

Blinkity Blank (Norman McLaren, 1955), © National Film Board of Canada.

At male med lys

Norman McLaren: animation uden kamera

Af Jesper Andersen

Norman McLarens lille animationsfilm *Opening Speech* (1960), der har instruktøren selv og en mikrofon i hovedrollerne, blev produceret til åbningen af den første Montreal International Film Festival. Som den nye festivals ærespræsident – og Canadas på det tidspunkt mest berømmede filminstruktør – var McLaren godt klar over, at han forventedes at holde festivalens åbningstale. Men den sky og generte filmkunstner, der foretrak at udtrykke sig i billeder og efter eget udsagn hadede taler,

leverede i stedet en film.

Filmen indledes med, at McLaren står på en scene foran en mikrofon. Han fumler på nogen tid med sit manuskript, taber nogle papirer på gulvet og hiver andre op af lommen. Da han omsider er klar til at begynde sin tale, kommer mikrofonen til live og gør oprør. Den flygter hen ad scenen og forsøger på alle mulige måder at undslippe instruktørens greb. Han prøver at tæmme det genstridige apparat ved at sømme det til gulvet og binde det, men får alligevel



Norman McLaren i *Opening Speech* (1960).

kun sagt "Ladies and Gentlemen" og må til sidst give op. McLaren hiver herefter stikket ud af mikrofonen og hopper ind i lærredet, der eksploderer i en velkomsthilsen på 24 forskellige sprog.

Opening Speech bringer mindelser om Chaplins Keystone-farcer, Gøg og Gokkes kampe med vandslanger og hospitalssenge og Mr. Beans kvaler med elektriske hårtørere og hæveautomater. Den lille film er en demonstration af McLarens ofte citerede udsagn om animationsprocessen: "Det er vigtigere, *hvordan* det bevæger sig, end *hvad* der bevæger sig."¹

Multi-speed og fiskesnøre. Den skotsk-fødte Norman McLaren (1914-87) var en sand auteur inden for animationsfilmen og en af de mest spændende abstrakte expressionister i det 20. århundrede. Han afsøgte gennem hele sin karriere grænserne for (animations)filmkunsten i en række meget

forskellige værker, og han eksperimenterede konstant med nye teknikker. *Opening Speech* er f.eks. realiseret ved hjælp af en blanding af *live action*, pixilation (dvs. *stop motion*-animation af mennesker), *multi-speed*-optagelser og sort fiskesnøre.

På grund af mesterværker som *Begone Dull Care* (1949) og *Blinkity Blank* (1955) er Norman McLarens navn i vid udstrækning blevet forbundet med den særlige animationsteknik, hvor der håndtegnes direkte på filmstrimlen, men hans filmografi omfatter en bred vifte af animationsteknikker. Det gælder bl.a. flyttefilm eller *cut-out animation* (*Le merle*, 1958), animation af pasteltegninger (*Là-haut sur ces montagnes*, 1946), pixilation (*Neighbours*, 1952; *Two Bagatelles*, 1953), dobbelteksponeringer (*Pas de deux*, 1968), samt den såkaldte *blur*-teknik (*A Chairy Tale*, 1957; *Narcissus*, 1983).

I dag kan en animator ved hjælp af en

computer relativt enkelt skabe en række af de effekter, som McLaren brugte en stor del af sit liv på at udtænke og udvikle, og det er også en af grundene til, at en berømt film som McLarens Oscar-vinder *Neighbours* fremstår noget forældet i dag.² Men samtidig måske også noget af forklaringen på, at instruktørens smukke, håndtegnede film som *Blinkity Blank* og *Begone Dull Care* stadig virker unikke, levende og fulde af kreativ energi. De fører animationsfilmen tilbage fra et højteknologisk, ofte noget sterilt produkt, til et personligt æstetisk udtryk.

McLaren lavede omkring 50 film i sin karriere. Heraf blev cirka en tredjedel tegnet, malet eller indgraveret direkte på 35mm-film – en teknik, McLaren udviklede til fuldkommenhed. Det er resultaterne af dette arbejde, i særdeleshed *Begone Dull Care*, *Blinkity Blank* og den tidlige *Love on the Wing* (1939), jeg vil beskæftige mig med i det følgende.

Film uden kamera. McLaren begyndte at tegne og male på filmstrimlen, fordi denne teknik efter eget udsagn bragte ham i direkte kontakt med filmmaterialet og tillod en høj grad af spontanitet og umiddelbar kreativitet i animationsprocessen:

Jeg forsøger så vidt muligt at bevare den samme nærhed og intimitet, som eksisterer mellem en maler og hans lærred. I almindelig filmproduktion er der, som alle ved, en omstændelig række af optiske, kemiske og mekaniske processer, og disse står mellem kunstneren og det færdige værk. (...) Så jeg besluttede at smide kameraet væk og i stedet arbejde direkte på filmstrimlen med pen og tusch, pensler og maling. Og hvis jeg ikke kunne lide, hvad jeg lavede, tog jeg bare en fugtig klud, viskede ud og startede forfra.³

Den klassiske dokumentarfilms fader, John Grierson, havde opdaget McLaren allerede under The Third Glasgow Amateur Film Festival i 1936 og hentet den unge anima-

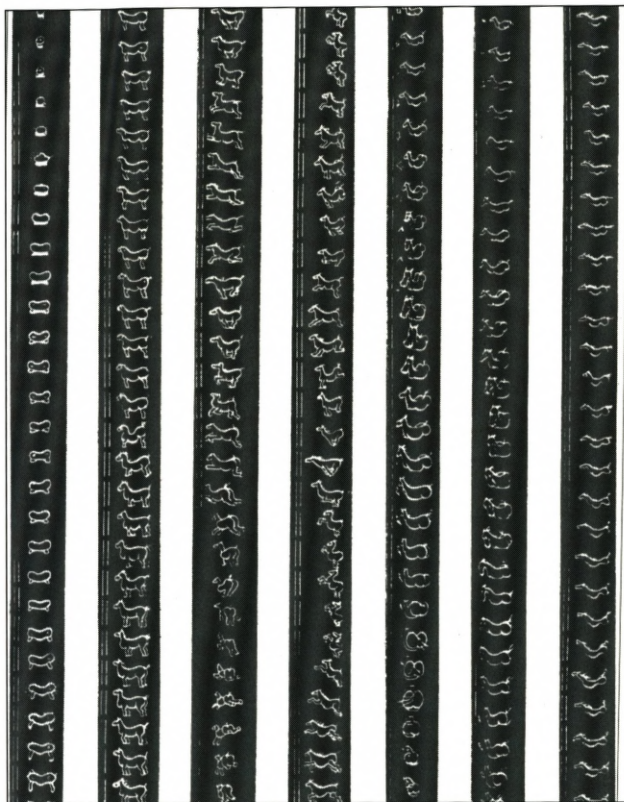


Norman McLaren på arbejde.

tor til London og filmafdelingen på General Post Office, som Grierson var leder af. I GPO's *film unit* arbejdede også newzealænderen Len Lye, hvis *A Colour Box* (1935) regnes for den første film, der blev tegnet og malet direkte på 35mm-film. Ifølge eget udsagn kendte Norman McLaren imidlertid ikke Lyes film, da han selv begyndte at eksperimentere med den såkaldte *direct drawing*-teknik, men han har henvist til *A Colour Box* som inspirationskilde for senere film som *Fiddle-de-dee* (1947) og *Serenal* (1959).

Hos GPO arbejdede McLaren da også primært som kameramand og dokumentarinstruktør. Men det var de eksperimenterende film, der stod hans hjerte nærmest, og i 1939 emigrerede han til USA, fordi han indså, at der med optræk til krig ikke ville være gode muligheder for at lave abstrakte film i Europa. Og som fattig freelance i New York havde han end ikke et animations-kamera til sin rådighed. Det var således også af økonomisk nødvendighed, at McLaren i et lille værelse på Manhattan sad og tegnede direkte på 35mm-celluloid.

Det førte bl.a. til de små abstrakte film *Dots* (1940) og *Loops* (1940), som han



Filmstrimler fra *Love on the Wing* (1939).

solgte til Guggenheim Museum of Non-Objective Painting. Senere vendte McLaren igen og igen tilbage til det at tegne, male og ride direkte på filmstrimlen, også når han havde mere omkostningstunge alternativer.

Sådanne muligheder kom, da John Grierson i 1941 igen hentede Norman McLaren ind i folden. I mellemtiden var Grierson blevet ansat som den første leder af National Film Board of Canada (NFB). McLaren blev primært tilknyttet for at skabe variation – ”a little lightness and fantasy” (Dobson 2006: 133) – i NFB’s programudbud, som på det tidspunkt overvejende bestod af dokumentarfilm om Canada og canadiere.

Med tiden skulle McLaren imidlertid blive institutionens ubetinget stærkeste

kort. Han forblev ansat på NFB indtil sin pension i 1984⁴, vandt undervejs hele otte Canadian Film Awards og en lang række internationale filmpriser. I 1989, to år efter Norman McLarens død, hyldede NFB ham ved at opkalde deres hovedbygning efter ham.

Kærlighed og luftpost. Surrealismen spillede en væsentlig rolle for McLaren. I slutningen af 1930’erne opdagede den unge animator filmen *Une nuit sur le mont chauve* (1933, *En nat på Bloksbjerg*) af Claire Parker og Alexandre Alexeïeff og blev fascineret af dens langsomme motivforvandlinger. Han så også en udstilling med surrealistten Yves Tanguys malerier af mentale landskaber, og McLaren blev herefter meget optaget af ’den surrealistiske metode’ – ønsket om at udviske grænsen mellem drøm og virkelighed, bestræbelsen på at udtrykke det underbevidste, og troen på betydningen af associationer, drømme og tankens leg.

Disse idéer legitimerede McLarens egen opdagelsesrejse ind i fantasiens verden og bekræftede ham i, at han ikke arbejdede i et kunstnerisk tomrum, når han producerede film ved at improvisere sig frem. Han så i denne arbejdsmetode en direkte forbindelse til surrealismen:

Jeg havde overvejende improviseret i mine tidligere film, hvilket lå i forlængelse af den surrealistiske idé om at give slip på bevidst tankemæssig kontrol. Hvad der skal ske i næste billede, bliver resultatet af dit eget ubevidste. Med mit kendskab til surrealismen og efter at have set et eller to surrealistiske malerier blev jeg inspireret til at lave film som *Love on the Wing*, hvor motiverne konstant undergår forvandlinger.⁵

Love on the Wing (1939) var den sidste film, Norman McLaren lavede i sin tid på General Post Office, og den tidligste bevarede film, hvor instruktøren tegnede og

malede direkte på filmstrimlen. Animatoren bearbejder ved denne metode filmframes, som hver især kun er 2,2 cm på den lange led. Det er derfor umuligt at skabe detaljerede motiver, og der vil uvægerligt opstå mindre forskydninger (kaldet *boiling*) i motivet fra billede til billede. I *Love on the Wing* skifter motiverne så hurtigt, at man knapt når at opfatte disse unøjagtigheder. Det let hoppende og rystede billedforløb bidrager tværtimod til filmens spontane og energiske udtryk. Samme effekt har den håndmalede *boiling* i bl.a. *Begone Dull Care* og *Blinkity Blank*.

De motiver – f.eks. oversavede kvindenben og skyer med vinger – som danner baggrund for forteksterne i *Love on the Wing*, er tydeligt inspireret af surrealistiske malerier. Filmen starter med to breve, der åbnes og forvandles til henholdsvis en mande- og en kvindefigur, som flirter med hinanden. Man når dog næppe at identificere et motiv, før det er blevet til noget andet. En knogle med englevinger forvandles til en flyvende saks, der overklipper en søjle, som transformeres til en hest og så videre – helt i pagt med surrealismens fascination af filmmediets evne til at danne uventede associationer.

McLaren anvender såkaldte multiplanbaggrunde, der på det tidspunkt var blevet udviklet af Disney-studierne, til at give indtryk af, at de mangfoldige metamorfoser udfolder sig i et uendeligt, drømmagtigt rum. *Love on the Wing* blev nægtet distribution af den britiske Postmaster General, der fandt filmen for freudiansk til sit formål: at reklamere for billigere luftpost-takster. Nægtes kan det da heller ikke, at McLarens film indeholder erotiske scener i den surrealistiske strøm af søjler, tårne, sakse, virile heste, skeletter, etc.

Surrealisternes modstand mod total abstraktion er på sin vis i overensstemmelse



Skrabemønstre på tværs af enkelte frames i *Begone Dull Care* (Norman McLaren og Evelyn Lambart, 1949).

med McLarens metode. Han indlægger som regel figurative og narrative elementer i sine abstrakte film. I *Fiddle-de-dee* (1947) flyver en sommerfugl hen over de

dansende abstrakte former, i *Begone Dull Care* optræder glimt af træer og tårne, og i *Blinkity Blank* fortæller McLaren en lille historie om to forelskede fugle. Selv i tilsyneladende helt abstrakte film som *Dots*, *Loops* og *Rythmetic* (1956) bevæger prikker, linjer og tal sig i menneskelignende rytmer. McLaren betragtede disse figurative, narrative og antropomorfe elementer som en hjælp til det publikum, som havde svært ved at forstå eller acceptere abstrakt ekspressionisme.⁶

”Endelig noget nyt.” Allerede da McLaren i 1930'erne begyndte at male direkte på film, udformede han motiver, der overskred det lille rektangulære enkeltbillede på filmstrimlen. Han vendte tilbage til denne teknik i 1947 med *Fiddle-de dee*, der i varme, dansende farvemønstre fortolker ånden i en fransk-canadisk folkemelodi, og igen i 1949, da han lavede *Begone Dull Care* i samarbejde med Evelyn Lambart.

I *Begone Dull Care* malede McLaren og Lambart på filmstrimlen, som om den var et langt, tyndt lærred:

Vi påførte farverne med store og små pensler og brugte sprayflasker, sammenkrøllet papir og tekstiler af varierende tekstur. (...) Forskellige typer af støv blev drysset ud over den våde maling og formede cirkler, når malingen løb tilbage fra støvkornene. Vi fandt en sort, uigennemskinnelig farve, som efterlod et sprækket mønster, når den størknedes.

Filmens musik blev indspillet af Oscar Petersons trio og opmålt node for node og frase for frase, inden McLaren og Lambart gik i gang med farver og pensler. *Begone Dull Care* er komponeret i tre satser: en hurtig førstesats, en langsom mellemsats og en meget hurtig tredjesats. Der ligger en surrealistisk eller abstrakt ekspressionistisk inspiration bag især den måde, hvorpå de farvestrålende mønstre i første og tredje

sats er overført til celluloid-strimlen: som en vertikal strøm af unikke motiver. De smukke kompositioner minder om et Jackson Pollock-maleri i konstant forvandling. Nogle gange genkender man glimtvis figurative elementer – et hus, en fugl, en stjerne – men de forvandles hurtigt til abstrakte mønstre

Hvor første og tredje sats er tegnet og malet på klar 35mm-celluloid, er den rolige anden sats ridset ind i sort, uigennemskinnelig film som en visuel kontrast til de to øvrige satser. Ved overgangen til anden sats tilpasser billedsiden sig pludselig lydsporets langsommere rytme og ændrer sig fra ekspressionistiske, farvemættede eksplosioner til minimalistiske, kølige hvide linjer, som vibrerer i samklang med Oscar Petersons musik.

Det simple, men effektfulde koncept for filmen er, at kompleksiteten i de visuelle mønstre stiger ligefrem proportionalt med kompleksiteten i musikken. Samtidig forstærkes mætningsgraden og kontrasterne i farverne, når musikken bliver kraftigere, og svækkes, når den bliver svagere. Billeder og musik interagerer kort og godt gennem et netværk af associative konnotationer. Oscar Petersons jazz-riffs fungerer altså ikke som musikalske krykker, der skal støtte billedsiden, men som den ene halvdel af et formfuldendt værk, hvad angår både stemning og udtryk. *Begone Dull Care* vandt adskillige internationale festivalpriser og skulle efter sigende have fået Picasso til at udbrøde: ”Endelig noget nyt.”

Øjet husker. McLaren havde en umådelig nysgerrighed og betragtede filmproduktion som en teknisk opdagelsesrejse. Hans filmidéer voksede ofte ud af en konkret teknisk udfordring.

Det gjaldt også *Blinkity Blank*, som ligesom andensatsen i *Begone Dull Care*

er animeret ved at skrabe og ridse i emulsionen på uigennemskinnelig, sort råfilm – men denne gang farvelagde McLaren desuden filmen i de afskrabede felter. Ved brug af sort film undgik han de problemer, han konstant havde med støvpartikler, når han tegnede på klar film, men samtidig fik han et nyt problem, idet det på den sorte film ikke var muligt at se kanterne på cel-luloid-strimlens billedrammer.

Dette problem løste han ved ikke at udfylde hver eneste billedramme. I stedet eksperimenterede han med at tegne en klynge af forbundne motiver i et forløb på to, tre eller fire enkeltbilleder og herefter lade et antal rammer (for det meste ti-tolv stykker) stå tomme og sorte, inden han igen tegnede en klynge af motiver. Denne spatiering af motiverne (kaldet *intermittent animation*) går gennem hele filmen og skaber et fascinerende fyrværkeri af lys og energi.

McLaren giver desuden sine ubevidste fantasier frit løb i en sprudlende fugle-ballet, som man ser på med en blanding af fascination og bekymring for at få krampe i øjnene, da lærredet kun oplyses i en sjettedel eller en ottendedel af et sekund ad gangen. De to fugle slås i starten, bliver så forelskede, beundrer hinandens forskelle – og parrer sig. Resultatet af deres parring, der foregår mellem hjerter og pile, er et mange-farvet æg designet som et ukrainsk påskeæg. Herfra udklækkes en kylling, som ligner begge forældre. Filmen er tænkt som en allegorisk fortælling om, at forskelle kan være positive og producere nye resultater og former.

Den lille historie står dog ikke lysende klar, men må stykkes sammen af publikum ud fra de figurer, som med mellemrum popper op på lærredet, og som ofte minder om hieroglyffer eller traditionel mexicansk kunst.

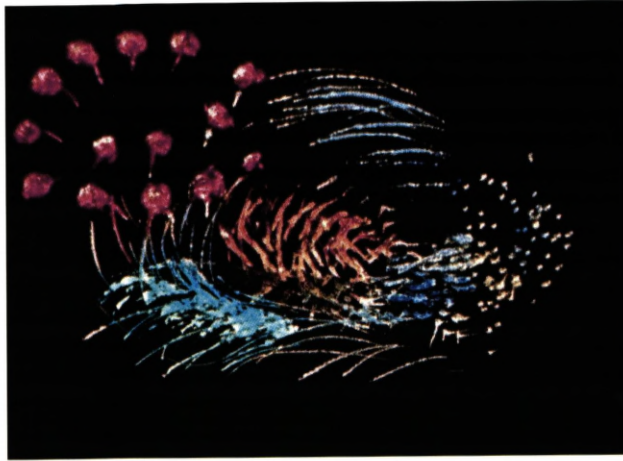
McLaren eksperimenterede sig frem til, at når man viser fire enkeltbilleder (svarende til en sjettedel af et sekund), så 'husker' øjet det sidste billede længst, og det første billede næstlængst. Med den viden udnyttede han de 'sorte huller' mellem klyngerne af enkeltbilleder til at skabe en næsten magisk illusion af bevægelse. Historien fortælles altså ikke kun ved hjælp af motiverne, men måske i endnu højere grad via intervallerne imellem dem.

Blinkity Blank bliver på den måde en illustration af McLarens berømte ord om animationsprocessen: "Hvad animatoren gør på hvert enkeltbillede, er ikke så vigtigt som det, han gør mellem billederne." Tager man denne tankegang bogstaveligt, bliver animatorens arbejde en slags 'usynlig' kunstform.

Også i *Blinkity Blank* er musik og billedside perfekt synkroniseret, så pauserne i musikken svarer til pauserne i billedforløbet. Musikken består af såvel små melodistumper for blæseinstrumenter som af elektroniske lydeffekter, der er indgraveret direkte på filmens lydspor. *Blinkity Blank* vandt en Grand Prix ved filmfestivalen i Cannes og konsoliderede Norman McLarens internationale ry.

Animeret lyd. Allerede inden han emigrerede til USA i 1939, havde Norman McLaren opdaget muligheden for at skabe lyd ved at male og ridse direkte på 35mm-filmens lydspor eller ved at fotografere lydbølgemønstre direkte ind på lydsporet. Da han lavede *Dots* og *Loops* i New York, havde han heller ikke råd til soundtracks til filmene og indgraverede derfor lyden direkte på filmstrimlen.

Når han tegnede motiver på filmstrimlen og samtidig bearbejdede lydsporet, kunne han kontrollere forholdet mellem lyd og billede optimalt. McLaren anvendte



Blinkity Blank (Norman McLaren, 1955), © National Film Board of Canada.

denne såkaldt 'animerede lyd' til en række af sine film, og i samarbejde med Evelyn Lambart udviklede han i 1940'erne et avanceret kortsystem til produktion af syntetisk lyd. Dette system var baseret på Rudolf Pfenningers såkaldt *tönende Handschrift*-teknik. McLaren og Lambarts lydsystem, der kan producere toner i flere oktaver og i varierende lydstyrke, blev anvendt i McLarens sidste abstrakte film, *Synchromy* (1971).

I *Synchromy* er billedsiden et direkte grafisk udtryk for lydbilledet. De lyd-bølgemønstre, der er fotograferet ind på lydsporet, vises simultant på billedsiden. Varigheden af hver enkelt tone i det boogie-woogie-agtige elektroniske soundtrack svarer således til varigheden af en visuel form. Musikken er på den måde hele tiden til stede i et skiftende farvesystem og en tiltagende kompleksitet af figurer. Filmen skaber geometriske linjer, der minder om et flimrende tv-prøvebillede, og billedernes bevægelser er lydens bevægelser, jævnfør titlen på Gavin Millars dokumentarfilm om Norman McLaren, *The Eye Hears, the Ear Sees* (1970).

Social skyldfølelse. I de sidste år af sin karriere arbejdede McLaren ikke med håndtegnede film. Det skyldtes ikke mindst, at han i forbindelse med arbejde for UNESCO i Indien i 1953 fik gigtfeber og efterfølgende så svære hjerteproblemer, at han havde svært ved at anvende de krævende manuelle animationsteknikker, som han havde benyttet tidligere i sin karriere.

Han begyndte i stedet at eksperimentere med forskellige mere laboratoriebaserede teknikker, f.eks. i arbejdet med den meget smukke balletfilm *Pas de deux* (1968), der er realiseret ved hjælp af dobbelteksporer. Samtidig måtte han revidere sin spontane, improviserende arbejdsmetode – hans *cinéma pour un homme seul*, som den er blevet kaldt – da de mere komplicerede, mekaniske processer krævede en højere grad af planlægning og medførte en større afhængighed af tekniske assistenter. Dette påvirkede også et andet aspekt af hans arbejde: de surrealistisk inspirerede motivforløb og associationsrækker blev mindre fremtrædende i hans sene film.

I sine abstrakte film synkroniserede McLaren levende billeder og musik til unikke, formfuldendte værker, men efter at *Blinkity Blank* var blevet et hit på en række internationale filmfestivaler, skrev han til en ven og udtrykte skyldfølelse over ikke at have lavet flere politiske og socialt orienterede film.⁷

I den politisk-didaktiske *Neighbours* (der blev til efter McLarens arbejde for UNESCO i Indien og Kina) giver instruktøren en meget enkel og tidstypisk forklaring på, hvorfor konflikter opstår, og hvordan man undgår krig. Filmen vandt som tidligere nævnt en Oscar og er desuden NFB's største succes nogensinde målt i antal udlejninger. Og det var ikke mindst dens succes, der gjorde den socialt bevidste McLaren tilbøjelig til at nedvurdere sine

abstrakte film. Set med nutidige øjne er det dog især McLarens abstrakte værker, der står distancen og vedbliver at fascinere.

Den ven, som McLaren beklagede sig til over sin mangelfulde sociale indsats, svarede med de velvalgte ord: ”Et menneske, der gennem sit arbejde har givet så megen glæde til andre, behøver ikke føle skyld” (McWilliams 2006: 19).

Noter

1. Udsagnet findes bl.a. citeret i Donald McWilliams' katalogtekst til dvd-udgivelsen *Norman McLaren – The Master's Edition* (McWilliams 2006: 12). Dette imponerende bokssæt blev udsendt af National Film Board of Canada i 2006 og indeholder syv dvd'er med digitalt restaurerede versioner af alle Norman McLarens film. For at illustrere de kreative processer, der ligger bag hans værker, inkluderer bokssættet desuden adskillige tekniske tests, ufærdige film og hele femten tema-opdelte dokumentarfilm.
2. Set med nutidens øjne virker filmens scener, skabt ved hjælp af pixilation, hvor de to hovedpersoner flyver i 30 centimeters højde hen over en græsplæne, ikke imponerende sammenlignet med, hvad film som *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (2000, *Tiger på spring, drage i skjul*) og *Hero* (2002) kan præstere af ekvilibristiske, tyngdekraft-ophævende bevægelser. Det samme utidssvarende indtryk præger også filmens småbørns-tv-scenografi med husfacader i pap opstillet på den græsplæne, hvor hele filmen foregår.
3. Fra dokumentarfilmen *Creative Process: Norman McLaren* (1990), instrueret af Donald McWilliams. Hvor intet andet er nævnt, stammer McLaren-citaterne i artiklen herfra.
4. John Grierson har kaldt McLaren for ”film historiens mest beskyttede kunstner” og sat spørgsmålstegn ved, om McLarens privilegerede stilling ved National Film Board of Canada var udelukkende positiv for hans kunstneriske virke.
5. Den surrealistiske tendens er ikke kun fremtrædende i McLarens abstrakte film, men også i ’pastel-filmene’, ikke mindst i *A Little Phantasy on a 19th-century Painting* (1946) og *A Phantasy* (1952). I disse film animerer han en enkelt tegning, som han ændrer mange gange, så resultatet er en drømmeverden under konstant forandring.

6. *Blinkity Blank* var oprindeligt tænkt som en rent abstrakt film, men da McLaren havde færdiggjort to tredjedele af filmen, blev han bekymret for, om den nu også kunne fastholde publikums interesse. Han tilføjede derfor filmen narrative og figurative elementer ved at skitsere en lille fortælling om to fugle. Med reference til McLarens bekymring for filmens modtagelse skriver filmhistorikeren David Curtis: ”Hans uvilje mod at tillade *Blinkity Blank* at frigøre sig fra narrative associationer forhindrer filmen i at etablere det refleksive forhold til betragteren, som forbindes med avantgarde og modernisme. Ingen modernistiske filmkunstnere kan arbejde under sådanne begrænsninger. Risikoen for ikke at blive forstået er en essentiel del af al avantgarde-kunst” (Curtis 1977: 50). Curtis' vurdering af McLaren som modernist bliver tilbagevist af William Moritz, der argumenterer for, at McLaren snarere udviste, hvad der senere skulle blive kaldt ’postmodernistiske kvaliteter’, herunder interessen for publikum (Moritz 1997: 110).

7. *Neighbours* er historien om to naboer, der begge kræver ejerskab over en blomst, som vokser midt i skellet mellem deres grunde. Kærligheden til den smukke blomst udvikler sig til grådighed og jalousi og eskalerer i en blodig konflikt, som ikke kun involverer de to hovedpersoner. Naboerne ender med at slå hinanden og hinandens familier ihjel, og filmen slutter med opfordringen ”elsk din nabo (el. elsk din næste)” på en række forskellige sprog.

Ud over *Neighbours* er det kun den anti-kapitalistiske stumfilm *Hell Unlimited* (1936) og med lidt god vilje *A Chairy Tale* (1957), der kan placeres i kategorien ’politiske film’. I den anti-kapitalistiske anti-krigsfilm *Hell Unlimited* (1936, instrueret sammen med Helen Biggar), der var McLarens sidste film på Glasgow School of Art, anvendes en skøn-som blanding af stilarter og teknikker: animation af dukker, diagrammer, landkort og tegninger. Desuden er der arkivmateriale fra Første Verdenskrig og realfilmoptagelser bl.a. af Helen Biggar i rollen som krigsoffer. Filmens hovedbudskab er, at våbenindustrien af profithensyn manipulerer med de folkevalgte regeringer. *Hell Unlimited* var efter McLarens eget udsagn en reaktion dels på 1930'ernes økonomiske depression, som ramte Skotland særlig hårdt, dels på Hitlers krigsoprustning.

Litteratur

- Bendazzi, Giannalberto (1994). *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*. London, John Libbey & Company Ltd.
- Collins, Maynard (1976). *Norman McLaren*. Ottawa, Canadian Film Institute.
- Curtis, David (1977). "Where does one put Norman McLaren?" In: *Norman McLaren. Exhibition and Films*. Edinburgh, Scottish Arts Council, s. 47-53.
- Dobson, Terence (2006). *The Film Work of Norman McLaren*. Eastleigh, John Libbey Publishing.
- Fetherling, Douglas (red.)(1988). *Documents in Canadian Film*. Peterborough, Broadview.
- McWilliams, Donald (red.)(1997). *Norman McLaren*. Norsk Filminstituttts skriftserie, nr. 4, 1997. Oslo, Norsk Filminstitutt.
- McWilliams, Donald (2006). "Norman McLaren: A Filmmaker for Tomorrow" In: Katalog til dvd-bokssættet *Norman McLaren: The Master's Edition*. Montreal, National Film Board of Canada, s. 13-22.
- Moritz, William (1997). "Norman McLaren and Jules Engel: Post-modernists". In: Pilling, Jayne (red.)(1997): *A Reader in Animation Studies*. Sydney, John Libbey, s. 104-12.
- Richard, Valliere T. (1982). *Norman McLaren: Manipulator of Movement: The National Film Board Years*. Newark, University of Delaware Press.
- Wells, Paul (2002). *Animation: Genre and Authorship*. London, Wallflower Press.