



Toshiro Mifune som skotejsfabrikanten Kingo Gondo i Akira Kurosawas »Himmel og helvede«.

ledfeltets midte med den klaustrofobiske trængsel af mennesker, der skal handle åndsnærværende på et minimum af plads og tid.

»Himmel og helvede« er en lang film, hvis tempo helt logisk stadig accelereres. Men allerede under de første sceners ro anes en uro. Gondo åbner i en forhandlingspause sine vinduer, og for første gang høres den svage rumlen nede fra byen, ildevarslende. En fornemmelse af hybris griber tilskueren, det anes, at noget farligt er under optræk. Fra og med kidnappingen øges tempoet systematisk, befordret af de mange rulle-klip, der ofte træder i stedet for den mere nærliggende nedtoning (kan det være en reminiscens af, at den traditionelle japanske bog var en række ruller?).

Forlægget er en amerikansk kriminalroman, og det er givet, at den bedste amerikanske tradition for politifilm (som igen står i gæld til »M«) har spillet en rolle for Kurosawa. Billedstilen er dog fuldstændig fri for det effektsøgende, og tempoet opnås igen og igen inden for et statisk billedes rammer snarere end ved en hidsig kameraføring (skønt kameraet vistnok blir mere mobilt, jo længere frem vi når i historien og jo højere op i tempoet). De billedmæssige chok er få og velmotiverede, det mest opsigtsvækkende af dem er selvfølgelig den røde sky på det sort-hvide billede. Overgangene er kun sjældent udspekulerede, kun en enkelt stemmer velovervejset til eftertanke: præsentationen af kidnapperen via en mærkelig køretur hen over noget mudret vand, ledsaget af en bid af »Forellekvintetten«. Her ironiserer musikken over billedet, mens vi føres fra Gondos airconditionerede verden ned i kidnapperens hede helvede.

Filmens placering i et Japan halvvejs mellem fortid og fremtid accentueres af spillestilen. I Mifunes Gondo mødes to ver-

ner, den gamle hæderlighed og den nye smartness. Under en temmelig tynd fernis af amerikaniseret effektivitet og høflighed aner vi, både hos ham og hos politifolkene, en mere primitiv livsholdning, som skildres med stor ambivalens. Alle disse mennesker er produkter af et samfund, hvor værdierne er i skred, og filmen giver os ikke nogen entydig vurdering af, hvorledes vi skal forholde os til dette skred.

»Himmel og helvede« er en af filmkunstens store politifilm. Jeg har allerede sammenlignet den med »M«, det ville være rimeligt tillige at nævne »Politiets blinde øje«, der også handler om en politimagt, der er ved at gå ud over sine beføjelser i et slags retfærdighedsvanvid, som aftvinger en respekt, skønt man må forkaste det. Ved første gennemsyn er filmen først og fremmest ulideligt spændende. Nye gennemsyn åbner for stadig større perspektiver og for en stadig større respekt for Kurosawas evne til at blotlægge sammenhænge mellem mennesker og samfund uden at stoppe nemme dogmatiske konklusioner ned i halsen på tilskueren.

Anders Bodelsen

■
TENGO-KU TO JIGOKU (HIMMEL OG HELVEDE) 1963. NATIONALITET: Japan. DISTRIBUTION: Toho. PRODUKTION: Toho/Kurosawa Films Production. PRODUCERE: Tomoyuki Tanaki og Ryuzo Kikushima. INSTRUKTØR: Akira Kurosawa. MANUSKRIFT: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni, Akira Kurosawa og Eijiro Hisaito efter romanen »King's Ransom« af Ed McBain (Evan Hunter). FOTO: Asakazu Nakai og Takao Saito. ARKITEKT: Yoshiro Muraki. MUSIK: Masaru Sato. TONE: Hisahi Shimonaga. MEDVIRKENDE: Toshiro Mifune (KINGO GONDO), Kyoko

Kagawa (REIKO, hans kone), Tatsuya Mihashi (KAWANISHI, hendes bror), Yutaka Sada (AOKI, chaufføren), Tatsuya Nakadai (TOKURO), Susumu Fujita, Takashi Shimura, Kenjiro Ishiyama (TAGUCHI, detektiv), Ko Kimura (ARAI, detektiv), Takashi Kato (NAKAO, detektiv), Yoshio Tsuchiyama (MURATA, detektiv), Hiroshi Unayama (SHIMADA, detektiv), Koji Mitsui (JOURNALIST), Tsutomu Yamazaki (GINJI TAKEUCHI, kidnapperen). DANSK UDLEJNING: Palladium. LÆNGDE: 142 min., 3880 m. CENSURFARVE: Hvid. DANSK PREMIERE: Carlton 27.10.1969.

Z (1)

Kai Friis Møller skriver et sted, at en pøbel er en pøbel, ligegyldig hvor mange der er. Denne individualistiske udtalelse faldt i anledning af en amerikansk journalists begejstring over, at over 100.000 mennesker havde demonstreret i Prag mod kommunismen (det er 20 år siden). Om »Z« kan man på lignende måde sige, at en propagandafilm er en propagandafilm, uanset hvor god en sag, den forfægter. »Z« er effektivt lavet, og man har i premierebiografen Dagmar oplevet det på disse breddegrader helt usædvanlige, at publikum klappede spontant efter forestillingen. Jeg følte mig også pragtfuldt underholdt og blev revet med første gang, jeg så filmen, selv om jeg kunne se dens grovhed. Men anden gang, nogle uger senere, hvor det stadig talrige publikum i øvrigt næsten slet ikke reagerede, tabte filmen meget.

Den mondæne lækkerhed, det næsten mekaniske virtuoseri og folkekomedie-forenk-

lingerne trådte stærkt frem. Det begynder allerede i første scene, hvor den højrestremistiske forsamling udleveres ved hjælp af afslørende ultranærbilleder af ansigterne. Omvendt præsenteres titelpersonen i et engleagtigt skær ved ankomsten til lufthavnen. Blød poetisk fotografiering, ingen reallyd, kun musik. Lidt senere kommer det første af de resnais'ske flash-backs, der tynger filmen hele vejen, og minder os om, at manuskriptforfatteren, eksil-spanieren Jorge Semprun, også skrev »Krigen er endt«. Denne indskudsteknik bliver alt for let til maner.

Sort/hvid-inddelingen træder efterhånden tydeligt frem i spillet og persontegningen. François Périer er hysterisk utålmodig som statsadvokaten, Marcel Bozzuffi griner sadistisk som den psykopatiske Vago, og hvorfor lægges der så megen vægt på hans homoseksualitet? Efter scenen med journalistvennen i trykkeriet spjætter han af triumf og går over i en bar for at gøre tilnærmelser til en ung fyr ved en automat. Man kommer til at tænke på visse anti-nazistiske dokumentarfilm (f. eks. Paul Rothas »Sandheden om nazismen og Adolf Hitler«, vist i foråret), som fremhæver Goebbel's klumpfod, et af koryfæernes samleven med en prostitueret osv. Det er en lidt billig måde at karakterisere modstanderne på (jvf. skæg, langt hår og »skolelærer«). Irene Papas er efter min mening en katastrofe og hendes tudescene på hotellet direkte pinlig. Hele filmens hårde, konkrete form lægger ikke op til den art føleri. Endelig er der så officererne, der er blevet til karikaturer uden menneskelig farlighed.

»De menneskelige vibrationer ønskede jeg ikke at udelade, ellers ville min film kuldsejle i luttet »budskab«. Bogen indeholder intet om en enkes tårer, men de må have være en sandhed. Ellers er filmen først og fremmest en skildring af mekanismen bag de politiske mord, som vor tid kender det: Lambrakis, Lumumba, Ben Barka, Kennedy'erne – ja, og tilbage til Masaryk og Andreotti i 30'erne.« Således udtaler instruktøren Costa-Gavras (BT 27-9-69), men han skulle nok have holdt sig til mekanismen, for menneskeliggørelsen af titelpersonen (ægtemand på afveje) virker påklistret og ikke særlig overbevisende. Vennegruppen er nuanceret (en høg og en due), men modstanderne er ganske stereotype. Det er ganske vist forfriskende, at den ofte anæmiske og cerebrale franske filmverden kan frembringe en så effektivt fortalt film efter amerikansk mønster, men i virkeligheden er »Z« hyppigt mere forenklet end de bedste politiske thrillers og westerns fra Hollywood.

Efter disse indvendinger (der også kunne omfatte Mikis Theodorakis' lovlige smældende musik) er der god grund til netop at fremhæve den effektfulde instruktion i de enkelte handlingsscener, den klare elliptiske helhedskomposition og den trods alt dygtige spillet på følelserne. Costa-Gavras klarer dynamisk voldsoptrinet, så vi forbitres over overgrebene, og han har nogle kvikke sceneovergange. Et nyt moment eller en ny person omtales, og straks klippes der til momentets eller personens fysiske ankomst med elliptisk overspringelse af ventetiden. Det ses især under undersøgelsesdommerens arbejde, f. eks. da fotografen går ud ad døren efter at have fået den sårede politikers underskrift på et foto, døren går op igen – og

ind kommer (næste formiddag) manden på billedet.

De sidste tre fjerdedele af filmen er også gode, fordi Jean-Louis Trintignant fylder sin dommerrolle med autoritet og giver denne ubestikkelighedens repræsentant menneskelige dimensioner, f. eks. i scenen, hvor han med et lille, næsten sjofelt smil spørger Vago, hvad der ligger bag dennes tidligere straf for voldtægt. Nå, det var bare i en spejderlejr! Derimod er Georges Géréts lige så ubestikkelige snedker blevet lidt for folkekomedieagtig, om end underholdende.



Yves Montand som »Z«.

Endelig bidrager replikkerne ofte til at give filmen en effektiv, næsten operetteagtig stilisering. Der er slagord (»Députés – tous pourris!«, »Vive la bombe!«), og der er retsritualets omkvæd (»Nom, prénom et profession?«, »Vous êtes inculpé d'homicide avec préméditation!«). Og så er der en god gammel kontrast, da man i højttaleren hører titelpersonen sige, at arbejderne er brikker i de andres spil og ikke forstår, at man også kæmper for dem – samtidig med at vi ser attentatmændene gøre sig klar til overfaldet. Men det gustne overlæg melder sig, og man synes, at det franske sprogs veltalende får lysiden til at løbe løbsk (her citeres med vilje på fransk, fordi ordene ofte hamres ind i os). F. eks. får konspiratorernes retorik lige en tand for meget (»Dieu refuse d'éclairer les rouges!«). For resten skal Vassili Vassilikos' roman også selv være præget af en kunstfærdig retorik og pseudo-lyriske udbrud.

Costa-Gavras' »Z« er altså en folkekomedie, der ikke helt undgår det smarte,

hvilket ikke overrasker efter hans fikse »Mord i natekspresen« og den flotte, men uklare modstandsfilm »Den 13. mand«. I »Cahiers« beskylder Jean Narboni »Z« for at være en dårlig abstraktion, en usaglig analyse af det politiske maskineri, fordi den hylder en liberal idé om, at det ærlige individ kan klare kampen selv mod dybtgående korruption. Det er historien om helten, som ordner en hel skurkebande à la »High Noon«. Selv om det er hårde ord, kan man give ham ret i, at betydningen af den offentlige mening kunne have været fremhævet stærkere (efter mit skøn gælder det for øvrigt også Frankenheimers beslægtede »Jøden fra Kiev«). Fotografen er således en samlefigur for de i virkeligheden mange journalister, der støttede sagen, »Z« er lettere forståelig end Rosis »Salvatore Giuliano«, men denne film var mere realistisk. Og også Erich Engels østtyske »Die Affäre Blum«, som TV-biografen kørte i maj, virkede mere ærlig og overbevisende. Endelig er der Gillo Pontecorvos mesterværk »Slaget om Algier«, som er »Z« langt overlegen i sin nuancering, sin analytiske skarphed og sin miljø-ægted.

Men »Z« har jo en aktualitet, som ikke kan undgå at påvirke én. Slutningen fortæller os, at den sårede politiker, den ærlige betjent og flere andre vidner døde »tilfældigt«; undersøgelsesdommeren blev afsat, og fotografen fængslet. Jeg kan tilføje, at Karamanlis-regeringen faldt nogle måneder efter attentatet i maj 1963 på grund af den offentlige skandale. Papandreou overtog senere regeringen, men blev afsat af kong Konstantin i 1965 (han var endnu ikke konge i 1963). Den 30. december 1966 afviste en enstemmig jury i kriminalretten i Saloniki anklagerne mod de højerestående folk, mens attentatmændene fik de i filmen omtalte straffe på 8 og 11 år.

I april 1967 overtog obersterne magten, og juntaens første premierminister var netop den rigsadvokat, der i filmen lægger pres på undersøgelsesdommeren (og derfor blev suspenderet i 6 måneder). Juntaen har forbudt langt hår, miniskorter, Tolstoj, Dostojevskij, pop-musik, Sartre, Beckett, Sofokles, Aristofanes, Euripides, Aiskylos, de moderne matematikere samt bogstavet Z (dzei), der betyder »han lever«.

Propaganda er som sagt propaganda, uanset hvad den går ind for. Men fascisme er også fascisme, ligegyldig hvad man måtte mene om propagandaen mod den.

Frederik G. Jungersen

Z (2)

Vassilis Vassilikos', Jorge Sempruns og Costas-Gavras' »Z« er klart en politisk film: det vises i filmen selv ved den iøjnefaldende fortekst om, at »Enhver lighed med virkelige personer og begivenheder er tilsigtet« og ved slutningens åbenlyse oplysninger om græske forhold – og så vises det jo af alle de ydre omstændigheder ved filmen. Selv om dette ikke udelukker, at man kunne vælge at forholde sig rent kunstnerisk til filmen, må denne præsentation i hvert fald berettiget, at man også forsøger at vurdere filmen ud fra politiske præmisser.

Noget sådant kræver ganske vist ret omfattende sociologiske undersøgelser af, hvilken virkning filmen har haft på sine tilskuere – og også på dem, der ikke har set