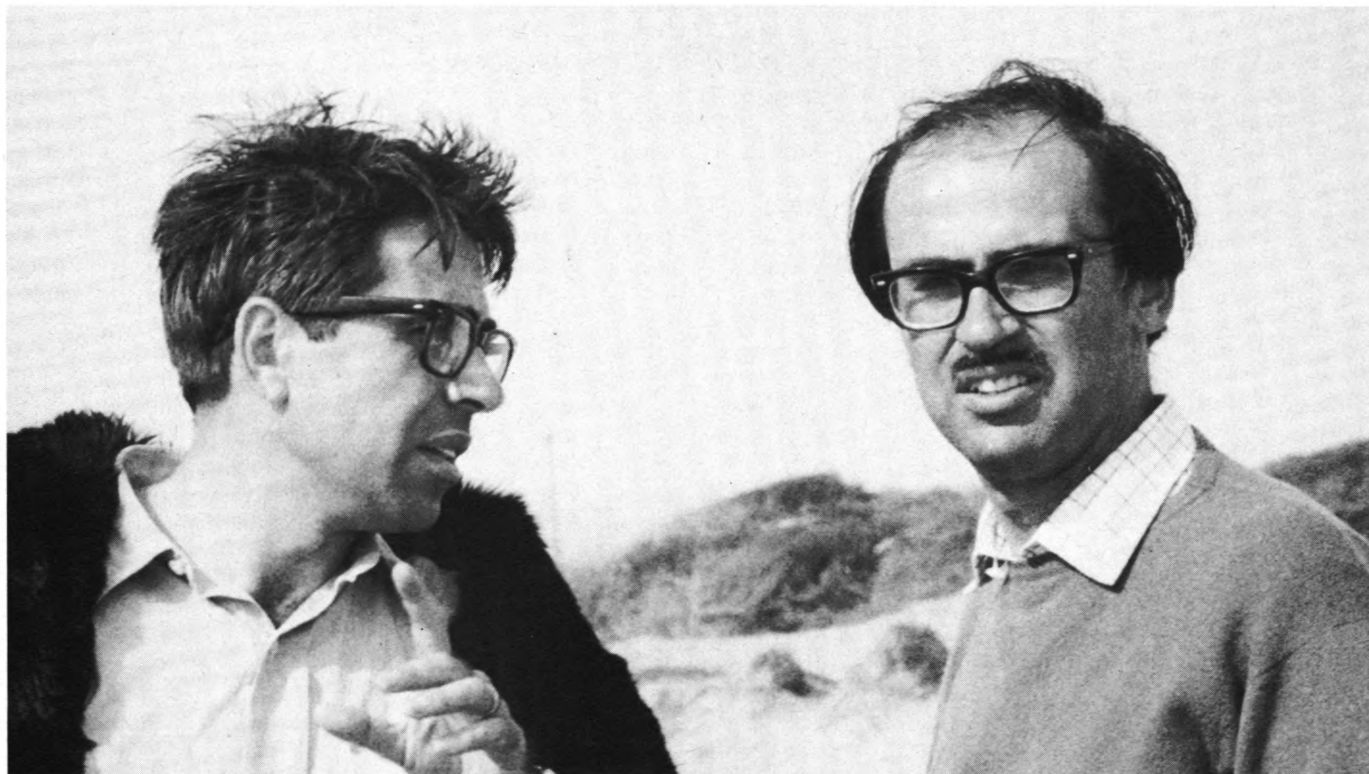
Efter »Padre, padrone« fulgte en spagfærdig generationsbeskrivelse, »Il prato« (Engen, 1979) om et par unge mennesker, som ud fra forskellige idealistiske motiver søger at bringe nyt liv til en toskansk landsby. »Il prato« dør med brødrenes gamle svaghed som instruktører: for mange teoretiske diskussioner og for svagt profilerede personer. Den film er tilsyneladende overalt død i nådig og skuffet tavshed.

Fik juryens særpris i Cannes 1982

Til gengæld er den internationale glæde så meget større over »La notte di San Lorenzo«, der jo fik juryens særpris i Cannes i 1982. Den udspilles – som størsteparten af brødrenes film – i fortiden, her august 1944, hvor de amerikanske tropper er på vej op igennem Italien efter landgangen på Sicilien i juli 43. Fremrykningen sker langsomt, for ganske vist er Mussolini styrtet, men fascistiske enheder og tyske styrker bekæmper fortsat med et vist held både amerikanerne og de italienske partisaner. Vi er i en lille by i Toscana, hvis beboere stadigvæk må adlyde tyske ordrer, mens de nervøst håber på, at amerikanerne skal nå frem, hellere i dag end i morgen. Nogle gør, som de bliver beordret til, og indfinder sig i byens kirke, de resterende drager af sted for om muligt at slutte sig til partisanerne eller på anden måde komme under amerikansk beskyttelse. Det viser sig, at menneskene i kirken er gået i en fælde, for kirken bliver sprængt i luften, og mange omkommer – men heller ikke de flygtende slipper alle fra det med livet. Men de urolige dage bringer også glæder: et gammelt kærestepar, som aldrig fik hinanden på grund af sociale forskelle, kan tilbringe en nat sammen. Det er i filmens fantasifulde og følsomme skildring af mennesker, som er fanget i en uoverskuelig konflikt, hvor overlevelsen er det eneste mål, men solidariteten en uventet og bevægende konsekvens af desperationen, det er i dette gruppebillede af et samfund, som trues af udslettelse, at filmen knytter sig til vor tid og dens perspektiv tegner sig på ens tåreblanke nethinde.

Det er i spændingsfeltet imellem det overrumplende anderledes og det indlysende almengyldige, der opstår disse inspirerende energiudladninger, som er denne films særkende og triumf. Taviani'erne arbejder her meget med korte scener, der rummer en pludselig og voldsom effekt (en mand skriger af rædsel, da en gammel las falder ned over hans hoved) men det stivner hurtigt til en slags tableau, et følelsesmæssigt follow-up til choket og efterhånden også en erkendelse af, at netop sådan må det have været, er stadigvæk og vil fortsat være at mennesker reagerer i sådanne situationer. Når f.eks. den modbydelige fascistiske knægt bliver dræbt, og hans far må give sin sorg udtryk ved at ramme sit hoved i jorden og skrig, opleves det umiddelbart først som en forskrækkelse, fordi reaktionen er så usædvanlig. Men situationens intensitet er

I »San Lorenzo natten« oplever en lille pige drabet på en fascist som begået af romerske legionærer med deres lanser



De to Taviani-brødre, Paolo og Vittorio

TAVIANI'ERNE FORTÆLLER

– I har lavet en film om 1944. Hvad repræsenterer det for jer?

– Vi har ikke lavet en film om 1944. Vi har lavet en film over et aktuelt og kun aktuelt ønske, nemlig det ønske som Cecilias figur udtrykker i den sekvens, der indleder og afslutter »San Lorenzo natten«. Snarere end et ønske er det for hende – og for os – et behov for at fortælle en historie, en dejlig historie, som stammer fra denne fjerne sommer i 1944.

– Hvorfor fortæller I den i dag?

– Måske fordi det, for at forstå og komme igennem de blyår, vi for øjeblikket gennemlever, er nødvendigt at sætte dem op imod diamantårene.

– Krigsårene var diamantår?

– Det var forfærdelige år. Men det var også de år, hvor folk blev tvunget til at afsløre alt, hvad de var i stand til både af godt og ondt. Nødvendighed og vilje flød ofte sammen i ét, tiden syntes af være fortættet. I dag sidder vi i vores lænestole og glemmer disse potentielle egenskaber. Vi var den gang ganske unge og levede i en toskansk landsby, som vi på mange måder syntes var ret middelalderlig. For os er det et held at have gennemlevet en kollektiv oplevelse, hvor alting blev vendt op og ned for vore øjne, og denne omvæltning var en befrielse. Vi så, at det, der forekom urokeligt, ikke var det. I løbet af en sommer lærte vi en gang for alle, at alt kunne reddes, når man troede at alt var tabt. Ulykkeligvis fandt denne omvæltning sted i blod og sorg – dette for at svare på spørgsmålet om krigen – og det fører igen hen til tvetydigheden i enhver menneskelig erfaring.

– Det er altså ikke en film om 1944, og I har også sagt at det ikke er en film om modstandskampen. End mindre er det en nostalgisk film eller en film på sporet af den tabte tid. Hvilken filmgenre tilhører da »San Lorenzo natten«?

– Det må man afgøre med sig selv, hvis man vil. For os nærmer filmen sig de beretninger, der overleveres mundtligt og som takket være den folkelige bevidstheds ynde svinger imellem eventyret og heltekvadet, glæden ved at fabulere og smagen for det spektakulære. Vi har selv erindringer af den art, som går tilbage til vores barndom. Vi havde selv en fjern slægtning, en bonde, som efter at være blevet bymenneske fortsatte med at deklamere »Det Befriede Jerusalem« for os på dialekt.

– Hvis man tænker på de store neo-realistiske værker om krigen, forekommer »San Lorenzo Natten« fjernet fra såvel historien som de faktiske småhændelser.

– Alle de ting, der bliver fortalt i filmen, har virkelig fundet sted. Vi har samlet dem sammen en for en, mere eller mindre direkte, fra de mest forskellige kilder, både officielle og uofficielle, og vi var begge øjenvidner til visse af disse begivenheder. Men filmen præsenterer disse kendsgerninger, sådan som beretningerne har forandret dem i løbet af de sidste 40 år med de overdrivelser og de forglemmelser, med den naivitet og med de fantastiske og episke spring, som tillader den kollektive bevidsthed at forstærke meningen med det. Så må man også huske, at i filmen åbenbares tildragelserne ofte gennem en seks-års piges syn på dem.

så overvældende, at man rives med, glemmer alt om drengens nederdrægtigheder i medfølelsen med den ulykkelige far, og – som om man ikke vidste det i forvejen – igen må man tænke, at smukke følelser ikke er forbeholdt de retfærdige. Fra den konkrete politiske situation – nødvendigheden af at dræbe en farlig modstander – går filmen direkte til dens menneskelige konsekvenser og dens mytiske værdi, og den gør det uden sentimentalitet eller falske illusioner om, at denne dreng burde have overlevet og at han måske kunne udvikle sig til et godt menneske.

Uforudsigelighed i forløbet

Det er den uforudsigelighed, hvormed forløbet finder sted, der bevirker at man på linje med filmens personer suges ind i hændelsernes malstrøm, anende at alt kan ske, men uforberedt på de virkninger, krigens vilde slåen om sig vil få. Abrupt føres man fra episode til episode og efterhånden lærer man nogle ansigter at kende og kan knytte sig til deres oplevelser, men det er vel at mærke ikke personernes personlige erfaringer, der griber en, men tværtimod den almenlydighed, der formidles gennem personerne. Taviani'erne holder en distance til begivenhederne, som ikke gør dem mindre følelsesfulde eller mindre engagerende, men som renser dem for tomt føleri eller for en identifikationsproces fra tilskuerens side, som man bagefter kan føle sig lidt flov ved. Det er en meget fin balance, der holdes imellem denne Brecht'ske fremvisende stil og filmkunstens traditionelle, Aristoteliske medrivende dramaturgi, hvor publikum lutres gennem den frygt og medlidenhed, det føler med tragediens skikkelser. For en af de slående kvaliteter ved »La notte di San Lorenzo« er nemlig den, at selv om man ikke kan sige om filmen, at den er et psykologisk drama, eller om brødrene Taviani, at de igennem deres karriere har været syndeligt optaget af de psykologiske aspekter ved de emner, de har taget op, så fremtræder personerne her alligevel med den ubestridelige menneskelige ægthed, der hæver dem over ethvert manuskriptkursus' råd om, hvordan man gør sine »karakterer« interessante. Det belyses vel allersmukkest i det optrin, hvor en række af mændene skal vælge sig nye navne til deres fremtid i partisanbevægelsen. »Ugle«, siger en, og man smiler, for manden ligner faktisk en ugle. »Løve«, siger en anden, og med sit store hår og skæg bliver han virkelig til en løve. »Requiem« foreslås lidt genert af en mand, der ikke rigtigt ved, om ordet kan bruges som navn, men et klip til kirken, hvor han synger en strofe fra Verdis store dødsmesse, får øjeblikkelig en til at forstå, hvorfor Requiem må blive hans navn. For de mennesker, som her vælger sig en ny identitet gør det i dyb overensstemmelse med, hvad de i deres hjerner føler, er deres inderste jeg – og hele scenen får sin hjertegribende forløsning, da den nygifte brudgom som sin fremtidige identitet foreslår det navn, han havde tiltænkt den søn, hans dræbte brud nu aldrig skal føde ham. Sekvensen er i sin enkelthed en sublim illustration til den Blixen'ske tese om, at det er på masken man skal kende mennesket og en subtil, men selvfølgelig psykologisk karakteristik, opnået uden verbal sjælekrængning, uden skuespillerkunst af format, blot ved brug af ansigternes karakter og de summarisk skitserede motiver til navnevalgene.

Filmen er rig på den slags hastigt opridsede, men følelsesmæssigt dybt mættede scener, hvor et menneskeliv komprimeres, en sjæl lægges blot eller en drøm åbenbares – måske kun for at blive knust – som det sker med den sicilianske tjenestepige, der møder de amerikanske soldater, og til sin henrykkelse opdager, hun er i familie med en af dem. Men

pigen er døende, et tilfældigt offer for tyske skyderier og hendes livs glædeste øjeblik er en dødsvision.

Det forunderlige ved filmen er måske, at den, trods sine mange blodige tildragelser og sørgelige skæbner alligevel opleves stimulerende smuk, livsbekræftende. Det er den ægte tragedies paradoksale effekt, som Aristoteles påpegede i sin dramaturgi for et par årtusinder siden. Af den frygt og medlidenhed, tilskueren føler med tragediens personer, opstår katharsis, renselsen, som opløfter og beriger ånden. Katharsiseffekten omtales især af psykologer, der diskuterer voldsfilms mulige påvirkning af unge mennesker, og de har nok ret, når de hævder, den i det almindelige biografrepertoire kun sjældent indfinder sig.

Men katharsis opstår ubesværet i »La notte di San Lorenzo« for den har det store kunstværks selvfølgelig i behandlingen af et meget forskelligartet stof, der gør det specielle alment, det katolske ureligiøst, det historiske aktuelt. De virkelige tildragelser, man ser udspille sig på lærredet, transcenderes til det arketypiske plan, og det er som om det er fortrængte erindringer fra ens eget liv der nu kan fremdrages, befriet for traumer. Katharsis virker, en realistisk beskrivelse af et par pinefulde augstdøgn bliver en berigende odysse i poesiens helteverden.

JAN KORNUM LARSEN

PADRE PADRONE – MIN FADER, MIN HERRE

Padre Padrone« forener enkelthed og kompleksitet, følelse og distance, strenghed og åbenhed i en grad, som man langt fra er forvænt med i det løbende filmrepertoire. Brødrene Taviani har om deres arbejdsmetode udtalt: »Vi går som regel ud fra en meget detaljeret drejebog, som vi planlægger at følge meget nøje. Når det kommer til stykket ændres det hele imidlertid af vores oplevelser med optagelser, skuespillere og landskab. Det er ikke historien der ændres, men os selv.« Det er måske denne beundringsværdige modtagelighed overfor ydre påvirkninger, der gør »Padre Padrone« til så dejlig en film.

Hovedpersonen Gavino Ledda eksisterer i virkeligheden. Han har skrevet en selvbiografisk roman, som »Padre Padrone« bygger på og han optræder selv i begyndelsen og slutningen af filmen. Gavino er et barn af *stilheden*. Som seksårig tages han ud af skolen og får af sin far besked på at han fra nu af skal leve som hyrde for familiens geder. De næste fjorten år tilbringer han så i det øde sardinske landskab, isoleret, ensom og tavs. Det eneste der holder ham på plads er hans angst for sin far.

Som tyveårig forsøger Gavino sammen med nogle jævnaldrende at slippe bort fra øen. Det er meningen, at de skal ansættes af et tysk firma, men ansættelsesforholdet kræver, at deres fædre giver dem tilladelse til at emigrere. De kører i en lastvogn bort fra den forhadte landsby og idet de kører bort, stiller Gavino sig op på ladet og tisser i retning af landsbyens symbolske egetræer. Gavino er således den der på mest talende måde forbander sin hjemegn, men han er også den eneste, der må blive tilbage. Da de når afskibningshavnen, viser det sig nemlig, at alle undtagen Gavino har fået den fædrene tilladelse til at rejse bort.

Senere lykkes det ham dog at komme bort, men det sker som en gunst fra faderen Efisio, der mener at det vil gavne familiens anseelse hvis Gavino gør karriere i militæret. Efisio har – snu som han er – sikret sig, at det ikke gør noget, at hans søn hverken kan læse eller skrive. Der eksisterer nemlig en forordning om at militæret skal tage folk fra fjerne provinser som Sardinien. Den militære uddannelse foregår i Pisa og det viser sig, at Gavino har endnu et stort problem: han taler stort set kun sin sardinske dialekt og den er forbudt i militæret, hvor man skal tale italiensk. Det kommunikationsmæssige tomrum Gavino således befinder sig i, ville let kunne undskyldes at han gav op og vendte tilbage til sine geder. Men dette sker naturligvis ikke. Han tager kampen op og søger at bekæmpe både sin isolation og faderen ved hjælp af sproget.

Takket være en af de andre på militærakademiet lykkes det Gavino at lære en hel del latin og dermed også italiensk. Han takker for det han lærer ved – betegnende nok på latin – at sige til kammeraten: »tu es amicus meus« – du er min ven.

Den militære løbebane afsluttes med et diplom som radiotekniker og vistnok også en slags realeksamen. Gavino vender hjem til landsbyen med planer om at forberede sig til en adgangsprøve til universitetet. Efisio, faderen, er naturligvis ingenlunde begejstret for disse planer og han regner med at hans søn vil blive nødt til at opgive, hvis han samtidig med sine studier skal arbejde hårdt om dagen. Heri har han faktisk ret. Invertfald i første omgang. Gavino dumper til sin eksamen, men indser samtidig at faderen er den egentlige bremse for en universitetsuddannelse. I en ganske kostelig scene kommer det til et korporligt opgør imellem fader og søn. Anledningen er umiddelbart set Mozarts klarinetkoncert, der bringes i radioen, som Gavino trods faderens opfordringer ikke vil slukke for. Gavino får sin eksamen i lingvistik med speciale i sardinske dialekter og han vender tilbage til landsbyen for at skrive sin selvbiografi »Padre Padrone«...

Handlingsreferatet kunne godt lyde som om filmen var en beskrivelse af et begavet menneskes oprør imod fattigdom og faderlig dominans. Heldigvis er problemstillingen dog mere kompleks end som så. »Padre Padrone«s egentlige hovedtema er det dialektiske forhold imellem frigørelse og afhængighed. Gavino løsriver sig nok fra sin far, men han erkender samtidig sin afhængighed af det sardinske samfund, dialekterne, landskabet og menneskene. Den bevidsthed han får om det samfund der er hans, vil også på et tidspunkt sætte ham i stand til at forstå den fader, som han livet igennem har følt sig undertrykt af. Det beundringsværdige i Gavinos tilfælde er, at han ikke vælger at bruge sin uddannelse til at skabe sig magt over andre, men derimod til erkendelse af sig selv. Når Efisio er som han er, skyldes det formentlig ikke, at ondskabsfuldhed er et særligt sardinsk karaktertræk, men snarere, at de ydre livsbetingelser i det barske landskab har nødvendiggjort en vis hårdhed. Han har jo faktisk ret i at familiens dyr vil blive stjålet af banditter eller på anden måde forsvinde, hvis der ikke er nogen til at se efter dem hele tiden. Fårekød og oliven udgør som bekendt en væsentlig del af føden på disse egne og filmen skildrer, hvor let en katastrofe kan opstå: En oliven-

lund kan ødelægges af blot en enkelt nats frost. Det er denne afhængighed af naturen, der gør menneskene så hårde som f.eks. Gavinos forældre. Afhængigheden af naturen gør dem imidlertid også lydhøre overfor dens væsen og det er Paolo og Vittorio Tavianis store fortjeneste, at de skildrer denne lydhørhed samtidig med at de egentlig distancerer sig fra filmens personer. Man kommer aldrig rigtigt ind på livet af hverken Gavino, hans far eller hans mor. Det man først og fremmest lærer at kende i »Padre Padrone« er selve det sardinske landskab, som menneskene er underlagt og domineret af på samme måde som Gavino er domineret af og underlagt sin herre og fader.

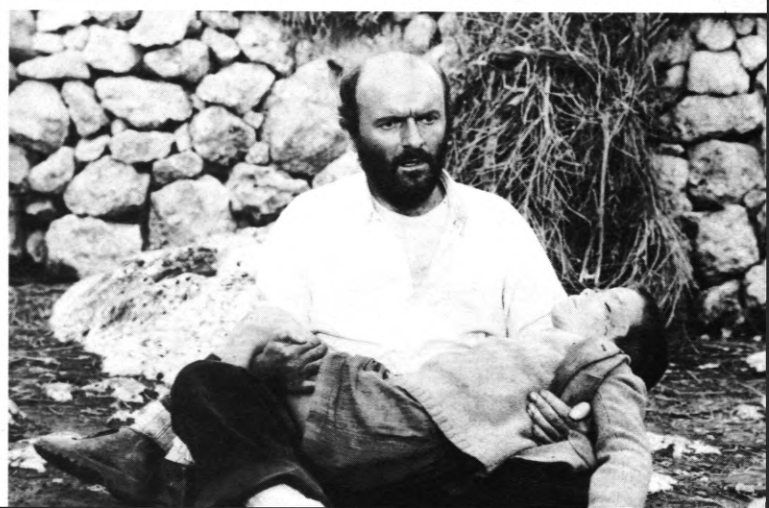
Paolo og Vittorio Taviani fortæller deres historie i et raffineret filmsprog, der blander eventyr, brechtsk verfremdung og neorealitisk naturalisme, således som vi allerede kender det fra »San Lorenzo Natten«. De spiller det 'lille' emne for stort register og udnytter i lige høj grad lyd, billede, farve og bevægelse. Lydsiden alene er et studie værd – og er iøvrigt også blevet genstand for et sådant i »Film Criticism«, VI/1, 1981 – egetræernes susen, gedernes talen, Strauss' vals fra Flagermusen, Mozarts klarinetkoncert, nasale sardinske sange og den banale »Trink, trink Brüderlein trink« er kontrasterende elementer i en velkomponeret, velafbalanceret lydside. De lidt grovkornede billeder, der naturligvis bærer præg af at være blevet optaget i 16 mm og senere 'blæst' op til 35 mm (filmen er produceret af RAI og var oprindeligt tiltænkt TV), fungerer glimrende som formidler af den grøn-grå sardinske natur. Billederne er som regel heltotaler. De er meget følsomme overfor det konstant skiftende lys og betoner ligeledes filmens distance, idet man tydeligvis hellere er trådt et skridt tilbage for at give ordet til naturen, end man er gået frem for at gå ind på personerne.

Personkarakteristikken har brødrene Taviani søgt at klare ved at lægge vægt på den måde hvorpå personerne bevæger sig i filmen. Det er kroppene snarere end ansigterne, der er udtryksfulde. Dominerende er således Gavinos halvt siddende, halvt stående vuggen, der udtrykker ensom apati. Man ser bevægelsen hos Gavino som barn, som soldat da han sidder i det skæve tårn, og endelig i filmens sidste scene, der på denne måde lader hele filmens udsagn stå åbent. Gavinos kamp er langt fra forbi.

Parallele scener hvor bevægelsesmønstre er karakteristiske, finder man også da Efisio jager sin søn omkring hyrdehytten og da han senere jager slangen, der har forskrækket Gavino. I begge scener vejrer Efisio for at finde sit skjulte bytte. Med en pludselig bevægelse slår han så med usvigelig sikkerhed ned på det. Denne besynderlige skiften imellem langsom og hurtig bevægelse bruges iøvrigt meget i »Padre Padrone« og er med til at karakterisere personerne.

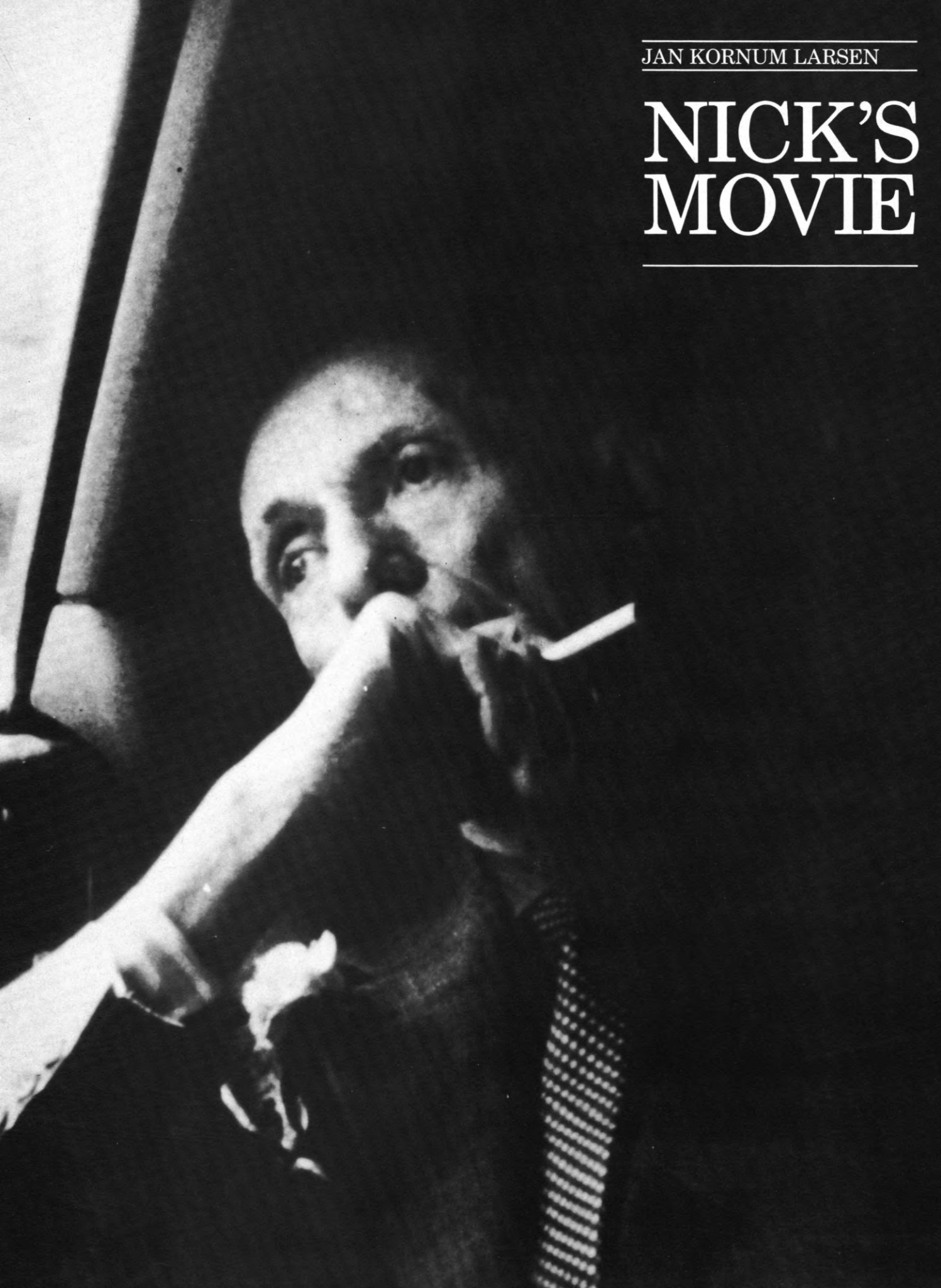
Med »Padre Padrone« har brødrene Taviani skabt et sjældent rigt stykke filmkunst. Det er ikke en film, der har et direkte budskab, men man kan dog ikke som vesteuropæer undlade at reflektere over det væsentlige i at vide hvor man kommer fra. Dette gælder ikke mindst i en tid hvor efterhånden kun detaljer afslører nøjagtig hvor i en ellers uniform verden man befinder sig. Sardinien har i det mindste sin egen kultur og sine egne mennesker.

Øverst t.h. en scene fra »San Lorenzo natten«, hvor landsbybeboere samles i kirken, derunder partisaner med et offer. Yderst t.h. to scener fra »Padre Padrone«, nederst en af de få situationer hvor faderen viser en smule omhed overfor sit barn. Det sker bemærkelsesværdigt nok efter at han selv har foretaget en hårdhændet revselse af barnet.



JAN KORNUM LARSEN

NICK'S MOVIE



Nicholas Ray (f.1911) er først og fremmest kendt for James Dean-filmen »Rebel Without a Cause«, der fandt genklang hos en bølge af vrede unge mænd i midten af halvtredserne. Myten om James Dean som ungdommelig rebel blev næret af hans død på vejen til Salinas, da han skulle se hvor hurtigt hans nye Porsche kunne køre. At han døde kun fire dage før filmens premiere var naturligvis heller ikke uden betydning. James Dean var kendt som en meget besværlig herre og Nicholas Ray er utallige gange blevet spurgt hvordan det overhovedet lykkedes ham at kapre Dean til sin film. Et af svarene – sandsynligvis det sidste – lyder: »James Dean left Hollywood, promising never to come back again. So I got on a plane a few hours later and found out where he was living – in a fifth floor walk-up. And we became friends. And by the time it was time for me to leave, I had fifteen pages of script. I said, »Jimmy, this is all I have, besides what we talked about. And I can't promise you much more except that they will never call you a road company Marlon Brando again«. And he said, »Do you know anything that's good for crabs?« I said, »Yeah, lie on the beach, pour some alcohol over your pubics, and put some sand on top of the alcohol and let them kill each other by throwing rocks at each other.« I said, »No, go on back in there and buy some Cuprex.« And he said, »Oh, I just need some time, time to think. Yeah, I'll make the film with you, but don't tell those bastards back there.« That's the only contract we had. Later on they got into the forty page contracts. That's the way that went.«

Om det virkelig er gået sådan til, da det lykkedes Nicholas Ray at overtale Dean til at medvirke i hans film, skal jeg ikke kunne sige. Jeg tvivler på om Ray var helt klar over det efterhånden. Men det er en god historie og essensen af det hele, at James Dean og Nicholas Ray var meget gode venner, er et uimodsigeligt faktum. I det interview hvorfra ovennævnte historie stammer, siger Ray også: »I think that John Ford is one of the few fine poets of American cinema. He's also an enormous liar. And I may share that with him.«

Nicholas Ray, løgner og poet.

Lad os foreløbig holde os til fakta.

Fakta om Nicholas Ray

Nicholas Ray førte en omskiftelig tilværelse. Han studerede hos den berømte arkitekt Frank Lloyd Wright, men det varede kun et par måneder. Så blev de uvenner og Ray rejste til Mexico. Senere opholdt han sig en periode i New York, hvor han arbejdede som skuespiller i en progressiv teatergruppe. Det var også her han fik smag for *method-acting*, især takket være en næsten jævnaldrende instruktør ved navn Elia Kazan. Sidst i trediverne rejste han rundt i Amerika som ansat i en statslig organisation, der skulle hjælpe fattige landmænd økonomisk og kulturelt. Det var på sidstnævnte område Ray kom ind. Han organiserede teatergrupper blandt fattige farmere og det var meningen, at de igennem dokumentarspil skulle få øjnene op for deres egen situation og virkelighed.

Da Amerika kom med i Anden Verdenskrig, blev Ray ansat som producent ved propagandaradioen »Voice of America«, hvor han fik så meget smag for at instruere, at han, da han

forlod radiostationen i 1944, fartede frem og tilbage imellem New York og Hollywood og instruerede radiospil og musicals. Mange af de opgaver han fik, kunne han takke sit venskab med producenten John Houseman for. Det var også Houseman, der i 1947 sørgede for Rays debut som filminstruktør med »They Live by Night«. Sammen havde de allerede i 1945 skrevet treatment til filmen, der bygger på Edward Andersons depressionstids roman »Thieves Like Us«. Romanen er iøvrigt senere blevet filmatiseret af Robert Altman under samme titel. På grund af visse radikale ændringer i produktionsselskabet RKO's ledelsesstruktur – legendariske Howard Hughes købte aktiemajoriteten – blev »They Live by Night« først udsendt i 1949. I mellemtiden nåede Ray at lave »A Woman's Secret« (1948) med Maureen O'Hara, »Knock on Any Door« med Humphrey Bogart for Bogarts eget Santana Productions og »Born to Be Bad« med Joan Fontaine og Robert Ryan. I 1949 instruerede Ray endnu en Santana produktion med Bogart og Gloria Grahame: »In a Lonely Place«.

Rays tilknytning til Howard Hughes og RKO resulterede i yderligere tre film: »On Dangerous Ground« (1950) med Robert Ryan og Ida Lupino, »Flying Leathernecks« (1951) med John Wayne og endelig »The Lusty Men« (1952) med Susan Hayward og Robert Mitchum. Dermed var det slut med sort-hvide film og slut med RKO for Rays vedkommende.

Først samarbejdsvillig, siden oprørsk

Indtil 1951 var Nicholas Ray en i instruktørmæssig henseende yderst samarbejdsvillig og pålidelig person. Så samarbejdsvillig og pålidelig, at Howard Hughes fik ham til at bearbejde og optage supplerende scener til et antal film, som Hughes fandt for ringe til at udsende som de var. Det drejede sig blandt andet om to film af von Sternberg: »Macao« og »Jet Pilot«.

I 1951 begyndte så Rays oprørske periode. McCarthys hysteriske heksejagt havde ophidset Ray så meget, at han erklærede, at han fra nu af ville betragte sig som honorært medlem af McCarthys sorte liste. Intet tyder på at man skulle have overvejet at sætte Ray på en sådan liste, men hans demonstration var ganske modig i en tid hvor medløberne var mange. Måske en smule til Rays fortrydelse fik hans provokation ingen synderlige konsekvenser. Han fik tilbudt at lave en film for Republic Films, der stod og havde meget brug for en succes til selskabets slumrende stjerne Joan Crawford. Det fik man. Ray tog til Spanien og optog »Johnny Guitar« (1953). Han glemte dog ikke helt sin vrede over McCarthy. Der er i filmen adskillige udfald mod denne monstrøse moralist.

McCarthy æraens beklumrede stemning og TV's voksende udbredelse midt i halvtredserne førte Hollywood ind i en nedgangsperiode og man ledte med lys og lygte efter en type film, der kunne få folk til atter at gå i biografen. I betragtning af at de fleste renfærdige mccarthyister kom fra forældregenerationen, hvor forsigtighed var den største dyd, kan det ikke forbløffe, at sønnerne og døtrene af disse middelklassepuritanere følte sig tiltrukket af film, der drejede sig om ungdommelig oprørskhed. Instruktørerne Elia Kazan og Nicholas Ray, method acting samt skuespillerne Marlon Brando og James Dean var grundpillerne i den ny retning. »Rebel Without a Cause« fik bølgen til at rulle og var højdepunktet i Rays karriere.

Nicholas Ray beskæftede sig fortsat med outsiders i de otte år og otte film, som hans Hollywood-karriere endnu varede. Og han lavede fortsat gode film, blandt andre »Wind Across the Everglades« (1958) og »Party Girl« (1958). Hans sidste film i Hollywood var superproduktionen »55 Days at Peking«

Til venstre en afkræftet Nicholas Ray i en scene fra »Nick's Movie«, der gør virkelighed til fiktion og omvendt

(1962). Ray kunne imidlertid ikke gøre filmen færdig, resten af hans liv kneb det faktisk med at få gjort ting færdige, han brød sammen og producenterne måtte få second unit instruktøren Andrew Marton til at færdiggøre filmen. Ray forlod Hollywood og drog til Europa, hvor han opholdt sig i seks år. Han havde i disse år et utal af ideer og projekter, men ingen af dem blev til noget, hvilket skyldes, at Ray udover et vaklende helbred også drak lidt for meget. Blandt de mere stabile af hans projekter var en film om den franske poet Rimbaud, som man glimrende kan forstå at Ray følte sig tiltrukket af. Symbolisten Rimbaud (1854-1891) skrev de digte, der gjorde ham berømt, som teenager. I 1873 holdt han totalt op med at skrive og tilbragte de sidste atten år af sit liv med at rejse rundt i verden som handelsmand. Ray må have lidt under, at hans filmkarriere kun kom til at vare femten år. Endvidere må det besynderlige venskab imellem Rimbaud og den lidt ældre digter Verlaine have tiltrukket Ray, der i så mange af sine film skildrede lidelsesfyldte venskaber.

Man ville let kunne fortolke Ray som et lidt tragisk offer for Hollywoods hårde miljø. Mindst ligeså belastende var dog nok den heltedyrkelse, som Ray blev genstand for fra folkene omkring tidsskriftet *Cahiers du Cinéma*s side. Auteur-politikerne Rivette og Rohmer tøvede ikke med at udnævne Ray til sin generations væsentligste amerikanske instruktør. *Cahiers* folkenes idolisering af Ray, Fuller, Hawks etc. har naturligvis åbnet øjnene for ting, man ellers ikke ville have lagt mærke til. Det er imidlertid betegnende, at det lykkedes Rivette, Rohmer, Doniol-Valcroze, Truffaut og Godard at lægge så meget af deres egne personligheder i de amerikanske helte. Der var nærmest tale om at man brugte de amerikanske instruktører som en slags filmkunstens trojanske heste. Heltedyrkelse på dette plan var ihvertfald fremmed for Rays menneskeopfattelse. Han skrev engang i sin dagbog: »The hero should not be written better than you or I. You must recognize him as a fellow human. Then, under special circumstances, he becomes better than I.«

Løgneren og poeten

For Ray ville perioden siden hans afsked med Hollywood i 1962 sikkert have formet sig som en rejse ud i større og større glemsel, hvis ikke Wim Wenders i 1977 havde opsøgt ham på hans *SoHo loft* – det mystiske rum der på samme tid var filmstudie, kollektiv og bolig for Nicholas Ray i de sidste år af hans liv. Wenders ville have Ray til at spille en lille rolle i »Der amerikanische Freund«. Der skete imidlertid, som det gerne sker når Wim Wenders laver film, noget uventet. De blev meget gode venner og Rays rolle endte med at blive betydeligt større end forudset. Ray skrev selv sin dialog og sammen udformede de hans rolle som maleren Derwatt, der officielt er død, men som i virkeligheden stadigvæk maler for at kunne udnytte det faktum, at prisen på et kunstværk oftest stiger uforholdsmæssigt når kunstneren er død.

Senere mødtes Wenders og Ray hyppigt. Da Wim Wenders skulle lave »Hammett« (se min artikel i Kos. 163), boede han en tid hos Nick Ray og da Ray opdagede at han havde kræft, kom Wenders ofte og besøgte ham på hospitalet. Det var under et af disse besøg, at de begyndte at snakke om at lave en film sammen.

Og så er vi tilbage ved løgneren og poeten. Den endegyldige method acting. Nick's Movie.

Historien om Nicholas Ray og James Dean, som jeg citerede i begyndelsen af denne artikel, stammer fra en foredragsaften, hvor man faktisk optog de første scener til »Nick's Mo-

vie«. Rays måde at fortælle på er tydeligvis et forsøg på at bestyrke nogle myter: myten om James Dean, myten om Nicholas Ray og myten om deres venskab. Distancen, kunsten, løgneren om man vil, gør begivenhederne så store, at virkeligheden overskrides. Det er just hvad »Nick's Movie« drejer sig om. »Virkeligheden« er at Ray lider af uhelbredelig kræft og at han godt kunne tænke sig at bekræfte sin egen myte i et sidste heroisk forsøg.

Wenders og Ray havde oprindeligt talt om at filmen skulle være en fortsættelse og videreudvikling af Derwatt-figuren i »Der amerikanische Freund«. Rays stadig større svaghed gjorde det imidlertid umuligt at flytte ham så meget omkring, at man kunne lave en almindelig fiktionsfilm. Man var derfor tvunget til at blive i Rays vante omgivelser, hvilket har givet filmen et vist præg af dokumentarisme. »Nick's Movie« ligner en dokumentarisk beskrivelse af Rays sidste dage, men er i virkeligheden i høj grad fiktion. Det er her på sin plads at bemærke, at »Nick's Movie« i den udgave der blev vist ved filmfestivalen i Cannes, 1980 varede to timer. Den var klippet af Peter Pryzygodda og tænkt som dokumentarisme. Wim Wenders var ikke tilfreds med filmen i den udgave og han bestemte sig derfor til at klippe den totalt om, idet han ønskede at lægge større vægt på fiktionen. Resultatet blev den nuværende version, der kun varer 91 minutter og som er forsynet med en kommentar.

I den oprindelige historie skulle Ray/Derwatt være en gammel syg maler, der forfalskede sine egne værker for at få råd til at rejse til Kina og købe en vidunderurt, der kunne kurere kræft. Det eneste der er blevet tilbage af det, er den kinesiske djunke (måske Rays personlige udgave af Rimbauds »bateau ivre«), der sejler ud ad Hudson floden med Rays urne stående på dækket. Vidunderurten har man ikke fundet. I stedet står der på dækket et filmkamera, som man så må betragte som en erstatning. *Filmen* er den vidunderurt Wim Wenders og Ray har fælles, som forlænger Rays liv en smule og skildrer hans sidste heroiske kamp, hvor han vitterligt dækker sin egen beskrivelse af en helt som et medmenneske, hverken bedre eller værre end gennemsnittet, der under særlige omstændigheder får en større dimension.

Selv om man betragter filmen som fiktion, kan man alligevel ikke se bort fra den kendsgerning, at Ray faktisk er døde. Man er derfor som tilskuer tilbøjelig til at se bort fra at der spilles. Det er en af filmhistoriens mest grundlæggende regler, der her overskrides. Som børn fik vi altid at vide, at i film dør personerne ikke rigtigt, de lægger sig bare ned og når filmen er færdig, rejser de sig op igen. Det gør Nicholas Ray ikke og han sikrer sig ihvertfald på denne måde en plads i filmhistorien.

Det kunne let være blevet en morbid affære at se et menneske dø. »Nick's Movie« handler bare ikke om at dø, tværtimod handler den om at overleve. Det er Wim Wenders, der virker opgivende, ængstelig og ensom, ikke Ray. Selv om han har voldsomme smerter til sidst i filmen, så voldsomme, at han omsider modstræbende må følge Wenders' opfordring til at sige *cut* og dermed klippe sig selv ud af filmen, holder han dog stilen. Hans voldsomste udtryk er et lidt humoristisk *merdeschmerz*.

Stilistisk er »Nick's Movie« også meget interessant. Det er på dette plan, at Wenders og Ray virkelig forenes. Filmens første shot forestiller et gadehjørne i New York. Det er her Nicholas Ray bor, men da indstillingen er identisk med det første billede i »Der amerikanische Freund«, virker det som en fortsættelse af denne film. I det følgende er det ikke Tom Ripley, der træffer Derwatt, men Wim Wenders der besøger Nicholas Ray. Om morgenen da Ray vågner, hviler kameraet længe på hans røde natskjorte. Farven RØD er stærkt sym-



Fiktion og virkelighed. Nicholas Ray i en arrangeret hospitalsscene i »Nick's Movie«. Bemærk den dekorative kat

bolsk. Wim Wenders har om farverne i »Der amerikanische Freund« sagt: »Rød er for mig filmens vigtigste og mest aggressive farve: Liza Kreuzers røde bil, hele Dennis Hoppers værelse... Netop den type Kodak film, som anvendes i såvel ovennævnte film som i »Nick's Movie« fremhæver den røde farve. Wenders har også sagt, at han med den røde farve i sin film ønskede at hentyde til Rays »Johnny Guitar«, hvor Sterling Hayden, da han omsider slipper sine følelser løs, bærer en rød skjorte. Den røde farve betyder at personen *lever*. Det er derfor også af ganske stor betydning, at djunken med Nick's urne er rød. Farvesymbolikken er et af de områder, hvor Ray har efterladt sig en kinematografisk arv.

Rays og Wenders' film smelter også sammen på en anden måde: Filmstilen i begyndelsen tilhører især Wenders, men langsomt bliver der brugt mere og mere video. Fra at være en fortsættelse af »Der amerikanische Freund« bliver »Nick's Movie« til en fortsættelse af Rays besynderlige »We Can't Go Home Again«, dette sammensurium af dokumentarisk skrab-sammen som Ray begyndte at optage, da han i 1968 vendte tilbage fra sit europæiske eksil. Ray beskriver selv sin film således: »You know, I photographed and photographed – on mirrors, on tin plates, on plexiglass... 35, 16, Super 16, Super 8, video synthesizer. A lot of crap – every stunt known to

man...« Det er paradoksalt nok, at netop Ray, der er en af bredformatets mestre, i den grad kaster sig over alternative formater. Der ligger nok i det en trang til at befri sig for en belastende myte. De klip man ser af »We Can't Go Home Again« virker som en art romantisk selvdestruktion, en kompilation af fragmenter. Filmen blev aldrig lavet færdig – formentlig fordi den aldrig kunne slutte.

»Nick's Movie« kunne let have fået samme skæbne som »We Can't Go Home Again«. I sin dokumentariske udgave løb den ind i det gamle problem, at man kan se ind af 50.000 nøglehuller uden af den grund at føle nogen dyb erkendelse. Kun fiktionen, kunsten, kan omslutte en kompleks virkelighed. Det er derfor Wim Wenders blev nødt til at klippe »Nick's Movie« om: »Jeg vidste, at den film (altså Pryzgyddas udgave) kunne fortsætte i al evighed. Det her var min chance for at stoppe den, kaste anker og gå fra borde.«

»Nick's Movie« er bevægende og ejer sand storhed. Men sand storhed findes der også i det uendeligt smukke klip, vi ser fra Rays »The Lusty Men«, hvor Robert Mitchum kommer hjem efter at have været borte i nogle år, kravler ind under huset og finder sit gemmested med et tegneseriehæfte og en pistol intakt. Wim Wenders har i »Im Lauf der Zeit« lavet en nøjagtig parallel til denne scene. Da han genser denne scene i »Nick's Movie« udbryder han: »It's more about coming home than anything I've ever seen«.

Når man kan lave noget, der er så poetisk, behøver man ikke at være bange for at dø.

KUNSTEN STØJER IKKE NÅR DEN KOKSER



Siden sin entre på filmarenaen i 1970 har Christian Braad Thomsen ført sig frem som dansk films *enfant terrible*. Et citat fra en programartikel til hans seneste film signalerer profilen:

»Under færdiggørelsen af »Koks i kulissen« så jeg ved et tilfælde en film, jeg påbegyndte for 10 år siden, »Herfra min verden går«, en temmelig upretentiøs, dokumentarisk erindringskitse om min barndoms landsby og iøvrigt den eneste af mine film, som er blevet udelt positivt modtaget af kritikken – en yderligere grund til, at jeg i mange år har været lidt forbeholden over for netop den film: Hvis alle kan lide en film, mangler den sikkert nogle af de kanter, de aggressioner, den utilpassethed, som er uundværlige elementer i en tid, hvor filmkunsten degenererer til almindelig behagesyge, samtidig

med at samfundet bliver stadigt mindre behageligt, stadigt mere aggressivt og utilpasseligt.«

Christian Braad Thomsen vil gerne være den revsende, kompromisløse kunstner, der skaber film, som skal ruske op i os, åbne vores øjne for vort kuldslåede samfunds uhyrligheder og få os til at love bod og bedring. I starten ville han helst lave rent politisk progressive film – selv om han måtte indrømme, at den første, »Kære Irene« fra 1971, var blevet en borgerlig film, som han ikke håbede at komme til at lave flere af. Men efter den programrigtige »Slumstormer«-trilogi (1971-72) drejede de følgende film bort fra den direkte politiske agitation og ind mod den mere private sfære. »Smertens børn« (1977) om den undertrykkende barndom, »Drømme støjer ikke, når de dør« (1979) om dødstabuet, »Den man elsker«

(1980) om incesttabuet, og »Kniven i hjertet« (1981) om barn-
dømmens lammende konsekvenser for voksenlivet, samler
sig i en kongruent emnekreds, der med basis i fædrenes syn-
der og barndømmens traumer (og med gamle Freud i hånden)
forsøger at fortælle os, hvorfor det kapitalistiske, kolde, tek-
nokratiske samfund efterlader det moderne menneske følel-
sesforladt og kærlighedsløst. Der går således en lige linie fra
»Kære Irene« til »Koks i kulissen«, og tematisk er der et nært
slægtskab med den Fassbinder, hvis filmkunst Braad Thom-
sen naturligt nok beundrer: Kærligheden er koldere end dø-
den.

Men som det også fremgår af det ovenfor citerede, er det
mere kompliceret end som så. Braad Thomsen gør sig nemlig
ingen illusioner om at få disse vigtige budskaber kommuni-
keret ud til os stakkels forblindede og undertrykte borgere, som
har så hårdt brug for dem. For den æstetik og den kommuni-
kationslogik, som Braad Thomsens forgængere – og frem for
alt filmhistoriens store fortælletekniske foregangsmænd –
møjsommeligt har udviklet og afprøvet siden 1896, er uanven-
delig. Braad Thomsens heftigt engagerede film skal ikke ale-
ne revse; de skal tillige udformes som et opgør med filmspro-
gets konventioner – som regel med det resultat, at publikum
udebliver og dermed vel sagtens bekræfter Braad Thomsen i
sin rolle som vred, misforstået profet. Dette skisma udgør den
storslåede inkonsekvens hos fænomenet Christian Braad
Thomsen.

Før sin debut i 1970 (efter endt instruktøruddannelse på
Filmskolen) var Braad Thomsen kendt som en flittig filmskri-
bent. Jeg husker ham helt tilbage i 1962-63 som filmkritiker
ved Aarhuus Stiftstidende, hvor han bl.a. varmt kunne gå ind
for Frankenheimers »Kandidaten fra Manchuriet«. Siden har
han udviklet sig til en fremragende indforstået fortolker af
mange af tidens førende filmkunstnere – og er det stadig i
aviser, tidsskrifter og egne bogværker – om de store guruer,
Godard og Fassbinder.

Endvidere har han været en konstant ivrig fortaler for en
lang række kontroversielle filmskabere og siden 1974 en flit-
tig importør af flere af deres værker. Det er således Braad
Thomsens fortjeneste, at Fassbinder, Anghelopolos, Doillon
og flere andre vigtige filmkunstnere er blevet introduceret for
et dansk biografpublikum.

Splittelsen er fremtrædende

Men også her er splittelsen fremtrædende. Braad Thomsen er
nemlig med sin flittige skrivebegavelse en provokerende og
hidsig debattør, der anklagende langer ud mod alt og alle i og
uden for filmverdenen. Enhver, der ikke er *med* ham, er *mod*
ham – og ingen kan føle sig sikret mod stikket fra den arrige
braad.

Hovedfjenden er underligt nok først og fremmest det film-
institut, der støtter såvel Christian Braad Thomsens filmim-
port som hans egen filmproduktion. Til trods for at ingen
anden filmimportør har fået så mange importstøtter og ingen
anden filminstruktør så mange produktionsstøtter inden for
det seneste tiår, kan Braad Thomsen tilsyneladende aldrig få
nok. Konstant har det regnet ned over Filminstitutets kon-

Øverst en scene fra »Kære Irene«, derunder
scener fra »Slumstormerne«, »Herfra min
verden går« og »Smertens børn«





sulenter og administration med de thomsenske kanonkugler. Hvilket ret beset svarer til at kaste sig over den sagesløse kassedame i Brugsen, hvis man er utilfreds med FDBs opkøb af Irma!

Nu er der jo ingen, der har bedt Braad Thomsen om at blive filmimportør (selv om det er godt, at han har taget sig råd til det), og der er især ingen, der tvinger ham til at lave sine film. Men med sin vidunderligt særegne logik får han konsekvent drejet tingene om til sin egen påtaget naive, énøjede synsvinkel. Det er Filminstitutets skyld det hele! Det har påført ham store importtab, ja endog *lukket* Dagmar Distribution, og det har tvunget ham til at arbejde ganske gratis på flere af sine film. Hvor i alverden får manden dog alle de penge fra til denne enestående mæcenvirksomhed for filmen i Danmark? Har de fundet olie i Bjertrup, spiller han på travbanen, eller hva'?

Mest af alt minder Braad Thomsen om en lille møjforkælet unge, som er vant til at få alt, hvad han peger på, og som i sin anglen efter opmærksomhed og anerkendelse reagerer stadig mere destruktivt og uterligt. Og dér ved vi jo netop fra Braad Thomsens egne film, at efter de første forsømte leveår er skaden hos barnet uoprettelig. Og således er der en klar sammenhæng mellem personen og værket.

Konsekvent – og ganske usolidarisk

I det hele taget præger denne énøjede og egocentrerede betragtningstaktik Christian Braad Thomsens syn på hele det danske filmmiljø. Konsekvent – og egentlig ganske usolidarisk – jorder han gang på gang stort set alle andre film, der laves i Danmark. I en artikel om dansk film (i kataloget »Dansk Film Sophienholm« for to år siden) fremhævede han én enkelt filmskaber på alle andres bekostning. Denne filminstruktørs film, skrev han, er »totalt personlige udtryk, som placerer sig hinsides enhver eksisterende film-æstetik og er formuleret i et formsprog, som er helt deres eget,« og derfor »i deres mangel på perfektion langt væsentligere og langt mere dybtgående end film, som sagtens kan være mere perfekte, fordi de vil langt mindre og befinder sig inden for et territorium, som andre instruktører har udforsket i årtier.«

Meningen er klar nok. I sin asketisk-revsende undsigelse af håndværksmæssig kunnen og gennemarbejdet æstetik mener Braad Thomsen, aner man, at vi herhjemme kun har to filmskabere, som kan leve op til de krav, han stiller til en personlig filmkunst; nemlig ham selv (som beskedenheden dog trods alt forbyder ham at fremhæve) og den kvinde, som han lever sammen med, og som man ikke må kalde hans kone. Jytte Rex har lavet nogle mystisk-uigennemtrængelige, vanskeligt tilegnelige film, som ganske rigtigt er meget personlige og mildt fascinerende i deres eksperimenterende mangetydighed.

Den slags udfordringer udsættes man sjældent for i en Braad Thomsen-film. Her skæres alting ud i pap og tygges grundigt og pegefingertydeligt igennem for tilskueren. Når man trods alt kan holde ud at se dem til ende, skyldes det udelukkende, at Braad Thomsen har allieret sig fast med én af landets allerbedste fotografer og i øvrigt en stab af teknike-

Øverst en scene fra »Drømme støjer ikke når de dør«, derunder scener fra »Den man elsker«, »Kniven i hjertet« og »Koks i kulissen«

re, der varetager alle de håndværksmæssige funktioner, som instruktøren ellers fornægter betydningen af.

Men den væsentligste ting mangler. Instruktørens indsats, der skal samle alle filmens lag og planer til et kunstnerisk hele, svigter katastrofalt. Carl Th. Dreyer sagde engang (i en samtale med Karl Bjarnhof), at filmens rytme – eller rettere dens mangfoldighed af rytmer, der fra alle de forskellige planer samles i en bred rytme – er dens puls, dens hjerte. Og Dreyer demonstrerede i sine egne film, hvorledes han som instruktør formåede at samle alle disse elementer til et personligt, kunstnerisk udtryk, der bevægede og stimulerede og gjorde os klogere på livet og menneskene.

Christian Braad Thomsens film er komplet umusikalske. De slæber sig tungt hen over lærredet med søvnig sindighed. De velmente, almengyldige sandheder, de behandler (og dem er der skam ikke noget i vejen med), hæves aldrig op over den éndimensionale ideforladthed. De pæne intentioner om at ryste og gribe os er tydelige nok, ja næsten alt for tydelige, men de triste skæbner får aldrig deres eget liv og dermed

ragende, og deres medbragte engagement, vid og spilleglæde sætter sit overordnede præg på filmens tone – om end man kan synes, at deres stort tilrettelagte furieture mod slutningen bliver vel trættende og repeterende.

I sin programartikel fortæller Braad Thomsen, at han »efter den ene mere depressive film efter den anden (han ved det altså godt selv) havde oparbejdet et stærkt behov for at lave noget, som ikke bare var depressivt, men først og fremmest rablende morsomt...« Men så melder den revsende pegfinger sig straks igen, for »Koks i kulissen« er ret beset lige så deprimerende som mine øvrige film tilsammen, men de depressive elementer søges hele tiden holdt i ave af en form for humor ... som forhåbentlig vokser organisk ud af situationerne som en overlevelsesmetode, når alting ser sortest ud.«

Så længe Braad Thomsen overlader de to stærke damer til deres eget løb, går det da også an, og de har (sammen med Flemming Quist Møller) tydeligt nok kunnet klare det selv uden instruktion. Men lige så snart instruktøren presser sig på med sit eget syn, ryger filmen tilbage i det gamle braad-



Christian
Braad Thomsen

deres egen gennemslagskraft deroppe på lærredet. En anden væsentlig grund hertil, er at Braad Thomsen er en ynkelig replikforfatter, der sjældent kommer videre end de mest overfladiske banaliteter, og som tillige tilsyneladende slet ikke har øre for, hvordan et troværdigt, dagligdags dansk lyder. Hans skuespillere, der hyppigt er amatører, overlades til improvisationer, og eftersom Braad Thomsen slet ikke – som f.eks. Morten Arnfred og Bille August – magter nogen form for personinstruktion, er resultatet naturligvis som regel tåkrummende pinligt at overvære. Braad Thomsens film har derfor tidligere kun haft karakter af ubehjælpssomme, tomme postuler.

Når Christian Braad Thomsen nu med »Koks i kulissen« er fremkommet med et filmværk, der er langt mere medrivende og sprælsk, end han har for vane, fristes man derfor umiddelbart til at tro, at det skyldes, at han denne gang tillige har allieret sig med talentfulde kræfter *foran* kameraet. Ideen om at lave en kvindelig »Cirkus Casablanca« over Helle Ryslinge og Anne Marie Helgers tourné med kabareten »Dameattraktioner« er virkelig indlysende oplagt. De to piger spiller frem-

thomsenske skudderudder: firkantede meninger, klistret op på endimensionale typer, der lades i stikken med flove replikker. Der går det rablende ganske af humoren, så den til tider blegner totalt, og man griber sig selv i at længes tilbage til den Braad Thomsen, der forsøgte sig som vredt anklagende moralist, frem for en Braad Thomsen, der forsøger sig som satiriker.

Helle Ryslinge og Anne Marie Helgers musikalitet og Dirk Brüels stemningsmættede fotografering af de snuskede provinsmiljøer får i lange stræk filmen op på skinnerne, og alt i alt er den det mest vellykkede, vi endnu har set fra Braad Thomsens side. Filmen er ikke blevet det publikums-tilløbsstykke, som den selv bejler efter at blive, men man forstår godt, at dagbladsanmelderne blev glædeligt overraskede og så godt som alle fulgte det op med mange lovord.

Og dermed er ironien fuldkommen. Paradokset Christian Braad Thomsen har bidt sig selv i halen, thi han er således kommet for skade at lave en film, der ud fra hans egne kriterier er totalt mislykket. Kunsten støjer ikke, når den kokser – den fuser stille ud.

VIDEOSPIL PÅ FILM

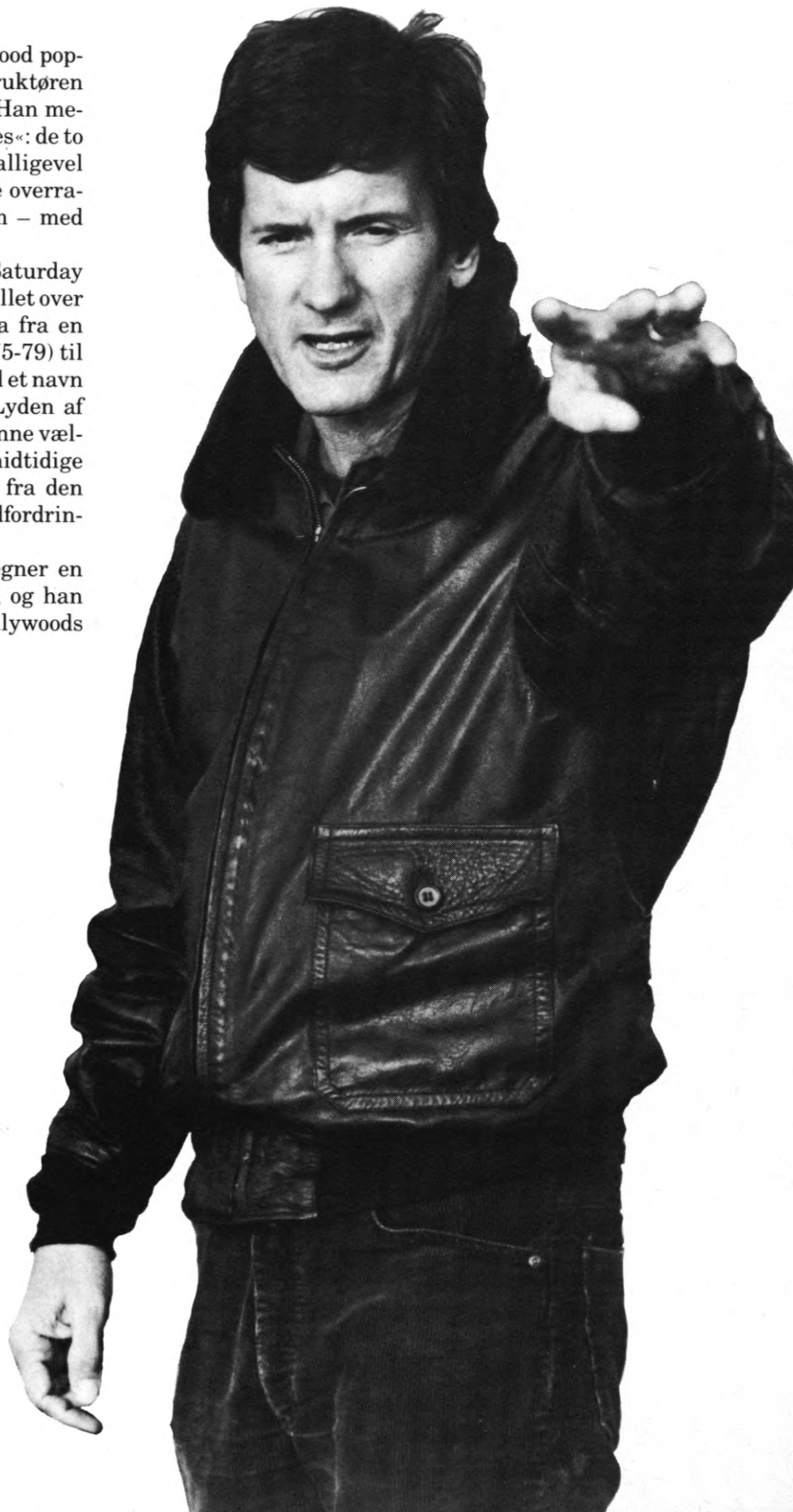
»A little bit of message, a lot of action, and a good popcorn movie«. Sådan karakteriserer instruktøren John Badham selv filmen »Blue Thunder«. Han mener, at det også gælder hans seneste opus, »War Games«: de to film er »ikke hårde ved hjernecellerne, men de er alligevel ikke fuldstændig tomhjernede«. Man kan altså ikke overraske instruktøren – og næppe heller hans publikum – med afsløringen af manglende dybder i de to film.

Badham er manden, der slog igennem med »Saturday Night Fever«, 1977's store hit, der siges at have indspillet over 200 millioner dollars, og som løftede John Travolta fra en siderolle i tv-komedien »Welcome Back, Kotter« (1975-79) til stjernestatus. Badham blev dog ikke ved den lejlighed et navn på alles læber, men mindre kunne også gøre det. Lyden af kasseapparater åbner døre i filmbyen, og Badham kunne vælge og vrage. Han valgte at fortsætte linien fra sin hidtidige karriere. Hver ny film skulle være helt forskellig fra den foregående, det gjaldt om ikke at blive låst fast, nye udfordringer er det, man selv lærer noget af.

Og lært noget, det har han. Hans produktion tegner en konsekvent opadgående kurve på kvalitetsskalaen, og han nævnes i dag som Spielbergs kronprins blandt Hollywoods



Herover en scene fra »Blue Thunder«. Til højre filmens instruktør John Badham





Roy Scheider og Warren Oates i en scene fra »Blue Thunder«. Øverst et stemningsbillede fra filmen

unge gulddrenge. Han har nået samme tekniske perfektion som Spielberg, og han står også med samme problem, når man skal vurdere filmene. Er den flotte udførelse et mål i sig selv? Bruges den egentlig til noget, eller skal vi blot acceptere total holdningsløshed, fordi billederne driver deres eget fascinerende spil? Jeg prøver ikke at sige, at film kun skal bedømmes ud fra budskabets vægt, men lidt motion for hjernecellerne kan man vel nok kræve af en *god* film.

På det plan ligger Badham godt i tråd med mange af det nye Hollywoods unge filmfolk, der umiddelbart ser ud til at bruge selskabernes millioner til forlænget filmskole-træning. Spielberg er på det sidste kommet længere (»E.T.«), og måske ligger der også mere i de øvriges form-ekvilibrisme end man umiddelbart skulle tro. Når jeg ser John Badhams nye film – specielt »War Games« – føler jeg mig grumme godt underholdt. Det er ikke på grund af den gode historie, for den er ikke god, og det er ikke *kun* på grund af imponerende filmtekniske fiksfakserier. Hvad da?

Lad mig tackle det lidt sidelæns. I gamle dage (dvs. for mere end 10-20 år siden) begrundede lyslukkerne og sortseerne deres advarsler mod underholdningens upædagogiske påvirkning af ubefæstede sjæle med de trivielle historier, som de genreskematiske film serverede. Men i dag er genrene næsten uddøde, og advarslerne begrundes nu i filmenes servering af højdepunkter (biljagter osv) uden en sammenbindende historie, som man kan »læse« personernes motiver og den overordnede morale ud af. Denne udvikling fra for *meget* story til for *lidt* har altså forvirret nogle af dem, der prøver at forstå,

hvad film egentlig går ud på. Men den har ikke forvirret publikum. Måske er den udvikling netop skyld i, at der stadig er nogen, der går i biografen, mens resten af familien sidder og kigger på udpinte genrer i tv.

Udviklingen viser foruden forskelligt andet også filmsprogets udvikling. Før måtte man forklare en masse ting – gennem handlingen, dialogen, spillet – fordi de filmsproglige koder ikke fortalte så meget i sig selv. Tænk på det første filmpublikum, der troede at et halvnært billede betød, at personen korporligt var blevet savet over. Det griner vi af i dag, men hvad med dem, der stadig tror, at film er et affilmet manuskript, hvor billederne kun distraherer fra læsningen af, hvad det går ud på?

Hollywoods unge filmfolk er flasket op på billedmedier, og det er deres publikum også. Mange af disse filmfolk – inklusive Spielberg og Badham – er startet på tv. Her har de lært *normalæstetikken*, dvs. den enklest mulige måde at fortælle i billeder, så det store publikum uden særlige forudsætninger kan forstå, hvad det drejer sig om. Det samme lærte deres forgængere i genrerne B-film. Hvis man derefter er så heldig at komme videre op i systemet, så ligger udfordringen i at udnytte alle de muligheder, man før var afskåret fra. Det garanterer selvfølgelig ikke, at man også har noget på hjerte, men det antyder, at hjertet kan sidde et andet sted end der, hvor man umiddelbart tror, det sidder.

Min fornemmelse er, at vi i disse år er vidne til væsentlige ændringer i filmsproget. Det betyder ikke kun, at film bliver fortalt på en anden måde, men også at de fortæller om noget andet. Spielberg har lavet film, der »handler« om film. I stedet for at berette historier, stykker han fortællekonventioner sammen, der associerer til de historier, som de plejer at fortælle, og som han nu på fantasiens vinger kan kombinere frit (det gælder lige fra »Duellen« til »Jagten på den forsvundne skat«). Lucas og Coppola bruger computere og elektronik til at skabe en fantasiverden – henholdsvis i mælkevejen og i psyken – der er ubundet af det virkelighedsefterlignende i billederne. Badham gør lidt af hvert. Han bruger hele den moderne filmtekniks register af illusionsskabende muligheder til at fortælle en traditionel spændingshistorie, som imidlertid slet ikke er det, filmen egentlig drejer sig om.

Det gælder i hvert fald »War Games«, hvor tricket fungerer næsten perfekt. »Blue Thunder« er langt mere endimensionel, så spændingshistorien får mere vægt end godt er. Begge film drejer sig om moderne teknik, og de er begge så teknisk veludførte, at man studser over det. Det er ikke bare film, der handler om teknik, nej, de bruger deres egen teknik som filmsprogligt virkemiddel til at tematisere emnet moderne teknik.

Et eksempel. Når politihelikopteren i »Blue Thunder« svæver rundt over Los Angeles ved nat kan man i billederne optaget højt over byen se samtlige tusinder af lys nedenunder fuldstændig klart aftegnet, uden bevægelsesuskarphed og uden lysringe i det omgivende mørke. Ingen film og heller ikke det menneskelige øje kan tegne så skarpt ude i virkeligheden. Det fremgår også af filmen selv, for når helikopteren går ned lige over gaden, tæt på et motiv, er billederne slørede og grovkornede, som man ville forvente i mørke. Men oppe i luften bliver byen en stjernehimmel, et fantasibillede, som kun moderne teknik kan skabe. Og det er netop det filmen handler om. Helikopterovervågningen er Big Brother, der med elektronisk grej kan se og høre, hvad der foregår bag tykke mure. En computers fantasibillede af virkeligheden. »Blue Thunder« handler om en Vietnam-veteran (Roy Scheider), der er en enspænder i sit job som helikopterpolitimand. En uspecificeret central myndighed (FBI, CIA e.l.) vil afprøve en ny panserhelikopter med elektronisk kanon, der kun sky-

der forbryderne i en menneskemængde og undgår de uskyldige. Vor helt skal være det lokale politis repræsentant, og det viser sig at vidunderet flyves af hans gamle ærkefjende fra Vietnam, en ganske skrappelløs person (Malcolm McDowell). Det viser sig også, at man planlægger et provokeret oprør i en negerghetto, så Blue Thunder kan afprøves under realistiske vilkår. Helten bortfører helikopteren og mødes med skurken i the last showdown, hvor seksløberen er erstattet at helikoptere og frontierbyen af storbyen, hvor jagten går rundt mellem husene.

Filmen bygger roligt sit plot op, forklarer overvågningsteknikken i detaljer før den farlige misbrug introduceres, og den afsluttende helikopterjagt sætter en nærmest uopnåelig standard for alle de helikopterjagt-film, der må følge efter (de første 4-5 tv-film med Vietnam-veteraner som helikopterhelte er allerede fremme). Det er altsammen meget flot, og der er en nydelig kritisk holdning. Men det er ikke rigtig godt alligevel. Filmen tror mere på sin egen og elektronikkens imponerende virkning end på sin egen morale, det er mere sjov og ballade end det er farligt. Skulle man karakterisere Badham kun på denne film, så fremstår han som en 16-årig dreng, der er gået fra legetøjsbutikken til militærets våbenlager uden at ændre holdning. Den mentale umodenhed præger også personbeskrivelsen. Helten og hans partner bruger en god del af filmen til at demonstrere overvågningsteknikken med zoom dybt ned i silikonen hos udringede damer på gaden, kommenteret med pubertetssjofoter, som selv det ungdommelige publikum i biografen fandt pinlige.

»War Games« er den tematisk oplagte Follow-up (selv om Badham først kom ind i projektet på et sent tidspunkt), fordi den lige netop handler om en 16-årig dreng, der med sin hjemmecomputer uafvidende får udløst militærets dataprogrammerede gengældelsesangreb mod Sovjet. Også i denne film er opbygningen rolig og sikker, og denne gang er det element, der forsvandt ud af »Blue Thunder«, trukket frem i forgrunden: den menneskelige faktor. Drengen er eksempel på det, som kritikerne af videospil m.v. advarer imod. Det går ham dårligt i skolen, blandt kammeraterne og overfor forældrene, fordi han bruger al sin tid og energi på video- og computerspil.

Parallelt med denne beskrivelse følges militærets erstatning af manuel betjening af raketvåbenet med computerstyring. På begge niveauer, fra drengens hverdag til afgørelsen af jordens eksistens, elimineres den menneskelige faktor. Både hverdagen og krigen er reduceret til et videospil, som følger sin egen logik, hvor menneskene ikke har midler til at afgøre, hvordan virkeligheden uden for videoskærmen faktisk ser ud.



En scene fra
»War Games«

Angriber russerne eller er det computeren (med navnet WOPR, udtalt Whopper), der øver sig i krigsspil? Da de to niveauer mødes, kommer jordens eksistens til at afhænge af drengen.

Det kunne være blevet til en god budskabsfilm med aktuelt sigte til dagens våbenkapløb. Men det er det ikke blevet, og der er i virkeligheden filmens kup. I stedet for at advare mod det indlysende, faren for atomkrig, prøver den at indkredse det mindre indlysende: hvor er den menneskelige faktor, som vi kan håbe på vil hindre katastrofen? Der er ikke meget håb at hente hos forældrene, der sover til tv-avisen, præsident Reagan, der griner på et billede på væggen, da raketterne aktiveres, og militærteknologerne, der uden fornemmelse for forskellen på fiktion og virkelighed leger med videospil på kæmpe vægskærme i deres bunker. Men der er håb hos pigen, der siger: »Jeg er kun 17 år. Jeg er for ung til at dø«.

Drengen er den mere komplekse kommentar til den moderne teknologi. Han kan lige så lidt som os andre ændre noget ved, at computerteknologien er her for at blive. Men han kan styre teknikken, fordi han kan skelne mellem spil og virkelighed. Det er dette forhold i den 16-åriges hverdag, som filmen egentlig drejer sig om, også når militærets videospil fylder hele billedet. Filmens historie drejer sig om atomkrig, hvilket Badham selv beskriver som en MacGuffin (Hitchcocks ord for et handlingselement, som sætter det hele i gang, men som ellers er ligegyldigt). Filmens billeder beretter nemlig om noget ganske andet.

Det samme ser ud til at have været meningen med »Blue Thunder«, men dette andet kommer ikke rigtig frem. Den ender, hvor den begyndte, i fascinationen af sin egen teknik. Den er selv blevet til et video-krigsspil. »War Games« kommer bag om overfladen, men så kommer den heller ikke så meget længere. Filmen formår at fastholde drengen, det menneskelige, som det væsentlige, men så har den heller ikke mere at fortælle. Da drengen til sidst ene af alle evner at bremse den løbske computers nedtælling ved at sætte den i gang med at løse en umulig kryds-og-bolle opgave, så ved vi ikke mere om ham end da filmen begyndte. Hvorfor interesserer han sig for computere, hvorfor kan han skelne mellem spil og virkelighed? Badham har drejet en flot og begavet underholdningsfilm, men den menneskelige indsigt, som han gerne vil engagere sit publikum i, synes han (foreløbig?) selv at mangle.

Hvem er så denne John Badham? Han har studeret filosofi på Yale, ville egentlig være præst, men skiftede over til kurser i sceneinstruktion. Så tog han til Hollywood midt i 60'erne, og fik chancen som turguide og ølhenter hos Universal. Her arbejdede han sig op til tv-instruktør, og 1970-73 drejede han (mindst) 21 episoder til 11 forskellige serier. Ingen af dem har været vist i Danmark. 1971-76 instruerede han 7 (en kilde påstår 8) tv-film, hvoraf 4 blev vist inden for 36 dage i 1974: »The Impatient Heart« (71), »Isn't it Shocking?« (73), »The Law« (74, i dansk tv 75: »Løven«), »The Gun« (74, i dansk tv 78: »Revolveren«), »Reflections of Murder« (74, i dansk tv 77: »Spejling af mord«). Genindspilning af Clouzots »Rædslernes hus«, »The Godchild« (74. Genindspilning af Fords »Tre liv for et«), »The Keegans« (76). Han har hidtil instrueret 6 biograffilm: »The Bingo Long Travelling All-Stars and Motor Kings« (76. Skulle have været instrueret af Spielberg), »Saturday Night Fever« (77. Skulle have været instrueret af Avildsen), påbegyndte »The Wiz« (78) men blev erstattet af Lumet efter uoverensstemmelse med Diana Ross, »Dracula« (79), »Whose Life is it Anyway?« (81, »Det er vel mit liv«), »Blue Thunder« (83), »War Games« (83).

SØREN BIRKVAD

VERDEN er LETH



Det måske mest ejendommelige og kontroversielle ved Jørgen Leth som samtidig dansk filmkunstner er, at han – for at sige som Ebbe Rodes berømte sognerådsformand – ikke har en »polætaek«. Han har derimod, som Morten Piil er inde på i en boganmeldelse af Leths samling af film-ideer og -skitser, »Filmmaskinen« – en *poetik*: »Han er en af de meget få danske instruktører, der formår at slå en bro mellem en filosofisk-æstetisk idé og en konkret realisering af denne idé« (1).

I modsætning til sine kolleger er Leth således erklæret ansvarsløs og socialt ubekymret i forhold til verden omkring sig, men han gør sig stor umage med at skabe filosofisk disciplinerede og kunstnerisk virksomme udtryk for sin amoral. Den kendte blanding af intellektuel formbevidsthed, elementær nysgerrighed og sansepurring kan på trods eller måske snarere på grund af sin angivelige værdinihilisme gøre tilskueren til hans bedste film sært udsat og meget vågen, fordi de altid holder mere end de lover. Hvad enten han med avantgardistisk ordenssans splitter verden ad (som i tressernes flipfilm), organiserer sin egen pertentlige pseudo-orden (som i »Livet i Danmark« og »Det gode og det onde«) eller raser ud i heroiske ritualer (som i cykelfilmene), kan han gennem formens velkalkulerede, indre modsætninger finde på at lave numre med vores æstetiske forventninger og etiske forudfattedhed. Det er som med det sært studie-indkapslede, dvælende billede af en rødmosset bondemand i »Livet i Danmark«: efter en stund holder manden op med bare at være »bondsk« og »rødmosset« og bliver for øjnene af os til *noget for sig selv, noget andet*, eller måske til det rene *ikke noget*.

TEORETIKER OG PRAKTIKER, NIHILIST OG SPORTSFREAK, FILMINSTRUKTØR OG LYRIKER

Denne artikel vil tage Piil på ordet. Analytisk vil den koncentrere sig om en mere upåagtet del af Leths filmproduktion, de eksperimentelle kortfilm, men kritisk vil den i lyset heraf diskutere de filosofisk-ideologiske forudsætninger for HELE hans kunstneriske indsats. I Leths tilfælde er det nemlig ingen tilfældighed, at han både er teoretiker og praktiker, nihilist og sportsfreak, filminstruktør og lyriker. »Jeg tror ikke på sammenklippede virkelighedshistorier (1). Jeg er lyriker også som filmand, jeg oplever verden i fragmenter, som øjeblikke, som sansepurring« har han for eksempel udtalt om sidstnævnte sammenhæng (2). Derfor gemmer der sig bag kritikerklischeer som »Ener« og »Sjælden fugl« ikke blot en filminstruktør med pudsigt personlige midler, men noget mere: en gammeldags, kunstnerisk egotripper med én, samlet vision af verden.

Set i et filmhistorisk perspektiv består det prekære i Leths eksperimentelle film således i deres opgør med kunststartens traditionelle rolle som et kollektivt – og derfor stærkt kodificeret – perceptionsforum. Hinsides den konventionelle films funktionalisme, skabt i en niche i 60'erne og 70'ernes filmmiljø via egne midler og offentlige institutioner som Filmfonden, Kortfilmrådet og Statens Filmcentral indskrifter filmene sig i en individualistisk, kunstnerisk tradition, som filmen længe i høj grad – qua sin kommercielle »vulgaritet« – stod udenfor. Film af Griffith eller Ford er lavet, så i princippet hvemsomhelst i vor kulturkreds kan kapere deres pointer, men først med auteurbølgen i 50'erne og 60'ernes Europa slår det finlit-

terære perceptionsprincip for alvor igennem i filmkunsten: hver *sin* oplevelse, *sin* tolkning af det sete. Fra da af skilles vandene flot sagt mellem film, der runder af med en happy end og dem, der slutter »åbent« mellem mediets håndværkere og dem der opfylder de modernistiske krav om personlig originalitet og æstetisk kompromisløshed: *les auteurs*.

Leths film er et mønstereksempel på denne udvikling, idet kløften mellem den »fine« litteratur og filmen i dette tilfælde synes definitivt overvundet gennem den kunstneriske parallelvirksomhed. Film og digte fremstår sammen som en ægte auteurs værk. Ikke blot i kraft af det stilistiske fællespræg og den tematiske konsekvens (individuelle karakteristika, der med det borgerlige samfunds »uafhængige« kunstnertype tages for givet inden for næsten alle andre kunstarter end filmen). Først og fremmest hævder det originalt »kunstneriske« sig nemlig hos Leth som et *symptomatisk* forhold mellem form og indhold – i digte og film og imellem dem (jævnfør det ovenfor anførte citat). På denne måde bekræfter Leth en af auteur- (og ny-) kritikens kardinalpunkter: den kunstneriske form er i sig selv betydningsbærende, eksemplificerende, ikke blot henvisende. Dén pointe er god nok og skal ikke slås i hartkorn med de goldt formalistiske eller personlighedssnobede varianter af auteurkritikken. Det betaler sig således at underkaste en film som »Livet i Danmark« en grundig, analytisk drøftelse. Her står vi nemlig tilsyneladende over for den »rene« form, en æstetisk uhyre bevidst film, der med sit drillagtige spil på »normale« fiktionsregler og semantiske vane-forestillinger alligevel kommer til at filosofere over det »indhold«, den »mening«, der sættes på spil.

Netop denne interesse hos auteurkritikken for forbindelseslinjerne mellem form og indhold kan afmontere en af de mere vulgære generaliseringer i kritikken af den: dén med auteurkritikeren der overser verden uden for Kunsten. Guderne skal vide, at indvendingen kan være på sin plads, men ofte gøres snot til skæg og omvendt i den humanistisk-fagpolitiske debat. Visse ideologiske grundtræk kan hævde sig i såvel »kunsten« som i underholdningsindustriens samlebandsprodukter, Chaplin og Alice O'Fredericks kan sine steder mene det samme om Den Gode Kvinde, men den slags (vigtige) focuseringer kan ikke være afgørende for auteurkritikken. En tidssvarende sådan helliggør ikke Kunstneren, men ser ham an. Fordi han ikke er hvemsomhelst. Fordi han derimod – qua sin kunstnerrolle og sit talent – er *det repræsentative menneske*. Ufuldkomment, oftest ugenomsnitligt, fuld af fikse ideer og ømme punkter, historisk visionær og snævertsynet, men altså i modsætning til O'Fredericks & Co.: personlig. Fordi kunstneren – som en af de få tiloversblevne i et konformt samfund – endnu tør (og kan) hævde sin individuelle forståelse af verden, bliver vurderingen af betingelser og konsekvenser en anden, end hvis vi havde at gøre med en Far til Fire-film.

Set på denne led er heller ikke den kunstnerisk meget selvbevidste Jørgen Leth hævet over den angivelige virkelighed, men en af dem der kan give et spændende anderledes bud på den. Hen er i bund og grund eksperimentator og provokatør, men samtidig dybt forankret i sin tid og dens traditioner. Som barn af tressernes kunstneriske identitets- og fremmedgørelsesproblematik, som såkaldt systemdigter, er han knyttet til en 100-årig europæisk tradition, der kulminerer med modernismen, men som har rødder tilbage til symbolisme og romantik. Hertil kommer forbindelseslinjerne til samtidens eksperimental(film)miljøer: popkunst og undergrundsfilm à la Godard eller Warhol. I sidstnævnte forbindelse kan inspirationskilderne efter min mening give sig filmisk udslag i lovlig abstrakt »oprør« og intellektuel antiintellektualisme, men i al deres ekstremisme udgør disse mere flippede film en vigtig

nøgle til forståelsen af Leths verden. På samme måde inddrages hans digte i det omfang de kan belyse visse overordnede perspektiver – og ikke fordi de efter mit skøn er så spændende

Faren for at mase materialet ind i en teoretisk pasform er altid til stede i en undersøgelse af denne art. På den anden side hersker der altså ingen forlods modsigelse mellem stof og sondering: analyse er begrebsliggørelse, en opsplitning af tingene for at kunne forstå dem i sammenhæng. I Leths tilfælde er *fusion* således et kodeord. Først ved teoretisk at tage ham for pålydende kan resultatet af hans høje, ofte modsætningsfyldte, kunstneriske refleksionsniveau tages vurderende i øjesyn. På denne måde samler brikkerne sig til et mønster. Punken og Provoen, den ene nihilistiske egoflipper tager den anden i hånden. Den tidligere Politiken-journalist bliver korrespondent for fragmenter, øjeblikke, pirrende sanser og almindeligt hærværk. Den sammenklippede virkeligheds-historie bliver til digt som bliver til film.

FILMDIGTE OG DIGTFILM ELLER REJSEN TIL JORDENS YDRE

»Også i dag oplevede jeg noget, som jeg håber jeg vil kunne forstå om nogle dage«, sagde pludselig Claus Nissen henvendt til kameraet i slutningen af »Det perfekte menneske«, Leths gennembrudsfilm fra 1967. Den enlige replik forekommer os som publikum underlig umotiveret, for indtil da har vi i filmens særlige, syntetiske skinverden fået demonstreret hans suveræne måde at snøre skobånd og spænde livrem på, men ikke meget andet. Den næsten ordret samme replik dukker op i digtet »Ekspeditionen« fra samlingen »Sportsdigte«, Leths tilsvarende gennembrud som lyriker samme år, hvor et lignende ordsmenneske, en dagbogsskrivende videnskabsmand og opdagelsesrejsende, brænder inde med sin egen befippelse. Han tilføjer: »... alle mine beregninger stemmer på en prik, men samtidig griber en underlig frygt mig, jeg ved ikke for hvad«.

Man aner hvad der fejler de to. Det som truer deres perfekte verdener med opløsning har nemlig ikke blot at gøre med en tilfældig følelse af flimmer og uvished, men noget så udslagsgivende som Tomheden, Den Eksistentielle Meningsløshed, der har optaget den vestlige kulturelites modernister siden Friedrich Nietzsche erklærede VorHerre for død i slutningen af det forrige århundrede. Og dog er de store forbogstaver måske misanbragte i Leths specielle sammenhæng. Han har nemlig oprindelig tilknytning til det særlige, litterære knopskydningsfænomen, der hjemme i midten af tresserne under rubrikker som konkretisme, attituderelativisme og modernismens tredje fase lod sig opsummere under betegnelsen *systemdigtning*, og som blæste på enhver form for autoriseret rangordning af sproget, herunder bogstaverne (3).

Det var Hans-Jørgen Nielsen, der også dengang overfløj det danske luftrum som lynhurtig tidsånd, der fra Sverige hentedegrebet attituderelativisme til byen. Herefter betragtede »man« de lidt ældre modernisters mere eller mindre »ubevidste«, tragisk frugtesløse længsel efter en præeksisterende, universel Orden som det ondes rod. Ikke rodet som sådan. Virkeligheden er bare et sæt byggeklodser, sagde man, et spil. Og jeg'et er intet *i sig selv*, men hvad man selv vælger at gøre det til. En række sideordnede, sociale roller eller attituder, der fleksibelt afpasser sig den enkelte situation. Uden en »dybere« mening behøvede kunsten derfor ikke længere knyt-

te forbindelsen til »det dybe« gennem metaforik eller anden form for åndelig bugtalervirksomhed. Det tomme rum, der havde fået lidt ældre modernister til at fremstille tilværelsen som en tragisk venten på Ingenting, var efter det nye program noget man gik løs på i avantgardistisk nybyggerånd. Illusionsløst, men fuld af uforknytt legelyst. Vel mødt hr. Godot!

I denne forbindelse anså modernismens tredje fase navnlig de nye, autonome digt- og filmformer som potentielle medier for rene sprogverdener, tømt for normale, semantiske funktioner, symbolske budskaber og episk personlighedstro. Inden for såkaldt skrifttematiserende digte og med entusiastiske lån fra den nye, afindividualiserende massekultur kunne »filmdigtere« som Nielsen, Per Kirkeby, Vagn Lundbye med flere skabe deres helt egne fragmentariske, sanselige og amoralske systemer.

Jørgen Leth havde på dette tidspunkt allerede givet sig til kende, som hvad han selv har kaldt for lyrisk »efterplaprer« af den »gamle«, tragisk højtidstemte modernisme (jævnfør debut-digtsamlingen »Gult lys«, 1962, og efterfølgeren »Kanal«, 1964). I slutningen af tresserne vedkendte han sig imidlertid den ny, erklærede salighed ved tomheden for alt andet end ting i en stærkt profileret, personlig form. Det lyriske jeg, der i tidlige samlinger havde vundet sig under den eksistentielle krises metaforiske forpligtelser, fremstod i systemdigtene så uansvarligt som et kameraoptisk princip og lig med det rene, attituderelativistiske hokus-pokus. »Åbne og lukke, blive til og forsvinde«, som det lyder i digtet »Optik« i »Filmmaskinen« (1979). Jeg'et er her i kraft af sit sprog mere almægtigt end selv den mest gudsbeslægtede, romantiske poet, thi på baggrund af ingenting kan som bekendt alle ting ske.

En sådan rodløs super-eksistens støder vi på i digtet »Jeg vælger et punkt« fra Leths første »rigtige« systemdigtsamling »Lykken i Ingenmandsland« (1967), der på trods af sin programatiske anti-metaforik dyrker DEN BLÅ FARVE som billede på illusion og meningsløshed. Her har jeg'et valgt sig en totalt isoleret skyttegravsposition, et tilfældigt knudepunkt, hvorfra tomheden kan relativiseres / iscenesættes:

*Jeg trykker på knappen til den blå farve
og den glider langsomt ud i landskabet.
Derefter gir jeg mine helikoptere ordre til
at strø guld og sølv ud over det hele*

Attituden eller *stilen*, som den træder frem i dette digt, er systemdigteren Leths måde at forholde sig til verden på. I dobbelt forstand: flot. Han dyrker en æstetisk mening med det etisk meningsløse, der inden for netop digte og films åbne og frie former skaber rum *ud i det blå* for nu'ets punktoplevelse, fysisk bevægelse, pirrende sanselig overflade, hvadsomhelst, der ånder af midlertidigt liv. Han bekender sig til skallen, verdens ydre. Enhver tale om »kerne« tages der i disse tidlige digtsamlinger polemisk afstand fra. Der er derfor en egen konsekvens i hans og åndfællers fanatiske omsorg for æstetisk system og metode. Den bliver sit eget formål. Et udtryk for en paradoksal ordenssans, et særegent, nihilistisk gå-på-mod, som Leth selv har opsummeret i »Filmmaskinen«: »Jeg er på bar bund, blank. Det er det jeg vil gøre interessant og underholdende« (4).

Den særlige kobling af film og lyrik opstod for Leths vedkommende i et kulturelt Københavnermiljø, der i kølvandet på 68-oprøret dyrkede tidens almindelige medie-optimisme omkring det omni-kulturelle tidsskrift »ta« (som han redigerede sammen med blandt andre Hans-Jørgen Nielsen), Den eksperimentelle Kunstscole og eksperimentalfilm-gruppen »ABCinema«. I sidstnævnte sammenhæng etablerede eller videreudviklede han samarbejdet med folk som fotografen

Ole John og den nævnte maler, lyriker og filminstruktør Per Kirkeby. For mange af disse »filmiske« blandsk kunstnere tog verden sig – med Leths ord – »bedst ud i glimt«. Allerede Klaus Rifbjerg havde i sine konfrontationsdigte sidestillet sansningen med noget så punktuelt som fotografering, men efter deres ophavsmænds mening udgjorde de nye, ofte kollektivt producerede fusionsformer *pure dynamite* for myten om den himmelstræbende Kunstner og hans åndfuldt sorterede virkelighed.

Leths digtsamlinger rummer i denne forbindelse ikke blot metodebeskrivende metadigte om dét at digte og filme og drejebogsagtige noter til film som »Ofelias blomster« (1968), »Livet i Danmark« (1971) og »Det gode og det onde« (1975). Alene bogtitlerne antyder et indre slægtskab. »Glatte hårdtpumpede puder« (1969) udgør som tematisk betydningsbærende overskrift en hilsen til den åndsbeslægtede *pop art* – og filmkunstner Andy Warhol og hans store, svævende plasticpuder, ligesom den dobbelttydige undertitel – »15 indstillinger« – til samlingen »Eventyret om den sædvanlige udsigt« (1971) udtrykker attituderelativismens og filmmediets pluralisering af »sandheden« i en sum. Hertil kommer titler som »Det går forbi mig« (1975) og »Filmmaskinen«, der tematiserer fremmedgørelsen og kunstigheden hos et jeg, der med de nye, elektroniske massemedier som eksternt nervesystem udgør en grotesk variant af Digtergeniet Som Medium. I digtet »Der er ikke andet...« fra »Det går forbi mig« finder jeget sig således anbragt

*Midt i stilheden alene
for at lade livet fra fjernsynet flyde
gennem min hjerne og ud i tomheden
på dette stykke papir.*

Denne opfattelse af virkeligheden som helt igennem – som set gennem en TV-skærm eller et filmkamera – artificielt blev i systemdigtningens korte ungdom ofte polemisk udformet som et frejdigt svar på den klassiske modernismes traurige splittelse mellem jeget og »tingene« (henholdsvis Ånden og Materien i romantikken!). Man ville med mediefilosoffen Marshall MacLuhan i hånden ikke anerkende den traditionelle sondring mellem en virkelighed af »primær«, naturlig art og en virkelighed af »sekundær«, artificiel art. I følge MacLuhan havde massemedierne forskudt oplevelsesformen fra bogstaver til billeder, fra den hierarkisk sammenhængende historie til den simultane verden af billeder, der støder sammen med billeder. Mennesker var begyndt at »tænke« som massemedierne, lød det, hvorved det urgamle skel mellem natur og kunst var blevet ophævet.

At virkelighedsproblemet af MacLuhans disciple, de professionelle kunstnere, alene blev opfattet som et spørgsmål om sprog, om kommunikation medie og menneske imellem (fordi sproget jo blandt andet afgør, hvad der er »virkeligt« og ikke) kan således i dag siges at svare til det gamle eventyrs tiltro til SESAM. For Leths vedkommende figurerer den særlige formular – »Mediet er budskabet« – imidlertid oftest helt umissionerende i form af jegets lystbetonede kameraidentifikation. I digte som »Her er en kvinde« og »Der er hun« fra »Lykken i Ingenmandsland« halser en voyeuristisk kameraånd rundt på evig udkig, idet den som en skamløst nysgerrig udgave af den »etnografiske« fortællerinstans i »Livet i Danmark« og »Det gode og det onde« gør nærbilledophold ved lækre pigebeben, skygger deres tilfældige indehavere i lange, glidende bevægelser og indsamler interviewoplysninger, hvis banalitet står i et omvendt proportionalt forhold til deres momentane surrealisme. »Jeg venter på en mand fra det

forrige digt«, udtaler for eksempel pigen med benene i de her omtalte digte.

Sidstnævnte udsagns demonstrative skær af metadigt udgør sammen med digtenes principielt ansvarsløse holdning dét autonomiaspekt, der frem for alt, tematisk og formelt, binder Leths digte og film sammen og får dem til at fremstå som noget nær film-digte og digt-film. Inden for Leths kunstneriske virksomhed genfinder man i eksperimental-formernes lukkede univers de samme på én gang nysgerrigt udforskende og sanseligt overfladiske punktnoteringer af det konkrete synlige, artificielle og lækre. Her er det forbindende element således – for nu at holde os til definitionerne – ikke *fortællingens* totale, tolkende virkelighedsillusion, men det *lyriske* tonefalds, rytmens og den tæt vævede strukturs suggerende egenskaber.

Som en konsekvens af dette narcissistisk selvberoende medieunivers, der er Leths særlige motivkreds, nærer hans digteriske jeg ofte en tilsyneladende blind tillid til hvad det opfatter som filmmediets omnipotens. I rollen som den (ordens)gale, undersøgende instruktør, som vi kender den fra fortællerholdningen i film a la »Livet i Danmark«, hylder jeget den gamle myte om filmen som *det* virkelighedsreproducerende eller -afbildende medium, der med maksimal, empirisk loyalitet og teknologisk eksakthed gør verden håndgribelig. »Ved hjælp af en travelling måle afstanden / fra første ord til sidste ord«, som det hedder i »Forbrydelse« fra »det går forbi mig«. Klog af skade må imidlertid selv den fotografiske virkelighedsrobrer træffe sine forholdsregler:

*Mine fotografer har indtaget deres pladser,
hver meter af sceneriet er dækket ind, (...)
velkendt er (...) Danmarks tilbøjelighed
til at smutte væk mellem »træerne«
Lige som man troed at ha det i focus (5).*

Som ironien i visse af de her anførte citater lader antyde, måtte Leth, som naturligt er, efterhånden fjerne sig fra attituderelativismen i dens mest fortænkte og anstrengt sorgløse form. Udviklingen i digtsamlingerne kan således afmåles i deres tiltagende splittelse mellem Leths fascinerede og bevidst forbrugeristiske tagen tilværelsen for GODE VARER og momentane udbrud af gammel-modernistisk spleen, opbrugthed og mere eller mindre selvparodisk, eksistentiel fortørnelse.

På dette niveau kan Leths digte og film (som vel overhovedet den betydelige del af systemdigtningen) siges at handle om Orden og Uro. En somme tider vaklende balance mellem hvad Torben Brostrøm har kaldt en »undrende, nydelsesfuld forfinelse og nervøsitet for den indbyggede meningsløshed« 6). I Leths pseudo-etnografiske film (og digte) er det livet omkring de endimensionale, marionetagtige figurer, Danmarks Danskere, De Gode og De Onde eller *de perfekte mennesker*, der viser sig at være andet og mere, end dét det giver sig ud for. Dukkeføreren i filmene, deres mere eller mindre eksplicitte fortæller behersker tilsyneladende enevældigt kortlægningen af de nærmeste omstændigheder i marionetternes liv, deres ting, kroppe og ritualer, såvel som repræsentative funktioner i deres arbejds-, institutions- og følelsesliv. Alligevel truer de mange, uberegnelige nuancer i det affotografere med at løbe ham kontrollen af hænde.

»Den almindelige myte om udenrigskorrespondenten handler om tvivlen og anfægtelserne. Der hænger en forbandelse i at have til opgave at beskrive virkeligheden«, har Leth udtalt i et interview om sin nye film »Udenrigskorrespondenten« 7). Hermed er vi tilbage ved den ængstelige opdagelses-

rejsende i »Sportsdigte«. Flertydigheden lurer. Det er denne fare, der truer vor mand på hans ekspedition til jordens ydre.

DE PRIMITIVE FILM ELLER FORM I STUMPER OG STYKKER

Som det vil være antydnet, kan Leths ikke alt for sprogligt udflippede digte siges at rumme de filosofiske mellemregninger for hans films »sceniske« fremstillinger. For nu i trods at være lidt snusfornuftig: et abstrakt begreb som »tomheden« lader sig bedre filosofisk præcisere gennem verbalsprogets stramme kodificering end gennem nok så mange billeder af øde horisonter, sønderskudte banegårde eller det bare ingenting. Leth-filmene rummer således i endnu højere grad end digtene deres ophavsmands *praktiske* attituder eller kommentarer til sprogligt definerede og lyrisk diskuterede begreber som »Den Sproglige Meddelelse«, »Fortællingen«, »Den Dokumentariske Sandhed«, for slet ikke at tale om »Livets Mening«. Således kan hans film inddeles i tre grupper, der forholder sig henholdsvis rebelsk, bevidst konformistisk og ironisk dobbeltbundet til ovennævnte institutioner: de »primitivistiske« flipfilm (»Ofelias blomster« for eksempel), de filmiske cykeleposer og dokumentariske (portræt)film (»En

forårsdag i Helvede« og »Peter Martins – en danser« for eksempel) og de pseudo-etnografiske eksperimentalfilm (»Livet i Danmark« for eksempel).

Når Leth tilsyneladende ubesværet råder over en så uensartet filmproduktion skyldes det muligvis hans berørte, eksistentielt skødesløse, men stil- eller attitudebevidste holdning til sit stof. Udnyttelsen af virkelighedens og (film)sprogets elasticitet, dets lige-gyldighed, kan såvel resultere i den rene semantiske hierarkiopløsning (som i førstnævnte filmkategori) som i den tilsyneladende konservative hyldelse til (film)sproglig konvention og episk orden (som i cykelfilmene). Fælles for alt hvad han laver er en konstruktion af virkeligheden som set *udefra*. Som et system af *tegn*, frigjort fra »normal« betydning eller indskrevet i »objektive« mytologier, genrer og konventioner. I denne forbindelse fremstår det episke sprog – som eksponent for en klassisk, borgerlig dannelsesstradition – som hovedfjenden, idet det kanoniserer en forståelse af verden som noget, der på forhånd hænger dynamisk sammen og bæres af det enestående, mere eller mindre eksistentielt indsigtsfulde Individ.

Den anti-episke attitude, der per definition binder eksperimentalfilm og digte sammen i Leths kunstneriske produktion, kommer mest radikalt til udtryk i tressernes primitivistiske flipfilm. Her genfinder man systemdigtingens særlige under- og overbetoning af de (film)sproglige koder. Som følge af den ontologiske verdensordens sammenbrud var også sproget brudt sammen, lød det, men ved at frigøre det fra sine udlevede, symbolske funktioner og den forhåndenværende,



En scene fra »Ofelias blomster«

hierarkiske virkelighed, ville man få det til at gøre opdagelser for en. Teknikken er blevet kaldt *hallucinatorik* af Hans-Jørgen Nielsen og i Leths tidlige mediesammenhæng har det givet sig udslag i digte og film, der i sandhed – med Nielsens udtryk – dyrker verden »horisonten rundt«. Film som »Se frem til en tryk tid« (1965), »Nær himlen, nær jorden« (1968), »Motion picture« (1970) og »Ofelias blomster« (1968, alle fire lavet sammen med fotografen Ole John, sidstnævnte film tillige med Per Kirkeby), fremstiller virkeligheden som et vældigt felt for forudsætningsløs registrering, undersøgelse eller rastløs lediggang, der i bedste fald rummer sin egen abstrakte billedmagi.

De filmiske attentatforsøg på alt hvad man i almindelighed har accepteret som »teknisk professionalisme«, »handling« og »smag« samlede sig som nævnt omkring den mest markante, filmpolitiske alternativgruppe »ABCinema«. Den blev stiftet i en tid før burgerbiffen, maj 1968, af Leth, Ole John og Erik Thygesen 8). Med sin tidstypisk anti-autoritære og anti-individualistiske holdning hyldede gruppen den kollektive personligheds princip og stod her som på så mange andre måder i gæld til samtidens, amerikanske film-*underground*. I Leths tilfælde udgjorde det amerikanske mediemiljø – og i denne sammenhæng specielt Andy Warhol – ikke blot en inspirationskilde for hans primitive produktionsstil (billig, let håndterlig 16 mm-teknik), men i nok så høj grad for den tematiserede *primitivisme*.

Siden slutningen af halvtredserne havde amerikansk avantgarde-film systematisk gjort op med den traditionelle fiktionsautoritet – blandt andet inden for rammerne af såkaldte »cine poems« og andre forsøg på at skabe filmiske ækvivalenser til poesi. På initiativ af de nye underground-instruktører antog imidlertid opløsningen af fortællestrukturer karakter af hvad Leth for sit vedkommende har kaldt en »æstetisk nedtælling« til den filmiske illusions råmateriale, dens primitive strukturer. De amerikanske film udgør således tålmodige afprøvninger af tekniske og narratologiske grundelementer og affødte nærliggende titler som Michael Snows »Back and Forth« (1969, om zoomet) eller Andy Warhols »Sleep« (1963), hvis formelle hyldelse til tidens og stedets enhed – filmen rummer som bekendt én seks timer lang indstilling af en mandspersons duefromme slummer – nok kan befordre én på øjet.

Formalisme-flippet repræsenterede (med aner tilbage til 1920'ernes franske *cinéma pur*-bevægelse) en foreløbig kullimation i kunst-æstetisering. For en undrende, vestlig verden fremstod fænomenet i de ligeglade tressere som The Warhol Way, en stil eller attitude, der som udtryk valgte sig et særligt æstetisk fravær, Andy W.-vareemblemetets kolde fascinationskraft, på bekostning af det traditionelle, kunstneriske skriftemål. »The Factory«, som Warhols ide- og team-laboratorium meget sigende blev kaldt, udgør således som tegn i tiden en konkret påvirkningsfaktor for Leths flippede tresserfilm og deres kollektivistiske stillen sig til rådighed for på én gang løbske og perennitværgnede filmmaskiner. Det er nemlig ikke den sædvanlige konventionbundne filmbevidsthed, der styrer opmærksomheden og giver den form i disse film, men dens hallucinatoriske stumper og stykker. Tilsyneladende improviserede, momentant over- og underbelyste og med et håndholdt kamera, der somme tider tumler rundt som en ballon, man slipper luften ud af, er filmene både formalistiske og bevidst dilettantiske visitationer af billedets eksponering, vinkel, farve og afstand til det filmede objekt samt af sidstnævntes og kameraets bevægelse og forhold til lyd og klippe-rytme.

Det stilistiske knudepunkt for disse forsøg er den Warholagtige, æstetiske reservation, kameraets indifferens eller

tyranni. Når det blændes op for »Se frem til en tryk tid« ses en albue i rykvis bevægelse i billedkantens ene side. Efterhånden som bevægelserne bliver ivrigere viser albuens sig at tilhøre en kittelklædt person, dernæst en mand, dernæst en barber i arbejde, men kameraet gør sig på intet tidspunkt ulejlighed med at forestille os. På samme måde spæner tennisspilleren Torben Ulrich ketchersvingende ind og ud af det samme, statisk rolige billedfelt i »Motion Picture«. I sidstnævnte film kan kameraet godt gå til en anden yderlighed og gemytligt rykke i takt til lydsidens soul-saxofon og Torben Ulrichs hjemmelavede ketcher-dans, men på et eller andet tidspunkt holder musikken og kameraet pludselig op med at swinge, og så står han dér, Ulrich, prustende og stønnende, efter at have gjort sig umage!

Hvad enten Leth bogfører en barbering i alle dens faser eller en tennisspillers bevægelser forfra, bagfra og fra siderne er det ikke personligheden i borgerlig, psykologisk forstand, der interesserer ham, men i bedste fald visse anonyme *funktioner* i personernes sfære. I »Motion Picture« krediteres Torben Ulrich således blot som »Eksempel« – på fysisk bevægelse. Leth kan imidlertid gå endnu et skridt i mediets afhumanisering. På linje med kontrapunktikken i de ovennævnte filmcitater lader han for eksempel lyd- og billedsiden modarbejde hinanden i »Se frem til en tryk tid«, hvor en dokumentarisk monolog på lydsporet afvikles i åben opposition til billedernes indhold. Eller hans kamera kan gå helt grassat – som i »dokumentarfilmen« »Nær himlen, nær jorden« om »hippier i Nepal« – hvor focus for eksempel farer forvirret op i fortænerne på et sagesløst interview-offer og tilbage igen, så man ganske taber interessen for hvad manden eventuelt måtte have på hjerte.

EKSHIBITIONISME ER GOD FORDI DEN ER ET BUDSKAB I SIG SELV

Den æstetiske afhumanisering er altså nok så demonstrativ, men vil ikke forveksles med »subjektivisme«. Tværtimod. Ligesom i Warhols 100% statiske film (som Leth i øvrigt bringer sin homage – jævnfør »Eat« – i »66 scener fra Amerika«, 1980, hvor Andy *himself* indtager en sandwich for stillestående kamera) og i for eksempel »The Chelsea Girls«, 1966, hvor kameraet zoomer på må og få i et rum, hvor en eller anden leverer en konfessionel monolog, er Leths film udtryk for en bevidst deflation af metaforen »kameraet som bevidsthedens øje«. Opgøret med den klassiske avantgardefilms førstepersons-perspektiv, dens forsøgsvisse *stream of consciousness*, som den kommercielle film tidligt overtog og udvandede i form af »subjektivt kamera«, er for underground-æstetikken lig med en opsætsighed over for den eksistentielle sammenhængstro. Den filmiske »jeg-form« indebærer en »indre«, filmisk logik, som underground-folkene må tage afstand fra. I Warhol og Leths film behøver observationen således på ingen måde at korrespondere med filmenes emner, »Ekshibitionismen er (...) god, fordi den er budskab i sig selv«, lyder det i et af de få dokumentaristiske meningsfulde interview-afsnit i ovennævnte hippie-film. Dermed har filmen præsteret sin selvkarakteristik. Den er i sin udfordrende sønderklippede og kameraturende form ikke interesseret i de mennesker, den angiveligt beskriver, men udelukkende i at blotte sig som medium.

Oprydningen i vor narratologiske vanetænkning gennemføres, som det ses, med en absolutisme og automatik, der godt kan ligne ægte rengøringsvanvid. Det kunstneriske udtryk,

der i digtet »Lad mig kalde dem ABCD og E« fra »Glatte hårdtpumpede puder« karakteriseres som »lallende sprog, slapt og ikke noget mål« vandrer side om side med en pedantisk, besværgende ordens- attitude, men begge er de udslag af den samme, praktiske nihilisme. Et af tidens yndlingsmotiver, Skabelsen, der for eksempel lod filmen om Torben Ulrich opstå og gå bort som et kodificeret eksempel på, at noget trods alt rører på sig, rendyrkes efter Lego-princip i digte som ovennævnte. Her udgør de sproglige enheder, psykologisk set, anonyme størrelser som navnene i Svend Åge Madsens roman »Liget og lysten« eller Ole Ritter og Simon Spies i Leths egen »Lykken i Ingenmandsland«. Som følge af tomheden må verden i ovennævnte metadigt ligesom bare kaldes for et eller andet, ABCD og E for eksempel, hvorefter tekstens sproglige materiale arrangeres i hjemmelavede, semantiske rollespil, hvor hvert bogstav repræsenterer »sin« regel eller regnskab i varierende, formelle mønstre.

En 68-film som »Ofelias blomster« er i sin kunstneriske blandsingsform en tidstypisk tværsam af dette skabelon-fikserede opgør med naturalismen og den humanistiske dannelses-tradition i underground-filmens, systemdigtets, happeningens og det dadaistiske talekors form. Sidstnævnte udtryksform havde Leth i midten af tresserne dyrket sammen med vennerne Hans-Jørgen Nielsen og Henning Christiansen, hans senere, ofte benyttede filmkomponist, men i »Ofelias blomster« er det især samarbejdet med Per Kirkeby, happeningkunstens foregangsmand herhjemme, der gav mærkbart resultat. I Leths erklæret »barbariske bearbejdning« af Shakespeares Ofelia-monolog er det (naturligvis) ikke teksten som dramatisk forløb og psykologisk udsagn, der interesserer ham. Fascinationen gælder snarere vanviddet som mytisk grundstof!

Filmen udgør formelt set en cyklus. Den indledes med en heltotal af »skuespillerinden« foran en teltduk ved en skovsø, hvorefter kameraet halvt zoomer, halvt klipper sig ind på livet af hende, ligesom det mod slutningen zoomer tilbage til sin udgangsposition, så »Ofelia« på behørig afstand kan kaste sig i søen. I øvrigt udgør filmen en studie i (vanvittig) gentagelse, der tilsidesætter enhver dramatisk kausalitet. Et selvglydigt, metrisk mønster søges til gengæld opnået gennem klipningens, panoreringernes, lydens og telelinsens abrupte, men repeterende dynamik. I denne sammenhæng fremstår »skuespillerinden« i torturerende grad som filmisk objekt. Inden for billedfeltets bestandigt skiftende afstandssonderinger må hun på en ordensgal filmmaskines bud dukke op eller glide ud af billedfeltet til fordel for mønsteragtige klip og panoreringer, samt rykvist bevæge ansigt og talestrøm til takten af en trommestik!

Hvad der bliver tilbage af »monolog« i denne filmiske hakemaskine er *lyde*. Ligesom Leths Ofelia-figur i det teknologiske ceremoniel snarere fremstår som *tegn* end som individ (jævnfør Torben Ulrich) forlader Leth sproget som semantisk henvisningsinstans til fordel for sproget som ren fonetisk henvendelse. Replikken »Se, der er rosmarin. Det er for erindring...« afbrydes flere gange allerede efter første ord, men gentages monotont og mekanisk *ud i det blå*.

Er »Ofelias blomster« således et eksempel på meningsløshedens tvang, forhindrer det ikke instruktøren i at dyrke sin fascination af (film)sproget som »ren« struktur. Inden for såvel flipfilm som konkretistiske systemdigte benytter han sig af en »tømningsteknik«, der principielt kan minde om den symbolistiske digter Stéphane Mallarmés. På samme måde som for den franske post-modernist udgør (film)sproget for Leth et konkret materiale, hvis normale indholdskoder søges afmonteret gennem formalistisk fragmentering og stilisering. De enkelte ord i »Ofelias blomster« mister således, som i

visse af hans digte, fonetisk egenart og dermed »indre« betydning gennem suggererende gentagelse, ligesom små, ortografiske forskydninger systematisk skubber ordenes betydning ud i det absurde i digtet »Min Påklædning« fra »Sportsdigte«.

SELVHØJTIDELIGT KOLDE BARNAGTIGT UDISCIPLINEREDE KEDELIGE, IRRITERENDE

På linje med så mange andre af tiårets kulturelle overskuds-fænomener har Leths tresserfilm som antydnet *sit* hyr med at være anderledes. På trods af filmenes mere eller mindre avancerede programform kan de godt forekomme mig både selvhøjtideligt kolde, barnagtigt udisciplinerede og kedelige, irriterende kort sagt, men ét kritikpunkt, blandt uden tvivl mange, vil dengang som nu sandsynligvis blot udløse godt humør hos den filmende systemdigter: de primitivistiske films *tidsbundethed*. I Leths litterære skolekammerat Per Højholt og »eksempeldigtningens« navn (et af det kære system-barns mange) lever og ånder kunstværket nemlig så længe digtet / filmen / showet kører – som et eksempel på liv! Dernæst er det for evigt og i al ubekymrethed gået tabt i den sproglige revolutions uophørlige maskinkværn.

I denne forstand er systemdigtningen – som alment 60'er / 70'er-kulturfænomen med kraftige efterdønninger for Leths vedkommende – et udtryk for en total bestræbelse. Verden tænkes som et hierarki af konventionsbundne sprog som kunstværket revolterer mod: hvert digt og hver film gør op med en fiktion, hvorved en ny skabes, som derpå atter straks må forlades. De her omtalte film er sådanne midlertidige, fandenivoldske opgør med de traditionelle billedmediers æstetiske fiktioner – herunder de specifikke som dén om *hovedpersonen*, Ulrich eller Ofelia, som *filmens dynamo* og ikke omvendt, dén om *musikkens, reallydens og det talte ords servicefunktion* som emotionelt heppekor og logisk parallelspor for »historien« eller dén om *den journalistiske billedbustes afmålte respekt* for interview-personers fipskæg og fortænder!

Den overlagte traditionsløshed i disse film kan i høj grad ses som et forsøg på at sanse verden som for første gang. Imidlertid forekommer deres forhold til virkeligheden at være et nummer for koket til at blive opfattet som just jomfrueligt. Paradoksalt nok er det derfor i filmene med den »modsatte« æstetik, de »etnografiske« eller »antropologiske« film, dem, der – på skrømt – hævder myten om filmen som et direkte gennemgangsforum for virkeligheden, at visionen om den totalt fremmed-gjorte verden virker. I deres egenskab af rolige, æstetisk glatte og tilsyneladende semantisk vanebundne undersøgelser af mennesketyper og folkeslag, udgør de efter min mening en langt mere dynamisk, original og humoristisk alvorlig diskussion af spørgsmålet om verdens genfødsel.

Overgangen fra de primitivistiske filmforsøg til disse »etnografiske« film og cykel-eposerne aftegner en udvikling fra hvad Leth selv har betegnet som »nødvendige«, skriftfilosofiske stiløvelser til film med »mere åbne, mere kommunikerende muligheder« 9). Den paradoksale, metodeforhippede nihilisme er imidlertid den samme. Hvor cykelfilmene, »En forårsdag i Helvede« for eksempel, lader fiktionen om Orden i Kaos uantastet og flip-filmene, »Ofelias blomster« for eksempel, vrænger systematisk af den, er kortfilmene »Det perfekte menneske« og »Livet i Danmark« samt langfilmen »Det gode og det onde« og kortfilmen »66 scener fra Amerika« lumsk

drilagtige i deres indfaldsvinkel. De nedbryder ikke drabeligt fiktionen, men lægger den ned.

Forførelsesmidlet i denne akt er *sweet nothing*: en indsmigrende, »tom« præsentation af livets ydre. Metoden kan man allerede se aftegnet i debut-kortfilmen »Stopforbud« fra 1963, som Leth producerede i samarbejde med Ole John og Hans-Jørgen Thorsen. Det er angiveligt en portrætfilm om jazzpianisten Bud Powell, men lige så lidt som »Nær himlen, nær jorden« handler om hippiers levevilkår i Nepal og »Motion Picture« om den offentlige sportspersonlighed Torben Ulrich, handler »Stopforbud« om Bud Powell i hans saglige egenskab af musiker, komponist eller privatperson. »This is the amazing Bud Powell«, deklamerer filmens i luften frit svævende speaker Dexter Gordon, hvorefter det går ræverask over isen med kameraindstillinger af Buds bukseben under munter fodtur på havn, landevej og losseplads eller af mesteren i hel figur genert skuende ud over danske husmødre på Illums rulletrappe.

Det perfekte menneske drejer sig i dansen!

FRA MARIONETTERNES LIV ELLER »LIVET I DANMARK«

Vi befinder os i følge fortællerstemmen i filmen »Det perfekte menneske« i et »hvidt rum«, et »grænseløst, tomt rum«. Orde ne kunne lige så godt have været hentet fra attituderelativismens hjemlige programskift, »Nielsen« og den hvide verden« (1968), hvori Hans-Jørgen Nielsen definerer farven hvid som summen af alle farver, en substansløs virkelighed. Som en konsekvens af attituderelativismens sideordning af værdierne kan tomheden imidlertid fyldes af ord og billeder – hvilket somhelst – og dermed erkendes. »At forholde sig til det ordløse gennem ord«, som Per Højholt siger. I »Det perfekte menneske« – som siden i »Livet i Danmark« med det større persongalleri – klæder Leth derfor den hvide verdens *dress-man* på, så studie billedernes sort-hvide laboratorie-tomhed matcher lækkert til skuespilleren Claus Nissens smoking.

Claus Nissen som det perfekte menneske i filmen af samme titel



Filmen, der som sædvanlig er lavet i samarbejde med Ole John (i dette tilfælde også på drejebogsplan) blev i sin tid løst som en bunden eksperimentalfilm-opgave for det i 1967 just oprettede Kortfilmrådet og vandt i øvrigt en international pris. »Det perfekte menneske« forekommer da også at være et uhyre selvsikkert bud i mere end én forstand. Fra filmens start holdes vi nemlig på plads af en *off screen*-fortæller af den velvillige skolemester – med lysbilleder – slags. »Her er mennesket«, speaker Leth med sit venlige, let jyske tonefald, »det perfekte menneske. Vi skal se det perfekte menneske i funktion!«

Nu virker Claus Nissen som type vel ikke just som resultatet af en super-splejsning af Albert Einstein og Gina Lollobrigidas gener, men ordet »perfekt« skal også snarere forstås i betydningen: eksemplarisk. Modelmenneskets anonyme ensomhed. Nissen starter på bar bund, blank, han er systemdigtningens »Palle alene i verden«. Derfor drejer kunsten sig ikke om hvad han eller »hans« kvinde kaldes, ABCD eller E, men derimod om sin egen ABC. Skabelsesmotivet underbygges af filmens naivistiske s - o siger »so« – læsebookspræg: den ransagende fortællerantropolog gennemgår menneskelige sansemåder og dagligdags kropsfunktioner som en skolefrøken de forskellige sætningsarter og ordklasser. »Øre«, siger han – zoom til Nissens øre, klip til – »falder«, siger han – Nissen falder, klip til – »Hvordan lægger hun sig? Sådan lægger hun sig!«

Er »undersøgelsens« pædagogisk afgrænsede og demonstrativt dynamiske metode blot en besværgende attitude i den stillestående og mærkeligt perspektivflade, hvide billedverden, er det dog på baggrund af selvsamme tomhed, at det smukke lader sig opfinde. Uden stilhed ingen skønhed, som det siges i »Lykken i Ingenmandsland«. Den kvikke klippe-rytme, de mange vinkelskift, kropsmotivernes sensualitet og fortæller-imperativerne minder alt sammen om reklamefilmens vitalisering af døde legemer. Claus Nissen defineres således som Menneske i kraft af sit ritualiserede forhold til *ting*, sin butterfly, sine solbriller eller sin lækre dobbeltseng med dame. På samme måde med den kvindelige model, der på fortællerens opfordring »undersøger« sin hud med samme tomme, sanseilluderende informationsværdi som barberblads-reklamernes.

Reklamens ophøjelse af det lallede indhold til for eksempel den pseudo-seriøse Videnskaben – har – bevist-attitude (som her) har ikke blot virket dragende som illusionsløs illusion på den erklærede reklame-film-elsker Jørgen Leth, men for en hel generation af pop-kunstnere. Det tilstræbt glatte, smarte og sensuelle i »Det perfekte menneske« genfindes som stilholdning i samtidige film som Antonionis »Blow up« og Lelouch's »Un homme et une femme« (begge fra 1966), ligesom filmens »camp«, for at bruge et tresser-udtryk, associerer til underground-kunstnere som Warhol, Paul Morrissey og Jack Smith – samt Godard – hvis dyrkelse af amerikanske pop-mythologier også holdes i en ubestemmelig blanding af hyldest og parodi.

For Leth og systemdigtningen er kærligheden til klicheerne dog angiveligt u-ironisk. Den betegner en yngre, massemediavant generations opgør med 50'er-kulturradikalismens moralske opstød over »poppen«. For på hvilket »indholds« vegne skulle man måske stille sig an? For Leth rummer *kitsch*-genrene således smukkere løgne end den social-realistiske samvittighedsappel, hvorfor han både kan svælge i flot, sportsjournalistisk helteretori i cykelfilmene og lystigt nedtælle frasernes udvandede indhold til »intet« i den lyriske jonglering med ugebladsskabeloner. Når fortælleren i »Det perfekte menneske« derfor pludselig bryder ud i paradoksaltale – »Se, musikken rører blidt ved hendes hud!« – skal der

næppe lægges noget mere »symbolsk« i det, end når tryllekunstneren breder armen anerkendende ud mod sin hvide kanin. I dette tilfælde: fiktionens medsammensvorne, komponisten Henning Christiansen.

Til gengæld må man undres! Nissens fjollede go-go-dans uden musik minder os om egne kostelige TV-løjer med Grethe Mogensen for nedskruet volumen-knap, men effekten antager en mere foruroligende karakter uden Hopla-kulisser. »Han lar os ikke se sine øjne / han lar os ikke høre sine ord«, som det lyder om et tilsvarende attitudehylster, Andy Warhol og Leths fælles *ikon* Marlon Brando, i »Lykken i Ingenmandsland«. Uanset om Nissen klæder sig på, af eller klipper negle virker hans elementære handlinger som slag i luften, som lutter absurd selvberoende ulejlighed, fordi de i den hvide verden mister enhver social og psykologisk forankring. De fremstår som rene ritualer – som de pyntesyge gebærder hos



Det glatte, det smarte, det sensuelle – en scene fra »Det perfekte menneske«

den ligeledes uudgrundeligt veltilpassede Winnie i Becketts toakter »Glade dage«. Det er denne suggererende form for hallucinatorik, der udgør filmens særlige underholdningsværdi. Den kan minde om egne uvirkelighedsoplevelser, som når man i et selskab i et øjeblik oplever sig selv som anbragt midt i en fiktion eller sin egen og andres stemmer som abstrakt støj. En almenmenneskelig følelse af fravær, tør man måske sige, der i Leths enkle, men filosofisk velkalkulerede udformning bærer på sin egen saglige poesi og boblende humor under *poker face*'et.

Den selvsamme »tømningsteknik« – studieisoleringen af hverdagsritualer og personer, så de fremstår som *eksotiske* – benytter Leth sig af i »Livet i Danmark«, der på linje med den stærkt beslægtede »Det gode og det onde« må betegnes som et hovedværk i hans eksperimentelle filmproduktion. I forhold til »Det perfekte menneske« er fortællerattituden i »Livet i Danmark« imidlertid ikke autoritær. Den lyrisk-retoriske

staccato-speaking er afløst af lakoniske, sagligt opsummerende undertekster, ligesom den reklamefilmsagtige helte-myologisering og visuelle dynamik er afløst af hvad Leth i anden sammenhæng har kaldt »uforklarlig billedro«. En totalt af-dramatiseret præsentation af anonyme, mere eller mindre undselige danske tobenede på rad. Metoden og dens underliggende motiv er beskrevet i adskillige metadigte og i skarpe, velskabte programerklæringer i »Filmmaskinen«. Fra sidst-nævnte lyder det for eksempel: »Jeg henter folk ind og får dem til at posere i deres egenskab af familie eller individer eller som officielle repræsentanter for institutioner og arbejdsområder. Men jeg får billederne til at bevæge sig og jeg får dem til at true med at sprænge rammerne og arrangementet.« 10).

Ved således at skabe en særlig udtryksfuldhed gennem det påtvungent udtryksløse, gør Leth sig bemærket ved – pinligt og betagende – at blæse på dokumentar-humanismens værdinormer og på det man plejer at kalde »typisk filmisk«. I »Livet i Danmark« gås der nemlig *ikke* til aktion eller action, i dén forstand truer ingen bevægelse. »Et billede hængt til tørre, undgå / afsmitning af idealistiske ideer«, som det hedder om lignende renskurede menneskeobjekter i »Her er en mand 1, 2, 3...« i »Det går forbi mig«, men som det tilføjes:

*Billeder fra et andet sted
arbejder i mørket, usynlig film.
Noget ukendt presser på
noget mærkeligt, en fjern støj*

Hvad dette »Noget« er, der rumler i Danmarks objektiviserede ingenmandsland, lader sig imidlertid indpejle, hvis man analyserer Leths konkrete forgribelser på semantiske og naratologiske normalkoder. Her som andetsteds skal Leths kunst forstås i forhold til den idealistiske kunstopfattelse og episke tradition, som den så tilsyneladende effektivt spuler tom for vægt og betydning.

I »Livet i Danmark« er det igen nysgerrigheden, underkastet en umenneskelig form for saglighed og ordenssans, der er filmens motor. »Autentiske« personer anbringes inden for rammerne af stationære halvtotaller, hvor de fremviser landbrugsdiplomer eller indkøbte Irmavarer, lægger dug på eller fremsiger små, udenadslærte monologer om selvoplevne glæder og sorger. Henning Camres farvebilleder er smukke, modellerne distinkt belyste, men svøbt i et studiemørke, der nænsomt spærrer vejen for den mindste reminiscens af miljø. Parallelt hermed er indstillingerne af byer, naturksteriorer, dyr eller ting, der med afmålte mellemrum afbryder person- og gruppebillederne, tømt for ethvert spor af mennesker.

Virkningen er *flad*. Den lækkert glidende billedstil med op- og medtoninger efterlader et indtryk af bristede sæbebobler, af flade tableauer, i den grad indbyrdes nivelleret og lettet for relation og »budskab« – for *effektens* skyld – at holdningen kan antage pornografisk karakter. »En sammenhæng skal alene etableres ved den strøm af sanselighed, som skal føre fra det ene billede til det andet. Jeg kommer ikke med en ordnet forklaring af den verden, der beskrives. Men jeg tilbyder et ordnet område af berøringsflader og -punkter«, skriver Leth i »Filmmaskinen« 11). Modellerne, der er velplejede og velklædte, men iført karakteristisk hverdags- og professionstøj, præsenterer sig selv i klare, jævne vendinger som »det de er«, Fabrikarbejder, Forlovet, Cykelrytter eller U-landsidealist, men i studiets fremmedhed og under instruktionens direktiver er det som om de – i og uden for gruppeopstillingerne – ikke ænser hinanden eller sig selv. De *figurerer* i princippet med samme semantisk tomme show-effekt som stiløvelsesfraserne i »Lykken i Ingenmandsland«, der typografisk opstilles efter tilfældige, symmetriske mønstre og skrifttyper.

At arrangementets entydighed står for fald, er allerede nævnt, men ingenting-er-vigtigere-end-andet-attituden er netop denne sammenhængs tilgrundliggende forudsætning for filmens ironi. Ligesom gesti og småmonologer tilsyneladende alene tjener som demonstrationer af hin enkelte model *i funktion*, viser filmens ordnende super-struktur sig nemlig i lige så høj grad at være uden »indre« gehalt. Filmens billedsuite kan indeles efter stof i fire, på hinanden følgende hovedkategorier, der fokuserer på henholdsvis yngre kvindetyper fra et provinsbymiljø, et bondepar, storbyprofessioner og -typer og en storbyfamilie. Alt til sin tid, men i begyndelsen af



Velplejede modeller – en scene fra »Livet i Danmark«

by-sekvensen går der lidt påfaldende koks i billedernes og de hertil knyttede underteksters køkultur, da vi i rap præsenteres for »ko«, »gris«, »høns«, »hest«, »Unge digtere«! Sidst-nævnte, Dan Turèll, Kristen Bjørnkær, Hans-Jørgen Nielsen og Svend Åge Madsen, ovenikøbet som Vor Herre har skabt dem, hvis Han ellers havde. Parallelt hermed brydes roen, seriekompositionens rene, lange indstillinger to gange i løbet af filmen: i en kort slow-motion-optagelse af porcelænskopper, der knuses og med en efterfølgende hastigt glidende køretur gennem en tom lejlighed. De levendegjorte ting i en i øvrigt »død« personsfære kan naturligvis ses som en pointe for sig, men stilbruddet er først og fremmest en effekt for effektens egen skyld og dermed humanistisk uansvarlig. Formen, reklamefilmsdynamisk eller portrætfotografisk stillestående, er en, nåja, formssag, verdensbilledet hedder Hip som Hap.

Tilsyneladende ser vi imidlertid på det perspektivflade, danske land med meget blå etnograf-øjne (og dén farve lever som nævnt sit eget, lumske Leth-liv!). Tvesynet har fordomsfriheden som narresut, en illuderet umistænksomhed, just ankommet med firetoget, der gennem filmens monolog- og billedrepeterende undertekster kalder en spade for en spade, en ko for en ko – og nøgne mænd for digtere. Filmens yndlingspostulat er denotationen, tegnet, der præcist mærker et givet fænomens betydning uden subjektivt omsvøb. De bogstaveliggørende undertekster kan skam også forekomme indiskuta-

belt billedadækvate. Det kan siges at gælde for »En ko«, »En flyver«, »En landsby«, men så snart deres substantiver for eksempel antager de bestemthedsformer, som speakeren i »Det perfekte menneske« frådser sådan i, øjner man visse lækager i objektiviteten. Kan et totalbillede af et efterårsagtigt, øde landskab med en enlig bil siges at *betegne* »Blæsten«? Er underteksten ikke snarere udtryk for samme *konnotations*-princip som i tilfældet, hvor filmens se-verden-som-en-marsbeboer-attitude »pludselig« følger den semantiske vane-tækning ved at sidestille (billedet af) små, indrammede nip-seportrætter med – »Familien«?

Fortællerinstansens upålidelighed ligger i denne dobbelt-hed. På den ene side udgør filmen et mønstergyldigt eksempel på »den parlamentariske fiktion«, litteraturforskeren Harly Sonnes kategorisering, der i så høj grad kendetegner moderne massemedier fra TV-avisen til tidens dokumentarromaner og spillefilm 12). I kontrast til den klassiske, eksplicitte fortællers kommenterende og alvidende skalten og valten med fiktionen, må seeren / læseren her tilsyneladende selv drage konklusionerne inden for rammerne af et objektivt, sanseligt registrerende fortælle-parlament, hvor (hoved)personerne repræsenterer det ene og det andet og fortælleren »bare« udgør en slags ordfører for dem. På den anden side er Leths fortællerstyring jo alt andet end implicit! Henning Christiansens smukke, vemodigt stemningsvibrerende underlægningsmusik er i princippet en eksplicit fortællerinstans, som også den moderne, konventionelle lydfilm endnu benytter sig af, men ud over dette fremstår hele filmen i høj grad som en parodisk regression til et primitivt, filmisk stade, hvor tekstskilte udlægger stive, tavse tableauer som i stumfilmens mest nævenyttige æra.

Når Leths undertekster således fortæller os, hvad vi selv kan se eller ved i forvejen, antager møjsommeligheden karakter af – stil. Det er ingen kunst at kalde en ko for en ko, men kunstneren Jørgen Leth har skabt »En ko« ved at trække den ind i et filmstudie, udstille og navngive den. Således rækker han tunge af den »betydningsfulde« og »vedkommende« Kunst, men låner samtidig autoritet af den. »Hun bor i Algade«, står der om modellen. »Foruroligende«, siger kritikeren! Underteksternes sagligt pointerende banaliteter får således en ekstra, komisk stiliseret drejning, når fortælleren blotter sig en smule. De benytter sig for eksempel af verbalsprogets ret til at supplere og sammentrænge det mere diffuse, visuelle udsagn: »De har en bil som de kører i hver dag«, »Unge, ugifte kvinder fra en provinsby«, »En film om Danmark«. En episk pointe arrangeres og underspilles: »En dag fik hun en sørgelig nyhed« (om en pige, der fortæller om sin færdselsdræbte forlovede). Eller der ræsonneres og vurderes på grundlag af henholdsvis en bondes mundtlige udsagn og et billede af en mand, der slår på sin skrivemaskine: »Han er optimist«, »Manden sørger godt for sine grise«, »En mærkelig mand«.

Halvt ude af busken er fortælleren således fundet. »Mærkelig« er en tilføjelse. Den forudsætter en normal fortæller, en dømmende og redigerende instans. Er den parlamentariske holdning og fortællerens neutralitet således en del af illusionen, er den dog samtidig en uundværlig attitude for filmen. I dens fragmentariske fiksering på denne verdens materielle fremtrædelsesformer, fremstår den undertekstende fortællers overflødige, blå stempler som et ironisk håndfast bud på modernismens yndlingsmotiv: en ren tingsverden, som subjektet står udenfor. I »Filmmaskinen« er den sprogfetischerende fortællerholdning således angivet i desperat, naivistisk udformning: »Danskerne har ord for alt i deres liv«, »De danske ord udfylder tomrummet mellem kroppene«! Motivet er for eksempel rendyrket i Benny Andersens lyriske tingsliggørelse af psykologiske størrelser, men Leth er mere *straight*. »At

være i gang med en handling er det samme som at være med i livet«, siger han med Jørn Hjørtning om sine syslende, hobbyglade Almindelige Mennesker, men samtidig gør han almindeligheden (og det kuriøse) sært obkøn gennem sin tommel- og pegefingerstrittende objektgørelse. Uden mark og sofa er den danske bonde et mærkeligt insekt. Uden tingene i vanlig orden er livet i Danmark svært at genkende 13).

Således hersker »stilheden midt i musikken«, som det siges i »Lykken er Ingenmandsland«. Fordi virkeligheden i modsætning til filmen forudsætter tilstedeværelsen i tid og rum, gøres det »dokumentariske« uvirkeligt i samme øjeblik det opfattes som *fortalt*. Imidlertid er der tale om en dialektisk boomerangeffekt, endnu et både-og. Arrangementet antager nemlig en ligeså dobbelttydig karakter gennem billedernes pludselige »musik«! Overalt i filmen hunder og regerer fortælleren med billedstoffet, men selv i det hyperstilerede studieregie tager billedernes *liv* bestandig magten fra underteksternes sproglige koagulering. Fortælleren gestalter nok sit »eksakte virkelighedssprog«, men ignorerer som nævnt de overleverede, skjulte strukturer, der bekræfter vore fordomme og leder vor fantasi: billedernes konnotationskraft.

VERBAL- OG BILLEDSPROGET SOM VÆSENSFREMMENDE STØRRELSER FOR HINANDEN

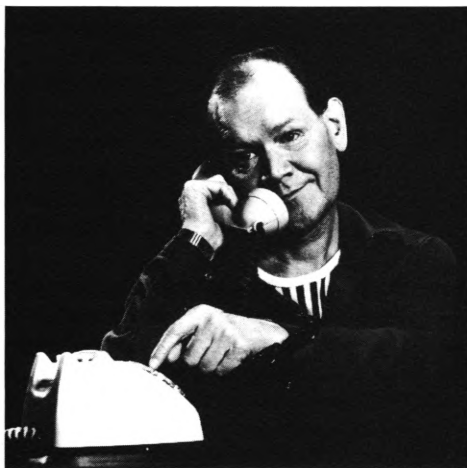
Hermed demonstrerer Leth, hvad semiologer som Christian Metz, Nelson Goodman og vores egen Søren Kjærup slår fast i teorien: verbal- og billedsproget som væsensfremmende størrelser for hinanden. Hvor ordene i sætningen »Manden opdrætter kvæg« per definition er »brugte«, buret inde i sprogets standardiserede betydningsbåse, er Leths billede af den konkrete mand i en vis forstand enestående, på én gang repræsentativt og unikt i det uendelige antal af *mulige* kvæg-opdrætter-billeder. Derfor tager det ironiske spil mellem filmens *telling* og *showing* også til, når de banaliserede tekstfortolkninger forsøger at dæmme op for billedernes konnotationspres. Ikke fordi Leth som idealisterne Marcel Martin og André Bazin hævder billedets status som »naturligt« tegn for virkeligheden – i modsætning til ordene. Tværtimod drager han den modsatte konklusion; virkelighedsgengivelsen fra en visuelt fordomsfri synsvinkel er ikke mulig, så sandt som øjet aldrig møder et objekt »naturligt«, det vil sige historieløst.

For at betyde »kvægopdrætter« må den konkrete opdrætter således først transformeres til et kunstigt, grafisk tegn og dernæst helst ligne vore »egne« yndlingsbilleder af bønder for at blive genkendt. Fortællerattituden i danmarksfilm kan derfor nok siges at illustrere Kants dictum om Det uskyldige Øjes blindhed og Det jomfruelige Sinds tomhed – eftersom »intet« udtrykkes i filmens aseptiske rum – men dén tolkning alene forudsætter en udelukkelse af filmens relative konventionalisme og hertil knyttede *virkning* på et alt andet en bakteriefrit publikum. I Leths film foregiver fortælleren at gengive materialet rå, men ikke desto mindre præsenteres vi for eksempel for politikeren (Henry Grünbaum) og bonden fra hvad der i almindelighed anses for at være *karakteristiske* vinkler: som et talende hoved og en hel, kittelklædt krop med favnen fuld af skovle!

Filmens »realistiske« effekt afhænger med andre ord ikke af den kvantitative informationsfylde, men af tilskuerens konventionelle begrebsliggørelse. I denne forstand kan »Li-

vet i Danmark« kaldes super-realistisk, idet dens appel til publikums fordomme ind imellem antager en så bizart bogstaveliggørende form, at pinligheden breder sig som et let ophidsende virkemiddel i hele filmen. En ting er nemlig selv at klirre og slubre sig igennem den danske kaffe med blødt brød, men man må automatisk gribes af mere eller mindre harmfuld sympati for visse af filmens studiemanipulerede, når de som den genert sammenbidte bonde drikker kaffe, som om han uden varsel var blevet gennet ind i første akt af »Styrmand Karlsens Flamme«. I denne forbindelse er det nok symptomatisk, at det på undertegnede virker som om den kuriøst udstillende effekt aftager i takt med Leths focusering på sit eget og sit formodede publikums hovedstadsmiljø: Leth selv, for eksempel, med kone og barn. Samvittigheds-spørgsmålet om nøjagtig virkeligheds-reproduktion eller karikatur drejer sig ikke om hvor meget, men hvordan der fortolkes – af publikum!

For fortælleren derimod er moral i mennesketopografien en by i Kaukasus – eller i Danmark for den sags skyld. Han henholder sig formelt til overfladen, det sanseligt registrerbare, der alle dage har været den filmiske FACTIONS yndlingsalibi. Fordi man filmisk ikke på én gang kan fremstille en person som for eksempel nærigger, molekyleansamling og dansk motorcykelbetjent, hæfter fortælleren sig som noget helt naturligt ved sidstnævnte, »ydre« egenskab. Derfor er det også, det modellerne konkret siger og gør i filmen, der »afgør« deres officielle identitet. I modsætning til en typisk revyskuespiller som Claus Nissen, der i »Det perfekte menneske« kommenterer fiktionen gennem sit delvist mimende og klovnende spil, må de i filmprocessen totalt fremmedgjorte, »autentiske« personer i »Livet i Danmark« ikke illudere, men alene fremvise. I denne sammenhæng er Jørgen Rygs lille, veloplagt barokke (improviserede?) afdeling nok et brud på stilen, men ikke inkonsekvent: med sin reklameparodi udgør optrinnet et selvindlysende, pædagogisk eksempel på model-



Jørgen Ryg i en reklameparodi fra »Livet i Danmark«

lens profession: »En skuespiller«. Bortset herfra, men ligesom i forbindelse med de professionelle, men strengt »saglige« skuespilpræstationer i »Det gode og det onde«, opstår ironien ikke hos eller mellem personerne, men mellem dem og det de gøres til af underteksterne/kommentaren.

Yndlingsvittigheden er underdrivelsen. »Et ægtepar med en masse briller«, står der om det u-landsidealistiske klunserpar, der lettere forskræmt titter ud over hoben. »Han er våd«, står der om den mærkelige. Det er heller ikke løgn. På tilsvarende vis forekommer rubriceringer som »En dreng som synger en sang« (om en af Radio-drengekorsets englebasser) og »En politiker« (om Henry Grünbaum) at være mildt sagt i forhold til modellernes super-professionelle rollebevidsthed.

Sidstnævnte leverer i øvrigt en velforberedt politikertale, hvis ideale budskab om offentlig, parlamentarisk orden kan minde om filmens egen attitude, men substantielt interesserer den lige så lidt som brilleparrets medmenneskelige appeller. Politiker-indlægget kommer i dette sære regie – modsat TV-avisen – til at falde i øjnene som det, den er: en rolle på linje med bondens og den mærkelige. Med Leths tilføjelse – rørende ligegyldig.

Effekten af den nævenyttige bortcensurering af alt »overflødig« er med andre ord den modsatte af, hvad filmens fingerede formynder tiltænker os. Vi hæfter os mere ved den pedantiske mand, Jørgen Leth, der remser sine supermarkeds-indkøb op, end ved kameraets billedpointering af varerne. Heri ligger, trods alt, en slags livsbekræftende pointe. Endda den afgørende. Personernes mere eller mindre ufrivillige distance til deres tildelte roller skaber i det antipsykologiske arrangement lige præcis råderum for det uventede: bevægelse, psykologi. Mest åbenlyst kommer dette til udtryk, når modellerne taber masken eller taber ansigt. Det statiske billede med ledsageteksten »Et ægtepar med en masse briller« fyldes af en ubestemmelig mængde pinagtigt stemningsmættet information, der helt tager magten fra ordene: u-landsdamen læser feberagtigt op fra et skjult manuskript, fortæller sig, fæstner bydende blikket på sin mand, stirrer ned i brillebunken under hans enetale! Den tomme snak er lagt dem i munden, den er ikke deres egen.

En anelse mere varme tilføjes billedet af det stift og fejlfrit valsende bondepar, hvis groteske alvor efterhånden bløder op i smil, men stort set gør instruktøren sig umage ved ikke at give sig hen i billedernes eksemplariske menneskelighed. Således opretholdes stiliseringen, da de unge provinskvinder i en af filmens tableauagtige opstillinger en efter en bryder ud i latter: scenen er stum. Kontrasteringen af rolle og person, instrueret pseudo-virkelighed og spontan, »autentisk« virkelighed udnyttes, ikke som et brud på stilen, men som en forlængelse af den – fortælleren lader som ingenting.

En gang i løbet af filmen overgiver Leth sig imidlertid til den rene, impulsive naturlighed. I den sidste »scene« gnasker hans egen lille datter sig igennem en isvaffel, mens hun, uinstrueret og uimponeret af postyret omkring sig, råber på sin mor. Som barn fremstår hun uden den rollebevidsthed, der mærker (og afslører) samtlige selvsikkert poserende eller duperede voksne i filmen. I dette tilfælde trues rammerne og arrangementet definitivt med sprængning. Billedet bevæger sig!

Afstanden mellem person og figur udnyttes med samme tematiske konsekvens i den »etnografiske« studie i »66 scener fra Amerika« eller den »antropologiske« ditto i langfilmen »Det gode og det onde«. Heri ordnes og ryddes der med vanlig, påtaget naivitet, men i forhold til »Livet i Danmark« hersker der i »Det gode og det onde« tilsyneladende en større professionel egalitet blandt »aktørerne« – skuespillere og ikke-skuespillere. Undersøgelsen af ansigtstyper, følelser, handlinger, Skønhed og Grimhed, Godhed og Ondskab, tilføres en mystisk, uironisk skønhed gennem sort-hvid-billedernes gråligt tonede melankoli og modellernes uudgrundelige hvilen i sig selv. Distancen er større. Således bidrager visse af de medvirkendes *star quality* (perfekte professionelle som Ole Ritter, Hans Jørgen Jacobsen, Ghita Nørby, Jørgen Reenberg) og instruktørens mere dristige fiktionsleg (»spillede«, ofte stiliseret tavse scener, leg med amerikansk gangstermytologi) til indtrykket af sansemæssige underholdning, knasende sprød, som man efter tilbøjelighed kan guffe i sig eller tage til sig, glimtvis gennemskuende og gysende.

2. del af artiklen om Jørgen Leths film bringes i næste nummer af Kosmorama.

HEDE OG STØV

OG LIDT OM TRE MENNESKER I INDIEN



En scene fra »Hede og støv« – den engelske kvinde og den indiske fyrste

At referere James Ivory's – produceren Ismail Merchant's og forfatteren Ruth Praver Jhabvala's – film »Hede og støv« (Heat and Dust), er et skoleeksempel på, hvorledes en billedmættet film altid er noget ganske andet, end et litterært resumé: En kvinde fra vore dage, Anne, efterforsker, hvad der egentlig skete med og omkring en fjern grandtante, Olivia, som i 1920'erne boede i et lille fyrstedømme ude i Indien. Olivia, en ung kvinde gift med en lokal og meget britisk imperiebygger, vakte i sin tid celeber skandale ved at stikke af med stedets overhoved, den indiske fyrste, Nabobben, for at blive hans elskerinde. Via breve og interviews med en eneste overlevende fra den tid, en meget transparent englænder ved navn Harry Hamilton-Paul, kommer den 30-årige Anne på sporet af denne kvindeskæbne. Anne tar selv ud til Indien. Og mirabile dictu, medens hun opruller Olivias historie, gennemlever hun næsten en parallel skæbne. Hun bliver gravid med sin husvært, Inder Lal, en ganske sympatisk, men gift inder. Også Olivia blev i sin tid gravid med sin inder, men fik foretaget en brutal og primitiv abort. Anne vælger at føde sit barn, endda i samme bjergegn, hvor den ensomme konkubine Olivia endte sine dage, fjernt fra verdens vrimmel.

Ikke sandt – en »banal« historie, af den slags Somersets Maugham, med modifikationer, i sin tid blev berømt på. Men for nu at nævne Ruth Praver Jhabvala's roman »Hede og støv« som hun selv har omskrevet til filmmanus, for første og sidste gang i denne tekst som skal handle om film, så kan man allerede der forvisse sig om, at en Maugham-pastiche er ikke på tale. Man kan sige at Ivory i sin film spiller på vore klicheer om Indien, men netop i detaljerne så at sige får sagt noget nyt

ved hjælp af klicheerne. At Ivory er en sådan detaljernes filmand cementerer denne film så afgjort.

Vi skriver året 1923, og en ung smuk engelsk Olivia ankommer i fyrstedømmet Khatm (som symbolsk på hindustani betyder »færdig«). Hun er nygift med Douglas Rivers, en meget »arisk« og mandig englænder, faktisk stort set sympatisk og tiltrækkende, selvom han også er lidt af en stivstikker. Man forstår fra Hamilton-Paul's snak med Anne, at Olivia i hjemlandet tilhørte den »gratin« af sofistikeret overklasse, som netop i 1920'erne gjorde London swingende. Det er en historisk kendsgerning, at mens man i England på den tid dansede til jazzmusik og levede op til stemningen i T.S. Eliot's digt »Ødemarken«, netop udkommet året før i 1922, var det engelske miljø ude i kolonierne noget ganske andet. Hvad Olivia møder er en verden af stilleben, et viktoriansk stivnet lilleput England anno 1880. Ivory giver sig tid til at skildre, hvad det er en overklasseskønhed er oppe imod derude i Indien. Olivia introduceres til lægeægteparret Saunders, hvis døde spædbarn og dets grav er blevet et dødekultisk, nekrofilt samlingspunkt for englænderne i Satibur, fyrstedømmets hovedstad. Olivia og Douglas har mange møder sammen ude på gravstedet, hvor de rituelt og pligtskyldigt lægger blomster. Denne goldhed og dødsdyrkende livsforsagelse bestyrkes endnu mere gennem de kvinder, Olivia tvinges mod sin vilje til at omgås. De engelske kvinder lever i neurotisk, sippet konversation om indisk mad, og dennes relation til den indfødte seksualitet, de ser overalt og manisk frygter. Dette småborgerlige embedsvælde holdes oppe af en nærmest masokistisk selvforståelse, en »stiff-upperlip«-attitude forbundet med rationel fremfærd og repræsentative manerer, udsat for en evigt brændende sol

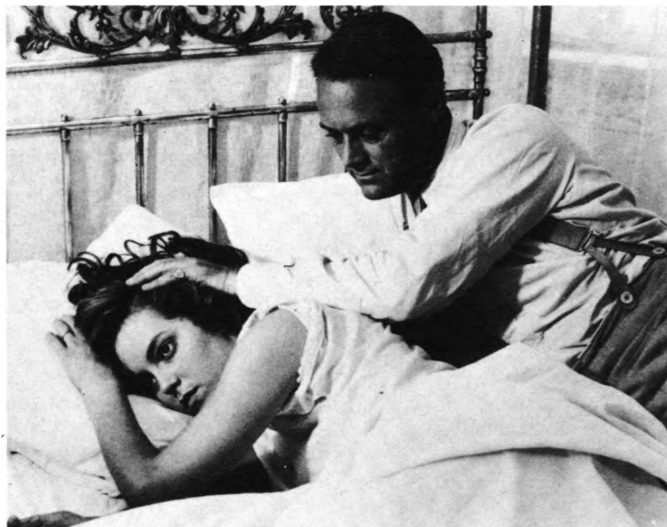
og den iagttagende offentlighed de mener hviler på dem. Den hvide mands byrde.

Det er nemt at tolke, at her keder Olivia sig og fluks må hun stikke af med fyrsten. Men så trækker man filmen ned på et banalt plan og orienterer sig ikke rimeligt i filmens billeder og forløb. Og Ivory skildrer faktisk disse håbløse og ensomme englændere med tragisk sympati. Man kan kun have ondt af disse mennesker, hvis drømme består af udkogte grønsager og tudorhuse i vintervej med brændende pejs og udvendige nedløbsrør. Ligeledes må man huske på, at Olivias mand ingenlunde er et inaktivt og kedeligt mandfolk. Deres ægteskab fungerer i begyndelsen, ikke mindst seksuelt. Det er Hamilton-Paul, den forfinede bøsse og mageløse fortæller, som i starten af filmen forærer os en mulig nøgle til forståelsen af Olivias gådefulde skæbne. Hvorfor hun stak af. Hamilton-Paul siger i sit interview med Anne, at kvinderne den gang i 20'erne var så forfærdeligt romantiske. Og ordet romantisk må ikke oversættes til nutidens sjaskede begreb, der dækker alt fra måneskin til nattøj.



pligtende pornografiske, og det forlystelsessyge barnlige er for Olivia noget ganske andet end den spejderdreng-maskulinitet, som venter hjemme i den engelske klub. Hvor man selvfølgelig chevaleresk tar hatten af for at hun ikke er i bjergene med de andre kvinder; men alligevel slet skjult finder, at hun er en hund i et spil kegler, i og med at hun derved bryder de uskrevene, strenge regler for god kvindelig opførsel.

Man kan måske nok synes at Ivory skildrer denne feudale verden, man fristes til at sige – lige lovlig »karenblixensk«, men man må huske på, at den dels er fortalt gennem Olivias breve og gennem Hamilton-Pauls retrospektive minder. Og begge er forelskede i den samme fyrste. Det er altså ikke kedsomhed, der driver Olivia i armene på fyrsten. Snarere et behov for at være noget, at drukne sig i en stemning, et terningekast med følger, end at føde børn en gang om året i den engelske koloni og sværmerisk drømme om Sussex ved juletid. Men at påstå, at hun direkte foretager et eksistentielt valg, er en forkert forenkling. Her er tale om en oceanisk hengivelse, en art beruselse som går på tværs af rationel



Herover Julie Christie, nutidens engelske kvinde i Indien, og t.h. Greta Scacchi og Christopher Cazenove i en scene fra fortiden i »Hede og Støv«

Olivia er taget ud til Indien for romantisk at opleve noget, bygge noget op og fremfor alt være noget. I stedet får hun en plads i solen, hvor hun skal lære meningsløse roller udenad og føde børn. Og når solen bliver for stærk om sommeren skal hun sammen med de andre europæiske kvinder drage fire måneder op i bjergene. Dette sidste nægter hun. Og derved bliver hun faktisk til noget – en skandale, man stadigvæk 60 år efter kan beskæftige sig med – og lære noget af, hvis man skal tro filmen. Netop i disse fire måneder udvikler hun sit bekendtskab med fyrsten. En fyrste som ikke blot har udseende og væremåde som en byronsk hero, men som også står som signifikant repræsentant for et helt andet sæt spilleregler end de engelske.

Via fyrsten får Olivia indsigt i et æressamfund, et »shame-society«, hvor verden ikke er delt op i felter, i køn, i påbud og pligter, men hvor formålet er, at tilbringe tiden behageligt. Æressamfundet er i al sin feudale mystik nok grusomt og undertrykkende patriarkalsk, men det er i det mindste ærligt. Olivia gennemdrømmer en episode, som fyrsten har fortalt om ved middagsbordet, hvor dennes forfader på grund af en bagatel, myrdede en hel klan. Men hun forelsker sig på en måde netop i denne historie, fordi den på tværs af alt, er fuld af det liv og den leg, hun nu oplever ved fyrstens hof som hans foretrukne. Det formålsløse, det skønhedsdyrkende, ja ufor-

logik. Idet Olivia opdager sin graviditet, opdager hun også at fyrsten og ægtemanden er skabt af samme maskuline stof. De mener begge at det bliver en søn, og hvor fyrsten drømmer om en efterfølger, drømmer ægtemanden om en bærer af familiens dåbskyse. Men i forholdet til fyrsten opdager hun også, at hun i sidste ende er en brik i dennes spil overfor englænderne. En fjer i den fyrstelig turban at have taget en af fjendens kvinder. Det feudale bord fanger. Olivia var draget af det uansvarlige liv i æressamfundet, men må også sande at individuelle følelser, intimsfæremæssig omsorg altid må træde til side for det store repræsentative spil, som ligger i dette feudalsamfund. Olivia må miste sit barn, vælge side, fordi vejen tilbage til den engelske borgerlighed og bigotteri ikke er mulig. Og de bjerge hun ikke før ville op i, bliver nu hendes blivende sted som konkubine. Hun er for evigt fjernet fra den hede og støv, som altså blev hendes skæbne. Tilbage står kun at lære at elske denne skæbne, og Olivias arkaiske smil over lærredet mod slutningen, signalerer hendes amor fati-holdning. Og dette er jo i overensstemmelse med den samfundsform hun via fyrsten valgte. I et æressamfund er individet intet, historien, ryet og æren som lever evigt, alt.

Denne del af filmen er fortalt besnærende og detaljemæssigt fascinerende. Måske kan fyrstens hof fremstå lidt for meget som en mellemting mellem 1001-Nat Hollywoodstil og

reklamepromotion for Air India. Men som sagt, historien er fortalt subjektivt, tilbageskuende, nostalgisk og fortættet, alt sammen lagt ind i en nutidig ramme omkring Annes researcharbejde. Denne ramme, filmens moderne afsnit om Annes søgen efter Olivias legende, hører desværre til filmens svagere del. Hvis man forsøger at se den totale film som en art dialektisk regnestykke, hvor Ivory i Olivia-episoden konfronter moderne borgerlig bernerthed med feudal lystbetonet skæbnemystik, hvor kvinden alligevel begge steder bliver bet, skal Anne-episoden på en måde signalere en optimistisk, alternativ syntese. I mine øjne bliver denne konklusion i rammen mere syntetisk end bevidstgørende syntese. Hendes parallelskæbne med Olivia, blot på et socialt lavere plan, sat i et indisk småborgerskab, er underligt slapt og diffust disponeret. Som en rejsefilm fra et eksotisk land, hvor turisten også får en erotisk oplevelse med i tasken hjem. I denne rammehistorie indføres endvidere en gurudyrkende amerikansk søndagshippie, filmet som et omværende udtryk for at altmodisch søgen efter de vise sten i Østen er komisk og omsonst. (Iøvrigt noget af et gennemgående tema i Ivory's indiske film). Kvinden Anne bliver pseudo-koket spillet af Julie Christie, hvilket ikke hjælper på projektet og troværdigheden af hendes figur. Christie mestrer tre grimasser, som alle på et eller andet tidspunkt snøres op i et bredt og tværgående smil, symboliserende det evigt kvindelige og irrationelle underfundige. Særlig slemt er det at overvære hende vandre op ad bjerget med omtalte smil på læben, barn i maven og »Fjällräv« på ryggen, iført indiske gevandter, som fører tanken hen på det mest kvalme ved Alt for Damernes reklamer for alternativt ventetøj til pigen på de 30. Barnet, som altså skal fødes netop her, hvor Olivia holdt hyrdetimer med sin Nabob, er måske det lys i det mørke grænseland, mellem de to kulturer, den engelsk-europæiske og den asiatisk-indiske, som skal bane vej for en ny og bedre fremtid.

Det er et postulat, der knirker. Ikke mindst fordi Ivory's styrke og svaghed ligger i hans åbenbare evner for at oprulle detaljemættede historiske miljøer og interiører, og iøvrigt meget »uamerikansk« give sig tid til at dvæle ved betydningsbærende petitesser. Ivory er ikke nogen personalpsykologisk analytiker. Olivias udvikling forstås kun fordi han i dette lukkede rum giver sig lejlighed og tid til at lade os se hende som funktion i et determinerende dilemma mellem livsformer. Anne lever i et amorft og udefineret univers, som i Ivory's hænder nærmest bliver ahistorisk allegoriseret, og derved forfalder til en postuleret lignelse. Måske er det et tidsspørgsmål. Havde filmen brugt mere tid på Anne, var hun blevet mere overbevisende, mere historisk »spiselig« og plausibel. Når Olivia-afsnittet virker betydeligt mere substantielt og attraktivt vellykket, skyldes det ikke mindst skuespillerne. Charles Cazanove og Greta Scacchi fungerer blændende som henholdsvis Douglas og Olivia Rivers. Scacchi er hele filmen værd i sit facetterede spil: Skiftevis spontan naiv uden at sætte sin sociale selvforståelse over styr og kritisk iagttagende overfor de sociale sætstykker, som ruller op for hendes øjne. Ivory's efterhånden mest benyttede indiske skuespiller, Shashi Kapoor, er den fyrstelige poseur, ustandselig smiskende uberegnelig og dæmonisk infantil. (At Kapoor nu og da alligevel ufrivilligt kalder på smilet, skyldes afdøde Peter Sellers, som i flere film udleverede disse anglo-indiske manerer og talemåder.) Endelig er den sociale interaktion i den engelske koloni fremstillet af gode engelske karakterskuespillere, som kan det der med at spille Imperiets sønner på dekadent retour.

Det er nok et spørgsmål om temperament om man kan lide »Hede og støv«. Ja om man overhovedet kan lide film drejet af James Ivory. Tempo og stil i hans film er det man lidt løst kalder for europæisk. Kameraet dvæler i langsomme panore-

ringer på minutiøse detaljer. Melodramaet bliver holdt i stramt skoleridt og historiens lidenskaber og passioner spilles underdrejet med sordin. Ligeledes foregår Ivory's film ofte i klaustrofobiske miljøer og/eller hendøende kulturer, hvor han omstændeligt skildrer kultursammenstød og sociale konflikter. Som Raymond Chandler en gang sagde i en anden sammenhæng – for meget adagio og for lidt action. Og det er der sikkert mange der vil skrive under på, når snakken drejer sig om Ivory.

Atter andre har ment at Ivory er for kultiveret pæn. De råber på temperament og ramasjang, specielt da hans historier så ofte har det melodramatiske stof i sig, som skaber »le grand spectacle«. Men en sådan kritik er på linie med at mene, at George Lucas er for lidt Eric Rohmersk i sine Stjernekrigs-film. Ivory's hele filmproduktion har rødder i en velovervejet kulturhistorisk tradition med et særegent æstetisk approach overfor de sider af virkeligheden, man finder det værd at beskæftige sig med i filmisk form.

THE WANDERING COMPANY – 21 ÅR MED JAMES IVORY OG ISMAIL MERCHANT

Om Ivory's forhold til litteratur, film, Indien og den øvrige verden kan man læse om i en god lille introducerende og informativ bog om ham. Eller rettere og mere retfærdigt sagt, om det arbejdskollektiv, som består af James Ivory, Ismail Merchant og Ruth Oraver Jhabvala. Bogen er skrevet af John Pym, er udgivet af British Film Institute i samarbejde med The Museum of Modern Art i New York og hedder beskedent: *The Wandering Company, Twenty-One Years of Merchant Ivory Films*.

Pym's bog er ikke nogen biografisk eller analytisk bog om Ivory og Co. Den er underholdende og causerende i ordenes mest positive forstand. Elegant belærende og i det sproglige fodgængertempo, som engelske forskere mestrer suverænt, får vi noget at vide om tematik, handling, intention og de økonomiske omstændigheder vedrørende Ivory-Merchant-Jhabvala's samarbejde og filmproduktion. Oven i købet lader Pym Ivory veloplagt kommentere i margin bogens fortløbende gennemgang og udlægning.

Det er ikke så underligt, at trekløverets film kan virke litterære. Gruppens manusforfatter, Ruth Prawer Jhabvala, er anerkendt forfatter til flere romaner, og alle tre er opdraget i en gammel finkulturel atmosfære i USA, Europa og Indien. Det afholder dem dog ikke fra, at kreditere film såsom Gøg og Gokke-klassikeren Swiss Miss, DeMille's Samson og Dalilah og Fleming's Borte med blæsten som væsentlige inspirationer i deres kunstneriske udvikling og virke. Så værre er det altså ikke.

James Ivory selv er af irsk-sydstatsamerikansk afstamning. Hans personlige indgang til filmen går over Bette Davis-dramaer til europæiske »art« film, såsom Laurence Olivier's Henrik V. og såmænd Carl Th. Dreyers Vredens Dag. Ikke uden humor og selvironi kommenterer Ivory, at han skam også holdt af Westerns, dog mest af Hopalong Cassidy, thi han virkede så urban og civiliseret! Samtidig ligger der også en mærkbar interesse for malerkunst bag Ivory's kunstneriske udvikling. Hans debutarbejde som instruktør var en artistisk skildring af byen Venedig, set gennem en række af byens fortidige malere. Filmen hed »Venice: Theme and Vari-

Raquel Welch og James
Coco i en scene fra »The
Wild Party«, der aldrig er
blevet vist i Danmark



ations« (1957). Hvis man ønsker at akcentuere hans tematik omkring kulturer i forfald, er det værd at notere, at Ivory i denne film bruger malerier af Guardi og Longhi fra 1700-tallet, netop fra byens forfaldsperiode. Via sin interesse for indiske miniaturemalerier og påvirket af Jean Renoirs indiske film »Floden« (1951) havner han i begyndelsen af 1960'erne i Indien. Her møder han Merchant og Jhabvala, hvilket bliver begyndelsen til et vidunderligt venskab, en skabende og kunstnerisk »ménage à trois«. Allerede i 1960 havde Ivory truffet Indiens store instruktør, Satyajit Ray, som både som personlig ven og opmuntrende hjælper og igangsætter får umådelig betydning for Ivory's udvikling som instruk-

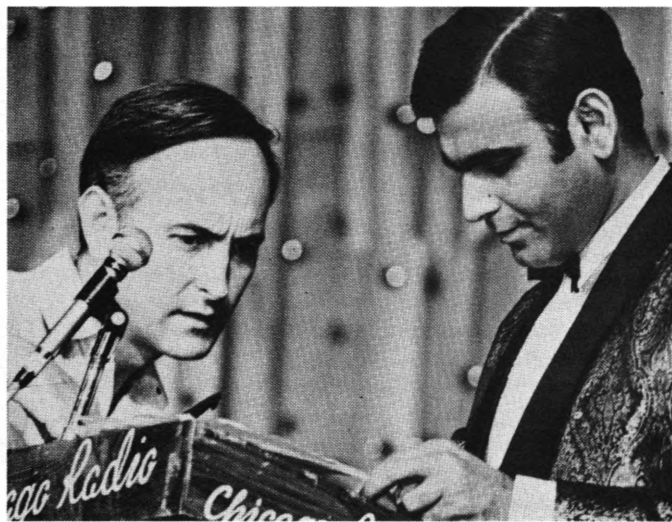
tør. Ray skrev bl.a. musikken til Ivory's gennembrudsfilm »Shakespeare Wallah«. Med andre ord, Indien bliver Ivory's skæbne, for at bruge et ord, han synes at holde uhyre meget af.

Det interessante ved dette makkerskab, er at de faktisk alle tre er outsiders i en indisk sammenhæng. Ruth Prawer Jhabvala er tysk-russisk jøde, uddannet i England og gift med en inder. Hendes litterære og kulturelle bagland er den europæiske fin-de-siècle-kultur. Som forfatter skriver hun sig ind i en tradition, der består af dyre navne såsom Marcel Proust, Henry James og James Joyce, forfattere som ikke just er ukomplicerede og alerte i deres stil. Selvom hun aldrig har skrevet om tiden 1933-39 i Tyskland, hvor man som jøde var udstødt, er det klart at disse år fulde af smerte har været med til at skabe den fortælle-mæssige distance, som går så godt i spænd med Ivory's kølige og omstændelige filmmageri. Selv Ismail Merchant er som muslim en udsat i Indien, og også hans socialisering i det moderne Indien er sket i forbindelse med europæisk tankegang og kulturarv. Men alle tre er bundet sammen i en dyb fascination af det moderne Indien, som både indeholder rester af fortidens fyrstedømmer og englændernes Imperium. Ivory er nok den, som mest er en tangent i forholdet til Indien. Han har alt: haft bopæl i New York, og skønt han har været ude og inde af Indien i over tyve år, er han stadigvæk en amerikaner i Bombay.

Løber man igennem Ivory's samlede produktion (i skriven-de stund) drejer over halvdelen af hans spillefilm sig om indiske emner og forhold. Men det er kun lige over halvdelen. Mange af Ivory's film foregår i en amerikansk-europæisk sammenhæng. Forøvrigt er en del af netop disse film lavet for London Weekend Television.

Ser man bort fra det indiske, er et gennemgående træk i Ivory's univers, hans manifesterede anti-amerikanisme. Manifest er selvfølgelig så meget sagt i forbindelse med et menneske som billedmæssigt og filmisk aldrig råber op. Men Ivory's kritik af sit hjemland, som forøvrigt for så mange tidligere »expatriates« af denne kulturelle skuffe, er en ironisk blotlæggelse af amerikanernes fortvivlede søgen efter en anden identitet og historie. Amerikanerens eksistentielle søgen efter noget andet, får ham/hende aldrig til at standse op og sanse upragmatisk den nuancerede omverden. Ivory har ofte i sine indiske film en amerikaner som hysterisk respektfuld betragter hele Indien som en stor gymnastiksal for transcendent meditation og narcissistiske yoga-øvelser.

Denne USA-kritik expliciteres yderligere i hans mere vestlige film. I novellefilmen »The Five Forty-Eight« (1979, vist i



Herover, James
Ivory og Ismail
Merchant, til høj-
re Ruth Prawer
Jhabvala



svensk TV), episodefilmen »Roseland« (1977, vist i dansk TV) og selvfølgelig i den mesterligt stillestående Henry James-filmatisering – fra 1979 »Europæerne« (også vist i dansk TV). Særlig denne sidste film, drejet over en bog af en forfatter, hvis syn på Amerika, ikke er meget ulig Ivory's kursiverer denne kritik. »Europæerne« og her specielt i skildringen af filmens hovedperson Baronesse Münster, åbner nu op for et nyt aspekt og perspektiv ved Ivory-Merchant-Jhabvalas filmproduktion. En tendens til at skildre kvinder i en mandsverden, ofte med forstående indlevelse og dialektisk indsigt, bliver nu markant. Dette gælder både »Quartet« (fra 1980) og selvfølgelig den just omtalte »Hede og støv«. Man kan spørge sig selv, om dette skyldes kommerciel salonfæhighed eller autentisk interesse. Personligt tror jeg faktisk på det sidste. Pym's bog dokumenterer meget godt, at det reelt er en udvikling som har fundet sted i treklovet, med Jhabvalas romaner og manuskripter som en katalysator. At vinden så OGSÅ har blæst den vej med hensyn til kvindofilm, har selvfølgelig hjulpet på markedsføringen. Det er således signifikant, at de få Ivory-film vi har fået herhjemme, både i biograf og i fjernsyn, er stort set lavet indenfor de sidste ti år. James Ivory's »The Wild Party« fra 1974 – til dels bygget over Fatty Arbuckle-skandalen i 1921 – skulle være noget af en tour de force i 20er-dekadence og vildskab, mere eller mindre vellykket, men totalt omredigeret og gennemklippet af det filmselskab, Ivory for en gang skyld arbejdede for, som ikke var hans eget. Det skulle dog være muligt at få en original kopi at se. Det kunne være interessant at få den her til landet, om ikke andet så for at ændre billedet lidt af den pæne Ivory.

Pym's bog er et sympatisk signalement af et samarbejde og en kollektivt ånd, som tilsammen har skabt en slags »auteurlinie« gennem Ivory's samlede filmproduktion. Det er Ivory som på tværs af alt dominerer bogen. Man kunne godt have tænkt sig lidt mere fokus på de to andre, ikke mindst på Jhabvala, som er en spændende forfatter. Hendes meninger om samarbejdet mangler, om ikke totalt så dog generelt. Men Ivory er loyal om ikke beskeden og lader sine medarbejdere få stor del af æren.

Ligeledes kan man godt savne lidt konstruktiv kritik eller debat i præsentationen af emnet og området. For mig personligt, og senest set i »Hede og støv«, ligger Ivory-kollektivets styrke i at behandle retrospektivt en fortid, som er afrundet og afsluttet. Svagheden er en iboende tendens til at fabrikere finkulturelle kostumefilm, hvor man forfalder til kulturelt nekrofil af den type, Ivory forholder sig kritisk til i skildringen af det guldne engelske miljø i »Hede og støv«. Nutiden er sværere at håndtere åbenbart, idet jeg straks må indskyde, at jeg ikke har haft lejlighed til at se Ivory's nutidige indiske film fra 1960'erne. Dem han lavede efter »Shakespeare Wallah«. Imidlertid er Ivory-Merchants seneste film efter »Hede og støv« en semi dokumentarfilm om et kurtisanemiljø i Bombay i dag.

Det kan således blive spændende at se hvordan udviklingen går med triumviratet Ivory-Merchant-Jhabvala. Øjensynligt får de nu, med baggrund i de sidste publikumssuccesser, flere penge og et større budget at rutte med. Lidt frækt kan man måske konkludere, at selvom Ivory endnu ikke har produceret det helt suveræne og helstøbte mesterværk, er hans film aldrig uinteressante. Det er en lise at se en film som giver sig tid og lejlighed til impressionistisk afdæmpet, elegant og intelligent at fortælle en historie i billeder. Og det ikke mindst i en tid, hvor det at filmfortælle en historie for øjeblikket er lig med at klippe kækt, fotografere rapt, være rundhåndet med »special effects« for så til sidst at sovse det hele ind i symfonisk hollywoodmusik. For lige præcis at fremtrylle den charmerende stemning, der hersker i en burgerbar ved lukketid.

BØRGE TROLLE

MENNESKET I FORGRUNDEN PÅ FESTIVAL I MANNHEIM

I lighed med sidste års Filmuge i Mannheim, rapporteret i »Kosmorama« nr. 162 er dens karakteristika, at den giver en god afspejling af, hvilke tanker og følelser, som beher-sker menneskene *netop nu*. Film i den klassiske documentary-tradition spejder man stadigvæk forgæves efter, skønt helt død er formen trods alt ikke. Selv har vi da både Jørgen Roos og Jon Bang Carlsen og Jørgen Leth.

Danmark kom dog til at manifestere sig stærkt i Mannheim i år, men det var med en film i en anden stil, nemlig TV-stilen, men her vel og mærke i den *gode* TV-stil. Det skete med Jørgen Flindt Pedersens og Erik Stephsens »Din nabos søn«. Filmen – eller TV-produktionen – vil formodentlig være ret velkendt herhjemme, men nu har det ret nystartede tyske distributionsfirma »Igel Film« i Hamburg udsendt den i en 16 mm engelskttekstet udgave. Filmens personer taler jo græsk.

Reportagen handler om den græske oberstjuntas special-korps, som under en hård exercits får banket enhver individualistisk følelse ud af kroppen og samtidig hjernevaskes så de til slut føler sig som en slags overmennesker, og som også lader sig bruge til tortur. Et tidligere korpsmedlem, som nu lever et normalt familieliv beretter – med sin lille søn siddende på skødet – at han tror, at ethvert menneske vil kunne presses til at gøre noget sådant. Det kunne være din nabos søn!

Foruden en Sonderpreis fra den store jury på 6.000 DM fik den også den katolske filmpris på 1.000 DM og var med på Volkhochschule-juryens liste over stævnets fem mest anbefalede film.

Men ellers var det hovedsageligt nutidsproblemer, som stod i centrum. Allerede på åbningsaftenen blev vi præsenteret for »Auto... Vision – Es hat erst angefangen« (BRD. instr: Hannes Karnick og Wolfgang Richter.) som beretter om situationen på Opel-Werk Rüsselheim. Denne, en af Europas ældste automobilfabrikker, som var startet i den gamle håndværkertradition med et nærmest patriarkalsk forhold mellem ejere og arbejdere, er naturligvis for længe blevet gennemmekaniseret og automatiseret, men også blevet trukket ind i konkurrencens og lavkonjunkturens mahlstrøm. Fra 1979 til 1981 gik der 1,3 mill. arbejdspladser tabt indenfor denne branche, og Opel-Werk tegnede sig for de 8.000. Den er nemlig blevet fusioneret med General Motors. Men byen Rüsselheim er fuldstændig afhængig af denne virksomhed, og arbejdsløsheden truer dens økonomi, dens børneinstitutioner, hospitaler o.l. Men hvor meget skat betaler GM til Rüsselheim? Ikke en pfennig. Filmen bringer interviews med arbejdere, tillidsrepræsentanter, fagforeningsfolk og funktionærer. I selve sin reportageform må den nok siges at være ret traditionel, men

den formår at sætte fingeren på nogle særdeles ømme punkter. For det er jo først lige begyndt! At en arbejdstidsforkortelse er en nødvendighed, er praktisk talt alle enige om. I sig selv ikke nogen overraskende konklusion, men den understreger i hvert fald problemets internationale karakter.

At kampen mod atomoprustningen ikke blot er et europæisk fænomen fik vi et klart billede af med den amerikanske film »In Our Hands« (Instr: Robert Richter og Stanley Warnow), som beskriver verdens hidtil største fredsdemonstration den 12. juni i New York, hvor de store billeder af demonstrationen veksler med numre fra de enkelte grupper, interviews, spontane bemærkninger osv., en manende reportage, som dog med sin 90 minutters spilletid stod lidt i fare for til sidst at blive trættende. Selv det bedste og sandeste budskab vinder ikke ved at blive bragt lidt for længe.

Men politisk aktivitet kan også manipuleres. Især hvis den prøver at give sig udtryk gennem individualistiske handlinger. Det blev afsløret i den canadiske spillefilm »Lucien Brouillard« (Instr: Bruno Carrière) og udspiller sig på samme måde som Michel Brault's film »Efter ordre« (1975) blandt fransk-canadierne. Lucien starter den ene lokalaktion efter den anden, og hjælpes tilsyneladende af sin barndomsven, sagføreren Martineau, hvis personlige formål imidlertid er at gøre karriere. Brouillard idømmes omsider til 4 års fængsel på en fabrikeret anklage og Martineau ryger ud af politik. Og det vil de hævne gennem en individuel terroraktion. Men også her ligger der faktisk helt andre motiver bag Martineaus planer. Endnu engang bliver Lucien manipuleret. Men baggrunden for de to mænds handlinger er fransk-canadiernes situation, hvor systemkritikere hele tiden er prisgivet politisk terror.

En nutidsreportage var også »Der Versuch zu leben« fra Forbundsrepublikken, manus og instr. Johann Feind. Den er optaget under tre døgn på Rettungsstelle Urban-Krankenhaus i Berlin-Kreuzberg. Her bringes en række »strandede« individer fra storbyens halvslum ind, mennesker hvis problemer mere er af psykologisk art end fysiske skader. I hvert fald ligger der psykologiske årsager bag. For de indbragte behøver i langt højere grad menneskelig kontakt og social rådgivning end medicinsk behandling. Personalet forsøger da også at supplere den rent lægelige behandling med en psykologisk rådgivning, men må her se sine muligheder stærkt begrænse. Men også her løber den voldsomme ophobning af problemer en fare for at blive svækket lidt, netop på grund af sin ophobning. Filmen varer halvdan time, og selvom ingen af episoderne er uvæsentlige – det skulle da lige være narkoman-affæren, som vi snart har set skildret indtil bevidstløshed i adskillige reportager – så ville også denne reportage have vundet i styrke ved at blive »stykket ud«.

Men livet har også sine lyse sider, også for de mennesker som så at sige lever ude i samfundets periferi. Det fik vi et højst træfsikkert billede af med den taiwanske film »The Sandwichman«, (instr.: Hou Sjaosjeng, Vang Jen og Sjen Tsungsjan), hvor de tre instruktører i hver sin episode skildrer, hvorledes disse småforhulede individer søger at klare sig igennem ved hjælp af alskens kneb og tricks, småfiduser o.l. Taiwan har en ganske omfattende filmproduktion, som dog i det store og hele må karakteriseres som billig og letkøbt underholdning til tider tilsat lidt halvpornografi. Så det er ret opsigtsvækkende, at man også kan lave film som denne, der bestemt ikke er nogen forherligelse af regimet. Men den besidder en medrivende charme og var ubestridt en af filmugens sjoveste film, ja vist egentlig den sjoveste.

Dens fremvisning gav for øvrigt anledning til en diplomatisk konflikt, idet en programsat film fra Folkerepublikken Kina, »Ni Guang« (Modlysoptagelse, instr.: Ding Yinnan)

blev trukket tilbage i protest mod den taiwanske films visning.

Nu havde Mannheim sidste år en retrospektiv Kina-serie, som også omfattede film fra før-Mao-tiden, og filmugens direktør, Hanns Maier, havde arrangeret det første kinesiske teatergæstespil i Forbundsrepublikken i mange år og et tysk gæstespil i Bjekin, så den kinesiske reaktion forekom ikke særligt velplaceret. Og det er svært at se, hvad Kina kunne have imod »The Sandwichman«. Den rummer dog ikke et gran taiwansk patriotisme eller nogen anti-Kina holdning.

Men episoden gav naturligvis festivaldeltagerne lejlighed til for en gangs skyld at komme tidligt i seng.

At pille ved den tyske fortid, gjort af vesttyskere selv, oplevede vi også i år. Det skete med Elke Jonigkeit og Hartmut Kaminskis »Die Kinder von Himmlerstadt«. Den beskæftiger sig med den skæbne, som overgik ca. 45.000 børn i det polske område Zamość, som skulle »germaniseres« og gøres til et mønstersted for det tyske Ostraum. Nogle »germanske børn« (bedømt ud fra de nazistiske »racekriterier«) blev adopteret af tyske familier, de fleste endte gennem flere gennemgangsled i gaskamrene. Instruktørerne har opsporet en del til nu ukendt filmmateriale og desuden mange fotos og har også fået fat i et par overlevende, som bliver interviewet.

Festivalledelsen havde søgt at dele sol og vind lige ved i samme program at vise den australske film »Lousy Little Sixpence« (instr.: Alec Morgan) som skildrer, hvorledes forbundsstaten New South Wales i 1909 fordrev urindbyggerne Aboriginerne og fratog dem deres børn, som blev »udliciteret« til de Hvide nybyggere som arbejdskraft, for hvilket deres månedsløn skulle være en Sixpence. De blev nærmest behandlet som dyr, og meget ofte fik de overhovedet ikke denne lusede lille Sixpence udbetalt. Og det er jo meget rart at få at vide, at de spor, som den Hvide Mand har efterladt sig i historien såmænd ikke er bedre end dem, nazisterne efterlod sig, selvom det nok ligger lidt længere tilbage. Og dog?

Men det var nu ikke nok til at bortvejre nogle af de tyske deltageres forargelse over, at man stadig vil rode i den nazistiske fortid, hvad der kom til syne ved den påfølgende midnatsdiskussion, hvor de udenlandske gæsters nærgående spørgsmål fik den tyske diskussionsleder til i tydelig ophidselse at afbryde diskussionen.

Sameksistens

Det ungarske bidrag konfronterede tilskuerne med en ny kvindelig spillefilminstruktør: Livia Gyarmathy. At hun har prøvet kræfter indenfor dokumentarfilmen fremgik dog klart af det præsenterede debutarbejde: »Eguüttelés«, hvilket betyder Sameksistens. For egentlig er filmen en dokumentation af nogle historiske begivenheder, hvis konsekvenser så præsenteres og kommenteres af en »spillet« episode, filmens hovedhandling. Men alle de medvirkende er, lige med undtagelse af hovedpersonerne, lokale beboere, som sådan set kun »spiller sig selv«.

Da magyarerne lidt før det første årtusindskifte trængte ind i Donaubækkenet og opkastede sit herredømme dér, kom de til at herske over et område, som efter datidens militære forhold var beskyttet af en række naturlige grænser, men samtidig rummede en række etniske minoriteter, som kunne udgøre en indre militær usikkerhed. Og man gjorde da det, som vi også kender eksempler på fra andre middelalderstater: Man indrømmede minoriteterne privilegier for at sikre sig deres loyalitet. Blandt dem var Szeklerne fra området ved Siebenbürgen, hvor grænserne var presset af de slaviske stammer på Balkan. Men så trængte tyrkerne frem over Bal-



En scene fra »Musjkoje vospitanje«, en skildring af konflikten gammelt og nyt

kan og underlagde det sit herredømme, og som i 1526 tog størstedelen af det daværende Ungarn – der omfattede betydeligt større geografiske områder end det nuværende – med i købet, mens Østrigerne tog de tilbageblevne vestlige dele under sit herredømme. Men i 1699 blev tyrkerne fordrevne, og Ungarn blev indlemmet i Habsburger-riget, formelt i en personalunion.

Men under disse voldsomme omvæltninger var de etniske minoritetsgrupper blevet kastet hid og did, fordrevne eller tvangsflyttede, men de fleste af dem havde bevaret deres etniske og kulturelle sammenhold. Men i Habsburgriget fandtes der også tyske minoritetsgrupper, hvoraf mange efterhånden var kommet til at føle sig som ungarere, uden at opgive deres kultur og sprog.

Da Ungarn efter Nazi-Tysklands overfald på USSR i 1941 gik ind i krigen på Aksemagternes side, måtte der uvægerligt opstå problemer. Nogle lod sig lokke af de nazistiske propagandaoffensiver og blev kollaboratører, mens andre holdt hovedet koldt. (Der var modstandsorganisationer og -bevægelser i de tyske minoritetsgrupper i flere lande.) Men Aksemagternes militære sammenbrud måtte uvægerligt fremkalde problemer og gnidninger for de tyske minoritetsgrupper. De direkte kollaboratører blev naturligvis forfulgt og straffet, men også de loyale tyske grupper blev ganske naturligt set på med en vis mistænksomhed. Og hvis de så ovenikøbet befandt sig ude i de mere tilbagestående områder – og det gjorde de fleste – hvor de gamle klanfordomme stadig gjorde sig gældende, så har modsætningerne kunnet holde sig helt op til nutiden. Sameksistensen havde – og har – stadig vanskelige vilkår.

Szeklerne, som af de historiske begivenheder var blevet drevet frem og tilbage på landkortet, men som havde holdt sammen på deres kultur, var omsider havnet lidt syd for deres oprindelige landområde nede i det blandede ungarsk-serbiske omkring Udvidak – nu Novi Sad – hvor der også fandtes en tysk minoritetsgruppe. Filmhandlingen udspiller sig altså nær ved det område, som dannede baggrunden for András Kovács's film »Hideg napok« (Kolde dage, 1966, som blev vist

af Filmmuseet for et par år siden), eftervirkningerne af den massakre i januar 1942, hvor en ungarsk kommandant gik amok.

Hele denne historiske baggrund er skildret både gennem grafiske indslag og opsporede fotos og filmmateriale (det er fantastisk, hvad der efterhånden er opsporet af gammelt filmmateriale), og giver baggrunden for den egentlige filmhandling, der såmænd bare består i, at en szekler forelsker sig i en pige fra den tyske minoritetsgruppe og gifter sig med hende. Det kan ingen af de to klaner forhindre, men så snart selve bryllupsceremonien er overstået, så må den påfølgende bryllupsfest holdes »på skift« og i etaper mellem de to landsbyer.

Foruden at være et særdeles illustrativt etnografisk dokument, er filmen blevet til en indtrængende appel om – ja netop *sameksistens*!

Men sameksistensen har trange kår i nutidens verden, det markerede sig også i den schweiziske film »Hunderennen« (instr.: Bernard Safarik) som handler om de tjekkiske flygtninge, først i Østrig, senere i Schweiz, både de, som direkte flygtede efter den russiske invasion i 1968, og de som senere kom ud ved forskellige kneb og fif. Hovedpersonen er en kunstmaler, som skaffer sig tilladelse til en »studierejse« ved at prostituere sig som socialrealistisk maler, hjulpet af en fidusmager, for at han selv kan slippe med. Han er af den slags mennesker, som kan klare sig overalt og allesteder, og kommer snart ovenpå og skaffer både sig selv og kunstmaleren til Schweiz, hvor han også klarer sig fint, hus, bil osv. mens kunstmaleren har det vanskeligere. I Schweiz må han også prostituere sig som kunstner ved at gå rundt og male schweiziske bourgøjerfruers firbenede kæledyr, men ved fidusmagerens mellemkomst får han en chance for at kunne udføre et stort projekt for en kennelklub. Men nu vil han lade sin kunstneriske fantasi komme til fuld udfoldelse og kaster sig ud i et symbolistisk projekt. Men da hans »arbejdsgivere«, kennelklubbens bestyrelse, konfronteres med det færdige arbejde, falder det absolut ikke i deres smag. I raseri flænger han maleriet.

»Hunden er menneskets bedste ven« er en frase som ustandseligt går gennem filmen. Men hvad med mennesket? I hvert fald kunstnerne? Snæversynet bigotteri trives åbenbart lige så frodigt både på den ene og den anden side af jernetæppet. Sameksistensen har trange kår.

Ligesom sidste år kunne USSR også i år drage hjem med stævnets Store Pris, men også i år kom vinderfilmen fra en af Unionens randområder, nemlig fra det formodentlig ret nybagte »filmland« Turkmenistan. Jeg har i hvertfald ikke hørt om, endsize set film fra denne asiatiske sovjetrepublik. Filmen er iscenesat af Usman Saparov og blev præsenteret under sin russiske titel »Musjkoje vospitanje«; dens turkmenistanske titel blev vi altså holdt i uvidenhed om. Den russiske titel kan nærmest oversættes med »Mandeopdragelse«, men en sådan oversættelse er på ingen måde dækkende, for dens handling ligger yderst langt fra begrebet: »At skabe mandfolk«. Den handler nemlig om konflikten mellem Unionens teknologiske standard og den asiatiske republiks gamle traditioner. Også indenfor den uhyre sammensatte Sovjetunion opstår der konflikter mellem de forskellige *kulturmønstre*.

Filmen er på ingen måde en appel om »at vende tilbage til naturen«, men bæres oppe af en særdeles fin indfølelse i dette ørken- og steppelands natur og traditioner og en stræben mod et *samspil* mellem den moderne teknik og naturens vilkår, og dettes indvirkning på de ældre og de nye generationer, altså i grunden også om *sameksistens*, om end på et andet plan.

Således blev også dette års Mannheimfestival en afspejling af tidens strømninger og menneskenes placering i disse strømninger.



Laura del Sol og Antonio Gades i en scene fra »Carmen«

CARMEN

Instruktør: CARLOS SAURA

Det er først og fremmest dansen, det drejer sig om i Carlos Sauras udgave af »Carmen« – den flammende flamenco, der er utroligt velegnet til i intenst koncentrat at legemliggøre de voldsomme lidenskaber i det tragiske jalousi-drama mellem den troløse Carmen og den skæbnesvangert betagede Don José.

Men i denne film nøjes Carlos Saura og koreografen Antonio Gades ikke med at lade dansen fortælle dramaet, sådan som de gjorde det i Lorca-fortolkningen »Blodbryllup« (»Bodas de sangre«) fra 1981. I »Carmen« arbejder de med et stadigt og sindrigt spil mellem fiktion og virkelighed, eller rettere mellem to niveauer af fiktion, som lader begivenhederne på og udenfor prøvesalens dansegulv flette sig afgørende ind i hinanden. At forsøge at skabe en klar skillelinie mellem de to niveauer, at separere dansernes professionelle og privat motiverede adfærd, kan være interessant som at tumle med et krævende puslespil. Men det er en væsentlig del af filmens kvalitet, at denne teoretiske indsats ikke er en nødvendig forudsætning for at forstå og værdsætte den i sig selv enkle og basalt bevægende historie.

Denne historie er naturligvis særdeles velkendt fra såvel Bizets opera som dens litterære forlæg, Prosper Merimées novelle. Det er beretningen om, hvordan officeren Don José forelsker sig i den smukke tobaksarbejderske Carmen, hvordan denne altopslugende passion driver ham ud i lovløshed, og hvordan den til sidst får ham til at dræbe Carmen, da hun svigter ham til fordel for den fejrede toreador. En elementær og ekstremt emotionel historie, der aldrig kan forældes, og som jo i den senere tid endda nærmest er kommet på mode – Peter Brook har skabt sin komprimerede sceniske udgave, der gæstespillede i Østre Gasværk, Francesco Rosi har filmatiseret operaen, og Jean-Luc Godard er formentlig heller ikke upåvirket af den, når han kalder sin nye film »Prenom Carmen«.

I sin version har Carlos Saura hentet inspiration i både opera og novelle – foruden guitaristen Paco de Lucias originalmusik består lydsporet også af Bizetfragmenter, mens handlingen snarere baserer sig på Merimée, f.eks. i scenerne med Carmens ægtemand, der ikke forekommer i operaen. Men »Carmen« forholder sig frit til begge forlæg og er ingen filmatisering. Den kalkerer ikke, men skaber sin egen stil, sit eget univers, som trods den narrative dobbeltbundethed à la kine-

siske æsker får det grundlæggende tema til at fremtræde meget klart. Blind jalousi gør en mand til morder, mere indviklet er det strengt taget ikke.

Kompleksiteten befinder sig således i filmens form, ikke i dens fortælling. Koreografen og balletchefen Antonio finder en prøvet danserinde med det lovligt profetiske navn Carmen til at danse det kvindelige hovedparti i sin flamenco-opsætning af »Carmen«, hvori han selv danser Don José. Det er et valg, som næppe udelukkende er resultat af Antonios evner som talentspejder – allerede hans og Carmens første dans sammen damper af antydte erotik, blikke og bevægelser siger alt, ord er overflødige. Og det er et valg, der skal få Antonio til smerteligt at sande sine egne ord om, at kvinder er som katte – de kommer ikke, når man kalder, men når man ikke kalder. Er denne konstatering ikke ligefrem kønspolitisk progressiv, så siger den dog sandheden om Carmen.

Antonios superprofessionelle ensemble kan naturligvis godt gennemskue chefens amourøse anfald. Især hans instruktørassistent og bedste danserinde, Cristina, er fra starten jaloux på Carmen, og luften er ladet med spændinger. De øvrige dansere kan udmærket se, at Carmen ikke får hovedpartiet, fordi hun har betaget Antonio med sin dans, men fordi hun har besnæret ham med sin sensualitet. Carmen er vant til at skaffe sig, hvad hun vil have, og hun er utvivlsomt køligt beregnende i sin forførelse af og tilsyneladende forelskelse i Antonio.

Antonio er forgabet i Carmen, Don José er forgabet i Carmen, og mens Carmen altså er Carmen, får den arme Antonio mere og mere svært ved at finde ud af, hvornår og hvornår han ikke er Don José. Det må være den rimelige forklaring på filmens spegede spil mellem fiktion (dansernes opførelse af »Carmen«) og »virkelighed« (hovedpersonernes forhold uden for dansegulvet). Og det allermest spidsfindige er, at det som inden for filmens generelle fiktionsunivers så at sige er fiktion i anden potens, altså dansernes roller i deres udgave af »Carmen«, samtidig er det mest konkrete og dokumentariske. Dermed bliver der tale om en film, som dokumentarisk skildrer en fiktion – dansen – og mere fiktivt beskriver den reelle verden uden om dansen.

Og de to fortælleplaner løber vel at mærke ikke pænt parallelt, men smelter hele tiden foruroligende sammen – f.eks. i Antonios pokerspil og efterfølgende fatale opgør med Carmens løsladte forbryder-husbond. Hvad der først ligner Antonios konfrontation med danserinden Carmens ægtemand, viser sig at være Don Josés konfrontation med danseforestillingens Carmens ægtemand, legemliggjort af en parykkklædt danser (som ovenikøbet fremstilles af samme skuespiller som den »reelle« ægtemand). Det kan synes unødigt kompliceret, men ikke kun for filmens tilskuere er det vanskeligt at skelne – det er det i lige så høj grad for Antonio, som i sin stedse mere labile sindstilstand her i hvert tilfælde mentalt og billedligt talt kæmper mod en reel rival, ikke en partner i et fiktionsværk.

Også i den tragiske slutning bliver de to planer til ét – eller virkeligheden overhaler fiktionen. Ballettens Don José skal dolke dens Carmen, men det er virkelighedens Antonio, der dræber sin utro elskede. Sådan må man opfatte det, siden mordet foregår ubemærket af de øvrige dansere, der ellers som tilskuere til parrets tidligere opgør i prøvesalen har markeret, at disse opgør på én gang har været personlige, altså mellem Antonio og Carmen, og led i forestillingen, altså mellem Don José og Carmen. Hvor Carmens »ægtemand« – der altså ikke er det – kan rejse sig uskadt efter kampen mod Antonio/Don José, er slutningen alvor. Carmen dør.

Alt dette lyder meget konstrueret, men det er Carlos Sauras film kun i visse faser af sit forløb, ikke i flertallet af sine

enkeltscener. Her er den tværtimod fantastisk sanselig, fyldt med besættende billeder af stor skønhed og stor farlighed. Den handler også om glæden ved den kollektive kunstneriske skabelsesproces, selv om den understreger, at denne proces kræver en ubønhørlig leder og inspirator. Kunsten er ikke demokratisk, men på dansegulvet udfolder den sig flottest og mest frodigt i de forrygende ensemble-optrin. Et af højdepunkterne, pigernes opgør på tobaksfabrikken med Carmen som knivstikker, er således et vidunder af rytme, dynamik og præcision. Og kameraet er ikke bare en køligt registrerende skildrer af dansen, men går ind i den og bliver del af den, ligesom Bob Fosses kamera gjorde i »Cabaret«. Koreografien ligger også i kameraet og klipningen, hvad der muligvis ikke behager asketiske danse-puritanere, men er uhyre virkningsfuldt.

Ligesom man opererer med begrebet kropsteater, er dette i sjælden grad en kropslig film, hvor følelserne finder formidable fysiske udtryk. Antonio Gades og den næsten ubærligt billedskønne Laura del Sol er et attraktivt par i hovedpartierne – rimeligt nok er de dygtige dansere snarere end nuancerede skuespillere – men i øvrigt er det interessant, at adskillige af danserne er et pænt stykke hinsides den pure ungdom. Det har ikke gjort deres kropsbeherskelse mindre, men deres ædelt markerede ansigter mere spændende, og det siger noget om ensemblets (og filmens) lodighed. Travolta-syndromets lækkert leflende samt lukrative ungdomsdyrkelse er absolut ikke, hvad der her appelleres til.

Hos Carlos Saura er »Blodbryllup« og »Carmen« et overrumplende radikalt brud med en ellers intellektuelt betonet og kryptisk symbolfyldt produktion, flertydigt fængslende omend undertiden også noget tør i tonefaldet. Faktisk kom bruddet allerede i 1980 med den overraskende konventionelle og kommercielt anlagte »Deprisa, deprisa« om ungdomskriminalitet, men først med flamenco-filmene har instruktøren fået løst op for nogle hidtil ubrugte sider af sit betydelige talent. Det er beklageligt langt ud i det pinlige, at vi herhjemme kun har haft lejlighed til at se så få af Carlos Sauras 18 (og på de internationale filmfestivaler ofte prisbelønnede) spillefilm – alene mellem »Blodbryllup« og »Carmen« har han instrueret to film, »Dulces horas« og »Antoinetta«. Men det er dog i det mindste glædeligt, at vi med »Carmen« har fået lov at opleve et værk fyldt med vitalitet og vellyst, en sublim syntese af billeder, bevægelser og musik. Lige så talrige som trivielle pornofilm er, lige så sjældne er ægte erotiske film. »Carmen« er én af de få.

Ebbe Iversen

QUERELLE

Instruktør: RAINER WERNER FASSBINDER

Querelle« er noget af en prøvelse. Det er en stærkt stiliseret og symboladladet film om kærlighedens dybereliggende facetter og iboende destruktive kræfter. En film, hvor der tales i filosofisk dybsindige sentenser og ageres med teatralisk patos. Altså igen en Fassbinder'sk tilskuerprovokation, langt fra de populære Lili Marleen og Lola. Enerverende, langsommelig og fortænkt. Men ikke desto mindre – eller netop derfor, alt efter trosretning – fascinerer »Querelle«.

Filmens ydre handling er ret indviklet og højst dramatisk.

Den smukt muskuløse matros Querelle (Brad Davis) smugler narkotika i land og myrder sin kompagnon. En anden sømand, Gil, myrder den plageånd, som hånende beskylder ham for kvindagtig homoseksualitet. Gil skjuler sig og skal hjælpes på flugt af forbrydelsessfællen Querelle, mod at påtage sig begge mord. Flugten kræver kapital, Gil må forklædt i Querelles bror Roberts tøj ud og røve penge fra en søofficer, som han skyder og sårer i skulderen. Gil er nu i stand til at flygte, men Querelle stikker ham, hvorefter Gil anklages for begge mord af det mere eller mindre korrupte politi. Imens hugger Querelle sin brors elskerinde og går i seng med hende for at få ram på sin bror. Og yderligere identificerer søofficeren, løjtnant Seblon, Robert som gerningsmanden i røveriet. Herefter drager Querelle af sted igen, sammen med løjtnanten om bord på skibet Vengeur (Hævneren).

Der kunne være blevet en hæsblæsende og blodig kriminalfilm ud af det plot. Men det stammer fra Jean Genets roman »Querelle de Brest« (på dansk »Matrosen og stjernen«) og har således alt med kriminalitet at gøre, men intet med den litterære kriminalgenre. Romanens ærinde er mere psykologisk. Og Fassbinder overfører i store træk romanen til film. I hans version bliver den ydre handling drænet for spænding og tempo. Hele sceneriet virker nærmest som en opera – uden musik: faste kulisser af pap, teatralisk gestik, masser af variationer over det samme tema. Lyset i filmen er varmt gult, sløret som et beklumret bordel, eller forskønnende som solnedgange på teatret. Ind imellem toner hvide tekstskilte frem med filosofiske dybsindigheder af Plutarch, Genet m.fl. Til tider så dybe at i alt fald jeg ikke fangede det klare lys, de måtte formodes at skulle kaste over »handlingen«.

Henover det statiske sceneri er lagt en forklarende og alvidende speakerkommentar, som citerer lange passager af Genets roman. De både foregriber begivenhedernes gang og fortolker det skete. Samme bevidst fortolkende og symbolske funktion har filmens musikside, der hovedsagelig veksler mellem sakrale messetoner (f.eks. da Querelle begår sit mord) og et til hudløshed gentaget, infantilsymbolisk refrain: »Each man kills the thing he loves – dadadada«, sunget af filmens eneste kvindelige figur.

Det er alt sammen illusionsnedbrydninger af en handling, som ikke på noget tidspunkt vil illudere virkelighed. Det stive, stiliserede teaterkulisseunivers skal tvinge tilskueren til at se gennem overfladen og bevidst forholde sig til handlingernes egentlige årsager og impulser. Med andre ord har Fassbinder sat sit intense og foruroligende analyseblik på de dybereliggende psykologiske spil – på psykens incestuøse, libidinøse og voldelige kræfter. For at visualisere det i almindelighed usynlige.

Rammen er havnebyen Brest, hvis samlings- og dragningspunkt er bordelknejsen FERIA. Her modtages anløbende sømænd udenfor af to gigant-fallos'er, og indenfor af en særegen og ikke upopulær spilleregul: de skal igennem et slag terninger med værten Nono (Günther Kaufmann). Vinder sømanden, tilfalder han værtinden Lysiane (Jeanne Moreau); vinder Nono, har han krav på gæsten. Lysiane anslår i filmens start dens helt centrale ledetråd: Hun ser i sine kort, at elskerken Robert (Hanno Pöschl) har en bror. De to ligner hinanden og elsker hinanden mere, end de egentlig selv vil være ved og bryder sig om. Skæbnetungt tilføjer hun, at Querelle »er i stor fare. I fare for at finde sig selv«.

Alle Querelles handlinger er således udslag af denne indre proces. Dens drivkraft er seksualiteten og ikke mindst den homoseksuelle fascination. Querelles mord på Vic handler ikke om at slå en kompagnon ihjel for selv at få hele udbyttet. Dertil er for det første Vics andel på 300 dollars for ubetydelig i forhold til Querelles 10.000. Og for det andet står mordet som



Jeanne Moreau i en scene fra »Querelle«

en kulmination på deres samtale om de homoseksuelle forhold i FERIA. Querelle har tydeligt behov for, at Vic skal vedkende sig en vis interesse i disse forhold. Men Vic benægter at have noget ønske om at deltage i dem. Han fornægter altså en tiltrækningsside af sig selv og gør den samtidig forbudt i almindelighed. Querelle skærer så halsen over på ham, netop som Vic – efterhånden næsten nøgen – vil vaske sig(!). Da Vic synker om, skærer Querelle ham yderligere i huden omkring hjertet, kysser ham, inden han selv vasker blodet af sig.

Gennem mordhandlingen når Querelle et stykke ad vejen i sin selvkonfrontation. På den ene side frigør han i sig de voldelige og destruktive elementer, som i følge filmens meneskesyn findes i enhver (mandlig?) psyke. Den forræelse og fornedrelse, der ligger i at dræbe, bringer Querelle tættere på sig selv. På den anden side vælger han seksuelt set side: som en konsekvens af det egentlige motiv for mordet, homofobien, bryder han igennem sine egne blokerende konventioner om homoseksualitet ind til sin lyst.

På handlingsplanet ser vi det homoseksuelle motiv understreget ved et direkte klip fra Querelles »renselse« til scenen med Querelle og Nono, som skal kaste terninger. Querelle snyder, i den hensigt at tabe. Han må så underkaste sig den store neger, som blidt og magtfuldt røvpuler ham. Scenen er sanseligt fortættet og smuk. Den er filmet i nærbilleder og halvtotale. Den dvæler ved de to mænds intense seksuelle nydelse, og denne dvælen er paradoksalt nok fremkaldt ved en hastig klipperytme. Seksualitetens dvælen. Querelle udbryder: »Dette er dødsstraffen«.

Querelle er gået sin selvdestruktion i møde. Han har begået den yderste voldelige handling, og han har underkastet sig den inderste seksuelle drift. Herefter går vejen opad mod udfrielsen (og måske genfødslen?). Men stadig mangler han de sider af sig selv, der ligger dybest i hans jeg, i filmen spaltet ud i broderen Robert.

Da Robert erfarer, at Querelle har været sammen med Nono, kræver han broderen til regnskab. Man kunne spørge sig, hvad det kommer Robert ved; men i filmens univers har han ganske klart adkomst til at blande sig. Han er impliceret. Mens en stærkt lidende Kristus med tornekrone, kors og følge

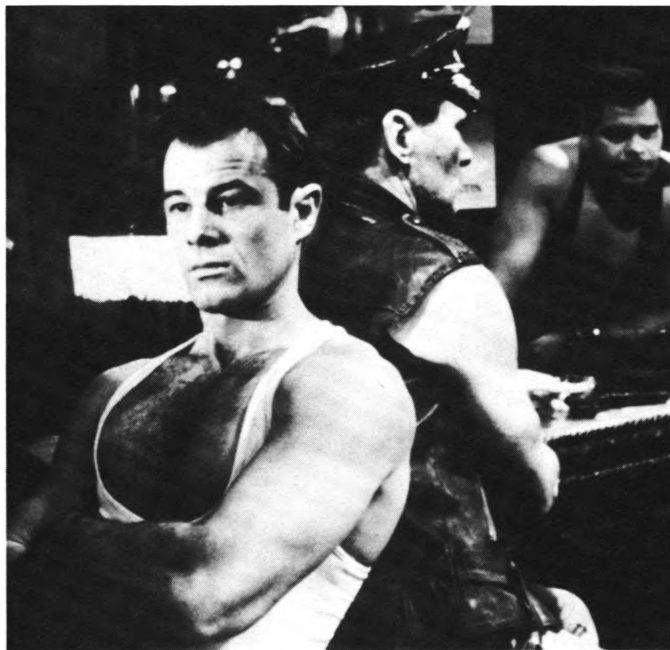
går forbi, udkæmper de to brødre en balletagtigt stiliseret kamp på livet. Robert skriger: »Beskidte røvpuler«, mens speakeren forklarer, at kampen udtrykker »had som kamouflage for kærlighed«. Deres kærlighed til hinanden er så fortrængt, og deres lighed så stor, at ingen af dem kan udholde den anden.

Derfor søger Querelle hen til Gil, så at sige hans bror i forbrydelsen (og ligesom Robert spillet af Hanno Pöschl). Gennem ham kan Querelle i symbolsk forstand komme Robert til livs: dels angiver han Gil/Robert til politiet, dels kommer han til at elske Gil: »Querelles følelse af venskab for Gil var nået til kanten af det, man kalder kærlighed. Han følte sig fuld af ømhed mod Gil, – som en ældre brors ømhed for en yngre«.

Forholdet til Gil er således en rituel løsrivelse fra Robert. I psykologisk forstand fjerner Querelle Robert, sådan at Querelle kan tage hans plads og blive Lysianes elsker. Men også gennem hende søger Querelle sin bror. De to brødres inderste længsel er hinanden. Og måske er det også en længsel mod deres mor, hedder det et sted i kommentaren. Karakteristisk og konsekvent nok ser man derfor heller aldrig nogen af dem i seng med Lysiane. Begge ligger de på hendes seng og onanerer, mens hun gennem et spejl ser på og føler sig ensom og til overs. Nogen entydig figur er Lysiane ikke i filmen. Hun er eneste repræsentant for kvinde-kønnet og udfolder funktioner som elskerinde, mor, rival og kvinde. Hendes tilstedeværelse profilerer dét mandlige univers, som forholder sig hæmmet og fortrængende til homoseksualiteten. Samtidig personificerer hun en af filmens vigtigste (og strengeste) pointer: Alle mænd har en (fortrængt) drift mod deres eget køn. Bliver de bevidste om den, vil de i samværet med hinanden frigøres, og videre kunne udvikle den kvindelige side af deres psyke. I mændenes (filmens) verden er kvindeligheden altså en vigtig komponent. Men kvinden selv er inderligt overflødig!

Querelle når igennem sin selvkonfrontation, finder ind til sig selv, da han har fuldbyrdet rækken af rituelle handlinger: forråelsen i mordhandlingen, underkastelsen over for den homoseksuelle drift, foreningen med og forrædderiet mod sin bror, fuldbyrdelsen af ønsket om at besidde sin mor. Han har erkendt de fortrængte drifter og ønsker i sig selv.

Hvad har disse fortrængninger vist? Umiddelbart at det ikke er så helt lidt, det borgerlige samfund tabuerer og kræver fjernet. På et dybere plan, at en følelse altid rummer sin modsætning. At de psykiske modsætninger eksisterer side om side – som to sønner af den samme mor, som magt og underkastelse, som had og kærlighed.



Brad Davis i en scene fra »Querelle«

Er filmen vellykket? Det er svært at sige. Den er langsommelig – og det vil den være. Den er teatralisk, forskruet og litterær – og det er med vilje. Den er pågående enerverende – og derfor velfungerende i forhold til sit ærinde. Man kan være enig eller uenig med Fassbinder/Genet i det fremlagte menneskesyn og tilværelsesbillede, i den psykologiske holdning og tiltro til virkeligheden. Men filmen opstiller et univers, hvor det er muligt at sige noget om det ubevidste sjæleliv hos mænd. Og det fungerer. Hvor modsigelsesfyldt det end kan lyde, så er denne intellektualiserede og stilerede film også en stærkt sanselig film. Billederne forbliver i den indre biograf. De rituelle handlinger og de arketypiske psykologiske størrelser, den handler om, prenter sig ind og bliver hængende. Al den ydre dramatik har symbolsk funktion. Derfor opleves handlingen så levende som et affillet kadaver. Fortællerteknisk provokerende, depraveret i sit livssyn, obskøn i sine udtryk. Querelle er noget af en prøvelse. Og sådan skal dét være.

Lene Nordin

BALLADEN OM NARAYAMA

Instruktør: SHOHEI IMAMURA

Et af de største problemer man som europæisk tilskuer har når man ser japanske film er, at så mange af filmenes referencer går tabt. Nok har vi i sommeren 1983 været oversvømmet af en japansk kulturbølge, der tydeligvis har haft stor appel med sin eksotisme. Man kan imidlertid nok nære en vis mistanke om at interessen for japansk kultur mere skyldes en generel udlængsel end den skyldes et dybfølt ønske om at leve sig ind i en fremmed kultur.

Det er derfor ganske befriende at se en film som »Balladen om Narayama«, der i sit billedsprog ligefrem kalder vor egen fortid frem. En maler som f.eks. Pieter Breughel ligger ganske

tæt på filmens univers. Dermed være ikke sagt at »Narayama«s instruktør Shohei Imamura på nogen måde skulle være påvirket af nævnte flamske herre.

Imamura har beskæftiget sig meget med etnologi og han har i sin film tilstræbt en minutiøs lighed med det samfund, han prøver at beskrive. Hvad »Narayama« har tilfælles med Breughel er, at de begge skildrer mennesket som lever i naturen og med naturen. Begge beskriver livet som en grotesk, komisk, barsk rejse fra liv mod død. Mennesket er ikke underlagt et formelt æstetisk ideal, men lever i en virkelighed, der er bestemt af dets ydre livsbetingelser. Det er en verden af

En scene fra
»Balladen om Narayama«



oprindelighed, en verden fjernt fra enhver finkulturel påvirkning.

»Balladen om Narayama« skildrer et år i en lille forblæst, isoleret landsby i et bjergområde et sted i Nordjapan. Man følger årstidernes skiften fra forår til det igen bliver vinter. Vinteren har blandt andet været skyld i at en familie har måttet smide et nyfødt barn ud i sneen for at have mad nok til sig selv. Da foråret kommer finder man det blåfrosne barnelig på en rismark. Filmen fokuserer særligt på en af landsbyens gamle, Orin-yan (Sumiko Sakamoto) og hendes to sønner: Tatsuhei (Ken Ogata), der er familiens overhoved og Risuke (Ronpei Hidari), der er det stik modsatte. »Stinkeren« kalder man ham i landsbyen, fordi han oprindeligt er et hittebarn.

Imamura skildrer små og store begivenheder i landsbyens dagligliv. Oftest beskrives disse ganske alvorlige hændelser med en altovervældende humor. Således ikke mindst den stakkels »stinkers« problemer med sit seksualliv. Ingen vil have noget at gøre med ham og han ser sig af den grund nødsaget til at opsøge landsbyens kønneste hund, hvilket naturligvis ikke just gør ham mere attraktiv for landsbyens kvinder. Da landsbyen om foråret og sommeren nærmest damper af erotik, kan den arme Risuke ikke tænke på meget andet. Hans betydeligt mere seriøse bror Tatsuhei finder efterhånden Risukes tvangstanker besværlige, blandt andet fordi denne, hver gang han bliver skuffet, får afløb for sin frustration ved at slå familiens hest. Der sætter Tatsuhei grænsen og han beder sin kone om at gå i seng med Risuke, så han kan prøve det, bare en enkelt gang, og dermed forhåbentlig blive noget mere omgængelig. Tatsuheis kone accepterer først modvilligt, men væmmes alligevel så meget, at Orin får overtalt en af landsbyens gamle koner til at ofre sig. Omsider får Risuke opfyldt sit ønske.

Filmen antyder, at Risuke i virkeligheden slet ikke lugter, at det hele faktisk er en stor joke fra landsbyens side. Denne burleske humor er typisk for »Narayama«, således som den

også er det for Breughel. I det hårde naturafhængige liv hvor døden eksisterer side om side med livet er latteren og komikken en overlevelsesfaktor.

At der skulle være tale om en slags komedie er selvfølgelig ikke tilfældet. Dette understreges blandt andet af en episode, hvor en familie har formået sig til at stjæle det mest hellige, der findes, nemlig mad. De øvrige familier i landsbyen straffer denne handling ved at begrave den samlede familie levende i et stort hul.

Alvoren og den overbærende humor forenes hos Tatsuhei og Risukes mor. Den gamle Orin kommer i tanke om at hun snart fylder halvfjerds og hun må så følge landsbyens traditioner, der går ud på at enhver når de når halvfjerds skal sættes ud på det hellige bjerg Narayama – egenes bjerg – for der at forenes med sine forfædre og guder. Formålet med denne tradition er naturligvis at de gamle ikke må blive en byrde for det lille samfund. Det absurde ved Orins specielle tilfælde er imidlertid, at hun udmærket er i stand til at sørge for sig selv. Hun fanger fisk bedre end nogen anden i landsbyen, er mere energisk end de fleste og – hvilket er nok så vigtigt – hun har alle sine tænder i behold. Orin accepterer selv, at hun må op på Narayama. Hun vil gerne følge traditionen. Hun har levet og nu må hun dø, sådan er altings orden.

Det volder hende dog store anstrengelser at overbevise Tatsuhei om nødvendigheden af en sådan handling og for at overbevise ham og de øvrige beboere, går hun så vidt, at hun slår fire af sine store smukke, sunde fortænder ud for at kunne bevise, at hun er gammel og lemfældig.

Da vinteren nærmer sig igen, må Tatsuhei altså gå den tunge gang. Det er hans opgave at bære moderen op til begravespladsen øverst på Narayama. Det er en lang tur, hvilket man som tilskuer også mærker, idet den optager det meste af filmens sidste trediedel. Men det er også en rejse af eminent skønhed. Storslået og menneskeligt skildrer Imamura den sorg Tatsuhei føler. Han må hele tiden opmuntres af sin mor

for at gå videre. Man fornemmer på sin krop bjergets fysiske natur og man føler med Tatsuhei.

Narayamas tinde er også filmens indholdsmæssige højdepunkt. I en uendelig smuk sekvens sætter Orin sig, roligt afventende, på sit tæppe omgivet af ravne og skeletterne fra sine forgængere. Tatsuhei får besked på at gå, men han vender kort efter tilbage. Orin vinker ham bort og årets første sne falder blidt på hende.

»Balladen om Narayama« bygger på to noveller af den nulevende forfatter Schichoro Fukazawa: »Narayama bushiko« fra 1956 og »Tohoku no zunmutachi« fra 1957. Pudsigt nok har det første været allerede tidligere filmatiseret. I 1958 lavede Kersuhe Kinoshita filmen »Narayama Bushiko«. »Balladen om Narayama« er ovenikøbet blevet opført som radiospil – sågar også herhjemme – så det er langt fra noget ukendt værk, Imamura har fået fat på. Det der har tiltrukket ham ved projektet er at de øvrige versioner lagde vægt på stiliseringen og han mente at kunne udtrykke noget andet ved en naturalistisk behandling af emnet. Imamura, der er født i 1926, har før »Narayama« lavet i alt fjorten film og adskillige af disse er inspireret af hans interesse for etnologi, altså den videnskab der søger at finde det beslægtede i alle menneskesamfunds udvikling.

»Balladen om Narayama« kan ses som et forsøg på at nå ned til det fundamentalt menneskelige, at skrælle fremmede civilisationers påvirkning bort. Derfor er man længe i tvivl om hvornår filmen foregår. Når jeg har sammenlignet med Breughels malerier, er det fordi de som bekendt er malet i overgangen fra middelalder til nutid, om man så må sige, til en periode der bærer præg af større og større fremmed indflydelse og påvirkning. »Narayama« er efter Imamuras udsagn tidsmæssigt fæstet til perioden omkring 1850. Et af Imamuras

små fif har så været at lave en lille anakronisme, der pludselig fører filmen betydeligt længere frem i tiden end man skulle tro: Da nogle landsbyboere jager en kanin (forresten i en scene der i billedstil minder overordentligt meget om Breughels »Jægere i sneen«) dukker Tatsuhei pludselig op med et moderne gevær og skyder kaninen. Det er en scene der i al sin stilfærdighed overrasker lige så meget som scenen i »Jagten på den forsvundne skat« hvor helten står overfor en drabelig sværdsvingende kæmpe, stille og roligt tager han så sin revolver frem og skyder ham.

Perioden føres altså frem til nutiden og man tvinges til at ændre samfundet i bjerglandsbyen. Just dette er hvad Imamura har på hjertet: en kritik af den nuværende livsform hvor Japan er splittet imellem to kulturer, en vesterlandsk og en japansk. Slipset og kimonoen. »Det nuværende samfund forekommer mig at være en illusion og livet som det beskrives i »Narayama« det virkelige naturlige liv. For mig er det nuværende Japan en fiktion« siger Imamura i et interview.

Imamura skildrer sit virkelige, naturlige liv stærkt og følelsesladet godt hjulpet af landskabet, Sumika Sakamoto som faktisk lod fire af sine tænder trække ud og fotografen Masao Tochizawa. Man kan diskutere om det ikke er for drastisk et alternativsamfund Imamura stiller op for os, men det giver anledning til overvejelser om vi mon skulle være gået for vidt i vort ønske om stadig nyere og stadig stærkere påvirkninger udefra med tab af vor egen oprindelighed til følge.

Havde Imamura blot ikke brugt så mange paralleller imellem dyr og mennesker. Slinger og alskens andet kryb demonstrerer kønsligt samvær i en grad så man roligt kan sige at man har fattet ideen. Men heldigvis er der kun ravne på toppen af Narayama og de fungerer udmærket i filmens mest sublime scener.

Jan Kornum Larsen

FEBER I BLODET

Instruktør: ROBERT MANDEL

Hvis det er sandt, at der kun er en lille håndfuld historier, som forfatterne og filmene fortæller om og om igen – og det er der jo nogen, der påstår – så er historien om det unge menneskes opbrud fra barndommen, familien og sit milieu en af disse få evige historier. I den amerikanske film er det et tema, der er gennemspillet i utallige variationer fra begyndelsen til i dag, og man finder det sikkert som så meget andet første gang hos Griffith. Men umiddelbart er det naturligvis Henry Kings »Tol'able David« fra 1921, der falder en ind som den første klassiske amerikanske film om »the coming of age«.

En gennemgang af genren ville være interessant, fordi den ville belyse skiftende holdninger, moder og livsanskuelser. Men man skulle være i besiddelse af en Peter Schepelerns lyst, energi og anlæg for den æstetiske systematisering for at få stillet alle filmene i denne genre med tilhørende subgenerer i geled og kolonner, og det tunge artilleri må vente til en anden lejlighed end denne, der blot skyldes premieren på den spillefilmdebuterende instruktør Robert Mandels fine lille film »Independence Day«, der risikerer at blive oversat, bl.a. på grund af den danske titel »Feber i blodet«, som man allerede har brugt én gang for tyve år siden, på Elia Kazans »Splendor in the Grass«, der også handlede om unge mennesker med emotionelle problemer.

Nogle pejlemærker fra den sidste halve snes års amerikan-

ske film leder dog frem til en karakteristik af Mandels film, i dens forhold til traditionen og i dens personlige fornyelse af den.

Det er film som Peter Bogdanovichs »The Last Picture Show« fra 1971, George Lucas' »American Graffiti« fra 1973 og Peter Yates' »Breaking Away« fra 1979. Det er tre film, der handler om unge mennesker – og det vil i disse film især sige unge mænd – der er kommet ud af puberteten, men endnu ikke ind i voksenlivet. De er i opbruddets periode. Fælles for de tre film er det, at de alle foregår i små provinsbyer, i Texas, Californien og Indiana. Opbruddet fra barndommen bliver derfor også et opbrud fra barndommens by, og drømmen om en anden tilværelse end forældrenes derfor også drømmen om at drage til større og mere udfordrende, spændende og farlige samfund.

I »The Last Picture Show« og »American Graffiti« spiller forældregenerationen næsten ingen rolle. I Bogdanovichs film repræsenteres fortiden af biografejereren Sam the Lion (Ben Johnson), der er det faste punkt i drengenes tilværelse og forbindelsen tilbage til det gamle USA.

Det er først i »Breaking Away«, at de unge mænd anskues i forhold til deres forældre. Ingen af filmene er særlig blide ved pigerne. Bogdanovich er ganske hård ved dem i sin solidaritet med drengene, og Lucas skildrer dem alene i forholdet til drengene.

I »American Graffiti« skildres de unges opbrud retrospektivt. Filmen foregår i 1962. Der er megen nostalgi i filmen, ikke mindst i anvendelsen af musikken og bilerne, og det er vel ikke mindst disse træk, der har gjort filmen til en kultfilm.

En masse af de træk, som er karakteristiske for de nævnte tre film, der må stå som de mest markante eksempler fra genren i den nyere film, finder man også i »Independence Day«. Men den rummer også en del, som de andre så helt bort fra, og det er ikke det mindst interessante ved den.

»Independence Day« foregår nu i den lille by Mercury i New Mexico, og den handler ikke om en gruppe, men om to individuelle personer på en 18-19 år.

Jack (David Keith) kommer i filmens start tilbage til sin barndomsby efter at være droppet ud som ingeniørstuderende. Han har allerede fundet ud af, at han næppe er skabt for en tilværelse ude i den store verden. Nu kender jeg den, siger han, og den er ikke så meget værd, en resigneret erkendelse i så ung en alder. Jack vil hellere blive ved det, han kan overskue, som mekaniker, og reservere drømmene til fritiden, som deltager i lokale racerløb. Jacks far er skuffet over sønnen. Han er en taber.

Den første af sine barndomsvenner, som Jack møder, da han vender tilbage, er Mary Ann (Kathleen Quinlan), en køn og frisk kammeratpige. Hun arbejder i sin fars *diner*, men dyrker fotografering og drømmer om at drive det til noget som fotograf. Derfor har hun sendt ansøgning ind om optagelse på en fotoskole.

Mary Ann og Jack forelsker sig i hinanden, men forelskelsen gør ikke livet og det forestående opbrud fra barndommen og ungdommen lettere for nogen af dem. Mens Jack er på vej tilbage til det overskuelige og det trygge er Mary Ann på vej ud i det uoverskuelige og mulighedsrige, og ganske fint og diskret samler filmen interessen om Mary Ann.

Mary Ann stimuleres i sine ønsker af sine forældre, den stilfærdige og sagtmødige far og den kræftsyrge og dødsmerkede mor. Men da drømmen bliver til virkelighed, og Mary Ann får besked om, at hun er optaget på fotoskolen gribes hun af anfægtelser og samvittighedsnag over for sin mor, som hun måske ikke vil se mere. Moderen prøver at tilskynde Mary Ann til at følge sine egne lyster, gøre det, moderen aldrig har kunnet, ikke blot fordi de ydre forhold ikke har tilladt det, men også fordi hun inderst inde ikke har haft lyst, ikke har haft modet til at realisere sig selv, som det hedder i dagens sprog. Dette forhold mellem mor og datter, to kvinder fra to forskellige aldre, er fint, usentimentalt og uteoretisk tænkt, følt og spillet i filmen, og er en af de mange stilfærdigt anslåede variationer over filmens grundtema, at der er mange former for uafhængighed.

Mary Anns mor har hele sit liv spillet den gamle kvinderolle. Det hverken kan eller vil Mary Ann. Men det er ikke så ligetil at glide ind i den nye kvinderolle, hvis man ikke bstant vil bryde nogle bånd, der ikke blot hæmmer en, men som også frivilligt binder en i hengivenhed til sine forældre.

En smertelig karikatur af den loyale hustru møder Mary Ann og Jack i Jacks søster, der er gift med en mand, som i sin ydre fremtoning og adfærd er den maskuline normalitet i konventionel forstand, men som overfor konen er en sadistisk og onskabsfuld grobian, der tæsker og ydmyger hende. Filmens billede af denne normalitetens galskab, der tager form af hustruvold, er lige så skræmmende som det desværre næppe er ualmindeligt.

Denne historie i historien gøres der en dramatisk ende på, da den plagede hustru begår et eksplosivt selvmord. Nogle har fundet, at dette tilføjer filmen et melodramatisk element, der er ude af balance med filmens øvrige neddæmpede stil. Men jeg synes ikke, indvendingen er rimelig.



Kathleen Quinlan i en scene fra »Feber i blodet«

»Independence Day« er således ikke en intim hverdagsrealistisk film om almindelige mennesker i den tjekkiske eller danske stil. Det er en film, der ligger inden for en amerikansk tradition for at fortætte de indre dramaer i almindelige menneskers liv i dramatiske situationer. Og der er en både psykologisk og dramaturgisk konsekvens i at lade noget så grusomt som hustruvold resultere i en grum handling. Og forholdet mellem det normale dumme svin af en ægtemand og den sagtmødige og underkuede kone forstærker for filmens unge indtrykket af nødvendigheden af at bryde ud og ikke resigneret følge de fastslåede koder for den respektable borgerlighed. At være uafhængig betyder at gøre sig fri af forestillinger om, hvad der forventes af en.

Filmen slutter da også med, at Mary Ann drager af sted til sin fotoskole, men det særligt befriende ved filmens udgang er, at Jack tøvende følger hende. Derved bliver filmen ikke blot en kvindefilm om en kvindes frigørelse, men også en film om en mands frigørelse, og således en optimistisk skildring af to unge mennesker, der ser meget anderledes på verden end deres forældre og som handler i dyb overensstemmelse med sig selv.

Denne fine balance i filmen mellem det mandlige og det kvindelige kan bl.a. skyldes, at »Independence Day« er skrevet af en kvinde, Alice Hoffman, der debuterer som manuskriptforfatter, og instrueret af en mand.

Skønt Mary Ann i en vis del af filmen tiltrækker sig mest opmærksomhed, er Jack dog hele tiden veldefineret både i sit forhold til hende og i sit forhold til sin familie. Der sker også noget med Jack i filmen.

Den delikate balance, der er mellem de to hovedpersoner, finder man også i skildringen af de to unge over for deres forældre, der er beskrevet med forståelse og uden fordømmelse. »Independence Day« har i det hele taget den nuancerede

og psykologisk fintmærkende virkelighedsbeskrivelse, som man kender fra så mange af de fremragende yngre amerikanske romanforfattere, og der er meget i Robert Mandels film, der minder en om den komplekse menneskeskildring i film som f.eks. Joan Micklin Silvers »Between the Lines« og John Sayles' »The Return of the Seacaucus Seven«, begge om unge mennesker, der ikke har opgivet drømmen om et andet liv, andre idealer end dem, der er blevet overleveret fra generation til generation.

Robert Mandel viser i sin modne og velgennemtænkte debutfilm, at han ved en masse om de anonyme og almindelige menneskers hverdag og om de stille dramaer i deres liv. Og i sine billeder af et stykke Middle America er Mandel og foto-

grafen Charles Rosher gunstigt inspireret af Edward Hoppers signalementer af vejene, tankstationerne, diners og af tomheden i de små byer, af mennesker bag vinduesruder, af et almindelighedens Amerika, der ikke forandrer sig så hastigt, som mange vil tro.

Med »Independence Day« har Robert Mandel, der er udgået fra American Film Institutes Center for Advanced Studies i Los Angeles, leveret mere end et svendestykke. Over et klassisk tema i den amerikanske film har han skabt et meget personligt, følsomt og indforstået værk om det svære opbrud. Med den samme sensibilitet og respekt over for de såkaldte almindelige menneskers liv ser man ham gerne afsøge andre dele af den amerikanske virkelighed.

Ib Monty

UDENRIGSKORRESPONDENTEN

Instruktør: JØRGEN LETH

»Udenrigskorrespondenten« er en ganske fascinerende film. Det er ikke en film, hvor man får det hele forærende og det kan være en af grundene til at filmen har fået en mildest talt blandet modtagelse.

Filmen handler om at se. Man kan se på flere måder: man kan lade blikket glide hen over en overflade, registrere hvad den indeholder og lade blikket glide videre til noget nyt. Man kan også blive ved med at stirre på overfladen så længe, at spejlet brydes og en ny betydning opstår.

»Udenrigskorrespondenten« bevæger sig i sit forløb udefra og indad. Fra Henning Jensen i filmens første billede kommer ud af mængden, til han i filmens sidste billede vender ryggen til publikum, smider jakken og danser ud af filmen er der sket det, at han har sluppet sin distance og har ladet sig opsluge af livet.

Den ydre fortælling er enkel og banal: Alex Hansen (Henning Jensen) er korrespondent for et dansk dagblad. Han kommer til Port-au-Prince, hovedstaden på Haiti, hvor han allerede har været syv år tidligere. Alex Hansen mener at kunne grave en interessant historie op i denne diktaturstat, der styres af Præsident Duvalier – Baby Doc kaldet – med hård hånd. Der er imidlertid ingen opposition, ingen lig, ingen historie, ingenting der på nogen måde kan være af interesse for hans læsere. »Det her sted er et hul i jorden« fortæller han sin redaktør, men insisterer alligevel på at blive, i stedet for at tage til f.eks. Falkland øerne, hvor man i radioen hører, at der er anderledes gang i den. Alex Hansen erfarer, at en dansk kvinde skulle være forsvundet på øen og han prøver at forfølge denne historie. Han møder faktisk kvinden (Hanne Uldal) og forelsker sig i hende, men hun forsvinder for alvor og udenrigskorrespondenten bryder totalt sammen.

Filmens fortæller, for en sådan er der, styrer fortællingen fra begyndelsen. »It could begin in Port-au-Prince«, siger han, mens man ser et billede fra Port-au-Prince. Det kunne også begynde i El Salvador, mener han senere og man ser billeder fra El Salvador. Billederne fra Haiti er statiske i modsætning til El Salvador scenerne, der er optaget med håndholdt kamera. Det statiske interesserer åbenbart fortælleren mere end det dynamiske, så han bestemmer sig for Port-au-Prince. Et billede af Henning Jensens ansigt holdes længe. »I want to take a close look at him, he interests me.« Billedets statiske karakter og den ledsagende, smukke orgelmusik giver indtryk af selvmord eller død. Fortælleren styrer længe historien. F.eks. undrer han sig over om vor korrespondent mon stadig

kan elske, stadig kan dø, og lader spørgsmålet følge af et billede af kvinden på markedet i Port-au-Prince og derefter af et billede fra kirkegården. Man ser mere og mere til kvinden. Hun beskrives som en person, der har accepteret at leve på landets betingelser. Hun har haitianske venner og haitianske vaner. Alex Hansen betragter hende under en hanekamp, i en kunsthandel, i en bar hvor hun danser på lige fod med de øvrige gæster. Han får omsider en aftale med hende og fortæller hende alt hvad han ved om hendes gøren og laden. »Du er god til at se«, siger hun...

Vor hovedperson kommer en smule til live. Han oplever en ligefrem lykkelignende tilstand i hendes hus. Han sætter sig ved hendes arbejdsbord, betragter hendes ting, rører ved dem. Rummet er smukt og enkelt. Lyset kommer ind ad vinduet i den ene side af værelset, mens det andet vindue er skoddet til. Kvinden går igennem rummet og ud på verandaen for at passe sine planter. Det regner. Den smukke orgelstemme høres.

På dette tidspunkt går der kludder i fortællerens evne til at styre fortællingen. Han lader kvinden forsvinde. Alex Hansen vender tilbage til huset og opdager at det er tomt. Desperat forsøger han at finde hende og fortælleren prøver forgæves at genkalde sig hendes stemme; alt han klarer er at fremkalde billedet af hende. Fortælleren mister sin distance til det fortalte og falder sammen med Alex Hansen ved at skifte fra det hidtidige observerende »He« til det medlevende »I«.

Hovedpersonen går ned til telexstationen og sender sit sidste telex, der gengiver den nøjagtige ordlyd af Johannes V. Jensens digt »Interferens«.

Alex Hansen nedbrydes nok, men det er ikke specielt af drift. Han træffer i virkeligheden det udmærkede valg, at tage kvindens, deltagerens, identitet i livet fremfor fortælleren statiske voyeurisme. Han vælger at lade sig opsluge fremfor at glide henover tilværelsen som en ligegyldighedens zombie.

Den sammenhæng jeg har prøvet at give Leths autonome billeder, er sandsynligvis ikke den eneste, man kunne forestille sig. Men netop filmens åbenhed er dens store fortjeneste.

Jørgen Leth fortsætter med »Udenrigskorrespondenten« sin serie af billedfortællinger, hvor han på forskellig måde prøver at nå ind bag overfladerne og den tilsyneladende objektivitet. Man får i øvrigt på grund af Leths brug af »Interferens« øjnene op for den lighed, der er imellem ham og Johannes V. Jensen. Ligesom denne opsøger Leth den ydre virkelighed for at slippe sit indre kaos. Det sker ofte i form af rejser.

Begge ser så længe og sanseligt på tingene og gengiver dem derefter så uspontant, at det mytiske i lykkeligste fald opstår. Og her er vi måske netop ved en af de mere problematiske ting ved »Udenrigskorrespondenten«: Leths valg af en så eksotisk lokalitet som Haiti fungerer ikke rigtigt. Han har ikke kigget længe og sanseligt nok til at få fat i Haitis paradoksale sjæl og dermed ikke nok til at oplevelsen kan bære hans tableauagtige uspontaneitet. Man behøver bare at læse Graham Greenes »The Comedians« for at vide at Haiti har en sjæl.

Og mens vi nu er ved filmens mindre vellykkede sider. For en så lidet publikumsleflende instruktør som Jørgen Leth er det næppe smart at kalde sin film for »Udenrigskorrespon-

denten«. Man kunne forestille sig titlen som endnu en overflade at trænge igennem, men mest af alt fungerer den som en plat genrebetegnelse, der utvivlsomt har gjort sit til at filmen har skuffet somme af sine tilskuere. Når nu udenrigskorrespondentfilm som f.eks. Weirs »The Year of Living Dangerously« eller Schlöndorffs »Die Fälschung« lykkeligt har undgået den upoetiske titel, kan det undre at digteren Leth ikke kunne finde på noget mere dækkende.

Alt i alt er der dog grund til at rose meget i filmen: Alexander Gruszynskis billeder, Henning Jensens anstrengelser, Fuzzys musik, der betyder overordentligt meget, samt endelig Jørgen Leths mod til at undgå klichéerne og til at gå egne veje.

Jan Kornum Larsen

FORRÆDERNE

Instruktør: OLE ROOS

Mange fremherskende tendenser i dansk filmtradition glider sammen i »Forræderne«. Det sker bestemt ikke ubesværet, men prætentivt med brask og bram. Filmen er ikke så soleklar, at man ønsker at holde status med stort S, men uantastet under man den bestemt ikke at være.

Forfatteren (i dette tilfælde Erik Aalbæk Jensen) er ikke – som sædvane er – med på manuskriptet som litterær garant. Ole Roos står for manuskriptet, og det betyder en intensivisering af det specifikt, effektive filmiske. Men begrebet 'filmisk' er mange ting. Traditionelt betyder det dramaturgi overført på fremtrædelsesform i miljø med maksimalt reduceret dialog, billedskift psykologisk motiverede i lydefri continuity, underscoring mickeymousende. Med sin hårde skoling som forhenværende Laterna-slave (vilkårene er beskrevet i Klaus Rifbjergs »Lonni og Carl«) er det intet under at Ole Roos repræsenterer en i mine øjne nærmest karikeret 'filmiskhed', hvor visualiteten er konstrueret med passer og lineal – ja, nærmest som fra obersturmbannführer Bennedsens skrivebord.

Konventionelt filmisk er filmen lydefri, men det gør den meget banal. Aalbæk Jensens ciselerede psykologiske overvejelser bliver til action, der i »Forræderne«s bedste øjeblikke gør den til en kompleks 'røver og soldater film'. Det virker som en sær kombination i det boom af Filminstitut-støttede ungdomsfilm, som »Forræderne« placerer sig selv i. Modstandsfilmene er sædvanligvis officiose værker, mens ungdomsfilmene generelt var antiautoritære. Med valget af Allan Olsen, Ole Meyer og Sanne Salomonsen fra underholdningsbranchen, har man skummet fløden af ungdomsgruppens identifikations-objekter og som sådan skal de fungere ... Og så skal der spilles på livet løs. Det bliver der nu engang bedst hos Ole Roos, når skuespillerne i forvejen er suveræne. Med den baggrund Ole Roos' manuskript giver dem, er der kun en overspillet typologisering at gribe til. Derfor bliver Bertel Jørgensen (Ole Meyer) mest umiddelbar forståelig ved sin faderbinding – den bliver helt primitivt anskueliggjort i et flashback til en familiefoto-opstilling og Bertels barnebillede sammen med faderen i sysselmundering på kaminhylden. Dette forbindes med moderens få og kølige reaktioner ved Bertels hjemkomst. De overtages delvis fra Romanen, men også her skal Roos demonstrere en egen visualisering af psykiske reaktioner. Det bliver til nærbilleder af kniplingstørklædet i ærmegabet. Men skal hendes umiddelbare gripen til dette lommetørklæde vise, at hun i sin stoute grimasse bliver så lidet anfægtet, at det kun medfører en smule fugtighed på

hænderne? Hardy Bunken (Allan Olsen) bliver ved dropningen af den i romanen påpegede flugt fra en mordanklage i Ålborg til SS-udkommanderingsposten, sværere at forstå. Hans bevæggrunde svæver stedse i det uvisse.

Selve romanens tematik med kridtstregen der aktualiserer og påtvinger et berammende valg (»auf kriegsdauer«) er udeladt. Roos' titel har til gengæld adresse til samarbejdsregeringen. Visuelt karakteriseres også Bunkens 'psykologi' til gensynet med moderen og stedfaderen (Claus Nissen – vanlig implikation af skvat). Som establishing shot til denne sekvens er der da kun grebet til en enlig velkomponeret karkuld der hænger til tørre på en el-mast, resten er fløvser. For romanen som filmen gælder det, at man på fortællerens alvidende plan simpelthen skildrer begge skikkelser følelsesmæssigt temmelig intakte. Et ophold ved østfronten for drenge i puberteten gør det næppe værd for en alvidende fortæller at udpønsse mangfoldige bevæggrunde for de følelsesmæssige reaktioner. Det er vanskeligt at tro at Allan Olsens våde hundøjne har skuet ragnarok. De fleste unge i Dagmar synes også det var så synd for dem – så budskabet går ind. Men allersværest bliver det med Helga (Sanne Salomonsen), som Ole Roos har gjort til jødinde. Hun får den vanlige kvinderolle som ført af uformulerede drifter. Roos dementerer ligefrem at hun tages som gidsel. Alt er driftbegrundet, og det er det, der alene forener og velnok forherliges ved ungdommen. Dermed blegner alle ideologier.

Generelt gøres der op med ungdomsfilmens mytologier. I stedet for det antiautoritære, vender man af drift tilbage til rødderne i en kriesituation. Er det bl.a. dér Ole Roos vil hen med samtidsparallellen? Eller er det nazistisk emblematafascination, der så automatisk giver rockerne en adkomst til fascismen? Skønt den parallelle ubefæstethed for ungdommen i 40'erne, var det symptomatisk at netop frihedskæmperne var en ungdomsbevægelse (med gennemsnitsalder på 25), mens frikorpset jo mere fristede til en alternativ karriere med sine næsten garanterede advancementsmuligheder i et traditionelt militært hieraki, når man ikke kunne opnå den i det statsautoriserede. Men denne gang har frihedskampens veteraner ikke protesteret (er de for gamle nu?). Det er faktisk en helt igennem grotesk skildring der gives af frihedskampen. Jesper Christensen som Drengen (!) der altid fungerer distanceløst og fandanivoldsk ihærdigt hos Ole Roos, er her utrolig forkert i lys cottoncoat og blød hat, som han kan miste hvor som helst i aktion. De andre bedagede frihedskæmpere er også helt og holdent (for ikke at tale om Frikorpset) karikaturer.

Et helt kapitel for sig er den respektfuldhed som Ole Roos



En scene fra »Forræderne« – skuespil for fuld udblæsning

har for den autentiske detalje. Der er næppe den polimutter eller pilsnerflaske og kirsebærtobakspakning som ikke er skaffet til veje – ja, sågar et dekorativt og maksimalt flot udnyttet damptog. Man kan ligefrem fornemme Ole Roos' itukradsede sokker over dødssynder begået desangående i Edward Flemings »Den korte sommer«. Men korrektheden i al den hæslende fortælleenergi, der berettiger Ole Roos til at instruere en international tom storproduktion, er altid begrænset af 'virkelighed' og 'sandsynlighed'. Man er ikke i tvivl om at han først har rådført sig med en læge om at en gribeklo faktisk åbner sig i dødskrampe, før obersturmführer Caspersens (Thomas Eje) død blev konstrueret.

Ungdomsaspektet vakler. Tilbage er en (betydelig) æstetisk fascination og en stor skuespillerpræstation af Hans Christian Ægidius i en velkommen birolle.

Carl Nørrested

BØGER

DET SIDSTE SUK

Mit sidste suk er nært, og jeg kan ikke lade være med at forestille mig en sidste vits: jeg beder alle mine overbeviste ateistvenner komme til stede på mit dødsleje. Nedbøjede står de omkring min seng, da den præst, jeg også har bedt komme, træder ind ad døren. Til mine venners store forargelse omvender jeg mig, beder om forladelse for alle mine synder og lader præsten give mig den sidste olie. Til sidst vender jeg hovedet mod muren og dør.

Men denne grandiose og ultimative vits ønskede Buñuel at slutte sit liv. Sit hele livs overbevisning ville han gerne sætte på spil for en sidste god joke, en sidste provokation som det ville være umuligt at tilbagekalde. Mere er et menneskes overbevisning og liv ikke værd, og så ultimativ er døden, at alt kan vendes til en provokerende vits. Kun når man som Buñuel mener, at et menneskes liv ikke er mere værdifuldt end en flues, og altså kan udslukkes ligeså tilfældigt som fluens, kan man se så uhøjtideligt på altings endelighed. Så konsekvent er han i synet på denne endelighed, at han uden skrupler ville

brænde samtlige originaler og kopier af samtlige sine film, for ikke engang gennem kunsten opnår mennesket det evige liv.

Den citerede historie, der afslutter Buñuels netop udkomne erindringer, der nu er blevet et mindesmærke over den afdøde, er typisk for hele bogens holdning. En provokerende og barsk humor gennemstrømmer den, og Buñuel er ikke den, der tager sig selv så alvorligt, så han her skal forklare sig for eftertiden. Tværtimod fremstår de mundtlige erindringer, der er fortalt til hans mangeårige manuskriptmedarbejder Jean-Claude Carrière, som en livlig og uhøjtidelig blanding af stort og småt, en erindring der er »stykket sammen af mine meninger, min tøven, mine evindelige gentagelser, mine »huller«, min sandhed og mine løgne.« Heraf fremgår også indirekte hvad erindringerne *ikke* handler om: hans film og hans private liv. Filmene bliver stort set gennemgået kronologisk i bogens sidste trediedel, og her kun med sporadiske kommentarer og helt uden forsøg på en tolkning, og sit private liv berører han slet ikke. Ja man hører at han bliver gift, og senere, tilfældigt nærmest, at han får et par børn, men ellers intet.

Gennem sine erindringer fremstår Buñuel som en joker, i begge ordets betydninger. Han elskede vitsen og the practical joke, især når den kunne underminere fordomme og fastgroede forestillinger, som f.eks. hans ateisme, og han elskede at spille med jokeren som det ubekendte kort, der kunne placere efter for godt befindende. Det kan man selvfølgelig se i hans film, hvor den berømte tændstikæske i »Dagens skønhed« er en sådan joker som enhver kan lægge i hvad han vil. Det samme gælder den sæk Fernando Rey slæber rundt på i »Begærets dunkle mål«. Buñuel har bevidst ikke villet lægge ét bestemt symbolsk indhold i disse genstande. Det overlader han trygt til analytikerne, som han siger i en anden forbindelse, og ikke uden en vis ironi.

Surrealismen

At bruge 22 af døgnets 24 timer til at drømme i, ville være Buñuels ideal, siger han. Mens vi sover, er hjernen lukket af for omverdenen. »Til gengæld formelig bombarderes den indefra med en storm af drømme, der vælter ind over den i bølger. Hver nat opstår milliarder og atter milliarder af billeder, der ligeså hurtigt forsvinder igen, og indhylder jorden i en kåbe af tabte drømme.«

Det var denne vanvittige kærlighed til drømme der drev ham i armene på surrealisterne. »Den andalusiske hund« var et møde mellem to drømme, en af Buñuels og en af Salvador Dalis. »Grundprincippet, var vi enige om, skulle være afvisningen af enhver idé, ethvert billede, der lagde op til en rationel, psykologisk fortolkning. Det irrationelles døre skulle stå vidt åbne, filmen skulle ene og alene bestå af billeder, hvis styrke havde slået os, uden at vi spurgte hvorfor.«

Det er surrealisternes såkaldte automatskrift der er tale om. Kunst var for dem en fri udfoldelse af drifterne, og kunsten det medium, der formidlede det ubevidstes impulser i sin kunst. Det var en kamp mod samfundet og dets bornerte normer, og våbnet var skandalen, provokationen. Det der ramte Buñuel i den surrealistiske bevægelse var »det moralske engagements styrke.« »For første gang i mit liv stod jeg overfor en sammenhængende og streng moral, der så vidt jeg kunne se ikke haltede på et eneste punkt,« skriver han.

Målet var at forandre verden og måden at leve på. Og retrospektivt tilføjer han, at selvfølgelig blev målet ikke nået, hvad enhver kan se. »Vi var ingenting – kun en lille kreds af næsvise intellektuelle, der sad på café og redigerede et tidskrift.« Eller som han skriver et andet sted: Borgerskabets

sønner i oprør mod borgerskabet. Men for Buñuel selv var det en omvæltende frigørelse, hvor han for første gang får banet vej til de irrationelle og dunkle impulser, der ligger i personlighedens dyb. Han erkender den dybe splittelse mellem den ydre påduttede moral og den indre, den der opstår af erfaringerne i det levede liv. Hans bestræbelser i disse år var at få etableret en moral, klare og ubøjelige krav til sit eget liv og virke. Og de kunstneriske oplevelser fra disse år kunne højst være midler i kampen for at nå dette centrale mål.

Den spanske middelalder

Hvad det var for en moral Buñuel måtte gøre op med berettes der mere eller mindre direkte om i bogens første kapitler der er helliget hans barndom og opvækst. Den aragonske landsby Calanda, hvor han så dagens lys i 1900, befandt sig på et middelalderligt stade indtil første verdenskrig. Det var et statisk samfund af næsten feudal karakter og med en stærk religion hvorom alting drejede sig. Som religionen var konstant nærværende, var også døden det. Og døden både tiltrak og frastødte ham. Engang listede han sig til at overvære en primitiv obduktion, og andre gange var det de katolske ritualer omkring bisættelsen der tiltrak. Dertil kom »kønnet tyranni«, der af den katolske kirke var det mest syndige og forbudte. »Kyskhed, lærte man os, var dyden over alle dyder. Med den ender og begynder det fromme liv. Instinktets brutale kamp mod kyskheden var et emne som – også selv om det bare var fjerne begreber for os – fyldte os med en trykkende skyldfølelse.« Og den skyldfølelse, beretter Buñuel, var måske årsagen til at han altid har følt en hemmelig og nærværende sammenhæng mellem samlejet og døden.

Så stærkt har den skyldfølelse åbenbart været, at den aldrende Buñuel følte det som en befrielse da han mistede den seksuelle lyst. Den ønsker han sig ikke tilbage, men vil derimod gerne have nogle stærke lunger og en solid nyre så han ubesværet kan fortsætte med andre af sine jordiske passioner: tobak og spiritus, som han filosoferer over i et smukt, levet humoristisk og mildt provokerende kapitel.

Skoletiden henslæbte han, efter at familien var flyttet til Saragossa, hos jesuitermunkene, hvor middelalderen fortsatte med en benhård disciplin, en konstant overvågning, en påbudt tavshed samt bøn og terperi. At han senere valgte agronomi som studie, forklarer hans søster Conchita i sine af Buñuel indskudte erindringer med at det skulle læses i Madrid, og at Buñuel derved kunne slippe hjemmefra. Og at han efter en omflakkende studentertid med forskellige studier landede på filosofi, forklarer han selv med at han med dette fag kunne søge stilling i udlandet. Madrid var ikke langt nok væk fra familiens snærende bånd.

De første skridt på frigørelsens vej var mødet med skribenter som Rousseau, Marx og især Darwin, hvis udviklingslære fordrev resterne af hans katolske tro. Senere i Madrid var det omgangen med mange af landets kulturelle hoveder, der førte frigørelsen videre. Lorca og Dali mødte han her og var i det hele taget tilknyttet det han kalder Ultraisterne – den unge generation i spansk kunst og kultur. Man følte sig her på linje med den italienske futurisme og dadaismen og sympatiserede, for Buñuels vedkommende mere intuitivt end af rationel overbevisning, med anarkisterne.

Så snart lejlighed bød sig tog han til Paris. Og den bød sig da Eugenio d'Ors blev sendt som spansk repræsentant til »Internationalt forbund for intellektuelt samarbejde«. Buñuel foreslog for studenternes rektor sig selv som sekretær i foretagedet, og kom med.

Paris blev yderligere en frigørelse. Her oplevede den unge

Buñuel at man kyssede hinanden åbenlyst på gaden, og han føres ind i de surrealistiske kredse som skulle få afgørende betydning for hans videre livsbane.

Troen på tilfældet

»Tilfældet er altings store mester«, skriver Buñuel, der giver mange eksempler på hvilke tilfælde der har ført ham gennem livet og karrieren. Troen på tilfældet bliver en hel religion for ateisten Buñuel, thi, som han siger, så er tilfældet ifølge filosofferne Guds modsætning. Ved siden af tilfældet står underet. »Ateisme, eller i alle tilfælde min måde at være ateist på, medfører nødvendigvis, at man accepterer det uforklarlige. At hele vort univers er et under.«

Ved at acceptere underet accepterer Buñuel at »leve i halvmørket«, dvs. uden forklaringer eller forsøg på forståelse. Derfor mener han også naturligt, at videnskaben er analysefikseret og overfladisk, og han kalder det »en af den menneskelige naturs mest uheldige fejl« at den er så rasende ivrig efter at forstå fordi der deraf følger en tilbøjelighed til »at trække alt ned i forenklingens middelmådighed«.

Med fare for netop at blive beskyldt for at havne der, kunne man dog antyde en sammenhæng mellem hans andre steder udtalte interesse for middelalderen (barndommen), samt den i hans film markante interesse for troen, døden og kønnet på den ene side, og hans opvækst i det katolske middelalderlige Spanien på den anden.

Men under alle omstændigheder har hans tro på tilfældet og accepten af det uforklarlige været en stærk rød tråd i hele hans produktion. Mest markant i de to første, men også til stede i næsten alle hans øvrige film. Når han beretter om sine ideer til film, er det helt karakteristisk at det er sete situationer der refereres, ikke ideer der skal visualiseres og heller ikke historier, altså forløb i tid. Som andre var han vild med Buster Keaton, Harold Lloyd, Mack Sennett-banden osv., men brød sig mindre om Chaplin. Allerede her er det tilsyneladende mere situationerne, mere de vilde gags, der fascinerer. Historierne om Mack Sennetts »vilde mand« der skulle få alle de skøre ideer, de andre så skulle udarbejde, ligger som en understrøm i Buñuels måde at tænke film på. Forskellen er, at Buñuel ikke går af vejen for at indflette en god joke, hvis den er visuel prægnant, uden at forsøge at legalisere den i sammenhængen. Og det er vel ikke mindst her, den meget omtalte surrealisme har sine rødder.

Efter »Guldalderen« i 1930 er det tilfældet, i form af M-G-M's europæiske generaldirektør, der fører ham til USA. For en god løn skal han i 6 måneder studere den amerikanske filmteknik. Tiden bruger han til at udarbejde det han kalder sin »typologimaskine«. Ubetaleligt morsomt fortæller han om denne underfulde maskine der kunne forudsige handlingen i samtlige amerikanske film. Bevægelige kolonner med »miljø«, »periode«, »hovedrolle« m.m. kunne forskydes i forhold til hinanden, så man, ligesom på en regnestok, kunne beregne handlingens hovedtræk. Det blev et chok for Sternbergs producer da Buñuel, med denne maskine i baghovedet, kunne kalde en af Sternbergs film for en ret billig, sentimental og banal historie og sagde, at han 5 minutter inde i handlingen havde forudsagt slutningen.

Sådan har Buñuels film aldrig set ud, og det er intet tilfælde at han ikke fik en karriere i amerikansk film, men måtte til Mexico for med små budgetter at lave sit personlige oeuvre.

Her havner han, efter at han under den spanske borgerkrig fungerede som propagandist ved ambassaden i Paris og efter at han, stadig under borgerkrigen, tager til Hollywood for at virke som »historisk rådgiver« på den amerikanske film om

Spanien. En sådan rådgiver var man ikke interesseret i, og i stedet havner Buñuel i første omgang på Museum of Modern Art, hvor han som Chief Editor skal udvælge antinazistiske propaganda-film til distribution over det amerikanske kontinent. Da det, bl.a. gennem Salvador Dalis erindringer, kommer offentligheden for øre, at han ikke blot nærer kommunistiske sympatier, men også er ateist, vælger han selv at gå. På vej til Europa via Mexico, strander han dér og får af filmproducenten Oscar Danciger et tilbud under forudsætning af at han kan blive i landet.

Det bliver til ti film i løbet af små ti år. Det bliver til mexicansk statsborgerskab. Og det bliver til en bemærkelsesværdig instruktørkarriere der, efter tre film fra 1928-32, har ligget stille i 15 år. Først som næsten 50-årig genoptager Buñuel sin karriere, men fortsætter så til gengæld også til han bliver 77. og det er ikke tilfældigt at det førte til utallige internationale filmpriser, utallige kontroverser om filmene og utallige analyser og afhandlinger. Hans rigt facetterede værk var nemlig konstant tro mod den surrealistiske moral, og var dermed en konstant provokation for enhver dobbeltmoral.

I sine erindringer fortæller han med et glimt i øjet og med en ironi, der ikke mindst er rettet mod ham selv. Provokationen er mildnet med alderen, men kærligheden til den gode joke er intakt. Erindringen, krydret med anekdoter, vitser, samt det han beskeden kaldes »lomme-filosofi« udvundet af et langt livs erfaringer og tanker, udgør tilsammen en krydret mikstur der står som en smuk eftersætning til hans lange livs rige værk.

Man kan nu kun glæde sig over at ateisten Buñuel ikke fik held til eller mulighed for at realisere den offentlige afbrænding af sit livsværk. Måske udødeliggør kunsten ikke, men den kan i hvert fald tjene de endnu levende til oplevelse, inspiration og perspektivering af dette underfulde liv på jorden.

Dan Nissen

FYNDORD FRA FIELDS

Også ikke-Fields beundrere kan formentlig læse denne lille bog med udbytte, men først og fremmest henvender Poul Malmkjærs samling af Field'ske »Fyndord for folket« sig til den overraskende store gruppe af beundrere, som Fields øjensynligt har her i Danmark. Den lille bog (60 sider i kvadratisk format) er nemlig for længst trykt i flere oplag og har længe optrådt på den best seller-liste, som dagbladet Politiken hver uge publicerer. Men måske har fjernsynets visning af en række Fields-film i flere omgange omsider båret frugt. Komikeren har endelig fundet sit publikum i Danmark.

Som alle ved er Fields jo nemlig ikke repræsentant for den gængse opfattelse af komikere. Fields var idiosynkratisk, alkoholisk, paranoid, børnehadende og meget andet godt, og uanset dybden i overbevisningen, så bærer udtalelserne vitterlig præg af at være dybt mente improvisationer.

En række af disse fyndord, der med rette er ved at få karakter af bevingede ord, bringes sammen i en fortrinlig oversættelse og net sammenkædning af Malmkjær, så der er i hvert fald tilløb til en biografi og en karakteristik. Bogen er illustreret med få og oftest valgte billeder, og helheden er mere vægtig end den lille bogs udseende giver indtryk af.

Per Calum

PS. Umiddelbart før trykningen af Kosmorama kom oplysningen om, at bogen om Fields nu er udsendt i 14.000 eksemplarer. Herligt og uforklarligt. En fortsættelse, med Mae West som hovedperson, er under vej.

21. FILM GUIDE

»International Film Guide 1984« er nr. 21 i den ubrudte række af årbøger, som Peter Cowie med let hånd har redigeret og delvis skrevet siden seriens start i lille format og med relativt få sider. Siden da er bogen blevet stor – større i sidetal (i år: 496 sider) og format – men opskriften er fortsat den samme som hidtil. Grundstammen i bogen udgøres med andre ord af opslag på de enkelte filmlande, og med en støt stigning i antallet af repræsenterede nationer. 58 lande får i år deres film omtalt. Eller rettere: 58 lande er nævnt, thi der eksisterer fortsat i opslagsværket en uheldig tendens til at lade mange lande selv vælge, hvordan den nationale produktion skal omtales. Det er og bliver en uskik, der er med til at underminere bogens krav på uafhængighed i bedømmelserne. For Danmarks vedkommende er teksten skrevet af Claus Hesselberg, og uanset hans vilje til og talent for at betragte filmene med neutrale briller, så farves vurderingen dog af hans tilknytning til Det filminstitut, uden hvis støtte filmene ikke var blevet producerede. Det er ganske vist en gammel problemstilling, næsten så etableret som bogen er det, men det bliver det jo ikke bedre af. I hvert fald fornemmes både Hesselbergs og andre landes omtaler at være farvet af en slags officiel patriotisme, der ikke i det lange løb er befordrende for årbogens status som uafhængigt opslagsværk.

Efterlader mange opslag på den enkelte nations filmproduktion således et indtryk af en sikkert oftest ubevidst tendens til at farve forholdene i positiv retning, så er der dog megen nyttig leksikalisk førstegangs værdi i opslagene, ligesom der også er det i adskillige af bogens andre afsnit, der bl.a. omfatter opslag på væsentlige nye navne, der får en kritisk gennemgang. I år er det instruktørerne Alan J. Pakula og Steven Spielberg, der portrætteres sammen med Harold Pinter, Ugo Tognazzi og Bulle Ogier som repræsentanter for manuskriptforfatterne og skuespillerne. Artiklerne er nok lovlig korte, og artiklen om Steven Spielberg virker i al for høj grad som et bestillingsarbejde hos den forkerte skribent.

Til gengæld er det den rigtige skribent, der står for bogens indledende artikel. Det er Lindsay Anderson, der lidt paradoksalt er i stand til at skrive veloplagt pessimistisk om engelsk films historie. Før Anderson begyndte sin problematiske karriere som filmskaber var han jo netop en fremtrædende og fremragende kritiker, og hans et par år gamle bog om John Ford viste jo også at han fortsat ejede både bid og vid og viden. Lige så med denne artikel, hvis konklusion er, at engelsk film spejler en nation uden energi.

I årbogens lille afsnit om filmtidsskrifter omtales »Kosmorama« nydeligt, men for god ordens skyld skal det her noteres, at bladets udgiver er Det danske Filmmuseum og ikke som hævdet i International Film Guide, Det danske Filminstitut.

SVENSKE SANGE

Den flittige forsker Sven G. Winquist har med flid og akkurate samlet materiale til to bøger, der opremser hvilke populære sange, der er blevet brugt i svenske film i de to tiår 1929-39 og 1940-49. Hvert bind er opdelt i tre sektioner. Først en alfabetisk ordnet oversigt over periodens svenske film og under hver filmtitel en oversigt over den eller de benyttede sange. Derefter et melodiregister, så man med kun sangens titel kan finde frem til, hvilken film, melodien er brugt i, og endelig en liste over sangenes komponister og tekstforfattere og hvilke af deres sange der er brugt i svenske film. For den musik-interessererede, eller blot for den meget nysgerrige, er de to bøger eksemplariske opslagsværker. P.C.

»Filmsæsonen 82-83« - Dansk filmfortegnelse« er netop udkommet, og er i anmeldelser blevet kaldt for »Den ideelle filmårbog«.

Bogen rummer opslag på alle film, der har haft premiere og re-premiere i perioden 1. juli 1982 til 30. juni 1983. Ialt er der opslag på 625 film. Der er også en oversigt over priser uddelt på de vigtigste filmfestivaler, og der er en præsentation af væsentlige nye navne. Yderligere er årbogen gennemillustreret med ialt ca. 120 billeder fra de væsentligste film.



»I sammenligning med alle andre filmårbøger ... klart den bedste og den mest anvendelige. Den er saglig og fyldt med alle nødvendige oplysninger om den enkelte film, og den er samtidig så velillustreret, at den kombinerer filmene med læserens hukommelse«.

Jørgen Stegelmann, Berlingske Tidende

»Alt omhyggeligt, nøjagtigt og sobert udarbejdet ... fortsat en uundværlig opslagsbog for den filminteresserede, der gerne vil holde check på alt, hvad der har været vist, på hvem og hvad og hvor og hvornår ... Kritiske bemærkninger kan kun blive om petitesser«.

Henning Jørgensen, Information

»Et af årets bedste filmtilbud i bogform«.

Helle Hellman, Politiken

»På dansk er det den eneste bog, der giver de fornødne og nøjagtige oplysninger om filmlivet inden for et år«.

Flemming Koch, Jyllands-Posten