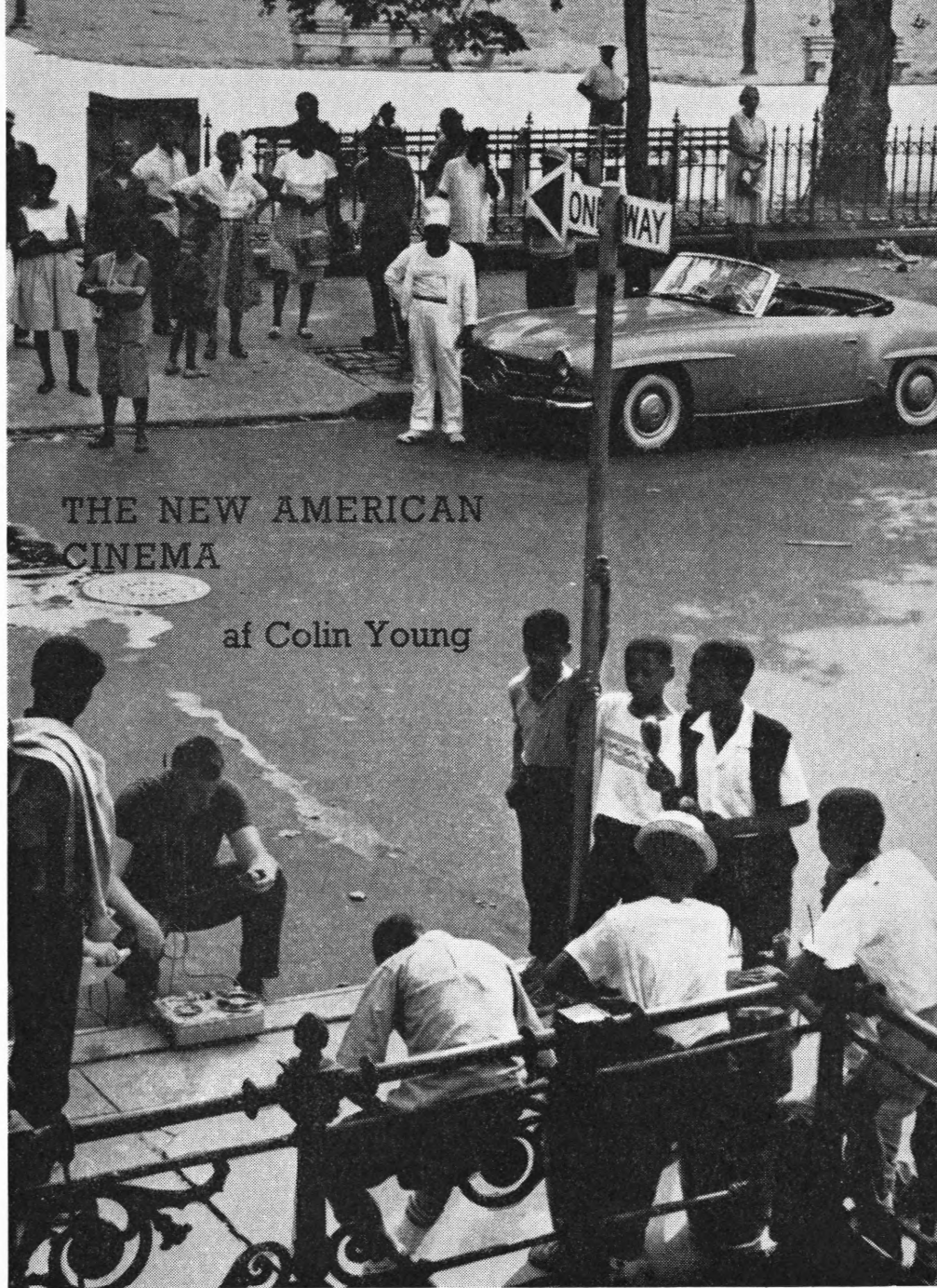




THE NEW AMERICAN
CINEMA

af Colin Young

Vi er alle uafhængige, sagde en filmmand med *George Orwell* i tankerne, men nogle er mere uafhængige end andre. Og tilhængerne af „The New American Cinema“ er mere uafhængige end nogen andre. *Jonas Mekas*, bevægelsens profet, redaktør af dens tidsskrift „Film Culture“ og instruktør af en af dens film „Guns of the Trees“ siger: „Vor teknik er improviseret, vore midler er improviserede. Vi arbejder uden budget (man spørger os altid: „Hvad er Deres budget?“), vi låner pengene efterhånden. Hvis vi skulle tænke på budgetter, fagforeninger og udlejere, var vi aldrig kommet i gang. Nu er vi nær afslutningen, og ingen vil kunne standse os. De har med et smil kaldt vore film „beatnik produktioner“. Hvis det er, hvad de er, så er de det, og vi er stolte af det. Vi er de sande professionelle: Vi ved fandens godt, hvad vi laver, og hvad vi vil lave.“ (Citeret af *Stan Vanderbeek* i „Film Quarterly“, Summer 1961).

I „First Statement of the New American Cinema Group“ (30. september 1960, aftrykt in extenso i „Film Culture“ nr. 22 og 23) finder vi følgende: „Over hele verden er den officielle film ved at miste pusten. Den er moralsk korrupt, æstetisk forældet, tematiske overfladisk, temperamentsmæssigt kedsommelig... Vi tror, at filmen udeleligt er et personligt udtryksmiddel. Vi forkaster derfor indblanding fra producenter, udlejere og finansierer, indtil vore arbejder er klar til at blive præsenteret på lærredet... Ved at slutte os sammen ønsker vi at gøre det klart, at der er en grundlæggende forskel mellem vor gruppe og organisationer som „United Artists“. Vi slutter os ikke sammen for at skabe den nye amerikanske film... Vi er for kunst, men ikke på bekostning af liv. Vi ønsker ikke falske, polerede, lækre film – vi foretrækker dem rå, upolerede, men levende; vi ønsker ikke rosenrøde film – vi ønsker dem i blodets farve.“

Denne erklæring, for dyd og mod last, er karakteristisk for den polemiske natur i den publicity, reklame ja selv kritik, som man nu forbinder med gruppen. Siden da er „Film-makers' Co-operative“ blevet dannet. Dens opgave er at tage sig af film, lavet af „medlemmer“ eller sympatisører, hvoraf de fleste ikke ville blive taget i udlejning af nogen, og den forsøger at klare det forretningsmæssige ved distribution og fremvisning på en sådan måde,

at de fleste af pengene kommer tilbage til filmskaberne.

Meget af det, som denne gruppe siger, har, selv om det er overdrevet, haft en voldsom virkning blandt unge filmfolk og kritikere, som er trætte af udmattende Hollywood-film, og da de ikke er helt upåvirkede af den kolde krig og den journalistik, der minder enhver amerikaner om, at han lever i verdens største nation, længes de efter tegn på et gennembrud i den amerikanske film, der kan sammenlignes med det, der er sket i Frankrig, England og Italien. I begyndelsen, før man kunne se filmene fra den nye gruppe, anklagede mange *Jonas Mekas* for at se et gennembrud blot, fordi han ønskede et, ikke fordi der var et. Nu da filmene eksisterer, er der megen uenighed om deres fortjenester og betydning, selv blandt mennesker, der er dødtrætte af den amerikanske standard-spillefilm.

Der er tre tydelige, omend indbyrdes afhængige aspekter inden for den nye amerikanske film, som fortjener at blive diskuteret. Det ene er filmene, det andet er den kritiske teori, som omgiver dem, og det tredje er de produktions-, distributions- og forevisningsmidler, som gruppen har valgt – eller i mange tilfælde er blevet tvunget til. Det er vanskeligt at tale om et af disse aspekter uden at tale om dem alle tre, men det hjælper at have et vist fælles grundlag. Derfor vil jeg i denne første artikel diskutere filmene – eller i det mindste nogle af dem. Senere vil jeg drøfte konsekvenserne af disse film og den kritik i „Film Culture“ og andre steder som støtter og omgiver dem, og til sidst vil jeg undersøge produktions-, distributions- og forevisningsmidlerne og de konsekvenser internationalt set for den uafhængige filmskaben, som erfaringerne fra „The New American Cinema Group“ kan give.



„Film Culture“ og andre har udsendt mange lister over de film og filmfolk, som „tilhører“ gruppen. I mange af disse lister søger *Jonas Mekas* at identificere gruppen med New York, skønt mange af filmene er lavet andre steder. I begyndelsen („Film Culture“ nr. 20, 1959) omfattede listen allerede *Lionel Rogosins* „Come Back, Africa“ („Afrika 1962“), *John Cassavetes*’ „Skygger“, *Denis og Terry Sanders*’

„Crime and Punishment, U.S.A.“, *Morris Engels* „Weddings and Babies“ og „Pull My Daisy“ af *Robert Frank* og *Alfred Leslie*. Rogosin optog naturligvis i Sydafrika og klippe (med *Carl Lerner*) i New York, mens Sanders-brødrene, der var uddannet på UCLA filmskolen (i Los Angeles), lavede deres film i Los Angeles. På listen var også „The Savage Eye“, der snarere tilskrives *Sidney Meyers* („The Quiet One“ („Et barns ensomhed“) og New Yorker) end *Joseph Strick*, (der producerede, og som fotograferede hovedparten) eller *Ben Maddow*, (der var medproducent, og som skrev kommentaren). De to sidstnævnte bor og arbejder i Los Angeles, Strick i elektronindustrien og Maddow som manuskriptforfatter. Strick havde tidligere lavet en kortfilm „Muscle Beach“, og har siden produceret og instrueret en film på grundlag af *Jean Genets* „Balkonen“. Maddow har skrevet mange manuskripter, bl. a. til „Asfaltjunglen“. Senere hævdede Mekas, muligvis efter så ofte at være blevet imødegået, at „The Savage Eye“ ville være blevet mere „menneskelig“, hvis den var blevet optaget i New York i stedet for i Los Angeles. Dette minder mig om en bemærkning fra en ven om, at der i Los Angeles ikke findes synd, kun laster, og igen er vi tilbage ved formlen „for dyden og imod lasterne“.

På Mekas' liste over „eksperimentalfilm-digte“ var nogle andre, der var lavet uden for New York. En af dem var *Edward Blands* „The Cry of Jazz“ (lavet i Chicago), en så forvirret film, at jeg aldrig har kunnet udholde at se den til ende, men måske har den værdi i undertekstede versioner for mennesker, hvis engelsk er ringe. En anden var en studentfilm, lavet på U.S.C. (University of Southern California, Los Angeles) af *Stuart Hamish*, et talentfuldt essay om menneskets kapitulation over for maskinerne – „Have I Told You Lately That I Love You?“. Svaret er naturligvis „Nej!“, og filmen viser hvorfor.

I den efterfølgende sommer blev i „Film Culture“ nr. 21 nogle andre vestkyst-film modstræbende sat på listen – blandt disse *Irvin Kershners* „Stakeout on Dope Street“ („Narkotikarazzia“), *Tom Laughlins* „The Proper Time“ (en anden forvirrende film), og „Private Property“ („Adgang forbudt“) af *Leslie Stevens*. Mekas hævdede rigtigt, at de mål,

som disse instruktører havde sat sig, lidt efter lidt ville føre dem ind i den almindelige produktion – Kershner lavede „The Hoodlum Priest“ („Jeg vil ikke dræbe“) med og for og til trods for *Don Murray*, Sanders-brødrene lavede „War Hunt“ („Bag fjendens linier“) for „United Artists“ (med en fremragende præstation af *John Saxon*), og de er nu gået hver til sit. Terry skriver og instruerer dokumentarfilm til fjernsynet („Wolper Productions“ i Hollywood), og Denis er, efter nogle børnefilm, som han har lavet for fjernsynet i New York, i gang med at instruere „The Life of Norman Vincent Peale“. Laughlin lavede senere første del af en bebudet trilogi. Den var endnu mere konfus end hans første film, og siden har man ikke hørt noget til ham. Men Mekas lagde nu alle sine æg i New Yorker-kurven – det blev hævdet, at de bedste filmkritikere og filmhistorikere boede og arbejdede der, og det blev hævdet, at byen var hjemstedet for „den samlede eksperimentalfilm-bevægelse“. Det er vanskeligt for New Yorkere at tro, at nogen, som de kan lide, bor andre steder, men én gang væddede jeg med Jonas Mekas om denne erklæring. Væddemålet gjaldt en dollar. Han accepterede, da han var sikker på, at han aldrig havde sagt noget sådant. Da han så det på tryk, og af mig blev husket på *Stanley Brakhage* (Denver, Colorado), *James Broughton*, *Jordan Belson*, *Ron Rice* (San Francisco), brødrene *Whitney*, *Slavko Vorkapich* og mange andre, som han aldrig havde hørt om (fra Los Angeles), affærdigede han væddemålet (og dollaren) med undskyldningen om „overdrivelse for at få ret“. Og senere i den samme artikel, da han nåede ned til en liste over film, der „mere eller mindre heldigt viser de nye tendenser, og således repræsenterer avantgarden inden for moderne amerikansk film“, viste listen sig at rumme „Skygger“ (første version), „Pull My Daisy“, „Weddings and Babies“ (og Engels „Lovers and Lollipops“), *Bert Sterns* „Jazz på en sommerdag“, „Crime and Punishment, U.S.A.“, *Stanley Brakhages* „Desistfilm“ og Rogosins to film „On the Bowery“ og „Come Back, Africa“. Af disse synes Mekas at foretrække de to første og Brakhages, skønt han ikke går imod Rogosins film, måske fordi de er så moralske, og etik spiller en vigtig rolle i hans synspunkter. „Det skulle nu være klart, at den

nye amerikanske kunst, og derfor også den nye amerikanske film, ikke er en æstetisk, men først og fremmest en etisk bevægelse". Jeg vil gerne vende tilbage til dette senere.



Da næste nummer af „Film Culture“ (nr. 22–23, Summer 1961) udkom, var nye navne føjet til listen og optrådte i forbindelse med gruppens første erklæring. Disse indbefattede kritikerne *Peter Bogdanovich*, *Edouard de Laurot* og *Adolfas Mekas*, alle med en film under forberedelse, holdet fra „The Connection“, *Shirley Clarke* (instruktør) og *Lewis Allen* (producent), udlejereren *Emile de Antonio* („G String Productions“), biografere *Dan Talbot* („New Yorker Theater“, og muligvis den mest fantasirige biografere i Amerika), *Gregory Markopoulos* og andre filmfolk, sædvanligvis med kun én film bag sig. Frank havde på dette tidspunkt afsluttet „Sin of Jesus“, og skønt dokumentarfilm-holdet *Ricky Leacock–Drew–Pennebaker* ikke var til stede ved møderne, figurerede deres film oftere og oftere i gruppens udtalelser, især „Primary“, „Cuba Si, Yankee No“ og „On the Pole“ („The Eddie Sachs Story“). Og naturligvis kunne man nu tale om „Guns of the Trees“ som en realitet, og ikke længere blot som et projekt.

Den sommer (1961) blev en gruppe af nye amerikanske film også samlet af *David Stone* for at blive vist i Spoleto. Da „Film Culture“ senere skrev om denne festival (nr. 24, Spring 1962) lød det: „... festivalen skabte meget røre blandt de filmkritikere, der overværede den. Deres reaktioner varierede fra det lidenskabelige til det blaserte, fra det ophidsede til det trætte, fra det forbløffede og chokerede til det fornøjede og vidunderligt overraskede – men for næsten alle viste den nye amerikanske film sig at være ikke blot en bevægelse pr. manifest, men en bølge, der rummede rigtige hajer i sig ... Og opbuddet på Spoleto-festivalen har vakt røre i de internationale vande, idet det gav stødet til en verdensomspændende debat, både i Øst og i Vest.“

Den sommer talte man i New York om, hvor dårligt det hele havde været, hvor få mennesker, der havde været til stede, og hvor mange færre, der havde holdt ud under de enkelte forevisninger. Der kom fem til „Guns of the

Trees“, og da den sluttede, var der kun to (eller tre) tilbage. Men naturligvis antyder den ovennævnte rapport ikke, at nogen syntes, at filmene var gode, men festivalen hjalp med til at puste til ilden, og i løbet af kort tid blev der arrangeret andre forevisninger – blandt andet på „Moderna Museet“ i Stockholm.

I Spoleto havde åbningsfilmen været en kortfilm, lavet for „The American Friends' Service Committee“ (kvækerne) af *John Korty* „Language of Faces“, en meget bevægende og vildledende forenklet analyse af nutidige holdninger til våbenkapløbet, der sluttede med en beskrivelse af en demonstration af kvækere foran Pentagon i Washington. Korty er siden rejst fra New York til San Francisco, hvor han er ved at etablere sig og håber at optage en spillefilm. Af andre film, som blev vist i Spoleto, og som ikke allerede er nævnt, var *Jerome Hills* første spillefilm „The Sand Castle“, optaget i Californien, et sammenhængende forsøg på at forbinde indfald og fantasi i en pikaresk stil. Hill er ikke en ung kæmpende New Yorker-digter – han er en velstående forretningsmand, der holder af film. En anden var *Dan Drasins* meget dygtige lille film „Sunday“, der blev optaget improviseret ved en demonstration i Washington Square Park i New York rettet mod et truende forbud mod folkesang. Af de østtyske kritikere i Mannheim blev denne film fejlagtigt sat i bås med *Robert Cohens* propaganda-angreb på den uamerikanske komité for at vise politiets brutalitet i Amerika, men i virkeligheden er den simpelt hen en nøjagtig beskrivelse af et sammenstød mellem unge mennesker, der overilet demonstrerede mod et tåbeligt forbud, og betjente, der modvilligt måtte bruge magt. *Ron Rices* „The Flower Thief“ (som jeg ikke har set) blev luftet, støttet af den meget morsomme „Pow Wow“, der (også improviseret) var optaget af *Jerome Liebling* og *Allen Douns* i Minneapolis, mens et universitetsorkester øvede sig i regnvej, og af *James Broughtons* herlige „The Pleasure Garden“, som han lavede for nogle år siden.

Stone var også klog nok til at inkludere to film af *Hilary Harris*, sikkert en af de bedste filmfolk, der arbejder i New York, men ikke tilsluttet nogle klikker. Filmene var „Polaris Action“ og „Highway“. Den første er beretningen om nogle unge menneskers protest mod

bygningen af u-både til Polaris-raketter. Det var ikke nogen helt vellykket film (i virkeligheden er den mere en prototype), men den førte til en film, der senere blev lavet på grundlag af materiale, der var optaget under en fredsmarch fra San Francisco til Moskva (simpelt hen kaldt „The Walk“). Denne produceredes og blev delvis finansieret og fotograferet af Harris, mens klipning og manuskript var af en ung skotte *Hamish Sinclair*, der arbejdede sammen med Harris i Skotland på den sidstnævnte meget vellykkede dokumentarfilm „Seaward the Great Ships“. De to Harris-film blev vist sammen med *Peter Kass'* „Time of the Heathen“. Der var et Brakhage-program, som han delte med *Robert Breer*, en meget opfindsom maler, der har arbejdet med film i Paris og i Connecticut; et program

blev delt mellem Stan Vanderbeek og Gregory Markopoulos (hvis „Serenity“ blev vist i uafsluttet version), og et program, omfattende „Changing Tides“, instrueret af *Erich Kollmar*, der fotograferede „Skygger“.

Dette er, set udefra, en imponerende liste, men der var begyndt at komme revner i den mur, som Jonas Mekas og andre havde rejst mellem sig selv og kommercialismen. Det skal siges til deres fortjeneste, at redaktorerne af „Film Culture“ offentliggjorde kritik af sig selv – f. eks. i nr. 24 (Spring 1962) kan man finde en morsom gloseliste, der skulle sætte læserne i stand til at tyde det, gruppen skrev. Nogle eksempler vil være illustrerende: *Audience* – Synonym for „filmskabere“, *Candid* – noget, der ser sådan ud, uden at det har været meningen, *Director* – den, der først op-

„Pull My Daisy“. Fra venstre: *Peter Orlofsky*, *Larry Rivers*, *Allen Ginsberg* og *Gregory Corso*.



tager og svarer på spørgsmål senere, *Failure* – succes, *Ideas* – destruktive elementer, der a priori er blevet kasseret, *Improvisation* – håb, *Professionalism* – en slags antikveret kætteri, *Prophet* – enhver, der undsiger Hollywood, *Self-expression* – selvmedlidenhed, *Slick* – nydeligt fotograferet, etc.

Det meste af den anden kritik af gruppen er mere alvorlig og vigtigere, og jeg skal vende tilbage til den i en senere artikel. Her er det tilstrækkeligt at sige, at det ikke gik helt som „Film Culture“ ønskede det. I forårsnummeret 1962 svarede Jonas Mekas nogle af kritikerne, og da disse replicerede, gentog han nogle af sine tidligere udtalelser (Summer 1962). „Jeg vil prøve at forstå den ny kunstner i stedet for at fortælle ham, hvad han skal gøre. Jeg vil overlade det til kritikerne at lave abstrakte teorier og dømme den ny kunstners arbejde fra kulturens taburetter... Den ny film er, som det ny menneske, ikke noget definitivt, ikke noget endeligt. Det er noget levende. Det er ufuldkomment, det fejler. Ikke desto mindre er det kunstneren med alle hans ufuldkommenheder, der er sin races antenne, og ikke kritikerne... Den nye amerikanske kunstner kan ikke blive dadlet, fordi hans kunst er i et dilemma... Han blev født i dette dilemma... Det er irrelevant at bede den unge amerikanske kunstner om at lave film som dem, man laver i Sovjet, Frankrig eller Italien; deres behov er forskelligt, deres angst er forskellig. Form og indhold kan ikke plantes fra et land til et andet. At bede den amerikanske kunstner om at lave „positive“ film... betyder, at man beder ham om at acceptere den eksisterende sociale, politiske og etiske tilstand i dag. De film, der laves af den nye amerikanske kunstner, d.v.s. de uafhængige, er absolut ikke i flertal. Men vi må huske på, at det altid er de få, de få mest følsomme, der er talsmænd for enhver generations sande følelser og sandheder... Og, endelig er de film, vi laver, ikke de film, som vi vil lave i al evighed, de er ikke udtryk for vort kunstneriske ideal: det er de film, vi *må* lave, hvis vi ikke vil forråde os selv og vor kunst, hvis vi ønsker at bevæge os fremad. Disse film repræsenterer kun én specifik periode i vort livs og vort arbejdes udvikling.“

Og hvis jeg er uenig med deres film, hvis jeg helt eller delvis ikke kan lide dem, husk

da, at dette kun repræsenterer en specifik periode i min udvikling som kritiker.

I så fald, kunne man spørge, hvorfor skulle nogen da læse, hvad jeg skriver? Og hvorfor skulle da andre end dem selv tage alvorligt hvad de laver („audience“ – „film-makers“), medmindre naturligvis de har den frækhed at identificere sig selv og deres egne opdagelser (der så hastigt omsættes i film) med hele samfundets fremskridt og vækst?

Disse notater af Jonas Mekas ser ud som bralren – han søger dækning – han stikker af i så mange retninger på en gang, at der er chance for, at han helt forsvinder. Det ville være en skam, fordi gruppen, til trods for alle dens fejl, har gjort mere indtryk end nogen anden. Det er naturligvis kedeligt, at dette indtryk ikke altid har været et godt indtryk, men det er utåleligt af Mr. Mekas både at lave en film, som mange af os finder er dårlig, og hævde, at vi ikke kan kritisere ham for det.

★

I øjeblikket, da jeg skal skrive mere detaljeret om gruppens film, vil jeg begrænse mig til nogle af dem, der blev vist i Stockholm sidste forår, især „Pull My Daisy“, „Skygger“, „The Connection“ og „Guns of the Trees“.

Jeg synes om „Pull My Daisy“, skønt den er et værk af mindre betydning, jeg synes om „Skygger“ og regner den for et hovedværk, skønt dens succes måske aldrig vil blive gentaget af Cassavetes, jeg beundrer „The Connection“, men har adskillige væsentlige indvendinger, og jeg er ikke videre begejstret for „Guns of the Trees“. På østkysten omtalte man ofte de tre første som fortroppen i the New American Cinema – og „The Connection“ blev inkluderet endnu inden den var færdig. De blev samlet i en gruppe, ikke af skaberne, men af tilskuerne, som fandt overensstemmelse i emne, et slægtskab mellem skaberne eller en lighed i stilen. Allerede under forhåndsamtalerne stod det imidlertid klart, at det ikke var så enkelt, for Shirley Clarkes film var helt forskellig fra de andre i tilnærmelse og stil. Men dens personer er, som personer i de to andre film, ikke af den slags, man almindeligvis finder i Hollywood-film – de er narkomaner, digtere, tredierangs jazzmusikere, snyltere. De er ikke i besiddelse af store ambitioner. De er ikke så

meget non-konformister som fraværende. Nogle er narkomaner, nogle drikker vin, nogle slås. De er næsten altid „usympatiske“ i den forstand, at de ikke har et klart udtrykt mål, med hvilket vi kan identificere os. „Pull My Daisy“ og „Skygger“ er „ukomplette“ i den forstand, at de ikke ejer stramt kontrollerede strukturer, som klart viser begyndelsen, midten og slutningen. Når de er sluttet, skal vi ikke føle afslutningen på noget som helst. Mellem lysets oplænding i biografen og det lys, der rammer os på gaden, er der kun en lille kløft, en bevægelse fra én virkelighed til en anden. Vi er blevet ført ind til skikkelserne, men det er ikke meningen, at vi skal føle, at de på nogen måde er kunstige.

I „Pull My Daisy“ forudsættes det, at mange (alle?) skikkelser „spiller sig selv“. I „Skygger“ skaber skuespillerne sig om til den skikkelse, de spiller. Begge film benytter sig i udstrakt grad af improvisation. Ingen af dem havde et endeligt manuskript. Dette kan hurtigt føre til kedsomhed, gentagelse, obskurantisme eller, hvis skuespillerne, instruktørerne og fotograferne er talentfulde og intuitive, til en slags indsigt – mennesker overrasket, fanget i opfindsomhedens øjeblik, i formålsbestemt bevægelse, i bevægelse uden formål.

„Pull My Daisy“ er skabt af en maler (Leslie) og en fotograf (Frank) – ikke af professionelle filmfolk. Den er (mærkeligt for Frank) ofte slet fotograferet (Mekas er uenig). Den gør kun ringe brug af montagen, som vi kender den. Dens stil og midler er meget løse, måske noget vildledende, thi skønt handlingsforløbene synes tilfældige, er der ofte en kontinuitet, og hvor der ikke er en sådan, holdes de inkommensurable stykker sammen af *Kerouacs* kommentar. Dette efter sigende „spontane“ stykke prosa (læst til filmen, mens den blev kørt, og senere rettet til), udfylder en mærkværdig opgave, hvis man kun hører det som noget, der bliver sagt, mens filmen vises, og ikke som en forberedt fremstilling, møjsommeligt udarbejdet og føjet til billederne med gentagne henvisninger. Improvisationskunsten, hvad enten det er i optræden eller tale, er aldrig så strålende, som når det sker, men denne film har held til at fikserer billedet og knytte det løst til lydsiden uden at gøre for stor skade på den ånd, i hvilken begge dele blev skabt. En mere omhyggeligt udtænkt teknik ville have skabt

en mere jævn film. Men disse digtere, forfattere og malere skal ikke overbevise os gennem deres påfund. Andre gør det meget bedre, end de nogensinde kunne gøre det eller ønske at gøre det. Det drejer sig for dem om at fremvise sig selv umiddelbart og med den værdi, der kan ligge deri. Nogle forfattere er af den mening, at der ligger stor værdi i det. De hævder, at det er af samme værdi som alle de klassiske former, for kun gennem frihed fra disse former kan nutidsmennesket tale helt og fuldt til sig selv og til sin generation. Frank og Leslie har beskrevet filmen således:

„Pull My Daisy“ er en tragi-komedie om en ex-narkoman, Milo, og hans kone. Hun håber at omvende ham til middelklassen gennem åndelig frelse, og hun inviterer en ung selvbestaltet 'Biskop' og dennes familie hjem for at tale med ham. Milo har inviteret sine digtervenner. Et sammenstød er uundgåeligt, og her skærpes det yderligere. Det er en tåbelig aften, en idiotisk komsammen, en højtravende og pløret forsamlings.“

Milo har en lille søn. Vi ser ham to gange – i begyndelsen, hvor han bliver fulgt til skole, og en gang, hvor han vækkes af musikken og står op for selv at bidrage til larmen. Disse to scener giver sammenhæng i familiebilledet. Efter gemytternes uoverensstemmelse forsvinder Biskoppen under nogen tumult, og Milos kone slår ham i vrede. Også digterne forsvinder, og Milo følger efter. Filmen slutter.

Det er en besynderlig film. Selv om den ofte er morsom, er det en hjælp at vide, at dens skabere regner den for at være en sørgelig film. De har sagt, at de prøvede at efterkomme *James Agees* ønske om „film af ren digtning, udspillet mod, i og i samarbejde med uinstuderet og ukonstrueret virkelighed“. Nogle vil uden tvivl mene, at det er lykkedes dem. De synes også at vise, mere umiddelbart end i deres tidligere arbejder, hvordan det negative må være deres typiske reaktion. Ved synet af Milos kones vrede bliver digterne forlegne og går. De kan ikke slippe fri, så de trækker sig tilbage. Men at de var der, var allerede en undvigelse. Det er svært at vide, hvor de ellers skulle gå hen.

Det er ikke nedsættende at sige, at filmens budskab til syvende og sidst er glædesløst og negativt. Jeg husker en samtale med en ung skribent i San Francisco. Jeg tror i hvert fald,

han var skribent. Han kom fra New York og fandt sig selv midt i San Franciscos *beatnik life*, i færd med at miste sit ordforråd med en fart af 1000 ord om dagen, som han udtrykte det. Han måtte bort, mens han endnu var i stand til at spørge om vej. På et tidspunkt klappede jeg beroligende hans kone på skulderen. Hun vendte sig mod mig. „Hvad betyder det?“ spurgte hun, „det er så længe siden, nogen har sagt det til mig!“ Det var en besynderlig tid, og denne film har indfanget noget af den.

Det var en tid med flugt ind i én selv, og hvor nostalgien spillede en stor rolle. I England angreb de vrede unge kunstnere det grundfæstede – statskirken, regeringen, forretningsverdenen, skolen, faderen, moderen. Deres diskussion var levende – den førte til genrejsningen af den engelske roman, det engelske skuespil og derefter den engelske film. De amerikanske beats' offentlige fremtræden var mindre strålende – Kerouac (romanforfatter), Ginsberg, Whalen, Corso, Ferlinghetti (digtere) skrev frugtbart og gav liv til adskillige nye, små tidsskrifter – men de gjorde intet for teatret og i begyndelsen intet for filmen. Fremførelsen af deres arbejder fandt sted i *coffee houses* og på barer med eller uden akkompagnement af et lille jazzorkester. Men det tema, der løb gennem de beats' polemik var fordømmelsen – ikke så meget af en *institution* som af en *handling* – den konkurrenceprægede American way of life – *the rat race*. Og den mest almindelige reaktion på det, man kaldte den åndløse aktivitet i rottevæddeløbet, var en tankefuld inaktivitet, en trækken sig ud af det, en afstandtagen fra engagement. Parker Tyler („Film Culture“, Spring 1962) anklager i en anmeldelse af „Pull My Daisy“ dens skabere for ukendskab til historien – især litteraturhistorien og igen især T. S. Eliot. Men de var også ligeglade med samfundslæren (deres egen tabte uskyld undtaget – deraf nostalgien), og eftersom de havde trukket sig tilbage, var de afskåret fra betragtninger over fremtiden. Nuet var tilbage, og det blev næsten et dogme, at nuet skulle nydes i højeste gear, og at nuet, eller de følelser, der ledsagede det, bar retfærdiggørelsen i sig selv. Af og til korresponderede folks følelser, og en konversation var mulig (f. eks. „Pull My Daisy“), men for det meste måtte folk nøjes med sig selv og bestandsig søge at intensivere følelserne og i visse

tilfælde disciplinere deres måde at betragte tingene på. De, der søgte disciplin, vendte sig mod Zen Buddhismen eller forskellige arter af den; de, der blot søgte „erfaring“, kastede sig ofte over forskellige former for narkotika (piller, peyote, marihuana), idet de dog standse, inden de kom til noget, de kunne blive slaver af. Der var præcedens for dette – i musik (især jazz) og i litteratur. De betragtede det som eksperimenter (Huxley har jo eksperimenteret med mescaline), og de var parate til at gå langt og prøve meget for at få en åbenbaring. Og så var det jo illegalt. Men når det drejede sig om at drikke, holdt de sig mærkeligt nok til det super-amerikanske dåseøl (se atter „Pull My Daisy“) – en indrømmelse til reklameskiltene fra såvel mænd som kvinder.



„Pull My Daisy“ modtog „Second Independent Film Award“ (1960) fra „Film Culture“ (se bagsiden af nr. 21 – bekendtgørelsen er formet som et bæger). Den første var givet til „Skygger“. John Cassavetes' film er både ældre og mere moden. (Præmien blev i virkeligheden givet til en tidligere version af „Skygger“, som Cassavetes jo senere omarbejdede betydeligt).

„Skygger“ er en usædvanlig film, som straks fra begyndelsen tiltrak sig offentlighedens opmærksomhed. En aften i 1957 talte en ung New Yorker, John Cassavetes, skuespiller og lærer ved en teaterskole, i radioen om et filmprojekt, han havde diskuteret med en gruppe skuespillere, og omkring hvilket de havde opbygget improviserede scener på skolen. Som et resultat af denne radioudsendelse begyndte der at komme pengebidrag ind til filmens virkelige førelse. På baggrund af denne støtte måtte filmen laves, og man gik i gang med ca. \$ 2500 – uden manuskript og improviserende sig frem, vælgende og vragende, omarbejdende og bidragende med hvert sit talent til et gruppearbejde, en film om deres tid og om dem selv.

I et interview i „Film Quarterly“ (Spring 1961) udtalte John Cassavetes, der da arbejdede i Hollywood på „Too Late Blues“: „Skygger“ var fra start til slut en skabende tilfældighed. Vi fik de ting, vi fik, fordi vi ikke havde noget at begynde med og måtte skabe det hele, improvisere det. Havde vi haft en forfatter, ville vi have brugt et manuskript, men som tin-

gene lå, fandtes der ikke noget manuskript, før filmen var færdig. Da lavede vi et af hensyn til copyright ... Vi skrev en masse ned om personerne, og før vi startede på optagelserne, drog de medvirkende ud for at samle indtryk til disse personer. Han, der spiller sangeren (*Hugh Hurd*), gik rundt og søgte job, og han fik til sidst et i en tredierangs natklub i Philadelphia.“

„Skygger“ kom frem på det rette tidspunkt. Mange unge filmfolk rundt omkring i verden eksperimenterede med improvisation og med andre metoder, der skulle give dem større frihed i produktionstiden, end de kunne opnå i de sædvanlige studieproduktioner. De fleste professionelle instruktører, der arbejder inden for konventionerne for den velgjorte film, arbejder som en kirurg arbejder med sine patienter; metodisk efter en nøje tilrettelagt plan og med erfaring fra tidligere tilfælde; intet overlades til tilfældighederne og kun sjældent afviger man fra almindelig praksis.

Men i de seneste år er arbejder af *Truffaut*, *Godard*, *Rogosin*, *Engel*, *Leacock* – med va-

riationer – alle gået bort fra det forud fastlagte manuskript og produktionsskema og har i stedet i større eller mindre udstrækning brugt improvisationsmetoden, idet man har prøvet at holde sig så nær emnet som muligt og følge det, hvor det bragte dem hen. Der er ikke nødvendigvis autenticitet i film optaget på gader og stræder uden manuskript. Det artistiske er stadig en nødvendighed. Skønt *Leacock* („Film Culture“ nr. 22/23) argumenterer for den ikke-instruerede film, er han dog ganske klar over, at det ikke er tilstrækkeligt at betragte noget med et kamera – filmskaberens må finde en måde at viderebringe, hvad han ser. Sådan var det da også med de italienske neo-realistiske film „*La Terra Trema*“, „*Umberto D.*“, „*Cykeltven*“ og „*Paisa*“. Disse film støttedes ikke kun af deres emner, skønt disse var opmuntrende nye. Der lå betydeligt talent i både udvælgelsen af emner og i den brug, instruktørerne gjorde af dem. (Der er også teknik i sagen – *Leacock* måtte overtale senator, nu præsident, *Kennedy* til at lade ham blive i hotelværelset med sit kamera og sit lydudstyr til

„Skygger“. *Leila Goldoni* mellem *Tom Allen* og *Anthony Ray*.



„Primary“; og *Visconti* måtte vænne sicilianerne til kameraet og den øvrige teknik, før han kunne gøre sig håb om at indfange markedsscenerne med nøjagtighed og uden genertthed eller „spillen komedie“. Men borte var det pæne i studierne „virkelighed“ – det pæne i den fysiske handling såvel som det pæne i det skræddersyede, dramatiske handlingsforløb. Selv i de mere romantiske film af *Fellini*, der næppe kan kaldes en neo-realist, finder vi en vis uvilje mod at stille sig tilfreds med fasthed i handlingen på bekostning af belysning af personerne. Vi finder dette oftere og oftere i de senere år i arbejder af *Bresson* („Pickpocket“), *Godard* („Vivre sa vie“), *Truffaut* („Jules og Jim“), *Antonioni* („De elskendes eventyr“, „Natten“ og „L'Eclisse“), *Ray* („Apu“-trilogien) og *Kjerulf-Schmidt* („Weekend“).

Skønt „Skygger“ altså går forud for mange af disse film, lever den ikke i et tomrum. Dens virkning nås naturligvis på en anden måde end i f. eks. „Jules og Jim“ og „Natten“, men den har det tilfælles med de to film, at dens form er i ringere gæld til den traditionelle „dramatiske“ form end tilfældet er det med film af *Hawks*, *Minnelli*, *Preminger* og de andre amerikanske instruktører, der så besynderligt beundres af „Film Culture“, „Cahiers du Cinéma“ og „Movie“. (Den *auteur*-teori, som *Andrew Sarris* hylder i „Film Culture“, og som „Movie“ tilslutter sig, analyseres og angribes af *Pauline Kael* i „Film Quarterly“, Spring 1963). „Skygger“ er således, dens fejl til trods, samtidig i to betydninger – den ene, at den undgår dramatisk opbygning i betydningen exposition-karakter-intrige-opløsning og den anden, at den ønsker at indfange begivenheder og mennesker *off-guard*.

„Virkeligheden er af betydning for filmen i en grad, der slet ikke er tilfældet med teatret“, sagde Cassavetes i interviewet i „Film Quarterly“. „Et teaterpublikum kompenserer for den manglende virkelighed – de venter ikke at se store ting i ansigterne, i gestikulation. De regner først og fremmest med at skulle lytte. Filmene må derimod få dem til både at se og lytte.“

Og „Skygger“ viser os endnu en gang, hvordan vi skal se. Det konventionelle drama stiller en slags krav til sin forfatter, hvis han arbejder inden for den mere eller mindre realistiske

genre – han må være dygtig nok til at omforme virkeligheden med en sådan verve, at publikum er villig til at tage det opdigtede for virkelighed – at de ved at *tro*, bliver vidne til noget, de kan godtage som virkeligt. En dramatiker må aldrig fanges i at være dramatiker, så brister illusionen – fortryllelsen opløses. Det er det, der menes med udtrykket, at et påfund eller en særlig brug af kameraet er fejlagtigt, hvis det påkalder sig opmærksomheden, for bliver man inden for det konventionelle drama ført ud af dramaet, så er dramaet tabt for én. Af og til brydes fortryllelsen med fuldt overlæg, som i stykker af *Brecht* og i film som *Hoffmanns* „Vi smertensbørn“, *Robbe-Grilletts* og *Resnais'* „Sidste år i Marienbad“ og *Jack Gelber* og *Shirley Clarkes* „The Connection“.

Drama glider imidlertid ofte over i melodrama – dets forfattere, instruktører og skuespillere arbejder her med begrænset kendskab til mennesker og deres aspirationer, og med utilstrækkeligt talent til at skjule deres uvidenhed. Hver gang dette sker, bliver karakteriseringen stereotyp, og den ofres til fordel for intrigen (som hos *Samuel Fuller*, en anden af „Cahiers“-favoritterne, eller hos *Nicholas Ray*, en *Andrew Sarris*-favorit). Selve handlingen bliver ikke meget mere end en ramme, inden for hvilken man kan placere hændelser, i stedet for at være den organiske tråd, der giver disse hændelser liv. Vi ender i en verden af fup i stedet for en verden af liv. Men det er ikke tilfældet med „Skygger“.

„Skygger“ begynder og slutter med dens personer. Intrigen benyttes som et middel til at vise disse menneskers liv. I den konventionelle film er intrigen indholdet (prøv at fortælle intrigen i en *Fuller*-film, det tager nøjagtig lige så lang tid, som filmen spiller). Her er kun så meget intrige som nødvendigt for at undgå forvirring, og dens detaljer er så enkle, at filmens skaber har frihed til at bevæge sig ind og ud af den, som han lyster. Den tidligere version af filmen (den som „Film Culture“, men ikke Cassavetes, foretrækker) støttede sig mindre på denne samlende faktor. Cassavetes fandt den forvirrende og uacceptabel (han afviser filmskaber = publikum), og han foretog væsentlige forandringer, før han udsendte den nuværende version.

Filmens mål er ganske simpelt at føre os ind på livet af en lille gruppe mennesker, der lever

i udkanten af det konventionelle New York-society, og som føler sig frem, udforsker deres stilling, deres holdning, tanker og forhold. Midt i gruppen står en ung negerfamilie – sangeren (Hugh Hurd), hans søster (*Lelia Goldoni*) og hans broder (*Ben Carruthers*). Ben holder til i en lille gruppe; de er rastløse og usikre. På et tidspunkt finder vi dem i skænderi over statuerne i „Museum of Modern Art“, på et andet indblandet i et slagsmål med nogle andre om disses kvindelige ledsagere. I begge scener synes skuespillerne i høj grad overladt til sig selv. Første scene begynder som en tankeløs ekskursion til „kultur“, der udvikler sig til en overraskende, åbenbarende og ganske uprætentøs historie, da hver af de unge finder noget i statuerne i museumshaven (denne scene, som Parker Tyler ikke syntes om („Film Culture“, Spring 1962) er tilsyneladende en tilføjelse i den anden version af filmen). Anden scene er urimeligt løssluppen og mister sin spænding, efter at de har fået tæv af de mænd, de har fornærmet og udfordret. Slagsmålets brutalitet støder tilskueren lige så meget som personerne, fordi det både føles og vises som noget urimeligt og absurd, på trods af, at det er et udslag af egenrådighed. Vi ser også noget af den ældre broders liv, men Cassavetes viser gennem hele filmen forkærlighed for søsteren og hendes affære med den unge jødiske mand. Denne affære er mere end noget andet den samlende faktor i filmen, og kritikerne af den anden version af filmen har ret i den henseende, at afsnit af denne del af filmen (især forførelsesscenen) ikke er så veludførte som resten af filmen, selv om også Lelia Goldoni er en både talentfuld og smuk skuespillerinde.

Op gennem hele filmen strejfer Ben Carruthers om, rugende og utilstrækkelig. Hele tiden er han ved at opdage noget, han famler sig fra den ene følelse til den anden og er åben for skuffelse såvel som for glæde. Carruthers bevæger sig, taler og ser ud som en skuespiller – et forbløffende talent, og efter denne film havde man ventet, at han skulle blive en lige så bemærkelsesværdig gevinst for filmen som Belmondo. Hans delvise fiasko i „Guns of the Trees“ indbyder til yderligere refleksioner over Mr. Mekas.

Da jeg for nylig var i Europa, havde jeg mange diskussioner med filmfolk om, hvad der

var succes og ikke succes i amerikansk film. Jeg fandt en velvilje, ja endog en beundring for amerikansk film, som – med få undtagelser – er helt fremmed i USA. Undtagelserne er naturligvis at finde i „Film Culture“s spalter, og de synes ikke kun om film af deres *contributors*, de er også enige med „Cahiers du Cinéma“- og „Movie“-kritikerne i disses forkærlighed for Hawks, Preminger, Minnelli, Fuller etc. (Næsten alle kan lide eller i hvert fald beundre *Hitchcock*). Jeg var ikke forberedt på tilhængere af *Jerry Lewis* – som jeg bl. a. fandt på steder som i Cinémathèqueerne. Jeg fandt også mindre utålmodighed med amerikansk film i det hele taget, end jeg og mange af mine kolleger og samtidige, filmfolk og kritikere, føler. Jeg vil gerne fremhæve følgende: Enkelte af øjeblikkets franske og italienske instruktører synes i stand til i større eller mindre grad at beskæftige sig med samtiden – det gælder i særlig grad Antonioni og Godard. Disses film bruger dialogen på forskellig måde, men der er altid mulighed for at lade en person tale direkte om sine følelser uden forlegenhed. Det franske og det italienske sprog passer til det – og det er almindeligt at tale om sine følelser i disse lande. Men i USA er instruktøren hæmmet, medmindre han skildrer f. eks. italienske immigranter. Taler en amerikaner direkte om sine følelser, gør han os oftest forlegne. Det gælder både filmen og virkeligheden. Kun få mennesker evner det, og de, der kan, ejer en fremtrædende plads i vor bevidsthed, i vor tilværelse. „Guns of the Trees“ ejer nogle bemærkelsesværdigt fantasirige visuelle afsnit, men hver gang to mennesker taler sammen om noget, der ligger dem stærkt på sinde, bliver de kejtede. F. eks. taler *Argus Speare Juilliard* om sin graviditet og lover kun at tænke smukke tanker i ni måneder, og hendes mand, Ben Carruthers, der er ude af stand til at følge hende, farer op om atombomber og strontium 90 blandt sine venner på en restaurant. Vi kan lige så gerne om dette sige, at det var dårligt skrevet (eller improviseret), dårligt spillet eller dårligt iscenesat, så det er simpelt hen mangel på talent, der afholder dem fra at overbevise os. For sådan er sprogets magt – hvis ordene frembæres dårligt, føler vi, at taleren ikke mener det, ligegyldigt hvor meget alvor der så ligger bag. Men for at være fair mod Mekas og, ligeså vigtigt, fair

mod problemerne omkring sammensmeltning af digtning og virkelighed i film: personerne i denne film kunne meget let tale sådan i deres virkelige liv (Carruthers og Juilliard undtaget. Jeg tænker her på filmens øvrige personer).

Hvad kan vi da slutte af dette? Hvis de i deres egen tilværelse er åndløse og naive og umodne og forvirrede og forvirrende, er det så rigtigt og nødvendigt at vise dem på denne måde på film? Jonas Mekas vil svare ja – fordi disse mennesker *stadig* søger og intet svar har fundet på deres spørgsmål. Men jeg er en smule i tvivl om disse spørgsmåls betydning – „hvorfor begår man selvmord i dag?“ – spørger en af dem, som om man kunne have ventet til tirsdag, eftersom mandag er fridag. Og jeg er også en smule i tvivl om, hvor meget det betyder for et publikum at følge denne søgende proces.

Det kan derfor – for nu at besvare *mit* spørgsmål – være *nødvendigt* at kaste sig hovedkulds ind i sagen på denne måde, fordi der nu for øjeblikket *ikke* findes nogen bedre måde, for jeg accepterer det argument, der siger, at en dygtig skåret dialog heller ikke repræsenterer noget svar. I den givne situation er det altså *nødvendigt*, men rigtigt er det ikke. Når de taler så direkte om deres følelser, forråder de disse følelser; de optræder ukarakteristisk. Der er ikke blot tale om, at de er dårlige oplæsere af dårlige replikker, men det kræves af dem, at de træder uden for sig selv for at sige de ting, som Mekas vil have dem til at sige.

Man har virkelig ondt af den amerikanske filmskaber, for han kan jo udmærket godt se – for eksempel i en film som „Vivre sa vie“ – hvor let det er for en fransk helteinde at være komplet uheroisk og dog på samme tid stille et spørgsmål som „Qu'est ce que c'est la vie?“ Naturligvis er den scene, hvor hun stiller filosofien dette spørgsmål, både følelsesmæssigt og dramatisk rigtigt bygget op. Den kommer på et tidspunkt, da det er rimeligt, at Nana kan føle trang til at tænke over så vægtigt et spørgsmål, uden på nogen måde at virke forordningsfuld. Men der er nu også noget i vejen med det fordømte engelske sprog.

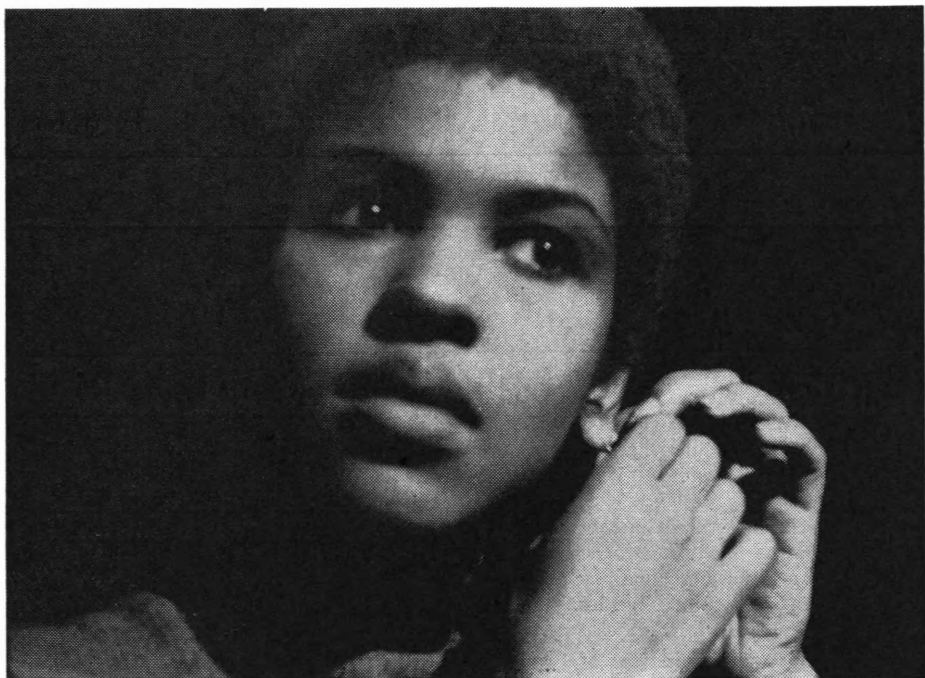
Det er vanskeligt at afgøre, om Jonas Mekas selv har øje for denne egenskab ved sin film, om han vil lade sig overbevise af dette eller om han overhovedet finder det vigtigt, om

det er korrekt. Der er nogle meget dårlige, omend heldigvis meget korte scener i filmen, hvor Adolfas Mekas taler med præsten, eller med Frances (pigen, der begår selvmord), eller hvor Frances taler med ham eller med Argus Speare Juilliard. Men de *er* korte, og måske er de netop så korte, fordi Mekas ikke har lyst til at trække dem længere. Han benytter sig meget, sandsynligvis for meget, af andre lydkilder – folkesange og poesi akkompagnerer scener, der i øvrigt er stumme. Det forekommer mig i hvert enkelt tilfælde, at denne effekt udvides.



Filmen begynder og slutter med et tableau med kridtblege personer på en kålmark. Jeg kan ikke præcist huske, hvad de siger, kun at de på et tidspunkt midt i filmen, vist nok da de kommer tilbage, siger, at mennesket er kommet af dyret, og til dyret skal det vende tilbage. Dette fylder dem rimeligt nok med afsky, og de går derfra, ganske som de kom, mere som dyr end som mennesker.

De er taget lige ud af tysk teater, når det er værst – komisk/grotesk/obskønt. Deres forhold til den egentlige film, i stil eller i hensigt, undgik mig. I øvrigt er fotograferingen realistisk, hvad filmen i det store og hele ikke er. Den udvikler sig ikke kronologisk, og stilen er ikke beskrivende. Mr. Mekas har sagt, at han har villet skabe et stykke poesi, og det får så være. Selv om det ikke i begyndelsen er tydeligt, så udvikler filmen sig til et *post mortem* om Frances' selvmord. Dette opbygges krampagtigt af glimt, der kun svagt har noget at gøre med hovedpersonerne – Gregory (Adolfas Mekas), Ben Carruthers og Argus samt Frances selv (*Frances Stillman*). Der er tilbagevendende temaer og scener, ja endog tilbagevendende billeder (Adolfas, der kigger ud ad vinduet eller på en *Curtis Harrington* eller på en af tyvernes avantgarde-film, der – så vidt det overhovedet lader sig afgøre – vises på gårdspladsen), men jeg finder det ikke nødvendigt at udforske filmen så grundigt, at alt dette udsættes for en nærmere undersøgelse. Filmens program er tydeligt nok – det materialistiske samfund er grådigt og tankeløst, og dets sejre er dyrekøbt. Dette bliver sagt helt tilfredsstillende i et af de citerede digte, men



„Guns of the Trees“. *Argus Speare Juilliard.*

det bedrøvede mig at konstatere, at filmen ikke tilføjer meget til digtet bortset fra de mange spørgsmål om personerne, spørgsmål, der – som ovenfor anført – ikke bliver besvaret, måske fordi de stilles så slet. Filmen er desuden meget besynderlig. Havde den ikke været så besynderlig, kunne den muligvis have appelleret til et ganske usophisticated publikum, netop fordi den virker så ubagt. Og Jonas Mekas har med sin mangel på stil og på grund af sine noget små forsyninger af virkelig indsigt samt takket være det dårlige spil sandsynligvis forrådt ethvert fornuftigt sophisticated publikum, som har set den. Hvad er da tilbage? Et publikum af filmfolk, der er i gang med at indspille eller som har lyst til at indspille lignende film?

For at åbne diskussionen en smule vil jeg anføre to anmeldelser af denne film. Den første er skrevet af *Ernest Callenbach*, der redigerer „Film Quarterly“, og den står i det pågældende

tidsskrifts nummer for sommeren 1962 (volumen XV, nr. 4). Den anden er skrevet af *Joseph Freeman*, forfatter, oversætter af *Eisenstein* etc., og den står i „Film Culture“ for sommeren 1962 (nr. 25). Mr. Callenbach kan ikke lide filmen, det kan derimod Mr. Freeman. Callenbach kalder filmen en „fiasko i det udtryksmæssige“ og siger, at dens sprog er „ha-stemt og selvbehageligt“, samt at instruktøren har „undgået at skildre forholdet mennesker imellem; han har sat mennesker op over for hinanden uden at evne at vise dem i kontakt med hinanden“. Freeman accepterer derimod filmens sprog og bringer citater for at understøtte sin bedømmelse. (Callenbach kunne udmærket have citeret de samme steder for at understøtte sin bedømmelse). Han siger desuden, at dette er den første film, han i lang tid har set, der „gennembruder de dødsdømte begreber, som dominerer den konventionelle film og opinionsdannelsen – takket være en ef-

fektiv sammensmeltning af film og poesi – det autentiske billede af netop den aktuelle virkelighed, som vi møder i de bedste digte, romaner og filosofiske værker“. Hvad skal man nu mene om en sådan uenighed? Callenbach og Freeman kan ikke på samme tid begge have ret. De er uenige på mange enkelte punkter – uenige om udførelsen, montagen, sproget og filmens særlige stil. Skal vi forklare denne uenighed, må vi nærme os spørgsmålet med andet og mere end alene sansen for, hvad det er, der skaber den gode *film*. Vi må overhovedet danne os et billede af kunstens rolle i det samfund, som nu er under udvikling. Selv da finder jeg Freeman vanskelig at begribe. Han taler om avantgardisterne, Karamazov, Psalmisten, Prædikerer, Job, Hamlet, Voltaire (personerne er „Candister, der søger efter hemmeligheden bag godt og ondt . . .“), Platon, More, Bacon og – om og om igen – Shelley, hvis linier sammen med Allen Ginsbergs udgør en del af filmens poetiske akkompagnement. Denne henvisning til kunstnere, som påstås at støtte filmens grundtanke, finder genklang også i filmen – Freeman anfører et eksempel (den talende er Gregory): „Mayakovsky, Lorca, Crane, Neruda, Yessenin, Apollinaire, Artaud – digtere, der tog sig selv af dage eller blev myrdet af verden! Forband verden fra jeres ædle grave!“ Det er måske den slags fyld, som film efter Freemans mening helst skal fyldes med – for mig at se er det simpelt hen det fyld, man stopper i en gås, som allerede længe har været uanstændigt død.



Den sidste film på listen er „The Connection“. Det er rimeligvis fair at fremhæve, at denne film ikke kan siges at høre naturligt til New American Cinema. „Film Culture“ brændte nok meget for den før og under indspilningen, men interessen kølnedes, da den blev vist. Og siden har man ikke givet den megen spalteplass. Det er sjældent, at film overhovedet anmeldes særskilt i dette tidsskrift, men „The Connection“ optog endog mindre plads end nogen af de andre film, som blev omtalt (bortset fra billederne – Shirley Clarkes film ledsages altid af meget smukke *stills*). Formodentlig vil „Film Culture“ tage sig mere af Mrs. Clarkes næste film, som hun

nu er i færd med at klippe, „The Cool World“. I sine kontroversielle „Notes on the New American Cinema“ (Spring 1962) sagde Mekas umiddelbart efter at have fortalt om Franks film: „Det er et lignende åndeligt landskab, Shirley Clarke maler i sin første film „The Connection“ (1961). Man kunne da på ny kritisere filmen af formelle årsager, dens brug af Pirandelloismer, der egner sig bedre for scenen end for filmen. Men en kritik af denne type kan ikke formindske betydningen af en film, der som denne forsøger at tilføre den kommercielle film et nyt indhold og en ny virkelighed. Stykket er blevet formet om til en stærk filmisk helhed med en stilistisk stramhed, der gør den fortjent til en betydningsfuld placering i den uafhængige filmproduktions annaler. Hvad enten man opfatter den som et stykke „magisk realisme“, en amerikansk version af „Vi venter på Godot“, eller simpelt hen som en parabel om en samling *junkies*, der venter på deres *fix*, så er og bliver filmen en enestående begivenhed.“

Dette er kommentaren i dens fulde længde. I vinternummeret 1962/63 (nr. 27) figurerer filmen i „Film Culture“s filmoversigt. Hvis vi alene holder os til dem blandt de deltagende, der redigerer bladet (medregnet *Arlene Croce*, som først for nylig trak sig tilbage), så finder vi følgende bedømmelser: Jonas Mekas 5, Adolfs Mekas 3, George Fening 4, Andrew Sarris 3 og *Arlene Croce* 0. Det højst mulige pointtal er 5. Tre af de otte andre „dommere“ havde ikke set filmen, og en anden gav den 0 (*Rudy Franchi*, der redigerer „New York Film Bulletin“, et tidsskrift, der forsvarede „Cahiers“-meninger over for det amerikanske publikum. „Cahiers“ kunne heller ikke lide filmen).



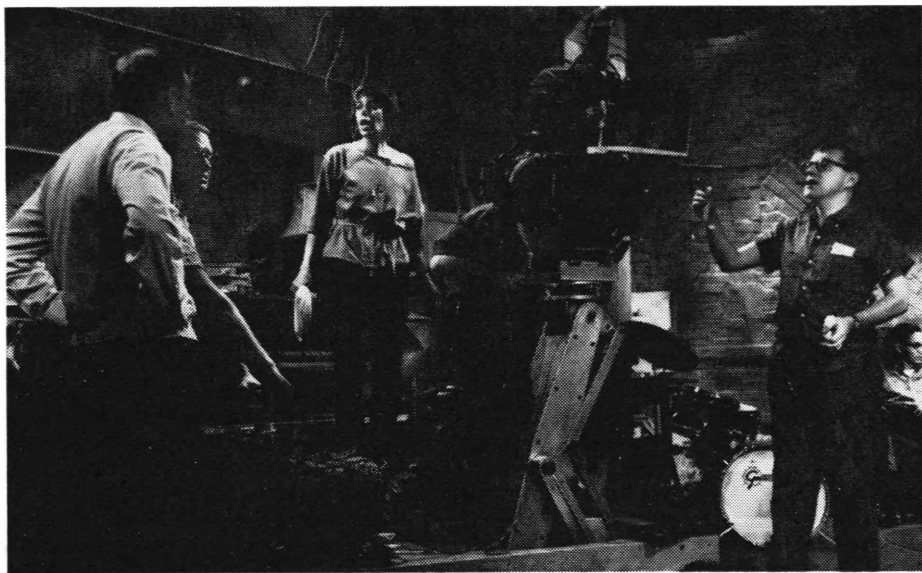
Arlene Croce anmeldte filmen i „Film Quarterly“, hvor hun tager afstand fra den. I det pågældende nummer (Summer 1962) blev to film dobbelt anmeldt, „The Connection“ og „West Side Story“. I begge tilfælde var det nødvendigt med to anmeldelser, eftersom der bestod så stor uenighed mellem de synspunkter, tidsskriftet fik forelagt. Over for *Arlene Croce* stod i dette tilfælde *Basil Wright*, den engelske dokumentarfilmmand, der skrev til tidsskriftet under sit ophold hos U.C.L.A.,

hvor han gæsteforeløste. I hans øjne, og man bør huske på, at han netop repræsenterer dokumentarfilmen, er det lykkedes instruktøren at få os til at tro på, at det, vi ser, er *virkeligt*. „Når en eller anden pludselig snubler, så opfatter vi det direkte. Intet er anskuet udefra.“ Men kritikeren Miss Croce finder ikke, at instruktøren har haft heldet med sig. „Det må beklages, men „The Connection“ formår aldrig at bilde os ind, at den handler om noget virkeligt.“ De er også uenige om metoden – Wright opfatter filmen som væsentligt ændret fra skuespillet, Croce synes, at det er og bliver teater.

Men det forundrer mig nu ikke slet så meget, at der opstår uenighed om en film som denne, der jo beskæftiger sig med noget, der er på afstand, som at man kan blive uenige om en film som „Guns of the Trees“, der ikke beskæftiger sig med den slags. (Jeg taler naturligvis om noget, der er på afstand af publikum, ikke af personerne). „Guns of the Trees“ har meget at fortælle om sine mennesker, måske for meget, men den prætenderer aldrig, at vi er dem på nærmere hold end gennem kameraet og via montage, altså indirekte. Men „The Connection“ forsøger at få os til at

tro på, at vi overværer fremførelsen af en dokumentarfilm, hvis skabere kun har haft det allermest nødvendige med den at gøre. Skønt vi altså meget godt ved, at vi sidder og ser på et lærred og derfor befinder os på en afstand, som aldrig opleves i et teater, så vil Gelber og Clarke dog have os til at opfatte det, som om denne afstand ikke er nogen anden end den selvsamme, som man opfatter en ugerevy i – ikke den afstand, i hvilken vi oplever afsløringen af en drøm. Derfor er den afstand, de beskæftiger sig med, af en ganske anden art. De vil have os til at tro, at det er skuespillere vi ser på (Brecht prætenderer aldrig andet); de vil have os til at tro, at vi ser mennesker i billeder, som er optaget af en dokumentarfilmmand, som ganske tilfældigt kommer med ind i billedet. Derfor bliver vi fra tid til anden placeret midt i historien om disse mænd, der venter på deres forbindelse (den, der bringer dem heroinen), og vi bliver så pludselig revet ud af dette, når vi ser „instruktøren“ Jim Dunn eller hans „kameramand“ J. J. Burden, eller når vi hører stemmer på lydsiden. Hvis vi uden at stille spørgsmål accepterer dem og straks falder tilbage i handlingen, så er afstanden igen tilvejebragt. Vi har fulgt hand-

Shirley Clarke under optagelserne af „The Connection“.



lingen, vi er brutalt blevet mindet om, at disse mennesker udsponeres, og med dette i frisk erindring vender vi tilbage til vores spionagetjeneste. Hvis vi ikke kan acceptere dette, brydes cirklen, og vi er tabt bag af filmen, med mindre filmen selv finder de veje, ad hvilke den bringer os tilbage til handlingen.

Der er derfor i filmen to tyngdepunkter, det ene: Hvor troværdige er Dunn og Burden? – det andet: Er filmen i stand til at fange os tilbage, hvis den taber os ved det første tyngdepunkt? Af Basil Wright forstår vi, at han accepterer Dunn og Burden, og filmen danner altså for ham et fuldentet hele. Croce derimod kan ikke acceptere dem og finder derfor ikke filmens styrke til at fange hende tilbage overbevisende. Hvis det ellers kan interessere nogen, så befinder jeg mig et sted midt imellem disse to holdninger. Jeg accepterer ikke den dokumentariske form (og har derfor besvær med Dunn og Burden), men filmen forekommer mig meget ofte at have held til at overvinde denne hindring. Dertil forekommer det mig nødvendigt at fremføre, at netop det tonefald, som Miss Croce anvender i sin anmeldelse, overhovedet ikke gør det klart, hvor væsentligt et eksperiment denne film er.

Måske er afstanden mellem Mrs. Clarke og New American Cinema – i forbindelse med denne film – opstået på grund af hendes ofte gentagede forsikring om, at hun besluttede sig til at skabe filmen ikke så meget på grund af dens emne (og det er jo netop det, der tiltrækker Mekas), som på grund af den mulighed, den gav hende for at udforske film i det hele taget. Dette er karakteristisk for alt hendes arbejde, også for hendes kortfilm, der udgik af hendes tidligere karriere som danser, og det passer delvis også på „Bridges go round“ og „Skyscraper“. I „Bridges“ fotograferede hun de broer, der forbinder Manhattan med det øvrige New York og New Jersey. Hun kører hen over dem og sejler under dem og langs med dem, og broerne flyder gennem billedrammerne, som bevægede de sig selv. I „Skyscraper“ giver hun os et portræt af en bygning. Hun kan desværre ikke lide den pågældende bygning (en af de hæsligere blandt de nyeste skyskrabere i New York) og er selv på afstand af sit emne, hvad der skammer filmen en anelse. Filmene blev i øvrigt sponsoreret af bygningens ejere. Men filmen indeholder in-

teressante eksperimenter med kommentaren, der fremføres i sange (om bygningen) og i tilfældige beskrivelser af bygningen, som hun har optaget på bånd og derefter sat i forbindelse med billederne. Derpå forsøgte hun i „A Scary Time“, som hun sammen med *Robert Hughes* lavede for UNICEF, noget helt andet. Som udgangspunkt for deres film benytter de en kampagne, der startes af børn i New York for at samle penge ind til UNICEF. Clarke og Hughes behandler et dokumentarisk materiale om fattige og sultende børn i verden på en måde, der lidt efter lidt trænger sig helt ind på os, så vi bliver tvunget til at opdage forhold og drage slutninger, som sandsynligvis ikke ville være gået op for os i det sædvanlige jag. Clarke og Hughes når deres mål ved at koncentrere sig om billeder af de børn, som vil nyde godt af UNICEF-kampagnen. Nogle af disse billeder vises som plakater, der bæres af amerikanske børn, andre ses i baggrunden af kampagnens hovedkvarter. Vi ser så, hvor disse fotografier stammer fra, og lidt efter lidt går det op for et af børnene, hvad aktionen betyder. På hjemvejen fra dagens indsamling bliver han pludselig overvældet af disse billeder af børneansigterne fra plakaterne. Det virker som et mareridt, et mareridt, der vel at mærke foregår i vågen tilstand.

En film af denne type bliver naturligvis ikke en succes, fordi kritikerne roser den, men fordi den betyder en følelig hjælp til de folk, der har bestilt den. Men dens succes beror ikke alene på dens vidtrækkende evne til at overtale; den har desuden for filmfolk stor betydning takket være sine stilistiske eksperimenter.

Af samme grund fortjener „The Connection“ opmærksomhed. For at give den det rette perspektiv må den nøje analyseres, og det ikke i dens enkle lineare udvikling, som vi oplever den på lærredet, men i et klippebord og i enrum. Det vil da være muligt at konstatere dens plan og lære deraf. For det er ganske absurd, hvis vi uden videre, det være sig nok så undvigende, kommer til den slutning, at skuespillet i dette tilfælde havde større styrke end filmen (vi går ud fra, at Croce heller ikke kunne lide stykket). I teatret stod det os så klart, at vi sad og lyttede nysgerrigt og påtrængende, at det var os umuligt (os, det vil sige mig og mine ledsagere, deriblandt instruktøren *Philip Leacock*) at klappe, da stykket var omme – det

var simpelt hen uhøfligt. Men denne fornem-
melse havde jeg kun sjældent, da jeg så fil-
men. Jeg ser personerne reagere over for ka-
meraet, men jeg får samtidig kameraet at se,
kameraet som endnu en person, ikke som red-
skab for mig, der sidder og lytter og lurer. Det
er formodentlig sådan, at filmen må gå et
skridt videre, hvis den vil opnå den medleven
hos publikum, som lod sig gennemføre med
skuespillet; først da kan afstanden virke uden
at det, der er blevet tilbage af dramaet, udsæt-
tes for nogen risiko.

★

Hvordan lader denne del af diskussionen sig
nu bedst afslutte? Måske ved at vende tilbage
til de tidligere nævnte sider i „Film Culture“.
Om „Guns of the Trees“ skriver Jonas Mekas
i sine „Notes on the New American Cinema“:

„Hvis man vil prøve at nå ned til dybere
sandheder, og hvis man ønsker at tale indi-
rekte, så når man før eller senere frem til et
punkt, hvor det bliver nødvendigt at opgive
realismen og begive sig ind på poesiens terri-
torium. Det nye stof kræver en ny kunstnerisk
udtryksform. Kunstneren begynder da at ud-

trykke sin uro og sin utilfredshed på en mere
åben og direkte måde. Han er på jagt efter
en friere form, en form, der åbner ham en
større vidde af følelsesmæssige og intellek-
tuelle udsagn, sandhedsekspllosioner, varsels-
skrig, billedophobninger – ikke for at fortælle
en munter historie, men for fuldt ud at kunne
udtrykke rystelserne i menneskets ubevidste
liv, for at konfrontere os med det moderne
menneskes sjæl. Den nye kunstner er ikke ude
på at underholde tilskueren; han udsender
personlige bekendelser om verden af i dag.“

Senere i det samme nummer skriver Edouard
de Laurot, en anden af tidsskriftets redaktører
og kritisk stemt over for Mekas:

„The New American Cinemas forsøg på at
udsætte „livets sandheder“ for en ny og stær-
kere belysning, er afsluttet i en falsk morgen-
dæmring. . . . The New American Cinema har
lidt det samme nederlag, som Hollywood har
lidt: ikke et nederlag, der skyldes metoderne,
men derimod middelmådige tanker og indiffe-
rente mennesker. Vi foreslår, at kunstneren ikke
skal udtrykke sig selv, men at han udtrykker
sig selv til andre mennesker.“

Skal diskussionen fortsættes, da gør man
det frugtbarest på dette grundlag.

„The Connection“. „Cowboy“, der er „forbindelsen“, ham der bringer heroinen.

