

**THE NEW
AMERICAN
CINEMA II**

Af Colin Young

Siden første del af denne artikel (i „Kosmorama 62“, april i år) er The New American Cinema (NAC) officielt nået til den amerikanske vestkyst. For nogle uger siden fik vi i Los Angeles en mærkelig meddelelse med posten. På den ene side stod der: „Den 12. oktober for 471 år siden opdagede Columbus Amerika. I dag opdager De The New American Cinema!“ Det var en farlig sammenligning. Hvad slags invasion bad man os om at forberede os på?

Indeni programmet lovedes tre film – *Stan Brakhages* „Dog Star Man Part I“, *Gregory Markopoulos'* „Twice a Man“ og *Jack Smiths* „Flaming Creatures“ (vinderen af „Film Culture“'s femte „independent film award“). Jeg ville ønske, at det havde været tilstrækkeligt blot at fortælle, at Brakhages film var dunkel, prætentios og kedelig, at Markopoulos' film ikke ankom (den blev ved et uheld sendt videre til Hawaii), og at Smiths film var artificielt „betydningsfuld“ men obskøn.

Overalt i propagandaen for The New American Cinema er man stødt på det argument, at vi er omgivet af „film poetry“. I sin spalte i New Yorker-ugebladet „Village Voice“ beskriver *Jonas Mekas* filmoptagelser i forskellige egne af landet – „Digtere omgiver Amerika, flankerende det fra alle sider.“ Han har naturligvis ikke set hovedparten af deres film. Han antog simpelthen, at de var digtere, fordi de befandt sig uden for den kommercielle filmproduktion og uden for filmskolerne, fordi de ikke havde nogen formel uddannelse (eller ambitioner), og fordi de var blevet ham anbefalet af nogen, der brugte det rigtige sprog. Et amatøragtigt lille filmforsøg, der blev kaldt „L“, blev vist i Los Angeles, og programmet introducerede instruktøren med denne note: „*Paul Beattie* er, til oplysning for dem, der ikke ved det, en vild filmdigter fra Californiens nordlige skove.“

Jonas Mekas har ofte argumenteret på denne måde. En nyttig opsummering af hans holdning kan man finde i kataloget for „Film-makers' Cooperative“. Mekas introducerer én sektion af filmene og siger: „Disse er nogle få eksempler på den nye filmpoesi, der bliver skabt af filmundergrundsbewægelsen i dag. En fri, uanstrengt, spontan, befriende, uhindret, nyfødt poesi. Intet intellektuelt og formalistisk og symbolistisk billedsprog, ingen forceret

handling: de er lette og skødesløse og smukke. De er skabt i den yderste creative frihed, uden kunst, uden indhold, professionalismisme etc. De har den frihed, som man finder i Brakhages film (der, i øvrigt, er anbragt andetsteds i kataloget), de har den „urenhed“, som man finder i *action painting* og i skrammelkunst ... og de har Zens sans for humor. Fantasien i dem ... er bundløs ... De genopdager poesien og visdommen i det irrationelle, i nonsens, i det betydningssløse, i det absurde – de angriber og ødelægger det falske, det prætentiose, det for-tænkte og det forlorne i os. De åbner for os den poesi, der kommer fra egne, som ligger hinsides intellekt og fornuft. Det er kunsten i dens mest engagerede og uskyldige, unødvendige forstand; den løser os fra falske engagementer. Jeg er ikke i tvivl om, at jeg overdriver disse films dyder og skønheder – men sådan er jeg, en forrykt og vanvittig, der er besat og forvirret af denne nyfødte poesi.“

Ved den 9. Flaherty Seminar (der hvert år gennemgår, hvad der er skabt af nyt på det dokumentariske område i sammenhæng med *Robert Flahertys* film) havde man ventet, at Mekas skulle udvikle nogle af disse tanker i den afdeling, der hed „Poetry Vérité versus Cinéma Vérité“, men han ankom adskillige timer for sent, og programmet måtte omorganiseres, således at han kunne komme videre næste morgen. Da han hørte dette, sagde han, at han ikke kunne blive til den følgende morgen, og tilføjede så med et skuldertræk: „Men poesien får aldrig nogen chance.“ Af sådant stof skabes martyrer. Men digtere?

Gennem årene har filmkritikken skulket fra at skabe en terminologi, der udelukkende kunne anvendes ved vurdering af film – og har været stolt af i stor udstrækning at låne udtryk fra musik (f. eks. „rytme“) fra malerkunst („farverig“ endog om film i sort-hvid) og fra litteratur („poetisk“). Vi har gjort indrømmelser og tilladt dette. Men i den senere tid bruges ordet „poesi“ om alle slags film – egentlig om alt, der ikke er dokumentarisk eller dramatisk. I augustnummeret af „Sight and Sound“ taler *Roger Leenhardt* om poesi og film på en anden måde: „... hvis vi skal tale historisk, var filmen en ungdommens kunst. Da den udviklede sig, syntes jeg imidlertid, at den blev en kunst for de midaldrende – hvilket ikke bekymrede mig, da dette syntes at bringe

den nærmere til romanen ... Derfor blev jeg temmelig foruroliget, da ungdommen for nogle år siden overtog filmen ... (jeg måtte) til at se nogle af mine generelle formodninger i et nyt lys. Hvis filmen er et udtryk for ungdommens verden, for tanker og følelser hos unge mennesker i tyverne, så er den ikke mere den film, som jeg havde dannet mig et billede af. Jeg drog paralleller med romanen, men sammenligninger måtte måske snarere foretages med poesien.“ Han antager, at lyrikere i mod-sætning til romanforfattere modnes tidligt.

Dette siger noget mere præcist om „film-poeterne“, end Jonas Mekas formår. Mekas bruger ordet „poet“ nedsættende. I samme artikel (et interview ved *Louis Marcorelles*) går *Jacques Rivette* videre. Han tager tråden op fra *Leenhardts* analyse af forholdet mellem manuskriptforfatter og instruktør. „Hele manuskriptforfatterens problem,“ siger *Rivette*, „er nært knyttet til de idiotiske forestillinger, der i den senere tid er opdyrket omkring tesen om instruktøren som den fuldkomne skaber, et ungdommeligt geni, der kan gøre alt, og som har resulteret i en tilstrømning af chokerende inkompetente instruktører. Tilsyneladende var vi, gruppen fra „Cahiers“ med *Truffaut* som vigtigste talsmand, ansvarlige for denne myte, men vi skrev på et tidspunkt, hvor polemik og chokerende udsagn som „enhver kan lave en film“ var nødvendige reaktioner mod den stive lagdeling, der dengang var ved at kvæle filmen ... Reaktionen var uundgåeligt voldsom og kompromisløs: alle former for ekstreme synspunkter blev ført frem. Og siden 1959 og den nye bølges fødsel er alle disse standpunkter blevet taget alt for bogstaveligt.“

Og endelig følger „den vigtigste talsmand“, *Truffaut*, sit hertil i et interview i „Cahiers“ (nr. 138, december 1962). Han beskriver de unge filmfolks følelse af vellyst i 1959 efter succes'erne med „Hiroshima – min elskede“ og „Ung flugt“, og tilføjer så: „Jeg tror ikke, at en film skal være begrænset i sin rækkevidde. Dette synes at være i direkte modstrid med filmens mål. Filmen er en populær kunst, og alle film skulle derfor henvende sig til de mange. Når denne populære henvendelsesform er etableret, er de kunstneriske mirakler mulige ... I grunden tror jeg, at en film ikke straks må være eksperimenterende på alle planer; selv i de mest udpræget avantgardisti-

ske film må der være noget, der forbinder dem med de ældre, mere klassiske film: en stærk handling, en fremragende stjerne, etc. Jeg kan ikke lade være med at føle, at alt for mange moderne film er blevet skabt for tilfældigt, uden disciplin og professionel kunnen.“

Jeg har citeret så udførligt fra disse franske rebeller, først og fremmest fordi de er rebeller, som kritikere og som filmskabere, og for det andet, fordi det var polemikken i „Cahiers“, der overhovedet gjorde det muligt at skabe et kritisk klima i USA, et klima, i hvilket entusiasmen i *The New American Cinema* kunne slå rødder. Men „Cahiers“ har fortsat og *The New American Cinema* er blevet stående på samme sted. Mekas, der langt fra er enig med *Truffaut*, tog for nylig nøjagtigt det modsatte standpunkt i en diskussion, der offentliggjordes i „Village Voice“, med *Storm de Hirsch* og *Louis Brigante*. Emnet var Jack Smiths „Flaming Creatures“ og spørgsmålet lød: Hvor kan en sådan film vises? Mekas svarer: „... selv om den kun vil tale til fem eller ti mennesker, skal den vises, fordi disse fem eller ti er meget betydningsfulde“. Senere siger han: „I Europa tror man stadig, at man kun kan skabe noget i en form, der appellerer til alle, men det er en løgn. Ved at begrænse formen, begrænser man indholdet. Man arbejder inden for accepterede mønstre.“

De grundlæggende betingelser, der frembragte den nye bølge i Frankrig og *The New American Cinema* i USA, var nogenlunde ens – en lukket industri; filmen som et middel for kommercielle formål snarere end som (i det mindste delvis) et personligt medium til kunstneriske formål, og en dødbringende kunstlet-hed i den etablerede film. Men derefter må vi konkludere derhen, at *The New American Cinema* og den nye bølge har meget lidt til fælles. Den nye bølges bedste film har skabt spændende udvidelser af de traditionelle film-former og har på denne måde beriget indholdet i filmene. Men *The New American Cinema* har valgt det formløse, der gør alt indhold til det samme, og som går uden om det kunstneriske, den professionelle kunnen, disciplinen og dette at meddele sig videre.

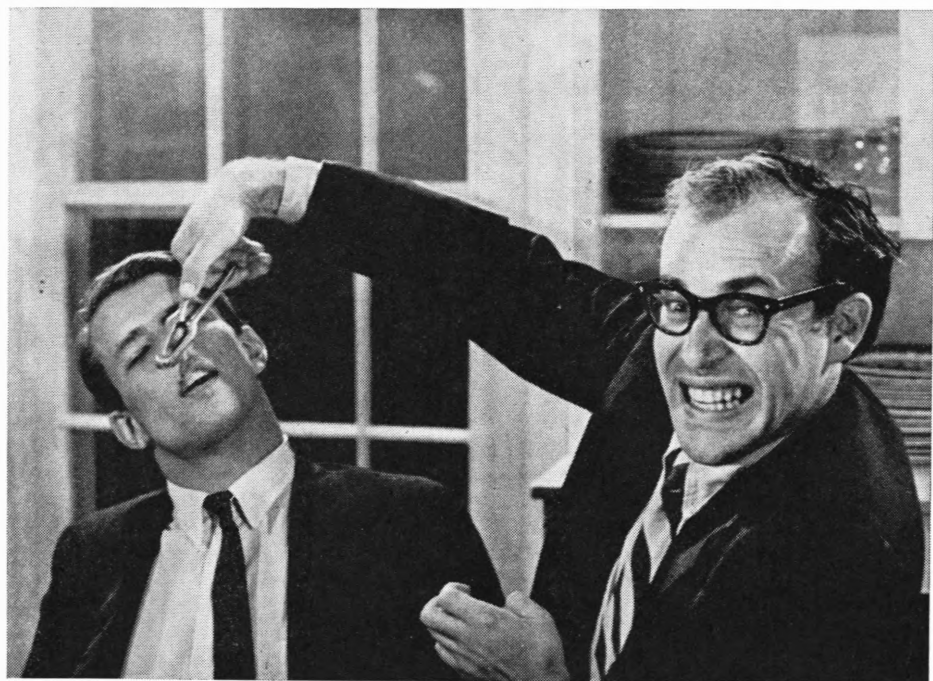
Dette bliver så meget tydeligere, når vi ser på nogle eksempler. Men det skal også bemærkes, at fordi Jonas Mekas begynder med de rigtige antagelser (den konventionelle film

begrænser virkelig det almindelige filmindhold, og den fremherskende situation inden for filmproduktionen favoriserer den konventionelle indstilling til filmskaben), og måske også af andre perifere grunde, er han virkelig omgivet af en venlig beskyttende stemning. Hans kolleger angribes, men han lades i forholdsvis fred. *Pauline Kael* (i „Film Quarterly“, foråret 1963) og *Dwight Macdonald* (i et af de sidste numre af „Esquire“) har angrebet *Andrew Sarris* (der er Mekas' medredaktør af „Film Culture“) for hans amerikanisering af „Cahiers“s „Auteur“-teori, og Macdonald har nu trukket sig tilbage fra „Film Quarterly“s „Films of the Quarter“, fordi han ikke vil være i samme stald som Sarris. Han er indstillet på at leve sammen med Mekas. „Jonas Mekas er ikke mit ideal af en kritiker, men da han af temperament er en digter og anarkist, er hans luner usystematiske, og derfor kan glimt af forståelse af og til skinne igennem tågen. Men Sarris er, ligesom visse marxistiske sekterere, jeg har kendt, en systematisk tåbe.“

Jonas Mekas er ingen tåbe, men han har en afsindig smag. En af de film, som han medbragte til The Flaherty Seminar, var Smiths „Flaming Creatures“. Jeg prøvede at sidde stille under forevisningen af den, men dagen havde været lang (filmen blev vist ved midnat), og vi havde netop set og diskuteret *Claude Jutra* „A tout prendre“.

Claude Jutra er en fransk-canadier, der har arbejdet i Frankrig (hvor han lavede „La bonne“) og i Canada (for „The National Film Board“, undertiden sammen med *Michel Brault*). „A tout prendre“ er hans første spillefilm, og det er en *tour de force*, der vandt pris som bedste canadiske film i Montreal over for en international jury (hvis formand var *Lindsay Anderson*). Den fører blandingen af stilelementer i „Skyd på pianisten“ langt videre og frembringer en nutidig fortællestil, som jeg ikke har set overgået på dette kontinent. Filmen er for en stor del selvbiografisk og beretter historien om en affære mellem Claude og Johanne, om hvorledes Claude dri-

Peter H. Beard og Marty Greenbaum i Adolfas Mekas' „Hallelujah the Hills“ – billedet på side 50 er fra samme film.



ver væk fra Johanne og endelig forlader hende, da hun bliver gravid.

I filmen spiller Claude Jutra og *Johanne* (en smuk negerpige fra Montreal) sig selv. Størsteparten af tilskuerne var ikke klar over, at filmen var selvbiografisk (hvad der heller ikke er nødvendigt for at forstå den), og de diskuterede den i helt almindelige vendinger, da Johanne pludselig brød ind i samtalen med – „Men Claude, jeg synes stadig det var frygteligt af dig at forlade mig på den måde...!“ Og Jutra svarede med armene strakt ud i korsstilling – „Jo, men jeg kom tilbage til dig, ikke sandt?“ Tilskuerne gispede og tav stille. De var bevæget af filmen og havde ingen anelse om, at nogen kunne afsløre sig selv så fuldstændigt.

Det var ind i en sådan atmosfære, Jonas Mekas sendte sine invitationer til midnatsforevisningen af de to NAC-film, „Flaming Creatures“ og „Blonde Cobra“. Ledsaget af nogle venner, en gruppe mærkelige skikkelser, beu-in-agtigt draperede i grå tæpper, vovede han tappert at blive forladt af alle de øvrige. Nogle få blev, men for mig såvel som for resten af Los Angeles, var festen i anledning af 471-årsdagen for Columbus' opdagelse af Amerika den første chance for at se „Flaming Creatures“. Filmen er blevet den mest betydningsfulde blandt den seneste række film fra NAC. Den er også blevet den prøvesten, der skiller de trofaste fra den hedenske fjende. Mere om filmen senere.

Stemningen var til stede og vi blev alle sat på plads af filmens instruktør, Jack Smith, som i programmet havde citeret: „Filmkritikere er skribenter, og de er fjendtligsindede overfor et visuelt fænomen.“ Men Mr. Mekas, der ikke er kritiker, tager det let. I „Film-makers' Cooperative Catalogue“ siger han: „... mest ekstravagante udladning af fantasi, billeder, poesi og filmkunst, der kun kan sammenlignes med de største værker af f. eks. von Sternberg. „Flaming Creatures“ vil ikke blive distribueret kommercielt på grund af vore syge samfundsmoralbegreber, ledere etc. ... Denne film vil blive kaldt pornografisk, degenereret, homoseksuel, banalt afskyvækkende amatørfilm. Det er den også alt sammen, men den er meget mere end det.“

Filmene er virkelig pornografisk, degenereret, homoseksuel, frastødende og amatør-mæssig.

Den får os til at spekulere på, hvordan Mr. Smiths hjemmeliv er, hvis det er den slags film, han laver dér. Han har et sted sagt, at begivenhederne, der vises i hans film, kunne være foregået nøjagtig sådan selv om kameraet ikke havde været der. Og hvad går handlingen ud på? En skrækeligt udseende mand klædt som en skrækeligt udseende kvinde ankommer til et selskab og kaster straks forelskede blikke til en pige, der er klædt helt i sort. Snart opdager man andre skikkelser, alle besynderligt klædt, mænd klædt som kvinder. Derpå følger en langstrakt scene, hvor personer kommer læbestift på; dens formål er tydeligvis at satirisere over ritualerne omkring det at „fikes op“, og vil sandsynligvis også overbevise os om, at sådanne ritualer kan være afskyelige. Metoden ligner meget en udstilling, der for kort tid siden afholdtes i Los Angeles (af popkunstnere), under hvilken nogle havde sat sig for at bevise, at mange kommercielle genstande er grimme, ved at fremstille en masse gigantiske kommercielt-udseende genstande grimt.

Læbestift-scenen kan også for tilskuerne have den samme emotionelle funktion, som Leach, der spiser ananas i „The Connection“. Ved teateropførelsen i Los Angeles, fik instruktøren Leach til at spise ananassen på en så afskyvækkende måde som muligt – antagelig for at rense vore hjerner for det konventionelle teater ved ganske enkelt at vise os noget, vi aldrig havde set i det konventionelle teater, og på den måde forberede os på det, der skulle ske – heroinnydelsen. Jack Smith har også i „Flaming Creatures“ en masse at forberede – et voldtægts-party, privat- eller massemasturbation, alle former for perversiteter udført enten privat eller i grupper, samtidig med at lydsporet er fyldt med passende skrig og stønnen. Billeder af genitalierne præsenteres i begyndelsen vilkårligt, og bliver senere under orgierne det punkt, opmærksomheden samles om. De er ikke emnet, men synsobjektet. Emnet er sandsynligvis noget andet.

Mekas kan således, i sin hyldest til filmens belønning med „The Fifth Independent Film Award“, skrive: „I „Flaming Creatures“ har Smith smykket den anarkistiske befrivelse af ny amerikansk film med en grafisk og rytmisk magt værdig det bedste i den formelle film. Han har for første gang i filmen nået et kunst-

nerisk stade, som er absolut fri for sømmelighed, og en behandling af erotik, der gør os alle tidligere filmskaberes begrænsninger klart.“

Dette kunne være et negativt resultat. Der er grunde til begrænsninger, som kan udspringe af smag, men som retfærdiggøres i det kunstneriske. Hvad skal man med en film, hvis tankesprog er selvødelæggende? Måske er meningen at være *utvunget*. Vi antager, at det for Mekas er en tilstrækkelig dyd, for det åbner for et emne, der endnu ikke er berørt af andre filmskabere. – „Smith har ramt os, ikke med blot og bar medlidenhed eller nysgerrighed overfor det perverse, men med Transylvestias og Fairylands hele herlighed og pragt. Han har kastet lys over en del af livet, skønt de fleste mennesker søger at undgå denne del.“

(I USA er „fairy“ det almindelige ord for en mandlig homoseksuel. „Transylvestia“ antages at være himlen for de skabninger, som ville skifte køn).

„Herlighed“ og „pragt“ er stærke ord. Det ville derfor være håbløst naivt at synes, at filmens emne er, at dette perversionernes og homoseksualitetens land er et dødt, mørkt sted. Pigen misbruges af mænd klædt som kvinder, der søger deres egen tilfredsstillelse, ikke hendes; men snart bukker hun under for en lesbisk kvindes bønner, og det med alle tegn på personlig fornøjelse. En mand *står* op af en „kiste“ for at sysle med sin egen fornøjelse. Antagelig skal vi dertil ikke finde disse begivenheder hæslige, men antage dem for gyldige i den betydning, at de finder sted et eller andet sted, om ikke i virkeligheden så i hvert fald et eller andet sted mellem begæret og fuldbyrdelsen.

Jack Hirschman, en digter i UCLA filmafdelingen, synes at filmen er „et virkeligt eksperimentelt mesterværk“ Han siger (i en „vurdering“ i „Film Quarterly“ straks efter at have set filmen): „Hvad Smith har gjort er at sætte fingeren på de indvendige flammer, som går i retning af den smukke erotiske travesti, læbestiftens mimiske ritual, voksnæserne, de falske bryster, de blottede, dinglende groteskerier mellem benene Travesti, som ikke er mindre end hos Boschs skikkelser eller i de indiske templer for kødets lyst.“

Hirschman accepterer således, som Mekas, at filmen indeholder pornografiske elementer. Men den overvældes ikke af pornografi. Hvad

skal man da sige, om man føler afsky for en film, afsky der ikke siver ud af knaphullerne, men som kommer over én i bølger? Hvad der for ét menneske er obscønt, kan for et andet blot være afvigende, men vi kan uden tvivl i en film finde en nøgle til forståelse af instruktørens intentioner. Jeg ville sige, at filmen enten er dårligt bedømt, idet den i sine virkemidler er håbløst uøkonomisk, hver scene overdrives så voldsomt, at den ikke undgår obscøniteten, eller at den er fordærvet og er obscøn for obscønitetens egen skyld – eller, om man vil, for at vække sensation.

Jeg finder ikke nogen parallel til Bosch. I modsætning til Bosch eksisterer filmen i et fuldkommen lukket univers, der ikke refererer til andet end sig selv. Derfor kan den næppe informere os om noget som helst andet. Den jager desuden effekterne ved at gentage sig selv. For at være skrækindjagende behøver en film blot at finde det øjeblik, hvor et publikum forfærdes over, hvad det ser, og så gå lidt videre. Men denne film, der indeholder scener, som vi (udenfor filmen) ville finde frastødende, går fra det skrækindjagende til det obscøne, ikke for effekten, men for selve obscøniteten. De som forsvare filmen (og som går uden om forsvaret for glorificeret voyeurisme, som i virkeligheden er alt, hvad Mekas' ros af filmen sniger sig op til) finder i den en indre bygning, som skaber handlingerne og som stiller den hinsides dadel. Jeg finder kun en ekshibitionists vinduesudstilling og at denne sammen med en gruppe ekshibitionist-venner har fremstillet en ekshibitionist-film, umodent tænkt og mangelfuldt udført.

Columbus' aften, NAC's aften, var blevet åbnet med Stanley Brakhages „Dog Star Man Part I“, der ikke var uden en egen grotesk nøgenhed, men som først og fremmest led under en næsten total uklarhed. Filmene er en håbløs sammenblanding, og intet i NAC-propagandaen forbereder os på den kendsgerning, at tilskuerne skal tage dens alvor for en vittighed. Filmene er tænkt som en nøje gennemgang af en enkel handling (en mand klatrer ved vintertide op på et bjerg for at fælde et træ), pynnet op med indblik i denne mands tanker og fantasier mens han identificeres med transcendentale kræfter. Men alle forbindelser er tilfældige og giver den samme mening hvadenten man betragter dem som hændelser, drømme,

erindringer, fantasier eller virkelige begivenheder; og der er ingen nøgle til gåden. I sin struktur er filmen umoden og grotesk, noget i retning af en muselman med normalt huld på visse lemmer og intet på andre, men den ejer intet liv udenfor sin skabers hjerne. Brakhage har ofte øje, hvad der er mere end man kan sige om Smith, men vi gør ham ikke nogen tjeneste ved at foregive, at hans film overhovedet siger publikum noget. Brakhage mumler for sig selv. Han kan eje talent eller ej – selv en talentfuld mands mumlen får efter en tid interesse til at vinde.

Da jeg var i New York under New York Festival, op søgte jeg den unge mand, som står for NACs udlejningsforetagende, Film-maker's Cooperative, og jeg bad ham arrangere et gennemsyn for mig af de film i kataloget, han mente var de bedste. Han foreslog „Flaming Creatures“, „Blonde Cobra“, „Scotch Tape“, „Little Stabs at Happiness“, „Doomshow“, „The Gift“, „Shoot the Moon“ og „Hard Swing“. Jeg bad om at måtte se „Flower Thief“ og „Sin of Jesus“. „O.K. End Here“ blev sammen med „Skullduggery“ vist på festivalen. Jeg kunne ikke få „Blonde Cobra“ at se, og „Flower Thief“ var blevet trukket tilbage af instruktøren *Ron Rice*, på grund af uoverensstemmelser med kooperativet. Ingen vidste, hvor jeg kunne finde mr. Rice. Når man forlader kooperativet, forsvinder man virkelig.

Jack Smiths „Scotch Tape“ siges at fylde „en New Jersey losseplads med liv og bevægelse og åndelig vægtløshed“. Den er en „losseplads-film“ i betydningen skrammelkunst, som bruger bortkastet affald til skabelsen af nye genstande. Smith strejfer rundt i affaldet, men hans kamera bumper af sted i en sådan grad, at vi får et meget ringe indtryk af, hvad han finder dér. Mange still-fotografer har søgt emner i samme milieu og er kommet tilbage med forbløffende dokumenter eller „fortolkninger“ af rustent metal og opdyngtet affald. Men enten ser Smith kun meget lidt, eller også har han ikke evnet at vise os det, han har set. Både her og i de to følgende film møder vi en forkærlighed for den spontane „begivenhed“ – det, der er spontant, må være mere sandfærdigt end det, der er planlagt i forvejen, lyder argumentationen, hvad der jo slet ikke er nogen argumentation, men simpelt hen frase-

mageri. Det ikke-spontane er altså arrangeret og meget mistænkeligt. *Ken Jacobs* har i „Little Stabs at Happiness“ ikke bekymret sig om nogen klipning og kalder det hele „prangende farver, usammenhængende improvisationer, det gode og det dårlige. Alt til nedsatte priser.“ Lejeafgiften er dog på \$ 20. Jacobs er i det mindste på sporet af noget, som kameraet ikke så let indfanger, de små tilfældige øjeblikke af glæde, som møder os alle, på gaden, i et hus, når det regner, når solen skinner, sammen med børn, alene. Men visionen er på ny dunkel, den mangler kraft, og det hele munder ud i tomhed. Filmstuderende optager ofte film af denne type (en del optages på UCLA på 8 mm), men de ville ikke finde på at udleje dem. Den nybagte filmskaber lærer af sådanne film, publikum gør det ikke. De bliver optaget, man lærer af dem, de bliver kasseret. Men NAC-filmfolk kasserer aldrig noget. Hvis de er indædte filmskabere, så er de sandelig også indædte filmfremvisere.

Ray Wisniewskis „Doomshow“ er lidt mere end dada for amatører – et ungt par danser i deres lejlighed, hopper rundt om børnene i masker og kostumer, der skal virke „uhygge-lige“; en collage af en ungdomsscenes improvisationer over trussel og uhygge, men uden kontrol og form. Og desuden temmelig kedelig. *Jonas Mekas*: „„Doomshow“ er hylet fra luftværnssirenerne i udkanten af Hiroshima–New Jersey–Lower East Side – det er et af disse sorte digte fra vort århundrede, som er næsten hæslige at stirre på, alt for frygtelige, fordi de er så sande og så meget lig vore egne sjæle.“ Nu må enhver jo have lov til at snakke om sin egen sjæl, men i dette tilfælde foretrækker jeg den bemærkning, som en student har kradsat ned på en plakat, der var sat op i et UCLA-forevisningsrum til advarsel mod katastrofen. Over for den del, der fortæller os, hvordan vi skal forholde os, hvis bygningen bliver ramt af en atombombe, har studenten skrevet „Forget it“.

En længere og mere ambitiøs film er *Herb Danskas* „The Gift“; der er blevet godt modtaget af kritikken. Den forsøger at dramatisere en malers holdning til sit arbejde og de metoder, han må anvende for at sælge det. Den indeholder observationer, som helt passer til emnet – maleren sidder alene i sit atelier eller taler i sort lune med sin kunsthandler eller får

sine billeder tilbage, alt mens hans kat vandrer rundt i atelierets virvar, uden at nogen lægger mærke til den. I andre af filmens afsnit finder man tydeligt farceagtige elementer, hvor alle mister deres værdighed, så at der opstår en spænding mellem det rolige atelier og støjen og galskaben i den jungle, som møder kunstneren uden for atelieret. Sproget er som så ofte i disse film banalt og tungt, hvad der måske ikke virker så dræbende på et udenlandsk publikum, der alene hører det melodiose i det, der bliver sagt, og opfatter det som autentisk. Men filmen giver os i sin helhed indtrykket af en filmskaber, der kæmper med et materiale, som han ikke formår at kontrollere – derfor virker filmen amatøragtig. Den samme virkning maser sig på i de normalt distribuerede film, for eksempel i *Ben Maddows* „An Affair of the Skin“, hvor kvinderne nok ved, hvordan

de skal sige Maddows replikker, men hvor mændene ikke kan klare det, hvilket medfører, at hovedpersonen (spillet af *Kevin McCarthy*) takket være sit dårlige spil bliver en banalitet, hvad der får filmen til at falde sammen over ham. (Det er vel ikke skuespillerens fejl, selv om han *er* en dårlig skuespiller; forfatteren fylder de mandlige roller med misforståelser, som han i nogen grad undgår i de kvindelige).

„Shoot the Moon“ er ikke andet end en barnagtig udgave af en post-*Méliès*-fantasi jeg var på dette tidspunkt ved at få en mistanke om, at det ikke ligefrem var det bedste i kataloget, jeg fik at se. *Michael Putnams* „Hard Swing“ er lidt bedre, en præcis beretning om en udsult strip tease-danserinde på en snusket gammel varieté i San Francisco. Filmene betragter hende, mens hun omhyggeligt forbereder sig til sin optræden (på lydsiden

Julie Bovasso i Robert Franks „The Sin of Jesus“.



hører vi en dialog mellem et par trætte vaudevilleskuespillere), hun forandrer sine ordinære ansigtstræk og sin slappe krop til noget dejligt og attråværdigt. Da hun danser frem for sit publikum, kan man ikke påstå, at hun har ændret sig, sådan som en mere romantisk filmskaber ville have os til at tro det; hun er simpelt hen en professionel, der gør sit arbejde så godt hun kan. Selv om filmen er meget oprigtig, er den ikke det mindste erotisk, og skønt den er alt for lang og dårligt fotograferet, bliver den reddet af sin ærlighed og virker som et ganske enkelt dokument.

Efter „Pull My Daisy“ virkede *Robert Franks* „Sin of Jesus“ som en skuffelse. Jeg fandt den uudholdelig kedelig og ikke særlig interessant fotograferet, skønt *Gert Berliner* står som filmens kameramand – det er dog hans kameraarbejde, der redder „O.K. End Here“ (også af Frank) fra det totale nedslag.

Hvor vil Frank i det hele taget hen? I „Pull My Daisy“ arbejdede han sammen med en tætsluttet gruppe af venner og anvendte en improvisatorisk stil, som meget vanskeligt lader sig efterligne. I „Sin of Jesus“ ser alt arrangeret ud, og det er gjort så tydeligt, at filmen forekommer tung og livløs. Hans personer spiller en allegori af ensomhed og søgen efter nåde, men de gør det i et så kunstigt sprog og i så sjuskede billeder, at filmens pointe mister sin mening. Og i „O.K. End Here“, der handler om afslutningen på et forhold, er Franks tunghørhed over for selve det talte sprog så meget desto tydeligere, fordi kameraarbejdet er så elegant – det har nok været *Alfred Leslie*, der var „Daisy“s ører. *Martin Lassalle* og en attraktiv mere eller mindre sophisticated udseende amatør gennemspiller deres forholds sammenbrud i meget mondæne omgivelser i det nye New York, i soveværelseslejligheder til mindst \$ 275 om måneden, men lige så snart pigens idiotiske spørgsmål har sat os på afstand af filmen i dens helhed, gør Frank sig færdig med os ved at give hende følgende replik: „Keder jeg dig?“ „Ja“, råbte tilskuerne i Lincoln Center, og jeg håber, at Frank var til stede, for dette latterbrøl må have sagt ham, at en sådan replik kun kan gives til en skuespiller med *Jeanne Moreaus* eller *Anna Karinas* autoritet. Lassalle forekommer i hele filmen temmelig besværet, vi er på ny sammen med et tyndt manuskript og med præ-

stationer, som er ude af kontrol. Nogle af følelserne trænger igennem, ganske som de uimodsigeligt gør det i „Sin of Jesus“, det glædesløse i den menneskelige situation, menneskets ensomhed. I „O.K. End Here“ passer manuskriptet ikke til temaet, og instruktøren passer ikke til manuskriptet. I „Sin of Jesus“ fanger Frank en fornemmelse af det desperate, men han gør det så uøkonomisk, at hans publikum sandsynligvis ved filmens slutning vil føle sig lige så desperat, men af forkerte årsager. *Christopher Isherwood* har engang, og ikke unvenligt, sagt om *Curtis Harrington*, at han i sine film gav publikum et indtryk af, at tiden gik, simpelt hen ved bare at lade det hele vare meget længe.

Adolfas Mekas' første film er komedien „Hallelujah the Hills“, der er blevet vist i Cannes, Montreal og New York. Med glæde konstaterer man, at filmen i næsten et og alt er en succes. Intet i NAC havde forberedt os på dens veloplagthed og dens kvikke udnyttelse af en papirtynd handling, der både muliggør et nostalgisk repertoire af stumfilmgags og en serie hyldester til filmkunstnere, som *Adolfas Mekas* åbenbart beundrer og samtidig stræber efter at kopiere. En tågefuld scene bliver pludselig udsmykket med japanske titler, netop som man kommer til at tænke på *Mizoguchi*. En scene i hurtig bevægelse bliver frosset fast, og frem springer titlen „BREATHLESS“. Den scene i „Citizen Kane“, som viser os Kane-ægteskabets forfald, „repræsenteres“ af en scene, der skildrer forholdet mellem to elskende, som det ændrer sig efter syv års forløb. Der er tilmed et direkte citat fra *Griffiths* „Way Down East“.

To unge mænd, Jack og Leo, elsker begge Vera, men ingen af dem kan tage sig sammen til at fri. Jack og Leo ser ikke Vera i det samme lys, hvorfor rollen spilles af to piger, sommerens Vera og vinterens Vera. Ved filmens begyndelse får de to mænd at vide, at hun er rejst sammen med den „forfærdelige Gideon“ og i stedet har giftet sig med ham. Resten af filmen viser dem på en improviseret camping-tur, hvor de prøver at glemme, men hvor de i stedet rekapitulerer deres besværlige forsøg på frieri. Filmen udvikler sig som en serie af gags, der udarbejdes i separate afsnit, og som så siden knyttes sammen. Det er underholdning uden prætentioner, men filmen

indeholder i NAC's historie de første rigtige mennesker siden „Pull My Daisy“.

I de NAC-film, som beskæftiger sig med mennesker, og som benytter dem i en fortællende sammenhæng, som bærere af handling eller tema, er der en tendens til at behandle personerne som noget vagt og ubestemmeligt, i det mindste som noget, filmskaberen ikke behøver at bestemme. Dette er tilfældet i film af *Vernon Zimmerman* („Lemon Hearts“ og „To L.A. With Lust“) og af *Brakhage*, i *Christopher Maclaines* „The Man Who Invented Gold“, ja selv i *Bruce Baillies* „On Sundays“, omend den mangelfulde karakterisering i den sidstnævnte nok snarere skyldes mangel på erfaring. Men det er også tydeligt, at Jonas Mekas, propagandachefen, først og fremmest går ind for den specielle gruppe af NAC-filmen – de poetiske film –, som omfatter film af *Jack Smith* og flertallet af de øvrige hernævnte, og de støtter sig naturligvis ikke i større grad på personkarakteristikken. I sådanne tilfælde må filmkunstneren – her har Truf-

faut jo fuldkommen ret – give os noget andet at tage med hjem. Det synes Jonas Mekas også, at de gør. Men det sprog, hvori han beskriver disse andre kvaliteter, er så vagt og hans manér så optimistisk, at han virker i højere grad imponerende med sine profetiske gaver (*Jack Smith* vil en dag sætte verden i brand) end med sine kritiske („Flaming Creatures“ er et mesterværk). Hans „kritiske“ indsats minder mig mere og mere om dengang, da det først gik op for mig, at sætninger på engelsk kunne se ud, som om det var meningen, at de skulle betyde noget, uden overhovedet at betyde noget som helst, alene af den grund, at de opfyldte reglerne for engelsk grammatik. Verdenshistorien er fyldt med eksempler på dette, det samme er kunstkritikkens og musik-kritikkens historie og – i mindre omfang – litteraturkritikkens. Men filmen har foreløbig, i hvert fald på engelsk, været stedbarn på dette felt. Nu har Mr. Mekas udfyldt dette tomrum. Men foreløbig har hans ord dog sagt mere end hans film. Sådan behøver det ikke fortsat gå.

Scener fra Ron Rices „The Flower Thief“ med bl. a. Taylor Mead.

