KOSMORAMA

92 / 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.

FARVEL

Tidsskrifter bør skifte redaktion nu og da, og det gælder også Kosmorama. I to år har vi haft ansvaret for bladet, oplaget er steget til næsten det dobbelte, en række nye unge filmkritikere er kommet til, og hvad det mest glædelige angår: Kosmoramas ansigtsløftning og stigende indflydelse er kommet på et tidspunkt, da ung dansk film endelig er ved at få en profil. Den forrige redaktion af Kosmorama blev jævnligt beskyldt for ikke at interessere sig for dansk film. Men hvad var dansk film for blot nogle få år siden? Ingenting. Vi er til gengæld blevet beskyldt for at interessere os for meget for dansk film og for lidt for f. eks. bulgarsk og afganistansk. Især på det sidste har vi interesseret os for den danske filmproduktion, hvilket vi vel har været i vores gode ret til, al den stund vi i løbet af få måneder vil stå med op imod en halv snes debuterende instruktører, hvoraf nogle har chancer for at blive instruktører af format. Det har været spændende for Kosmorama at kunne følge tøbruddet, fra vi i vores første nummer (no. 81) sendte en enquete rundt til danske kortfilmfolk om de ikke snart kunne tænke sig at gøre noget ved det og til i dag, hvor vi har kunnet behandle så forskellige film som »Balladen om Carl-Henning«, »Kys til højre og venstre«, »Manden der tænkte ting«, »Stine og drengene«. Det var de fire første debutfilm. Til efteråret kommer der flere.

Der der dem, der har beskyldt os for at være højrøvede. Det er mest ude i provinsen, hvor provinsbiografteaterforeningens almægtige formand, folkekomediernes trofaste håndlanger, Ernst Klinker jævnligt angriber de kunstneriske film og de kritikere, der tillader sig at forsvare dem. Klinkers argument er at kun en film, der bliver set af et *stort* publikum er en *god* film. Det er værd at tage Klinker og det snusk han står for med i betragtning, når man skal vurdere fremtiden for dansk kvalitetsfilm. En af vores undladelsessynder har nok været at vi ikke for alvor har belyst forholdene i provinsen, at vi ikke har gjort nok for at komme Klinkers ånd til livs. Kosmorama har i de to forløbne år været for meget af et rent Københavnerblad. Måske den nye redaktion her agter at gøre noget. Kunne man f. eks. ikke lave Kosmorama-filmuger rundt om i de større provinsbyer? Vi lader sorteper gå videre, mens vi siger til os selv, at det jo har været nødvendigt at begynde med København: det er der filmselskaberne ligger, og det er der de vigtigste udenlandske film først kommer op. Men sandt er det, at før provinsen kommer med, før film som »Carl-Henning« og »Kys til højre og venstre« kommer hele vejen rundt i den danske provins, og mange flere nye film med dem – før er der ikke chance for at producenterne, hvoraf de mest blodtørstige i øjeblikket sidder og gnider sig i hænderne over at kun en af de nye danske film ser ud til at give overskud, for alvor tør satse på kvaliteten. Kampen bliver svær, og intellektuel fornærmelse nytter ikke meget. Der må en aktiv pædagogisk politik til. Carl Ottosen og Annelise Meinecke og Annelise Reenberg og Pusle og Daimi: det er og bliver dansk film på den anden side Valby Bakke.

Så er der dem der har beskyldt os for ikke at interessere os nok for den unge »revolutionære« film. Hvad skal vi sige til det? At vi aldrig har øvet nogensomhelst form for censur, at spalterne altid har stået åbne for skribenter med bare en smule kendskab til film. Hvorfor har vores revolutionære kritikere ikke sendt os flere artikler?. Af foragt for vores »repressive tolerance«, som det hedder med et forpint modeord? Vi har efter evne søgt at dække det københavnske repertoire, vi har haft festivalreportager af den altid årvågne Godard og Che Guevara-elev, Braad-Thomsen. Men vi skal ikke lægge skjul på, at vi stort set har bestræbt os for at holde os på afstand af de værste revolutionære attituder i moderne filmkunst, at vi ikke som snart alverdens filmtidsskrifter totalt har villet afskrive Hollywood og *den* kommercielle film, der er sig sine spilleregler bekendt til fordel for det sædvanlige sekstenmillimeters pseudo-sociologiske lirumlarum. Vi kunne godt lide en film som »The Graduate«, hvor Che Guevara ikke bliver citeret for nogetsomhelst, og vi tror ikke på at det er nødvendigt med et radikalt brud i filmkunsten, således at den elementære bebejstring for filmmediet som kendetegner Griffith, Chaplin, Dreyer, Keaton, Demy, Truffaut, Tati og mange, mange flere bliver erstattet af et tilsvarende mondænt og selvdestruktivt had.

Nå, nu begynder vi at snakke alt for mget os om selv. Vi skulle nødig ligne »Vindrosen«. Og nu har vi jo heller ikke mere noget at skulle have sagt. Vi er på vej ud, og en ny redaktion er på vej ind. Held og lykke.

H.S.

KOSMORAMA

Den gigantiske fremtidsvision »2001: A Space Odyssey« (Forsidebilledet) er det seneste vidnesbyrd om Stanley Kubricks fænomenale evner som filmskaber, og Kosmorama har gentagne gange lovprist Kubrick og hans film. Nu benytter vi lejligheden til at give ordet til Kubrick selv, og på side 228 kan De læse et interview med filmskaberen. Vi siger tak til tidsskriftet Positif for tilladelse til at publicere interviewet. Ved samme lejlighed gør vi opmærksom på en forglemmelse i Kosmorama nr. 90, hvor der ved det lange interview med Jacques Demy selvfølgelig skulle have stået, at samtalen oprindelig stod at læse i Cahiers du Cinéma.

Efter en række musicalmagre år synes der nu omsider at være håb om en renæssance for genren, hvis højdepunkter skabtes i fyrrerne og halvtredserne af bl. a. Vincente Minnelli og Gene Kelly. Begge er nu på ny vendt tilbage til genren, men forinden er der lejlighed til at skærpe appetitten med Francis Ford Coppolas dejlige »Finian's Rainbow« (billedet på bagsiden), der netop har haft premiere og omtales sammen med William Wylers »Funny Girl«.

I fortsættelse af tidligere Kosmorama-numres artikler om de store amerikanske farcekunstnere (nr. 86: Jerry Lewis/nr. 91: Buster Keaton) bringer vi i dette nummer en gennemgang af komikeren Harry Langdons bizarre filmunivers. Artiklen starter side 223, men forinden supplerer vi med en række data om den sørgmodigt udseende lille klovn:

1884 fødtes Harry Langdon i staten Iowa som søn af en officer i Frelsens Hær. 12 år gammel (1896) forlod han sit barndomshjem. I 19 års alderen debuterede han med den mimiske sketch »Johnny's New Car«. 1909 kom han i forbindelse med Mack Sennett i anledning af hans medvirken i slapstick-komedien »The Curtain Pole«. Mack Sennett siger herom: »I 1909 mødte jeg tilfældigt to af vore største komikere. Den ene var Harry Langdon og den anden Ben Turpin. De var diametrale modsætninger. Og som størsteparten af den tids skuespillere var de i pengenød«. I 1923 arbejdede Harry Langdon for Mack Sennett i enakteren »Picking Peaches«, der handler om Langdons besværligheder med at komme ned fra en skyskraber. 1925 begyndte han at arbejde sammen med Frank Capra. Samme år instruerede Harry Edwards en film, hvor Langdon medvirkede. Mack Sennett siger videre om Langdon: »H. L. kom fra en lille provinsby og trivedes selvsagt ikke videre godt i storbyen. Frank Capra, der netop var begyndt at instruere, ville selvfølgelig have fat på Langdon, da han hørte om dennes usædvanlige, mimiske evner. Det, der tiltalte Capra, var sandsynligvis Langdons naive og uskyldige barneansigt. Både i »Boobs in the Woods« og »His Marriage Wow« kommer Harry Langdons barneansigt fint til udtryk. 1926 forlod Langdon Mack Sennett for at oprette sit eget produktionsselskab. Den første film, der indspilledes under Langdons nye produktionsforhold var Harry Edwards' »Tramp, Tramp, Tramp«. Siden fortsatte han med Frank Capra som instruktør, hvor »The Strong Man« og »Long Pants« hører til hans bedste. Langdons produktionsselskab viste sig at være en dårlig pengeanbringelse. De sidste år levede han på randen af konkurs. Harry Langdon døde af hjerteslag den 2. oktober 1945.

Indholdsfortegnelse

Poul Malmkjær: Berlin 69 220

Kai Wickbom: Harry Langdon og hans bizarre verden 223

Renaud Walter: Samtale med Stanley Kubrick 228

2001: A Space Odyssey: Credits og noter 241

Per Calum: Musicalvitalitet 242
»Funny Girl« og »Finian's Rainbow« anmeldes

Bøger og tidsskrifter 245
Søren Kjørup om »Signs and Meaning in the Cinema«
Vibeke Pedersen om »Politik och film«

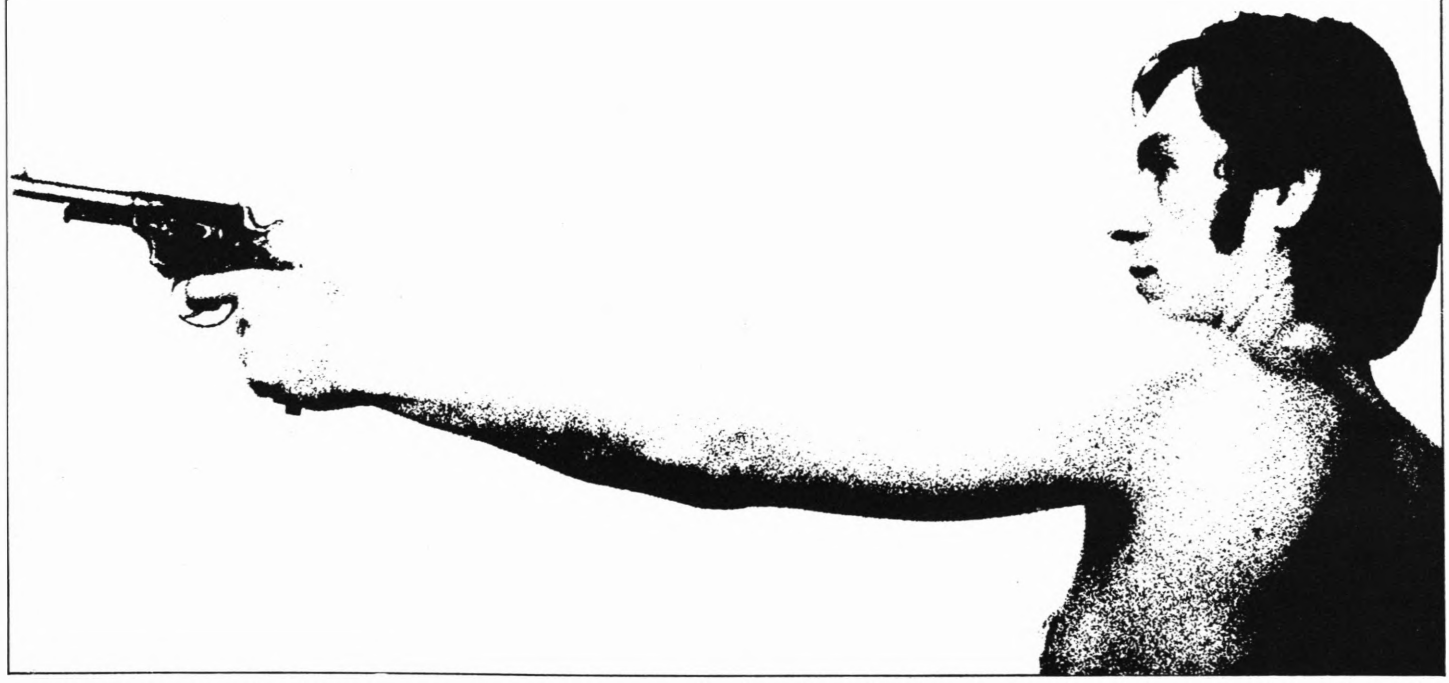
Søren Kjørup: Overvurderingens pris 248
»Klabautermanden« anmeldes

Premiererne fra 1. juni til 10. juli 249

Øystein Hjort: Fodnote til et redaktionsskifte 251
Minikritik

BERLIN/69

POUL MALMKJÆR



Festivaler er trættende; det enes mange deltagere om at fastslå efter blot tre dages forløb. Kun debuterende deltagere er af en anden mening, berusede som de endnu er af en sådan begivenheds mange muligheder. Vi andre bliver let en smule blaserte, og det er naturligvis ikke noget, der kommer filmene til gode. Sætter man os så sammen med f. eks. de tyske biografejere, der kan få de franske biografejere i Cannes til at ligne høfligheden og åbenheden selv, så er det klart, at reaktionen er godt repræsenteret. Her sidder vi så en flok danskere og svenskere og virrer fortvivlet med hovederne under de gevaldige dyster på bifalds- og mishagsytringer, der næsten obligatorisk følger samtlige konkurrencefilm. De »progressive« er anbragt såvel foran som bag i salen, og hvis *de* klapper, pifter centrum – og omvendt. Jeg har altid beundret folk, der så prompte kunne tage stilling til et kunstværk; på samme måde som jeg beundrer én, der kan løbe 100 m på 1,3. Det er rent ud sagt fantastisk.

Denne stillingskrig i biograferne stod noget i kontrast til konkurrencefilmenes dominerende tema: Revolution.

Åbningsfilmen den 25. juni antydede dog kun dette tema. Det var Peter Halls »Three Into Two Won't Go« med Rod Steiger og Claire Bloom som et trist engelsk ægtepar, der går i opløsning ved mødet med en ny »moral«, repræsenteret af den provokerende Judy Geeson. En flig gik af borgerligheden, ikke mere, og ingen blev urolige over *den* film.

Den 26. kom Satyajit Rays »Goopy Gyne Bagha Byne« (Goopy og Baghas eventyr), et eventyr for børn (og voksne?) om to enfoldige og renhjertede spillemænd, der behager guderne, og som derfor får tre ønsker opfyldt. Disse tre ønsker sætter dem i stand til at skabe fred mellem to riger. Filmen overbeviste mig ikke om, at eventyrets verden også er Rays. Filmen forekom mig repeterende, overbroderet og temmelig uskønt fotograferet. Andre diskuterede dog filmen livligt og fik mange forklaringer af Ray selv, og mod festivalens slutning havde man diskuteret sig op til en begejstring, der *måtte* munde ud i ønsket om at filmen blev præmieret. Det skete dog ikke. Diskuteret blev også teatermanden Rainer Werner Fassbinders »Liebe ist – kälter als der Tod«. Jeg ved ikke hvorfor. I en anti-filmisk form leverede han en i alle måder hæslig amatørkomedie om alfonser og smågangstere. Jeg har en mistanke om, at ham, der klappede efter filmen, var Jean Marie Straub. Netop Straub stod for filmens højdepunkt, viste det sig. Fassbinder havde brugt et fraklip fra en Straub-film (sådanne findes!) som dramatisk højdepunkt i sin film. Det drejede sig om ca. 4 min.s optagelser af en mørk gade. Jeg sad som på nåle. Det hele var ellers begyndt så godt med Per Berglunds svenske forfilm »Dr. Murkes samlade tystnad«, som var en meget vitig og præcis skildring af et absurd miljø: Sveriges Radios foredragssektion. Novellefilmens pointe var smuk nok til at bære den detaljerige miljøskildring, og filmens udnyttelse af CinemaScope-formatet var gennemtænkt.

Den 27. begyndte med et engelsk bidrag i den traditionelle, tapre individualist-genre: Waris Husseins »A Touch of Love« med Sandy Dennis i en stjernerolle som ugift mor, der vil beholde sit barn og som ikke vil fortælle barnets fader om dets eksistens. Der burde være en lov imod den slags. Det var nydeligt håndværk helt igennem, men problemstillingen forekom mig lidt uinteressant.

Uinteressant var også Edoardo Brunos »La sua giornata di gloria«, der temmelig naivt suttede løs på Brecht i et forsøg på at gøre en usandsynlig revolution kulturelt plausibel. Instruktøren ville skabe poesi omkring revolutionen; det lykkedes i meget få glimt. Resten var frustreret indavl af ideer, der i forvejen er ved at kvæles i ny-romantik. En ung trekant, partisangrupper i Rom, den ene unge mand forråder den anden og genopstår med en genial plan til et angreb, som han imidlertid også forråder på grund af et regnvejr og pigen.

Dagen efter kom Sveriges konkurrencebidrag, Johan Bergenstråhles »Made in Swe-

den«, som efter en visuelt meget stærk åbning – en stockholmsk gadeteater-forestilling – skildrer en journalists påvisninger af en urimelighed i det svenske samfund: storkapitalisten. Filmens styrke er dens lyst til debat (journalistens »rene« idealisme møder en følelsesmæssig modstand hos hans veninde, sociologen), og dens svaghed er nok en række dramatiske optrin i Bangkok, hvor man ikke overbevises helt om plot'ets rimelighed. Bergenstråhle selv var lidt stødt over, at også bourgeoisiet klappede. I øvrigt er det en af de få film, der på acceptabel vis kan vise en løsning på et nutidigt problem. Den angiver i ord og billeder, hvordan man ikke blot »tør, hvor andre tier«, men hvordan man får revolutionerende resultater ud af protesttrangen.

Godard er *out*. Filmentusiasterne peb ham ud i Berlin efter »Le gai savoir« og centrum i salen vågnede for sent til at levere en spontan moddemonstration. Juliette Berto og Jean-Pierre Léaud foretager i filmen en næsten helt privat godardsk spadseretur ind i pseudo-filosofiens pulterkammer, der *kunne* minde om et filmstudie, men som – finder jeg – snarere er et spejlkabinet med Godard selv som begejstret kustode (og største kunde). Det er en ringe trøst, at han selv finder filmen mislykket. Han sætter i slutordene sin lid til bl. a. Straub.

Søndag den 29. afslørede, at den italienske producent Alberto Grimaldi – der bl. a. har haft succes på de hårde westerns – har stukket fingeren i jorden og mærket sig frem til kombinationen mystery/sex. Til den ende havde han engageret den ferme Elio Petri – manden, der hopper på hvadsomhelst; og med talent – og resultatet var blevet »Un tranquillo posto di campagna«. Franco Nero som mentalt forstyrret maler i ensomt slot på landet, Vanessa Redgrave som overfladisk kunsthandler og potentiel blodsuger, og så et nymfomant genfærd på bare 17 år. Den må da være hjemme. Man har lov at håbe det modsatte. Den argentinske »Tiro de gracia« af Richardo Becher gik jeg glip af. Af andre fik jeg at vide, at jeg ikke var gået glip af noget. Den troede jeg på.

Mandag vistes Henning Carlsens »Klabautermanden« og et officielt fransk bidrag, »Erotissimo«, af Gérard Pirès. Den sidste havde en momentvis morsom Françis Blanche som næsten eneste lyspunkt i et forsøg på at genoplive en fransk komediegenre, der var forældet i 1950. Et sølle officielt bidrag. »Cahiers«-kritikeren Jacques Aumont talte senere helt pænt om »Klabautermanden«.

Sideløbende med konkurrencefilmene vistes en retrospektiv Abel Gance-serie, en serie »Klassiske amerikanske musicals«, en »Woches des jungen Films«, der i år var helliget jugoslavisk film, samt naturligvis de såkaldte Internationale filmforevisninger og Frit filmforum, hvor man kan se alt fra Bergmans TV-film »Riten« til Markopoulos' »Portraits«. De jugoslaviske film viste en bredde og en kvalitet, som på mange måder er forbilledlig, og som det ville være urimeligt at karakterisere på blot få linier. Serien bestod af Zivojin Pavlović' »Kad budem mrtav i beo« (Når jeg er død og hvid), Gordan Mihić og Ljubisa Kozomaras »Bajka« (Et eventyr), Zvonimir Berković' »Rondo« (vist i TV), Branko Ivandas »Gravitacija« (Gravitation), Matjaz Klopcić' »Sedmina« (Dødsfesten), Boro Drasković' »Horoskop« og Purisa Djorjević' »Jutro« (Morgen – også kaldet: En serbisk morgen). Musicalserien derimod var skuffende sjusket tilrettelagt. Man tillod sig f. eks. at præsentere »Meet Me In St. Louis« i en beklippet 16 mm sort/hvid udgave. Og det kan ske på en festival! Der var udbredt surhed over arrangementet.

Konkurrencen slæbte sig videre tirsdag den 1. juli med det brasilianske bidrag, Walter Lima Jr.s »Brasil ano 2000«, en moralitet om en families opløsning efter 3. verdenskrigs atomkatastrofe. En spændende indledning lovede et nyt, centralt værk af »Drengen fra plantagen«s skaber, men filmen løb fra instruktøren; alle aspekter skulle med i filmen, og intet nåede ud over skitsestadiet. Det blev meget trættende og ikke spor tragisk. Der var straks mere konsekvens i Susumu Hanis »Aido«, en studie i erotiske fantasier med vægten lagt på det efterhånden klasiske japanske motiv med en skøn, fornem dame, der går igen efter døden, og som lokker en ung, villig student, der ikke kan få den pige, han elsker. Det var mere kompliceret end som så, men Hanis begejstring for de udsøgte close ups af diverse legemsdele blev efterhånden så dominerende, at filmens egentlige tema tabtes af syne. Flot var det, men lidt for ekvilibristisk for min smag.

Der var udsolgt hus til onsdagens tyske film, teaterinstruktøren Peter Zadeks »Ich bin ein Elefant, Madame« (titlen går på melodien »Jeg kysser Deres hånd, Madame«). I en livlig og ofte helt sprælsk stil fremlægger Zadek problematikken omkring studenteroprøret. Han går ud fra en afgangsklasse og dens debat med lærere og professorer, men satiriske afstikkere til andre sider af undervisningssystemet viser hans sympati for aktionerne. I centrum står en renlivet provokatør, Rull, der er imod alt og alle. Først da han bortvises fra skolen kort tid før eksamen, er han enig med autoriteterne. Denne Rull er manden, der sætter spørgsmål ved al ting, og som derfor må lægge sig ud med alle parter i debatten. Zadeks film sætter også spørgsmål ved en masse ting, man almindeligvis anser for indlysende selvfølgeligheder.

Noget af den samme lyst til at pille i tilsyneladende lægte sår fandt man i amerikaneren Brian de Palmas »Greetings«, en 40.000 dollars produktion om tre venner, der står for at skulle opsluges af samfundet, d.v.s. bl. a. indkaldes til militærtjeneste. Filmen er blevet en ganske spændende analyse af tiden og samfundet, og kun i få detaljer bliver den for kuriøs eller karikerende. Ellers er filmen rig på ideer, og et par lange, gennemspillede afsnit med helt diskret teknik var blandt festivalens mest stimulerende højdepunkter.

De positive overraskelser fortsatte torsdag den 3. med den jugoslaviske »Rani Radovi« (Tidlige værker) af Zelimir Zilnik. Titlen henviser til Marx' forfatterskab, og filmen er en ret symbolsk affære om fire unge, tre mænd og pigen Jugoslawa, der drager ud i de jugoslaviske landsbyer for at prædike den sande lære. Det går dem skrækkeligt, og da ingen vil høre på deres teori, beslutter de sig til i hvert fald at stå solidarisk med befolkningen og derigennem vise deres ærlige vilje. Heller ikke det lykkes for dem, og i et voldsomt slutopgør voldtager de tre mænd Jugoslawa, dræber hende og brænder liget. Spørgsmålet er naturligvis, hvad der siden vil genopstå af asken. En yngre dansk filmkritiker sagde bagefter, at han ikke vidste, hvad han skulle mene om filmen, for han kunne ikke finde ud af, hvem i filmen han skulle holde med. »Rani Radovi« er, som mange jugoslaviske film, politisk kompliceret, mens stilen holder sig mere på det genkendelige. Det er dog en opsigtsvækkende debutfilm.

»Balladen om Carl-Henning« stod sig pænt, selv om dens intime tone ikke rigtig nåede igennem til et publikum, der i over en uge var blevet fodret med romantiske symboler og seksuelle udskejelser (dette er en forklaring og ikke en fordømmelse!). Jesper Klein udtalte på pressekonferencen, at han håbede på den katolske filmpris.

Fredag imødeså man med spænding Carlos Sauras »La madriguera« (Hulen), som at dømme efter programmet kunne være en uddybning af et tema fra »Den giftgrønne drink«. Geraldine Chaplin og Per Oscarsson som overklasseægteparret med fortidsknuder og moralsk utilstrækkelighed var da også i spil og instruktion en tour de force, men for mig blev det ved kraftpræstationen. Saura havde, som Hani, fortabt sig i de labre detaljer og mistet overblikket. Filmen blev for privat, for sygejournal-agtig. Jeg tror, at filmen har været en nødvendighed for Saura, så jeg venter alligevel spændt på hans næste. Richard Lester vendte med »The Bed Sitting Room« tilbage til stilen fra »How I Won the War«. Her havde et par mystiske herrer ved navn John Antrobus og Charles Wood (= Spike Milligan og Lester?) bearbejdet et Milligan-stykke om 20 overlevende englændere efter verdens korteste krig (2 min. 28 sek.). For at retfærdiggøre satiren, som sigter på England af i dag, har man skildret tiden efter atomkrigen med Goon'ernes absurde humor, og balancen lykkes stort set. Det er grinagtigt og det er frygteligt, når personer i filmen »på grund af bestrålingen« langsomt forvandles til et klædeskab eller et værelse; men atter en gang føler jeg i en film af Lester, at et lidt roligere tempo ville klare en del problemer for den tungtopfattende tilskuer (= mig).

Lørdag fik John Schlesinger festivalens største bifald for »Midnight Cowboy«, en »utilsløret« skildring af en småtbegavet Texas-drengs forgæves forsøg på at slå sig igennem som gigolo i New York. Det pikante emne og den taktfulde, »utilslørede« præsentation af de mange delikate konflikter gik lige i folk. Filmen er for mig at se kun opsigtsvækkende ved en vidunderlig præstation af Dustin Hoffman som cowboyens ven. Meget tyder i øvrigt på, at filmen i virkeligheden handler om en trækkerdreng, så helt utilsløret er den næppe.

Endelig kom noget for festivaler så sjældent som en episodefilm, den italienske »Amore e rabbia«, der havde produktionstitelen »Vangelo 70«. Carlo Lizzanis episode, »Apati«, gav en interessant og befriende kort skildring af det udtalte fænomen: folks skræk for at blive blandet ind i noget. Bernardo Bertolucci havde affilmet en Living Theatre-forestilling, der skulle illustrere begrebet »Agoni«, og det blev en blanding af godt og trist, mest trist, men Godard slog dog i den efterfølgende episode, »Kærlighed« alle rekorder i kedsommelig hulhed. En lang snak om tilskuerens rolle, der fik tilskueren til at døse hen. Pasolini slentrede sig igennem en skildring af en »uskyldig« ung mands dialog med Vorherre i en episo-

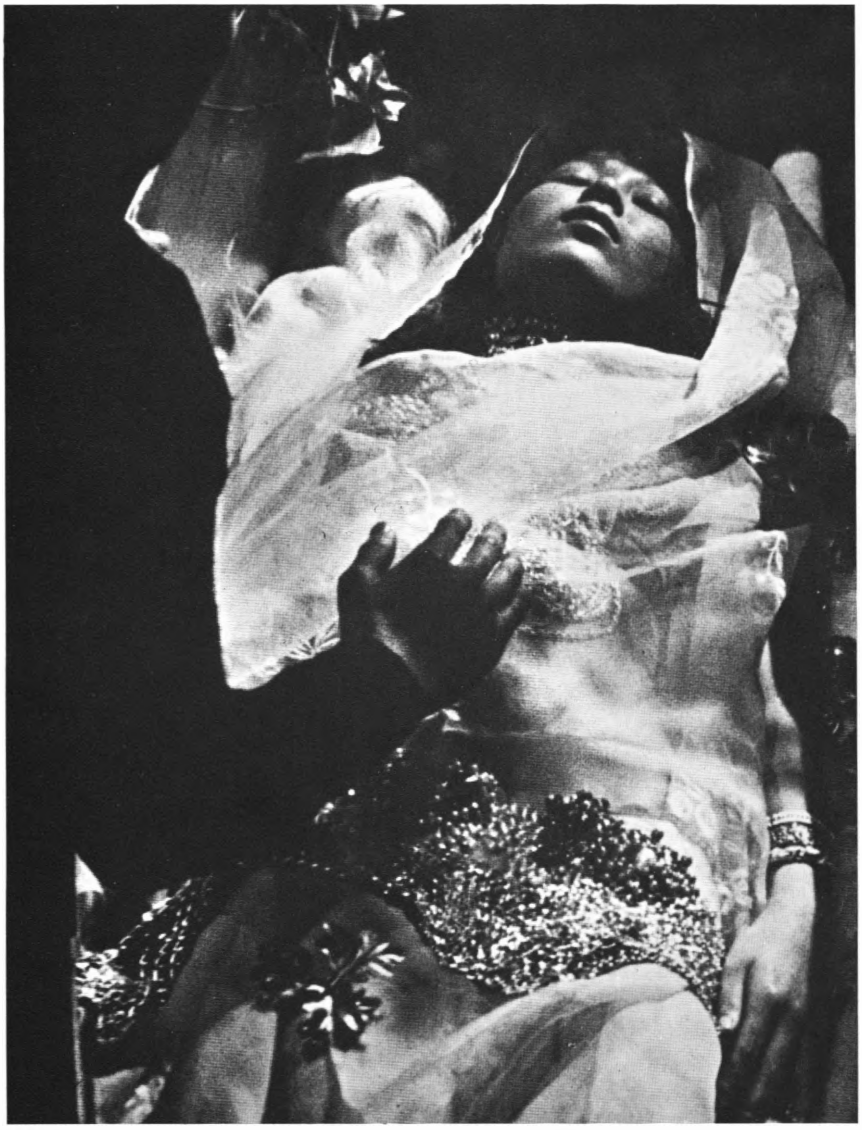
de, der hed »Papirblomst-sekvens«. Den skulle vist modbevise påstanden om, at de enfoldige skal arve Guds rige. Det er nok tiltrængt, men det skal næppe gøres på den måde. Endelig kom så filmens væsentligste bidrag og et af Berlin-festivalens højdepunkter: Marco Bellocchios episode »Snak, snak«, der uprætentiøst, meget grinagtigt og fantastisk intelligent og præcist skildrer en debat mellem studenter og lærere om tidens problemer, om revolution, protest, professorvælde, vold etc. Det hele er udformet som et ekstemporalspil, og vi får det hele med når de medvirkende falder ud af rollerne og finder ind i dem igen efter lidt smågrineri. Man er milevidt fra Fassbinder, Bruno og Godards opstyltede selvhøjtidelighed og uansvarlige romantik. Kunne man blot importere »Snak, snak« alene.

Beklageligvis havde jeg ikke mulighed for at se festivalens afsluttende film, Buñuels »La voie lactée«, men jeg trøstede mig med at filmen allerede er købt hjem og sat til premiere.

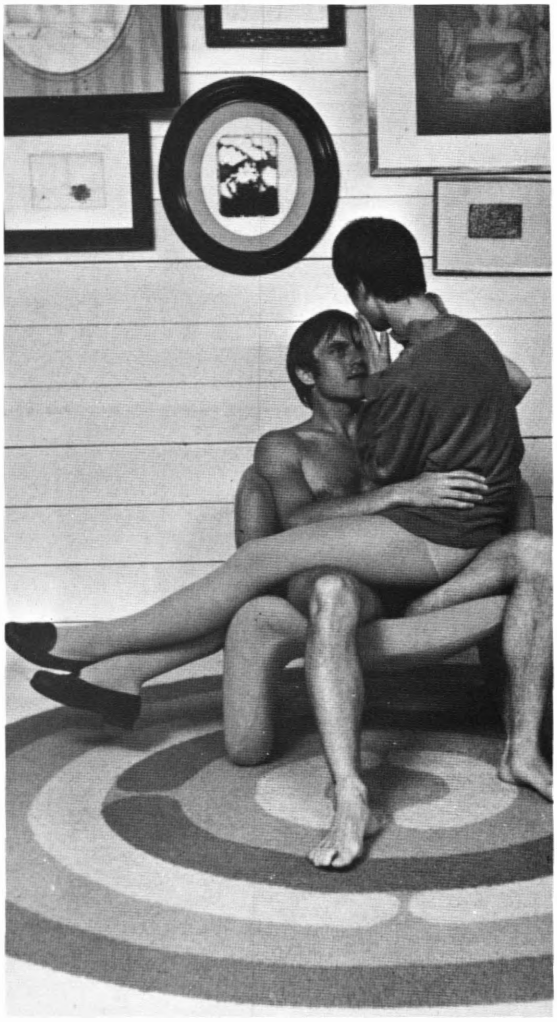
Prisuddelingen var bemærkelsesværdig »utraditionel«:

Guldbjørnen:
Rani Radovi

Sølvbjørnen:
Greetings
Made in Sweden
Ich bin ein Elefant, Madame
Un tranquillo posto de campagna



Øverst: fra den amerikanske »Greetings«, der er købt hjem til Danmark. Til venstre: scene fra Susumi Hanis »Aido« (Love's Slave). Nederst til højre: fra den vesttyske »Ich bin ein Elefant, Madame«.



Kai Wickbom

HARRY LANGDON OG HANS BIZARRE VERDEN

Det er unægteligt et mærkeligt paradoks, at en komiker kan være både et glad og et tragisk menneske. Komikeren er uophørligt klar over, hvilken verden han er tvunget til at leve i. Måske ligger hans kunstneriske forudsætning for at more også i hans forståelse for, at menneskene har brug for hans befriende løjer for at kunne overleve. Ikke mindst i Mack Sennetts bizarre forlystelsesetablissement var det at more noget helt centralt. Kraftige slag forårsager ikke smerte; huse og bygninger falder sammen, som var de af papir. Alle komikere repræsenterer snarere forskellige sjælstilstande end levende mennesker. De fleste politibetjente er som regel dumme og uærlige, dommere og advokater er oftere korrumperede end ærlige. I den splittede Mack Sennett-verden kommer Harry Langdons truistiske livsfilosofi fornemt til udtryk. Han repræsenterer den naive og umiddelbare livsglæde, hvor rationelle grunde mangler, og hvor intellektet er underlagt følelserne. Hans barnlighed er hans instinktive skjold mod en forståelse for årsagen til, at menneskene er så onde. Han ser ingen forklaring på det individuelle handlingsmønster. Ja, han er for den sags skyld i stand til at tilgive verden dens fejltagelser. I sin følsomme indstilling til livet er Harry Langdon meget lig Buster Keaton. Langdon kan ikke komme i kontakt med sine omgivelser, han ved ikke, hvordan han skal tale med andre mennesker. Keaton giver udtryk for sin hjælpeløshed ved ikke at tale. Han vover ikke at udtrykke sig af den enkle grund, at han er bange for at skade nogen. For Harry Langdon er det ikke bare svært at føre en samtale, han har ofte også problemer med al anden kommunikation. Han opfører sig, som om hans handlinger skyldes pludselige indskydelser.

Måske beror hans storhed som filmmimiker på, at han ubevidst *kender* sin verden. Han lærer ikke af sine tidligere erfaringer. Hans følelser kan kun komme til udtryk, når han er sammen med dyr, der ikke følelsesmæssigt kan gøre ham fortræd.

For Harry Langdon er stumheden ikke bare en mangel på dialogmuligheder, men et bevis på, at han ikke forstår at omgås de voksne, idet han nemlig står på grænsen mellem to verdener – den voksnes og barnets. Det primære i hans kontaktkompleks er, at han søger en ledsager, der ikke tænker selv, men som kan vejledes gennem følelser. Han lever hele tiden med håbet om at finde en sådan. Samtidig fungerer han som et spejl, hvori verden kan le ad sin egen dårskab.

Harry Langdon har også en vis lighed med Charlie Chaplin, fordi han på sin vis repræsenterer en Højere Idé. Både Langdon og Chaplin er indstillet på at hjælpe andre. Forskellen mellem Langdons og Chaplins hjælpsomhed er, at den første ikke er helt klar over, hvorfor han vil hjælpe, mens den sidste hele tiden må vælge mellem flere alternativer. Der er også den forskel på Langdons og Chaplins forhold til løjerne, at Chaplin ved 1) at farcen er en identifikationsgenstand, og 2) at løjerne som sådan har en aggressionsrensende funktion, som tager brodden af grusomheden i den viste komik. Hos Langdon findes intet efterligningsmønster, og løjerne nedbryder ikke sig selv. Harry Langdon lever for at blive genstand for en altomfattende medfølelse.

KVINDEN

Harry Langdon er i sine film draget mod renheden. Han vil gerne have en pige, som er god, rar og moderlig. I »Tramp, Tramp, Tramp« hedder hun Betty Burton. Hun er rig, varm og ser godt ud. Harrys første møde med Betty viser meget konkret hans rædsel for kvinder. Han ved ikke, hvordan han skal opføre sig. Han ser på et billede, som forestiller Betty, hans fantasi kredser om hende, han anlægger visse moralske synspunkter i sit forhold til hende. Medens han står og nyder billedet, kommer hun til stede. Harry vender sig forsigtigt om og får øje på hende, han bliver nervøs og ved ikke, hvad han skal sige til hende. Han fingerer ved sin hat og hopper omkring på ét ben for at dæmpe sin indre angst. I et klodset forsøg på at få kontakt med hende, begynder han at le. I »Three's a Crowd« er Harry Langdon blevet forelsket i en blind pige ved navn Mary Brown. Han har endnu ikke mødt hende, og han forsøger med alle midler at finde hende. Da han en dag konfronteres med hende, er han ikke klar over, at pigen er blind. Harry står ret langt fra hende. Famlende forsøger han at nærme sig hende. De sætter sig på en sofa, og Harry leder efter Marys hånd. Han begynder at kærtegne den. Altid vil han nemlig fornemme kvinderne – enten ved at kysse dem eller på anden vis at kærtegne dem. Sådan viser han dem sin ømhed. I »Three's a Crowd« har han fundet en ensom og hjælpeløs, gravid kvinde. Han hjælper hende forsigtigt, anbringer hende i en varm seng og forsøger at få hende til at føle sig tryg. Han skaffer hende medicin og køber mad til hende. Han sidder hele tiden på hendes sengekant, og han leder altid efter hendes hånd. For ham er den legemlige kontakt sandsynligvis et eksempel på, at han som barn har savnet den moderlige omsorg. Han forsøger nu at udfylde savnet ved at opsuge den varme, han får ved selv at give. Harry Langdon synes også om den primitive kvinde, hvilket forekommer lidt modstridende. I »The Strong Man« møder han en flygtende kvinde, der har røvet en bank, og som politiet leder efter. Han tror, at hun er Mary Brown og hjælper hende. I »Long Pants« møder han den dyriske kvinde Bebé, som dræber for sin fornøjelses skyld, og som fuldstændig mangler ansvarsfølelse overfor samfundet. I sin uforstand vil han redde hende fra politiet. Langdon viser flugten symbolsk ved, samtidig med at han lægger Bebé ned i en trækasse, at indklippe et billede af en krokodille. Også i »Soldier Man« hjælper Harry Langdon den asociale kvinde. Som konge i et krigshærget lilliputland er han en magtlysten despot, der gør sin dronning meget ked af det. Men som den forvirrede soldat med mangel på identitet er han den ømme, søde og betænksomme husfader, der elsker sin mordlystne hustru.

KYSSET

Harry Langdon kan ikke føre en almindelig samtale. Han kan kun komme i kontakt med det modsatte køn gennem fysisk berøring. Den, der bliver genstand for hans ømhed, gennemgår altid en følelsesmæssig forandring. Enten falder hun udmattet om, eller også bliver hun fantastisk klarttænkende. I »The Strong Man« står gangsterpigen med sin dolk løftet for at støde den i brystet på Harry, men lige inden får hun et afvæbnende kys, og hun falder om. I »Long Pants« har Harry fået sine første lange bukser som et bevis på, at han er voksen. Han er aldrig stødt på vold eller lovløshed undtagen i bøger. En dag møder han den forbryderiske Bebé. Han kan ikke modstå hendes kvindelige udstråling, når hun kysser ham (se forskellen Bebé-Harry). Gennem hendes kys bliver han genstand for en suggestion, som ganske håndgribeligt leder ham ind i forbryderverdenen. Han tænker ikke på, om han handler socialt rigtigt. Han kender kun sin emotionelle handlingsmoral.

BARNET

Scene fra »The Strong Man«.

Harry Langdon har så absolut problemer med at trives i den voksne verden. Han kan ikke forstå dens sprog og fatter ikke dens forløjethed. Han er sky overfor sine medmennesker, og hans forhold til virkeligheden er præget af hæmninger og modstridende erfaringer. Han har ligeledes besvær med at sætte sig ind i dyrenes verden – en skarp forskel fra Buster Keaton. Hunden er som regel hans største potientelle fjende (i lighed med W.C. Fields); den enten bider ham i enden eller bruger hans ben til at lade vandet op ad. I »Saturday Morning« er han på vej hjem og forsøger at få en samtale igang med en pige. Da han har sagt farvel til hende, springer en arrig hund frem og forstyrrer hans sværmeri. I »Three's a Crowd« ligger Harry og hviler sig efter en lang og hård arbejdsdag; men han kan ikke få lov til at sove i fred for en knurrende hund. Den gøer og viser tænder. Når nu Langdon ikke har nogen mulighed for dialog med hverken menneske- eller dyreverdenen, på hvad måde kan han da fortsætte med at leve? Han har nemlig endnu sværere ved at etablere kontakt med voksne børn. Men med de små børn kan han altid få kontakt, og hos dem kan han finde den tryghed, livet ikke ellers giver ham. I »Three's a Crowd« ligger han i en vugge sammen med et nyfødt barn, og i »Tramp, Tramp, Tramp« toner slutbilledet bort til lyden af et nyfødt

barns latter. Mest tragisk kommer imidlertid hans manglende evne til at komme i kontakt med det halvvoksne barn til udtryk i »Three's a Crowd«. Sekvensen viser en far, der leger med sin søn. Harry står lidt borte og iagttager den glade scene og ønsker, at det var ham. Han finder en gammel dukke i en blindgade og samler den op og leger med den. Han identificerer sig med den glade og sorgløse far.

MANDIGHED

Harry Langdons person er uden synlige tegn på mandighed, idet han er lille, mager og har et vegt ansigt. Han giver heller ikke udtryk for nogen fysisk styrke, undtagen når han skal være tapper, eller når han skal redde en kvinde fra en rå og ublid skæbne. I »Tramp, Tramp, Tramp« har Harry en usynlig og usædvanlig styrke, da han skal befri en by fra en ødelæggende tyfon. Med de bare hænder forhindrer han huse i at falde sammen. I »The Strong Man« skal han redde gangsterpigen, Lily, der er faldet bevidstløs om midt på gaden. En betjent spørger ham, om han ikke skal hjælpe den livløse kvinde. Til trods for at hun er meget større end Harry, bærer han hende hen til et nærliggende hus. I slutbilledet i samme film kommer Harrys mandighed til udtryk, da han skal være stærkere end »den stærke mand«. I »Three's a Crowd« løfter han den gravide kvinde, selvom hun er dobbelt så stor som ham selv, og benene er ved at slå klik under ham. I »Long Pants« redder Harry gangsterkvinden Bebé fra politiet ved at transportere hende gennem byen i en kasse. Han gør det tålmodigt og uden at vise det mindste tegn på træthed.

Scene fra »The Strong Man«.

SYGDOM

Harry Langdon har besvær med at gøre sig gældende i omgangen med andre mennesker og må derfor kanalisere sine interesser i en bestemt retning. Han bliver sygeligt selvoptaget, spejler sig hele tiden og indbilder sig uophørligt, at han er syg. I »Three's a Crowd« kommer hypokondrien frem i de mange medicinflasker og hans store tabletforbrug. I »The Strong Man« sidder han sammen med sine venner i en bus på vej til byen Clovesdale, hvor han tror, Mary Brown bor. Han er blevet forkølet og gør sig alle mulige anstrengelser for at blive sygdommen kvit. Han drikker hostesaft, spiser halspastiller og tager næsedråber, men forgæves. Til sidst smører han sit bryst ind med en stærk og velduftende salve, som skal gøre det af med enhver virus. I sit hastværk forveksler han imidlertid salven med en stinkende ost, og han sparkes ud af bussen af sine medpassagerer, der ikke kan udholde stanken.

SKÆBNE

Harry Langdon er udpræget fatalist, han kan ikke handle, før han ved, hvilken moralsk konsekvens hans næste skridt kan få, idet han håber på, at alle hans forehavender vil lede ham til den endelige sejr. Derfor er han bange for at begå fejltagelser. I »Three's a Crowd« opsøger han en spåmand, der fortæller ham, at fremtiden ser lys ud, at han bliver lykkelig. I slutscenen ser hans liv imidlertid alt andet end lyst ud, og han er derfor på vej hen til spåmanden for at ødelægge hans hus. Men han er bange for, at han skal komme til at undgælde for sin forbrydelse, idet spåmanden unægtelig repræsenterer *fremtiden*. Harry har en mursten i hånden, og han løfter den for at sigte. Men pludselig vender han sig om og kaster den i modsat retning. Murstenen rammer en øltønde, som begynder at rulle, og spåmandens hus bliver ramt af tønden og falder sammen.

I »Saturday Morning« skal Harry reparere en bil med en hammer, men i sidste øjeblik før han skal til at begynde, går skaftet af. I »The Strong Man« har Harry båret gangsterkvinden Lily op på anden sal, men da han skal transportere hende videre, tager han af en fejltagelse en måtte i stedet for. I »The Soldier« står Harry i nærheden af en ko med en tændt bombe i lommen. Da han opdager, at bomben er ved at eksplodere, kaster han den hen mod dyret. En købmand kommer forbi, i det øjeblik Harry gemmer sig bag en busk for at beskytte sig mod braget. Manden går med en kurv fuld af kød, og da eksplosionen sker, flyver kødstykkerne i alle retninger. Nogle ryger over mod Harry, som drager den umiddelbare konklusion, at kødet stammer fra den sønderskudte ko. I »His Marriage Wow« skal Harry giftes, hvilket han ikke har særlig megen lyst til. Han går alligevel til vielsen, men havner – tilfældigt – i den forkerte kirke. Da han omsider når hen til den rigtige kirke, tager han vielsesringen op og gemmer den i et glas vand. Da præsten spørger Harry, om han vil ægte den kvinde, der står ved hans side, kan han selvfølgelig ikke finde symbolet på ægteskabet, og kvinden bliver ude af sig selv af sorg.

Scene fra »The Chaser«.

SAMFUND

Harry Langdons samfundsopfattelse er hovedsagelig naiv. Han ved ikke, at han ikke må gøre noget galt, men undertiden gør han det alligevel i ren og skær trods. Når han ikke trives i et bestemt miljø, vil han gerne forandre det, og han tager da den livsfarlige mursten i brug. I »Long Pant« sidder en betjent oven på den kasse, hvori hans elskede Bebé ligger, og Harry ved ikke, hvordan han skal blive af med ordenshåndhæveren. Forgæves forsøger han at lok-

ke betjenten bort fra den farlige plads. Kort efter finder han ud af, at betjenten i virkeligheden er en dukke. Han vender sig bort for – trods alt – at samle mod. Samtidig udskiftes dukken med en rigtig betjent. Harry viser sin dristighed ved at kaste murstenen mod betjenten, som han tror er en voksdukke.

I »Saturday Morning« skal han ind og handle i en tobaksforretning, men undervejs kommer han i konflikt med nogle sjovere. Han gør sig klar til at kaste sit våben, men sigter forkert, og murstenen rammer i stedet en butiksrude. I »His Marriage Wow« overser Harry helt hastighedsbegrænsningen og kører gennem byen i fuld fart med politi, ambulance og begravelsesfirma lige i hælene. Selvom Harry Langdon *ved,* at han laver noget galt, er det dog ingen større forseelser, han begår.

RELIGION

Harry Langdon synes at mangle en klar definition på sin religionsopfattelse. Han aner imidlertid, at der findes noget, han ikke kan fatte med sin fornuft. Ikke mindst hans indstilling til skæbnen er et eksempel herpå. Men selvom han ikke klart kan forklare gudsbegrebet, er han stadigvæk en repræsentant for Gud i den forstand, at han repræsenterer godheden. I »The Strong Man« kolliderer det evige med det timelige, sådan at kærligheden mellem mand og kvinde kommer til at stå som en virkningsfuld kontrast til den frigjorthed, der demonstreres i Clovesdale. I »Three's a Crowd« redder han en gravid kvinde fra at fryse ihjel, og i »Soldier Man« giver han dronningen, der befinder sig på randen af mord af kærlighedshunger, et indblik i den forløsende ømhed, og i »Long Pants« redder han den forbryderiske Bebé fra politiet. Harry Langdon foretager sig ikke primært alle disse ting for at skaffe sig personlige fordele, men blot fordi han 1) tror på en højere retfærdighed, 2) føler stor medlidenhed med de mennesker, der har det svært. Medfølelsen er imidlertid ikke afhængig af nogen større intellektuel refleksion, men udgør en øjeblikkelig impuls, han får ved at se andre menneskers komplicerede livsmønster.

MILJØ

Harry Langdons påklædning spiller en stor rolle i filmene. I »The Chaser« bærer han uniform – hvilket i filmen er et direkte udtryk for hans mangel på mandighed. I »Long Pants« er hans påklædning en pædagogisk oplysning om, at han er blevet voksen. I indledningssekvensen bærer han nemlig korte bukser, som fortæller os, at han endnu er et barn. I »Saturday Morning« er det sorte og i høj grad triste sæt tøj et varsel om det i moll borttonende slutbillede. I »Three's a Crowd« fremhæver påklædningen Harrys sociale underlegenhed, i den forstand at det hele tiden viser, hvor fattig han er. Harrys forhold til miljøet er tæt knyttet til klædedragten. Hos ingen anden stumfilmkomiker illustreres realismen så tydeligt, som hos Harry Langdon. I »Three's a Crowd« vises en gryende morgen ved at 1) en klokke ringer, 2) en hestevogn kører forbi, 3) mennesker strømmer til deres arbejde, 4) hunde løber ned ad endnu mennesketomme fortove. Den ekspressionistiske billedmontage er et andet visuelt udtryksmiddel, som flittigt anvendes af Langdon til at opbygge stemninger omkring et bestemt miljø. For at vise det er vinter, lader han 1) vinden hvirvle snedriver sammen 2) mennesker gå i tykke klæder, 3) den traditionelle, enlige hund springe gennem vinterlandskabet. I »The Strong Man« benytter han igen den realistiske billedmontage for at fremhæve miljøet: 1) bomber eksploderer, 2) soldaterne i skyttegravene, 3) sårede mænd og børn. En anden realistisk miljødetalje kommer frem i slutscenerne i »The Strong Man«. Harry er lige kommet til Clovesdale. Han parkerer sin bil uden for byens forlystelsesetablissement. Hele baggården er fuld af biler, og inde i den vældige bygning er man i fuld gang med at spille roulet og drikke øl – samtidig marcherer Frelsens Hær forbi udenfor. I prologen i »Saturday Morning« er Harry igang med at smede stål på en jenfabrik. Ovnen gløder, jernet formes, en klokke ringer, og alle arbejderne styrter hen mod døren. I »Long Pants« står Harry uden for byens fængsel og venter på, at gangsterdronningen Bebé skal flygte. Det fløjter, nøgler skramler, politiet sætter sig i bevægelse, mens han ganske roligt står udenfor fængselsmuren.

Scene fra »Tramp, Tramp, Tramp«.

TEKNIK

Harry Langdons filmteknik – der til en vis grad hører sammen med den detaljerede miljøbeskrivelse – har stort set bevaret sin friskhed. Han anvender klipningen til at anskueliggøre to parallelle handlingsforløb som f. eks. i »Tramp, Tramp, Tramp« eller i »Soldier Man«. Han arbejder endog med moderne kamerabevægelser og panoreringer. I »The Strong Man« lader han kameraet dreje sig om sin egen akse, da Harry står og venter på Mary Brown. Det almindeligste, formelle udtryksmiddel er ellers bevægelsen inden for billedet og den detaljebevidste billedkomposition. I »Three's a Crowd« indføjer han hvert billedelement i det igangværende handlingsforløb, og i »The Strong Man« viser han bevægelsen i menneskemassen ved at lade kameraet være statisk, mens folk løber til alle sider i selve billedet. Et andet i høj grad moderne træk i Harry Langdons film er hans placering af rekvisitterne. Han anbringer dem, så man på et tidligt tidspunkt bliver klar over, hvad der hænder i den kommende billedsekvens. (En metode John Ford anvender i sine westerns).

KRITIK

Den kritik man kan rette mod Harry Langdon, ligger på fire planer.

1. Langdon har kun fire-fem ansigtsudtryk til at give udtryk for, hvad han føler. Han skærer ansigt i de mest skiftende sammenhænge, og i visse tilfælde strider hans ansigtsmimik mod, hvad billedet ellers fortæller. I »Three's a Crowd« laver han f. eks. et ejendommeligt ansigt, da han får at vide, han er blevet »far«, hvilket giver sekvensen et underligt ambivalent træk.

2. Der forekommer handlingsmæssige gentagelser. Hans film fortæller næsten altid om et skæbnesvangert brev eller telegram, eller om et mislykket eller forestående bryllup.

3. Alle personerne i den langdonske produktion er uden nogen egentlig karaktertegning. De virker mere som skitser end som levende mennesker. Den banale opstilling af det onde kontra det gode er et centralt karaktertræk hos Langdons personer.

4. Endelig mangler der i Harry Langdons filmverden en absolut stillingtagen som f. eks. Chaplins uafbrudte protest mod ondskaben.

Øverst: scene fra »The Chaser«. Nederst til venstre: scene fra »Tramp, Tramp, Tramp«. Nederst til højre: publicity-foto fra »Hallelujah, I'm a Bum«, hvori Langdon gæsteoptrådte.

STANLEY

I SAMTALE MED RENAUD WALTER

KUBRICK

Stanley Kubrick under indspilningen af »Dr. Strangelove«.

Hvad synes De om de amerikanske science-fiction film, der ligger forud for »2001«?

Jeg tror ikke, at nogen tidligere har haft hverken den nødvendige tid eller tilstrækkeligt med penge til at skabe interessante visuelle effekter eller til at forsøge på realistisk vis at præsentere science-fiction emner. Derfor synes jeg ikke, at mine film har ret meget at gøre med, hvad der er blevet lavet tidligere. Jeg mener, at »2001« snarere er en mytologisk historie end en science-fiction historie. Naturligvis er der en hel del videnskabelige ting i filmen, men . . .

Personligt synes jeg bedst om science-fiction-arbejder, der indeholder noget mytisk.

Mener De, at en god science-fiction film nødvendigvis, ligesom »2001«, bør være meget dyr?

Visse science-fiction film, hvor handlingen udspilles på jorden, og hvor de fremmede ligner menneskelige væsner, kræver ikke noget stort budget. I det tilfælde afhænger filmens værdi helt og holdent af drejebogen.

Er der nogen speciel film, De især synes om?

Ingen af dem har forekommet mig at være store film. Jeg har set nogle, der var udmærkede, men jeg kan ikke lige nu komme i tanke om titlerne . . .

Hvad tilskyndede Dem til selv at lave en science-fiction film?

Grunden til, at jeg valgte netop det emne, er, at mange videnskabsmænd og astronomer mener, at hele universet er beboet af intelligensvæsener. Det mener de fordi antallet af stjerner i mælkevejen er 100 milliarder, og antallet af mælkeveje i det synlige univers er også 100 milliarder, hvilket medfører, at antallet af sole i det synlige univers ligger på omkring 100 milliarder gange 100 milliarder. Teorien går ud på, at planternes tilblivelse ikke er sket på tilfældig måde men efter et bestemt mønster, og at livet er en uundgåelig konsekvens heraf: på en planet, der løber i en fast bane, som hverken er for varm eller for kold, vil der efter et vist tidsrum – 2-3 milliarder år – tilfældigt finde den kemiske reaktion sted, der skaber liv. Ens fantasi har frit spil, når man tænker på, hvad intelligensvæsners sidste udviking kunne være, ikke om 10.000 år eller 100.000 år, men om millioner af år måske. Solen er nemlig ikke særlig gammel. På mange andre kloder er der opstået liv – intelligensvæsner – langt tidligere. Det, der således fascinerede mig, var, at lige så snart man forsøger at forestiller sig intelligensvæsnernes kapacitet om en million år, bliver man klar over, at der vil eksistere liv på flere planeter.

Der er først og fremmest den biologiske udødelighed. Kemikerne mener, at man på kemisk vis kan forhindre, at cellerne ældes og at man endog kan forynge dem. Det punkt udgør den første etape om 300–500 år. I den næste etape om 10–15.000 år vil intelligensmaskinerne være nr. 1 på planeten, for alle de erfaringer, biologiske væsner kan gøre, kan maskinerne også indhente. Vi får en verden, hvor maskinerne er mere på deres plads end menneskene, fordi de ikke er begrænsede af personlige erfaringer, men disponerer over al den erfaring, det er muligt at registrere.

I den endelige etape når man til væsner, der har en fuldkommen viden, og som bliver til en slags energivæsner, på sin vis en slags ånder. De får sandsynligvis en næsten guddommelig magt. Telepatisk kommunikation med hele universet, fuldstændig kontrol over alle materier og evnen til at udføre ting, som vi kun regner mulige for Gud. Det var det, der fascinerede mig ved emnet; det er baggrunden for filmen og dens eksistensberettigelse.

Var filmens slutning nøjagtig som i drejebogen?

Ja, filmens sidste billeder var også med i drejebogen. Tanken er, at astronauten genopstår på et højere niveau. Han er allerede en engel eller et overmenneske. Han vender tilbage til jorden på samme måde som heltene i alle mytologier. Det er skemaet, alle eller næsten alle heltesagn er bygget over: helten stiger ned i en magisk verden, der er meget farlig, og bliver indviklet i alle mulige frygtelige hændelser, hvorfra han på den ene eller anden måde vender forherliget tilbage. Han er blevet et andet menneske. Men på den anden side eksisterer der også en teori, der går ud på, at kontakten med de næsten guddommelige væsener, der utvivlsomt bebor universet, sandsynligvis er det skridt, der mangler for at gøre mennesket til noget mere, end det er idag.

En del af publikum har søgt en logisk forklaring på den kendsgerning, at helten pludselig befinder sig i en lejlighed fra det 18. århundrede.

Jeg ønsker ikke at give forklaringer.

De amerikanske science-fiction film var blot en indirekte måde at kritisere »the american way of life« på. Genren har udviklet sig på bekostning af »the space opera«.

Det er rigtigt: størsteparten af det, man kan kalde de »gode« science-fiction film, var indirekte sociale undersøgelser. Deres ophavsmænd forestillede sig visse ekstreme former af aktuelle problemer. Men meget få har handlet om, hvor langt intelligensvæsner kan nå.

Filmens opbygning følger overhovedet ikke de filmiske regler. I den første del er der ingen hovedperson. Midtvejs gennem anden del forsvinder doktor Floyd for at gøre plads for Keir Dullea, som derefter selv forsvinder . . .

Ja. Det drejer sig på en måde om fire noveller, der alle har samme idé til fælles. Filmen er baseret på en novelle af Arthur Clarke, men man kan sige, at sekvensen med aberne udgør én historie, den om månen en anden, sekvenserne med Hal, og senere hans død, en tredje, og slutningen en fjerde.

De sammenlignede filmen med en dokumentarfilm: jeg vil snarere sige, at det er en magisk dokumentarfilm i fire dele. Jeg har også forsøgt at filme den på en sådan måde, at der ikke bliver sagt noget af vigtighed i dialogen, men at alt det vigtige i filmen kommer til udtryk i billederne eller i selve handlingerne. Det er i den ånd, jeg har lavet den, selvom også slutningen kun er antydet, hvilket beviser, at de fleste tilskuere er ude af stand til at forklare den og spørger én om betydningen, hvis de får lejlighed til det. Men filmen når følelsesmæssigt ind til dem. Den får en enorm succes – den største MGM har haft. (Der foreligger ikke noget officielt tal for filmens spilleindtægt, men branchebladet »Variety« anslår, at »2001: A Space Odyssey« alene i USA har indspillet foreløbig knap $ 11.000.000 pr. 11. juni 1969). Man kan psykologisk og emotionelt komme i kontakt med mange mennesker, som på grund af deres intelligenskvotient og kulturelle niveau ikke burde have interesse for filmens emne. Men de reagerer stærkt på den og er meget bevægede. Derimod tror jeg, at hvis de samme ting blev udtrykt i ord – hvor godt det end ville blive gjort – ville alle de kulturelle barrierer være til stede, og disse ideer ville blive forkastet. Det er jo netop fordi filmen hæver sig op over emner, der er klassificerede og udtrykkes i ord, at den når ind til noget skjult i de menneskers personlighed og får dem til at reagere stærkere og mere spontant.

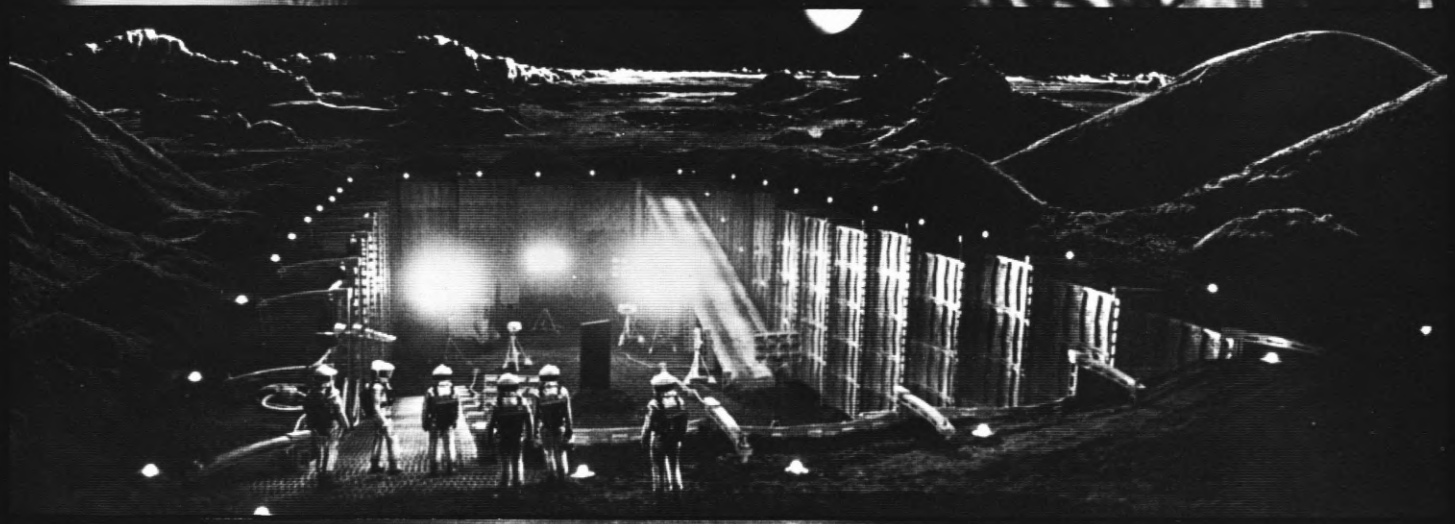
Folk forstår filmen, men ønsker alligevel en bekræftelse. De er utilpasse, fordi de fornemmer noget uden at være i stand til at forklare det. Men på den anden side bevirker det, at filmen optager dem i længere tid. De tænker på den efter at have set den. Jeg har mødt en del mennesker der absolut ikke er »filmomane«, som har sagt: Jeg så filmen for fjorten dage siden, og jeg kan ikke lade være med at tænke på den. Jeg tror, at jeg går hen og ser den igen«. Jeg tror, at den indeholder netop så meget dobbelttydighed, at den både »kommunikerer« og samtidig bibeholder noget fascinerende, noget antydet.

I første del af filmen stiller De homo faber overfor dyret . . .

Jeg tror ikke, at nogen som helst mutation er et tilstrækkeligt kriterium for en naturlig udvælgelse, hvis ikke netop det levende væsen har brug for denne fornyelse for at overleve. Hvis en tiger var født med en genial intelligens, ville det ikke have været et udvælgelseskriterium, for en tiger har ikke brug for den. Den klarer sig udmærket: den har hugtænder, kløer, en tyk pels og ser i mørke. Men filmens væsner stod overfor fjendtlige omgivelser: skovene var blevet udtørrede i den præhistoriske periode, der havde varet i næsten ti millioner år og de selv havde ingen naturlige forsvarsmidler: hverken hugtænder eller kløer, og de var ikke i stand til at løbe ret hurtigt – kort sagt de havde ingenting. Brugen af redskaber eller af våben blev uundværligt for deres overleven. Intelligensen blev således et meget vigtigt udvælgelseskriterium, eftersom den hjalp dem til at finde ud af at bruge redskaber eller våben.

Og da der fandt mutationer sted hos disse væsner, som blev mere og mere intelligente, blev intelligensen, der altid forbindes med brugen af redskaber eller våben, et vigtigt udvælgelseskriterium. Intelligensen alene hævede dem op over de andre væsner, for at de kunne overleve, og følgelig skabte de flere og flere ting, der blev mere og mere komplicerede og til slut førte til det sociale samarbejde. Derfor mener jeg også, at redskaber og våben har gjort intelligensen til et vigtigt element i udviklingen og til menneskets vigtigste egenskab. G.B. Shaw har sagt: »Mennesket har den styrke, dets våben besidder«. Vor kærlighed til vore redskaber og våben – hvadenten det er en bil eller en revolver – er ubestridelig. Der er en meget stærk forbindelse mellem dem og os. Det er maskinæstetik. Maskiner er smukke, de lugter godt. Indenfor rumteknikken siger tegnerne faktisk om et apparat, at det er »sexy«. Adjektivet »sexy« er i den forbindelse blevet ganske almindeligt.

Øverst: Gary Lockwood i »2001«. Nederst: Keir Dullea i »2001«. I midten: den mystiske monolit er gravet fri af månens støv.



Keir Dullea bliver næsten følelsesmæssigt involveret i elektronhjernen Hal . . .

Ja, det er et meget personligt forhold. I en så teknisk betonet tidsalder er mennesket nødt til at opnå større disciplin og kontrol over sig selv, hvorved han nærmer sig maskinen. Omvendt må maskinen for at kunne kommunikere med mennesket og udvide sin horisont, blive mere menneskelig. Disse faktorer regner man klart med.

I »Dr. Strangelove« fik man indtryk af, at mennesket var blevet distanceret af teknikken. I »2001« føler det sig bedre tilpas med teknikken.

Jeg tror, at alle kan være enige om, at teknikken idag har gjort større fremskridt end de moralske værdier, og at mennesket nu har frembragt midler til at ødelægge sig selv med, uden at have fundet en effektiv måde at løse sine problemer på. Men på den anden side tror jeg at overførelsen af liv til andre planeter og udviklingen af atomenergi sandsynligvis udgør et vendepunkt, hvor kun to muligheder står åbne: enten udsletter livet sig selv på vor planet, eller også sker der endnu større og endnu smukkere ting. Jeg kan umuligt forestille mig, at menneskene fuldstændig udsletter hinanden. Jeg er sikker på, at nogle bliver udslettet, men ikke alle.

Det lyder pessimistisk!

Logisk set er der de to muligheder. På ethvert tidspunkt i historien har de mest kritiske problemer forekommet uløselige: jeg er sikker på, at ingen i den viktorianske periode virkelig troede på, at der en dag ville komme sygekasser og alle de andre sociale ordninger, man har i England i dag. Man ville have troet det umuligt. På samme måde forekommer situationen i dag håbløs. Det ser ikke ud til, at mennesket kan finde svar på sine problemer, men på den anden side kan den situation, hvori vi nu befinder os, ikke fortsætte uendeligt uden at den frygtelige brug af atomvåben, eller kemiske og bakteriologiske våben indtræffer. Det er et kapløb med tiden: enten når mennesket til et højerestående stade end i dag, eller også bliver det udslettet i en kæmpemæssig krampetrækning, alt efter hvad der sker først.

Er det satirisk ment, at De i »2001« til fremtidsbillederne benytter en underlægningsmusik, der fremmaner en ganske bestemt historisk periode?

Strauss-musikken er hensigtsmæssig, fordi den er smuk, selvom man almindeligvis synes at forbinde den med noget banalt. Især når den dirigeres af Herbert von Karajan er den meget smuk. Den understreger det yndefulde, der prægede den tids omgangstone. Forøvrigt er det ikke nødvendigt, at musikken virker fremtidig, for når den tid kommer, hvor man bygger Hilton-hoteller i rumstationerne, vil musikken hverken virke fremmedartet eller fremtidig, men meget hverdagsagtig. Jeg havde ingen satiriske intentioner – jeg valgte simpelthen en musik, jeg fandt smuk. Har De set »Oh, What a Lovely War« eller »Laser og pjalter«? Blev den dejlige musik benyttet, fordi den var satirisk eller fordi den var smuk? Man finder en slags irrationel glæde over sangene i »Laser og pjalter«: musikken er smuk, mens ordene er kyniske, ja endog grimme. Jeg tror ikke, at Kurt Weill ønskede at skrive en satirisk musik, men blot en musik der var så god som mulig. Der sker noget meget mærkeligt, når man lyttter til smuk musik, lige meget hvordan handlingen er. Det samme er tilfældet med »Oh, What a Lovely War«. Alle disse sange fra den første verdenskrig er meget smukke, selvom der ligger en satirisk hensigt i at synge »Roses of Picardy«, når der samtidig sker alvorlige og tragiske ting. Men sangen er smuk.

Musikken skaber et slags kontrapunkt i forhold til billedet ved at give afkald på pleonasmen.

Hvis De dermed mener, at musikken tilfører noget, som ikke findes i billedet, er jeg enig med dem. Da astronauten f. eks. svævede rundt om rumskibet, tror jeg, at man, uden denne triste musik der ligesom giver en følelse af ensomhed, ville have tænkt: »Åh, det er vidunderligt! Hvor verden dog er smuk«!

Og lyden af åndedrættet?

Det var for at understrege, hvor lidt der forbinder ham med livet. Lyden af åndedrættet i rummets fjendtlige omgivelser forekom mig også at være en interessant lyd – fuld af spænding.

De har ladet musikken, der undertiden fuldstændig overdøver dialogen, spille en stor rolle.

Visse sekvenser har jeg ville lave, som om det drejede sig om et syngespil; blot er der i stedet for syngende og dansende personer rumskibe, der kredser rundt til en dejlig musik, for at man skal få indtryk af en virkelig musiksekvens.

Altså »rumopera«!

Snarere »rumballet« . . .

Det gør filmen mere abstrakt. Sædvanligvis følger man på film altid en person på grund af dialogscenerne.

Faktisk er den historie, man fortæller, filmens virkelige helt.

Er det derfor, at De ikke har brugt nogen stjernenavne?

Jeg har kun benyttet skuespillere, som jeg fandt særdeles gode, men bortset fra det tror jeg, at der er fordele ved at bruge ukendte skuespillere. Det vedligeholder filmens ligevægt. Hvis skuespilleren, der spillede Dr. Floyd havde været stjerne, ville alle have ventet, at han også dukkede op senere i filmen.

Havde De forklaret Keir Dullea ganske nøje, hvad han skulle gøre, når vi ser ham i nærbillede inde i rumkabinen?

Ja selvfølgelig vidste han, hvad der foregik, men jeg benyttede mig meget af musik. Til den slags scener har jeg en rejsegrammofon til at skabe atmosfære med.

Hvad er vigtigst for Dem: skuespillerinstruktion eller billedet i egentlig forstand?

Begge dele! Visse ting kommer bedst til udtryk gennem skuespillerne, andre gennem selve iscenesættelsen. Når en skuespiller er på lærredet, må man på intet tidspunkt glemme hans tilstedeværelse. Alle midler skal benyttes: hvis en skuespiller foretager sig noget, bør han spille så godt som muligt, for en skuespiller i bevægelse er lige så – om ikke mere – interessant end en skuespiller, der taler. Når man tænker tilbage på store, uforglemmelige roller, mindes man især den måde, skuespillerne bevægede sig på. Hvis vi f. eks. tager Albert Finney i »Lørdag aften, søndag morgen«, tænker man snarere på hans bevægelser, hans måde at samle ting op på, end hvordan han talte. Talen er kun en del af personen.

Har De selv stået for specialeffekterne? Hvilken idè gik De efter?

To ting spiller ind. Først og fremmest det at opridse selve grundplanen, bestemme hvordan den skal se ud; derefter at finde frem til den tekniske fremgangsmåde, der muliggør dens realisering, så den ser virkelig ud. Det er noget, der aldrig helt er lykkedes før i tiden. Man mærkede altid forfalskningen, man så fejlene, men denne gang tror jeg, at vi har gjort alt for, at man virkelig kan tro på hvert eneste billede. Der er intet, som ser forfalsket eller uægte ud. Vi har fundet frem til nye tekniske fremgangsmåder for at nå så vidt. En af grundene til, at filmene ikke var gode, var jo nemlig, at man ikke havde de nødvendige tekniske hjælpemidler.

Er det på grund af de dårlige dekorationer, at De ikke synes så godt om science-fiction film?

Når jeg ser dem, kom jeg altid til at tænke på, at de eksisterende, tekniske midler ikke var gode. Selv uden at have set filmene, blot ved at undersøge deres teknik, bliver man straks klar over, at de ikke kan være gode.

Jeg har villet, at publikum kan tro på alt, hvad der foregår i filmen. Det er soleklart, at en rejse i en anden dimension af virkeligheden må være en fantastisk og frygtindgydende oplevelse, selvom det i sidste instans har et gavnligt eller fornyende formål. Men derfor var også hver eneste detalje vigtig: vi ønskede at vise alle de dagligdags handlinger for at gøre selv de vanskeligste ting sandsynlige.

Har De forandret Arthur C. Clarkes drejebog meget?

Man tilføjer altid mange ting under optagelserne. En drejebog er kun en slags rettesnor, der er nødvendig for at have hold på optagelser, og hvori der findes de ideer, man havde, da den blev skrevet. Lige meget hvor grundigt man tænker sig om, tror jeg ikke, at man klart kan se alle muligheder i en given situation, før man befinder sig på optagelsesstedet med skuespillerne foran sig. En ting, man troede var vanskelig at skildre, bliver pludselig let. Andre, der forekom lette, er i virkeligheden vanskelige, og pludselig dukker der så nye ideer op. Man må på ny afpasse alt under hensyntagen til, hvad der sker under prøverne, og til det der skete dagen før eller to dage før. Indenfor film er det sådan, at selv den mindste rettelse medfører forandringer i hele resten af filmen. De, der ikke er hæmmede af at skulle forelægge enhver forandring i drejebogen for studiets ledelse, foretager altid rettelser. Sådan arbejder alle i dag. Man kan ikke opnå en perfekt scene, medmindre man retter på den under optagelserne.

Hvad synes De om Deres første film »Fear and Desire«?

Det er en meget dårlig amatørfilm. Jeg kendte intet til instruktion. Jeg var ikke engang klar over, *hvor* lidt jeg vidste. Filmen kom kun i distribution, fordi den var blevet lavet i 35 mm og var for dyr til bare at blive gemt væk i en skuffe. Udlejeren hed Josef Burstyn og han tog sig især af kvalitets- og forsøgsfilm. Han var den første, der åbnede en art cinema i USA. Han importerede bl. a. også Rossellinis film, som man endnu ikke kendte på det tidspunkt.

Var De, hvad man kalder filmtosset?

Ja, i allerhøjeste grad.

Var der en speciel filmkunstner, der påvirkede Dem lidt på det tidspunkt, eller som De syntes særlig godt om?

Jeg havde set så mange gode film, at der ikke var nogen bestemt instruktør, jeg foretrak fremfor andre. Faktisk spillede man meget få udenlandske film, indtil Josef Burstyn begyndte at importere Rossellini's film. Selvfølgelig viste »The Museum of Modern Art« også før den tid mange gode film. Fra tid til anden spillede man også franske film. Jeg husker f. eks. at have set »Hertugen ønsker natkvarter« med Louis Jouvet. En meget køn film. På det tidspunkt så jeg alt, hvad der var at se, d.v.s. alt hvad der blev vist. Der var en avis i New York ved navn P-M (den udkommer ikke mer), som havde en hel tætskreven side med alle New Yorks biografer – iberegnet dens fem forstæder – og alle deres programmer. Jeg husker, at jeg skulle læse den side meget omhyggeligt for at finde en film, jeg endnu ikke havde set. Hvis man ville se en Hollywood-film, var det ideelt at bo i New York, for på det tidspunkt gik de alle sammen i RKO's og Loew's biografkæder: nye programmer to gange om ugen med to film pr. forestilling. Blot ved at gå i de RKO- og Loew-biografer, der fandtes i ens eget kvarter, kunne man se otte nye Hollywoodfilm om ugen.

Synes De om de amerikanske film fra trediverne?

Nogle af dem er meget gode rent filmisk, når man ser bort fra emnet. De udstrålede en uvirkelig atmosfære af lethed og lykke. Mange er fremragende. Men netop fordi disse film fra begyndelsen var udtænkt med det ene formål for øje, var drejebøgerne så meget desto mere uærlige. Man kunne ikke tro på handlingsforløbet, fordi det fulgte et ganske bestemt ritual. Dog må man fastholde, at filmene var godt lavede, godt spillede og godt instruerede. De holdt tilskuerens interesse fangen under hele forestillingen, selvom resultatet ikke var et kunstværk.

Er der nogen filmmand fra den tid, De foretrækker fremfor andre? Vidor, Hawks o. s. v. . . .

Jeg kan ikke nævne et bestemt navn, jeg foretrækker. Størstedelen af dem har lejlighedsvis skabt en eller to gode film, men . . . jeg kan ikke med sikkerhed sige, at jeg synes om den ene eller den anden af de gamle Hollywood-instruktører.

Føler De Dem da mere influeret af europæisk filmkunst?

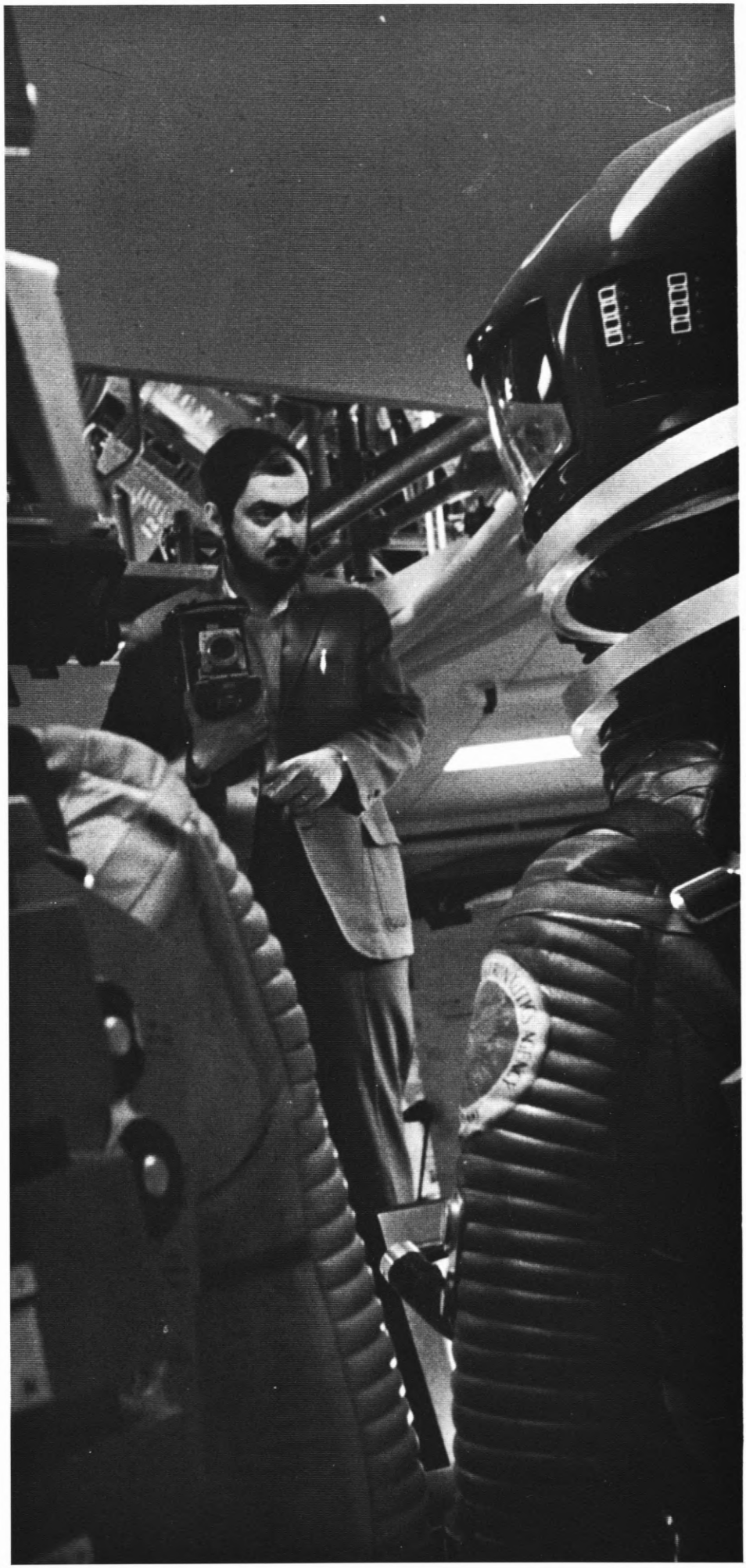
Nej. Eller rettere: jeg er simpelthen blevet influeret af alt, hvad jeg har set . . .

Foretrak De ikke desto mindre på det tidspunkt europæiske film? Fandt De dem ikke mere intelligente og mere frie?

Jeg havde så at sige intet set før slutningen af fyrrerne; men det er helt sikkert, at europæisk film var først med at forsøge at lave historier, der nægtede at gå på kompromis, og for hvem det ikke var saliggørende at skabe en verden fuld af lykke – et urealistisk billede af verden og menneskene. Jeg tror, at de europæiske film var de eneste og første, der virkelig for alvor forsøgte at bearbejde en historie.

Det er lidt mærkeligt, for de europæiske instruktører var selv inspireret af den amerikanske førkrigsfilm . . .

Størsteparten af de europæiske film, jeg så i Amerika, og som man betragtede som mesterværker, er faktisk temmeligt klodsede.



Kubrick under indspilningen af »2001«.

Men deres drejebøger er mere interessante end vore. På det tidspunkt gjorde filmene et meget dybt indtryk på publikum, fordi man endnu ikke var vant til den slags.

Det er utvivlsomt grunden til, at De besluttede Dem til at producere Deres film sammen med James Harris.

Jeg var så heldig at debutere, lige da TV gav filmbranchen store bekymringer. Grunden til de amerikanske films sterilitet var, at forretningsmændene fulgte deres egne personlige griller og kunne gennemtvinge deres pseudokunstneriske smag, fordi alt havde succes på det tidspunkt. Deres tilbagevendende argument var: »Hvordan kan De sige, at det er forkert, hvad vi gør, se bare alle de penge, vi tjener!« Men lige så snart fjernsynet begyndte, brød filmindustrien sammen. Jeg kan ikke lige huske det nøjagtige tal, men antallet af biografgængere blev mere end halveret på grund af fjernsynet. Det, der sker i dag, er, at et meget lille antal film tjener mange flere penge ind, end man før var ude for, og at de fleste andre film har underskud. Den gang gav alle filmene derimod penge – visse mere end andre – og producenterne var yderst tilfredse. De levede som en slags halvguder, mens de som tyranner herskede over deres studier. Ingen kunne overbevise dem om, at de tog fejl, eftersom de havde så stor succes med den type film.

Det var altså studierne og ikke instruktørerne, der var de ansvarlige?

Jeg kan forestille mig, at instruktørerne i Hollywood før TV's fremkomst måske kunne ordne sagerne enten ved at være elskværdige overfor studiochefen eller ved at vinde hans respekt. Men de kunne ikke forandre nok til, at der blev skabt såkaldt seriøse film. Nu hvor der er TV, og hvor visse film tjener enorme summer ind og andre næsten intet, må man være noget mere snu for at vide, hvad slags film, man skal gå i gang med. Og en dag fandt man ud af, at mange af de film, der havde succes, var blevet lavet af de bedste instruktører – en tanke man aldrig havde kunnet acceptere før. Dengang havde produceren altid det afgørende ord. Instruktøren var blot den øverste på arbejdsholdet: over fotografen, men alligevel blot et menigt medlem. Men så fandt de jo ud af, at det var instruktøren, der i virkeligheden lavede filmen og ikke produceren. Fjernsynet betød begyndelsen på instruktørernes og de uafhængige instruktør-produceres æra. Bortset fra nogle få undtagelser, er producere rent kunstnerisk temmelig passive nu og lader instruktøren arbejde, som han vil. De uafhængige producenter forsøger kun sjældent, for ikke at sige aldrig, at indtage den rolle, producenterne spillede i Hollywoods guldalder, hvor filmene var »deres« film, mens alle de andre: instruktører, b-fotografer, klippere og drejebogsforfattere ikke var andet end marionetter i deres hænder og de selv almægtige herrer. Det var latterligt; og så snart kvalitet blev det kriterium, man gik efter, fandt de ud af, at det især afhang af instruktøren, om en film blev god eller dårlig.

Hvordan var James Harris som producent?

Meget venlig. Vi var venner, og han helligede sig fuldstændigt den administrative side. Han talte ofte med mig om optagelserne, men forsøgte aldrig at gennemtvinge sine synspunkter. Selvfølgelig fandt han hurtigt ud af, at hvis man kan andet og mere, så er jobbet som producent ikke det mest tilfredsstillende inden for filmen. Altså besluttede han sig til selv at blive instruktør, og han lavede »Fremmed u-båd jages«, der var en virkelig god film.

Hvordan kan man bibeholde sin uafhængighed, når man arbejder med store studier som United Artists, M.G.M. o. s. v.?

Den sædvanlige fremgangsmåde er i dag følgende: de store selskaber står for udlejning og finansiering. Vi henvender os til dem med et projekt, en drejebog og et skøn over udgifterne, og de siger så ja eller nej. Hvis de accepterer, giver de en alle de penge, man har brug for; man laver filmen, som man vil, og derefter distribuerer de den. Det virker perfekt. Faktisk er der kun meget få selskaber med folk, der anser sig selv for kvalificerede nok til at gribe ind med hensyn til filmens kunstneriske ideer. Det er ikke som tidligere, hvor studierne havde folk ansat til at sige, hvad de syntes om filmene. De var studiets kunstneriske repræsentanter. Ingen forhindrer produktionschefen i at have sine egen lille idé om filmen og komme med kommentarer, men det er ikke mere hans væsentlige funktion.

Og censuren, som f. eks. Hay's Office anvendte?

Der har aldrig været politisk censur i Amerika. Man censurerer kun sex. Man har aldrig censureret vold, hvilket man måske burde have gjort – i det mindste en slags klassificering samt at visse film skulle forbydes for børn – og der har aldrig været politisk censur. Udlejerne havde påtvunget en slags censur. Hvis man kom til dem med en drejebog, der forekom dem chokerende anti-amerikansk, afslog de den.

Vil De sige noget om »Killer's Kiss«?

Den er bedre end »Fear and Desire«, men det er en temmelig idiotisk film. Der er et par gode ting i iscenesættelsen, men emnet er tåbeligt. Skuespillerne er også temmelig dårlige, og . . . hvad er en film værd, når historien er idiotisk og skuespillerne elendige?

Hvem fik Dem til at vælge den historie?

Mig . . .

De har altså samme mening om Deres to første film.

I begge tilfælde var jeg min egen fotograf, b-fotograf, klipper og klippeassistent . . . Det var meget lærerigt, for selv om jeg spredte mig over for meget, og selvom jeg betalte dyrt for ikke at have været tilstrækkelig opmærksom på f. eks. skuespillerinstruktion og på hvordan historien skulle behandles, lærte jeg trods alt meget om filmteknik. Jeg måtte selv sørge for lyden hele filmen igennem – hvert eneste næveslag, hvert eneste øksehug.

Interesserede De Dem ikke for personinstruktion?

For det første kendte jeg ikke så meget til det, og for det andet havde jeg ikke tid.

»Killer's Kiss« er momentvis en slags dokumentarfilm om New York.

På sin vis. Det er ikke nogen særligt dybtgående vision af New York. Det er simpelthen standardomgivelserne til en kriminalfilm, der foregår i New York. Det er en falsk dokumentarfilm. Avenuerne, reklamelysene der tændes og slukkes . . . Man mærker ikke rigtig New York. Filmen er forøvrigt ikke den første, der viser New York. Det eneste, der er værd at notere med hensyn til den film, er måske at det var første gang (og det er jeg ikke engang bombesikker på) at en fuldstændig privat finansieret film blev vist i biograferne, men jeg tør ikke sværge på, om det er rigtigt. Hvis filmen er noget værd, er det ud fra det synspunkt, og det er faktisk alt.

Blev filmen lavet som en reaktion mod den traditionelle kriminalfilm?

Jeg ved ikke mere hvorfor. På det tidspunkt var jeg meget interesseret i klipning, fotografering o.s.v. . . . Jeg troede, at hvis man havde gode billeder og god klipning, var det nok til at berettige en film, og jeg tror ikke, at jeg tog den særlig alvorligt. Jeg var så lykkelig over at komme til at lave en film overhovedet, at jeg var komplet ligeglad med story og deslige.

Og »Det store gangsterkup«?

Lionel Whites roman, »Clean Break«, som »Det store gangsterkup« var baseret på, var en god, hårdkogt spændingsroman. Forskydningen i den tidsmæssige kontinuitet fandtes også i bogen, hvilket gjorde den mere interessant end en almindelig kriminalhistorie. Det var det, der tiltrak os, foruden, selvfølgelig, at historien var intelligent.

I »Det store gangsterkup« har De for første gang Sterling Hayden med . . .

Han er en stor skuespiller. Det paradoksale er, at denne fabelagtige skuespiller ikke bryder sig særlig meget om at spille. Han påstår, at det er et arbejde, der ikke er en mand værdigt. Han er en bemærkelsesværdig personlighed, som man sjældent støder på. Han er som trådt ud af det 19. årh.

De har visse yndlingsskuespillere, hvis personlighed mærker de film, de er med i . . .

Når jeg har roller at besætte, rådfører jeg mig med en liste over hele verdens skuespillere! Selvfølgelig sker det, at jeg straks tænker på et bestemt navn, men jeg gennemgår alligevel dem allesammen, fordi man måske støder på en, man ikke havde tænkt på, og som måske netop er den, man har brug for. Jeg siger som regel til mig selv: »Hvordan ville den og den være i den rolle?« Jeg havde f. eks. set Slim Pickens (piloten i »Dr. Strangelove«) ti år tidligere i en western og fundet ham fantastisk. Jeg havde ikke glemt ham siden, så da jeg, tom i hovedet, satte mig til at gennemgå skuespillerlisten med henblik på »Dr. Strangelove« og stødte på hans navn, tænkte jeg: »Han ville være fantastisk«.

Dog kan man næppe forestille sig nogen anden end Peter Sellers som Dr. Strangelove.

Nej, det er faktisk rigtigt, at man får det indtryk efter at have set skuespillerne i rollen nogen tid. Der er mange roller, hvor forskellige skuespillere hver på sin måde kan finde frem til et meget interessant spil. Ingen anden kunne imidlertid have spillet Dr. Strangelove som Peter Sellers. Det var så utroligt perfekt. Jeg tror heller ikke, at nogen anden i verden besidder Sterling Haydens egenskaber, og det samme er tilfældet med George C. Scott og Slim Pickens. Men sådan noget finder jeg først ud af, når filmen er færdig.

»Ærens vej« er meget forskellig fra Deres to første film. Iscenesættelsen er mere sober.

Jeg tror ikke, at måden at filme på er så forskellig fra »Det store gangsterkup«. Ret beset er teknikken i de to film temmelig enkel. Jeg har i så høj grad som muligt forsøgt at økonomisere med teknikken. F. eks. må man, når man vil opnå en speciel virk-

ning benytte sig af den, hvilket er bedre end at fortsætte med at lave ting uden at give dem en mening og en begrundelse. Det vigtigste i »Det store gangsterkup« er efter min mening at vise i hvor høj grad, man kan lave en god film med et ret ligegyldigt emne.

De synes at have fulgt den traditionelle genreopdeling inden for amerikansk film.

Jeg tror ikke, at De kan finde nogen systematisk plan. Det er bare sket på den måde; jeg har lavet to kriminalfilm og tre om krigen, sådan er det bare . . .

Synes De, at et emne som f. eks. krig er mere interessant end en kriminalhistorie på grund af alle de muligheder, der står en åbne?

Det er klart, at skrig skaber situationer, der er meget dramatiske og yderst visuelle i en film. Under en krig gennemgår menneskene på kort tid en enorm spænding. I fredstid ville en sådan spænding forekomme kunstig og forceret, for alt ville foregå for hurtigt til, at man kunne tro på det. Krigsfilmen gør det altså muligt kort og klart at beskrive, hvordan en person eller en bestemt holdning udvikler sig. På den måde løses problemerne hurtigere.

Hvorfor indspillede De ikke »Ærens vej« i Frankrig?

Jeg ved ikke, om vi tog fejl, men vi mente, at den franske censur ikke ville give os tilladelse til at lave den.

De havde utvivlsomt ret, eftersom filmen er forbudt i Frankrig. Har De nogen kommentarer hertil?

Jeg synes, at det er forkert. Man burde ikke forbyde en film udelukkende af politiske grunde, især ikke når de skildrede begivenheder ligger så langt tilbage. Selv ikke af statslige hensyn forekommer det særligt fornuftigt. Det er jo en storm i et glas vand, for selv med éns bedste vilje kan man ikke forestille sig, at den skulle kunne sætte en debat igang halvtreds år efter! Det er latterligt. Det var idiotisk gjort af censuren. Man ville trods alt ikke kunne finde på at forbyde »Intet nyt fra vestfronten«. Jeg kan ikke tro, at blot fordi en film er imod krigen . . . jeg tror nemlig slet ikke, at film påvirker folk i så høj grad – desværre! De kan højst stimulere en udbredt ideologisk bevægelse, men jeg kender ingen film, der har en virkelig indflydelse på de politiske begivenheder.

Tag f. eks. »Dr. Strangelove«: problemet er tværtimod, at man meget ofte kun henvender sig til de mennesker, der allerede er interesserede. De mennesker, der holder af filmen, var allerede optaget af problemet, før de kom og så den. Det er kun en yderst marginal gruppe, der bryder sig om filmen uden at have tænkt over problemet før. Filmen har ikke haft nogen konkret betydning – se blot på den nuværende verdenssituation.

Kunne De have lavet en lige så voldsom film om en aktuel krig, hvor USA var involveret?

Tænker De på Vietnam-krigen? Ja, det tror jeg. Men problemet vil altid være det samme: udlejeren ville sige til mig: »Jeg beklager, men jeg bryder mig altså ikke om filmen«, fordi hans private patriotisme ville være krænket. Men hvis man f. eks. selv har midler til at finansiere filmen, kan den ikke

Øverst: Kirk Douglas som oberst Dax i »Ærens vej«. Nederst: eksekutionsscenen i »Ærens vej«.

censureres af politiske grunde. Ud fra det synspunkt kan man i USA frit kritisere, hvad man vil. Der er ingen lov, som tillader at censurere en film af politiske grunde.

De stod dog trods alt friere ved at lade handlingen foregå i Frankrig under krigen i 1914.

Nej, det ville have været lige så let, hvis det havde drejet sig om USA's historie; der er blot den forskel, at amerikanerne ikke skød mytteristerne ned under den første verdenskrig! Og De ved, at drejebogen blev skrevet med henblik på den franske hær. Det hele lå inden for denne meget præcise ramme.

Interesserer den historiske situation Dem for dens egen skyld?

Folk siger ofte, at de er imod krig, men helt så enkelt er det jo ikke, for hvad de almindeligvis mener, er, at de er imod de absurde krige. Det ville i realiteten have været meget vanskeligt at finde én eneste sand pacifist, der var imod krigen mod Hitler. Det samme gælder for de mennesker, der er imod dødsstraf, og som ikke forsøgte at redde Eichmann ved at demonstrere i gaderne og råbe: »Red Adolf Eichmann!« Det ejendommelige ved første verdenskrig var, at den ikke var motiveret, og at den ikke tjente noget formål – undtagen at skabe betingelserne for den anden. Det er et slående eksempel – måske det mest håndgribelige – på en absurd, meningsløs krig, der kom igang ved et uheld; ingen af de europæiske lande bestemte sig med fuld fortsæt for krigen eller var klar over, hvor alvorlig den ville blive. Selvfølgelig var der gået en lang fredsperiode forud, og hele verden var overbevist om, at der aldrig mere ville blive krig. Man behøvede ikke noget pas for at rejse i Europa i denne utopiske periode før krigen. På sin vis er det eneste interessante ved første verdenskrig, at den tjener som en lærestreg for vor tid. Folk forstår ikke, at vor sikkerhed bliver mindre og mindre, efterhånden som fredsperioden bliver længere og længere. Risikoen for krig bliver sandsynligvis større i en lang fredsperiode, for folk tager ikke truslen så alvorligt.

I »Ærens vej« er Kirk Douglas' erfaring fuldstændig negativ. Derved adskiller den sig fra andre anti-krigsfilm, som f. eks. »Modets røde kokarde«.

De har faktisk ret i, at »Modets røde kokarde« ikke er en rigtig anti-krigsfilm, men så kan man jo spørge sig selv, om den ikke har lige så megen værdi som så meget andet? Jeg tror, at man ved at foregive, at krigen ikke er spor tiltrækkende, spændende eller forædlende, vedligeholder noget af den forvirring, der eksisterer hos ungdommen. Sandheden er jo, at hvis de ikke bliver dræbt, såret eller der sker andre alvorlige ting med dem i krigen, er der mange, som finder fornøjelse i den. For dem er det en lejlighed til at brillere. Bagefter mindes de med længsel den periode, de betragter som den vigtigste i deres liv. Hvis vi laver film, hvor krigen er fremstillet som et helvede, noget frygteligt fuldt af dødsråb, tror jeg, at folk siger til sig selv, at selvfølgelig kunne det ske, hvis man var uheldig – men inderst inde håber de, at det kun sker for de andre, og at de selv opnår store hædersbevisninger. Derfor ville det ærligste og mest realistiske billede af krigen være en blanding af alle disse ting, og jeg tror, at den såkaldte anti-krigsfilm, hvor alt er grimt og frygteligt, ikke viser alle aspekter af sandheden. Og alt, hvad der ikke er helt igennem sandt, er ikke særligt godt på film. Faktisk husker jeg ikke at have set én eneste stor film om krig. Den eneste fantastiske historie om krig er »Illiaden«.

Er det lidt af et tilfælde, at oberst Dax i »Ærens vej« bliver klar over krigens vanvid?

Nej, han ved lige fra begyndelsen, at angrebet er dømt til at slå fejl, og at en del mennesker kommer til at dø uden grund. Det skete hele tiden under krigen i 1915. Størsteparten af mændene i skyttegravene vidste, at ethvert forsøg uigenkaldeligt var dømt til at slå fejl. Men de var nødt til at gøre forsøget alligevel. Således måtte også oberst Dax gøre sit forsøg på trods af alt og i fuld bevidsthed om, at situationen var håbløs.

Hvilken mening har De haft til hensigt med filmens sidste scene, hvor den tyske pige synger foran soldaterne?

Det er en temmelig kynisk-romantisk film. Oberst Dax opdager faktisk den menneskelige natur i dens hæsligste form hos sine nærmeste, mens han ser en lysstråle hos de andre. Mennesket er jo i stand til at udføre såvel de grimmeste som de smukkeste ting.

Ligesom den komiske effekt med »We Will Meet Again« i slutningen af »Dr. Strangelove«?

Det var nu snarere satirisk ment.

Intet i »Ærens vej« appellerer til publikums medfølelse. Det drejer sig om en meget klinisk beskrivelse af krigen.

Hvis sentimental betyder »noget der indgiver falske følelser«, har jeg forsøgt at undgå det. Hvad angår den vægt, man ønsker at give menneskelige tragedier, da er det i realiteten et spørgsmål om smag. Når man står for at skulle filme en frygtelig situation, kan man let forestille sig, hvad folk vil føle. Man må ikke give efter for lysten til at vise, *hvor* trist det er. Jeg tror, at man uden ydre tegn forstår, hvor rædselsfuldt det er for de mænd der står midt i krigen, men det er ikke – om jeg så må sige – udnyttet.

Billederne i filmen er meget gennemtænkte – således de lidt ekspressionistiske scener med Kirk Douglas. Havde De nogen andel i det?

Jeg stod selv bag kameraet i mine første film. Men hensyn til de andre har jeg altid forklaret kameramanden, hvad jeg ønskede: kontraster, hvad slags lampe, lysets placering o.s.v. Det var faktisk ret interessant i denne film, for fotografen talte ikke engelsk, og jeg ikke tysk. Det var utroligt så lidt, vi behøvede at sige til hinanden – kun ting som »lysere« eller »mørkere«, og alligevel er der næsten intet i filmen, der ikke er, som jeg ønskede det.

De meget lange travellings i balscenen er ganske nøje gentaget i skyttegravene for at modstille de to steder. Beundrede De ikke Ophüls meget på det tidspunkt?

Nej. Man må tilpasse de tekniske fremgangsmåder til hver enkelt situation. Ophüls var uden tvivl den bedste til at lave et analytisk bilede i én bevægese, som aldrig syntes at ville ende. Han har sikkert været nødt til at flytte dekorationerne for at kunne skifte kameraplads. De to af hans film, jeg synes bedst om er »Madames juveler« og »Kærlighedens glæder«. Jeg var meget skuffet, ja endog deprimeret, da jeg så »Lola Montès«. Man kan forestille sig de problemer, han må have haft, da han optog den. Jeg synes, at det er en frygtelig dårlig film, der ligner ham meget lidt, og jeg tror, at det må skyldes andre menneskers indblanding.

Jeg mener at huske, at generalens besøg i skyttegravene er optaget i et eneste billede, der varer meget længe.

I 1914 havde man i skyttegravene det, man kalder et gangbræt, og vi anbragte simpelthen dolly'en på det. Når man laver den slags i et eneste billede, får man et bedre indtryk af omgivelserne. Selvom folk ellers ikke lægger mærke til afstande, kan de i alle tilfælde ikke undgå at bemærke skyttegravens længde.

Foretrækker De at filme udenfor atelier – som i »Ærens vej« – når emnet kræver en vis realisme?

Nej. Jeg tror, at udeoptagelser, hvis det er det, De mener, kun er påkrævede, når stedet passer helt fremragende til at arbejde på, og når det ikke er muligt at opbygge de rigtige omgivelser i studiet. Hvis en skuespiller regner med hjælp fra autentiske omgivelser, er han sandsynligvis ikke nogen særlig god skuespiller. Men jeg kan godt lide at arbejde uden for atelier, fordi det er så vanskeligt at genskabe de rigtige detaljer i et studio. Tag f. eks. dette skrivebord: man skulle tro, at det ville være en let dekoration at lave, men man er aldrig i stand til at anbringe tingene på bordet, som de virkeligt burde stå. I timevis kan man forsøge at finde ud af, hvorfor de er anbragt lige netop på den måde. Fordi de har været brugt, er der noget i deres uorden, der er umuligt at genskabe. Og det er netop, hvad man finder uden for atelier: en realisme der er gennemført indtil mindste detalje.

Efter »Ærens vej« opgav De planen om »Når mænd hader«, som De skulle lave for produktionsselskabet »Marlon Brando«.

Kort fortalt var sagen følgende: Jeg arbejdede sammen med ham og Calder Willingham på manuskriptet i seks måneder. Det hele gik dårligt. Historien var ikke særlig god, vi kunne ikke blive enige om noget som helst, og mit forhold til Brando hørte ikke ligefrem til de varme. Derfor rejste jeg.

De har også lavet et udkast til M.G.M. baseret på »The Burning Secret«.

Det blev kasseret, fordi man ikke brød sig om det. På det tidspunkt ville jeg ikke selv producere filmen. Men det kunne være blevet en meget fin film. Emnet var interessant.

Bryder De Dem om »Spartacus«?

»Spartacus« er den eneste film, jeg ikke har haft fuldstændig kontrol med. Jeg var blot en instruktør, man havde ansat – næsten i den gode gamle Hollywood-tradition. Kirk Douglas var producent, og han, Dalton Trumbo og produktionslederen Eddy Lewis stod helt og holdent for drejebog og valg af skuespillere.

Jeg synes, at der er gode ting i »Spartacus«, men emnet er vanvittigt. Filmen kom efter den lange magre periode, der fulgte efter »Ærens vej«.

I mellemtiden havde jeg skrevet en drejebog til Kirk Douglas, som han ikke brød sig om og derefter synopsis til en film, der foregik under den nordamerikanske borgerkrig, der imidlertid blev opgivet. Endelig arbejdede jeg som sagt sammen med Marlon Brando i seks måneder. Der var gået næsten to år, hvor jeg intet havde lavet siden min

James Mason og Shelly Winters i »Lolita«.

sidste film. Så da Kirk tilbød mig at lave »Spartacus«, tænkte jeg, at jeg måske kunne få noget ud af den. Men erfaringen viser, at hvis det ikke udtrykkeligt står i kontrakten, at ens beslutninger vil blive respekteret, så bliver de det ikke. Jeg mente, at mange ting i drejebogen ville vinde ved at blive forandret under optagelserne, men det skete ikke.

De mener altså, at Kirk Douglas og Dalton Trumbo er filmens virkelige ophavsmænd?

Dalton Trumbo skrev drejebogen, og Kirk Douglas sagde ja eller nej.

Har filmen på grund af Dalton Trumbo nogen politisk betydning?

Det tror jeg ikke. Jeg synes, at det er en dårlig, noget summarisk behandling af en historisk person.

I lighed med mange af Deres andre film, begynder »Spartacus« med at afsløre, at revolutionen har slået fejl, hvilket tager noget af spændingen.

Flash-back'et blev klippet ind, fordi man var bange for, at folk skulle blive for skuffede over de sidste scener, hvis de ikke på forhånd vidste, at Spartacus ikke havde heldet med sig. Man ræsonerede altså som sådan: »Det ville være klogt at vise det allerede i begyndelsen, for de fleste mennesker har faktisk aldrig hørt om Spartacus, og de kunne jo tro, at filmen ville slutte med en happy end«.

Med hensyn til »Lolita« er forskellen mellem romanen og filmen også, at filmen er præsenteret som et flash-back. Hvorfor?

Et af de problemer, filmen rejste på fortællerplanet – og det er forblevet et problem i filmen på trods af forandringer – var, at hele fortællingen hvilede på spørgsmålet, om Humbert Humbert kommer i seng med Lolita og hvornår. Når først det er sket, er problemet løst, og det nye spørgsmål bliver, hvad der derefter vil ske, og hvem denne mærkelige Quilty er, som hele tiden dukker op. Da jeg talte med Nabokov, anførte jeg, at hvis man begynder med mordet på Quilty, uden at man rigtig ved, hvorfor Humbert Humbert dræber ham, vil folk blive meget mere interesserede i ham, og der vil skabes en vis spænding, hver gang han dukker op i fortællingen. Derfor besluttede vi at begynde med mordet. En anden grund var også, at i bogen viser mordet på Quilty, at Humbert Humbert elsker Lolita, men at han først bliver klar over det til allersidst, hvor han ser hende igen: nymfen er forsvundet, og tilbage er en gravid kvinde. Han mindes da alle de spørgsmål, han stillede sig selv tidligere: »Hvad skal jeg gøre, når hun bliver gammel o.s.v. . . .« Lolita blev, hvad han frygtede, hun ville blive – det han dengang mente ville blive grunden til, at han ville forlade hende – men netop i det øjeblik finder han ud af, at han elsker hende. Ved at placere mordet i begyndelsen, mente jeg således at gøre det særlige punkt klarere i slutningen. Desværre tror jeg, at det i filmen var for tydeligt, at han elskede hende hele tiden, fordi man ikke som i bogen kunne følge alle hans erotiske tanker. I bogen kunne man tro på, at alt, hvad han ville, var at komme i seng med hende . . . Han tænkte ikke på andet. Men eftersom alle disse ting ikke kunne vises i filmen (han kunne hverken tænke på dem eller udføre dem), blev den interesse, han viste Lolita, straks betragtet som en slags kærlighed og ikke blot som kødeligt begær. Derfor mener jeg også, at filmen på det punkt har tabt i værdi, netop på grund af umuligheden i at vise selve erotikken. Det er det eneste, der skuffer mig i filmen. Hvis der hele tiden havde været et stærkt erotisk element til stede, ville filmen have været bedre.

Var det umuligt at lave en sådan film?

Det var allerede næsten umuligt at få filmen ud, som den var. Og det er en skam; jeg tror, at mange blev skuffede, fordi de netop havde hørt tale om de problemer, »Lolita« havde haft med hensyn til udlejning, og så viser det sig, at der ikke er det mindste chokerende i filmen. Filmen respekterede trofast bogens personer og deres psykologi, men den havde overhovedet ikke det voldsomme seksuelle islæt, som den burde have haft.

Desuden forekommer Sue Lyon også ældre end bogens Lolita.

Det siger alle, men det synes jeg nu ikke. Den bedste beskrivelse af Lolita, er den, bogen giver af pigen Annabella, hende Humbert Humbert elskede som helt ung, hun er tolv år og syv måneder gammel. Han giver en beskrivelse af hendes fysik, der ikke afviger ret meget fra Sue Lyons udseende. Jeg mener faktisk, at Sue Lyon ikke ser ud til at være meget mere end tretten år gammel. De fleste forestiller sig Lolita som en lille pige på ti år. Men når man ser rigtigt på en tretten års pige, ser hun så sandelig ikke ud som et lille barn.

Da Raymond Haine interviewede Dem under indspilningerne af »Ærens vej« sagde De, at De var »en meget stor modstander af at forsøge at filmatisere gode romaner«. Hvad fik Dem til at lave filmen »Lolita«, som De selv skrev drejebogen til sammen med James Harris?

Jeg tror, at det er muligt at lave en stor film baseret på romanen »Lolita«. Når filmen er en fiasko, beror det udelukkende på,

at der ikke findes nogen erotik i den. Sædvanligvis kommer det helt an på romanen, om den kan filmes eller ej. Jeg tror, at der findes store romaner – især inden for det 19. århundredes roman-tradition – hvor bogens opbygning er så indviklet, hvor der er en sådan blanding af minder, forfatterkommentarer o.s.v. at den ikke ville kunne filmatiseres. »Lolita« derimod er faktisk en enkel, rørende beskrivelse af visse begivenheder. Jeg troede, at det var muligt at filmatisere den.

Har De forsøgt at overføre forfatterens litterære stil?

Man kan ikke overføre den enestående dybe glæde, man føler ved at læse Nabokov. Det er umuligt. Men det forekom mig, at man kunne indfange noget af personerne og deres situation. Det drejer sig jo trods alt om en temmelig usædvanlig situation. Men det er både sikkert og vist, at man ikke kan omskrive en forfatters litterære geni.

I modsætning til romanen, der som centrum har Humbert Humberts begær efter Lolita, er Deres film snarere en satire over »the American way of life« og et portræt af den amerikanske puritanisme, hvilket ikke i så høj grad indgik i romanen.

Det er helt rigtigt, men mit hovedformål var at forblive bogens ånd tro.

Men ved at dræbe Quilty døver Humbert Humbert sin skyldfølelse.

Jeg har aldrig selv brudt mig om – og det gælder især »2001« – at opstille en kritisk analyse af mine film og mine hensigter. Man kan sige en masse sande ting om et kunstværk, men man når jo ikke videre af den grund, og man rammer ved siden af på en masse andre punkter.

Havde De da ikke til hensigt at kritisere den amerikanske livsform?

Det var ikke mit hovedformål, men selvfølgelig dukkede det da op under arbejdet med filmen. Man begrænser jo sig selv ved i klare ord at ville udtrykke sandheden, at ville sige: »Se her, mit mål var at kritisere det amerikanske samfund«. Især når man går igang med en så mangesidet, en så strålende og så fantastisk sand bog som »Lolita«.

Hvis bogen i bogstaveligste forstand var blevet bearbejdet for biograflærredet, ville det være blevet en meget lang film. Hvad fik Dem til at vælge visse begivenheder fremfor andre?

Jeg plukkede alt af interesse ud, alt der kunne uddybe personerne, samt historiens hovedidé. Jeg finder det meget interessant, at en amerikansk kritiker, Lionel Trilling, om bogen har sagt, at den er det 20. århundredes første kærlighedshistorie. Definitionen, der får ham til at drage en sådan konklusion, er følgende: »For at skabe en virkelig stor kærlighedshistorie, må de elskende afskære sig fuldstændig fra det samfund, hvori de lever. Det ligger i sagens natur, at deres forhold må afskære dem, må få dem til at bryde med et samfund, de chokerer. For eksemplets skyld nævner jeg Madame Bovary, Anna Karenina, Romeo og Julie o.m.«. Og i det 20. århundrede bliver et sådant forhold sjældnere og sjældnere. Der findes ikke mere ting, der berettiger samfundets bandlysning. Hverken ægteskabsbrud, homoseksualitet eller andet. Men i dette tilfælde var der endelig en situation, hvor de elskende på grund af deres forhold stod uden for samfundet og fuldstændig lukkede sig ude fra det. Derfor sagde han, at »Lolita« var det 20. århundredes første kærlighedshistorie.

Altså er det alligevel en kritik af det amerikanske samfund.

Nej, ikke udelukkende af det amerikanske samfund, men af et hvilket som helst samfund, for jeg personlig kender ikke mange steder, hvor en halvtredsårig mand kunne stå i forhold til en tolvårig pige, uden at det faldt folk for brystet!

Scenen i filmen, hvor Humbert Humbert hører om Dolores Hazes død, mens han ligger i sit badekar, findes ikke i bogen.

I bogen sad han vist og drak nede i kælderen. Jeg syntes, at det andet var morsommere.

Var det improviseret?

Det stod ikke i drejebogen. Jeg fik ideen under prøverne. Nabokov syntes imidlertid om filmen, han fremkom ikke med nogen kritik; han var yderst tilfreds med den. Og det på trods af, at filmen ikke helt fulgte hans manuskript. Om ikke så længe udgiver han sit eget manuskript. Ikke som en skjult protest, men fordi han synes, at der er så mange forskelle mellem hans og vore, at det er umagen værd at udgive den. Men han synes om filmen; han er meget tilfreds med den.

Kan De nævne nogle eksempler på, hvad De har forandret?

Jeg kan ikke huske det lige nu, men enormt mange ting. Det var især for at udvælge de begivenheder, som vi havde besluttet at beholde i drejebogen. Hvad jeg mener hermed er, at der findes meget få ting i drejebogen, som ikke allerede er i bogen. Derfor kan man på sin vis også sige, at alt er taget fra bogen. Men Nabokov har i nogle tilfælde udvalgt andre passager i bogen og givet dem en ny dramatisk betydning.

F. eks. billedsekvensen i begyndelsen, hvor Humbert Humbert kommer for at dræbe Quilty?

Det er noget andet. En del af dialogen er bibeholdt, men forandringen ligger i dekorationerne, som f. eks. bordtennisspillet lige efter o.s.v.

Tror De, at filmen var blevet anderledes, hvis Peter Sellers havde spillet Humbert Humbert og James Mason Quilty?

Jeg tror, at ikke så få af de beslutninger, man tager vedrørende en film, har det som historien om den engelske skoledreng. Han bliver spurgt:

»Hvorfor kravlede du op i flagstangen og hængte lærerens hat derop?« og han svarer: »Lige i øjeblikket syntes jeg, at det var en god idé«.

Mange af de ting, der findes i en film, kan ærligt og redeligt kun forklares med, at man i det bestemte øjeblik syntes, at det var en god idé! Det er ganske indlysende, at man handler pr. instinkt. Man har visse ideer, tænker på visse ting, som gør, at man beslutter sig til det og det. Men man arbejder for hurtigt og for mange timer om dagen til at være fuldstændig klar over, hvorfor man handler, som man gør.

I »Lolita« bruger De påny meget lange billeder. Er det for at gøre spillet mere naturligt?

Ja. Man hjælper altid en skuespiller ved at gøre billedet længere. Man må skabe et kompromis mellem den filmiske stil, man ønsker, og skuespillernes spil. Charlie Chaplin er det perfekte eksempel herpå. Han har ingen filmisk stil, men den historie, han filmer, er 100 % rigtig. For Eisenstein gælder det diametralt modsatte: 100 % stil og en meget dårlig historie. Med undtagelse af balletscenen er »Alexander Nevski« en temmelig tåbelig film. Her er det 100 % form og 0 % emne. Jeg synes, at det er en meget interessant forskel.

Forsøger De selv at finde den gyldne middelvej?

Jeg gør aldrig noget forsøg på at finde et dårligt emne!

Emnet er det vigtigste. Jeg mener ikke, at formen bør være i modsætning til det, man forsøger at udtrykke. Hvis en scene først og fremmest er en spillescene, og skuespillernes følelser udgør 90 % af det, man ønsker at sige, må man gøre sit yderste for, at skuespillerne når det resultat.

Og Deres første film?

Fifty-fifty! Men jeg synes, at der i »2001« findes en god ligevægt mellem form og indhold – de er tilpasset hinanden.

I »Ærens vej« brugte De en stil så neutral som mulig til et temmelig voldsomt indhold.

Ja. »Ærens vej« hører ind under den filmtradition, der har sine rødder i teatret. Det er især mennesker, der *taler*. Der er kun få scener, hvor handlingen er det vigtigste, og disse bliver derved til meget smukke filmscener, som f. eks. henrettelses- eller kampsekvensen.

Men det er i bund og grund en dialogfilm. Det, jeg holder så meget af ved »2001«, er, at den fuldstændig undgår teaterstilen i den måde, historien bliver fortalt på.

Og »Lolita«?

Den havde stor lighed med et teaterstykke.

De havde trods alt forenklet romanens dialog.

Ja, men man må trods alt konstatere, at det er teatermæssigt opbyggede scener, der får handlingen til at skride fremad, og som gør os fortrolige med personerne. Kameraet tjente til at vise visse ting, men selve scenetypen stammer fra teatret.

Ønsker De ikke mere at lave den slags film?

Det ved jeg ikke endnu. Måske. Om en film er handlingspræget eller ej har ikke noget at sige. Problemet er: »Findes der en måde at fortælle en historie på, så den i højere grad henvender sig til øjet end til øret«? Og hvad der som oftest sker, er, at man tager sig selv i at filme en scene på en interessant måde, mens scenen ville have været om ikke lige så god så dog temmelig god, hvis blot skuespillerne havde spillet godt, og man havde anbragt kameraet i et hjørne. For det er jo faktisk – desværre – gennem øret, at man kommunikerer med sit publikum. Og hvis man på den ene eller anden måde kan undgå det, ja så meget desto bedre.

»Dr. Strangelove« er i mindre grad en dialogfilm.

Tværtimod. Dialogen er meget vigtig, og den måde, skuespillerne taler på, kan ingen oversættelse gengive. Jeg vil ikke sige, at filmen er værdiløs, men hvad der i dag interesserer mig er at lave film, hvor kommunikationen i langt højere grad sker ved hjælp af billeder og musik end ved ord.

Har De i »Dr. Strangelove« holdt Dem tæt op ad Peter Georges roman »Red Alert«?

Ja, med hensyn til intrigen. Peter George havde en virkelig genial intrige, som vi mere eller mindre bibeholdt. Men det var en al-

George C. Scott i Dr. Strangelove«.

vorlig spændingsroman og ikke en komedie.

Hvem fandt på at gøre det til en komedie? Terry Southern, forfatteren af »Candy«, eller De selv?

Det gjorde jeg. Terry Southern kom med på filmen fire uger før vi begyndte at optage og skrev nogle ekstra dialoger. Det skete faktisk på en temmelig mærkelig måde. Jeg gik og ledte efter ideer og tænkte: »Hvad ville der ske i virkeligheden, hvis . . .? Men det går nok ikke, for det virker komisk.« Og sådan blev det ved. Mens jeg sad og arbejdede på drejebogen sagde jeg tit til mig selv: »Nej, det her kan vi ikke beholde, for folk begynder bare at le«. Og efter nogle ugers forløb blev jeg klar over, at alle de gode ideer, alle de sandsynlige ting, virkede latterlige. Efterhånden stod det mig klart, at jeg meget hellere måtte anvende sort humor. Genren passede meget bedre til mine ideer. Og denne specielle situation er jo netop skabt af gensidig foragt, det umulige i at kommunikere, kludder inden for embedsvæsenet o.s.v. – ingredienser der alle er bestanddele af komedien.

Fandtes telefonscenen med generalen (George Scott) og hans elskerinde i romanen?

Nej, nej. Selve intrigen var det eneste, vi bibeholdt: hvorledes generalen omstyrtede systemet, hvordan det lykkedes ham at overbevise basen, hele historien om koden og dens løsning.

Var koden i bogen ikke et ordspil som i filmen?

Nej. Koden var P.O.E., »Peace on earth« eller O.P.E., »hope«.

Filmen svinger hele tiden mellem ret uvirkelige scener og meget realistiske parallelle scener.

Jeg syntes, at det ville være umagen værd at forsøge at gengive den grad af realisme, som man finder i drømme. Historien er et slags mareridt – et realistisk mareridt. Og den indeholder samme portion realisme og uvirkelighed som en drøm. Alt foregår på et meget realistisk plan, men pludselig sker der en lille meget mærkelig ting.

General Ripper forekommer ligeså vanvittig som Mandrake.

Det er han også. Man behøver bare at lytte til, hvad han siger. Han er psykopat. Han har paranoide tvangstanker. De andre personer er blot excentriske.

Og Dr. Strangelove?

Han er ikke psykopat. Alt, hvad han siger, er sandt. Han udtrykker det på en lidt mærkelig måde, men alle hans ideer om, hvordan man kan redde den menneskelige race er rigtige. Det er ikke særligt tiltalende, men det er sandheden.

Improviserede De meget?

Ja, mange scener. Peter Sellers er måske nok den skuespiller, der reagerer bedst, når man begynder at improvisere. Hans talent når sine absolutte højder i den groteske genre: Han har mere sans for grotesk humor end de fleste mennesker, jeg kender. Hvis man havde bedt andre om at lave det samme, som han gør i filmen, ville de have betragtet én som gal. Peter Sellers derimod bliver meget begejstret og morer sig over sådanne ideer.

Fandt han på detaljen med Hitlerhilsenen alene?

Vi fandt ud af den sammen. Jeg husker ikke, hvordan det gik til, men blot at vi i hvert fald ikke havde talt om det dagen før optagelserne. Vi havde aftalt, at hans arm hele tiden skulle hænge ned langs siden. Men hvordan vi fik den anden idé, husker jeg ikke mere . . .

Alle Deres film begynder med en »off voice«, der giver et objektivt resumé af situationen.

Det er simpelthen for hurtigt og straks fra begyndelsen at gøre tilskuerne problemet klart. Det er såmænd det hele. Jeg går ind for enhver teknik, der hjælper til at fortælle en historie! Det siger sig selv, at det ikke er af æstetiske grunde, men et spørgsmål om effektivitet.

Medfører det, at De tvinger Dem selv bort fra den traditionelle, dramatiske film, at De med tiden ønsker at lave en slags dokumentarfilm?

Man kan kun lave falske dokumentarfilm. Det vinder man ikke meget ved. Alle film er på sin vis falske dokumentarfilm. Man forsøger at nærme sig virkeligheden mest muligt, men det *er* jo ikke virkeligheden. Der er folk, som i den grad har skabt en dokumentarisk illusion i deres film, at det både narrede og fascinerede mig. »Slaget om Algier« gør f. eks. et meget stort indtryk. Jeg holder af at se dokumentarfilm. Jeg synes vældigt godt om »La section Anderson«, der er lavet af en franskmand og handler om en amerikansk militærafdeling. Den var fantastisk. Men jeg havde ikke selv lyst til at lave noget lignende.

De brugte megen tid til at indsamle en enorm, meget præcis og meget teknisk dokumentation til »Dr. Strangelove«, og alligevel lavede De en ikke-realistisk film.

Som jeg sagde lige før, ligner stemningen i filmen mere en drøm end noget andet, og hvis vi havde haft til hensigt at lave noget »dokumentarisk«, ville det have betydet, at vi begrænsede os selv. Det afhænger også af, hvad man kalder dokumentarfilm. For ønsker man virkelig at lave en rigtig dokumentarfilm, må man også besvare spørgsmålet: »Ved personerne i filmen, at der er kamera til stede?« Man har nemlig aldrig lavet en film, hvor personerne ikke var klar over det. Det er meget vanskeligt. Hvis der er en dialogscene, skal personerne så kigge ind i kameraet og tale til det? Skal fotografen med i scenen? Hvis man driver det ud i den yderste konsekvens, ender man med at kræve, at skuespillerne i enhver dokumentarfilm skal tale til fotografen eller bede ham om at forlade værelset o.s.v. En sådan respekt for virkeligheden er et klodset, formelt krav. Det er bedre, at kameraet er et slags magisk øje. Ingen ved, hvorfor det befinder sig netop der, og det har heller ingen særlig stor betydning.

I »Lolita« og »Ærens vej« fulgte man hovedpersonens subjektive synspunkt. I »Dr. Strangelove« har De givet fuldstændig afkald på den form for fortællemåde.

Nej, jeg er ikke enig heri. I en roman findes der forskellige perspektiver: forfatterens, måske hvad folk har fortalt forfatteren, personernes tanker, deres viden om hinanden. Men enkeltpersonperspektivet er trods alt det fremherskende selv i romaner.

Hvorfor har De givet alle personerne i »Dr. Strangelove« øgenavne?

For at satirisere og fornærme. Og for at være grov.

Øverst: Sterling Hayden i »Det store gangsterkup«. I midten: Kirk Douglas og Laurence Olivier i »Spartacus«. Nederst: fra »2001«s epilog »The Dawn of Man«.

2001

Kubrick under indspilningen af »2001«.

CREDITS OG NOTER

NATIONALITET: England/USA
DISTRIBUTION: Metro-Goldwyn-Mayer
PRODUKTION: Metro-Goldwyn-Mayer. En Stanley Kubrick produktion
PRODUCER: Stanley Kubrick
ASSOCIATE PRODUCER: Victor London
INSTRUKTØR: Stanley Kubrick
MANUSKRIPT: Stanley Kubrick og Arthur C. Clarke efter Arthur C. Clarkes novelle »The Sentinel«
CHEFFOTOGRAF: Geoffrey Unsworth
KAMERAOPERATØR: Kelvin Pike
EKSTRA FOTO: John Alcott
FORMAT: Super Panavision 70
FARVEPROCES: Metrocolor
PRODUKTIONSTEGNERE: Tony Masters, Harry Lange og Ernie Archer
ARKITEKT: John Hoesli
KLIPNING: Ray Lovejoy
SÆRLIGE EFFEKTER planlagt og instrueret af Stanley Kubrick
SÆRLIGE EFFEKTER kontrolleret af Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson og Tom Howard
VIDENSKABELIG KONSULENT: Harry Lange
MUSIK: »Also Sprach Zarathustra« af Richard Strauss. Spillet af Berlin Filharmoniske Orkester dirigeret af Karl Boehm. »Requiem for Soprano, Mezzo-Soprano, Two Mixed Choirs and Orchestra« af Gyorgy Ligeti. Spillet af The Bavarian Radio Orchestra dirigeret af Francis Travis. »Lux Aeterna« af Gyorgy Ligeti. Spillet af the Stuttgart Schola Cantorum dirigeret af Clytus Gottwald. »An der schönen blauen Donau« af Johann Strauss. Spillet af Berlin Filharmoniske Orkester dirigeret af Herbert Von Karajan. »Gayane Ballet Suite« af Aram Khachaturian. Spillet af The Leningrad Philharmonic Orchestra dirigeret af Gennadi Rozhdestvensky. »Atmospheres« af Gyorgy Ligeti. Spillet af Sudwestfunk Orchestra dirigeret af Ernest Bour.
TONE: Winston Ryder
KOSTUMER: Hardy Amies
MAKEUP: Stuart Freeborn
INSTRUKTØRASSISTENT: Derek Cracknell
MEDVIRKENDE: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dr. Heywood Floyd), Daniel Richter (Moonwatcher), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Frank Miller (Mission Controller), Penny Brahms (Stewardess), Edwina Carroll (Stewardess), Alan Gifford (Poole's Father), Douglas Rain (The Voice of Hal), Edward Bishop, Mike Lovell, Peter Delman, Danny Grover, Brian Hawley, Glenn Beck.
SPILLETID: 141 minutter*
COPYRIGHTÅR: 1968
VERDENSPREMIERE: 2. april 1968 i Uptown Theatre, Washington, umiddelbart derefter til New York og Boston.
DANSK PREMIERE: 4. august 1969 i Rialto-Teatret under titlen »Rumrejsen år 2001«, distribueret af Metro-Goldwyn-Mayer, København. Længde: 4090 m. Censur: Rød efter omcensur (ved første censur i december 1968: Grøn).

* Filmens oprindelige længde var 160 minutter ved verdenspremieren, men umiddelbart efter premieren i Washington, New York og Boston klippede Kubrick filmen ned med 19 minutter. »Intet er blevet fuldstændig fjernet«, har Kubrick udtalt, »der var blot tale om små klip her og der – det er almindelig praksis – at stramme filmen og få den til at glide hurtigere«.

»2001: A Space Odyssey« er indspillet helt og holdent i England, først og fremmest i M-G-M British Studios, Boreham Wood, Herts, men også delvis i andre studier. – Kubrick begyndte planlægningen af filmen umiddelbart efter at han havde gjort »Dr. Strangelove« færdig, og selve indspilningen af »2001: A Space Odyssey« begyndte i efteråret 1965. Optagelserne var oprindelig planlagt til at vare ca. 3/4 år, men blev forlænget på grund af tekniske problemer, bl .a. en forkert konstrueret centrifuge. I samme takt som indspilningsplanen forlængedes, voksede rygterne om, at Kubrick var stødt på tilsyneladende uoverstigelige problemer, at Kubrick yderligere havde problemer med M-G-M i USA på grund af budgetoverskridelser, samt at filmen måske ville blive M-G-M's »Cleopatra«. Ingen af rygterne kan bekræftes, og filmens kommercielle succes har i hvert fald tydeligt understreget, at M-G-M ikke står på fallittens rand på grund af omkostningerne i forbindelse med produktionen.

Forfatteren og videnskabsmanden Arthur C. Clarke har efter at have skrevet manuskript til filmen yderligere skrevet en fiktionsroman over sit manuskript. Romanen afviger på adskillige punkter fra Kubricks film og kan til en vis grad betegnes som Clarkes fortolkning af filmens begivenheder. Romanen fås både på engelsk og dansk i billigbogsudgave. Den danske version er oversat af Mogens Boisen.

Filmens musik findes i uddrag samlet på LP-pladen M-G-M 665096.

Supplerende læsning om Stanley Kubrick og hans film kan bl. a. findes i Kosmorama, numrene 29, 38, 45, 50, 57, 62, 86 og 87. »2001: A Space Odyssey« er anmeldt af Ib Monty i nr. 86. De øvrige numre refererer til Kubricks tidligere film.

MUSICAL-I

Funny Girl (Funny Girl) USA 1968 Prod.selskab: Rastar Productions. Distribution: Columbia. Producer: Ray Stark/Ass.: David Dworski og Lorry McCauley. Prod.leder: Paul Helmick. Instr.: William Wyler/Ass.: Jack Roe og Ray Gosnell. Musical-numre instrueret af Herbert Ross. Manus.: Isobel Lennart. Efter teatermusical af Isobel Lennart (Libretto), Jule Styne (musik) og Bob Merrill (sangtekster). Foto: Harry Stradling (Technicolor og Panavision). Klip: Robert Swink (supervisor), Maury Winetrobe og William Sands. Produktionstegner: Gene Callahan. Arkitekt: Robert Luthardt. Dekoration: William Kiernan. Kostumer: Irene Sharaff. Tone: Charles J. Rice (supervisor), Arthur Piantadosi og Jack Solomon. Vokal- og dansearrangement: Betty Walberg. Musik: Jule Styne. Musik-supervisor og dirigent: Walter Scharf. Orkestrering: Jack Hayes, Walter Scharf, Leo Shuken og Herbert Spencer. Sange 1-9: Jule Styne (musik) og Bob Merrill (tekst)/10: Fred Fisher og Billy Rose/11: James F. Hanley og Grant Clarke /12: Maurice Yvain (musik), A. Willemetz, Jacques Charles (tekst) og Channing Pollack (engelsk adaption) – 1-9: »You Are Woman, I Am Man«, »Don't Rain on My Parade«, »I'm the Greatest Star«, »Roller Skate Rag«, »If a Girl Isn't Pretty«, »His Love Make Me Beautiful«, »Sadie, Sadie«, »The Swan«, »Funny Girl«/10: »I'd Rather be Blue«/11: »Second Hand Rose«/12: »My Man«. Medv.: Barbra Streisand, Omar Sharif, Kay Medford, Anne Francis, Walter Pidgeon, Lee Allen, Mae Questel, Gerald Mohr, Frank Faylen, Mittie Lawrence, Gertrude Flynn, Penny Santan, John Harmon, Gene Callahan, Thordis Brandt, Bettina Brenna, Virginia Ann Ford, Alena Johnston, Karen Lee, Mary Jane Mangler, Inga Neilsen, Sharon Vaughn.
Dansk udlejning: Columbia. Længde: 154 min., 4205 m, rød.
Premiere: Tre Falke Bio 6. 6. 1969.

Før William Wyler gik i gang med »Funny Girl« udtalte han, at nu manglede han blot at lave en musical, så ville han føle sig som manden, der har prøvet alt.

Wyler må stadig have oplevelsen til gode. I hvert fald skal man være meget venlig, hvis man accepterer dette Barbra Streisand-show som en rigtig musical. Der sker ganske vist en masse på lydbåndet, og i nogle tilfælde ser vi også Barbra Streisand mime til, men det er karakteristisk for filmen, at sange og shownumre aldrig er blevet naturligt integrerede i filmens dramatiske forløb, men næsten konstant fornemmes påduttet historien, dels fordi hovedpersonen Fanny Brice (det er hende filmen foregiver at dreje sig om, men reelt er det en film om Barbra Streisand) var sangstjerne, dels fordi konventionen har vænnet os og Wyler til, at dér og dér i det dramatiske forløb skal personerne bryde ud i sang. Men hvor disse skift fra almindeligt handlingsforløb til sang – og til dans – i den rigtig musical fornemmes som en kunstnerisk bydende nødvendighed, fordi de almindelige dramatiske fortællemidler ikke mere dækker, er sangnumrene i »Funny Girl« fremmedelementer. Dog, de liver op i filmens almindelige træghed.

Reelt er filmen et romantisk melodrama om den store og åh, så umulige kærlighed. Derfor er tressernes største fupnummer, fløjlsægypteren Omar Sharif, sat til at spille rollen som minigangsteren Nicky Arnstein, og ham vil filmens skabere så bilde os ind, at Barbra Streisands Fanny Brice falder for. Men inden hun for alvor dåner af betagelse, har vi oplevet hende som en lille umulighed på vej til at blive Ziegfeld-stjerne. Somme tider kan filmen med lidt ond vilje opfattes som en farvestrålende dokumentarfilm om superstjernen Barbra Streisands talent og dets begrænsninger.

Talentet er der i hvert fald i stort mål. Først og fremmest har hun megen personlighed, og hun synes også at eje en del humor. Det er i filmens alt for få humoristiske scener, hun klart er bedst – f. eks. scenen, hvor hun første gang optræder i et Ziegfeldshow og af den gamle forlystelseskonge er blevet sat til at synge en sang om, at hun er den skønneste i verden. Hun ved det er en løgn, og overbevisende fortæller filmen at Fanny Brice bruger sin begavelse mere end sit sangtalent for at få succes, idet hun med en pude på maven og megen pudsig ironi i tekstforedraget gør grin med sangens rædsomme ord.

Scenerne fra den ziegfeldske revyverden er det bedste i filmen, mens den sideordnede kærlighedshistorie mellem Barbra/Fanny og Omar/Nicky er næsten ulidelig. Men også i denne del af fortællingen er der pludselige glimt af Wylers solide fortælletalent. Omtrent midtvejs i filmen er Omar/Nicky rejst med luksusbåd fra New York til Europa. Hensigten er at blokke nogle hundrede pokergale milionærer om bord på skibet, og det lykkes også, og det er egentlig ligegyldigt. Derimod er det væsentligt, at Wyler for at få Barbra/Fanny med på skibet lader hende sejle ud i en lodsbåd, mens vi andre via en helikoptertur med kameraet får en skønt kildrende fornemmelse langs rygraden, mens billederne af New York næsten får en poetisk dimension, der en kort stund gør det næsten muligt at tro en smule på filmens elskerpar.

Som helhed er filmen en uhåndterlig mastodont, der lever i kraft af sin stjernes personlighed. Den side af sagen har Wyler, der netop i slige ting er en snu gammel rad, taget sig af med eksperthånd. Hver eneste effekt er nøje beregnet fra hans side, i hver indstilling malkes billedet for den maksimale effekt og somme tider lidt til. Havde Barbra Streisand blot ikke været så forbistret beregnende i sin udfoldelse, så var jeg måske faldet for hendes uomtvistelige personlighed. Det tydeligt beregnende er hendes talents største begrænsning.

Barbra Streisand i »Funny Girl«.

FILMEN

Finian's Rainbow (Regnbuedalen) USA 1968.
Prod.selskab/Distribution: Warner Bros.-Seven Arts. Producer: Joseph Landon. Associate producer: Joel Freeman. Instr.: Francis Coppola/ Ass.: Fred Gammon og Howard Kazanjan. Manus.: E. Y. Harburg og Fred Saidy efter egen teatermusical fra 1947. Foto: Philip Lathrop (Technicolor og Panavision). Klip: Melvin Shapiro/Ass. Fred Talmage. Produktionstegner: Hilyard M. Brown. Dekoration: William L. Kuehl og Philip Abramson. Koreograf: Hermes Pan. Kostumer: Dorothy Jeakins. Tone: M. A. Merrick og Dan Wallin. Musik: Burton Lane. Musik-supervisor: Ray Heindorf. Associate musik-supervisor og vokal-supervisor: Ken Darby. Sange: Burton Lane (musik) og E. Y. Harburg (tekst) – »Look to the Rainbow«, »This Time of the Year«, »How Are Things in Glocca Morra?«, »That Old Devil Moon«, »Something Sort of Grandish«, »If This Isn't Love«, »The Great Come-and-Get-it Day«, »When the Idle Poor Become the Idle Rich«, »Begin the Begat«, »When I'm Not Near the Girl I Love«. Medv.: Fred Astaire, Petula Clark, Tommy Steele, Don Francks, Barbara Hancock, Keenan Wynn, Al Freeman, Jr., Brenda Arnau, Avon Long, Roy Glenn, Jester Hairston, Louis Silas, Dolph Sweet, Wright King, Ronald Colby.
Dansk udlejning: Warner & Constantin Dist. Længde: 131 min., 3578 m, (nedklippet fra 3975 m, 145 min.), censurfarve: rød.
Premiere: Carlton 5/9 1969.

Francis Ford Coppola oplyser i tidsskriftet Films and Filming, maj 1969, at filmens drejebog er skrevet af ham i samarbejde med produceren Joseph Landon. Manglende credit på forteksterne skyldes forfatterforeningsbestemmelser i USA.

Det vigtigste først: Francis Ford Coppola har med »Finian's Rainbow« skabt den bedste musical siden storhedstiden i fyrrerne og begyndelsen af halvtredserne, da Minnelli, Kelly, Donen og Walters rendyrkede genren. Vel er Coppolas film ikke noget ubetinget mesterværk på linie med f. eks. »On the Town«, »The Band Wagon«, »Singin' in the Rain« eller »Seven Brides for Seven Brothers«, men »Finian's Rainbow« nærmer sig dog niveauet og når det i sine bedste scener. Og en tydeligere illustration af, hvad »Funny Girl« mangler i at være musical, findes ikke for øjeblikket. Hvor Wylers film er et dramatisk syngestykke med sange og udstyrsoptrin klistret på historiens ordinære kærlighedsmelodrama, så er der i Coppolas film en snæver sammenhæng mellem historiens hændelsesforløb og begivenhedernes udløsning i dans og sang (eller i hvert fald i rytmisk bevægelse). »Finian's Rainbow« gør det for første gang i mange, mange år en smule realistisk at drømme om en renæssance for musicalgenren, og håbet kan efter behag styrkes ved at læse om Bob Fosses »Sweet Charity« og med viden om, at både Gene Kelly og Vincente Minnelli omsider er vendt tilbage til musicalgenren: med henholdsvis »Hello Dolly« (for længst gjort færdig, men endnu ikke udsendt på grund af rettighedsspørgsmål) og »On a Clear Day You Can See Forever«, begge med Barbra Streisand i hovedrollen.

Nogen egentlig fornyelse af musicalgenren findes der ikke i »Finian's Rainbow«, men Coppola bruger med stor dygtighed genrens hævdvundne elementer, og på ny konstaterer man, at Kellys ord (jeg husker ikke den præcise formulering) om, at det paradoksalt lykkedes at skabe en ren stil ud af urene elementer, holder stik. De enkelte elementer, spil, sang, musik, dans, farver, eventyr etc. er føjet smukt sammen til en helhed, der er langt mere værd end værdien af de enkelte elementer.

Som for at understrege, at forbindelsen til de bedste musicals fra fyrrerne og halvtredserne er bevarede, præsenterer Coppola os i filmens første billeder for veteranen Fred Astaire, hvis charme synes at øges med samme hastighed som rynkernes mængde tiltager. Kjolesættet og den høje hat er for længst smidt ud, og arbejdstøjet er kommet i stedet, men elegancen er den samme og stadig uovertruffen. Spændstigheden syner af mindre, måske bl. a. fordi rammen for Astaires bevægelser i »Finian's Rainbow« er mere robust og vital end i tidligere Astaire-film. I et par numre viser den gamle musicalstjerne, at han fortsat er en fremragende danser, først og fremmest i det lange og livligt koreograferede »When the Idle Poor Become the Idle Rich«. Astaires trofaste koreograf Hermes Pan øver stadig sin indflydelse, og Coppolas kamera er roligt og koncentreret, helt ulig den frenetiske billedstil, der prægede instruktørens foregående »You're a Big Boy Now«. Hvis man under indtrykket af den film håbede, at det ville lykkes Coppola at disciplinere sit den gang vildt voksende talent, så kommer »Finian's Rainbow« som en smuk bekræftelse på ønsket.

Filmens historie er godt 20 år gammel. Oprindelig stammer den fra teatret (Broadway-premiere i 1947), men det mærkes ikke i filmen, fordi Coppola i samarbejde med fotografen Philip Lathrop har sørget for at åbne historien, føre den ud i den friske luft, hvor det er muligt at sige vittigheder om både Jim Crow og Crow Jim, så begge dele får mening. Og selv om det oprindelig var Coppolas mening at filme »Finian's Rainbow« i vekslende eksteriører fra adskillige af de amerikanske stater, så fornemmes det ikke, at han måtte nøjes med at bruge Warners *backlot* (der skulle spares penge, og grunden var i forvejen beplantet, fordi arealet havde været brugt til indspilningen af »Camelot«). Kun de indledende billeder er filmet uden for studiets areal.

Fortællingen drejer sig om den irske lykkejæger Finian McLonergan (Fred Astaire), der sammen med sin datter Sharon (Petula Clark) er søgt til uanede muligheders land for at blive millionær i en fart. Han har lyttet til beretninger om, at i USA gror guldet hurtigt, hvis man blot har en startkapital, derfor har Finian McLonergan »lånt« en guldkrukke fra en af Irlands mange trolde eller alfer. Det går selvfølgelig helt anderledes, end han har tænkt sig, men i starten ser alt ud til at lykkes. Efter at være kommet til regnbueland (Petula kvæder den smukt sentimentale »Look To the Rainbow«), der på mystisk vis at et finde i nærheden af Fort Knox, indblandes far og datter med det samme i de stedlige problemer. Den lokale senator Rawkins (Keenan Wynn) forsøger at fordrive Woody (Don Francks) fra dennes jord, men Finian betaler for Woody. Rytmisk præcist glider de medvirkende helt naturligt over i det medrivende nummer »This Time of the Year«, der beskriver den lokale befolknings modstand

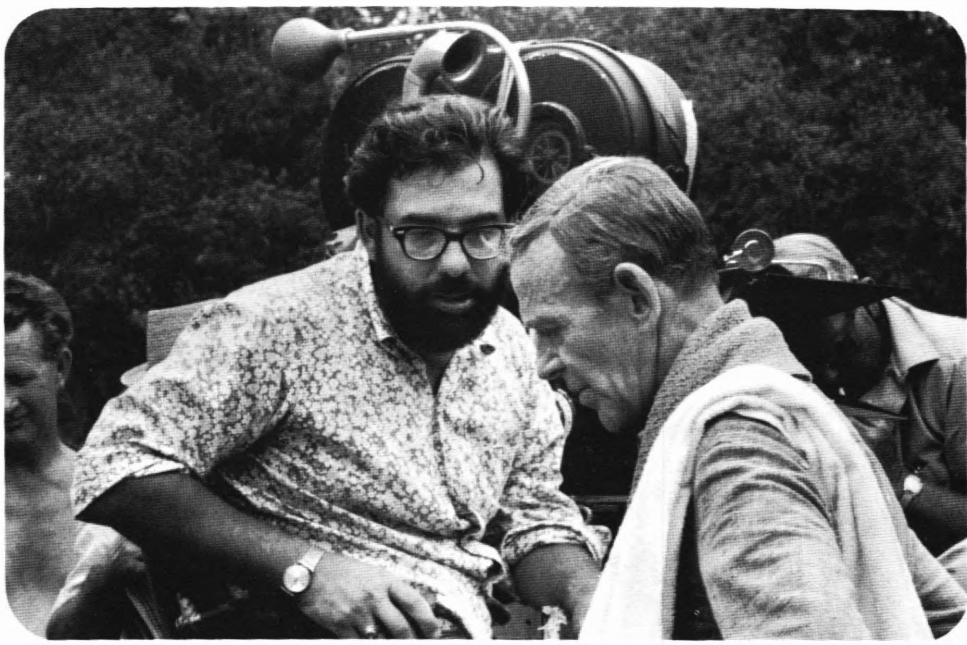
mod senator Rawkins. Med frapperende naturlighed placeres meneskene i landskabet, og kameraet følger ubesværet gruppens bevægelse. Ind imellem klippes der til en række hurtige billeder af Woody på vej hjem med toget, hvis choo choo-rytme glider ind i det visuelle billede og forstærker intensiteten.

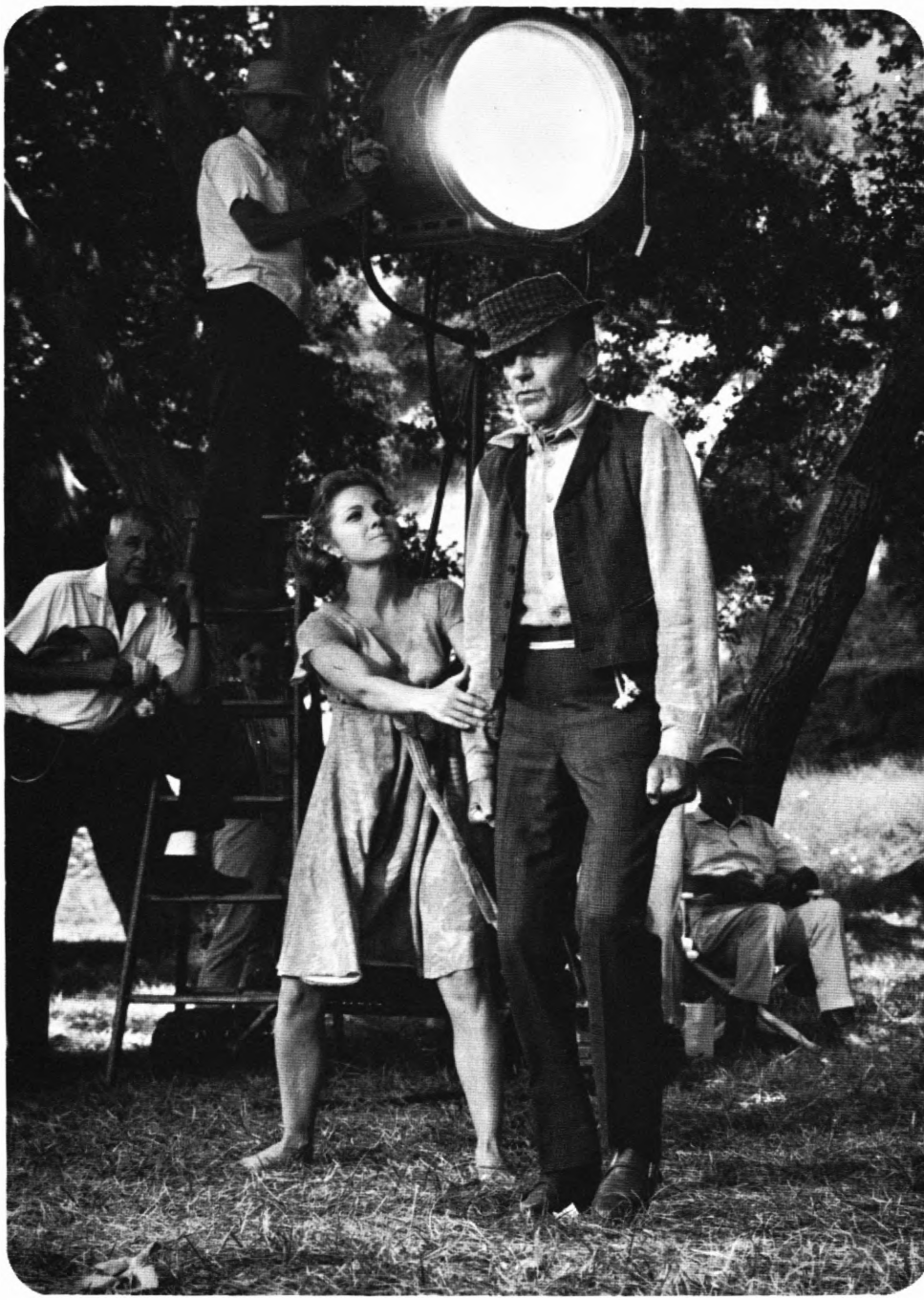
Musicalens skabere, E. Y. Harburg og Fred Saidy, skrev musikstykket (med fremragende musikalsk assistance af komponisten Burton Lane) som en munter satire over amerikansk pengedyrkelse. Samtidig formåede de at lægge en vis portion social satire ind i eventyrfortællingen, og Francis Ford Coppola sørger for at give satiren bid. Den forbenede sydstatssenator Rawkins skal have ny tjener (selvfølgelig en neger), og afsnittet, hvor senatorens hjælper Buzz (Ronald Colby) instruerer negeren Howard (Al Freeman, Jr.) i kunsten at betjene en hvid *massa* på rette vis, er fremragende komik, der i forbifarten får tilintetgjort »Borte med blæsten« (Buzz forklarer Howard, hvordan han skal servere en læskedrik for senatoren: »Lemme see you serve that julep. Oh, Rawkins won't like that. That's no way to serve a julep. It' too fast. Get some shuffle into it. You seen some o' the new movies like »Birth of a Nation« and »Gone With the Wind«, haven't you? Here, George, like this.«)

Næsten konstant er Coppolas film en nydelse at overvære, og et par gange nærmer filmen sig en intens og robust poetisk styrke, der beruser og river med. Her til bidrager først og fremmest Coppolas overlegent sikre iscenesættelse af musicalnumrene, der alle uden undtagelse er vellykkede. Billedrytmen er glidende og klipningen umærkelig, ingen teknik stiller sig forstyrrende mellem betragteren og begivenhederne på lærredet, alt bliver til frydefuld vitalitet.

Også de medvirkende – først og fremmest dog Astaire – bidrager stærkt til filmens smukke kvalitet. Petula Clark er frisk og sødmefuld som Sharon, og selv Tommy Steele (som den alf, Astaires Finian stjal guldkrukken fra) er til at holde ud, og Al Freeman er på ny fremragende som den stilfærdigt begavede neger, der ikke misbruger temperamentet. *Per Calum.*

Ps. Desværre mangler et enkelt musicalnummer i filmen. På en vellykket LP med alle filmens musikalske numre samlet, findes også »Necessity«, der i hvert fald på pladen er af en sådan kvalitet, at det havde været rart at se billeder til musikken og sangen. Pladen overbeviser i øvrigt om, at Burton Lanes musik er noget af den bedste der overhovedet er skrevet til en musical, i hvert fald er den rar at lytte til også uden at have filmens billeder på nethinden.





Øverst: Francis Ford Coppola diskuterer en scene med Fred Astaire. Nederst: Barbara Hancock og Fred Astaire prøver scenen igennem, mens belysningsfolk og fotografer har travlt med at gøre klar til den endelige optagelse.

BØGER & TIDSSKRIFTER

MENING I TINGENE

Som Peter Wollen (alias Lee Russell) selv ikke er sen til at få gjort opmærksom på i sin ny bog i den af ham selv (for British Film Institute) plus Penelope Houston og Tom Milne (for Sight and Sound) udgivne Cinema One-serie, »Signs and Meaning in the Cinema«, er det desværre ikke alt for tit, man i filmkritikken støder på skribenter, der *både* er solidt orienteret i filmhistorie og filmæstetik *og* i andre ting. Men det er altså, som antydet, Peter Wollen. Og hans bog er i sig selv et glimrende bevis for frugtbarheden i en bredere orientering i sådanne ting som teaterhistorie, teoretisk æstetik og sprogvidenskab, både hvad angår den mere konkrete beskæftigelse med den enkelte filmkunstner og hans film og hvad angår forståelsen af hele kunstarten.

Wollens bog består i hovedsagen af tre essays, der ikke har alt for meget med hinanden at gøre, og hvoraf den fælles, lidt vel moderigtige titel klarest referer til det sidste, et essay om filmens semiologi, dvs. om filmen som et system af tegn. En vis forbindelse mellem titlens begreb »mening« kan man dog nok også finde til bogens andet essay – et forsøg på at bringe fornuft i auteur-teorien ud fra tankegange hentet i de strukturalistiske mytestudier, og demonstreret i praksis på Hawks og Ford. Derimod er det svært at se forbindelsen til bogens første essay, der imidlertid nok er det for den menige filminteresserede interessanteste, nemlig et essay om »Eisensteins æstetik«, hvilket viser sig at være en yderst interessant påvisning og diskussion af Eisensteins inspirationskilder, først og fremmest tilbage i NEP-perioden, da hans stil og opfattelse af selve filmens væsen, dens muligheder og opgave, blev dannet. Wollen viser her Eisensteins forbindelse til Meyerholds teater, til grandguignol og kabuki, til Freud og Pavlov, til Marx' dialektik, der i nogen grad skal ligge bag montagetænkningen, til Wagners Gesamtkunstwerk-idé (Eistenstein satte »Die Walküre« op på Bolshoi i 1940) og til karikaturtegningen. Men hele dette essay er så komprimeret, at der ikke er nogen grund til yderligere at referere det her (og en egentlig bedømmelse af det kan kun en ekspert i Eisenstein og en god del af disse ting foretage – og det er jeg ikke); jeg vil blot anbefale essayet som yderst interessant og givende læsning.

Så opfordrer de to teoretiske essays mere direkte til diskussion. Essayet om auteurteorien, Cahiers-folkenes mest både berømte og berygtede almene bidrag til filmkritikken, begynder med en historisk forklaring på teoriens opståen: hele krigstidens væsentlige (og epokegørende) amerikanske filmproduktions omtrent samtidige *release* i Frankrig i efterkrigsårene og Cinématheque Française's aktivitet, der tilsammen kom til at give de unge franske filmkritikere et indtil da i filmkritikken næsten ukendt (og umuligt) overblik over visse instruktørers hele værk. Dette ledte uvilkårligt opmærksomheden hen på visse fællestræk i de enkelte Hollywood-instruktørers film, fællestræk, som det ellers kunne have været vanskeligt at få øje på, fordi der i de fleste tilfælde er tale om instruktører, der udelukkende arbejder indenfor systemet og helt på dettes vilkår, hvilket oftest vil sige ud fra forelagte manuskripter, i mange forskellige genrer og på stjernesystemets betingelser. Og denne iagttagelse af fællestræk inden for den enkelte instruktørs værk førte da til formuleringen af auteurbegrebet, idet en *auteur* (som jeg på »dansk« vil tillade mig at kalde en »autor«) netop er en instruktør, der i sine film, hvilken genre de end er i, hvor deres historie end stammer fra, og hvilken stjernes *image* de end spiller på, altid indeholder ganske bestemte, for instruktøren karakteristiske motiver. Det mest oplagte eksempel på en autor er naturligvis Howard Hawks, der, som ikke mindst kritikeren Robin Wood har gjort opmærksom på, i praktisk talt alle sine film, hvadenten det drejer sig om krigsfilm, westerns, gangsterfilm, thrillers, science fiction, musicals eller lystspil, behandler visse bestemte menneskelige relationer og værdier.

Der er forskellige vanskeligheder forbundet med auteur-teorien. Som Wollen gør opmærksom på, må man for det første skelne mellem autorer, hvis tilbagevendende motiver er af indholdskarakter (altså f. eks. Hawks), og de autorer (som Wollen selv foretrækker at kalde »metteurs-en-scène«, »iscenesættere«), hvis tilbagevendende motiver er af udtrykskarakter (Wollen nævner her Minnelli og Donen). Og man kan jo tilføje, hvad Wollen mærkeligt nok synes at glemme, at en kombination af disse to typer meget vel kan tænkes, og at Ford må være et eksempel på en både indholds- og udtryks-autor. Men dette er naturligvis mindre problematisk.

Et større problem er det, som også Wollen behandler, at det egentlig spændende jo ikke så meget er påvisningen af det *samme* motiv i alle en instruktørs film, men snarere påvisningen af forandringer i motiver. Den kritiker, der opfatter et kunstværk som i det væsentlige en slags meddelelse, og som analyserer kunstværkets indhold, dets motiver, for at finde ud af, hvad meddelelsen i det enkelte tilfælde er, er jo under alle omstændigheder i den vanskelighed, at han ikke rigtigt kan begrunde, hvorfor vi skulle se filmen, når vi nu fra hans hånd (eller fra vort eget første gennemsyn) allerede kender indholdet, allerede har modtaget meddelelsen. Og hvis det så oven i købet kan demonstreres, at indholdet i grunden er det samme i alle en autors film, da bliver det næsten umuligt at begrunde, hvorfor vi da skulle se mere end højst en enkelt eller to af dem. Men denne sidste del af dilemmaet kan man altså komme ud af netop ved at koncentrere sig om motivforandringer, snarere end motivmuligheder.

Men disse betragtninger viser naturligvis hen til et dybereliggende, tredie problem, som Wollen kun lige nøjagtigt strejfer, nemlig problemet om det synspunkt, motivkritikeren anlægger på en film, eller om de ting, man ved hjælp af auteur-metoden kan trække frem til beskuelse i en film, overhovedet er relevante for filmen som kunstværk. Wollen lige nøjagtigt antyder, at der jo er et alternativ til opfattelsen af filmen som et medium for meddelelse, for »mening« (side 104–05), nemlig opfattelsen af filmen som et »rent« visuelt og auditivt forløb, således som von Sternberg beder os opfatte sine film. Og dette alternativ kunne man nok have ønsket sig uddybet noget mere i Wollens bog, netop for at sætte »menings»-opfattelsen i relief. Mig forekommer det, at den mest frugtbare måde at betragte en film på må være en kombination af de to synspunkter, altså groft sagt at indholdskritik og formkritik eller udtrykskritik må gå hånd i hånd, men at man må gøre sig klart, at visse film måske især vil lade sig åbne ved en indholdsanalyse (f. eks. Hawks'), andres især ved en udtryksanalyse (von Sternbergs og Minnellis, naturligvis). Og det ville være meget uheldigt, om det ret tilfældige faktum, at indholdsanalysen bl.a. gennem auteurteorien og Robin Woods praktiske analyser nu synes at have fået nogenlunde fast grund under fødderne og derved slet og ret er blevet lettere at foretage end en analyse af de

mere oplevelsesgivende (snarere end intellektuelt stimulerende) udtrykselementer i en film, gennem en negligering af udtrykssiden skulle føre til en ligefrem lavere vurdering af film, der ikke rigtigt giver bonus for indholdsanalysen, men som er så meget desto mere fascinerende alene ved deres udtryk. Vi kan kun håbe på, at udtryksanalysen også snarest får hold på sit teoretiske og praktiske grundlag, således at kampen mellem de to opfattelser af filmkunst og af kunst i det hele taget, der skjuler sig i striden om kritisk metode, kan føres på lige fod.

Disse betragtninger er igen relevante som baggrund for diskussionen af det tredie essay, om filmens semiologi, der naturligvis igen allerede pr. definition udelukkende ser filmen som noget betydende, som et tegn eller en samling af tegn med mening. At filmen således skulle være en slags sprog er jo en gammel frase, men det er først i de senere år, visse teoretikere (Christian Metz, Roland Barthes, Pier Paolo Pasolini og Umberto Eco, først og fremmest) for alvor er begyndt at undersøge, hvordan filmen kan opfattes som et sprog i mere end overført betydning. Metz (om hvem man kan læse på dansk i Jens Tofts artikel »Filmsemiologi« i tidsskriftet »Poetik«, serie I, nr. 4) har således betonet, at filmen ikke har noget, der svarer til det talte sprogs ord; hvis billedet bare viser én ting, f. eks. en revolver, svarer dette allerede mindst til en en hel sætning af typen: »Her er en revolver«.

Wollen mener, at den meste tidligere diskussion om filmen som sprog har været lidt ved siden af, fordi man kun (som lingvisten Ferdinand Saussure, der oprindelig har udkastet tanken om en semiologi, »en videnskab om tegnenes liv i samfundet«) har skelnet mellem to typer af tegn, konventionelle og naturlige (de fleste sproglige tegn, lyssignaler osv. er konventionelle, symptomer og billeder af forskellig art er naturlige tegn). Både André Bazin og Metz har således betonet filmens primære karakter af naturligt tegn – Bazin gennem sin forkærlighed for den realistiske film (Lumière-traditionen) med bevægeligt kamera, stor dybdeskarphed og minimal udnyttelse af montagen, Metz ved sin understregning af, at filmbillederne må ses som sætninger, og at deres betydning ikke hentes ud af et bagved liggende, »leksikalsk« betydningssystem (således som det er tilfældet for vort almindelige sprog). Denne holdning har ført til en forkastelse af instruktører som netop Eisenstein, der i så høj grad arbejder med symboler, og til en forkærlighed for kunstnere som Rossellini, og det har ført til vanskeligheder med placeringen af instruktører som von Sternberg og Dreyer, der begge nok på den ene side skyer montagens »symbolske« sammenstillinger, men som dog ikke just udtrykker sig realistisk, i hvert fald i reportagebetydningen af ordet.

Disse problemer mener Wollen man kan klare ved at indføre den amerikanske filosof Charles Sanders Peirces skelnen mellem ikke to, men tre typer af tegn, og så i øvrigt ved at erkende, at alle tre typer af tegn findes i enhver film, om end med forskellig betoning af de forskellige typer hos forskellige instruktører. Peirces tre typer er ikoniske, index-tegn og symboler, idet ikoniske tegn har mening på grund af deres umiddelbare lighed med det, de henviser til (altså f. eks. billeder og diagrammer), index-tegn har mening via en kausal forbindelse til det, de henviser til (de er altså en slags symptomer, som vejrhaners og barometres stilling), og symboler kun har konventionel mening (som de fleste navneord).

På denne baggrund vil man da kunne sige, at f. eks. Rossellini næsten udelukkende benytter filmen som index-tegn, idet fotografiet ifølge Peirce, Bazin og Wollen må ses som kausalt forbundet (via lysstråler og sølvforbindelser) med det, det forestiller; at f. eks. von Sternberg udnytter filmen hovedsageligt som ikonisk tegn, idet han laver billeder næsten uden kausal forbindelse til den virkelige verden, men som dog er genkendelige ved deres lighed med ting i den virkelige verden; og endelig at Eisenstein i høj grad udtrykker sig i konventionelle eller halvkonventionelle symboler.

Dette lyder jo meget smukt og klart, men jeg vil ikke desto mindre mene, at Wollen er på gale veje, først og fremmest fordi han uden videre accepterer Peirces og Bazins opfattelse som index-tegn. Når et fotografi af en person kan siges at være et slags tegn for denne person, da må det nemlig nødvendigvis være på grund af dets karakter af ikonisk tegn, ikke på grund af dets index-karakter, hvilket meget let kan vises: thi hvad den kausale forbindelse mellem genstand og fotografi angår, altså index-karakteren, må det være ligegyldigt, om der er brugt en almindelig linse i fotoapparatet eller en, der forvrænger til ukendelighed; men hvis dette sidste er tilfældet, vil man vist kun i yderst sofistisk forstand kunne sige, at fotografiet er et billede af genstanden, et tegn for den. Det kan altså ikke være det kausale aspekt, index-aspektet, der afgør, om et fotografi er et billede af, et tegn for noget, men derimod ligheden mellem genstand og billede, hvilket vil sige billedets ikoniske karakter.

Og endnu tydeligere bliver forskellen, hvis det ikke blot er fotografi eller film som dokumentarisk materiale (hvor index-fejlslutningen, filmen set som barometer, ligger ret nær), men film som kunst, vi taler om. For om man her overhovedet vil tale om genstande og personer, lysstråler og linser og sølvforbindelser, gør man sig skyldig i den så gængse fejltagelse, der består i at forveksle materiale og medium, idet materialet er de fysisk-kemiske fænomener, der indgår i kunstværkets håndværksmæssige fremstilling, mens mediet er kunstværkets elementer *oplevet* som dele af kunstværket. Filmkunst er ikke noget, der har sin plads i studiet (eller *on location)* og som billedrækken er en reportage om, et indextegn på – ikke en rapport i billeder og lyd om nogle skuespilleres gøren og laden. Filmkunst er noget, der opleves i biografen, noget der foregår på lærredet) og kommer ud fra højttalerne), og som ofte har karakter af en fiktiv historie, så filmen som kunst kan *aldrig* have index-karakter. Både Rossellini og von Sternberg (og enhver anden) udtrykker sig primært ved ikoniske tegn, ved billeder, der *ligner* noget, men Rossellinis billeder ligner virkeligheden i fænomenologisk forstand væsentlig mere end von Sternbergs.

Men selvfølgelig er det vigtigt, som Wollen påpeger, at ikke blot ligne-funktionen, det ikoniske tegn-aspekt, men at også konventionelle og halvkonventionelle tegn, symboler, har en bred udnyttelse i filmkunsten, ikke blot udspekuleret i montage-form som hos Eisenstein, men også i mange andre mindre påtrængende sammenstillinger og forløb, som det netop er væsentligt at kunne aflæse, om man vil forstå et filmkunstværk i dybden. Åbenlyst konventionelt symbolske sekvenser som en præsentation af Paris ved et billede af en mand med moustache og baskerhue plus et billede af Eiffeltårnet bliver ganske vist sjældnere og sjældnere i filmen, men helt moderne film som Loseys og Antonionis (for nu bare at nævne et par meget oplagte eksempler) kan slet ikke forstås, om man ikke aflæser billederne som internt symbolske, dvs. aflæser visse af det enkelte billedes elementer som symbolske udsagn om visse andre (og disse andre er oftest personerne).

Problemet for filmkritik og filmkunstvidenskab er imidlertid, hvorfra vi får retten til at foretage udredninger af symboler af denne art, altså hvormed vi kan retfærdiggøre f. eks. vor spejling af baggrunden bag personerne ind i disse. Og dette spørgsmål diskuterer Wollen desværre ikke. Han nøjes med overfor Metz at hævde, at filmbilledet (bl.a.) faktisk simpelthen *er* symbolsk, at filmen, til dels gennem sine aner i tegneserier, wild-west shows, melodramaer og tryllekunst, også har en symbolsk, dvs. en konventionel meningsdimension. Retten til at analysere en films billeder og en films forløb som symboler, retten til at »indlægge« meninger i billedets tegn, ud over de meninger de direkte har som ikoner (og, vil Wollen sige, som index-tegn) har vi, fordi det slet og ret hører med til filmens væsen at udtrykke sig på denne måde. Sådan må man i hvert fald forstå Wollens meget vage antydninger (side 153) – og jeg er tilbøjelig til at give ham ret. Men at vise, at dette faktisk er tilfældet, kræver en langt mere indgående diskussion, end Wollen giver i sin bog – og end jeg vil indlade mig på her.

Til slut blot et par bemærkninger om bogens tilrettelægning: Det er trist at se, at Wollen, der som nævnt selv er udgiver af den serie, bogen er kommet i, og som selv beklager mange filmkritikeres mangel på videnskabelighed og udsyn, har foretrukket i et appendix at bringe en slags hitliste over »Pantheon instruktører« og »instruktører i anden linie«, frem for at sørge for, at bogen blev forsynet med en litteraturliste, et index og, først og fremmest, ordentlige henvisninger til de steder, hvorfra der citeres. Det er temmelig grotesk at se, hvor tilfældigt det er, om en citeret eller omtalt person præsenteres eller ej (Shaftesbury får sine årstal med – ikke Lessing; Barthes præsenteres som den eneste af alle pludselig i en fodnote med fødselsår og en yderst tilfældig værkfortegnelse – Chomsky er bare Chomsky), eller hvorledes f. eks. Panofsky tre gange citeres fra sit fremragende essay om film, uden at man får at vide, hvor dette kan læses (nemlig f. eks. i den af Morris Weitz udgivne »Problems in Aesthetics«, New York 1959). Udgiveren Wollen burde simpelt hen have sendt forfatteren Wollen bogen tilbage til bedre gennemarbejdning inden trykningen. Hvis vi nogensinde skal nå frem til det videnskabelige studium af filmkunsten, som Wollen taler om i sin konklusion, må da i hvert fald først disse helt elementære ting komme i orden. *Søren Kjørup.*

Peter Wollen: Signs and Meaning in the Cinema. Cinema One, Secker & Warburg og British Film Institute, London 1969, 168 sider, 15 shillings.

POLITIK OG FILM

Det er ikke umiddelbart indlysende, hvad Furhammer og Isaksson forstår ved politik i sammenhængen »Film og politik«. Det meste af bogen drejer sig om propagandafilm, og den politiske situation er da den storpolitiske, krigssituationen. Det er dette emne, der lægges størst vægt på, og udelukkende det er emne for bogens afsluttende teoretiske del, gennemgangen af »suggestionsæstetikens genre«. Ind imellem er der kapitler om filmens historie, hvor den ikke er propaganda, men hvor der eksisterer en anden forbindelse mellem film og politik, nemlig statens forsøg på med forskellige midler at undertrykke en samfundskritisk filmkunst.

Den tredje forbindelse mellem politik og film som man kunne forestille sig, den impicite tilstedeværelse af samfundsnormer i filmen, er desværre meget lidt behandlet i bogen. På bagsiden står der ellers, at »filmen er et spejl for tendenser i samfundet«. Og i indledningen nævner Furhammer og Isaksson selv, at »filmen ikke lever i nogen sublim uskyldstilstand, men har et politisk indhold, bevidst eller ubevidst, åbenbart eller skjult«. Men hvis man gerne vil se eksempler på denne form for analyse af filmen, må man gå til andre forfattere, f. eks. Roland Barthes og Göran Palm.

Furhammer og Isaksson holder sig ikke snævert til et bestemt aspekt inden for området film og politik, men behandler også f. eks. neorealismen og brasiliens Cinema Nôvo. Det er derfor mærkeligt, at bogen ikke indeholder analyser af samme type som Barthes og Palms. I kapitlet om Hollywood siger Furhammer, at Hollywoods historie nok lige så meget er en historie om film og politik som USSRs, men denne konstatering giver sig ikke udslag i nogen nærmere analyse af Hollywoodfilmen før denne begynder at behandle udenrigspolitiske emner, hvorimod Sovjet behandles lige fra 1917 og op til i dag. Det er noget letkøbt at disponere stoffet således, sovjetfilmens forbindelse med politik er dog ganske åbenlys og velkendt. En analyse af Hollywoodfilmens politiske indhold havde været nok så interessant.

Kapitlet om neorealismen giver en udmærket redegørelse for de statslige repressioner overfor den samfundsengagerede film i Italien efter 1949, men der mangler en karakteristik af filmens udvikling. Det nævnes overfladisk at filmkunsten formåede at overleve, men ikke hvordan eller hvilke forandringer, den måtte undergå for at overleve. Isaksson taler om »materialets vitalitet« og om at »den italienske virkelighed ikke kunne udelukkes«, et patetisk, impressionistisk sprog, som flere gange falder ham i pennen. I kapitlet om den »modbydelige« Goebbels kan han næsten ikke holde følelserne tilbage, han »føler kvælningsfornemmelser«. Det har han selvfølgelig lov til, men værre er det, at han åbenbart ikke har sat sig nok ind i medarbejderen Furhammers teser om propagandafilmen som genre. Goebbels bebrejdes at propagandaen kun var et bedøvelsesmiddel for folket og ikke indeholdt argumenter, der kunne overbevise andre end tyskerne selv. Denne bebrejdelse virker pudsig på baggrund af Furhammers teori om, at propagandaen næsten altid har de indforståede som adressater. At den kun er bedøvelsesmiddel er heller ikke noget der er enestående for Goebbelsproduktionen, Furhammer mener jo netop, at propaganda er suggestion, ikke argumentation.

Cinema Nôvo-kapitlet er metodisk set forbilledligt med hensyn til behandlingen af den politiske film og dens placering i samfundet. Vi får en analyse af filmens temaer og virkemidler, af virkningen på adressaten og statens holdning. Cinema Nôvo er interessant derved, at den er en propagandistisk filmretning, der altså har til hensigt at ændre det bestående, i modsætning til den meste anden propagandafilm, hvis mål er at bevare og forstærke allerede vedtagne normer.

Furhammer undrer sig nu over disse tilsyneladende meget revolutionære films relative frihed i Brasilien. Han analysere nogle film og søger at bevise, at disse film ikke er farlige for styret, fordi de er religiøse og ligeså ofte behandler religiøse oprør som sociale, eller fordi de behandler enkelte individers oprør eller uigennemførte oprør. Disse vurderinger af den revolutionære kraft må nødvendigvis være subjektive, men visse unøjagtigheder i analyserne kan dog påpeges: Om »Os Fuzis« hedder det, at slutningen er en enkelt mands oprør, der ender med døden. Men Furhammer glemmer, at det sidste afsnit viser, at folket ikke mere lider under deres tidligere overtro og nu tør slagte den hellige ko. Det siges videre, at filmene ikke giver politiske årsagsforklaringer, men i »Antonio-das-Mortes« angives det dog ganske tydeligt, at årsagen til folkets fattigdom er en uretfærdig fordeling af jorden. Det er da en slags politisk årsagsforklaring.

Disse fortolkninger af filmene er beregnede på at forklare, hvorfor filmene er frie i Brasilien. Men redegørelsen for de ydre forhold er ikke præcis. Cinema Nôvo er i høj grad forfulgt i Brasilien. Det eneste filmene nok ikke er udsat for, er direkte forbud. Der er ingen direkte produktionsstøtte fra det statslige filminstitut I.N.C., (støtte til film gives efter, hvor meget en film har indspillet). Regeringen lægger pres på bankerne for at de ikke skal låne penge ud til C. N., de udelukkes fra festivaler osv. Forholdene er forværrede det sidste år, men repressionerne fandt sted allerede før Furhammer afsluttede sin bog.

Hovedvægten i bogen er lagt på at fortælle om den ægte, uforfalskede propagandafilm, som den har udviklet sig, mere eller mindre dirigeret fra oven, gennem første og anden verdenskrig og forskellige internationale kriser. I en række kapitler i bogens første afsnit gennemgås propagandafilmen i forskellige historiske perioder. Furhammers tese er dog, at propagandafilmen ikke undergår nogen særlig udvikling, fra da den første gang træder frem under 1. verdenskrig og til i dag. Dens væsentligste træk findes allerede i de første primitive eksempler. I sidste afsnit gennemgås propagandafilmens virkemidler systematisk i en række kapitler, der er forsynet med gode eksempler, så det ikke føles som et savn selvom man ikke har set filmene. Midlet til overbevisning er suggestion, ikke argument. Man indfører en følelsesmæssig »attraktion«, f. eks. kærlighed, død, helteberetninger, og i denne følelsesladede atmosfære kan tilskueren ledes hvorhen det ønskes, egentlig »overbevisning« er der dog ikke tale om. Foreløbig, siger Furhammer, har det ikke været muligt at påvise tydelige virkninger af film. Ikke fordi de ikke findes, men fordi de er vanskelige at udskille fra de andre påvirkninger, mennesket modtager. Denne overvejelse passer da med Furhammers karakteristik af propagandafilmens hidtidige fremtrædelsesformer: den er ikke opinionsdannende, men den støtter en emotionelt ladet masseopinion, det giver de fleste penge. Der findes et eksempel fra USA under 2. verdenskrig, at filmen har været opinionsdannende. Inden det blev officiel polittik, og også inden det var den almindelige mening i befolkningen, var der film, der gik ind for, at USA opgav sin isolationspolitik. Dette viste sig dog at hænge sammen med økonomiske forbindelser mellem film -og våbenindustrien, hævder forfatterne. Propagandafilmen har en indforstået befolkningsgruppe til adressat, og virker sjældent ud over denne.

Det kunne måske synes som om denne suggestive propagandafilm er et overstået kapitel, men det er et spørgsmål, om den modsatte filmtype, den argumenterende film, er i stand til at overbevise andre, end de allerede overbeviste. Bo Wiederbergs »Den vita sporten«, der behandler forholdene omkring demonstrationen imod tennismatchen mellem Sverige og Rhodesia er næsten fri for suggestionsmidler. Instruktøren har sin egen mening, men den fremlægger han åbenlyst. Det er en film uden følelsesmæssige attraktioner, uden spændende story, uden medrivende musik, men det synes også at være en film uden publikum.

Vibeke Pedersen.

Leif Furhammer og Folke Isaksson: Politik och film. Stockholm, Norstedts, 1968, 349 sider, ill. Svenske kr. 16,50.

»Antonio-das-Mortes«.

OVERVURDERINGENS PRIS

SØREN KJØRUP

Der er visse temmelig triste perspektiver i størstedelen af dagpressens kritikeres skuffelse over Henning Carlsens ny film, »Klabautermanden«. Det er ikke blot det, Carlsen selv har gjort opmærksom på, nemlig at de fleste af kritikerne åbenbart lige havde fået læst Aksel Sandemoses bog og derfor blev skuffede ved den sammenligning mellem bog og film, der på en eller anden måde næsten aldrig umiddelbart kommer til at tage sig ud til en filmatiserings fordel. Det er også det simple, at forventningerne til Henning Carlsen herhjemme så temmelig uberettiget er blevet skruet i vejret og langt ud over det punkt, hvor man under alle omstændigheder må blive skuffet. »Henning Carlsen, ved siden af Carl Th. Dreyer, vort eneste internationale kort« har såmænd selv »Kosmorama« (i Henrik Stangerups formulering) kaldt ham – og det kan måske, læst efter den bogstaveligste mening, være rigtigt nok, men der er nu få instruktører, ikke blot i dansk eller nordisk, men i verdenssammenhæng, der med rette kan nævnes i samme åndrag som Dreyer. Og det er i hvert fald ikke berettiget at nævne Carlsen på denne måde. Bevares, det kan såmænd meget vel være, at Henning Carlsen er den største nulevende danske filminstruktør; det er i hvert fald svært at finde folk, der kunne gøre ham rangen stridig. Men dette siger i grunden mere om det danske filmkunstneriske niveau end om Carlsen. Hvem mon forresten er Norges eller Hollands største instruktør?

Og på grundlag af hvad? Thi det er netop sagen, når talen er på Henning Carlsen. For her har vi et eksempel på, at en instruktør af kritikere og filmjournalistik kan hæves op til noget nær det geniale, som man kan tillade sig at stille de største forventninger til og til at blive skuffet indtil det fornærmede over, uden nogensinde at have skabt et eneste bare gennemført vellykket kunstværk, for nu ikke at kræve noget mesterligt, noget enestående. For hvad er det, forventningerne til Carlsen bygger på? Det er nogle aldeles glimrende kortfilm om sociale problemer; det er den sympatiske, men endnu ret primitive »Dilemma«; det er den indrømmet mislykkede »Hvad med os«? det er den sobert eksperimenterende, men ikke alt for vedkommende svenske »Kattorna«; det er »Mennesker mødes«. Og så selvfølgelig »Sult«, der givetvis er Carlsens både mest estimerede og også bedste spillefilm, men som dog nok holder denne position ikke mindst takket være Per Oscarssons spil i hovedrollen, og som i øvrigt heller ikke er fri for afsnit, der som de ekspressionistisk overbelyste drømmefantasier røber instruktørens svigtende *jugement*. Det er selv her ligesom Carlsen ikke rigtig har tilid til sine egne visualiserende evner og til tilskuernes evne til at forstå, og han kan derfor komme til at gå for vidt i sin anskueliggøren.

Klabautermanden
Danmark/Sverige/Norge 1969
Prod.selskab: Nordisk/Henning Carlsen/Sandrews/Team Film. Distribution: Sandrews. Produktionschef: Bo Christensen. Ass.: Kirsten Lykke. Instr.: Henning Carlsen/Ass.: Tom Hedegaard. Manus.: Poul Borum og Henning Carlsen, frit efter Aksel Sandemoses roman. Drejebog: Henning Carlsen. Indspilningsleder: Svein Toreg. Foto: Jørgen Skov/Ass.: Erling Thurman Andersen. Klip: Leif Erlsboe. Dekorationer: Henning Bahs. Kostumer: Ada Skolmen. Tone: Erik Jensen. Musik: Finn Savery. Tekniske rådgivere: F. Holm-Petersen og M. Frohn Nielsen. Medv.: Lise Fjeldstad, Hans Stormoen, Claus Nissen, Margit Carlquist, Allan Edwall, Peter Lindgren, Erling Dalsborg, Knud Hilding, Jørgen Langebæk, Gunnar Strømvad, Ole Søgaard, Torben Færch, Ove Petersen, Flemming Dyjak, Ole Larsen, Kim Andersen.
Dansk udlejning: Nordisk. Længde: 102 min., 2800 m, gul.
Premiere: Dagmar 27. 6. 1969.

Og det samme genfinder man da i »Klabautermanden«, f. eks. i scenen, hvor Astor på sin vagt ser syner, nemlig den kvinde, der skal få så stor betydning for hans egen, hans kaptajns og hele »Ariel«s og dens besætnings skæbne. I stedet for her blot gennem Claus Nissens spil og de effekter, som skibet selv lægger op til, at lade os forstå dybden i Astors oplevelse og så først lade os få den nærmere forklaring, da Astor fortæller herom til Thor, holder Carlsen sig ikke tilbage for at bringe nogle meget triste dobbelteksponeringer af dette drømmesyn – en fremgangsmåde, der ud over at virke primitiv ligefrem svækker fremstillingens intensitet. Og selv om Astors fortælling om Klabautermanden nok er mere vellykket end dette, virker også denne overbroderet og netop derfor følelsesmæssigt svagere med sin kombination af uhyggemusik og noget så mærkværdigt som en slags subjektivt kamera i rollen som Klabautermanden på vej over rælingen, end den kunne have virket, om instruktøren havde turdet koncentrere sig om den fortællendes ansigt.

Selvfølgelig under forudsætning af, at han havde fundet en mere intens skuespiller med en bedre diktion til Astors rolle end Claus Nissen – eller selv havde været en bedre personinstruktør. For selv om den stakkels Claus Nissen her – ligesom de øvrige skuespillere – mere forekommer at være valgt på grund af sit dækkende ydre end for sin evne til i sit spil at fremstille sin figur, måtte det have været muligt at presse ham til at give udtryk for en person med større og især frodigere, vildere dybder, end filmens Astor har fået. Det forekommer i filmen umuligt at godtage, at denne tænksomme, iagttagende, melanskolske figur både skal være den, der til sidst vinder den stolte Inger, og den der udfører det på en gang koldblodige og sindssyge mord på Bauta ved – af alle mulige mordmetoder – at kaste en kniv i hans hals. Og at det netop i høj grad må være den manglende personinstruktion, der har fået de danske og norske skuespillere til at hævde sig så svagt, synes de to svenske skuespilleres præstationer at antyde: Allan Edwall som Thor og Peter Lindgren som styrmanden har begge en fremragende intensitet i deres spil, men netop en sådan intensitet, som må være deres egen, og som man genkender fra den særlige svenske skuespil-tradition.

Hvad der gør »Klabautermanden« til en så forstemmende oplevelse, er imidlertid ikke blot enkelte helt ubehjælpsomme scener eller den svigtende personinstruktion, men også noget helt grundlæggende som filmens mangel på atmosfære i afviklingen af historien. I interview'et i »Kosmorama 81« fortæller Carlsen, at i sin næste film, »Klabautermanden«, vil han »koncentrere (sig) om kort og godt at fortælle en historie.« Og selvfølgelig får han også lige netop fortalt, eller vel rettere ridset sin historie op. I modsætning til visse dagbladskritikeres formodninger kan man godt lige nøjagtig følge med, selv om man ikke har læst bogen. I hvert fald følte jeg ikke, at jeg sad tilbage med ubesvarede forståelsesspørgsmål – men til gengæld så meget desto mere med en tom oplevelse. Og dette skyldes nok ikke blot igen de gennemgående svage skuespillerpræstationer, men nok snarere hele den måde, filmen er bygget op på.

Carlsen har her villet afvikle et alt for omfangsrigt stof til en film af normal længde, og han har forsøgt at gøre det ved at koncentrere stoffet i et utal af små bitte scener. Med det resultat, at han altså lige netop får afviklet stoffet, men heller ikke mere. De enkelte scener er alle blevet så korte, at hverken instruktør eller skuespillere har fået tid til at folde sig ud, at der ikke er tid til at fordybe sig i en stemning, at intet kommer igennem med kraft, men kun lige akkurat registreres. Carlsen har åbenbart ment at kunne nøjes med at koncentrere sig om højdepunkterne i historien, men dette er en fejldisposition, al den stund et højdepunkt ikke er et højdepunkt i sig selv, men skal bygges op af scener eller i hvert fald dele af scener, der ikke er højdepunkter.

Selvfølgelig er der ting, der lykkes – pointer, der kan bære kun lige at blive antydet – som Svendborg-forlovedes frygtsomt nysgerrige blik bag ruden eller nogle tågestem-

ninger i begyndelsen af filmen. Og der er en vis idé i et gennemgående træk som Carlsens måde at skildre det praktiske arbejde på skibet: hele tiden i overfyldte nærbilleder med ansigter i bevægelse ind og ud af billedet eller med ansigter, der beskæres voldsomt af billedrammen; dette giver i hvert fald et vist indtryk af de snævre forhold om bord og af mændenes psykiske grundmiljø som de går der og gnubber sig op og ned af hinanden hele tiden – også selv om denne billedstil hurtigt kommer til at virke uskønt generende og kommer til at tage sig ud som en manér. Men man kan alligevl ikke lade være med at ærgre sig over de ting, der ikke får den kraft, de burde have kunnet få, såsom de forskellige varsler eller styrmandens selvmord. Og man kan ikke lade være med at ærgre sig over, at Carlsen ikke til skildringen af »Ariel«s lange rejse benytter sig af noget så elementært – og elementært filmisk – som at lade det udendørs lys, himlens gråtone, ændres alt efter, hvor man befinder sig, i stedet for at benytte de triste postkortbilleder fra Gibraltar.

Det er hårde ord, der her har måttet tages i brug for at karakterisere Henning Carlsens sidste film, men jeg mener, at de er berettigede, og jeg mener først og fremmest, at de er nødvendige. Henning Carlsen har givetvis været overvurderet – et køligt blik ud over hans produktion kan kun vise, at den store skuffelse over »Klabautermanden« ikke var nødvendig. Men på den anden side har vi ikke råd til *ikke* at beskæftige os med Henning Carlsen – dertil er dansk film for fattig på talenter. Det ville være en langt større uret at begå imod Henning Carlsen at forsøge at tie hans film ihjel end at forsøge at fremhæve dens fejl. Og Henning Carlsen er trods alt – det vidner også »Klabautermanden« om – en instruktør med et ærligt engageret forhold til sine film. Han har adskillige gange udtalt dette her med, at det ikke er ham, der vælger opgaverne, men opgaverne der vælger ham, og der er ingen grund til ikke at tro på denne udtalelse. Det ville unægtelig være synd, hvis nu skuffelsen over »Klabautermanden« skulle komme til at forhindre ham i at kaste sig ud i opgaver, der har valgt ham. Men man må på den anden side gøre sig klart, at det vel netop er baggrunden for skuffelsen, overvurderingen og de for højt opskruede forventninger, der har fået ham til at kaste sig ud i en opgave som den at filmatisere Sandemoses roman, en opgave, som han nødvendigvis måtte knække halsen på.

Man kan kun håbe, både for Carlsen selv og for dansk film, at alle nu vil besinde sig på hans talent, han selv inklusive, at alle vil forsøge at gøre sig klart, hvad han kan og hvad han ikke kan, og at han vil lade sig vælge af opgaver, der måske mere umiddelbart ligger for ham. Selv om Henning Carlsen vel nok stadig, selv på baggrund af forårets store danske filmhøst, er vor største nulevende instruktør, burde han måske holde op med at spille de internationale kort og koncentrere sig om ting, som han i hvert fald kan – måske om mindre spillefilm om stille eksistenser i det moderne danske samfund, film i mere direkte forlængelse af den film, som Carlsen også selv regner for sin allerbedste, nemlig kortfilmen »De gamle«.

PREMIERERNE

Fra 1. juni til 10. juli 1969

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:

THE ADVENTURES OF BULLWHIP GRIFFIN (Guldfeber i Californien), 1967. Instr.: James Neilson. Medv.: Roddy McDowall, Suzanne Pleshette, Karl Malden. Prem.: Metropol 25. 6. 1969. Udl.: Gloria. Længde: 110 min., 3035 m, rød.

DON'T LOOK BACK (Se dig ikke tilbage), 1967. Instr.: D. A. Pennebaker. Medv.: Bob Dylan, Joan Baez, Donovan. Prem.: Varde 24. 6. 1969. Udl.: Camera. Længde: 96 min., 2635 m, rød.

Pennebakers film om troubadouren Bob Dylan kommer til landet med en blanding af stærkt rosende og stærkt negative anmeldelser fra USA, og som så ofte før viser det sig, at amerikanske kritikere har hyldet den ekstreme kritik. »Se dig ikke tilbage« er langt fra at være den gang bras, som nogle har kaldt den, men den er også et godt stykke fra at være noget mesterværk – men den er god. Den fornemmes ærlig i hver meter af sit skiftevis bidske, vittige og kærlige portræt af Bob Dylan og hans omgivelser. Kameraet registrerer nysgerrigt alt der sker på scenen og bag kulisserne (mest det sidste) under Dylans turne i England i 1965, men der er ingen påtrængende og grov intimitet i billederne, der viser os en sommetider umådelig krukket, sommetider charmerende og sympatisk kunstner. Samtidig får filmen også sagt en hel del om alle de anstrengelser der fra forskellig side gøres for at sælge en original begavelse til et stort publikum, og det er ikke mindst dette aspekt, der nok i sidste ende vil vise sig at være det bedste ved filmen.

P. C.

ECHOES OF SILENCE (Echoes of Silence), 1967. Instr.: Peter Emanuel Goldman. Prem.: Imperial (kl. 23.15) 14. 6. 69. Udl.: Sven Hansens kunstgalleri. Længde: 87 min., 800 m (16 mm), gul.

FUNNY GIRL (Funny Girl), se anm. i dette nummer.

HOW SWEET IT IS (Det er skønt), 1968. Instr.: Jerry Paris. Medv.: James Garner, Debbie Reynolds, Maurice Ronet. Prem.: Imperial 30. 6. 1969. Udl.: Athena. Længde: 99 min., 2690 m, rød.

HOW TO STEAL THE WORLD (Med U.N.C.L.E. i hælene), 1968. Instr.: Sutton Roley. Medv.: Robert Vaughn, David McCallum, Barry Sullivan. Prem.: Colosseum 9. 6. 1969. Udl.: MGM. Længde: 89 min., 2460 m, gul.

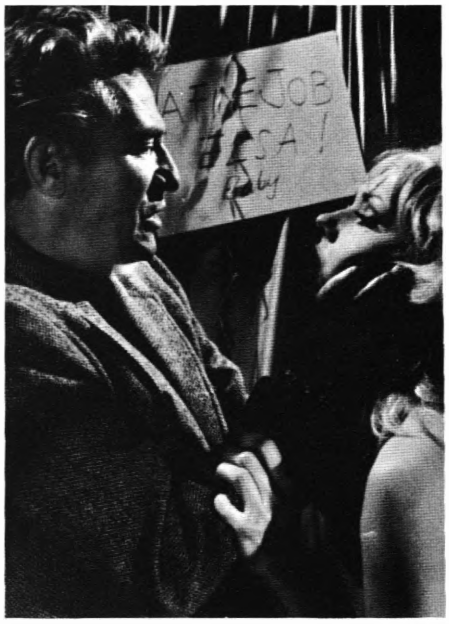
IN ENEMY COUNTRY (Spion bag fronten), 1968. Instr.: Harry Keller. Medv.: Tony Franciosa, Anjanette Comer, Guy Stockwell. Prem.: Vester Bio 12. 6. 1969. Udl.: ASA. Længde: 107 min., 2930 m, gul.

THE QUEEN (Mister Queen), 1968. Instr.: Frank Simon, Sven Lukin. Medv.: Jack Doroshaw, Crystal, Harlow. Prem.: Carlton 30. 6. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 68 min., 1810 m, gul.

Der er naturligvis en vis nysgerrighedens interesse forbundet med den film, som Frank Simon har brygget sammen på grundlag af hans egen og fire andre fotografers dækning af »Miss All-America Camp Beauty Pageant«-skønhedskonkurrencen i New York i februar 1967. Men selv om det kan siges, at Simon ikke udleverer eller fordømmer de deltagende transvestitter, kan det heller ikke med rimelighed siges, at han giver os nogen som helst mulighed for at trænge bag facaderne og forstå endsige føle for de homoseksuelle detagere. Der er kun stof til en film på et kvarter. I Simons film er der uendelige gentagelser, der ikke bringer os nærmere ind på livet af de medvirkende end vi kommer i de første minutter. Candid camera-stilen virker trættende i længden, fordi den ikke bliver anvendt med menneskelig følelse, og selv om filmen ikke i sit anlæg er sensationalistisk, kan den ikke siges at komme meget længere end det, den beskriver. Den er et show for de nysgerrige.

I. M.

THE LEGEND OF LYLAH CLARE (Døden spejler sig), 1968. Instr.: Robert Aldrich. Medv.: Kim Novak, Peter Finch, Ernest Borgnine. Prem.: Metropol 2. 7. 1969. Udl.: MGM. Længde: 127 min., 3565 m, gul.



Robert Aldrich vælder en underholdende samling opsparet galde mod Hollywood ud i dette ellers gammeldags melodrama om en genialsk instruktør på retur, der destruerer sin kvindelige stjerne »for kunstens skyld«. Håndfast sat op og ført igennem (nuancen har aldrig været Aldrich' styrke), men holdt oppe af en autoritativt virkende viden om Hollywoodske ego- og excentrikere og uskikke i almindelighed. Den snart noget falmede Kim Novak er et handicap, men Peter Finch slipper forbløffende godt fra sit tydeligt Sternberg-inspirerede portræt af den selvglade instruktør, og manuskriptet (bl. a. ved Losey-skribenten Hugo Butler) brillerer glimtvis i de mange, lange dialogscener.

Pim.

RACHEL, RACHEL (Rachel, Rachel – en jomfru på 35) – se anm. i Kosmorama 91.

SAM WHISKEY (Sam Whiskey), 1968. Instr.: Arnold Laven. Medv.: Burt Reynolds, Clint Walker, Ossie Davis. Prem.: Nørreport 9. 6. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 97 min., 2655 m, grøn.

THE SPLIT (Gangsterreden), 1968. Instr.: Gordon Flemyng. Medv.: Jim Brown, Diahann Carroll, Julie Harris. Prem.: Metropol 11. 9. 1969. Udl.: MGM. Længde: 90 min., 2475 m, gul.

THE STRIPPER (The Stripper), 1963. Instr.: Franklin Schaffner. Medv.: Joanna Woodward, Richard Beymer, Claire Trevor. Prem.: Camera 13. 6. 1969. Udl.: Fox. Længde: 95 min., 2605 m, grøn.

Schaffners debutfilm (den kendes i England under titlen »Woman of Summer«) er trods årene og instruktørens senere og bedre film stadig værd at se. Det mærkes vel tydeligt, at den er lavet efter et snakkesaligt skuespil, men dialogen er oftest præcist aflyttet af dramatikeren William Inge, så man bærer over med, at Schaffner ikke har turdet skære mere i ordstrømmen. Historien er en variation af utallige andre om den lille pige med de mislykkede karrieredrømme, og når slutfacit er overraskende positivt for tilskueren, skyldes det først og fremmest Joanna Wodwards fremragende spil i titelrollen samt Schaffners i øvrigt kompetente visualisering af dramaet. Der er af og til noget tørt og upersonligt over filmen, og der er ikke meget i den, der fører tanken frem til Schaffners fremragende »Ridderen fra Normandiet« og »Abernes planet«, men som introduktion til en filmskaber med store muligheder i sig, er det ekstra værdifuldt at vi har fået filmen frem herhjemme.

P. C.

SUBMARINE X-1 (Ubåd X-1), 1967. Instr.: William Graham. Medv.: James Caan, Norman Bowler, David Sumner. Prem.: Nørreport 25. 6. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 90 min., 2465 m, grøn.

UPTIGHT (Rejs dig!), 1969. Instr.: Jules Dassin. Medv.: Julian Mayfield, Ruby Dee, Raymond St. Jacques. Prem.: Imperial 23. 6. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 104 min., 2870 m, gul.

THE WILD ANGELS (De vilde engle), 1966. Instr.: Roger Corman. Medv.: Peter Fonda, Nancy Sinatra, Gayle Hunnicutt. Prem.: Studenterforeningen 19. 1. 1967, Nygade 1. 7. 1969. Udl.: Athena. Længde: 83 min., 2370 m, gul.

THE WRECKING CREW (Matt Helm og de hårde drenge), 1968. Instr.: Phil Karlson. Medv.: Dean Martin, Elke Sommer, Sharon Tate. Prem.: Nørreport 7. 7. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 105 min., 2885 m, gul.

DANSKE:

HELLE FOR LYKKE – 1969. Instr.: Finn Heriksen. Medv.: Helle Hertz, Peter Bonke, Lily Broberg. Prem.: Saga & Drive-In-Bio 27. 6. 1969. Udl.: TFK. Længde: 101 min., 2765 m, rød.

KAMELDAMEN – 1969. Instr.: Mogens Wemmer. Medv.: Jesper Klein, Jytte Abildsgaard. Prem.: Carlton, Aladdin, Triangel 13. 6. 1969. Udl.: ASA. Længde: 67 min., 1910 m, rød.

KLABAUTERMANDEN – Danmark/Sverige/Norge 1969 – se anm. i dette nummer.

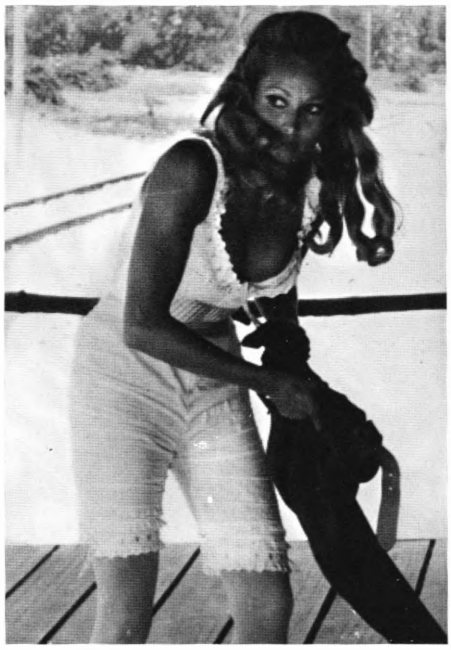
ENGELSKE:

BLOOD OF FU MANCHU/DER TODESKUSS DES DR. FU MANCHU (Fu Manchu – dødens kys) GB/DBR/SP, 1968. Instr.: Jesus Franco. Medv.: Christopher Lee, Götz George, Richard Greene. Prem.: Kino, Rudkøbing 9. 6. 1969. Udl.: Globe Film. Længde: 91 min., 2575 m, gul.

THE BRIDES OF DRACULA (Dracula's Brud), 1960. Instr.: Terence Fisher. Medv.: Peter Cushing, Christopher Lee, Martita Hunt. Prem.: Colosseum 1. 7. 1969. Udl.: ASA. Længde: 85 min., 2330 m, gul.

GREAT CATHERINE (Kejserinden morer sig), 1968. Instr.: Gordon Flemyng. Medv.: Peter O'Toole, Zero Mostel, Jeanne Moreau. Prem.: Carlton 2. 6. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 98 min., 2700 m, rød.

THE SOUTHERN STAR/L'ETOILE DU SUD (Pigen og Sydstjernen) GB/FR, 1968. Instr.: Sidney Hayers. Medv.: George Segal, Ursula Andress, Orson Welles. Prem.: Saga 2. 6. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 105 min., 2910 m, grøn.



FRANSKE:

BYE BYE BARBARA (Bye Bye Barbara), 1969. Instr.: Michel Deville. Medv.: Ewa Swann, Philippe Avron, Bruno Cremer. Prem.: Alexandra 30. 6. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 103 min., 2805 m, gul.

LE CERVEAU (Tre gange tyve) FR/IT, 1968. Instr.: Gerard Oury. Medv.: Jean-Paul Belmondo, Bourvil, David Niven. Prem.: Palads 20. 6. 1969. Udl. Paramount. Længde: 115 min., 3155 m, rød.

LE DIABLE PAR LA QUEUE (Ta' Fanden i halen) FR/IT, 1969. Instr.: Philippe de Broca. Medv.: Yves Montand, Maria Schell, Clotilde Joane. Prem.: Alexandra 7. 7. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 2595 m, rød.

LA GRANDE LESSIVE (Den store TV-dille), 1968. Instr.: Jean-Pierre Mocky. Medv.: Bourvil, Francis Blanche, Jean Poiret. Prem.: Saga 16. 6. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 95 min., 2705 m, rød.

ITALIENSKE:

I BASTARDI/LE BÂTARD (Bastard!) IT/FR/DBR, 1968. Instr.: Duccio Tessari. Medv.: Giuliano Gemma, Klaus Kinski, Claudine Auger. Prem.: Kinopalæet 27. 6. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 2550 m, gul.

BLACK JACK (Sorte Jack), 1968. Instr.: Gianfranco Baldanello. Medv.: Robert Woods, Lucienne Bridou, Rik Battaglia. Prem.: Palads, Århus 2. 6. 1969. Udl.: Rex. Længde: 2740 m, gul.

FBI OPERAZIONE VIPERA GIALLA/IM NEST DER GOLDENE VIPER (De gule Hugorme) IT/DBR, 1965. Instr.: Alfredo Medori. Medv.: Helmuth Lange, Moira Orfrei, Massima Serato. Prem.: Nørreport 18. 6. 1969. Udl.: Gloria. Længde: 87 min., 2775 m, gul.

JERRY LAND, CACCIATORE DI SPIE/JERRY LAND, CAZADOR DE ESPIAS (Jerry Land i østens brændpunkt) IT/SP/DBR, 1965. Instr.: Juan de Orduna. Medv.: Wayde Preston, Helga Sommerfeld, Noè Murayma. Prem.: Kino, Næstved 9. 6. 1969. Udl.: Globe. Længde: 2435 m, gul.

LA MATRIARCA (Enken i trusser), 1968. Instr.: Pasquale Festa Campanile. Medv.: Jean-Louis Trintignant, Catherine Spaak, Frank Wolff. Prem.: Palladium 9. 6. 1969. Udl.: Fox. Længde: 2600 m, gul.

I TRE VOLTI DELLA PAURA (Tre rædselsnætter) IT/FR, 1963. Instr.: Mario Bava. Medv.: Boris Karloff, Michele Mercier, Mark Damon. Prem.: Platan 9. 6. 1969. Udl.: Cawall. Længde: 2625 m, gul.

POLSKE:

ZYWOT MATEUSZA (Dage i Mathis' liv), 1967. Instr.: Witold Leszcynski. Medv.: Franciszek Pieczka, Anna Milewska, Wirgilius Gryn. Prem.: Camera 24. 6. 1969. Udl.: Camera. Længde: 80 min., 2180 m, rød.

Det er en billedskøn, melankolsk og tungsindig film, som Witold Leszcynski har skabt over Tarjei Vesaas' »Fuglene«. Den er tydeligt inspireret af den klassiske svenske stumfilmstil, og er vel nok mere perfekt udformet end gennemsnittet af filmskolefilm, men meget vedkommende endsige gribende bliver den aldrig. Den må formentlig først og fremmest opfattes som en stiløvelse, og man må reservere sin vurdering af Leszcynski som instruktør til han vender tilbage med en ny film.

I. M.

SVENSKE:

JAG ÄLSKAR, DU ÄLSKAR, 1968. Instr.: Stig Björkman. Medv.: Evabritt Strandberg, Sven Wolter, Agneta Ekmanner. Prem.: Søllested Bio 26 .6. 1969. Udl.: Camera. Længde: 90 min., 2475 m, gul.

SOM HAVETS NØKNA VIND (Som havets nøgne vind), 1968. Instr.: Gunnar Höglund. Medv.: Hans Gustafsson, Lillemor Ohlsson, Anne Nord. Prem.: Vester Bio 1. 7. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 111 min., 2765 m, gul.

VESTTYSKE:

JAGDSZENEN AUS NIEDERBAYERN, 1969. Instr.: Peter Fleischmann. Medv.: Martin Sperr, Angela Winkler, Else Quecke. Prem.: Kinopalæet, Sønderborg 21. 6. 1969. Længde: 2430 m. Udl.: Alliance Film.

Fodnote til et redaktørskifte . . .

En redaktion skal nok få at høre, hvis nogen synes den har siddet for længe. At vi skulle få at høre, fordi vi sad for kort var mere uventet – men ikke desto mindre tilfældet da det forlød, at »Kosmorama« skulle skifte redaktion efter at have kørt de første to årgange igennem i det nye oplæg og udstyr, som en to-årig filmfondsstøtte gav mulighed for. Det viste sig dog snart, at interessen for det hurtige redaktørskifte mest hvilede på forventningen om at der nu var ballade igen. Endnu inden alle afgørelser var kommet på papiret nåede redaktøren at høre, at han var på vej ud i vrede, og at grove uoverensstemmelser mellem redaktionen og fondsbestyrelsen, lå bag. Det var nyheder – selv for de implicerede!

Forinden havde Henrik Stangerup påtaget sig at tage afsked på samtliges vegne og samtidig fortælle lidt om vort – og andres – syn på det der var sket de sidste par år (se lederen). Yderpunkterne, det negative og det positive, er vist meget oplagte. På den ene side (og det er det meget negative) har »Kosmorama« ikke interesseret sig nok for fænomener som Cinema Nôvo og undergrundsfilm, på den anden side (og det ser vi som noget meget positivt) har det bl. a. beskæftiget sig meget indgående med dansk film, og fulgt hvad der forhåbentlig vil vise sig at være en ny opgangsperiode på vej. Alene den kvalitative bredde på toppen af årets danske produktion berettiger forhåbningen og forsvarer interessen. At Cinema Nôvo med mere ikke blev fyldestgørende behandlet, siger indirekte noget om redaktionens filmsyn. »Kosmorama« har aldrig forpligtet sig til at være et nyhedsorgan, derimod har den afgående redaktion nok følt sig forpligtet over for det, den betragtede som væsentlig og betydelig filmkunst. Der har aldrig været stor indbyrdes uenighed om synspunkterne, og der har aldrig været tale om indgreb i bladets linje fra Filmfondens side – hvad de sensationslystne i sin tid inderligt håbede på. Vi beklager, men det er altsammen gået rigtig udmærket.

Forventningerne om at der nu skulle være knas i den, må vi altså gøre til skamme. For at være på den sikre side skal det dog anføres, at undertegnedes forpligtelser over for Universitetet som kandidatstipendiat udelukker en arbejdsbyrde ved siden af, som f. eks. det at redigere »Kosmorama«. Der er således gode grunde til at slutte af, så meget mere som bladet heller ikke kan være tjent med, at man er anderswo engagiert i for stort omfang. Samtidig er Henrik Stangerup gået ind i aktivt filmarbejde, optagelserne til hans første spillefilm er nu begyndt, hvorfor også han har ønsket at trække sig ud af redaktionen. Den nye redaktion, som vi benytter lejligheden til at ønske velkommen, ser herefter sådan ud: ansvarshavende redaktør bliver fra og med næste årgang Martin Drouzy, de øvrige redaktionsmedlemmer Morten Piil, Per Calum, Søren Kjørup og Philip Lauritzen.

Øystein Hjort

★★★★ = **MESTERVÆRK**
★★★ = **SKAL ABSOLUT SES**
★★ = **SEVÆRDIG**
★ = **KAN TIL NØD SES**
● = **LIGEGYLDIG**

	Anders Bodelsen	Per Calum	Martin Drouzy	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Ib Monty	Morten Piil	Henrik Stangerup
Det begyndte i Paris (McCarey)	★★	★★★			★★★	★★★	★★★	★★★	
The Stripper (Schaffner)		★★		★★	★	★★	★★		
Mister Queen (Simon/Lukin)	★★★		★★	★	★	★	★	★★	★★★
Funny Girl (Wyler)	★★	★	★	★		★★★	★		
Kameldamen (Vemmer)	★★	★			★★	●	★		★★
Klabautermanden (Carlsen)	★		★★	●	★	★	★	●	★★★
Bye Bye Barbara (Deville)			★★	●		★	●		
Dage i Mathis' liv (Lesczynski)				●	★	★	★	★	★★★★
Sam Whiskey (Laven)	★	★		★		★			
Ta' fanden i halen (de Broca)		★★	★★			●			
Med U.N.C.L.E. i hælene (Roley)									●
Enken i trusser (Campanile)	●					●	●		
Tre rædselsnætter (Bava)									
Gangsterreden (Flemyng)		★				●	●		
Spion bag fronten (Keller)		●			●				
Den store TV-dille (Mocky)		●			●	●	●		
De gule hugorme (Medori)						●			
Echoes of silence (Goldman)						●			★★
Tre gange tyve (Oury)			★		●	●	●		
Dødsbokseren og **Mellem muntre musikanter** (Lauritzen)					●	●	★		
Rejs dig! (Dassin)					●	●	●		
Selvmordspatruljen (Bazzoni)									
Guldfeber i Californien (Neilson)						●	★		
U-båd X 1 (Graham)					●				
Helle for Lykke (Henriksen)	●	●	●	★	●				
Bastard (Tessari)				●	●				
Det er skønt (Paris)		●				●			
Draculas brud (Fisher)									
Som havets nøgne vind (Höglund)									●
Døden spejler sig (Aldrich)						★	●	★★	
Matt Helm og de hårde drenge (Karlson)		●			●				
7 mænd rider igen (Wendkos)		★			★	●			★★
Che Guevara (Fleischer)		●			●	●			●

15 årg. september 69 kr. 6.00