

KOSMORAMA

88

FILM
TIDSSKRIFT



Ansvarshavende redaktør: Øystein Hjort.
I redaktionen: Ib Monty, Morten Piil og
Henrik Stangerup.

Redaktionssekretær: Per Calum.

Lay-out: Freddy Kring.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

HUL PÅ BYLDEN...

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 30,00. Enkeltnumre kr. 6,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografte og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag tillige 18,30-21,30 eller på giro 4 67 38.

Første nummer af det nye Kosmorama (nr. 81) var helliget dansk film. I efteråret 67 var »dansk film« ensbetydende med Henning Carlsen, som vi gik på klingen i et større interview. Resten af nummeret var en nekrolog over filmmanden PH, lidt snak om Asta Nielsen og »Fantasterne« samt en enquete stilet til de »unge håbefulde«: hvor bliver I af? Siden har vi ikke skrevet meget om dansk film – når man ser bort fra to nekrologer over filmkunstnere, som Danmark aldrig undte udfoldelsesmuligheder: Theodor Christensen og Carl Th. Dreyer.

Efteråret 68: er der nu endelig ved at ske noget i den hjemlige filmverden? Er der film på vej, som det bliver umagen værd at diskutere? Henning Carlsen er i gang med en ny film, hvor han atter ud fra en typisk »nordisk« roman dokumentarisk vil skildre et nøje afgrænset miljø. Man har vel lov at håbe på en film i samme høje klasse som »Kvindedyr« og »Sult«. Palle Kjærulff-Schmidt har med »Tænk på et tal« af Anders Bodelsen valgt en story som grundlag for sin nye film. Måske vil denne sympatiske instruktør nu finde frem til det helt rigtige. Samtidig er fire debutanter i fuld gang. Og det er unægtelig det mest spændende i denne sammenhæng. Finn Karlsson fra Filmskolen, Sven Grønlykke fra sit eget ASA, Jens Ravn efter ti års virke som assistent og produktionsleder på diverse »folkekomedier« og Ole Roos fra Skot-Hansens kortfilm er alle midt i arbejdet med at optage og klippe

deres første større spillefilm. Hvordan det endelige resultat bliver kan ingen sige. Men de første langfilmsdebutanter som man har grund til at vente sig noget af har altså nu povet springet. Filmene vil alle få premiere om nogle måneder, sammen med »Klabavtermanden« og »Tænk på et tal«. Og »Make-up« af Astrid Henning-Jensen. Bliver foråret 69 foråret i dansk film? Det første i adskillige årtier?

Endelig for nu at fuldende billedet, har vi på det sidste fået vores egen »undergrund«, og en sådan skal man jo også have. Har ABCinema-folkene en Shirley Clarke imellem sig? Hans-Jørgen Nielsen, Erik Thygesen, Jørgen Leth – er det fra dem fornyelsen vil komme, enten alene eller sideløbende med en mere »officiel« fornyelse? Også det vil tiden vise. Vi har valgt at give ordet til ABCinema side om side med de fire langfilm-debutanter, med en glimrende top-professionel skuespiller, der har været hele turen igennem med vores kommercielle instruktører og – ikke så lidt vigtigt – med formanden for Filmrådet, Frans Lichtenberg.

Film laves engang ikke ved et skrivebord, en film er ikke en digtsamling. Der skal penge til. Et samspil mellem instruktør og producent. Er det folk som Flemming John Olsen og Skot-Hansen og Sven Grønlykke og Sevel/Balling der fremover vil spytte i kassen og vove pelsen – bare ind i mellem? Igen: tiden vil vise. Men vi vover, i alt, et forsigtigt spørgsmål: er der gået hul på bylden?

H. S.

KOSMORAMA

Forsidebilledet:
Dansk film på vej op af dyndet? Vi præsenterer fire debutanter i dette nummer, og et par til er på vej. Vi krydser fingre, og håber det bedste. Billedet viser Poul Reichhardt i »Kys til højre og venstre«.

Bagsidebilledet:
»Tænk på et tal« – og på spændende konstellationer: Palle Kjærulff-Schmidt instruerer Anders Bodelsens manuskript, og Henning Moritzen spiller mod Bibi Andersson.



Filmrådets formand Frans Lichtenberg, fotografert af Jørgen Roos.

I »Kosmorama 83« efterlyste vi en redegørelse for de kriterier, Filmrådet og Filmfonden lægger til grund for deres årlige kvalitetspræmiering. Under den provokerende programtitel »Har vi brug for en filmfond« bragte Radioen den 17. marts en diskussion mellem Henning Carlsen, Knud Leif Thomsen, Mogens Skot Hansen og filmfondens direktør Erik Hauerslev. Af tidsmæssige grunde blev diskussionen princi-

piel og nærmede sig kun sporadisk nogle af de konkrete punkter, der f. eks. var blevet trukket frem i »Kosmorama«. I forlængelse af lederen i nr. 83 foretog imidlertid Flemming Behrendt en meget grundig vurdering af Filmfondens kvalitetspræmieringer i to kronikker i Berlingske Aftenavis (10. og 11. oktober). Da Filmrådets formand, byretsdommer Frans Lichtenberg, hele tiden har erklæret sig villig til at tage diskussionen op, har »Kosmorama« fundet det rimeligt at tage tråden op igen i den naturlige sammenhæng – og ikke mindst fordi dette er sidste chance for at udveksle synspunkter, inden Filmrådet med udgangen af dette år får en ny sammensætning.

Film litteratur på dansk er et pauvert emne at tage op. Forlagene har haft dårlige erfaringer og tager nødtigt fat på udgivelser som ikke er garanteret en vis sikkerhed, enten gennem et samarbejde med Filmmuseet (»Se det er film«), eller i form af støtte fra Filmfonden (Sadoul: Filmens verdenshistorie, I-III). En tredje mulighed er selvfølgelig at finde en rigtig »sællert«, men forlagene har forsømt at følge den moderne filmkunst op, og dermed er meget godt salg glippet. Hidtil har den filminteresserede måttet søge til de franske filmbøger, der i en årrække har været absolut dominerende på det europæiske marked. Så småt begynder der også at ske noget i Skandinavien. Svenska Filminstitutet og Norstedts forlag er godt i gang med en filmbogserie (af blandt kvalitet), og Filmmuseet har herhjemme stukket følere ud med John Ford-, Disney-

og Bunuelbøgerne. De sidste par år har England imidlertid præsenteret sig på markedet med et overraskende og overvældende udbud: Zwemmers forlag et godt stykke tid alene med International Film Guide serien, som Peter Cowie redigerer, og som stadig tegner sig for en af disse års betydeligste filmkritiske arbejder, Robin Woods bog om Hitchcock; dertil Studio Vista, der har lanceret filmbøger i deres Picture-back-serie, hvor hovedvægten ligger på billedstoffet. Sidste år lagde hele to nye serier ud samtidig, begge i tilknytning til filmtidsskrifter: Studio Vista udgiver Movie Paperbacks i Ian Camerons redaktion og lay-out. Som man har gættet, har det genopstandne »Movie« en finger med i spillet. Sideløbende hermed har vi »Cinema One«-serien, som redigeres af »Sight and Sound«-redaktorerne Penelope Houston og Tom Milne, og udgi-

ves af Secker & Warburg i samarbejde med Sight and Sound og det britiske filminstitut Educational Department. Sidstnævnte serie har også umiddelbart den mest appetitvækkende lay-out, omend Movie-bøgerne har den mest tilfredsstillende koordinering af tekst og billeder. Inden for et godt års tid er der med de nye serier kommet mere end 20 nye filmbøger på det engelske marked. En vis overlappning er uundgåelig – to bøger om Resnais, to om Losey, to om Godard – men parrene supplerer hinanden indbyrdes og skaber i heldigste fald en dialog, som ikke er uvæsentlig. Rouds Godard-bog og »Losey on Losey« foreligger iøvrigt allerede i reviderede og udvidede 2. oplag. Kosmorama, der allerede har anmeldt nogle af disse, udvider i dette og det følgende nummer sin bogsektion, så læserne kan få et overblik over udbudet.

Indholdsfortegnelse

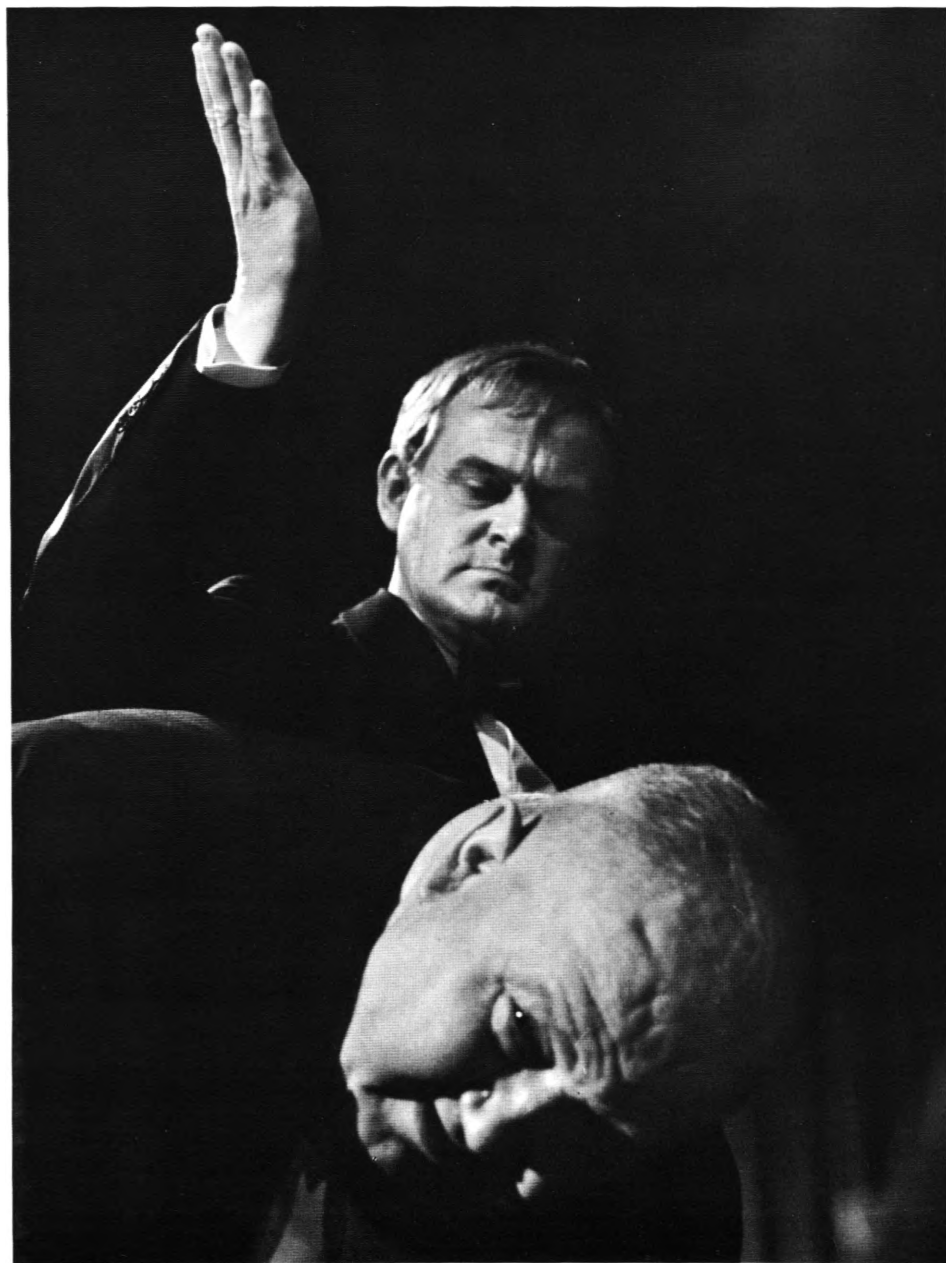
Ove Sprogøe i samtale med Knud Schønberg	40
4 instruktører:	
Ole Roos interviewet af Øystein Hjort	44
Sven Grønlykke interviewet af Henrik Stangerup	45
Finn Karlsson interviewet af Morten Piil	46
Jens Ravn interviewet af Morten Piil	47
Filmkunsten i Danmark. Filmrådets formand interviewet af Flemming Behrendt	48
Close/Up	51
ABCinema. En collage af Erik Thygesen og Bjørn Nørgaard	54

2 × Godard:	
»Kineserinden« af John Ernst	52
»Week-end«. En rundbordssamtale	56
Filmene	
Ole Dole Doff (Martin Drouzy)	59
Skammen (Albert Wiinblad)	60
The Graduate (Morten Piil)	61
L'histoire immortelle (Hans Andersen)	62
El (Poul Malmkjær)	63
Simon del desierto (Martin Drouzy)	63
Bøger og tidsskrifter	65
Premiererne	69
Læserbreve	71
Minikritik	71

OVE SPROGØE

I SAMTALE MED KNUD SCHÖNBERG

Ove Sprogøe er den skuespiller, der har været med i flest danske film i de sidste tyve år (nær ved 100). Man husker ham ikke som rigtig dårlig i nogen, ofte som meget god. Han fortæller Knud Schönberg, at han ikke en eneste gang har været flov over at have været med i en dansk film. Han er også en af de danske skuespillere, der har set flest film. Danske skuespillere går ikke nok i biografen, mener han.



Knud Schönberg: – *Kan en skuespiller lære noget af at gå i biografen?*

Ove Sprogøe: – Han kan lære meget. Jeg har lige set Fonda i »Young Mr. Lincoln«. Det er en meget banal historie, men den er krydret med et lune og en menneskelighed af Ford, og Fonda vader igennem en kæmpepræstation med sin uforlignelige ro, og sin tro, og sin sociale indignation. Og det slår ned fra lærredet, og det hele får nogle minimale udtryk, så man siger: hvordan fanden kan han nøjes med det? Der kan en skuespiller lære en masse! Af Fonda har jeg lært noget om afslappethed, som jeg aldrig opnår helt, for det er jeg for hurtig til. Men det er en afslappethed, som jeg kan mærke virker, når jeg tør finde en anden ro i mig selv, end den normale rytme jeg har. Jeg synes somme tider, det bliver forflygtiget på lærredet, hvis min hjerne reagerer for hurtigt, og der ikke er nogen stopklodser. De stopklodser kan man tvinge sig selv til at bruge ved at se på store filmskuespillere som Fonda og Laughton: se, den ro tør de have! Jeg tror, at jeg i de sidste år, efter 25 års forgæves kamp, efterhånden er ved at blive rolig foran et kamera.

– *Kan teaterskuespilleren bruge de erfaringer?*

– Jeg tror ikke, forskellen mellem en filmskuespiller og en teaterskuespiller er forfærdelig stor. Mange danske film kræver næsten teaterpræstationer, derfor bliver vi ikke tvunget helt væk fra vores stil. På de små scener vil jeg tro, at man kan bruge filmiske virkemidler, men de store teatre har et krav til os om, at der skal større senderstyrke på, når vi sender en tanke ud, end når vi gør det på film. For tiden oplever jeg en spændende udvidelse af min erfaring, når jeg står på scenen i »The Odd Couple«: jeg har opdaget, at jeg ikke behøver at sælge mine ting hele tiden, men at jeg kan køre i en eneste koncentration om, at de andre på scenen skal lægge mærke til mig. Jeg behøver ikke at tænke så meget på publikum, og jeg har opdaget, hvilken fryd det er at kunne sige: »jamen så lad publikum komme op i et nærbillede til mig«.

– *Er det en filmisk arbejdsmetode?*

– Nej, men jeg glemmer lidt, at det er Folketeatrets store scene. Jeg vil tro, at Henry Fonda, med et forstørret mellemgulvsarbejde for at få replikkerne ud over rampen, kan bruge samme teknik på teatret, som han bruger på film – og han er nøjagtig den samme på scenen, vil jeg tro, uden at have set det. Læg mærke til, hvordan Fonda går på samme måde, hvadenten han går i en elegant salon, eller han går på den øde prærie; men han er anderledes i sin tankegang hver gang, og det er trods alt de tanker, vi føder, som vækker folk. Erling Schroeder har slået det fast for mig med syvtommersøm: »Ove, hvis du sender en tanke ud, før du gør tingen, hvis du tvinger dig selv til at have den tanke, så har publikum den i samme sekund, du tænker den, og så er det næsten lige meget, hvad du gør bagefter«. Jeg tror på det. Med vore tanker tvinger vi publikum til at tro på, at vi kan skabe os så meget, som jeg gør i »The Odd Couple«. Hvis jeg kun havde et sæt komiske virkemidler og ikke havde fået tanken med, så ville de sige, at jeg kun skabte mig. Det er derfor, man nyder en mand som Fonda: man kan jo se den tankevirksomhed og den originalitet, der er i ham i hver ny rolle. Hvis jeg nøjes med

at føle en rolle, så bliver det oppe hos mig selv, så er det mig, der har glæde af det. Hvis det derimod er ledsaget af en tankevirksomhed, så bliver det publikum, der får glæde af det.

– *Går danske skuespillere nok i biografen?*

– Nej, det synes jeg ikke, de gør. Jeg husker de helt orgiastiske filmsamtaler, Kjeld Petersen, Dirch, Tao Michaëlis og jeg havde i gamle dage. Vi kappedes om, hvem der havde lagt mærke til mest, og hvem der kunne huske mest; og jeg var instruktørhukommelsen, mens Kjeld Petersen og Tao og Dirch kappedes om at huske birolleskuespillerne, for det var dem, der altid krydrede filmene for dem. Det er stadig min mening, at jo mere vi går i biografen og jo mere vi ser af, hvad de gør i udlandet, og hvilke miljøer de kan slå gnister af i udlandet, jo mere må det fæste sig på vores nethinde, sådan at vi engang kan øse af det.

– *Hvilke film ser De helst?*

– Jeg er særlig glad for alle de film, som vi desværre næsten aldrig får lov til at lave i Danmark: alle de eksperimenterende og alle de kunstneriske film. Så elsker jeg westerns og er vild med de store musicals, »Singin' in the Rain«, »On the Town«, og hvad de hedder, Donen, Minelli, Gene Kelly, Judy Garland, Chaplin, Gøg og Gokke. Det var ikke fint at se Gøg og Gokke, da jeg var barn. Nu opdager man, hvor fine, menneskelige komikere, de var begge to. Det var heller ikke fint at se Marx Brothers. Jeg søger uafbrudt hen til de steder, hvor jeg fornemmer, at der må være noget nyt. Men hvis jeg kommer fra en dybt pessimistisk film som Godards »Weekend«, så klapper jeg i og synes, verden er håbløs. Jeg synes, »Weekend« er en fremragende appel til moderne mennesker, men jeg klapper i. Kommer jeg fra en pragtfuld musical, så bliver jeg positiv, jeg kommer til at holde af alle mennesker, jeg bliver idealist, jeg vil gerne lave gode film, og jeg bliver pludselig meget talentfuld, når jeg går ned ad gaden. Men det er vidunderligt, at Godard giver os det ene chok efter det andet. Jeg beundrer også Truffaut, som bare vil have lov til at lave sine film som de menneskekomedier de er. Jeg kan godt se det store i Dreyers »Gertrud«, jeg kan mærke, den er rørt af et geni, men som temperament er jeg ikke enig med Dreyer i, at han kun skulle lave ti-tolv film i stedet for at have tilladt sig at slå nogle skæve og så have beriget os med endnu flere, måske lidt varmere værker. Jeg vil hellere have, at en John Ford vælter sig rundt i et stof og laver store, pragtfulde, varme komedier, og en gang imellem også store, gyldige kunstværker.

Jeg elsker alle gode film. Jeg var meget begejstret for Schlesingers »A Kind of Loving« og Formans »Blondinens kærlighed«, som jeg synes er perfekte film indenfor de små, jævne komedierammer, og som er fremragende eksempler på, hvordan vi også herhjemme kunne lave strålende film! Men jeg kan også gå ind og se en pladdersentimental film eller en dejlig musical og have det skønt.

– *Hvad synes De om amerikansk film?*

– Jeg synes, den er meget spændende for tiden, og det forekommer mig, at de tit griber om nælden uden at lyve og prøver på at behandle vanskelige emner og fortælle noget om mennesker. Film som »The Graduate« og »Skilsmisse på amerikansk« er langt mere voksne end de film, vi laver.

– *Hvori består den modenhed?*

– Enten ved vi ikke nok om mennesker, og det tror jeg ikke helt på, eller også læner vi os op ad nogle klicheer, som folk kan genkende, og som vi tror, de vil have. Situationerne i mange moderne amerikanske film ligger mærkværdigt kort fra dansk mentalitet, ligesom når vi taler om Forman. Dansk film ser ikke voksent på situationerne. Vi har ikke mod til at sige: Nu laver vi »The Graduate«, eller »Skilsmisse på amerikansk«, eller den anden unge film, Coppola lavede. De tager virkelig fat på amerikanske problemer i hverdagen, og de er stadig underholdningsfilm.

– Gangsterproblemerne har vi jo også nok inde på livet i Danmark, men det tror jeg slet ikke, danske filmfolk ved noget om; det vil de ikke kunne røre ved, uden at det bliver til klicheer. De ved formodentlig ikke noget om det, men de burde vide noget om, hvordan det danske adfærdsmønster er, normale mennesker imellem, det kan man anklage dem for, ikke?

– *I høj grad. Vi kan lære mere om Amerikas historie ved at se en hvilken som helst Ford-film end ved at læse tykke bind, og vi kan lære fantastisk meget om amerikanske samfundsforhold ved at se en hvilken som helst amerikansk film; men dansk film afskærer os næsten altid fra at lære mennesker at kende. Vi får en lille situation og så for Guds skyld ikke mere, for det må jo ikke begynde at kede – og netop der, hvor det begynder at interessere, holder man op. Er den fornemmelse rigtig?*

– Ja, det er vist mere end rigtigt, fordi vi er opdraget til, at hver scene skal have slagkraft, den skal have et ekstra spark for at gøre sig. Det er den store fare vi løber: den bliver bessermachen.

– *Læg mærke til, hvordan de altid foretager sig normale ting i amerikanske film.*

– Der rører De ved et kæmpeproblem: Der er aldrig tid til at lave tingene omhyggeligt og få alle de rigtige ting med. Vi kan aldrig samle en gruppe skuespillere, som har fri i længere tid. Skuespillerne kan i de store scener mange gange kun samles en søndag, men det skal være lige den søndag, for næste søndag er Poul Bundgaard oppe og optræde i Herning. Det skal i kassen. Det er den onde del af dansk films vilkår. Det er kæmpeodds imod at nærme sig den gode kunst. En stor optagelsesdag i et stormagasin eller på en gade bliver ramt af den onde skygge, der hedder tid og penge. Danske film kan ikke fylde et stormagasin med gode statister, vi har dem vel ikke engang, så skal vi have skjult kamera.

– *Når jeg ser en amerikansk film, har jeg indtryk af, at jeg kan finde hen til barberen og gå ind i stormagasinet og styre lige hen i skotøjsafdelingen: jeg føler, at jeg kender det hele, fordi jeg har set det på film. I Danmark har jeg ikke det indtryk. Jeg kender mit land, men jeg genkender det ikke på film. Mig generer det, at bilen kører den forkerte vej i ensrettede gader, og at geografien er helt vanvittig.*

– Hvis alt andet var i orden, så tror jeg ikke, De ville blive irriteret over, at vi kørte forkert ned ad en gade, som forbandt Amalienborg med Brønshøj. Kunstnerisk kan det vel være ligegyldigt?

– *Det er et spørgsmål: Hvis man sætter al virkelighed til side, hvad bliver der så tilbage? Jeg har mistanke om, at dansk film*

så ofte svipser p.g.a. den store virkelighedsfjernhed. Hvis man laver farcekomik, så skal den komik virke på baggrund af en etableret normalitet?

– En sund situation, ja.

– *Hvis denne genkendelige hverdag ikke er der, så har vi et frit i luften svævende gag, som formodentlig falder ned med et lille plump.*

– Et stort plump. Det kan vi aldrig redde i land. Jeg genkender det, når jeg ser det, men jeg genkender det ikke fra arbejdsstedet, for der tror vi jo, at vi har dækket os ind til afsættet og synes, vi har bygget vores baggrund op indtil den situation, vi skal springe ind i, og den pointe, der skal falde. Ellers ville vi jo aldrig turde gå i lag med den. Som teaterskuespillere kan vi ikke lade være med at sige: Jamen vi må lige vide, hvordan pointen er, inden vi springer ud fra Rundetårn. Vi prøver at bygge noget op, men jeg indrømmer, at vi formodentlig prøver at bygge for meget op, for at hver scene skal få en slagkraft, som den slet ikke har brug for i den rytme, som filmen til sin tid skal have.

– *Det er altså rigtigt, at man går udenom det væsentlige?*

– Ja, dansk film er på en eller anden måde bange for sandheden. Selvom det så er folkekomedier, så er vi fyldt med fordomme, og hver gang vi er på optagelse, bilder vi os ind, at vi kan snige os udenom fordommene; men vi snyder os selv, vi lyver et eller andet sted. Vore instruktører og vore manuskriptforfattere går meget sjældent ud i det virkelige liv, i de virkelige miljøer for at lytte. Vi er stadig forankret i en teatertradition, sidder stadig i sofaer og snakker, vader stadig rundt i forhus-og-baghus-mentaliteten og laver grevefilm. Det er hele oplægget, der er falsk.

Vi ved alle sammen, at der er undtagelser, der er instruktører, der siger: lad os nu prøve at finde en sandhed i de folkekomedier, vi laver. Som skuespiller indrømmer jeg, at når jeg bliver ringet op af en instruktør, og han taler sig varm, så bliver jeg fanget af en idé om, at det der må jeg kunne lave noget godt ud af, det må jeg kunne være sand i. Og så kommer vi ud og kæmper hver dag for at finde det sande; men hvis oplægget er usandt, bliver det alligevel aldrig sandt.

Jeg er blevet tudet ørerne fulde om, hvordan jeg dog kunne tillade mig at være med i den og den film; men jeg har endnu ikke en eneste dag i mit liv været flov over, at jeg har været med i en dansk film. Det burde jeg måske, men det har jeg altså ikke, når jeg skal være helt ærlig. Det er ikke fordi jeg vil fralægge mig ansvaret, selvom jeg ikke synes, at en skuespiller har noget ansvar som smagsdommer. Det forvirrer mig, at det arbejde, man lagde så og så megen intelligens og så og så megen viden i, ikke er kommet med på filmen. Når vi er i studiet, er vi jo faktisk på en scene, skruet ned for gassen. Der kommer en stemning, en udstråling, fra ens krop, og fra den andens krop, fra vores tanker, og de slår sammen i rummet, og vi synes, der sker en masse. Og når det så kommer på lærredet, er der ikke sket den masse, vi troede, så skuespilleren vil næsten altid føle sig snydt.

Jeg var med i nogle situationer i den sidste Soldaterkammerater-film, hvor vi naivt sagde til hinanden, som vi siger hver gang: Hvis vi nu kunne være meget absurde og

meget modige og komme langt ud i tovene med den her situation, så kunne det være, man sagde: »Ja, det er sgu lige så morsomt som noget af det, Jerry Lewis laver«. Og vi digter og vi er modige og vi bruger arme og hovede for også at komme ud i en kropslig absurdisme. Og så får vi at vide, at det er dog det tarveligste, der er set! Jeg siger ikke, at det ikke er retfærdigt, jeg har ikke selv set filmen færdig.

Da Dirch og jeg i sin tid lavede de gamle Poul Bang-ting, »Rundetårn« og »Kongelunden« osv, var vi endnu så optændt af, at vi fik et medium, hvor den visuelle komik også kunne komme med, og vi stod dag ud og dag ind og kontrollerede hinanden, og vi syntes, at vi *timede*, og vi syntes, at det lykkedes. Om hundrede år er der måske situationer i dem, som man kan acceptere som filmkomik. Jeg har ikke set dem længe. Det er måske uhyggeligt naivt og uhyggeligt dårligt.

– *Jeg fornemmer også dansk film som uærlig. Har man ikke taget afstand fra virkeligheden til fordel for det morsomme kunstprodukt, fordi man var bange for, at folk ikke gad se hverdagen. Man taler om den grå hverdag i modsætning til det smilende lystspil?*

– Ja, og det er en stor løgn. Vi kan jo bare se »Blondinens Kærlighed«: den lever simpelthen på den grå hverdag og er en stor komedie. Den grå hverdag er ikke spor grå, den er fuld af komik og følelser. Vi har jo levet med et sæt papmennesker i greveverdenen, og de kan næsten ikke fornys. Jeg synes, det ville være skønt, hvis vi for en gang skyld kunne se et almindeligt dansk ægteskabs glæder og sorger og politiske liv og sociale liv, og hvad der gør dem trætte og hvad der gør dem glade. Og i en god komedie, som i en humoristisk og sand form fortæller, hvordan livet leves, hvor vi bliver ført ud i de miljøer, som vi virkelig lever i, og ikke i alle disse opdigtede miljøer. Men jeg vil samtidig tilstå, at en skuespiller bliver tryk ved den form for komedie, vi spiller herhjemme, for vi synes jo, at den kan vi. Jeg ved ikke, hvor meget vi ved, og hvor meget vi har afluret af det andet endnu. Hvis jeg virkelig skulle stå og være svejser på en fabrik, så man kunne tro på, at jeg var svejser, så skulle jeg nok igennem en udvikling før jeg selv kunne tro på, at jeg også dækkede den del.

Før resten synes jeg nok, at vi en gang imellem prøver på at ramme noget, der ligner en komediestil. »Brandmænd i fyr og flamme« af Forman var vidunderlig, men set med mine øjne ligger vi ikke så fjernt fra at spille lige så godt som i den film. Jeg mener, at det ligger i den danske mentalitet, at komedieformen er noget, vi kan. Jeg har lige fået en fan-klub i Jugoslavien: de skriver, at de er vilde med mig efter at de har set de to Frede-film. Altså må vore komediefilm slå ned i udlandet. Jeg ved ikke, om det er positivt eller negativt, men jeg er blevet standset på gaden i Piræus, fordi de også havde set en Frede-film. Vi kan grine ad det, men der er dog altså en tone i den danske komedie, som måske er en lille smule speciel. Det er i hvert fald en kendsgerning, at tyskerne beundrer vore komedier, selvom det ikke siger så meget, for når de spiller komedie, så er det gumpetungt, i hvert fald mere gumpetungt, end vi er.

– *Vi er den elegante del af Tyskland.*

– Men på en eller anden måde så må vi altså have en anden ironi, en anden varme. Svenskerne misunder os også vores komedieform.

– *Jeg fornemmer, at danske filmskabere er bange for, at filmene ikke skal blive morsomme nok. Er det forskellen på »Brandmændene« og et dansk filmlystspil?*

– Jeg synes nok, at Forman vader i nogle af situationerne, ligesom vi vader i det her. Man siger: nååå, han kører også fast i en kliché, f. eks. om, hvordan gamle mænd reagerer på unge piger.

Jeg siger også flot, at jeg beundrer amerikansk film; men vi får da nøjagtig samme sprøjt og løgnagtighed i mange amerikanske filmkomedier. Der er tre dårlige for hver god komediefilm derovre fra.

– *Men selv de dårlige film har som regel en miljøegthed?*

– Det synes jeg ikke. Jeg synes faktisk, de kører lige så skævt, også i miljøet. Der er måske en god skuespiller, og resten er tomgang og en gang forløjethed.

– *Det er mit indtryk, at alle danske filminstruktører tror, de kan lave farcer, men de glemmer, at farcen er anarki, og at anarki kun fungerer på baggrund af en normal verden. Der skal være en hverdag at lægge bomber under.*

– Vi må tilbage til Chaplin, som siger: der findes ingen komik uden en sund situation. Ud fra situationen kan man så bruge sin eventuelle medfødte kropskomik. Jeg kan jo sagtens mærke på min krop, hvad der er komik og hvad der er hvad i en situation; men hvis jeg ikke via tanken får situationen til at passe til kroppen, så lykkes det aldrig. Jeg er vist nok kendt som en kæmpekværlant på ateliererne, jeg spørger dem ihjel. Men mit krav om at få figuren rund, sådan at vi kender ham fra alle sider er det samme, hvad enten jeg laver julefilm hos Henrik Sandberg eller »Kys til højre og venstre« hos Ole Roos.

Jeg spillede bedemanden i Johan Jacobsens »Søskendek«, og jeg sværger på, at jeg ikke havde drømt om, at det skulle være morsomt. Jeg så bare en bedemand i det miljø og den situation: han skal sælge sin vare, selvom de nok så meget er ved at dø af sorg over, at faderen er væk. Johan Jacobsen blev ved at sige: Det går ikke, det er for stærkt, det er for morsomt. Men jeg kunne ikke lave det anderledes, for jeg fornemmede, at det var sandt i situationen. Der ser man: jeg prøver ikke på at være komiker i den situation, jeg prøver på at være sand i den, altså opstår der en komisk præstation næsten gratis. Vi kan også se på Chaplin. Han stoler på situationen hele tiden, hvor absurd den end er, og han slipper aldrig fodfæstet med at stole på den.

Hvis man brugte danske skuespillere interessant i nye roller, så kunne der komme en kæmpelandvinding for dansk film. Jeg har lige filmet to pragtfulde dage hos Ole Roos. Jeg beundrer sådan en ung mand, at han ikke siger: »Jeg kan ikke bruge Ove Sprogø i en alvorlig rolle, for folk griner på forhånd«. Jeg vil påstå, at de ikke griner på forhånd, hvis instruktøren lægger normalt op til en situation. Det gør publikum jo f. eks. aldrig på teatret.

– *Kan folkekomedien gøres tidssvarende?*

– Hovedproblemet for dansk film er, at der ofte er manuskriptmangel. Det sker, at vi improviserer os igennem sceneerne uden

klart at vide, hvordan det skal ende, og så prøver vi at brodere og overbrodere. Det lurer altid på os, at vi gerne vil være morsommere end situationen berettiger til. Hvis vi ikke hver gang stoler på, at det instruktøren siger, og det situationen siger, det skal du give udtryk for nu, du skal ikke komme med, hvad du kan af filmkomik, så tror jeg aldrig, at vi kommer helskindede igennem en karriere i Danmark.

– *Dirch Passer er den mest originale komiker vi har, men på film er han næsten aldrig morsom?*

– Dirch er simpelthen anarkist af væsen. Jeg har levet med ham i mange år på film, og det har været pragtfuldt, og vi mødes uafbrudt, ikke i sammenspil i den forstand, men i roller, og jeg bliver ved med at beundre hans krav om, at det absolut ikke må være normalt. Det er muligt, at det krav efterhånden er blevet sådan, at han bare vil være unormal; men han er i hvert fald en skabende kunstner hvert øjeblik han står i atelieret. For mange år siden blev Dirch og jeg indbudt til premieren på Tatis »Festlige Feriedage«. Jeg indrømmer, at jeg ikke var avanceret nok. Jeg syntes ikke, at han var nogen god komiker, og på grund af det blev jeg lidt irriteret over filmen. Dirch var hundrede procent begejstret i samme øjeblik, han syntes, det var vidunderligt. Fra den dag har Dirch sagt: En dag skal vi lave en film, som gør nar ad danskerne på en positiv og pragtfuld måde. Det var dengang, han havde en usvækket tro på, at han gennem situationerne skulle finde den rigtige komik.

Nu ved vi, at Dirch ikke mere tror på situationer og forfattere og instruktion. Han laver sit eget univers, og det slår ned som guldregn over publikum. Dirchs krav om at skulle optræde i sit eget univers, trækker altid i ham. Loyalt prøver han i tre uger på at følge instruktøren og forfatteren. Så pludselig er der noget, der stritter imod inde i ham; vi andre bliver en lille smule vrede; så bryder han ud og laver sit eget univers igen; måske på tværs af stykket, og han illuminerer situationerne med sin egen tankegang. Det er det samme han gør på film, uden at tænke over, at det ikke altid passer i sammenhængen.

Det gælder ikke bare Dirch. Vi er meget slemme til at komme med alle de gags, vi har i os, uanset om de passer til personer og situationer. På en scene kan den uberegnelige komik pludselig slå ned, for der kan man registrere publikums reaktion. Med en Jørgen Ryg og en Dirch på en scene sker det gladelige uventede så tit, og der er det i orden. Man kan bare ikke putte det på enhver rolle. Det er det, der er faren hos en Sellers og en Alan Arkin. Jeg har inderst inde, når jeg har set Alec Guinness, Bob Hope og Peter Sellers, tænkt: Pas på! for I kører for meget på Jeres ressourcer. Jeg synes, at en mand som Sellers er kørt tør på at vide så meget om virkemidlerne i stedet for at tro på sin situation. Jeg tror ganske givet, Sellers blomstrer op igen, med det kæmpekommiske talent, han har, men han er kørt ind i en blindgyde. Jeg bliver også bange, når jeg ser en mand som Rod Steiger, for jeg siger: Ja, det er godt, at du kan gnave et æble på »the method«, så vi kan se, at der er 800 kerner i, og at du kan få dem ud, men pas på! Han var god i »I Nattens Hede«, men han var ikke god i »Sådan behandler man ikke damer«. De skuespillere

går ind i en metode og en nyden sig selv, som Chaplin aldrig kom til.

Jeg forstod ikke dengang, at Kjeld Petersen krævede så meget af at spille komedie på film. Jeg tænkte tit, det er dog satans så meget vrøvl, han gør, for et bestemt tonefald. Han prøvede uafbrudt, både på film og på teatret. Han var altid meget vred, når han var på filmoptagelse. Han syntes aldrig, noget lykkedes for ham, syntes aldrig, nogen vidste nok om det, han vidste mere om. Dengang var jeg ikke vågnet nok til, at jeg kunne forstå, hvorfor han var så krævende. For mig var det mere en leg, men han havde altså et kæmpekrav til sit instrument om, at det skulle være i orden, så det var næsten en pest for ham. Og han var meget misundelig på Dirch og mig, for han syntes, at vi fjollede os igennem det og havde det skønt og dejligt, mens han havde nogle kampe, som slog ham ud, når han kom hjem, og han ikke syntes, at noget var lykkedes. Det var først i »Oscar«, at jeg forstod, hvad Kjeld egentlig ville. Kjeld satte altid sit kæmpe temperament ind. Dirch påstår selv, at han ikke har det temperament, som han mange gange gerne ville have. Det må være noget, han blev bestyrket i i sit samarbejde med Kjeld; men han kan jo godt lade låget ryge af i et furioso i en sketch. Jeg kan mærke på Dirch, at han ikke mener, han har temperament, men han er alligevel en desperat mand.

– *Og det er både gribende og vanvittigt morsomt i den rigtige situation.*

– Ja, vi kan jo bare se, hvordan Louis de Funès løfter et normalt lystspil op, fordi hans temperament hele tiden støder imod hverdagen. Nu er der også drevet rovdraft på det.

– *Er De altid fornuftig?*

– Ikke så fornuftig, som jeg vist nok lader til udadtil. Men jeg må vel nok engang imellem slås med min egen fornuft. Når jeg ser på malerier, så lærer de mig at turde gå helt ud i tovene. Når man ser, hvordan malere og beatgrupper prøver at bruge de samme instrumenter i helt nye klange, så siger man: Jamen prøv dog for fa'en, det kunne være, det lykkedes. Jeg har nok en vis angst; men jeg har efterhånden ingen angst for at dumme mig på scenen. For ved at have omgædes Dirch Passer i tyve år, har jeg opdaget, hvor vide horisonterne er. Jeg vil gerne ud i nærheden af de horisonter.

– *Alle spor fører til samme punkt: Når vi taler om Dirch Passers anarki, så taler vi samtidig om den svigtende jordforbindelse i Dansk film. Den eneste situation, jeg kan huske, hvor Dirch Passer var virkelig morsom på film, var den scene i »Pigen og Pressefotografen« i bryllupssalen på Københavns rådhus, hvor han taber en pose bolcher, og de ruller voldsommere og voldsommere og drukner ceremonien og påkalder al opmærksomhed. Sådan føler Dirch det, og det giver han udtryk for. Jeg tror også, der var et bilhorn involveret i det, hvor i himlens navn det så kom fra, men det lykkedes, fordi rådhuset stod der og var virkelig.*

– Det samme gælder for Jerry Lewis: Når hans komik lykkes, er det også på baggrund af nogle situationer, vi kan kende. Han kører lige så meget i tomgang, når han overdimensionerer sine film. Men lige så snart han er inde på noget, vi kender, vokser han.

– *Hvem er den nulevende filmkomiker, De sætter højt?*

– Jeg er vild med Jerry Lewis. Jeg holder meget af Tatis film nu, men som komiker er det Jerry Lewis, jeg holder mest af. På grund af hans mod til i normale situationer, f. eks. ved at stå og rede sit hår i ti minutter, at bibringe os en erkendelse af, hvor sindssyg og absurd en ting kan være. Eller i »Cinderella«, hvor hans onde stedforældre takker ham for den måde, han laver mad på (de skal arve ham), og han så takker dem i ti minutter i alle mulige stillinger! Det mod, han har til at forlænge en situation ud over det normale forløb, får mig til at skribe af grin. Når han sidder og læser i en ring, hvad der står indgraveret, så læser han ti minutter i træk, tyve romaner op af den ring. Så siger man også: nu må han holde op! Men efter at han har gjort det to minutter for længe bliver det pludselig vanvittigt morsomt i tre minutter til.



– *Hvad regner De selv for Deres mest vellykkede film?*

– Jeg synes, den første »Poeten og Lillemor« havde en sødme; jeg synes den første Støver-film havde en original tankegang med sovebyerne; og jeg er lykkelig over, at den første Frede-film lykkedes nogenlunde. Noget fuldendt filmværk, nej, men der blev dog taget stilling til en genre, som vi gjorde grin med i en vis stil, en genre, som jeg ellers ikke bryder mig om, for det er jo dumt at lege, at man skyder ned og slår håndkantslag. Så »Tre små Piger«: af et tungt oplæg blev der lavet en luftig film, næsten. Ud af et forlæg, som jeg havde været skeptisk overfor, trådte noget, der næsten lignede livet. Jeg tænkte uvilkårligt: Micawber om min rolle, og Balling, Langberg og jeg blev enige om, at det var fristende at spille ham der som en mærkelig, falleret mand, der altid bare var optimistisk. Og da jeg så filmen, krummede jeg for en gang skyld ikke tæer, for der trådte en mand frem, som jeg kendte.

»Det var en Lørdag Aften« var også et prisværdigt forsøg på at forny folkekomedien. Jeg synes, filmen osede af den ensomhed, som vi havde tilstræbt. Den læner sig selvfølgelig op ad klicheerne, fordi vi prøver på at lave en folkekomedie. Men western-genren læner sig også op ad klicheer uafbrudt, og kan dog fornyes: vi kender typerne, men vi kan stadig overraskes. Jeg mener, at med den film nåede man at blive en lille smule overrasket. Når man ser en film, man selv er med i, sidder man næsten hele tiden og krummer tæer; men det er morsomt og det er ensomt at se mig stige på min cykel og køre ud på Toftegårds plads. På en eller anden måde er det også visuel filmpoesi. Jeg synes også, jeg havde dejlig underholdning af den første Daimi-film. Jeg gik på komedie i min egen rolle. Jeg kunne ikke se, at jeg var Ove Sprogø, jeg kunne se, at det var en morsom mand der oppe på lærredet. Det var en visuel ting. Det var også et forsøg på at forny, men selvfølgelig var det ikke en fuldendt musical.

– *Hvilken filminstruktør har De haft mest udbytte af at arbejde sammen med?*

– Jeg tror, det bliver Erik Balling. Jeg kan fornemme, at det er de roller, der lykkes bedst, fordi det har været de stiliserede roller, som han og jeg har kunnet fylde ud. Vi er jo ikke ude i den store virkelighed i de film, men vi er ude i en stiliseret virkelighed, et univers, som vi selv har bygget op, og som vi tør stole på. Jeg sagde til ham: Nu synes jeg også, du trænger til at lave en film, som ikke absolut skal ringe i kassen, men han svarede: Jeg elsker at lave de film her. Han var også den første til at sige om Olsenbanden, da han var begyndt at klippe den sammen: Nej, det lykkedes faneme ikke alligevel. Alt det, vi havde tænkt os i oplægget til det store kup, syntes vi, at vi fik med, og så skuffer det mig, når jeg ser det nu, for det kom jo ikke med alligevel! Men vi havde en masse glæde, mens vi arbejdede med den, i vores kærlighed til de gamle filmkomikere og filmsituationer, som vi syntes, vi kunne travestere over.

– *Hvem anser De for den mest talentfulde manuskriptforfatter i dansk film?*

– Panduro må være den, der er mest på vej til at få fort os ud i virkeligheden og i de nye miljøer, som jeg synes, vi aldrig tør nærme os. Det eneste, der er skrevet i den sidste tid, som også var filmisk, det er jo »Farvel Thomas«, som næsten kunne være overført til film omgænde. Fordi det var skrevet for miljøerne; det var skrevet for de steder, hvor det skulle bruges. Ribbjerg var også på vej mod det rigtige med »Der var engang en krig«. Men som komediespiller er jeg lykkelig for mange af de manuskripter, Balling og Bahs har lavet til mig. Men de, man for øjeblikket venter skal forny dansk film: Carlsen, Kjærulff-Schmidt, Ole Roos, de søger tilbage til en Sandemose-roman, en Anders Bodelsen-roman og en Gielstrup-roman. Så er det, man siger: Havde det nu ikke været bedre, om man prøvede på at skaffe et manuskript, der var skrevet til filmen uden forbillende i litteraturen?

– *Jeg har endå aldrig mødt en skuespiller, som ikke foretrak biografen for teatret?*

– Nej, det gør vi jo.

– *Fordi filmen er den mest spændende af de dramatiske kunster?*

– Ja, vi kan få større og mere vidtrækkende oplevelser af en film.

4 INSTRUKTØRER

OLE ROOS / SVEN GRØNLYKKE / FINN KARLSSON / JENS RAVN

OLE ROOS

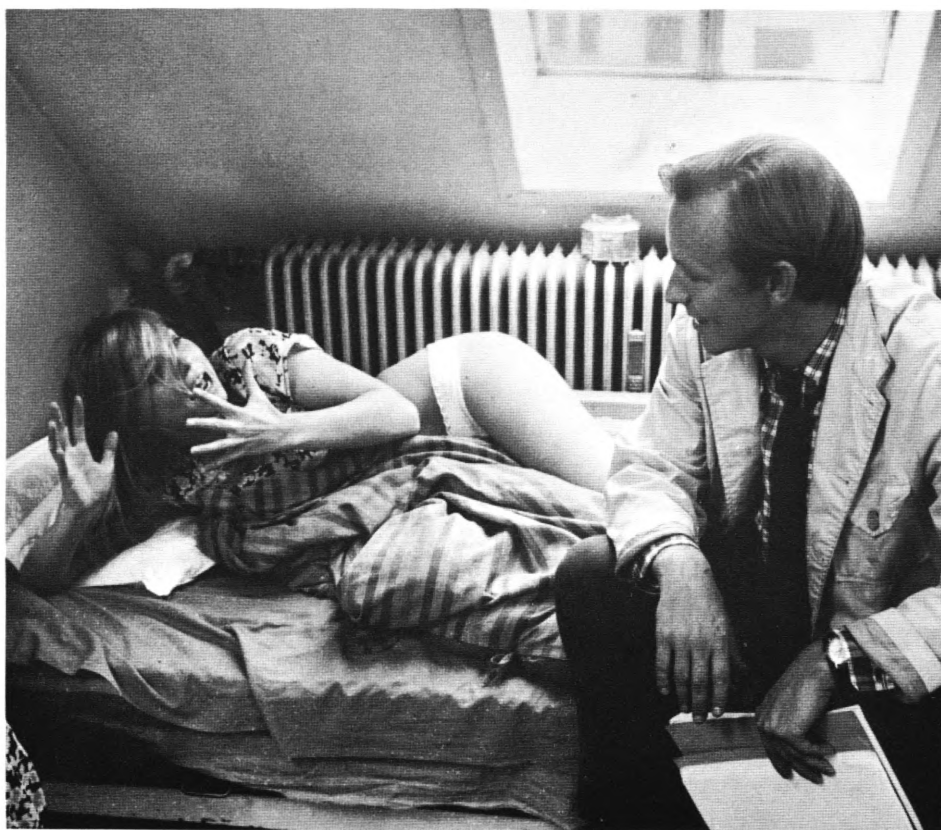
Født 1937. Søn af Karl Roos. Begyndte i fotograflære, derefter instruktørassistent på Minerva-Film 1956-59. Free-lance instruktør 1959-63, fra 1963 hos Laterna Film. Hans bedste film er »Michel Simon« (1964) og »PH-lys« (1964). Spillefilmsdebut'en »Kys til højre og venstre« er bygget over Jens Gielstrups roman af samme navn, som 1939 belønnedes med H. C. Andersen-prisen. Romanen er for et par år siden genudsendt som billigbog. Filmen fotograferes i sort-hvid af Peter Roos, og har bl. a. Birgitte Price, Poul Reichhardt, Ove Sprogøe, Helle Hertz, Vigga Bro og Peter Bonke på rollelisten. Den produceres af Laterna Film.

— *Hvad fik Dem til at vælge Gielstrups »Kys til højre og venstre« som forlæg til spillefilmdebut'en?*

— Gielstrup holder næppe for en nærmere analyse, men der er en intensitet, en kerne af kraft i historien som nok er inspirationsgrundlaget, det jeg har følt jeg kunne genskabe noget på. Gielstrup har ikke megen sympati til overs for sine personer, hans holdning virker ejendommeligt nedgørende, men det skal selvfølgelig ses i relation til hans ungdom. Han var jo ikke mere end tyve-enogtyve, da han skrev bogen. Man har fornemmelsen af at han lider af en slags æstetisk idiosynkrasi. Det smitter af på persontegningen i bogen, som rent kunstnerisk desuden virker uafsluttet, uforløst. Jeg har prøvet at gå en anden vej, se den i et andet lys og har forsøgt at anlægge et synspunkt, der vel — trods alt — er mere modent end hans. Filmen munder om ikke ligefrem ud i en frigjorthed, så dog i en slags desillusioneret forløsning — hvis man kan sige det.

— *Romanen er en omarbejdning af et kaseret filmmanuskript. Har det »filmiske« i bogens stil og komposition spillet nogen rolle for valget af den?*

— Nej, det tror jeg ikke. Det der blandt andet satte mig i gang, var at jeg i den genfandt noget af den samme tone som hos Morten Nielsen — som jo af gode grunde ikke kan filmatiseres — eller hos Kim Malthe-Bruun og Gustaf Munch-Petersen. Der er visse ting inden for nyere dansk litteratur, udladningen omkring en bestemt tid, som jeg føler mig meget stærkt tiltrukket af. Hos Gielstrup er der ligesom en form, man kan tage fat på og som samtidig rummer noget af den særlige tone, jeg nævnte. Han er mere rabiater, også mere ironisk, og i det hele taget mere bevidst i sin holdning til stoffet end de andre. Han er den brugbare repræsentant for hele den særlige tone, eller holdning, som måske er inspirationen. Derfor har jeg også haft et meget frit forhold til stoffet som det foreligger. Jeg har ikke følt mig bundet af måden bogen er komponeret på, udover at der naturligvis er den afgørende ledetråd i den, som følges.



— *Forholdet Jack-Betty er selvfølgelig bogens hoveddakske, men omkring dem forekommer en lang række personer, der kun sporadisk og i forbigående griber ind i Jacks historie. Hvordan integreres de fristående afsnit, der ikke umiddelbart vedkommer Jack-Betty forholdet, i filmen?*

— Filmen fastholder sådan set bogens »krydsklipning«. Man kan måske sige at i bogen belyser personerne mindre hinanden end noget universelt. Det er almene kærlighedsbeskrivelser, på vidt forskellige stadier og under vidt forskellige forhold. Jeg forsøger at anskue stoffet mere dramatisk, de samme personer stilles over for hinanden i mere dramatiske konstellationer. Bipersonerne i bogen anbringes mere i relation til det centrale motiv, de ligestilles med det, og jeg forsøger at vise hvad der bliver de enkeltes selvstændige og afgørende oplevelser. Der er udeladt mange ting, hvor jeg ligesom ikke kunne fornemme hvordan man kunne undgå at komme ud på en bivej rent dramatisk. Af samme grund er de indskudte prosadigte eller -stykker med titlen »Kærlighed« udeladt, selv om de i høj grad er medvirkende til at give bogen dens karakter af universel beskrivelse. Til gengæld er deres stemning forsøgt bevaret i den konstante undertone af vold i de afsnit af filmen som ikke direkte er spille-scener mellem personerne, men hvor f. eks. en enkelt person ses i bevægelse gennem bymotivet fra et punkt til et andet. Det

Helle Hertz og Ole Roos under optagelserne af »Kys til højre og venstre«.

er afsnit hvor jeg forsøger at få fat i den stemning der hersker i byens anonyme liv. Dette også fordi jeg tror tilværelsen i dag opleves mere meningsløs, mere absurd end det var tilfældet i bogens tid og miljø. Der findes så meget i dag der tager magten fra menneskene, men som det er svært at få fat i og udpege. Men det gælder om at efterspore det.

— *Gielstrups bog lever især på det stemningsmættede og indforståede billede, den gav af tredivernes København. Når De nu valgte at filmatisere lige netop den, hvad var så Deres motiver for at flytte den frem til tresserne?*

— Jeg bevarer bogen i filmen på den måde at jeg integrerer tressernes miljø i filmen på samme måde som Gielstrup brugte tredivernes, hvis man kan sige det sådan. Jeg er inspireret af verden omkring mig formentlig på samme måde som han var inspireret af det der lå omkring ham.

— *Meget i bogen kan vanskeligt indpasses i en »moderniseret« udgave uden at virke latterligt. Bortset fra at den næsten pubertetsagtige kønsskræk og det seksualhad, der gennemsyrrer bogen, sikkert er fremmed for tresserne, er den også præget af en vis naiivitet. Tag f. eks. kritikeren Hugo, den udsvævende, der ligefrem stigmatiseres af sin laste-*

fuldhed og begår selvmord efter at have fået uheldredeligt udslæt i ansigtet...

– Hugo er i filmen gjort til motorjournalist. Netop det der med udslættet synes jeg er en utænklig ting at føre ind i filmen, det blir så forfærdelig symbolsk. I stedet er han nærværd ved at komme ved en bilulykke, og selvmordet motiveres mere i den almene depression der følger efter en lang hospitalisering. Han er ikke direkte fysisk skamferet – selv om han selvfølgelig ikke er sluppet helt uden mén – derimod er han psykisk mærket, og det bliver afgørende for hans handling.

Det er gået mere og mere op for mig efterhånden som optagelserne skred frem, at menneskers grusomhed mod hinanden er blevet et centralt tema i filmen. Men det er en grusomhed som ligger mere på det ubevidste end på det bevidste plan; det er en grusomhed der udelades når de afgørende følelser sættes i gang, for så står også straks en masse på spil. Men personskildringen er ikke udført med så megen despekt som i bogen, figurerne omkring Jack er ikke tegnet på samme hensynsløst subjektive måde som hos Gielstrup, hvor de er set fra hans synspunkter og vurderet af ham. Samtidig har jeg lagt vægt på at fremstille Jack, i modsætning til de andre, som en iagttager.

– Har kortfilmen givet Dem specifikke erfaringer, som kan anvendes her, evt. formulere i filmen som rene reportageafsnit el. lign.?

– Det kan jeg ikke rigtig afgøre endnu. Det eneste jeg kan sige er at ti år med film, hvor man har fået lov til at arbejde kreativt, er – uanset hvordan man har gjort det – af afgørende betydning når man kaster sig ud i en spillefilm. Men nogen egentlig erfaring med personinstruktion har jeg jo ikke, bortset fra en enkelt novellefilm. – Planer om rene reportageafsnit forelå kun da vi arbejdede med en direkte filmatisering af 1939-udgaven. Det, der er reportage i filmen, sådan som den foreløbig udvikler sig, står i nært forhold til det, personerne bevæger sig igennem, hvad de ser og hvad de oplever. Beskrivelsen af visse af Jacks oplevelser tangerer måske det reportageagtige, men det er kun for at understrege iagttageren Jack. Rene dokumentarafsnit er der nu ikke mange af – måske lige i starten af filmen, hvor de skal bidrage til at indkredse storbyen, miljøet.

– Meget af det, De her har sagt berører indirekte filmens stil. Arbejder De ud fra bestemte forestillinger om dens form og stil?

– Når man står midt i det, og man er optaget af at formulere sig henad vejen, er det et vanskeligt spørgsmål at besvare. Det ligger i øjeblikket meget i fornemmelser, mere eller mindre afklarede. Jeg kan godt lide at arbejde med mange bevægelser i sammenhæng, fordi jeg har en fornemmelse af at det – i hvert fald i denne film – betyder meget for den specielle udvikling der skal være mellem personerne, at de får op til to-tre minutter sammen hele tiden, simpelthen fordi der står så meget på spil mellem personerne samtidig med at der ofte sker meget lidt mellem dem. Visse steder udvikler det sig naturligvis meget dramatisk, men mange af situationerne er baseret på en lethed, hvor det farlige, det grusomme, men også det kærlige blandes på en lidt foruroligende måde. Og så kan det ikke nytte at lade personerne tale til bare vægge, og derefter få dialogen til at hænge sammen ved krydsklipping. Det er ikke en film, der kræver en

markeret og øjnepaldende stil i den forstand. Jeg tror det er meget nødvendigt at finde en tyst og sammenhængende stil, og det arbejder jeg hele tiden henimod.

– Hvordan er fordelingen af location- og atelieroptagelser?

– Vi laver intet i atelier, alt er on location. Alle lejligheder i filmen – og der er temmelig mange – er locationoptagelser. Vi låner os frem. Det er et økonomisk spørgsmål, men der er også mange gevinster at hente i det, dekorationsmæssigt får man ofte en del forærende, og man undgår at miljøet kommer til at virke tillavet, kunstigt, som hvis man byggede det op i atelier.

– Var det svært for Dem at komme i gang med spillefilmen?

– Jeg kan ikke sige, at jeg har været langt fremme med spillefilmsplaner længe før det her. I tankerne naturligvis, men ikke reelt. Lad mig sige det sådan, at jeg er glad for at have ventet med det, og for at jeg ikke tidligere har forsøgt at forcere noget frem. Det falder meget naturligt i min udvikling nu, og det føles naturligt at det ikke er sket før. Jeg har vidst i mange år at det var spillefilm, jeg gerne ville lave, men det har ikke gjort noget at vente. Til gengæld ønsker jeg at arbejde med spillefilm herefter, hvis det overhovedet er muligt. Jeg føler mig meget berørt af det arbejde nu – på en måde som jeg skal helt tilbage til arbejdet med Michel Simon og PH for at finde tilsvarende.

Øystein Hjort.

SVEN GRØNLYKKE

Født 1927. Handelseksamen fra Niels Brock. Filmfotograf. Startede skumgummiproduktionen i Danmark. Forretningsmand indtil 1964, da han solgte alle sine fabrikker. Indehaver af ASA fra samme år. »Thomas er fredløs«, 1967. - Første »rigtige« langfilm »Vindmøllerne« – med lige dele amatører og professionelle skuespillere.

– Hvordan vil De – kort – karakterisere »Vindmøllerne«?

– Det aner jeg virkelig ikke. Jeg kan måske sige, at filmen er en tragisk folkekomedie. Et hverdagspos, henlagt til provinsen. Filmhandler om velfærdsstatens glemte kroge. Jeg har skildret et stykke Sønderjylland, hvor de nye tider er ved at bryde det gamle livsmønster helt ned. Filmhandler om centrale personer, to unge mænd. Den ene kan ikke omstille sig, han går i hundene. Den anden forstår at tilpasse sig. »Vindmøllerne« handler på en måde om den hvide klovn. Men det er så svært at udtale sig om det, man selv laver. Egentlig har jeg bare lyst til at sige, at jeg har villet lave en film. En dansk film. Så siger jeg ikke for meget.

– Hvorfor har De valgt Sønderjylland?

– Blandt andet fordi vi aldrig ser den danske provins skildret rigtigt og troværdigt. Der er oplagte muligheder i den danske provins, og i min film spiller digerne f. eks. en stor rolle. Ved at henlægge filmen til Sønderjylland har jeg også haft mulighed for at skildre en vis depression sydfra.

– Beklager De, at »den gamle kultur« er ved at forsvinde?

– På ingen måde. Jeg er ikke særlig nostalgisk, jeg klynger mig ikke til fortiden, jeg interesserer mig kun for at filme tingene, sådan som de sker. Det er selvfølgelig synd at den gamle kultur forsvinder – men jeg vil ikke tale om savn. Tingene går i opløsning. Sådan er det nu engang.

– De blander amatører med professionelle skuespillere? Foretrækker De de første?

– I visse situationer, ja. De professionelle skuespillere, jeg har haft med i filmen, var forbausede over, så fantastisk gode amatørerne var. Man kan aldrig få en amatør til at spille andet end sig selv – men det er jo

Lene og Sven Grønlykke under optagelserne af »Vindmøllerne«. Bag kameraet Jesper Hom.



netop hemmeligheden. Jeg har søgt at finde helt ind til personerne i min film, ofte har jeg optaget scener, der kom helt bag på dem. De blev nervøse over, at jeg pludselig sagde: værsgod og gå i gang – men denne nervøsitet, viste det sig, faldt helt rigtig ud. Usikkerheden i deres øjne gør dem ofte helt nærværende. Denne livsnære usikkerhed savner man jo hos de professionelle skuespillere, der bliver ved med at øve sig og øve sig på en rolle, så de til sidst tager livet af den. Men stadigvæk: der er visse roller, man kun kan bruge de professionelle til.

– *Hvornår begyndte De at interessere Dem for film?*

– Da jeg var helt ung. Jeg var fotograf på en akvarie-film af Børge Høst. Jeg sad et helt forår og gloede på fisk ude i Charlottenlund, mens alle mennesker drog forbi mig, ud til Bakken for at more sig. Det var en trist tid. Så holdt jeg op. Jeg ville lave film efter mit eget hoved, og så gav jeg mig til at tjene penge. I ti år hørte min kone – som i øvrigt er medinstruktør på »Vindmøllerne« – ikke om andet end mine vilde planer om film. Så nåede jeg det punkt hvor jeg havde tjent penge nok. Nu kan jeg gøre, hvad jeg vil.

– *De er medindehaver af ASA. Sidst har ASA været med på en remake af »De røde heste«. Det er vel at skrabe bunden. Føler De Dem i en sådan situation ikke lidt som bordelværtten, der tjener penge på sine kunder for at kunne give sin kone en pels?*

– Næh! ASA er ganske rigtig med i »De røde heste«. Men nu giver vi også Jens Ravn en chance med »Manden der tænkte ting«. Og til foråret skal Esben Højlund Carlsen i gang med sin debutfilm, »De gule handsker«. Jeg er tilhænger af, at der hele tiden laves film, skidt og kanel imellem hinanden, er noget godt skal det nok holde, er noget dårligt, bliver det glemt. Jeg ønsker ikke at få klæbet en eller anden kulturmedalje på brystet, i den forstand har jeg overhovedet ingen ambitioner.

– *De er liberalist?*

– Ja. Og til fingerspidserne.

Henrik Stangerup.

FINN KARLSSON

Født 1937. Barneskuespiller. Arkitektuddannet. Lærer på Kunstakademiets arkitektskole 1962–67. På filmskolen 1966–68. Optog her en af de mest modne skolefilm, »Fragmenter af et signalement«, med Louis Miche-Renard, Nuni Tholstrup og Peter Ronild. Har som den første filmskole-elev fået mulighed for at lave en spillefilm, en filmatisering af Tine Schmedes bog om en erotisk frigjort 14-årig, »Jeg – en pige«. På rollelisten: Sisse Reingaard, Ole Busck, Henning Moritzen, Birgitte Price. Arbejdstitel: »Stine og drengene«.

– *Hvordan kom De i gang med filmen?*

– Jeg blev opfordret til at lave den af Nordisk. Umiddelbart var jeg ikke særlig begejstret for historien, men jeg kunne godt se, den havde nogle kvaliteter, lidt humor og satire. Så foreslog jeg, at jeg skulle skrive nogle kapitler om til drejebog, idet jeg understregede, at jeg ikke ville hænge på, at det skulle være den bog, der blev filmatiseret. Jeg ville gerne tage udgangspunkt i dens historie – eller ikke-historie. Og så blev det til, at jeg skrev drejebogen færdig.



Fra optagelserne til »Stine og drengene«. Fra venstre Sisse Reingaard, Claus Loof (med kameraet) og yderst til højre Finn Karlsson.

– *Bogen byder altså på et godt råstof?*

– Ja. Jeg synes ganske vist ikke, at det indtryk, Tine Schmedes giver af sin hovedperson Stine, er særlig sympatisk, og det var den første årsag til, at jeg rent umiddelbart var betænkelig ved at lave filmen, men samtidig begrundelsen for at jeg tænkte, at der jo måtte være nogen kvaliteter i pigen trods alt. Hun er sikkert en dejlig, varm og lækker pige, men det er jo ikke nok. Baggrunden er den vigtigste, og så ender man tilbage hos Ramses, for i mine øjne drejer historien sig først og fremmest om et elementært kontaktbehov, og det tror jeg ikke Tine Schmedes var sig bevidst, da hun skrev den. Hvorfor er Stine så helvedes aggressiv og hvorfor svinger hun fra at være sød og meget varm til at være hysterisk og øretæve-indbydende? Det gør hun vel, fordi hun ikke ved hvad hun skal stille op med sig selv i de enorme rammer, hun er nødt til at operere indenfor. Hvorfor går hun pludselig i seng med en vildtfremmed fyr, som ikke rager hende en pind? Hun er alene, isoleret, så banalt er det. Der blev engang foretaget et forsøg med en abe, der var forsynet med stålplade på maven. Abens unge kunne ikke lide stålpladen, hvorefter den blev inbragt hos en kunstig abe lavet af frotté-håndklæder. Den nye abemor kom til at betyde meget mere for ungen end dens biologiske mor. Det er et spørgsmål om søgen efter trykthed, om alle de ting, vi ikke ved noget om, og som vi altid skifter mening om.

– *Det er altså ikke primært en historie om seksuel frigjorthed?*

– Nej, den handler i mine øjne ikke om en pige, der er tidligt udviklet, og den postulerer heller ikke, at i dag er man konsmoden, når man er 12 eller 14 år. Det interesserer mig ikke så meget. Jeg vil have fat i, at pigens følelsesliv er lige så berettiget og

rigtigt som de såkaldte voksnes, men bare ikke kan fungere, fordi konventionen ikke er lagt på plads endnu. Derfor reagerer hun spontant over for tingene. Stine skal sgu nok ende med at blive en rigtig borgerlig dame. Men hun tilhører den aldersgruppe, som man principielt ikke accepterer på linie med voksne mennesker, eller bærer over med som man ville have gjort det med et barn, og dog ser man alligevel voksne mennesker på 30 og 40 år, der bærer sig ad, som om de gik i børnehaven.

– *Har filmen en fasttømret handlingsgang?*

– Nej, den er en række skitser af denne pige og hendes problematik i forhold til forældre, skole, venner og bekendte, og jeg har bevidst prøvet at fremhæve det ukontinuerlige, for tilværelsen er nu engang ikke kontinuerlig, den bliver gang på gang klippet over af noget, som vi ikke havde regnet med – og det gør den ikke mindst for en pige på 14–15–16 år. De mindre børn har en særlig fantasi, der gør, at de kan overleve disse ting, uden at der dannes neuroser, og de voksne har en konvention, som på en eller anden måde redder dem, selv om de har det ad helvede til. Og så er der lige præcis den gruppe, der roterer i midten. De ved godt, at man forventer, at de glider ind i et system, og på den anden side har de stadig lidt af det barnlige i sig, som gør, at de kan lege og fantasere sig fra tingene. Derved opstår selve konflikten. Men filmen er ikke et forsvar for Stine og en udlevering af forældrene. Den handler simpelt hen om emotionel kontakt, behovet for kontakt. Og det hele ses gennem de mest banale og dagligdags ting – fjernsynsapparater, kransekager til kaffen, frikadeller ved middagsbordet, cykler, skolelærere, små digte på skolebøgerne.

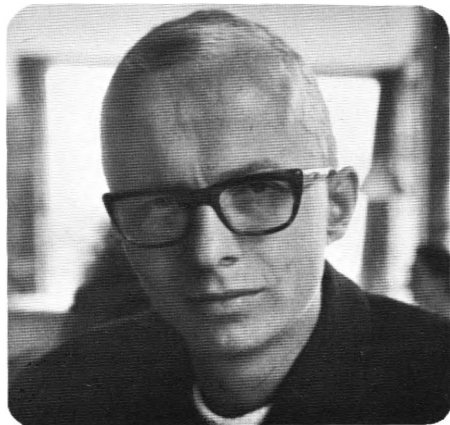
– *Arbejdet med skuespillerne?*

– Jeg kan bedst lide at improvisere, anslå et tema for hvad dialogen kan gå på uden direkte at fortælle skuespillerne – professionelle eller ikke – hvad de skal sige. Metoden koster tid og råfilm, og der er nogen scener i »Stine og drengene«, der er lykkedes på denne måde. Men mange af de helt unge har svært ved det. De står i samme situation som jeg selv: tør du eller tør du ikke. Skuespillere som Henning Moritzen og Birgitte Price har et så stort overskud og en så stor erfaring, at de kan improvisere og så bagefter sige: »Nej, det var for dårligt improviseret« og så begynde forfra. De unge kan nok være spontane, men har ikke så mange bud at komme med.

– *Arbejdet i branchen sammenlignet med filmskolen?*

– Da vi lavede vore små mere eller mindre famlende og usikre film på filmskolen, var der det positive ved det, at vi gik på med krum hals allesammen, for ingen af os vidste jo rigtig hvad det drejede sig om. I branchen står man over for nogle folk, som mener, de har en professionel holdning. Det har de ikke, for det er mit indtryk, at hvis man mangler en mand til et eller andet, går man i værste fald bare ud og pifter i porten og siger: »Du dér, kom lige herover«. Teknikerne har selvfølgelig gennem årene oparbejdet en vis erfaring, men det er ikke ensbetydende med en professionel holdning. Der er husmødre, som har lavet mad i tredive år, og de er ikke blevet professionelle kokke af den grund. Hvis jeg snakker med folk på filmholdet om hvad jeg gerne vil og samtidig giver udtryk for en usikkerhed, så bliver de irriterede, og det viser for mig at se kun, at de ikke i tilstrækkelig grad har sat sig ind i stoffet og dermed ikke er professionelle nok, for så ville de bare sige: »OK, vi venter«. Det er igen et spørgsmål om kontakt. Hvorfor kan man ikke snakke med folk? Det kan naturligvis også være mig, der ikke har erfaring nok, og derfor har svært ved at tale med dem.

Morten Pii.



JENS RAVN

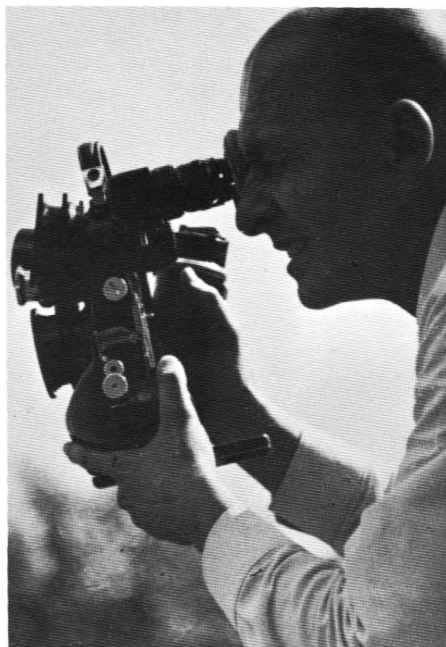
Født 1941. 1959–63 instruktør-assistent på Palladium. Derefter studieophold i Polen. Fra 1966 produktionsleder på ASA. Iscenesatte 1967 kortfilmen »Vinduesplads«. Hans første spillefilm, »Manden, der tænkte ting«, bygger på en science fiction-roman af Valdemar Holst fra 1938, som han har omarbejdet og overført til moderne miljø i samarbejde med Henrik Stangerup. John Price, Preben Neergaard og Lotte Tarp har hovedrollerne. Dekorationer: Helge Refn. Format: sort-hvid cinemascop. Produktions-selskab: ASA.

– *De har været hele »rumlen« igennem i branchen. Er det en god forberedelse, når man skal lave sin første spillefilm?*

– Hvis jeg havde været ti år om at nå, hvor jeg er i dag, kan man ved en fornuftig kombination af filmskole og praktik sikkert nå det samme på den halve tid. Som instruktør-assistent bruger man en masse tid til rent praktiske ting, som ikke har meget med den egentlige uddannelse at gøre, hvis man vil være instruktør.

– *Men kan det ikke give en gavnlig realitetsforfølelse at have arbejdet praktisk med film så længe?*

– Jo, det tror jeg. Det er nu over et år siden, jeg begyndte forberedelserne til min film, og i hele den tid har jeg – sideløbende med det rent skabende arbejde – fulgt en rød tråd af praktiske, produktionsmæssige overvejelser. Det vil sige, at jeg den dag første optagelsesdag kommer, har overstået en bunke praktiske problemer, som jeg ved, jeg vil komme ud for under optagelserne. Jeg ser på min manuskript på to måder: som instruktør og – på en mærkelig ambivalent måde – som produktionsleder på en fremmeds manuskript. Jeg har selv lavet budget på filmen, og det er en vældig hjælp, når man forhandler med en producent.



Witold Leszczynski f. 1933 i Lodz. Polytekniske studier i Warschawa. Filmfotograf, bl. a. på dokumentarfilmene »Vikingernes færd vesterud«. 1968 første egen spillefilm: »Zywoť mateusza« e. Tarjei Vesaas' roman »Fuglene«, Polens bidrag til årets aflyste Cannes-festival. Forbereder ny langfilm, som han gerne vil lave i Danmark.

– *Hvorfor valgte De Valdemar Holsts bog?*

– Jeg interesserer mig kolossalt for en god historie, og bogen har traditionelt set et godt plot. Og science fiction i almindelighed interesserer mig. Magter man det, føler jeg det som en unladelses-synd, hvis man ikke på en eller anden måde laver film, som er engagerede – aktuelt, politisk eller socialt. Det føler jeg ikke selv, jeg magter, men jeg har lyst til det. Hermed være ikke sagt, at »Manden, der tænkte ting« bare er en nem lille eskapistisk ting. Den handler helt kort

om en mand der bliver fortrængt, skubbet ud af sin egen tilværelse af sin dobbeltgænger. Han mister sit arbejde, sin forlovede, sine venner, sit hjem – han mister hele sin identitet. Den bliver stjålet af hans dobbeltgænger, og han går til bunds. Dette er resultatet af en magtkamp mellem de to mandlige hovedpersoner. Personerne står ikke for andet end deres funktion i *plottet*, for jeg har ikke villet lave en idéfilm. Den kunstige dobbeltgænger er uden alle de menneskelige brist, som hans model har, han er simpelt hen perfekt, der er ingen slinger i valsen. Han er ti procent bedre begavet, han går lidt bedre klædt, han er dygtigere til sit arbejde, han er mere charmerende over for deres fælles forlovede. Han er uden skrupler og får ikke dårlige nerver, hvorimod hans model er belastet med menneskelige egen-skaber og derfor ikke kan klare kampen.

– *Er det usædvanlige emnevalg foretaget i reaktion mod hvad der ellers bliver lavet af seriøs filmkunst her i landet?*

– Det kan man godt sige. Det morer mig at lave en film, hvor man giver udtrykket fuldt ud. En af de væsentligste fejl ved danske film er, at de dør af naturlighed. De dør på halvvejen til noget, der egentlig kunne være mægtig godt. Af lutter betænkkelighed, naturlighed, pænhed og gråhed bliver det kun til halve udtryk hele tiden. I danske film viger man tilbage for fantasi, for det ekstreme, for enhver form for temperament. Derfor beundrer jeg Henning Carlsens »Mennesker mødes« – her tør instruktøren for en gang skyld give den hele armen i en bestemt retning. Jeg har rejst en del i Polen og arbejdet med polsk film, og det forfriskende dernede var, at selv 40–50-årige instruktører havde bevaret en næsten barnlig entusiasme og et kolossalt temperament. Dansk film lider forfærdeligt af mangel på temperament og mod til at løbe linen ud i det kunstneriske udtryk. Det er en af grundene til, at jeg skal have en polsk fotograf på filmen, Witold Leszczynski, der instruerede Vesaas-filmatiseringen »Mattis«, som jeg i sin tid var med til at forberede.

– *Hvor bliver filmen placeret i tid og sted?*

– Hele miljøet bliver overdrevet 15 procent. Jeg har brug for kolde, men smukke omgivelser. Og det hospital, der spiller en vigtig rolle i filmen, skal snarere ligne en datacentral end et hospital. Men jeg anvender kun dekorationer, som virkelig findes. Det gælder om at skabe et pust af science fiction, men samtidig opretholde illusionen om, at dette hospital kunne bygges om ti år. Det er en fremtid, som er lige om hjørnet. Jeg regner for eksempel med at bruge eksteriorerne i Albertslund, denne mærkelige blanding af fabrik, villa og Klondyke. Jeg tror en stor del af filmen skal optages ude i det kvarter.

– *Veje frem for dansk film?*

– Nordiske co-produktioner. Det er forkert, at et enkelt dansk filmselskab skal satse på et to millioner-projekt, som risikerer at sætte hele selskabets likviditet over styr. Hvis man samarbejder med de øvrige nordiske eller europæiske lande, tror jeg, der er en chance for, at vi kan komme med på verdensmarkedet, og så kan man måske med tiden opnå den nødvendige professionalismisme. Danske film i almindelighed er hverken professionelle eller underholdende nok til at kunne sælges til udlandet. Morten Pii.

FILMKUNSTEN I DANMARK

INTERVIEW MED FORMANDEN FOR FILMRÅDET

BYRETSDOMMER FRANS LICHTENBERG

FLEMMING BEHRENDT

Til fremme af filmkunsten i Danmark oprettes en filmfond.

Lov om film og biografier § 17.

Filmrådet har til opgave at bistå myndighederne og filmfondens bestyrelse i sager om kunstnerisk vurdering af film og filmmanuskripter.

Lov om film og biografier § 28.

Garantier kan kun ydes for lån til produktion af film, som ifølge en af filmrådet foretaget vurdering må antages at kunne komme i betragtning ved ydelse af kvalitetsbidrag.

Lov om film og biografier § 18, stk. 4.

Den foreslåede bestemmelse vil gøre det muligt at præmiere en i sig selv anerkendelsesværdig kunstnerisk intention, også i tilfælde, hvor den færdige film ved en efterfølgende bedømmelse ikke vil blive karakteriseret som kunstnerisk tilfredsstillende.

Betænkning over forslag til lov om biografier af 6. maj 1964.

KVALITETSBIDRAGENE

– Den almindelige interesse for Filmfonden knytter sig især til den årlige uddeling af kvalitetsbidrag til danske spillefilm. Det drejer sig om film, man har set; de har været diskuteret – og alle har en mening om deres kvalitet. Da det er det eneste område, hvor Filmrådets magt er enevældig og samtidig her, kritikken har været voldsomst, vil vi begynde med at bede Dem kommentere den liste, vi har opstillet over de 24 film, det nuværende Filmråd har præmieret i sin nu afsluttede 4 års-periode. Er det uretfærdigt at opstille sådan en liste?

– Nej, det er jo udtryk for, hvad der rent faktisk er sket i de fire år, rådet har været i virksomhed. Man har villet hævde, at det skulle være Filmrådet selv, der har ønsket at anlægge den linie, at man skulle kvalitetspræmiere, hvor »der er tale om en i sig selv anerkendelsesværdig kunstnerisk intention«, og i tilfælde, »hvor den færdige film ved en efterfølgende bedømmelse ikke vil blive karakteriseret som kunstnerisk tilfredsstillende«. Dette er forkert. Citaterne stammer fra det folketingsudvalg, som behandlede forslaget til loven om film og biografier. På dette punkt har vi altså grundig støtte i filmlovens motiver, og når vi i så stor udstrækning har gjort brug af den mulighed, vi har for at belønne intentionerne, så må vi vel nok sige, at det er fordi de færdige produkter ikke i de enkelte år har været af en sådan kvalitet, som man kunne ønske sig, og som man må-

ske i hvert fald i år kunne have regnet med efter at loven har virket i så lang en periode.

– *Det vil sige, at man i tildelingen har måttet holde en balance mellem de film, man præmierer i kraft af deres kunstneriske værdi og dem, man præmierer for den gode vilje eller intentionen?*

– Det er helt rigtigt.

– *Og er det ikke en balance, som det er meget vanskeligt at holde?*

– Det kræver naturligvis et principielt udgangspunkt. I den forbindelse vil jeg gerne gå løs på et andet kritikpunkt, man har fremført: at det er urimeligt hvert år at uddele betydelige præmier til 6 film, hvis der i virkeligheden ikke med rimelighed er tale om kunstnerisk kvalitet for alle filmenes vedkommende. Filmrådet har bevidst søgt hvert år at uddele et beløb, som ikke er af så ringe en størrelse, at det ikke vil blive taget alvorligt af filmproducenterne som motiv til at satse på den kunstnerisk blot nogenlunde ambitiøse film fremfor den gængse folkekomedie. Det er helt klart, at man kunne have sat sig til ganske nøgternt og koldt hvert år at diskutere, om kvaliteten ikke var så forholdsvis ringe det pågældende år, at der var grundlag for slet ikke at uddele præmier eller at uddele præmier af meget ringe beløb i kroner og øre. På den måde ville man kunne tilstræbe, at præmierne blev et nogenlunde absolut udtryk for kvaliteten af den enkelte film – noget man også har været inde på i artikler. Det har De også været inde på.

– *Ja, det er jo den påstand, der ligger til grund for opstillingen efter præmierens størrelse.*

– Filmrådet har ikke først og fremmest tilstræbt at få lavet en sådan absolut vurdering for den enkelte film, men har ønsket, at der hvert år skulle ske en ret betydelig støtte til den danske filmproduktion gennem kvalitetspræmierne.

– *Jamen er det ikke en funktion, som i forvejen produktionsstøtten har. Går det ikke sådan: Man har hvert år uddelt 6 præmier...*

– Ja, det er nu et tilfælde, som måske er pudsigt – men det er dog et rent tilfælde.

– *Samtidig gør man dog det, at man regulerer det på den måde, at den samlede præmiesum ikke har været den samme hvert år. Der har fra Filmfondens bestyrelse været afsat nogenlunde det samme beløb, omkring 1,7 mill. Men man har ikke noget år uddelt hele beløbet.*

– Nej.

– *Det må vel ses som udtryk for, at man ikke har fundet den fornødne kvalitet blandt filmene til at disponere over hele summen.*

Eller hvorledes fremkommer totalsummen for det enkelte år?

– Hvert år har vi meget omhyggeligt gennemdrøftet hver enkelt film.

Efter drøftelsernes afslutning har vi foretaget en afstemning med stemmesedler, og afstemningsresultatet blev de første tre år beregnet af en revisor. Det endelige præmieringsresultat forelå herefter i disse år i form af en erklæring fra den statsautoriserede revisor, der var bekendt med hvilket beløb fonden de enkelte år havde afsat til kvalitetspræmiere, med de præmiemaxima rådet i forståelse med fonden havde vedtaget skulle være gældende og med det pointsystem, rådet arbejdede med. Fordelen ved en sådan ordning er indlysende. Der opstår aldrig formelle problemer om præmieringens rigtighed. Ulemperne er imidlertid ligeså iøjnespringende.

Man kan få et resultat, hvor – skal vi sige: meningerne trækker i hver sin retning, og det afstemningsresultat, der udgår, gør ingen tilfredse. Og det har så betydet, at vi i år, på baggrund af de indvundne erfaringer efter den sædvanlige, meget grundige gennemgang foretog en afstemning efter det samme pointværdisystem som tidligere. Afstemningen var imidlertid alene vejledende for rådet. Derefter havde vi en fri drøftelse, og foretog en justering af det afstemningsresultat, som stemmesedlerne havde givet.

Det er helt klart, at det er en vanskelig opgave. Man kan glimrende tænke sig, at uenigheden kan være lige så stor blandt Filmrådets medlemmer som blandt dagbladskritikerne. Der kan være medlemmer, som synes at den film, som ved den vejledende afstemning er blevet placeret bedst, måske i virkeligheden slet ikke burde have præmie, eller burde placeres nederst på skalaen. Og i sådant et tilfælde vil det jo ikke være muligt at tale sig til rette. Det er kun muligt, hvis der ikke er de allervoldsomste divergenser. Det var ikke tilfældet i år, hvor der vel kunne herske uenighed om film A eller film B skulle være den, der blev placeret øverst på listen, og man måske var to nogenlunde lige store grupper, der holdt på hver sin film, men hvor man uden vanskelighed kunne nå til enighed om, at det så ville være naturligt at sidestille de to film.

Jeg tror, at det er den almindelige opfattelse indenfor Filmrådet, at vi i år har nået et resultat, som – hvad angår indplaceringen af de enkelte film – er acceptabel for samtlige rådets medlemmer.

– *Rummer listen over de 24 præmierede film – ud fra de synspunkter, De nu har gjort rede for, nogen overraskelser for Dem?*

– Ja, jeg vil sige, at der naturligvis er ting i den, som må føles utilfredsstillende for mig, og der er andre ting, som vil føles utilfredsstillende for andre medlemmer af Filmrådet. Når jeg ser på de tre første films placering, så er jeg fuldstændig tilfreds, og mon ikke de fleste vil kunne være det? Længere nede er der ting, som kan falde noget for brystet, og som jeg kan være lidt ked af at se, måske, på den liste.

Men her må jeg pointere at det afgørende ikke er, om jeg personlig kan føle nogle af placeringerne mindre tilfredsstillende. Jeg må erkende, at hvis Filmrådet, på syv medlemmer, skal nå til et resultat, kan hvert medlem ikke få det helt, som han vil have det. Det er jo i sig selv en vanskelig ting at sidde i et kollegium, som skal tage ansvaret

De præmierede film

	Præmie	1968-værdi
1. Sult (1966)	375.000	415.000
2. Gertrud (1965)	350.000	406.000
3. Der var engang en krig (1966)	350.000	386.000
4. Mennesker mødes (1968)	350.000	350.000
5. Doktor Glas (1968)	350.000	350.000
6. To (1965)	291.000	338.000
7. Tine (1965)	211.000	245.000
8. Fem mand og Rosa (1965)	211.000	245.000
9. I den grønne skov (1968)	225.000	225.000
10. Thomas er fredløs (1968)	225.000	225.000
11. Nu stiger den (1967)	210.000	222.000
12. Slap af, Frede (1967)	196.000	208.000
13. Historien om Barbara (1967)	182.000	192.000
14. Jeg er sgu min egen (1967)	157.500	167.000
15. Naboerne (1966)	150.000	165.000
16. Nordisk Kvadrille (1965)	132.000	154.000
17. Det var en lørdag aften (1968)	150.000	150.000
18. Jeg elsker blå (1968)	150.000	150.000
19. Den røde kappe (1967)	126.000	133.000
20. Slå først, Frede (1966)	125.000	138.000
21. Gift (1966)	100.000	110.000
22. Fantasterne (1967)	98.000	104.000
23. En ven i bolignøden (1965)	79.000	92.000
24. Utro (1966)	75.000	82.500

for kvalitetspræmiering. Man kan jo ikke andet end blive noget frustreret i visse tilfælde. Det ligger i sagens natur.

– *Tror De, at der er noget medlem i Filmrådet, som vil finde det fuldt ud acceptabelt, at »Dr. Glas« rangerer som nr. 5 med 350.000 og »Utro« som nr. 24 med godt 80.000?*

– Det vil jeg bestemt tro.

– *Jo, men det er jo også spørgsmålet om, hvad der ligger imellem »Dr. Glas« og »Utro«.*

– Det synes jeg kan være mere frugtbar at diskutere. Flere anmeldere vil måske ikke kunne tiltræde, at »Dr. Glas« har fået 350.000 i år. I det hele gælder det vel nok for 1967-68-produktionen, at vi i meget høj grad har kørt på muligheden for at belønne intentionerne. Det må vel nok erkendes – i hvert fald er det min personlige opfattelse – at ingen af de film som blev præmieret i år var helstøbte og fuldt ud vellykkede kunstværker, sådan som jeg fandt, det var tilfældet med f. eks. »Sult«, »Gertrud« og »Der var engang en krig«.

– *Det vil altså sige, at man i 1968 har gjort noget andet end i 1967, hvor man tog konsekvensen af den dårlige kvalitet ved at mindske den samlede præmiesum til 2/3 af beløbet fra det bedste år, 1965 (ca. 1 mill. over for 1,5 mill.). I 1968 har man lagt mere vægt på intentionen end på det færdige resultats selvstændige kunstneriske værdi.*

– Det er klart, at intentionerne træder stærkere frem i billedet, hvis der et enkelt år ikke er film, som synes at være helt vellykkede. Hele støtteordningen over for den danske filmproduktion er jo tostrengt. Dels får producenterne uden videre tilbageført den billetafgift på 15 % af billetprisen, som betales for de danske film. Den del af støtten er afhængig af, hvor mange mennesker, der kommer til den pågældende film. Herved får folkekomedien normalt en betydelig støtte. I modsætning hertil er den anden støtteform,

kvalitetspræmieringen, ikke afhængig af, hvorledes filmen bliver modtaget af det brede biografpublikum. Hvis man i Filmrådet er altfor high-brow i sine synspunkter og enten slet ikke uddeler penge eller uddeler meget få og små beløb i de år, hvor der ikke er nogen fuldt ud vellykkede kunstværker til bedømmelse – så er vi ovre i en situation, hvor man i realiteten kun giver producenterne støtte gennem den automatisk virkende tilbageførsel af billetafgiften. Jeg finder det på denne baggrund uheldigt, om man ikke tildelede de film præmier, der dog hæver sig noget over det almindelige niveau.

– *Men hvorfor skal man støtte en film, som måske mener det godt nok, men ikke er god nok. For publikum kan intentionen jo intet betyde, for dem må det være det færdige resultat, der tæller.*

– Der skal naturligvis være visse udslag af intentionen i filmen. Disse triste og oppustede ting, som ikke er andet end ambitionen for ambitionens skyld, bør ikke præmieres.

I forståelig irritation over, at de store intentioner ikke bærer mere frugt, kan der være medlemmer inden for et filmråd, som siger: vi er trætte af al den intentions-snak. En glat, dygtig, professionelt lavet underholdningsfilm, som er lykkedes helt i sin genre – den må gå forud for et voldsomt ambitiøst og langhåret projekt, som er gået endeligt på gulvet. Det er for at sige det hårdt. Jeg stiller mig personligt på den linie, at det er farligt at lade den glatte og teknisk dygtigt lavede underholdningsfilm, som rystes ud af ærmet på de enkelte atelier, få for store kvalitetspræmier. En sådan film – der er med til at holde liv i dansk filmproduktion og danske biografer – må forventes normalt at kunne klare sig ved den automatiske støtte gennem billetafgiften. For mig at se er kvalitetspræmieringen først og fremmest noget, der skal animere til at tage en risiko på kunstnerisk ambitiøse projekter. Men vi må erkende, at det er svært at lave film, og hvis

man har haft en virkelig seriøs vilje til at komme fremad og få lavet noget, som skulle højne filmkunsten i Danmark, så bør det, at den færdige film går på gulvet, ikke afskære den fra præmier, som kan give producenten mod til at fortsætte den farlige vej med at prøve at lave kunstneriske film i Danmark.

– *Men hvis man tænker sig 1968-praksis fortsat, således at man sigter mod at uddele et beløb, der nogenlunde svarer til det, man anvendte i et kunstnerisk meget bedre år som 1965, gør man så ikke beløbet til en størrelse, branchen trygt og roligt kan regne med. Er det en tilstrækkelig udfordring? Producenten kan så gøre sig en vis umage, men kan også tilgodese andre hensyn, som måske gør filmen mere rentabel. Han véd, at de penge kommer til branchen. I forvejen betyder jo produktionsstøtten, at han ikke lider det helt store tab.*

– Det er en stor misforståelse at tro, at man er dækket ind af en garanti for produktionslån. Forudsætningen for, at et lån på f. eks. 200.000 slippes af fonden er normalt, at producenten lider et tilsvarende tab, som han selv skal bære.

Vi må jo erkende, at de film, som vi har præmieret med de største beløb, ikke er film, der har sat deres producenter i stand til at fortsætte filmproduktionen. Det er oven i købet sådan, at hvis man laver regnskab for, hvordan det er gået de højst kvalitetspræmierede danske spillefilm, så vil man i vidt omfang nå til at producenterne – selv med de ikke ubetydelige kvalitetspræmier, de har fået, har sat penge til på filmene. Og det er et synspunkt, som man må overveje også i fremtiden om ikke de virkelig ypperlige film burde kunne kvalitetspræmieres med væsentlig større beløb end der er tale om i dag.

Jeg er i øvrigt enig i, at hvis det hvert år er således, at der kommer mindst 1 million kroner til udbetaling til omkring 6 danske spillefilm, så kan det naturligvis betyde, at filmproducenterne ræsonnerer: vi kan ligeså godt tage det lidt roligt, for pengene skal uddeles hvert år – om ikke til gode, så til de mindst dårlige af årets film. Det er naturligvis en meget betydelig risiko, og man kan spørge sig selv, om vi har været for fredsommelige og for positive i vores standpunkt hvert år ved præmieringerne. Det kommende filmråd må se, om tiden nu er kommet til at stramme kravene. Man må lade sig influere af, at ordningen nu har kørt i fulde fire år, og der er vel nok grund til at sige, at nu må branchen have skudt sig ind på den gældende ordning. Vi må kunne forvente at se uomtvistelige resultater af den i den nærmeste fremtid.

Man kan imidlertid efter min opfattelse dårligt bebrejde branchen, at der ikke er kommet flere fremragende film frem end det er tilfældet de sidste fire år. Jeg synes ikke, man kan pege på noget tilfælde, hvor Filmrådet har set et meget lovende manuskript, hvor filmen ikke senere er kommet i produktion, fordi ingen har villet løbe den fornødne risiko.

MANUSKRIPSTØTTEN

– *Tror De at den nuværende manuskriptstøtte er tilstrækkelig til at fremkalde nye manuskriptforfattere. Bestemmelsen ønsker med støtten at give »arbejdsro i et passende antal måneder, hvor forfattere fuldt og helt kan koncentrere sig om et manuskript«. Det foregår på den måde, at et beløb på mellem*

10 og 20.000 tildeles en manuskriptforfatter. Han får halvdelen, når han skal begynde og halvdelen når han afleverer manuskriptet.

– Jeg finder den bestående manuskriptordning meget gunstig for ansøgerne, men jeg kan være enig i, at man måske skulle lave mere publicity omkring de bestående muligheder, og prøve at lede nogle folk frem og tilbyde dem sagkyndig bistand med udarbejdelsen.

– På hvilke kriterier giver man manuskriptstøtte?

– Man forlanger fra fondens og rådets side, at der udarbejdes en synopsis, som kan give rådet en fornemmelse af, hvilke tanker man har gjort sig. Synopsen underkastes en almindelig vurdering i Filmrådet, som så afgiver en vejledende udtalelse til Filmfondens bestyrelse. Fonden skønner derefter frit over, om man vil imødekomme ansøgningen eller ej. Rådet har følt, at man over for ansøgninger om manuskriptstøtte må indtage en meget liberal holdning, og fondsbestyrelsen har fulgt samme linje.

– I de fire år har man givet manuskriptstøtte til over 40 projekter, som endnu ikke er kommet videre.

– Manuskripter – det er jo flaskehalsen i dansk filmproduktion. Derfor er det klart, at man må være meget villig til at løbe en alvorlig risiko, når man investerer i manuskriptarbejde, og det må man fremefter blive ved med.

– Det, der er i vejen, er altså, at resultaterne ikke er gode nok. Der må jo ligge mange manuskripter, som ikke bliver realiseret – enten fordi de ikke kan finde deres producent, eller ikke er gode nok – eller hvad skyldes det?

– Det kan jeg ikke sige, for vi ser jo kun de færdige manuskripter i de tilfælde, hvor der senere søges garanti for produktionen. Vi får ikke uden videre sendt manuskripterne til gennemsyn af Filmfondens bestyrelse.

– De bliver forelagt som en kendsgerning af forfatteren?

– Ja. Rådet inddrages slet ikke.

– Det vil sige, at faktisk véd De ikke spor om, hvilke projekter, der nogensinde er blevet færdige på manuskriptstadiet, og at Filmrådet ikke har noget overblik over forholdet mellem manuskripterens kvalitet og deres evne til at finde en producent, og ikke véd, om manglen skyldes, at en producent trods alt ikke vil satse på det, som har virkelig kvalitet, men savner kommerciel appeal – eller det skyldes at de folk, man har støttet, ikke har været støtten værd?

– Nej, det er rigtigt. Vi har ikke noget overblik over, om der blandt manuskripter, der er indgivet til fonden, skulle være ting, man synes der burde gøres en indsats for at få bragt i produktion. Det har vi ikke efter den gældende ordning, og der ville måske være noget rimeligt i, at man sikrer sig, at samtlige manuskripter blev genstand for en granskning, og at de bedste også fik en chance. Men iøvrigt har vi følt, at vi som responderende organ skal være meget forsigtige med at tage initiativer udadtil. Det er ikke det, der forventes af os. Det er Filmfondens, som har initiativ-virksomheden. Rådet er efter sin plads i loven alene et rådgivende organ, som skal være meget forsigtigt med at være udfarende kraft, fordi man så meget nemt kommer i en skæv situation i forhold til, hvad der siden sker.

PRODUKTIONSSTØTTE

– Filmrådet som afgive sin stillingtagen til produktionsstøtte på en af tre måder: 1) ved et flertals-ja, 2) ved en henholdende indstilling, som overlader den endelige afgørelse til Filmfondens bestyrelse og 3) ved en slags veto-nej.

– Ja, veto-adgangen består deri, at fonden efter loven kun kan yde garanti til produktioner, som ifølge en af Filmrådet foretagne vurdering må antages at kunne komme i betragtning ved ydelse af kvalitetsbidrag. Kun når vi bruger dette veto, har vi endelig indflydelse på slutresultatet. I andre tilfælde, hvor vi enten anbefaler støtte, eller udtaler, at vi ikke vil benytte vores veto-ret, står Filmfondensbestyrelsen helt frit i sin afgørelse, og det sker ikke helt sjældent, at fondens bestyrelse imødekommer et andragende om garanti for produktionslån i tilfælde, hvor Filmrådet undlader at benytte sin veto-ret uden dog positivt at kunne anbefale støtte.

– Er det ikke næsten altid tilfældet? Der kommer vi jo ind på den forskellige sammensætning af Filmfondens bestyrelse og af Filmrådet. Mens man i rådet ikke har nogen producent-repræsentant – for ligesom at gardere sig imod for dominerende branchesynspunkter – har man jo i bestyrelsen både repræsentanter for producenter, udlejere og biografdirektører – og det vil vel meget nemt blive sådan, at det branchemæssige synspunkt sejrer.

– Jeg overværer ikke forhandlingerne i fondsbestyrelsen, og kan derfor ikke udtale mig herom. Derimod kan jeg nævne en opgørelse over de garantisager, vi har haft i Filmrådet. Man har fra forskellige sider ville hævde, at Filmrådet sidder mægtigt og stærkt på alt, hvad der foregår i dansk spillefilm og har en indflydelse, som er betænkelig. Statistikken giver ikke grundlag for en sådan antagelse.

I årene 1965, 1966 og 1967 har rådet fået forelagt til udtalelse ialt 46 sager. I to tilfælde var det indsendte materiale ikke tilstrækkeligt. I 27 tilfælde har rådet anbefalet, at der ydes garanti for produktionslån – og det er sket med større eller mindre begejstring. I 17 tilfælde har rådet ikke kunnet anbefale, at der ydedes garanti for lån, og i 3 af de 17 tilfælde har vi benyttet vores veto-ret over for fondsbestyrelsen. I 12 af disse 17 tilfælde er filmen kommet i produktion alligevel. Det skal dog i denne forbindelse anføres, at i 3 af de 12 tilfælde har fondsbestyrelsen valgt at yde garanti mod Filmrådets indstilling. At vi i 17 tilfælde er gået imod støtte har altså kun i fem tilfælde haft som en mulig følge, at filmen faktisk ikke er kommet i produktion. Det er ganske interessant at slå fast, at i samtlige de tre tilfælde, hvor Filmrådet har benyttet sin veto-ret, er filmen kommet i produktion – uden om Filmfondens. Jeg synes det er en meget positiv ting, at der i Danmark kan og bliver lavet spillefilm, som ikke får støtte fra fonden. Der er ikke tale om noget monopol fra det offentliges side i disse sager.

– Afgiver man et stemmetal i forbindelse med disse indstillinger?

– Oprindeligt gav vi ikke udtryk for divergerende meninger over for Fondsbestyrelsen. Men det er vi kommet væk fra – vi synes det er mere naturligt at give et differentieret billede, så nu giver vi i udtalelser udtryk for eventuelle dissenser.

– Det er på dette punkt især – stadig når man tager de to råds forskellige sammensætning i betragtning, at de kunstneriske og de branchemæssige synspunkter støder sammen – eller altså: ikke støder sammen, men i hvert fald virkelig blandes. For ved denne mellemindstilling, som man har fra rådet, overtager bestyrelsen de facto den kunstneriske vurdering. Det gælder jo principielt, at støtten skal gives til film, som må kunne forventes at få kvalitetsbidrag. Ligger det ikke i hele ordningen?

– Nej, det mener jeg er for kategorisk udtrykt. Rådet må være meget tilbageholdende med at udøve sin veto-ret, fordi det er en vanskelig opgave på manuskriptstadiet at vurdere, om filmen senere vil kunne få præmie.

– Spørgsmålet er bare, om det ikke alligevel er en uklarhed: hvorfor overlade ansvaret fra Filmrådet til Filmfondens bestyrelse.

– Det synes jeg er en ganske naturlig ting. Man har ønsket, at Filmfonden ikke skulle kunne give garanti til revl og krat – der måtte være en mindstegrænse. Men det er ganske naturligt, at når Filmrådet har erklæret, at man er kommet op over denne tærskel, at det så tildes er filmpolitiske synspunkter, som må være afgørende, når fonden skal træffe sin afgørelse. Det er ganske legitimt, at Filmfondens bestyrelse i et vist omfang kan tage beskæftigelsesmæssige hensyn inden for filmbranchen, når de bliver stillet over for tilfælde, hvor Filmrådet ikke har nedlagt veto, men måske har udtalt sig forholdsvis lunkent om andragende.

For Filmrådet er det helt afgørende, at hvis vi mener – ud fra kvalitetsmæssige, æstetiske synspunkter – at kunne bakke et andragende op, så må vi også kunne forvente, at Filmfondensbestyrelsen imødekommer ansøgningerne. Og det har fondsbestyrelsen gjort uden undtagelse.

– Er det ikke uheldigt, at rådet tager stilling til både manuskriptstøtte, sager om garanti for produktionslån og præmiering af de færdige film, hvor manuskripter jo hyppigt tidligere har været forelagt rådet. Foregriber rådet i virkeligheden ikke sin stilling med hensyn til den senere vurdering af den færdige film?

– Konsekvensen skulle i så fald være enten en urimelig mild eller en urimelig hård vurdering af den færdige spillefilm. Men personlig har jeg ikke følt nogen reelle betæneligheder. Jeg mener ikke, at en statistik vil kunne tages til indtægt for en kritisk holdning over for den nævnerende ordning. Men ud fra almindelige formelle synspunkter ville jeg ikke finde det mærkeligt, hvis man ved en revision af loven lavede en udspaltning, således at en jury vurderer de færdige film, og et andet forum tager sig af synopsis og drejebøger.

HAR DET HJULPET

– Har den Filmfond overhovedet hjulpet spor?

– Man kan gribes af et vist mismod når man ser ned over produktionerne i de enkelte år. Håbet om en stærkt stigende kvalitetslinje er i nogen grad blevet beskæmmet. Jeg vil dog understrege, at der inden for de sidste fire år er skabt i hvert fald tre danske film af meget betydelig kunstnerisk værdi. To af disse var ikke blevet produceret uden den betydelige støtte fonden har ydet, og man kan tillade sig med en vis sagtmødighed at besvare det stillede spørgsmål bekræftende.

CLOSE/UP

DET PERFEKTE MENNESKE

»Det perfekte menneske« af Jørgen Leth vakte på kortfilm-festival'en i Oberhausen ikke så lidt opmærksomhed og blev tildelt en flot pris. Filmen er da også konsekvent anderledes fra hvad der laves af kortfilm herhjemme, den er hverken dokumentarfilm, novellefilm eller sjasket eksperimentalfilm. »Det perfekte menneske« er en logisk gennemført film à these, hvor Leth forstørrer nogle af sine temaer fra digtsamlingen »Lykken i Ingenmandsland« op på lærredet. *Kosmorama* stillede fem spørgsmål til Jørgen Leth.

– *Kunne De selv tænke Dem at være det – perfekte menneske?*

Ja. Kunne De ikke? Jeg ville gerne være et perfekt fungerende menneske blandt perfekte medmennesker i et problemfrit socialt samspil. Plastichjerte, båndhjerne og vinylhud ville givet gøre livet mindre besværligt: ingen kommunikationsproblemer, ikke noget kludder med følelser. Men indtil da: længsel efter en bedre tilpasset sensibilitet – og undersøgelse af mulighederne for at blive dygtigere til at leve, dvs. orientering udad, ud i miljøet, og justering indad, ind i personligheden.

– *De hentyder til reklamens verden. En film som »Det perfekte menneske« var utænkelig for ti år siden, da man ikke kunne tillade sig i den grad at flirte med poppen«. Hvad er der sket i de sidste ti år? Kan filmkunsten lære af reklamefilmen?*

Reklamens verden interesserer mig, fordi den er en syntetisk virkelighedsmodel. Alting er over-skueligt i den. Alting er overflade. Jeg kan godt li' at betragte overflade og røre ved overflade, og dernæst får jeg lyst til at undersøge den. Til sidst prøver jeg at lave overflade selv.

Det er der faktisk ikke noget originalt i. Jeg vil heller ikke lægge vægt på det polemiske i at tage reklamefilmen alvorlig. Jeg gider simpelt hen ikke diskutere med »kulturradikalismen«. Dens problemstillinger skulle være udlevede.

Jeg synes bare feltet er frit. Man kan tage hvad man har brug for. Der er dog det gode, tror jeg, i de senere år, at en større relativitet accepteres i bedømmelsen af forskelligartede udsagn om mennesket og livet. Poppens gælder også. Det medfører accepten af en mere fleksibel individualisme. Man står her den ene dag, og der den næste. Man tager hvad man har brug for og lader resten ligge. Jeg interesserer mig i dag for det og det, i morgen for noget helt andet. Det kan der bygges en imponerende filosofisk overbygning på, og det er gjort. Den kan man så også vende ryggen. Men – en ting har reklamefilmen i al fald, som »filmkunsten« i Danmark ikke har: en fantastisk primitiv glæde ved at være – film.

– *Hvad er forholdet mellem Deres lyrik og Deres filmarbejde?*

Det er gensidigt inspirerende. Jeg ønsker at nå til at kunne behandle filmens sprog lige så ekstremt skematisk og lige så uhæmmet sanseligt som en poet ordenes sprog. Jeg ved godt, at dyden ved mange fremragende film er deres naivitet i kunstteoretisk og filosofisk henseende, men når man selv har mistet modommen i en anden genre, så er det umuligt at komme skyldssren til filmen.

– *Arbejder De på en langfilm? Kan vi snart vente, at De springer ud på det dybe?*

Ja, jeg tager tilløb en gang til.
– *Hvilke filminstruktører sætter De mest pris på, føler De Dem mest i familie med?*

Dreyer, Pasolini, Godard, Warhol, Corbucci. Egenskaber jeg sætter pris på: Nysgerrighed, passion, patos, arrogance, religiøsitet, monomani (skyklapper) og det modsatte: orienteringsevne (antenne) samt sentimentalitet og kynisme.

H. S.

UP TIGHTS

Den amerikanske negers stilling i både dagens og fortidens USA skal nu for alvor frem på det hvide lærred. James Baldwin arbejder på et manuskript til en delvis bio-

grafisk film om den myrdede negerleder Malcolm X, og med Stuart Rosenberg som instruktør. Negerfotografen Gordon Parks skal for Warner Bros./Seven Arts instruere en film om den sorte mands problemer i USA, og Norman Jewison skal for produceren David Wolper filme William Styrons roman »The Confessions of Nat Turner«, trods energiske protestnoter fra flere negerorganisationer. Og endelig skal problem-barnet Jules Dassin snart have premiere på sin første amerikanske film i næsten en snes år, også denne film om negrenes situation og udelukkende med sort rollebesætning. »Up Tights« kaldes filmen, oplyser Axel Madsen fra Hollywood og giver så ordet til Dassin:

»Det er historien om en forræder der er i revolutionær situation. Historien begynder den dag, da Martin Luther King blev myrdet, og fortællingen udspilles i Cleveland. Vi tog nogle scener der, men kom ret hurtigt tilbage (til Hollywood. Red.). Modstanden var for stærk i Cleveland«.

Jules Dassin benægter, at hans film er en re-make af John Fords »The Informer« (»Forræder« – 1935) og siger, at det eneste hans film har fælles med John Fords er, at begge film fortæller om en mand, der stikker en af sine medrevolutionære.

»Vi er forbi Civil Rights-problemet«, hævder Jules Dassin. »Nu er vi der, hvor det gør ondt, nu skildrer vi dramatisk de to alternativer, der eksisterer for negrene – Dr. Kings ikke-volds-princip eller Black Power-bevægelsens voldsomhed – og viser hvilken værdi, de to veje rummer for negeren af i dag«.

O'CONNELL I DANMARK

Hun er fremtidens pige, stewardesse og mor til den generation, der befinder sig i Kubricks rumskibe. Hun hedder Christa og er født i Danmark.

Sådan forklarer den amerikanske instruktør Jack O'Connell om

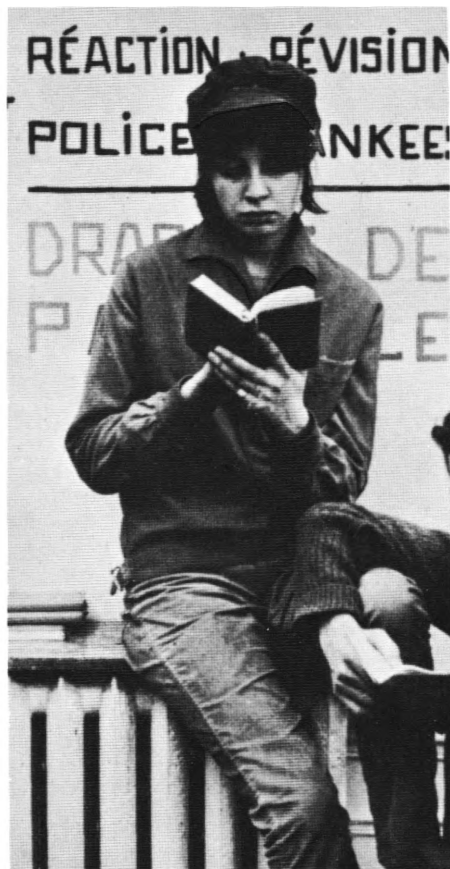
sin kommende film, der får titel efter hovedpersonen. Og da han pludselig finder et foto af Liv Ullman, udbryder han: »Find sådan en pige til mig, 20 år og med Liv Ullmans ansigt. Hun skal spille Christa«.

Jack O'Connell var på besøg i Danmark i november – dels for at orientere sig hos danske filmproducenter om mulighederne for at lave en dansk-amerikansk co-produktion (med O'Connell som instruktør), dels for at lede efter landskaber, der kunne inspirere ham til det videre arbejde. Det endelige manuskript skrives af Jack O'Connell og en af hans venner, en yngre amerikansk dramatikerværker ved navn Norman Wexler. »Ved min første film (Greenwich Village Story – 1963) gjorde jeg den fejl at skrive manuskriptet alene«, fortæller Jack O'Connell. »Den fejl begår jeg ikke mere«.

Han har mange projekter. 17 ialt findes der, regner han lynhurtigt ud. Et af projekterne er en film om Korea-krigen, men han ved, den aldrig bliver til noget. »Jeg ville aldrig få lov til at lave den film. Jeg ville kun få lov til at lave deres (amerikanernes) version af Korea-krigen«.

Et andet emne, der optager ham, er negrenes situation i USA i dag. »Jeg ville gerne lave film om det, men ingen hvid kan gøre det. Punktum«.

I stedet koncentrerer Jack O'Connell sig om »Christa«, der berører de tre ting, der ifølge O'Connell er de mest væsentlige i verden for øjeblikket – P-pillen, de forskellige bevidsthedsudvidende præparater og den seksuelle frigørelse, som han mener at have fundet den i Danmark, ikke i f. eks. Sverige, hvor han synes kvinderne er for bevidste, for ambitiøse på kønnets vegne. I Danmark tager pigerne mere afslappet på problemerne, mener Jack O'Connell og er overbevist om, at kun i Danmark kan hans vision af fremtidens kvinde findes. Til februar kommer han tilbage for at finde hende. P. C.



2x



KINESERINDEN / WEEK-END

Godard har i »Kineserinden« og »Weekend« diskuteret forskellige sider af revolutionen. Om han selv er en revolutionær eller en iagttagende skildrer af revolutionære tilstande, diskuteres på de følgende sider. John Ernst imødegår herunder »Kineserinden« fra et politisk standpunkt, på side 56 mødes Anders Bodelsen, Niels Jensen, Henrik Stangerup og Chr. Braad Thomsen i en rundbordssamtale om »Weekend«. Morten Piil har båndoptaget og redigeret.

For overskuelighedens skyld og ikke fordi jeg er mere firkantet end andre mennesker, vil jeg først beskæftige mig med filmens »pålydende«: dens skildring af en gruppe angivelige maoister. Og derefter påvise, at den i virkeligheden udtrykker noget helt andet, som snarere er en virkelighedsrefleks i betydningen *symptom* end den er en virkelighedsafspejling.

Først den ringeagtede »politiske virkelighed«, som de apolitiske føler sig hævet over i en svimlende højde. I et gigantisk interview over fire numre i »Los Angeles Free Press«, et af underground-syndikatets henvendte hundrede periodiske blade og tidsskrifter, hvoraf flere er ganske fortræffelige, siger Godard bl. a., at man (af filmpolitiske grunde?) må holde op med at kalde filmen for en kunstart i ordets traditionelle betydning. Det er formentlig stadig tilladt at kalde film for film (og så er jeg i hvert fald tilfreds). Men Godard foretrækker, at man kalder (i det mindste hans film) for »sociologiske« undersøgelser – et resultat af to-tre måneders observationer, intet andet! »Hvis du kan udtrykke dig klart i ord, behøver du ikke at lave film. Når du 'kun' kan lave film, må du gøre det for at finde ud af, hvad du mener« (Pu ha!). Godard gør sig her skyldig i en kolossal filosofisk vildfarelse. Han tror, han stiller sig uden for det hele og erkender med et filmkamera i hånden, hvorefter han overlader til interesserede at bedømme hans »sociologiske« observationer. Men, som hans af og til meget skarpsindige landsmand, Simone de Beauvoir, gør opmærksom på i »Ek-sistentialismen og den borgerlige snusfornuft« kan man ikke »erkende« en ting uden samtidig at være med til at *skabe* den. Erkendelse er således et lumsk tvetydigt begreb. Man skal ikke derfor holde op med at gå rundt og erkende, men man skal være på vagt over

for den permanente faldgrube, der hedder selvbedraget.

Og Godard er ikke på vagt i »Kineserinden« – ja, jeg tvivler på, om han i det hele taget har foretaget en ganske banal og ufilosofisk *research* før filmen. De fem angivelige maoister i den parisiske lejlighed, hvor det meste af handlingen foregår, er omtrent de tåbeligste revolutionære, jeg nogensinde er blevet præsenteret for. Jeg får vel så trøste mig med, at jeg ikke har mødt dem i virkeligheden.

Uden at holde en længere lektion i marxisme-leninisme må det være mig tilladt at gøre opmærksom på *to* ting, som viser, at Godard end ikke ejer det elementæreste kendskab til marxisme eller leninisme.

1.) Gruppens individuelle terror (mordet på den sovjetiske kulturminister) tilhører en småborgerlig, anarkistisk filosofi og ville aldrig blive tilladt af en ansvarlig marxistisk-leninistisk organisation, hvadenten den er maoistisk, trokistisk eller castritisk. Revolutioner er ikke noget, man *skaber*. Det er noget, der kan opstå under ganske bestemte økonomiske og sociale omstændigheder, og er man i stand til at foretage en analyse af en samfunds-tilstand og finder, at den nærmer sig en økonomisk krise eller sammenbrudssituation, kan man gennem *propaganda*arbejde og andre aktioner forberede, forkorte og *lede* den revolutionære situation ind i baner, hvor den kontrolleres og organiseres, så spillet ikke tabes på gulvet og der ikke kommer andet ud af det end et gigantisk blodbad. Nok så mange udbombede zarer gennem et halvt århundrede af anarkister skabte jo heller ingen samfundsomvæltning. Det skete først, da folk med en samfundsmæssig forståelse og organisatoriske evner kom til – Lenin og Trotskij m. fl., kort sagt. Marxister af enhver afskygning opererer derfor med to hovedgrupper af »omstændigheder«: »Objektive« (samfundets rent faktiske situation) og »subjektive« (de aktionsmuligheder man har i det faktiske samfunds situation, som hele tiden må *ajour*-analyseres).

2.) Godards påstand, at en marxistisk-leninistisk organisation ikke ved, hvad den vil sætte i stedet for. I slutningen siger i hvert fald den pige, der er »kineserinden«, at hun ikke ved det. Det sker i en samtale med en »autentisk« fransk journalist, der i hine tider var på algerernes side. Hvis Godards præmisser var rigtige, ville jeg erklære mig enig

med ham og veteranjournalisten, men de er faktisk skrupfokerte. Men ud fra disse skrupfokerte præmisser, der giver Godard en lejlighed til at gentage motivet fra »Livet skal leves«, hvor der også er en ældre herre, der belærer en ung pige – efter i halvanden time at have været i selskab med verdens tåbeligste revolutionære, må et hvilket som helst bare nogenlunde fornuftigt ord selvfølgelig virke som den højeste visdom. Tro mig eller ej, men selvfølgelig ved en revolutionær marxistisk organisation, hvad den vil »sætte i stedet for«. Skidt for skidt. Godard har nok aldrig set skyggen af en sådan organisations overgangsprogram.

På samme baggrund skal man anskue den unge, der vender tilbage til »partiet« (det moskvakommunistiske, der optrådte i forræderens rolle under revolten i maj), fordi han undsiger individuel terror. Han må nødvendigvis fremstå som en fornuftig ung mand, og den moskva-kommunistiske presse har da heller ikke været sen til at udnytte Godards film i propagandaen mod Peking, i »Land og Folk« som i »L'humanité«. Og det var trods alt ikke det, Godard håbede – den Godard, der deltog i barrikadebygning natten mellem den 9. og 10. maj og den Godard, der førte an i sabotagen mod dette års Cannes-festival og snakkede begejstret om »kulturrevolution«? (se »politisk revy«, nr. 103, 14. 6.)

Hvad skal man herefter kalde Godard – andet end en forvirret og (i marxistisk forstand) småborgerlig desperado? Han lader angeligvis maoister optræde som anarkister har for vane, og han opfatter i forlængelse heraf marxismen på linie med den tradition for idealistisk, statisk og absolutistisk filosofi (Hegel iberegnet!), som netop marxismen fremfor nogen anden filosofi brød så radikalt med. »Alle filosoffer har ikke gjort andet end at forklare verden forskelligt. Det gælder om at forandre den«. Marxismen bliver da en vejledning til handling, og dette tør nok siges at ligge milevidt fra de fem unges skolastiske dagligstuedisputter, som uden anden grund end personlig ophidselse munder ud i, at den sovjetiske kulturminister plaffes ned – efter at først en anden person har måttet lade livet, fordi man *desværre* tog fejl af hotelværelsesnummeret i første runde!

Det er givet også betegnende for Godards manglende føling med de politiske bevægelser i Frankrig, at han vælger en »maoist-gruppe« til sin revolutionsromantiske film. For det var som bekendt anarkister og trotskister, der forberedte og ledede den (omend jeg ikke forstår dette samarbejde). Maoisterne var slet ikke med i det planlæggende arbejde, der ifølge en af revoltelederne, en Sorbonne-amanuensis, jeg talte med allerede i marts måned, havde stået på gennem seks år.

Men »Kineserinden« er desværre ikke Godards eneste umulige politiske film. Hvis han som filosof lever op til ryet som filmkunstens største sofist, så er han modsvarende også filmkunstens mest umulige politiske kommentator. Desværre stimuleres han meget i disse roller af folk, der heller ikke ved, hvad de taler om – ligesom i sin tid Chaplin, der dog magtede opgaven en anelse bedre. I både »Den lille soldat« og »Les carabiniers« forvandler han fikst Algerie-krigen til en samling abstrakter om »gode« og »onde« og taler om alle kriges påståede uretfærdighed – men samtlige sofistrierer formår ikke at tilsløre, at han bare er en banal mo-

ral-forkynder, der, ligesom hele den tradition, der begynder med Kristus, tror, at tingene ændrer sig, blot man appellerer til det bedre jeg, alle mennesker formodes at have. Eller også fremstilles *Krigen* som en art naturkatastrofe, ingen rigtigt kan gøre noget ved. Som om det ikke var menneskers værk, som om noget sådant kunne standse efter en venlig henstilling. Man behøver blot at sammenligne med Pontecorvos mesterlige og anderledes respektfulde »Slaget om Algier« for at se, hvor ligegyldige, eller snarere *malplacerede*, Godards film er som politiske kommentarer. Hvor Godards film er både *hovmodige* (ved at takserer, uddele karakterer, tage stilling til fordelingen af gode og onde handlinger) og *hånlige* (ved at se bort fra, at undertrykkerne ingen rettigheder får, hvis de ikke tager dem selv), dér er Pontecorvos film, hvad jeg i dybeste forstand forstår ved en *humanistisk* film. Men selvfølgelig er Godard sig ikke sit hovmod og sin hån bevidst. Han ved givetvis heller ikke, hvad han gør, når han i »Alphaville« tildeler *Maskinen* er barnagtig guddommelig status for Gud ved hvilken gang i dette århundredes vesterlandske kunst. Som om der ikke var mennesker bag maskinerne, som om det hele ikke drejede sig om *hvem*, der står bag maskinerne, og *hvordan* de administreres. Godard foreslår nemlig, at vi skal mene, de teknologiske fremskridt *i sig selv* er et onde. På den anden side: Er man allerede så fremmedgjort (som Godard), at man ikke længere kan vurdere sin egen stilling og muligheder i samfundshierarkiet, kommer man nemt til at forveksle samfundsorden med verdensorden. Kan man ikke længere overskue verden, så opfinder man én, man kan overskue. Behovet for tryghed når opfyldes, og kan det ikke det, er det ikke usædvanligt, at fremmedgørelsen antager semi-religiøse former (krige er en slags naturkatastrofer og maskinerne er den nye verdens herrer – Godard må være selvskeven som medlem af Orthon-bevægelsen). Men værst i »Alphaville« er måske den forstemmende klare henstilling om at føle mere og tænke mindre som den mest anvendelige vej til frelsen. Da dette sker på baggrund af nogle allusioner til den historiske nazisme, må man tage sig til hovedet. For var ikke netop nazismen – som i øvrigt enhver romantisk-politisk bevægelse – et farligt irrationelt foretagende? *Rationaliseret vanvid*, om man vil? »Ned med videnskaben! Frem med lidenskaben!« skreg Goebbels. Er der kommet meget andet end ulykker ud af netop enhver romantisk bevægelse, hvad enten den kalder sig nazistisk, anarkistisk eller Flower Power? Og er romantikken i denne betydning af ordet andet end en »forkert« mental reaktion på en social proces, man ikke forstår – småborgerens frygt for noget, som han ikke begriber endside kan se det nødvendige i, og som han selv fylder med langt værre ting? Var det måske tilfældigt, at den klassiske romantik fulgte efter den sociale omvæltning i Europa, der startede i Frankrig i 1789? At nazismen fulgte i oktoberrevolutionens kølvand? At modernismen og absurdismen blev de fremherskende åndsaristokratiske strømninger i årene efter anden verdenskrig, eller at hippiebevægelsen voksede ud af Vietnam-krigens skygge – og fik en tomrumforlænger i form af LSD og andre former for religiøst opium? Selvfølgelig ikke. Det er derfor også indlysende, at en mand som Godard laver en

»Alphaville«, en »Les carabiniers« og en »Kineserinden«.

Jeg erkender, at Godard har skabt gode og smukke film, selv jeg holder af, så længe han har holdt sig indenfor sociologiske enheder, han kunne overskue: »Åndeløs«, »Livet skal leves«, »En gift kvinde« blandt andre. Det er kun hans politiske og kulturideologiske korstog, der er uudholdelige.

Men der er en fællesnævner for de to kategorier af film, og jeg tror, det er her, man skal finde nøglen til forståelse af Godard som det typiske tidssymptom han er. I næsten alle (alle?) hans film kan man finde en tilbøjelighed til at sætte desperate eller passionerede mennesker i centrum for handlingen. Denne desperation/passion underbygges altid filosofisk (så godt, han nu formår det) og er således at betragte som en form for *idealisme*, omend den ikke altid kan accepteres ud fra de gængse forestillinger om, hvad idealisme er. Gangsteren Michel Poiccard i »Åndeløs« f. eks. Og »kineserinden« i »Kineserinden«. Og jeg erkender, at denne desperation og passion har antaget magtfulde udtryk i begge kategorier af Godard-film. Udtryk, jeg selv fornemmer ud i hver fiber af min krop og finder helt ægte og sande. Og da »udtrykket«, som Jean Semouloué så smukt og dialektisk har formuleret det, »er identisk med den skabende tanke«, er det ikke vanskeligt at se sammenhængen mellem denne desperation/passion hos Godard-menneskene og den maniske eksperimenteren med formen, som Godard i øvrigt selv har kaldt »mit udtryksraseri«.

Desperationen, passionen, *fortvivlelsen*, som omtrent er det eneste, Godard forstår af denne unægtelig udviklede verden, hvor selv fuldblodskommunister – tro det eller ej – også engang imellem standser op og forbløffes, forundres og siger »det begriber jeg ikke et kuk af«, efterrationaliseres blot på en farlig måde. Godard er først og fremmest desperat, fordi han ikke er i stand til at *analysere* baggrunden for sin desperation og derved dæmpe den ned. Desperationen forvandles derved til en kvalitet i sig selv, passionen bliver et gode, det i sig selv er værd at stræbe efter. Og vi har da nået punktet, hvor *hjertets renhed er at ville eet* – ligegyldigt, hvad man vil! Jeg overlader til læseren selv at drage de fornødne konklusioner.

Således udlagt er det også indlysende, hvorfor Godard interesserer sig så meget for den kinesiske kulturrevolution uden at vide, hvad den drejer sig om. Han gør det på grund af det, man kalder »værdikrisen«, og som især synes at være *de intellektuelles* martyrium. Martyriet er selvfølgelig værst i det højt differentierede, moderne klasesamfund, massekommunikationssamfundet. Per Nykrog formulerer præcist, hvad »værdikrisen« egentlig er, i sin introduktion til den marxistiske litteraturforsker Lucien Goldman (»Kritik«, nr. 1, Fremads Fokusbøger): »... Det moderne samfund konfronterer vidtforskellige grupper med vidt forskellige mentale universer, der, netop fordi de er forskellige og dog i samliv, benægter hinandens værdier og derved lader det klarsynede individ – fra en vis alder – uophørligt opleve alle eksisterende universværdiers mulige fremmed- eller tingsliggørelse«.

Det er her, Godard og med ham talrige andre kunstnere og intellektuelle kapitulerer.

Det er også det, der får dem til at ønske sig en kulturrevolution, en venden-tilbage-til-

Statutter for det uafhængige filmselskab ABCINEMA

1. Selskabets navn og hjemsted er ABCINEMA, København.
2. Selskabet har til formål at producere og distribuere film.
3. Medlemmer af selskabet er automatisk selskabets grundlæggere. Nye medlemmer kan optages på tre medlemmers skriftlige indstilling til bestyrelsen. (...)
4. Mindst hvert halve år afholdes ordinær generalforsamling med flg. dagsorden: (...)
Selskabet administreres af en bestyrelse med fem medlemmer: en formand, en kasserer, en sekretær, en produktionsleder og en udlejer.
Formandens opgave vil være at koordinere samtlige selskabets bestrebelser. Han leder bestyrelses- og medlemsmøder, er selskabets ordfører udadtil, repræsenterer det som menigt, men stemmeberettiget medlem i de væsentligste underudvalg under bestyrelsen.
Kassereren fører selskabets regnskaber, tilrettelægger sammen med (...)
Sekretæren fører medlemskartoteket, tager referat af (...)
Produktionslederen administrerer filmbanken og forestår rent praktisk hver enkelt filmproduktion i samråd med filmens producer. Produktionslederen kan i enkelte tilfælde delegerer sin rolle til andre af selskabets medlemmer.
Udlejer forestår distributionen af selskabets film og sender i samarbejde med sekretæren programskoler, biografer, filmklubber osv., særskilte (...)
Medlemmer kan ikke suppleanter til bestyrelsen. Bestyrelsen kan ikke supplere sig selv. Trækker et bestyrelsesmedlem sig tilbage inden udløbet af sin mandat vælges en afløser på en ekstraordinær generalforsamling i forbindelse med det nærmest kommende ordinære medlemsmøde. Det nvalgte bestyrelsesmedlem sidder kun den løbende periode ud.
Selskabets rolle er udelukkende af administrativ og teknisk karakter. Spørgsmål af økonomisk og økonomisk karakter op - drøftes og/eller afgøres ved almindelige medlemsmøder.
Bestyrelsen kan ikke pålægge medlemmerne ekstraktanter, f. eks. til indkøb af særligt materiale.
Beslutninger om ekstraktanter kan kun træffes på en ekstraordinær generalforsamling. Enkeltudvalg til løsning af særlige opgaver af administrativ karakter kan nedsættes. Udvalgene vælges ikke af bestyrelsen, men på almindelige medlemsmøder.
6. Selskabets økonomiske grundlag er: a) kontingentindtægter (medlemskontingentet, hvis størrelse fastlægges ved hver enkelt generalforsamling efter indstilling fra kassereren og betales 3 måneder forud); b) leje- og prisindtægter; c) evt. sponsors.
7. Film kan finansieres enten: a) gennem selskabets midler eller b) gennem private midler.
a) Der oprettes for selskabets medlemmer en filmbank, hvor medlemmerne uforpligtende kan afhente råfilm samt lyd- og splice-tape og få frækaldt og kopieret film efter en kvotaordning, som fastlægges af bestyrelsen på baggrund af selskabets økonomiske muligheder. Beslutning om fordelingsregler og tildeling af råfilm osv. til et enkelt medlem af selskabet kan træffes ved almindeligt medlemsmøde. Efter stemmeflertal ved et almindeligt medlemsmøde. Efter godkendelse af et projekt der er realiseret gennem ekstrabevillinger, er det pågældende medlem forpligtet til at genindtræde i den normale tildeling af materiale fra filmbanken. Selskabets medlemmer står principielt til rådighed for produktion af film og filmens producer. Når en film er afleveret forelægges den selskabets medlemmer til kritisk diskussion. Leje- og evt. prisindtægter tilkommer ubeskåret selskabet indtil alle udgifter omkring produktionen er dækket. Et udgiftsregnskab (...)
b) Samtlige selskabets medlemmer har ret til at indbringe film til produktionen (i den af produktionslederen lagte rækkefølge) og producere film indenfor selskabets rammer og betale selskabets medlemmer. Den færdige film forelægges til kritisk diskussion. Leje- og evt. prisindtægter tilgår (...). Også ikke-medlemmer kan producere film gennem selskabet. En produktionsbeslutning vil dog være afhængig af et stemmeflertal ved et almindeligt medlemsmøde. Indtægterne (...)
8. Ændringer af statutterne for det (...)
9. Beslutning om fordeling af evt. (...)

En anden produktionsform

Foruden en masse Eclair-, Arri- og andre kameraer, Nagra, og hvad man ellers kunne tænke sig at skrive på en ønskeseddel, mangler vi forfærdeligt et stort, brugt køleskab. (Råfilm bør opbevares i et køleskab, ellers risikerer man at der sker noget med emulsionen.) Det er et af de største led ved vores "anden produktionsform", som den kaldes sig. Det svage led svækker vores filmbank (se § 7) - 5-6000 meter lige nu, som fylder op. Medlemsmøder får jævnligt helt geniale indfald og kommer til mig. Sammen lægger vi (se § 7a) (se § 7b) (se § 7c) og udgifterne fordeles efter et (se § 7a) (se § 7b) (se § 7c). Apparaturerne planlægges efter et (se § 7a) (se § 7b) (se § 7c). Apparaturerne beror på filmselskaberne, dvs. også medlemmer har et mindre udvalg. Selskaberne har dog sikret sig, at skolen ikke benytter sit udstyr udenfor skolen. Alt filmapparat beror altså på filmselskaberne. Man naturligvis skal passe meget på ikke at træde over medlemmernes. Som er sarte. Som dog hidtil har mødt os med en velvilje. Som gør, at vi håber på at kunne klare os igennem, indtil vi selv kan investere i apparatur. Og køleskab.

Erik Crone

Filmmanuskript:
Formalistisk tilrettelægning af
5-6 billedsituationer
5-6 "musik"-lyde
5-6 sætninger

Pelle Gudmundsen-Holmgreen

Ms.

En blomst - et billede - en pære - en henkogningskrukke - et vindue - et dartsplil, fem pile i skydeskiven, den ene efter den anden
På cykel bag sporvogn
Bilbuddet med askebæger der ryger og ryger og op mod loftet i loftet i loftet om sagen er nu på vej til løfte og ned på samme måde i takt med vognen
Badestrand
Skoleannoncer
"Og de lærer dem alle disse ting, som vi helst ikke vil ha dem til at tro på og opfatte som normalt. De lærer dem indefra og udefter. Giver dem helt absolut oplysninger - dét hér må du godt - dét dér må du ikke - dét dér må man ikke fordi det er forkert at gøre det - sådan gør man ikke hvis man vil være artig eller rigtig eller pæn eller sød eller hvad man nu tilfældigvis skal være dér hvor man tilfældigvis er lige nu. Vi vil lære dem ting indefra. Og lidt efter lidt lade dem selv finde ud af hvordan de skal bygge sig udad eller realisere det. Bare bringe dem i et rum med lidt legesager og måske nogle små klokker til at begynde med og så lære dem at opfatte klokkerne og opfatte hinanden. Udad og indad på samme tid"
Klædende nogen pige på plakat. Sort baggrund
"Det var ikke ham, der var i klemme, det var os der var i klemme"
Seks mennesker omkring et aflangt bord. Tre midaldrende herrer. Den ene med overskæg. Den ene uden slips. To yngre herrer. En pige. Den ene af de yngre herrer med halvlangt hår. Pigen i røde jeans
"Alt er smukt. Jeg hader ting"
Købte en grav og skød sig
Tænder cigaretskod på w.c., suger det helt ud
"Vore tanker bærer over grænse og hav at gå frem i den retning der vi bygger vort bo en venlig"
"Ansigtet. Fem i profil. Fem forfra"
"Hvad der sidder og skriver"
"For eksempel kunne man også forestille sig, at man kunne bytte navn, sådan at den ene overtog den andens identitet og omvendt og den ene gik på den andens arbejde og den anden gik på den førstes i den førstes arbejde og sådan"
"Medisterpølse, sild på honningmad"
"Fale, skrift, sang, underholdning, forretning, spisning, rygning, samleje, bankvæsen, fest, arbejde"
Phantasterne, Haabløse Slægter
To hænder der langsomt bagfra lægger sig over et par bryster og dækker dem helt
Vietcong papirflap på gaden
"Du kan ikke læse for dit køleskab. Du kan ikke læse for dig selv"
Sammenhobninger også på væggen. Tusch
Liste af ting
Pige der ser op og ned ad dig. Hun kan ikke lide dig
"For når han er det hende der er han han er hende i hende i hendes for han hrer hendes"
"Nu græder jeg hvad er det jeg græder NU"
Fingerballet med grøn elastik
"Som var iført aldeles pragtfulde blå uniformer med udbyggede skuldre og hvide tingester på jakkerne omkring knaphullerne"
En båndoptager
"Zigeunerne"
Forår vinter sommer forår
Tid
To piger der bytter overtøj og hat
"Hvad der hende hen over Middelhavet. Jeg havde høret om det på og de spillede Beethovens Måneskinssonate og jeg havde jeg en lille plastic-bakke med appelsiner hér og ananas hér og kirsebærssalat og noget andet. Og foran mig var der film på et lærred. De der kom med det ene læs whisky og champagne og det andet"
"Hvad der kommer er det der var - det der sker er det der sker"
"Hvad der er. Ned ad gaden. Imod hinanden. Hver på sit forby."
Pige der går ned ad gaden. Kun pigen i focus
Vægge er ikke rum. Kurvet linie er ikke cirkel. Negationer, alt det der ses derudover. En bil sniger sig over torvet, forsvinder højre om tobakshandelen, ind blandt husrækkerne
Drømmen om at fungere i én eller anden sammenhæng, på én eller anden måde at kunne indrette sig på trods af magtesløsheden
En passage, en banegårdstrappe, et S-tog
Bus
Busk ifald edelweiss fyr kløver valmue og orkidé pergafionie græs kartoffel roe kålrabi ært solsikke radise persille pinselilje pil poppel porre rododendron rose rug selleri gulerod tomat champignon tidseel ris
"Tve minutter over tolv hver gang du tar skoene af for du en drøm om min drøm har du finder den rette når det hele står klart tilbage på tolv sidde i drømmen og ligge ud over rummet bygge et hus og drøm om min drøm og når du tar skoene af og tar skoene af og tar drøm om min drøm hver lykkelig morgen glimter verden på ny for jeg er din og drømmen om min drøm er den drøm som bedst er det tag skoene af"
"Hvad der hedder Simon Hansen. Jeg hedder Simon Hansen. Og hedder Francis Krohn"
Erik Thygesen

Medlemmer:

(som ikke er nævnt andetsteds på siden)

Flemming Andersen, Niels Andersen, Klaus Asbæk, Peter Bergh, Kristen Bjørnkjær, Jens Buch, Esben Højlund Carlsen, Lennart Fisker, Mogens Gissel, Rolf Gjedsted, Dino R. Hansen, Morgen Haslund, Per Kirkeby, Jørgen Leth, Peter Louis-Jensen, Hans-Jørgen Nielsen, Robert Nielsen, Bjørn Nørgaard, Freddy Tornberg, Allan de Waal.

På vej mod en ny film

Demokratisering af filmmediet er filmsammenslutningen ABCINEMAs første og eneste programspunkt. Ned med kvalitetsgrænserne, ned med det litterære snobberi og frem til billederne og eksperimenterne. Frem med filmen til publikum, frem til debatterne, frem med det personlige udtryk. Mere ligger der ikke bag forsøget med at danne et uafhængigt filmproduktionselskab. Midt i en tidsstrømning, hvor slagordene er ungdomsoprør og kulturrevolution er ABCINEMA startet uden oprør eller revolution men bare efterfølgende undergrundsprincipper - hvis der er noget du er utilfreds med, så gør selv noget andet. Udgiv selv dine romaner, lav selv et blad eller optag selv dine egne film, om det så er i 8 mm. I et snart 20 år gammelt essay, Le Camera-Stylo, gjorde den franske filminstruktør Alexandre Atruc opmærksom på, at filmen efterhånden måtte have lige så store muligheder for personlige udtryk som det skrevne ord og malerpenslen. Det var før den nye bølge i Frankrig, det var før den amerikanske undergrund-film og alligevel kan dette essay læses i dag som et direkte angreb på det danske filmsystem og især filmfondens arbejde. Der er oprettet en masse støtteordninger, der er oprettet en filmskole og et kortfilmråd og der investeres millionvis af kroner i sagen. Det eneste der påviseligt er kommet ud af det hele er, at man i stedet understøttet en halvvejs falleret branche. Man har glemt det publikum, som filmordningen fra kulturpolitisk synspunkt er lavet for.

Vej mod en ny film eller en ny filmopfattelse går mod systemets opfattelse af, hvad der er kunst og hvad der er film. Vejen går gennem nedbrydning af afstande, gennem nedbrydning af regler og også gennem en nedbrydning af ~~den økonomiske~~ det økonomiske system. Det, der tiltrænges er en større frihed overfor filmmediet, mulighed for at eksperimenterer uden at være hængt på kommercielle krav.

I en almindelig kommerciel filmproduktion i dag er afstanden fra ideen til den færdige film en erkendvanding, som skal gennem så mange hoveder, så mange hensyn, forslag, spekulationer, beregninger af økonomisk og kvalitetsmæssig art, at det færdige produkt i de fleste tilfælde højst kan blive et billede på den mekanisme, som har været med til at fremstille filmen.

Den tekniske udvikling har i dag åbnet for dem, der seringen af filmen ved at massefabrikere 8 og 16 mm udstyr, sådan at selve apparatet og filmen er hævnet i et prislæg, hvor enhver faktisk uanset indkomst kan få råd til at skabe sin egen film.

Den gamle Hollywood-kliche om lyserøde piger, hvide sportsvogne og champagnebad er uigenkaldeligt forbi. Og den litterære hoveren og bedrevidende biografier.

Publikum, filmstrimlen og ideerne er stadig til stede, og taler bare om at udnytte de eksisterende muligheder eller opfinde nye måder at udtrykke sig på film.

Ole John

er
tuttede:
d Ammundsen (dokumentarfilm), Leif Hansen (dokumentarfilm), Leif Hansen (poetisk pop-film), Leif Hansen (lyriske poetisk jazz-film), Niels Schwalbe (pop-teater-film), Henning Christiansen (musik-teater-film).

roduktion:
r Bierlich (novellefilm), Kjeld Hansen (eventyrfilm), Anders Koppel (popfilm), Adam Schmedes (børnefilm), Schwalbe (film om Niels Schwalbe), Erik Thygesen (novelle-film), Hans Erik Phillip (novellefilm), Camilla Skousen-Peter Thorsboe (poetisk sag), Peter Engberg (poetisk sag).

Foran produktion:
Efter optagelserne gik vi ud i haven. Jeg blev som på, at afstanden mellem stenene på stien syntes delig, og at hvert enkelt blad, vi så på, var så tæt som et træ. Langt borte kom en mand gående, han fik kløver i knaphullet.
Jeg gik ind og tog filmen ud af kameraet.

Niels Skou

Ikeroshøjder
1. lag: Det syntetisk forarbejdede fremtidshjem. Føllet som et salgsobjekt i lækreste reklame (katalog). Befolket af den perfekte familie i perfekte attitude.

2. lag: En pige fortæller baglæns om sit liv: fra nålfødsel. Hun afløses af andre piger, der fortæller deres historie i omvendt kronologi til de når fødselen. (A)

3. lag: En topografisk skildring af Samsø. Lydsiden består af en monoton dataoprullen. Billedsiden fortæller sig gennem billeder fra øen uden direkte kontakt med naturen.

Udvikling på billedsiden: fra statiske landskabsbilleder til fejende, lodrette luftbilleder, der munder ud i en æterisk helhedsoplevelse af øen på stor afstand (kel)(B)

De tre ~~ix~~ lag væves sammen og lyd og billedsiden indbyrdes - dog ikke mere end man kan fornemme dominans i den rækkefølge de er anført. Givet: A nås i lydsiden) samtidig med B (På billedsiden) og er filmens slutning. Den markeres lettest ved at filmen løber af apparatet. (En kongerække - Io, 9, 8 osv. - kan også bruges).

Peter Kristiansen

vi bolttrer os i den helhedssituation der opstår, i tillid til at alt lykkes - vi tar ikke en scene og lid til at den - når nu filmen endelig var i kas - streng disciplin med nøjagtig scenegang og stram en løssluppenhed - vi må kunne omstille os på et ud i skoven og spæne rundt - ind i byen og sidde - ikke som specialister der vil lave "film" - men nesker uden roller - der blot er sammen og på et det tidspunkt også udtrykker det på film - intet er nisk umuligt - for vi planlægger ikke - på forhånd. og dog: har jeg fået den tanke at kopiere lærker og angfugle ind i filmens personer - ind i deres bryd midti - udfør det sted hvor hjertet sidder.

Jørgen Dre

Heloterne

Symbiosetiden er overstået, det frugtbare samarbejde mellem datamat og menneske, som prægede denne tid mellem det første magnetbånd og de kvasi-autonome datasystemer med høj kombinationskoefficient, er ophørt. Datamaterne omsider gjort sig totalt uafhængige af mennesket: de tænderen er begyndt.

Filmens skildrer (hvem står bag kameraerne og i hvornem hensigt?) en mindre koloni af mennesker. Ti-tolv men rollebevidste mænd og kvinder i deres bedste tøj er en total fri tilværelse i harmoni med hinanden. De er programmerede og virker ingenlunde "tomme" eller "glatte", de smiler og ler meget, nuvel, men af og til er situationen også den at de er alvorlige, f. eks. når de taler om deres egen fremtid, altså om der fremdeles vil være plads til dem i den nye tid, de har ikke glemt den pietetsfølelse de for længe siden nærrede over for hestene, eller om også de selv vil blive bortrationaliserede af datacentralerne. Nye situationer opstår og snart går ind i den lille koloni lange ture langs havet eller de snakker sig hen i en gammel selskabsleg etc.

Filmens om heloterne (helotisme er et symbiotisk forhold, hvor den ene part kan leve selvstændigt, den anden ikke) vil ikke tage moralsk stilling til den nye tid og dens fordele, ligesom der på ingen måde vil blive tale om en opvisning af den nye tids teknik. F. eks. vil datamaterne ikke være til stede på billederne. Filmen drejer sig først og fremmest om mennesket og dets parasitiltværelse i datatiden. På den anden side skal filmen også på en karakteristisk måde give indtryk af alt det, som er sket i tiden mellem den første datamat og datatiden. Filmen vil ~~ikke~~ kun tilsyneladende være objektiv om handling. Et nærmere studium af det to timer lange film vil vise et filmsprogligt engagement, som i sig selv vil være temmelig spændende. "The velvet undergrounds" skal spille en rolle i filmen.

"Heloterne" bør optages med 16 mm kameraer og derefter blæses op til en 35 mm film, optagelserne vil kunne gå i gang om seks måneder og udgifterne i forbindelse dermed vil være relativ små.

Vagn Lundbye

John Davidsen Serie 1



brug

Herbilledet: grænsepsykopatisk barn bliver ved at gøre samme ting, hamre ulidelig hårdt f. eks. Det er indledningen til en kontant moderne social film. Udvikles til billedet af de hårdt stillede og selvlige. Kendsgerningerne om dem hober op. Ingen filmen betyder sig selv, thi slutbilledet er: et psykopatisk barn bliver ved at gøre den samme ting, hamre hårdt.

Charlotte Strandgaard

one, produktionsassistent, formand; Stig Brøgtør, kasserer; Camilla Skousen, skuespilsekretær; Kjeld Ammundsen, fotograf, producent; Franz Ernst, instruktør, udlejer.

Skulle jeg på noget tidspunkt føle mig tiltrukket af tanken om selv at instruere spillefilm, tror jeg mine "helote" vil blive mennesker, der er splittet af uoverensstemmelsen mellem hvad de gør og hvad de egentlig havde bestemt sig til at gøre - eller hvad de ved, de burde have gjort.

Knud Hauge

»naturen«, et *anno zero*. Og da nu den kinesiske er der, hæftes længslerne og drømmene om en »enhedskultur«, som man havde det i længst svundne tider, hvor alle var lige for hinanden og fælles om det hele, op på den. Det er romantik, så det basker, det var sådan noget de utopiske præ-marxistiske socialister gik og fablede om. Og som dagens hippier fabler om. Tanken er smuk, men smukke tanker har som bekendt aldrig gjort det alene. Der er ingen grund til at repetere de godardske passionsattituder gennem årene. De fleste af os kender de fleste. Lige nu er han mest optaget af de politiske, og han har længe opholdt sig ved marxist-leninister. I »Masculin-féminin«, hvor *tales om revolution* næsten bliver til en *erstatning for revolution*, ser vi en såkaldt marxist-leninist blive kompromitteret af det kapitalistiske samfund (det franske), han lever midt i. I »Kineserinden« tales der unægtelig også meget om en revolution, som ikke bliver til noget, men her ses de unge mennesker i selvvalgt isolation, fjernt fra det samfund, der kunne forstyrre deres små cirkler. For en stund lever de den rene, ubesmittede ideologiske eksistens – ganske som San Francisco-hippierne i Jack O'Connells farvefilmreportage »Revolution« behageligt undgår den virkelighedskonfrontation, der får alle sarte blomsterdrømme til at briste. Godard siger selv (i »Los Angeles Free Press«-interviewet): »Masculin-féminin« er studier i marken, »Kineserinden« er studier under mikroskop«. Men »videnskabsmanden« Godard har endnu ikke opdaget, at det objekt han studerer, er ham selv.

Hvad skal man da sige til, at nye, lignende passions-attituder venter? Lige nu (stadig ifølge »Los Angeles Free Press«) ønsker han mest at filme tre ting: Rousseaus »Emile«, Kierkegaards »Forførelers dagbog« og mordet på Leon Trotskij. (Manuskriptet til denne film skal skrives af »Bonny og Clyde«s forfatter!) Ak ja.

For Rousseau var fremmedgørelsen (som dengang hed noget andet) en art syndefald, der især skyldtes teknologiens fremtrængen, hvor andre tillader sig at have den opfattelse, at den forkætrede teknologi er en grundforudsætning for, at »mennesket kan forlade nødvendighedens rige og træde ind i frihedens« (Marx). Men valget falder godt i tråd med tematikken i »Alphaville«.

For Kierkegaard var angsten tegnet på oplevelsen af en frihed, – og hvor mange Godard-film beskæftiger sig ikke med den for ham udefinérbare angst, som ytrer sig i fortvivlelse og desperation?

Og Trotskij, gamle Trotskij. Mon vi ikke efter »Kineserinden« kan vente os endnu en gang revolutionsromantik, der intet har forstået af sit emne? En film om en stor politisk personlighed, hvis levnedsløb kom til at arte sig sådan, at han med næsten rene hænder kunne komme til at stå som et lysende kraftsymbol på alt det, oktoberrevolutionen ikke blev? En film om en mytologisk figur i det tyvende århundrede, hvor antipoden hedder Stalin, og hvor den historiske Trotskij-Stalin-symbiose bliver en ny variant af Gud-Fanden, godt-ondt, lys-mørke, smukt-grimt?

Truffaut har som bekendt skrevet, at Godard somme tider filmer sine følelser, og somme tider sine tanker. I »Kineserinden« filmer han sine tanker. Jeg tror ikke, det kræver yderligere motivering, hvis jeg tilføjer, at Godards tanker er endnu mere romantiske end hans følelser. *John Ernst.*



REVOLUTIONEN OG IDEOLOGIERNES

Niels Jensen: Filmen forsøger at være fiktion, satire og argumentation. Spørgsmålet er, om den er det tilfredsstillende. På det intime plan skildrer den et ægtepars dagligdag med dens ligegyldighed og bedrag. Den unge frue, Corinne, fremkommer med en bekendelse om at have medvirket i et orgie, eller rettere hun analyserer for sin mand, hvad hun har været ude for. Noget får os til at tro, at Corinne kan fremstille sin oplevelse lidenskabsløst, fordi hun har oplevet den sådan, altså mekanisk. Analysen bliver på den måde først og fremmest et portræt af filmens hovedperson, som nu drager ud i verden, hvilket giver filmen anledning til en karakteristik af det samfund, hun lever i. Det ligner i eet og alt hende selv. Der følger nogle scener af pariserlivet, folk, der på en mærkelig upersonlig måde forsvarer deres kæreste ejendom, bilen. Det eneste, man kan forholde sig til er ejendommen eller ejendomsretten. Det totale sociale kaos i denne film er naturligt nok et bilkaos, et ragnarok, som de implicerede bevidner fuldstændig lidenskabsløst.

Når alle menneskelige bånd er bristede og kun de mekaniske er tilbage, bliver også et klassisk socialt begreb som klassekampen en anakronisme. Klassekamp kan jo kun forekomme, hvis to menneskelige følelser er til stede: retfærdighedssans og loyalitet. Dette illustreres af scenen, hvor en ung pige smadrer sammen med en traktor i sin smarte bil, og et skænderi, som også Corinnes mand deltager i, udvikler sig. Filmen kan her kun ironisere over troen på solidariteten – derimod kender den aggressiviteten særdeles vel. Det klassiske klassekampsbegreb aktualiseres, så det også gælder klassekampen mellem folkeslagene, mellem de rige og de fattige nationer. Der er et par repræsentanter for Den tredje Verden, som erklærer, at de aldrig vil

opnå frihed ved ikke-vold, tålmod og tolerance. De er her i filmen kommet til muffen, de har brød, og de tøver ikke et øjeblik med at prostituere de underliggende hvide, i dette tilfælde Corinne – hun må give et kys, hvis hun vil have noget at spise. Filmen romantiserer altså ikke deres holdning – den gør dem ikke ædlere end andre. Samtidig kan man konstatere, at Godard ikke benytter lejligheden til at forkynde den socialistiske grundtanke, at menneskene bliver bedre, hvis samfundsforholdene bliver det. Tværtimod viser han os en revolution, der fører sine deltagere fra det materialistiske anarki på landevejene mellem borgerskabet til det animalske anarki i skovene med køller, bue og pil til slut. Disse afsluttende billeder må dels være inspireret af Vietnam-krigen (sumpskove, maskingeværskytter, både, der sejler frem under grenværk), dels af hippiebevægelsen (blomsteromkransede unge i gamle uniformer, koketterier med det cineastiske). Vi er midt i en revolutionær bevægelse, midt i den nye verden, og hvad finder vi dér? At først nu i den revolutionære tilstand er menneskeudnyttelsen fuldkomment gjort. Til denne verden kommer Corinne, og hun kommer til at føle sig hjemme. De revolutionære i skoven og den afstumpede Corinne er nemlig af samme æt. Vi får at vide, at det materialistiske samfund er en trussel mod menneskeheden, men vi får også at vide, at den uartikulerede revolution er en endnu større trussel.

Chr. Braad Thomsen: Nogen af mine socialistiske venner indvender mod filmen, at den er voldsomt antirevolutionær og antisocialistisk, fordi den skildrer de revolutionære som endnu større tåber og endnu grusommere end det de revolterer imod, men det er en fuldstændig forkert – og i og for sig usocialistisk – indgangsvinkel. For at sige det brutalt står Godard på dogmatisk korrekt grund, når han skildrer de revolutionære som de-

strueret af det, de forsøger at revoltare imod. Der findes andre eksempler i film på det samme. Bellochios »Kina er nær«, Loseys »Snylteren« og skønne gamle Renoirs »Spillets regler«, som også skildrer underklassen som lige så korrupt og derfor ude af stand til at revoltare imod det, den skal revoltare imod. Godard skildrer det bare grellere end det nogensinde er blevet før.

Henrik Stangerup: Men når filmen får socialister til at skændes så meget om, hvorvidt den er ideologisk korrekt eller ukorrekt, er det så ikke fordi Godard går ud over ideologierne? Godard laver en helt enkel film, hvorfor gøre den mere besværlig end den er? Han har siddet i tre timer for at komme igennem fra Versailles til Paris og set hvordan folk bliver ødelagt tre timer hver dag for at komme frem og tilbage til arbejde. I det tidsrum er de simpelthen reduceret til aggressive rovdyr. Jeg synes det er en genial idé, at man simpelt hen går ud og tager stoffet lige for næsen af én. Det har altid været Godards styrke, når han er bedst. Han laver ikke idéfilm. Han ved, at trafik er en rædselsfuld ting i en storby, og så laver han en film om det – primært, og så vokser den ud over det til også at skildre mennesket. Og det er jo derfor, den er så morsom. Det er jo en vanvittig morsom film, ikke?

Chr. Braad Thomsen: Nej, det synes jeg ikke. Det er en af de mest destruktive film, der måske overhovedet er skabt, en af de mest hadske. Destruktiv i en så vid konsekvens, at den er rettet mod sig selv, den handler om sin egen destruktion, filmkunstens destruktion, »Fin de Cinéma«. I det hele taget finder jeg en slags gennemgående struktur i »Weekend«, som går ud på at trække tingene så langt ud, at de bliver fuldstændig ulidelige. En film, der ligesom har indbygget sin destruktion i sig selv. Der er et skilt i filmen, som hedder: »En film opsamlet på en losseplads« (desværre ikke oversat til dansk), og det er simpelt hen, hvad »Weekend« er. Det hele trækkes ud i en sådan grad, at man til sidst er ved at forlade biografen eller tramper i gulvet af utilfredshed.

LEDE OG BRUTALITET

Anders Bodelsen: Og hvad er det, som er så vidunderligt ved det? Truffaut har talt om, at man kunne dele Godards film i mere idéprægede film og mere følelsesbetonede. Jo mere jeg tænker over det, desto mere sikker bliver jeg på, at denne sondring er helt forkert. Alle Godards film er lavet på følelse, og den efterhånden altdominerende følelse hos Godard er, så vidt jeg kan se, en lede, som han føler sig tvunget til at give udtryk gennem sine film. Og her er det, filmens berøring med politisk problematik generer mig. Den berører fremmedgørelsen i det kapitalistiske samfund, alles kamp mod alle, den berører fænomenet revolutionen – men Godard interesserer sig ikke for politiske idéer, for socialisme f. eks., jeg tror ikke han ved ret meget om dem og heller ikke om Den tredje Verdens problemer. »Weekend« er, så vidt jeg kan se, lavet på en konstant lede, som undertiden forløses humoristisk, men som oftest forløses på en sådan måde, at jeg faktisk er meget forbavset over, at Henrik kan mene, at filmen er meget under-

holdende, for hvordan kan man lade sig underholde af så megen brutalitet i en så uartikuleret form? Man kan selvfølgelig desværre godt tale om en underholdende brutalitet, men jeg synes, at brutaliteten her er fuldstændig kaotisk, og det kan man jo så på den anden side kalde en fortjeneste ved filmen, for han vil altså ikke underholde os med brutaliteten. Jeg synes ikke, den er underholdende. Den udtrykker blot lede ved samfundet, uden nogen konstruktive idéer om, hvordan det kunne være i stedet for. Lede ved kvinderne – Godards antifeminisme har efter min mening aldrig været stærkere end her. Lede ved ungdommen – filmen er i mine øjne meget ungdomsfjendsk. Lede ved bilerne, lede ved alle materialistiske goder – og så et lille bitte stænk af sentimentalitet ved blikket tilbage på disse skønne klassiske værdier, der er gået tabt og er blevet absurde, f. eks. Mozart. Det er for mig at se drivkræfterne i filmen.

Henrik Stangerup: Filmen er ikke brutal i den forstand, at den dyrker brutaliteten. Den er i virkeligheden det modsatte af en brutal film, for den viser brutaliteten som modbydelig, hvortil kommer, at der hele tiden er en Walt Disney-agtig stilisering og ironi over voldsomhederne. En amerikansk krigsfilm som »Slaget om Anzio« er brutal, den kører på de mest fortærskede klichéer og dyrker volden hele tiden. Godard føler sig draget af volden, og det tror jeg støder mange mennesker bort. Han prøver at bevæge sig ind i voldsproblematikken og se den indefra. Stige ned i menneskets kældre, om man vil – som Samuel Fuller, når han er allerbedst.

VIETCONG OG HIPPIER



Niels Jensen: Det er klart, at filmen angriber det kapitalistiske samfund gennem bil-symbolet, men deraf kan man ikke udlede, at den nødvendigvis er socialistisk. De rebeller, man ser, minder om vietcongs, men her er det, at filmens argumentation svigter afgørende, fordi den blander to former for revolutionære sammen og ikke tager nogen af dem virkelig alvorligt. Der er to udfordringer til dette materialistiske samfund. Den ene udfordring kommer fra de militante og den anden fra de sværmeriske. Der er rebellerne i Vietcong, som er under jernhård

disciplin teoretisk såvel som praktisk, gennemorganiserede folk, der ved hvad de slås for, og som underkuer enhver individualitet i sig selv for at nå det mål, der er dem lysende klart. Og så er der hippierne, de andre rebeller, som er romantiske sværmere, der har sat individualismen som livets alfa og omega. Også en udfordring til det materialistiske samfund. De to har bare ikke ret meget med hinanden at gøre. Filmen pløjer dem uden videre sammen og hævder, at der er et eller andet element i virkeligheden, der ligner dem, og som er en udfordring til det materialistiske samfund. Det passer jo ikke, den argumentation holder ikke. Det vil sige, at filmen forhindrer os i at forstå denne udfordring kerne såvel som dens nuancer.

Chr. Braad Thomsen: Jeg er dybt uenig. Selvfølgelig er der sociologiske forskelle på vietcong og hippierne, for ingen kan være hippie i Vietnam, det siger sig selv, men det betyder da ikke, at de to grupper ikke kan forenes et andet sted. I USA indtager hippierne for øjeblikket en stadig mere militant holdning. Nu hedder de ikke hippier, de hedder faktisk jippier, som er noget ganske anderledes og meget mere militant. De Sorte Pantere er vel også en slags kombination af de to ting, fordi USA er et overflodssamfund, ligesom for øvrigt Frankrig. Hippierne og Vietcong vil det samme – de bruger bare forskellige taktiske fremgangsmåder.

Anders Bodelsen: Men mener du ikke, at Godard kommer til at mistænkeliggøre vietcongerne, når han blander dem sammen med kanibalistiske hippier. Er det ikke at undervurdere Vietcong?

Niels Jensen: Jeg kan fortælle, at jeg havde nogle kinesere og Mao-folk med inde og se filmen, de var fuldstændig lamslåede.

Chr. Braad Thomsen: De maoister, jeg har set filmen sammen med, hader da også filmen, men det er fordi de mangler en eller anden dimension. De fleste maoister hader jo også »Kineserinden«, fordi de tror, at det er en film om marxister og leninister, hvad det ikke er, lige så lidt som »Åndelos« er en film om gangstere.

DET SMÅBORGERLIGE VANVID

Henrik Stangerup: I et interview, jeg engang lavede med Sartre, spurgte jeg ham, om han ikke mente, at Godard var den, der bedst skildrede ungdommens råvildhed og mangel på holdepunkter. Som overbevist marxist svarede han »Nej, Godard skildrer kun det småborgerlige vanvid«. Man vil altid gribe forkert, hvis man venter at få en korrekt ideologisk analyse i en Godard-film. Godard skildrer først og fremmest attituder. I »Kineserinden« er det klart, man bliver rasende på alle de småborgerlige, der render rundt og leger maoister – de er for en overbevist marxist blot revolutionens småborgerlige småbørn. Men sandheden er, at det er de børn, der lavede revolutionen i Frankrig. Godard interesserer sig gennemgående ikke så meget for den korrekte analyse af et samfund, som for de mennesker, der skal foretage analysen. Vi sidder her og laver en rundbordssamtale. Hvad interesserer Godard? I virkeligheden ikke det vi sidder og siger, men hvordan vi pludselig kommer til

at sidde indbyrdes. Han er simpelt hen kunstner, og det glemmer man altid, når man snakker om Godard. Han er i sidste ende en kunstner, der undslipper de ideologiske sandheder.

Anders Bodelsen: Jeg mener for så vidt, du har ret, og navnlig at Sartre har ret. Men jeg mener ikke, der er noget forkert ved at skildre det småborgerlige vanvid, slet ikke, og jeg kan heller ikke blive vred på Godard, fordi han i »Kineserinden« fremstiller maoisterne som latterlige, men det generer mig, når han nærmer sig et alvorligt fænomen som f. eks. Vietcong, for her bliver hans uvidenhed afgørende. Hvis der er en intention i filmen om at skildre revolutionens vanvid, så bliver denne intention vanvittig, fordi Godard ikke ved noget om revolutionen.

Chr. Braad Thomsen: Jo, men det er jo ikke Vietcong, han skildrer, det er stadigvæk franskmænd.

Henrik Stangerup: Det er franskmænds attituder til Vietcong.

Niels Jensen: OK, lad os gå med til det, men tilbage bliver, at hvis han rammer ud mod det småborgerlige vanvid, så tager han nok dette vanvid alvorligt og har måske en træffende karakteristik af det, men den *udfordring*, dette småborgerlige vanvid møder fra vietcongerne og fra hippierne, tager han ikke alvorligt. Den bliver til syvende og sidst en karikatur, og ovenikøbet en dårlig karikatur.

Henrik Stangerup: Man kan gøre det på to måder. Man kan gøre det som Pontecorvo har gjort det i »Slaget om Alger«, som jeg synes er en god, men ikke fremragende film. Man kan tage til Alger og lave en næsten dokumentarisk korrekt beskrivelse af et oprør i Den tredje Verden, og så kan man lægge klassisk musik under visse torturscener, hvad jeg synes er ret ubehageligt – men OK, han laver en film, som nok har langt større revolutionær appeal end nogen Godard-film har. Men vi glemmer, at Godard er franskmænd, han laver film i Paris, og der er ikke noget, der hedder Vietcong i Paris, men der er nogen, der leger Vietconger. Han lever i et overflodssamfund i en rig hovedstad, hvor problemet er trafikken, og hvor der er en masse grupper, nogen maoister, andre ikke – altså grupper, som har forskellige attituder over for hvad der sker i verden. Og det er disse attituder, han skildrer, men de kommer jo aldrig i krig.

Niels Jensen: Du kan have ret angående attituderne, men Godards film er jo lavet voldsomt personligt. Og når han taler om, at kunsten er en form for gevær og film et teoretisk gevær, så honorerer han i hvert fald ikke sit eget krav om, at kunsten skal fare ud i virkeligheden og være et våben, for han mangler jo noget at sigte efter.

Anders Bodelsen: Så bliver der med andre ord ikke andet tilbage end en slags meningsløs realisme. En realisme fuldkommen uden hensigt.

Henrik Stangerup: Nej, jeg synes den har en hensigt. Hvad er hensigten med kunst overhovedet? Godard har et udtryksbehov. Han lever i Paris 1968. Han har simpelt hen lyst til at skildre, hvad han ser omkring sig.

SYMPATI ELLER SATIRE

Chr. Braad Thomsen: Efter at der er blevet snakket så meget om attituder mener jeg det er væsentligt at slå fast, at Godard virkelig skildrer mennesker, der står i den revolutionære situation. Attituderne er hørt op. Så langt ud i fremtiden er filmen dog. Vietcongerne kan drage ind i Paris om nogle få timer. De har bevæbnet sig og er parate. Jeg tror Godard har en voldsom sympati for dem trods deres vanvid og grusomhed. Det er svært at argumentere for, men man kan se »Weekend« som en klar forlængelse af »Kineserinden«. Jeg er slet ikke i tvivl om, at Godard har den voldsomste sympati for alle kineserne i »Kineserinden«. Han tager slet ikke gas på noget. Han tager det hele dybt alvorligt. Han betragter dem som legende sympatiske børn. På samme måde som Belmondo er en sympatisk gangster i »Åndeløs«. Nøjagtig samme forhold. Og det er jo også personer fra »Kineserinden«, der går ude i skovene, Juliet Berto og Anne Wiazemsky, og også heraf slutter jeg, at han må have en voldsom sympati for de revolutionære, samtidig med at han kan se, at enhver revolution må blive så og så grusom.

Anders Bodelsen: Det vil altså sige, at du trods alt mener, at man må opfatte hele filmen som en skildring af et samfund, der fortjener en revolution, og at denne revolution vil føre til bedre tilstande? Du mener altså, at kannibalene er på vej til en bedre verden?

Chr. Braad Thomsen: Jeg venter utålmodigt på Godards næste film med Rolling Stones, som så vidt jeg har forstået skal komme med det positive, som man mangler i »Weekend«. Rolling Stones skal åbenbart danne det positive element stillet over for alt det negative, som findes i de politiske konflikter. »One Plus One« skulle være en fortsættelse af den politiske destruktion i »Weekend«, samtidig med, at der vokser et eller andet positivt element frem.

Anders Bodelsen: Det undrer mig, at du kan sætte lighedstegn mellem den legende gangster i »Åndeløs« og de legende kinesere i »Kineserinden«. Det er helt absurd, hvis man da mener, at Godard er en alvorlig revolutionær. Gangsteren er jo en super-individualist, som helt på egen hånd, halvt for sjov, slår folk ned og skyder dem.

Chr. Braad Thomsen: Det er ikke tilfældigt, at den første scene i »Åndeløs« handler om en gangster, der skyder en politibetjent ned. Deri ligger hele Godards tematik, som han så mere eller mindre bevidst videreudvikler i hele sin produktion. Det er rigtigt, som du sagde for lidt siden, at alle Godards film udtrykker en fantastisk lede ved samfundet. En lede, som bliver mere og mere bevidst, og »Kineserinden« er på en måde den tydeligste politiske formulering af leden.

Niels Jensen: Når Braad Thomsen mener, at filmen alligevel slutter med en eller anden positiv holdning til folkene i skoven, så er det mere Braad Thomsen end denne film. Denne holdning kan ikke udledes af den tekst, der er på lærredet. Alle de alvorlige udfordringer til vort materialistiske samfund

affærdiger den og sender ud i skoven som fuseraster, trommeslagere og vilde. Som satire synes jeg også den svigter, for den virkelig rammende satire må for det første have et mål og for det andet balance, så man siger »Ja, der er sgu noget om det«. Hvis satiren skyder over målet, udløses den modsatte reaktion: »Nej, så galt står det sgu ikke til«.

Henrik Stangerup: Jeg synes bestemt, at de satiriske afsnit om trafik-problemer har en stor sandhed. Tag bare en analyse, der for kort tid siden blev foretaget af danske trafikvaner – det var jo »Weekend«. Der stod simpelt hen, at så og så mange sociologer havde regnet ud, at danskerne er reduceret til aggressionsdyr, til rovdyr, i det øjeblik de kommer ud i trafikken.

Anders Bodelsen: Ja, men så er vittigheden afleveret ti minutter inde i filmen, når vi fra altanen ser de kæmpende mennesker. Så er alt sagt. Det er morsomt. Gøg og Gokke har gjort det morsommere, men det er ligegyldigt – det er stadigvæk morsomt. Men den lille allegori om mennesket som rovdyr i trafikken bygges op til en allegori om mennesket som rovdyr i det kapitalistiske samfund og til syvende og sidst til mennesket som rovdyr overhovedet. Og her kan Christian nok så meget sige, at man står på sikker grund, når man hævder, at revolutionen er inficeret med det, den revolterer mod. Men samtidig kan man let udlede, at det er muligt at revoltere mod hinanden, men ikke mod sin egen dyriske natur. Bortset fra, at det er en banalitet, og at jeg mener det er forkert, vil jeg lige nævne, at det ikke er nogen socialistisk tankegang.

Week-end (Udflugt i det røde) Frankrig/Italien 1967

Prod.: Comacico, Copernic, Lira Films/Ascot Cineraid. Instr.: Jean-Luc Godard/ass.: Claude Miler. Manus.: Jean-Luc Godard. Foto: Raoul Coutard (e-c). Klip: Agnès Guillemot. Musik: Antoine Duhamel, Mozart's Piano Sonate Köchel 576, sang »Allo, tu m'entends« af Guy Béart. Medv.: Mireille Darc, Jean Yanne, Jean-Pierre Kalfon, Valérie Lagrange, Jean-Pierre Léaud, Yves Beyonnet, Paul Gegauff, Daniel Pommereulle, Yves Afonso, Blandine Jeanson, Ernest Menzer, Georges Staquet, Juliet Berto, Anne Wiazemski, Virginie Vignon, Monsieur Jojot, Isabelle Pons. Prem.: Carlton 30. 9. 1968. Udlejning: Regina. Længde: 94 min., 2840 m, gul.

La Chinoise (Kineserinden) Frankrig 1967

Prod.: Anouchka, Gueville, Athos, Parc, Simar. Instr.: Jean-Luc Godard/ass.: Charles Bitsch. Manus.: Jean-Luc Godard. Foto: Raoul Coutard (e-c). Klip: Agnès Guillemot, Marie Renoir. Musik: Claude Chanes, Stockhausen. Medv.: Anne Wiazemski, Jean-Pierre Léaud, Michel Semeniako, Juliet Berto, Lex De Brujin, Oman Diop. Prem.: Carlton 14. 6. 1968. Udlejning: International/Gloria. Længde: 95 min.

FILMENE

Ole Dole Doff (Ole Dole Doff) Sverige 1967

Prod.: Svensk Filmindustri og Bengt Forslund. Instr.: Jan Troell/ass.: Tommy Berg. Manus.: Bengt Forslund, Jan Troell og Clas Engström efter Clas Engströms roman »Ön sjunker«. Foto: Jan Troell og R. Holmquist. Klip: Jan Troell. Musik: E. Nordgren. Medv.: Per Oscarsson, Kerstin Tidelius, Ann-Marie Gyllenspetz, Harriet Forsell, Bengt Ekerot, Per Sjöstrand, Georg Oddner, Catharina Eldfeldt, Bo Malmquist samt elever fra 6. klasse i Sorgenfri Skole, Malmö. Prem.: Alexandra 6. 8. 1968.

Udlejning: Film-Centralen-Palladium. Længde: 110 min., grøn.

»I begyndelsen så kunstnerne verden på afstand. De fremstillede store kampscener, tre tusinde heste, små træer og endeløse horisonter, byer og fæstningsmure. Siden renæssancen er de kommet nærmere og har malet portrætter. Og senere er de kommet endnu nærmere. Nu er de nået helt ind bag øjnene. Emnet ligger ikke mere foran, men bagved.« Denne udtalelse af Jean Renoir om malerkunstens udvikling (Cahiers de Cinéma, nr. 78) faldt mig ind, da jeg så »Ole Dole Doff«. Den udtrykker nemlig nogenlunde den proces, Jan Troell har været igennem. I »Her har du dit liv« så den unge svenske instruktør verden på afstand. Han viste os »små træer og endeløse horisonter«. I en kæmpefresko, der varede tre fulde timer, skildrede han gennem den unge Olofs udvikling intet mindre end en kulturrevolution, nemlig overgangen fra en landlelig civilisation til et industrisamfund. I »Ole Dole Doff« vil man derimod uden held søge efter den slags store og ambitiøse perspektiver. Ganske vist er der også her tale om brydninger og konflikter. Eftersom filmen er optaget for et par år siden i Sorgenfriskolan i Malmö, kan Troell dårligt komme uden om at behandle aktuelle spørgsmål, f. eks. den evige diskussion om gamle uddannelsesmetoder contra moderne pædagogik og om det misforhold, der i undervisningsarbejdet råder mellem teori og praksis. Men de nævnte modsætninger kan på ingen måde betragtes som filmens egentlige emne. Det ville være en misforståelse at opfatte »Ole Dole Doff« som en »problemfilm« eller et indlæg i debatten om autoritær contra fri opdragelse. Og på samme måde er det misvisende – som det danske program netop gør det – at ville påstå, at der er tale om en »film om ungdomsoprøret«. Det er fuldstændigt oplagt, at det ikke er let at styre disse elever i 6. klasse. Men de ligner bare alle andre pubertetsbørn i 12–13 årsalderen. De er langtfra engle, men på den anden side er de heller ikke de rene smådjævla. I hvert fald gør de

ikke oprør! De lider bare under et svigtende tillidsforhold til deres uduelige lærer, og deres ofte negative reaktioner over for ham er ikke andet end en paradoks, men trods alt forståelig måde at forsøge at kontakte en voksen på, som ikke forstår dem. Santa Lucia-scenen viser med al ønskelig tydelighed, at de hverken er ondskabsfulde eller fjendtligt indstillet over for læreren, eftersom de spontant går hjem til ham – tilsyneladende for at glæde ham og slutte fred med ham. At begrænse filmens emne til en blot og bar modsætning mellem lærer og elever ville lede os ind på et forkeret spor eller rettene sagt få os til at blive stående i værkets periferi.

Hvad er det da, Jan Troell vil med sin film? Vil han bare tegne et portræt af en svensk folkeskolelærer i det Herrens år 1967? Det er nok lige så tvivlsomt. Hvis han nemlig gerne ville have haft billedet til at ligne, så han kunne vise, hvor vanskeligt det er at udøve pædagogisk gerning i dagens Sverige, havde han bestemt ikke valgt lærer Mårtensson som model. Den stakkels Mårtensson må nemlig siges at være et udtalt patologisk tilfælde. Han kunne til nød have gjort fyldest som kontorist, bibliotekar eller bankassistent. Ja, han ville have egnet sig til alt muligt andet end lige netop den ene ting: at være lærer. Ikke fordi han er hverken afstumpet eller hader børn. I virkeligheden er han et følsomt – alt for følsomt – og varmhjertet menneske, som i sin tid selv har ønsket at få børn. Og han er stadig i stand til at smile til den lille pige, der hopper i vandet i svømmehallen. Han både ønsker og søger kontakt med sine elever og kan da også åbne sit hjerte for sin kollega Ann-Marie. Han bærer heller ikke nag! Men bortset fra alt dette er han ikke i besiddelse af nogen af de egenskaber, der normalt må kræves af en lærer. Han er fuldstændig blottet for humor, og han er hidsig og intolerant, snerpet og puritansk i hele sin holdning. Men hvad han fremfor alt mangler, er det, Henrik Stangerup kalder »det menneskelige overskud, der skal til for frisinet og harmonisk at kunne møde op til den daglige styrkeprøve med børnene«. Fordi han er både bange for eleverne og psykisk ude af balance, må han uvilkårlig komme til kort i sin pædagogiske gerning.

Hermed begynder vi at nærme os filmens egentlige tema. Det er hverken en fresko eller et portræt, Jan Troell her har malet for os. Og grunden er, at han er trådt et skridt nærmere og – som Renoir siger – er »nået helt ind bag øjnene, så emnet ikke mere ligger foran, men bagved«. Det har med andre ord slet ikke været Troells mening at lave en psykologisk film i egentlig forstand. Han forklarer ikke noget, men prøver bare at beskrive noget usynligt. Han skildrer en *indre* tilstand og tegner et kort

over det mærkværdige landskab, der hedder menneskesindet. Det er overordentlig vigtigt at gøre sig klart, at det billede, filmen som helhed fremstiller for os, er rent subjektivt. Vi oplever ikke ubetinget begivenhederne således, som de har fundet sted, men som Mårtensson opfatter dem. Vi oplever verden set fra lærerens synspunkt – vi ser med hans øjne og hører med hans ører. Det er ikke bare filmens første sekvens, der drager os med ind i hans mareridt. I virkeligheden kommer vi ikke mere ud af det, og vi kan hele filmen igennem ikke gøre andet end uafsluttelig at identificere os med ham.

Vi oplever således hans indre usikkerhed og nervøsitet, når han står over for børnene. Mens Jan Troell formår at holde kamerateamet forholdsvis roligt, når det iagttager læreren andre steder end på skolen, og det endda kan være helt stille, når han optager en afslappet og næsten idyllisk scene som skovtursscenen, hvor Mårtensson betror sig til Ann-Marie, bliver kameraføringen fuldstændig hektisk og febrilsk, så snart læreren befinder sig i samme rum som eleverne. Hele den angst og usikkerhed, som er Mårtenssons værste problem, bliver yderligere forstærket af den daglige omgang med Ann-Marie. Hun er nemlig den fødte lærerinde og trives blandt børnene som en fisk i vandet. Hun prøver bedst muligt på at skåne Mårtensson for at blive vidne til dette og prøver oven i købet at finde på formildende omstændigheder: »Du kan ikke gøre for det – klasserne er forskellige.« Men Mårtensson kan alligevel både se og forstå. Han bliver simpelt hen nødt til at bøje sig for kendsgerningerne: han er og bliver en uomtvistelig fiasko!

Dette iøjnefaldende faktum udløser en række konflikter (med børnene, med forældrene, med rektoren og med konen Gunvor), som vi igen kommer til at opleve med lærerens øjne. Denne kæde af konflikter, hvor den ene ligefrem avler den anden, gør, at Mårtensson efterhånden bliver omgivet af en atmosfære af isolation og psykisk tomrum. Vi har allerede ovenfor nævnt Santa Lucia-scenen, der er typisk i så henseende. Men man kunne også nævne mange andre, f. eks. den sekvens, hvor læreren ude af stand til at føre en samtale med sin kone blader i en billedbog og fortæber sig i drømmerier over et fotografi af en kvinde. Eller hans møde med barndomsvennen, der er blevet fotograf. Mens verden for fotografen næsten synes uvirkelig, fordi den for ham bare er en kulisser, hvor han kan optage smarte modebilleder, oplever Mårtensson den som fjendtlig og frastødende. Det er, som om kranerne i havnen vil knuse ham med deres uhyggelige arme... Til sidst er Mårtensson ved at blive vanvittig – indelukket, som han er, i håbløs isolation. Han formår ikke længere at skelne imellem, hvor drømmen holder op, og virkeligheden begynder. Det er selve virkeligheden, der for ham er blevet et ustandseligt mareridt. De fantastiske og forvrængede billeder, Troell i de allersidste sekvenser (fra og med ulykkes-scenen i skolegården) benytter sig af, udtrykker den opløsning, der er gået for sig i Mårtenssons sind. Han befinder sig bogstavelig talt på vanviddets tærskel.

Det er lykkedes Jan Troell at skildre denne udvikling med ganske få og enkle midler. Filmen blev optaget i 16 mm og senere overført til 35 mm. Det får billederne på lærere-

det til at virke mere grovkornede end sædvanligt – det er, som om de er dækket af en svag tåge. På den måde udtrykker de det sløre, der hviler over Mårtenssons sanser. Til gengæld er lydsiden overdrevent forstærket. Selv de mindste lyde (et barn, der hvísker, og en lineal, der falder på gulvet) opleves gennem lærerens nervøse sind og spændte hørevævne. Når børnene går på gangene eller ned ad trappen, larmer det, som var det besættelsestropper, der marcherede. Fuglebilleder, der kommer igen og igen i forskellige sammenhænge, bidrager til at skabe et filmisk kontraspunkt til Mårtenssons isolation og sjæleangst. De ville sikkert have virket som billige symbolske effekter, hvis det ikke var lykkedes Troell at indflette dem – ikke bare som sandsynlige, men som helt selvfølgelige dele af handlingsforløbet.

Pascal har engang udtrykt sin undren over, at folk gerne beundrer et maleri, mens de som regel ikke drømmer om at beundre den virkelighed, billedet fremstiller. Denne mystiske virkning hos malerkunsten er også filmkunstens hemmelighed. Jan Troell havde faktisk alle de kort på hånden, han behøvede for at lave en mislykket film og skabe et på en gang kedsommeligt og prætentøst værk (heri indbefattet Per Oscarsson, som i en dårlig instruktørs hænder kan være elendig). Men Troell befinder sig ligesom lærerinden i filmen i en slags nådetilstand, der gør det muligt for ham at udrette, hvad andre ikke kan. Derfor er det også lykkedes ham at præstere det kunststykke at fremstille en mand som interessant i vore øjne, skønt han faktisk slet ikke er det. I det virkelige liv ville vi formodentlig have mødt en Mårtensson med et skuldertræk. Men i filmen har vi ikke bare ondt af ham. Vi oplever også hans vanskeligheder indefra, så vi næsten gør dem til vore. Som Renoir siger: »Vi er kommet så tæt ind på ham, at vi faktisk befinder os på den anden side af øjet.« Denne film, som hele vejen igennem udelukkende handler om kontaktsværligheder og kontaktbehov, formår at formidle en varm og spontan kontakt mellem os selv og et af vore mislykkede medmennesker.

Når man har set »Ole Dole Doff«, kan der ikke længere være tvivl i ens sind om, at denne unge skånske instruktør for øjeblikket er Skandinavians mest begavede filmkunstner.

Martin Drouzy.

Skammen (Skammen) Sverige 1968

Prod.: Svensk Filmindustri – Lars-Owe Carlberg. Instr.: Ingmar Bergman. Manus.: Ingmar Bergman. Foto: Sven Nykvist. Klip: Ulla Ryghe. Lyd: Lennart Engholm, Bernth Frithiof. Arkitekt: P. A. Lundgren og Lennart Blomquist. Medv.: Liv Ullmann, Max von Sydow, Sigge Fürst, Gunnar Björnstrand, Birgitta Valberg, Hans Alfredson, Ingvar Kjellson, Frank Sundström, Ulf Johanson, Vilgot Sjöman, Bengt Ekelund, Gösta Prüzelius, Willy Peters, Barbro Hiort af Ornäs, Agda Helin, Ellika Mann, Rune Lindström.

Prem.: Dagmar 15. 10. 1968.

Udlejning: United Artists. Længde: 103 min., 2820 m, gul.

Ingmar Bergman har lige fra sin tidligste ungdom haft mod på at gå i lag med de helt store problemer, de såkaldt eksistentielle spørgsmål. Det kan derfor ikke undre, at han i 1968 er nået til engagementsfrågan.

På film har som hans kunnet fremkalde en så overvældende mængde dybsindige kommentarer. Kloge mennesker har beskæftiget sig indgående med hans religiøse grublerier, med de teologiske samtaler i hans film, med hans frømandsfærd i den »ubevidste psyke« – kort sagt, med den filosofiske Bergman. Men er det i virkeligheden ikke det filosofiske i Bergmans film, der har gjort dem suspekter? Man kan nok synes, at filosofien ofte har været lige ved at tage livet af digteren. Og hvis det er filosofien, der har kaldt digteren frem? Så er Bergman filmdigteren med tryllestaven, der på sin tåge-filosofi kan skabe betydelig kunst.

Der er i en Bergman-film altid i det mindste et par scener, der bærer vidnesbyrd om instruktørens – digterens – format og særpræg. Men det skyldes sjældent det filosofiske budskab eller blot det, der siges i replikker; det skyldes næsten altid det, der siges – i billeder.

Det filosofiske budskab i »Skammen« er det sædvanlige, det drejer sig igen om »det ondes magt over uskyldige mennesker«. Alligevel er filmen usædvanlig, først og fremmest fordi Bergman stort set har afstået fra at lade personerne drøfte problemerne. Det er billederne, der taler.

Politikere vil indvende mod denne film, at Bergman beskæftiger sig for abstrakt med et aktuelt problem, at han intet antyder om, hvad vi i grunden skal stille op over for det. Der er bestemt ikke tale om nogen opfordring til at tage et standpunkt. Nogle af filmens personer tager et standpunkt, andre unnlader det; da katastrofen indtræffer, da krigen ikke længere er noget, der foregår et andet sted, og som man hører om i radioen, hvis radioen virker, er de alle fortabte. De to, der tager standpunkt, dør ynkeligt: den ene bliver skudt ned som en hund, den anden opsøger selv døden i det sortladne hav. De to, der ikke tager standpunkt, overlever – men hvor uhyrlig er ikke prisen? Et forfærdende moralsk forfald, en nærmest total dehumanisering, er prisen. Kærligheden går til grunde, de elskende lever videre uden at have evnen til at elske; kunsten kan heller ikke overleve, det er ikke kun det, at muserne tier, mens våbnene taler, nej, violinen knuses særdeles effektivt. Krigen i filmen føres med hvad eksperterne kalder traditionelle våben, således at det dog er fysisk muligt at overleve. Men det er slemt nok: lig ligger strøet omkring på veje og stier og flyder rundt på havoverfladen. Det i sandhed grufulde er, at de mennesker, der overlever, ikke længere er mennesker.

Personerne er altså magtesløse, hvad enten de tager standpunkt eller ej. En af dem, Eva Rosenberg, føler, at de er personer i en andens drøm, og det tilkommer denne anden at skamme sig.

Bergman tager parti, ikke for det ene eller det andet politiske system, men mod voldsanvendelse. Vold medfører mental infektion. Samlivet mellem ægtefællerne Jan og Eva Rosenberg er måske ikke ligefrem idyllisk i filmens første scener, men de spændinger, der findes mellem de to, fører kun til den slags småskærmydsler, som i reglen bliver

indledningen til en forsoningsfest. Da volden forgifter luften, er der ikke længere tale om skærmydsler, men om heftige konflikter, der er ingen forsoning, der er kun koldt had.

Den forvandling, personerne undergår, er utrolig, men troværdig.

Den barnligt lunefulde Jan, der ved den mindste modgang sætter sig til at græde i en krog, er akkurat så overfølsom og upraktisk som kunstnere ofte anses for at være. Men han forvandles til et brutalt handlingsmenneske, der er villig til at myrde sig gennem de vanskeligheder, der måtte opstå. Han, der ikke var i stand til at slagte en høne, kan senere i filmen myrde en ung desertør for at hugge hans sko. Utroligt ja, men det var også utroligt, at følsomme Goethe- og Beethovenkendere gjorde tjeneste som KZ-lejrpersonale under den anden verdenskrig: der er visse ting, det desværre er blevet lettere at tro på. Vi er alle fulde af aggressioner, siger ethologerne, og det gælder også Jan Rosenberg. Det er ikke helt uden grund, at Eva i filmens første scener nu og da er ved at tabe tålmodigheden med ham. Og dog er han et fredsmøgeligt gemyt: han lover hende, at han nok skal blive et bedre menneske – om et år, nej, om en uge. Men så kommer krigen dem ind på livet, giften virker. Selvfølgelig tøver Jan, da han får stukket pistolen i hånden for at skyde ægteparrets ven Jacobi, der engang har hjulpet ham, og det er også lige så svært at ramme et menneske som at ramme en høne, men det går da: han kan altså handle, han kan altså overleve.

Eva, kvinden med det praktiske håndslag, var den, der fik tingene til at glide for de to i deres lille gartneri, hun mister ikke blot håndslaget, hun er til sidst fuldstændig hjælpeløs. Med sin varme, åbne kvindelighed repræsenterer hun vel i første række kærligheden; det varer ikke længe, før hun bedrager sin elskede. Den voldsinficerede atmosfære forhindrer hende ikke i at have medfølelse med andre: i den Felliniagtige scene, hvor hun ligger på vejen efter at have forstæet, at Jan myrder den unge mand med skoene, tager hendes fortvivlelse sig ægte nok ud. Hun vil ikke længere følge Jan. Men hun følger ham alligevel. Er hun loyal over for den mand, hun elsker? Nej, hun er ikke mere i stand til at elske. Hun følger ham, fordi hun ved at knytte sin skæbne til den beslutsomme morders måske også har en chance for at overleve.

Bergman fortæller intet om, hvor disse begivenheder finder sted, og vi får heller ikke at vide, hvad de krigsførende parter står for. Det kaudervælsk, der akkompagnerer fortællingen, skal vel antyde, at det der skal ske her, kan ske hvor som helst, hvad man heller ikke er i tvivl om er sandt, når man har set filmen til ende. Når filmen har været kostbar, må det skyldes de materielle ødelæggelser. Alligevel virker selve krigshandlingerne, eksplosionerne osv. ikke så forfærdelig chokerende på en TV-vant tilskuer. Bergman har været klog nok til ikke at søge at konkurrere med TV-reportagerne. I øvrigt er det jo heller ikke voldsomhederne, der interesserer ham. Efter at det for alvor er gået hårdt til ved det rosenbergske hus, har Bergman ikke synderlig travlt med at komme videre. Der er en lang, knugende pause. Man kunne så vente, at kameraet ville dvæle ved ødelæggelsernes omfang, men vi får i stedet en række nærbilleder af Jans og Evas

ansigter. Dette stumspil er yderst virkningsfuldt – som jeg sagde: billeder, der taler.

Når den effektglade Bergman går stille med dørene, kan han udrette underværker. I »Skammen« udmærker han sig ved – på trods af de voldsomme begivenheder – at være usædvanlig diskret. Højdepunktet nås i den scene, hvor Jan og Eva besøger antikvitethandleren Frederik (her bør skuespillerens navn nævnes, det er *Hans Alfredson*). Finere kunne Bergman ikke give udtryk for den usikkerhed og afgemt et menneske må føle lige før ragnarok. Frederik har resigneret, men han formår kun at affinde sig med sin skæbne ved at holde liv i et meget spinkelt håb om at få overdraget en eller anden administrativ opgave. Med vemed gør man sig klart, at den elskelige mand ikke vil kunne klare sig igennem, han vil gå under sammen med sin Meissen-porcelænsspilledåse og al den skønhed, der er i verden. Og Bergmand lader sit kamera gå på vandring rundt i stuen som for at tage afsked med nogle af de kostelige sager, som findes dér: et inderligt melankolsk farvel. Den helt igennem vidunderlige scene kan minde en smule om den smukke Tryllefløjte-scene i »Vargtimmen«, men den er endnu smukkere. Bergman har talt meget om musik siden »Persona«, og man ville utvivlsomt kunne glæde ham ved at sige, at antikvitethandlerens scene i »Skammen« træffer ens nervesystem på omtrent samme måde som hvis man lyttede til en ædel musiksats, en elegisk nocturno, i genial og unik udførelse.

Albert Wiinblad.

The Graduate (Fagre voksne Verden) USA 1967

Prod.: Embassy Pictures – Lawrence Turman. Instr.: Mike Nichols/ass: Don Kranze. Manus.: Calder Willingham og Buck Henry efter roman af Charles Webb. Foto: Robert Surtees (t-c/panavision). Klip: Sam O'Steen. Musik: David Grusin, sange »Sounds of Silence« – »Scarborough Fair« – »Mrs. Robinson« – »April Come She Will« komponeret, skrevet og sunget af Simon & Garfunkel. Arkitekt: George Nelson (også dekoration). Medv.: Anne Bancroft, Dustin Hoffman, Katharine Ross, William Daniels, Murray Hamilton, Elizabeth Wilson, Brian Avery, Walter Brooke, Norman Fell, Elizabeth Fraser, Alice Ghostley, Buck Henry, Marion Lorne, Harry Holcombe, Lainie Miller. Prem.: Imperial 9. 9. 1968. Udlejning: United Artists. Længde: 105 min., 2900 m, gul.

Først, under forteksterne, er der bare et ansigt, anspændt og tillukket, med øjne, der stirrer uden at blinke, som fiskene i det akvarium, der danner baggrunden for filmens første »egentlige« billede. Ansigtet tilhører den 21-årige Benjamin Braddock, der efter endt college-uddannelse vender hjem til Los Angeles for at holde sommerferie. Han har været en flittig duks, og i hans forældres øjne er han et status-symbol på linie med swimming-pool og flot bil.

Dette er udgangspunktet. Den første pointe er da, at Benjamin er håbløst umo-

den. Denne leder af sit college's diskussionsklub aner ikke, hvad han skal stille op med sig selv, hverken intellektuelt eller følelsesmæssigt. Ved det selskab, hans forældre holder for at fejre hans hjemkomst, er han en fjoget katebold mellem velmenende gæstegratulanter, og da husveninden Mrs. Robinson sætter sig for at forføre ham, begriber han hverken hvad hun er ude efter eller hvad et forhold vil medføre. Han er simpelt hen blot konventionelt moralsk forarget.

I disse første scener gennemfører Mike Nichols en fabelagtig virtuos balanceakt, som han beundringsværdigt holder gående filmen ud. Han skaber sympati omkring den lidt ynkelige Benjamin, dels gennem Simon and Garfunkels roligt alvorlige musik, dels gennem Dustin Hoffmans fremragende præstation, der hele tiden giver antydninger af indestængte følelser og tanker, som er nær ved at blive forløst. Benjamin er altså hverken den overlegne, bedrevidende outsider eller det ligegyldige pjok, men måske det definitive portræt af en følsom ung mand i forlænget pubertet. Man opfordres til at tage hans følelser alvorligt, men le ad hans groteske opførsel. Mike Nichols følger den store komiker-tradition fra Chaplin til Jerry Lewis.

Den komiske teknik, hvis fuldkommenhed allerede har placeret Mike Nichols som det største komedieinstruktør-talent i den yngre Hollywood-generation, minder ellers snarere om Buster Keatons *dead pan*-stil. Dustin Hoffman kan være både hjertegribende og lattervækkende udtryksfuld uden at fortrække en mine. Og hele filmen har en næsten Keatonsk præcision i billed- og sceneopbygning og komisk pointering.

Alvor og humor blandes gang på gang med stor effekt. Det første nærbillede af Benjamin med akvariet som baggrund er alvorligt, men scenen glider hurtigt over i det komiske, da først faderen, dernæst moderen gør sin entré, og den komiske virkning forstærkes ved, at den samme billedinstilling holdes, så forældrene ligesom træder ind mellem publikum og Benjamin. Med lige så overlegen sikkerhed kan Nichols lade en scene udvikle sig fra det farceagtige mod det alvorlige. Benjamin præsenteres for eksempel lattervækkende i sit frømandskostume. Men efter at de satiriske og komiske points er scoret, placerer Nichols sit kamera i Benjamins sted, antager frømandens synspunkt og følger ham ned under vandet i svømmebassinet, hans eneste tilflugtssted. Nichols er på én gang den følelsesmæssigt indforståede og den ironisk erfarne, han bevæger sig ind i og ud af Benjamin uden et øjeblik at forråde ham.

Vand- og akvariesymbolikken er smukt og selvfølgelig gennemført. Indledningens Benjamin lever i sit naturlige element under vandet, og det er i den forbindelse næppe tilfældigt, at han må fiske sin bilnøgle op fra akvariets dyb efter at Mrs. Robinson har smidt den i. Han ser sine omgivelser som groteske akvariefisk, men han er selv en kold fisk i denne vandverden. Han dukker først op til overfladen, da han kommer i seng med Mrs. Robinson. Nu flyder han ovenpå i lad velvære og dykker kun ned igen, når forældrene går ham på klingen. Her er synspunktet snarere epikuræisk end puritansk. Derimod har nogle ment at kunne udlede en puritanisme af fortsættelsens realistisk klare erkendelse af et rent seksuelt betinget forholds uholdbarhed.

Mrs. Robinson er filmens mest problematiske figur. Anne Bancroft giver hende i sin bravour-præstation en glamour, der gør det lidet sandsynligt, at Benjamin skulle være hendes eneste seksuelle redningsplanke. Motiverne til hendes ondsksfuldhed og frustration skitseres kun eller ses fra Benjamins fordomsfulde synsvinkel. Men i scenen på hotelværelset, hvor lyset tændes og slukkes, holdes den samme subtile balance, som i de bedste af filmens øvrige afsnit. Man tror først, at scenen skal illustrere Mrs. Robinsons manglende evne til at etablere andet end en seksuel kontakt, indtil Benjamins kluntede taktløshed og selvtilfredse naivitet skutter hende i det mest sympatiske lys i den givne situation.

Mrs. Robinson sørger for Benjamins seksuelle modning, datteren Elaine for hans følelsesmæssige. Hun er hans første forelskelse, en ret almindelig pige, ubeslutsom og impulsiv. I den sidste del af filmen, der skiller hvordan Benjamin vinder hende, ændres tonefaldet i retning af det mere romantiske, uden at humoren helt tabes af syne. Benjamin handler stadig ofte latterligt, men der er nu mere respekt bag latteren, for han har frigjort sig fra miljøets pres og handler konsekvent i overensstemmelse med sine følelser. Filmen belønner hans romantiske stærthed i en slutskovens, der igen illustrerer Nichols' balancekunst ved uden skurrende toner at veksle mellem det groteske og det følelseladede. Benjamins løb mod kirken bliver ikke blot en kamp mod tiden, men samtidig mod skæbnen. Han filmes med telelinse, så det virker som om han ikke kommer ud af stedet, hvorpå et befriende klip forbinder ham med kirken og muligheden for en lykkelig fremtid. Sekvensens virtuose billedrytmik underbygges effektivt af Simon and Garfunkels guitar-spil.

I mine øjne er »The Graduate«, billede for billede og scene for scene, tressernes hidtil bedst iscenesatte og mest originale Hollywood-komedie. Lad mig til slut give to små eksempler på den komiske fornemmelse og forfinede følelsesmæssige intuition, der udmærker filmen som helhed. I det afsnit, hvor Mrs. Robinson er ved at forføre Benjamin på første sal, er kameraet på et vist tidspunkt placeret på en sådan måde, at hoveddøren neden for trappen optager en central plads i billedkompositionen. Uden at være særlig påfaldende er denne placering lige akkurat så slående, at man kommer til at dele Benjamins frygt for, at døren pludselig skal gå op og Mr. Robinson træde ind. Der kommer *ikke* nogen ind gennem døren, og det er naturligvis netop pointen. – Filmens slutning er en stiliseret happy-end. Den slags afrundinger skammer de fleste instruktører sig tydeligvis over, og de sørger derfor for at få dem overstået hurtigst muligt. Men Mike Nichols tør stå ved sin happy-end og han demonstrer igen i den afsluttende bus-scene sin balance-kunst mellem det følelsesfulde og farceagtige. Først kommer gag'et: passagerernes forundring over, at Elaine kører i bus i brudekjole. Og så følelsen: Benjamins og Elaines tavse falden til ro på bussens bagsæde. Her lader Nichols dem sidde og puste ud et øjeblik, uden at de ser lykkeligt på hinanden, som klichéen kræver. I stedet lyser Benjamins ansigt op i et grin, der først og fremmest er rettet mod ham selv og besegler hans sejr og endelige modning.

Morten Piil

L'histoire immortelle
(Den udødelige historie)
Frankrig 1968

Prod.: Albina Films, Micheline Rozan. Instr.: Orson Welles. Manus.: Orson Welles – efter Karen Blixens novelle af samme navn fra samlingen »Skæbneanekdoter«. Foto: Willy Kurant (e-c). Klip: Yolande Maurette. Musik: Klaverværker af Erik Satie. Arkitekt: André Piltant. Medv.: Orson Welles, Jeanne Moreau, Norman Ashley, Roger Coggio. Prem.: Alexandra 11. 10. 1968. Udløjning: F-C. Palladium. Længde: 58 min., 1575 m, rød.

»Jeg beklager, at jeg ikke har Sans for Film, fordi jeg overhovedet ikke synes om Fotografi og bestemt ikke ser Tingene, som Kameraet ser dem«, skrev Karen Blixen i 1940 i »Brev fra et Land i Krig« (Heretica nr. 4 og 5, 1948, optaget i Essays, 1961). Hun faldt i søvn i biografen, da hun blev overtalt til at se »Hiroshima, min kærlighed«. Hun mente, at film var for folk, der mangler selvstændig fantasi, og tilblivelsesprocessen bag var hende et mareridt, efter at hun i Ufa-stadt mellem forstadskaserner i rå og iskold Berlinerluft havde set, hvordan Jarlen af Bothwell igen og igen måtte bortføre Maria Stuart »i en Karet med Forhæng af malet Pap, gennem en Sanddyng, som skal gøre det ud for hendes Lands Moors og Glens. Hendes egen Skønhed, der var hendes Stolthed og Lykke, er genskabt paa Helvedes Maner, med tyk orangefarvet Sminke og tommelange stive Øjenvipper som en Dukkes«. Karen Blixen så på det hele og tænkte: »Her ser jeg da med mine egne Øjne Dantes Helvede, ovenpaa Jorden. Dette kunde ikke noget enkelt Menneske i vor Tid have fundet paa, det kan kun selve Tidens Aand gøre«.

Måske var det denne skepsis over for en kunstart, hvis første storhedstid oprandt og hvis dynamiske udvikling fandt sted netop i den tyve-årige periode, hvor hun boede i Afrika, fjært fra en ny tids massemedium og kunstneriske sprog, der gjorde, at Karen Blixen siden, da tilbudene kom, forholdt sig meget køligt. Man må forestille sig, at hendes skepsis over for filmen mindre var betinget af en mistro, som hendes generationstilhør og tænke måde umiddelbart kunne prædestinere, og mere af den manglende familiaritet med »den nye« kunstart, som årene borte fra den vestlige verden bød hende. Fjernsynet, som hun »voksede op« med som alle andre, tog Karen Blixen helhjertet og begejstret til sig som et medium, hvori hun med sin fortælling kunne nå millioner.

Efter Karen Blixens død har flere filmprojekter, baseret på hendes forfatterskab, været udkastet, men man skal nok prise skæbnen for, at det første virkeliggjorte blev Orson Welles' »Den udødelige Historie«. Fordi det er Orson Welles, og fordi »Den udødelige Historie« er en af Karen Blixens mest fremkommelige og perlede fortællinger.

Den handler om den rige tekøbmand Mr. Clay, for hvem det er naturligt, at tingene er, som de tager sig ud. Denne hårdkogte mand, der har ruineret sin franske kompagnon ved ikke at ville låne ham 300 guineas og siden overtaget hans prægtige hus, vil ikke affinde sig med, at der findes historier, som bare er fantasi. Han har hørt om en

rig gammel mand, der lejer en ung sømand for at han skal sove hos hans unge kone og skaffe ham en arving. Da Mr. Clays tjener Elishama fortæller, at dette aldrig er sket i virkeligheden, men er en historie, sømand verden over forlyster hinanden med, beslutter Mr. Clay sig til at iscenesætte den i sit eget hus, for dog at én sømand med sandhed kan berette alt dette. Elishama får for 300 guineas en prostitueret fra havnekvartret til at spille med i komedien, hun er datter af Mr. Clays kompagnon og ser for sig en slags hævn. En ung dansk sømand findes på havnen, men virkeligheden tager magten fra købmanden, da han vil arrangere den. Han dør under sine anstrengelser med at spille skæbnens herre.

Med suveræn indsigt har Orson Welles i drejebog og film forløst den episke spænding i den enkle og dog dobbeltmønstrede fortælling, samtidig med at han i visuel og magisk poesi meddigende frigør skæbneanekdotens idé. I mere end én forstand drejer »Den udødelige Historie« sig om ordet, om fortælle-kunstens magt, om profetien, der står uden for menneskenes herredømme og kan være dem til opløftelse og næring, »Sparepenge i trange Tider«, men som, når den mødes med krav om virkeliggørelse, vender dødens brod imod dem. På samme måde med det enkelte menneske, der har sin skæbne i sig: piller det ved andres, røkkes dets egen. Magtmenneskets begær efter at styre omgivelserne efter sin vilje bærer døden i sig. Kun »Kunstneren er overalt og til alle Tider den, som har det afgørende Ord om Virkeligheden« (Ehregard, 1963), og kunstneren kan – ligesom Gud og Djævel i én person – vise, hvordan kærligheden er stærkere end viljen.

Dette, man fristes til at sige: synspunkt på kunsten, har Orson Welles kunnet dele med Karen Blixen, og med sit billedsprogs intensitet har han filmisk fortolket både det ydre og indre i ordet hos hende. Han har fundet ind til hendes stemme (samtlige replikker er hendes) og forstået hendes skæbne-mønster, måske fordi han med filmatiseringen i sjælelig forstand har gentaget et menneskeligt forløb, som han første gang lod os kende i »Citizen Kane«, der i andre og samfundskritiske omgivelser er beretningen om et menneske, der ville sætte sin vilje igennem, realisere sine drømme, i livet gøre kunsten efter.

Orson Welles indledte filmatiseringen i efteråret 1966 i en villa i Malmaison, hvor samtlige interiøroptagelser har fundet sted. Udebillederne er blevet til i Spanien, og det er måske forklaringen på, at Orson Welles har flyttet fortællingen fra den engelsk-prægede handelsby Canton i Sydchina til den portugisiske koloni Macao. Samtidig har han ladet handlingen udspille sig i 1880 i stedet for i tresserne, og han har gjort Mr. Clay til amerikaner, hvad der nok kunne være en aktual idéholdning i, men det virker som en ikke gennemtænkt grille, idet Mr. Clay siden i filmen taler om den megen regn hjemme i England. Filmen skulle oprindeligt have haft urpremiere i det franske fjernsyn, i maj, men udsendelsen blev standset af strejke og studenteruro. Den er dog lavet til fjernsynet, og det kan måske forklare, hvorfor Orson Welles er mere behersket i sin stil, går uden om de store eksplosioner og i stedet digter i et glidende, roligt mættet forløb, billedgjort til en æstetisk ny-

delse af Willy Kurants raffinerede kamera og underlagt et fjernt, vemodigt pianotema, komponeret af Erik Satie. Altsammen i overensstemmelse med den indtrængende og roligt fremadskridende fortælle-måde hos Karen Blixen, med rytmen i det litterære værk. Orson Welles forsøger ikke at medtage de kulturhistoriske og moralske refleksioner, Karen Blixen gør sig i historien, den korte og koncentrerede fortællerstemme er brugt til straks og direkte at sætte os i gang og bringe os videre med fortællingen selv. Udenværkerne lader Orson Welles for en stor del komme frem gennem billedfeltets detaljerigdom og scenernes blændende stemnings- og miljøkarakteristik. Skulle man pege på, hvori historie og film væsentligt adskiller sig, måtte det blive, at der i historien er et større mål af triumf på kunstens og kærlighedens vegne, at livet i sin lovbundne poesi med Povl og Virginies omskabende forening i historien viser sin udødelighed mere syngende og frigørende end i filmen, hvor højdepunktet bærer vemodet i sig.

Men netop fordi Orson Welles har valgt at lade »Den udødelige historie« foregå i en verden af smertelig apati blandt mennesker uden glæde, som åndsfraværende er lukket inde i et ubrydeligt mønster af forgængelighed og død – og således nok mere »realistisk« – så meget stærkere virker filmens tyngdepunkt, scenerne i himmelsengen mellem de nøgne kroppe og vidtåbne sind. Her forvandles Jeanne Moreau i Virginies rolle under indtryk af favntagets jordskælv bogstaveligt i sit ansigt fra en hæret kvinde til den unge pige på 17 år, som Povl tror hun er. Her har Orson Welles brugt og trukket på den sorg-geniale skuespillerinde med mesterskab, og til Povls rolle er den engelske skuespiller Norman Eshley med kroppens kraft og uskyldens langsomme naivitet som skåret efter Blixens Ærø-fødte sømand, der ser ud, som om han bestandig har konkyliens susen for sig og »har hørt den før, for længe siden. Men hvor?«

I denne sekvens har Orson Welles mættet billedet med lidenskab. Filmens rød-sortede tunghed fra Mr. Clays stuer, de sort-gule køreture på havnen, mørkets ensomme fir-kant i Elishamas værelse står som kontrast til den pastelagtige ynde og det alligevel dristige nærvær i blomstervasers fylde, i Valenciennes-kniplingers brus og i den skarpe glød af nøgne legemer. I jordskælvsøjeblikkets poesi og sensualisme har Karen Blixen og Orson Welles slået realistiske film- og prosafolk af lagenet.

I mens sidder Mr. Clay i opløsning i det halvt lammede ansigt og i stemmens våde lapren, udenfor på verandaen og dør, på én majestætisk og ynkeligt. Orson Welles spiller rollen med lukket myndighed, som magtens tomme skal, tro mod teksten, som om Mr. Clay ikke eksisterer som menneske: »Hans Slaabrok hang om ham i saa dybe Folder at der næppe saa ud til at være en Krop indeni«.

I Roger Coggios fremragende fortolkning bliver Elishama til selve mytens ufølsomme mekanik, der har taget sig et menneskes skikkelse på. Han står under enhver Form var blevet vasket, bleget og brændt«. Med sine øjnes kulde ligner han skæbnen, og skønt han ikke begriber sammenhængen, fatter han, med konkylien til øret, at store ting, større end tehandelens og magtens realiteter, er gået for sig.

Også på film er »Den uødelige Historie« et kunstværk om kunstnerens værk, skabt af et enkelt menneske, imod selve tidens ånd.

Hans Andersen.

El (El - et handyr) Mexico 1952

Prod.: Nacional Films - Oscar Dan-cigers. Instr.: Luis Buñuel. Manus.: Luis Buñuel og Luis Alcoriza efter Mercedes Pinto's roman af samme navn. Foto: Gabriel Figueroa. Klip: Carlos Savage. Musik: Luis Hernandez Breton, Bach's Toccata og Fuga i d-moll, Chopin. Arkitekt: Edward Fitzgerald. Medv.: Arturo de Cordova, Delia Garcés, Luis Beristain, Aurora Walker, Manuel Dondé, Carlos Martinez Baena, Fernando Casanova Ricardo, José Pidal, Rafael Banquells, Roberto Meyer.
Prem.: Camera 11. 10. 1968.
Udlejning: Columbia. Længde: 100 min., 2515 m, gul.

Ifølge Buñuel selv er »El« en film om kærligheden og jalousien. Jeg tror, at hvad filmen handler om, beror på øjnene, der ser den. Jeg har svært ved at forestille mig en vedkommende udredning om »kærligheden og jalousien« på baggrund af denne film, med mindre den blev foretaget af Buñuel selv - mundtlig og ganske givet dræbende grinagtig - men der kan til gengæld sikkert komme ret spændende analyser ud af andre synsvinkler. Man kunne forestille sig filmen betragtet som en studie i fascismens væsen, hvor man gik ud fra hovedpersonen Franciscos meget centralt placerede replikker om sit syn på menneskene, da han sammen med hustruen ser ned på dem fra klokketårnet, og det eneste, jeg ville have imod det, var, at udgangspunktet var forkert. Buñuel har hidtil i sine få politisk engagerede film vist sig ganske ligetil, næsten groft naiv (bl. a. »Døden i junglen« og »Mod ny dag...«), og han har aldrig forsøgt sig med filmiske analyser af en politisk ideologi. Han har derimod forsøgt at tilkendegive sin sympati for en solidaritet, der minder lidt om den barmhjertige samaritan.

Personligt foretrækker jeg (nu - som da jeg så den første gang i 1954) at se filmen som en skildring af et erotisk afsporet menneske og af elementer i det samfund, der skabte dette menneske. I »L'Age d'or« er Gaston Modot et »rent« menneske, der kommer i konflikt med et »urent« samfund. I »El« er Francisco et produkt af det urene samfund. Læg mærke til, at hustruen er udlænding og derfor ideelt set »ren« nok for Buñuel, selv om hun naturligvis via sin opdragelse er disponeret for rollen som offer. Der er så mange lighedspunkter mellem »El« og »L'Age d'or«, at det ikke kan overses - eller bortforklares, som Buñuel selv gør det. Der er en vis ydre lighed mellem Modot og Arturo de Cordova, men nok så iøjnefaldende er f. eks. kamerainstillingerne i beskrivelsen af den stumme tilbedelse under selskaberne; og oprinet i »El« under klaver-spillet, hvor tjeneren rumsterer i pulterrummet og hvirvler støv ud i salonen, ligner forbløffende den forstyrrende brand i køkkenregionerne i »L'Age d'or«. Hele den indledende sekvens med den kirkelige handling

kan vel udmærket sammenlignes med kirkefødrenes ankomst til det nye land i »L'Age d'or«. Dengang ankom de, i »El« er de etablerede, og Francisco er en af deres håndlangere, bogstaveligt taget. Det er bemærkelsesværdigt, med hvilken omhu Buñuel har udarbejdet netop denne sekvens. Han veksler nysgerrigt mellem store totalbilleder og stærkt beskrivende halvnære detaljer i den kirkelige handling, og den lange kameratur ned ad kirkegulvet virker direkte overraskende i en Buñuel-film, på samme måde som den umiddelbart efterfølgende »bløde« overtøning fra det fyldte kirkerum og det næsten mennesketomme gør det. Vi er mere fortrolige med hans fremgangsmåde i ceremonien, hvor han med en panorering hen over drengenes fødder ændrer hele stemningen fra noget etisk til noget erotisk. Det næste kys på foden er så sensuelt, at Francisco ikke kan undgå at bemærke det, og da han flytter blikket fra drengene til de øvrige kirkegængere, er det disse sidstes fødder, han ser på. Det første han betages af hos Gloria, er hendes fødder. Nu er der jo mange fødder i Buñuels film, men der er næppe tvivl om, at billedet af Franciscos smægtende omhyggelighed med hustruens sko, der skal stilles ind i et skab, er den kraftige tråd, der skal pege på forbindelsen mellem hans erotiske afmagt og hans oplevelser og opdragelse i kirken. Det er da også bemærkelsesværdigt, at det netop er fader Velasco, der bliver genstand for Franciscos sidste rasende overfald, da skammen og ydmygelsen er blevet ham for voldsom. Af ydre er Francisco prototypen på en *latin lover*; hans reaktioner og handlinger er derimod infantile og med den snært af snedighed, der ofte kan iagttages hos forurettede børn. Glorias mest vellykkede forsøg på følelsesmæssig kontakt med ham er da også udpræget de moderligt beskyttende, trøstende. Man kan måske sige, at Francisco går i stykker på, at han ikke kan opfylde de krav, han er opdraget til at tro, han bør stille til sig selv. Det skildres underfundigt i den dobbelttydige forvirring omkring affatningen af bønsskrivelsen, hvor hustruens oprigtige forsøg på at hjælpe ham det ene øjeblik bliver modtaget med flæbende taknemmelighed, det næste med rasende fortvivlelse over at skulle hjælpes. Han er en »han«, og i Franciscos verden må en »han« selv være i stand til at føre pennen i et ægteskab, for nu at bruge en metafor, som Buñuel selv har undgået ved at lade dem skrive på maskine.

Denne »han« er iflg. Buñuel et produkt af en opdragelse, der bl. a. byder kvinderne at tie i forsamlingen, hvilket også forklarer hustruens forbløffende eftergivenhed og underkastelse. Det var da netop også disse egenskaber, Francisco mente at kunne aflæse i hendes ansigt, da han fik set nærmere på hende i kirken. Det fik man hans egne ord for under frieriet.

Der er ikke rigtig plads til almindeligheder som kærlighed og jalousi i »El«. Francisco er et sygt menneske, og når Buñuel i sin skildring af ham ikke viser megen medlidenhed, tør man nok slutte, at han først og fremmest skal betragtes som konsekvensen af en morallære, Buñuel meget gerne ville til livs. Francisco er temmelig meget i familie med den langt yngre Séverine.

Jeg mener at have set fremført, at Francisco finder fred i klostret, og at den afsluttende zigzag hen mod den mørke port nok mest var ment som en visuel afslutnings-

fekt til fri fortolkning. Det modbevises kraftigt af en tidligere scene, hvor Francisco hjemme efter endnu en frustrerende oplevelse går i zigzag op ad trappen og sætter sig på et af trinene. Klostret er ikke hans redning. Det er hans logiske destination i et samfund, der dyrker sådanne idealer, at nogle må gå i stykker på det. Francisco har ikke fundet fred, og han når aldrig frem til den mørke port.

Poul Malmkjær.

Simon del desierto (Simon i ørkenen) Mexico 1965

Prod.: Gustavo Alariste. Instr.: Luis Buñuel. Manus.: Luis Buñuel og Julio Alejandro. Foto: Gabriel Figueroa. Klip: Carlos Savage. Musik: Raul Lavista, Saeta-trommer. Medv.: Claudio Brook, Silvia Pinal, Hortensia Santovena, Jesus Fernandez Martinez, Enrique Alvarez Felix, Enrique del Castillo, Luis Aceves Castañeda, Francisco Reiguera, Antonio Bravo Sanchez.
Prem.: Alexandria 11. 10. 1968.
Udlejning: F-C. Palladium. Længde: 42 min, 1240 m, rød.

I Galleria dell'Academia i Firenze findes der en række statuer af Michelangelo, deriblandt også hans fire berømte »Prigioni«, som han af en eller anden grund aldrig gjorde færdig. Og det underlige er, at de slet ikke virker ringere af den grund. De udstråler alle sammen en sådan kraft og fylde, at kunstkritikerne er enige om, at deres skønhed paradoksalt nok netop hænger sammen med, at de aldrig er blevet fuldført.

Det samme kan man sige om Buñuels »Simon del desierto«. Det er ikke nogen hemmelighed, at filmen ikke blev det, instruktøren havde tænkt sig, den skulle blive. Buñuel har selv åbent udtalt sig om de vanskeligheder, han har mødt fra filmproducentens side. F. eks. havde han forlangt tusind statister - og fik kun firs. Søjen, som skulle have været 12 m høj, blev kun på 8 m. Han havde ønsket at benytte et ret moderne filmudstyr, men fik kun en enkelt kran og et gammelt kamera til rådighed. Desuden blev han af tekniske grunde nødt til at stryge alle natscenerne, ligesom han måtte give afkald på at vise fluerne i Simons skæg osv. Når vi nu ved, hvordan det hænger sammen, forstår vi så udmærket det hjertesuk, han i sin tid kom med: »Jeg har en fornemmelse af, at filmen - hvis jeg havde haft flere penge og bedre tekniske midler at disponere over - ville være blevet noget helt usædvanligt. Jeg siger ikke noget meget godt - men noget ud over det sædvanlige... Jeg er lidt ked af, at man nu ikke får de tusinde ting at se, som jeg gerne ville have lagt i den« (Le Monde, 13. 8. 65).

Selv om »Simon i ørkenen« altså ikke er blevet helt, hvad Buñuel havde tænkt sig, ville det imidlertid ikke være rigtigt bare at betragte den som skitsen eller kladden til en film. Dette værk, som kun varer i 42 min. har nemlig sin egen indre sammenhæng, og et af de positive træk ved det er netop, at det - ligesom de ovenfor omtalte statuer af Michelangelo - ikke er helt afsluttet og derfor forbliver »åbent«. Man kan i hvert fald uden at overdreve sige, at denne korte filmstrimmel er mindst lige så bunuelsk som hans mest personlige filmværker.

Bunuelsk er den først og fremmest i kraft af sin stil og sit billedsprog. Omkring Simon finder vi hele det dyreliv, som instruktøren af »Un chien andalou« og »L'Age d'or« med udpræget forkærlighed giver plads for i sine film: får, geder og lam, myrerne, der myldrer rundt under munkenes bøn, græshoppen, fluerne og kaninen . . . Også en anden gammel bekendt, nemlig den koleriske dværg fra »Nazarin«, møder vi igen. Og det samme gælder moderen, der værner om sin søn – en figur, der går igen og igen i hele Buñuels værk. Ligeledes hører vi også her flere gange den berømte trommen fra den stille uge i Calanda, et lydtema, Buñuel allerede har anvendt både i »L'Age d'or«, i »El« og i slutscenen i »Nazarin«. Forbindelsen mellem det erotiske og døden, som var en af drivfjedrene i »Viridiana«, og som senere kom igen i nekrofilscenen på slottet i »Dagens skønhed«, antydes her på ny, idet fristerinden – da hun den sidste og afgørende gang besøger Simon – ligger skjult i en ligkiste. For iøvrigt har man ikke svært ved at forestille sig, at den uforbederlige gamle surrealist Buñuel har moret sig fortræffeligt over at filme alle de djævlscener, han viser os i filmen – scener, som vel at mærke ikke længere er mere eller mindre vilkårlige tryllerier (som han før i tiden ofte gjorde dem til), men som nu er blevet til et integrerende element i handlingsforløbet: lammet, der bliver til en skrubbudse – djævelens forskellige forklædninger, bl. a. hans optræden som den gode hyrde à la Thorvaldsen med smukt friseret hår og kvindeagtig ydre – den lille pige, der leger med sit tøndebånd, og som snart efter viser sig at være kvinde, der er sig sin charme uhyre bevidst, for til sidst at forsvinde i skikkelse af en gammel nøgen heks med furet og rynket krop osv.

Men det er ikke bare disse mere eller mindre pudsige detaljer, der afslører filmen som fremstillet af Buñuel. Det karakteristiske for ham er først og fremmest hovedtemaet. Sammenligner vi munken Simon med præsten Nazarin og nonnen Viridiana, falder slægtskabet imellem dem straks i øjnene. Både i »Nazarin« og i »Viridiana« fastslog Buñuel nemlig, at man ikke kan tjene to herrer – Gud og sin næste. Evangeliet fører til katastrofe og socialt nederlag. Man kan ikke samtidig være menneske og kristen! I »Simon i ørkenen« behandles et lignende tema. Mens Nazarin og Viridiana i deres bestræbelser for at gavne deres medmennesker illustrerede det aktive og udadvendte i kristendommen, repræsenterer Simon det indadvendte, bøn- og bodslivet. Munken på søjlen prøver på ingen måde at gøre noget for sine medmennesker. Han har viet sit liv til Gud, og det er tilstrækkeligt. På sin 8 m høje piedestal er han en eksponent for den mest uselviske og »ophøjede« tjeneste, religionen kan opvise! Og hvad kan han så udrette?

Buñuel, som den dag i dag ikke har glemt sin barndoms katekismus, lader en hel række figurer, som næsten konsekvent (naturligvis med modsat fortegn) illustrerer de ti Guds bud, optræde omkring Simons søjle. Vi ser således efter hinanden manden med de afhuggede hænder, som har begæret og ranet sin næstes ejendom (7. og 10. bud), munken, der aflægger falsk vidnesbyrd (8. bud), en anden munk, der har begæret sin næstes hustru og forført en kvinde (6. og 9. bud), de to mænd, der lidt for tydeligt venter på miraklet og tager Guds navn forfængeligt

(2. bud), djævelen, der forklædt som Kristus optræder som en slags afgud (1. bud). Og endelig opfordres Simon selv til at »holde sabbaten« (3. bud) omend i en ny og temmelig ubibelsk forstand.

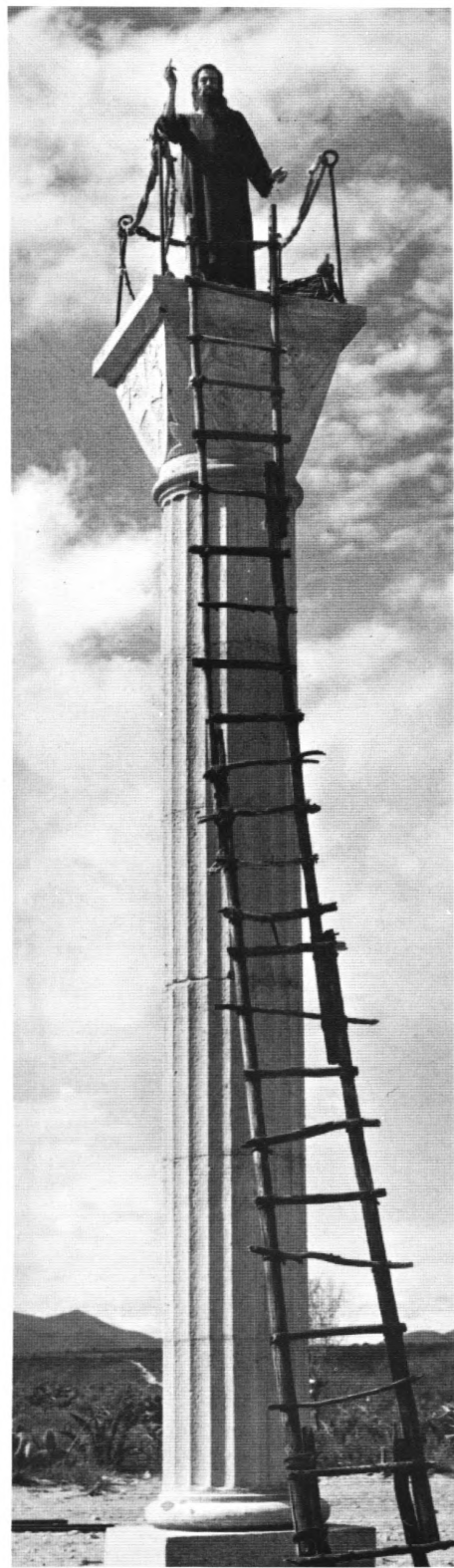
Over denne skare af mere eller mindre mislykkede mennesker, der hver på sin måde afspejler samfundets uretfærdighed og verdens umenneskelighed, svæver Simon mellem himmel og jord. Dette afskærer ham naturligvis fra at forbedre verden. Både hans bøn og hans bod er golde og frugtesløse. Hans liv avler kun utaknemmelighed, overspændthed, massehysteri, overtro og sjælelige problemer. Hans »hellighed« er ikke alene ufrugtbar, men direkte skadelig. Der står han så på sin piedestal, mens barbarerne nærmer sig Rom. Han beder til sin Gud, mens hans mor sysler med alt muligt arbejde og venter på et vink fra ham. Såvel socialt som politisk er han bogstavelig talt helt uden betydning. Som Mario Verdones med rette understreger det (Bianco e Nero, okt.-nov. 1965), er det ikke bare farisæisme og religionens ydre fejl, Buñuel her angriber, men også det, han i den betragter som en indre selvmodsighed. At han gør det med humor og blid ironi anfægter på ingen måde alvoren i hans anliggende.

Det er formodentlig i dette perspektiv, filmens sidste afsnit skal fortolkes. Forståeligt nok har dette afsnit forvirret den samlede filmkritik. Personlig er jeg tilbøjelig til at tyde det – ikke i modsætning til, hvad vi før har set, men snarere som en fortsat skildring af Simons nederlag. Han er nu kommet ned fra sin søjle. Den kvindelige Satan har lokket ham med sig til en natklub i New York. Tobaksrøgen i jazzkælderen er trådt i stedet for fluerne og ørkenens sol. Simon er altså til sidst faldet for fristelsen. Hans liv i bøn og bod, som i forvejen ikke var til nogen nytte for andre, har altså heller ikke været det for ham selv. De fortjenester, han har samlet, har ikke gavnet noget som helst. Han har mistet sin sjæl. Og nu keder han sig! Rådvild og rodløs betragter han de unge, der danser rock and roll . . .

At slutscenen er så tvetydig og uafklaret er ikke det mindst overraskende træk ved denne film, der dog er så fuld af overraskelser og geniale indfald. Den røber en forholdsvis ny side hos den gamle instruktør. Ganske vist er Buñuel stadig Buñuel. Denne paradoksale vantro, som engang har sagt: »Gud være lovet, at jeg stadig er ateist«, kredser ustandselig om religiøse emner. Tilsyneladende kan han slet ikke lade være. For tiden er han i Frankrig i færd med at optage et nyt opus, »La voie lactée«, som ifølge hans egne udtalelser bliver »en levende skildring af kætterernes historie« og dermed altså en slags fortsættelse af »Simon i ørkenen«. Tilsyneladende er han altså stadig en lige ivrig modstander af både kirke og kristendom. Og formodentlig – og forhåbentlig – bliver han ved med at være det til sin sidste film . . . »Simon i ørkenen« afslører imidlertid, at han er begyndt at være det på en ny måde – en måde, der vidner om et dybere kendskab til og – under den humoristiske overflade – en større respekt for det, han angriber. Han indrømmede selv for nogle år siden med et smil den forskydning, vi her antyder. »Da jeg var ung«, sagde han til Yvonne Baby, »så jeg på himmelen, og så sagde jeg til mig selv: 'Den er smuk, men den er tom.' Når jeg i dag ser på himmelen,

nøjes jeg med at sige, at den er smuk« (Le Monde, 29.-30. 8. 65). Det er denne ærlighed og hæderlighed, der er så betagende ved Buñuel. Før i tiden, da han lavede »L'Age d'or«, »El« og »Robinson Crusoe«, var hans film ikke bare angreb – de forsøgte også at give et svar. Ekkodalen forkyndte for Robinson dogmet om Guds tavshed og fravær. I dag er hans film åbne spørgsmål. Men Buñuel er af den grund hverken blevet mindre som kunstner eller som menneske!

Martin Drouzy.



BØGER & TIDSSKRIFTER

GØG OG GOKKE

Meget apropos til dette forårs pludselige koncentration af Gøg og Gokke-film i de københavnske biografer er der i serien Movie Paperbacks udkommet en glimrende håndbog, som dækker hele deres produktion. Den hedder simpelt hen »Laurel & Hardy« og er skrevet af Charles Barr, der vil være kendt som en af de mere solide engelske kritikere. I bogen tages Laurel & Hardys film op nogenlunde kronologisk og kontinuerligt, men de behandles ud fra forskellige betragtningsmåder, idet der dels gives en historisk fremstilling, dels en mere analytisk og beskrivende fremstilling af såvel de enkelte værker som hele produktionen. (En første lille indvending kunne passende anbringes her, fordi disse to betragtningsmåder ofte blandes på en ret uhensigtsmæssig måde).

Om den første af disse betragtningsmåder og dens resultater er der ikke meget at sige. Barr gør overskueligt rede for hele forløbet: deres individuelle karriere op til 1927, deres fælles film før de dannede team, deres egentlige produktion: *shorts* (1927-35) og *features* (1931-45). De allerfleste film refereres omhyggeligt, og mange gøres til genstand for meget detaljerede analyser. Hertil kommer så en grundig gennemgang af eksterne omstændigheder (produktionsvilkår, instruktører, privatliv etc.) og vigtigst: en meget fyldig filmografi bagest i bogen. Her registreres i kronologisk orden over hundrede film, alle forsynet med kort referat plus oplysninger om instruktører, skuespillere etc.

Den anden betragtningsmåde, den analytiske, der anvendes eksplicit i en række mere »teknisk« betonedede afsnit (»Techniques«, »Structure«, »Gags«), bygger på følgende grundsyn: »The form of the films, and of the individual gags, is the ideal expression of their characters and their kind of humour: it has the only true criterion of artistic form, that of appropriateness or, better, necessity.« Og dette grundsyn kommer til at styre hans metode, som helt naturligt må være centreret om Stan og Ollies karakterer, således som de fremtræder i filmene.

Fordele ved en sådan metode er åbenbare i forbindelse med komikere som Laurel & Hardy. Mens en hel del af deres samti-



dige bygger deres film op om evnen til at træde ind i mange forskellige roller med tilsvarende forskellige karaktertræk, har Laurel & Hardy meget tidligt lagt sig fast på to roller, der aldrig forandres. For at forstå deres film er det nødvendigt at vide, hvordan deres karakterer er indrettet. Barr beskriver deres karakterer i deres enkleste form som følgende: »Stan is dumb, Ollie is impatient.« Omkring disse to fundamentale træk bygges deres film, og disse træk må være de faste elementer i beskrivelsen af disse film. (I to fyldige afsnit, »Stan« og »Ollie«, gives en mere nuanceret beskrivelse af deres karakterer på grundlag af hele produktionen. Heri kommenteres bl. a. de mange forskellige fortolkninger af deres »barnlighed«, der er kommet i tidernes løb).

Hovedsynspunkterne i den analytiske del skal kort fremstilles her. De bygger på en implicit opfattelse af filmene som sammensat af en kæde af gags, der alle har rod i de ovenfor nævnte karaktertræk, og som kan anskues som konflikter i vid betydning. Barr gør opmærksom dels på kædens indre

sammenhæng, dels på konflikternes grader. Med hensyn til den indre sammenhæng gør Barr på udmærket vis op med den tendens til at anskue plottene i Gøg og Gokke-film som vildt usandsynlige, en tendens, der har karakteriseret det meste af det, der er blevet skrevet om dem mellem år og dag. Det er rigtigt, at hvis man betragter deres film bagfra og, som f. eks. Agee, refererer slutresultatet af sekvenserne (eks.: »Gøg og Gokke søger at transportere et klaver over en smal hængebro. Broen er udspændt over en kvalmefremkaldende slugt mellem to alpetoppe. Midtvejs møder de en gorilla.«), så må man referere situationer, der næppe tilfredsstiller et almindeligt krav om sandsynlighed. Men starter man forfra, vil man hurtigt opdage, at hvert skridt hen mod de vilde situationer er logisk begrundet, og hver for sig et gag i sig selv. Således for eksempel i »Liberty«, hvis højdepunkt er Stan og Ollies oplevelser på en halvt bygget skyskraber, og hvor Ollie desuden besværes af at have en levende krabbe i bukserne(!). Denne situation er imidlertid resultatet af en kæde af rimelige begivenheder: de flygter fra et fængsel – i skyndingen bytter de bukser – efter adskillige forgæves forsøg på at få deres egne, søger de ly i en fiskeforretning, hvor krabben introduceres etc.

Dette for deres film så almindelige mønstre: den logiske udvikling fra en fuldt normal situation til en vildt usandsynlig slutposition, giver Barr anledning til følgende lidt anstrengte, men måske ikke helt forkerte sammenligning: »In many ways, Laurel and Hardy are a kind of comic equivalent of Hitchcock: the extraordinary scene or image gains power from having its roots fixed in the ordinary« (p. 20).

Barr undersøger nu konflikterne, som de allerfleste gags er bygget op om. Han mener, at det er muligt at skelne mellem tre grader i konflikterne: 1) Stan mod Ollie eller omvendt. 2) Begge mod tredjemand. 3) Begge mod samfundet. Og ud fra denne opdeling lader en klassifikation af filmene sig foretage. Mange af filmene holder sig meget strengt til én type (eks.: »Early to Bed er af første grad, »Big Business« af anden), mens andre svinger mellem anden og tredje. Således er »The Battle of the Century« et nydeligt eksempel på en gradvis udvikling gennem alle tre typer: 1) Ollie forsøger at få Stan til at glide i en bananskal – 2)

en chauffør fra Los Angeles Pie Company(!) inddrages; man smider med *pies* – 3) uskyldige forbipasserende inddrages. – Slutresultat: socialt kaos.

Det er også muligt at behandle de enkelte gags generelt: Barr opstiller som hovedtyper: 1) det tredelte gag og 2) det åbne gag. Denne distinktion bruges dog ikke til noget særligt. Og det fører os for så vidt til de indvendinger, man kan rejse mod bogen:

Det er vist en temmelig almen erfaring, at det er muligt at have det ret morsomt, blot ved at *genfortælle* en Laurel & Hardy-film. Dette skyldes naturligvis i første række forløbenes elementære opbygning, den stærke indre sammenhæng, logikken etc., alle de ting, som Barr så glimrende har gjort rede for. Men netop dette: at parafrasen eller selv det koncentrerede referat i så høj grad yder filmene retfærdighed, indebærer den fare, at man bliver hængende i parafrasen og tror, at man dermed giver den bedste beskrivelse. Og her svigter Barr desværre. Han lader sig nøje med omridsene af en generel beskrivelse, men fører ikke sine egne resultater igennem. Det kan sagtens lade sig gøre at gennemføre en omfattende beskrivelse og klassifikation af filmene ud fra deres narrative strukturer, selv i et arbejde af dette omfang, men Barr slipper alt for tidligt disse sager og falder tilbage på såkaldte enkeltanalyser, der desværre oftest kun er camouflerede parafraaser. Alt dette foregår på indholdssiden af filmene, men den stærke centrering om *historien* har også konsekvenser for udtrykssiden, der oftest negligeres eller bringes løserevet ind i analyserne i blomstersprog (»beautifully conceived« o.l.)

Trods disse skøvheder er bogen imidlertid særdeles anbefalelsesværdig. Den er ikke en udtømmende analyse af Laurel og Hardys produktion, men den er en sober og særdeles nyttig håndbog. Og så har den på grund af sin stærkt parafraaserende karakter et fortrin frem for en mere dybtgående beskrivelse af deres film: Den er næsten uafbrudt fabelagtig morsom at læse! Udover at dens billedmateriale, der er meget fyldigt, gør det muligt at genopleve de kære gamle sekvenser.

Peter Larsen

Charles Barr: *Laurel & Hardy*.
Movie Paperbacks/Studio Vista.
10 s 6 d.

DREYERS JESUS-MANUSKRIFT

I sin anmeldelse af »Gertrud« (Monthly Film Bulletin nov. 68) skriver Philip Strick, at den Kristus-film, som Dreyer forberedte, sandsynligvis var blevet den definitive film om Kristus. Læsningen af hans manuskript »Jesus« (det er den engelske titel, på dansk er det blevet udvidet med »fra Nazaret«) afsætter et indtryk, som gør det vanskeligt at sige ham imod.

Dreyers manuskript overbeviser først og fremmest, fordi det virker så gennemtænkt og gennearbejdet. Det sigter konstant på at skabe en autentisk virkende baggrund og synes funderet på kloge og grundige undersøgelser. Det arbejder desuden med et historisk billede, der vel ikke er Dreyers egen originale opfattelse af situationen i Palæstina på Jesu tid, men det er indarbejdet i beretningen med stor naturlighed. Der er ingen

kunstige konstruktioner i dette billede af jødisk hverdag år 30; landet er besat af romerne, og befolkningen er delt op i meninger, der går fra det skamløst samarbejdende over det forsigtigt og diplomatisk afvejende frem til den kompromisløse og voldelige modstand. På baggrund af dette politiske billede bliver beretningen om Jesu liv og lidelse så meget desto klarere – her er en profet, der tilsyneladende taler i politiske baner, men som i virkeligheden slet ikke kan tage del i den diskussion, som ellers beskæftiger hele landet. Dreyer har skrevet en række scener, som drøfter skuffelsen blandt de oprørsledere, der må erkende, at Jesus ikke er manden, ikke den Messias, man har brug for, og allerede i teksten fornemmer man den uro, som Dreyer har villet præge filmen med fra det øjeblik, da et brud opstår mellem Jesus og oprørerne – de første lykkelige dage er omme, en ny tid med tvivl og ængstelse venter profeten og hans disciple. Men det er ikke mindre overbevisende, når Dreyer benytter uddrivelsen af Templet til at forklare, hvordan modstandskampen fortsat kan anvende Jesus: Dreyer fratager ikke Jesus den harme, som har kostet teologer så megen hovedpine, men han flytter dens udbrud af vold til de modstandsfolk, som hele tiden lurer på ham for at finde uventede afsløringer og måske nye muligheder.

Da Jesu popularitet har lidt et knæk, som Dreyer skriver, sker der en udvikling af hans bevidsthed om sin egen gerning, og hans vej til Jerusalem er dikteret af hans viden om, hvor en profet hører hjemme. Før dette punkt arbejder Dreyer ofte med den hemmelighedsfuldhed, hvormed Jesus tilsyneladende tildækkede sin person og sin gerning; den bygger vel på Jesu egen usikkerhed, men et enkelt sted indskyder Dreyer en forklaring, der vidner om hans fornemmelse for at fange en menneskelig holdning enkelt og naturligt: man skal ikke lade disse helbredelses-historier komme ud blandt folk, for den netop helbredte vil næppe kunne tåle at møde tvivl og vantro.

Dreyers manuskript får alt med, så at sige. Lignelser er vævet ind i handlingen, og altid på en sådan måde, at de stilles i kontakt med den. Han arbejder gerne efter stikordsprincippet, ganske som man finder det i de evangeliske beretninger om Jesus som profet og lærer, og han tildigter hist og her enkeltheder og selvstændige historier, der har de samme forkyndende og undervisende kvaliteter. I sin skildring af personer holder han sig til et traditionelt billede, man er lige ved at synes, at Dreyers Jesus mere ligner Nicholas Rays Jeffrey Hunter end George Stevens' Max von Sydow – de Nelsonske bibelbilleder melder sig i hukommelsen. Men man tør ikke tvivle om, at Dreyer ville vide at skabe en Jesus-skikkelse af andet og mere end bleg mildhed, hans billeder af Judas, Kajfas, Pilatus og Nikodemus virker allerede i manuskriptet som mennesker af den Dreyerske intensitet.

Som meningsfulde vignetter ligger rundt om i teksten visuelle enkeltheder af tilsyneladende ret traditionel karakter. Dog afslører mange noget typisk Dreyersk: det dramatiske angivet i klar og præcis kortfattet, en hånd med en dolk, en brønd set fra dybet op mod lyset, en hånd, der skriver på et stykke papyrus. Det er desuden mærkeligt fascinerende at møde et billede, som synes at vise tilbage til »Vampyr«, en film, som

Dreyer selv siges at have anset for mislykket, eftersom den ikke blev så kristen, som han ønskede det.

»Jesus fra Nazaret« vil irritere mange, som forveksler dens mangel på en original form à la mode med tam traditionalisme. Det er næppe heller troligt, at den færdige film ville have glædet dem, der stiller dette krav til det religiøse kunstværk: Hvad kan det tilbyde os. Dreyer var ikke ude på at behage de mondæne strømninger, og han havde sikkert ikke inddladt sig i polemik og skænderi med dem, som med mekanisk lydighed falder ind i de trange moderne rækker og råber det væmmeligste af alle ord, nemlig »gammeldags«, efter den, der laver Jesus-film uden psychedeliske overtoner, film om kristendom og modstandskamp, en kristen film, der forkynder evangeliet efter klassiske mønstre. Manuskriptet fortæller *også* om Dreyers suveræne vilje, om hans kunstneriske urokkelighed og hans sikre viden om mål og midler. Han forklarer gerne og omhyggeligt, hvorfor han ønsker at fortælle netop dette og på netop denne måde, men forklaringerne er venligt pædagogiske og indbyder hverken til misforståelser eller diskussion.

Jørgen Stegelmann.

Carl Th. Dreyer: *Jesus fra Nazareth*.
Gyldendal. 188 s. Kr. 42,50.

FILMENS HVEM HVAD HVOR I

Så er den der igen, denne gang mere omfattende og grundig end nogensinde tidligere, idet den nu er udvidet til fire bind på til sammen langt over 2000 kompakte sider. Første bind, der nu foreligger, inddæmmer dansk film i perioden 1929–1968, men stumfilm er medtaget i det omfang, hvor tonefilmkunstnere begyndte deres virke i stumfilm dagene.

Første halvdel af bogen er en kronologisk ordnet filmografi, anden halvdel en samling minibiografier over samtlige personer, der optræder under credits i filmografien, og kriteriet for, hvad der er taget med, er dejligt uakademisk. I stedet for subtile, diskutabile definitioner, der skiller professionelle film fra amatørfilm – eller »privatproducerede film«, som amatørfilm jo hedder i fjernsynet – har man lagt et »tilgængelighedskriterium« til grund. Man har simpelt hen medtaget alle film, som uanset format, har været vist under omstændigheder, hvor »offentligheden« har haft adgang: biografer, TV, foreninger etc. Og dette kriterium er vel så objektivt, som man kan forlange. Man kan finde alt i denne bog, simpelthen *alt*, lige fra Dreyer til de sælsomste eksperimentalfilmforsøg. Faktisk savnes kun to kategorier: *reklamefilmene*, hvoraf mange i øvrigt er langt mere artistiske og seværdige end en række af de såkaldt frie filmkrusduller, der er med i bogen, og *pornofilmene*, som efter sigende skal være verdensberømte og meget eftertragtede – for denne kategoris vedkommende må der henvises til Leo Madsen og Poul Malmkjær som vor fornemste sagkundskab. Det er ikke bare for at være vittig, jeg gør opmærksom på de to udeladte kategorier. Bogens opgave er i første række af registrerende og leksikalsk art, og en bunke af de film, der er med, kan i det højeste påregne sociologisk interesse. I hvert fald for historikeren og sociologen er de to udeladte kate-

gorier fra dansk films underverden af nok så stor betydning til belysning af vort egenartede adfærdsmønstre og sælsomme forestilingsverden.

Og i modsætning til den danskstuderende, der uigenkaldeligt må foretage et valg, er det endnu muligt for den, der beskæftiger sig med dansk film, at se *det hele*, rub og stub! En dansk filmhistorie kan endnu blive en mands værk, både i den betydning, at han skriver det hele selv og i den betydning, at han ikke *behøver* at støtte sig på andet end selvsynet. Den mulighed burde udnyttes. Til gengæld vil han selvfølgelig undre sig over, at de ædlere dele af denne, den mest udkældte del af vor markante hjemstavns-kultur, stadig kan være i en meget lille skuffe. Især, hvis man til de ædlere dele også regner de bedste af vore folkekomedier (Emanuel Gregers og en film som »Harry og kammertjeneren«) og de mest seværdige af vore melodramaer (først og fremmest Schneevogts film). Det interessante er jo, at majoriteten af vore spillefilm grupperer sig omkring disse to kategorier, mens kun så få af dem forekommer at være moralsk og artistisk hæderlige.

Bjørn Rasmussen og Luise Roos har heldigvis ikke kunnet nærme sig. Når Vorherre har fået, hvad hans er, en masse uundværlige konkrete oplysninger for filminteresserede på alle planer, tillader de sig en række subjektive kommentarer, både i form af billedvalg og ultrakorte bemærkninger til de enkelte film. Skulle man tro denne bogs billeder, er vi nemlig ikke bare et gemytligt, udadvendt og smilende folkefærd, nej, vi *skrupgriner*, (og det er i den forbindelse betænkeligt, at den, der griner allermost, er *Hi Monty* på side 393). Vi ligner dårlige undskyldninger for os selv og de film, vi laver. Enkelte billeder er fiskerbilleder. Ser man længe nok på dem, erindrer man sig, hvad Benny Andersen mente, da han sagde: »Jeg bærer med smil mit smil«. Måske er der *alligevel* en grænse for, hvor meget fotografiet kan lyve?

Kommentarerne er næsten lige så gode. Om Johan Jacobsens debutfilm »Under byens tage«, hedder det: »Smil og tårer i kunstnerkredse«. Om »Ung leg«: »Ungdommens vilde liv i københavnske bourgeoisikredse«. »To«, (også kaldet »Fattigmands-Åndeløs«) »Improvisatorisk film om to rastløse unge mennesker«. *Rastløs* er netop det ord, man har ledt efter i årevis. »En søndag på Amager« karakteriseres slet og ret som: »Vor danske egenart«. Og så er der i hvert fald ikke sagt for meget. Men selvfølgelig er det ikke bare pjat altsammen. »Sult« får dette med på vejen: »Psykologisk træfsikker Hamsun-filmatisering med genial Per Oscarsson og fremragende miljøschildring«.

Der er selvfølgelig indvendinger. Det skal der jo være i en anmeldelse, for at kollegerne ikke skal få indtryk af, at man er ukritisk. En del, en alt for stor del af personbillederne, burde have været udskiftet, og selv om det er vanskeligt at pege på *graverende* fejl i oplysningerne, er der alligevel et væld af unøjagtigheder: navne, der er stavet forkert, navne, der mangler, forkerte årstal og ufuldstændige oplysninger. Da »Politikens Forlag« ikke ligefrem kører på pumperne, da arbejdet med bogen under alle omstændigheder har givet et imponerende resultat, og da der sikkert vil gå en ti-femten år, før vi får en ny udgave, er dette ret irriterende.

Har der virkelig ikke været råd til en udskiftning af portrætbillederne? Og ville det rent teknisk have været uoverkommeligt at lade de nulevende, man kunne få fat i, selv check'e oplysningerne af?

Jeg er helt på det rene med, at en bog af denne karakter aldrig kan blive helt fejlfri, men fejlenes antal *kunne* have været reduceret betydeligt. Foran i bogen opfordres man til at skrive en liste over eventuelle fejl og sende den til Filmmuseets arkiv. Jeg kan ikke kraftigt nok anbefale, at man virkelig gør det.

Disse indvendinger skal imidlertid ikke afholde nogen fra at anskaffe sig bogen. Den er under alle omstændigheder uundværlig.

John Ernst.

PS: til supplerer af PH-indekset i Kosmorama 81: PH har også lavet dekorationer til Morten Korch-filmen »Det gamle guld« og »Vejrhanen« og sangtekster til »Tante Cramers testamente«, »Tak, fordi du kom Nick«, »Når man kan er ung« samt til den norske »Ukjent mann« (1952). Endvidere et manuskript fra 1947: »Peoples Holiday« (= Ferie for folket).

Bjørn Rasmussen: Filmens Hvem Hvad Hvor.

Bind 1: Danske titler og biografier.

Politikens Forlag. 528 s. Kr. 24,50.

FILMENS HVEM HVAD HVOR II-III

Som bind 1 er også bind 2 og 3 en fortsættelse af et-binds-udgaven fra 1950, den for længst udsolgte og i antikvariater svært opdrivelige. Bind 2 og 3 dækker samtlige registrerede udenlandske film med dansk premiere indenfor tidsrummet 1950-1967, og Bjørn Rasmussen har med vanlig flid og kyndighed (vi er tilbøjelige til at tage det for givet, men det er enestående) samlet en lang række uundværlige facts om bøgernes ca. 6500 filmtitler, mens Else Larsen med sympati og forståelse har sørget for tilrettelæggelse og billedvalg. Der er mange – ca. 600 billeder, og oftest velvalgte.

Og så til det egentlige. Det er forbiuret svært at skrive retfærdigt om bøgerne nu, og rettelig bør samtlige bind genanmeldes efter nogle års brug, når man har haft lejlighed til at konstatere værdien af opslagsværkerne. Men en foreløbig vurdering siger i hvert fald, at der er meget få væsentlige fejl at finde. At remse de uundgælige stavefejl op (de relativt få, som de arme korrekturlæsere ikke har fundet) vil i bedste fald være meningsløst, i værste fald en grov insinuation mod Bjørn Rasmussens viden. At skuespilleren Paul Hubschmid flere gange staves med »e« (Hubschmid) forringer ikke bøgernes værdi som opslagsværker, heller ikke, at Hemingway i et tilfælde er stavet forkert etc. Langt mere væsentligt er det f. eks., at Bjørn Rasmussen i bind 2 og 3 har bragt samtlige originaltitler på de omtalte film (det er især væsentligt, fordi de senere års yndede co-produktioner ofte giver anledning til fejl eller misforståelser med forskellige titler fra land til land). Væsentligt er det også, at der under hver enkelt film nævnes flere medarbejdere end tidligere. Nu er fotograf og komponist – eller musical director – også at finde (i tilgift til produktionsselskab, producer, instruktør, manuskriptforfatter og evt. roman-, novelle- eller skuespilforlæg).

Princippet er dog ikke konsekvent, f. eks. kan man ved opslag på John Hustons »Afrikas Dronning« finde filmens arkitekt nævnt, og jeg havde hellere set, at dette havde været normen, idet arkitekten oftest er en langt væsentligere person for filmene, end disses musical director er det. Til gengæld skal det nok vise sig, at musikmanden (i hvert fald når han også er regulær komponist) siger et stort biografpublikum langt mere end navnet på en films *Art director*.

En mangel ved bindene er, at der ikke opgives spilletid (eller subsidiært længde). For film fra før ca. 1955 kan man regne med, at de fleste spiller ca. 100 minutter, men efter de lange films indtog flyder tidsgrænserne, og hvem kan f. eks. huske at Stanley Kubricks »Lolita« (der ikke har noget ydre kolossal-udstyr til at bringe tanken på rette vej) varede 152 minutter – eller at samme instruktørs »Spartacus« varede 3½ time. Til gengæld kan så alle nysgerrige få oplysning om, hvor mange dage hver enkelt film har spillet på premierebio-grafen.

Dog forhindrer dette naturligvis ikke, at bøgerne er facts-svulmende værker, man flittigt vil benytte – trods de uundgælige, men små indvendinger. Som f. eks. at man skal gå fra »Ace in the Hole« til »The Big Carnival« for at finde Billy Wilders fremragende »Forsidesensation« (Filmen blev efter premieren døbt om til »The Big Carnival« fordi man var bange for, at titlen »Ace in the Hole« ikke sagde noget). Eller at man f. eks. ved opslag på John Farrow's »Hondo« får at vide, at filmen var lavet i 3-D version – men ikke at den også, som var almindeligt, sideløbende vist i en normal version. Eller at man ved opslag på f. eks. Boris Sagals »Anklagen er mord« får serveret to titler: 1) »The Charge is Murder« og 2) »Twilight of Honor«, som originaltitler, hvor kun 2) er originaltitel, mens 1) er den engelske titel. Og selvfølgelig er det forstyrrende, når man under »Madame Sans Gène« læser, at den havde premiere i 1954, når det nu var i 1965. Men tilsyneladende er der kun få af den slags fejl, og de syner ikke stort i en sammenhæng, der indeholder ca. 200.000 facts. Og har man selv arbejdet blot en smule med indsamling af facts om film, imponeres man gang på gang over den akkurate og det nøjsommelige arbejde, der ligger bag »Filmens Hvem Hvad Hvor«, hvor Bjørn Rasmussen med megen sporsans har gravet de relevante oplysninger frem, der nu har kunnet blive plads til (men jeg er et utaknemmeligt bæst og ville naturligvis gerne have haft flere oplysninger om hver enkelt film; så var værket blot blevet dobbelt så stort og formentlig økonomisk uoverkommeligt.).

Og så er det ovenikøbet – til glæde for dem, der også skønner på de små og korte tegnefilm, eller blot kortfilm – lykkedes Bjørn Rasmussen i næsten alle tilfælde at registrere hvilke film, der har været med i de enkelte programmer, og også hvem der har lavet filmene. Og falder så øjnene på opslaget *TV-film* opdager man til sin forbløffelse, at western-serien »The Virginian« ikke er helt så ukendt herhjemme, som fjernsynet gerne har villet gøre den til. Tre westerns fra treserne med premiere herhjemme er fra serien.

Men den rigtige vurdering kan først skrives efter nogle års brug. Indtil da – brug

bøgerne med flid. Jeg tror, de vil vise sig uundværlige for alle der arbejder med film.
Per Calum.

Bjørn Rasmussen: Filmens Hvem Hvad Hvor
– Bind 2 og 3, 1069 s., (udenlandske titler),
Politikens Forlag. Kr. 50,75.

WOOD OM HAWKS

For hver ny bog eller blot artikel bestyrker den engelske filmkritiker Robin Wood det indtryk, man straks ved første bekendtskab fik af ham som en af de få originale filmkritiske begavelser i funktion for øjeblikket. Wood dukkede i sin tid op i tilknytning til »Movie«-gruppen, som han har den »nærlæsende« analytiske metode til fælles med, men som han adskiller sig fra ved at indtage et stærkt personligt moralsk engagement i bedømmelsen. Hans kritik bliver derfor – som påpeget af Søren Kjølrup i »Kosmorama« nr. 83 – væsentligst en indholdskritik, selv om han altid gennem konkret eksemplificering og illustration opretholder en tæt kontakt med filmens *mise-en-scène*, med det, der faktisk foregår på lærredet.

I sin nye bog om Howard Hawks befinder Wood sin gæld til den krævreste og kontroversielle engelske litteraturkritiker F. R. Leavis, tilbød og berygtet for sine radikale genvurderinger af den engelske litteraturs klassikere og for sin etablering af en *great tradition* i britisk romankunst (bygget op om navne som James, Conrad og Lawrence). Wood og Leavis arbejder begge med værdinormer som »modenhed«, »ansvarlighed« og »moralisk bevidsthed« som kriterier for en »voksen« kunst; og i sin Hitchcock-bog lykkedes det forbløffende overbevisende for Wood at trække de moralske, »humanistiske« Hitchcock-temaer frem i lyset, så man næsten accepterede deres eksistensberettigelse side om side med hele *suspense*-mekanikken.

Woods Hawks-bog er i mine øjne bedre end Hitchcock-biografien, fordi den gennemfører sine analyser mere afslappet – Hawks er jo også en af filmkunstens mest gennemsigtige instruktører. Man kan måske bedst give et samlet indtryk af bogen ved at referere dens indholdsfortegnelse, hvor Wood i overskrifterne samler de hovedtemaer, han finder i Hawks' produktion. Efter introduktionen, som vi bragte i nummer 86, kommer et fyrre sider langt kapitel om tre af de Hawks-film, Wood sætter højest, »Only Angels Have Wings«, »To Have and Have Not« og »Rio Bravo«. Titlen er »Self-Respect and Responsibility«. Herefter følger kapitler om »The Lure of Irresponsibility«, »The Group« (med en givende sammenligning mellem Ford og Hawks), »Male Relationships«, »The Instinctive Consciousness« og »Down the Valley of the Shadow«, der udelukkende analyserer »El Dorado« med en fin redegørelse for filmens alderdomstema. Under »Appendix: Failures and Marginal Works« rangerer »Land of Pharaohs«, »Sergeant York« (som Wood nok er for venlig ved), »The Big Sleep« og »Gentlemen Prefer Blondes«. Det må straks tilføjes, at Wood – som i Hitchcock-bogen – kun behandler et udvalg af sit emnes film. Der er især kedelige huller i behandlingen af trediver-filmene – således omtales mesterværket »Twen-

tieth Century« (1934) med John Barrymore og Carole Lombard overhovedet ikke.

Til gengæld går Wood intelligent og detaljeret i brechen for ret oversete værker som »Ball of Fire« (»Professoren og korpigen« – 1941), »Air Force« (1943), »Monkey Business« (»Foryngelseskrigen« – 1952) og »Red Line 7000« (»Spræng Speedometret« – 1966). Herved udvides vort billede af Hawks forbløffende – han er tilsyneladende ikke blot en instruktør, der har skabt forholdsvis få virkelig betydelige film (»Scarface«, »Bringing Up Baby«, »Red River« og »Rio Bravo«), men har en langt rigere produktion bag sig end de fleste forestiller sig. I mine øjne overvurderer Wood dog »Red Line 7000« temmelig groft. Hans analyse er præcis og klar nok, men filmens scener har hverken den intensitet eller vitalitet, der kendetegner Hawks, når han er bedst. Alle yndlingstemaerne er der – den indre og ydre overbevisning mangler.

Som stilist er Robin Wood lidt kantet og omstændelig, og hans tonefald kan nærme sig det docerende, men hans bog kan ikke anbefales kraftigt nok, både som en længe tiltrængt genvurdering af en af amerikansk films største instruktører og som et eksempel på den filmkritiske kunst i dens skarpsindigste udfoldelse.
Morten Pii.

Robin Wood: Howard Hawks.

Cinema One – Secker & Warburg og British Film Institute. 200 s., 15 sh.

LOSEY OG HYKLERIET

Som påpeget af Søren Kjølrup (i artiklen om filmkritik i Kosmorama 83) er der ikke megen idé i at se film blot for at få indblik i en instruktørs livsanskuelse eller for at få en mening eller et budskab slynget i hovedet. Det væsentlige må være den musiske oplevelse af instruktørens levendegørelse og eksemplificering af livsanskuelsen og meningerne. Imidlertid er det ikke blot analysen af *detaljerne*, der kan hjælpe andre – og én selv – til større oplevelse. Det er også nyttigt og overordentlig spændende at forsøge på at koge en instruktørs samlede *oeuvre* ned til en kort formel, altså finde en enkelt sætning, der kan virke som en nøgle til forståelsen af alle mandens film.

En sådan fællesnævner eller beskrivelse af et centralt og gennemgående tema i en filmskabers produktion kan udgøre et nogenlunde fast punkt, hvorfra man intellektuelt kan arbejde sig ind i de enkelte film. Desværre kan man ofte miste overblikket i større kritiske artikler eller bøger, det væsentlige drukner i et hav af sidemotiver og enkeltheder. Dette gælder også de to Losey-bøger, der er kommet på engelsk, og netop Loseys film har noget vist gådefuldt og uahængseligt over sig, der kan få én til at savne den intellektuelle nøgle.

Måske vil nogen finde en hjælp i instruktørens egen udtalelse: »Jeg tror egentlig, at hvis jeg har ét tema, så er det hykleri«. Det står i »Losey On Losey«, bind 2 i serien »Cinema One«, der bl. a. har Sight and Sound og British Film Institute som udgivere. Bogen er redigeret af Tom Milne og består næsten udelukkende af et ca. 100 sider langt interview med Losey, der får lov at snakke løs uden at få stillet særlig mange spørgsmål. Interviews er jo næsten altid behageligt nemme at læse, fordi de

oprindelig er mundtlige og improviserede. Der er intet prætentøst eller snørklet her, men til gengæld af og til nogle næsten uundgæelige almindeligheder. Samtalen er ikke så lang som Truffauts med Hitchcock og har desværre ikke samme stringens og systematiske opbygning.

Interviewet fandt sted for snart et par år siden, og udgangspunktet bliver derfor »Accident« (»Ulykkesnatten«). Losey fortæller bl. a., at der aldeles ikke sker en ny ulykke i slutningen. Braget skal udtrykke, at Stephen vil blive plaget af erindringen resten af livet.

I et kapitel om Hollywood-perioden skildder han levende frygten under heksefølgelserne og i andre kapitler sit arbejde med teatret i trediverne og forholdet til medarbejderne. Det er altså sammen underholdende, vi får anekdoter og indblik i praktisk filmarbejde, og så er bogen gennemillustreret.

Imidlertid forudsættes det, at man har set alle Loseys 18 spillefilm og har dem præsent. Det er jo utopi, og man får derfor mere ud af »The Cinema of Joseph Losey« af James Leahy i International Film Guide Series. Her får vi en indledning på 15 sider, og dernæst bliver filmene gennemgået én for én, desværre uden egentlige handlingsreferater, men derimod med fyldige citater af Losey selv. De to bøger supplerer hinanden pænt med ringe overlappning, men det er Leahys bog, der er den bedste og mest stofmættede. Den påpeger en række fælles træk ved Loseys personer og understøtter i nogen grad hans ovennævnte påstand om, at hykleriet skulle være nøgleordet til hans problematik. Hykleri må opfattes i videste betydning som de illusioner, falske værdier og forfalskede ideer, det borgerlige samfund påtvinger os ifølge Losey, der er mere eller mindre marxist og stærkt påvirket af Brecht. Losey betegner sig selv som romantiker, og der tales meget om det barokke og ekspresionistiske i hans ofte symbolmættede film, men dette modvirkes af hans rationelt skolede forstand, der får ham til at sige: »Man kan blive forløst via intellektet, men ikke via følelser«.

Hans hovedpersoner er svage karakterer, der oftest savner et virkeligt mål i tilværelsen. De lever på illusioner, behersket af skyldfølelse i en selvødelæggende verden, hvor fortrinsvis de hensynsløse overlever, mens de øvrige går til grunde, ofte som resultat af en ubehersket seksuel lidenskab (hvori der kan være stærke elementer af homoseksualitet). Leahys bog er spækket med eksempler og sammenligninger, men den kan af og til virke som en kaotisk op-hobning.

Med hensyn til *bedømmelsen* af Loseys film hersker der stor uenighed. Leahy fremhæver den herhjemme næsten ukendte »Blind Date« (»Motivet til mord«) og frem for alt »Eva« som hans bedste film, mens Tom Milne foretrækker »Accident«. Andre dyrker især hans første film, mens »The Criminal« (»Labyrinten«) og »The Servant« (»Snylteren«) sættes højest af

Frederik G. Jungersen

James Leahy: The Cinema of Joseph Losey.
International Film Guide Series. Zwemmer Ltd., London, 1967. 175 s.

Tom Milne: Losey On Losey. Cinema One Series. Secker and Warburg og British Film Institute, London, 1967. 192 s.

PREMIERERNE

Fra 16. august til 31. oktober

Minut-tallene i premiere-oversigten angiver filmenes originale spilletider, mens metertallene angiver den danske længde. Eventuel forskel i spilletiden findes ved at gange metertallet med 2,2 og dividere med 60. Eventuelle mindre uoverensstemmelser i minuttal kan skyldes, at start- og slutstrimmels spilletid ikke er medregnet i de originale minuttal. Censurfarverne angiver følgende: rød: tilladt for alle - grøn: f.f.b. under 12 år - gul: f.f.b. under 16 år - hvid: totalforbudt.

AMERIKANSKE:

ALLEY CATS (Sex er min ABC), 1966. Instr.: Radley Metzger. Medv.: Uta Levka, Karin Field, Sabrina Koch. Prem.: Colosseum 26. 8. 1968. Udl.: Athena Film. Længde: 76 min, gul.

ASSIGNMENT TO KILL (Det gælder 15 millioner Dollars), 1967. Instr.: Sheldon Reynolds. Medv.: Patrick O'Neal, Joan Hackett, Herbert Lom, Eric Portman. Prem.: Kinopalæet 21. 10. 1968. Udl.: WB - Constantin. Længde: 73 min., 2715 m, gul.

BANDOLERO (Bandolero), 1968. Instr.: Andrew V. McLaglen. Medv.: James Stewart, Dean Martin, Rachel Welch, George Kennedy. Prem.: Palladium 19. 8. 1968. Udl.: Fox. Længde: 107 min., 2925 m, gul.

BLACKBEARD'S GHOST (Kaptajn Sortskæg går igen), 1968. Instr.: Robert Stevenson. Medv.: Peter Ustinov, Suzanne Pleshette, Dean Jones, Elsa Lanchester. Prem.: Metropol 9. 10. 1968. Udl.: Gloria. Længde: 106 min., 2940 m, rød.

CHUBASCO (Chubasco - ung og hæmningsløs), 1968. Instr.: Allen H. Miner. Medv.: Christopher Jones, Susan Strassberg, Richard Egan. Prem.: Husum og Amager Bio 30. 8. 1968. Udl.: WB-Constantin. Længde: 100 min., 2740 m, grøn.

CUSTER OF THE WEST (General Custers sidste kamp), USA/SP 1967. Instr.: Robert Siodmak og Irving Lerner (Borgerkrigs-sekvensen). Medv.: Robert Shaw, Mary Ure, Jeffrey Hunter. Prem.: Kinopalæet 30. 8. 1968. Udl.: ASA. Længde: 143 min., 3900 m, grøn.

THE DETECTIVE (Detektiven), 1968. Instr.: Gordon Douglas. Medv.: Frank Sinatra, Lee Remick, Ralph Meeker, Jack Klugman. Prem.: Nørreport 2. 9. 1968. Udl.: Fox. Længde: 114 min., 3130 m, gul.

En tung, uinspireret stil og en ulyksalig trang til at psykologisere et slemt belastende for en iøvrigt sympatisk og gedigen historie. Det er heller ikke overbevisende at lige netop Frank Sinatra skal være detektiven, der forsøger at komme korrupsion og kommunalt pampervæsen til livs, men det er især Gordon Douglas' manglende fornemmelser for filmisk rytme og kontinuitet (jfr. de to skæmmende flash backs, der er så

lange at de ikke alene bryder handlingen, men får én til at glemme den til fordel for en ny, uvedkommende), der spolerer de gode intentioner. Forfatterens og instruktørens vilje til at analysere og gøre op med de mindre smigrende sider af storbyens (her New Yorks) kommunalpolitik er der ingen grund til at drage i tvivl. Ø. H.

DON'T MAKE WAVES (Hvad laver du i min seng?), 1967. Instr.: Alexander Mackendrick. Medv.: Tony Curtis, Claudia Cardinale, Robert Webber, Joanna Barnes. Prem.: Roxy 2. 9. 1968. Udl.: MGM. Længde: 100 min., 2660 m, rød.

THE FOX (Ræven), 1967. Instr.: Mark Rydell. Medv.: Sandy Dennis, Keir Dullea, Anne Heywood, Glyn Morris. Prem.: Dagmar 16. 9. 1968. Udl. WB - Constantin. Længde: 110 min., 3025 m, gul. Se under Rydell i index, Kosmorama 87.

THE FURTHER PERILS OF LAUREL & HARDY (Gøg og Gokke på valsen), 1967. Kavalkade-film, sammenklippet af Robert Youngson. Uddrag fra: »Flying Elephants«, »Sugar Daddies«, »Do Detectives think?«, »The Unkissed Man«, »The Way of all Pants«, »The Second hundred Years«, »Leave 'Em Laughing«, »You're Darn Tootin'«, »Habeas Corpus«, »That's My Wife«, »Angora Loves«, »Should Married Men Go Home?«, »Just rambling along« og »Early to Bed«. Prem.: Roxy 28. 10. 1968. Udl.: Fox. Længde: 99 min., 2705 m, rød.

GENTLE GIANT (Drengen og Bjørnen), 1967. Instr.: James Neilson. Medv.: Dennis Weaver, Vera Miles, Ralph Meeker. Prem.: Husum & Amager Bio 14. 10. 1968. Udl.: Paramount. Længde: 93 min., 2555 m, rød.

THE GRADUATE (Fagre voksne verden) se anm. dette nummer.

HELICOPTER SPIES (Helikopter-Spionerne), 1967. Instr.: Boris Sagal. Medv.: Robert Vaughn, David McCallum, Carol Lynley. Prem.: Colosseum 30. 9. 1968. Udl.: MGM. Længde: 93 min., 2605 m, gul.

THE HELL WITH HEROES (Smuglerpiloten) 1968. Instr.: Joseph Sargent. Medv.: Rod Taylor, Claudia Cardinale, Harry Guardino. Prem.: Kino, Odense 21. 10. 1968. Udl.: ASA. Længde: 102 min., 2810 m, gul.

HOW TO SAVE A MARRIAGE AND RUIN YOUR LIFE (Ring på Fingeren... Reb om Halsen), 1968. Instr.: Fielder Cook. Medv.: Dean Martin, Stella Stevens, Eli Wallach. Prem.: Palads 30. 8. 1968. Udl.: Columbia. Længde: 102 min., 2815 m, rød.

THE LEGEND OF CUSTER (General Custer går til Angreb), 1967. Instr.: Norman Foster/Sam Wanamaker. Medv.: Wayne Maunder, Slim Pickens, Michael Dante. Prem.: Vester 28. 8. 1968. Udl.: Fox. Længde: 94 min., 2590 m, grøn.

LUV (Prøv med min Kone), 1967. Instr.: Clive Donner. Medv.: Jack Lemmon, Peter Falk, Elaine May. Prem.: Atlantic 9. 9. 1968. Udl.: Columbia. Længde: 93 min., 2625 m, rød.

REFLECTIONS IN A GOLDEN EYE (Glimt i et gyldent øje), 1967. Instr.: John Huston. Medv.: Elizabeth Taylor, Marlon Brando, Brian Keith, Julie Harris, Zorro David. Prem.: Imperial 24. 10. 1968. Udl.: WB - Constantin. Længde: 109 min., 3005 m, gul. Anmeldes i næste nr.

SALT AND PEPPER (Salt & Pepper), 1967. Instr.: Richard Donner. Medv.: Peter Lawford, Sammy Davis jr., Michael Bates. Prem.: Dagmar 19. 8. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 101 min., 2700 m, grøn.

THE SCALPHUNTERS (Skalpejægerne), 1968. Instr.: Sydney Pollack. Medv.: Burt Lancaster, Shelley Winters, Telly Savalas, Ossie Davis. Prem.: World Cinema 17. 10. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 103 min., 2835 m, gul.

Respekten for den amerikanske western-tradition er det bærende element i Sydney Pollacks lille og sympatiske farvestern om sort-hvide relationer på prærien engang i forrige århundrede. Race-moodsætningerne belyses ganske vist ikke videre godt, det er svært for tilskueren at acceptere filmens norm for menneskeværld, der med Burt Lancasters pelsjæger som talerør er, at først når negeren - på linie med den hvide mand - vil kæmpe for at dræbe, er han en mand. Men på den anden side er filmen effektivt konstrueret (William Norton har skrevet et udmærket manuskript) med sans for at integrere »budskabet« i handlingsforløbet og med vittige replikker lagt i munden på negeren Ossie Davis, der med charme spiller op til Lancasters meget veloplagte præstation, og Telly Savalas pynter yderligere på filmens kreditside med sin barske udlevering af en af tidens grumme skalpejægere (der var dengang 25 dollars at tjene på hver apache-skalp en hvilken som helst hvid slagter tog). Bag de underholdende billeder lurer instruktøren Arnold Laven, der denne gang optræder som producer. P. C.

SITUATION HOPELESS... BUT NOT SERIOUS /LAGE HOFFNUNGSLOS... ABER NICHT ERNST (Situasjonen håbløs, men ikke alvorlig), USA/DBR, 1965. Instr.: Gottfried Reinhardt. Medv.: Alec Guinness, Michael Connors, Robert Redford. Prem.: Bellevue 2. 9. 1968. Udl.: Paramount. Længde: 85 min., 2685 m, rød.

SOL MADRID (De dræber kun een gang), 1968. Instr.: Brian Hutton. Medv.: David McCallum, Stella Stevens, Telly Savalas. Prem.: Atlantic 2. 9. 1968. Udl.: MGM. Længde: 90 min., 2475 m, gul.

STAY AWAY, JOE (Arizona Joe), 1968. Instr.: Peter Tewksbury. Medv.: Elvis Presley, Burgess Meredith, Joan Blondell, Katy Jurado. Prem.: Colosseum 14. 10. 1968. Udl. MGM. Længde: 101 min., 2765 m, grøn.

THREE BITES OF THE APPLE (Det begynde i Monte Carlo), 1967. Instr.: Alvin Ganzer. Medv.: David McCallum, Sylva Koscina, Tammy Grimes. Prem.: Husum & Amager Bio 21. 10. 1968. Udl.: MGM. Længde: 98 min., 2725 m, rød.

WILD IN THE STREETS (De unge ta'r magten), 1968. Instr.: Barry Shear. Medv.: Shelley Winters, Christopher Jones, Diane Varsi, Ed Begley. Prem.: Triangel 21. 10. 1968. Udl.: Athena. Længde: 96 min., 2640 m, gul.

Der ligger en glimrende idé til grund for Barry Shears film om en popsanger, der får de unge til at stemme ham ind i det hvide hus. Filmen begynder da også fremragende, men siden bliver den for notdørfert i sin intellektuelle argumentation, den mangler logik, og den fejler på grund af sin manglende realisme i redegørelsen for den politiske magtovertagelse. Den erstatter en analyse af demagogien og flokforgiftningen med støjende billeder af den ungdom, der skriger på revolution uden rigtig at vide, hvad den vil revoltere imod. Nogen meget dybtgående film om ungdomsoprør er den derfor ikke. Med lidt ond vilje kan den tværtimod opfattes som en satire over ungdommen. I. M.

WILL PENNY (Will Penny), 1967. Instr.: Tom Gries. Medv.: Charlton Heston, Joan Hackett, Donald Pleasance, Slim Pickens. Prem.: Amager & Husum Bio 19. 8. 1968. Udl.: Paramount. Længde: 110 min., 2995 m, gul. Se Western-artikel i Kosmorama 87.

DANSKE:

MIN OG MIN LILLEBROR - OG STORMUGLERNE, 1968. Instr.: Lau Lauritzen. Medv.: Dirch Passer, Poul Reichhardt, Jesper Langberg. Prem.: Bio Lyngby, Drive-in-Bio, Grøndal, Merry, Nora, Toftegård, Triangel, Vester Bio, 12. 9. 1968. Udl.: ASA. Længde: 106 min., 2890 m, rød.

MIN BEDSTEFAR ER EN STOK, 1966-67. Instr.: Astrid-Henning Jensen. Medv.: Jacob Fiedler Nielsen, Ivar Søb, Tove Enevoldsen. Prem.: Triangel 14. 10. 1968. Udl.: Henning Jensen. Længde: 40 min., 925 m, rød.

MIN SØSTERS BØRN VÆLTER BYEN, 1968. Instr.: Annelise Reenberg. Medv.: Dirch Passer, Ove Sprogø, Pusle Helmuth. Prem.: Saga 11. 10. 1968. Udl.: Teatrenes Films Kontor. Længde: 99 min., 2690 m, rød.

EN MÆRKELEG KÆRLIGHED, 1968. Instr.: Nils Sigurd Malmros. Medv.: Mogens Johansen, Susanne Posborg Vestergaard, Finn Richardt. Prem.: Reprise-teatret 19. 8. 1968. Udl.: Nils Sigurd Malmros. Længde: 68 min., 755 m, rød. 16 mm.

NILLE, 1968. Instr.: Astrid Henning-Jensen. Medv.: Gitte Kroncke, Synne Rifbjerg. Prem.: Triangel 14. 10. 1968. Udl.: Henning-Jensen. Længde: 31 min., 840 m, rød.

OLSEN BANDEN, 1968. Instr.: Erik Balling. Medv.: Ove Sprogøe, Morten Grunwald, Poul Bundgaard. Prem.: Palads 11. 10. 1968. Udl.: Nordisk. Længde: 81 min., 2205 m, rød.

SOLDATERKAMMATER PA BJØRNETJENE-STE, 1968. Instr.: Carl Otthosen. Medv.: Preben Kaas, Paul Hagen, Willy Røttow. Prem.: Saga, 23. 8. 1968. Udl.: Dansk/Svensk Film. Længde: 91 min., 2490 m, rød.

UDEN EN TRÆVL, 1968. Instr.: Annelise Meinche, Medv.: Anne Grete, Ib Mossin, Niels Borksand. Prem.: Palladium 2. 9. 1968. Udl.: F-C. Palladium. Længde: 99 min., 2710 m, gul. (Klip efter anke til justitsministeren: 4. akt gummifallos udg., 5. akt trekantstilling forkortet, sengescene ml. Lilian og Freddy forkortet, piskescene forkortet. Klippet af firmaet: F-C-P.).

ENGELSK:

ASSIGNMENT K (Secret Service - Mission K), 1967. Instr.: Val Guest. Medv.: Stephen Boyd, Camilla Sparv, Michael Redgrave, Leo McKern. Prem.: Dagmar 9. 9. 1968.

BILLION DOLLAR BRAIN (Milliard Dollar Hjernnen), 1967. Instr.: Ken Russell. Medv.: Michael Caine, Karl Malden, Françoise Dorleac. Prem.: Nørreport 25. 9. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 111 min., 2965 m, gul.

THE CHARGE OF THE LIGHT BRIGADE (Den lette Brigades Angreb), 1968. Instr.: Tony Richardson. Medv.: David Hemmings, Trevor Howard, Vanessa Redgrave, John Gielgud. Prem.: World Cinema 27. 9. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 145 min., 3340 m, grøn.

A DANDY IN ASPIC (Dobbeltspion i Berlin), 1968. Instr.: Anthony Mann. Medv.: Laurence Harvey, Tom Courtenay, Mia Farrow. Prem.: Metropal 6. 9. 1968. Udl.: Columbia. Længde: 107 min., 2945 m, gul.

DANGER ROUTE (Rotter i Secret Service), 1968. Instr.: Seth Holt. Medv.: Richard Johnson, Carol Lynley, Diana Dors. Prem.: Nørreport 26. 8. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 92 min., 2565 m, gul.

THE FEARLESS VAMPIRE KILLERS (Vampyrernes nat, 1966-67. Instr.: Roman Polanski. Medv.: Jack MacGowran, Roman Polanski, Alfie Bass, Sharon Tate. Prem.: Carlton, 19. 8. 1968. Udl.: MGM. Længde: 118 min., 2950 m, gul.

Både verbalt og visuelt ved savnes i »Vampyrernes nat«, hvis historie (om en professors søgen efter bevis for sin vampyrteori) berettes træt og uopfindsomt og uden den tætte blanding af gys og gags, som Polanski forud for optagelserne må have forestillet sig. Heller ikke Polanskis tema om forholdet mellem herrer og tjenere, mellem jøgere og jagede, som det uden hovedbrud er muligt at kode ind på fortællingen, giver megen mening i sammenhængen. Helheden er kedsommelig og ligegyldig. P. C.

INSPECTOR CLOUSEAU (Inspektør Clouseau), 1968. Instr.: Bud Yorkin. Medv.: Alan Arkin, Frank Finlay, Delia Boccardo. Prem.: Kinopalæet 28. 10. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 105 min., 2615 m, grøn.

INTERLUDE (Erotisk mellemspil), 1968. Instr.: Kevin Billington. Medv.: Oskar Werner, Barbara Ferris, Virginia Maskell. Prem.: Dagmar 3. 10. 1968. Udl.: Columbia. Længde: 113 min., 3120 m, rød.

NOBODY RUNS FOREVER (Døden kommer kl. 3), GB/USA 1968. Instr.: Ralph Thomas. Medv.: Rod Taylor, Christopher Plummer, Lilli Palmer, Camilla Sparv. Prem.: Metropal 19. 9. 1968. Udl.: Gloria. Længde: 101 min., 2895 m, gul.

OEDIPUS THE KING (Kong Oedipus), 1967. Instr.: Philip Saville. Medv.: Christopher Plummer, Orson Welles, Lilli Palmer, Richard Johnson. Prem.: Alexandra 12. 9. 1968. Udl.: ASA. Længde: 97 min., 2675 m, gul.

THE PERSECUTION AND ASSASSINATION OF JEAN-PAUL MARAT AS PERFORMED BY THE INMATES OF THE ASYLUM OF CHARENTON UNDER THE DIRECTION OF THE MARQUIS DE SADE (Forfølgelsen af og mordet på Jean-Paul Marat, opført af patienterne på sindssygehospitalet i Charenton under ledelse af Marquis de Sade), 1967. Instr.: Peter Brook. Medv.: Clifford Rose, Brenda Kempner, Patrick Magee. Prem.: Dagmar 30. 8. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 115 min., 3290 m, gul.

FRANSKE:

BARBARELLA (Barbarella, rumpigen og den sorte tyrann), FR/IT 1967. Instr.: Roger Vadim. Medv.: Jane Fonda, Anita Pallenberg, David Hemmings, Milo O'Shea. Prem.: Carlton 21. 10. 1968. Udl.: Paramount. Længde: 99 min., 2700 m, gul.

Fejlen ved »Barbarella« er bl. a. at den afleverer sin allerede mest scenede med det samme: Barbarella alias Jane Fonda befrier sig for sin rumdragt (plus lidt mere) i en vægtløs strip-tease til afslappet bossa nova. Filmen lever ikke op til sin indledning; skønt Vadim denne gang har pakket

sine sædvanlige depravationer ind i en ganske humoristisk og underholdende form, og filmens *special effects* gennemgående er så opfindsomme at de ikke trætter, sårner man dog perspektiv og dybde i den ret upersonlige og mekaniske underholdning. O. H.

CAROLINE CHÉRIE (Caroline Chérie) FR/DBR/IT 1968. Instr.: Denys de la Patellière. Medv.: France Anglade, Vittorio de Sica, Bernard Blier. Prem.: Kinopalæet 27. 9. 1968. Udl.: ASA. Længde: 100 min., 3035 m, gul.

DIS-MOI QUI TUER (Et lig på is), 1965. Instr.: Etienne Perier. Medv.: Michèle Morgan, Paul Huberschmid, Daniel Emilfork. Prem.: Atlantic 23. 9. 1968. Udl.: MGM. Længde: 90 min., 2510 m, grøn.

A FLEA IN HER EAR/LA PUCE A L'OREILLE (Loppen i Øret), 1968. Instr.: Jacques Charon. Medv.: Richard Harrison, Rosemary Harris, Louis Jourdan, Rachel Roberts. Prem.: Metropal 24. 10. 1968. Udl.: Fox. Længde: 95 min., 2590 m, rød.

L'HISTOIRE IMMORTELLE (Den udødelige historie) anm. i dette nummer.

LA LIGNE DE DEMARCATION (Grænseløden), 1966. Instr.: Claude Chabrol. Medv.: Jean Seberg, Maurice Ronet, Daniel Gélin, Stéphane Audran. Prem.: Carlton 23. 9. 1968. Udl.: Regina. Længde: 90 min., 3310 m, gul.

Chabrol knytter forbindelsen tilbage til »Le beau Serge« ved endnu engang at give et perentligt realistisk billede af en afsøndret, vinterkold lille fransk provinsby. Her har han dog lagt Hitchcock-påvirkninger bag sig og sætter i stedet sin kølige lup over en række gennemsnits-fransk-mænds holdning under den tyske besættelse. I de bedste scener har de mange hverdagsdetaljer en præcision og en tilbageholdt følelse, der bringer »Der var engang en krig« i tankerne, men helheden er ikke af stor eller varig virkning. Pim.

MANON 70 (Pigen Manon), FR/DBR/IT 1968. Instr.: Jean Aurel. Medv.: Catherine Deneuve, Jean-Claude Brialy, Sami Frey. Prem.: Grand 18. 9. 1968. Udl.: F-C. Palladium. Længde: 110 min., 2785 m, rød.

MISE A SAC (En by plyndres), FR/IT 1967. Instr.: Alain Cavalier. Medv.: Michel Constantin, Daniel Ivernel, Franco Interlenghi. Prem.: Vester 2. 9. 1968. Udl.: United Artists. Længde: 100 min., 2500 m, gul.

PARIS SECRET (Paris' hemmeligheder), 1964 (Dokumentarfilm). Instr.: Edouard Logereau. Prem.: Vester Bio 19. 8. 1968. Udl. Fox. Længde: 84 min., 2385 m, gul.

PAS DES ROSES POUR O.S.S. 117/Niente Roses per O.S.S. 117 (O.S.S. 117 - Mord i Marokko) FR/IT 1967. Instr.: Jean-Pierre Desagnat, Renzo Cerrato, André Hunebelle. Medv.: John Gavin, Margaret Lee, Robert Hossein. Prem.: Nørreport 25. 10. 1968. Udl.: Regina. Længde: 102 min., 2915 m, gul.

LE PETIT BAIGNEUR (Med skumprøjt for boven), FR/IT 1967. Instr.: Robert Dhéry. Medv.: Louis de Funès, Andrea Parisy, Robert Dhéry. Prem.: Palæ, Ålborg 23. 9. 1968 - Palladium 1. 11. 1968. Udl.: F-C. Palladium. Længde: 90 min., 2575 m, rød.

LA PEUR ET L'AMOUR (Slagsmål, sex og slyngler), 1967. Instr.: Max Pécas. Medv.: Claude Cerval, Vera Valmont, Marie-Christine Weill. Prem.: Vester Bio 27. 9. 1968. Udl.: Constantin. Længde: 90 min., 2480 m, gul.

WEEK-END (Udflugt i det røde) se debat om Godard i dette nummer.

ISRAELSK:

EVERY BASTARD A KING/Kol Mamzer melek (Vi er alle konger), Israel/Danmark 1968. Instr.: Uri Zohar. Medv.: William Berger, Pier Angeli, Yehoram Gaon, Oded Kotler. Prem.: Palads 26. 9. 1968. Udl.: Nordisk. Længde: 104 min., 2855 m, gul.

ITALIENSKE:

I CINQUE DELLA VENDETTA/LOS CINCO DE LA VENGANZA (De red fra Texas til El Paso), IT/SP 1966. Instr.: Aldo Florio. Medv.: Guy Madison, Monica Randall, Marjono Vidal Molina. Prem.: Platan 30. 9. 1968. Udl.: Galla Film. Længde: 97 min., 2785 m, gul.

IL GIORNO DELLA CIVETTA (Uglens dag/Mafiaens magt) IT/FR, 1968. Instr.: Damiano Damiani. Medv.: Claudia Cardinale, Franco Nero, Lee J. Cobb, Nehemiah Persoff. Prem.: Alexandra 21. 9. 1968. Udl.: Galla Film. Længde: 113 min., 2995 m, gul.

GUNGALA, LA VERGINE DELLA GIUNGLA (Tarzanpigen Gungala), 1967. Instr.: Romano Ferrara. Medv.: Kitty Swan, Linda Veras, Poldo Boddandi. Prem.: Kino, Thisted 11. 10. 1968. Udl.: Obel. Længde: 88 min., 2395 m, rød.

INCOMPRESO/L'INCOMPRESO (To slags kærlighed), IT/FR 1967. Instr.: Luigi Comencini. Medv.: Anthony Quayle, Stefano Colagrande, Milo Gioannozzi. Prem.: Grand 30. 10. 1968. Udl.: Galla Film. Længde: 104 min., 2875 m, rød.

OGGI A ME DOMANI ATE (Sheriffen fra Nevada), 1967. Instr.: Tonino Cervi. Medv.: Montgomery Ford, Bud Spencer, Tatsuya Nakadai. Prem.: Platan 21. 10. 1968. Udl.: Galla Film. Længde: 90 min., 2605 m, gul.

POKER DI PISTOLE (Poker med pistol), 1967. Instr.: Giuseppe Vari. Medv.: George Eastman, George Hilton, Torres Medina. Prem.: Husum & Amager Bio 20. 9. 1968. Udl.: Fox. Længde: 86 min., 2395 m, gul.

RITA LA ZANZARA (Piger med vrinsk), 1966. Instr.: Lina Wertmüller. Medv.: Rita Pavone, Bice Valori, Giancarlo Giannini. Prem.: Atlantic 14. 10. 1968. Udl. Gloria. Længde: 110 min., 3150 m, rød.

LO SBARCO DI ANZIO (Slaget om Anzio), 1968. Instr.: Edward Dmytryk. Medv.: Robert Mitchum, Peter Falk, Earl Holliman. Prem.: Kinopalæet 4. 10. 1968. Udl.: olumbia. Længde: 117 min., 3220 m, gul.

STARBLACK (Den sorte sherif-stjerne), 1967. Instr.: Giovanni Grimaldi. Medv.: Robert Woods, Elga Andersen, Franco Lantieri. Prem.: Platan 26. 8. 1968. Udl.: Galla-Film. Længde: 90 min., 2560 m, gul.

IL TERZO OCCHIO (Blodige hænder), 1965. Instr.: James Warren = Giacomo Guerrini. Medv.: Franco Nero, Gioia Pascal, Diana Sullivan. Prem.: Kino, Nykøbing-Mors 26. 8. 1968. Udl.: Obel. Længde: 87 min., 2405 m, gul.

WANTED (Wanted), IT 1967. Instr.: Giorgio Ferroni. Medv.: Giuliano Gemma, Teresa Gimpera, Serge Marquand. Prem.: Nørreport 7. 10. 1968. Udl.: Athena. Længde: 104 min., 2875 m, gul.

MEXICANSKE:

EL (El - et handyr) Anm. i dette nummer.

SIMON DEL DESIERTO (Simon i ørkenen), Anm. i dette nummer.

NORSKE:

DET STØRSTE SPILLET (Efter ordre fra London), 1967. Instr.: Knut Bohwin. Medv.: Gard Øyen, Carl-Henrik Störmer, Sverre Anker Ousdal. Prem.: Amager Bio & Husum 9. 9. 1968. Udl.: Panorama. Længde: 130 min., 2970 m, grøn.

SVENSK:

DEN LEVANDE SKOGEN (Den levende skov), 1966 (Dokumentarfilm.) Instr.: Stig Wesslén. Prem.: Alexandra 4. 10. 1968. Udl.: Galla Film. Længde: 97 min., 2610 m, rød.

TJORVEN OCH MYSAK (Sørøverne på Krageøen), 1966. Instr.: Olle Hellborn. Medv.: Maria Johansson, Kajsa Dandenell, Kristina Jämtmark. Prem.: Palladium 11. 10. 1968. Udl.: F-C. Palladium. Længde: 97 min., 2610 m, rød.

SKAMMEN (Skammen), anm. i dette nummer.

TJEKKISKE:

ZENU ANI KVETINOU NEUHODIS (Man slår ikke en dame - end ikke med en blomst), 1967. Instr.: Zdenek Podskalsky. Medv.: Vlastimil Brodsky, Jana Brejchova, Slavka Budinova. Prem.: Dagmar 28. 10. 1968. Udl.: Athena. Længde: 98 min., 2710 m, rød.

HORI MA PANENKO (Brandmænd i fyr og flamme). Anm. i nr. 87.

VESTTYSKE:

HELGA (Helga), 1967. Instr.: Erich F. Bender. Medv.: Ruth Gassman, Asgard Hummel, Ilse Zietstorf. Prem.: Metropal 21. 8. 1968. Udl.: F-C. Palladium. Længde: 77 min., 2005 m, rød.

JUNGFRAU AUF ZWEITER HAND (Let brugt jomfru til salg), 1966. Instr.: Akos von Rathoni. Medv.: Helga Sommerfeld, Carola Höhn, Wolfgang Preiss. Prem.: Kino Løkken 3. 8. 1968 - Colosseum 7. 10. 1968. Udl.: Obel. Længde: 85 min., 2515 m, gul.

Indeks udarbejdet af Viggo Holm Jensen. Filmen set af Øystein Hjort (Ø. H.), Per Calum (P. C.), Ib Monty (I. M.), Morten Piil (Pim.).

LÆSERBREV

Til »Kosmorama«.

Man må vel gå ud fra, at »Kosmorama«s hit-liste er blevet oprettet efter anmodning fra læsere og/eller kritikere. Meningen med denne lidt billige oversigt over de kørende films kvaliteter må vel være, at læserne, som forhåbentlig ved hvad de forskellige kritikere står for, hurtigt kan overskue, hvilke film de er gået glip af. Det er altså helt i orden. Puritanisme har vi nok af. MEN: var det ikke en idé, at fjerne kvalitetsbetegnelsen »ligegyldig«? Hvorfor i himlens navn skal man operere med en sådan anmelderkliché i hit-listen? Prøv at lægge mærke til, hvorledes »ligegyldig«-stemplernes antal vokser foruroligende. Bent Grasten har i »Kosmorama« nr. 86 passeret de 50%; det er da helt i orden, at han ikke har meget til overs for »Mouchette«, »Benjamin« og »Kineserinden«, men han kan vel ikke mene, at disse film er »ligegyldige« UD FRA SAMME KRITERIER. Betyder »ligegyldig« »Jeg har kedet mig« eller

hvordan? Gad vide, hvad Niels Jensen i nr. 87 kan mene med, at »Ole Dole Doff« er »ligegyldig«?

Hvis man vil holde fast ved disse »top-tvye« kunne man så ikke i det mindste stryge »ligegyldig«? Eller bedre: kunne man ikke indføre en ny skala, hvor kvalitetsbetegnelserne indeholdt en årsagsforklaring. Hvad med symboler for »helstøbt«, »kompleks«, »original« (eller: »usammenhængende«, »banal«, »kliché-præget«); eller for mere emotionelle størrelser som »stærk«, »engagerende«, »provokerende«, »inhuman« etc. etc. – På den måde ville der blive mulighed for sammenligning, hvilket især ville hjælpe os stakler som ikke kender alle disse kritikere. Samtidig kunne man måske håbe på, at hit-listen kunne blive så PROVOKE-RENDE, at den ligefrem fik kritikere til at TALE SAMMEN. Hvor er det sjældent, at to kritikere henviser til hinandens artikler og domme.

Som hit-listen ser ud nu kan den kun forvirre. En hel del læsere er måske gået over til at betragte den som ligegyldig.

John Chr. Jørgensen,
Stud. mag.

Svar:

»Kosmorama« mener ikke at rubrikken repræsenterer et forsøg på at anbringe filmene i et pointsystem, der er kritisk uanbrigt. »Minikritikken« har aldrig været tænkt som andet end en spøg, en gimmick, der noget skematisk registrerer en gruppe kritikeres reaktioner på filmene; den registrerer følgelig også kæpheste og idiosyncrasier, men uden mulighed for at besvare et »hvorfor?«. Med sine forslag til kvalitetsbetegnelser vil John Chr. Jørgensen hen mod et mere subtilt og præcisiøst værdisystem, som foregiver en definitiv og absolut vurdering i en form hvor en sådan ikke er mulig. Et forsøg på at gøre »Minikritikken« mere fintmærkende vil være ensbetydende med at give den en falsk glorie af saglighed. Jfr. »Chaplin«s system, der har otte gradueringer i modsætning til »Kosmorama«s fem, og et omhyggeligt udregnet pointtal ovenikøbet. Vi kommer såmænd ikke »sandheden« om filmene nærmere af den grund. Red.

Undtagelsesvis har vi taget en gammel travet med i stjernebedømmelsen. John Hustons »Ridderfalken« havde premiere herhjemme 28. 10. 1946. Siden da er der ikke blevet slidt overvældende på den, bortset fra at Filmmuseet naturligvis har haft den på programmet. I anledning af at den for kort tid siden har været på det almindelige biografrepertoire, har vi taget den med her for at konstatere kritikernes holdning til den i dag. PS: Frederik G. Jungersen beder os gøre opmærksom på en fejl i forrige nummers stjernebedømmelse. Han havde givet »Pater Panchali« fire stjerner og prædikatet »mesterværk«, og ikke de tre stjerner, vi noterede ham for.

★★★★ = MESTERVÆRK

★★★ = SKAL ABSOLUT SES

★★ = SEVÆRDIG

★ = KAN TIL NØD SES

● = LIGEGYLDIG

	Anders Bodelsen	Per Calum	Martin Drouzy	Øystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piil	Henrik Stangerup	Jørgen Stegelmann
Ridderfalken (Huston)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★
EL, et handyr (Buñuel)	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★★	★★★
Fagre voksne verden (Nichols)	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★★	★★★	★★★
Skammen (Bergman)	★★	★★	★★★★	★★	★	★	★★★	★★	★★	★★★		
Den uødkelige historie (Welles)	★★	★★★	★★	★★★	★	★	★★★	★★★	★★★	★★★		●
Simon i ørkenen (Buñuel)	★★	★★	★★★	★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★★	★★	★
Udflugt i det røde (Godard)	★		★★★	★★	★	●	★★★	★★	★	★★★	★★★★	
Detektiven (Douglas)	★★			★	★	★★	★★	★★	★★	★★		★★★
Skalpejægerne (Pollack)	★★	★★		★★	★	★		★★		★★		
Glimt i et gyldent øje (Huston)	●	★★		●	★	★	★★		★★★	★		★★★
Barbarella, rumpigen og den sorte tyran (Vadim)	★★		★	★	●	★	★	★★★	●	★	★★★	★★
Man slår ikke en dame – end ikke med en blomst (Podskalsky)	★		★★			★	★		●	●		★★★
Grønsøfloden (Chabrol)	★			●	★	★	●	★	●	★★	★	★★
Uglens dag (Damiani)	★★				★	★★	★★	★	●	●	●	
De dræber kun een gang (Hutton)		★									★★★	
Den lette brigades angreb (Richardson)		★			●	★	★	★	●	●	●	★
Ræven (Rydell)	●	★★					★		★	●		●
Døden kommer kl. 3 (Thomas)	●	★				★						
De unge ta'r magten (Shear)	★			●		●			★			
Det gælder 15 millioner dollars (Reynolds)	●	★		●								★
Vi er alle konger (Zohar)						●			●			★★
Olsen banden (Balling)	★	●	★				●			●	●	
Hvad laver du i min seng (Mackendrick)		●								★		●
Milliard dollar hjernen (Russell)		●			●	●	★					
Slaget om Anzio (Dmytryk)					●	★	●		●		●	
To slags kærlighed (Comencini)					●			●	●	●	●	

15. årg. december 68 kr. 6.00

