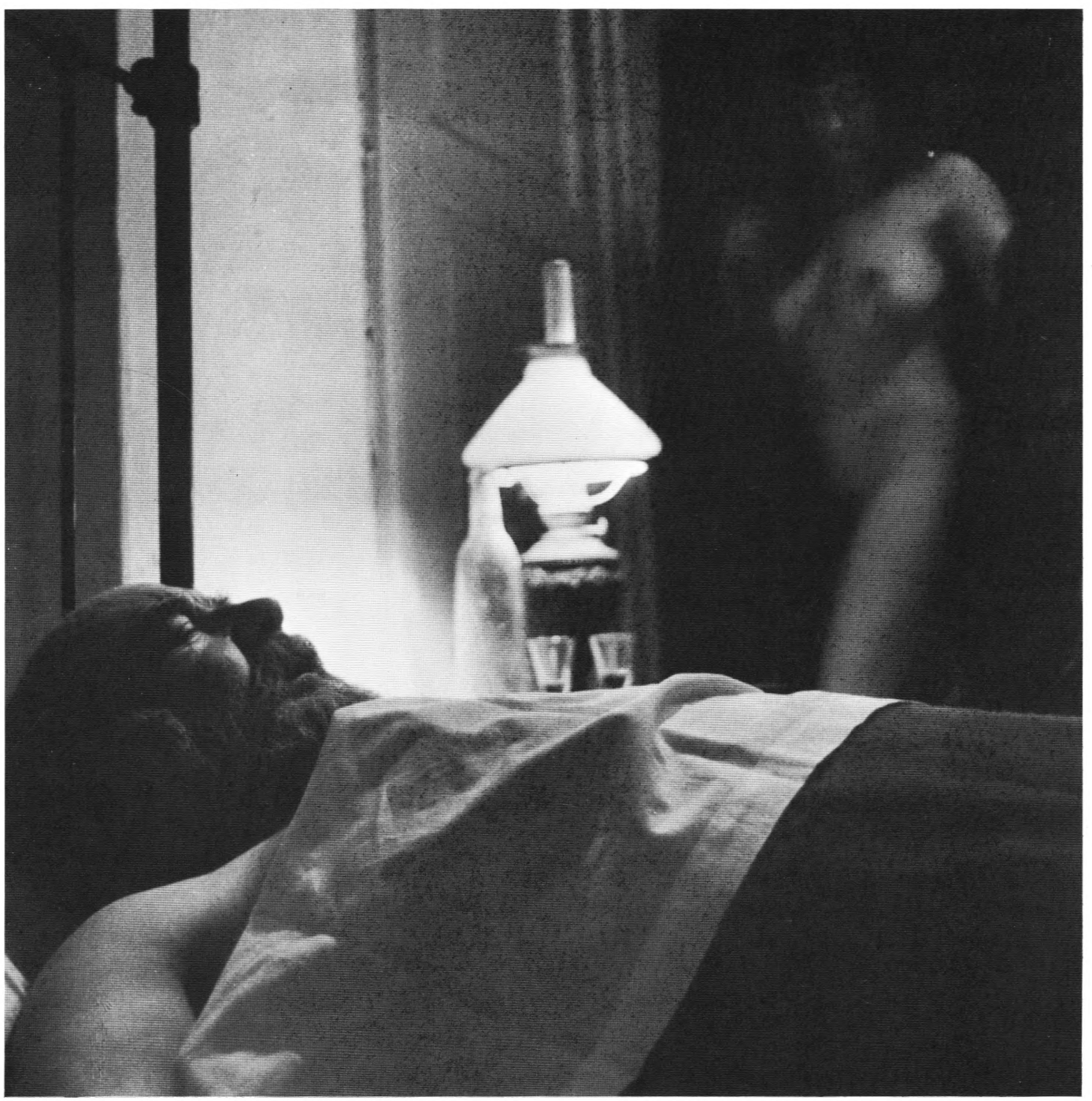
KOSMORAMA

90/filmtidsskrift



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.

»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 biografer 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.

UD AF GHETTOEN

Det forår, der gik, og den sommer, vi er midt i, har betegnet det store nybrud i dansk film. Det er der allerede blevet skrevet en masse om. Nogle har ment, at alle nye danske film er lige fremragende, både kunstnerisk og »teknisk«. Det er dem, der har hyldet »Tænk på et tal« som årets bedste danske film, der er dem, der i »MIG og dig« har set den store forårsbebuder. »Stine og drengene« og »Midt i en jazztid« fik også en jubelmodtagelse rundt omkring. Flertallet af danske dagbladskritikere enedes dog meget fornuftigt om at give en Bodil til »Balladen om Carl-Henning«, men samme flertal myrdede af en eller anden uforklarlig grund »Kys til højre og venstre«. Filmen blev kun taget i forsvar af Erik Ulrichsen. Det er først og fremmest de to sidste film, vi i dette nummer har fundet det berettiget at behandle på fremtrædende plads.

Om vi i de forløbne måneder kun var blevet præsenteret for *de* to film ville det være på sin plads at råbe hurra for foråret. Så vidt forskellige de to film end er indbyrdes, ville de præsentere Danmark på den bedst tænkelige måde – om de blev sendt til de rette festival'er. Det ser ud til at »Balladen om Carl-Henning« kommer til Berlin, så lad os prøve med en opstilling. »Manden, der tænkte ting« var i Cannes. Hvorfor så ikke prøve at sende »Klabautermanden« til det superkræsne Venedig, hvor man helst kun beskæftiger sig med anerkendte filmkunstnere? Og hvorfor ikke – i den helt anden ende – sende »Kys til højre og venstre« til debutantfestival'en i Pesaro? Det kan lyde flot på den måde at jonglere med de forskellige film, men sandheden er – for pokker! – at Danmark for første gang siden Gorm den Gamle er i stand til at dække alle fire festivaler indenfor samme år. For første gang kan vi vise det udland, der ikke har betragtet begrebet »dansk film« som andet og mere end frikadellefilm med opbagt sovs, at der virkelig sker noget herhjemme. Men er man i filmfonden klar over, at der findes andre festival'er end dem i Cannes og Berlin, hvor champagnen flyder og stjernerne flokkes?

Ledelsen af Venedigfestival'en har – meget forståeligt – ikke villet *røre* ved dansk film siden »Gertrud«. Det har fået Hauerslev til at lægge sin italienske parleur bort. Men har vi i den øjeblikkelige situation råd til at lade hånt om Venedig? Var det ikke værd at forsøge et stormløb nok engang – om ikke andet så for sportens skyld? Ligeledes burde filmfonden også se en sport i at kontakte alle de mindre festival'er, fra Utrecht til Hyère og Pesaro, hvor unge instruktører fra alle verdens lande udveksler erfaringer, inspirerer hinanden, diskuterer og kritiserer hinandens film. Svenskerne (der er de igen!) har systematisk satset på de mindre festival'er. Det var således i Pesaro, at Jonas Cornell første gang trådte frem for et internationalt kritisk forum. Det kan betyde uendeligt meget for en debutant som Ole Roos, der i årevis har levet i den danske kortfilms lumre og intrigante ghetto, at komme ud og møde jævnaldrende spillefilmsinstruktører. En Bellochio. En Philippe Garrell.

I det store land kan en ung instruktør se om ikke stort, så dog en smule overbærende på om han bliver båret frem på en bakke ved en international festival. Han har i forvejen det store publikum. Han er fransk, han er amerikansk. Den unge instruktør i det lille land kan ikke tage det helt så roligt. Han er spærret inde og er afhængig af et eller andet tilfældigt filmisk halvdannet miljø, der enten finder på overdrevent at hylde ham som en gud eller støde ham ned af en sidegade til Algade. Den gode festival er fremfor alt de mindre vesteuropæiske, de østeuropæiske, de latinamerikanske og de afrikanske landes chance. Til et godt filmmiljø hører horisont. Kontakter udadtil. Det har østeuropæerne og latinamerikanerne og afrikaerne og ikke mindst svenskerne for længst fundet ud af. Nu er det op til os selv. Op til vores producenter. Op til Hauerslev.

H. S.

KOSMORAMA

Forsiden:
En scene fra Henning Carlsens nyeste film »Klabautermanden«, der er blevet til efter en roman af Aksel Sandemose. Filmen får danmarkspremiere i slutningen af denne måned, hvorefter vi vender tilbage til emnet, dels med interview med Henning Carlsen, dels med anmeldelse af filmen.

Bagsiden:
John Price som Steinmetz, det genialske overmenneske, i den debuterende Jens Ravns spillefilm »Manden der tænkte ting«. Filmen er en bemærkelsesværdig sikker stiløvelse, som anmeldes i næste nummer af Kosmorama.

BOD OG BEDRING.
Vi er kede af, at Kosmorama denne gang er stærkt forsinket. Vi beklager, og vi lover bod og bedring til både tålmodige og utålmodige abonnenter og løskøbere. Årsagen til forsinkelsen af bladet har dels været den stærkt udvidede stofmængde – der dog forhåbentlig kan være en beskeden kompensation for læserne – dels ydre faktorer, så som manuskripter, der på mystisk vis er gået tabt undervejs til trykkeriet. Men som sagt, vi lover at forbedre os. Indtil da kan vi kun beklage forsinkelsen.

Redaktionen.

NÆSTE OMBÆRING.
Næste nummer af Kosmorama udkommer i begyndelsen af juli. Foruden allerede bebudet orientering om Jens Ravns og Henning Carlsens nye film vil nummeret også indeholde en fyldig rapport fra den netop sluttede festival i Cannes, hvor britisk filmkunst høstede ros med festivalens fornemste pris til Lindsay Andersons »If« og prisen som bedste skuespillerinde til Vanessa Redgrave for hendes præstation i »Isadora«. I det hele taget synes engelsk film atter at være inde i en – måske kun beskeden – opgangsperiode, og vi supplerer i et kommende nummer af Kosmorama med en redegørelse for »New Cinema in Britain«.

Vanessa Redgrave i »Isadora«. Præstationen gav skuespillerinden pris i Cannes.

Indholdsfortegnelse

Morten Piil: Den umodne dansker 112
Palle Kjærulff-Schmidts film analyseres

Fremtiden for dansk film:
Flemming John Olsen interviewet af Henrik Iversen 118
Ove Sevel interviewet af Karsten Svensson 120
Henrik Sandberg interviewet af Carsten Winkler 121
Mogens Skot-Hansen interviewet af Carsten Winkler 123
Sam Lomberg interviewet af Henrik Iversen 124

Tre teknikere kommenterer:
Christian Hartkopp interviewet af Per Calum og Ib Monty 126
Erik Jensen interviewet af Henrik Iversen 126
Bent Fabricius-Bjerre interviewet af Henrik Iversen 127

Anne Born Rasmussen:
Belysning af dansk filmproduktion idag 128

Poul Malmkjær: Balladen om Carl-Henning 135

Niels Jensen: Kys til højre og venstre 137

Øystein Hjort: Stine og drengene 139

Nye billeder 140

Helge Andersen: Biograf contra TV 142

Herman Warm:
Dreyer brugte sandheden som stilmiddel 146

Søren Kjørup: Døden, floden, toget 148
Satyajit Rays Apu-trilogi analyseres

Da Jacques Tati fik sin Bodil 152

Flugten til Amerika:
Michel Delahaye: Jacques Demy i Hollywood 154
Anders Bodelsen: Rosemary's Baby 162
Ib Monty: Detektiven som funktionær 164

Øystein Hjort: Indvielse til kærligheden 168

Albert Wiinblad: Romeo og Julie 170

Viggo Holm Jensen: Monstrer og robotter 172

Bøger og tidsskrifter 175

Premiererne 177

Minikritik 179

DEN UMODNE DANSKER

MORTEN PIIL

Instruktøren Palle Kjærulff-Schmidt har gang på gang vakt forventninger, men kun én gang har han fuldt ud indfriet de store løfter, han i næsten alle sine film har givet med sin skildring af den umodne og frustrerede dansker. I artiklen redegøres der for Palle Kjærulff-Schmidts produktion.

1/

Siden den nu 37-årige Palle Kjærulff-Schmidt i 1957 debuterede med det sociale problemdrama »Bundfald« har han været dansk films førende instruktør i den unge generation, manden, man håbede på og ventede sig noget af. Kun én gang kan disse forhåbninger siges at være blevet fuldt ud indfriet – det blev de i »Der var engang en krig« fra 1966. Ingen af instruktørens øvrige film er blot tilnærmelsesvis så helstøbt, selv om han tilsyneladende kun i studenter-komedien »De sjove år« er gået på kompromis for at leve op til ubeslægtede idealer om dansk folkelighed. Ansvaret for de uegale resultater må Palle Kjærulff-Schmidt dele med Klaus Rifbjerg, der – med undtagelse af instruktørens første og sidste film – har forfattet hele produktionens manuskripter. Samarbejdet mellem de to har været nært, og befrugtende i hvert fald i tre tilfælde – »Der var engang en krig«, »Weekend« og »To«. Derimod angav »Historien om Barbara« og »I den grønne skov«, at parret havde nået en blindgade, og Palle Kjærulff-Schmidt skrev derefter selv manuskriptet til sin filmatisering af Anders Bodelsens thriller »Tænk på et tal«.

Palle Kjærulff-Schmidts bedste film har ikke vakt samme internationale opmærksomhed som Henning Carlsens (selv om »Weekend« blev respektfuldt modtaget af »Cahiers du Cinéma«). Det kan skyldes, at han som oftest arbejder med en speciel dansk problematik og specielt danske miljøer. Hans gennemgående hovedperson er den umodne, tøvende, drømmende, neurotiske og mere eller mindre frustrerede dansker, drengen eller den unge mand, der endnu ikke har »fundet sig selv«, men stædigt arbejder på at opbygge sin identitet og komme på højde med sine omgivelser. Dette er ikke en problematik, der kan forløses i drama, for denne ubestrideligt typiske dansker magter ikke de store udsving og slet ikke den store udvikling. Skønt han ofte ses i løb, kan han ikke gøre sig fri – han vil altid være afhængig af sine venner og sit miljø. Selv om han – som Jens Østerholm i den indledende sporvognsscene i »To« – omhyggeligt beder om at få en ligeud, vil det altid i sidste ende blive en omstigning. I »I den grønne skov« står Peter Steen af i Rungsted og vender hjem til de venner, der giver ham den eneste form for tryghed, han kender, og i »Tænk på et tal« må Henning Moritzen vende næsen hjemad ribbet for alle technicolor-drømme. Palle Kjærulff-Schmidts hovedpersoner går i ring. De bliver nogle – som regel skuffende – erfaringer rigere på deres rundtur, men instruktøren antyder ikke dermed, at de bliver mere modne og voksne. Kun »Historien om Barbara« skildrer en fuldbyrdet modningsproces, men her er hovedpersonen en kvinde, og signalementet af hendes udvikling har ingen synderlig psykologisk overbevisende kraft.

Yvonne Ingdal i »Sommerkrig«. Til venstre ses en scene fra »To« med Yvonne Ingdal og Jens Østerholm.

2/

Debuten »Bundfald« blev godt modtaget af pressen, og selv om den tog fejl i sin vurdering af filmens kvaliteter, kan man nu være glad for, at den da 26-årige Kjærulff-Schmidt fik dette skub med på vejen. Filmen blev lavet på et tidspunkt, da ikke blot den danske, men også den øvrige europæiske filmproduktion var ved at gå i stå i konservatisme og fantasiløshed, og Kjærulff-Schmidt var endnu ikke moden til at bryde nogen af de konventionelle rammer.

Set i dag slutter filmen sig skuffende tæt op til den naive social-pædagogiske danske linie, repræsenteret af film som »Farlig ungdom« og »Café Paradis«. Den har en uden tvivl stærkt forenklet forklaring på, at en pæn ung mand fra provinsen lader sig lokke til at agere trækkerdreng til bedste for to voldsforbrydere – 30.000 unge mangler lærepladser. Det falder aldrig den lidt ubehageligt politi-venlige film ind at røre ved problemets kerne: at særlovgivningen om homoseksuelle forhold er urimelig og kriminalitetsfremmende. Filmens holdning i så henseende angives kun alt for klart af en indledende takke-tekst til Jens Jersild. Der kan dog næppe være tvivl om, at »Bundfald« hæver sig betydeligt over gennemsnittet af datidens danske prestige-film. Trods en lidt stiv fotografering og gammeldags belysning har iscenesættelsen en troværdig realistisk overflade og et lige så troværdigt dæmpet tonefald. Og i glimt beskrives Ib Mossins ensomhed med lidt af den følsomhed, der skulle komme til at kendetegne instruktørens senere film. Filmens bedste afsnit skildrer hans usikre entré i søskendeparret Bent Christensen-Birgitte Bruuns hjem, hans ensomme undren, da Birgitte Bruun kommer hjem en sen nattetime med en ven og hans mere afslappede sludder med hende næste morgen.

I sådanne scener, hvor personerne ikke konfronteres med afgørende dramatisk virkning, men umærkeligt afslører deres karakter, viser Kjærulff-Schmidt bedst sin fine evne til at ramme en dansk hverdagstone. Hver gang Bent Christensens trækkerdrenge-alfons optræder, henvises filmen imidlertid til det rene melodrama, og den kriminalistiske del af historien tynges især henimod slutningen af nogle slemme urimeligheder (Bent Christensen stjæler for eksempel helt umotiveret et ur, tilsyneladende blot for at manuskriptforfatteren skal kunne give ham hans fortjente straf). Spillet er i øvrigt påfaldende uteatralsk, men uden megen nerve – langt bedst er den fremragende Jacob Nielsen i en dranker-birolle, som han med ganske få replikker får placeret i filmens centrum. Man ser dog også med glæde Lone Hertz som en mindre sød pige. Dengang kunne hun spille filmkomedie!

»De sjove år« (1959) indledte Kjærulff-Schmidts årelange samarbejde med Klaus Rifbjerg, men hvor gerne man end ville, er det umuligt at rehabilitere dette helt igennem flove og forløjede studenterlystspil. Udgangspunktet er acceptabelt nok: i komedieform at skildre kollegie-studenters økonomiske, studiemæssige og personlige vanskeligheder. Filmen gør sig i sine præmisser adskillige anstrengelser for at vise realitetsfornemmelse og giver da også – i sit eneste vellykkede afsnit – en rammende satirisk skildring af en rus-studines første forvirrende dag på universitetet. Desværre falder den efterhånden for alle de nemmeste løsninger og postulerer for eksempel horribelt, at den utilpassede Jens Østerholm kan få orden i sine forhold ved at indlogere sig hos Clara Pontoppidan, der endnu engang giver kuldegysninger som dansk films »forstående« gamle dame. Og filmens krampagtige forsøg på at være festlig, folkelig og fornøjelig er der ingen grund til at kommentere nærmere.

Scene fra »Weekend«.

3/

Det store spring til pioner-realismen i »Weekend« (1962) afspejler ikke blot en udvikling hos Palle Kjærulff-Schmidt personlig, men samtidig udviklingen i europæisk film overhovedet. 1960 blev »den nye bølges« år herhjemme; Truffaut, Godard og Resnais introduceredes, og John Cassavetes' delvis improviserede »Skygger« vakte i 1961 filmanmelderen Rifbjergs begejstring. Men det må retfærdigvis straks understreges, at »Weekend« kun indirekte lod sig inspirere af udenlandske film, i den forstand at konventionel fotografering og manuskript-konstruktion undgås. »Weekend« er resolut dansk i emne og synsvinkel – og desværre lige så dansk i sine filmiske begrænsninger.

Det er klart, at »Weekend« indeholdt en forfriskende chok-værdi for dem, der tørstede efter at se levende danske mennesker og troværdige danske miljøer i en dansk film. Men hvordan holder filmen uden dette stimulerende første-indtryk? Set i dag forekommer »Weekend« at være en ret ensporet og lukket film, konsekvent nok i sin overfladebeskrivelse af nagende frustrationer og dansk øl-spleen, men alt for undvigende i analysen af disse uforløste velfærdsmennesker. Både Kjærulff-Schmidt og Rifbjerg er lyrikere af gemyt – de løsrevne scener og stemninger interesserer dem mere end en gennemført idémæssig, social eller psykologisk analyse, og »Weekend« levendegør stædigt og akkumulativt ganske effektivt en trykkende stemning af lede, håbløshed og stagnation.

Filmens grundskavank er, at denne stille, lurende desperation ikke forløses poetisk. Palle Kjærulff-Schmidt er endnu ikke rigtig blevet ven med kameraet, hvis stive og træge panoreringer ikke får etableret nogen særlig nærværende kontakt mellem natur og mennesker, selv om dette tydeligvis tilstræbes. Resultatet er, at filmen af og til kommer til at virke kluntet udstillende i stedet for solidarisk – som når Jesper Jensen og Elsebeth Knudsen udveksler ædende onde skældsord. Den knugende følelse af stilstand og impotens, der piner disse weekend-mennesker, bliver sjældent andet end en blot og bar konstatering af tingenes triste tilstand, og først mod slutningen kommer der gnister af ægte farlighed ind i denne prosaiske realisme. Jens Østerholms dumme aggressioner ved frokostbordet gør ikke blot ondt på de implicerede, men også lidt på tilskueren, og da Willy Rathnov tages fra ryggen som et ludende rovdyr og går løs på Lotte Tarp, kommer filmen ind på et spor, man gerne havde set den forfølge. Kan disse weekend-mennesker leve i anarki? Hvor langt rækker deres gruppe-solidaritet? Kan de acceptere vold inden for deres egen gruppe? I stedet snakker Jens Østerholm retorisk om »bombeangreb« á la Rifbjerg i en TV-diskussion, og der rundes slapt af med en konstatering: »Det er ikke til at bære«.

Mindre ambitiøs, men også mere tilfredsstillende er parrets næste film »To« (1964) som straks fra starten røber, at Palle Kjærulff-Schimdt har draget nytte af erfaringerne fra »Weekend« og smidiggjort sin fortællestil betydeligt, for eksempel lært med fordel at bruge kørende kamera. Det er blevet hævdet, at Jens Østerholm i »To« viderefører sin figur fra »Weekend«, men det er ikke rigtig. »Weekend«s Lars er en forholdsvis selvsikker, forholdsvis moden outsider, mens Niels i »To« lever i den rene pubertetstilstand, selv om han er ved at runde de tredive. Ved filmens begyndelse forsøger han et opbrud, flytter ud af sit værelse uden at have skaffet et nyt og benytter sin kuffert som et slags våben mod Yvonne Ingdal for at finde ud af, hvor fast hun vil knytte sig til ham. Hendes idealer er borgerlige, og hun skiftevis tiltrækkes og frastødes af den evigt fantaserende ven, der har en usikker levevej som biografkontrollør.

Dansk-tysk møde i »Der var engang en krig«.

Dette sært svævende forhold skildres nuanceret, følsomt, overbevisende og præcist i hver lille nerve-svingning og dulmende forsoning. Den halvt desperate, halvt resignerede ensomhedsfornemmelse, følelsen af, at noget skal nås, nu ellers aldrig, viderebringes ubesværet af Jens Østerholm, Kjærulff-Schmidts bedste mandlige skuespiller, og Yvonne Ingdals ofte helt stumme spil registrerer med samme selvfølgelighed hver lille følelseskrusning hos pigen. Desuden rummer filmen meget smukke enkelt-scener, hvor det for første gang lykkes Kjærulff-Schmidt at smelte den dramatiske situation sammen med omgivelserne til en ægte poetisk helhed. I en kærlighedsscene i halvmørke virkeliggøres hovedpersonens drømme-univers, og det rolige totalbillede angiver den harmoni, der pludselig er opstået i parrets forhold.

Denne scene har tidligere i filmen et fint modstykke i den pinagtige situation, der ikke kan undgås, da Peter Steen dukker op og inviterer Yvonne Ingdal til middag. Niels må bakke ud, og forlader ensom lejligheden i tusmørket. Han er som helhed et rammende portræt af den rodløse, på én gang drengede og aldrende fantast, for gammel til *sturm und drang* og allerede nostalgisk tilbageskuende mod de »gode, gamle dage«. Hans udvikling mod det kriminelle er omhyggeligt begrundet i hans manglende sociale fodfæste og hans trang til at få et fastere tag om pigen. Det er filmens begrænsning, at den ikke formår at tilspidse de givne komponenter dramatisk – skænderierne fortsætter bare, tilsyneladende med en vedvarende adskillelse til følge. Men slutningen virker blot som om instruktøren ryster Niels af sig med et skuldertræk.

»Sommerkrig«, (1965) der var det danske halvtimesbidrag til episodefilmen »Nordisk kvadrille«, røbede en endnu sikrere formel beherskelse og billedrytmisk fornemmelse i sin velkomponerede beretning om en soldat, der »deserterer« under en sommermanøvre og når at få danset en eftermiddags-twist med stuepigen Yvonne Ingdal på et menneskefattigt hotel, inden han hentes af militærpolitiet. Filmen er så lyrisk lagt an, at det virker som lidt af en pleonasme, når soldaten Christoffer Bro i to scener læser Prévert-digte op. Digtenes angivelse af en pacifistisk tendens er i hvert fald overflødig, for instruktørens holdning fremgår klart og velformuleret af filmens bedste sekvens, som i en stadig heftigere rytme skildrer soldatens forvildede styrt-løb lige ind i militær-manøvrens larmende brændpunkt. Kontrasten mellem det fredelige, solbeskinnede danske sommerland og de halvt skræmmende, halvt absurde manøvrer får smukke udtryk i Rolf Rønnes sort-hvide CinemaScope-foto, hvor helikopter-optagelser indgår funktionelt som understregning af hovedpersonens isolation og hjælpeløshed. Den samlede virkning af filmen er imidlertid ikke synderlig stærk –

personerne holdes på afstand, og det afsluttende dansemøde har nok både sensualitet og charme, men intet af den lidenskab, der kunne have hævet filmen over det nydeligt bagatelagtige.

4/

Palle Kjærulff-Schmidts udvikling fra »Weekend« til »Der var engang en krig« (1966) angiver en stadig stærkere trang til afdramatisering, til en total opløsning af vedtagne dramatiske strukturer. I stedet lægges vægten på, hvad man kunne kalde en »poetisk realisme« – ustiliserede hverdagssituationer poetisk opfattet. I »Der var engang en krig« når denne metode sit kunstneriske højdepunkt. Her tages to udgangspunkter, som filmen mere eller mindre har til fælles med nogle af de mest vellykkede værker i dansk filmhistorie (»Du skal ære din hustru«, »Sommerglæder«, »Barnet«, »Ordet«): familien og tidsbilledet. Hvordan reagerede en typisk dansk borgerlig familie under Besættelsen? Hvordan formede hverdagen sig for de danskere, der ikke direkte var involveret i nogen af krigens voldsomme begivenheder?

Selv om man ikke har noget førstehåndskendskab til Besættelsestiden, føler man sig overbevist om, at filmen besvarer disse spørgsmål så sandfærdigt som det nu engang er muligt i et kunstværk. Pludselig har man selv oplevet denne periode med hele dens uformulerede oprørstrang og dens svagt antydede dagligstue-uro, dens tavse fjendskab og selvfølgelige resignation. Besættelsen kunne naturligvis ikke for alvor slå den danske hverdag ud af dens rytme – højst give den et hastigere pulsslag, når en uforståelig død eller en værnemagts-manifestation markerede forskellen mellem før og nu.

Det er uendelig karakteristisk, at Palle Kjærulff-Schmidt og Klaus Rifbjerg af den mest dramatiske periode i den nyere Danmarkshistorie uddrager et lille statisk hverdagsbillede med en umoden person som centrum. For den 14-årige Tim er krigen kun vage antydninger om, at der andre steder føres en tilværelse på liv og død, hvor nogen har ret (englænderne med staniol-papiret) og andre uret (de fjerne tyskere, der ekspederes sidst i butikken). Det er svært at mobilisere nogen aktiv modvilje mod de uniformerede tyske soldater, der klapper en hund som alle andre mennesker – det bliver kun til lidt mekanisk vrængen. Men krigen indgår som baggrund og inspiration for den vigtigste del af Tims liv – drømmene, pubertetens uerklærede forelskelse og erotiske fantasteri. Et enkelt gudbenådet øjeblik smelter forelskelsen og besættelsens underliggende fællesskabsfølelse sammen: da Tim og Lis (Yvonne Ingdal) i biografen ser den antinazistiske satire »Lambeth Walk« og Lis' ubeherskede latter giver Tim mod til at tage hendes hånd. »Sammen ler de i en blanding af beklemmelse, befriet morskab, angst og lykke«, som der står i manuskriptet.

Poesi og præcision går ofte hånd i hånd, og filmens poesi opstår ikke mindst, fordi hver indstilling har noget konkret og koncist at fortælle og gør det uden en overdosering af »poetiske« virkemidler. Hele pubertetens sjælelige ingenmandsland, den hypersensitive vaklen mellem barnets og de voksnes verden, er sjældent set så præcist indfanget som her. De fester, Tims storesøstre holder og som han selv er for ung til at deltage aktivt i, ses for det meste gennem hans øjne, hvad der er med til at give dem friskhed i iagttagelsen og en vemodig atmosfære af svunden ungdom. Instruktøren – og vi med ham – ser tilbage på sig selv som Tim, der til gengæld ser frem til voksne glæder. Tim ved godt, at forelskelsen i Lis nødvendigvis må være henvist til at blive fuldbyrdet i fantasier, for i fjortenårsalderen er det svært at handle med konsekvenser (som det i øvrigt altid er det for Kjærulff-Schmidts helte). I stedet må et selvmordsforsøg med løst krudt gøre det ud for en slags tragisk udløsning, der baner vej for den lette, løbende afrunding.

Fra barndommens mærkeligt afklarede og bekvemt beskyttede land sprang Kjærulff-Schmidt og Rifbjerg i »Historien om Barbara« (1967) frem til et nutidigt teater-, film-, og skuespillermiljø, som står dem nær og som man – overfladisk set – skulle tro havde forudsætninger for at bringe dem frugtbar inspiration. Som helhed aftegner parrets film imidlertid det samme mønster som Rifbjergs rent litterære produktion – de tilbageskuende, realistisk-poetiske værker (»Amagerdigte«, »Lonni og Karl«) lykkes bedst. »Historien om Barbara« er – også ved gensynet – en katastrofe, ufatteligt primitivt skrevet og vaklende instrueret og tilsyneladende undfanget i en ukritisk selvtillidsrus efter »Der var engang en krig«s prestigesucces. Filmen forudsætter naivt, at den kan interessere tilskuerne for en ung skuespillerinde, hvis eneste gennemgående karaktertræk er en enorm og uforklaret selvoptagethed. Hun er gået følelsesmæssigt i stå, farter muggen og fortravlet omkring fra den ene mindre rolle til den anden og afviser surt de sagesløse bipersoner, der prøver at hjælpe hende. En vis atmosfære af futil, nervesønderslidende og monoton forjagethed fremmanes i første halvdels korte flakkende scener, men i Yvonne Ingdals meget lukkede fremstilling (dette er hendes eneste utilstrækkelige filmpræstation) er det umuligt at anskue pigens depressioner og nervesammenbrud med samme bekymrede interesse som den hendes tålmodige mandlige rådgivere lægger for dagen. I stedet må man muntre sig med lidt nøgle-kiggeri: pudsig optræden af Carlo M. Pedersen og Ove Sprogøe, utilslørede småselvportrætter af filmens instruktør og forfatter, komplet med Tessebølle-diskussioner og instruktørens larmende søn ind fra højre. Til slut postuleres det, at skuespillerinden får livslysten igen, hvilket gøres synonymt med genvakt erotisk vitalitet og en vis ubestemt forsoning med fortiden, repræsenteret af den afdødes far. Ubehændigt forklaret af en speaker (Rifbjerg selv) virker denne »udvikling« falsk og påklistret.

Hvad man end vil mene om »I den grønne skov« (1968) varer den sig vel for at hefte sådanne postulater på sin hovedperson, der – som de fleste andre mandlige hovedpersoner i instruktørens film – ikke kommer ud af stedet, i dette tilfælde Dyrehavsbakken. Ens irritation over denne stædige optagethed af den ubeslutsomme, handlesvage og udviklingsløse unge mand kunne ved første gennemsyn gøre én blind for filmens beskedne kvaliteter: dens velramte melankolske tone af gemytlig dansk veghed, dens desillusionerede vignetter af nogle ikke længere helt unge menneskers ikke længere særlig helhjertede kærlighedskvaler i Dyrehavens sol og morgentåge. Et par gode sange af kombinationen Fabricius-Bjerre, Rifbjerg, spredte smukke glimt af Yvonne Ingdal og Ellen Winther, et også ved andet gennemsyn bevægende Bellman-foredrag af Morten Grunwald er andre plusser, som dog ikke opvejer instruktørens totale svigten, når han skal være let og slagfærdig eller folkelig og fornøjelig. Som instruktør er Palle Kjærulff-Schmidt blottet for *showmanship* – et alvorligt handicap i en film som »I den grønne skov«, hvor en medrivende charme helst skulle camouflere det tynde, episodiske manuskript.

Samme mangel på *showmanship,* på evne til at få en scene til at fungere, hæmmer instruktørens nyeste genre-film, hans filmatisering af Anders Bodelsens thriller »Tænk på et tal«. Forfatter-skiftet opstod ifølge instruktøren af en trang til at filme noget mere handlingsbetonet end et Rifbjerg-manuskript giver mulighed for. Kjærulff-Schmidt lægger imidlertid ikke sin hidtidige pertentligt neddæmpede stil om efter gysergenrens mere kontante krav, og bogens udspekulerede og stadig mere hårdkogte kasserer Borck bliver i filmen til endnu en veg og vag Kjærulff-Schmidt-helt uden gnist af den beslutsomhed, der skulle sandsynliggøre de konsekvensrige handlinger, han vitterligt af og til udfører.

5/

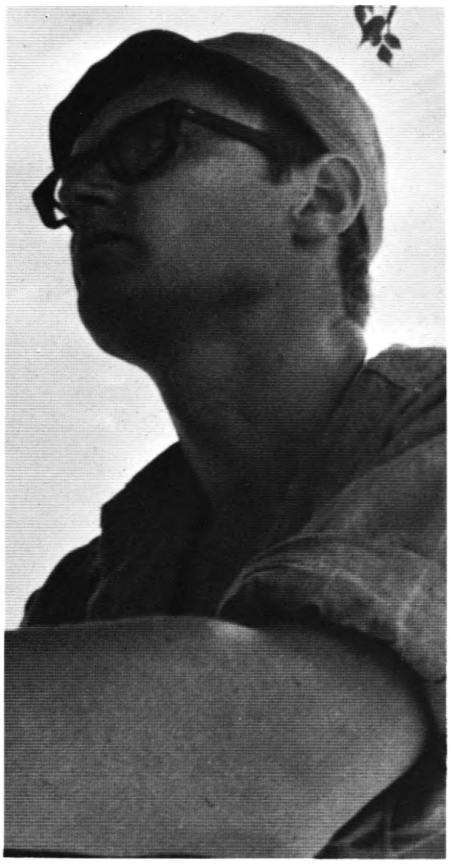
Instruktøren synes igen at have opfattet sin hovedperson som en »typisk dansker«, der mangler temperament og format til at leve op til en tilværelse uden for normerne. Der gemmer sig naturligvis en vis snedighed bag Henning Moritzens venligt neutrale maske, men de fleste af hans reaktioner præges af apatisk resignation, som om han på forhånd havde opgivet at få noget ud af de penge, han – i filmen – så uforklarligt har stjålet. Filmen udvikler sig da til en halvtrist, halvironisk lille historie om forbrydelsens nytteløshed og den materielle velfærds utilstrækkelighed. Bogens forsøg på at se Borcks tyveri i en større velfærds-social sammenhæng og på at skabe en foruroligende Hitchcocksk indforståethed mellem den åbenlyse psykopat og den ulastelige lille tyvagtige samfundsstøtte forsvinder i filmens prosaiske genfortælling af den ydre handling, og skildringen af Borcks forhold til Bibi Anderssons eventyrerske bliver skuffende vag. Hvor forelsket er Borck? Hvor meget vil han ofre for hendes skyld?

Bortset fra nogle ganske veliscenesatte småscener fra dagliglivet i den bank, hvor Borck er ansat, kører filmen tomgang i det anekdotiske. Instruktørens hårdnakkede bestræbelser på at holde sig strengt til den givne historie giver ikke bonus, fordi dette medfører, at spændingen fortyndes ud i en

mængde, ofte gennemjappede små-scener. Især i starten hugges handlingen op på en så afsnuppet måde, at der slet ikke lægges op til de to røveri-forsøg, som begge falder meget nerveforladt ud. Kameraindstillingerne er næsten konstant en monoton halvtotal med et deraf følgende tab af atmosfære både ude og inde, og de mange indklippede reaktionsbilleder forskertser en del af den spænding og frem for alt den klare orientering, der kunne være skabt, hvis kassereren noget oftere var blevet set i samme indstilling som bankens øvrige personale. Denne uklarhed omkring bankfunktionærernes placering i lokalet får tillige én til at stille irrelevante spørgsmål. Er det for eksempel sandsynligt, at Miriam ikke kan genkende den ellers meget markant udseende Sorgenfrey?

Gysergenren kræver en særlig publikumsorienteret disciplin og stiliseringsevne, som ikke synes at være Palle Kjærulff-Schmidt givet. Derimod bekræfter den i sine små biportrætter – Miriam, Cordelius, Simonsen – instruktørens store talent for at give diskrete, fint antydende skitser af genkendelige danske hverdagsmennesker. Efter »Tænk på et tal« ser det ud til, at Kjærulff-Schmidt står foran lidt af en skillevej. Vil han fortsætte med at bruge sit ubestridelige professionelle håndelag til at skabe genrefilm, der kun sporadisk afspejler hans virkelige styrke som instruktør, eller vil han tage tråden op fra »Der var engang en krig« og endnu engang gå tæt ind på *den* erindrede hverdag, han med et så selvfølgeligt mesterskab formår at give liv på lærredet? Man håber det sidste.

Herunder: Palle Kjærulff-Schmidt. Til højre Bibi Andersson i »Tænk på et tal«.



FREMTIDEN FO

FEM PRODUCER

FLEMMING JOHN OLSEN

"JEG VIL HA' PUBLIKUM TILBAGE I LOVEN"

■

På Saga Studio sidder Flemming John Olsen – også kaldet Big John. Om nogen skal forsvare de traditionelle danske filmfarver må det være ham. For tiden er man på Saga ved at gøre »Helle for Lykke« færdig til udsendelse. Den skal have premiere sidst i juni, et tidspunkt som Fl. John Olsen nærer tillid til, efterhånden som folk nu går mere og mere i biografen om sommeren.

Men vi skal begynde forfra, stille spørgsmål, som gennem deres svar skal belyse direktørens stilling i danske film.

– *Hvorfor producerer De film?*

– Vi kan sige, at det skyldes tradition, at det er inertiens lov, jeg er anden generation, og der lå en produktionsvirksomhed som forudsætning for at kunne drive biografteaternæring. Og så er det jo vanvittigt morsomt at lave film, selv om det er noget rædselsfuldt farligt noget – det sidste skal jo ikke underkendes.

– *Hvor stor er Deres medindflydelse på filmen, set over for de udøvende kunstnere?*

– De filmologer, som stiller det spørgsmål lider af en eller anden mærkelig tvangstanke om, at en producent enten er en mæcen eller en finansier, og de mener formentlig at hans indflydelse bør stoppe der. Al anden indblanding er et voldsomt indgreb i kunstnerens frihed. Det er det skrækkelige dogme, vi kender helt tilbage til tyverne og trediverne, og som disse reaktionære intellektuelle ikke kan få ud af deres hjerner, fordi de ikke *ved,* hvordan det fungerer. Filmproducenten skulle gerne være meget mere end det. Han er den, der har ideen, den der træffer valget om en film skal produceres, lægges på hylden eller skrives om endnu en gang. Han gør det jo ikke særligt frit, han handler efter et samspil af omstændigheder. Men på hele det forstadium, hvor en film bliver til noget skriftligt og endelig skal sættes i gang, er der ikke tvivl om, at en producent er og skal være en meget vigtig faktor. Over for kunstnerne skal han bl. a. være eksponent for en lidt overhørt, udtværet og negligeret gruppe, der hedder publikum.

Når han endelig har sluttet nedtællingen og raketten går fra rampen, bliver han en temmelig værgeløs mand. Så kan han ikke blande sig i noget mere, med mindre instruktøren beder ham slukke små ildebrande. Han sidder med inde og ser prøver, han går ned og siger goddag på scenen, han er med i baggrunden som en stor glad onkel, et eller andet, der fortæller at alle er lige dygtige og forsøger at gøre alle lykkelige. Hvis det ikke er så »lykkelig« en film, så er han noget, der sidder fortvivlet eller sur oppe bag ved, men han er stadig en temmelig værgeløs mand, fordi han ikke kan blande sig så forfærdelig meget i det.

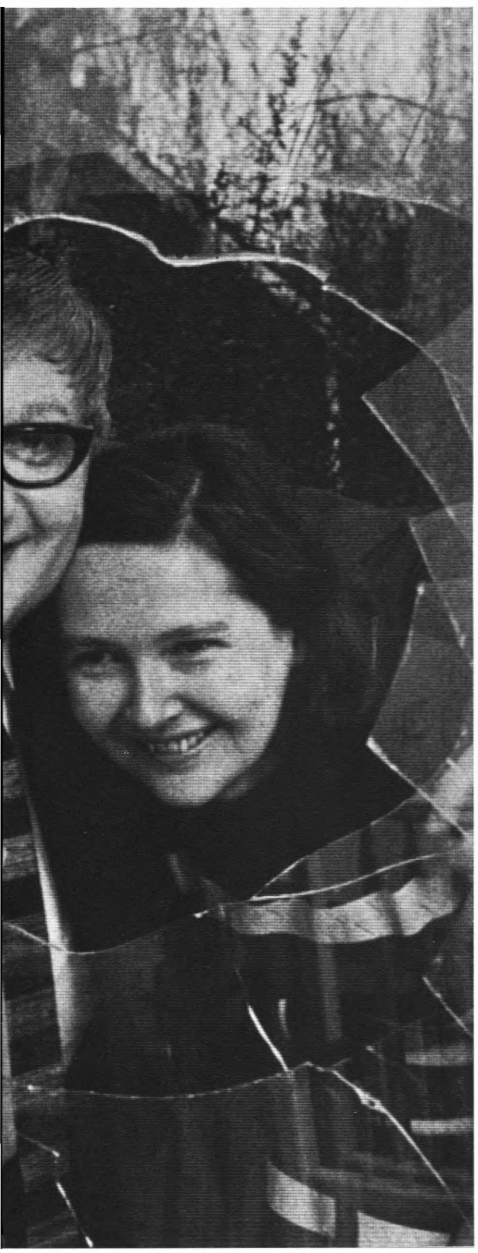
Det er rigtig, at det vel nok ligger i hans magtbeføjelser at skride ind og fyre hele banden og lade andre lave det færdigt. I meget enkle og sikkert i meget ulykkelige tilfælde er det også hans pligt at gøre det – Gud forbyde at det sker – men ellers har han ikke meget at gøre med selve produktionen. Så skal han bagefter til at formidle det. Der har han ansvaret for at det skal køre ud til alle mulige andre, og der kan han også blive uenig med kunstnerne. Og det kan være meget spændende at se, hvem der vinder det tovtrækkeri.

Endelig har han så en meget stærk forpligtelse. Det er at holde kæft, hvis det går godt, og træde frem og tage ansvaret, hvis det går skidt. For kunstnerne skal bruges en anden dag, og producenten er en af dem,

Flemming John Olsen og hustru umiddelbart f grønne djævle«, der forårsagede først rudekn foran biografen.

R DANSK FILM

TER FORTÆLLER



premieren på John Waynes Vietnam-film »De
ng i producentens villa, senere demonstration

der bør tage ansvaret, dække dem. Og den gode, smarte kunstner bruger ham også til *det*. Det er derfor producenter gerne skal være store og tykke – de skal kunne tage hele skraldet med begge bøsseløb. Det er sgu' nødvendigt. En kunstner må ikke gå i stykker fordi han har lavet noget makværk – og det sker selv for de dygtigste.

Det er sådant set min filosofi om forholdet kunstner-producent. Der behøver såmænd ikke være så stor en kløft eller antagonisme imellem dem. Men hvis presse, filmologer og andre uansvarlige bliver ved længe nok, kan der såmænd nok blive det.

– *Er film ren forretning?*

– Det er jo et sjofelt ord, ikke? Det taler man jo ikke så gerne om i forbindelse med film. Men hvis jeg ikke bliver citeret, vil jeg gerne sige: det er dårlig forretning. Når vi bliver skældt ud for at være forretningsmænd, så er det næsten den værste hån, man kan slå os i ansigtet med, for vi ved allesammen at vi er nogle mægtig dårlige forretningsmænd. Vi kunne bruge vor uddannelse eller vor arbejdskapital langt mere fornuftigt i det moderne samfund, end til at lave film.

– *Hvad har de nye støtteordninger betydet for Dem, og hvad ønsker De ændret?*

– De har sådan set ikke betydet ret meget for os. Jeg er tilbøjelig til at tro, man er startet lidt galt og kørt det lidt skævt ud, og ordningen er ikke kommet til at betyde det, som i hvert fald jeg troede den skulle komme til. Vi ville bl. a. gerne have drevet research, set noget nyt. Men det er blevet til lidt finkultur og den slags, og vi andre føler os nok lidt tabt på vejen. Det var altså ikke *det*, der skulle hjælpe os. Og så må vi prøve at køre så længe vi kan. Det det drejer sig om er jo at sælge – det drejer sig om 15 millioner billetter i Danmark om året. Kan man ikke sælge de billetter, kan man ikke få den filmfond, kan man ikke få den støtte, kan man ikke få noget som helst. Ikke engang en filmskole. Så kan man få en polet hjem, når man har været i kulturministeriet.

Situationen er jo latterlig. Det er filmpublikum, der betaler hele gildet. Og i mine øjne er det et moralsk spørgsmål om man i forvaltningen af disse penge kan bruge dem til at dække et helt lillebitte mindretals behov. Man skal eksperimentere og lave nyt – det er forudsætningen for at lave bedre film – men det burde også være et middel til at bringe pengene tilbage til publikum.

Med hensyn til en ændring af støtteordningerne, kan jeg sige, at jeg har et helt system til det, men det vil tage halvanden time at forklare. Sagt meget generelt mener jeg, at man bør tænke mere på at lave filmkunst for publikum. Jeg gør venligst opmærksom på at filmloven af 1964 er den første biograflov, vi har, hvor publikum ikke er *nævnt*. I tidligere love blev det nævnt, fordi man skulle beskytte det mod den korrumperende indflydelse som en forfærdende film kunne have, men da man ikke længere ville beskytte publikum mod at se pornografi og blod og tarme, så blev man enige om helt at udelade det, og tale om andre ting. Det synes jeg er for dårligt. Jeg vil have publikum tilbage i loven. Det skal betale gildet og det må til syvende og sidst være det, der må være målsætningen med at lave film, ikke? Opfylde et underholdningsbehov af kunstnerisk art, vække det, som vi i vor forvirring mener, der måtte være.

Fejlen hos mange af de kloge skolelærere, som styrer det hele, er vel nok, at de tror, de kan skabe et behov. Ude i den kommercielle jungle kan vi imidlertid fortælle dem, at det *kan man ikke*. Man kan vække et latent behov – men skabe noget der, det kan man ikke. Befolkningen er jo vidunderlig suveræn. Den accepterer det vi byder dem, hvis den kan li' det. Ellers vender den det ryggen. Vi må ned på jorden, ned fra det astrale plan, hvor alt er så let. Vi må lave gode film, som er kunstnerisk forsvarlige og alt det der, og de skulle gerne blive bedre år for år. Vi be'r hver aften i vor aftenbøn om, at vi må forbedre os, men det lykkes jo ikke altid, vel? Det er svært at lave film.

– *Hvad vil De mene om et statsligt produktionsselskab? Og hvorfor ikke?*

– Mit udgangspunkt må jo være, at det lyder som et forfærdende mareridt. Man kan jo glimrende tænke sig et statsligt *sponsored* produktionsselskab. Det kender vi fra østlandene. Jeg tror ikke på et parallelt løbende system. Den privatkapitalistiske jungle, der hidtil har lavet filmene, er så svag, at den bliver slået meget hurtigt ud, hvis man byder dem konkurrence fra en filmfond. Den

kan til gengæld ikke klare det alene. Men hvis man vil gøre dødskampen voldsom og smuk og hurtig – så skal man oprette en statslig produktion.

– *Man kunne tænke sig, at et statsligt selskab måske kun skulle producere et par film om året?*

– Nu må De ikke friste over evne. Det var jo pragtfuldt for os danske producenter hvis de rædselsfulde film, som vi skal lave for fuld støtte og alligevel ikke får penge for, kunne afleveres der. Skulle de lave syv-otte film for otte millioner kr. om året ville den rige fond være opbrugt meget hurtigt og give et helvedes underskud – jævnfør TV-byen – uden at den har gjort andet end at tage livet af os andre ved samme lejlighed.

– *Er det ikke forkert hele tiden at sigte på det danske marked?*

– Der er jeg nok lidt reaktionær eller hvad det nu hedder. Jeg er stadig så meget min fars søn, at jeg stadigvæk tror på, at den dag vi laver en film, som interesserer det danske marked, så er det nok også den, vi kan sælge på det internationale. Sådan har det været hidtil. At skulle satse på at gå ud og slå andre på deres hjemmebaner, tror jeg ikke på. Det er vi for små til. Det vi kan sælge er vor danske »egenart«, måske endda vor danske humor, Gud bedre det.

– *Hvad sælger en dansk film, skuespillerne, miljøet, story'en?*

– Bare det var så nemt. Det sker af og til, at man laver det, der hedder en »lucky film«. Det kan man mærke selv på snedkerne, som ikke har noget med optagelserne at gøre. Det bare løber, slipper med begge ben fra jorden og svæver. Det er lykken, og det viser sig, at det synes publikum også. Det er noget udefinerligt i den film, som gør at den interesserer. Jeg har hørt om, at man kan lave en grov, pornografisk film, som utvivlsomt vil sælge på det sydamerikanske marked, men skal en film gå på den gammeldags måde, skal den løbe og lege. Film vi har solgt godt til udlandet er ting som »Frøken Nitouche«, »Fem mand og Rosa«, »Dyden går amok«. De mere ambitiøse film, som vi var så sikre på, var slet ikke til at slippe af med.

– *Er De gennemgående tilfreds med kvaliteten af Deres film?*

– Der er film, man er gladere for end andre. Der er film, som aldrig blev til det, de var tænkt. Det har man lært at leve med. Jeg har siddet helt modløs og fortvivlet over en film, som ved premieren viste sig at blive en af de helt store successer. Det må man så bære. I dag har jeg ondt af de stakkels, nye unge mennesker, som skal leve op til alt det, der skrives. Nu skal vi lave en kunstnerisk film, hu hej. Nu skal vi gøre lige som Antonioni der, Truffaut der, hvad ville Godard have gjort her. Med det resultat, at de har svært ved at manifestere deres eget talent. Og så knækker de nakken. Det er synd.

– *Hvad synes De om danske filmproducenter?*

– Naturligvis tror jeg, at jeg er den bedste. Etisk højtstående. Men jeg må jo modstræbende indrømme, at der er andre, som ikke lige med det samme kan fejes bort.

– *'Den nordiske tradition' – spiller den nogen rolle i dag – for Dem, for dansk spillefilmsproduktion i det hele taget?*

– Nordisk tradition? Den har jeg aldrig hørt om. Men der kan skrives bøger om min uvidenhed.

Henrik Iversen.

OLE SEVEL

INSTRUKTØREN BESTEMMER HVAD FILM DER LAVES

■

Producenter er en gruppe pengegridske personer med kasseapparater i begge øjne og en fænomonal evne til at trække penge hjem. Betragtningen er udbredt. Og uden megen hold i virkeligheden. Den opfattelse har i hvert fald producenten på A/S Nordisk Films Kompagni, direktør Ove Sevel.

– Den fejlagtige opfattelse er til en vis grad symptomatisk for synet på filmproducenter, erklærer Ove Sevel. Den vægtigste del af ansvaret må lægges på kritikerne ved dagspressen. Producenterne trækkes kun frem, når de skal hænges ud på grund af en mislykket film eller som følge af fejldispositioner.

For megen og for ensidig kritik kan ikke undgå at smitte af, og slutresultatet bliver et fejlagtigt indtryk af, at producenter er nogle værre nogen, som ikke tænker på andet end at spekulere i folks dårlige smag.

Vel er berettiget kritik en glimrende ting, men en kritiks indstilling medfører en forpligtelse til også at finde de gode sider ved producenten frem. Skubbe til det gode og fremhæve det positive. Ellers risikerer man, at også producenten til sidst påvirkes af de negative standpunkter og siger til sig selv: – Ja, kan det ikke være anderledes, så kan jeg jo lige så godt være sådan, som jeg får skyld for at være.

■

Nordisk Film er et aktieselskab, som ejer sig selv. Ingen enkeltpersoner skal føre en luksuøs snyltetilværelse, og ingen aktionærer svinger pisken over ledelsen for at få højere udbytte.

– *Hvad betyder den specielle økonomiske struktur for handlefriheden?*

– Vi får betydelig mere albuerum, og vi kan med åbne øjne gå i gang med en filmproduktion, der på forhånd ser ud til at give underskud.

Men trods gunstige rammer sætter økonomien alligevel visse grænser. Filmproduktion er jo ikke et filantropisk foretagende. Vi laver film fordi det er sjovt, men også fordi vi skal leve. Det hele må kunne løbe rundt på en fornuftig måde.

I vort selskab er produktionen så alsidig, at vi opnår en balance. Vi laver ikke kassefilm for at få økonomisk mulighed for at producere de film, vi har lyst til. Vi har lyst til at producere alle slags film, og for os har f. eks. Frede-filmene og »Historien om Barbara« været lige interessante opgaver.

– *Hvordan udvælges de projekter, som sættes i gang?*

– Det er kun i beslutningsprocessen, at producenten har afgørende indflydelse på filmproduktionen. Udvælgelsen hænger nøje sammen med instruktøren. Det er et spørgsmål om tro eller ikke tro på, at instruktøren kan klare opgaven. Passer instruktør og film til hinanden, så kigges der på økonomien. Og selv om vi kan se, at der er tale om en økonomisk dødssejler, er vi ikke bange for at sige ja. Står instruktøren fast på at lave filmen trods økonomisk risiko, så er det fordi filmen rent udviklingsmæssigt betyder noget, og så må selskabet være villig til at tage sin del af risikoen.

Når der først fra vor side er sagt ja til en film, så står instruktøren helt frit for det budget, der er lagt.

– *De har tidligere instrueret film. Har De ikke lyst til at blande Dem under optagelserne?*

– Et instruktørjob er voldsomt krævende, og jeg erkender gerne, at jeg selv holdt op med at være instruktør, fordi jeg havde fornemmelsen af at stå over for en afgrund af uvidenhed. Mens jeg lavede film, var jeg bombesikker på at kunne overkomme en hvilken som helst instruktør-opgave, men med tiden opdagede jeg så store mangler og huller i min viden, at jeg ikke kunne fortsætte. Derfor holdt jeg op. Vil ikke mere begynde på at lave film, og vil heller ikke hænge over instruktørerne og være bedrevidende. Mit behov for at være kreativ dækkes fuldt ud gennem de muligheder, jeg som producent har for at sætte en film i gang.

– *Bør en producent i det hele taget blande sig i instruktionen?*

– Hvis man har lyster i den retning, skal man i hvert fald vælge instruktører, som kan lide at høre på gode råd.

– *Hvordan vurderer De rekrutteringsmulighederne med hensyn til nye instruktører?*

– Der er to måder, instruktørerne kan komme frem på. Den gammeldags gennem mesterlæren, og den nye gennem Filmskolen.

Der er fordele ved begge uddannelsesmetoder. Mesterlæren giver instruktøraspiranten mulighed for at falde ind i miljøet fra starten, men til gengæld er man i høj grad afhængig af, om instruktøren er i stand til at lære fra sig og om han er i besiddelse af de nødvendige kundskaber.

På Filmskolen skulle eleverne gerne modtage den all-round viden, som jeg selv kom til at mangle. Eleverne får et indblik i alle faser af instruktørens gerning, og får selv mulighed for at prøve kræfter med filmstrimlerne. Til gengæld rummer Filmskolen en risiko for, at eleverne senere får vanskeligheder med at tilpasse sig det praktiske miljø i filmstudierne.

– *Kan naturtalenter risikere at blive nægtet optagelse på Filmskolen.*

– Det er et særdeles plagsomt og tidskrævende arbejde at finde ud af, hvem der skal slippes ind. Man ville tro, det var løgn, hvis jeg fortalte, hvordan samvittigheden plager os fem, der skal foretage sorteringen af ansøgerne. Vi er frygtelig bange for at lave en fejl eller begå en uretfærdighed. Og måneder efter kan vi spørge os selv, om det nu var rigtigt at sige nej til den og den. Vi kan kun trøste os med, at vi trods store forskelligheder er forbavsende enige, når pladserne

Ove Sevel, Nordisk Films Kompagni.

skal fordeles. Vi håber, at enigheden er en hæderlig sikkerhed mod fejltagelser, og kommer vi i tvivl, siger vi altid til os selv: – et virkeligt naturtalent vil ikke lade sig slå ud af en grovsortering ved Filmskolen. Et naturtalent vil altid slå sig igennem.

– *Betragtes TV som konkurrent eller forbundsfælle?*

– Det er klart, at TV trækker publikum fra os. Læg mærke til at biografejerne stråler som små sole, hvis TV i en uge har haft et dødsenstrist program. Danmarks Radio er så givet en konkurrent, men kunne såmænd godt blive noget i retning af en forbundsfælle. Filmstof forsømmes i alt for høj grad i TV's programlægning. Kun hver 14. dag kan man præsentere et magasin, som oven i købet må deles med teaterbranchen. Jeg synes godt, man kunne ofre noget mere tid på film.

Vi mangler sgu en Filmens Gunnar Nu. En sådan person ville betyde umådelig meget for filmbranchen, men desværre er det nok et ønske, som aldrig vil blive indfriet.

– *Kan der ikke tjenes penge på TV?*

– Samproduktioner med TV vil sikkert kunne realiseres, men det er planer på det helt forberedende stade. I Sverige har man lavet en prøveordning, hvor Sveriges Radio og Filmbranchen er fælles om at dreje en film. Først skal filmen vises i biograferne i 18 måneder, og derefter har Sveriges Radio forpligtet sig til at købe filmen til forevisning i TV. Det bliver spændende at se, om den ordning vil falde ud til begge parters tilfredshed, og i hvert fald synes jeg, at man først skal have lov til at høste erfaringerne i Sverige.

Senere kan vi så vurdere, om det vil være noget for os. Et samarbejde med TV er imidlertid ikke så ligetil, som mange forestiller sig. Der er en hel række praktiske detaljer, som lægger sig hindrende i vejen for et samarbejde, og som eksempel kan blot nævnes, at TV kører film med 25 billeder i minuttet, mens filmselskaberne filmer med 24 billeder i minuttet. Ikke uoverstigelige vanskeligheder, men dog irritationsmomenter.

– *Pornografiske film er ikke redningsplanker i kampen mod TV?*

– Der er ikke flere penge i pornografi, end i film i andre genrer. F. eks. har de to Fredefilm indbragt lige så meget i udlandet som salget af »Jeg – en kvinde«. Ganske vist spillede »Jeg – en kvinde« betydeligt mere ind, men til de producerende selskaber har det økonomiske udbytte ligget på samme niveau.

– *Og censurens ophævelse går De ind for?*

– Fuldt og helt. Det er en helt naturlig ting, at voksne skal have frihed til at se de film, de har lyst til, uden at kontrolinstanser blander sig for at afgøre, hvad man har godt af at se. I øvrigt har Nordisk Film vist kun en enkelt gang været i karambolage med Filmcensuren. Det var Knud Leif Thomsen, som ville provokere med »Gift«, og vi vidste, at scenerne ville give problemer.

Apropos censur-afskaffelse så synes jeg, at det er både flovt og pinligt, at biografejerne lod sig repræsentere af en deputation, som i folketinget har protesteret mod afskaffelse af filmcensuren. Det er ganske simpelt for dårligt, at biografejere ikke tør tage ansvaret for at sammensætte et repertoire uden at en censurinstans har sagt god for indholdet. Det er en uværdig indstilling.

Karsten Svensson.

HENRIK SANDBERG

ØNSKER PRÆMIER FOR EKSPORT AF FILM

Manden bag mere end en snes danske underholdningsfilm, chefen for Merry Film, Henrik Sandberg, er utilfreds med den nuværende filmstøtteordning.

– Støtten burde være mere generel, siger han. Hidtil har man udelukkende brugt kunstneriske kriterier, og det kan slå den danske filmindustri i stykker, for havde vi ikke haft de danske underholdningsfilm, kunne to tredjedele af vore biografer godt lukke.

– *Fordi der ikke er tilstrækkelig mange udenlandske film, der appelllerer til det danske publikum?*

– Ja, jeg kunne slet ikke drive min biograf på Amager, hvis jeg ikke havde haft mine egne underholdningsfilm.

– *Hvor mange film har De lavet i de 10 år på Merry Film?*

– Vi er igang med nummer 24. Det er et politilystspil, »Sjov i gaden«, med Dirch Passer og den lille pige Winnie, der havde succes sammen i »Dyrlægens plejebørn«. Begge film er iscenesat af Carl Ottosen.

– *Hvor mange af de 24 film er »Soldaterkammerater«?*

– De seks. Det var dem, jeg begyndte med, og jeg satsede alt, hvad jeg havde sparet sammen, på den første, men den blev jo heldigvis en succes, selv om kritikken sablede den ned.

– *Men nu er »Soldaterkammerater« vel udspillet?*

– Nej, vi har genoptaget én hver år de sidste fire år, og i år kommer den femte op igen.

– *Vil det sige, der kan ventes flere nye »Soldaterkammerater«?*

– Nej, det begynder jo at blive lidt svært at variere. Men vi blev jo efterhånden eksperter i genren, så vi har fulgt »Soldaterkammeraterne« op med »Flådens friske fyre« og »Majorens oppasser«.

– *De har en fortid i reklamefilmbranchen. Var det kunstneriske ambitioner, der fik Dem til at begynde med spillefilm?*

– Nej, jeg skal ærligt indrømme, at jeg begyndte at producere spillefilm, fordi jeg mente, at der var penge at tjene ved det. Mine ambitioner har altid gået ud på at producere film, der kan underholde og i øvrigt er gode.

Men om ambitionerne er kunstneriske, det ved jeg ikke, for hvad er kunst? Hvis det er film, som en stor del af befolkningen enten helt svigter eller udvandrer fra midt under forestillingen, så overlader jeg gerne de »kunstneriske« ambitioner til andre.

– *Kritikken har ofte været hård ved dem,*

BT har sågar engang forlangt Deres hoved på et fad og tilbudt at stille eksekutionspeloton til rådighed. Går sådan noget Dem på?

– Det gjorde det efter det første par film. Men jeg lærte hurtigt, at den kritik, jeg bør tage hensyn til og kan glæde mig over, er det betalende publikums kritik. Og den har som oftest været god.

– De har engang sagt, at den lette genre har De forstand på. Men det er vel næppe nok. De må vel også selv tro på det, De laver, for at få en publikumssucces ud af det?

– Det er klart. Vi tror på de film, og vi morer os godt og har det dejligt, når vi laver dem. Ellers ville filmene blive noget juks.

Det synes vi ikke selv, de er, men alligevel vil anmelderne ikke acceptere dem. Og det forstår jeg ikke, for disse film er jo uprætentiøse, de giver sig ikke ud for at være andet end de er, nemlig underholdningsfilm. Hvorfor skal de så bedømmes i forhold til Dreyer-film?

Selvfølgelig er det noget andet, hvis vi laver et dårligt stykke håndværk, så er det i orden at skælde os ud.

Men vi kan jo trøste os med, at det store biografsøgende publikum for længst har opgivet at rette sig efter anmeldelser.

– Er De tilfreds med alt, hvad De laver? Har De aldrig fortrudt, at De lavede en film?

– Jeg har aldrig fortrudt en film, men selvfølgelig må vi gå på akkord på nogle punkter, fordi vi ikke har penge nok. Vi er utilfredse med, at vi ikke kan ofre noget mere på vore film, og det er den nuværende støtteordnings skyld.

Hvis vi kunne ofre noget mere på filmene, kunne vi eksportere dem i en helt anden målestok end nu og tjene mere valuta hjem. Jeg synes, støtteordningerne burde ændres, så vi f. eks. kunne få en præmie for at slæbe valuta hjem.

– Ja, De siges at være den danske producent, der har solgt flest film til USA. Hvilke film er det?

– Jeg har i den seneste tid været med til at sælge film som »Der var engang«, »Det kære legetøj« og »Jeg en kvinde 2« samt den nyeste – »Der kom en soldat« frit efter H. C. Andersen – til USA til gode priser. Det er glædeligt, at vort eksportmarked bliver større og større. F. eks. går »Jeg en kvinde 2« i 24 kopier i Japan i øjeblikket, det er aldrig set før.

– Men den typiske danske folkekomedie kan vel næppe eksporteres?

– Til det skandinaviske marked kan den, især i Norge går vor film godt. Desuden har vi et marked i Tyskland, hvor f. eks. Dirch Passer, som nu er min co-producent, har et godt navn.

Men der kan da også stadig laves film, som udelukkende henvender sig til hjemmemarkedet, men så skal de også appellere til den største del af befolkningen og må følgelig ikke være problemfilm. Det koster lidt over en million kroner at lave en af vore underholdningsfilm, og jeg regner med, at filmen skal ses af over en halv million mennesker, for at det kan løbe rundt.

– Er det overhovedet sket for Dem, at De har tabt penge på en film?

– Tre gange. »Der var engang« blev en stor publikumsucces, men den var for dyr at lave. »Sorte Sara« som jeg selv vældig godt kunne li', kostede også penge. Endelig fik jeg en bet på »Et døgn uden løgn«.

– Hvilken film har så skæppet mest i kassen?

– »Sommer i Tyrol«. Den blev set af næsten en million mennesker, hvilket var rekord på det tidspunkt.

– Har De nogensinde fået støtte fra Filmfonden?

– Ja, én gang. Og vi blev da kun slået halvt ihjel. Vi fik vist nok halvdelen – måske lidt mindre – af de 700.000 kr., vi havde søgt om til »Der var engang«.

– Er De skuffet over kun at have fået støtte den ene gang?

– Ja, men vi har nu heller ikke søgt til andre film. Vi har fundet ud af, at vore film ikke har nogen chance under den nuværende støtteordning.

– Hvordan får De så financieret Deres film?

– Der er nogle mennesker, der stikker penge i dem, ligesom jeg har stukket penge i andres film. Men efterhånden må man til at råbe vagt i gevær, for det er blevet dyrt at lave film. En stor succes giver ikke mere end 10-15 pct. udbytte af den investerede kapital, og det er ikke meget, når man tager risikoen i betragtning. Det er, fordi man elsker filmbranchen, at man fortsætter.

– Hvad med co-produktioner sammen med udenlandske selskaber? Det begrænser da risikoen.

– Det er rigtigt, og så er der to i stedet for én, der er interesseret i at få filmen solgt eller udlejet i størst muligt omfang. Men det er jo kun visse film, der egner sig til det, og den danske folkekomedie gør det jo f. eks. Vi har været med i to co-produktioner. Willy Breinholsts roman »Elsk din næste« blev dansk-tysk co-produceret for to år siden, og Astrid Henning-Jensens nyeste film »Mig og dig« er dansk-svensk co-produceret. I det sidste tilfælde skyldes det udelukkende, at filmen er optaget dels i København dels i Stockholm.

– Hvad siger De så til samproduktion med TV?

– Jeg siger, at man kan ikke både blæse og have mel i munden.

– Et statsligt produktionsselskab er vel heller ikke lige det, De drømmer om?

– For himlens skyld nej, vi skulle jo nødig have polske tilstande. Vi lever da heldigvis i et frit land med frie mennesker, der kan gøre hvad de har lyst til. Jeg har altid kæmpet for frihed, fri konkurrence og lige chancer for alle.

– Hvordan er De som producent i forholdet til instruktøren?

– Jeg er ikke nogen normal producent, for jeg kan ikke lade være med at blande mig i alt. Når det er muligt, er jeg også med til optagelserne. De fleste andre producenter nøjes med at sætte projektet igang, finansiere det, finde instruktør og besætte hovedrollerne. Men jeg kan altså ikke lade være med at blande mig.

– Giver det ikke gnidninger i forholdet til instruktøren?

– Det kan selvfølgelig ikke helt undgås, men det er nu et samarbejde at lave en film, og de instruktører, jeg hidtil har haft, har været glade for samarbejdet.

I øvrigt blander jeg mig ikke mere så meget, som jeg har gjort. Lanceringen af nye film og eksportarbejdet tager efterhånden så megen tid, at det er sværere at følge med i det daglige.

– Hvad sælger en dansk film?

– Hvis en film er håndværksmæssigt godt lavet, kan den sælges til det publikum, den henvender sig til.

– Men hvad prioriterer De selv højst, når De skal igang med et filmprojekt. Er det historien, eller er det nok med en god skuespiller som udgangspunkt?

– Vi starter med ideen og miljøet og besætter så rollerne med skuespillere, men instruktøren er nu den vigtigste person. Selv en så populær skuespiller som Dirch Passer kan ikke redde en film, hvis den ikke er godt håndværk og fortæller en historie, der underholder. For det er skam svært at få folk til at more sig og grine, det lover jeg Dem.

– Lige et PS-spørgsmål. Hvordan går det med planerne om Merrys filmby i Farum?

– De er skrinlagt, fordi vi ikke kunne få lov til at bygge atelier af Farum Kommune, så vi fortsætter med at leje os ind hos Peer Guldbrandsens Novaris Studio, som har Nordeuropas største scene.

Men vi har da stadig den velbeliggende grund i Farum, hvis der engang skulle blive givet grønt lys. På den anden side indbyder filmsituationen i dag ikke ligefrem til store byggeinvesteringer. *Carsten Winkler.*

Henrik Sandberg.

MOGENS SKOT-HANSEN

NY FORMEL FOR HVORDAN NYE FILM BØR FINANSIERES

Chefen for Laterna Film, Mogens Skot-Hansen, er overbevist om, at den tid er forbi, da man kunne producere film i Danmark udelukkende med henblik på det danske marked. Det må i det hele taget være slut med den provinsielle indstilling i branchen, mener han.

– Ser man det ikke i øjnene, vil dansk film komme ud i en krise. Den populære danske folkekomedie bliver ikke ved med at være populær ret meget længere.

I fremtiden må der laves film for et større, internationalt publikum, hvilket vil sige film af en anden type end den brede, danske folkekomedie. Sådanne film både kræver og muliggør en anden finansieringsform end den, man hidtil har kendt herhjemme.

Her i landet har man i årevis bare lavet film og så håbet på, at nogle ville komme for at se dem. Kommer der ingen, er det en katastrofe for producenten, for der skal adskillige succes'er til for at opveje en fiasko. Følgelig har man koncentreret sig om de »sikre« film.

Men, fortsætter Skot-Hansen, ude i den store verden ville ingen producent drømme om at lave en film, før han havde sikkerhed for, at den kunne sælges.

Den linje er vi nu slået ind på her hos Laterna. Vi har gjort det med Dr. Glas, og vi gør det med »King Lear«, som vi laver sammen med Athena Film.

»King Lear« koster mellem 8 og 10 mill. kr. at lave, og vi kan ifølge sagens natur ikke sætte os ned og vente på så mange penge, indtil filmen er færdigproduceret.

Derfor har vi, som enhver fabrikant ville gøre, forsøgt at sælge vores vare på forhånd, og det er lykkedes. Hvis Burmeister & Wain havde måttet bygge deres skibe, før de kunne sælge dem, var de ikke nået længere end til at lave udflugtsbåde til Silkeborg søerne. På samme måde med film. Derfor har vi sluttet distributionsaftale for »King Lear« med store udenlandske udlejningsselskaber, som efter almindelig, international kutyme har givet os forskud til delvis dækning af udgifterne ved produktionen.

– *Er produktionsforskuddet et alternativ til co-produktion?*

– Ja, co-produktion er ikke vejen frem, for baggrunden for co-produktion i den form, som man praktiserer i stort omfang mellem f. eks. Frankrig og Italien, er, at man på denne måde fordobler filmens hjemmemarked, fordi den i begge lande betragtes som en national film med de dertil knyttede rettigheder og muligheder for støtte. Den franske producent dækker sit område med filmen, den italienske dækker sit, og indtægter fra andre lande deler de imellem sig. Det er meget godt. Men hvis man f. eks. tænker sig en dansk-amerikansk co-produktion, ser man straks skævheden. 4½ million indbyggere overfor 170 millioner. Det giver ikke en fordobling af hjemmemarkedet, der er ingen idé i det.

Det eneste, der kunne få praktisk betydning, var dansk-svensk co-produktion, men det umuliggøres af, at den svenske ordning kun anerkender en film som svensk i forhold til den del af finansieringen, der kommer fra Sverige. Og når ikke engang Danmark og Sverige kan finde en ordning, hvorfor så drømme om at udnytte tanken om co-produktion?

Nej, løsningen er produktionsforskud, og hvis denne metode på længere sigt lader sig gennemføre, bliver der mulighed for at lave danske film med meget større sigte end hidtil. Den væsentligste risiko skal tages væk fra producenten og lægges over på filmudlejeren. som skal være den egentlige forretningsmand.

– *De føler Dem ikke selv som forretningsmand?*

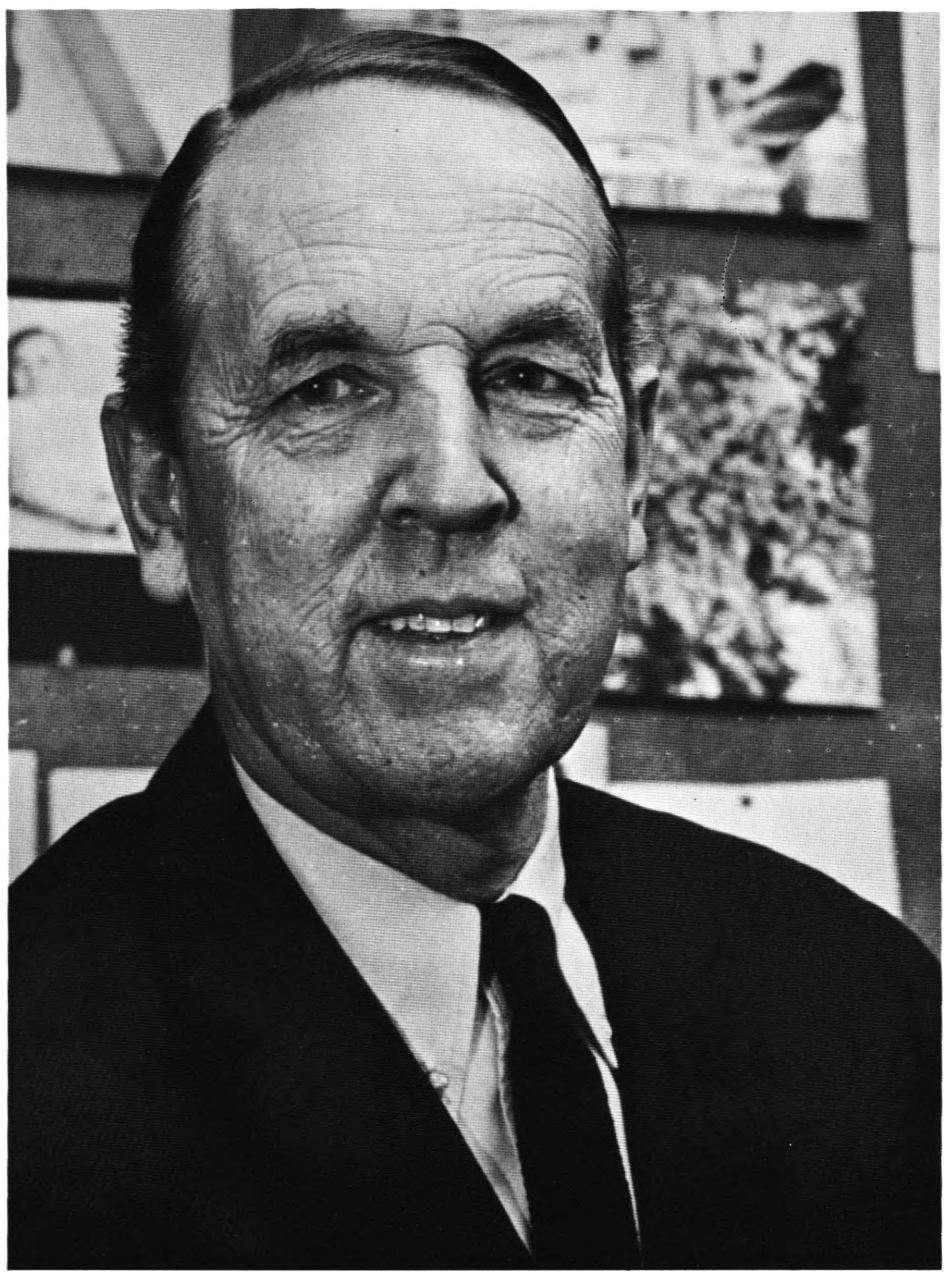
– Nej, jeg er ikke forretningsmand af natur. Jeg er filmmand. Jeg har et meget personligt arbejde, og det er vel det, der giver den største tilfredsstillelse. Mit arbejde passer til det, jeg interesserer mig for og har lært. Det spændende ved det er, at jeg har et stort register at spille på.

– *En filmmand uden forretningstalent. Er det en kunstner?*

– Forretningstalent og forretningstalent, jeg forsøger at få de penge hjem, der gør det muligt at opbygge det foretagende, jeg gerne vil.

Men kunstner er jeg ikke. Efterhånden er jeg voksen nok til at vurdere, at jeg ikke egner mig til at være filminstruktør, og jeg går heller ikke rundt og tror, at jeg er en stor filmforfatter.

For mit vedkommende går den lige linje fra min ungdom til den stilling, jeg sidder i nu. Som juridisk student interesserede jeg mig meget for film, og som ung sekretær i Undervisningsministeriet skrev jeg manuskript til en række spillefilm. Efterhånden blev min sekretærstilling halvdags, således at jeg kunne være filmkonsulent for Palladium og ASA den anden halve dag. Dengang satsede jeg på, at Undervisningsministeriet skulle blive Kulturministerium, så jeg kunne forene min



juridiske uddanelse med filmen på den måde. Det skete ikke, og jeg blev i stedet leder af Statens Filmproduktion. På den tid lavede jeg sågar en spillefilm, men den eksisterer vist heldigvis ikke mere.

Efter krigen kom jeg til UNESCO i Paris og senere til Hollywood som FN's filmrepræsentant, hvilket udvidede mit kendskab til film. I 1955 rejste jeg hjem og købte Gunnar Wangel Film, som efterhånden er blevet til det nuværende Laterna. Som De ser er linjen direkte, jeg er filmmand, og derfor laver jeg film.

– Hvor meget blander De Dem som producent, hvor stor indflydelse har De på de film, der forlader Laterna Film?

Jeg er med i planlægningen og målsætningen, og jeg er med ved klippebordet, men jeg har aldrig været med ved optagelser. Når der laves kortfilm, blander jeg mig så vidt muligt kun i det omfang, instruktøren selv ønsker det. Men jeg må naturligvis fungere som balancen mellem på den ene side sponsor, som skal have en informationsopgave løst, og på den anden instruktøren, som gerne vil bevare den størst mulige kunstneriske frihed.

Når det gælder spillerum, må producentens smag og indstilling i højere grad smitte af på produktet, for man kan desværre ikke komme udenom producenten. Der skal altid være en til at sige ja eller nej. Det er en frygtelig magt og et frygteligt ansvar.

– Føler De Dem tynget af det?

– Det kan jeg love Dem. Producenten er formidleren mellem skaberen og publikum, og han er derfor i virkeligheden en slags censor, og når man selv hader al slags censur, er det en svær opgave. Man vil jo nødig være med til at stoppe noget godt, fordi et begrænset dansk marked gør dets realisation umulig. Derfor optager de forbedrede markedsmuligheder mig meget.

– Mulighederne for at henvende sig til et internationalt publikum?

– Ja. Vi har nemlig grundlaget. I virkeligheden er det utroligt, at et lille land som Danmark har sin egen filmproduktion med 15-20 film om året, der findes intet sidestykke hertil. Selv om man måske ikke kan beundre kvaliteten af alle disse film, er det dem, der giver os chancen for at få pilen til at pege mod Danmark. Vi har filmtradition, vi har apparatur, og vi har professionelle filmhåndværkere.

Alligevel har man i årevis lavet danske film uden at drømme om et marked uden for landets grænser. Man har lagt an på de »sikre« film, og med ganske enkelte undtagelser er det først nu, da vi har fået Filmfonden, at man har råd til at lave film, der ikke har den store, brede danske befolknings bevågenhed. Man har taget risikoen væk.

– Er det historien, der sælger dansk film? Eller er det skuespillerne eller miljøet?

– Det er svært at svare på. Det spændende ved film er netop samspillet mellem mange elementer. Instruktøren er den centrale figur, det er ham, der får det hele til at klinge sammen.

– Tilbage til »King Lear«. Den er vel et godt eksempel på, at internationalt samarbejde kan praktiseres. Men er det så rigtigt at kalde den en dansk film?

– Hovedrolleindehaveren og instruktøren er englændere, men initiativ og produktion er dansk. Vi havde et egnet landskab, og det er vel den direkte anledning til, at filmen optages her. Dertil kommer, at Danmark har gode filmteknikere, som ikke skal have international betaling.

Men for mig er det vigtigste, at en gruppe danske filmfolk får lejlighed til at samarbejde med en instruktør som Peter Brook, som vel nok stiller større krav end nogen anden instruktør i verden i dag. Når han rejser fra landet, har dansk film lært noget. Om ikke andet, så det at stille krav til sig selv. Og så er »King Lear« med til at nedbryde vor provinsielle indstilling.

– Den provinsielle indstilling, findes den også hos myndighederne?

– Jeg må erkende, at det ikke er fra den kant – men fra mine kolleger, at modstanden mod at anerkende »King Lear« som dansk film er kommet.

– Men der er givet støtte til den. Hvor meget?

– 1,5 mill. kr., hvoraf 750.000 kr. er egentlig garanti.

– Er De tilfreds med støtteordningerne?

– Jeg føler mig godt behandlet, og myndighederne er forstående, men man har endnu ikke fundet frem til den endelig form, der kan opfylde to væsentlige krav. For det første, at Filmfonden har en rimelig mulighed for at få pengene hjem igen. For det andet, at støtten indpasses i det økonomiske mønster for den enkelte film, således at det er attråværdigt for udenlandske selskaber at

Jeg vil foreslå, at tilskuddet ikke lægges som en af de sidste prioriteter i finansieringen, men at den f. eks. sidestilles med producentens egen risiko for denne type films vedkommende. På den måde skal til gengæld allerede den første krone, der spilles ind, deles med Filmfonden i forhold til dens indskud.

– Hvor høj er den kunstneriske pris, der må betales for at opnå produktionsforskud fra et udenlandsk selskab?

– Der betales ikke. Hvis De kendte Peter Brook, ville De vide, at det er sandt.

– Kunne De tænke Dem et statsligt produktionsselskab?

– Havde De sagt offentligt, ville jeg mene, at dér må det ende en dag. Men jeg ville være meget bekymret, hvis der på nuværende tidspunkt blev lavet en statslig filmproduktion i den forstand, at man skulle anvende statens lønninger, revision etc. De ved, en belysningsmester i samme lønningsklasse som en fyrmester af 2. grad, som man har set det i udlandet.

Den blanding af initiativ og støtte, vi har, er det bedste, og der findes intet magen til i verden.

Men jeg kunne tænke mig, at der blev reserveret en mindre del af Filmfondens midler som en slags »filmbank«, der kunne give 100 pct. finansiering af film, der af en eller anden grund specielt fortjener det. Naturligvis måtte banken så også have den væsentligste del af indtægterne.

På den måde skulle banken kunne hvile i sig selv, og ved klog administration af 5-10 mill. kr. kunne man sætte en hel række film af høj kunstnerisk uafhængighed igang.

Og lige én ting til om fonden. Vi har nu fået mulighed for særlig stor støtte til debutfilm, hvilket ganske vist indebærer, at producenten kan være tilbøjelig til at give en ung mand chancen, før han er moden til den.

Desuden har vi fået de »frie« kortfilm. Men mellem disse to muligheder ligger et ingenmandsland, hvor der burde gives støtte til sort-hvid 16 mm film med et budget på mellem 200.000 og 300.000 kr. På den måde giver man en chance for at lave spillefilm til nogle mennesker, som ville knuse sig selv på et millionbudget.

– Hvad siger De til tanken om samproduktion med TV?

– Jeg går ind for tanken, for man kunne udmærket vise de samme film i TV og biograferne. De to vil til en vis grad støtte hinanden, og det er efter min mening kun et tidsspørgsmål, inden man finder frem til et samarbejde. *Carsten Winkler.*

SAM LOMBERG

VI KAN INTET MISTE, KUN VINDE..

Den britiske filmmand, Sam Lomberg, Athena Film, blev især kendt, da han for et par år siden som udlejer kæmpede en hård kamp mod censuren for at få frigivet »De vilde engle«. Siden da er han blevet producent og formidler for en række danske og udenlandske produktioner her i landet – »King Lear« er det hidtil mest ambitiøse projekt. Lomberg er også en af landets effektive filmsælgere.

– Hvorfor producerer De film?

– Fordi jeg kan lide det, fordi jeg har været i filmbranchen hele mit liv – og for at tjene penge. Hvorfor skjule det?

– De sigter mere end nogen anden efter det internationale marked. Er det danske for lille?

– Det er alt for lille. I de gode gamle dage var det sikkert at en dansk film kunne tjene sig selv ind i Danmark. Mange tror det endnu. Men i dag er der ingen garanti for det. Mit mål er at lave film, danske film, der lugter af Danmark ligesom de tidlige franske film og de svenske idag dufter af deres oprindelse, men det skal være film, som kan accepteres internationalt. Når jeg opfordrer fremmede filmfolk til at lave film her er det for at hjælpe til med at vi bliver kendt ude omkring. Danske film er ikke med i de internationale filmårbøger, ingen ved at vi laver film. Den eneste måde, vi kan opnå opmærksomhed, få noget i gang på, er ved at producere film, som skaber ekko – en film som »Lear« eller andre. Jeg er på det rene med, at vi skal være på vagt for ikke at komme i en situation som Italien, der er blevet rendt over ende af fremmede producenter. Det er ikke det jeg vil. Jeg producerer filmene for fremmede, men opfordrer dem ikke til selv at producere her.

– Hvorfor kommer der så mange amerikanske filmfolk her. Er det billigere at lave film her?

– De kommer for at lave pornografiske film. Forleden bad en pige mig gå med til et møde med en amerikaner. Han vidste ikke hvem jeg var, troede jeg var hendes boy-

friend. Det drejede sig naturligvis om en pornofilm. Jeg spurgte ham, hvorfor han kom her. Åh, fordi det er så billigt. Men det er ikke det hele. De kunne lave den samme film hjemme i USA, men den kan ikke sælges. Der skal dansk plakat på, fordi »Jeg en kvinde« og den slags film, som vi har solgt, har åbnet den ende af markedet.

De filmfolk kommer herover og måber. I har jo slet ikke udnyttet Danmark, skuespillerne, midlerne. I er en flok bønder med strå ud af ørerne, siger de. Og de har på en måde ret. Vi har en masse talent, som ikke får en chance, hvis vi bare bliver ved med at lave film til hjemmemarkedet. Selvfølgelig skal vi blive ved med det, men det er ikke sundt økonomisk. Pengene cirkulerer rundt i de samme kasser, og der bliver ikke råd til det ekstra, vi har brug for. Jeg har skaffet flere millioner kr. ind i landet med »King Lear« og med Polanski-filmen »A Day at the Beach« bliver der brugt mange tusinde dollars her i landet. Det betyder noget.

Jeg siger ikke, at jeg er noget geni, men jeg tror ikke, vi har gjort nok for vore danske kunstnere. Er det ikke unfair at de gode danske skuespillere ikke er kendt i udlandet? Hele filmsituationen er ændret, og jeg har set i mange lande, hvordan den lokale produktion dør, fordi man ikke kigger ud.

– Vil det ikke være farligt at få for mange dollars og dermed for meget amerikansk kontrol ind i dansk film?

– Det er der nogle, der er bange for. Men amerikanerne er ikke interesseret i at komme her og overtage det hele. Det eneste, der har reddet engelsk filmindustri, var store film som »River Kwai« og »Navarones Kanoner«, film der er gået over hele verden og har bragt millioner hjem til England. Amerikanerne betalte. Hvorfor skulle man være bange for at dele nogle penge med den, der har investeret i projektet? Når B&W skal bygge et skib får de en garanti hos køberen, når der gøres en stor opfindelse her, må den finansieres udefra. Det er stadig dansk initiativ. Vi kan intet miste, kun vinde.

Vi har en filmfond, en produktion – hvorfor gør vi ikke noget for alvor? Vi skal da ikke sidde og nørkle med vore småfilm og være bange for amerikanerne. Det er som et barn, der siger – »jeg vil ikke ha' det, men du må heller ikke få det«.

– Er vi dårlige sælgere?

– Jeg kan ikke sige noget om andre, men jeg kan sige, at jeg har solgt film, fordi jeg ville. Hvis italienerne og svenskerne kan sælge deres gode film, hvorfor skulle vi ikke? »Kære John« er solgt over hele verden, se på Bergman. Sig ikke, at vi ikke har talent her, men det skal opmuntres på den rigtige måde. Vi må af med nogle af alle de idiotiske tabuer og få åbnet for sluserne så de ved vi eksisterer ude i verden. Selvfølgelig kan vi sælge en god film. Man behøver ikke stjerner mere, situationen er ændret – en film med en god historie til ingen penge kan sælge lige så godt som dem til 15 millioner dollars. Men hvem vil købe de almindelige danske folkekomedier? Jeg mener ikke noget ondt om de film, men de mennesker som laver dem og ikke vil lave andet, må indse at de ikke kan standse et fremskridt. Hvis de vil blive ved med at køre de film, er det naturligvis deres eget ansvar, men udviklingen ude i verden går imod det. Man kan ikke leve af at tage hinandens vasketøj ind.

Henrik Iversen.

TRE TEKNIKERE KOMMENTERER: KLIP/TONE/MUSIK

CHRISTIAN HARTKOPP
KLIPNING BØR VÆRE KREATIV

Alt efter temperament hævder betydelige filmfolk, teoretikere og aktivt udøvende, at klipningen, montagen, er væsentlig eller ligefrem *det* væsentligste for den færdige films effekt, men meget sjældent synes det sådan, når man i biografen ser danske film – og det gælder også nogle gange for de mere ambitiøse danske film. Hvad er der da galt? Christian Hartkopp, uddannet klipper og gennem et par år lærer på filmskolen, svarer på spørgsmålet.

– I princippet er klipning – og sådan bør det også være i praksis – noget kreativt, noget der bør overlades til uddannede klippere, men hidtil har det faktisk været sådan, at instruktøren har været klipperen, og det hviler tungt over dansk film.

– *Hvorfor?*

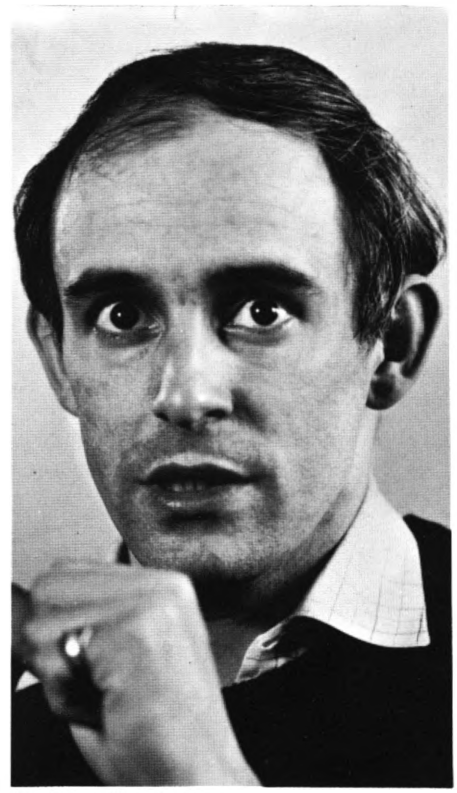
– Der har for det første længe været tale om et økonomisk pres herhjemme, der har gjort det nødvendigt for instruktørerne at nøjes med at bruge 8000-10.000 meter råfilm, når en film optages. På den måde bliver der ikke tilstrækkeligt materiale at arbejde med for klipperen, og i stedet nøjes man så med på bedst mulig vis at sætte de enkelte scener sammen. Samtidig har der også manglet en forståelse for klipperens funktion. Klipning bør være noget kreativt.

– *Har det slet ikke ændret sig?*

– Det er ved at blive bedre. Instruktørerne er i dag mere indstillet på at gardere sig end de tidligere har været. De optager mere film, filmer den samme scene fra flere vinkler, så der er større muligheder, når filmen køres igennem klippebordet, men for den ældre del af dansk films instruktører har det i og for sig aldrig været anderledes end at man blot hægtede scenerne sammen, og mange gange kan man – med et Disney-citat – spørge: »Are you making or saving film«. Klipperens betydning er dog i dag så småt ved at blive anerkendt af filmstudierne.

– *Hvor stor er klipperens betydning?*

– Meget stor, men selvfølgelig hele tiden underordnet instruktørens mening. Klipperen skal så at sige være instruktørens højre hånd, den mand der fører instruktørens intention



Christian Hartkopp.

ud i livet. Men ofte har det været sådan, at instruktøren har været bange for at overlade filmen til klipperen, har troet at klipperen så blot ville lave om på filmen, mens han i virkeligheden blot vil hjælpe med at gøre filmen bedre – med den specialviden han nu engang råder over. Det er en dårlig klipper, der laver om på instruktørens hensigt. Men det er stadig sådan, at mange instruktører herhjemme tager alle ubehageligheder med. De vil være med ved klippebordet hele tiden, de våger skinsygt over alle scener, tillader næppe, at der røres ved dem. Og når der så er gået noget tid, og instruktørerne genser deres film, så hører man dem fortryde, at de ikke i tide klippede en tå og huggede en hæl.

– *Hvordan kan forholdene ændres til det bedre?*

– Vi mangler en profession af klippere herhjemme. Det må vi se at få, så studierne og især instruktørerne for alvor kan få øjnene op for, at vi findes og er til for at hjælpe. Men samtidig må instruktørerne også lære, at de må tage alle muligheder i betragtning under en films indspilning, en scene må dækkes fra flere vinkler. Selvfølgelig findes der i udlandet enkelte store instruktører, der »klipper i hovedet«, men også i de tilfælde garderer man sig langt mere end det normalt er tilfældet herhjemme.

ERIK JENSEN
VI HAR IKKE NOK ERFARING

Lyden i dansk film. Behøver man sige meget mere? For at få belyst hvorfor den som regel fremtræder så ringe, flad, kedelig og ofte uforståelig i replikker, spørger vi en af vore bedste lydmænd, Erik Jensen, Nordisk Film:

– *Hvorfor er lyden så dårlig?*

– Det skyldes et samspil af mange ting. Vi har ikke nok erfaring i at omskabe det vi forstår ved virkelighedslyd til den lyd, der skal kunne opfattes i en biograf.

– *En dialog på lærredet skulle gerne kunne opfattes . . .*

– Når den ikke bliver det er det en fejlvurdering fra lydmandens side. Man skal kende biografens akustik. Det er ikke det samme at sidde med en højttaler foran sig i et studie, hvor bassen går godt igennem. I en biograf med publikum vil den formentlig forsvinde og balancen ryger sig en tur.

– *Er lydfolkets apparatur i orden?*

– Til de almindelige talescener slår det til, men med hensyn til det mere avancerede lydudstyr er vi meget langt bagefter – omkring 20 år – i forhold til Polen, Frankrig og Sverige.

– *Filmfonden har luftet tanken om en maskinpark til fælles rådighed for filmbranchen. Ville De støtte oprettelsen af et fælles avanceret lydstudie?*

– Naturligvis. Hvis vi i forbindelse med anvendelse af f. eks. konkret musik skulle stå frit og ikke være begrænset af det nuværende materiels muligheder – så skal vi have et eksperimentelt lydstudie for at føre det igennem. Det savner vi totalt. Et sådant studie skulle være til fælles afbenyttelse for komponister og lydfolk som man har det i Stockholm. Man skal kunne arbejde gratis og ikke betale 150 kr. pr. time.

– *Hvordan ser De på Filmskolens undervisning i lyd. Er den effektiv?*

– Jeg har selv deltaget for et par år siden og været derude nu og da. Efter min mening er den ikke effektiv – jeg ved ikke så meget om det – men jeg har indtrykket af at eleverne er overbelastet. De klager over, at de ikke kan nå det hele, de har for meget forskelligt filmarbejde. De burde være i stand

Erik Jensen.

til at koncentrere sig om *én* film og sige nej til resten.

– *Hvorfor bruger man mest eftersynkronisering på de danske studier?*

– Fordi det er de klogeste. Vi har stadig for mange dårlige biografer, hvor lyden ikke går igennem hvis den bare har en lille kvalitets-*range*. Biograferne bærer en stor del af skylden for den dårlige lyd. En optagelse kan lyde glimrende i studiet, men når den kommer ud til premieren kan man sidde og græmme sig.

– *Men i udenlandske film virker lyden da udmærket . . .*

– De har bedre lydlaboratorier, men den væsentligste fejl ligger i vore biografer. Vi har netop været ude for at en film, som lød glimrende i Dagmar, blev uforståelig i en anden biograf. Anlæggene er selv i nogle af de store biografer for dårlige, og blot det at højttalerkarakteristikken er forskellig fra sted til sted betyder meget, når man har baseret lyden på gengivelse gennem en bestemt højttalerform.

– *Hvordan kan det forbedres?*

– Biograferne kan f. eks. henvende sig til den konsulent som Filmfonden har stillet gratis til rådighed til måling af lyden. Han kan konstatere, hvad der er galt i biograferne og aflevere nogle kurver, som biografdirektørerne kan lade gå videre til deres installatører.

Henrik Iversen.

Bent Fabricius-Bjerre

Feltet er kun begrænset

Musikken i dansk film. Med ganske få undtagelser ved man, at den skrives og spilles af et hold Tordenskjold-soldater, som går igen og igen på de mere folkekære lydbånd. Sådan har det været i snart en generation. Til sammenligning med hvad udenlandske filmfolk bruger af musik – jazz, avant-garde, fri form – kan dansk filmmusik virke påklistret og uden den filmiske integrering, man kan finde i udlandet.

Tordenskjold i dag er multitalentet Bent Fabricius-Bjerre, som har begået det meste af de sidste års filmmusik. Vi spørger ham:

– *Ud fra hvilke kriterier vælges en komponist til at skrive filmmusik herhjemme?*

– Det er sådan set et spørgsmål til instruktøren. Det er ham, der vælger. Men hvis jeg skal svare for ham, har jeg indtrykket af, at han muligvis må gå på akkord med det kunstneriske for at få en musik, han kan være sikker på vil fungere. Det er også derfor så få nye får lov til at eksperimentere med det, risikoen for at det ikke fungerer er så stor.

– *Kender man den risiko. Har man forsøgt?*

– Jeg kender da flere instruktører, som har forsøgt med forskellige komponister, hvor det ikke har fungeret på trods af at de som komponister var af absolut indiskutabel klasse. Men musikken indordnede sig ikke filmens klip eller atmosfære. De seriøse komponister skriver musik, som har et selvstændigt værd, men det bliver for voldsomme ting på lydbåndet.

– *Er det forkert at antage, at filmmusik skrives som det evigt gentagne tema i håbet om at publikum tror de forstår filmen, når de genkender musikken.*

– Det tænker man ikke på. Det er givet at det er lidt af et guldkorn for et filmselskab at få en melodi, som samtidig bliver en selvstændig schlager. Den er jo med til at hjælpe filmen på gled og bliver en slags *advertising,* når den spilles i radio og kommer på plader.

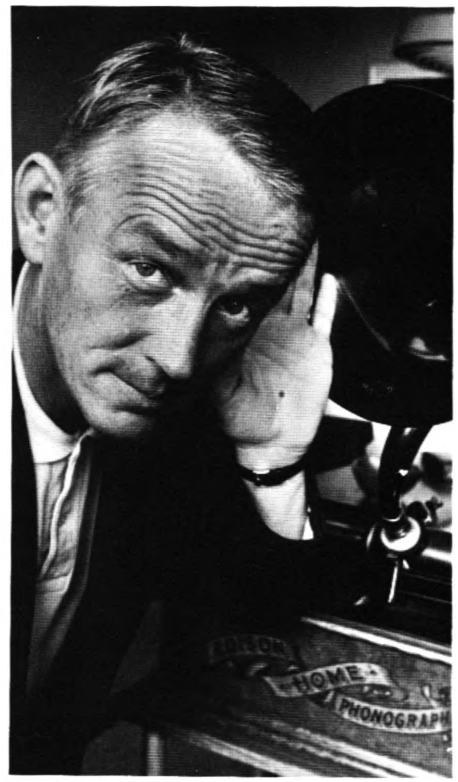
– *Man leder altså ikke bevidst efter en schlager?*

– Tværtimod. Mange film egner sig slet ikke til et motiv, som hænger i ørene, men der findes iøvrigt ingen regler her. Det kommer an på, hvordan motivet bruges. Et klassisk eksempel er jo »Den tredie mand«, som er en yderst banal og ikke særlig genialt komponeret melodi. Men den blev anvendt rigtigt og fik en helt anden dimension.

– *Synes de musikken herhjemme varierer for lidt fra film til film?*

– Vi er vel nok for få, der har erfaring nok til at skrive for film. Vi er vel ikke mere end 3-4-5 stykker. Det ville være rart, hvis vi var lidt flere.

– *Vi har så mange gode musikere – især indenfor jazzen – som ville kunne gøre de anonyme temaer levende, improvisere sig frem til billedet. Hvorfor bliver de ikke brugt?*



Bent Fabricius-Bjerre.

– Jamen musikken må jo ikke være sådan, at den fanger opmærksomheden på en forkert måde. Det ville den måske gøre, hvis man lod en trompetsolo trutte frem midt i det hele. Den ville højst sandsynligt være fantastisk god, men den ville også kunne virke forkert.

– *Kunne det ikke tænkes at f. eks. en mand som Palle Mikkelborg kunne skrive for film?*

– Det kunne han udmærket. Jeg hørte det han lavede til Boris Vian i TV. Det var fremragende, øredøvende godt. Han vil sikkert blive brugt. Men der bliver da også brugt folk som Finn Savery, Per Nørgaard og Komeda – så det er ikke polka altsammen.

– *Hvad skal man kunne generelt?*

– Kunne indordne musikken i forhold til billedrytmen, få det rent tidsmæssige ind. Når man får at vide, at musikmålet er 44,8 sekunder, så kan det muligvis være 44,7 sekunder men absolut ikke være 45 sekunder. Den slags ting har de unge tit svært ved at indordne sig, og når først der sidder 20-30 mand i et studie, koster det en forfærdelig bunke penge at rette til, hver gang der er et sekund for meget eller for lidt. Lasse Gullin skrev musikken til »Selvmordsskolen«. Han er vel nok Sveriges mest begavede mand indenfor jazzen, men det gik ikke. Man måtte kassere hele bøtten, fordi musikken ligefrem modarbejdede filmen.

– *De mener altså ikke, at filmbranchen holder de nye og unge udenfor?*

– Nej. Jeg synes nok, at der er mange, som får chancen. Cy Nicklin har allerede skrevet og spillet en del, og der er flere andre. Men feltet er i sig selv begrænset. I Frankrig er der vist kun to-tre stykker, som skriver filmmusik, og i USA er der såmænd heller ikke så mange. Mancini, Quincy Jones og et par andre.

Henrik Iversen.

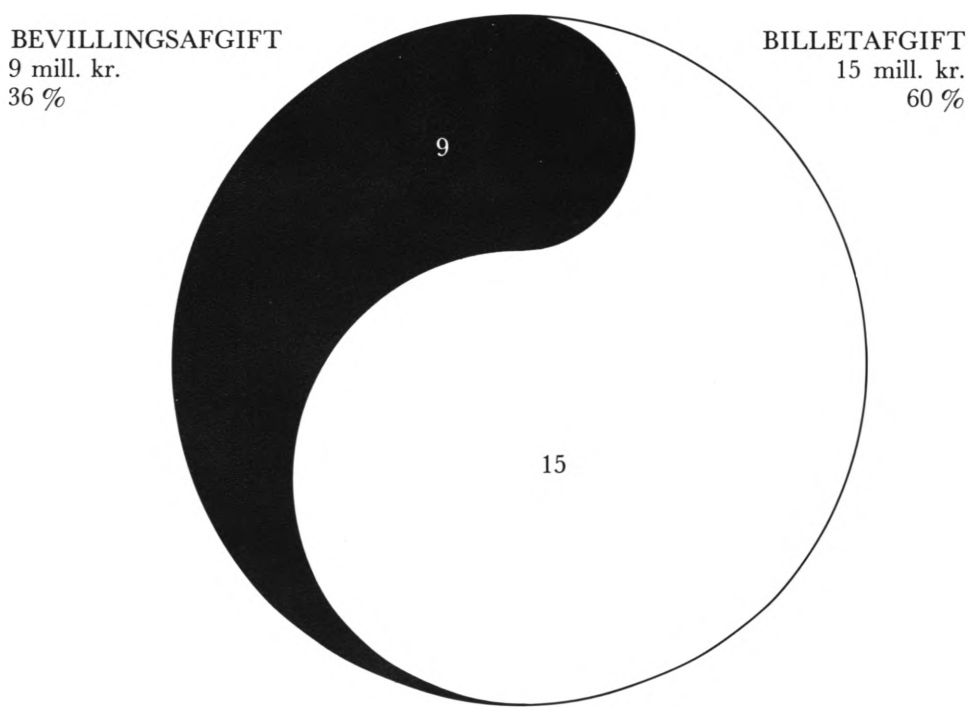
Belysning af dansk filmproduktion idag

Anne Born Rasmussen

FILMFONDEN

Filmfondens midler kommer dels fra biografernes publikum ved en 15 % billetafgift på alle offentlige filmforestillinger (for danske producenters vedkommende tilbagebetales denne afgift dog som en støtteordning), dels betaler bevillingshaverne en afgift af deres biografsdrifts overskud efter en progressiv skala (15 % af overskuddet mellem 40-50.000 kr. 30 % af overskuddet mellem 50-60.000 og 60 % af resten). I 1967-68 udgjorde billetafgiften 15 mill. kr. og bevillingsafgiften 9 mill. kr. hvilket med renteindtægter m.m. gav filmfonden 25 mill. kr. til disposition.

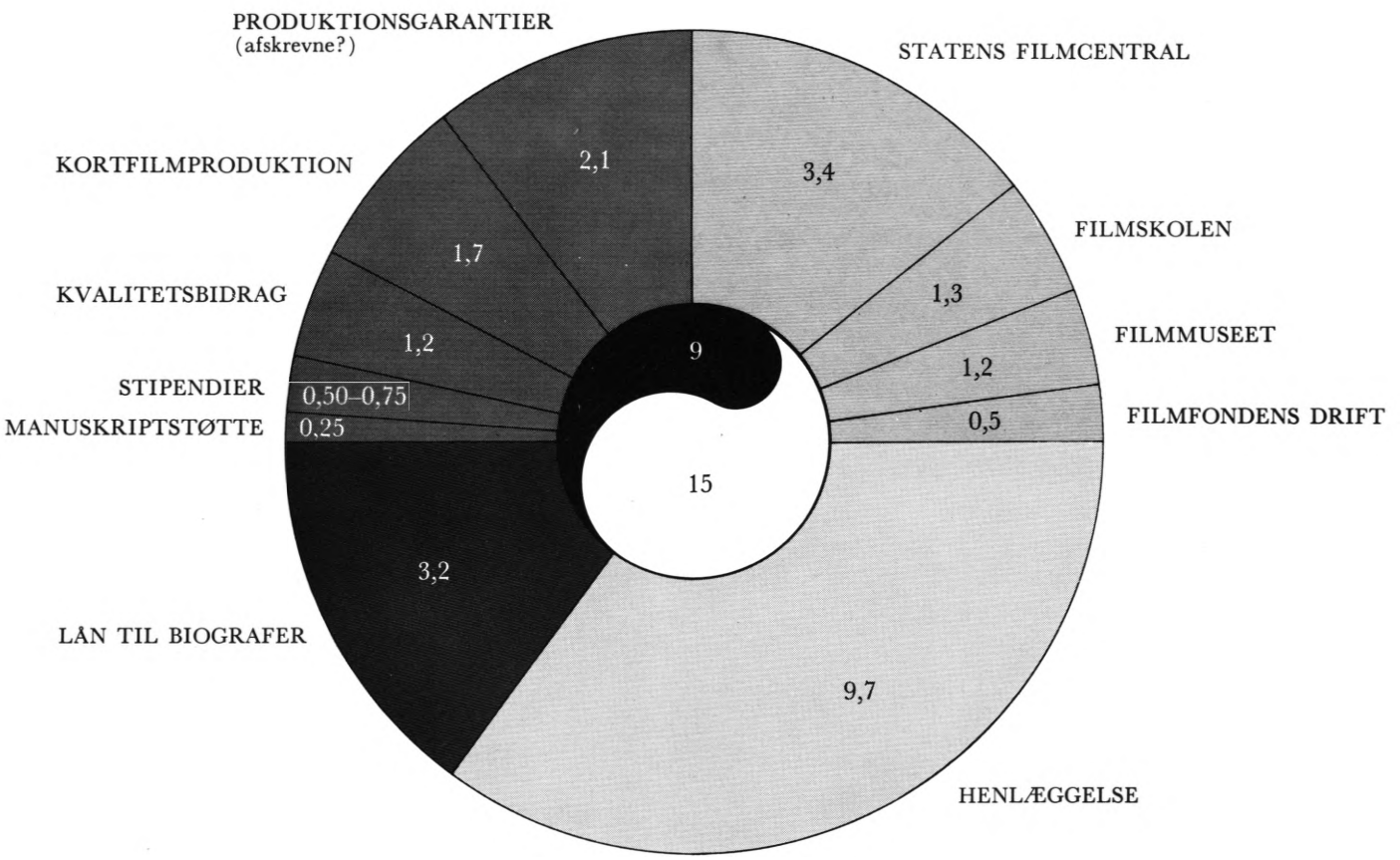
FILMFONDENS INDTÆGT 1967-68



SÅDAN BRUGES FILMFONDENS PENGE

Med 25 % støttes den danske filmproduktion direkte (manuskriptstøtte, produktionsgaranti og kvalitetsbidrag).
25 % går til officielle filminstitutioner (Statens Filmcentral, Filmmuseet, Kortfilmrådet og Filmskolen m.m.).
15 % *lånes ud* til distributionsformål (lån til modernisering af biografer). og præmiering af filmudlejere).
35 % *henlægges.*

UDGIFT 1967-68 I MILLIONER KR.

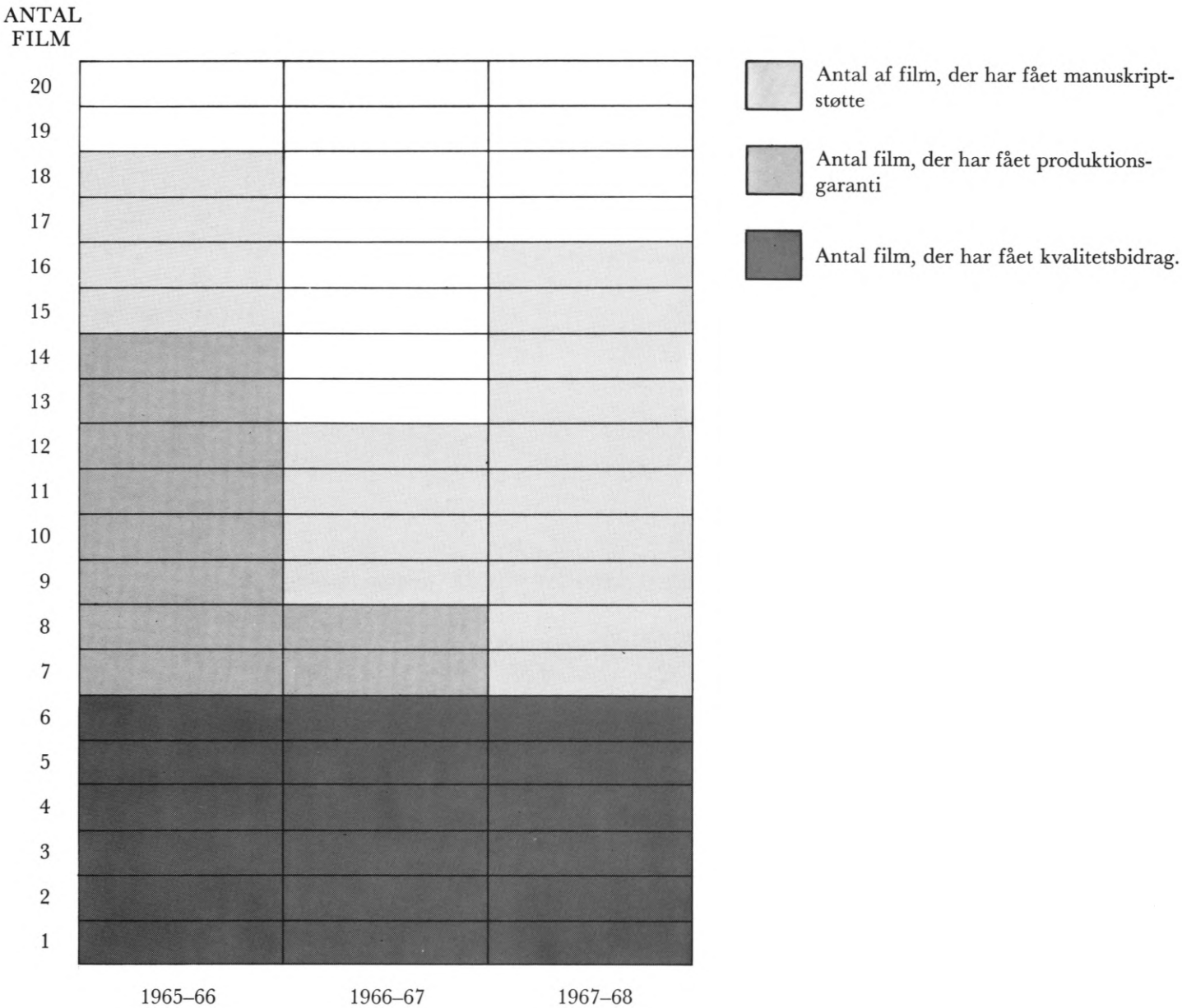


STØTTEN TIL FILMPRODUKTIONEN

(Set over en 3-årig periode fra 1965-68)

Et ret stort antal projekter har fået støtte på manuskriptstadiet, et noget mindre antal har fået garanti til produktionen, og et endnu mindre antal er blevet præmieret. *Gennemsnitlig* har 15 projekter fået manuskriptstøtte, der er ydet garanti til 10 film og uddelt præmier til 6 film. Til sammenligning kan nævnes, at den årlige danske filmproduktion i perioden gennemsnitlig var 21 film.

FORDELING MELLEM MANUSKRIPTSTØTTE, GARANTIER OG KVALITETSBIDRAG (1965-68)



HVOR MEGET DER BLEV YDET I STØTTE

	ÅR	IALT	LAVESTE PR. FILM	HØJESTE PR. FILM	GENNEMSNIT PR. FILM	ANTAL
Manuskriptstøtte	1965–66	267.500	10.000	20.000	14.900	18
	1966–67	160.000	10.000	20.000	13.300	12
	1967–68	237.000	10.000	20.000	14.800	16
Produktionsgaranti	1965–66	3.700.000	150.000	400.000	264.000	14
	1966–67	2.900.000	175.000	600.000	364.000	8
	1967–68	2.500.000	100.000	700.000	416.700	6
Præmierede film	1965–66	1.275.000	79.000	350.000	213.000	6
	1966–67	1.175.000	75.000	375.000	196.000	6
	1967–68	969.500	98.000	210.000	162.000	6

DE ENKELTE STØTTEORDNINGERS VIRKE

1. Hvordan virker de forskellige former for støtte?

MANUSKRIPTSTØTTEN giver mulighed for at skrive manuskript uden at have arbejde ved siden af.

PRODUKTIONSGARANTI ydes både som arbejdskapital (der kan oprettes en kassekredit i en bank for garantibeløbet) og som hjælp (hvis filmen ikke spiller sig hjem, kan garantien afskrives).

KVALITETSBIDRAGET er en præmie, der ofte virker som et efterfølgende tilskud til garantien (dækker et evt. underskud), således at risikoen ved produktion af kunstneriske film formindskes.

2. Hvor meget ydes der?

Som manuskriptstøtte udbetales mellem 10-20.000 kr i to rater, halvdelen ved begyndelsen af arbejdet, halvdelen, når det er færdigt. Hvis manuskriptet købes til produktion, skal halvdelen af det ydede tilskud betales tilbage til fonden.
Der ydes garantier på ca. 30-50 % af filmens budget (i enkelte tilfælde kan der ydes mere – debutantstøtte). I praksis har garantierne ligget imellem 1.000.000-1.500.000.
Der ydes mellem 75.000-375.000 kr. i kvalitetsbidrag.

3. Hvad er betingelserne for at opnå støtte?

Manuskriptstøtten forudsætter som hovedregel en udtalelse fra en producent om, at et tilfredsstillende manuskript vil blive anvendt. »Ansøgeren må komme med en ide, resten må blive til efterhånden, hvis ideen er god – det vil i første omgang blive en dialog mellem ansøgeren og producenten, senere vil der kunne udarbejdes en drejebog«. Der indsendes en synopsis (med redegørelse for filmens indhold og den filmiske udførelse) til filmfonden.
Ved ansøgning om produktionsstøtte indsendes drejebog, budget og finansieringsplan. Hvis der gives tilsagn om garanti, er forløbet følgende:
Garantien *udstedes,* når optagelserne begynder, der optages et lån i en bank for beløbet. Et år efter at filmen har fået premiere (eller 1½ år efter lånets oprettelse) *indfrier* fonden lånet overfor banken. Hver gang et beløb spilles ind, deles det mellem fonden og producenten. Når der er gået 2 år efter premieren (eller 2½ år efter lånets oprettelse) aflægges der regnskab, og låneforholdet *opgøres endeligt:* hvis filmen har indspillet tilstrækkeligt til at dække de samlede omkostninger, kommer ingen af fondens midler til udbetaling (– producenten tilbagebetaler den indfriede garanti til fonden). Hvis filmen derimod giver underskud afskrives garantien af fonden. (Fonden og producenten deler således tabet inden for garantiens rammer).
Kvalitetsbidraget uddeles af filmrådet efter en kunstnerisk vurdering.

4. Hvem administrerer den del af fondens midler som skal støtte den danske film

Fondens indtægter og udgifter optages på de årlige *finanslove,* men indenfor en bestemt ramme (f. eks. 7,5 millioner i 1967-68) råder *fonden* selv over fordelingen mellem de forskellige støtteordninger (filmlovens § 18, stk. 2). Bestyrelsen for filmfonden er sammensat af repræsentanter for filmbranchen og det offentlige.
I den nyudnævnte bestyrelse sidder følgende bestyrelsesmedlemmer og suppleanter:

For bevillingshaverne
Dir. Jørgen Nielsen. Dir. Chr. Sørensen.

For producenterne
Dir. Ove Sevel. Dir. Niels Nielsen.

For filminstruktørerne
Dir. Henning Carlsen.

For filmudlejerne
Dir. Steen Gregers. Dir. Poul Pedersen.

For myndighederne
Kontorchef W. Weincke (formand). Kontorchef Tjalve.
Retspræsident A. Grathe. Ekspeditionssekretær Holten.
Fuldmægtig Karsten Olsen.
Ekspeditionssekretær Ohm Jensen.
Redaktør, mag art. Niels Barfoed.

Direktør for filmfonden er Erik Hauerslev.
Det nye filmråd består af følgende medlemmer:

For forfatterne
Anders Bodelsen. Leif Petersen.

For komponisterne
Finn Savery. Sv. E. Tarp.

For instruktørerne
Palle Kjærulff-Schmidt. Ole Gammeltoft.

For filmfotograferne
Claus Loof. Rolf Rønne.

For skuespillerne
Peter Steen. J. Weel.

For myndighederne
Byretsdommer F. Lichtenberg. Byretsdommer O. Brinck.
Redaktør Øystein Hjort. Redaktør Morten Piil.

5. Forholdet mellem filmfonden og filmrådet

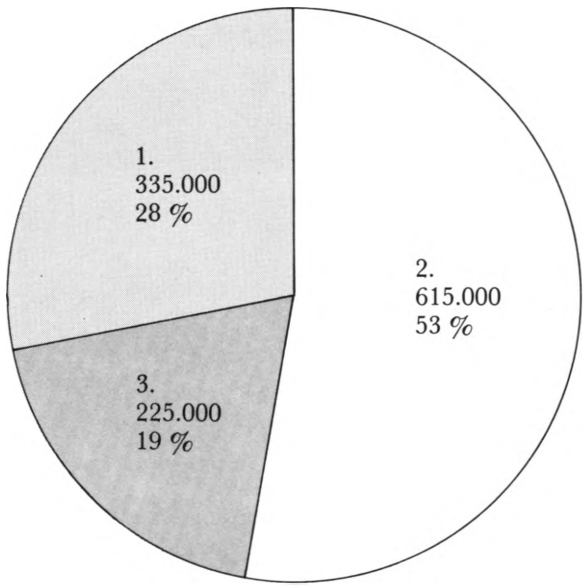
Et råd af filmkunstnere og sagkyndige hjælper fondens bestyrelse med fordelingen af støtteordningernes midler. Manuskriptstøtte og produktionsgarantier ydes af fondens bestyrelse. Hvis rådet enstemmigt går imod et projekt, må fonden ikke yde støtte, d.v.s. filmrådet har vetoret, men FFB er ikke bundet af FR's anbefaling og kan teoretisk set afslå. I praksis er det dog aldrig sket. Kvalitetsbidrag uddeles af filmrådet og (hvilke film, der skal præmieres, og hvor meget de skal have) her er rådet *enerådende.* Der er ydet op til 375.000 kr. i præmie til en film, men filmrådet fastsætter selv præmiernes størrelsesorden efter at filmfonden har afsat et samlet beløb til kvalitetsbidrag.

OMKOSTNINGERNE VED EN ALMINDELIG FARVEFILM

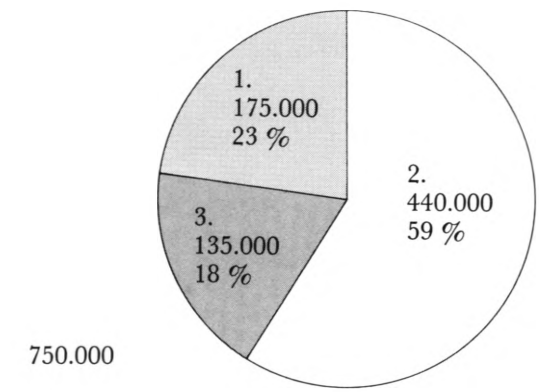
budgeteret til 1,1 mill. kr. og ca. 8 ugers indspilningstid

DE ENKELTE POSTER OMFATTER

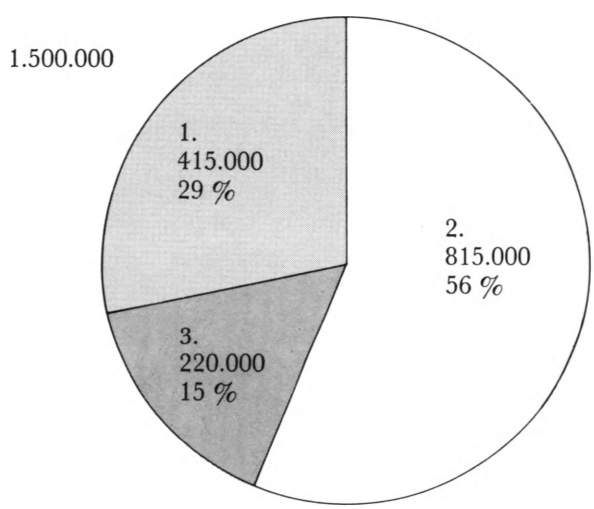
1. Produktionsapparat og råmateriale	
Kamera/lampe/lydudstyr	160.000
Råfilm og lydbånd	100.000
Laboratorieudstyr	75.000
	335.000
2. Arbejdskraft	
Teknisk stab	230.000
Produktionsstab	80.000
Instruktør	60.000
Skuespillere	120.000
Andre lønninger	125.000
	615.000
3. Andre udgifter	
Manuskriptet	70.000
Musik	35.000
Dekorationer	80.000
Diverse	40.000
	225.000



SAMMENLIGNING MELLEM ET MINDRE BUDGET I SORT/HVID OG ET STØRRE I FARVER



750.000



1.500.000

1. Atelierleje	30.000	125.000
Leje af kamera og toneudst.	40.000	55.000
Råfilm og tape	35.000	90.000
Laboratorieudgifter	70.000	145.000
	175.000	415.000
2. Teknisk hold	120.000	235.000
Produktionsstab	30.000	35.000
Instruktør	35.000	45.000
Skuespillere	140.000	250.000
Manus./drejebog honorar	36.000	45.000
Komponist/musiker honorar	9.000	55.000
	440.000	815.000
Håndværkere og andre lønninger		150.000
3. Rettigheder	5.000	20.000
Dekorationer	53.000	150.000
Diverse	77.000	50.000
	135.000	220.000
Total	750.000	1.450.000

HVORLEDES ER DET NU GÅET DE STØTTEDE FILM

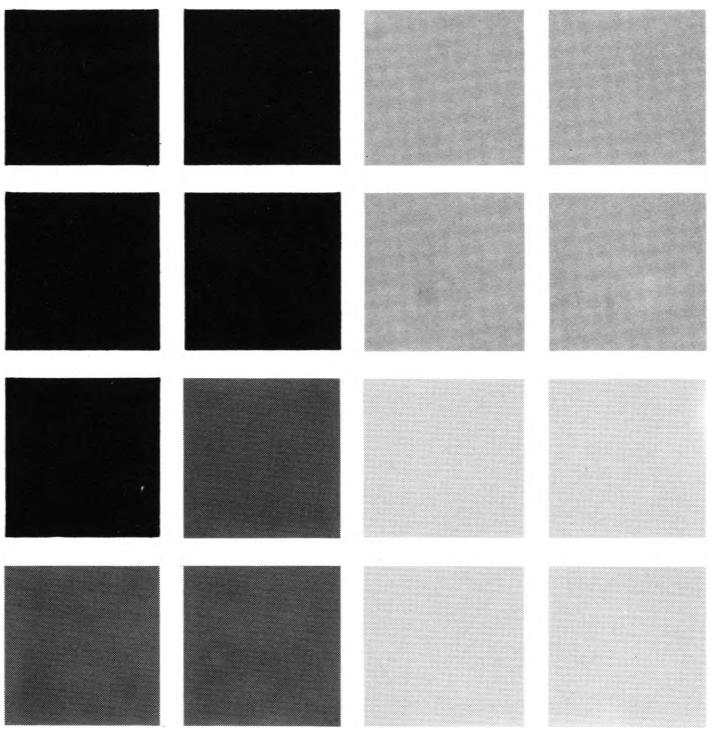
Hvis man vil danne sig et indtryk af, hvorledes de forskellige støtteordninger har virket på den danske filmproduktion, er det ikke nok at vurdere, om der *teoretisk set* er mulighed for at skabe bedre danske film ved hjælp af støtteordningerne. Man må se, hvorledes disse muligheder bliver udnyttet *i praksis*. Man kan følge de projekter, der er blevet sat igang på forskellige stadier, og se hvor mange af disse der senere er blevet til film, og hvor mange af disse film, der senere er blevet præmieret. (Det er jo en *forudsætning for manuskriptstøtte* at et tilfredsstillende manuskript vil blive anvendt – *og for produktionsgaranti er det en forudsætning* for ydelse af garanti, »at det er til produktion af en film, som ifølge en af filmrådet foretagen vurdering må antages at kunne komme i betragtning ved ydelse af kvalitetsbidrag«).

EKSEMPLER PÅ HVORLEDES DE FORSKELLIGE FORMER FOR STØTTE ER UDNYTTET

MANUSKRIPTSTØTTE

I 1967–68 blev der ydet manuskriptstøtte til 16 film. Deraf er foreløbig 4 produceret.

antal film

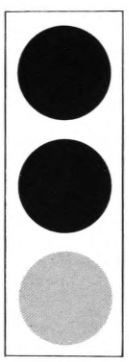


endnu ikke færdiggjorte film

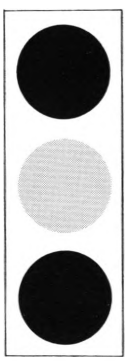
henlagte projekter

filmatiserede manuskripter

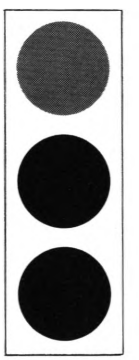
færdigskrevne – men endnu ikke i produktion



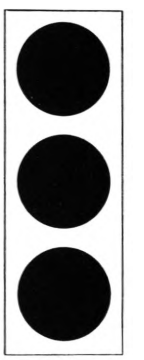
filmatiserede
25 %



ikke filmatiserede men
færdige manuskripter
25 %



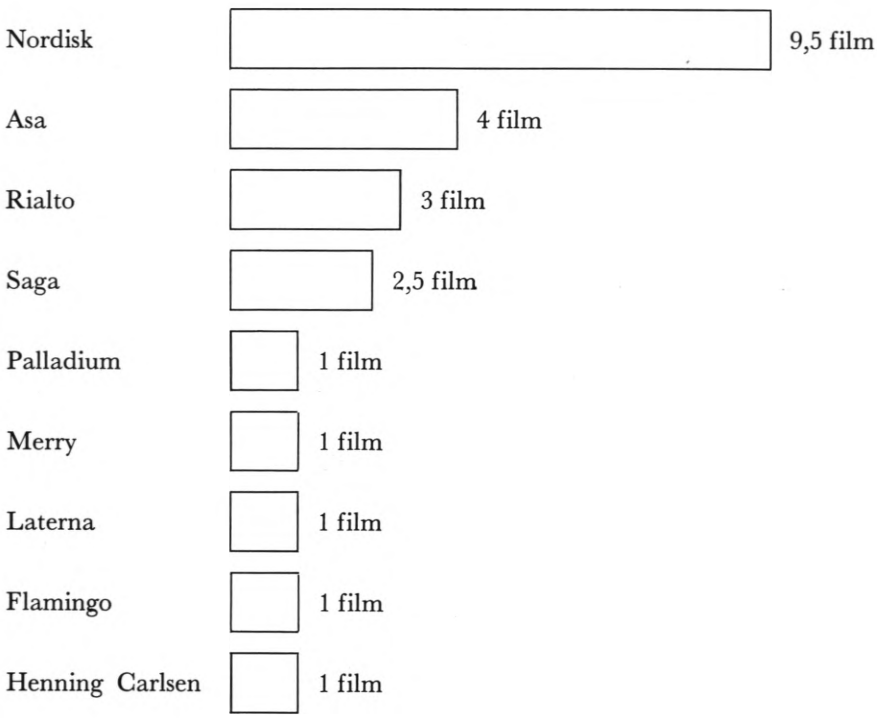
henlagte
19 %



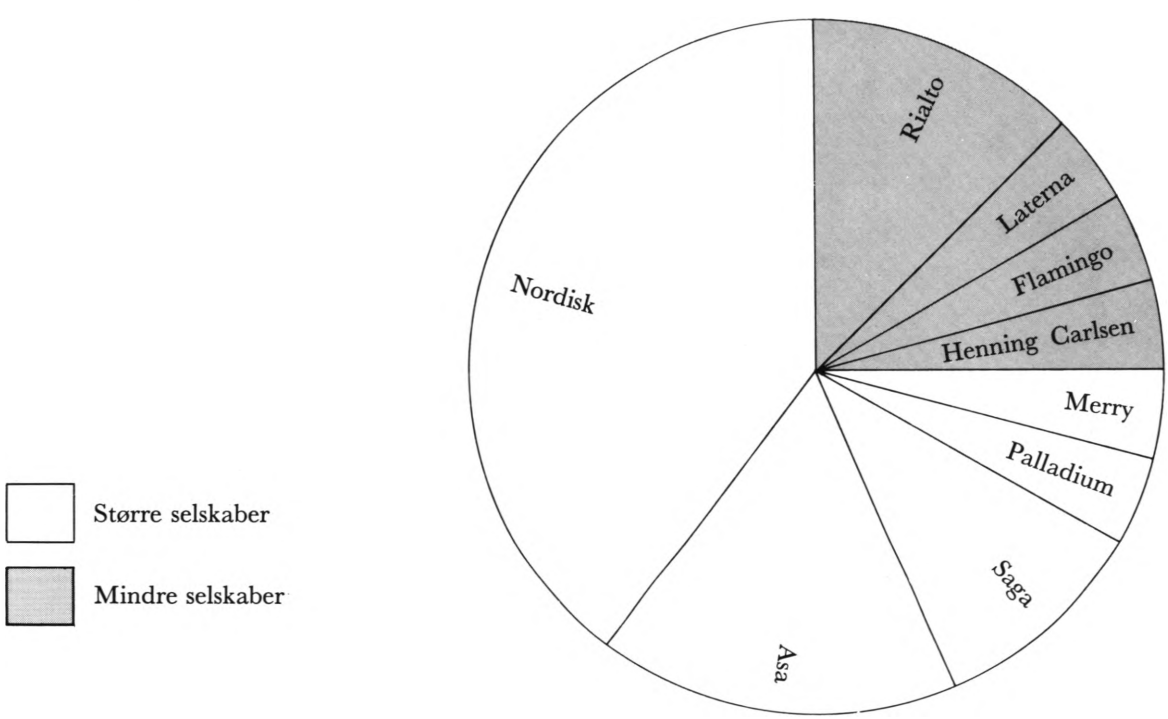
ikke skrevet
31 %

PRODUKTIONSGARANTIER FORDELT PÅ SELSKABER

Mange af de senere års produktionsgarantier er givet til de store produktionsselskaber, der har forsøgt at producere kunstneriske film. 75 % af garantierne i 1965-68 gik til Nordisk (9 film) Saga, Asa, Palladium og Merry – 18 film ialt. 25 % af garantierne støttede mindre selskaber (Rialto, Laterna, Flamingo og Henning Carlsen Film med ialt 6 film). Det var således især de etablerede selskaber, der blev støttet.



Antal film (produceret ved hjælp af produktionsgaranti) fordelt på større og mindre produktionsselskaber.



HVAD DANSK FILM HAR BRUG FOR

POUL MALMKJÆR ANMELDER

BALLADEN OM CARL-HENNING

Der var engang en film, der hed »Thomas er fredløs«. Den var et led i en form for happening på Asa Film, og en kort tid blev der skrevet meget om den. Man gjorde sig store anstrengelser for at forklare, at den hverken i sin tilblivelse eller sin udformning kunne bedømmes som en film i den danske tradition, og herunder lagde man forbløffende vægt på at fremhæve netop tilblivelsen. Det sparede selvfølgelig de skrivende for at komme alt for meget ind på udformningen, som efter et nøjere studium jo *kunne* føre til en mere positiv bedømmelse. Og det ville blot have bragt lokal nedbør i det filmpolitiske klima. Filmpolitik på *det* plan! My eye.

Man kan let forestille sig, hvad der ville være sket, hvis ikke instruktøren af »Thomas er fredløs« (som ofte fremhævet) havde ejet ASA. Havde han overhovedet fået chancen for at lave sin film nr. 2?

Det koster jo noget at lave en folkekomedie, som i endnu højere grad end »Harry og Kammertjeneren« giver pokker i dansk folkekomedietradition og forsøger at lægge grunden til en ny. Den gamle tradition er, hvis den skal tages for sit fulde pålydende, forbløffende menneskefjendsk.

Lene og Sven Grønlykkes »Balladen om Carl-Henning« (den havde arbejdstitlen »Vindmøllerne«) er en folkekomedie i ordets bedste betydning. Den ejer folkekomediens ydre kendetegn. Den afstår fra brug af symbolsprog fra andre kunstarter, den har ingen flash-backs eller indre monologer, den er let tilgængelig med sine genkendelige personer og miljøer, og den er helt uprætentiøs i sit

forhold til disse personer og miljøer, der anskues så at sige fra øjenhøjde, hvor den danske folkekomedietradition havde foreskrevet åndeligt fugleperspektiv.

»Balladen om Carl-Henning« begynder dristigt med en meget smuk sang, som straks slår en temmelig vemodig stemning an, og stemningen uddybes i den efterfølgende beretning fra egnens fortid. Den leveres i et levende nærbillede, og den afbrydes af støjen fra en traktor. Kameraet panorerer og fanger traktoren, der kører forbi, før det panorerer tilbage og fanger en passerende bil. I et fantastisk spændende klip i panoreringen er kameraet pludselig på bilen og følger den ind i Ballum, ind til tankstationen; først her begynder præsentationen af hovedpersonerne.

Allerede under præsentationen bryder filmen en folkekomedietradition ved at skildre de to hovedpersoner, mekanikeren Poul (Paul Hüttel) og mejeristen Carl-Henning (Jesper Klein) i deres handlinger og bevægelser fremfor i deres replikker. Det er karakteristisk at filmen i exteriørerne foretrækker totalbilledet, når det overhovedet er muligt, og jeg vil uden forsøg på at være morsom hævde, at det er en af de væsentlige grunde til at filmens personer virker så »hele«. Det understreges også af den omstændighed, at personer, som kun forekommer i interiører (Pouls mor, dilletant-instruktøren, Fede-Kajs datter m. fl.), i så vid udstrækning som muligt vises i totalbilleder.

Det største brud med traditionen er vel, at filmen koncentrerer sig om Carl-Henning; en sådan figur var inden for den gamle tradition blevet henvist til rollen som side-kick for den stræbsomme unge mekaniker, der til slut ville få både baronessen og benzintanken. Instruktørparret har valgt at skildre danskeren og ikke den danske drøm. Det næststørste brud er så, at man har valgt at skildre Carl-Hennings følelser og reaktioner med sympati og medleven og ikke med ironi og udlevering. Tilskueren kan irriteres over Carl-Hennings tankeløshed og naive sårbarhed og le med ham over fjottede indfald eller grinagtige uheld, men tilskueren er hele tiden *med* Carl-Henning, ikke over ham eller mod ham. I afsnittet omkring den rådne vindmølle lægges denne holdning klart frem, og tilskueren erkender, at han har det samme forhold til Carl-Henning, som den fornuftige Poul har det. Selv om de to kammerater supplerer hinanden følelsesmæssigt, er det Carl-Henning, der har mest brug for kammeratskabets sikkerhed. Da Poul rejser til Ålborg, har Carl-Henning ingen at støtte sig til, faderen er en svagelig koleriker og moderen et pylrehoved, og da det går galt for Carl-Henning, søger han da også til Ålborg, til Poul, der både kan og vil hjælpe. Skildringen af dette venskab er endnu et brud med en folkelig tradtion i dansk film. Der er ingen falbelader, ingen sentimentalitet, ingen gemytlige fællessange; der er ingen varme håndtryk i nærbilleder, end ikke et eneste ord, der kan udlægges som kammerateri. Der er kun skildring af fællesskabet gennem stemninger, reaktioner og aktivitet. Der er f. eks. legen ved slusen, der ledsages af filmens gennemgående melodi, og som er en ren stemningsbeskrivelse, der er Carl-Hennings letsindige leg med møllen, hvor Poul hjælper ham ud af situationen og skælder ud, samtidig med at han er villig til at forsvare Carl-Henning mod bonden, og der er naturligvis den grinagtige scene fra restauranten, hvor Pouls pige (glimrende præstation af Inge Baaring) med sin fornuftige holdning til situationen føler sig helt ude af kontakt med de to pjattehoveder. En meget smuk reaktion ligger i billedet af Carl-Henning, der – efter at Poul og pigen har sagt godnat – frysende kører på knallert hjem. Her får følelsen af ensomhed lov til at brede sig ud og fylde hele lærredet.

En af filmens store kvaliteter er netop kontrollen med de emotionelle virkemidler. En scene som kaffebordet før Pouls afrejse lægger jo op til mange traditionelle følelsesudladninger, som kendes fra andre film men ikke fra virkeligheden. Her holdes derimod tonen og følelserne på et smukt balanceret plan, hvor ikke en replik, ikke et blik får lov at »slæbe«, og Carl-Hennings fortvivlede historie om liggehønsene ligger meget præcist på grænsen mellem det latterlige og det tragiske i den trykkede pause efter faderens afskedstale for Poul. Jeg gætter mig til, at to-kamera teknikken her har fejret en lille triumf, idet den har givet mulighed for ved klippearbejdet at holde liggehøne-historien yderligere i ave med et klip. Det er gætteværk, men klippet virker fortræffeligt.

Det er bemærkelsesværdigt, så ofte det lykkes at motivere kamerabevægelser, der bringer filmen fra etableringsscener til handlingsscener. Indledningen er nævnt, men man kan fremhæve andre overgange som f. eks. turisterne på diget, der bringer kameraet hen til de tre på broen, racervognen, der bringer Carl-Henning ind på banen, den frysende, hoppende dreng foran kirkegården, der med sit løb motiverer panoreringen til kisten, følget og den fantastiske, tunge grå himmel, der hviler over resten af begravelsen.

På samme måde viser en række overgange i tid og sted både fantasi og fornemmelse for at uddybe en allerede anslået følelse – eller ligefrem vende den rundt. Efter at have fortalt moderen om episoden i mejeriet forsvinder Carl-Henning i panik i mørket. Der klippes efter en nedtoning til en artist på toppen af en svajende mast og en dirrende, lidt truende tone på lydsiden. Klippet angiver et nyt miljø, men motivet holder alligevel tonen af fare og usikkerhed fra forrige scene. Kameraet følger imidlertid artisten, der klatrer ned fra masten, og da vi genser Carl-Henning, kan vi af hans opadvendte, let smilende ansigt se, at panikken er fortrængt. Ikke helt så overraskende, men blød og økonomisk, er overgangen fra motorbanen til Ålborg, hvor Carl-Henning forlader banen gennem en viadukt, hvorefter der klippes til en stor total af en gadescene, hvor han kommer ud fra en anden viadukt og med ét er midt i en storby.

Der er allerede skrevet meget om det traditionsbrud, der alene ligger i anvendelsen af typevalgte aktører, som man sjældent ville finde i de eksisterende arkiver hos produktionsselskaberne. Dertil skal blot føjes, at de umage dialekter så langt er at foretrække for det sædvanlige teaterjysk, og den momentvis vaklende læbesynkronisme opvejes rigeligt af den nerve og det liv, eftersynkroniseringen giver kameraet mulighed for at registrere under optagelserne

Netop valget af aktører (eller regulært medvirkende) bidrager i høj grad til den generelle tone af ægthed, der gennemstrømmer filmen. Det er f. eks. indlysende rigtigt her at vælge en pige fra motorsportsmiljøet til rollen som en pige fra motorsportsmiljøet, når instruktøren kan se, at rollen ikke kræver »spil« men medvirken. Det er gammel overtro, at f. eks. italienere er fødte filmskuespillere og at f. eks. danskere bestemt ikke er det. Jesper Klein er ikke skuespiller (af uddannelse), men kan man nævne en mere helstøbt og intelligent ageret hovedperson end Carl-Henning i en dansk film? At Paul Hüttels præstation er et kunstnerisk gennembrud for ham, bringer naturligvis balance i den her provokatoriske argumentation.

Det er påfaldende, at den begejstring man nærer for »Balladen om Carl Henning« automatisk efterfølges af en interesse for, hvordan filmen vil gå; en interesse, der grænser til udlejer-bekymring af nobleste art: at så mange som muligt oplever et lille filmmirakel og at det kan betale sig at skabe mirakler. For vist har dansk film brug for »Balladen om Carl-Henning«, men som situationen er, er det stadig det forhåbentlig kraftige økonomiske argument, der følger med filmens kunstneriske succes, som vinder genklang i toneangivende kredse. Det er simpelthen 50 % af traditionen, og lykkes det »Balladen om Carl-Henning« at bryde også med den, er der afgjort sket et vendepunkt i den danske folkekomedie. Æren tilkommer – uanset udfaldet – Lene og Sven Grønlykke.

Balladen om Carl-Henning
Danmark 1969

Prod.: ASA Film Studio. Prod. leder: Gert Fredholm. Instr.: Lene og Sven Grønlykke. Manus.: Lene og Sven Grønlykke. Foto: Jesper Høm, Henning Camre og Jeppe Jeppesen. Belysning: Torben Nielsen. Klip: Lars Brydesen. Arkitekt: Peter Højmark. Musik: Patrick Gowers. Sangen »Balladen om Carl-Henning« af Patrick Gowers (musik) og Henrik Nordbrandt (tekst), synges af Merete Bækkelund og N. Zahles skoles kor under ledelse af Minna Hess Thaysen. Tone: Kaj Gram Larsen. Assistenter: Morten Flyverbom og Jan Sabroe. Medv.: Jesper Klein, Paul Hüttel, Inge Baaring, Edith Thrane, Einar Larsen, Mime Fønss, Preben Borggaard, Kai Christoffersen, John Wittig, Suzzie Müllerz, Birgitte Rasmussen, June Belli.
Prem.: Dagmar 7. 4. 69.
Udl.: ASA Filmudlejning. Længde: 96 min., 2620 m.

NIELS JENSEN ANMELDER:

KYS TIL HØJRE OG VENSTRE

Tyvernes seksualfrigjorte unge ville vise den ældre generation med alle dens forkrampninger – især de seksuelle – at erotik hverken behøver at medføre falskhed, forlorenhed eller jalousi, ja selv passionen mente man at kunne udelukke. Man dyrkede *vandglasteorien,* som sagde at man både kunne og burde nå til at slukke den erotiske tørst med samme skødesløse selvfølgelighed som den, hvormed man drikker et glas vand.

I romanen »Syndere i Sommersol« (1927) polemiserede Sigurd Hoel mod dette ved at konfrontere frigørelsens apostle med teoriens praksis og lade dem lide nederlag. Principperne og de gode fortsæt slog ikke til, blandt andet fordi man aldrig fik klargjort sig, hvad det egentlig var man ville: frihed *for* eller frihed *fra* lidenskaben. Og Hoels konklusion – hans forfatterskabs konklusion – lød, at kun den der har fundet kærligheden kan standse. Vove at lade sig binde. Og bunden bliver han fri.

Opgøret i »Syndere i Sommersol« var alvorligt nok, men problematikken endnu så tilpas på afstand, at fortællingen kunne afvikles i vaudevilleagtig iscenesættelse. Den er nærmest et eventyr på fodrejse; vi er i sommerferiens lyse nat mellem unge, der »har tid nok til at gøre dumhederne om igen endnu mange gange«.

I Jens Gielstrups bog »Kys til højre og venstre« (1939) er problematikken den samme, men accenten en anden. Den underfundige idédebat er udskiftet med desillusioneret hverdagsbeskrivelse. Hvad Hoels unge forsøger sig med og lider nederlag på er et *program,* en motiveret omend uigennemtænkt holdning. Hos Gielstrups personer – der er jævnaldrende med syndere i sommersol men altså en generation senere – er den naivt idealistiske holdning udskiftet med almindelig holdningsløshed. Man kysser ikke til højre og venstre for at bevise sin fordomsfrihed overfor sig selv og de forbenede ældre, men for at døve det savn, der kommer af manglen på vedholdenhed, hvilket er en ganske anden sag. Gielstrups mennesker er i helt pascalsk forstand plagede af tomhedsfølelse og derfor uophørligt på jagt efter adspredelser. Det gælder i særlig grad Hugo, hvem det aldrig lykkes at finde et holdepunkt, og som derfor søger sin styrke i kynismen. En styrke han ser bekræftet i de erobringer, han kan gøre på det erotiske marked. Da han en dag ikke mere – på grund af vansiring – kan hævde sig her og altså er henvist til sig selv og sin egen forfrysning, er kun selvmordet tilbage. En anden type er Jack. Uden desperation, mere reflekterende. Nølende og umoden.

Mens Sigurd Hoels sceneri er naturen, hvis gavmildhed mildner frustrationerne, rykker vi med Gielstrup ind i mindre nådige omgivelser, storbyens. Klipperne, søerne og de susende skove er blevet til sidegader, baggårde og trange lejligheder, hvor naboen er en støj genem det snuskede tapet. Her lever Jack uden kontakt med omgivelserne, som i enhver henseende er ham uvedkommende. Det er karakteristisk, at vi ser ham stå ene og betragte de andres klynger. Men omend Jack ikke lever med i milieuet, så er han i det og er bestemt af det på den måde, at det er alt, hvad han prøver at befri sig for. Han er manden, der leder efter en udgang, og selvom naturen er sat over styr, så er den dog tilstede som et savn. En erindring om barndommen på landet med lyng, gyvelbuske og rustrøde solnedgange.

Med Ole Roos' film »Kys til højre og venstre« er vi fremme ved nu, tressernes afslutning. Der er ikke tale om en romanfilmatisering, men bogen har været en inspiration, et udgangspunkt for instruktøren. Temaet er fortfarende kravet om fri kærlighed og kærlighedens krav på binding.

Filmen bibeholder et udsnit af bogens personvrimmel og koncentrerer opmærksomheden om Jack og Hugo, hvis skæbner parallelliseres og modstilles. Begge modtager og uddeler kys til højre og venstre, begge eksperimenterer åndsfraværende med følelserne og overrumples, da følelserne viser sig at beherske dem og ikke omvendt. For den ene er konsekvensen fortvivlelse, for den anden måske modning?

Birgitte Price i »Kys til højre og venstre«.

Mens Sigurd Hoels vandglasteoretikere stadig havde naturen at projicere følelserne ud på, og Jens Gielstrups kedsomhedsplagede om ikke andet så dog den enstonige storby at reagere imod, så er milieuanonymiseringen hos Ole Roos ført et skridt videre. Her er ikke længere nogen social stækkelse at overvinde, ingen trang familie at bryde med. Her er ingen erindringens sværmeriske tilbagefald, ingen resigneret erkendelse af, at barndommens krogede og støvede veje er rettet ud og asfalteret, thi barndommen, der hos Gielstrup er et tabt paradis, eksisterer ikke for Roos' personer. Oprindelsen rører sig kun i dem som en vag længsel, og den kontakt med naturen, Jack og Hugo forsøger at etablere, bliver en udflugt i det fremmede.

Mest håbløs er udflugten for Hugo, som er den første, vi præsenteres for, og den sidste, vi slipper. Der står han foran spejlet, før erobringen skal gøres, med hårspænde i pandelokken og arbejder med deodoranten, mens han søger over kroppen angst for at mærke de første tegn på forfald. Senere tager han op til kysten med en pige, der skal få ham til at glemme sig selv og den, han egentlig vil have. De to indlogerer sig på et hotel med udsigt over havet og begynder hjulpet af whisky, en uoplagt sengeleg. Næste morgen er selvfølgelig kun situationens håbløshed tilbage. Hugo barberer sig og sætter en klat skum på pigens næse. Ikke ondskabsfuldt, snarere godmodigt men inderst inde i et udslag af kedsomhed, hvilket pigebarnet instinktivt mærker. Aggressivt gir hun derfor igen med en ordentlig slat skum, og så står han ene tilbage på cementaltanen med det grå hav og de golde klitter i baggrunden og sin egen latter som et sort hul i ansigtets tomme, hvide maske.

Der er mindelser om den blå *Pierrot le Fou* i dette billede og om de gamle farcer – lagkagen i makaber version – og der er et varsel om de bandager, som senere skal svøbes om Hugos hoved, efter at en bilulykke har vansiret hans ansigt. Først og fremmest er billedet af det hvide fjæs i det tomme rum dog et forbløffende uhyggeligt udtryk for fyrens indre tilstand.

Det senere selvmord udspilles i et sceneri parallelt med sæbeskumsscenens. Igen en altan, igen et intet af gråt udenfor, ikke havets men højhusenes. Bedøvet af spiritus og med en raspende stønnen skyder Hugo sig en kugle for panden og synker sammen i lærredets underkant. Billedet viser nu blot det blege vindue og under det på karmen en tøjbamse. En af disse mascotter, der skal minde os om noget barnefortroligt, men som i virkeligheden er en lille pervers attribut til meningsløsheden.

Jacks rejse ud i naturen er ikke fandenivoldsk som Hugos og udløser ingen katastrofer. Spørgsmålet er om den løser noget i det hele taget? Jack er ufærdig og passiv indtil det dorske men også følsom og med uro i kroppen. En kvinde, en del ældre end han selv, inviterer ham til sit sommerhus et sted bag de nordsjællandske skoves tunge forjættelse. Og Jack tager imod, det er hans væsen. I skumringen sidder han under træerne med Betty, hans dejlige dame. Billedet er guldaldersmukt. Træernes løvhæng og en hvælvings bue afskærmer den maleriske udsigt over søen, hvor solen synker bag de dæmrende skove.

»Ser du to elskende, dem skal du følge, dybt skal du spejde deres sjæl«, sang den gamle digter, og filmen følger budet og viser, at sceneriet nok er Chr. Winthersk, men at de elskende er anderledes. Guldalderbilledet er en tom dekoration – »Skynd dig nu hjem til din fjedrede mage, til de guldnæbbede små«. Et så trygt perspektiv ligger ikke foran Jack og Betty. Hun forlænger sin svindende

Scene fra »Kys til højre og venstre«.

ungdom med hans, låner ham til gengæld sin erfaring og lidenskabelighed, der er af en så tilpas kølig karakter, at den ikke bliver ham for meget. Men forholdet kan ikke bære ud over en kort sommer. Måske Jack udvikles igennem det, måske eventyret og skuffelsen over dets ophør har gjort ham opmærksom på muligheder i sig selv? Vi ved det ikke, får ingen antydninger derom, og det er en svaghed ved filmen. Jack har for få facetter til at være tilstrækkelig som centrumsfigur – at spejde hans sjæl er for overkommeligt til, at det kan fastholde interessen, selvom Peter Bonke er ligeså fortræffelig som filmens øvrige skuespillere, hvis roller ikke er så fremtrædende men til gengæld dækkende. Almene men klichefri typer: Hugo besidder ikke kun kynisme men også spontaneitet og oprigtighed, Betty er ikke blot på jagt efter en *indian summer* men er også en smuk og klog pige, hvis sande alder ikke afsløres pågående men røbes i glimt. Pigen med sæbeklatten er nok en gås, men hun vantrives derved, er mest af alt forsømt, ligesom er par andre kvinder i spillet omkring Hugo. Overalt er tidens tone ramt, og dialogen klarer det vanskelige at være dagligdags uartikuleret.

I det hele taget må filmen roses for ikke at vælge de nemme og prøvede metoder. Den forsøger den svære kunst at fastholde en syntese af kærlighedsoplevelse og -frustration i stedet for at fortælle et forløb. Svær er kunsten fordi de fortællende led, som *må* med – nye personer kommer til o.s.v. – hverken må trænge i forgrunden eller forsømmes. Sker det sidste – og det sker – forvirres vi ufrugtbart, hvilket vil sige, at vi tvinges til at bruge tiden på ligegyldige spekulationer: Hvad bestiller han egentlig denne Jack? Hvorfra kender han Betty? Traf de første gang hinanden på baren og var den seddel, hun skrev, en invitation? Det kunne altsammen have været klaret i et par bisætninger, verbale eller visuelle.

Filmen savner med andre ord den for syntesen så afgørende *samling,* og der er andre svagheder. Ole Roos virker – også i sine kortfilm – som en meget bevidst instruktør. Reflektion, medvidenhed og højstemt alvor er hans kunsts fare. Hvor han har en elementær dramatisk situation at arbejde med virker eftertanken og intellektet imidlertid som en gunstig kontrol på følelsesudsvingene og kan tilføje scenerne en ypperlig tilbageholdt lidenskabelighed. Hvor det intellektuelle i instruktørens gemyt og det emotionelle i hans oplæg ikke spænder så gunstigt imod hinanden – hvor der er for lidt følelse at forholde sig til – bliver »Kys til højre og venstre« tænksom tomgang eller tom æstetik: Det gælder den overflødige ouverture (overflødig fordi den beskriver et milieu som indledning til en film, der handler om milieuløse), nogle scener fra lufthavnen og steder, hvor der ikke er andet på programmet end kontaktløshed og isolation. Her bliver tegnene – billede og lyd – til demonstration. Vi oplever ikke, vi belæres om fremmedfølelsens regioner. Og endnu engang kan det konstateres, at det er den moderne kunsts forbandelse, at den så forfærdelig let bliver en parodi på sig selv.

Hvad der er mislykket i Ole Roos' film ligner med andre ord mislykkede partier i så mange andre af tidens film, hvilket imidlertid ikke har noget med manglende personlighed at gøre. Det har heller ikke de påvirkninger fra forbilleder, som kan spores, thi ved siden af og under den uforløste afhængighed og den seriøse modernisme fastholder filmen sit væsentlige og almene anliggende med personlighed og talent. Hvad den tørre indledning og det kalejdoskopiske virvar i de første fyrre minutter forårsager af publikumsdistraktion, forvandler resten af filmen til interesse og stigende medleven.

Man har kaldt »Kys til højre og venstre« kold, men i kunsten er lave grader ikke nødvendigvis tegn på holdningsmæssig eller emotionel fattigdom. Og så meget er givet, at kulden slår stærkest af Ole Ross' film der, hvor den med viden og tilbageholdt forfærdelse ser fast på sit motiv.

Niels Jensen.

Kys til højre og venstre
Danmark 1969

Prod.: Laterna, Skot-Hansen – produktionsleder: Carl Rald. Instr.: Ole Roos. Manus.: Ole Roos og Leif Panduro efter Jens Gielstrups roman af samme navn. Foto: Peter Roos: Klip: Ole Roos og Knud Hauge. Musik: Pelle Gudmundsen-Holmgreen. Medv.: Birgitte Price, Peter Bonke, Jens Østerholm, Poul Reichhardt, Vigga Bro, Helle Hertz, Ove Sprogøe, Yvonne Ingdal, Paul Hagen, Karl Stegger, Poul Thomsen.
Prem.: Dagmar 13. 3. 1969.
Udl.: ASA. Længde: 2405 m. Gul.

ØYSTEIN HJORT ANMELDER:

STINE OG DRENGENE

Før premieren på »Stine og drengene« har Finn Karlsson unægtelig haft alle gode grunde til at føle sig anbragt på noget af en uriaspost. Ikke alene var hans film det første resultat af Filmskolens virke, som blev lagt frem til offentlig beskuelse, Stine og hendes drenge kom også til at åbne det længe bebudede og længe ventede danske filmforår. »Stine og drengene« er rigtignok en spæd forårsbebuder, men den er der. Emnet er teen-age årenes flygtige følelser og den ømskindethed, der er en lige så stor belastning for omgivelserne som for den ømskindede selv. Altsammen noget meget sart og næsten uhåndgribeligt. Finn Karlsson er gået til sagen med megen – og nødvendig – nænsomhed, men løber samtidig den risiko, at en hel del forsvinder mellem fingrene på ham.

Resultatet som helhed føles for luftigt og spinkelt, man savner mere hold på tingene, og det er næppe emnets skyld alene. En vis stramning af forlægget har ikke været tilstrækkeligt til at undgå de løse ender. Stines forhold til drengene er i virkeligheden i filmen begrænset til forholdet til den ene, hun er forelsket i; de andre strejfes blot i forbigående når det kniber med at nå igennem til Jens, og da helt uden det boleri til højre og venstre, som bogen giver mere hjemmel for. Filmen kunne have heddet »Stine og hendes ven« eller »Stines forelskelse« eller noget lignende, og det ville have udtrykt filmens centrale tema. Et sådant eksisterer uden at man kan tale om noget egentligt fokuspunkt i filmen. Episode føjes til episode, følelserne mere end Jens spiller bold med Stine, der farer omkring i byen som en flue i en flaske.

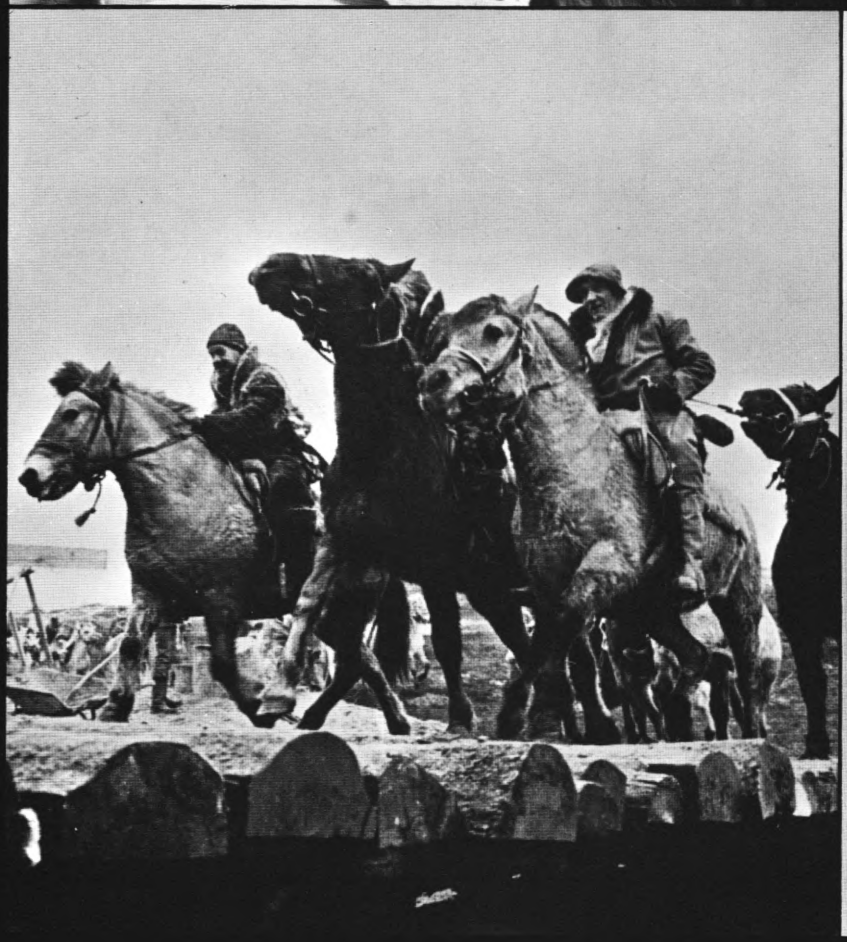
Der er ikke så meget Finn Karlsson kan føje til dette billede, han synes heller ikke at gøre forsøg på at lægge noget dybere i konfrontationerne, hovedsagen har været at indskrive følelserne når de var der. Det lykkes ikke altid at få dem frem i filmen. Scenerne med de voksne står svagest, fordi dialogen næsten ikke er til at håndtere; den flyder så unaturligt at den heller ikke kan tages som gyldigt udtryk for den generationsmodsætningsidé, der eventuelt måtte ligge i dette. Ole Busck er en noget mut kavaler, uden at bidrage meget personligt dækker han, så vidt man kan se, det billede filmen forsøger at give af ham. Derimod er Sisse Reingaard helt udmærket som Stine, og filmen er i store partier afhængig af om det lykkes for *hende*.

Man spejder opmærksomt efter Finn Karlsson bag helheden. Filmens stil er en adækvat gennemsnitsmodernisme. Den lever i fuldt så høj grad på fotograferingen som på Sisse Reingaard, og Claus Loofs flydende kamera indfanger hele tiden den rigtige byatmosfære. Nogle overraskende totalbilleder er rigtigt anbragt og virker helt efter hensigten. Bedst lykkes det for Finn Karlsson når en scene bygges op omkring en visuel *joke* eller pointe: billedet af Stine og Jens der ordner sagerne i en telefonboks, mens en ventende herre studser over den bare numse der roterer omkring derinde bag den matterede rude. Eller Jens og vennen i fuld fart på cykel, og vennen der drejer af: »Farvel, jeg skrider« – hvorpå han virkelig skrider og kameraet forlader ham rodende rundt i gruset . . .

Ole Busck og Sisse Reingaard i »Stine og drengene«.

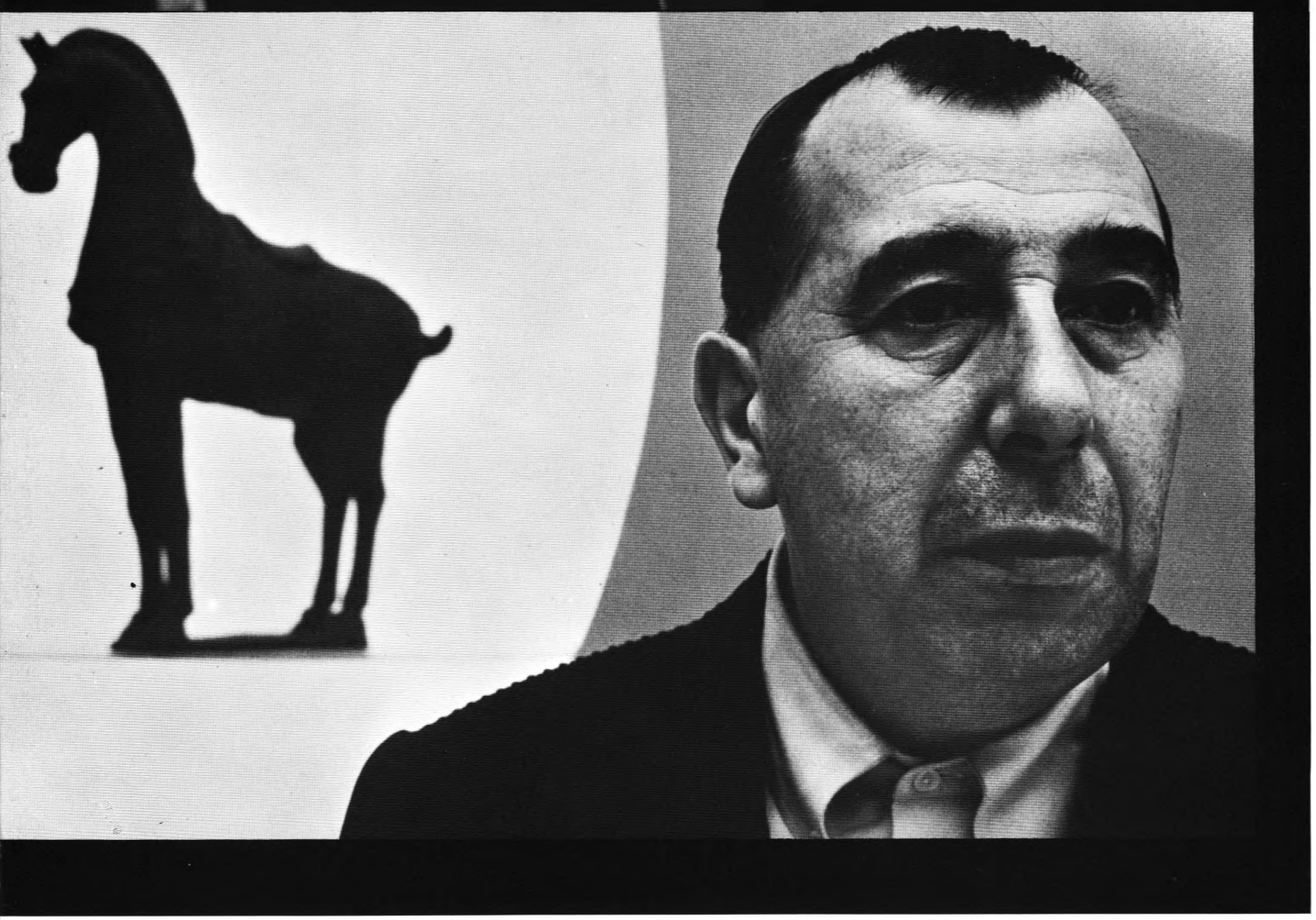
Stine og drengene - Danmark 1969

Prod.: Nordisk Films Ko. Instr.: Finn Karlsson. Manus.: Finn Karlsson efter Tine Schmedes' roman »Jeg – en Pige«. Foto: Claus Loof (Ultra-sc.) Klip: Ole Gammeltoft. Musik: Cy Nicklin. Ark.: Henning Bahs. Medv.: Sisse Reingård, Ole Busck, Birgitte Price, Henning Moritzen, Else-Marie, Peter Ronild, Benny Hansen, Troels Møller Pedersen, Susanne Falmose, Jes Holtsøe, Karsten Woldstad, Claus H. Jensen, Ole Schjører Hansen, Birgitte Frigast-Hansen, Flemming Dyjak, Erna Tønnesen, Gunnar Strømvad, Lise Henningsen, Steen Backe, Jesper Jargil, Anne Wedege-Mathiassen, Palle Kjærulff-Schmidt.
Prem.: Nygade 21. 2. 1969.
Udl.: Nordisk Films Ko., Længde: 2610 m, gul.



NYE BILLEDER

Foråret i Danmark har allerede bragt flere bemærkelsesværdige film frem i biograferne, og endnu har vi et par film til gode, som forhåbentlig bidrager stærkt til at styrke den kunstneriske del af den hjemlige produktion. Her er en række scener fra danske film, som vi i de kommende numre vender tilbage til. I øverste billedrække ses scener fra Henning Carlsens »Klabautermanden« og fra Knud Leif Thomsens »Midt i en jazztid«. Billederne nederst er fra Peter Brook's Shakespearefilm »King Lear« og fra Jens Ravns debutarbejde »Manden der tænkte ting«.



HELGE ANDERSEN

BIOGRAF CONTRA TV

HVOR GÅR PUBLIKUM HEN?

TV

10,25—11
fra ungdom
Prædikant:
Producer: T

15.30 FO
V med

Vesttyskland

PROGRAM I: Hamborg: Kan
borg: Kanal 4.
10.00 Ny
holdning
12.00—13,
15,20—16.
(2). 16,20
film. 17,
ger, en
Christi
20,05 Die
by, Dost
PROGF
Flensbo

3 FALKE BIO
Kl. 4·7 30 FASAN 8818 FRA KL. 12 forsalg 12-6 FAsan 8819
HELAFTENSFILM i 70 mm
og 6-sporet stereofonisk magnetlyd
Alistair MacLean's
ØRNEBORGEN
RICHARD BURTON
CLINT EASTWOOD
STRENGT FORB. F. BØRN · METROCOLOR
HUSK: LØRD. OG SØND. OGSÅ KL. 4

KINOPALÆET/ASA BIO
Fors. incl. sønd. kl. 12-6. Tlf. 31 55 00
Kl. 2-4.15-7-9.15
GREGORY PECK
EVA MARIE SAINT
F.f.b.
Apachehøvdingen

PARK Østerbrog. 79 TR 33 62
Kl. 19 - 21.15 f. 15 Till. o. 12
JAMES BOND 007
CASINO ROYALE
EN CHARLES K. FELDMAN FILM
PANAVISION®
TECHNICOLOR®

JOHN DEREK HUMPHREY BOGART
I EN AF SINE STØRSTE ROLLER
ny kopi
Den chokerende beretning om "Smukke Nick", hvis valgsprog var:
LEV STÆRKT DØ UNG
FORB. F. B.
Lev stærkt, dø ung- og bliv et smukt lig!

Palladium
Kl. 2.00 14 40 12 Kl. 4.15 14 40 12 Kl. 7.15 14 40 13 Kl. 9.15 14 40 14
- HJERTEBANKENDE SPÆNDENDE OG UHYGGELIG!
B.T. ★★★★

VILLABYERNE
GE 7101 og GE 7303
Kl. 7 og 9.15 - Fors. fra 5 - Till.
STJÅLNE KYS
farvefilm fra UA

MANDEN DER TÆNKTE TING
en psykologisk gyser
JOHN PRICE-PREBEN NEERGAARD
LOTTE TARP-LARS LUNØE m.fl.

CAMERA Sdr. Boulevard 81
21 55 77 fra kl. 13
Kl. 14: Festlig farce MONKEES GO HOME
Kl. 16: Danny Kaye i KØB PÅ KLODS
RE-PREMIERE

Kl. 19 og 21:
Bunuels geniale gys
VIRIDIANA

Dansk TV i morgen

15,30—16,00 Kikkass
19,30 TV-Avisen
20,00 En lørdag aft
20,35 Buffy Sainte-
21,05 Satyajit Ray
21,50 Natkoncerten

TV

KIRK DOUGLAS
MARTIN RITT'S
F.F.B.
MAFIA BRØDRENE
TECHNICOLOR®

20,10 Horisont.
Aktuelle kommentare
heder.
/ Lasse Budtz, Robert
sen og John Danstrup
(Sendes også 20/5 16,0

20,50 Præsten i Vejlby.
Skuespil af St. St. Blicher. Dramatiseret for TV af Klaus Rifbjerg og Palle Kjærulff-Schmidt. Scenografi: Erik Aaes. Musik: Vagn Holmboe.

Personerne:

Herredsfogeden	Holger Juul Hansen
Morten Bruus	Jørn Jeppesen
Mette	Hanne Borchsenius
Præsten	Johannes Meyer
Neils Bruus	Keld Markuslund
Ole Andersen	Aksel Bro
Aabo præsten	Elith Pio
Gertrud	Ellen Malmberg
Kirsten Madsdatter	Ebba Amfeldt
Else	Annelise Demuth
Indsidder Jens Larsen	Gunnar Strømvad
En gravende mand	Henry Lohmann
Peter	Børge Møller Grimstrup
Svend	Poul Thomsen
Jesper	Carl Johan Hviid
Karen	Inga Thessen
Sine	Ebba Nørager

(Genudsendelse).

22,05 TV-Avisen.

22,15 Fodbold.
Manchester United — A. C. Milan, Milano.
Transmission fra semifinalen i Europa-turneringen for mesterhold. (Eurovision).

Redaktionen af Kosmorama har bedt mig føre mine betragtninger over dansk films økonomi à jour. De blev offentliggjort for et par år siden i Vindrosen.

Jeg har valgt en lidt utraditionel måde. Da jeg i flere år har arbejdet som økonomisk konsulent inden for mange forskellige brancher, opfatter jeg den stillede opgave på følgende måde:

1. Er det muligt i tal at udtrykke konkurrencen mellem TV og biograferne?

2. Hvordan er biografteatrenes økonomiske stilling under denne konkurrence?

– Og så må det naturligt munde ud i en personlig vurdering og konklusion.

Ved gennemførelsen af Danmarks Radios lytterundersøgelser har jeg været stillet overfor de samme spørgsmål fra TVs side. Det må derfor være rimeligt at starte med at gengive hovedresultaterne af lytterundersøgelsen – for hvad der angår spillefilm.

Ved undersøgelsen i efteråret 1968 vedtog DR også at medtage nogle spørgsmål til belysning af lytteres og seeres anvendelse af andre medier såsom teater, opera, film m.v.

De spørgsmål, der har relation til andre visuelle medier, omfatter bl. a. følgende:

Hvornår har De sidst været i biografen? i teater? til opera?

Vi skal kort gengive resultaterne:

1. Hvornår har De sidst været i biografen?

33 % har været i biograf inden for den sidste måned.
19 % ikke i den sidste måned, men inden for det sidste halve år.
41 % har ikke været i biografen det sidste halve år.
7 % går aldrig i biografen.

Over for disse tal skal anføres, at
49 % følger altid spillefilm i TV.
23 % følger ofte spillefilm i TV.
15 % følger nu og da spillefilm i TV.
15 % følger aldrig spillefilm i TV.

2. Hvornår har De sidst været i teatret?

10 % har været i teater inden for den sidste måned.
11 % ikke i sidste måned, men inden for det sidste halve år.
62 % har ikke været i teatret det sidste halve år.
17 % har aldrig været i teater.

Det er tal, som bør sammenholdes med, at for TV-teatret er svarene følgende:
28 % følger altid TV-teatret.
28 % følger ofte TV-teatret.
28 % følger nu og da TV-teatret.
16 % følger aldrig TV-teatret.

Hvortil yderligere kommer de, der følger radioteatret enten om aftenen eller om eftermiddagen.

3. Hvornår har De sidst været til opera?

1 % har været til opera inden for den sidste måned.
2 % ikke i sidste måned, men inden for det sidste halve år.
18 % har ikke været til opera inden for det sidste halve år.
79 % har aldrig været til opera.

Over for disse tal skal anføres, at
5 % altid følger TV-operaer.
7 % følger ofte TV-operaer.
20 % følger nu og da TV-operaer.
68 % følger aldrig TV-operaer.

»Storm over Washington« – 1.672.000 seere i TV.

For biografbesøgenes vedkommende er der en ganske væsentlig forskel på hovedstaden, provinsbyerne og landdistrikterne, hvad følgende tal tydeligt viser:

	Hoved-stad %	Provins-by %	Land-distr. %	Hele landet %
1-4 uger siden	38	36	25	33
1-6 mdr. siden	20	18	21	19
Mindst 6 mdr. siden	39	38	47	41
Går aldrig i bio	3	8	7	7
	100	100	100	100

Interviews er indsamlet i ugen omkring 1. nov. 1968, og resultaterne omfatter alene personer, der er fyldt 15 år.

Det bør nævnes, at interviewede personer er udtrukket af licenskartotekerne, som omfatter ca. 98 % af samtlige husstande. Indenfor hver husstand er der udtrukket en person, der *kun* er spurgt om *egne* meninger og handlinger.

Operaforestillinger er knyttet til hovedstaden og kan næsten kun påvirke det københavnske publikum. Da det yderligere er relativt lave tal, vil vi udelade dem af de følgende betragtninger. Større interesse har teaterbesøgene, som særlig for hovedstaden betyder relativt meget. Dette spørgsmå vil blive taget op senere i forbindelse med vurderingen af teatrenes og biografernes prispolitik.

Det væsentlige problem må derfor blive at konstatere omfanget af seere til TVs spillefilm og teaterforestillinger.

I undersøgelsen er der indsat to serier af spørgsmål, hvor den ene serie er til belysning af seernes opfattelse af egne vaner. Det er spørgsmål, der f. eks. for spillefilm lyder således: »Vil De være venlig at sige, om spillefilm er noget i TV som De ser – altid – ofte – nu og da – eller aldrig?«

Spørgsmålene for de øvrige programpunkter er mage til. Resultaterne ser således ud:

Beregnet antal seere (regnet i 1.000)

Program: TV-teatret	Altid	Ofte	Nu og da	Aldrig	Ialt
Total	1.041	1.017	1.068	460	3.580
Mænd	424	480	561	290	1.750
Kvinder	616	537	506	170	1.830
Unge (15-24 år)	110	240	321	112	784
Produktive (25-67 år)	739	679	624	300	2.338
Pension (0. 67 år)	192	98	122	48	458
Hovedstad	374	326	364	132	1.198
Provinsby	348	360	309	175	1.191
Landdistr.	319	331	393	151	1.191

Program: Spillefilm	Altid	Ofte	Nu og da	Aldrig	Ialt
Total	1.785	871	554	376	3.580
Mænd	828	453	256	218	1.750
Kvinder	957	417	297	158	1.830
Unge (15-24 år)	393	225	84	81	784
Produktive (25-67 år)	1.161	580	367	232	2.338
Pension (0. 67 år)	230	64	103	64	458
Hovedstad	619	224	184	148	1.198
Provinsby	628	271	184	108	1.191
Landdistr.	537	355	184	117	1.191

»Anna Lucasta« – 1.995.000 seere i TV.

Den anden serie spørgsmål består i en gennemgang af, hvad den pågældende person faktisk har fulgt i TV og radio i de foregående 3 dage.

Der er væsentlig forskel mellem svarene på de 2 serier af spørgsmål, idet svarene m.h.t. vane giver højere procenter end antallet af faktiske seere. Mange synes at have interessen, men får ikke planerne gennemført.

For de 8 dage undersøgelsen omfattede fandt vi følgende dramatiske arbejder i TV:

29/10 Invitation til skafottet (opera) 376.000 seere
31/10 Storm over Washington (spillefilm) 1.672.000 seere
2/11 Manden fra Virginia (am. serie) 1.800.000 seere
3/11 Forsyte-sagaen (eng. serie) 1.560.000 seere
3/11 Det er ikke til at bære (dansk skuespil) 1.792.000 seere

Det er ikke meget at bruge som grundlag for videre slutninger. Vi må gå ud fra, at der er seere, som ikke er vaneseere, men som vælger selektivt. Dette betyder, at filmens eller det dramatiske arbejdes art, titel, kunstnere osv. må tages med i betragtning.

For at finde runde tal at arbejde med, kan vi anslå seertallet til såvel en spillefilm som et TV-teaterstykke til et sted mellem 1½ og 2 mill. Anvendelsen af et normtal på 1¾ mill. retfærdiggøres af resultaterne fra de tilsvarende lytterundersøgelser for 1966, hvor den amerikanske spillefilm Anna Lucasta opnåede 1.995.000 og flere TV-teaterstykker lå over de 1½ mill. De amerikanske serier lå endda oppe på 2¼ mill. seere.

TVs udsendelser af dramatiske arbejder andrager årligt ca.:

60 spillefilm
30 TV teaterstykker
3 danske operaer
3 danske balletter
10 operaer eller balletter fra Nordvision eller eurovision.

Dette betyder, at der er ca. 100 mill. tilskuere på et år til TVs spillefilm og ca. 50 mill. tilskuere til TV teatret. Hertil kommer et endnu større antal til de seriefilm der bringes. Da disse film normalt er kortere end spillefilm, har vi ikke medtaget dem i opgørelsen.

Disse tal skal sammenholdes med biografernes publikum, som har været jævnt tilbagegående med 33 mill. i 1966 og formentlig omkring 30 mill. når de endelige 1967-tal foreligger.

TV har altså 3 gange så mange tilskuere alene på spillefilm end biograferne. Hertil kommer imidlertid en faktor, der falder uden for det økonomiske og statistiske område – og dermed uden for min kompetence – nemlig de forskelligartede programmer, der leveres.

Det mest interessante spørgsmål forbliver dermed ubesvaret, nemlig i hvilket omfang biograferne og TV kompletterer hinanden, og i hvilket omfang de konkurrerer med hinanden. På et bestemt punkt yder TV dog utvivlsomt hjælp til biograferne, gennem den meget fulgte filmorientering.

Der er endnu et problem, jeg må belyse, og det er vurderingen af svarene på lytterundersøgelserne.

Hvis en person går i biografen eller i teater, så er interessen for forestillingen tydeligt markeret. Man forlader sit hjem og man betaler et beløb for underholdning eller kunstnerisk nydelse i ca. 2 timer.

Hvis vi i stedet tager TV-seeren, så er han muligvis TV-narkoman. Han har abonnement til TV gennem licensen. Han lukker op for en TV-film eller TV-teatret. Han følger det måske et stykke på vej, men falder muligvis i søvn, leger med frimærker, læser avis eller foretager sig andre ting.

Næste dag kommer en interviewer og spørger: »Har De set 'Storm over Washington' i aftes?« Vor seer vil utvivlsomt sige ja, selvom han kun har fulgt stykket partielt.

Dette betyder, at vi må betragte TV undersøgelsens resultater som bruttotal – særlig når vi sammenligner resultaterne med tilskuertallene for de konkurrerende medier som f. eks. teater og biograf.

Hvordan klarer biograferne sig økonomisk i denne konkurrence?

Hvis vi fortsætter i den oprindelig opstillede tankegang, hvorefter der ønskes en uvildig og seriøs økonomisk vurdering, så burde man starte med at fortælle historie og vise den stadige tilbagegang i biografernes virksomhed siden TVs voksende udbredelse. Det er sagt tit, og det er nok så vigtigt at koncentrere sig om den udvikling, der er sket efter, at vi den 27. maj 1964 fik en ny filmlov, der trådte i kraft 1. januar 1965.

Nedgangen i antal biografteatre er fortsat, men der er samtidig åbnet nye. En vis modernisering skal der til, så denne udvikling kan ikke bruges som nogen relevant målestok.

Hvis man skal overveje en eventuel rationalisering, består dette ikke alene i moderniseringer, men først og fremmest i bedre og mere rationel udnyttelse af det eksisterende apparatur.

Som økonom falder man vel først og fremmest over den lave udnyttelsesgrad, som rundt regnet kan sættes til en trediedel. Hvis en produktionsvirksomhed kun har 1/3 udnyttelse af sin kapacitet vil enhver driftsøkonom sætte alt ind på at ændre dette forhold.

I enhver virksomhed – også en biograf – må man dele omkostningerne i de faste og de variable. For biografdriften er f. eks. husleje, personel, afskrivning af teknisk udstyr og mange andre omkostninger faste. De skal betales, om der er mange eller få tilskuere.

Biograferne har også variable omkostninger, hvor særlig 2 tæller stærkt i det samlede budget. Det er filmlejen, og det er billetafgifterne.

Den danske biografstatistik er meget langsom. Først i januar i år har vi fået tallene for besøgene i 4 kvartal 1967, og det sidst offentliggjorte tal for biografernes regnskaber er fra 1965.

Undtagelsen er hovedstadsområdet, hvor der i Statistisk månedsskrift findes en økono-

misk opgørelse for hovedparten af biograferne.

Jeg vil i første række benytte dette materiale som grundlag for mine betragtninger. Bagefter kan vi korrigere dem for hele landet.

For hovedstaden har vi dels et totaltal for alle biografer med oplysning om billetsalg, billetindkomst o. l., dels specielle omkostningsanalyser for hovedparten af biograferne, men ikke alle. Da udeladelserne i omkostningsopgørelsen er forholdsvis ringe – en fjerdedel er udeladt – og omfatter dels nytilkomne biografer, dels mindre typiske (som f. eks. DSB), så skulle der ikke være noget i vejen for at bygge på dette materiale, som ser således ud:

	1964	1965	1966	1967	
Antal solgte bill.	10,0	10,5	10,3	9,6	mill. stk.
Billetindtægt	47,3	54,8	59,0	65,1	mill. kr.
Pris pr. billet gnstl.	4,73	5,23	5,73	6,80	kr.
Indtægter					
Billetindtægt	100	100	100	100	
Andre indtægter	8	6	6	6	
Totalindtægt	108	106	106	106	
Udgifter					
Filmlejen	31	36	35	35	Procenttal med billetindtægt = 100 %
Lønninger	21	18	18	18	
Husleje	22	19	19	18	
Andre udgf.	27	21	20	22	
egentl. udgf.	101	94	92	93	
Bevillingsafg.	1	3	4	4	
Overskud	6	9	10	9	
Total	108	106	106	106	

For at gøre de vigtigste tal så forståelige som muligt har jeg udarbejdet et skema for indextal for de tre B-er, der er afgørende for økonomien indenfor filmen, nemlig Billetpriser, Besøg og Beskatning.

Vi kan nemlig slå fast, at trods filmloven af 1964 så er besøgene stagnerende og endda tilbagegående. Man fik åbenbart standset tilbagegangen, men nåede kun at holde skansen i 2 år. 1967 lå besøgsmæssigt under udgangsåret 1964. Fra 1965 til 1967 er besøgstallet gået ned med 8½ %.

Samtidig er billetpriserne gået gevaldig i vejret. Fra 4,73 til 6,80 – og med en fortsat garanteret stigning til over 7,10 i 1968. Det er grove løjer. 50 % stigning på 5 år for en branche, der allerede i 1964 var trængt.

Hvordan er dette sket? Man er klar over, at den store beskatning var den alvorligste komplikation for hele filmverdenen i Danmark. Man afskaffer hele skatten, der faktisk udgjorde 27 % (i.h.t. kulturbetænkningen side 117). Men giver de 12 % i lettelse til biograferne – og i et vist omfang dermed til publikum. De 15 % giver man til filmfonden til hjælp for producenterne, distributørerne og biograferne. Men medio 1967 kommer momsen, som med sine 12½ % ovenpå fører hele situationen tilbage til 1964. Den får ganske vist kun halv betydning for 1967, da den træder i kraft midsommer.

Den traditionelle efterspørgselsfunktion.

Vi står her med de traditionelle ingredienser til en efterspørgselsanalyse, som siger, at stigende priser giver mindre omsætning – hvis alt andet er lige. Nu er alt andet ikke lige. For det første har vi et stigende prisniveau, for det andet startede vi med en regulær reduktion af afgifterne.

Reduktionen af afgifterne er soldet op gennem momsen – og da skatten er en procentskat er den i kr. og øre vokset i takt med de stigende omkostninger. Omkostningsstigningen er dermed blevet forøget yderligere.

Bedringen i biografernes økonomi er altså ikke ekspandering i salg, men ekspandering i priser. Dermed er vi tilbage i vort udgangspunkt, *der er ikke sket nogen form for bedre kapacitetsudnyttelse.*

B for Besøgene

Mulighederne for filmproducenternes eksport er formentlig noget limiteret, hvorfor biografbesøgene er altafgørende for den fremtidige økonomi – ikke alene i biografteatrenes verden, men også i producentselskaberne.

Det siges i kulturbetænkningen, at biografejerne mener, at en større del af filmfondens midler burde gå i deres lommer. Man kunne hertil føje den økonomiske betragtning, at hvis filmfondens midler blev brugt til nedbringning af billetpriserne, ville de formentlig forøge antallet af biografsøgende.

Og her er vi ved et centralt punkt i omkostningsstrukturen. Det er vigtigt at understrege, at i ovenstående tabel omfatter de første linier – som omfatter alle biografer i Storkøbenhavn – også filmfondsbeløb og beskatningsbeløb. Disse beløb er *ikke* med i den driftsøkonomiske opstilling, hvor billetindtægten er nettobeløb – efter fradrag af skat og afgift.

Vi foretager derfor følgende eksperiment: Vi anvender omkostningsfordelingen for 1967, men korrigerer for fuld anvendelse af moms, altså 12½ % – således som 1968 formentlig vil komme til at se ud. Og for at forenkle betragtningen finder vi frem til, hvad hver billetkrone er blevet anvendt til i 1968.

Billetkronen	100	øre
1 Moms	10	øre
2 Filmfond (billetafgift)	13½	øre
3 Filmfond (bevillingsafgift) ..	3	øre
4 Filmlejen	27½	øre
5 Lønninger	14	øre
6 Husleje	14	øre
7 Andre omkostninger	17	øre
8 Overskud (af bill.-kronen) ..	1	øre
9 Overskud (andre indt.)	5	øre

Af disse beløb er pkt. 1 + 2 helt variable omkostninger idet de beregnes som procentbeløb af billetprisen. Det vil sige, at variable omkostninger udgør 51 % af billetprisen.

Populært sagt betyder det: hvis en biograf mener at kunne forøge sit besøgstal ved en reduktion af billetprisen, så dækkes halvdelen af denne gennem lavere afgifter.

Gælder disse tal nu for hele landet?

Der er ikke tvivl om de ovennævnte tal må modificeres ret kraftigt, hvis de skal overføres til hele landet. Det skyldes først og fremmest, at der er flere producentbevillinger i hovedstaden i ovenstående materiale. Det vil sige at vore tal er for gunstige. De er yderligere for gunstige som følge af den større gennemsnitsstørrelse for biograferne her.

Hvor meget størrelsen af biografen betyder kan vi også se af det københavnske materiale, hvor tallene for overskud pr. solgt billet er således for 1967:

		Korrigeret for bevillingsafg.
Produktionsbevillinger	1,01	1.01
Biografer over 800 pl.	0,22	0.47
Biografer 500-800 pl.	0,40	0,75
Biografer 200-500 pl.	0,38	0,38

Der er adskillige biografer under 200 pladser udenfor København, og her må man forvente, at overskuddet først og fremmest fremkommer ved tilbagebetalinger fra filmfonden.

Er den anvendte prispolitik rigtig?

Det er ovenfor anført, at billetprisens almindelige højde bør tages op til økonomisk overvejelse. Men det må heller ikke glemmes, at der kan være andre veje at gå.

Hvis man skal i biografen, så er der flere prislag at vælge imellem. Det betyder, at man også kan føre en bevist prispolitik ved det, der i pristeorien kaldes for prisdifferentiering.

Man leverer den samme vare – nemlig den samme film – men man får folk til at betale forskelligt. Nær ved lærredet, sofaer, fodfrie rækker osv. Her er der et godt instrument at arbejde med.

Det er et problem som ikke fremgår af statistikken, hvor man hele tiden manipulerer med gennemsnitspriser. For at komme sagen lidt nærmere har vi gennemkalkuleret to københavnske biografer, en premierebiograf og en forstadsbiograf.

Vi har regnet ud, hvordan økonomien er fordelt på priserne, hvis der er udsolgt hus. Vi har yderligere gjort det samme for den kongelige scene og et af de københavnske privatteatre.

For samtidig at få et indtryk af konkurrencen mellem biografteatre og teatre i København har vi på den grafiske planche gengivet alle resultaterne samlet.

Den grafiske fremstilling er fremkommet på denne måde: vi er startet med de billigste pladser og så hele tiden afsat pladsantallet ud ad den vandrette akse og priserne lodret. Kurvens hældning fortæller os dermed en hel del om den prisdifferentiering, som gennemføres. Jo stejlere jo mere differentieret.

Vi har for en ordens skyld yderligere indtegnet premierebiografens kurve, hvis der er helaften til dobbelte priser.

Konklusionen: at der er væsentlig mindre spredning i priserne, når det er en biograf, end når det er teater. Man må gå ud fra, at teatrene med deres meget stærke prisdifferentiering har erfaringer for, at det betaler sig. Den økonomisk mest fordelagtige spredning af priserne manifesterer sig i, at der ved »ikke udsolgte huse« er nogenlunde lige procentuel dækning af alle priskategorier.

Det kræver individuelle analyser af de enkelte teatre for at finde frem til den rette fordeling, men der er utvivlsomt penge at hente.

Kan vi drage en konklusion?

Filmfonden har lovet en gennemgribende analyse af biografernes økonomi, og den må vi afvente. Den her foreliggende artikel er lavet efter »de forhåndenværende søms princip« og derfor ufyldestgørende og overfladisk. Men det er mit håb, at læseren trods alt har fået et vist indtryk af filmens egentlige detailmarked, og at det kan give anledning til overvejelser.

DREYER BRUGTE SANDFÆRDIGHEDEN SOM STILMIDDEL

Den tyske filmarkitekt Hermann Warm - den sidste overlevende blandt Carl Th. Dreyers væsentlige medarbejdere på „Jeanne d'Arc" - fortæller om sit samarbejde med den danske filmskaber.*

»Jeanne d'Arc« blev indspillet i Paris i 1927. Dreyer foreslog mig til at forestå dekorationerne, og jeg blev engageret af Société Générale i Paris.

Med forarbejde, optagelser og klipning iberegnet varede det elleve måneder at indspille filmen.

Udkastene til og selve opbygningen af dekorationerne tog ca. fire måneder.

I en tom værktøjshal, der tilhørte Renaultfabrikken, og som lå lige i nærheden af Billancourt-studierne, opbyggedes først dekorationerne til det »indre af kapellet« og »fængselscellen med soldaternes foranliggende vagtrum« og derefter »torturkammeret med forværelset til det pinefulde forhør«.

Siden fulgte dekorationerne til »byen Rouen« i Petit Clamart, der er en lille forstad til Paris.

Værktøjshallen, der var vort improviserede filmatelier i den tid, det tog at bygge dekorationerne og få optagelserne fra hånden, lejede vi til et beløb, der var meget ringe i forhold til den almindelige atelierleje.

Kabler til projektører og lamper blev ført ind gennem et hul i muren.

Lamper og strøm fik vi fra filmstudiet, og til vor rådighed stod også filmatelierets værksteder og teknikere. Den, der kender filmstudiernes høje leje, kan forestille sig, at vi sparede mange penge ved at leje bilværkstedet. En endnu større besparelse opnåede Dreyer ved at udbetale skuespillerne en meget lille gage. Han engagerede ingen stjerner men kun ret ukendte skuespillere samt amatører. Den store instruktør viste sig her som den økonomiske og kloge administrator. Dreyer vidste, at filmen ville kræve 10-12 måneder fra forarbejdet til det færdige resultat at regne, men de betydelige besparelser muliggjorde den lange produktionstid.

Drejebogen begrænsede sig til Jeannes sidste afhøringer i kapellet, forhøret i torturkammeret og fængselscellen samt til døden på bålet. Forfatterne, Dreyer og Delteil, havde kun fundet disse scener væsentlige i akterne fra inkvisitionsprocessen i 1431.

Man kan takke Dreyers flair for ansigter for, at han valgte den lidet kendte skuespillerinde, Falconetti, til rollen som bondepigen, der bliver pålagt en guddommelig mission.

Lederen af de engelske soldater var i det virkelige liv restauratør og russisk emigrant. En af vagtsoldaterne var også emigrant. De fleste af dem var amatører. Dreyer spurgte folk, han så på gaden, om de ville medvirke i filmen, og de sagde næsten altid ja. Det var ikke af betydning for filmen, at rollerne blev besat med professionelle skuespillere. Det der betød noget var, at der var tid nok. Tid måtte han have til at forme alle de medvirkende, indtil deres bevægelser og især deres ansigtsudtryk svarede til, hvad han ønskede af dem. Da der hverken skulle bruges parykker eller kunstigt skæg, var det også her nødvendigt at have tid nok, for at begge dele kunne vokse frem.

Under forarbejdet, og mens dekorationerne blev bygget, kom skuespillerne en gang om ugen for at blive behandlet af »sminkøser«. Hoved- og skæghår blev klippet i den af Dreyer ønskede facon, der siden blev konstant overvåget i de måneder, optagelserne stod på. I filmen varede det hele kun en eneste dag.

Kameramanden Rudolph Maté, en ungarer der døde i Amerika for godt et år siden,

og jeg selv, hørte til de vigtigste af Dreyers medarbejdere.

Vi tre boede sammen på et hotel i Billancourt, overværede sammen prøverne og talte mindst to gange om ugen med hinanden om de kommende optagelser – kort sagt vi levede kun for den film.

Det var Dreyers ungdomsdrøm at blive dirigent for et stort orkester. Da han stod overfor at skulle dirigere denne enestående komposition – filmen »Jeanne d'Arc« – lykkedes det ham til fuldkommenhed. Med usvigelig sikkerhed førte Dreyer sine medarbejdere og skuespillere frem til det mål, han havde sat sig. Alt lykkedes ved hjælp af hans stærke vilje og klare forestilling om handlingsforløbet. Når hans medarbejdere først havde forstået, hvad han mente, havde de fuld frihed til at gøre, hvad de ville inden for deres felt.

Kameramanden Maté havde rigelig tid til sine prøveoptagelser og kunne således høste erfaringer vedrørende det dengang helt nye pankromatiske negativmateriale.

Først forsøgte han med kun få sminkede ansigter, derefter anvendte han farvet pudder. Som fotograf var han jo vant til altid at foretrække smukke ansigter (skuespillerne kunne aldrig blive smukke nok). Men efter nogen tøven lod han de sædvanlige skønhedsmidler ligge. Med lys og irisblænder alene lykkedes det ham at få en klar og enkel skønhed frem, der kan sammenlignes med træsnit.

Dreyer var fuldt tilfreds med prøveoptagelserne og i tillid til hans bedømmelse var jeg det også.

Disse og følgende optagelser tjente til videreudvikling af den nye optagelsesteknik og medførte, at man fik øjnene op for det menneskelige ansigts muligheder. Godhed, ondskab, snuhed, religiøse følelser – alt aftegnede sig på ansigtets nøgenhed.

Omtalte teknik kunne bedst komme til sin ret på en baggrund af lyse dekorationer. Allerede da man første gang talte om dekorationerne, erklærede Dreyer, at baggrunden skulle være lys. Den historiske films sædvanlige, naturalistiske byggelementer: kvadersten, sprængte mure, revnet mørtel eller overlæssede ornamenter, var bandlyst. Dekorationerne skulle være helt enkle med få lyse og store flader, men netop derfor fulde af typiske detaljer.

I et parisisk bibliotek fandt jeg historien om Jeanne d'Arc illustreret af en miniaturemaler fra middelalderen. Den simple gengivelse af bygninger, landskaber og mennesker, de naive streger og det forkerte perspektiv gav ideen til dekorationerne i filmen. En kombination af surrealistiske elementer gav den uvirkelige stil, som Dreyer fuldt ud kunne gå ind for.

Der blev udfærdiget nogle dekorationsforslag, som tog hensyn til alle tekniske krav vedrørende iscenesættelse, kamera og belysning. Dreyer krævede, at dekorationerne aldrig måtte hæmme instruktøren eller fotografen. Alle de enkelte dekorationsdele skulle være bevægelige, lette og hurtige at fjerne og skulle kunne sættes hurtigt på plads igen. I vort improviserede studio stod der hele tiden fem indendørsdekorationer med installeret ovenlys klar til optagelse.

Som allerede nævnt var dekorationerne lyse, også fængselscellen. Til alle fem rum blev der anvendt en lysegul farve. Vægfladerne blev behandlet som grovkornet Wattman-papir. Vægge, bjælkeværk og også møbler var svagt perspektivformede, hvilket gjorde, at rummene trådte klart frem, når de under de mange nærbilleder kunne ses ved siden af et hoved eller en person.

Min unge kollega, Arno Richter, der sammen med fire scenearbejdere og en maler sørgede for, at dekorationerne var i orden, tog sig også af dekorationerne til de omkringliggende bygninger. Den ordning gav mig mulighed for hele tiden at kontrollere opbygningen af de store dekorationer til »byen Rouen« i Petit Clamart.

Bygningernes specielle form tillod ikke, at der ligesom ved naturalistiske dekorationer blev udfærdiget nøjagtige, tekniske tegninger, som håndværkerne derefter selv kunne arbejde ud fra. Her kunne kun en stadig opmåling af de enkelte bygningers linier og former give et tilfredsstillende resultat, og det var kun muligt, hvis den ledende filmarkitekt hele tiden var til stede under opførelsen af bygningerne: Byporten set udefra med vandgrave og vindebro, samt byporten set indefra, bymuren med de fire vagttårne, kapellet udefra plus nogle gader og huse, bålet foran kapellet samt tribunen til honoratiorerne, kirkegården.

Da bygningerne i filmen ville kunne ses fra alle sider, blev de bygget helt op. De kunne således samtidig bruges til garderobe for skuespillere og statister, kantine med toiletter, prøveværelse, opbevaring af kamera og andet apparatur o.s.v.

På grund af den lange bygge- og optagelsestid var det mere hensigtsmæssigt at bruge cementpuds i stedet for det sædvanlige gipspuds. Fordelen var, at man ikke behøvede at udbedre dem senere, og at fladerne stod endnu renere.

I modsætning til de indvendige dekorationer blev de udvendige malet med en ensartet, svag rosa farve. De anderledes lysforhold – sollys plus kunstigt lys på skuespillerne, samt det pankromatiske negativmateriale – gjorde, at valget faldt på den farve.

De indvendige dekorationers stil, d.v.s de naive fortegninger og det »forkerte« perspektiv, blev videreført også udvendigt.

Af de mange instruktører, jeg har lært at kende gennem mit filmarbejde i Tyskland og i udlandet, sætter jeg Carl Th. Dreyer højest.

Både hvad angår drejebog, optagelserne og den endelige montage fulgte Dreyer med aldrig svigtende energi sin egen linje. Hans egenrådighed gjorde det ikke let for produktionsselskaberne. Hvis ikke Dreyer kontraktligt fik sikret tilstrækkelige rettigheder og fuld frihed til den kunstneriske udformning af filmen, gav han hellere afkald på at lave den. Den kontrakt, Dreyer fik af Société Générale var imidlertid tilfredsstillende i alle retninger, og han kunne nu gå i gang med filmen. Han ønskede at skabe en film helt blottet for teaterpræg: ingen pralende, historisk ballast, men en klar og enkel form. Begivenhederne skulle kunne aflæses på det menneskelige ansigt. Dreyer valgte kun, hvad han fandt vigtigt fra inkvisitionsakterne fra 1431 nemlig den sidste fase: Jeannes smertensvej og døden på bålet.

Jeannes forladthed af Gud og mennesker blev gjort til tragediens egentlige tema, og resultatet blev den første sandfærdigt religiøse film, som op til idag har beholdt sin tidløse gyldighed.

Dreyer anvendte også sandfærdigheden som et stilmiddel: udeladelsen af sminke, påklistrede skæg og parykker samt dyre kostumer (der altid i historiske film gør et maskaradeagtigt indtryk og får personerne til at se ud, som om de hele tiden har festtøj på, (kort sagt hele filmens realisme. Skuespillernes kostumer blev fremstillet af prunkløse stoffer, hvis tilsnit ligner vore dages, således var der f. eks. stor lighed mellem soldaternes hjelme og de engelske stålhjelme fra 1918. Dekorationerne var en blanding af surrealistiske elementer og den teknik, middelalderens miniaturemalere benyttede. Alt dette bevirkede, at man fik et indtryk af nutidighed, samt at der opnåedes en speciel billedstil.

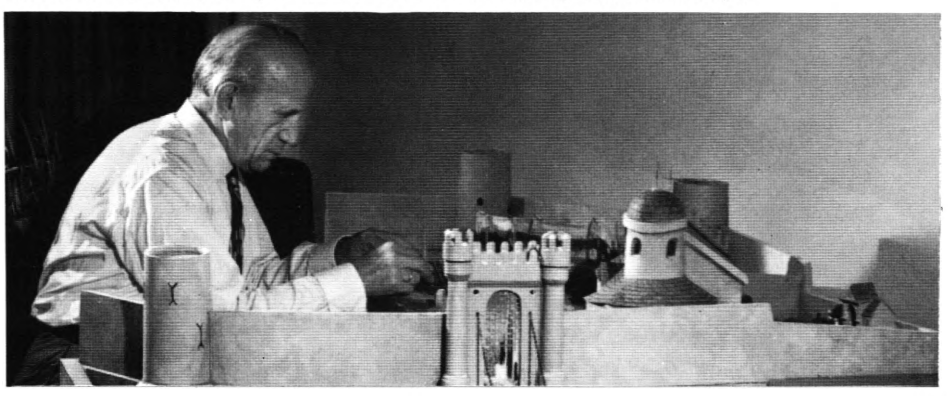
Drejebogen krævede, at Falconettis hår skulle være helt kort (hvilket hun var forberedt på fra kontrakten), og teknikerne og scenearbejderne udgød tårer af medfølelse under denne dramatiske begivenhed i studiet. Scenen med åreladningen lagde Falconetti imidlertid ikke arm til. Den arm og de hænder, man så, tilhørte en statist og en læge. Selvom Falconetti hele tiden var parat til at påtage sig den størst mulige psykiske og fysiske belastning, hendes krævende instruktør måtte pålægge hende, og selvom hun aldrig viste tegn på primadonnanykker, kunne hun ikke få sig til at lægge arm til dette kirurgiske indgreb, der således blev det eneste sted, hvor Dreyer tillod, at det på filmen viste ikke svarede til virkeligheden.

Hvis Carl Th. Dreyer havde fået lov til at realisere den Kristus-film, han i så mange år havde planlagt, var den sikkert blevet kronen på hans kunstneriske virke. Døden gjorde en ende på hans planer, vilje og skaben.

Oversat af Mette Knudsen.

---

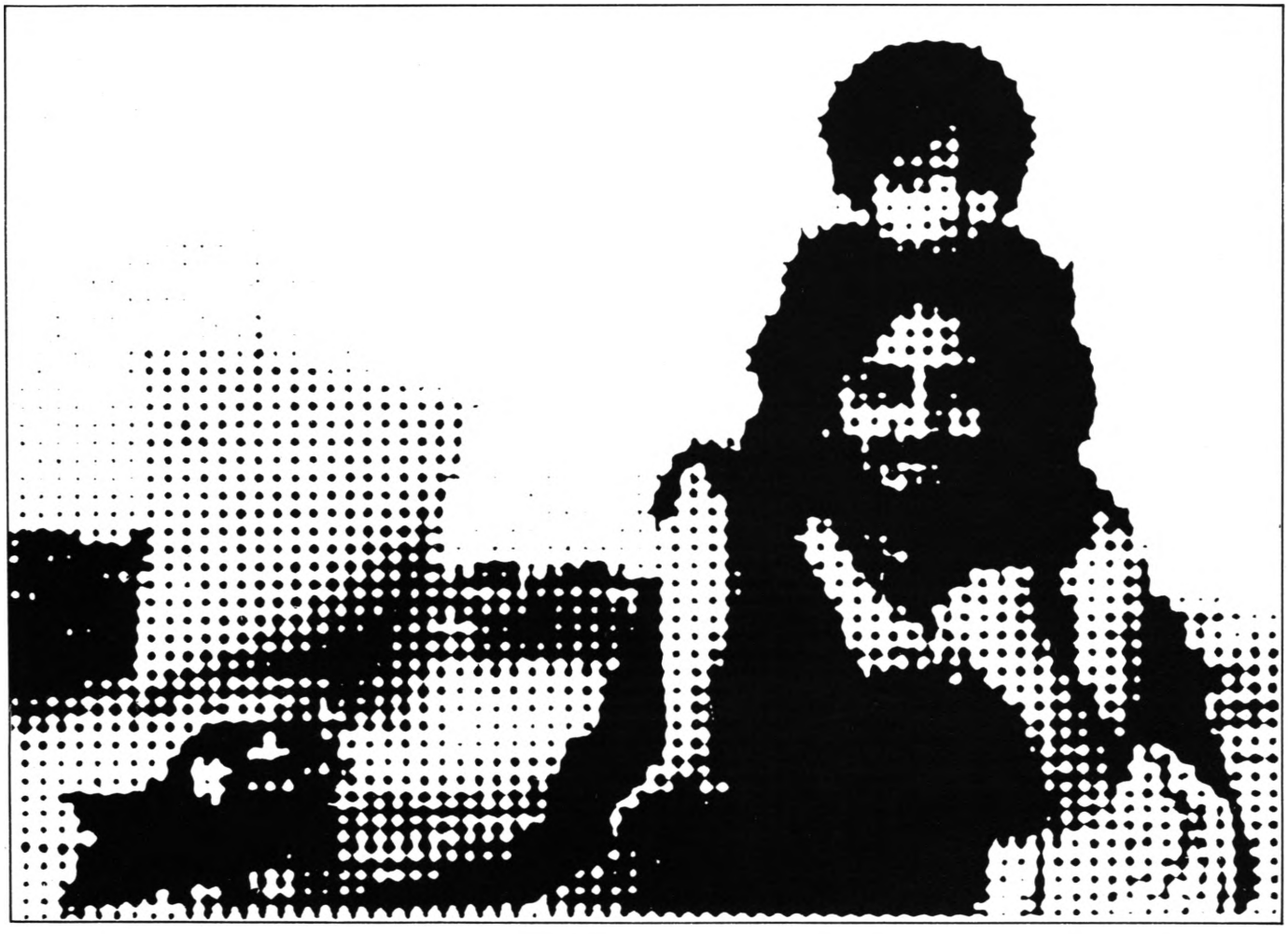
* Hermann Georg Warm, tysk filmarkitekt, f. 5. 5. 1889 i Berlin. Kom i 1912 til selskabet Vitaskop, hvor han uddannede sig som filmarkitekt, senere i samme funktion til bl. a. Greenbaum-Film og Decla. I slutningen af tyverne og trediverne arbejdede han i udlandet, men efter den anden verdenskrigs slutning vendte han tilbage til Vesttyskland for at genoptage sit arbejde. I 1962 trak han sig tilbage efter forinden at have været medarbejder på en lang række film, bl. a. »Das Kabinett des Dr. Caligari«, »Der müde Tod« og »Student von Prag«.



DØDEN / FLODEN / TOGET

Søren Kjørup analyserer
en række motiver i
Satyajit Rays tre film
om drengen og manden Apu

Af forunderlige grunde har vi herhjemme fået præsenteret Rays trilogi i omvendt rækkefølge, og endnu har kun én biografdirektør vovet at kaste sig ud i eksperimentet at præsentere hele trilogien samlet og forfra. Og det endda på trods af, at det kunne klares i en lang week-end eller såmænd blot på en lørdag aften. Hele trilogien varer trods alt ikke længere end f. eks. Wagners »Tristan und Isolde«. Men har man én gang set Apu-trilogien på denne måde, står det også klart, at det er den frugtbareste måde at se den på. Hvilket naturligvis ikke udelukker, at den enkelte film kan ses med stort udbytte løsrevet fra sammenhængen.



Det betyder heller ikke, at udviklingen hos hovedfiguren Apu ikke ledsages af en stilistisk udvikling i filmene. Noget forgrovet kunne man måske tværtimod sige, at filmene hver for sig repræsenterer et lyrisk, et dramatisk og et episk stade – i hvert fald om man holder fast ved, at der under alle omstændigheder er tale om en lyrisk, dramatisk eller episk *poesi*. Hvad enten det er den lyrisk-impressionistiske skildring af Apus barndom, den dramatiske skildring af hans brud med moderen eller fortællingen om hans udvikling fra drømmeri over lykke og fortabelse til engagement i tilværelsen vi følger, så er udviklingshistoriens første element til stadighed poesien.

Poesien og roen. Poesien og følelsen. For hvor paradoksalt det end må lyde, er Apufilmene en udviklingstrilogi næsten uden hændelser, eller måske rettere en trilogi, hvor tyste hverdagsskildringer, tidløst badet i poesi, nok veksler med voldsomme, ekspressionistisk skildrede begivenheder, først og fremmest dødens indgreb, men hvor disse begivenheders vigtigste betydning i filmene næppe er den ydre ændring i livsvilkårene, de fører med sig, men den store følelse, de fremkalder og ledsages af.

Durgas død fører ganske vist til familiens flytning fra landet til byen, faderens død til moderens og Apus venden tilbage til landsbylivet, moderens død til Apus endelige forbliven i byen og Aparnas til Apus opgivelse af kunstnerdrømmene og hans strejfen om i 4-5 år. Men disse vendinger i fortællingens forløb – måske, typisk nok, med undtagelse af den sidste – er ikke dødsfaldenes første og vigtigste mening i filmene. Personernes død er først og fremmest de poetiske og menneskelige, de følelsesmæssige højdepunkter, ikke handlingens vendepunkter.

Således ses det da også, at filmens første død, børnenes første bekendtskab med døden, da de møder den siddende, indsovede tante ude i skoven, netop intet vendepunkt medfører. Og dog er netop tantens død måske den – man kvier sig ved at skrive det – smukkeste, den renest opbyggede i filmene: forberedt fra det første billede af den ældgamle tante; foregrebet gennem tantens egne udtalelser og sange; fastslået i den fantastiske scene, hvor hun er kommet tilbage »for at dø i sin familie«, men hvor hun afvises af moderen og dårligt nok kan få lidt vand, mens skygge og sol opfører et eventyrligt spil over hendes ansigt; fuldbyrdet som forsteningen i skoven, der vælter og taber sin snart eneste ejendel, den lille krukke. Og ført til ende da liget bæres ud af landsbyen, ad den sti, der gang på gang dukker op i »Pather Panchali« i nøjagtigt samme billedvinkel og mere *betyder* »vejen ud af byen« som på et maleri eller på en teaterscene end den er det – ledsaget af tantens egen stemmes sang.

Men selv om tantens død måske er den smukkest opbyggede i filmene, står de andre dødsfald, der vender tilbage som et stadigt omkvæd, en stadig mindelse om et elementært livsvilkår og for de tilbageblevne en række af uafvendelige begivenheder, ikke meget tilbage herfor. Således foregribes Durgas død i den regnvejrsscene, der forekommer mig ikke at være forstået til bunds af de fleste kritikere. Naturligvis er det rigtigt, at regnvejrsscenen er en af de smukkeste i filmene, i sig selv vidunderligt opbygget fra de første dråbers fald – på en skaldet isse – frem til slutningen, og at hele scenen kommer som en befrielse oven på den lange tørke. Og naturligvis er Durgas dans i regnen af en vidunderlig kraft og med en mængde overtoner, også af erotisk art: scenen udvider sig fra ungdommelig livsglæde til en slags rituel erotisk indvielse, parallelliseret med venindens bryllup. Men dansen er samtidig en indvielse til døden, og hvad der forekommer mig ubemærket i scenen er netop den grundtone af en ulykkessvanger dødsbevidsthed, den rummer. På lydsiden indledes scenen således med en meget mørk trommen ledsaget af dybe toner på sitarens basstrenge. Og fra Durgas dans – og vi ved på forhånd, at Durga er svagelig – klippes hele tiden op til Apu under træet, hvor han ryster af kulde, indtil scenen afsluttes med, at Durga nyser to gange, hvorefter der tones direkte over til den næste scene: Durga er syg til døden.

Hvor afrundet denne optakt til Durgas død end er, kan man imidlertid nok mene, at hendes dødsnat er en af de få rigtigt mislykkede scener i trilogien. Selv om ekspressionismen på ingen måde er fremmed for filmene, der f. eks. i deres lyssætning oftere leder tanken hen på en neorealismens Visconti, specielt som i »La terra trema« end til en Rossellini eller en de Sica, så må dog et træk som dødens komme gennem den knirkende dør betegnes som faldende uden for filmenes stil i øvrigt. Men til gengæld får Ray oprejsning i den scene, hvor smerten over tabet af Durga endelig bryder igennem, – scenen ved faderens hjemkomst, der nok er en af de stærkeste scener i filmhistorien, måske ikke mindst fordi følelsesudløsningen kommer så sent. For selv i denne scene trækkes tiden jo ud, og først da faderen præsenterer den sari, han har købt til Durga med et bryllup i tankerne – igen denne erotiske indvielsesantydning – bryder moderen sammen i en utroligt stærkt virkende kamerabevægelse, samtidig med at den indiske violin bogstaveligt *skriger* på lydsiden – på samme måde som musikken pludselig bryder stilheden, da tanten falder i sin dødsscene, og som effekten atter gentages ved faderens død i »Aparajito«.

At Ray også kan skabe en meningsfuld ekspressionistisk dødsscene, viser han netop ved faderens død. Også denne er smukt forberedt, fra faderens begyndende svaghed og distraktion over hans fald på trapperne ved Ganges og frem til selve dødsscenen morgenen efter den store fest i Benares. Af meget stærk virkning er her klippet fra det øjeblik, hvor faderen har fået vand fra Ganges og pludselig lader hovedet falde tilbage med et smeld, til duerne, der letter fra trapperne ved floden, samtidig med at først en fløjte og derefter også strygeinstrumenter sætter ind. I hvert fald på mig virker dette klip ikke som en »patetisk fejlslutning« (Eric Rhode i *Sight and Sound*, summer 1961), men som et fuldgyldigt udtryk for dødens komme helt i filmens stil.

Imidlertid undgår Ray herefter de ekspressionistisk skildrede dødsscener – ja, faktisk ser vi slet ikke moderen (i »Aparajito«) og Aparna (i »Apur Sansar«) dø. Ganske vist skildres optakten til moderens død meget udtryksfuldt, med subjektivt kamera og med en suggestion af, at Apu kan komme frem fra mørket blandt de lysende insekter over den lille dam hvad øjeblik det skal være. Men han kommer ikke, i hvert fald ikke før end det er for sent, og da er det tomheden, der insisteres på, tomheden, da Apu fulgt af kameraet i en temmelig virtuos panorering kombineret med en sideværts køretur gennem det lille hus og rundt om det, indtil pludselig den gamle præste-onkel fanges ind og Apu forstår, at det *er* sket.

Ganske forunderlig er skildringen af Aparnas død – det eneste dødsfald i trilogien, der står stærkere i sin virkning på de andre personer, nemlig her på Apu, end ved sin egen poetiske kraft. Samtidig er denne scene ved sin placering et mønstereksempel på den raffinerede teknik, Ray bruger hele trilogien igennem til at forbinde de mange impressionistiske enkeltheder, således at filmene dog ikke bliver sammenhængsløse. Hele sekvensen begynder i det kontor, hvor Apu arbejder. Da han tager hjem, læser han i bussen Aparnas brev, eller rettere: vi hører hende læse det. Og da han kommer hjem, erfarer han om hendes død, reagerer først voldsomt, men synker derefter hen i fuldkommen passivitet, en passivitet, der via selvmordsforsøget glider umærkeligt over i hans stærkt religiøst prægede strejfen om, mens skægget gror, og frem til hans ofring af kunstnerdrømmene: romanens blade, der spredes for vinden i en dal, fordi den historie, den skulle fortælle, om en ung mand, der ikke bliver kunstner, men dog beholder livsmodet, nu ikke mere er sand for ham. I den ene sekvens, der fører op til meddelelsen om Aparnas død, på denne ene dag, er altså samlet en skildring af Apus liv i byen under adskillelsen fra Aparna, af Aparnas liv på landet, af Aparnas død i barselsseng og af Apus næsten gåen til grunde af sorg over meddelelsen. Og samtidig forstår vi, at vi har hørt Aparnas stemme *efter* hendes død, som vi hørte tanten synge sin egen dødssang.

Netop tantens dødsscene er et andet eksempel på en scene, der er en del af en sekvens, der atter i én dag – og her i den mest impressionistiske af de tre film – har forbundet væsentlige scener. Sekvensen begynder med, at Apu vil klæde sig ud som Prins (hvilket kæder den sammen med den foregående: teatertruppens besøg, der igen er foregrebet i skolescenen osv.). Denne scene fører videre til Apus og Durgas skænderier og slagsmål og herfra ud til scenen, hvor Apu og Durga oplever toget. Og det er så på hjemvejen herfra, at børnene finder den døde tante i skoven. Fire helt forskellige elementer i barndomsbilledet er her, næsten umærkeligt og i hvert fald fuldkommen urealistisk, kædet sammen som én dags oplevelser: udklædning, skærmydsler mellem søskende, døden og *toget*, det tog, der atter er et så væsentligt gennemgående element i trilogien.

Hvis jeg ikke tager fejl, hører man for første gang toget i den helt sart poetiske scene, hvor hele familien for én eneste gangs skyld er lykkeligt samlet en aften: faderen, der arbejder med sine papirer, Apu med sine lektier, tanten, der prøver at træde en nål, og Durga, der får redt hår af moderen. »Det går os godt«, kommenterer faderen og beder Apu stave til »rigdom«. Og allerede her er toglyden i baggrunden ambivalent – på én gang af samme lyriske virkning som en cikade eller en fugl ville have haft i stilheden, og dog som et varsel om den ny tid, om familiens omplantning til Benares, om den

En scene fra Apur Sansar.

Satyajit Ray.

adskillelse, der vil følge på aftenens samvær. Typisk nok er det først og fremmest Apu, der reagerer på toglyden med et meget intenst, lyttende blik.

Denne opfattelse af toget som ikke blot det forbindende, men også det adskillende element understreges yderligere, da vi anden gang hører toglyden, samtidig med at der tales om Benares. Og helt klart bliver toget som symbol på den ny, frembrusende tid, som man ligefrem kan ane, om man lægger øret mod jorden, i scenen, hvor Durga har ført Apu ud at se den mægtige slange pløje sig larmende igennem den svajende bomuldsmark.

I »Aparajito« og »Apur Sansar« rykker da togbilledet helt frem i forgrunden, ja, man kan næsten mene, at der trækkes lovlig store veksler på det i »Aparajito«. I modsætning til »Pather Panchali« begynder disse film med *establishing shots:* »Aparajito« med en skildring af Benares, men allerførst med at toget kører over en bro over Ganges, ind i Benares, samtidig med at en tekst siger »Benares 1920«; »Apur Sansar« med billeder af jernbaneterrænet nedenfor Apus værelse. Senere i »Aparajito« kører toget atter over den samme bro, da Apu og moderen vender tilbage til landet – og det forbliver i horisonten bag landsbyen som den streng, der forbinder moderen med Apu, da han er draget til Calcutta for at studere og i øvrigt for at erobre verden – med den lille kuffert i den ene hånd og den lille globus i den anden. I »Apur Sansar« kommer endelig toget atter til uomtvisteligt til at spille rollen som ulykkens bærer: det sidste vi ser til Aparna er, at hun tager toget for at rejse hjem og føde, og senere forsøger Apu at begå selvmord foran et frembrusende tog – en scene, der bærer mindelser i sig om det første syn af toget i »Pather Panchali«.

I »Apur Sansar« fremhæves yderligere et motiv, som kun skitseres i »Aparajito« og som ikke findes i »Pather Panchali«: *floden* som modsætning til toget. Forbindelsen mellem flod og tog i »Aparajito« er kun den, at toget altså har besejret floden, kan krydse den over den moderne stålbro, men i øvrigt lever floden, den hellige Ganges, sit eget liv i denne film. Den er centrum for Apus oplevelser i byen, den er stedet, hvor traditionerne videregives fra de ældre vise til de yngre, og det er fra Ganges, at faderen får sin dødsdrik. At floden repræsenterer traditionen, det simple landlige liv, i modsætning til toget som symbol på den ny tid, kommer imidlertid først helt klart frem i »Apur Sansar«. Det understreges her, at forbindelsen til og fra Calcutta, byen, er toget, mens forbindelsen til og fra Aparnas familie på landet er floden. Det er ved floden, i et billede, hvor Apu smelter fuldkommen sammen med denne, at han beslutter sig for at gifte sig med Aparna, men det er på altanen ovenfor jernbaneterrænet, at han hører om Aparnas død. Det er ved en flod, der nu er tørret ind til en bjergbæk, at Pulu forsøger at overtale Apu til at vende tilbage til sin søn, til at overtage de traditionelle forpligtelser, og det er atter ved floden, at Apu og sønnen endeligt finder hinanden.

Det er klart, at denne gennemgang af de væsentligste hovedtemaer i Rays Aputrilogi kun har fået fat i enkelte af de uendeligt mange aspekter i disse så rige film. Allerede af gennemgående temaer finder der flere end disse tre – f. eks. fattigdommens tema, fattigdommen, der i første del mere er et alment vilkår, en baggrund for det øvrige, og som får et så gribende udtryk eksempelvis blot i den lille ting, at børnene – og tanten, der på så mange måder ligner børnene – hele tiden spiser, hele tiden gnaver på et eller andet. Især i anden, men også i tredie del forbindes dette tema med nogle direkte sociale kommentarer: vi hører om arbejdsløshed, om arbejdslønnninger og arbejdsvilkår og også om spirende arbejderuro.

Der er også humoren i filmene, alle de ironisk opfattede sidefigurer som købmanden, der også er lærer, i »Pather Panchali« eller den drikkende nabo-charmør med laksko i »Aparajito«, og alle de små karikerede situationer fra hverdagslivet. Og der er endelig sådanne mere formelle træk som den helt fremtrædende rolle musikken, og i det hele taget lydsiden, spiller i disse film, langt mere fremtrædende, end jeg her har kunnet give udtryk for.

Men filmene er også rige på motiver, som de hver for sig er alene om; stærkere forbundne er de dog ikke. Under trilogiens udvikling i grove træk fra det almene mod det specielle møder vi i den overvejende lyrisk-impressionistiske »Pather Panchali« først og fremmest en mængde af små barndomsoplevelser, der nok helt realistisk skildrer en barndom i Bengalen i begyndelsen af vort århundrede, men som måske netop derfor får et så stærkt alment præg. Tænk blot på den scene, hvor Apu er fuldkommen opslugt af at lege Robin Hood – eller hvad man nu leger med bue og pil i Bengalen – samtidig med at moderen løber efter ham og forsøger at made ham. På en eller anden måde har vi da vist alle en gang leget Robin Hood i Bengalen.

Endvidere kan man understrege som karakteristisk for kompositionen af »Pather Panchali«s mange små episoder, at den nok som jeg har antydet holder dem sammen for tilskueren, så han ikke får et flimrende indtryk, mens han ser filmen, men at episoderne efter et eller kun få gennemsyn opløser sig i en mængde af indtryk, en mængde af situationer, som det ikke er til at få anbragt i kronologisk rækkefølge i hukommelsen – nøjagtig som ens egne barndomserindringer.

I »Aparajito« er der skildringen af den stadig almene konflikt forældre-børn, skildringen af opdragelsens smertelige paradoks, at jo mere man holder af sine børn, jo mere vil man forberede dem på livet; og jo mere man gør dem selvstændige herved, jo længere fjerner man dem fra sig selv. Men selv om denne film rummer moderens største smerte, er det dog også i denne film, at hendes ansigt fra tid til anden pludselig forskønnes og oplyses af et smil; jeg erindrer ikke at have set hende smile en eneste gang i »Pather Panchali«.

Rigest på egne motiver er dog den mest specielle af de tre film, »Apur Sansar«, med sin kunstnerproblematik, sin diskussion af engagement kontra meditation – et tema, der må være helt centralt i det moderne Indien – og sin fremstilling af Apu, der i »Aparajito« fik en præsteuddannelse, som transcenderende den tjenende rolle, præstens rolle, i religionen og nu optrædende som en inkarnation af den fløjtespillende gud Krishna. Som Eric Rhode gør opmærksom på, er det end ikke blot i det ydre, at Apu ligner guden, men selv hans kærlighedshistorie med Aparna har sin parallel i myten.

Et kunstværk af ydre og indre dimensio-

ner som Rays Apu-trilogi er vel uudtømmeligt. Det sidste, jeg her vil trække frem, er atter blot enheden i trilogiens tre film, enheden trods udviklingen i stil og synspunkt filmene igennem. For bag trilogien ligger en stærk optimistisk tro på mennesket, på udviklingen, men også på gentagelsen, på videreførelsen af traditionen, men i ny generationer, på ny måder. Apu-trilogien begynder i virkeligheden før end Apu endnu er født, med en skildring af familien, som dog på en måde også er ham. Den præsenterer ham først som et sovende væsen, der vugges af familiens ældste, i et smukt billede af livets gang og fortsættelse af generationerne. Og her slutter trilogien også: gennem sin søn vender Apu symbolsk tilbage til sin barndoms landsby og sin barndoms lege – forklædning, jagt – og sammen kan Apu og sønnen Kajol, sønnen på skuldrene af faderen som hans forlængede krop, drage ud i verden.

Pather Panchali (Sangen om vejen)
Indien 1955

Prod.: Government of West Bengal. Instr.: Satyajit Ray. Manus.: Satyajit Ray. Forlæg: Bibhuti Bhushan Bandhopadhyayas bengalske roman. Foto: Subrata Mitra. Klip: Dulal Dutta. Musik: Ravi Shankar. Ark.: Banshi Gupta. Medv.: Kanu Bannerjee, Karuna Bannerjee, Uma Das Gupta, Subir Bannerjee, Chunibala.
Prem.: Vest-teatret, Brabrand 28. 6. 1968 – Camera 30. 8. 1968.
Udl.: Camera.
Længde: 115 min, 3435 m, rød.

Aparajito
(Aparajito - den ubesejrede)
Indien 1956

Prod.: Epic Films Private Ltd. Producer/instr./manus.: Satyajit Ray. Forlæg: Bibhuti Bhushan Bandapaddhays (Bandhopadhyayas) bengalske roman. Foto: Subrata Mitra. Klip: Dulal Dutta. Musik: Ravi Shankar. Ark.: Banshi Chandragupta (Gupta). Medv.: Pinaki Sen Gupta, Kanu Banerjee, Subodh Ganguly, K. S. Pandey, Karuna Banerjee, Ramani Sen Gupta, Kali Charan Ray, Sudipta Ray, Smaran Ghosal, Charu Ghosh, Santi Gupta, Ajay Mitra.
Prem.: Camera 26. 8. 1966.
Udl.: Camera.
Længde: 113 min., 2995 m, rød.

Apur Sansar (Apus verden)
Indien 1958

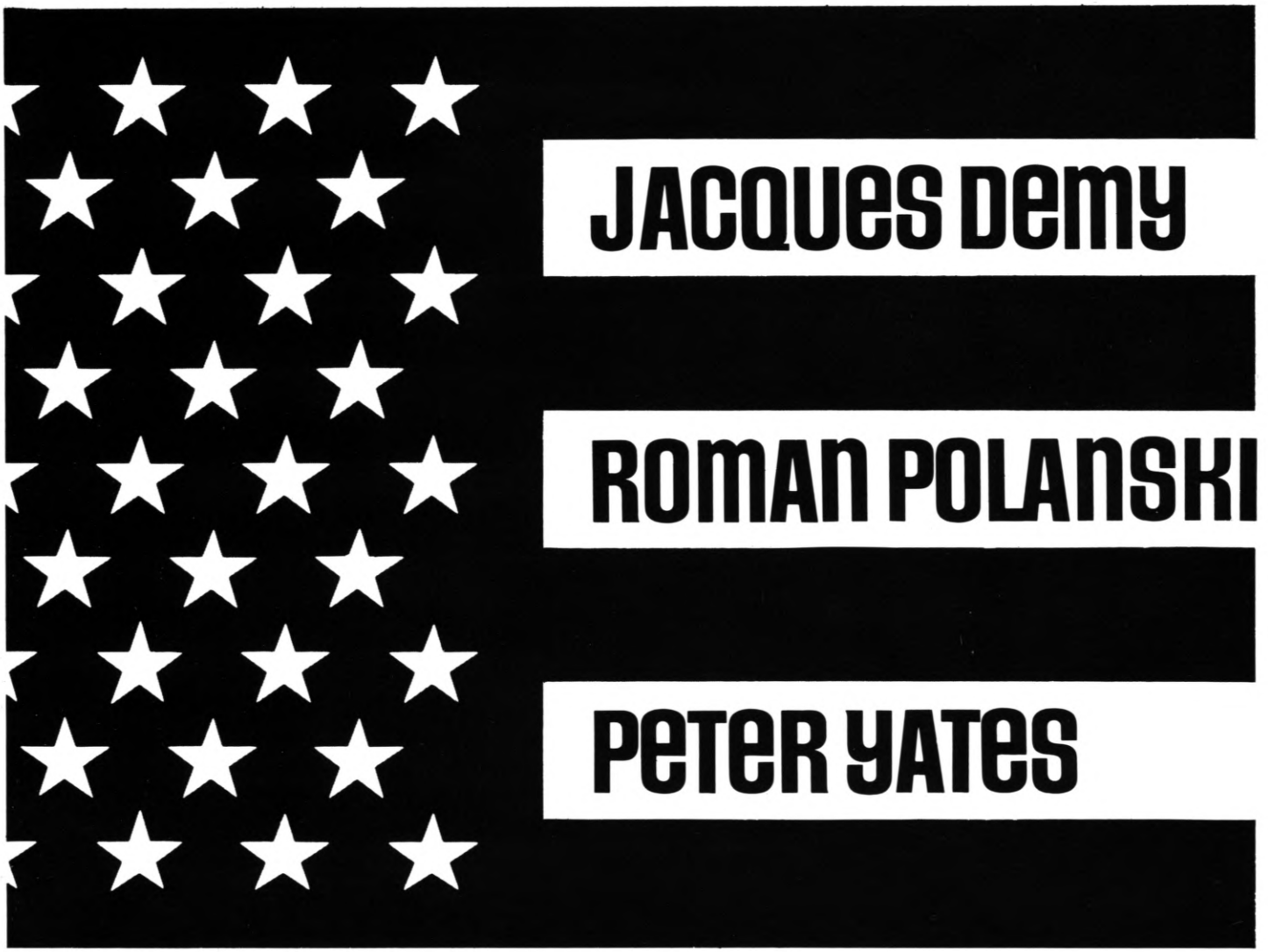
Prod.: Satyajit Ray Productions, Calcutta. Producer/Instr./manus.: Satyajit Ray. Forlæg: Bibhuti Bhushan Bandapaddhays (Bandhopadhyayas) bengalske roman. Foto: Subrata Mitra. Klip: Dulal Dutta. Musik: Ravi Shankar. Ark.: Banshi Chandragupta (Gupta). Medv.: Soumitra Chatterji, Sharmila Tagore, Shapan Mukerji, S. Aloke Chakravarty.
Prem.: Alexandra 19. 5. 1965.
Udl.: Palladium.
Længde: 106 min., 2905 m, rød.

Fra oven og ned: »Pather Panchali«, »Aparajito« og »Apur Sansar«.

Da Jacques Tati fik sin bodil

FLUGTEN TIL AMERIKA

3 EUROPÆERE I HOLLYWOOD



Jacques Demy

MICHEL DELAHAYE: Hvilke omstændigheder gjorde det muligt for Dem at lave en film i USA?

JACQUES DEMY: Det skete især takket være Jerry Ayres. Jeg mødte ham, da jeg kom hertil for at modtage The Academy Award for »Pigen med Paraplyerne«. Næste dag ringede han til mig og bad mig komme og besøge ham på Columbia. Det virkede lidt halvofficielt, men han ville blot sludre med mig om filmen og høre, hvordan det havde været muligt at lave den film. Vi blev meget gode venner og har siden skrevet sammen.

Året efter vendte jeg tilbage til Amerika i anledning af San Francisco-festivalen, hvor vi mødtes igen. Jeg fortalte ham, at jeg gik og puslede med planerne til en film, og at jeg kunne have lyst til at indspille den i Los Angeles. Han sagde: »Skønt! Lad os ordne det med Columbia«. Otte dage senere var det i orden. Det mærkelige er, at Columbia skrev kontrakt med mig uden at have set manuskriptet, hvilket er yderst sjældent. De ansatte mig altså både som drejebogsforfatter, producer og instruktør. Jeg accepterede en sådan »director-producer«-kontrakt for at få større frihed, da jeg på den måde har direkte kontakt med studiet uden at skulle igennem en producer. Det fjerner alle mellemled og giver mig på alle områder størst mulig frihed.

Det hele skete meget hurtigt og smertefrit med kun få betingelser. For at få fuldstændig frihed forpligtede jeg mig f. eks. til at lave en meget billig film. Det man her kalder en film »below the line«. Den er på 500.000 $ minus skuespillerhonorarer, hvilket i Frankrig (under hensyntagen til levefoden her, der gør, at lønnen er 2½ gang højere end i Frankrig) ville svare til 1.200.000 francs, selvfølgelig farve iberegnet.

Blandt de ting jeg opnåede, og som jeg især lagde vægt på, var retten til »the last cut«, hvad de meget sjældent giver. Hvis jeg havde været almindelig instruktør, ved jeg ikke, om jeg havde fået lov til det, men som »producer-director« var der ingen problemer.

M. D.: Eftersom der så tit er vrøvl med det berømmelige »last cut«, hvorfor er der så ikke flere instruktører, der også bliver »producers«?

DEMY: Fordi det er et spørgsmål om ansvar. Som »producer« hænger man på det hele, både hvad angår det økonomiske, overholdelse af tidsplanen o.s.v.

Jeg begyndte med at kræve al den frihed, jeg ønskede af Columbia, og det var dem, der tilbød mig kontrakten som drejebogsforfatter-producer-instruktør for at sikre mig den. Selvfølgelig giver det mere arbejde, men når alt kommer til alt, er det absolut ikke vanskeligere, end hvad jeg har prøvet i Frankrig. Det kommer ud på et.

M. D.: Hvorfor sker det ikke oftere, at man accepterer en film uden at have set drejebogen?

DEMY: Jeg tror, at to ting spillede ind i mit tilfælde. Først og fremmest succesen med »Pigen med Paraplyerne«, der gjorde, at de havde en vis tillid til mig. Dernæst den kendsgerning, at jeg var en billig forretning for dem, og de er sjældne i Hollywood. Den færdige film kommer som sagt, alt iberegnet, til at beløbe sig til knap en million dollars, og deri er også inkluderet reklameudgifter. Det er meget billigt i Hollywood, hvor den mindste lille film idag koster omkring 2 millioner dollars, og de små lystspil, man laver med Dean Martin, Jack Lemmon, Stella Stevens o. l. er allerede oppe på 3-5 millioner dollars. Følgelig løb de ikke nogen særlig stor risiko med mig. Desuden havde jeg også en garanti ved navn Anouk Aimée, der nu er stjerne i USA.

Men det er helt sikkert, at jeg ville have haft vanskeligheder, hvis jeg havde foreslået en film på 3 millioner dollars hvad der i øvrigt slet ikke interesserer mig, for det er på den måde, man mister sin frihed.

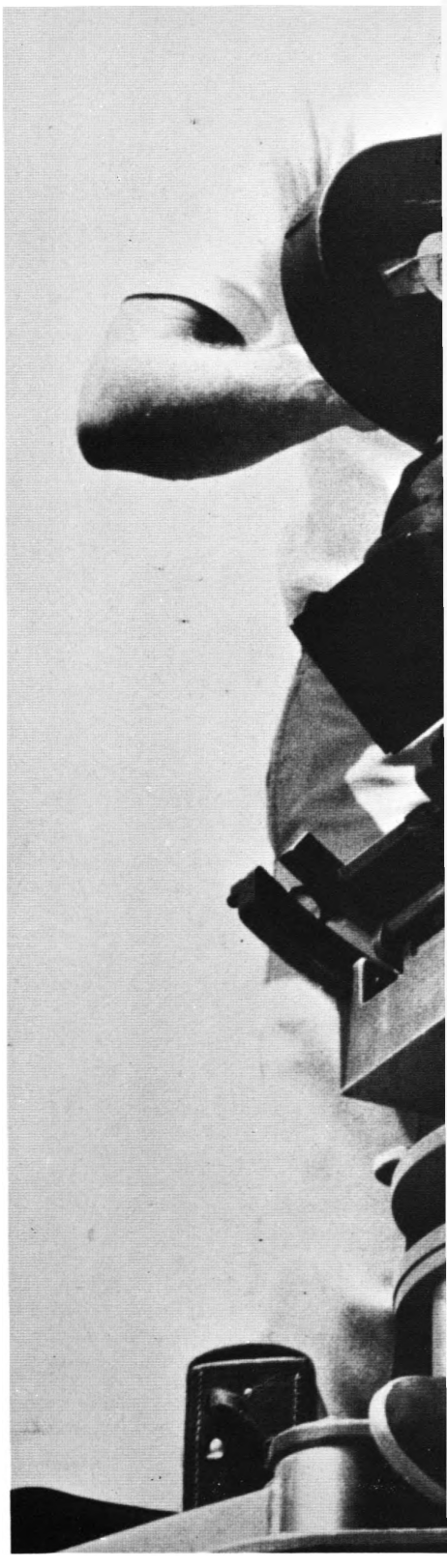
M. D.: Jeg mener at huske, at der vedrørende udgifterne til selve optagelserne var problemer, fordi det budget, De havde udarbejdet, blev næsten fordoblet på grund af optagelsesbetingelserne – tekniske, fagforeningsmæssige o. a.

DEMY: Ja, det er en film, der burde have været meget billigere, men der er visse ting, man endnu ikke har forstået i Hollywood. Fagforeningerne er så stærke, at de f. eks. kan kræve en minimumsstab på 40 personer, Der er også mange andre sindsyge ting, jeg har gjort oprør imod. Således er der f. eks. en ansigtssminkør (der har ret til at sminke halsen med), men hvis skulderen skal sminkes bør man tilkalde en anden sminkør, »the make-up body«, hvis arbejde begynder ved halsen.

I min film er der en scene, hvor Anouk Aimée er afklædt, og jeg fik at vide, at jeg skulle have en »make-up body«. Jeg sagde nej, også fordi jeg synes, at sminke på kroppen ser hæsligt ud. Det skabte megen balade, men da jeg holdt fast ved, at jeg ikke havde brug for at sminke kroppen, påtvang man mig heller ikke »the make-up body«, men hvis jeg havde haft brug for det, havde jeg været nødt til at bøje mig for reglerne.

Jeg kunne nævne snesevis af den slags eksempler, hvor fagforeningerne griber ind for at påtvinge én folk, man ikke har brug for. På sin vis forstår jeg godt deres synspunkt: nemlig at få flest mulig mennesker i arbejde, men jeg kan ikke gå ind for det, når det går imod en vis fri filmkunst, som jeg og ikke så få andre ønsker at skabe.

Når jeg skulle filme rundt om i gaderne



I HOLLYWOOD

INTERVIEWET AF MICHEL DELAHAYE/68

og kun havde brug for fotografen, skuespilleren og hans bil, tog jeg afsted sammen med dem, mens 39 mennesker sad tilbage og ventede – og blev betalt for ikke at lave noget. Det er da trods alt vanvittigt.

Endnu en ting: jeg havde 25.000 $ i transportudgifter til filmen, selvom optagelserne foregik i byens gader og næsten altid i nærheden af studiet. Det er skandaløst, men sådan er det altså. Chaufførens fagforening er så stærk, at den kan kræve, at alle skal have chauffør, og det skulle jeg selvfølgelig også. Jeg nægtede og sagde, at jeg ikke havde den mindste tillid til en chauffør og at jeg foretrak at køre selv. Tilfældet med »the make-up body« gentog sig så: når jeg sagde, at jeg ikke havde brug for ham, blev han mig heller ikke påtvungen, men jeg er helt sikker på, at der er en hel masse ting, jeg ikke gør brug af, man alligevel betaler for.

Men det hører altså med til systemet, og systemet har brug for det for at få maskineriet til at løbe rundt.

M. D.: Hvordan var skuespillerne og teknikerne at arbejde sammen med menneskeligt og professionelt? Er de f. eks. hurtigere og mere præcise end i Frankrig?

DEMY: De er meget, meget professionelle, hvad der er fantastisk behageligt. Det er blevet sagt før, men jeg gentager det her, fordi det er sandt, og fordi det er meget vigtigt. Skuespillerne kommer f. eks. altid til den fastsatte tid, og de kan deres tekst i søvne. Som regel er de i stand til at udføre alt, hvad man beder dem om. Det er virkelig en meget stor tilfredsstillelse at arbejde med amerikanske skuespillere. Jeg satte så meget desto mere pris på det, som jeg også skulle arbejde sammen med Anouk, der så sandelig ikke optrådte professionelt overhovedet. Hun kom altid for sent, hun kunne aldrig sin tekst . . . nå, det hører måske med til hendes charme, men det koster mange penge. Alle de andre, mænd som kvinder, kunne man derimod ikke sætte en finger på. Hvad angår teknikerne, var det akkurat det samme. De var allesammen både yderst venlige og meget professionelle. De er helt perfekte til deres arbejde, og man kan bede dem om hvad som helst.

Kun skal man ikke forsøge at improvisere med de amerikanske teknikere. Hvis de ikke får besked i ordentlig tid i forvejen, er de ude at svømme. Hvis man har brug for en travelling eller en lampe på kameraet, skal de have det at vide mindst otte dage før. Beder man om det i sidste øjeblik, tager det den halve dag. Det er nemlig det andet aspekt: det tunge maskineri er længe om at komme igang. Men når de har det materiel, de skal bruge, fungerer alt til fuldkommenhed. Lyden er f. eks. helt fantastisk. Jeg har aldrig været ude for noget lignende i Frankrig. De arbejder med en Nagra, og har deres eget lille mixebord – som i størrelse næsten svarer til en Nagra. Jeg har haft op til seks mikrofoner i et værelse, plus to-tre toneassistenter – og mikrofonerne er forskellige, alt efter hvordan man ønsker teksten og de forskellige lyde. Lyden er simpelthen fejlfri. I Frankrig har jeg aldrig haft lejlighed til at have to-tre toneassistenter, og jeg har aldrig set nogen bruge mere end to mikrofoner. Alt går så hurtigt og så præcist til, at man dårligt nok når at se materiellet blive sat op.

M. D.: Det slog mig også, at alle var så afslappede under optagelserne. Hvis en eller anden kom til at lave lidt støj, var der ingen, der blev grebet af panik, og det gav ikke anledning til et ordentligt møgfald bagefter.

DEMY: Ja, man må lade dem, at de er meget rolige, venlige, smilende, afslappede – helt modsat deres franske kolleger . . . og selvom selve maskineriet kan forekomme tungt, så er de det så sandelig ikke. De er meget hurtige, fordi hver enkelt har et ganske bestemt arbejde at udføre, og han gør det godt. Med hensyn til lyden er de f. eks. fire, hvor man i Frankrig kun er to, men de fire udfører et arbejde, der er otte gange bedre . . .

M. D.: Hvordan er arbejdstiden?

DEMY: Der er en 54-timers arbejdsuge, og det er temmeligt hårdt.

M. D.: Er der ikke iberegnet en del overtid?

DEMY: Jeg tror, at man regner overtid efter 48 timer, og lønnen herfor er næsten 3-4 gange større end den almindelige timeløn.

Princippet er, at man skal være i studiet tolv timer, f. eks. fra 7 morgen til 7 aften, men så arbejder man også kun fem dage om ugen. Det er en meget hård arbejdsuge, og week-end'en føles yderst velkommen.

M. D.: Har De haft nogle gode eller dårlige overraskelser med hensyn til det tekniske udstyr? Det ser temmelig gammeldags ud.

DEMY: Ja, det var en af de mere skuffende opdagelser. Kameraet er f. eks. stadig det hæslige Mitchell uden reflekssøger, som jeg afskyr. Fotograferne er dygtige, men når der skal rettes på parallaksen, begår selv den dygtigste kameramand fejl. Det er umuligt at få en præcis billedbeskæring – og jeg har fundet ud af hvorfor. I de fleste amerikanske film, undtagen i Welles', er der ingen bevægelse. Kameraet holdes på et sted, og der er dårligt nok en panorering. Man kan for øvrigt se, hvordan de amerikanske film er blevet optaget:

statisk billedstil med mange klip – det er alt. De må altså ikke have følt nødvendigheden af et reflekskamera.

M. D.: Det må trods alt findes herovre.

DEMY: Der er et eneste i Hollywood. Et Mitchell, og det har man først fået i år. Jeg havde lejet det, men eftersom filmen blev forsinket lejede man det ud andetsteds, og jeg kunne ikke få det.

Desuden har de Arriflex. De har ikke Caméflex, fordi der var meget vrøvl med det, da det kom frem for ti år siden. Jeg ved ikke helt nøjagtigt, hvad der var i vejen, men det korte og det lange er, at man ikke vil have det.

M. D.: Brugte De Arriflex'en meget?

DEMY: Ja, helt enormt, fordi jeg har mange gadeoptagelser, hvor jeg ikke havde brug for »jernhesten«.

M. D.: Hvad angår klippebordene, ser de ud som om, de kom lige fra filmmuseet.

DEMY: Det er simpelthen en skandale – de stammer fra Hollywoods begyndelse. Studierne købte det hele for fyrre år siden, og da de nu har det, ser de ingen grund til at købe andet, så længe det virker. Dette gælder kameraer, klippebord og andet elektrisk materiel. Hvad det sidste angår, skete der imidlertid en undtagelse, for jeg fik dem til at købe kvartslamper til min film. Der var ingen, der brugte det i Hollywood. Jeg skal netop møde Hitchcock i samme anledning – han hørte om det og vil gerne vide, hvordan de fungerer.

Jeg købte lamperne til nogle optagelser i et »rigtigt« hus, fordi man ikke havde andet end de store projektører. Kvartslamperne er meget små og kan anbringes overalt, men her bruger man stadig de gamle studiers store projektører, der nok er lige så stærke men ti gange så store. Det er umuligt at bruge dem uden for atelier.

Nå, men i alle tilfælde, da jeg fik kvartslamperne, var der almindelig forbavselse. Det er underligt, for i Frankrig har man trods alt benyttet dem i over ti år.

M. D.: Hvor fik De dem fra?

DEMY: Jeg fik fat i dem takket være fotografen, Michel Hugo. Han er franskmand, men kendte dem heller ikke, da han har boet her i tolv år (han forlod altså fransk film før den såkaldte »ny bølge«). Han søgte længe og fandt dem til sidst i et firma, hvor man fremstillede dem til reklameformål, tror jeg. Men eftersom man aldrig havde brugt dem før, måtte der megen diskussion til, før de blev købt. De forstod det overhovedet ikke, men sagde: »Men De har jo alt det materiel, De har brug for«! Jeg var nødt til at demonstrere for dem, at det var komplet ubrugeligt i et lille hus i Venice.

De filmer meget sjældent uden for atelier. For det første ved de ikke, hvordan de skal gøre, for det andet ser de ingen grund til det, eftersom de har et studio, der tilhører dem, der ikke koster dem noget, og som man derfor bør benytte. Desuden skal alle de ansatte helst have arbejde, og sidst men ikke mindst er det hele meget lettere i studiet.

M. D.: Hvordan gik udeoptagelserne? Kunne de tilpasse sig Deres arbejdsform? Morede det dem eller ikke?

DEMY: Meget. Alt nyt interesserer dem. Cheffotografen og chefelektrikeren var meget effektive. Alle de andre også for øvrigt. De var meget glade for at arbejde med en ny teknik . . . de syntes virkelig om det.

Kun bliver jeg måske nødt til at slås for nogle klippeborde, for det er i sandhed en katastrofe. Det er de allerførste moviola'er, der er meget støjende, og som man ikke kan se noget på – men dem har de arbejdet på, siden Hollywood opstod. De vækker måske nok gribende minder, men rent arbejdsmæssigt er de uudholdelige.

Der findes ikke et eneste moderne klippebord i Hollywood. Ingen Steinbeck, ingen italienske. Der er et i San Francisco, som John Korty har ladet sende fra Europa.

M. D.: Hvordan valgte De skuespillerne, og stod det Dem frit at vælge, hvem De ville?

DEMY: Det gjorde det bortset fra et lille problem, der ikke kommer sagen ved.

Jeg gik frem, ligesom jeg plejer i Frankrig: ringede til agenterne, så på mange, unge skuespillere, og når det rygtes, at der skal påbegyndes en film, sender folk desuden fotografier, møder selv op o.s.v.

Hvad angår Gary Lockwood, havde jeg set ham i en serie i TV. Udsendelsen var ret latterlig, men han var ikke så dårlig – havde personlighed. Jeg havde ligeledes set ham i en western samt i Kubricks »2001: A Space Odyssey«. På det grundlag mødte jeg ham, og han forekom mig yderst sympatisk og dækkende. Pigen, Alexandra Hay, så jeg i et skuespil med titlen »The Bird«. Stykket var dårligt, men hun var bemærkelsesværdig. Da hun fuldstændig svarede til, hvad jeg havde tænkt mig, tøvede jeg ikke et sekund.

M. D.: Da jeg så »The Model Shop«,

slog det mig, at det jo faktisk er fortsættelsen på »Lola«, men at filmen samtidig er lige så amerikansk, som »Lola« var fransk. Var De Dem det bevidst, mens De lavede filmen?

DEMY: Jeg ved kun, at f. eks. Jerry Ayres har sagt til mig, at filmen er helt igennem amerikansk. Det beroligede mig, fordi jeg havde visse komplekser, der skyldtes, at det ikke er let med det samme at lære et fremmed land at kende. Altså beroligede det mig at høre, at det, jeg havde lavet, virkelig svarede til, hvad Amerika er.

Det hele gik sådan til: Jeg forlod Frankrig på et tidspunkt, hvor jeg følte mig lidt træt; der skete ikke noget hverken i Paris eller andre steder. Alt forekom mig gråt i gråt. Siden kom majbegivenhederne, og jeg var meget ked af, at jeg ikke var der på det tidspunkt, for selv på så stor afstand forekom det fantastisk interessant.

Selvfølgelig kan jeg ikke sidde og sige, på hvilken måde jeg kunne have deltaget, men når man er langt væk, og der sker sådanne ting hjemme, har man virkelig indtryk af at gå glip af noget.

Men da jeg forlod Paris var det virkelig den fuldkomne ro (for slet ikke at tale om vanskelighederne ved at lave en film), og rent personligt havde jeg en lille smule indtrykket af at gå i ring. Jeg havde ligefrem ondt – jeg led frygteligt under mine egne begrænsninger.

Da jeg kom hertil, mødte jeg ting og problemer, der forekom mig interessante og vigtige. Ungdommen, hippierne, reaktionerne på Vietnam-krigen, negerproblemet . . . kort sagt hele den blanding, Amerika består af. Jeg var fuldstændig fascineret, betaget af den gæring indenfor alt. Det at skifte verdensdel, at skifte sprog, åbnede mine tanker, gengav mig en begejstring, jeg ikke rigtig mere var i besiddelse af. Det er måske indbildning, men hele den verden, jeg levede i før (hvilket forøvrigt også gælder »Lola«) trættede mig lidt. Jeg havde indtryk af at være gået i stå.

Her glemte jeg noget af det og forsøgte at begynde på en frisk. Jeg har virkelig lavet filmen i den ånd: opdage noget. Det er også grunden til, at jeg lige så godt kunne have kaldt den »Los Angeles 68« (på samme måde som Rossellini kaldte sin film »Europa 51« – men alle forhold taget i betragtning og uden at ville foretage sammenligninger). I alle tilfælde er det, hvad jeg ønsker, filmen skal blive. Min egen verden har overhovedet ingen betydning. Jeg har hæftet min film på »Lola«, fordi jeg pludselig havde mulighed for det. Men det er især en dokumentarfilm om Los Angeles 1968, med dens ungdom og deres problemer. Det hele forekom mig så fascinerende, at jeg forsøgte at glemme mig selv og bare være fyren, der lige er ankommet og ser alt med nye øjne, som forsøger at tale om ting, der er nye, men som forekommer ham fantastisk interessante. Den side af Amerika er nemlig fuldstændig ukendt, og jeg har heller ikke selv set det hele endnu. Det chok var afgørende for mig. Jeg følte mig indelukket i Frankrig, og jeg havde behov for at se og opleve andre ting, at tale med andre mennesker . . .

M. D.: Og det menneskelige klima i Frankrig er ikke særligt behageligt . . .

DEMY: Det spillede også ind. Jeg var virkelig træt af hele måden, man omgås på – den bliver mere og mere aggressiv og uudholdelig. Dog er jeg af sind helt igennem fransk. Jeg er den sidste, der kunne emigrere. Der er ting, jeg holder af i Frankrig, bl. a. egnen jeg kommer fra, og alt der har relation dertil: Nantes, Noirmoutier . . . det hører virkelig med til mit liv . . . Det var heller ikke let at tage afsted. Men klimaet var uudholdeligt. Måske er det anderledes nu på grund af begivenhederne i maj – det håber jeg i hvert fald.

Alexandra Hay og Gary Lockwood i »The Model Shop«. Næste side: Anouk Aimee i samme film.

Da jeg så kom hertil, og man med det samme tilbød mig at lave filmen, og da jeg så alt det, man kan sige her, alle de problemer, man kan tale om – hele den udtryksfrihed – sagde jeg til mig selv: jeg må lave en film her, jeg er nødt til at blive bare et lille stykke tid. Det vil dog ikke sige, at jeg bliver her definitivt.

Der er også en anden ting, som gør meget stort indtryk på én, når man kommer fra Frankrig: den udtryksfrihed der eksisterer inden for pressen, radioen, fjernsynet . . . Man tror det ikke, før man selv ser det.

For nu at tage fjernsynets program 28 (med en udsendelse som f. eks. »Tempo Two Tempo Three«). Alt det, der siges om Vietnam, undervisningssystemet, amerikansk politik o.s.v. . . . ja, for en franskmand er det rent ud sagt forbløffende. Den, der ønsker noget forandret, eller vil klage over noget, kan frit vise sig på fjersynsskærmen, uden at man siger noget til ham. Der er fuldkommen

frihed – i enhver retning. Man diskuterer lige så vel børnebegrænsning som Vietnam, og dét på en måde, der ville være fuldstændig utænkelig i fransk fjernsyn.

Hertil kommer også en barok og utrolig side af Amerika, som f. eks. da formanden for de homoseksuelle kom i fjernsynet, fordi han havde startet en avis, og sagde: »Kom og tegn abonnement« og tilføjede, at alle ulykkelige homoseksuelle kunne mødes i avisens bestyrelseslokale. Udsendelsen var på ved frokosttid, hvor der er mange seere, og alle kunne således få enhver oplysning om og forklaring på den klub. Det forekommer måske ikke særligt vigtigt, men det giver alligevel udtryk for en vis frihed, der hører med til helhedsbilledet.

M. D.: Hvilket program forekom den sidste udsendelse på?

DEMY: Program ni, der snarere går i officiel retning. Der har også været et interview med en prostitueret, som talte om sit arbejde . . . Hun havde bedt om at blive filmet fra ryggen for anonymitetens skyld, men hun sagde fantastiske ting om sin adfærd, sit liv blandt andre og sit privatliv.

M. D.: Man taler heller ikke så lidt om negerproblemet . . .

DEMY: Det er det samme . . . lige så meget man vil. Alt er tilladt, og man kan sige, hvad man vil, men for en nyankommen franskmand er det trods alt noget af en omvæltning. Ganske vist hører man undertiden nogen sige, at det jo trods alt ikke løser negerproblemet bare at tale om det. Selvfølgelig gør det ikke det, og det ville også kun vanskeligt kunne løse et problem, der i øjeblikket forekommer uløseligt, og er et af Amerikas allerstørste, men man taler da i det mindste om det, og jeg tror, at det ville se værre ud, hvis det ikke var tilfældet. Og man taler meget åbent om det – hvide, sorte, og af enhver mening. Den, der ønsker at udtale sig, ringer programmet op, kommer på skærmen og forklarer sit tilfælde.

M. D.: For at vende tilbage til Deres film, har De så allerede fået reaktioner fra de mennesker, der har set de samlede optagelser af »The Model Shop«?

DEMY: Eftersom det er mine venner, er de helt uundgåeligt forhåndsindtagede. Men klipperens og visse teknikeres reaktioner er yderst interessante. De var meget imponerede over at se byen på en måde, de endnu ikke havde set den. Mens jeg optog filmen, forsøgte jeg hele tiden at behandle byen logisk, at respektere dens egen logik inden for manuskriptets rammer, uden nogensinde at lave numre med den.

Det er noget helt nyt for mig, noget jeg aldrig før har lavet med den indstilling, og jeg er endnu ikke i stand til at bedømme det. Hvis jeg skal forsøge at anbringe filmen i forhold til, hvad jeg allerede har lavet, vil jeg ganske bestemt mene, at den ligger nærmere »Englebugten« end »Pigen med Paraplyerne« eller »Lola«.

Det ville virkelig have været interessant at have skrevet dagbog under optagelserne, fortælle de ting, der skete dag for dag, for det har været meget mærkeligt og meget fascinerende, og hvad mig selv angår, er jeg endnu ikke holdt op med at opdage og lære fantastiske ting at kende.

M. D.: Indføjede De under optagelserne nogle af de ting, De tænkte på eller opdagede?

DEMY: Nej, ikke rigtigt, bortset fra nogle små sætninger hist og her. Jeg kunne ikke rigtig improvisere, fordi jeg følte mig hæmmet af en masse ting, jeg endnu ikke beherskede, bl. a. sproget.

Men før jeg skrev drejebogen, havde jeg i lang tid udforsket byen og dens indbyggere, og det gav mig en masse ideer. Til at begynde med havde jeg kun tre sider, nemlig selve ideen til filmen, som jeg havde fået året før, jeg kom hertil. Derefter vendte jeg tilbage til Frankrig, hvor jeg tilbragte sommeren, og rejste siden tilbage til Amerika i anledning af San Francisco-festivalen, hvor jeg mødte Jerry, der satte det hele igang. Jeg blev så her fra oktober til februar for at lave drejebogen, som jeg først skrev på fransk, hvorefter jeg gennemgik den med Jerry, der har været mig tjl uvurderlig hjælp.

M. D.: De skrev altså drejebogen i takt med at De udforskede byen . . .

DEMY: Ja fuldstændig. Jeg begav mig ud i byen, kiggede mig omkring, fandt steder der gav mig ideer til nogle scener, og siden lavede jeg en slags montage af det, der forekom mig mest interessant.

Scenerne blev til samtidig med de omgivelser, jeg så, og rollerne samtidig med de mennesker, jeg mødte. Det er en fremgangsmåde, jeg holder meget af.

M. D.: Jeg lagde mærke til en sætning i filmen, der er en hyldest til Los Angeles.

DEMY: Den har fået det til at gibbe i mange mennesker, fordi de finder byen grim og ucharmerende. Jeg synes derimod, at det er en by fuld af poesi – af levende, handlingsmættet poesi. Det er også en by, der beholder sin stemning, selvom den undergår stadige forandringer, for den fornyer sig hele tiden, som kroppens celler, eller som man fornyer sin garderobe. Se, det kalder jeg intelligens, og Los Angeles er en meget meget intelligent by. Men amerikanerne bryder sig ikke om den, eller måske skammer de sig over at holde af den. San Francisco bliver i hvert fald betragtet som meget smukkere. Det er den også – som et postkort. Den skjuler ingen overraskelser. Hvad der netop forbavser mig ved Los Angeles, er de stadige overraskelser, der dukker op i hver en gade, hvert et kryds. Det er den slags ting, der har været med til at forme drejebogen, f. eks. i alle de scener, hvor fyren følger Lola – denne søgen efter en eller anden, den spænding en sådan søgen indeholder.

Portrættet af fyren er en blanding af flere typer, som jeg har mødt og udspurgt, med alle der har forskellige problemer inden for det aktuelle amerikanske samfund, deres ideer, deres vanskeligheder . . . jeg tror, at jeg dér har skabt et ret ærligt og ret præcist billede af en ung californier af idag.

M. D.: Scenen med hippierne – der spilles af gruppen »The Spirit« – hører øjensynligt med til det, De har opdaget her. Hvordan var de?

DEMY: De var vilde af glæde, henrykte. Desuden bad jeg dem om at skrive musikken til filmen, hvad der jo er et ret stort arbejde, men de gik i gang med samme begejstring, for de er ægte og fulde af entusiasme. Alt, hvad de gjorde, var gennemsyret af naturlighed og enkelhed. De var blottet for forstillelse og endnu mere for stivhed. Jeg accepterede dem, som de var, og de opførte sig hele tiden, som de altid havde opført sig. Den frigjorthed tror jeg kun findes i Amerika.

M. D.: Hørte trompetspilleren på stranden også med til gruppen?

DEMY: Nej. Det var en detalje, jeg fik ideen til en morgen, jeg slentrede rundt i Venice. Pludselig hører jeg midt i tavsheden lyden af en trompet. Jeg fulgte lyden og kom ned til stranden, hvor jeg ser en fyr stå og spille trompet helt alene midt på den enorme strandbred og med ansigtet vendt mod solen. Jeg gik hen til ham, og vi talte lidt sammen. Han var lykkelig, det var alt. Han stod der simpelthen bare for at give udtryk for en dyb indvendig glæde. Hvad beliggenheden angår er Californien et fantastisk sted for alle hippier, unge kunstnere, forfattere, malere eller skuespillere, der ikke har noget at bestille, eller næsten intet – klimaet gør, at de kan leve for næsten ingenting.

M. D.: Har De planer om at lave endnu en film i Amerika og om Amerika?

DEMY: Der er så mange ting, vi burde tale om . . . men i øjeblikket kan jeg ikke tænke på nogen anden film. Ganske enkelt fordi denne her endnu ikke er færdig, og jeg ikke kan tænke på mere end en ting ad gangen. Det er en temperamentssag. Jeg er nødt til at være helt færdig med en ting, før jeg går videre til den næste. Først da begynder jeg at komme til bevidsthed, at lægge mærke til folk omkring mig, at tale med dem, og pludselig bliver jeg igen hængende ved en idé, og så arbejder jeg.

I øjeblikket ved jeg overhovedet ikke noget om, hvad jeg vil bagefter. Måske laver jeg en film her – måske i Frankrig. Det finder jeg ud af til den tid. *

M. D.: I »The Model Shop« er Lola et slags udgangspunkt og det franske indslag i en amerikansk film. Hvis De nu laver en film til her, har De så ikke lyst til at skabe noget, der er helt igennem amerikansk?

DEMY: Nu bagefter har jeg virkelig på fornemmelsen, at personen Lola hjalp mig til at betragte alt med fremmede øjne . . . og det er helt sikkert, at jeg havde brug for den hjælp. Den udfordring, det for mig var at lave en film her, gjorde mig i begyndelsen en lille smule bange. Nu har jeg ikke mere de problemer eller det kompleks, og det vil være meget lettere for mig at beskæftige mig med rent amerikanske problemer. De ting holder mig slet ikke tilbage mere, og jeg vil måske benytte mig af denne debut til at kaste mig ud i et sådant foretagende.

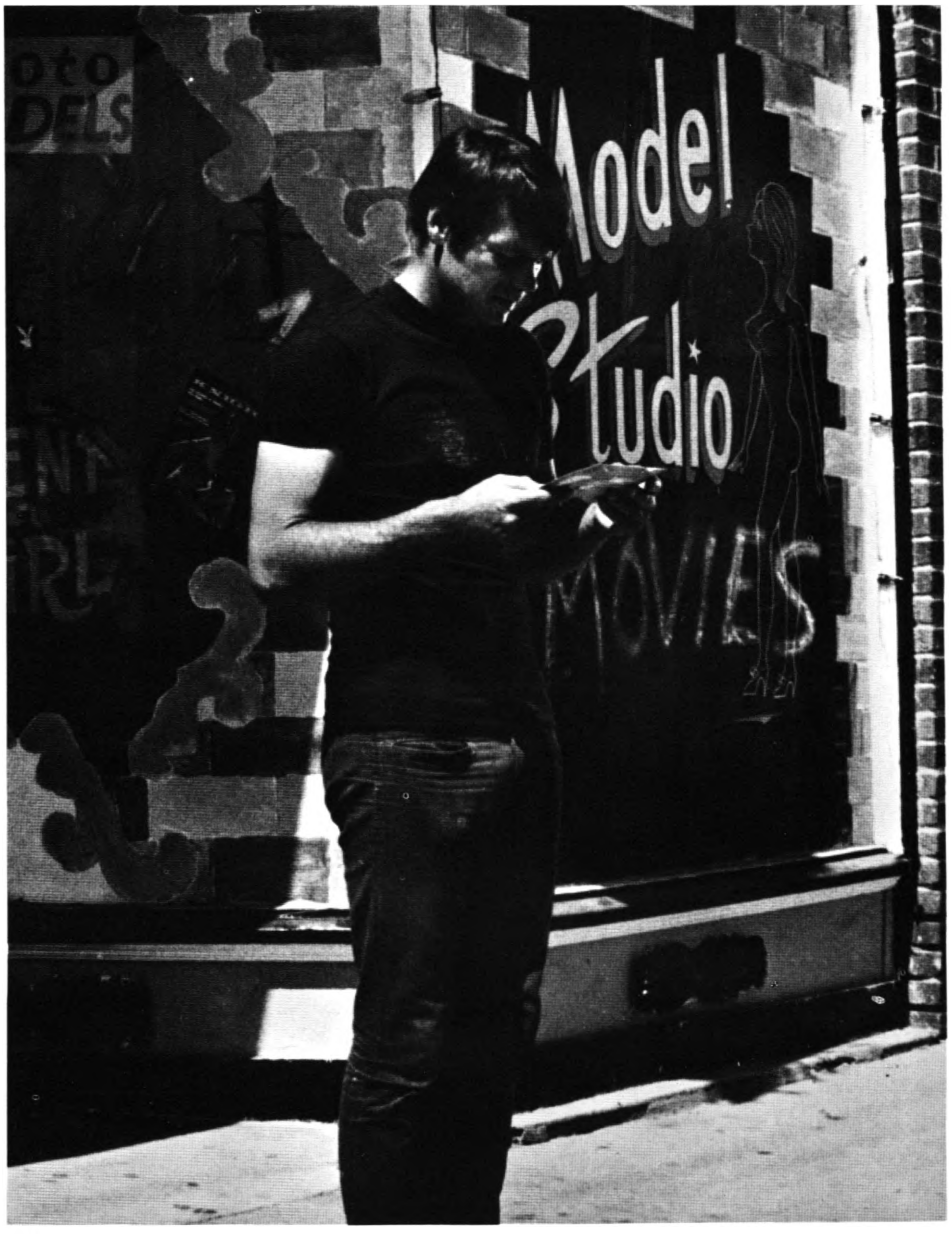
På den anden side kan jeg heller ikke forandre min måde at lave film på – det vil altid blive min film, med hvad jeg tænker, og hvad jeg er. Jeg kan heller ikke behandle et amerikansk problem på fuldstændig samme måde som en amerikaner, det er umuligt. Forskellen er blot, at fra nu af er jeg ikke nødt til at bruge kunstgrebet med at indføre en fransk person i mine film for at tale om Amerika.

M. D.: Det var jo sådan set nødvendigt for filmen.

DEMY: Ja, men jeg siger kunstgreb, for så vidt som det er min verden, der hjælper mig til at skrive, til at skabe noget. Men personen Lola er faktisk ret underordnet i filmen, som De også selv har kunnet se.

M. D.: Den er ikke underordnet, for så vidt som den hører med til rammen, til skelettet, og det er jo aldrig underordnet. Kun er tilfældet i Deres film, at skelettets eksistensberettigelse er at gøre det muligt for alt det andet at blive hægtet på. Dertil kommer, at De hele tiden, mens De arbejdede, blev

»The Model Shop« – før og efter modet mellem Anouk Aimee og Gary Lockwood.



så interesseret i andre ting, at De tabte skelettet af syne. For den udenforstående tilskuer er det lidt anderledes, for han er lige interesseret i alt. Det kan ikke være anderledes, eftersom man trods alt ikke kan udskille tingene fra hinanden.

DEMY: Personligt er jeg ikke i stand til at bedømme filmen, fordi jeg endnu ikke er færdig med den. Når jeg er det, har jeg utvivlsomt lyst til at tænke på en anden film. Og jeg laver den sandsynligvis her.

Dog kunne jeg godt tænke mig at komme tilbage og arbejde i Frankrig. Det bedste ville være at skifte: en film her og derefter en film i Frankrig, men jeg tror, at det vil være vanskeligt. Samtidig er jeg bange for, at fjerne mig for lang tid fra Frankrig. Bange for ikke at være klar over, hvad der sker. Nutildags flyver nyhederne hurtigt, man ved, hvad der sker, men man gennemlever dem ikke alle, og man har indtryk af at gå glip af noget. Jeg ville være meget nervøs for at blive her i ti år og derefter vende tilbage til Frankrig for at finde ud af, at der hører jeg ikke til mere. Det er højst sandsynligt det, der forhindrer mig i virkelig at skabe en karriere her.

Det bedste er at føle sig disponibel på alle områder og holde sig klar til at lave det, der ser mest interessant ud.

Det er i hvert fald ikke tilbud det skorter på her, det regner med dem, hvilket ikke er tilfældet i Frankrig. Det forbløffede mig virkelig, for de kender trods alt næppe mere end en af mine film (bortset fra de, der har kunnet se de andre på universiteterne) og det er »Pigen med paraplyerne«.

M. D.: Har De indtrykket af at være en undtagelse, eller føler man virkelig et behov for at få nyt blod ind?

DEMY: Jeg ved det ikke, for jeg kender ikke helt nøjagtigt deres kriterier, og jeg er lidt mistænksom over for deres åbenhjertighed – de er næsten for venlige. Jeg spekulerer undertiden på, om de mener, hvad de siger. De vil så frygtelig gerne glæde én. De elsker i den grad store adjektiver. Bare den måde de siger »Oh! It's marvellous! . . . It's fantastic«! Det minder mig lidt om folk fra Sydfrankrig: de overdriver altid en lille smule.

De siger hele tiden: vi venter og venter på nye folk, vi venter på nye ideer, på nyt blod. Men når det kommer til stykket, forventer de ikke, at jeg skal forandre noget som helst . . . måske kun visse detaljer . . .

Hvad angår belysningen, kunne jeg trods alt vise dem noget nyt med kvartslamperne. Det er af samme grund, at Hitchcock ønsker at se mig, hvad jeg er meget lykkelig for. Det er ikke på grund af andet, men det glæder mig meget. Vi begynder måske at tale om lamperne, men vi ender sikkert med at tale om noget andet. Når alt kommer til alt, er lamperne en indledning som enhver anden.

De tingester imponerede dem virkelig. Og Michel Hugo, der før var helt ukendt og lavede noget fjernsyn, er nu igang med en meget stor film med Jack Lemmon og Catherine Deneuve. Siden skal han arbejde på en film, hvor Charlton Heston er skuespiller og producent. Michel er på vej til at blive en stor fotograf herovre. Alt sammen på grund af nogle kvartslamper. Det er fantastisk! . . .

M. D.: Mon optagelserne uden for atelier vil efterlade sig nogen spor hos dem?

DEMY: Man ved aldrig med dem . . . I alle tilfælde var det en spændende oplevelse.

Den første dag var de helt fortabte. Vi befandt os i et lille hus i Venice, og de spekulerede alle sammen på, hvordan man kunne filme på sådant et sted, hvordan i al verden man kunne få et eneste billede i kassen i så lille et hus. Det mærkelige er, at Shirley Clarke, Leacock og alle de andre i New York længe har filmet på den måde. Men de er i den grad afskåret fra omverdenen her, at de endnu ikke kendte noget til det.

M. D.: Men har de unge new-yorkere gjort noget for, at det nåede over på Vestkysten?

DEMY: Undergrundens standpunkt er, at man ikke vil integreres, for når det først er sket, er man færdig. Skyldes det mon deres ego, som de taler så meget om? . . . De er på en eller anden måde både stolte og meget usikre. Og måske kommer deres frygt for at blive »slugt« af at de føler sig for svage, at de frygter ikke at være stærke nok til at modstå systemet – hvis de først er i kontakt med det, så de ryger ind i det i stedet for at forandre det.

De betragter mig som værende i gang med at blive »slugt« af systemet. Alle undergrundsfolkene lige fra instruktører til journalister sagde til mig: »Hvad for noget! Laver De film i Hollywood? Er De ikke bange for at blive »slugt« af systemet? Vent og se! De sætter sig på Dem! . . .« Mit svar var: »Overhovedet ikke, jeg ser ingen grund til, at jeg skulle blive »slugt«! Jeg benytter ikke systemet for at tjene *det* men *mig selv,* for at kunne lave den film, jeg ønsker at lave. Jeg drager fordel af deres organisation, deres metoder, deres teknik og ignorerer simpelthen alt, hvad jeg ikke synes om, og det hele bliver tilpasset min metode. Hvis jeg mærker, at vi kan diskutere, så diskuterer jeg, og hvis jeg føler, at det ikke vil hjælpe spor, så vender jeg det døve øre til. Så kan jeg ikke rigtig se, hvordan man vil bære sig ad med at sluge mig«.

Men det har jeg aldrig fået dem til at indrømme. Jeg tror, at de på bunden føler sig usikre på sig selv, og at de måske er bange for at bukke under for dollaren.

M. D.: Har De nogen ide om, hvordan folk vil reagere på Deres film? Tror De, at det bliver en succes?

DEMY: Jeg lukker øjnene og klør på. Jeg har sandelig gjort mit bedste, og jeg har forsøgt så ærligt som muligt at overføre en følelse, jeg havde, og som var ret voldsom. Men jeg har ingen ide om, hvordan den vil blive modtaget.

Filmen bliver enkelheden selv også rent teknisk. Jeg har altid villet holde mig så nær som muligt til virkeligheden for at være så ærlig og klar som mulig. Desværre synes man om lige det modsatte her: tricks, intriger, skiftende farver . . . og vanskabninger, originalerne. Hvis jeg blot havde haft nogle originaler! . . . Så selvfølgelig bliver jeg lidt urolig, når jeg ser deres smag for det aparte, og siger til mig selv, at jeg løber en risiko for at ramme ved siden af.

»Fahrenheit 451« sagde dem f. eks. ikke spor. Ni ud af ti amerikanere forstod ikke et ord af den. Filmens enkelhed gjorde intet indtryk på dem. Det samme er tilfældet med Bresson, han siger dem heller ikke noget. De mangler simpelthen fantasi.

M. D.: Hvad med Godard?

DEMY: Godard gør indtryk på dem på grund af de mærkelig indfald, excentriciteten, på samme måde som Coctéaus krumspring morede dem. Når bare der er underlige ting i en film, er de på hjemmebane.

M. D.: Det er i grunden forbavsende, at de syntes så godt om Marcel Pagnol.

DEMY: Måske det var det fremmedartede . . . Min rekvisitør talte om »Bagerens smukke Kone« med tårer i øjnene. Han havde set den igen og igen.

M. D.: Sam Fuller beundrer også Pagnol.

DEMY: Selvfølgelig har de ret; men at vide hvad det er, de synes om ved en bestemt film, forekommer mig altid lidt mystisk.

Faktisk er den eneste i Amerika, der har nogen stil – bortset fra Orson Welles – Hitchcock. Men når man gennemgår alle hans film, kan man mærke, at han har søgt længe efter den, og at han først rigtig fandt den med »Fuglene«. Først da fandt han virkelig sit eget sprog, sin egen klarhed, hvilket så få kunstnere er i besiddelse af.

Men det er også en farlig ting; når det går videre end et vist punkt, kan det blive en form for senilitet, en slags forkalkning.

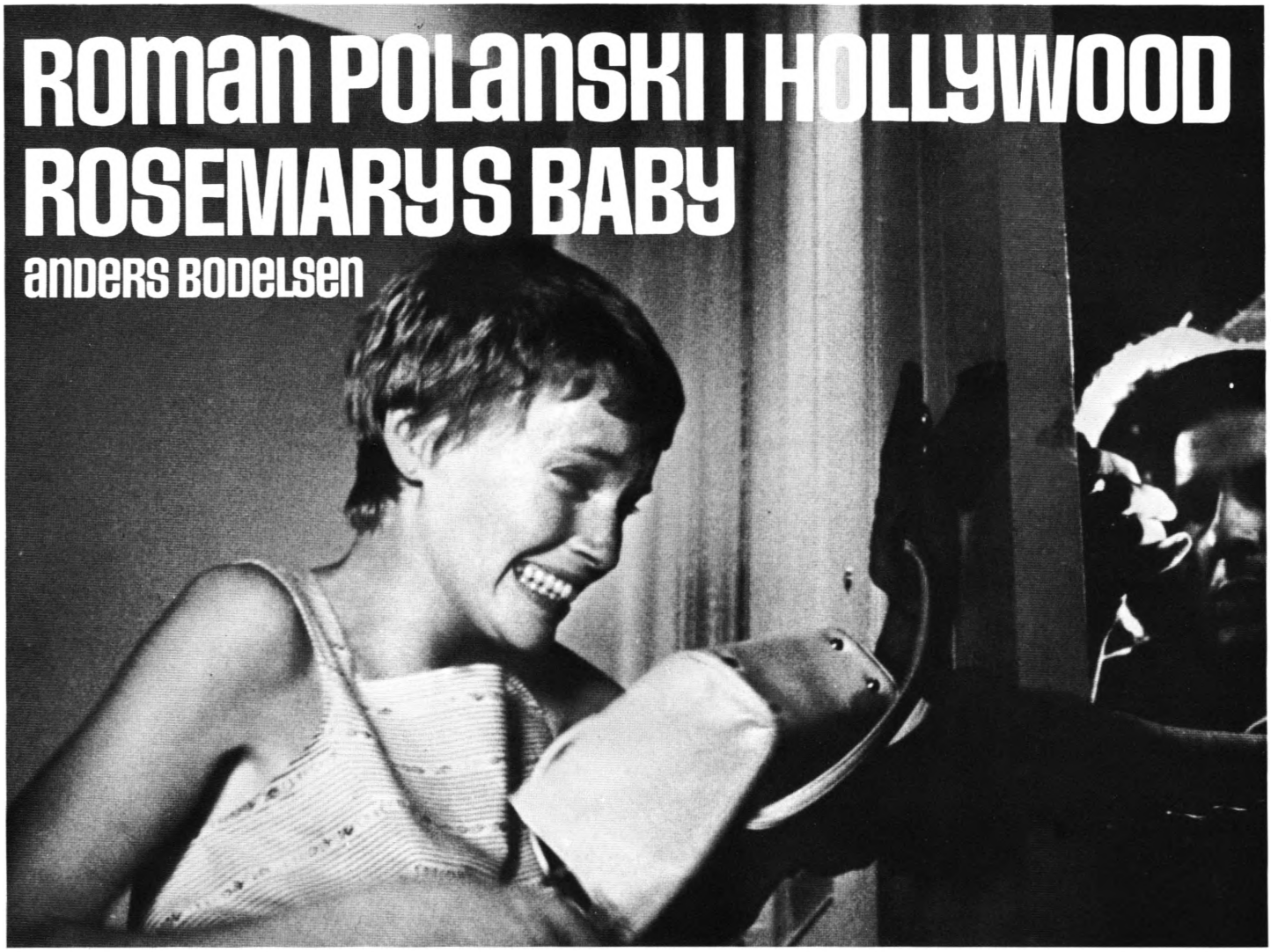
Man må mestre det og derefter glemme det.

Oversat af Mette Knudsen.

Gary Lockwood og Anouk Aimée i »The Model Shop«.

Roman Polanski i Hollywood
Rosemarys baby

anders bodelsen



Hvem kender ikke den hvide vase på sort bund, der pludselig forvandler sig for ens øjne og blir til to sorte menneskeprofiler, vendt mod hinanden, på hvid bund? Det besynderlige ved figuren er naturligvis, at den nok forestiller to ting, men aldrig på samme tid. Der findes en lille gruppe stædige mennesker, som absolut kun vil fortolke den på den ene af de to mulige måder. Men for de fleste er det gådefulde og irriterende, at de *véd* den forestiller to ting, de kan se den på den ene måde og derefter på den anden måde, men de *kan* ikke i et øjeblik opleve begge fortolkninger af figuren som lige gyldige.

Vi har på det seneste set et par film, der kan få os til at tænke på denne drilagtige figur. For at tage to af dem: Buñuels »Dagens skønhed«, en film hvis uudtømmelighed ligger i, at en fast fortolkning udelukkes, og at flere samtidige og lige gyldige synes at befinde sig i en bestandig strid med hinanden. Modstykket til »Dagens skønhed« er måske Jacques Doniol-Valcrozes »Blev hun voldtaget?« Det er en fattigmands »Dagens skønhed« fordi den prøver at holde et spørgsmål i live, og prøver på at leve på sin mystik, men i sidste instans kan afvises med et: nej det blev hun sgu ikke, det var bare noget hun drømte sig til, eller voldtægten var et lille »spil« mellem den frustrerede hjemmegående societydame og husvennen. Overvægten kommer til at ligge på en fortolkningsmulighed hvilket gør det let for os at se, at samtlige fortolkningsmuligheder er ligegyldige (modsat: lige gyldige).

»Rosemarys baby« er på mange måder endnu en hvid-vase-eller-sorte-profiler film. Blev hun voldtaget? Af satan? Eller bare af sin mand? Oplever vi i en subjektiv fortællesynsvinkel en gravid piges stigende og »grundløse« hysteri? Eller bor der virkelig satanister i New York i 1966, og er de i stand til at kalde Satan ned på jorden for at avle en kontra-Jesus med en ny Maria (Mary)? Vi får at vide om Rosemary, at hun er en frafalden katolik med tilbagefaldstilbøjeligheder. Hun lider utvivlsomt af en mere eller mindre velfortrængt skyldfølelse, ikke blot over for sin midtvest-familie, som stadig er troende, men også over for Paven, som kommer på besøg i New York, og som Rosemary trods alt må se – om ikke andet på fjernsynsskærmen. Bevirker den katolske opvækst, som utvivlsomt stadig har tag i hende, at hun kommer til at opleve et »frigjort« kærlighedsforhold i New York som et syndefald? Gør dette syndefald selve den erotiske oplevelse »syndig« og dens frugt til et lille djævlebarn? Er det derfor hun i sit subjektive hysteri kommer til at identificere Guy med Fanden selv? Og de (i så fald bare) halvskøre naboer med vaskeægte satanister?

Man skulle mene det var mere påtrængende nødvendigt, at vælge mellem een af de to fortolkningsmuligheder i filmen end i bogen. Bogen fastholder en subjektiv synsvinkel – Rosemarys, skønt den er fortalt i et køligt sprog og en let distancerende tredie person. Filmen må nødvendigvis levere os mere objektive billeder. Men Polanski dækker sig i sin instruktion ind. Der er ikke en eneste scene i filmen, der opleves uden om Rosemary. Hvor Ira Levin i sin roman til sidst lader *os* se djævlebarnet med de gule øjne – gennem Rosemary – lader Polanski os kun se Rosemary se barnet. Hun bøjer sig rædselsslagen over vuggen. Hvad hun ser ser vi ikke. Men vi ser og hører dog satanisterne omkring hende i fuld udfoldelse. Modsat Buñuel og Doniol-Valcroze synes Polanski i sidste instans tvunget til at gøre et valg. For mig at se er valget klart, lige som det var klart i romanen: Der *findes satanister*. De er i stand til at hidkalde Satan og hjælpe ham til en jordisk søn.

Indtil sidste spole kan vi stadig frit vælge mellem flere fortolkninger. Den katolske opdragne, syndstyngede og graviditetshysteriske Rosemary. En slags mellemfortolkning, hvor der nok er satanister i nabolejligheden og hvor Guy nok sælger sin førstefødte for skuespillersucces'en, men hvor alle anstrengelserne vil vise sig forgæves fordi hele komplottet mod Rosemary er en gang fantasteri.

I sidste spole, hvor vi ser de glade satanister samlede om djævleungen, hvor vi ser Rosemarys rædsel forlænget, hvor vi må acceptere, at det lykkedes satanisterne at 1) dræbe den tidligere ejerske af Rosemarys og Guys nye lejlighed, 2) dræbe Hutch, som ville advare Rosemary, 3) gøre Guys skuespillerkonkurrent blind – i denne sidste spole vælger Polanski for mig at se den entydige og »overnaturlige« forklaring på alle begivenhederne.

Betyder der nu, at alle andre fortolknings-

muligheder synker i jorden som en serie »falske spor« eller spidsfindige, men lidt billige psykologiske overbygninger? Nej. Vi standser ved én fortolkning. Men igennem filmen har en række andre konkurreret og skiftevis fortrængt hinanden. Ser vi tilbage på filmen fra dens afslutning genoplever vi de forskellige muligheder og hver af dem får pånyen vis gyldighed, men fristes pånyen til at køre ud langs de falske spor; kunstværket lever af en mangetydighed, som kun kravet om thrillerens konventionelle entydighed et kort øjeblik er i stand til helt at fordunkle.

Johannes Møllehave har i en meget sindrig tydning af filmen (i Politiken) lagt sig fast på tolkningen, hvor Rosemary er hysteriker. Han er præst. Tror han ikke, at Jesus er Guds barn? Det er måske et dumt »kontant« spørgsmål at stille. Hvad han end måtte svare vil hans svar i mine øjne blive en erkendelse af mangetydighed. De store myter har realitet hvadenten vi »tror« på dem eller giver os til at fortolke dem. Myten om Satans barn på jorden har også realitet, selv om man skulle vælge at sige, at Satan *er* Guy, den lille forfængelige skuespiller, der vil betale en hvilken som helst pris for sin succes. Lad os et øjeblik sige, at Josef *var* Jesus kødelige far, hvad rationalisten Anders Bodelsen er tilbøjelig til at mene. Godt, men så handler historien måske om, at Gud (det gode) satte et godt barn i verden ved hjælp af en stedfortræder. På samme måde benytter Satan (det onde) da i »Rosemarys baby« en menneskelig stedfortræder. Kan man se det gode og det onde for sig som faste begreber, så kan man også *i begge tilfælde* lade sig indfange af en myte om, hvorledes disse begreber manifesterer sig og sætter levende repræsentanter af kød og blod i verden.

Men her kommer vi så netop til det, som skiller de to myter, det nye testamentes og Levin-Polanskis. De to børn har jo den »samme« mor, en Maria uden (virkelig) ondskab. Satanisterne gjorde et dårligt valg, da de valgte Rosemary. Hun kan med rette om barnet hævde, at det er »halvt hendes«. Derved bliver det egentlig – trods de gule øjne og de små kløer – et ganske menneskeligt barn: halvt ondt, ganske vist, men også halvt godt. Historiens slutning rummer ikke blot en serie chok, men også noget mere end blot et glimt af håb. Og den rummer direkte en medrivende varme, da vi ser Rosemary vælge sit barn, på godt og ondt. Det er ikke blot barnet hun vælger. Det er dette at være menneske på de uundgåelige betingelser. »Rosemarys baby« er et slags polemisk modstykke til »Historien om en moder«: Menneskets skæbne er *ikke* fastlagt ved fødslen, kun de kræfter der, indbyrdes kæmpende, er nedlagt i det og som omgiver det. Modsat H. C. Andersens mor resignerer Rosemary ikke. Er det i grunden ikke en meget opløftende historie?

Levin skitserer først Rosemary og Guy. Scenen fylder halvanden side. De er skrevet op til to lejligheder, har slået til på den kedelige og får så chancen for den spændende. Vi får at vide at de begge er tilbøjelige til at spille et lidt uærligt spil i denne situation. Rosemary er følelsesfuld og lidt naiv. Guy ser mere realistisk på situationen, véd straks mere om, hvordan spillet skal spilles. Rosemary siger beundrende til Guy, da han har ordnet sagen med lejlighederne: »You are a *marvelous* liar!« I stedet for at svare betragter Guy sig selv i spejlet og udbryder: »Christ, a pimple« (filipens). Og afsnittet slutter med en tilsyneladende overflødig oplysning, der imidlertid fastslår at vi befinder os i det præcises verden: »It was Tuesday, the third of August«. Oplysningen rummer et skjult løfte om, at der vil ske *meget* mere før tiden og historien er løbet ud.

Polanski bygger den karakteristik af personerne ind i en scene, som har action og billedkvalitet. Forteksterne starter på en af disse panoreringer over det moderne New York, som er blevet til en film-start-kliché. Rosemary nynner en naiv vuggesang, der får en truende overtone fordi den ikke har noget med den saglige panorering at gøre. Så indfanger kameraet pludselig et gotisk beboelseskompleks, der virker som et fremmedlegeme i det travle moderne New York, men som pludselig stemningsmæssigt bakker musikken op. Kameraet dykker ned på den gotiske arkitektur med en indsnævrende effekt, der virker truende. Så er forteksterne forbi og der følger en meget økonomisk scene, der viser inspektionen af lejligheden. Stemningen er en blanding af begejstret opstemthed og små onde anelser. Rosemary glor taktløst på den afdøde ejerskes papirer. Viceværten virker en lille smule forstyrret, skuespilleren Guy karikerer ham bag hans ryg. Der er noget uforklarligt med et skab som står forkert. Med forteksterne og den første sekvens er Polanski kommet hele romanens første kapitel igennem, og har via visuelle midler skabt nøjagtig den samme forventning om kommende rædsler, som Levin skabte ved at fortælle langt flere detaljer, ved at give langt mere dialog og ved også at fortælle om hvad personerne *tænker*.

Økonomisk og visuelt afvikles historien fra ende til anden så man netop aldrig sidder og tænker ordet: *afvikle*. Virtuositeten er der men den trænger sig sjældent på. Drømmescenerne er korte og fortaber sig ikke i effekter. Bogens bedste gys er bestandigt omdigtet i en frisk visuel form. Bortset fra Ruth Gordon, som måske gør Minnie lidt for morsom på bekostning af den ægte uhygge (men man forstår godt Polanski har ladet hende gøre det, for hvor *er* hun morsom) er alle roller, selv de mindste, perfekt besat. Alt dette – inklusive smukke ord om musikken og farvefotograferingen – er allerede sagt og skal ikke gentages her. »Rosemarys baby« er noget aldeles enestående. En europæers perfektionistiske amerikanske film. En loyal romanfilmatisering, der også er loyal mod instruktørens egen (virtuose) stil og emnevalg. En thriller der overhovedet ikke står i gæld til Hitchcock (derimod nok til Buñuel). En underholdende film, ikke spor bange for en kraftig dosering gas, men heller ikke bange for at analysere mennesker, slå store temaer op og behandle dem med en acceptabel blanding af alvor og vid, rædsel og poesi; men aldrig kynisme eller inkonsekvens.

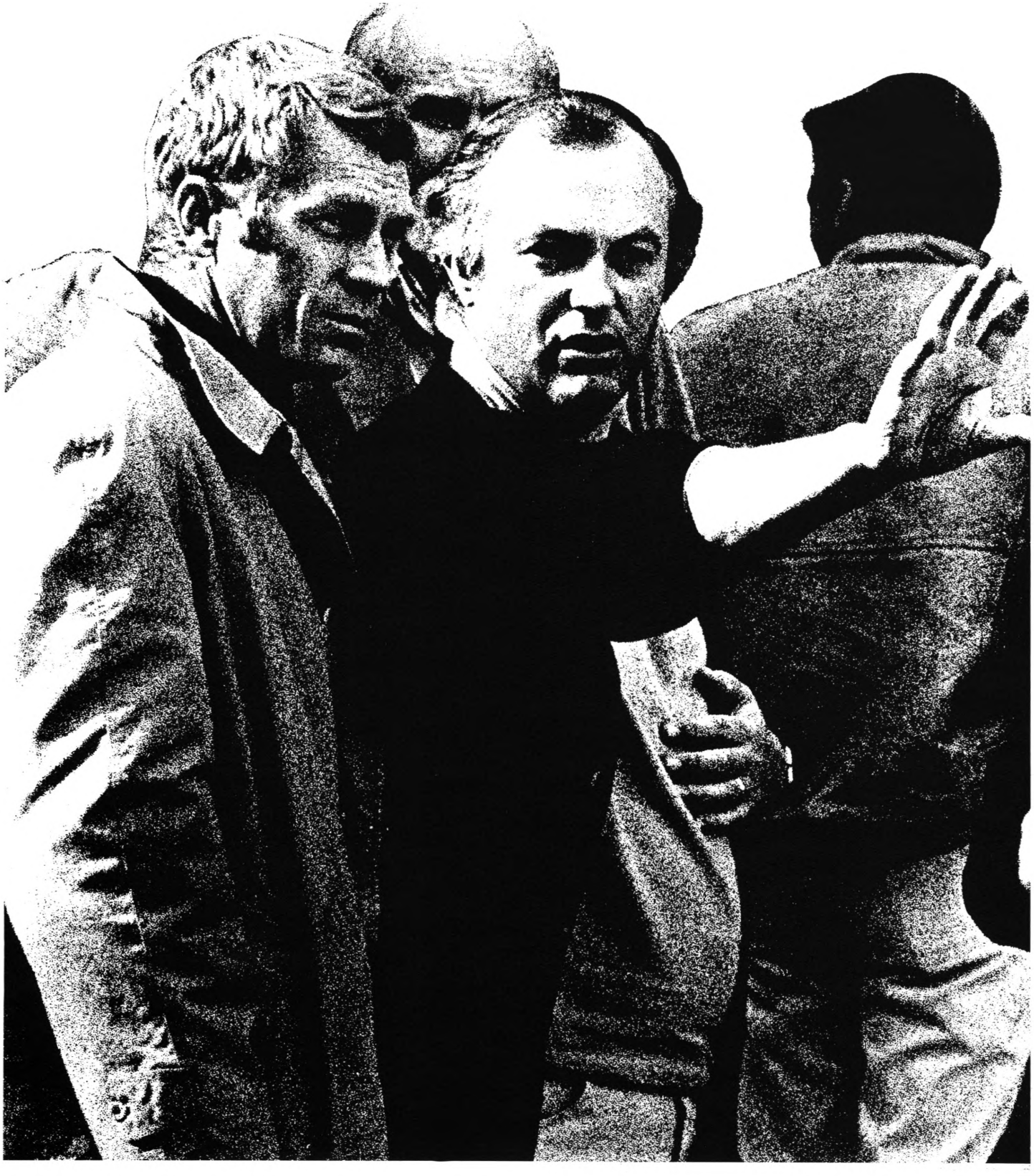
Rosemary's Baby (Rosemary's baby) USA 1968

Prod.: William Castle Production. Instr.: Roman Polanski/ass.: Daniel J. McCauley. Manus: Roman Polanski. Forlæg: Ira Levins roman af samme navn. Foto: William A. Fraker. (Technicolor). Klip: Sam O'Steen, Bob Wyman. Musik: Krzysztof Komeda, Beethoven »Für Elise«. Ark.: Richard Sylbert. Medv.: Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon, Sidney Blackmer, Maurice Evans, Ralph Bellamy, Angela Dorian, Patsy Kelly, Elisha Cook jr., Hanna Landy, Emmaline Henry, Marianne Gordon, Philip Leeds, Charles Grodin, Hope Summers, Wendy Wagner.
Prem.: Carlton 5. 2. 1969.
Udl.: Paramount. Længde: 3760 m, gul.

DETEKTIVEN SOM FUNKTIONÆR

PETER YATES I HOLLYWOOD

IB MONTY



Detektiven har afløst den hemmelige agent som populær helt, og næppe mange vil græde over, at spionen atter er forsvundet ud i kulden. I modsætning til agenten, der nødvendigvis måtte anbringes i mere eller mindre mysteriøse og eventyrlige historier, hvori det ofte var intet mindre end verdens skæbne, der stod på højkant, er detektiven en helt anden anvendelig person i film, der på en eller anden måde vil kommentere det samfund, vi lever i. I skildringen af detektivens arbejde kan man på en anderledes nærværende og vedkommende måde interessere os for den sociale kritik eller for de moralske problemer, som altid, omend mere eller mindre udtalt, er til stede i de bedste af genrens film.

Den suveræne agent fik i første omgang sin efterfølger i privatdetektiven, og Hollywood søgte dermed at puste nyt liv i en genre, der i fyrrerne affødte en række små mesterværker. Det var ikke mærkeligt, at det blev privatdetektiven, der fulgte efter agenten. De havde visse træk til fælles. Ligesom agenten, der altid måtte arbejde på egen hånd, i fuld bevidsthed om, at han ikke kunne vente hjælp fra sine egne, hvis han begik fejltrin, har privatdetektiven altid været skildret som en ensom ulv, opererende i et farligt ingenmandsland mellem gangsterne på den ene side og politiet på den anden. Privatdetektiven er fri og uafhængig, og nyder fordelene derved, men må sandelig også lide under det handicap at skulle klare alt alene uden politimaskineriets hjælp og opbakning i de tvivlsomme situationer. Privatdetektiven er individualisten par excellence, en mand uden privatliv og derfor i almindelighed også uden de problemer, som kan opstå for folk, der både har et arbejde og en privat tilværelse. Privatdetektiven er helt opslugt af sit arbejde, der ikke levner plads for kvinden. Sit seksuelle behov får han tilfredsstillet i kortfristede affærer med farlige blondiner. Om privatdetektiven skrev Peter Nørgaard i Kosmorama 87, og der er ikke siden denne artikel kommet nye privatdetektivfilm frem, som kan ændre den opfattelse, at det endnu ikke er lykkedes kunstnerisk at ajourføre denne del af genren. Tværtimod tyder Tony Rome-film nr. 2 »En pige i cement« (Gordon Douglas, 1968) på, at den allerede kører på den mekaniske rutine. Derimod synes fem film, alle fra 1968, og et par af dem allerede behandlet i »Kosmorama«, at vise, at detektivgenren i en anden retning har indlysende muligheder for at reetablere sig som en genre, der kan byde på aktuel og relevant menneskeskildring og samfundsanalyse. Her tænkes på Don Siegels to film »Madigan« og »Coogan's Bluff«, på Gordon Douglas' »Detektiven«, på George Schaeffers »Pendulum« og først og fremmest på Peter Yates' »Bullitt«.

I alle disse film er hovedpersonen en politimand, altså en fastansat funktionær, og for-

Øverst Steve McQueen i »Bullitt«, til venstre: Peter Yates forklarer en scene for Steve McQueen.

uden at filmene er mere eller mindre raffinerede spændingsfilm er de også film, der med større eller mindre held søger at skildre politimanden indefra, som embedsmand eller funktionær. De søger at vise os, at politimanden ikke er et heroisk overmenneske, men en almindelig mand, ofte med problemer i sit privatliv, og meget ofte med problemer i sit arbejde. Man synes næsten allerede, at det er ved at blive en kliche, at politimanden skal have problemer i sit ægteskab, især fordi problemet (i tre af de fem) er, at politimanden bliver bedraget af konen. Men hensigten er naturligvis den at humanisere politimanden, vise os, at han er et menneske som os andre med de samme små og store problemer. Det, der adskiller ham fra os andre, er heller ikke i første række, at han har et spændende og afvekslende job. Det, der adskiller hans job fra de fleste andres, er først og fremmest at det på film kan bruges til at dramatisere konfliktsituationer, som de fleste i mere neddæmpet udformning har været ude for. I alle filmene er detektiven som sagt funktionæren, og i alle filmene forankres en væsentlig del af konflikten i den omstændighed, at detektiven gang på gang kommer ud i situationer, hvor der opstår et dilemma med hensyn til hans loyalitet. Ustandselig kommer detektiven i disse film ud for at han må vælge. Han må vælge mellem pligten til at adlyde overordnede og pligten over for sig selv. I almindelighed er funktionæren jo en af de mest foragtede og ynkede mennesketyper, som kunstneren og den intellektuelle kan forestille sig. I disse film møder man gennemgående en helt anden sympatisk trang til at forstå og forklare funktionæren. Detektiven i disse film er ingen stor mand, men han er en variant af den klassiske amerikanske helt: Individualisten i samfundets tjeneste. Over loyaliteten som embedsmand over for sine overordnede, over for systemet, sætter han loyaliteten over for sit arbejde. Han er det kritiske menneske, der reagerer, når han støder på korruption og politisk pression, og ingen af filmene søger at skjule råddenskaben inden for det amerikanske rets- og politisystem. Han er ikke som privatdetektiven en romantisk korsfarer mod systemet, men i sit beskedne job søger han med alle midler at kæmpe for retfærdigheden og sandheden. Man kan naturligvis hævde, at disse film er med til at rehabilitere et politisystem, som måske er det mest forhadte i verden, fordi de altid ender med, at det er de korrupte, der står med bukserne nede. Og de vil sikkert irritere mange på samme måde som Capras romantisk-demokratiske komedier irriterede mange i trediverne, fordi de også altid endte med det godes sejr. Men en sådan vurdering er jo ofte afhængig af, hvor overbevisende filmene argumenterer for deres sag.

En film som »Coogan's Bluff« efterlader f. eks. en med nogen afsmag for helten, hvorimod »Madigan« stort set redegør intelligent og nuanceret for loyalitetskonflikterne. Coogan er en undersherif fra Arizona, der kommer til New York. Han er en brutal og noget afstumpet fyr, og det synes lidt af en tilfældighed, at han er kommet til at udfolde sin skydefærdighed inden for lovens rammer. Når han derfor i New York bryder alle reglementer for på egen hånd at finde sit bytte kommer han til at optræde som en jæger, der er ude for at tilfredsstille sin personlige hævntørst, ikke som et menneske, der først og fremmest er interesseret i retfærdighed. Filmen tager i alt for lidt grad afstand fra Coogans brutalitet og ufølsomme forhold til forbryderne, og selvom filmen antyder, at der foregår en vis moralsk forbedring af Coogan er afslutningens anerkendende skulderklap til den fåmælte bondeknold direkte frastødende. Hans handlinger retfærdiggøres alene fordi han havde ret.

I »Madigan«, hvis manuskript er væsentlig mere intelligent og nuanceret udformet, hvilket måske kan skyldes, at den begavede Abraham Polonsky er medforfatter, er Madigans og hans kollega Bonaros 72 timers jagt på forbryderen ikke udtryk for egenrådig protest mod deres overordnede, men tværtimod arbejder de på en slags kontrakt, et frit lejde, der skal give dem chancen for at rehabilitere sig. Sideløbende med denne handling, der skal vise, at man må give den enkelte politimand en vis frihed til at træffe sine egne beslutninger, findes historien om politichefen, der finder frem til korruption inden for politikorpset, og som kommer i et personligt dilemma, da det viser sig, at en af hans bedste venner har taget imod bestikkelse fra gangstere. Filmens grundlæggende tema er derfor loyalitetsproblemet, og det gennemspilles i flere variationer: loyaliteten over for loven, over for politikorpset, over for sine venner, over for sin hustru og sit hjem, og den diskuterer på en ikke alt for firkantet måde, hvor vanskeligt det kan være at opretholde en menneskelig balance, når man hele tiden må handle imod sine følelser. Politichefen må forlange absolut loyalitet af sine underordnede, men selv kan han i sit privatliv ikke leve op til de ubetingede moralske krav, som han stiller til andre.

I Gordon Douglas' »Detektiven« præsenteres man også for en stort set fyldestgørende fremlæggen af politifunktionærens moralske konflikt. Man forstår nok, at Roderick Thorps roman mere indgående har kunnet beskæftige sig med hovedpersonens dilemma, men i Frank Sinatras udformning er detektiven Joe Leland blevet et menneske, der kommer os ved. Han overtræder ikke reglementet, men kommer netop personligt i vanskeligheder, fordi han er for nidkær i sit arbejde. Han tynges af skyldfølelse, fordi det viser sig, at den mand, som han har fået sat fast for et mord, er uskyldig. Formelt set er det ikke Lelands ansvar, at manden bliver offer for et justitsmord. Det må være domstolens ansvar, men for Leland bliver det pludselig klart, at man ikke fritages for et personligt ansvar, selvom man blot kompromisløst udfører sin pligt. Leland har begået en fejl, og den sandhedskærlige, selvtænkende, kompromisløse og praktiske idealist må se sig fanget i den politiske korruptions net. Han sparkes opad i karrieren, men betalingen for avancementet er, at han holder kæft og spiller med i det karrierespil, som han har foragtet sine kolleger for at deltage i. I filmen er politimanden derfor brugt som et dramatisk eksempel på et almenmenneskeligt problem: Hvorledes bevarer mennesket sin personlige integritet og sin fundamentale moralske uafhængighed inden for et system, som afkræver ham loyalitet, men som han gang på gang må være i opposition til.

I George Schaeffers »Pendulum« (»Natten uden vidne«) bruges detektiven til at præsentere os for en aktuel problemstilling, ganske vist i en noget skematisk komposition, der gør, at man ikke vil regne filmen med blandt de mere betydelige i genren. Men i populær form diskuterer den, hvor man skal sætte grænsen mellem politiets opgave, at beskytte borgerne mod kriminalitet, og dets demokratisk lovfæstede forpligtelse til ikke at krænke borgerne i deres frihed. Politiet går på farlig måde ud over dets beføjelser, når det optræder som om de forbrydere, man fanger, allerede er dømt. Som filmens advokat siger, findes der kun skyldige og ikke-skyldige. Skyldig er man først, når domstolene har fundet, at man er skyldig. Indtil da er enhver ikke-skyldig. Filmens detektiv har fanget en formodet seksualforbryder. Detektiven er overbevist om mandens skyld, og behandler ham derefter. Men manden frikendes på grund af manglende bevis. Detektiven er rasende på et retssystem, der kan frikende en skyldig, blot fordi man ikke juridisk kan bevise han skyld. Men meget demonstrativt lader filmen derefter detektiven selv opleve på sin krop, hvor ubehageligt det er at være en mistænkt inden for det system, han selv så nidkært har været tjener for. Han møder politibrutaliteten, da han selv pludselig må se sig som mistænkt i drabet på sin utro kone. Filmen er på mange måder utilfredsstillende, og man kunne nok have ønsket sig problemet belyst på en mindre håndfast måde.

Den kunstnerisk mest tilfredsstillende af de nyeste detektivfilm er Peter Yates' »Bullitt«. Tematisk er den måske ikke så nuanceret som »Detektiven« og »Madigan«. I sin histories præmisser adskiller den sig ikke meget fra det klassiske mønster, men i kraft af den formulering, som instruktøren – og fotografen William A. Fraker – giver beretningen, når den frem til overraskende konklusioner, og den er mere og andet end det virtuose essay i genren, som den også er, og som pludselig får os til at rette opmærksomheden mod den engelske instruktør, der hidtil ikke har gjort sig særlig bemærket med de tre film, som han har lavet i England (bl. a. Cliff Richard-musicalen »Summer Holiday« og »Robbery«).

Bullitt er en ung kriminalassistent i San Francisco-politiets drabsafdeling. En dag får han til opgave at våge over en afhoppet gangster, som en af byens yngre og politisk ambitiøse politiadvokater skal bruge som vidne i en senatsdebat, hvor politiadvokaten vil rette et slag mod et gangstersyndikat. Politiadvokaten er ingen idealist, men han vil bruge denne pressesikre sejr til at komme videre i en politisk karriere. Men vidnet bliver myrdet, og Bullitt kaster sig nu ud i eftersøgningen af morderne. Bullitt må ikke alene kæmpe mod gangsterne, men til en vis grad også mod politiadvokaten, som han på forhånd ikke har meget til overs for. Bullitt bryder sig ikke meget om at blande politi og politik sammen, men filmen mere end antyder, at det ikke er en ekstraordinær foreteelse. At Bullitt ikke straks blot føjer den indflydelsesrige politiadvokat, der kunne hjælpe ham frem i verden, skyldes Bullitts opfattelse af sit eget loyalitetsforhold. Han er nok funktionær, men han tænker selv. Han er ingen rebel mod systemet, men sikrer sig hos en overordnet, der tænker som han selv, tilladelse til at jage forbryderen. Men for at narre politiadvokaten må også Bullitt ty til metoder, der måske ikke er ulovlige, men i hvert fald ikke reglementerede. Bullitt er netop ligesom Joe Leland i »Detektiven« en funktionær, der er mere loyal over sit

Gangsteropgør i »Bullitt«.

arbejde end over for sine arbejdsgivere. Han må finde frem til sandheden, hvor ubehagelig den end måtte være. Og som Leland er han en ny variant af den klassiske amerikanske helt, individualisten, der arbejder i samfundets tjeneste, og som ikke går på akkord med sandheden og retfærdigheden. Det kan nok siges at være en romantisk hero, men det er amerikansk films styrke (og også »Bullitt«s), at den kan skildre denne romantiske idealist realistisk og plante ham naturligt ned i en genkendelig virkelighed. Som Bullitt yder Steve McQueen en af sine bedste præstationer. I McQueens skikkelse bliver Bullitt en lakonisk, men handlekraftig repræsentant for retfærdigheden, og hans panteragtige fysiske fremtræden harmonerer med det vagtsomt-iagttagende i blikket. Der er noget skrammet over Bullitt, han ser ud som om han konstant bærer rundt på en trykkende hovedpine som følge af al for mange sene drinks og alt for mange cigaretter. Vi får kortfattet, men tilstrækkelig orientering om hans tilværelse uden for tjenesten og i forholdet til hans pige afspejler sig hans personlige problem: hvordan kan man bevare sin respekt for mennesker i et arbejde, der ustandselig konfronterer en med de mindst tiltalende sider af menneskenaturen. For Bullitt må forholdet til forbryderne ofte tage form af veritable dueller, således som i den forrygende biljagt, der jo ikke blot i teknisk forstand er en åndeløs tour de force, men som har en væsentlig funktion i beskrivelsen af Bullitts bulldogagtige stædighed i forfølgelsen af det mål, han har sat sig.

Peter Yates har anbragt Bullitt meningsfyldt i storbyens miljøer, og det er længe siden, at man har set San Francisco skildret med en sådan indforståethed som i denne film, hvor der er en vældig kontrast mellem den smukke bys overflade og den skræmmende verden af vold bag facaden. Mordet på vidnet er således helt eksplosivt skildret som et eksempel på, hvor grusom volden er, og denne henrettelsesscene sættes i relief af de efterfølgende scener på hospitalet, hvor hospitalsrutinen gives i en serie af prægnante detailler, hvor ikke mindst den lydlige realisme, som præger filmen, bidrager til den spændte atmosfære.

Filmen afsluttes effektfuldt i San Franciscos lufthavn, hvor Bullitts jagt på forbryderen fuldbyrdes, mens de gigantiske jetfly foretager deres øresønderrivende langsomme parader på betonbanerne. Der er noget fortvivlende absurd i at se de to små mennesker udkæmpe deres sidste livsfarlige duel under kæmpemaskinerne, det perfekte tekniske udtryk for det moderne samfund. Men samtidig bliver Bullitt til sidst billedet på det menneske, der med ubønhørlig konsekvens søger at udfylde sin plads i tilværelsen.

Med »Bullitt« har Peter Yates vist, hvor langt man kan komme inden for gangster- og politifilmens snævert afgrænsede form. Foruden at tilfredsstille et publikum, der sætter pris på *action,* leverer den en nuanceret og acceptabel karakteristik af et menneske, der lever i daglig konfrontation med det moderne samfunds vold og kriminalitet, og som daglig må tage personlig moralsk stilling til sit arbejde og være på vagt over for det formynderi og den deraf følgende korruption, som hele tiden lurer på ham. I modsætning til tredivernes urefleterede G-men, der var samfundets helte i deres kamp mod gangsterne, er tressernes politimand i en anderledes problematisk situation. Han må føre sin egen kamp på to fronter, mod den åbenlyse kriminalitet og mod den snigende magtovertagelsespolitik inden for det system, som han tilhører. Han må kæmpe mod den samfundsopløsende kriminalitet, han må opretholde lov og orden, men han må samtidig være kritisk over for det system, der er mere interesseret i at politiet skal være et redskab for de bestående magthavere end i at det skal finde frem til forbryderne.

I de nyeste detektivfilm er genren ført spændende a jour, og det skal blive interessant at se, hvad den vil byde på i de kommende år.

Bullitt (Bullitt) USA 1968

Prod.: Solar, Robert E. Relyea. Producer: Philip D'Antoni. Produktionsleder: Jack N. Reddish. Instr.: Peter Yates/ass: Tim Zinnemann. Manus.: Alan R. Trustman, Harry Kleiner. Forlæg: Robert L. Pikes roman »Mute Witness«. Foto: William A. Fraker (t-c). Klip: Frank P. Keller. Musik: Lalo Schifrin. Ark.: Albert Brenner. Sp.eff.: Sass Bedig. Lyd: John K. Kean. Medv.: Steve McQueen, Rovert Vaugn, Jacqueline Bisset, Don Gordon, Robert Duvall, Simon Oakland, Norman Fell, Carl Reindel, Felice Orlandi, Pat Renella, George S. Brown, Justin Tarr, Victor Tayback, Paul Genge, Ed Peck, Robert Lipton.
Prem.: Saga 3. 3. 1969.
Udl.: Warner/Constantin.
Længde: 113 min., 3125 m, gul.

Indvielse til kærligheden

Øystein Hjort

Truffauts seneste film frem til »Stjålne kys«: »Silkehud«, »Fahrenheit 451« og »Bruden var i sort« har stilistisk skilt sig ud fra de tre tidlige film, præget af en stilens generositet og frodighed, der tillod et væld af tilsyneladende improviserede omskrivninger af kærlighedens nedslag blandt mennesker – Truffaut ville fortælle om mennesker og interesserede sig meget lidt for ideer. Fra og med »Silkehud« blev stilen strammere, køligere, mere analytisk dissekerende. Tilsyneladende gav Truffaut afkald på noget af sin sprudlende spontaneitet for at opnå større præcision i analysen (af utroskab og ægteskabeligt skibbrud i »Silkehud«), og for at inddrage de muligheder hitchcockske suspense-elementer tilbød (»Fahrenheit 451« og frem for alt »Bruden var i sort«). Med »Fahrenheit 451« var Truffaut for alvor også begyndt at debattere ideer.

I forrige nummer af Kosmorama påviste Anders Bodelsen de uomtvistelige truffautske elementer i stiløvelsen »Bruden var i sort«, hvor det vistnok må siges at påvisningen af de hitchcockske elementer hidtil har været bestemmende for synet på filmen. Man kan, om man vil, opfatte den hævnende Julie Kohler som en Nemesis-skikkelse, og på dette mytologiske plan er urimelighederne i historien lettere at bortforklare. Truffaut kan tværtimod arbejde helt frit med dem, han behøver ikke hele tiden at begrunde – som Hitchcock. Men Julie indpasses lettere i Truffauts univers, hvis man som Gavin Millar (i »Sight and Sound«, Spring 1969) vælger at se »a parable about affronted virginity in conflict with five types of guilty male sexuality« bag den mysteriøse, men noget underlødige historie.

Der er naturligvis altid Truffaut i Truffauts film, men tilsyneladende er »Stjålne kys« en *fuldstændig* tilbagevenden til den gamle motivverden, ikke mindst fordi Truffaut med den leverer et nyt kapitel til sin feuilleton om Antoine Doniel. Men et par motiver – først udformet i »Silkehud« og »Bruden var i sort« – synes nu definitivt at have fundet sin plads sammen med de oprindelige i det truffautske univers.

Men først og fremmest gælder det jo Antoine, nu hjemsendt fra militæret, hvor han ikke har gjort den bedste figur. I filmens første billede, fra militærfængslet, afsløres det øjeblikkeligt *hvem* der er filmens hovedperson: som den eneste sidder Antoine og læser, og ikke nok med det, han læser Balzac. Denne faste nouvelle vague-kliché: den læsende (og derfor følsomme) unge mand, får heldigvis sin egen dimension i denne sammenhæng. Vi husker Antoine som en passioneret beundrer af Balzac i »Ung flugt«, og bogen han læser her – »Liljen i dalen« – spiller sin egen rolle senere hen, hvor den slår bro mellem den blufærdige Antoine og den meget ældre, men langtfra uinteresserede Mme. Fabienne Tabard, der måske skaffer Antoine den egentlige indvielse i kærligheden.

Konfuse motiver har fået Antoine til at melde sig til militæret, og konfusionen er ikke dampet af, da han hjemsendes længe før tiden på grund af uduelighed. Der er stadig forholdet til veninden Christine (Claude Jade), som ikke rigtig er noget forhold, og der er det med at holde fast på et job. Antoine er ikke meget over de tyve, og dette er forvirringens tid for ham. Han mestrer ikke situationerne.

Det gør til gengæld Truffaut, der med et genialt greb anbringer et detektivburau i filmens centrum, og deri Antoine, hvis gode vilje men sløje resultater aflæses gennem en serie sager for at kulminere med hans virke som »periskop« i M. Tabards skotøjsforretning. M. Tabard er lykkelig gift, har en forretning hvis omsætning fordobles fra år til år (»med den trafik stiger antallet af fodgængere . . .«), men hans ansatte respekterer ham ikke, og ingen kan lide ham. Hvorfor? »Ansat« som forvalter bliver det

Antoines opgave at tage stikprøver af klimaet på arbejdspladsen. Det går heller ikke så godt. Antoines manglende koncentration under næsten alle de opgaver han får tildelt, skyldes oftest det der naturligvis er vigtigere, kærligheden. Der er ingen lige vej fra Antoine til Christine, men mange omveje der inkluderer bordelbesøg, distraktioner i form af gamle veninder (Marie-France Pisier fra »L'amour à vingt ans« optræder i forbigående), andre piger (»Jeg skal ud med en høj pige, quoi faire?« – »Tag direktørminen på!«), kluntede tilnærmelser og forsøg på at gøre *bella figura* over for Christine når han endelig får taget sig sammen til at invitere hende ud, og sidst men ikke mindst Mme. Fabienne Tabard, der endelig sætter ham på sporet af det rigtige.

»Stjålne kys« handler frem for alt om kærlighed, og omkring Antoine findes den i alle facetter, næsten som prismatiske brydninger og reflekser af muligheder og blindvejene. Det hele ender også med at ligne noget af et spejlkabinet for Antoine, der en dag ender hjemme foran sit eget spejl mens han med teatralske gestus messer Fabienne Tabards, Christines og sit eget navn frem for sig indtil han ender i det frenetisk og manisk opskruede. Fabienne fører ham i retning af Christine, der til sidst handler for dem begge. Begge kvinder bryder igennem Antoines blufærdighed, og begge er væsentlige stationer på Antoines vej fra det forvirret uforpligtende til det forpligtende.

Detektivbureauet er spejlkabinettet, men spejler fortrinsvis kærlighedens negative, uforløste sider. Den gamle detektiv Monsieur Henri (Harry-Max) dukker op under Antoines korte gæstespil som natportier på et hotel, og det drejer sig selvfølgelig om at afsløre en lille utroskabsaffære. Senere er der episoden med den homoseksuelle, der eftersøger sin ven, og hans desperation da bureauets indehaver, M. Blady, kan fortælle ham at vennen har giftet sig, og der er M. Tabard og hans »lykkelige« ægteskab. Antoines ældre kollega fumler med sin kvindelige medansatte i tekøkkenet, og er det ikke også kærligheden der gør det af med gamle Henri? Hvilken kvinde og hendes moralske vandel søger han oplysninger om i telefonen, da han får slagtilfælde og dør?

Overordnet alt dette står den anonyme tilbeedr med de absolutte krav til kærligheden: den cottoncoatklædte mand, der på afstand følger Christine. Hans tilstedeværelse i filmen er et mysterium indtil han i sidste billede giver sig til kende for Antoine og Christine, der efterhånden har fundet hinanden. Den cottoncoatklædte erklærer sin kærlighed for Christine. Han har aldrig elsket før, siger han, men håber – og regner – med at hun vil værdsætte hans følelser: »Når De kan løse Dem fra Deres midlertidige lænker til midlertidige personer . . . Jeg hader det midlertidige . . . *Je suis definitif*«. Efter sin lille enetale erklærer den fremmede at han nu er meget lykkelig, og trækker sig tilbage, afventende. Truffauts slutning er overraskende, men den rummer træk som man har været tilbøjelig til at overse. Christine er irriteret, og vrisser, »Il est fou«. Og Antoine svarer, »Oui, sûrement«, men han er ikke så sikker; svaret er tøvende, og han ser længe efter den fremmede, der aldrig har elsket, men som har tid til at vente på den definitive kærlighed, og som selv er definitiv.

Den abrupte slutning, der pludselig demaskerer det ukendte element i filmen, gør næsten truende ende på legen (?), og viser direkte tilbage til den tilsvarende knappe afslutning på »Silkehud«, hvor det definitive repræsenteres af et dobbeltløbet jagtgevær i Mme. Lachenays hænder.

Truffaut har naturligvis tidligere beskæftiget sig med det absolutte kontra det relative i kærligheden (»Skyd på pianisten«), men formuleringens skarphed både her og i »Silkehud« er en ny tone i hans film. Og blot ved at indføre en enkelt detalje får vi i tilgift et medfølende *statement* om denne stræben efter det absolutte i den mærkelige og bevægende skildring af den homoseksuelle, der har mistet sin ven, og som derfor kun bærer een handske: uden ham vil han altid forblive halv.

En anden og mere human filosofi finder sin repræsentant i Mme. Fabienne Tabard. Hun har også læst »Liljen i dalen«, som Balzac-entusiasten Antoine har henvist til i sit afskedsbrev til hende efter forvirret at have røbet sin betagelse (Mme. Tabard: »Holder De af musik. Antoine?« – Antoine: »Oui, *mansieur!«)*, men finder ikke at sagerne behøver at arbejdes op i en spids, som i Balzacs tragiske konflikt. Hun pointerer at alle mennesker er unike, også Antoine selvfølgelig, og at der derfor ikke er nogen grund til at hun skal se sig anbragt, utilnærmelig, på en piedestal i deres »forhold«.

I en ægte balzacsk digression synes også Truffaut at afgive *sin* lille kommentar til kærlighedens vilkår. Antoines brev til Fabienne sendes pr. *pneumatique;* det stemples ukærligt og håndfast, og sendes ud på sin raslende og hvæsende rejse gennem de underjordiske rør til sin adressat. Afsnittet er en præcis dokumentarisk observation, men får en forsigtigt antydet symbolsk overtone i kraft af sin funktion som kontaktslutning mellem Antoines og Fabiennes følelser. Som indskud mellem afsender og modtager kommenterer den også indirekte Antoines blufærdighed.

Man kan iøvrigt se denne distancerende tilkendegivelse af følelser pr. brev reflekteret i den fine og harmoniske scene mellem Christine og Antoine i køkkenet i hendes forældres hjem. De har fundet hinanden, har noget at sige hinanden, men hun går med på hans blufærdige facon, og det ender med at de udveksler skrevne sedler over bordet. I det stille får vi igen en kommentar – Christines eller Truffauts? – til kærligheden og det at være sammen: Christine forklarer Antoine, hvordan han skal smøre en biscuit uden at den knækker, man lægger to sammen – og »den underste redder den øverste«. Antoine forstår, og skyder en hjerteformet øloplukker ind på hendes finger, som en ring.

Således udtrykker Truffaut sig overalt indirekte og med rig brug af *understatements.* Billederne indeholder deres egen forklaring, og besidder dertil en flertydighed på indholdsplanet, som gør at de føles konstant ladet med betydning: Antoine og hans ældre kollega fra detektivbureauet går en aften tur sammen langs Seinen og taler om kvinder. Sekvensen slutter med at de forsvinder som to mørke silhouetter ned i en oplyst metronedgang, hvor en plakat for »Le tourisme francais« i strålende klare farver er anbragt for enden af trappen.

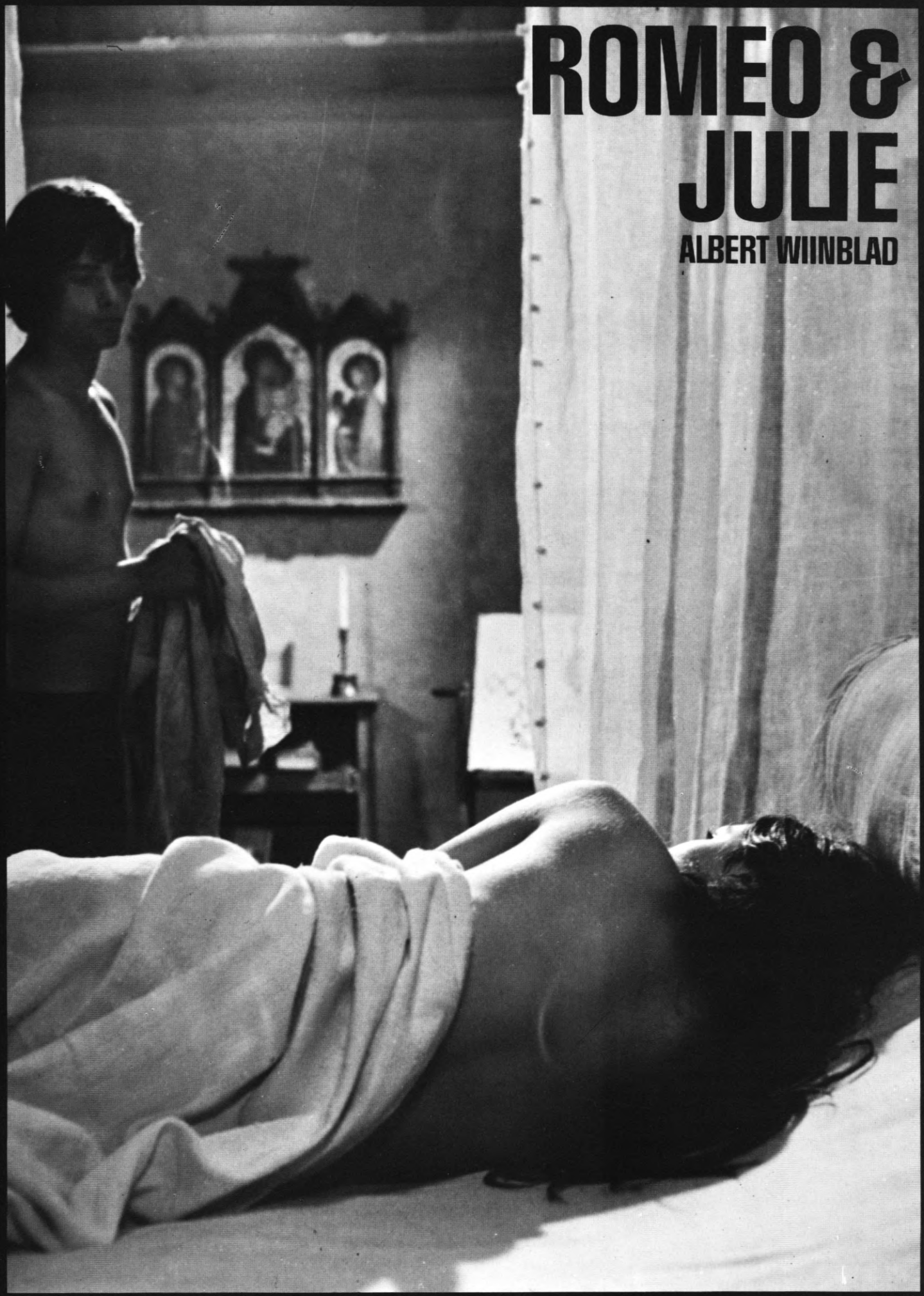
I en relativt enkel komposition som dette behøver man ikke absolut at gå på jagt efter et *dictum* af en eller anden slags. Hovedsagen er at Truffaut ved at etablere et billede med en stærk kontrastvirkning mellem (som her) en mørk forgrund og en klar, lys baggrund og med figurer som løses ud fra det ene i bevægelse mod det andet skaber en følelse af noget betydningsfuldt. Det er et elementært spil på kontrastvirkninger, forstærket af plakatteksten, som man fristes til at tillægge mening i sammenhængen: i stedet for blot at afrunde sekvensen tilbydes fikserbilledets mulighed for at indlæse en (vittigt-ironisk?) kommentar.

I centrale afsnit arbejder Truffaut til gengæld med overordentlig komplekse kombinationer af billed- og lydplaner. Som eksempel må det her være tilstrækkeligt at nævne scenen med monsieur Henris død på detektivbureauet, der så at sige er komponeret uden om det væsentlige. 1) H. Henri sidder ved telefonen, udgiver sig som rektor NN, der af mange grunde – skolens renommé osv. – må udbede sig oplysninger om en vis kvindes færden og moralske habitus. – Glidende kamerabevægelse til 2) den kvindelige detektiv der prøver en paryk foran spejlet i tekøkkenet ved siden af. Kameraet opholder sig ved dette mens vi 3) får lyd i flere »lag«: samtale omkring parykken, M. Henris mumlende telefonsamtale, M. Bladys voldsomme udskældning af Antoine på sit kontor i anledning af eventyret med Fabienne Tabard (» . . . betaler 2000 NF og bliver hanrej ovenikøbet . . . !«). Parykken der prøves foran spejlet er stadig i billedet da det bump lyder, der varsler at noget er galt med M. Henri.

Detektivbureauet fungerer som samlingspunkt gennem hele filmen efter at Antoines situation indledningsvis er karakteriseret. Her knyttes forbindelserne, tråde løber ud og samles igen. Dets lidt *shabby* hverdag tegnes med en række fint observerede detaljer (jfr. tandlægen nedenunder, der hentes til hjælp, da den homoseksuelle går amok i Bladys kontor!), og den samme kombination af nænsomhed og præcision går igen i karakteristikken af alle filmens miljøer. Beskrivelsen af forholdet mellem Antoine, Christine og hendes forældre i deres hjem er præget af harmonisk balance og gensidig respekt; der er ingen forsøg på at fortælle om Antoine og Christine på en baggrund af dissonante generationsmodsætninger. Det er ikke her deres problemer ligger.

Baisers vòles (Stjaalne kys) Frankrig 1968

Prod.: Les films du carosse/Les productions Artistes Associés. Instr.: François Truffaut. Manus.: François Truffaut, Claude Givray og Bernard Revon. Foto: Denys Clerval. Klip: Agnés Guillemot. Arkitekt: Claude Pignot. Tone: René Levert. Instr.ass.: Jean-José Richer. Medv.: Jean Pierre Leaud. Delphine Seyrig, Michel Lonsdale, Claude Jade, Harry-Max, Daniel Ceccaldi, Claire Duhamel, Catherine Lutz, Andre Falcon, Francois Darbon, Karine Jeantet.
Prem.: Alexandra 7. 4. 69.
Udl.: United Artists. Længde: 92 min., 2515 m.



ROMEO & JULIE

ALBERT WIINBLAD

... en historie om to begejstrede, unge elskende i et sydlandsk miljø, en højst seværdig film på grundlag af Shakespeares »Romeo og Julie«.

Der er det paradoksale ved Shakespeares kunst, at skønt den største blandt dramatikere, som det så ofte, så skarpsindigt og så overflødigt er blevet påvist, skrev sine værker for teatret, så er det dog nærmest umuligt at opføre dem på en scene. Det skyldes ikke, at digterens *plots* er komplicerede eller på anden måde vanskelige at følge; heller ikke, at der skal særlig indsigt eller omfattende baggrundsviden til for at begribe de shakespeareske personers tænke- eller handlemåde; det skyldes end ikke, at der er vanskeligheder med at komme til rette med Elizabethanertidens sprogbrug. Nej, Shakespeares kunst er ligesom for rig til at kunne rummes i teatret, som kan give os 100 forskellige opfattelser af Hamlet, men ikke Hamlet. Det vides, at Romeo gennem tiderne er blevet spillet af berømtheder som David Garrick, Henry Irving, John Gielgud, Laurence Olivier og mange andre. Sådanne forestillinger kunne det have været interessant at overvære, hvem ville ikke gerne opleve Garrick som Romeo, Irving som Romeo osv.? Og endda vil jeg altid være lykkelig for at kunne vende tilbage til teksten.

Det er klart, at når Shakespeares ordmusik således kan siges ikke egentlig at egne sig for teateropførelse, så måtte det kapitel, der hedder »Shakespeare på film« blive sørgeligt, hvad det visselig også er blevet. Ganske vist er der skabt uforglemmelige Shakespearefigurer på film, Orson Welles som Falstaff, f. eks., det var værd at opleve, men han havde dog ikke megen lighed med den Falstaff, jeg kender fra min indre biograf. Filmmuseets store serie Shakespeare-film for nogle år siden viste, at gode Shakespeare-film i reglen er filmatiseringer af vellykkede teaterforestillinger. De har sådanne forestillingers kvaliteter, men smager af erstatning. Derfor blev seriens mest spændende film de to af Orson Welles, »Othello« og »Macbeth«, som utvivlsomt begge var mere Welles end Shakespeare – til gengæld kunne man også fornemme, at man havde at gøre med film, ikke med teater.

Den samme fornemmelse får man, når man overværer *Franco Zeffirellis* »Romeo og Julie«. Ganske vist er Zeffirelli ikke nogen Welles, og selv om han både er Visconti-elev og Visconti-discipel, så er han dog – i hvert fald endnu – ingen Visconti. Man han har dog tydeligt nok villet lave en filmisk version af tragedien. Med andre ord: han har i højere grad følt behov for at være tro mod historien end mod teksten. Og dog skulle det være en »Romeo og Julie« shakespearesk nok til ikke bare at være en West Side Story. Hvad man end mener om hans udgave af »The Taming of the Shrew«, så var der i hvert fald ikke tale om nogen »Kiss me Kate«.

Ikke-englænderen Zeffirelli kan naturligvis tillade sig at se bort fra en række Shakespeare-traditioner, som en engelsk instruktør ikke ville være tryg ved uden videre at fravige. Da Zeffirelli for nogle år siden i en engelsk søndagsavis anmeldte polakken Jan Kotts siden så berømte bog »Shakespeare our Contemporary«, sagde han bl. a.: »Hvis jeg havde set så mange opførelser af »Romeo og Julie« som en almindelig engelsk teatergænger på min alder, så ville den opfattelse af stykket, at det er en historie om to begejstrede unge elskende i et sydlandsk miljø, måske have forekommet mig dristigere, end den gjorde.

Zeffirellis opfattelse er faktisk ikke særlig dristig. Den frihed, han tager sig over for »Romeo og Julie«, består i, at han ganske enkelt tager Shakespeare på ordet. Den sol, han i filmens begyndelse anvender som vignet, kommer virkelig til at beskinne et minutiøst rekonstrueret italiensk renæssance-miljø; omgivelser, eksteriører og interiører, kostumer, ja og frisurer er udvalgt med viscontisk omhu og præcision. Og fremfor alt: de to unge elskende er så unge som Shakespeare ønskede de skulle være.

Zeffirelli har gjort sig klart, at hvad der her er tale om er forelskelse, ikke kærlighed. En forelskelse, som opstår med pludselig voldsomhed, og som hensætter disse *star-crossed lovers* i en rus af sanselig-ekstatisk begejstring. Filmens purunge par formår netop i kraft af deres ungdom og skønhed at gøre denne passionerede betagethed troværdig. Julie ved ikke engang hvem Romeo er, da de mødes første gang, men efter at hun har danset med ham, beder hun ammen om at skaffe oplysninger om ham og tilføjer, at hvis han allerede er gift, så vil graven kunne blive hendes brudeseng. Deres henrykkelse er uden omsvøb erotisk, de sluger hinanden med øjnene lige fra deres første møde. I balkonscenen er det ikke dydighed, der får Julie til at ytre betænkelighed ved forelskelsens pludselighed, hun er blot ængstelig for, at Romeo skal finde hende for let at vinde. Da han spørger hende, om hun vil efterlade ham utilfredsstillet, svarer hun med som hos Shakespeare at spørge ham, hvilken tilfredsstillelse han kan vente at få allerede den første nat. Hun tror at vide, hvad han mener, og hendes øjne og hele optræden fortæller, at hvis Romeo insisterer, vil hun ikke afvente præstens velsignelse. Men det er altså ikke det, han mener. Senere i filmen er det lige så galt, at Romeo bliver forvist som hvis han døde; hun er ikke interesseret i suk og længsel pr. korrespondance. Hun vil have sin Romeo hos sig i sengen, og da han er der, er hun ikke meget for at slippe ham. Den meget smukke *Olivia Hussey* er et fund til Zeffirellis Julie, det ene øjeblik er hun barnlig og overgiven, det næste beslutsom og viljefast. Kun få af de replikker, Zeffirelli har taget med til sin Julie, volder hende vanskeligheder, og hendes læspende stemme passer til netop denne Julie.

Stemmerne har Zeffirelli ellers kun brugt meget sparsomt, teksten er stærkt beskåret. Længere replikker har han forkortet eller helt udeladt, og den shakespeareske ordleg, disse mange *quibbles,* er strøget. I betragtning af Zeffirellis opfattelse af historien kan man vel ikke indvende noget herimod. Mercutios *Queen Mab*-monolog har han dog givet plads for, skønt han vel kunne have følt sig berettiget til at anse den for overflødig. Mercutio er ikke titelperson, men kan nok kaldes hovedperson, fordi han, rent bortset fra den betydning han får for dramaets udvikling, er en af Shakespeares mest fængslende figurer, en digter, der tænker og føler som Shakespeare selv. *John McEnery* giver et spændende portræt af denne fantast, hvis kynisme dækker over en tidlig forståelse af menneskenaturen. I Queen Mab-scenen er han lige ved at gå over stregen, men i duelscenerne er han fremragende, og hans klovnerier, da han er dødeligt såret, understreger med en særegen gru det meningsløse i hans død. Disse scener er overhovedet de stærkest virkende i Zeffirellis film. De unge rigmænds pjankede leg, der med ét bliver til blodig alvor: tilfældigheder, der forekommer skæbnebestemte. I disse brutalt realistiske scener er skuespillerne glimrende. *Michael Yorks* hidsige, selvsikre Tybalt er foruroligende, og der er ikke noget at sige til, at Romeo *(Leonard Whiting)* er skrækslagen, da han efter Mercutios død udfordrer Tybalt. Under kampen stønner han ikke af anstrengelse, men af angst, det er desperation, der giver ham styrke. Der er en slags højere retfærdighed i, at det lykkes ham at fælde Tybalt som Tybalt fældede Mercutio. Disse begivenheder virker inderlig tragiske.

Den egentlige tragedie, familiestriden, som Romeos og Julies selvmord bringer til ophør, og de sammentræf, der betinger katastrofen, har Zeffirelli åbenbart ikke interesseret sig meget for. Men i grunden er han vel blot konsekvent. Da han valgte det unge par for at kunne skildre forelskelsen overbevisende, måtte han give afkald på at gå i dybden i de afsluttende sceners menneskeskildring. Et forsøg på at sandsynliggøre det begivenhedsforløb, der fører til den endelige katastrofe, friar Johns uheld osv., kunne derfor heller ikke forventes at interessere ham. Men så er det ikke Shakespeares »Romeo og Julie«? Nej, det er en historie om to begejstrede unge elskende i et sydlandsk miljø, en højst seværdig film på grundlag af Shakespeares »Romeo og Julie« med en del af de dejligste replikker i behold. Folk der ønsker mere henvises til teksten.

Romeo and Juliet/Romeo e Julia (Romeo og Julie) England/Italien 1968

Prod.: B.H.E. (London)/Verona Produzione, Dino de Laurentiis Cia. (Rom) Producere: Anthony Havelock-Allan, John Brabourne. Med-Producer: Richard Goodwin. Produktionsleder: Giuseppe Bordogni. Instr.: Franco Zeffirelli/ass: Isa Bartalini, Anna Davini, Dyson Lovell, Carlos Barbieri. Manus.: Franco, Masolino D'Amico. Forlæg: William Shakespeares tragedie. Foto: Pasquale De Santis (Technicolor). Klip: Reginald Mills. Musik: Nino Rota – sangtekst: Eugene Walter. Ark.: Luciano Puccini, Emilio Carcano. Medv.: Leonard Whiting, Olivia Hussey, Milo O'Shea, Michael York, John McEnery, Pat Heywood, Natasha Parry, Paul Hardwick, Robert Stephens, Keith Skinner, Richard Warwick, Roberto Bisacco, Bruce Robinson, Dyson Lovell, Ugo Barbone, Antonio Pierfederici, Esmeralda Ruspoli, Roy Holder, Aldo Miranda, Dario Tanzini, Roberto Antonelli.

Prolog og epilog indtalt af Laurence Olivier.

Prem.: Grand 21. 2. 1962.

Udl.: Paramount. Længde: 152 min, 3815 m, grøn.

MONSTRER & ROBOTTER

Viggo Holm Jensen påviser en række fællestræk i amerikanske Science Fiction-film

Den amerikanske SF-film har hidtil frembragt få værker af værdi. En af grundene er, at genrens film har været opbygget som skrækfilm, blot i en ny ramme. Skrækfilmens skemaer hindrede SF-filmen i at opstille sine utopier som hypotetisk mulige. I årene 1950-65 forblev filmtypen reaktionær, afgrænset al mulighed for at blive fortællinger om en ny livsform, en ny samfundsform, nye moralske værdier, evt. som en kontrastering til eller en spejling af vort nuværende samfund, er blevet til film om ødelæggelse. En ødelæggelse i en form, der gør genren til en parodi på atomtiden. Indenfor genrer som westerns, skrækfilm, lystspil, thrillers kan der skabes kunstværker, bl. a. på grund af disse films menneskelige og social-kritiske indhold. Men med de skemaer SF-genren opererer med forbliver problemer og mennesker parodiske. I sin artikel *Imagination of Disaster* formulerer Susan Sontag bl. a. to af de mest brugte skemaer yderst ironisk:

A 1. En tings ankomst til jorden (Monstrenes/rumvæsenets fremkomst) Dette iagttages eller mistænkeliggøres af kun én person, sædvanligvis en ung videnskabsmand, der gør studier i marken. Ingen, hverken hans naboer eller kolleger, tror på ham. Helten er ikke gift, men har en sød kæreste, der heller ikke vil tro ham.

A 2. Heltens udsagn verificeres af en gruppe mennesker, der bliver vidne til tingens destruktive kraft. (Hvis de invaderende er væsener fra en anden klode, gøres et forgæves forsøg på at kommunikere med dem og få dem til at forlade jorden uden at volde skade). Det lokale politi tilkaldes for at klare sagen og massakreres.

A 3. I landets hovedstad finder konferencer mellem videnskab og militær sted, og helten må redegøre for situationen foran et kort eller en tavle. National nødtilstand deklareres. Der indløber rapporter om nye ødelæggelser. De højeste autoriteter fra andre lande ankommer i sorte limousiner. På dette stadium indklippes en hurtig montage af nyhedsudsendelser på forskellige sprog, et møde i FN og endnu flere konferencer mellem militær og videnskab. Der lægges planer om at destruere fjenden.

A 4. Nye ødelæggelser. På et tidspunkt er heltens kæreste i stor fare. Massive modangreb af internationale styrker, men en flot og udstrakt brug af raketter, strålevåben og andre avancerede ting, viser sig alle at være frugtesløse. Enorme militære tab, som regel ved opbrænding. Byer destrueres og/eller evakueres. Her følger obligatoriske scener med panikslagne mennesker, der løber langs hovedvejen eller over en bro.

A 5. Flere konferencer under mottoet: »De må være sårbare over for noget«. Gennem hele filmen har helten arbejdet i sit laboratorium, og den endelige strategi, hvoraf alt håb afhænger, udtænkes; heltens våben – ofte et super-kraftigt, endnu ikke afprøvet atomvåben – gøres klar. Nedtælling. Fuldstændig udslettelse af monsteret eller de invaderende. Fælles lykønskninger, medens helten og hans kæreste omfavner hinanden kind mod kind og fast ser op imod himlen. »Men er det nu det sidste, vi vil se til dem?« Den film, jeg netop har beskrevet skal være i farver og widescreen. Endnu et typisk skema, der er enklere og passer til *low-budget* sort-hvide film:

B 1. Helten (sædvanligvis, men ikke altid, en videnskabsmand) og hans kæreste eller hustru med to børn fordriver tiden i uskyldige ultra-normale middelklasse-omgivelser – i deres hus i en lille by eller på ferie, dvs. camping eller i båd. Pludselig begynder en af personerne at opføre sig mærkeligt; eller en uskyldig plante er vokset til enorm størrelse eller er bevægelig. Hvis en af personerne kører i sin bil, rejser noget uhyggeligt sig pludseligt op foran den, midt på vejen. Er det nat, flakker mærkværdige lys over himmelen.

B 2. Efter at have fulgt Tingens spor eller have bestemt, at den er radioaktiv, eller have flakket rundt omkring et stort krater – kort sagt, have udført en hastig undersøgelse – forsøger helten at advare de lokale myndigheder – uden virkning; ingen vil tro, at noget er galt. Men helten ved bedre. Hvis Tingen er synlig, barrikaderes huset omhyggeligt. Men er den invaderende en usynlig parasit, tilkaldes en doktor eller ven, der dog hurtigt dræbes eller overtages af Tingen.

B 3. De rådspurgtes modforholdsregler holder ikke stand. Imens fortsætter Tingen med at opsluge nye ofre i byen, der forbliver uforståeligt isoleret fra omverdenen. Almindelig hjælpeløshed.

Scene fra Robert Wises humanistiske film »The Day the Earth Stood Still«.

B 4. En af to muligheder: enten forbereder helten sig på at kæmpe alene, opdager tilfældigvis Tingens eneste sårbare punkt og ødelægger den. Eller det lykkes ham på en eller anden måde at komme ud af byen og fremlægge sin sag for kompetente myndigheder. De udfinder – som i det første skema, blot på kortere tid – et sammensat teknologisk våben (efter at være blevet slået tilbage adskillige gange), der endelig sætter en stopper for angriberne.

Grunden til genrens skematiske og uoriginale film er måske dens hang til skrækgenrens skema: kampen mellem det gode og det onde, iblandet adskillige rædsels- og chokvirkninger. Når dette skema skal overholdes må SF-filmen give afkald på sine realutopiske målsætninger, dvs. den *vil* forholde sig reaktionært til fremtiden. Da den ikke kan opvise en positiv fremtid med menneskeligt indhold, må den vise fremtiden som trusel, altså negativt. I bedste fald ligger den amerikanske SF-film på linie med H. G. Wells', Aldous Huxleys, George Orwells negative utopier, i hvis romaner fremskridtets ønskedrøm forvandles til mareridtsagtig virkelighed.

Naturligvis er der intet forkert i at vise en

negativ fremtid, når blot den forekommer mulig, men reduceres den som i de fleste film til et skrækbillede, mister filmen sin troværdighed, idet skrækbilledet modvirker fremtidsvisionen.

Filmene er i deres budskab stærkt moraliserende. De vender sig imod det følelseskolde intellektsvæsen. Et sådant væsen er uden menneskelig moral, derfor destrueres det. Umoralen kan komme til udtryk i personer som den sindssyge videnskabsmand og/eller produktet af dennes forsøg: et monster eller en robot. Dette budskab, at superintelligensen = videnskaben, hvis den ikke kontrolleres, således at den hele tiden arbejder for det godes sag ellers hurtigt vil kunne fordrejes og blive brugt uden moral, dvs. til ødelæggelse, er plausibelt og alvorligt nok. Men når det fremføres så håndfast og med sådanne arketyper som i amerikansk SF-film, bliver problemet postuleret og eventyrliggjort.

Både skemaer og typer udspringer af skrækgenren:

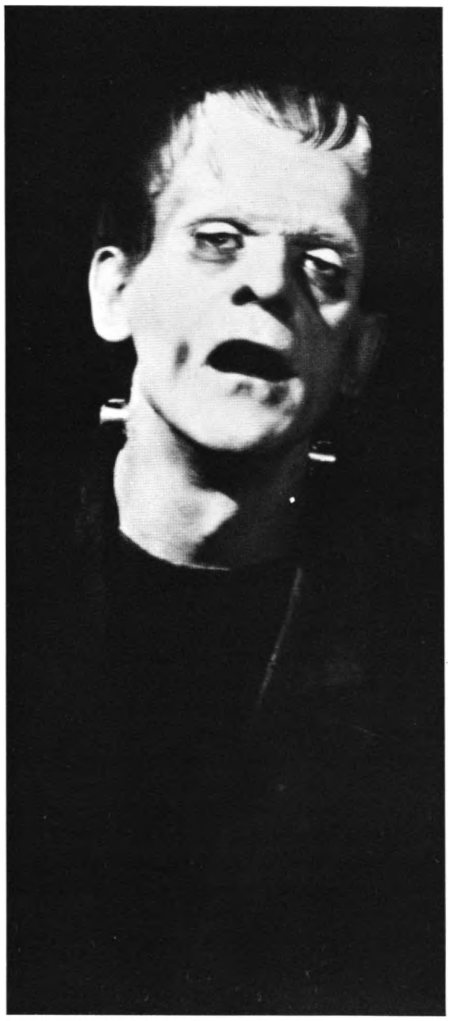
Den sindssyge videnskabsmand kendes fra Frankenstein-filmene, Jekyll & Hyde, de usynlige mænd etc. Han er symbol på det intellektuelle magtbegær. Hans største synd er oftest Guds-tvivlen – mange gange er der paralleller til Faust-figuren. I flere tilfælde repræsenterer videnskabsmanden det enkelte individ stillet overfor valget mellem at følge den givne morallov eller sine egne krav. Hans krav og intellekt er så højtudviklet, at han kan ende i selvdestruktion eller vanvid – han dræbes næsten aldrig af helten.

Monstrene er kendt fra King-Kong trilogien og film af typen »*The Lost World*« (1925), dvs. fortidsmonstrene. De repræsenterer konsekvenserne af menneskets groteske hybris på det videnskabeligt-teknologiske felt. I mytologisk forstand er de uintellektuelle grunddrifter. De personificerer frygten for den gennem mennesket frigjorte naturkraftsdæmoni samtidig med, at de illustrerer terrorens virkninger. Deres indbryden i den borgerlige hverdag og orden virker for menneskene som en fornægtelse af deres samfund. Monstrene er i bund og grund fantastiske og utopiske.

Robotten kendes fra Golem-filmene, evt. Frankenstein-filmene. Hvad angår ødelæggelseskraft, kan den opfattes som et moderniseret monster. Monstrenes seksualdrift er den næsten ukendt, skønt Belle/Bête-attituden ikke undgås. Robotten kan desuden opfattes som en projektion af menneskets angst for fremmedgørelse. *Superhelten,* evt. Batman, Captain Marvel, Superman etc, er superskurkens modsætning. Medens skurken handler på egne vegne, er heltens handlinger for samfundet social-etiske, aldrig selviske. Talen er ofte stærkt propagandistisk. Superhelten er ikke som skurken intellektuel. Hans force er en god, fed moral og kæmpekræfter. Hans ideologiske funktion er at styrke samfundets svækkede *jeg,* samtidig med, at han udfører, hvad samfundet ikke kan. Hans pendant findes ikke i skrækfilmen.

Imidlertid melder spørgsmålet sig om forskellen mellem SF-film og skræk-film. Skematisk set synes forskellen at ligge i omfanget af ødelæggelser. I skrækfilm er truslen, lokal, i SF-film verdensomfattende.

Inspirationen til mange SF-film er udsigten til en atom-krig. Og filmene kan være billeder på en atomkrigs konsekvenser. Genren dukker op i 1950, dvs. 5 år efter A-bombe



Boris Karloff som Frankenstein.

chok'et, samtidig med truslen om større spredning af bomben, og samtidig med den kolde krig og Koreakrigen. Disse trusler finder i filmene konkrete udtryk i genrens mytologiske figurer. Det er meningen, at mennesket i kampen med disse væsener skal erkende sin lidenhed, sine eksperimenters farlighed og risikoen for en gentagelse. Men den uundgåelige happy-end og det mytologiske motiv giver ikke blot stereotype skemaer og situationer, det har også en ideologisk funktion: det er ledebilleder, der manipulerer tilskuerens drømme sådan, at hans forestillinger om virkeligheden ikke bindes ved en realitet, men ved primitiv fiktion. SF-filmen benytter myten som middel til at fremstille rationelle begivenheder irrationelt betinget.

I SF-film har en højere/anden civilisation næsten altid været skildret som slettere end mennesket. Undtaget er Robert Wise's humanistiske »The Day The Earth Stood Still«, (1951). Den anden civilisation enten destruerer eller behersker mennesket som i zombieskræk filmene. Det er en variation af angsten for at blive overvældet af den ensrettede, umenneskeliggørende intelligens. Temaet havde været spændende, men i sin udførelse bliver det reaktionært, fordi overmennesket skildres som en negation af individet.

I enkelte SF-film ville det have været spændende at se den teknologiske kamp (special effects), hvori menneskene betød mindre end maskinerne. Genren var »the purest spectacle«, aldrig var situationerne anskuet ud fra et menneske. Den største fejl er, at disse film ikke på nogen måde diskuterer krigens værdi: det er en retfærdig krig! De invaderende *er* fjendtlige, mennesket *er* det ægte, humanistiske væsen, og resultatet bliver den timelange opvisning i special effects. Indtil fornylig har det næppe været muligt at anse SF-filmene for mere end camp, parodier på reale trusler. De har været perspektivløse, fordi de skelnede umoralsk mellem civilisationer, dvs. fremhævede mennesket uden diskussion. Myten gjorde genren reaktionær.

USA er det land, der har produceret flest SF-film. I 1954 brød Japan økonomisk igennem med Godzilla-filmene og andre monsterfilm. I 1962 fremkom en af de første væsentlige SF-film – i Frankrig: Chris Markers »La Jetée«, der behandlede et tema næsten magen til Resnais i »Je T'Aime, Je T'Aime«. 1966 bidrog Truffaut med »Fahrenheit 451«. 1968 har bragt to af de vigtigste USA/GB bidrag: Schaffners »Planet of the Apes« og Kubricks »2001: A Space Odyssey«. Begge fremstiller de en hypotetisk mulig fremtid. »Planet of the Apes«: På en planet ser mennesket sig stillet overfor essentielles spørgsmål som: Hvad er min tro? Hvad er jeg? Hvad er min skæbne?

Spørgsmålene stilles ved menneskets konfrontation med en civilisation, der er næsten lig menneskets, men som for mennesket må være monstrets, fordi den dræber mennesker, da den anser mennesker for at være dyr. Grunden til, at publikum kan tro på denne civilisation, er dens grundmurede aksiomer og dens menneskelighed. Det, der skiller mennesket fra denne civilisation af aber, er disses trossætninger, som er udledt af menneskets natur. At filmen ikke formår at gennemføre sin diskussion om menneskets stilling, hvad der måske kan begrundes med, at den vil være forkert i sammenhængen, idet trossætninger og vanetænkning gør den umulig, forstærker dens menneskelige karakter. Schaffners skildring af menneskets venskab med et chimpansepar bliver mere gribende, fordi de burde være to uforenelige størrelser, men venskab formår at række ud over vanetænkningen. Slutningen er nok smuk og depressiv, men den kræver blot den diskussion, som ikke fandt sted.

Formelt set adskiller filmen sig stærkt fra tidligere SF-film, idet special effects næsten er udeladt. Belysningen er realistisk, kun få steder med en dominerende farve: rødt eller blåt. I andre SF-film er urealistisk belysning ofte blevet benyttet for at fremhæve det fremmedartede, men som regel blev det ved effekten. I opbygningen af miljøet er der ikke skabt et utroligt ultramoderne samfund, men små runde huse, der forekommer lerklinede i deres grove enkelhed. Næsten alle vigtige bygninger er runde: kirken, forhørsrummet, menneskeburene, talerpodiet og tilskuerpladserne. Endelig må fotograferingen fremhæves. Den er koncis, med en næsten gennemført brug af normal-focus. Få telebilleder, og næsten ingen zoomninger. Filmens svageste side er bortset fra manus'et dens musik, der desværre ikke adskiller sig fra megen SF-musik: den indskrænker sig til badekarselektronik og sporadiske musikforløb. Bl. a. på dette punkt taler rygterne for, at Kubrick har gjort et kup, da han benytter sig af almindelig klassisk musik: Johann og Richard Strauss, Aram Khatchaturian, György Ligeti. Det er en musik, der både kontrasterer, er ironisk og atmosfæregivende uden at opgive sin musikalske integritet.

Myten om Marlene

John Kobals bog om Marlene Dietrich er en hyldest uden reservationer. Han beskæftiger sig først og fremmest med den Dietrich-myte om det evigt kvindelige, som Josef von Sternberg byggede op, da han havde opdaget den unge Dietrich på en Berliner-scene og var kommet gennem sensationen »Den blå engel«. Dietrich-myten er et kombineret Sternberg- og Hollywood-begreb, og Kobals bog er på mange sider lige så meget en bog om den mand, der skabte stjernen, som en bog om stjernen selv. Men Kobals begejstring for Sternberg forhindrer ham ikke i at se med nogen skepsis på hele den voldsomme Sternberg-dyrkelse, som den aldrende Sternberg udsætter sig selv for, og som blandt andet får ham til at dementere, at han nogen sinde skulle have givet Dietrich æren for noget som helst i sine film. »Morocco«, mytens gennembrudsfilm, er skabt i et samarbejde mellem Dietrich og Sternberg, og på væsentlige punkter var Dietrich – efter tidligere udsagn af Sternberg – tilmed den, der påvirkede instruktionen afgørende. Hun var næppe nogen sinde et lydigt stykke *star material,* men sikkert meget af en personligt skabende kunstner. Seks film indspillede hun i Hollywood med Sternberg som instruktør, og blandt disse sætter Kobal »Den røde kejserinde« højest. »Den blonde Venus« bestemmer han nærmest som Dietrichs selvbiografi, og man glæder sig over, at han får tid til en omtale af den smukkeste scene i denne film: Dietrich på jernbanestationen, da toget er kørt bort med hendes barn og hun står ene tilbage, mens skyggen af hendes hat tegner sig ned over hendes ansigt og en gammel avis blæser sig fast om hendes fødder. Det er en af de mest overbevisende scener, Sternberg har skabt, og det pynter på den lidt eksempelfattige bog, at den har netop dette citat med.

John Kobal kommer for hastigt og for sjusket gennem årene efter Sternberg. Han finder, at Dietrich forskønner alle de film, hun er med i, og den slags kan man ikke polemisere mod. Han påviser ganske malici-

øst, hvordan hun i tiden efter Sternberg blev anvendt for alle de kvaliteter, som netop Sternberg havde dyrket frem, og det på trods af, at man altid tidligere havde omtalt dem som frygtelig unaturlige og krukkede og noget, man hurtigt ville af med. Kobal er en pålidelig Sternberg-anmelder og en overbevisende elsker af Dietrich, men uden for disse to felter er han usikker.

Jørgen Stegelmann.

SADOUL: KOMISK OG MISVISENDE

En lang række personkarakteristikker i Georges Sadouls ofte berømmede filmiske verdensbillede er komisk misvisende. Hitchcock affærdiges med: »Han indlagde sig især fortjeneste ved at vise ti karakteristiske sider af Storbritannien, fra music-halls til politiske møder og Frelsens Hær«, og Lubitsch fejes til side med: »Hans vulgaritet og tyngde hindrede ham i at blive den lette komedies konge, sådan som han havde været operettens«. Der er også en godbid om Humphrey Bogart, der »betvang publikum ved at stønne under næveslagene i en dygtig fotograferings sorte skygger, og derpå komme frem i lyset med blødende mund og blåt øje«.

Men morskaben er ufrivillig. Sadoul er dødsensalvorlig, når han lirer sine fraser af sig, et rart og blidt menneske tilsyneladende, men langt fra nogen stor filmhistoriker, som myten om ham lyder. Højst var han en flittig filmentusiast, der i sin tid vandt ufortjent ry på grund af sin flid (og på grund af manglende konkurrence?), mens man tilsyneladende velvilligt overså Sadouls manglende kritiske jugement. Sadouls »Filmens verdenshistorie« vidner nok engang om, at flid kun er en dårlig erstatning for talent. Sagt på en anden måde: værket er præget af sjusk og fejlagtighed, usikker og ofte helt manglende kildekritik, dogmatiske vurderinger og noget, der slående ligner historieforfalskning.

Den side af Sadoul får vi imidlertid ikke meget at vide om i værkets forord (skrevet af I. C. Lauritzen), der ikke er andet end bluselfri lobhudling af Sadoul og hans værk. Ganske vist forsøger I. C. Lauriten i sin panegyriske introduktion at tage et svagt forbehold, når han om Sadoul skriver: »Det skal ikke her forbigås, at han også har ry for upålidelighed i detaillerne, gale fakta, forkert stavede navne osv.«, men eller synes I. C. Lauritzen at have fundet sig godt tilpas i rekommandørens rolle. Sadoul sidestilles som et begreb med gedigne opslagsværker som Larousse og Salmonsen, skønt der en en overvægt af fejl i filmhistorien, som Sadoul skriver den. Det er ikke kun »forkert stavede navne«, heller ikke kun »upålidelighed i detaillerne«, der gør værket til en misforståelse på dansk. Thi ud af de mange fejlagtige detailler vokser et tilsvarende fejlagtigt helhedsbillede, der ikke bliver mindre, fordi I. C. Lauritzen prøver at bilde os ind, at »Alene den (Sadouls flid) havde været tilstrækkeligt til at gøre hans livsværk til filmhistoriens fundament«. Andre hjemlige sadoulister (Albert Wiinblad og Børge Trolle i nekrologer i Kosmorama 82) har også ukritisk hyldet historikeren og kritikeren Georges Sadoul. Wiinblad hævder, at Sadoul ejede »en sjælden evne til at placere film – enkelte film eller skoler, tendenser – i en filmhistorisk og verdenshistorisk sammenhæng«, og Børge Trolle finder, at Sadoul blandt kommunistiske kritikere var »noget af det mest udoktrinære og udogmatiske, man kunne tænke sig«. Vi er vant til, at nekrologer kun fremhæver positive egenskaber, men »Filmens verdenshistorie« modsiger eftertrykkeligt både Wiinblad, Trolle og I. C. Lauritzen. Gang på gang viser værket os en Sadoul, der er både dogmatisk og doktrinær og galt afmarcheret.

Den dogmatiske Sadoul angriber selvfølgelig amerikansk film hårdt. Det kan der ofte være grund til, men Sadouls argumentation er for ringe og for unuanceret. Kategorisk skriver Sadoul f. eks. »Amerikansk films storhedstid rinder ud. Hollywoods herredømme begynder« – og tænker dermed på tiden omkring talefilmens komme. Produktionsomkostningerne var i løbet af tyverne steget stærkt, og filmproducenterne måtte oftere og oftere ty til de store banker, for at få deres film finansieret, men der fra og til at bankerne skulle diktere producenterne, er der et langt spring, og påstanden retfærdiggøres slet ikke af tredivernes mange fremragende film fra Hollywood. Men for marxisten Sadoul er kapitalisme under enhver form et absolut onde, der får manden til at vurdere filmene på produktionsplanet i stedet for på de færdige resultater. Samme kriterium anvendes ikke på sovjetisk filmkunst. Her affinder Sadoul sig stiltiende med, at kunstneriske kriterier på produktionsplanet skubbes i baggrunden til fordel for de propagandamæssige synspunkter, der til enhver tid måtte være herskende. F. eks. nævner Sadoul ikke med et ord årsagen til den midlertidige henlæggelse af Eisensteins »Generallinien« (som magthaverne forlangte ændret efter at Trotsky var stødt ud i mørket).

Tilsvarende uvederhæftig er Sadoul f. eks. i omtalen af Josef von Sternbergs aldrig udsendte »The Sea Gull« – også kendt under titlen »Woman of the Sea« – som Chaplin producerede. Sadoul citerer dokumentarfilmmanden John Grierson for en udtalelse om, at når en instruktør dør, bliver han fotograf, men Sadoul glemmer (?) at nævne, at Grierson helt konkret roser filmen og bebrejder Chaplin, at denne ikke udsendte filmen (»Chaplin has, though I hate to say this, his blind spots. It is my guess, for example, that he is completely blind to the visual beauties of von Sternberg's »Women of the Sea«. This picture was made for him, and Chaplin failed to release it«). Kernepunktet synes at være, at Chaplin – for Sadoul – er urørlig og ufejlbarlig. »Elie Faure nævnte Shakespeare i forbindelse med Chaplin, og »Limelight«, som kom 25 år senere, gav ham ret«, skriver Sadoul senere. Ingen argumentation i øvrigt, der evt. kan overbevise om synspunktets rigtighed.

Nogen egentlig kritisk metode benytter Sadoul sig ikke af. Han hævder i sit eget forord, at han vil studere filmen »som en kunstart, der er snævert betinget af industrien, økonomien, samfundet og teknikken«, men dette kræver en langt større og sikrere viden, end Sadoul giver os indblik i. Dertil kommer, at Sadouls nationalfølelse (han er først franskmand, så kommunist) og marxistiske overbevisning, har givet ham skyklapper på, så vi gang på gang konfronteres med hasarderede påstande og vrangforestillinger. I sin urimeligt lange redegørelse for filmens infantile periode affærdiger Sadoul den betydning, som Edwin S. Porter fik for udviklingen fra kuriosum til kunstart, mens Lumieres og Melies' betydning nok overdrives. I hvert fald forekommer den skråsikkerhed, hvormed Sadoul skriver om filmens barndom, at være farlig, simpelthen fordi så relativt få af datidens strimler er bevarede for os.

Efter sin første og langstrakte gennemgang af filmens spæde barndom bliver Sadoul i sin kronologiske gennemgang hurtigt ensformig og opremsende, uden evne til at skille middelmådigheder fra de store kunstnere. Ind imellem gennemgangen af filmens udvikling i de store og betydende lande får vi noter om produktionen i mindre lande, men tilliden til Sadouls oplysninger her, svækkes af de mange fejl og fejlagtige vurderinger, som man i øvrigt kan slå ned på.

I den danske udgave af Sadouls filmiske verdensbillede er den historiske gennemgang dækket med to bind, mens tredie bind er tænkt som opslagsværk for køberne. Der er en liste over 250 instruktører, og der gøres af den danske redaktion opmærksom på, at oversigten over den enkeltefilmskabers virke ikke er komplet, ligesom det siges, at der ikke er vedføjet danske titler på film før 1930. Derimod nævnes der ikke noget om, at der også mangler danske titler på adskillige film efter 1930, ligesom oversigten i øvrigt er præget af fejl og sjusk. Hvorfor skal Frank Tashlin f. eks. nedvurderes ved at blive påduttet, at han har lavet de fleste af Jerry Lewis og Dean Martins ialt 16 film sammen, når Tashlin kun har lavet ganske få af filmene? Hvorfor skal Gene Kelly udnævnes til medinstruktør af Stanley Donens fortrinlige musical »Syv brude til syv brødre«, når nu Donen klarer det alene? Og siden hvornår har litteraturforskere fundet frem til, at Tenessee Williams er mester for Faulkners »Messe for en skøge«, som det hævdes i indeks over Tony Richardsons film. Der er masser af andre fejl i instruktøroversigterne, der højst kan bruges med megen forsigtighed og grundig efterprøvning af oplysningernes rigtighed.

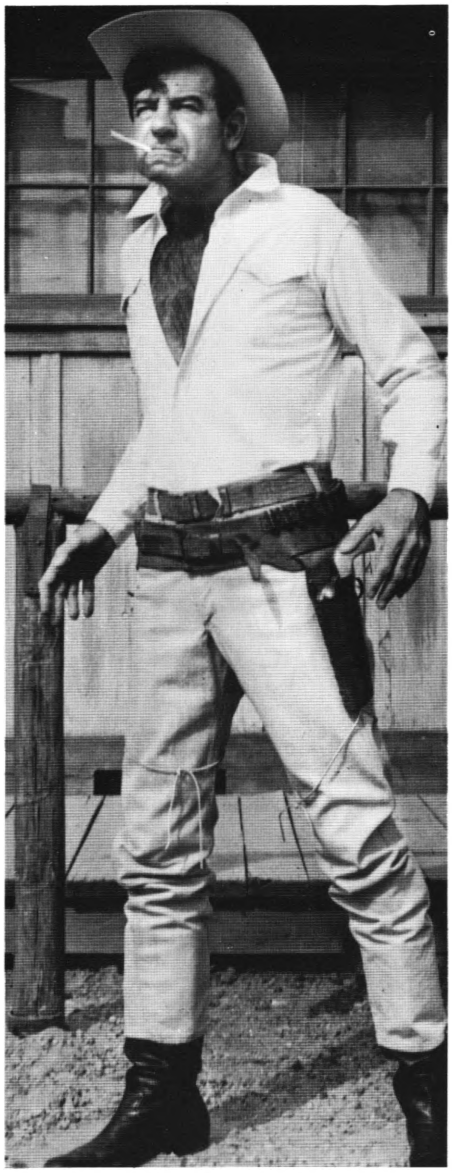
Helt ubrugelig er en oversigt, som Sadoul har moret sig med at udarbejde over væsentlige film siden 1895. Der er medtaget film af kunstnerisk værdi, af historisk betydning og efter kommerciel succes, men hvilke film, der er kommet med efter hvilket kriterium, får vi intet at vide om.

En bibliografi er ligeledes uden særlig betydning, fordi den kun fortæller, hvilke værker Sadoul har konsulteret. *Per Calum.*

P.S.: Det bør lige nævnes, at »Filmens verdenshistorie« indeholder mange billeder, hvoraf de fleste er så dårligt reproducerede, i hvert fald i min udgave, at det ofte kan være svært at se, hvad billederne skal forestille. Trykning og lay-out er på det jævne.

Georges Sadoul: Filmens verdenshistorie. Forlaget Rhodos 1968, kr. 62,00 hæftet, kr. 84,00 indb.

PREMIERERNE



»The Secret Life of an American Wife«.

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:

BUCKSKIN (De lovløse i Montana), 1968. Instr.: Michael Moore. Medv.: Barry Sullivan, Joan Caulfield, Wendell Corey. Prem.: Colosseum 10. 1. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 2665 m, grøn.

CARMEN, BABY (Carmen, Baby), USA/JUG/DBR 1967. Instr.: Radley Metzger. Medv.: Uta Levka, Claude Ringer, Carl Mohner. Prem.: Platan 17. 2. 1969. Udl.: Galla. Længde: 90 min., 2655 m, gul.

COOGAN'S BLUFF (Coogan's Bluff), 1968. Instr.: Donald E. Siegel. Medv.: Clint Eastwood, Don Stroud, Lee J. Cobb. Prem.: Palads 13. 1. 1969. Udl.: ASA. Længde: 93 min., 2585 m, gul.
Se artikel: Detektiven som funktionær.

THE COUNTERFEIT KILLER (Den falske morder), 1968. Instr.: Joseph Leytes. Medv.: Jack Lord, Shirley Knight, Jack Weston. Prem.: Vester 7. 3. 1969. Udl.: ASA. Længde: 95 min., 2615 m, gul.

DANGER HAS TWO FACES (Mit beskidte job), 1967. Instr.: John Newland. Medv.: Robert Lansing, Dana Wynter, Murray Hamilton. Prem.: Atlantic 24. 2. 1969. Udl.: Fox. Længde: 2600 m, gul.

THE DOOMSDAY FLIGHT (Bombe ombord), 1966. Instr.: William Graham. Medv.: Jack Lord, Edmond O'Brien, Van Johnson. Prem.: Nora 3. 3. 1969. Udl.: ASA. Længde: 97 min., 2675 m, grøn.

FATHOM (Spionen, der kom ned fra skyerne), 1967. Instr.: Leslie Martinson. Medv.: Raquel Welch, Ronald Fraser, Tony Franciosa. Prem.: Nygade 1. 1. 1969. Udl.: Fox. Længde: 100 min., 2715 m, gul.

FIVE CARD STUD (Den sidste af de syv), 1968. Instr.: Henry Hathaway. Medv.: Dean Martin, Robert Mitchum, Inger Stevens. Prem.: Saga 17. 2. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 101 min., 2820 m, gul.

GAMES (Det levende Lig), 1967. Instr.: Curtis Harrington. Medv.: Simone Signoret, Katharine Ross, James Caan. Prem.: Colosseum 27. 1. 1969. Udl.: ASA. Længde: 100 min., 2770 m, gul.

Curtis Harringtons første film herhjemme (og foreløbig hans seneste, skønt den er mere end to år gammel) er en intelligent og smukt udformet gyser, der klarer sig uden mange grove effekter. Gysene er først og fremmest psykologiske, og Harrington beretter meget stilsikkert sin historie om den kloge, der snyder den mindre kloge. Eller om den professionelle, der narrer amatøren. Fascinerende starter filmen med at skildre et bizart miljø i en afkrog af det moderne New York. Et ungt ægtepar har indrettet deres hjem med mange mærkværdigheder, og de ynder at invitere til fester, hvor der koketteres med dæmonien. En dag dukker da en lidt ældre kvinde op og slår sig ned i huset, som hun tilfører nye og farlige lege. Der er mange mystifikationer i filmens fortælling, men for det meste er historien logisk konstrueret, og hele tiden er det en nydelse at følge, hvor sikkert Curtis Harrington manøvrerer personerne rundt i sine effektive dekorationer, hvis muligheder udnyttes smukt. Der spilles tilfredsstillende af Simone Signoret, Katharine Ross og James Caan, og sidst men ikke mindst, tilføjes filmen et yderligere raffinement på grund af William A. Frakers køligt suggestive fotografering. *P. C.*

HELLFIGHTERS (Hellfighters), 1968. Instr.: Andrew V. McLaglen. Medv.: John Wayne, Katharine Ross, Jim Hutton. Prem.: World Cinema 24. 1. 1969. Udl.: ASA. Længde: 121 min., 3055 m, grøn.

HOUSE OF CARDS (Ene mand mod alle), 1968. Instr.: John Guillermin. Medv.: George Peppard, Inger Stevens, Orson Welles. Prem.: Nørreport 10. 2. 1969. Udl.: ASA. Længde: 105 min., 2890 m, gul.

I LOVE YOU, ALICE B. TOKLAS (Lad mig kysse din sommerfugl), 1968. Instr.: Hy Averback. Medv.: Leigh Taylor-Young, Jo Van Fleet, Peter Sellers. Prem.: Dagmar 28. 2. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 92 min., 2565 m, rød.

Hy Averback har lavet en sympatisk komedie, der ret velafvejet gør grin både med det borgerlige race og med kærlighedsgenerationens sødladne og ikke mindre ensrettede og intolerante tilværelsesform. Alligevel bevæger filmen sig komisk, psykologisk og poetisk for meget på overfladen, og Hy Averbacks uophidsede iscenesættelse mangler den sidste afpudsning og præcision, der kunne få pointerne til at antage et lidt større perspekttiv. Filmen bliver derfor i højere grad en Peter Sellers-film end den moderne komedie om den moderne antihelt, som den har indlysende muligheder for at udvikle sig til gang på gang. Men Sellers er atter fremragende som gennemsnitsamerikaneren, der prøver at realisere sine drømme om en mere fri og romantisk tilværelse, og som føler sig lige så skidt tilpas blandt blomsterbørnene som blandt de etablerede borgere. Det er i begge miljøer et spørgsmål om attituder, og man er helt på Sellers' side, da han finder hippie-tilværelsen mindre *groovy* ved udsigten til at skulle bruge seks timer af sit liv til at se en Andy Warhol-film (»Mondo Teeth«). *I. M.*

LADY IN CEMENT (En pige i cement), 1968. Instr.: Gordon Douglas. Medv.: Frank Sinatra, Raquel Welch, Richard Conte. Prem.: Kinopalæet 27. 2. 1969. Udl.: Fox. Længde: 93 min., 2575 m, gul.
Se artikel: Detektiven som funktionær.

THE LONG RIDE HOME (Hævnens kommando), 1966. Instr.: Phil Karlson. Medv.: Glenn Ford, Inger Stevens, George Hamilton. Prem.: Vester 10. 2. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 83 min., 2295 m, gul.

MASSACRE HARBOR (Havne-Massakren), 1968. Instr.: John Peyser. Medv: Christopher George, Gary Raymond, Larry Casey. Prem.: Vester 20. 1. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 81 min., 2215 m, gul.

THE PARTY (Kom og vask min elefant), 1968. Instr.: Blake Edwards. Medv.: Peter Sellers, Claudine Longuet, Marge Champion. Prem.: Imperial 13. 1. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 98 min., 2715 m, rød.

Sympatisk lille komedie, der klarer at holde det afslappede tempo uden at slæbe nævneværdigt. Peter Sellers, der tidligere har givet prøver på den særlige indisk-engelske sprogtone, er naturligvis selvskrevet i rollen som den indiske skuespiller, der ved noget af en misforståelse hentes ttil Hollywood, og ikke alene spolerer en række kostbare optagelser med sine distraktioner, men også et lokalt dinner-party i den sædvanlige stil. I alt det manifesterede repræsenterer han noget stilfærdigt menneskeligt sammen med en anden gæst udefra, en ung uprøvet fransk skuespillerinde, for hvem partyet kunne betyde indledningen til den traditionelle og fortærskede karriererummel. Filmens gags og humoristiske situationer er i overensstemmelse med dette rolige og lavmælte, og filmens kulmination med den i den tåbelige danske titel omtalte elefant, falder derfor udenfor, og føles generende mislykket i sammenhængen. En typisk Peter Sellers-komedie iøvrigt – også deri at instruktøren regner hans medvirken for et tilstrækkeligt aktiv, og selv tager for let på paragrafferne. *Ø. H.*

PENDULUM (Natten uden vidne), 1968. Instr.: George Schaefer. Medv.: George Peppard, Jean Seberg, Richard Kiley. Prem.: Palads 3. 3. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 106 min., 2795 m, gul.
Se artikel: Detektiven som funktionær.

THE SECRET LIFE OF AN AMERICAN WIFE (Sex i sovebyen), 1968. Instr.: George Axelrod. Medv.: Walter Matthau, Anne Jackson, Patrick O'Neal. Prem.: Alexandra 4. 2. 1969. Udl.: Fox. Længde: 92 min., 2540 m, rød.

Som forfatter har Georg Axelrod tilført en række film uomtvistelige kvaliteter, og han må i dag regnes for en af Hollywoods mest solide og spændende manuskriptskrivere. Han har nu fulgt trop med en række andre af sine kolleger og instruerer selv. Film nr. 2 er »The Secret Life of an American Wife«. Resultatet er her noget ujævnt, men absolut interessant, og de positive momenter er i overtal. Hans manglende rutine mærkes især i personinstruktionen, der undertiden svigter katastrofalt, samt i den stive og tørre måde en række scener afvikles på. Dette må bero på elementær usikkerhed – i andre scener er billedrytmen naturlig, og tonen sikkert ramt. Walter Matthau spiller samtidig autoritativt og redder en masse hjem på sin lemmedaskeragtige charme. Filmen er i nogen grad afhængig af i hvor høj grad Axelrod formår at give sin – dokumenterede – private Hollywood-allergi snært, og et alment sigte. Netop i dette er filmen stærkest. Både Hollywood-på-vrangen motivet og forstadshusmødrenes frustrationer er overbevisende og vittigt skildret, og mange episoder rundes af med fint turnerede pointer. Til gengæld hæmmes filmens rytme slemt af tricket med at lade filmens frue tale direkte ud til kameraet; det fungerer kun til at begynde med, og efter en kraftig overdosis kan man godt gribe sig i at ønske lidt mere af den visuelle elegance, Bud Yorkin serverede sin beslægtede historie med i »Skilsmisse på amerikansk«.

Ø. H.

THE SERGEANT (Sergenten), USA/FR 1968. Instr.: John Flynn. Medv.: Rod Steiger, John Philip Law, Ludmila Mikael. Prem.: Imperial 3. 2. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 107 min., 2975 m, gul.

SERGEANT RYKER (Sergent Ryker), 1963 – 68. Instr.: Buzz Kulik. Medv.: Lee Marvin, Bradford Dillman, Vera Miles. Prem.: Nørreport 29. 1. 1969. Udl.: ASA. Længde: 85 min., 2360 m, grøn.

VILLA RIDES (Pancho Villa rider ud), 1968. Instr.: Buzz Kulik. Medv.: Yul Brynner, Robert Mitchum, Charles Bronson. Prem.: World Cinema 3. 3. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 125 min., 3345 m, gul.

WHERE ANGELS GO, TROUBLE FOLLOWS (St. Francis' vilde engle), 1968. Instr.: James Neilson. Medv.: Rosalind Russell, Stella Stevens, Binnie Barnes. Prem.: Park 6. 1. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 93 min., 2570 m, rød.

YOURS, MINE AND OURS (Dine, mine og vore), 1968. Instr.: Melville Shavelson. Medv.: Lucille Ball, Henry Fonda, Van Johnson. Prem.: Dagmar 11. 2. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 110 min., 3055 m, rød.

DANSKE:

MIG OG DIG – DA/SV, 1969. Instr.: Astrid Henning-Jensen. Medv.: Lone Hertz, Sven Bertil-Taube, Axel Strøbye. Prem.: Imperial 17. 2. 1969. Udl.: Dansk-Svensk. Længde: 2465 m, rød.

Astrid Henning-Jensens nye film er en ulideligt krukket affære, der gerne vil give sig ud for at være meget mere, end den er, nemlig en bagatel om to mennesker, der hver for sig betragter »MIG« som den vigtigste. Han er skuespiller og forlanger, at hun til enhver tid skal interessere sig intenst for ham og hans arbejde, hun gør oprør, men viser sig ikke at være spor anderledes. Filmen får ikke sagt noget nyt om kønsrolleforde-lingen og samlivets nødvendige kompromis'er, og der tværes i det lidt, der overhovedet siges. Astrid Henning-Jensen har forsøgt at peppe affæren op med gentagelse af adskillige scener set fra en anden – fotografisk – vinkel, men uden at tilføre filmen et udvidet perspektiv, og bedre bliver det ikke af, at Lone Hertz i hovedrollen konstant er tutte-nuttet og lillepige-agtig. Også Sven-Bertil Taube er enormt krukket i sit spil. Filmen er et pinligt forsøg på at være ung og smart og swinging uden at eje de nødvendige indre forudsætninger.

P. C.

ENGELSKE:

THE BLISS OF MRS. BLOSSOM (En elsker på loftet), 1968. Instr.: Joseph McGrath. Medv.: Shirley MacLaine, Richard Attenborough, James Booth. Prem.: Husum 3. 3. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 93 min., 2565 m, rød.

DUFFY (Duffy, ræven fra Tanger), 1968. Instr.: Robert Parrish. Medv.: James Coburn, James Mason, James Fox. Prem.: Kinopalæet 20. 2. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 101 min., 2775 m, rød.

THE GIRL ON A MOTORCYCLE/LA MOTOCYCLETTE (Pigen på motorcyklen) GB/FR, 1968. Instr.: Jack Cardiff. Medv.: Alain Delon, Marianne Faithfull, Roger Mutton. Prem.: Carlton 20. 1. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 95 min., 2515 m, gul.

THE LAST SAFARI (Hans sidste safari). Instr.: Henry Hathaway. Medv.: Kaz Garas, Stewart Granger, Gabriella Licudi. Prem.: Amager & Husum 6. 1. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 110 min., 3035 m, gul.

THE MAGNIFICENT TWO/WHAT HAPPENED AT CAMPO GRANDE (Slaget ved Campo Grande), 1967. Instr.: Cliff Owen. Medv.: Eric Morecambe, Ernie Wise, Margit Saad. Prem.: Husum 14. 2. 1969. Udl.: Gloria. Længde: 100 min., 2620 m, grøn.

MAYERLING (Mayerling) GB/FR, 1968. Instr.: Terence Young. Medv.: Catherine Deneuve, Omar Sharif, James Mason. Prem.: Palladium 24. 1. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 141 min., 3860 m, grøn.

OLIVER! (Oliver!), 1968. Instr.: Carol Reed. Medv.: Ron Moody, Oliver Reed, Shani Wallis. Prem.: Kinopalæet 20. 1. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 146 min., 4230 m, rød.

A TWIST OF SAND (De stærke lever længst), 1968. Instr.: Don Chaffey. Medv.: Richard Johnson, Honor Blackman, Jeremy Kemp. Prem.: Colosseum 10. 3. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 90 min., 2510 m, gul.

THE VIKING QUEEN (Vikingernes Dronning), 1966. Instr.: Don Chaffey. Medv.: Don Murray, Donald Huston, Carita. Prem.: Vester 24. 2. 1969. Udl.: Fox. Længde: 91 min., 2500 m, gul.

WHERE EAGLES DARE (Ørneborgen), 1968. Instr.: Brian G. Hutton. Medv.: Richard Burton, Clint Eastwood, Mary Ure. Prem.: Tre Falke 20. 1. 1969. Udl.: MGM. Længde: 158 min., 4300 m, gul.

FRANSKE:

ADELAIDE (Tre), 1968. Instr.: Jean-Daniel Simon. Medv.: Ingrid Thulin, Jean Sorel, Sylvie Fennec. Prem.: Alexandra 23. 1. 1969. Udl.: Galla. Længde: 90 min., 2500 m, gul.

LES GRANDES VACANCES/LE GRANDI VACANZA (Den frække ferietur) FR/IT 1967. Instr.: Jacques Vilfred. Medv.: Louis de Funés, Claude Gensac, Ferdy Mayne. Prem.: Saga 10. 1. 1969. Udl.: Regina. Længde: 95 min., 2470 m, rød.

LA ROUTE DE CORINTHE/CRIMINAL STORY (Farlig vej til Korinth) FR/IT/GR, 1967. Instr.: Claude Chabrol. Medv.: Jean Seberg, Maurice Ronet, Christian Marquand. Prem.: Carlton 27. 1. 1969. Udl.: Regina. Længde: 90 min., 2790 m, gul.

LE VIOL/ÖVERGREPPET (Blev hun voldtaget?). Instr.: Jacques-Doniol Valcroze. Medv.: Bibi Anderson, Bruno Cremer, Frederic de Pasquale. Prem.: Dagmar 20. 2. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 90 min., 2250 m, gul.

Blev hun voldtaget? Nej, det gjorde hun næppe, men hun ville gerne. »Le viol« er en abstrakt, modernistisk fabel om drøm og virkelighed, om de dunkle kræfter, om trangen til underkastelse. Selv om det visuelt lækre kammerspil langt fra er så dybtgående som Buñuels »Dagens skønhed«, er filmen dog et stort fremskridt fra Doniol-Valcrozes to lidet vitale komedier »Kærlighedslegen« og »Hjerter på krigsstien« fra begyndelsen af tresserne og betydeligt bedre end Robbe-Grillets film og Collinsons beslægtede »The Penthouse« (»Med kniven på struben«).

Historien om manden, der trænger ind til en kvinde holder sig behageligt fri af det hysteriske med en intelligent og naturlig hverdagsdialog, hvori rummes en raffineret psykisk terror. »Kvinder tror altid, at man er ude efter deres dyd«, siger han let forarget, og hun tier skamfuld, selv om hans mål tydeligvis også er hendes dyd. Hun forsøger sig med den sædvanlige karakteristik af aggressive elementer: »De er i virkeligheden bare en svækling«, og han afparerer hånligt: »Ja, frem med psykologien«; og senere: »De vil forstå alt, forklare alt«. Hun gemmer fetichistisk rebet i natbordsskuffen, for det var nu dejligt og spændende. Tendensen er således ubehageligt anti-intellektuel og misantropisk, ja defaitistisk, og Doniol-Valcroze synes direkte at hovere over hendes underkastelse, men han udtrykker det sado-masochistiske syn talentfuldt.

fgj.

ITALIENSKE:

AFRICA ADDIO (Farvel til Afrika), 1965. Instr.: Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi. Prem.: Slots-Bio, Randers 20. 1. 1969. Udl.: Galla. Længde: 122 min., 2940 m, gul.

AGENTE LOGAN, MISSIONE YPOTRON/YPOTRON (Knaldhårde drenge fra F.B.I.) IT/SP 1966. Instr.: Giorgio Stegani. Medv.: Luis Devil, Gaia Germani, Jesus Puente. Prem.: Platan 13. 1. 1969. Udl.: Galla. Længde: 95 min., 2655 m, gul.

ATTENTATO AI TRE GRANDI (Attentat på de tre Store) IT/FR/DBR, 1967. Instr.: Umberto Lenzi. Medv.: Ken Clark, Horst Frank, Jeanne Valerie. Prem.: Colosseum 17. 2. 1969. Udl.: Athena. Længde: 2600 m, gul.

BANDITI A MILANO (Banditter i Milano), 1968. Instr.: Carlo Lizzani Medv.: Gian Maria Volonté, Tomas Milian, Margaret Lee. Prem.: Imperial 27. 1. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 102 min., 2715 m, gul.

COMMANDO SUICIDA (Selvmordspatruljen) IT/SP, 1968. Instr.: Camillo Bazzoni. Medv.: Aldo Ray, Gaetano Cimarosa, Hugh Fangar. Prem.: Fønix, Odense 10. 3. 1969. Udl.: Panorama. Længde: 2710 m, gul.

IL FIGLIO DI DJANGO (Django, ene mod alle), 1967. Instr.: Osvaldo Civirani. Medv.: Guy Madison, Gabriele Tinti, Ingrid Schoeller. Prem.: Europa, Alborg 21. 2. 1969. Udl.: Galla. Længde: 2530 m, gul.

GALILEO (Galilei) IT/Bulg., 1968. Instr.: Liliana Cavani. Medv.: Cyril Cusack, Lou Castel, Gigi Ballista. Prem.: Alexandra 17. 1. 1969. Udl.: Galla. Længde: 108 min., 2805 m, grøn.

GUNGALA, LA PANTERA NUDA (Tarzanpigen Gungala, den nøgne panter) IT 1968. Instr.: Ruggero Deodato. Medv.: Kitty Swan, Micaela Cendali Pignatelli, Angelo Infanti. Prem.: Bio, Svendborg 1. 1. 1969. Udl.: Obel. Længde: 2415 m, rød.

I TRE FANTASTICI SUPERMEN (3 fantastiske supermænd), 1967. Instr.: Gianfranco Parolini. Medv.: Tony Kendall, Brad Harris, Nick Jordan. Prem.: Platan 14. 3. 1969. Udl.: Galla. Længde: 2540 m, gul.

KILLER ADIOS (Vestens hurtigste skarpskytte), IT/SP, 1967. Instr.: Primo Zeglio. Medv.: Peter Lee Lawrence, Marisa Solinas, Armando Calvo. Prem.: Platan 27. 1. 1969. Udl.: Galla. Længde: 2750 m, gul.

AD OGNI COSTO/DIAMANTE A GO-GO/TOP JOB (Djævelsk dobbeltspil) IT/SP/DBR 1967. Instr.: Giuliano Montaldo. Medv.: Edward G. Robinson, Janet Leigh, Klaus Kinski. Prem.: Nygade 13. 1. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 121 min., 3305 m, grøn.

PREPARATI LA BARA! (Django sadler sin hest), 1967. Instr.: Ferdinando Baldi. Medv.: Mario Girotti, Horst Frank, Luigi Miafiori. Prem.: Platan 24. 2. 1969. Udl.: Galla. Længde: 90 min., 2545 m, gul.

LA RESA DEI CONTI/EL HALCON Y LA PRESA (Manden med de sorte støvler), IT/SP. Instr.: Sergio Sollima. Medv.: Lee Van Cleef, Tomas Milian, Fernando Sancho. Prem.: Nørreport 24. 2. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 107 min., 2465 m, gul.

SVEGLIATI E UCCIDI/LUTRING, REVEILLE TOI ET TUE (Lutring, international storforbryder) IT/FR, 1966. Instr.: Carlo Lizzani. Medv.: Robert Hoffman, Lisa Gastoni, Gian Volonté. Prem.: Colosseum 20. 1. 1969. Udl.: Gloria/Criterion. Længde: 126 min., 3190 m, gul.

UNA TRENO PER DURANGO/UN TREN PARA DURANGO (Helvedesbanden fra Mexico) IT/SP, 1967. Instr.: Mario Caiano. Medv.: Anthony Steffen, Enrico Maria Salerno, Mark Damon. Prem.: Bio, Svendborg 21. 10. 1968 – Colosseum 17. 3. 1969. Udl.: Rex. Længde: 2765 m, gul.

VENTIMILA DOLLARI SUL SETTE (Tyvetusind dollars for syv liv), 1967. Instr.: Alberto Cardone. Medv.: Roberto Miali, Aurora Batista, Spartaco Conversi. Prem.: Scala, Næstved 3. 2. 1969. Udl.: Simonex. Længde: 2505 m, gul.

POLSKE:

FARAON (Farao – ægypternes hersker), 1966. Instr.: Jerzy Kawalerowicz. Medv.: George Zelnik, Barbara Bryl, Krystyna Mikolajewska. Prem.: World Cinema 12. 2. 1969. Udl.: Alliance. Længde: 145 min., 3965 m, grøn.

SOVJETISKE:

WOJNA I MIR (Krig og fred II), 1965-66. Instr.: Sergej Bondartjuk. Medv.: Ludmila Savelieva, Sergej Bondartjuk, Viatjeslav Tikhonov. Prem.: Alexandra 20. 2. 1969. Udl.: Dan-Ina. Længde: 180 min., 4850 m, gul.

SPANSKE:

RESIDENCIA PARA ESPIAS (Eddie afslører Orient-banden) SP/FR 1966. Instr.: Jesus Franco. Medv.: Eddie Constantine, Diana Lorys, Cris Huerta. Prem.: Nørreport 12. 3. 1969. Udl.: Regina. Længde: 89 min., 2360 m, gul.

VESTTYSKE:

DIE VOLLKOMMENE EHE (Det fuldkomne ægteskab), 1967. Instr.: F. J. Gottlieb. Medv.: Franck Nossack, Ingrit Back, Rainer Brandt. Prem.: Nygade 20. 1. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 2345 m, gul.

ØSTRIGSKE:

SUZANNE, DIE WIRTIN VON DER LAHN/I DOLCI VISTI DELLA CASTA SUSANNA (Sexede Susanne's søde synder) Østrig/IT/UNG 1967. Instr.: Franz Antel. Medv.: Mike Marshall, Pascale Petit, Terry Torday. Prem.: Kino, Horsens 6. 1. 1969. Udl.: Obel. Længde: 91 min, 2460 m, rød.

Barbra Streisand og William Wyler i pause under optagelsern af »Funny Girl«, der for nylig gav en Oscar til Barbra Streisand. Filmen får snart premiere herhjemme.

★★★★ = **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
De syv samuraier (Kurosawa)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Playtime (Tati)	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
Stjaalne kys (Truffaut)	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
At have og ikke have (Hawks)		★★★★		★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★
Damerne fra Boulogneskoven (Bresson)			★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★	★★	★★★★
Balladen om Carl-Henning (Grønlykke)	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★
Rosemarys baby (Polanski)	★★★	★★	★★★	★	★★	★★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★★
Bullitt (Yates)	★★★	★★★		★★	★	★★	★★	★★	★★★	★★	★	★★
Lad mig kysse din sommerfugl (Averback)		★★				★★	★	★	★★	★★★		★★★
Det levende lig (Harrington)	★★	★★			★	★			★★★	★★		
Natten før (Cornfield)		★★				★	★★	★★	★★	★★	●	
Sex i sovebyen (Axelrod)		★★	●	★★	★★	★	★★	★★	★★	★		★★
Romeo og Julie (Zeffirelli)		★				★	★★★		★	★★		
Kys til højre og venstre (Roos)	★	★	★	★	★	●	★	★★	★	●	★★★	
Stine og drengene (Karlsson)	★	★	★★	★	●	★	★★	★★	★	★★	●	
Banditter i Milano (Lizzani)		★				★	★	★★	★★		●	
Tænk på et tal (Kjærulff-Schmidt)		★	★★	★	●	★		★★	●	★	●	
Kom og vask min elefant (Edwards)	★			★	●	★	●		★★	★★	★	★
Blev hun voldtaget? (Doniol-Valcroze)				●	●	★★	★★		★	★	★	
Oliver (Reed)	●						★		●	★		★★
Krig og fred II (Bondartjuk)	★	●				★	●				★	
Sergenten (Flynn)	●	●				★	●		●	●	●	★
Coogan's bluff (Siegel)		●			●	★	●		★	●	●	
MIG og dig (Henning-Jensen)	●	●	★			●	●		●	●	●	

15. årg. juni 69

særnummer kr. 8.00