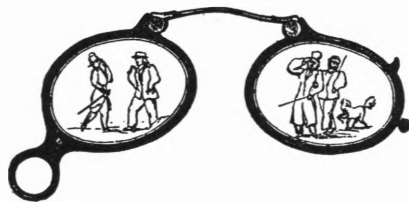


Man kan, uden at det har noget synderligt formål, skændes om, hvorvidt det er i svensk eller i dansk film, at de mest spændende ting sker for tiden. Hovedsagen er, at der er kunstnerisk aktivitet, og det er der i begge lande. Ser man imidlertid på forudsætningerne for, at filmkunsten kan trives, er svenskerne stadig foran. Man har i år med et rask tag afskaffet forlystelsesskatten, man er i fuld gang med at skabe et svensk filminstitut, og på et par af de mest betydningsfulde produktionsselskaber sidder der nu yngre filmkyndige folk i toppen. Der er altså ved at blive skabt en god baggrund, som de nye instruktører *Hans Abramson*, *Jörn Donner*, *Bengt Lagerkvist*, *Vilgot Sjöman* og *Bo Widerberg* kan udfolde sig på.

Herhjemme går det mere trægt. Vi skal have en ny biograflov, der åbner betydeligt bedre muligheder for støtte til den danske produktion, men om nogen principiel revision af loven fra 1938 er der ikke tale. Vi trækkes stadig med forlystelsesskat, og vi bliver næppe heller foreløbig af med filmcensuren. Filmskoleplanerne vil sikkert også stadig i lang tid befinde sig på kommissionsplanet.

Et nyt udtryk for de ihærdige bestræbelser på at skabe det filmmiljø, som alle er enige om er én af forudsætningerne for en national filmkunst, er det også, at Stockholm nu har fået sin første *art cinema*. Biografen „Lejonungen“, der ejes af Svensk Filmindustri, er blevet omdøbt til „Smultronstället“ og indledte i september en ny æra. Man er kommet nemt til den første serie, hvilket ikke vil sige, at den ikke er spændende. Det er nemlig simpelthen en præsentation af *Ingmar Bergmans* samlede produktion, fra „Hets“ til „Nattvardsgästerna“, 28 film ialt, fordelt på tre måneder. Her får de filminteresserede virkelig muligheder for at efterprøve de vurderinger og analyser, som Bergmans produktion i de senere år har været underkastet af mere eller mindre velorienterede skribenter. Man lykønsker stockholmerne til det nye kunsttempel, man er opmuntret af initiativet fra SF, og man er i højeste grad spændt på at se, hvad lederne *Kenne Fant* og *Bengt Forslund*, der står for programtilrettelæggningen, vil bede på, når Bergman-serien er kørt til ende.

I. M.



De er her allerede

THE BIRDS („Fuglene“). Prod.: Alfred Hitchcock. Manus.: Evan Hunter efter en fortælling af Daphne Du Maurier. Foto: Robert Burks. Specielle fotografiske effekter: Ub Iwerks. Specielle effekter: Lawrence A. Hampton. Elektronisk musik: Remi Gassmann, Oskar Sala. Dekor.: Robert Boyle. Fuglentræner: Ray Berwick. Medvirkende: „Tippi“ Hedren, Rod Taylor, Suzanne Pleshette, Jessica Tandy, Veronica Cartwright, Ruth McDewitt, Ethel Griffies, Charles McGraw, Doreen Lang.

Så kom fuglene, som kunstneren ser dem. De kom oppefra, uventet og helt uforklarligt. De dalede roligt ned, indtil de kom i berøring med menneskenes verden. Så spredte de terror og rædsel, og hvor de kom, kendte man intet forsvær – selv politiet stod magtesløst. Man kunne lukke sig inde og håbe på det bedste.

Lad os slå fast straks, at *Hitchcock* kendes som en humorist i den værdifulde betydning, at han gennem humoren udtrykker sig filosofisk. „Psycho“ viste blot et voldsommere temperament og et mere synligt vovemod, end man var vant til. I „Fuglene“ går han endnu videre. Den gamle mands allegoriske vision er udformet med en vitalitet, der må imponere, og med en struktur, der må have været en kraftig udfordring til hans faglige dygtighed. Hitchcock sætter selv sine grænser og går så alligevel hyppigt over dem for at se, hvor langt han kan nå frem eller ud. Trappescenerne i „Psycho“ gentages i „Fuglene“, men nu forsinker han overraskelsen for derefter at øge situationens forfærdende karakter. Melanies opdagelse af fuglene på loftsværelset og deres næsten fatale angreb på hende er længere og mere udpenslet end badekar-scenen i „Psycho“, der dengang forekom at være maksimal. Som i „Psycho“ er forhistorien konventionel – her er den næsten bevidst uinteressant – og som i „Psycho“ er dette en omhyggelig bearbejdning af tilskueren, der deri-

gennem næsten sidestilles med de indifferente og selvtilfredse hovedpersoner, der bl. a. på grund af deres selvoptagethed bringer sig selv og andre i skæbnesvangre situationer. Man kan med sindsro gå meget vidt i sin tolkning af „Fuglene“ – man vil mange gange standse op af frygt for at virke overspændt – men eftertanken bibringer atter tolkningen sandsynlighed.

★

Vi er jo ikke vant til „fall-out“-dommedagsvisioner i en så minutiøst udarbejdet form, og vi viger tilbage for at betragte et par „lovebirds“ i et bur som mere end selskabsfugle. Vi tænker hellere realistisk og ser for os billedet af fugle på vild flugt ved lyden af et geværskud. Sikkert fordi fuglene af og til bliver netop fugle og ikke Hitchcocks fugle, der ikke lader sig drive bort med konventionelle våben. Men vi – tilskuerne – er jo også beslægtede med den udsøgte forsamling i restauranten efter fuglenes angreb på skolebørnene. Her er samlet de forklaringsøgende, fatalisterne og heksebrænderne. Her siges og gøres ting, der kan virke som en udlevering af det skildrede bysamfund, en blotstilen af dets utilstrækkelighed, dets mangel på evne til nøgternt at anskue situationen, til at leve op til den. Konventionerne er så accentuerede, at de samtidig bliver en prøve for tilskueren, der må tvinge sig selv til at forsøge med en analyse (eller en mindre nuanceret sondring) af de korte, hårde replikker. Hitchcock har udtalt, at han planlagde at lade flygtningene ankomme til San Francisco blot for at finde Golden Gate Bridge dækket af truende fugle. Men han turde ikke. Det ville vel også have været lidt misantropisk i betragtning af, at både Mitch og Melanie i krisesituationen formår at skyde selvtilfredsheden i baggrunden til fordel for positiv handling. Den omstændighed, at de slipper bort, er en anerkendelse af deres værdi, men selvfølgelig slæber de den fortvivlende apatiske mor og det „uskyldige“, fugleglade barn med sig.

De medvirkende har ikke meget med skuespilleri at gøre, historien ikke meget med *Daphne Du Maurier* at gøre, det konventionelle ikke meget med konventioner at gøre, gysene ikke meget med de æstetiske *horror*-film at gøre og det lækre shot fra mågernes position over byen ikke meget med „The Birds“ at gøre. Men Hitchcock har en masse med analysen af vor tid at gøre, så meget, at man kan misopfatte ham som værende tidstypisk.

Poul Malmkjær.

Welles og Kafka

THE TRIAL – LE PROCES – IL PROCESSO („Processen“): F.I.C.I.T., Rom-Paris-Europa Productions, Paris-Hisa Film, München (Alexandre Salkind-Enrico Bomba) 1962. Instr.: Orson Welles. Manus.: Orson Welles efter Franz Kafkas roman. Dialog: Orson Welles og Antoine Tudal. Foto: Edmond Richard. Dekor.: Jean Mandaroux. Klipping: Yvonne Martin. Musik: Jean Ledrut og Tomaso Albinoni. Medv.: Anthony Perkins, Orson Welles, Madeleine Robinson, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Elsa Martinelli, Suzanne Flon, Akim Tamiroff, Katina Paxinou, Fernand Le-doux.

Orson Welles er en af de mest forbløffende begavelse, filmkunsten ejer; hans stil er uforvekslelig med nogen anden instruktors, fantastisk, barok, dæmonisk intens, virtuost artistisk og eminent behersket. „Processen“ er blevet et storslået udtryk for hans talent som filmskaber, og sådan bør den opleves. Welles er jo ikke primært nogen litterær begavelse, han er *film-instruktør*: først med kamera, aktører, lys og dekorationer bliver han virkelig veltalende. At forvente en tro filmatisering af *Kafka* vil være tåbeligt (til det formål måtte man finde et geni, som i sig forenede en *Hitchcock*, en *Chaplin* og en *Bresson*). Som *Kafka*-film er „Processen“ tvivlsom af indlysende grunde, – som *Welles*-film er den fremragende.

For selv om filmen, i sammentrængt form, følger bogens handling ret nøje, adskiller den sig afgørende fra *Kafkas* værk i udtryk og idé. Orson Welles er sig dette meget vel bevidst. Det er et højest aktuelt mareridt, han har villet skildre; sagt med hans egne ord er det en film om „individets undertrykkelse i det moderne samfund“ og dets magtesløshed „overfor det absurde i tilværelsen, uretten, tilfældighedernes spil og det maskineri, der knuser en“. Filmens Josef K. når til en erkendelse og en retfærdig protest, før han dør, han bliver ikke værgeløst dolket, men sprængt i luften – filmen munder ud i en paddehattesky. Dette syner unægtelig noget småt og banalt „engageret“ overfor Franz Kafkas roman, som jo handler om skyld, samvittighed og angst på et langt mere omfattende plan. I sin problemholdning kan filmen i øvrigt minde om *Ionescos* „Næsehornene“, som Welles iscenesatte i London, også her vender „helten“ sig til sidst mod den absurde overmagt i ensom protest.