

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.

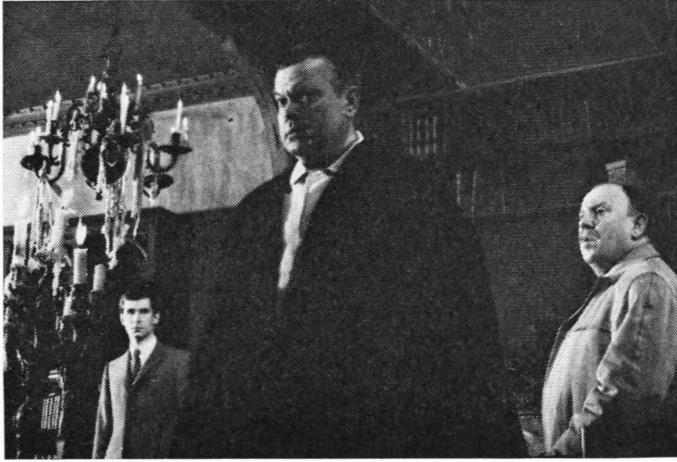
Poul Malmkjær.

## 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.



Anthony Perkins,  
Orson Welles og  
Max Haufler i Wel-  
les' „Processen“.

Dog, dette motiv begrænser sig til filmens to sidste scener, mødet med præsten og advokaten i domkirken og henrettelsen. Den væsentligste forskel mellem bogen og filmen ligger i den opfattelse, Welles har af Josef K.'s oplevelser som et regulært *mareridt*: alt foregår i en grotesk, fantastisk og forvredet drømmeverden udenfor tid og rum, pragtfuldt formidlet af Welles' eksplosivt fortættede montageteknik og overdådige billedfantasi. Men *die Kafka-Welt* er jo karakteristisk for næsten det modsatte: her udfolder det drømmelignende sig mærkeligt klart og nøgternt i det virkelige, alt forløber normalt og truende roligt, Kafkas sprog er køligt og præcist.

Der er dog scener, hvor det kaffaske og det welles'ske smelter smukt sammen. Således i arrestationsscenen, hvor blandingen af det absurd farceagtige og den morgengrån virkelighed er truffet fint, både i spillet og i kameraforingen, som formidler en svimmel fornemmelse af, at det nøgterne, barvæggede pensionatsværelse hele tiden skifter størrelse (disse optiske forskydninger benytter Welles virkningsfuldt talrige gange i filmen) – og den intenst poetiske sekvens, hvor Josef K. føres til henrettelsen af de to bøddler; her giver den rolige billedrytme en smuk musikalsk udløsning før slutningen.

Men først og fremmest er alt jo umiskendeligt Orson Welles. Han har i en næsten abstrakt form gennemspillet hele sit register og er så suveræn, at filmen aldrig virker teknisk tyngt. Næsten alt er lykkedes. Han kan udnytte de mest kolossale locations, som den forladte Gare

d'Orsay, de mest ekstravagante dekorationer og belysninger, uden at billed-arkitekturen eller rytmen sættes over styr, uden at ende i det overlæssede eller det blot affotograferede ornament. Nævnes skal også de chokerende virkninger, han opnår med skarpe lyskontraster og hurtige klip i torturscenen og i Titorellis atelier. Kun en enkelt sekvens med en besynderlig stivnet opstilling af gamle mennesker med numre på brystet omkring et tildækket monument falder udenfor som stilfremmed i sin allegoriske højtidelighed, – og så naturligvis den ulyksalige bombe.

Skuespillerne føjer sig perfekt ind under Welles' dynamiske instruktion, mange er fantasifuldt valgt, selv i ganske små roller. *Anthony Perkins* spiller Josef K., lidt glat måske, men intelligent og klart, *Akim Tamiroff* er helt vidunderlig som Bloch, det er filmens mest originale skuespillerpræstation, og *Romy Schneider* er foruroligende og raffineret som Leni. Orson Welles selv lægger stemme til Kafkas fabel „Foran loven“, som indleder filmen i en smuk grafisk fremstilling af *Alexeieff*, og han åbenbarer sig korporligt som advokaten i en overdådig seng, hyllet i cigartåger og tusind kærters *clair-obscur*, med den tons-tunge *underacting*, som er ham egen! Det er næsten selvparodisk, men han har råd til det, og han kan med selvfølelse sætte sin kendte mundtlige signatur ved filmens slutning: „I played the advocate and I wrote and directed this film; my name is Orson Welles.“

Henning Jørgensen.