

KOSMORAMA

95/filmtidsskrift



Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

I redaktionen: Per Calum (redaktionssekretær), Søren Kjørup, Philip Lauritzen og Morten Piil.

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, 1419 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.

FILMTIDSSKRIFTER OG FILMLOVEN

På Filmfondens initiativ var de ansvarshavende redaktører for fire af de filmtidsskrifter, der udgives herhjemme, for et par uger siden samlet til en »høring« i Filmhusets biograf i København. Foruden »Kosmorama« var »die asta«, »Hitch« og »Film 70« repræsenteret (det sidstnævnte er som bekendt identisk med det nu 25 år gamle filmblad »Kirke og Film«, som skiftede navn i september i fjor og ved samme lejlighed gennemgik en iøjnefaldende ansigtsløftning).

Det første, deltagerne i det omtalte møde meget hurtigt blev enige om, var, at ingen af de nu eksisterende filmtidsskrifter kan betragtes som overflødig. De har hver især deres særlige opgave, og de henvender sig til en ganske bestemt kreds inden for det store filminteresserede publikum, – en kreds, som de øvrige blade efter alt at dømme næppe ville være i stand til at nå ud til. Det yngste, »Hitch«, er de filmstuderendes organ og fremtræder først og fremmest som et fag- og debatblad, der behandler emner af mere lokal og kontroversiel art, som man har brug for at få nærmere belyst. Bladets oplag er for øjeblikket 600 eksemplarer, og der er hidtil i alt udkommet 4 numre af det. »Film 70«, der som nævnt er det ældste af de for øjeblikket eksisterende filmblade herhjemme, udmærker sig ved systematisk at anmelde alle film, der vises i Danmark (deriblandt også kortfilm og TV-filmpremierer), og ved at have størstedelen af sine abonnenter uden for København. Bladet udkommer i et oplag på 2.600 eksemplarer med 12 numre om året. »die asta«, som netop er begyndt på sin 3. årgang med 4 numre om året i et oplag, der svinger mellem 1.600 og 2.000 eksemplarer, giver sine læsere en saglig og alsidig orientering, som er et udmærket supplement til den, der gives i »Kosmorama«. Det sidstnævnte er det næppe nødvendigt at præsentere her. Det skal efter sigende inden for vor hjemlige konstellation af filmtidsskrifter repræsentere »the establishment«. Om denne karakteristik er rigtig eller ikke, og om den skal opfattes som en kritik eller som en kompliment, må det blive læsernes sag at afgøre. Bladets oplag har i det sidste par år vist en tydeligt stigende tendens og befinder sig i dag omkring de 5.000.

Som situationen ligger, er det altså indlysende, at de fire nævnte blade absolut ikke kan betragtes som konkurrerende med hinanden indbyrdes. Og de fire teams, der redigerer dem, er da heller ikke på nogen måde interesseret i at føre kold krig med de øvrige. De er langt snarere indstillet på et positivt samarbejde og på en rimelig fordeling af interesserne imellem sig.

Noget andet, som ligeledes kom frem under den omtalte høring, er, at et film-

tidsskrift herhjemme i dag har umådelig svært ved at overleve, medmindre det får et økonomisk tilskud udefra. Filmfonden har derfor i de senere år betragtet det som en af sine opgaver at støtte de blade, der er nævnt ovenfor, og en sådan støtte kan man naturligvis kun være taknemmelig for. Der er imidlertid to ting, man med rette kan undre sig over, og det er, 1) at denne støtte tilsyneladende gives temmelig vilkårligt, og 2) at den efter forholdene i dag er alt for ringe. Det blev således oplyst, at »die asta« i fjor fik et tilskud på 4.000 kr. (1.000 kr. pr. nummer), dvs. ca. 25 % af bladets samlede udgifter, hvad der nogenlunde svarer til det reelle tilskud, »Kosmorama« for øjeblikket modtager fra Filmfonden. »Kirke og Film« havde derimod i 1967 ansøgt om et tilskud på 20.000 kr. og kun fået 6.000. I 1968 ansøgte bladet om et forøget tilskud, men fik det ikke. I 1969 ansøgte man med henblik på en forøgelse af sideantallet om 10.000, men fik kun 7.000. Det vil sige, at bladet, som ikke har andre ressourcer end sine abonnementsindtægter og enkelte annoncer, har fået mindre end 10 % af sine udgifter dækket ved tilskud fra Filmfonden. Kan man her tale om en vis form for diskriminering? I hvert fald har det ikke været muligt at få oplyst, hvad der er kriteriet for den forskelsbehandling, som på den ene side »die asta« og »Kosmorama« og på den anden side »Kirke og Film« har været ude for.

For øvrigt kan ikke Filmfonden alene drages til ansvar for dette forhold. Der står nemlig i filmloven, at fonden er oprettet »til fremme af filmkunsten i Danmark«. Derimod står der ikke et ord om, at fonden er forpligtet til at yde støtte til udgivelsen af filmbøger og filmtidsskrifter, – en opgave, som dog må betragtes som værende af ret central betydning for filmkunstens fremme. Enhver bestræbelse for at støtte og fremme interessen for kvalitetsfilm vil nemlig i det lange løb strande, hvis man ikke samtidig sørger for at udbrede en virkelig filmkultur og for at oplyse et bredere og bredere publikum. Det ville derfor være ikke alene gavnligt, men direkte hensigtsmæssigt, hvis man i filmloven, som for tiden er under omarbejdelse, foruden den nuværende § 18, stk. 5, udtrykkeligt gjorde gældende, at Filmfonden har til opgave »at yde støtte til oplysende virksomhed om film i form af bøger, tidsskrifter og andre publikationer«.

Hvis det nemlig er rigtigt, at en genial kunstners opståen slet ikke kan forudses på forhånd, er det lige så uomtvisteligt rigtigt, at kunstneren har brug for et miljø, han kan udvikle sig i. Man kan derfor uden at overdrive sige, at et folk altid har de kunstnere – og dermed også de filminstruktører – det fortjener.

M. D.

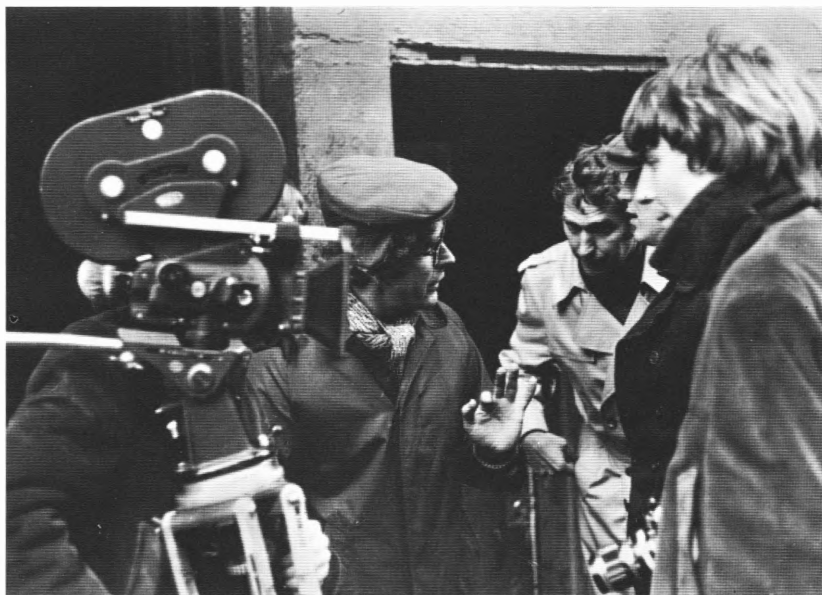
KOSMORAMA

Forsiden: Scene fra Jonas Cornells »Puss och kram«.

Kosmorama har med mellemrum bragt orientering om den stærkt ekspanderende svenske film, og en væsentlig del af dette nummer er helliget broderlandets filmkunst, som vi stadig kender for lidt til herhjemme.

Dette nummers svenske sektion er selvfølgelig ikke udtømmende. Adskillige instruktørers film vil senere blive taget op til behandling på anden måde, og talentet Jan Troell er det slet ikke lykkedes os at skaffe nyt stof om. Indtil videre henviser vi da til Kosmorama 83, i hvilket vi bragte Chr. Braad Thomsens interview med Jan Troell.

Blandt dette nummers øvrige bidrag til belysning af svensk films instruktører er der specielt grund til at føje en kommentar til interviewet med Bo Widerberg. Philip Lauritzen talte med Widerberg i oktober, umiddelbart før denne skulle til New York for der at begynde indspilningen af sin nyeste film, der skulle handle om den svenske emigrant og fagforeningsleder Joe Hill. Widerberg oplyste, at filmen skulle indspilles dels i New York, dels i Chi-



Bo Widerberg og teknikere under indspilningen af »Joe Hill«.

cago og Salt Lake City. Han fortalte også Philip Lauritzen, at han aldrig havde haft vrøvl med sine producenter og tilføjede: »... men det er måske netop, fordi jeg har været medproducent. Hollywood er jo bl.a. historien om en lang række havarier. Derfor er jeg også økonomisk involveret i Joe Hill, der produceres af Paramount, og jeg er således ikke spor nervøs for at skulle filme i USA«.

Sådan lød Widerberg få dage før, han begyndte indspilningen. Siden kom der problemer. Måske var Widerberg lige så tryllebunden af amerikadrømmen som Joe Hill, i hvert fald er optagelserne standset efter uoverensstemmelserne mellem ham og Paramount, skriver Philip Lauritzen og fortsætter:

Det er vanskeligt af de forskellige referater i svenske aviser at vurdere, hvem der har skylden for

havariet og endnu vanskeligere at sige, om »Joe Hill« kommer flot eller ej. Foreløbig bliver det dog ikke, idet Widerberg har sendt de medvirkende på »ferie« med tilladelse til at påtage sig nyt arbejde.

Årsagen til bruddet ligger nok bl.a. i forskelle mellem arbejdsmetoderne i USA og Widerbergs. Han arbejder langsomt, med improvisationer og er meget afhængig af inspiration. At optage på gader

og stræder i New Yorks slumkvarterer er desuden efter sigende også noget ganske andet end i en svensk by. Modsætningerne og fattigdommen er så store, at ingen drømmer om at gøre noget uden betaling. Givet er det i hvert fald, at Widerberg overskred fristerne, og at det er kommet til kontroverser, der har fået Widerberg til at vende hjem til Sverige, hvorefter Paramount stoppede alle udbetalinger. Dette kan skabe store problemer for sel-skabet Widerberg Productions, som nu sandsynligvis må udrede de resterende lønudbetalinger til personale.

Ved redaktionens slutning er der endnu ikke kommet nogen endelig klaring på problemerne omkring Widerbergs projekt, men det forlyder, at tre ikke navngivne whiskey-producenter er interesserede i at stikke et par millioner i Widerbergs projekt, hvorefter filmen alligevel synes at kunne blive en realitet. Det vender vi tilbage til.

Bagsiden: Lee Marvin og Toshiro Mifune i John Boormans anden amerikanske film »Hell in the Pacific« (dansk titel: Duel i Stillehavet), der snart får premiere herhjemme.

Indholdsfortegnelse

Morten Piil: Den falske brud	76
Svensk Film/70	
Jonas Cornell – en vurdering (Chr. Braad Thomsen)	79
Jonas Cornell – et interview (Ph. Lauritzen)	80
Stellan Olsson – en vurdering (Chr. Braad Thomsen)	82
Johan Bergenstråhle – et interview (Vibeke Pedersen og Viggo Holm Jensen)	83
Jan Halldoff – et portræt (Poul Malmkjær)	84
Jan Halldoff – et interview (Ph. Lauritzen og M. Drouzy)	86
Vilgot Sjöman – et interview (Ph. Lauritzen)	88
Bo Widerberg – et interview (Ph. Lauritzen)	89
John Ernst: Bogstavelighedens tyranni	92

Søren Kjørup: Filmbilledet – bevægelse og stil	94
Chr. Braad Thomsen: Samtale med Ruy Guerra	100
Close/Up	103
Debat	105
Filmene	
Søren Kjørup: Barnebruden	106
John Ernst: Smil Emil	107
Peter Schepelern: Midnight Cowboy	108
Albert Wiinblad: De lange knives nat	110
Frederik G. Jungersen: John og Mary	110
Søren Kjørup: Den gale dansker	112
Premiererne	113
Årets bedste film	114
Blå Bog	115
Minikritik	115

DEN FALSKE BRUD

*De åndelige fædre bag François Truffauts
seneste film er Hitchcock og Renoir. Filmen handler om
kærlighedens lovløse absolutisme, og den er endnu
et bevis på, at Truffaut er en af film-
kunstens største fortællere.*

MORTEN PIIL



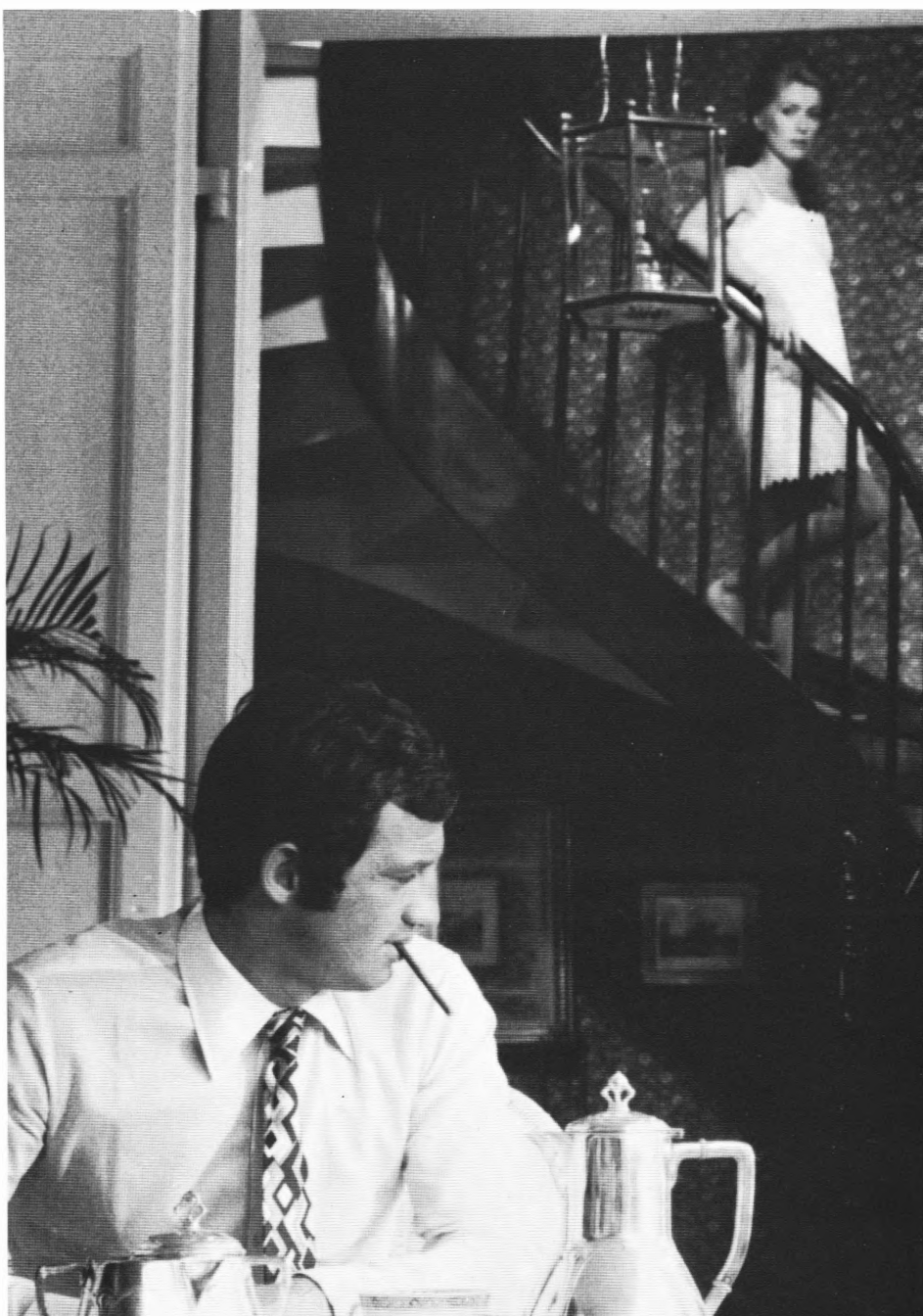
François Truffaut har i et radio-interview udtalt, at han kun interesserer sig for mænd i deres forhold til kvinder. Går man hans tidligere film igennem, opdager man da også, at de mandlige hovedpersoners skæbne med få undtagelser (Antoine i »Ung flugt«, Montag i »Fahrenheit 451«) bestemmes af kvinden. Hele »Bruden var i sort« udgår fra denne grundtanke – alle mændene, fra playboy'en til eneboeren, fra politikerne til maleren, må i dødsøjeblikket sande, at Kvinden afgør deres skæbne – en skæbne de deler med Jim i »Jules og Jim« og Lachenay i »Silkehud«.

Jeanne Moreau i »Jules og Jim« og »Bruden var i sort« og hustruen i »Silkehud« er kærlighedens absolutister. Deres ideale krav til kærligheden kan ikke honoreres af de relativistiske mænd (eller, som i »Bruden var i sort«, af skæbnen), og derfor dræber de. Ifølge Truffaut er dette naturens orden. Den absolutte kærlighed er i al sin smerte en ideal-tilstand, der hæver sig over vedtagne moralske begreber, den eneste mulighed for fuldt ud at realisere sig selv. Mordet – og dermed selvmordet – er disses kvinders triumf over en skæbne, der nægter dem denne mulighed.

Det mest markante udviklingstræk i »Stjålne kys« og »Den falske brud« er, at dette tema forskydes til mandlige personer. Den cottoncoatklædte herre, der med jævne mellemrum dukker op i »Stjålne kys«, repræsenterer den hidtil udelukkende feminine absolutistiske kærlighed i abstrakt rendyrkelse (han regner med, at Christine vil gengælde hans følelser, når hun kan løse sig fra sine »midlertidige lænker til midlertidige personer... Jeg hader det midlertidige... Je suis définitif«). Og denne figur videreudvikles, får kød og blod og sættes i centrum af »Den falske brud«, Truffauts hidtil mest udfordrende film om kærlighedens lovløse absolutisme.

»Den falske brud« er overfladisk set en mindre personlig film end »Stjålne kys«, der bygger på et tilsyneladende ret selvbiografisk original-manuskript, mens William Irish – som i »Bruden var i sort« – har forsynet grundmaterialet til »Den falske brud«. Denne skillelinje turde være falsk og vildledende, og Truffaut vil da heller ikke selv anerkende den. – »Når jeg bearbejder bøger, som beskriver et andet miljø end mit eget, lykkes det mig at sige ting, som jeg ikke ville vove at sige i mine originalmanuskripter. Det er ikke noget paradoks: i »Stjålne kys« var jeg for eksempel hele tiden nødt til at lede folk ind på et galt spor, camouflere og vige udenom for at man ikke skulle genkende mig alt for godt. I »Bruden var i sort« og »Den falske brud« var der derimod en maske fra starten, og bag disse lånte personer har jeg kunnet udtrykke mig meget frit«.

Den mandlige hovedperson, fabrikanten Louis Mahé, er fra første billede en typisk fryttsom Truffaut-helt, ikke så lidt ude af flippen umiddelbart inden mødet med sin korrespondancebrud. I filmens første trediedel lykkes det ikke blot Truffaut at mystificere à la Hitchcock (»En kvinde skygges« synes at have været forbilledet), men også at skildre en blufærdig forelskelse på en blufærdig måde. Bruden Julie forbliver en gåde, der tilspidises af en række tankepirrende episoder – først og fremmest ringbesværet ved brylluppet og slagsmålet med



Jean-Paul Belmondo og Catherine Deneuve i »Den falske brud«.

den ukendte person. Men Louis Mahé afslører sig støt og roligt i sin forelskelse. Han er en borgerlig, taktfuld og lidt naiv mand, ikke så lidt traditions- og familiebevidst. Forholdet til de undergivne indfødte synes præget af gensidig harmoni – øens sociale indstilling angives af bankdirektørens oplysning om, at han var i færd med at pynte personalets juletræ. Louis' forelskelse beskrives med en indirekte fyndighed, der er særegen for Truffaut – i replikken om, at han nu hader arbejdsdage, mens han før hadede søndage, og i hans placering af Jules portræt på fabrikens cigaretpakker. Netop hans socialt trygge borgerlighed gør omslaget fra enkel hverdag til lidenskabelig følelsesudfoldelse særlig oprivende – et omslag, der kulminerer i filmens første direkte passions-scene, afbrændingen af Jules undertøj i kaminen.

Fra denne meget smukke scene udgår der to forbindelseslinjer til filmens anden

halvdel, som sammenknytning af smerten og lykken i den absolutte kærlighed, filmens hovedtema. Den ene til det lille charmerende afsnit, hvor Louis gemmer Jules trusser ved sit hjerte i en uhøjtidelig forening af »kød« og »sjæl«, så at sige, den anden til den lange, indtrængende dialog-scene med kaminilden i baggrunden, Louis' endegyldige kærlighedserklæring. Fra det øjeblik Louis genfinder Julie og genforenes med hende på Monorails hotelværelse i Nice, forvandles filmen fra en psykologisk thriller til et kærlighedsdrama med thriller-elementer – en kovending, der minder stærkt om Hitchcocks afsløring af gåderne ca. to-tredjedel henne i »En kvinde skygges«. Mysteriet løses, maskerne falder, og et kærlighedsforhold må opbygges på næsten bar bund. Filmens tonefald bliver på én gang mere intimt og mere lidenskabeligt, og dødsmotiver begynder at dukke op. Den klinik, Louis indlægges på, hedder Heurtebise, navnet på dødens funktionær i Jean Cocteaus »Orphée« (»Kærlighedens mysterium«), og Julie ser døden klart og villigt

i øjnene, da Louis truer hende med pistolen – lige så klart og villigt som Louis, da Julie senere prøver at forgifte ham.

Det viser sig, at Louis nok er i stand til at dræbe for sin kærlighed, men at han – i modsætning til Truffauts kvindelige kærlighedsabsolutister – ikke kan få sig selv til at dræbe sin kærligheds genstand. Privatdetektiven Comolli bliver ofret, manden, der først skilte Louis og Julie med en saks og derefter insisterer på at skille dem med loven. Mordet bringer den før så borgerlige og traditionsbevidste Louis i ubrydelig pagt med Julie som lovløs uden for det bestående samfund – hvorved Truffauts solidaritet med sin helt snarere styrkes end svækkes. Med Anders Bodelsens ord handler »Den falske brud« altså om, at kærligheden tilgiver alt. Ikke blot tilgiver Louis Julie alt, men alt tilgives også ham, fordi han elsker med tilstrækkelig lidenskab og konsekvens til at sætte sig uden for en samfundsorden, som Truffaut fremstiller som trivial i sammenligning med den fortryllede verden, kærligheden og erotikken kan skabe. Det er næppe tilfældigt, at Louis og Julie færdes blandt underligt kønsløse og tilsyneladende kærlighedsløse figurer – bestyreren Jardine med hans talmani, den Olivia-lignende villaudlejer, den over-spændte søster og den ensomme, ubøjelige privatdetektiv. Ingen af dem tilhører tydeligvis Louis' »race«, for at bruge hans eget ord.

Men hvilken »race« tilhører Julie? Det er lidt af en triumf for Truffaut (og selvfølgelig også for Catherine Deneuve) at filmen kan samle sympati omkring en person, der begår det ene usle forræderi efter det andet. Julie kunne næppe dræbe for sin kærligheds skyld, højest for sin vindings. Opvæksten i trange kår er hendes undskyldning, og Louis' tilgivelse resulterer mod slutningen i en vis rensende selverkendelse, men man noterer, at udgangsreplikkerne i sneen (Julie: »Jeg elsker dig«. – Louis: »Jeg tror dig«) er en præcis gentagelse af udgangsreplikkerne på Monorail-hotelværelset i Nice – og da var det snarere sociale bekvemmelighedshensyn end de dybere følelser, der betingede hendes ord. I hotelscenen siger hun, at hun straks på Re-

union forelskede sig i Louis, hvad der senere dementeres i det mere oprigtige pladeindspilningsafsnit (»I begyndelsen var det *comme ci, comme cela* mellem os«.) De næsten abstrakt forenklede og bevidst banale slutscener i hytten og i sneen er ikke i stand til at overbevise én om, at følelserne nogen sinde helt og varigt vil tage magten fra hendes sociale overlevelsesinstinkt.

Man kan anskue Truffaut som den evige yngling, der trods sin bevidsthed om kærlighedens barske vilkår er fikseret til den tyveåriges betingelsesløst tilbedende holdning til kærlighedens måske langt fra tilbedelsesværdige genstand. (Det var naturligvis ikke tilfældigt, at netop Truffaut tog initiativet til episodefilmen »L'Amour à vingt ans«.) Og man kan – som Erik Ulrichsen, hvis jeg har forstået ham ret – for-dømme denne sympati for kærlighedens absolutister som ansvarsløs og kalde hans kvindedyrkelse for »hovedløs«. Men »Den falske brud«s kunstneriske statur og værdi er i mine øjne uadskillelig fra dens utvetydige udfordring til publikums moralske vaneforestillinger – en udfordring, som Truffauts artistiske virtuositet og menne-skelige udtryksfylde ikke gør mindre vedkommende. For blandt meget andet er »Den falske brud« endnu et bevis på, at Truffaut er en af filmkunstens største fortællere. Han beretter denne gang roligere og mere afslappet episk end før, ofte i lange glidende totalbilleder, der pointerer på én gang diskret og præcist. Julies første tilsynkomst er et karakteristisk eksempel – forventningsvækkende hører vi først hendes stemme og ser Louis' reaktion og kameraet glider så roligt til venstre for at afsløre hendes gådefulde tilsynkomst i et totalbillede. »Den falske brud« rummer desuden smukke eksempler på Truffauts forkærlighed for konsekvent at fastholde visse ideer, så der opstår et gensidigt kommenterende forhold mellem dem. Forholdet mellem Julie og Louis udvikler sig på Reunion i en række morgenbords-scener, og de ses også ved morgenbordet i den villa, de lejer i Aix-en-Provence. Og hele filmens handlingsgang er uløseligt knyttet til *biler* – fra indledningens ildevarslende køretur over bilen, der knuser Julies grammonofla-

de, til slutningens forbigående biler, som undlader at tage ham med op og adskille ham fra Julie. Idé-konsekvensen er ikke begrænset til »Den falske brud«, men udvider sig – næsten som hos Jacques Demy – til hele instruktørens værk. Hytten og snevejret stammer fra »Skyd på pianisten« og paralleliserer Louis med Aznavours figur, endnu en »uskyldig« morder. Hentydningerne til amerikansk film og navne-vitserne (Comolli – »Cahiers du Cinéma«s nye politisk engagerede chefredaktør, Richard – Truffauts tidligere manuskriptmedarbejder) har samme sidestykke, mens hyldesten til Balzac kan føres helt tilbage til »Ung flugt«. Endelig gentages en påklædt kærlighedsscene fra »Silkehud«.

Bag filmen, som dens åndelige fædre, står Hitchcock og Renoir. Hitchcock, der i »Psycho« lærte Truffaut at begynde i den banaleste hverdag, i dette tilfælde avisernes ægteskabsannoncer med deres klichéer læst op i forvirrende kor. Og Renoir, som Truffaut dels hylder ved at tilegne ham filmen, dels ved at skitsere et meget Renoirsk socialt motiv. Ligesom »Marseillaisens« soldater og revolutionære i indlednings-citatet forenes og forsones, forenes og forsones fattighuspigen og kapitalisten i en slutning, der med sine associationer til »Den store illusion«s sidste billeder lader Renoirs ånd omslutte filmen.

■ LA SIRENE DU MISSISSIPPI (DEN FALSK BRUD) 1969. NATIONALITET: Frankrig/Italien. DISTRIBUTION: United Artists. PRODUKTION: Les Films du Carrosse-Les Productions Artistes Associés-Delphos. PRODUKTIONSLEDER: Claude Miller. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT/DIALOG: François Truffaut, efter roman af William Irish (Cornell Woolrich): »Waltzes in Darkness«. CHEFFOTOGRAF: Denys Clerval. KAMERA: Jean Chiabaut. FARVESYSTEM: Eastmancolor. ARKITEKT: Claude Pignot. KLIP: Agnès Guillemot. MUSIK: Antoine Duhamel. TONE: René Levert. KOSTUMER: Yves Saint-Laurent. INSTRUKTØRASSISTENT: Jean-José Richer. MEDVIRKENDE: Catherine Deneuve (JULIE ROUSSEL), Jean-Paul Belmondo (LOUIS MAHE), Michel Bouquet (COMOLLI), Nelly Borgeaud (BERTHE ROUSSEL), Marcel Herbert (JARDINE), Martine Ferrière (MADAME TRAVERS), Yves Drouhet (BANKDIREKTØR). LÆNGDE: 125 min., 3365 m. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Alexandra 31. 12. 1969.

François Truffaut under optagelsen.



SVENSK FILM / 70

åben dør for engagement...



Svensk film har i sidste halvdel af tresserne manifesteret sig kraftigt. Langt stærkere end i Finland, Norge og Danmark er en række selvstændige talenter vokset frem i Sverige i ly af stærkt bedrede produktionsforhold. Svensk film har også bedre end f. eks. dansk film gjort sig gældende i udlandet, ikke blot på grund af verdensnavnet Bergman, men i høj grad på grund af en større kreds af begavede filmskabere, hvis værker også når uden for landets grænser (skønt de har svært ved at vinde indpas i Danmark).

Kosmorama orienterer her om nogle af tressernes og halvfjerdsernes navne i svensk film, men vi vil lejlighedsvis vende tilbage til fænomenet: svensk film.

JONAS CORNELL

Instruktøren Jonas Cornell er født i Stockholm den 11. august 1938. Som ganske ung begyndte han som romanforfatter, og han fik i 1962 bogen »Hindret« udsendt. Året efter fulgte romanen »Kall oktober«. Derefter begyndte Cornell på filmskolen samtidig med at han også startede som filmkritiker og var en flittig gæsteskribent i filmtidsskriftet Chaplin. Som spillefilminstruktør debuterede Cornell i 1967 »Kys og Kram«. Siden har han lavet »Som natt och dag« og »Grisjakten« samt skrevet manus til »Jeg elsker – du elsker«.

EN VURDERING

Jonas Cornell synes i øjeblikket at være den mest spændende af de unge svenske filminstruktører, skønt man foreløbig kun har to spillefilm at vurdere: »Kys og kram« og »Som natt och dag«. Hans tredje film »Grisjakten« er dog ved at være premiereklar.

Kun »Kys og kram« har været vist i Danmark. Det er en lidt vemodig trekantskomedie om et etableret borgerligt ægtepar og den fattige husven, der snylter på parret og indlogerer både sig selv og et tilfældigt pigebekendtskab i parrets hjem. I den ydre handlingsgang ligger filmen tæt op ad Joseph Loseys »Snylteren«, men stilistisk er de to film meget forskellige. Cornell udtrykker sig med en humor, der ofte er både varm og subtil, og hvad der især synes at interessere Cornell, er rollefordelingen mellem personerne. Fra starten har man sympati for den bohemeagtige husven, der tilmed har kunstnerblod i årerne, og man er mere forbeholden over for den glatte, borgerlige ægtemand. Både tilskuerne og personer selv er indfanget i et på forhånd fastlagt rollemønster, som Cornell driller os med filmen igennem: den tilsyneladende borgerlige ægtemand viser sig at være mere menneskelig og følsom end bohemen, og det er ikke blot bohemen, der snylter på ægteparret, men også omvendt. Det er en ganske morsom film om mennesker, der forsøger at more sig over, at de ikke har det særligt sjovt.

Den originale humor, der i debut-filmen var Cornells særlige kendetegn, er helt forsvundet fra hans anden film »Som natt och dag«. Det er en meget intellektuel og begavet studie i fire personers adfærd be-



Jonas Cornell sammen med skuespillerinden Agneta Ekman (i privatlivet hans kone).

tinget af deres følelser for hinanden og af deres sociale placering. Cornell uddyber den subtile magtkamp, som også finder sted mellem personerne i hans debutfilm, og han sætter hele tiden personernes private magtudøvelse over for hinanden i nøje relation til deres sociale magt-status.

I begyndelsen præsenteres vi for parret Rikard og Susanne (Gösta Ekman og Agneta Ekman), og deres spadseretur på en kirkegård lader (lidt påtrængende symbolsk) ane, at det lakker mod slutningen med deres forhold. I næste scene er de indespærret bag nogle glasdøre på Susannes arbejdsplads, TV-huset, og Rikard taler lidt illusionsløst om, at deres eneste mulighed er at gå hjem og drømme hver sin drøm. Susanne derimod længes bort mod noget andet, noget mere fantastisk, kærligheden f. eks.. Hun synes at være en pige, der har sine sunde længsler og instinkter i behold.

Det kommer ikke som nogen overraskelse, da Susanne kort efter udskifter Rikard med dennes overordnede Erland (Keve Hjelm), medicinsk professor. Derimod virker det ikke videre sympatisk, at hun så direkte vælger Erland, fordi hun tiltrækkes af hans sociale position. Susannes vage og uformulerede længsel mod »noget andet« bliver af det materialistiske succes-samfund kanaliseret i en ganske bestemt retning. Hendes søster Claire (Claire Wikholm) står et godt stykke længere nede på den sociale rangstige og finder sammen med Rikard, og filmen udvikler sig til en intelligent beskrivelse af de skiftende relationer i denne kirkant, hvis enkelte medlemmer alle synes fanget i en fælde, et på forhånd fastlagt socialt mønster, som ingen af dem har emotionel styrke til at bryde ud af. Der foregår en stadig skjult magtkamp mellem de fire, i hvilken både penge og sex bruges som afpresningsmidler.

To scener i filmen rummer i sammenpresset symbolsk form de temaer, som er fremherskende i denne iøvrigt meget realistiske film. I den ene scene demonstrerer professoren en patient, der ligger bevidstløs hen efter en ulykke. Hun er ude af

stand til at bevæge sig eller reagere på noget som helst, og alligevel er der en teoretisk mulighed for at hun faktisk kan opfatte, hvad folk siger og gør omkring hende. I den anden scene fortæller en turistfører sit publikum om en park, der i sin symmetriske opbygning »udtrykker en drøm om, hvordan et samfund skal se ud: et samfund, hvor magten udgår fra et enkelt punkt, og hvor denne magt aftager, jo længere bort man kommer fra centrum«. Turistføreren tilføjer, at sådan ser vort samfund stadig ud, og at den frihed, vi oplever, når vi er forelskede, egentlig kun er friheden til at bytte roller i det mønster, vi er spærret inde i – derimod ikke friheden til at bryde med hele mønstret.

I filmen sidste scene ser vi Susanne vandret fortabt i parkens symmetriske mønster. Hun har opnået at bytte rolle i systemet og har giftet sig til en attraktiv social stilling. Men det er sket ved at suspendere de dybere følelsesmæssige behov, og hvilken rolle man iøvrigt spiller i systemet synes underordnet i forhold til den erkendelse, Susanne måske opnår til sidst: at systemet i sig selv ikke er menneskeverdigt.

Jonas Cornell er i »Som natt och dag« næppe upåvirket af Losey-Pinters understatement-realisme, som man kender den fra »Ulykkesnatten«, men det er ikke desto mindre en overordentlig personlig film, og Cornells styrke ligger i første række i hans evne til intellektuel analyse af konflikterne i det miljø, han skildrer. Måske kan man i »Som natt och dag« savne den humor og varme, der var så karakteristisk for hans debutfilm, men på den anden side er det måske også uretfærdigt at ønske sig mere følelse i en film, der så konsekvent beskæftiger sig med følelsesmæssige frustrationer. Og som modvægt mod det stadigt mere anmassende »føleri« i Bo Widerbergs film er det velgørende at møde en svensk filmkunstner, der ikke er bange for at arbejde intellektuelt med en film.

Chr. Braad Thomsen.

ET INTERVIEW

– Du har i en årrække skrevet filmkritik. Er det noget problem både at være kritiker og instruktør?

– Faktisk skriver jeg næsten ikke mere. Egentlig bliver det kun til artikler om eller med udgangspunkt i mine egne film, men jeg ser ikke noget uforeneligt i at gøre de to ting samtidig, blot har der ikke været tid.

Ligesom jeg ikke oplever nogen større forskel mellem det at skrive og det at lave film, fornemmer jeg heller ikke nogen forskel mellem at forelske mig og at lave film – eller at få et barn og at lave film. Det er blot to forskellige måder at formulere sig på. Det afgørende er ikke gennem hvad jeg udtrykker mig, men derimod hvem jeg er, når jeg gør det. Det centrale er, at man bør udtrykke sig selv 100 % – hvad der selvfølgelig ikke altid lykkedes – og at der i hver akt koncentrerer så mange af ens erfaringer som muligt.

Den store fare i f. eks. både at skrive om film og selv at lave film er, at man kan komme til at opfatte det som kun et job; at man på en måde fremmedgøres overfor sig selv og blot producerer varer til et marked.

Man kan vel kalde mit standpunkt eksistentielistisk eller simpelthen romantisk, men der er – ganske særligt inden for filmen – en uhyre fare for at blive forladt af den dominerende commercialisme. Man forfalder måske til smarte effekter, der intet har at gøre med ens egne eller publikums behov, men kun med købmændenes. Derfor må man hele tiden være kritisk over for egne motiver. Så finder jeg det til gengæld meget værdifuldt at udtrykke sig på så mange måder som muligt.

Det er imidlertid også klart, at beskæftiger man sig med begge dele og f. eks. kender flere instruktører personligt, kan der være en fare for, at man som kritiker bliver korruperet. En sådan situation er lige så forkastelig som den isolation, mange mener kritikerne bør befinde sig i, ifølge en eller anden forestilling om hans nødvendige objektivitet. Dette både urealistiske og urimelige krav fører gerne til postulater som, at en og samme person ikke på samme tid både kan være kritiker og lave film. Man kan imidlertid ikke forlange andet, end at kritikerne spiller med åbne kort. Til syvende og sidst vil han alligevel altid være subjektiv, og personligt kan jeg også bedst lide dem, der ikke lægger skjul på, at de er det. Man kan være enig eller ikke, provokeret til en stillingtagen bliver man imidlertid for det meste.

– Umiddelbart før premieren på din sidste film, »Som natt och dag«, har du i »Chaplin« forsvaret den fiktive spillefilm. Hvorfor?

– Først og fremmest – for ikke at blive misforstået – vil jeg gerne understrege, at film kan anvendes til hvad som helst. Jeg synes ikke det er mindre filmisk at lade en mand tale i to timer end at vise et slagsmål eller noget andet, som bevæger sig. Det er en vulgær filmæstetik, der hævder, at film er uløseligt forbundet med bevægelse.

Dernæst stiller du et spørgsmål, som jeg har stillet mig selv mange gange: hvorfor laver jeg biografilm?

Jeg føler mig vel simpelthen tiltrukket af det medium, som biografen er. Det, jeg vil udtrykke, kan jeg ikke gøre bedre med noget andet medium, bl. a. fordi jeg tillægger det stor betydning at nå så mange mennesker som muligt. Hvis det vel at mærke er muligt uden at skulle gå på akkord med min samvittighed.

Skulle jeg fremstille meget ensidige betragtninger, f. eks. lave propaganda for en eller anden sag, så ville jeg ikke anvende filmen. Den er for mig en snigende, mere ejendommelig og drømmeagtig måde at udtrykke sig på i modsætning til den intellektuelt meget konkrete artikel. Med film kan man – med en hel del held – opnå at træffe mennesker lidt under bevidsthedsgrænsen. Man satser også mere ublufærdigt på sine egne erfaringer. Der er ikke tale om synspunkter, som kan diskuteres frem og tilbage i uendelighed, men om noget farligere; man blottet sig selv, og det er ikke så lidt af en bekendelse, føler jeg, uden at det af den grund overhovedet behøver at blive selvbiografisk.

Når jeg lægger så stor vægt på dette, er årsagen denne: er man ude efter – og det er jeg blandt andet – at kritisere bestemte relationer, situationer eller samfundet i det hele taget, må man huske, at kritikken bliver virkningsløs, hvis man ikke også inddrager sine egne erfaringer. Jeg må erkende, at jeg selv er en del af de forløb, som kritiseres, og er det borgerskabet el. lign., er det således i høj grad også tendenser i mig selv, jeg kritiserer. Jeg vil ikke stille mig uden for samfundet eller blot bilde mig ind, at det kan lade sig gøre. Omvendt kan man sige, at min kritik også først bliver interessant og nærværende i det øjeblik, den er knyttet til tendenser i mig selv.

– Du var forfatter, før du begyndte at instruere. Hvorfor forlod du egentlig litteraturen?

– Jeg ved det faktisk ikke. Den simpleste forklaring er vel, at jeg interesserede mig mere for film og at jeg følte mine evner i højere grad lå som instruktør. I hvert fald var jeg under arbejdet med min sidste roman blevet så voldsomt interesseret i at beskrive, hvordan ting og sager så ud, samt i hændelsesforløb, at det blev meget ubekvemt at skrive i modsætning til at filme. Mens man i litteraturen kun kan udtrykke sig punktuelt, er filmen mere lineær, således at man med største lethed kan beskrive forløb, mens de foregår, og samtidig få alle mulige detaljer med på samme billede.

– I en artikel i Kosmorama (nr. 83) har du om instruktørens situation skrevet, at »frihed får man, når man har pålagt sig valget, ikke når man har afstået fra det«. Vil du kommentere det nøjere?

– I Sverige – og vel i de øvrige nordiske lande hersker der den opfattelse, at film skal være bevægelse, dramatik, *action*. Jeg mener imidlertid, at man må have en betydelig mere nuanceret formel bevidsthed, når man laver film. På samme måde, som forfatteren omhyggeligt vælger et bestemt sprog til hver bog, må instruktøren gøre det. Det er forfærdelig vigtigt, at vi forfiner vort filmsprog sådan, at vi – uden at lyve – kan udtrykke forskellige former og forskellige nuancer af vores erfaringer i forhold til virkeligheden. Eftersom man laver film for at få andre – og vel en selv – til at handle anderledes og blive en smule

bedre mennesker, må man kunne beskrive sine erfaringer og virkeligheden på en passende måde, før man kan handle på en passende måde. Derfor er det, når man laver film, lige så vigtigt at vælge en adækvat form som et indhold. Problemstillingen er helt parallel til, at en forgrovet – nok så radikal – politisk tolkning af et socialt fænomen, er lige så farlig som en reaktionær, idet den ikke kan føre til andet end klodse handlinger, misforståelser m.m.

– At mennesker kan blive lidt bedre, siger du. Betragter du dig selv som moralist?

– Det gør jeg vel på en vis måde. Og det er nok blandt andet derfor, jeg gerne vil nå så mange mennesker som muligt. Mine film har dog ingen moralsk pointe. Jeg betragter mig ikke som moralist i den betydning, at jeg har nogen løsning, noget forslag til en måde at leve på, men snarere sådan, at jeg vil beskrive personer, der står i valgmuligheder, og som jeg, hvad enten de vælger forkert eller slet ikke vælger, vil kritisere. Eller måske samfundet for at tvinge dem i en vis retning, der intet har at gøre med deres indre behov.

– Er det Susannes livsførelse, du vil kritisere i »Som natt och dag«?

– På en måde, men samtidig vil jeg vise, at hun er offer for omstændigheder, hun ikke selv kan beherske. Offer for et håb, hun ikke selv har valgt. Hele hendes drøm om materiel fremgang og den store kærlighed er jo fortyndede skabeloner af ugebladsromantikken, og man kan udmærket forestille sig, at hun har fået dem uden selv at vide det. Drømme, som det kapitalistiske samfund, vi lever i, ønsker at borgerne har, fordi de betaler sig.

Samtidig må man af et menneske kunne kræve en vis bevidsthed om en situation, selvom grænsen er meget svær at trække. Jeg mener ikke, at man kan beskrive et menneskes situation udelukkende ved marxistiske termer, selvom jeg er meget påvirket af dem. I det hele taget er det umuligt at beskrive et menneske fuldstændigt ved hjælp af noget intellektuelt system. For selv om vi er afhængige af miljø m.m., er det kun til en vis grænse. Her kan der være

Agneta Ekmanner og Claire Wikholm i »Som natt och dag«.

mystiske »huller«, og man kan opleve at et menneske bryder helt ud af systemet og kan handle frit. Det er disse øjeblikke, jeg gerne vil beskrive i mine film, men har vist egentlig ikke rigtig gjort det endnu. Måske i slutningen af »Kys og kram«, da pigen nærmer sig John, den anden mand, mens »Som natt och dag« er en lidt mystisk, pessimistisk og på en måde meget privat film, hvor jeg snarere har koncentreret mig om at vise en kompleks situation – uden iøvrigt at komme ind på, hvornår man kan bebrejde samfundet, at Susanne handler, som hun gør. Jeg har ikke prøvet at løse noget problem, men at blotlægge eller fremvise et. Prøvet på at beskrive en gruppe mennesker, som hver på deres måde spiller roller, der fører til splittelse i dem selv, som f. eks. i Susanne, der ikke er i stand til at skelne mellem rollens og sine egne behov.

– Hvorfor titlen »Som natt och dag«?

– Den er selvfølgelig taget fra udtrykket: »De er forskellige som nat og dag«, og skulle sige noget dels om modsætningerne mellem Susanne og søsteren Claire, og dels om dem i Susanne selv. Eller man kan – i freudianske termer – sige, at de to søstre er to sider af samme person. Filmen skulle således også gerne i sin personskildring komme i modsætningsforhold til titlens uhyre kategoriske opdeling.

Faktisk er denne film meget inspireret af post-freudiansk tænkning. Det var efter læsning af den engelske psykiater R. D. Laings bog »Oplevelsens politik« (udkommet på forlaget Rhodos, red.) at jeg fik ideen til filmen. Han opstiller nemlig – meget forenklet – den teori, at årsagerne til psykiske sygdomme kan findes såvel i samfundet som i patienten selv.

– Tempoet i »Som natt och dag« er meget behersket, ikke overvældende medrivende, til trods for at personernes konflikter egentlig er meget dramatiske?

– Konflikterne kunne nok været serveret lidt tydeligere. På en måde vil jeg gerne lave film, der er mere emotionelle end denne, men jeg lægger også stor vægt på, at tilskueren har en vis frihed til at vælge forskellige muligheder at betragte på. Jeg kan ikke lide film, der er helt »færdigserverede«, som helt tilsidesætter tilskueren og forsøger at »voldtage« ham med skræffefferter



eller blot et meget suggererende tempo. Det betragter jeg som en fascistisk æstetik. »Z« er vel et af de seneste eksempler på dette. Jeg opfatter ikke publikum som en stor homogen, lidt halvdum, masse, som man skal lure. Selv hader jeg at blive luret i biografen.

– Hvilken rolle spiller publikum for dig, når du laver film?

– Selvfølgelig en stor rolle, hvilket umiddelbart er naturligt, når man arbejder med et massemedium. Men jeg betragter det ikke som en kommerciel størrelse. Jeg prøver hele tiden at være så eksakt og tydelig som mulig og ikke glemme tilskuerens modtagersituation i biografen, hvor kun billederne på lærredet skal virke. At beskæftige sig med kunst er i det hele taget for mig ikke så lidt af en pædagogisk opgave; man prøver at forklare sig gennem et konkret stof. Generelt kan jeg sige, at jeg lægger meget vægt på, at der kan komme en dialog igang mellem filmen og publikum.

– Din næste film, »Grisejagten«, er næsten færdig. Hvad er temaet?

– Det er en satire om en bureaukrat. Han får til opgave at udrydde alle grise i Sverige og udfører hvervet uden på et eneste tidspunkt at spørge sig selv: hvorfor? Han er en slags fascistisk person, men uvidende om sin situation, pligtro til det yderste og ikke på nogen måde ond. Han udfører bare de ordrer, han har fået, og han er derfor på en måde ekstra farlig.

Foruden at skildre selve hovedpersonens forhold til sit arbejde – eller mangel på samme har jeg prøvet indirekte at fange noget karakteristisk ved vores velfærdssamfund, hvor modsætninger nok eksisterer, men hele tiden skjules under bureaukratiet.

»Grisejagten« er meget forskellig fra mine hidtidige film, bl. a. fordi den bygger på en andens stof, en roman af den unge svenske forfatter P. C. Jersild. Jeg følte, det var vigtigt for mig at komme lidt væk fra det meget personlige, der måske til syvende og sidst snarere interesserer mig selv end publikum, og lave en mere konkret film.

– Hvordan er dit forhold til politiske film? Så vidt jeg kan se, er dine film nok politisk bevidste, men du skildrer hele tiden samfundet via enkeltpersoner. Særlig aggressive er filmene i hvert fald ikke.

– Nej, det kan man næppe sige. Og jeg er heller ikke spor interesseret i at lave politisk-propagandistiske film. Dels ligger det ikke til mig og dels er deres funktion meget problematisk for mig at se. Hvordan kan man sikre sig, at sådanne film virkelig når ud til dem, den er lavet for? Hvis ikke, er arbejdet jo ret meningsløst. Jeg holder f. eks. meget af »La hora de los Hornos«, men den har ikke nået bønderne i Argentina, sikkert kun filmklubberne i Europa.

Jeg føler på den anden side, at man ikke kan arbejde med film i dag uden en politisk bevidsthed, hvilket jeg håber mine film vidner om. De skildrer i hvert fald ikke mennesker som isolerede individer og er således langt fra Bergmanfilmene. Forøvrigt er jeg i »Grisejagten« og min næste film »Brott« på vej mod en mere direkte politisk film. »Brott«, der produceres af TV, skildrer klassebevidstheden i retssystemet. Men det er nok bare afstikkere; den film, jeg planlægger at optage til sommer, bliver en tilbagevendende til de mere personlige temaer, som i de første to.

Philip Lauritzen.

STELLAN OLSSON

Instruktøren Stellan Olsson (f. 1937) forlod den svenske filmskole sammen med Jonas Cornell efter et halvt års studier, og hans debutfilm »Oss emellan« var blandt de fire spillefilm, der fik højeste præmiebeløb ved filminstitutets årlige uddeling. (De øvrige tre var »Skammen«, »Den hvide Sport« og »Oprøret i Adalen«).

EN VURDERING

»Oss emellan« er skabt ud af et meget nært samarbejde mellem Olsson, Per Oscarsson, dennes hustru Bärbel og parrets tre børn. Familien Oscarsson spiller et kunstnerægtepar, og en væsentlig del af filmen er spredte improvisationer inden for denne lille familie, scener af stor varme, ømhed og intimitet. Konflikten i filmen udspringer især af familiens møde med omverdenen: da Per Oscarsson af en fabriksbestyrelse bliver opfordret til at skabe en vægdekoration, kommer hans kunstneriske samvittighed uvægerligt i konflikt med de økonomiske magthavere i det samfund, han kun meget besværligt kan fungere i. Bestyrelsen ønsker at censurere det politiske indhold ud af dekorationen.

Per Oscarsson spiller det udisciplinerede følelsesmenneske, der har svært ved at læg-

ge bånd på sig selv i nogen retning, og det skaber også problemer inden for hans iøvrigt meget lykkelige familieliv. Hans impulsivitet er filmen igennem konfronteret med omgivelsernes mere beherskede, men også mindre følelsesfulde reaktioner. Man forstår godt, at de øvrige passagerer i en bus generes af, at Per Oscarsson absolut vil dele sin ubeherskede glæde over et eller andet med alle tilstedeværende. Han er besværlig at leve med, men han har de barnlige følelsers ret over for omgivelser, der oftest er fantasiforladte og materialistiske.

På filmens fortekster er Per Oscarsson anført som medforfatter sammen med instruktøren, hvilket ikke overrasker. Han er i så intim kontakt med sin rolle i filmen, at det er rimeligt at kalde ham medskaber. Hans rolle er beslægtet med, hvad han lavede i Henning Carlsens »Sult«. I begge film skildrer han den impulsive kunstner-naturs konflikt med en alt for beregnende omverden, men i »Oss emellan« spiller han mere af frustreret og mindre neurotisk end tidligere. Han spiller med en varme og en improvisatorisk fornemmelse, som man ikke tidligere mindes at være stødt på hos denne begavede skuespiller.

»Oss emellan«, der iøvrigt er smukt fotograferet af Jesper Høim, er ikke nogen særlig kompliceret film. Men den er meget charmerende i sin impressionisme, og dens problematik er vedkommende.

Chr. Braad Thomsen.

Scene fra »Oss emellan«.



J. BERGENSTRÅHLE

Johan Bergenstråhle er født 1935. Studerede psykologi og teaterkunst ved Stockholms universitet. Har arbejdet i 10 år ved Stads-teatern og TV som instruktør. »Made in Sweden« fra begyndelsen af 1969 er hans debut som filminstruktør. Filmen handler om journalisten Jörgen (Per Myrberg) og hans kæreste Kristina (Lena Granhagen), der studerer sociologi. Første halvdel af filmen skildrer deres forhold og voksende bevidstgørelse om den kapitalistiske korruption i Sverige. Anden del skildrer deres tur til Bangkok, hvor de får vished om den kapitalistiske sortbørshandel: det illegale salg af våben til guerilla'en i Thailand.

ET INTERVIEW

– Min film går ud fra en meget speciel situation. Jeg tror, at den er betegnende for en generation i Sverige. En generation, som meget langsomt er blevet politisk bevidst. Siden er det gået som i mange andre lande, at bl. a. Vietnam-krigen har været årsag til skabelsen af en mere politisk bevidst ung generation. Men Per og Lena, som er lidt ældre, af min egen generation, bar på store byrder af en individualistisk borgerlig opdragelse, med en centrering omkring egne problemer, og det er vanskeligt for denne generation at gøre op med dette. Men frie udfører de en politisk aktivitet, der er mere værd end f. eks. ungdommens demonstrationer.

I min film har jeg skildret disses demonstrationer som et engageret teater, der imidlertid gennem sine symbolske handlinger blot bliver endnu en facet af forbruger-samfundet. Deres handlinger er emotionelt, ikke intellektuelt betinget – derfor får de ikke nogen konstruktiv virkning. En impulsiv oprørthed lig ungdommens viser jeg ved at køre en række optagelser af fattige fra Indien. I begyndelsen er man emotionelt ophidset: det er jo forfærdeligt, at sådanne forhold eksisterer i dag. Men efterhånden som samme film kører om og om igen, slappes det følelsesmæssige engagement og giver blot plads for et tomrum. Også for Lena sker det – indtil Per får hende overbevist om, at det faktisk er det intellektuelle engagement, der fører til konstruktiv handling. Men når man fordrer det intellektuelle engagement, kommer spørgsmålet ind: hvorledes kan man tillade sig at komponere en politisk film med emotionelle virkemidler, som jeg har gjort det?

Jeg ville gå publikum i møde ved at bygge filmen op med en slags *story*, en thrilleragtig intrige, der hovedsagelig skulle udspille sig i et mondant miljø. Der skulle være helt, heltinde, en forbryderjagt osv. Det kan lyde falsk, men jeg mente på den måde at kunne få flere mennesker end blot »de frelste« i tale. I øvrigt det samme, som var problemet for Gosta-Gavras i »Z«. Men det er selvfølgelig muligt, at man skader det politiske aspekt ved at inddrage det aktionsmæssige.

Min film er på grund af første halvdel beskæftigen sig med personernes privatliv og sidste halvdel beskæftigen sig med forbryderjagt blevet beskyldt for at være pornografisk, eksotisk og bagstræverisk, fordi den forråder sit mål: at påvise kapitalis-

mens korrumpierende virksomhed fra Sverige ud i den 3. verden. At jeg blander deres privatliv ind, vil jeg nu nok forsvare med, at deres privatliv er en del af det politiske engagement. Se f. eks. deres lege. Her spiller de med de borgerlige vurderinger, som de er vokset op med, og som de fornuftigt gennemskuer, men som de alligevel stadig har et følelsesmæssigt forhold til.

Men jeg vil indrømme, at fiktionselementerne har skaffet mig en del kritik. Nogle mente, at filmen først blev alvorlig i det øjeblik, de kom til Bangkok og aktionsscenerne begyndte. Så stærkt engagerede de sig i fiktionsformen, at de syntes den del var mere ægte end f. eks. de improviserede scener med Lena og Pers privatliv. Andre mente det modsatte. For mig var Bangkokturen blot en attitude, en formironi.

Jeg har også fået at vide, at det ville have virket mere ægte, om jeg i stedet for at lade Lena blive ophidset over Pers uhyggelige dokumentarfilm – sådan, at vi præsenteres for en spillet reaktion – skulle have vist filmen og siden have interviewet folk om deres mening og følelser ved konfrontationen med den. Interviews benytter jeg senere i filmen, da Lena udspørger US-soldater i Bangkok, om hvorfor de er i Vietnam. Disse optagelser er dokumentariske, men på grund af sammenhængen kan de komme til at virke iscenesatte. Det

Per Myrberg i en scene fra Johan Bergenstråhles »Made in Sweden«.

er grusomt svært at blande dokumentarisme og fiktion.

Både i TV og på teater har jeg tidligere arbejdet med socialkritik. Det var bl. a. her jeg forsøgte at lave stykkerne mere factsbetonede – jeg søgte bort fra den suggerende instruktion. Men det viste sig, at det ikke virkede – publikum var ofte gale på et stykke, når de blev præsenteret for facts, og så sidenhen selv skulle finde frem til en løsning. De ville hellere have en løsning med følelse. Og jeg som havde troet, at det ville stimulere dem til at tænke selv.

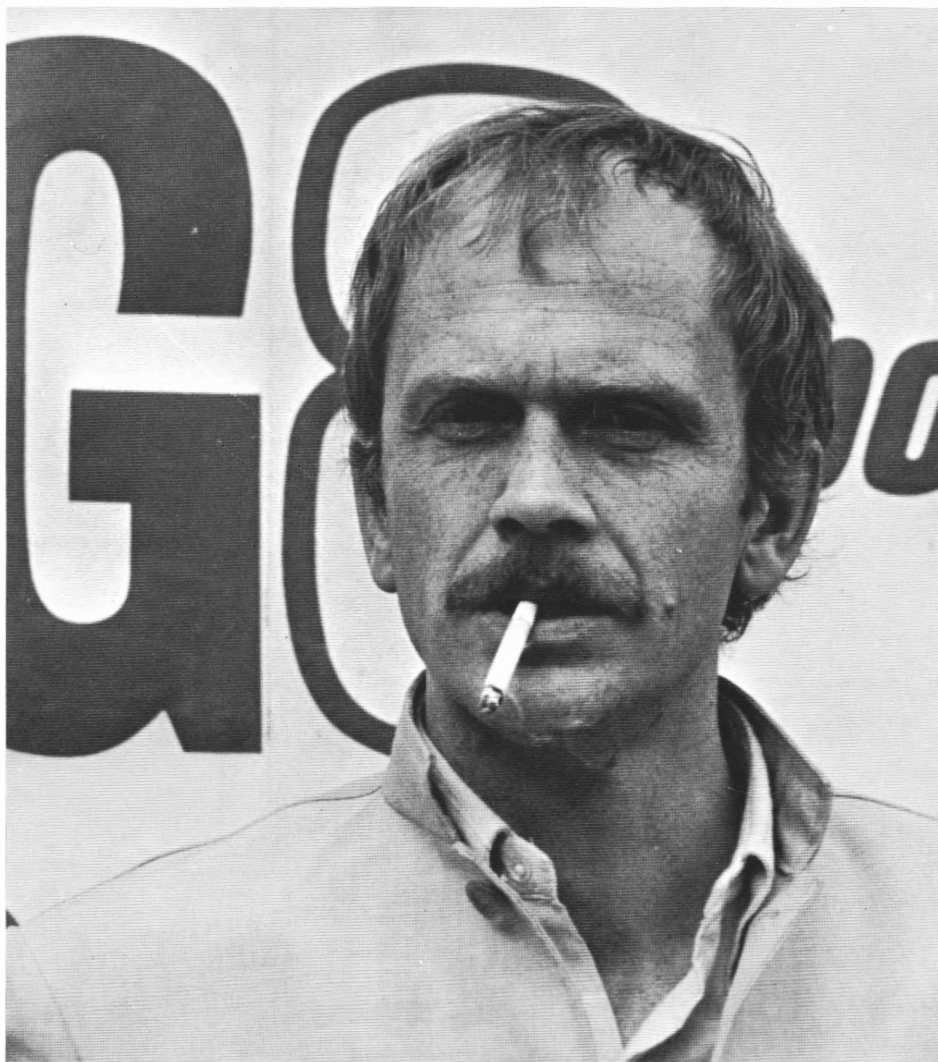
– Hvordan med nye sociale film i Sverige?

– Halldoff, Sjöman, Cornell, Olsson og Widerberg, alle arbejder de i den retning. Men ligesom Troell i »Ole, Dole, Doff« hæmmes de af forsøget på at forene den psykologiske og politiske film. Det er et spørgsmål om at finde repræsentative fællesnævner, og ikke blot lave film om enere, som læreren i Troell's film.

– Hvordan vil du udforme Enquist's bog »Legionærene«?

– Jeg vil forsøge at konstruere en kronologisk historie fra det øjeblik, de kommer til Sverige og til de rejser bort igen, således at man får en slags basishistorie, der kan være spændende i sig selv – siden kan man tilføje forskellige diskussioner, sådan at filmen får en collageagtig form som »Made in Sweden«. Problemet er fortidigt, men ikke mere end at Tjekkosllovakiet og Biafra kommer til at stå som klare nutidige paralleller.

Vibeke Pedersen og Viggo Holm Jensen.



JAN HALDOFF

ET PORTRÆT

I novellefilmen »Håltimme« fra 1965 arbejder en fotograf med en kommerciel opgave. Omkring ham hænger hans kunstneriske arbejder, hovedsagelig kvindepotretter. Han afbrydes i sit arbejde med et reklamefoto for et industriprodukt af en stor skolepige, der, som pigerne i »Blow Up«, gerne vil være smuk på billeder. Fotografen fotograferer hende, og det går som i »Blow Up«. Bagefter genoptager han sit arbejde, og pigen går. Frikvarteret er slut.

Jan Halldoff (født på Söder 1940) er fotograf. Autodidakt og med egen forretning. Det var som fotograf, han kom i berøring med filmen, og hans action-stills til »491« vakte en del debat. Han fik flere opgaver, »Att älska«, »Klänningen« og »Sy-skönbädd«.

Det er tidligere set i Sverige, at en producent har satset hårdt og vedholdende på et instruktørtalent. Halldoffs debutfilm, »Håltimme«, blev til i Bengt Forslunds eksperimenterende serie af kortfilm for SF. Det eksperimenterende skal ikke læses som andet end at det var et eksperiment, om debutanterne lykkedes eller ej. Forslund må have ment, at det lykkedes med Halldoff, for næste projekt realiseredes samme år, novellefilmen »Nilsson«, der bygger på en novelle af Stig Claesson om en forladt ægtemands sidste handlinger før et selvmord. Gösta Ekman havde titelrollen. Kritikerne Jonas Sima fandt den forfærdelig. Det blev indledningen til venskab mellem ham og Halldoff.

Samarbejdet med Stig Claesson fortsatte med spillefilm-debut'en »Myten«, der blev påbegyndt straks efter »Nilsson«. Samarbejdet ser dog i dag, hvor man kender en række Halldoff-film, ud til at hælde, idet »Myten« er mere præget af Claessons litterære, flyvske og fabulerende symbolverden end af Halldoffs indtrængende, realistiske tonefald. Netop tonefaldet er ofte fremhævet som Halldoffs stærkeste våben. »Myten«, der co-produceredes af SF, Sandrews og Filminstitutet, søgte at skildre en outsider, Holgerson (Per Myrberg), og hans frustrerende odysse gennem en række miljøer, der skulle spejle velfærdsstaten (saneringskvarterer på Söder, Tunnelbanen, planetbyen etc.).

Forslund forblev stærk i troen på Halldoff, der, endnu før »Myten« var blevet vist for offentligheden, kunne gå i gang med sin næste film, »Livet är stenkul« (1966), den eneste af Halldoffs film, der indtil videre har været vist i Danmark. Ideen til filmen var Halldoffs, og denne gang virkede samarbejdet med Claesson i det mindste udadtil mere harmonisk. Filmen var tænkt som en hurtig, direkte skildring af en tidstypisk gruppe unge; uengagerede, ansvarsløse og asociale er nok de populæreste udtryk. Filmens slutning – gruppen »kommer til« at slå en tilfældig mand ihjel – har jo været genstand for en del spekulationer og tolkninger, og det bør nok bemærkes, at Halldoff lagde vægt på filmens vemodige musikalske ledemotiv, ligesom han selv mente, at der burde stå et spørgsmålstejn efter filmens titel.

Jonas Sima, der bl. a. har portrætteret Halldoff i »Chaplin« nr. 69 og 70 i en dagbog fra optagelserne til »Livet är stenkul«, hævder, at Halldoff er romantiker. Af ydre

synes han at være klippet ud af en modejournal, en mand, der kan begå sig i *the jet set*. Hans tekniske viden og kunnen skal være forbløffende, mens han som skuespillerinstruktør røber sin usikkerhed ved en trang til at gennemspille hele scenen for sin skuespiller. Øvelse har sikkert ændret på dette. Hans seneste film røber ingen usikkerhed. Hans teknik er rationel og skuespillerne fungerer.

Både »Myten« og »Livet är stenkul« gik dårligt, og man har Forslunds egne ord for, at Halldoff måtte iscenesætte »Ola & Julia« (1967) for at få lov til at fortsætte efter sit eget hoved. Men fotografen i »Håltimme« måtte jo også fotografere industriprodukter for at kunne forøge sig ind imellem. Atter var Claesson med på manuskriptet og Bengt Forslund var så flink selv at melde sig som tredje mand om den side af ansvaret. Filmens attraktion skulle være Ola Håkansson fra popgruppen Ola & Janglers, der på højden leverede smertefri og blød musik for de yngste, og man forsøgte at få lidt verdenskunst ind i sagen ved at lade Ola forelske sig i Julia (Monica Ekman), som turnerer med Becketts »slutspil«. Og som det også sker i den virkelige dramatik, trues deres forhold af de to miljøer, popkunstnerens og teaterkunstnerens. Filmen gav Halldoff lejlighed til at arbejde med Eastmancolor, og den gav ham lejlighed til at forblive i branchen.

Det er ikke uvæsentligt, at dens egentlige resultat blev Halldoffs fjerde, og indtil nu mest fremgangsrige film, »Korridoren« (1968). Manuskriptet er af Halldoff, Forslund og den meget aktuelle forfatter af sociale debatstykker for teater, TV og film, Bengt Bratt. Det bør også nævnes, at team'et anvendte et par læger som miljøeksper-



ter. »Korridoren« blev en kritiker- og publikumssucces og også dermed noget ret enestående i tidens betrængte svenske film.

»Korridoren« skildrer, kort fortalt, hospitalsituationen i Sverige – netop nu – og den koncentrerer sig om en yngre læge, Jan (Per Ragnar), der forsøger at leve op til de vigtigste af de gamle lægeidealer, prøver at bevare sin medbragte humanisme i et mere og mere menneskefjendsk hospitalsmiljø. Jan levnes ikke tid til eftertanke endsige til patienterne, og den stigende frustration og hjælpeløshed ender med nervesammenbrud. Lægen bliver selv patient, hjælperen skal selv hjælpes.

Det er vist efterhånden fastslået, at det er *in* at være socialt engageret i Sverige, og for såvel TV-dokumentarfilm som debatfilm og debattheater gælder det, at tonefaldet skal virke eller være ægte. Vægten ligger på det indtrængende, og stilen må på ingen måde fjerne opmærksomheden fra ord og handlinger. Billederne er rene og klare og de må højst udtrykke een udtalt replik i et genkendeligt miljø. Halldoff evner at ramme tonen og dermed den specielle atmosfære. »Korridoren« er anklagende uden at pege, engageret uden at være rabiat, nærgående uden at være sensationalistisk. Den registrerer og præsenterer en situation, den er politisk i den forstand, at den repræsenterer en bred politisk bevidsthed, som ligger et par kilometer borte fra det, vi forstår ved partipolitik. Man kunne, med et meget hjemmelavet udtryk, kalde det »den anden politik«. I Danmark kender man den vel næsten kun som importeret.

Sikkert i konsekvens af Halldoffs holdning til stoffet i »Korridoren« lod »Chaplin« anmeldelsen af filmen erstatte af en ikke særlig spændende samtale mellem en filmkritiker og en læge, som sammen havde set filmen.

Lars Ardelius er en anden af de svenske forfattere, som har interesseret sig stærkt for dokumentarspillet, og hans TV-spil »Rätt man«, der præsenteredes i foråret 1969, var iscenesat af Jan Halldoff efter retningslinjerne fra »Korridoren«. »Rätt man« skildrede udvælgelsen af en ny formand på en større arbejdsplads, og omkring denne udvælgelse skabte man et billede af et miljø og nogle forhold på en sådan måde, at det egentlig må opfattes som et angreb på to ting: misforhold i virkeligheden og misforhold i dramatikken (her TV-dramatikken). Begge misforhold skyldes som oftest konventionel tænkning. Dokumentarspillet, såvel som den ny debatfilm, afstår fra en lang række dramatiske kneb og indskrænker sig til at lade en serie optrin indramme af en miljøbeskrivende indledning og en pointefri, næsten åben slutning. Til gengæld er det så magtpåliggende at overbevise tilskueren om ægtheden i spillet/filmen. Digte og konstruere er uartige ord i den forbindelse. Overbevise og dokumentere er nøgleordene.

For tiden er kriminalforsorgen og fængselsvæsenet under voldsom debat i Sverige. Halldoffs seneste film, »En dröm om frihet«, knytter sig til denne debat, omend



Øverst: Monica Ekman i »Ola & Julia« –
i midten: Mai Nielsen i »Livet är stenkul« –
nederst: Jan Henry Ravén i »En dröm om frihet«.

den samtidig betegner et lille skridt hen imod den mere traditionelle filmform med beretningen om to småkriminelles flugt efter et sølle udført bankrøveri og en hovedløs sprængning af en vejspærring, der resulterer i en politibetjents død. Filmen koncentrerer sig om at beskrive de to rejses og deres indbyrdes forhold – den ene er lidt mere *tuff* end den anden – men filmen når i skarpe glimt at pege på pressens behandling af sagen, der blæses op til det helt store nummer. Jeg ved ikke, om man skal notere, at TVs skildring af sagen er den eneste, der har jordforbindelse. Ved at lægge hovedvægten på beskrivelsen af de to flygtende bliver filmen mere drama end netop drama-documentary; det er udelukkende af denne grund, ordet »traditionel« er anvendt, men man kan skønne, at især denne genreblanding gør filmen umiddelbart mindre fascinerende end den rendyrkede »Korridoren«.

Halldoff har fortsat sit arbejde for TV med såvel dramatik som film. I skrivende stund klipper han således en spillefilm for Program 2, »Ute«, en debatfilm om alkoholisme og specielt problemerne omkring den psykiske smittefare i alkoholismen.

En af de mange små myter, der er dannet omkring personen Jan Halldoff, og som han efter bl. a. Sima at dømme selv prøver at uddybe eller holde liv i, er den, at han kun sjældent ser film. Sker det, skulle han foretrække Bergman og Louis Malle, og det kan jo være temmelig vanskeligt at forstå.

Men mere ubegribelig synes den interesse, pressen og offentligheden viser mod sætningen mellem hans apparition og indholdet af hans film. Som om det nødvendigvis skulle være umuligt at beskæftige sig

seriøst med tilværelsen, når man, som Halldoff, kan se glæden ved f. eks. tøj.

At dømme efter filmene er Halldoff ganske realistisk. Han er klar over, at han som fotografen i »Håltimme« kan komme til at arbejde med industriprodukter for overhovedet at få tid og lejlighed til det, der virkelig ligger ham på sinde. Og i »Håltimme« så man, at pigen virkelig blev smuk, da hun blev fotograferet. Det var fotografens fortjeneste. Og hermed er ikke sagt, at Halldoff vil forskønne virkeligheden i sine film; han vil forskønne den med sine film. På det punkt er han nok romantiker, som Sima hævder.

Poul Malmkjær.

ET INTERVIEW

– For at begynde med begyndelsen – hvordan lavede du din første film »Håltimmen«?

– Jeg lånte et kamera og havde selv 300 m 16 mm råfilm. Filmen blev indspillet i mit daværende fotoatelier. Pigen var den svenske svømmestjerne Karin Stenbäck, fotografen min bror. Vi lavede filmen på een dag – vi fandt bare på en historie. Da jeg så fik råkopien, sad jeg hjemme og klippede stykkerne sammen på en meget primitiv måde, for jeg vidste intet om teknik og havde ingen tekniske hjælpemidler. Musikken lagde jeg selv på. Senere viste jeg det hele for producenten Bengt Forslund på SF, som syntes godt om det, og filmen blev sendt til Berlin-festivalen 1965. Derefter lærte jeg lidt mere om film ved at arbejde med »Nilsson«, som bygger på en kort novelle af en meget fin ung svensk forfatter, som hedder Stig Claesson. Den film lavede jeg også på een dag, og jeg

klippede den sammen på 2½ time. Det var i og for sig bare en slags prøve for ligesom at se, hvor jeg stod, men den kom altså til Oberhausen.

Efter dette mærkede jeg interesse for, at jeg fortsatte med at lave film, så Claesson og jeg skrev sammen et manuskript, der blev til »Myten«, en film, som blev lavet med topskuespillere for 324.000 kr. og indspillet på 23 dage. Gennemsnitsalderen for os, der lavede den – fotograf, elektriker, hele det tekniske personale – var ca. 20 år. »Myten« ligger mig meget nær: jeg er opvokset i præcis samme miljø. Filmen har en typisk svensk humor – en slags sort humor, hvilket gør den svær at forstå for et ikke-svensk publikum. Også fordi sproget for det meste er slang.

– Med hensyn til »Myten« – er det for at skabe et fællestreik ved flere personer, at de spilles af samme skuespiller?

– Ja, for det enkelte menneske, som er udenfor, synes, at uniformerede mennesker ser ens ud. Hvad jeg vil vise med »Myten« er, at det individuelle menneske ikke får lov til at eksistere i vort velfærdssamfund – man skal udføre sine ganske bestemte funktioner, gå på arbejde mellem otte og fem og tage bussen hjem. Man kan tage sig et par glas fredag aften, for man har jo fri om lørdagen, og man kan eventuelt elske lidt med konen, og man har sommerhus og bil og børn. Så er den weekend gået. Men dem, som ikke kan acceptere dette, som ikke kan leve under sådanne forhold, de er halvtossede i den store masses øjne – bare fordi de er anderledes. De har svært ved at blive forstået, har hele tiden et pres hvilende over sig og udvikles

Stemningsbillede fra »En dröm om frihet«.



til særlinge, fordi de ikke bliver accepteret af samfundet.

– Man kan vel opfatte »Myten« som en slags social satire?

– En satire om samfundet contra de, der står udenfor, de, der ikke orker mere, men har valgt at leve deres liv uden paragrafer og konventioner.

– Hvordan er dine arbejdsmetoder med hensyn til manuskript og skuespillere?

– Den første dag, jeg begynder at filme, lægger jeg manuskriptet bort. Til »Korridoren« havde jeg lavet en liste på 40 punkter, som kunne komme i betragtning, og forfatteren Bengt Bratt og jeg lejede os ind på et hotel i ca. 10 dage og udarbejdede et manuskript ud fra disse 40 punkter. Da indspilningerne begyndte, kunne jeg manuskriptet udenad. Men det væsentligste fra de 40 punkter er med. Sædvanligvis improviseres dialogen sammen med skuespillerne.

– Hvordan er dine film blevet modtaget af det svenske publikum? F.eks. en film som »Livet er dødsbøt«, der virker ret provokerende?

– Ja, det gjorde den dengang, men folk sagde alligevel til sig selv, at det her sker jo ikke i virkeligheden, og det er bare en lille del af ungdommen, som eventuelt er sådan. Men der var en vældig debat om den.

– Hvordan opfatter du selv slutningen? Er den tilfældig, eller er den en konsekvens af deres form for tilværelse?

– De vil have en ydre spænding, – der skal ske noget, og til sidst står de og har gjort noget, de ikke kan stå til ansvar for, noget, der er sket som i en slags trance-tilstand.

– I »Ola & Julia« er slutningen for en gangs skyld positiv. De to får tilsyneladende hinanden.

– Nej, slet ikke, teksten er meget dobbelttydig. Hun siger: »Går du nu, så er det sidste gang, vi ses.« Den romantiske del af publikum var kede af, at de ikke fik hinanden, og den realistiske del var skuffede over, at de gjorde det.

– Er det rigtigt, at den film for dig nærmest var et kommercielt forsøg på at blive ved med at lave film?

– Ja, det er den faktisk. Jeg vidste, at jeg var nødt til at lave den for at komme til at lave en film, jeg selv gik ind for, nemlig »Korridoren«. Jeg havde selvfølgelig til hensigt at lave en ordentlig film, men jeg havde ikke sat næsen op efter fin kritik m.m.; det blev også den af mine film, der er solgt bedst til udlandet.

– Havde du i tankerne at lave en moderne Romeo og Julie-historie?

– Nej, det kom først bagefter – de var faktisk reklameafdelingen, der foreslog det.

– Kunne man ikke have fået en social dimension i filmen ved i højere grad at stille popkulturen op mod den mere etablerede kultur. Det er jo faktisk deres kulturelle baggrund, der er forskellig.

– Jeg tror ikke, at der i dag findes nogen særlig stor forskel. Jeg tror, at deres baggrund er næsten ens.

– Der er dog en antydning, da de går på galleriet, hvor Ola siger: »Vi tænker ikke på samme måde«, og hun lige har sagt: »Hvis vi ikke kan tale sammen, så er det meningsløst, at vi går her sammen«.

– Selvfølgelig kan man sige, at der er slags kulturel spænding mellem dem – de

interesserer sig for forskellige ting. Men det var ikke min hensigt at uddybe disse ting i »Ola & Julia«. Det ville jeg gemme til mine andre film.

– Var det dig selv, der fandt frem til emnet for »Korridoren«?

– Jeg var til krebssegilde hos nobelpristageren Theorells søn – og der var ene unge læger til stede, og ingen af dem vovede at tale om deres arbejde. Så begyndte jeg at diskutere med dem om, hvorfor de var blevet læger, og der blev en enorm diskussion, og jeg havde dem alle imod mig. Resultatet blev, at jeg tilbragte ca. 300 timer på hospitaler i studieøjemed – for at kunne være objektiv.

Jeg har også diskuteret med mange læger, bl. a. med professor Gunnar Björck, der er med i slutningen af filmen. Han er den største indenfor sit felt i Sverige og meget aktiv i kulturdebatten, han er humanist, men maoisterne og det yderste venstre hader ham. De kalder ham konservativ. Selv kalder han sig for liberal socialist. Han ønsker virkelig at forandre samfundet, men indenfor systemets rammer. Han vil, at vi skal være vågne overfor det, der sker omkring os.

– Hvad sagde lægekredse til filmen – genkendte man sig selv?

– Ca. 80 % af lægerne har givet filmen enorme lovord med på vejen, og der er blevet skrevet metervis af spalter om filmen i pressen, i lægeskrifter, på kultur- og debatsider. Desuden er filmen blevet vist for unge lægekandidater og senere læger som led i uddannelsen samt for skoleklasser.

– Mon ikke de læger, der går ind for abort, vil sige, det er en forkert måde, den unge læge griber sagen an på, da hans gravide søster spørger ham til råds om en eventuel abort? Han skræmmer hende jo i den grad, at hun faktisk ikke har noget valg.

– Hertil kan jeg kun sige, at jeg har spurgt kandidater og reservelæger om abortspørgsmålet. De vil ikke foretage abort. De eksperimenterer med fostrene, mens de stadig lever, og det påvirker dem i negativ retning. Desuden er der den kendsgerning, at syv kvinder ud af ti kommer på psykiatrisk afdeling efter aborten.*)

– Hvorfra stammer musikken i slutscenen i forsorgscentret? Fangernes Kor fra »Nebukadnezar«?

– Vi valgte ikke musikken – det er en ret fantastisk historie. Da jeg første gang kom til dyreklinikken på research, spillede de musik for hundene og kattene. Der spilles musik alle døgnet 24 timer, det beroliger dyrene. Og da vi kom til optagelse, spillede de Fangernes Korsang, som jeg valgte at tage med, men ingen har troet på, at det er autentisk.

– Hvilke fordomme prøver »En drøm om frihed« at modarbejde?

*) *Hvad der ikke kom frem i filmen og hvad den efterfølgende debat aldrig berørte, er, at man ikke har aborter for at en kvinde skal kunne undgå at få et uønsket barn, men fordi det socialt perfekte Sverige ikke kan stille lejlighed, børnehjem eller andre af de hjælpemidler til rådighed, der er nødvendige, hvis man vil give sine børn en god opvækst. Den kvinde, der får et barn, er fastlåst og kan ikke fortsat være i erhvervslivet. Så for at bibeholde balancen i samfundet er situationen i dag, at 90 % af alle abortsøgende kvinder får tilstået abort, hvis de kommer i tide.*

– Lad mig forklare det med et bestemt eksempel: Når en flok håndværkere arbejder på at bygge et stort sommerhus for en rig forretningsmand, og der kommer svind i materialerne, ja, så bliver de kaldt for kriminelle. Man forstår ikke, at det faktisk er forretningsmandens skyld, at de bliver det. Jeg håber, at filmen vil hjælpe folk til at revidere deres synspunkter på den måde, at når de næste gang læser om en morder eller forbryster af en eller anden slags, så tænker de måske denne gang på den bagomliggende problematik.

– Er det tilfældigt, at »En drøm om frihed« og Vilgot Sjömans »Ni ljuga« er lavet samtidig?

– Ja, det er det, og de to film handler om fuldstændigt forskellige ting.

– Det skyldes måske den sidste tids debat om fængselsvæsenet i Sverige?

– Sikker. Man bliver vel altid mere eller mindre ubevidst påvirket af, hvad der foregår rundt om én.

– Bygger »En drøm om frihed« på en reel hændelse?

– Det er ikke en bestemt historie, men der findes masser af lignende tilfælde.

– Med undtagelse af »Ola & Julia« angriber alle dine fem spillefilm mere eller mindre direkte velfærdssamfundet.

– Landet ligger snarere sådan, at jeg laver en film, og bliver der så debat om den, så betyder det, at der er en fejl et eller andet sted. Jeg vil ikke absolut lave debatfilm. Jeg forsøger bare at være så ærlig som mulig imod de ting, jeg oplever.

– Er du i gang med en ny film?

– Jeg har lavet en film til TV og skal nu i gang med en ... hvad skal jeg sige ... en farce-komedie – en poetisk kærlighedssaga. Pigen er stum, og fyren begynder ligesom at få hende til at fungere igen. De mødes, og den første kærlighedserklæring, hun får, er, da han pludselig begynder at lære sig tegnsprog. Men hun har samtidig meget svært ved at klare sig i samfundet. Hun er højt begavet, men kan ikke fungere, fordi folk synes, at det er så svært at kommunikere med hende.

– Igen sociale perspektiver?

– Ja, på sin vis. Men det er meget diskret. Hovedvægten ligger egentlig på hendes følelsesliv: Hun klarer sig bedre, efter at hun har fået kontakt med én fra samfundet, én der pludselig når ind til hende rent følelsesmæssigt. Og her kommer jeg til at arbejde med billederne på en helt anden måde end tidligere – mere i retning af »Håltimmen«. Jeg vil lave meget blødere kamerabevægelser o.s.v.

Desuden har jeg lavet et TV-spil der hedder »Mrs. Windsor«, i foråret 1968, inden jeg lavede »Korridoren«. Jeg har lavet et til, der endnu ikke er blevet udsendt. Det er blevet til sammen med det kgl. teaters elevskoleelever, er 45 minutter langt og handler om mentalforsorgen.

– Har du instrueret nogen teaterstykker?

– Ikke endnu, men til foråret skal jeg sætte et stykke op, som jeg har skrevet sammen med Arvid Rundberg og Claesson – ham jeg lavede »Myten« og »Livet er dødsbøt« sammen med. Desuden har jeg skrevet og fotograferet en bog, der hedder »Den sprængda ligan«. Det er roman med fotos fra min barndom.

Philip Lauritzen & Martin Drouzy.

VILGOT SJÖMAN

ET INTERVIEW

Vilgot Sjömans syvende og hidtil sidste film »I lyver«, fortæller om svensk fængselsvård* – og om den 21-årige Lasse Karlssons tur gennem systemet. Inspirationen til filmen fik Sjöman i bogen »Samarbejde over muren«, der består af en autentisk brevveksling mellem Lasse Karlsson og den lidt ældre tegnelærer Björn Vilson. I bogen – og i filmen – skildres, hvordan Lasse Karlsson holdtes fængslet i den lukkede afdeling, skønt hans alkoholisme var så fremskreden, at behandling var påkrævet. Forskellige eksempler illustrerer fængselsmyndighedernes manglende evne til at give Lasse Karlsson den rigtige behandling (f. eks. varer det længe at komme til psykiater, da der kun findes en til i alt ca. 600 fanger). Efter at være blevet løsladt klarer Lasse Karlsson sig en tid, idet Björn Vilson tager sig af ham, men filmen slutter med at fortælle, at Lasse alligevel er blevet fængslet og idømt otte måneder.

Før Sjömans film vises en film optaget af fængselsmyndighederne til supplerende belysning af fængselsforholdene i Sverige. Den følgende samtale med Vilgot Sjöman er foretaget umiddelbart før filmens premiere i Stockholm. Deltagere i samtalen er: Flemming Behrendt, Anders Bodelsen, Poul Einer Hansen, Philip Lauritzen, Poul Malmkjær, Astrid Pade, Mikael Sne og Chr. Braad Thomsen.

* Begrebet »Vård« er svært at oversætte dækkende til dansk. I Sverige findes ordet bl. a. i forbindelserne: barnvård, kriminalvård, narkotikavård, fångvård og sjukvård. Det kan betyde: pleje, tilsyn, behandling, varetægt, forsorg, omhu, værn, beskyttelse, opsyn, tilsyn – og ordet dækker således generelt hele den sociale sektor i Sverige. Vilgot Sjöman mener, at ordet i dag har mistet sin oprindelige humanitære mening.

Vilgot Sjöman udspørges.

– I hvor høj grad mener du, det er samfundets skyld, at Lasse ikke resocialiseres? Eller har han simpelt hen en psyke, der uanset hvad han gør, ikke kan indpasses?

– Jeg opfatter ham som et barn, der er tidligt skadet. Det begynder med børnehjemmet og fortsætter med alkoholikeranstalten og endelig fængselsvæsenet. Filmen handler om hele vårdsektoren i retsplejevæsenet. Ved vi overhovedet, hvordan vi skal hjælpe dem, der er tidligt skadede? For det helt fantastiske i historien er vel egentlig, at det er en alkoholist, altså en syg person, der havner i fængsel. De lovovertrædelser han har gjort, er meget små og har aldrig skadet noget menneske. Desuden er de uoverlagte og ugenemtænkte.

– Har du en idé om, hvad der burde gøres ved Lasse?

– Intensiv og personlig terapi, vil jeg tro. Det er i hvert fald den metode, som interesserer mig mest.

– Er det ikke, hvad Björn prøver?

– Vel sagtens, men det interessante er så, hvorfor terapien mislykkes. Det er det spørgsmål, jeg vil stille publikum. Tvinge dem til at tænke over, på hvilke punkter Björn fejler.

– Er det, fordi Björn stiller krav, som Lasse ikke kan honorere? At han vil have, at han skal formulere sig som kunstner?

– Ja, måske...

– Problemet er vel, at Björn er en initieret amatør. Han påtager sig en rolle, som ikke udspilles af andre, som ikke findes i samfundet.

– Ja, måske...

– Er der ikke en parallel mellem denne film og »491«? I begge film er der tale om en velmenende, men ukvalificeret hjælper. Er du enig i, at Björn er ukvalificeret?

– Jeg har tænkt på, at man kunne kalde denne film for 492. Forholdet mellem de erfarne og de uskyldige er et tema, der altid har fascineret mig. Det naive, uskyldige og uerfarne menneske kontra det, der besidder en frygtelig stor livserfaring. Meget af, hvad jeg har skrevet eller filmet, har handlet om dette forhold.

– Vil du med filmen opstille noget i retning af et alternativ til samfundets behandling af Lasse?

– Nej, vi ved jo alle, at kunstnere er forbandet dårlige til at give forslag om, hvordan samfundet skal løse sine problemer. Derimod kan de gøre en smule nytte ved at give et stærkt og mangesidet billede af fænomener, sammenhænge og forhold i samfundet.

– Hvordan er historien om forfilmens tilblivelse? Er filmen udformet med forfilmen i tankerne?

– Ja, jeg var fra begyndelsen indstillet på, at vi skulle have en kort forfilm – lånt af fængselsvæsenet – der skulle give nogle oplysninger om det svenske kriminalvård. Men det tog lang tid, inden vi fik etableret et samarbejde mellem os og kriminalvårdsstyrelsen på det punkt.

– Havde man indvendinger mod hovedfilmen?

– Det ved jeg ikke – jeg har aldrig talt med dem om det. Den eneste aftale vi havde var, at de skulle se den, inden de sagde O.K. til deres egen forfilm. Hvad de egentlig synes om min film, må I spørge dem om. Men jeg kan ikke tænke mig, at de ville have accepteret forfilmen, hvis de syntes, langfilmen var allerhelvedes forkert.

– »I lyver« har en dokumentarisk kvalitet, som ikke findes i dine tidligere film. Vil du mene, at det er erfaringer fra »nysgerig«-filmene, der har forårsaget dette?

– Der var noget meget attraktivt ved dette materiale. At det virkelig er hændt, er en stor styrke, når man som jeg gerne vil lave samfundskritiske film. Nysgerig-filmene havde jo hele tiden en blanding af fiktion og realisme, mens denne film er langt mere konkret.

– Hvad er der sket med Lasse senere?

– Filmen slutter med at fortælle, at Lasse begår to indbrud og derfor kommer i fængsel igen. I dag har han været ude i lidt over et år og kan for første gang siden 1963 færdes uden overvågere, men har stadig store følelsesmæssige problemer foruden alkoholen.

– Snyder du ikke publikum for en væsentlig oplysning, når du ikke i efterteksterne fortæller, at det virkelig går ham bedre nu?

– At skulle beskrive hans situation i dag, er jo mere kompliceret end den ene oplys-



ning. Filmen er simpelt hen et enkelt år af Lasse Carlssons liv.

– Men du tilbageholder dog en vigtig oplysning ved at standse der, hvor det ser mørkest ud for ham?

– Jeg har altid været tiltrukket af sorte slutninger.

– Mener du, at problemet i virkeligheden drejer sig om en anden indstilling over for kriminalitet, eller er det et spørgsmål om bevillinger?

– Dybest set er det et spørgsmål om, hvad Hr. Jensen, manden på gaden, synes. Og man kan sige, at jeg – alle os, der sysler med at lave såkaldt engagerede produkter – har gjort det let for os ved at vælge at slå på myndighederne. Det kan man jo altid gøre og sige: de gør ikke, hvad de skal, Rigsdagen giver ikke penge o.s.v. Kendsgerningen er imidlertid, at de alle er afhængige af, hvad manden på gaden mener. Og hvordan man skal træffe Hr. Jensen og få ham til at tænke lidt anderledes, det ved jeg ikke, og jeg kender ingen, der har formået at løse dette problem. Vi kan kun håbe på, at man ved at lave kritiske billeder af samfundet dumper ned her og der i debatten, selvom det er en langsommelig proces.

– Har Hr. Jensen spillet nogen rolle for udformningen af filmen. Har man forsøgt at gøre den så pædagogisk som muligt?

– Vi har diskuteret ham meget, og jeg selv var meget indstillet på at gøre filmen tydelig og klar, men man kommer hurtigt i en konflikt mellem sine kunstneriske intentioner og de pædagogiske. Og det er vel grunden til, at filmen nogle steder er for tydelig, andre for kompliceret.

– Det grundige forarbejde med skuespillerne – har det sat dem i stand til at improvisere frit?

– Vi skrev ikke noget manuskript, kun et hændelsesforløb. Vi ville ikke fastlåse os fra starten, men lade de enkelt scener opstå undervejs.

– Bliver det ikke en begrænsning af filmens mere almene sigte, at Lasse er kunstner?

– Der er flere, som synes det.

– Og du selv?

– Ja, havde jeg haft et andet materiale, havde jeg måske taget det. Men det havde jeg altså ikke, og Lasse er kunstner.

Nysgerrig-filmene var for mig en stor sandkase, hvor jeg tumlede mig, hvor jeg kunne gøre, hvad der pludselig faldt mig ind, og gjorde det. Bagefter fik jeg mere interesse for at se på et bestemt emne, som jeg til gengæld kunne beskæftige mig mere indgående med. Det er derfor ikke mærkeligt, om denne film virker mere objektiv, eller i hvert fald mere argumenteret, idet jeg har samlet materiale og studeret det nøje. Denne film skulle fra starten ikke handle om mig, men om et hjørne af det svenske samfund.

– Hvorfor har du kaldt filmen »I lyver«?

– Der fortælles så meget rosende om svensk kriminalvård; vi bryster os af den, når vi kan få mulighed for det, og har så u hørt mange fine ideologiske fraser. Vi taler om vård, men der er ikke tale om vård. Jeg har gerne villet vise, hvordan det så berømte og progressive svenske fængselsvæsen fungerede i et enkelt tilfælde.

Som en rusten gammel maskine.

Philip Lauritzen.

BO WIDERBERG ET INTERVIEW

I midten af oktober måned – umiddelbart før de første optagelser af »Joe Hill« skulde finde sted i New York – fik jeg lejlighed til at snakke med Bo Widerberg i en times tid over en båndoptager.

»Oprøret i Ådalen« har nok internationalt været hans hidtil største succes. I Sverige er den imidlertid blevet heftigt angrebet for sin politiske holdning, og Bo Widerberg indvilligede i at svare på kritikken. Men allerførst lidt om hans deltagelse i den politiske kollektivfilm »Den hvide sport«.

Den 2. maj 1968 skulle der i den lille sydsvenske by Båstad spilles en tenniskamp mellem Rhodesia og Sverige. Trods talrige protester fra forskellige politiske grupper mod kampen, der blev opfattet som en uacceptabel anerkendelse af Ian Smiths styre og dets apartheidpolitik og i modsætning til svensk udenrigspolitik, besluttede Svensk Tennisforbund at gennemføre kampen, idet man her ikke så nogen forbindelse mellem sport og politik. De politiske grupper besluttede dernæst med udenomparlamentariske midler at forhindre kampen. Blandt dens modstandere var 13 filmfolk, som bestemte at lave en film om begivenhederne og motiverne bag dem. Gruppe 13 består af: Roy Andersson, Kalle Boman, Lena Ewert, Sven Fahlén, Staffan Hedquist, Axel Lohmann, Lennart Malmer, Ingela Romare-Malmer, Jörgen Persson, Inge Roos, Rudi Spee, Björn Öberg og Bo Widerberg, og deres film »Den vita sporten« blev en af de bedste og mest konsekvente politiske film, der er lavet i Skandinavien.

Filmen falder i tre hoveddele:

1. Motiverne bag og selve optakten til demonstrationen i Båstad. En lang række stu-

Situation fra »Den vita sporten«.

denter, politikere og sportsfolk interviewes før kampen om deres syn på forholdet mellem sport og politik. På den ene side står synspunktet, at politik ikke kun er valg hver 4. år, men noget, der gennemsyner en hvilken som helst begivenhed i samfundet, således at en udskillelse af politik til en helt selvstændig og isoleret problematik i et folketing er uladsigelig. Palme, på det tidspunkt undervisningsminister, udtrykker det: »Nogle tennisklubber har tilsyneladende lige så lidt forstand på politik, som jeg har på tennis.« På den anden side står bl. a. tennisspillerne og deres forbund, der kun ser omverdenen struktureret som en tennisturnering, hvor selvfølgelig kun tennismæssige kvalifikationer tæller.

2. Selve demonstrationen, der former sig som en sit-down for at forhindre tilskuerne i at komme ind på stadion. Politiet går til angreb med stave, hunde, vandkanoner og tåregas dirigeret bl. a. af formanden for Svensk Tennisforbund. Flere gange bryder demonstranterne igennem afspærringerne, men drives tilbage. Til sidst aflyses kampen, som først flere måneder efter spilles i Frankrig (3–2 til Sverige).

3. Efterdønningerne. Den lokale befolkning interviewes, og flere viser sig at være besat af en sand lynchstemning. Politiet må have større beføjelser, siges det, for Sverige er forhåbentlig ikke helt kommunistisk endnu. Den samlede presse langer ud efter demonstranterne og demonstrationen kaldes voldelig. Politikernes holdning er også blevet mere forloren.

Filmens centrale emne er nok mere presens funktion end selve problematikken omkring sport/politik. Det fremgår tydeligt, at aviserne og TV lancerer begivenheder, der ikke er foregået, men som befolkningen menes gerne at ville have. Samtidig beskrives det trykte ords autoritet, idet de fleste interviewede erkender, at deres forargelse over demonstrationen bunder i presens referater.



– Har »Den hvide sport« anden funktion end at være et dokument? Eller kom den så hurtigt frem i biograferne, at den kunne betyde noget i den aktuelle debat?

– Nej, og det er nok dens største fejl. Den burde selvfølgelig være færdig kort tid efter og vist i TV. Nu kom den først flere måneder efter og har kun været oppe på enkelte biografer.

– Hvordan stiller du dig personligt til demonstrationen?

– Den var formidabel – den lykkedes jo. Båstadsituationen er en fantastisk model af situationen i Skandinavien i dag. Det var ikke lykkedes at stoppe kampen, hvis man bare havde stået med plakater. Havde man ikke sat hårdt mod hårdt og udemokratisk forhindret alle de mennesker, der havde købt billet i at komme ind, så var kampen blevet spillet. Det var simpelt hen nødvendigt at være militant.

For mig er det også et spørgsmål om at anvende så lidt vold som muligt, og jeg er glad for, at de ikke slog betjentene ned. Faktisk fik ikke en eneste af dem en skramme. På et tidspunkt er der en pige, der råber til demonstranterne, at ingen må gøre noget, de ikke har fået ordre på fra ledelsen. Man kunne fristes til at hævde, at hun kører frem med helt den samme umyndiggørelse, som de bebrejder samfundet at praktisere. Og som tilskuernes helt ensidige syn på tenniskampen er et resultat af. Men hun bliver nødt til det. Hvis bare en eneste af de flere hundrede demonstranter gør noget overilet, vil de alle blive tiltalt det. Det er nødvendigt, at de passer på.

Også flash-backeffekten er en tydelig model. Det er da fantastisk, at der så hurtigt kan etableres en lynch-stemning, som da de lokale opsøger studenterne efter aflysningen for at banke dem, fordi de har ødelagt deres orden.

– Hvordan følte du dig som del af et kollektiv og ikke i en suveræn situation over for filmen?

– Min oplevelse af kollektivformen er på godt og ondt. Fordelen er naturligvis, at jo flere der indvirker på formen, strukturen, des mindre individualistisk bliver filmen – mere demokratisk ganske enkelt. Desuden forudsætter »Den hvide sport« simpelt hen mange deltagere; vi er forskellige steder på samme tid, farer rundt og har kun meget begrænset tid til rådighed. Ulempen kan være, at man mangler det individualistiske temperament, og det hele bliver noget uvedkommende. Det er den fare – som »Den hvide sport« efter min mening er gået fri af – at kollektivfilmen bliver meget udvandet, en grod.

– Du fotograferede politiets forberedelser til demonstrationen. Den måde, hvorpå den store tilstrømning af politiskildres – med statisk kamera, hvor biler enkeltvis passerer forbi i en sand uendelighed – minder meget om visse scener i »Oprøret i Ådalen«. Har »Den hvide sport« været et forstudie?

– Det er rigtigt, at jeg har anvendt erfaringer fra tiden i Båstad, men at kalde det et forstudie er ikke helt rigtigt. I hvert fald ikke, hvis man dermed underordner den ene film den anden. Det er vel bare inspiration.

– Med »Oprøret i Ådalen« vender du tilbage til det individualistiske. Betragter du også den som en politisk film?

– Ja bestemt. Men det er ikke nogen entydig politisk film. Det er ikke en kampfilm,

som hårdt skiller ven og fjende. Jeg har ikke spaltet verden op i en god og en ond side, en opdeling, der helt ville have spoleret filmens egen inert. Billederne skulle ikke være 100 % entydige. Personerne skulle ikke være skurke og helte. Dem, der er årsagen til de voldsomme begivenheder, bl. a. direktøren og kaptajnen, har jeg med vilje givet positive træk. De ser i filmen ikke ud som mordere, for det gør de ikke i virkeligheden.

– »Oprøret i Ådalen« er blevet angrebet for at være historisk ukorrekt. At ansvaret for begivenhederne er blevet lagt på nogle enkelte mennesker, mens det egentlig var regeringens og Arbejdsgiverforeningens.

– Hvad angår den historiske beskrivelse af handlingsforløbet, så er den helt korrekt. Det eneste, jeg har gjort, er, at optagelserne fandt sted i juli og ikke maj. Og at jeg skulle give direktøren og kaptajnen hele skylden, synes jeg er en direkte mistolkning af filmen. I de tilfælde, hvor jeg viser f.eks. kaptajnen, taler jeg naturligvis om, hvad han gør, men pointerer også, at han kun er en del af et system og placeret i nogle omstændigheder, hvor han simpelt hen går fra koncepterne. Han drikker sig fuld bagefter og siger på et tidspunkt: »Okay, det var os, der skød, men hvem betalte for kuglerne?« Det er da at fritage ham for i hvert fald en del af skylden.

At jeg skulle give nogle få enkeltpersoner skylden for begivenhederne og ligesom slet ikke placere disse i en større sammenhæng, synes jeg flere scener taler imod. Der er en scene ved kajen, ved båden »Milos«, hvor de strejkende kæmper med skruetrækkerne og driver dem ud på en lille båd på elven. Det er denne episode, der får begivenhederne til at eskalere og udløser næste fase, nemlig den, hvor militæret tilkaldes for at beskytte strejkebryderne.

Nå, men her er der også en politimand, landsfogeden, han ses senere i direktørens kontor sammen med fem industriere, og de er selvfølgelig allesammen chokerede over, at arbejderne pludselig har rejst sig. Landsfogeden sidder på en stol og konfererer med dem om, hvad Fanden de skal gøre. Ordensmagtens samarbejde med industrien (eller Arbejdsgiverforeningen med arbejderklassen) kan da ikke udtrykkes klarere, når man gerne vil være konkret.

Der er panik i rummet, de føler, de må gøre noget, deres interesser er jo truede. Landsfogeden får at vide, at han har tre samtaler at foretage. En til Landsstyrelsen, som skal have en rapport. Og selvfølgelig får en rapport, der er præget af samtalen og således af industrifolkens interesser. Dernæst en til Skellefteå. Der bliver ikke sagt, at det er til militæret. Dels ville jeg ikke gøre filmen overtydelig, og det bliver jo åbenbart lidt senere i filmen, da militæret kommer. Dels ved de fleste svenskere, at Skellefteå er et militært knudepunkt. Den tredje oprunding skulle være til Stockholm, hvor enhver ved, at både regeringen og Arbejdsgiverforeningen holder til.

I det oprindelige manuskript havde jeg antydnet, hvad der findes i både Skellefteå og Stockholm, således at den uindviede tilskuer straks kunne forstå det, men jeg slettede det, fordi det var dramatisk forkert. Man skal selv forstå, at disse tre samtaler direkte udløste, hvad der senere skete.

De fem fremmede industrimænd kan udmærket opfattes som repræsentanter for in-

dustrien, arbejdsgiverne i det hele taget. Og direktøren har en nøglereplik, da han lidt sentimentalt spørger, om der nu ikke er nogen mulighed for at give arbejderne mere i løn, og selv svarer, at det ville være en håb mod alle dem, som har bekostet uddannelse på sig selv. Det er jo en fantastisk kynisme, der her antydes, og det skal også med i billedet, når man siger, at »Oprøret i Ådalen« burde have været tydeligere.

Jeg kan blot ikke beskrive mine personer tydeligere end at lade dem selv udtale deres forfærdelige meninger. Og jeg må kunne vente, at tilskueren ser filmen med opmærksomhed. Jeg vil i hvert fald ikke servere en problematik skåret ud i pap eller sætte et stempel på filmen, der gør publikum opmærksom på den kynisme, industrimanden giver udtryk for.

Endelig præciserer jeg mit forhold til emnet både i for- og efterteksten. Hvorfor Fanden skulle jeg skrive, at regeringen faldt delvis på grund af begivenhederne i Ådalen, hvis jeg ikke mente, den havde del i skylden? Og hvorfor skulle jeg præcisere i forteksten, at strejken varede i 4 år, og at arbejdsgiverne prøvede at udnytte de dårlige konjunkturer til at holde lønningerne nede? Arbejderne havde jo faktisk ikke noget alternativ. De levede i en fangelejr, hvor de bare måtte makke ret, hvis de overhovedet skulle have noget at leve af. Deres eneste magtmiddel var at strejke.

– Er det slagkraft overfor kapitalisterne med udgangspunkt i en konkret sag, der har været din intention med filmen, eller har det mere været hensigten at vise nogle enkelte mennesker i en bestemt social-politisk problematik?

– Placeringen i en konflikt, ganske givet. Og så gennem det en mere almen beskrivelse af upriviligerede menneskers placering i verden overhovedet. Som i »Ravnekvartret« er personer her mennesker, der ikke har nogen som helst ret og tilmed er afhængig af andre. De er tvunget til at leve et meget udsat liv.

Jeg har lagt megen vægt på at komme tæt ind på livet af personernes dagligdag for gennem detaljerne at beskrive deres sociale situation. F.eks. har arbejderfamilien kun et krystalapparat og ingen radio. Under den lille fest må en af dem derfor ligesom oversætte musikken i hovedtelefonerne. Og hustruen ser vi hele filmen igennem, også mens det går hedt til uden for huset, stryge skjorter og i det hele taget (næsten) uanfægtet ordne husgerningen som sædvanligt.

– Netop bl.a. hendes evindelige strygen skjorter har fået flere til at anklage filmen for en for idyllisk beskrivelse af arbejderhjemmet. Man hævder, at familien en gjort alt for borgerlig derved, at de ydre omstændigheder ligesom ikke berører den hjemlige trummerum.

– Jamen. Det er da mærkeligt, at man ikke ser hvor dybt netop hustruens almene renlighed, er forbundet med hendes natur. Jeg skildrer hende næsten udelukkende på rengøringsplanet. Hun siger på et tidspunkt til den lille søn, at så længe familien har råd til at købe sæbe, er der ingen grund til ynk. Det er hendes filosofi. Eller i hvert fald hendes måde at stå det hele igennem på. Da manden bringes hjem, efter at være blevet skudt, er det også på rengøringsplanet, jeg vælger at skildre hendes reaktion. Hun bliver ikke hysterisk, skriger ikke, og der er

ingen tårer i hendes øjne, men derimod bemærker hun, at han har hul på strømpen. Jeg kan jo vælge mellem alle mulige måder at skildre hendes sorg på og valgte altså at tage en distance. Principielt kan jeg simpelt hen ikke lide tårer på film. Hun er ganske enkelt bare skildret på et eneste plan: holder hun rent eller holder hun ikke rent.

Jeg har skildret et enkelt arbejderhjem. Der var tusind andre, jeg kunne have valgt. Hver af arbejderne repræsenterer jo sådan set et hjem. Der er på et tidspunkt en repræsentant for et af disse i køkkenet, det er ham den meget militante. Og han er ikke særlig ren. Jeg antyder således, at fordi den ene arbejderfamilie er meget renlig, behøver den anden ikke at være det. Alle er ikke ens, selvfølgelig, og jeg har blot valgt et eksempel.

– At han er snavset, kan også have en anden funktion. Man kunne få en fornemmelse af, at din sympati ligger hos »den renlige«, og urenligheden hos den militante kan vel derfor også opfattes som endnu et argument imod ham.

– Det er forkert. Min sympati ligger ikke 100 % hos den parlamentariske Harald. Skal man vurdere, hvem der vinder, han eller den militante, i deres diskussion om midlerne, så er det den militante. Harald Andersson kan slet ikke argumentere for at blive ved med at forhandle, men må ty til klicheer. Han kan kun sige: Det ta'r tid, det ta'r tid.

Men min sympati ligger heller ikke 100 % hos den militante. I den sidste scene i filmen, hvor han snakker med Kjell, lader jeg Kjell blive lidt træt af Haralds ofte unuancerede følelsesfuldhed og heftige frembrusen. Jeg prøver at sige, at det er mægtig godt, at arbejderbevægelsen har denne emotionelle kraft, denne vrede og tro, men den må også uddanne sig. Det er naivt af den at tro, at den kan sejre over kapitalisterne med magt. Den må kunne argumentere for sine synspunkter, have kundskaber. Kjell sidder hjemme og læser og er faktisk en meget klog person. Og når han stiller sig tvivlende over for de militante metoder, så er det ikke, fordi han er på direktørens side. I scenen med fløjten siger han netop, at »vi må have kundskaber, når vi får magten«, og ikke »hvis vi får magten«. Han er i virkeligheden lige så indædt som de andre, blot mere rationel.

– Er filmen lidt af et opgør med de revolutionære bevægelser ideologi?

– Valget af de rigtige metoder til at opnå social retfærdighed er en meget vigtig del af den. »Oprøret i Ådalen« handler ikke om Sydamerika eller Harlem. Der er ingen grund til, at vi skal skyde f. eks. Vallenberg (Sveriges rigeste mand), vi vil have hans penge, men det er absurd at tænke på at dræbe ham. Det er dog muligt for os at komme til orde med vores argumenter, at debattere, hvilket er en vigtig forskel i forhold til f. eks. Sydamerika. Men misforstå mig ikke. Militante metoder kan også være nødvendige herhjemme f. eks. som i Båstad. Det er blot ikke altid den eneste løsning.

– Kritikken mod filmen har også taget sit udgangspunkt i den meget smukke fotografiering. Flere har hævdet, at den megen skønhed i billederne tager brodden af filmens politiske slagkraft.

– Det er simpelt hen naturligt for mig at fotografere på den måde, og jeg synes ikke,

jeg laver skønhed blot for skønhedens egen skyld. Der er i »Oprøret i Ådalen« ikke et billede, som kun er en landskabsbeskrivelse f. eks. Altid bevæger de sig og er indsat i en sammenhæng. Men selvfølgelig er der smukke billeder. Man ser på et tidspunkt nogle forbandet smukke måtter, som Haralds kone vasker i åen. Det er imidlertid ikke fritstående billeder, men kun taget med for at vise et indre liv, der har skønhed og styrke. De er smukke, de dér måtter, men det er der for Fanden ikke noget at gøre ved. Jeg har hele tiden villet vise, hvad personerne har, og netop disse måtter var meget almindelige på den tid (1931).

For øvrigt tror jeg, at den evindelige anklage mod mig for smukke billeder bunder i et noget reaktionært syn på film. Mange føler, at farvefilm er mindre realistisk end sort/hvid. Således kaldes »Ravnekvartret« altid for en socialrealistisk film, mens jeg nu får at vide, at »Oprøret i Ådalen« er æstetiserende. Og i virkeligheden er f. eks. møblerne i de to film næsten de samme og objektiverne på kameraerne ligeså. Vi er simpelt hen midt i en omstillingsperiode, hvor vi skal vænne os til, at farvefilmen faktisk er den mest realistiske, mens den sort/hvide er en grov stillisering.

– Mange kritikere har peget på Renoir som inspirator til flere af billederne i »Oprøret i Ådalen«.

– Det er ikke sandt. Som jeg siger, så er det blot min måde at fotografere på. Og stilen er meget direkte og umiddelbar i denne film. Der er ikke ét soft-focus, sådan som der bl. a. var i »Elvira Madigan«.

– Hvorfor er det netop Renoir, som Kjell lærer om hos direktørfruen?

Bo Widerberg i New York under indspilningen af filmen om Joe Hill.

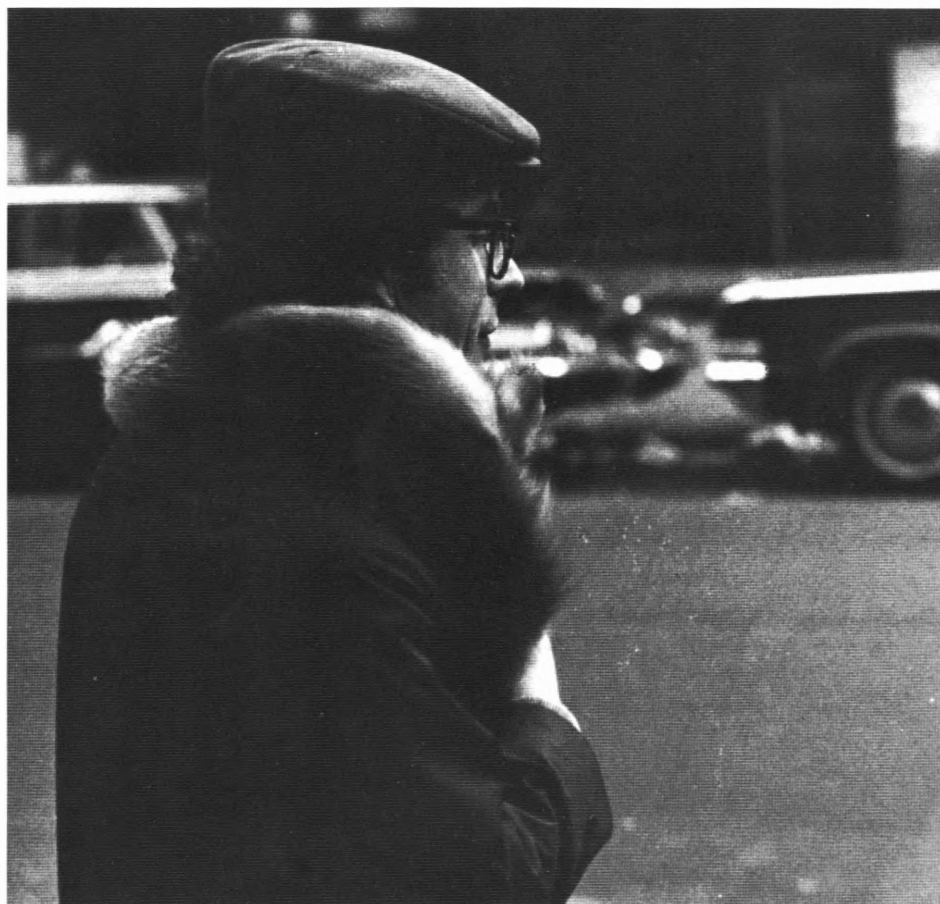
– Jeg behøvede navnet. Filmen handler bl. a. om, hvor illusorisk den påstand er – skønt man ofte hører den i dag – at klasse-skellene er blevet udviskede. Kun ud fra en overfladisk betragtning har arbejderne fået det bedre. De har biler og køleskabe, ja vist, men hvis konjunkturerne bliver virkelig dårlige, så er det stadig de 15 familier, som har deres kapital tilbage, der vinder. Arbejderne vil igen stå som i 1931, uden nogen magt.

I filmen skildrer jeg dette ved at vise, hvordan en interesseret repræsentant for arbejderklassen sidder i borgerskabets sofa og bliver intellektuelt og kunstnerisk opfostret. Hun på sin side synes, at det er morsomt, for han er jo både charmerende og intelligent. Ligesom hans klasse er det, så længe den accepterer den sociale struktur. Men da det kommer til, at han gør hendes datter gravid, slår hun naturligvis helt om og viser således tydeligt klasse-mønsteret. Så længe arbejderklassen er ufarlig, kan man godt tage sig af den og give den uddannelse, men så snart ens privilegier kommer i fare, bider man fra sig med næb og klør.

– Din nye film skal handle om Joe Hill. Hvem er han egentlig

– Et individ, der skriver protestsange. Han er født i Sverige, men emigrerede omkring århundredskiftet til USA, lokket af rygterne om et land af mælk og honning. Efter ankomsten opdagede han imidlertid hurtigt, hvor forskellige rygterne og realiteterne var, og engagerede sig i den amerikanske arbejderbevægelse. Han bliver en munter, men sammenbidt agitator, der med sine protest-sange kæmper mod den store sociale elendighed.

Joe Hill var frygtet af den privilegerede klasse og blev offer for et justitsmord. Dømt for et mord, som det i dag er meget tvivlsomt, om han har begået. Philip Lauritzen



BOGSTAVELIGHEDENS TYRANNI

JOHN ERNST

Man værner sig hurtigt til at være slave af mysteriet. Og til sidst forsøder trædommen ens tilværelse.

Guillaume Apollinaire

En Buñuel-film kan man skrive endeløst om. »Han har mere at give fortolkeren end kritikeren«, skrev Erik Ulrichsen engang. Men at betegne »Mælkevejen« som udtryk for en specifik katolsk problematik, således som flere anmeldere har gjort, er vist endnu et offer på det bogstavelighedsåndens alter, som Buñuel navnlig med denne film forsøger at omstyrte.

Så er der mere mening i at kalde »Mælkevejen« en film om *kætteriets* historie. Men hvorfor dog se sagen fra autoritetens synspunkt ved at bruge dens terminologi? Det er jo ikke *kætteren*, der er afvigeren. Han er tværtimod det frie menneske, som Buñuel altid har hyldet – fri i den betydning, at han insisterer på sin ret til at tænke selv og åbent forfægte sine tanker. For Buñuel står individet altid over institutionen, og i »Mælkevejen« går han så vidt, at han tør tilføje: også den sandt religiøse er en kætter – først og fremmest Kristus selv, der nok var kirkens forudsætning, men alligevel står uden for den. Al frelse *uden for* kirken, *enhver* slags kirke, synes Buñuel at sige. Bortset fra netop den gale præst, der ustandselig stikker af fra sindssygehospitalet, er det ikke blandt prælaterne, man finder nogen sand religiøsitet i »Mælkevejen«. – Og hvorfor så ikke hellere kalde det nyeste Buñuel-værk for en film om *dogmatikkens* historie?

Der er flere detaljer, jeg ikke forstår, f. eks. episoden med de to landevejsbumser (de gennemgående figurer) og den blødende dreng. Men jeg tror, at jeg har nemmet det centrale: »Mælkevejen« handler *først og fremmest* om, at alle billeder, alle symboler, er falske eller i hvert fald relative. Både ordenes, kunstens, ideologiernes, enhver filosofis og religions, alle slags ceremonier, selv matematikkens, men her navnlig den kristne teologis.

Billederne er falske eller relative, fordi de aldrig er identiske med det, de forestiller. De er kun *redskaber til en forståelse*, men forveksles næsten altid med den realitet, de forsøger at afspejle. Og i så fald tilslører de mere, end de afslører. Så fremmedgør de os. Og ordene (kunsten) som fremmedgørelse, er ikke noget ukendt fænomen. Hvad er mediet-som-budskabet-filosofien fra Croco til McLuhan andet end en eneste efterrationalisering af denne fremmedgørelse, *bogstavelighedsånden som æstetik?* (Selv om den ganske vist også er et prisværdigt, omend håbløst, forsøg på at gøre det af med al slags kunstmetafysik).

Så narrer de os til at tro, at et problem er løst, mens det i virkeligheden bare er *flyttet*. I en tid, hvor troen på Guds eksistens er ved at blive erstattet af en endnu farligere tro: troen på videnskabens ufejlbarlighed, skal man ikke være alt for sikker på at være kommet en virkelig indsigt en hårsbredde nærmere, blot fordi man erstatter ét sæt billeder med et andet.

Gør man det, har bogstavelighedsånden fået lov til at dræbe ånden.

Jeg tror, det er sådanne tanker, der er ånden i Moselovens andet bud, hvor der står: »Du må ikke gøre dig billeder ...«. At opfatte netop *dette* billede bogstaveligt, hvad man faktisk har gjort, er et højdepunkt



af blodig ironi. Bibelen har bare ikke patent på denne erkendelse. Alle avancerede filosofier og religioner udtrykker på en eller anden måde den tanke, at virkeligheden (dybest set) er uerkendelig.

I god overensstemmelse med alt dette, er Buñuel konsekvent nok til ikke at insistere på nogen større gyldighed af sine egne billeder. For ham er det ikke så vigtigt at erstatte gamle billeder med nye som at opløse *alle* billeder, slå dem sønder, for på den måde at rejse spørgsmål og tvivl og modarbejde enhver autoritet og absolutisme.

Han ønsker f.eks. ikke med sin højst utraditionelle Kristus-opfattelse at sige: det var sådan, han var. Sådan, og ikke anderledes. Thi Kristus selv var også et 'billede', en manifestation blandt mange, ganske som Buñuels Kristus-billede er eet blandt mange Kristus-billeder. Hvis Buñuels Kristus-billede havde været det gængse og fastlåsedes, kan man være bombesikker på, han havde vist os et helt andet.

Det er også derfor – og ikke ud fra en konfessionel kristendomsopfattelse – at den blinde, som Kristus gør seende, bliver blind igen efter at have udtalt de formastelige ord: »Jeg kan se dig, Herre!«

Dette sker i filmens sidste og, tror jeg, centrale scene, nøglescenen. Umiddelbart derefter, idet filmen løber ud, oplyses vi lakonisk om, at alle dialogerne er autentiske citater, hentet fra Bibelen og en række teologiske værker gennem de sidste to tusinde år. Kun billederne er Buñuels egne. Men der er eminent dækning for dem i de tekster, der har inspireret dem, og mon vi ikke her har *the point*: sådan kan skriften også udlægges!

Det er samtidig en opfordring til publikum om at prøve at se bort fra billederne og kun lytte til ordene. Man vil da opdage, hvor absurde, de bliver. Når ordene tages for bogstaveligt, kan de ikke kommunikere noget som helst. Samtalerne alene ville lyde som gale mænds snak, selvom de ret beset drejer sig om væsentlige eksistentielle problemer. For med institutionaliseringen får vi dogmatikken, og med dogmatikken løber vi den uundgåelige risiko for at forveksle symbolet med realiteten.

Kun i kraft af Buñuels konkrete billeder, der ikke kun er illustrationer og ikke blot kommentarer, ophøjes bogstavelighedsånden til ånd, og der kommer en – til tider genial – mening i galskaben. Vi ser, hvor tåbeligt det er, at mennesker slår hinanden ihjel på grund af *formuleringer* (billeder, der tages helt for deres pålydende). Som den blinde forveksler duellanterne *billedet af tingen* med *tingen selv*, og man kan derfor også formulere det sådan, at »Mælkevejen« handler om at se i betydningen *indse*. På en eller anden måde tror jeg, Buñuel er enig med den sindssyge præst, når denne påstår, at alle mennesker er gode katolikker, – selv muhedanerne!

Scenerne med Kristus er nøjagtig så smagløse og charmerende som de værste malerier med dette motiv gennem århundrederne: den samme måde at komponere billederne på, de samme skrappe kulører, den samme apparition, skønt Jesus selv fremstår som en tiltalende *munter* udgave af hippie-profeten Harald Olsen, hvor utroligt dette end måtte lyde. – Og det er ikke den ringeste måde at vise sin foragt for de fastlåsedes billeder på.

Buñuels kirkeopfattelse er rent politisk. Det fremgår klart af den scene, hvor den unge munk kommer i svær tvivl om det berettigede i at brænde kætterne. Han betror denne tvivl til prioren, der irettesætter den unge skarpt og ildevarslen: »Vi brænder ikke kætterne, fordi de er kættere, men fordi de forstyrrer ro og orden.«

Det er klart nok Buñuels mening, at navnlig det højere præsteskab bruger de religiøse 'billeder' *mod bedre vidende* i magtøjemed, altså politisk, for derved at kunne narre de naive og hænge *de* ud som kættere, der ikke lader sig narre og således er en trussel mod kirkens *jordiske* magt.

Dette betyder imidlertid ikke, at Buñuel står uforstående over for den religiøse oplevelse eller rettore: den religiøse attitude til værenoplevelsen, (som man også kan forholde sig videnskabeligt, kunstnerisk og politisk til, alt efter hvordan man fortolker den). Tværtimod har Buñuel stor respekt for den sandt religiøse, der også – uundgåeligt – må omsætte sin overbevisning i handlingens dimension til glæde for andre – altså modsat de professionelle præster, der bare snakker og snakker og ellers kun tænker på deres egen magt og magelighed.

Kan der eksempelvis være tvivl om, at det også er Buñuels mening, at den enfoldige krovært handler mere kristent end de fleste andre i denne film ved at løbe med på den gale præsts trip uden at gøre sig til af den grund eller dømme om det? – Nej, for Buñuel er tvivlen ikke troens modsætning, men dens forudsætning. Kirken, derimod, fremstår som det institutionaliserede, som en verdensomspændende charlatanvirksomhed, en gigantisk forfalskning, der nødvendigvis må degenerere til et absurd politisk magtkamps forum netop gennem dens institutionalisering.

Den af de nærmest foregående Buñuel-film, »Mælkevejen« knytter sig mest til, er derfor »Morderenglen«. Her ser vi symbolerne tømt for alt oprindeligt indhold. De

tæller ikke mere, men de *virker* fremdeles – som ritualer. Idet ritual her opfattes i betydningen: meningsløst symbol (degenereret symbol), ser vi ritualerne som udtryk for menneskets frivillige valg af ufriheden, selv hvor det har muligheden for at vælge friheden.

Eller har det? Måske har ritualerne allerede lukket sig om mennesket som systemer, der tyranniserer det, gør alle dets handlinger absurde og isolerer det – her mest som klasse (bourgeoisiet), men også som individ. Måske kan det ikke længere vælge. Men kan det ikke det, er det fortabt, thi alle lukkede systemer er livsfjendske; de isolerer det ene menneske fra det andet, den ene gruppe fra den anden, og bærer således døden i sig. Som i Pasolinis »Teorema« har bourgeoisiet i »Morderenglen« selv sat sig uden for livet og derfor også dømt sig selv til undergangen.

»Mælkevejen« handler (næsten) om det samme: om ord-billedernes tyranni, der også er en del af ritualernes dogmatik. Men den gør det på en anderledes fascinerende og indtrængende måde end »Teorema«. Til ritualerne, de meningsløse symboler, som mennesket stadig lader sig dirigere af, selv om de blot er fortidslevninger, og selv om alle menneskets handlinger bliver absurde deraf, svarer den nok så absurde strid om formuleringer, som »Mælkevejen« handler om.

Hvis man herefter alligevel vil sætte etiketter på Buñuel, må det være de mere rummelige: anarkist, moralist, humanist. Moralist i en helt anden forstand end den, man forstår ved banal moraliseringen, humanist i ordets oprindelige betydning: menneskeorienteret. Moralismen og humanismen hos Buñuel er en direkte følge af hans anarkisme, der mestendels består i at sætte geniale spørgsmålstejn ved det vedtagne af hvilken art det måtte være – dog ikke altid for at afvise eller håne det, men for at provokere os til at overveje, om de holdninger og meninger, vi render rundt med, nu også er helt vore egne, dvs. erfaret som »sande« af hver enkelt af os. Og som anarkist i denne betydning af ordet, opfylder han en uundværlig kritisk funktion.

Michel Piccoli i »Mælkevejen«.



FILMBILLEDET

BEVÆGELSE OG STIL

AF SØREN KJØRUP

Det er et karakteristisk træk ved de senere års udvikling i den seriøse filmkritik og den æstetiske filmvidenskab, at man i stadig højere grad koncentrerer sig ensidigt om filmen som kommunikationsmiddel, filmen som meningsbærer. I engelsk filmkritik har man set det hos kritikerne Robin Wood, hvis analyser af Hitchcock, Hawks, Penn, Antonioni og Godard alle hovedsageligt former sig som udredninger af de motiver og holdninger, man finder i filmene, blandet op med en karakteristisk velmenende, borgerligt-liberal moralsk vurdering af disse holdninger. I fransk filmvidenskab finder man det samme træk i de semiologiske studier af filmen, der f.eks. udføres af Christian Metz og Roland Barthes, typisk nok oftest i tidsskriftet *Communications*. Og i Italien køres i nogen grad den samme linie af f.eks. Pier Paolo Pasolini, Umberto Eco og Gianfranco Bettetini.

Disse studier er naturligvis vigtige, både for forståelsen af filmen og for forståelsen af anden kommunikation i billeder, f.eks. på TV. Alligevel må de, som jeg gjorde opmærksom på i min anmeldelse af englænderen Peter Wollens bog *Signs and Meaning in the Cinema* i „Kosmorama 92“, betragtes som ensidige. Filmen er som kunst mere end et kommunikationsmiddel, – ja, man kunne fristes til at sige, at filmen som kunst, fiktionsfilmen, spillefilmen, slet ikke er et kommunikationsmiddel, eller i hvert fald ikke er det i første række, men at filmens første opgave, som enhver anden kunstart, er den at give os tilskuere kunstneriske oplevelser, oplevelser af en ganske særlig sammensat og afrundet karakter, hvori der nok indgår forståelses- og meningselementer, men hvor disse træder tilbage til fordel for noget andet. Og man kan med føje opleve det som en mangel ved moderne filmteori, at dette aspekt af filmkunsten ikke dyrkes så voldsomt.

Årsagen hertil er imidlertid nærliggende, for mens studiet af sprog og andre tegn- og kommunikationssystemer i hvert fald er ved

at få fast grund under fødderne, svæver studiet af de rent oplevelsesgivende elementer i kunsten endnu helt i det fri. Hvad angår studiet af filmkunsten ses dette klart af, at man faktisk end ikke er i stand til at beskrive en films vigtigste grundelement, billedet. Man kan fuldkommen entydigt nedfælde en films dialog, man kan nogenlunde klart redegøre for en films handling, for personkarakteristikken osv. – altså skildre de 'litterære' elementer i en film – og man kan endda til nød gøre rede for billedforløbet, om end det må blive i en hovedsageligt teknisk, og ikke æstetisk terminologi med tale om 'klip', 'wipe', 'zoom' osv. Men i selve analysen af det enkelte billede er det svært at komme videre end til en beskrivelse af, at der står en person i en halvtotale i et rum med de og de malerier på væggen osv. Selve billedets visuelle karakter, billedets *stil* og hermed også en hel films eller en instruktørs stil, er det vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at beskrive.

Da man nu ved studiet af en films 'litterære' aspekter med så stort held har kunnet søge hjælp i den viden og teknik, der er samlet og udviklet på det litterære og sproglige studiums felt, kunne man naturligvis tænke sig, at man til billedbeskrivelsen kunne få hjælp fra kunstvidenskaben. Naturligvis er der indlysende forskelle imellem malerkunst og film, f.eks. billedets format, betingelserne for betragtningen af det og så det helt selvfølgelige, at 'eppur si muove', at filmbilledet nu engang oftest indeholder bevægelser – men ligheden er alligevel slående. Imidlertid viser det sig ved nærmere eftersyn ikke at være et tilfælde, at kunstvidenskaben slet ikke hedder *kunstvidenskaben*, men i stedet *kunsthistorien*. Heller ikke her er man nået synderlig vidt i udarbejdelsen af en teknik og en terminologi til beskrivelse af, hvad man faktisk ser på et billede, inden man begynder at tolke eller rubricere det historisk eller genre-mæssigt. Hos enkelte, som f.eks. hos

Heinrich Wölfflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*), har dog selve den historiske opgave ført til overvejelser over beskrivelsessystemer, og hos enkelte andre, som f.eks. hos psykologen (og filmæstetikerne) Rudolf Arnheim (*Art and Visual Perception* – anmeldt af Theodor Christensen i „Kosmorama 17“) og fagfilosofen og æstetikerne Monroe C. Beardsley (*Aesthetics – Problems in the Philosophy of Criticism*), kan man dog i overvejelser over malerkunst finde træk, man kan udnytte i studiet af filmens billede – således som jeg har gjort det i det følgende.

FORMATET

Filmbilledets første karaktertræk er det, at det almindeligvis har samme ydre proportioner en hel film igennem, – og herved står filmen i modsætning til den kunstart, der nok ligger nærmest, tegneserien, der ofte bruger vekslende billedproportioner. Faktisk kender jeg kun én film, der skifter format undervejs, nemlig Henri-Georges Clouzots Picasso-film, *Le mystère de Picasso* fra 1956, der starter i normalformat og sort-hvid og derefter går over til farve og cinemascope – en meget stærk virkning. Naturligvis er det muligt, som man ofte ser det, at afskærme en del af det store billede, således at man kan koncentrere sig om en enkelthed, f.eks. ved at omramme en person af store, ensartede, oftest mørke flader – men dette ændrer ikke ved, at hele billedet bevarer sit oprindelige format og må beskrives herudfra som netop gjort. Et overgangsfænomen mellem fastholdelse og ikke-fastholdelse af billedets ydre proportioner kan man finde i stumfilmens og 60'ernes irisåbninger og -lukninger, men også disse vil oftest opleves ikke som vekslende formater, men som større eller mindre begrænsninger af det format, der bruges størstedelen af tiden.

For en æstetisk betragtning er formatproblematikken forholdsvis simpel. De i

grunden tekniske betegnelser for de tre almindeligste formater, normalformatet, wide-screen og cinemascope, kan man vel nogenlunde trygt anvende. Men som bekendt er formatproblematikken i praksis overordentlig kompliceret, ikke blot fordi der er små variationer i de forskellige selskabers og enkelte films formater (f. eks. er Jacques Demys *Englebugten* bredere end wide-screen, men smallere end cinemascope), men også og især fordi film ofte ikke gengives i det grundformat, de er optaget til. Hertil er i første omgang blot at sige, at det er noget fantastisk svineri, at ældre film ved deres repriser tekster til og vises i wide-screen, og at det er et yderst pinligt og beskæmmende faktum, at Filmmuseets forevisningssal er behæftet med en eller anden konstruktionsfejl, der gør, at film i normalformat, der også samvittighedsfuldt nok vises i dette, alligevel får skåret lidt af billedets top og bund. I anden omgang må man undre sig over, at presse, Filmfond og lignende pressionsinstrumenter ikke ser at få gjort noget radikalt ved disse ting.

STRUKTUR OG TEKSTUR

Indenfor billedfladen må man skelne mellem billedets *struktur* og dets *tekstur*, idet strukturen er de relationelle forhold mellem *strukturelementerne*, de større, oftest betydningsbærende ('forestillende') dele af billedet, og teksturen er de relationelle forhold mellem billedets smådele, der sjældent forestiller noget hver for sig, *teksturelementerne*. I et almindeligt avisbillede vil de to personer, man ser trykke hinanden i hånden, være strukturelementerne, men billedets raster vil være teksturelementerne. Som ordene 'større' og 'smådele' viser, er der ingen skarp grænse mellem strukturelementer og teksturelementer, men en glidende overgang. Og som talen om større og mindre *dele* viser, kan man forestille sig billeder såvel uden struktur (et billede, der kun viser maskerne i et net, f. eks.) som uden tekstur (et billede af glatte, jævnt belyste genstande på en jævn baggrund, f. eks.). Det vil dog ofte være praktisk fremfor at tale om billeder uden tekstur at tale om billeder med jævn tekstur. Et helt hvidt, gråt, sort eller ensfarvet billede har naturligvis hverken struktur eller tekstur.

SYNSPUNKT

Da spillefilm almindeligvis foregår blandt ting af menneskelig størrelsesorden, oftest naturligvis blandt mennesker, simpelt hen, er det praktisk at kunne beskrive hvilken størrelsesorden, der hersker i det enkelte billede i forhold til mennesket. Almindeligvis karakteriseres dette med teknikerens terminologi, der groft skelner mellem billeder, hvori det vigtigste strukturelement i billedets forgrund er af størrelsesordenen mindre end et hoved, på størrelse med et hoved med omgivelser, en overkrop, et helt menneske med omgivelser, eller større



Selv en normal synsvinkel medfører forvrængninger af billedets strukturelementer, f. eks. sådan at husene i gadebilledet hælder svagt mod hinanden (fra Godards »Vivre sa vie«).

endnu, hvilket som bekendt betegnes som henholdsvis supernære, nære, halvtotale, totale og fjerne billeder.

Som man vil lægge mærke til, røber disse betegnelser en mærkværdig krydsning mellem to beskrivelsessystemer, nemlig et, der taler om et (imaginært) synspunkt, der er nærmere eller fjernere fra den genstand, der er billedets væsentligste strukturelement, og et, der taler om hvor meget af de menneskelige legeme, der kommer med på billedet i dets forgrund. Begge beskrivelsessystemer er naturligvis mulige, men sammenblandingen af dem er uheldig.

Mest nærliggende måtte det vel være at angive størrelsesordenen konsekvent ud fra det menneskelige legeme i billedets forgrund – det er det, man mest umiddelbart ser – og så tale om forstørret detail-billede, detail-billede, halvtotale, total og landskabsbillede (eller lignende, idet man altså i sidste tilfælde netop må svinge over i en anden målestok end menneskelegemet, hvis man ikke vil tale om et 'massebillede'). Men da jeg senere til beskrivelsen af billedets bevægelser får brug for synspunkt-beskrivelsen, vil det nok være mere praktisk at tale om supernære, nære, halvnære, normale og fjerne billeder (idet problemet tydeligvis her er oversættelsen af 'total'; andre forslag end 'normal' modtages med kyshånd).

Billedets strukturelementer betragtes altså ud fra et bestemt synspunkt. Et *imaginært* synspunkt skrev jeg ovenfor, idet der naturligvis her, som i enhver æstetisk beskrivelse, ikke er tale om et faktisk synspunkt forstået som kameraobjektivets position, men om det punkt, hvorfra billedet *synes* at være opfattet. Ofte kommer dette ud på ét, men ofte er der også stor forskel på de to ting. Supernære billeder er sjældent optaget så tæt på, som de synes; tele-

billeder er optaget meget langt fra, men virker som nære, halvnære eller normale. Og det er altså denne virkning, det kommer an på.

SYNSVINKEL OG SYNSPLAN

Synspunktet er imidlertid ikke blot en *synsposition*, et punkt med en bestemt (imaginær) afstand til det billedelement, der er billedets væsentligste; det markerer også udgangspunktet for en *synsvinkel* og et *synsplan*. Ved synsvinklen forstås – lidt informelt sagt – den måde, hvorpå man ser fra synspositionen ind på motivet: om man ser op eller ned eller lige på, og om man ser f. eks. frontalt eller meget skævt på sådan noget som et hus. En opad- og en nedadrettet synsvinkel er naturligvis det, man i den udprægede form kalder henholdsvis et frø- og et fugleperspektiv, og de forskellige synsvinkler medfører naturligvis i deres udprægede former de kendte forkortninger og forstørrelser af dele af motivelementerne med de velkendte virkninger eller betydninger (opad: imposans; nedad: lidenhed; skæv: stor dybdevirkning mod et forsvindingspunkt).

Hvad man imidlertid ofte – på grund af koncentrationen om de udprægede op- og nedadrettede synsvinkler – har glemt, er, at ethvert billede, også det med 'lige' synsvinkel (med sigtelinie vinkelret på motivet, dvs. oftest med vinkelret sigtelinie) medfører visse forvrængninger af motivet på billedet i forhold til, hvorledes dette ville blive opfattet i virkeligheden af menneskets fortolkende øje eller af en mand med en målestok. Helt uden forvrængninger er naturligvis i grunden kun billedets centrum, og forvrængningerne uden om bliver naturligvis større, jo længere væk man kommer i billedet fra dette centrum og jo



Synspunktet afsløres ved personernes forskellige pandebue (Georg Funkquist og Maj-Britt Nilsson i Bergmans »Sommerleg«).



Det skæve synsplan (fra Dwiviers »Et balkort«).

En komposition i dybden over fladens diagonal (Orson Welles (t.v.) i sin egen »Citizen Kane«).



nærmere billedet er set, jo nærmere synspositionen er. På et gadebillede som det fra Godards *Vivre sa vie* vil man se dette derved, at husene synes at hælde mod hinanden; på et billede som det fra Ingmar Bergmans *Sommerleg* kan man se forskellen på billedrummet over og under sigtelinien ved den forskellige pandebue, henholdsvis opad og nedad, på manden og kvinden.

I øvrigt kan synsvinklen, som man husker fra forskellige film såsom Duviviers *Et balkort*, Kazans *Øst for Paradis* og Fords *Forræder*, ikke blot være skæv i den forstand, at sigtelinien ikke er vandret, men også i den, at billedrammens horisontalitet og vertikalitet ikke svarer til motivets. Da man i sådanne tilfælde sjældent vil opleve, at gulv og vægge i motivets rum er skæve, må man nok tale om, at *synsplanet* er skævt i forhold til det normale.

BILLEDETS STRUKTUR

Strukturelementerne (personer, dyr, ting osv.) er komponeret på forskellig vis i et billede. Da et filmbillede oftest udgør en afbildning af et rum på en flade, er det vigtigt at lægge mærke til, at elementerne kan indgå i relationer med hinanden både på den to-dimensionale flade og i det tredimensionale rum. Nogle billeder, som f. eks. det vedføjede fra Orson Welles' *Citizen Kane*, er åbenlyst komponeret i dybden, andre, som billedet fra *Masculin-féminin*, har mere simpelt en ét-plansstruktur på fladen, og endelig har billeder som det fra Eisensteins *Ivan den Grusomme I* og det fra Truffauts *Silkehud* mere eller mindre tydeligt både en fladestruktur og en dybdestruktur.

Men selv om man kan have billeder med fladestruktur uden dybdestruktur (nærbilleder vil ofte være eksempler på dette), er det vigtigt for forståelsen og oplevelsen af filmbilledet at holde fast ved, at et billede ikke kan have dybdestruktur uden at have fladestruktur: billedet fra *Citizen Kane* er således på god barok vis komponeret over *fladens diagonal* (mens de to rækker personer og bordet i billedrummet er komponeret parallelt med rummets begrænsninger, væggen). Blot vil begge synsmåder ikke altid give samme udbytte, når man søger billedets betydning. Men for forståelsen af billedet fra *Silkehud* er det vigtigt at se, at Pierre og Nicoline nu komponeres på samme måde som Pierre og hans kone: i dybden bag hinanden, i hver sit rum; i fladen på hver sin vægbaggrund, med et skarpt strukturelement imellem sig til adskillelse, nemlig panelet. Og ligeledes er det vigtigt for forståelsen af billedet fra *Ivan den Grusomme* at lægge mærke til, at zarinaen ikke blot stræber bort fra fyrst Kurbskijs greb om hendes hænder, men at hun også skal ud af den glorie på væggen, der her understreger Kurbskijs styrke og som han til dels falder sammen med; at hun yderligere er fanget ind af to lys; og at det hele iagttages af øjet på væggen.

BILLEDETS LINJER

Som man ser netop af dette sidste eksempel, kan strukturelementerne altså glide mere eller mindre over i hinanden, dvs. linierne mellem dem kan være mere eller mindre diffuse. Strengt taget er det naturligvis kun i tegnefilmen – og endda kun i nogle tegnede film – at afgrænsningerne mellem figurerne er linier i betydningen egentlige streger, men ofte vil den teksturforskel, der er mellem de forskellige strukturelementer eller mellem dem og baggrunden så stor, at man kan tale om klare linier, som f. eks. hvor Mai-Britt Nilssons halvprofil møder mørket i billedet fra *Sommerleg*. Andre steder vil linierne være mere diffuse, men dog markerede, som i samme billede omkring størstedelen af Georg Funkquists hoved, og atter andre steder vil de nærmest blot opstå takket være menneskets visuelle opfattelsesevnes tendens til at se lukkede former, forestillende genstande, frem for en diffus masse af mere eller mindre lyse felter.

I billedet fra *Masculin-féminin* er vi i hvert fald helt sikre på, at Jean-Pierre Léaud har et helt hoved og at Chantal Goya har en hel overkrop på trods af, at ingen af delene er klart differentieret ud fra det omgivende mørke. Imidlertid understreges kontakten mellem de to unge på billedet netop af, at linierne mellem dem er diffuse, – at deres kroppe altså synes at glide over i hinanden. Heroverfor er billedet fra *Citizen Kane* langt mere distinkt, om end også journalisterne her tenderer mod at blive til to mangelhovedede slanger. En helt klar differentiering finder man dog i mange moderne film, hvor personerne med forkærlighed stilles op ad vægge næsten uden tekstur eller med helt jævn tekstur.

I øvrigt må man være opmærksom på, at mange filmbilleders linienet ikke blot udgøres af de linier, der omkredser strukturelementerne, men også af linier indenfor disse, hvadenten dette nu er pyntelister på møbler eller linier, der dannes af lys- og skyggevirkninger hen over strukturelementerne og baggrunden. Og endvidere, at billedet med mennesker ofte vil indeholde linier, der nok blot er imaginære, men som ikke desto mindre er yderst vigtige for forståelsen af billedet, nemlig personernes blikkes retninger. I billedet fra *Citizen Kane* understreges diagonalvirkningen stærkt af kontakten mellem Kanes og Mr. Bernsteins blikke, og journalisternes blikke danner en række linier, der alle samles i Kanes ansigt, hvorved billedets tyngdepunkt i en vis forstand kommer til at ligge her, helt ude i billedets ene side.

TEKSTUREN

Strukturelementerne afgrænses altså overfor hinanden og overfor baggrunden ved deres forskellige tekstur – og ved diskussionen af billedets linier er vi altså allerede inde i en diskussion af filmbilledets tekstur. Net-



Fyrst Kurbskijs styrke understreges af den glorie, der omgiver ham (fra Eisensteins »Ivan den Grusomme I«).



Selv et ret simpelt billede kan have meningsfulde strukturer i sin komposition (fra Truffauts »Silkehud«).

op tekturen i et billede turde være noget af det mest oplevelsesgivende i filmen – men også noget af det, man taler mindst om. Hvis man ser bort fra visse meget ekspresst strukturerede billeder, vil det, man husker fra en film, man næsten har glemt, ofte være noget næsten udsigeligt – noget angående en gennemgående 'tone' i billederne, en vis fornemmelse af en bestemt 'billedkvalitet'. Og mange vil vel også have bemærket – også uden rigtigt at kunne tale herom, hvilket vil sige: uden rigtigt at have gjort sig det klart – at den udvikling, filmsproget har gennemgået fra stumfilmen til den helt moderne film, bl. a. hænger sammen med en ændring af den almindeligste 'billedtone'. Ingen vil vel være i tvivl om, at billedet fra Griffiths *Birth of a Nation* fra 1915 er fra en gammel stumfilm og ikke fra en moderne film, også når man ser bort

fra kostumerne, og dette ikke så meget på grund af strukturen i billedet, som på grund af dets 'tone', dets tekstur.

Men hvordan skal vi da karakterisere tekturen i et filmbillede? I den tekniske terminologi kan man tale om, hvordan man frembringer de forskellige teksturer: man kan bruge mere eller mindre diffust lys, kan underbelyse eller overbelyse, underfremkalde eller overfremkalde, indstille mere eller mindre skarpt på flere eller færre af motivets elementer, bruge længere eller kortere brændvidde, lave fiks-fakserier med gaze osv. – men dette vil jo netop ikke umiddelbart give beskrivelser af, hvad man kan se i biografen, men tværtimod af, hvad man foretager sig i studiet og lignende steder.

I malerkunsten er det også mere ligetil; der kan man, i en terminologi, der både

kan dække teknik og kunst, skelne mellem længere og kortere penselstrøg, impasto, lasur, 'maleriske' eller 'lineære' virkninger osv. For filmbilledets vedkommende falder en god del af dette naturligvis væk, men tilbage bliver dog – indenfor den sort-hvide film – forskelle i kontrasten mellem lyst og mørkt, den større eller mindre grad af blankhed eller mathed i fladerne og den større eller mindre klarhed i linierne, altså i afgrænsningen af fladerne. Og da må billedet fra Griffiths karakteriseres som temmelig kontrastfattigt, mat og diffust, og et billede som det fra *Sommerleg* som kontrastrigt, blankt og med både diffuse og skarpe linier. Og i billedet fra *Den tredje mand* har man en tekstur, der er ret sjælden i filmen, nemlig i pladsens flade, der er opbygget af lyse og mørke pletter.

DET 'SAMME' BILLEDE

Nu er filmbilledet jo ikke noget stillestående billede, som maleriet, men noget med bevægelse i. Her opstår imidlertid straks et problem: hvad skal man forstå ved ét billede, når dette begynder at bevæge sig, – hvor store forandringer kan man tillade billedet at undergå, før man vil tale om et nyt billede? Almindeligvis forsøger man at undgå dette problem ved ikke at tale om billeder, men om indstillinger, idet én indstilling så er forløbet fra et klip til det næste. Men dette er uanvendeligt som æstetisk terminologi, alene af den grund, at et 'klip' naturligvis må være noget, man foretager med en slags saks i et klipperum, ikke noget, man ser i biografen. At dette ikke er en uvæsentlig skelnen, kan man se deraf, at faktiske, men skjulte klip alligevel ikke kan (og ikke vil) blive regnet for indstillingsbegrænsende: ingen vil vel sige, at Méliès' tryllefilm er lige så tæt klippede som Eisensteins stumfilm, men de indeholder nu altså ikke desto mindre vel nogenlunde lige mange klip pr. tidsenhed.

Skal man definere 'én indstilling' eller 'ét og samme billede' udelukkende ud fra, hvad man ser i biografen, må man gøre det på grundlag af de forandringer, der sker på lærredet. Og man kan således tale om 'samme' billede, så længe der ingen forandringer sker eller alle (subs. de fleste) forandringer i strukturelementerne og baggrunden sker kontinuerligt, hvorimod man kan tale om billedskift, hvor forandringerne sker abrupt.

BILLEDETS BEVÆGELSER

For et og samme billede kan man da skelne mellem to typer af bevægelser: en bevægelse af billedets strukturelementer indenfor en given billedramme, og en bevægelse, man foreløbigt kunne kalde en bevægelse af billedrammen. Det første er nogenlundet uproblematisk: er man først i stand til at beskrive det ubevægede billedes struktur og tekstur, både i fladen og i rummet, er det ikke vanskeligt at beskrive, hvorledes strukturelementerne kan skifte



Billederne i stumfilmen har ofte en kontrastfattig, mat og diffus tekstur (fra Griffiths »En nations fødsel«).



Mere raffinerede teksturer som f. eks. den nubrede her i muren og på gaden er ret sjældne i filmen (fra Carol Reeds »Den tredje mand«).

plads i forhold til billedrammen og dermed ofte i forhold til hinanden og til en baggrund af væg, landskab el. lign., samt de ændringer i teksten, der eventuelt sker.

Vanskelighederne opstår ved beskrivelsen af det, jeg ovenfor har kaldt bevægelser af billedrammen. Thi for det første er det jo allerede ikke billedrammen i betydningen lærredets sider, der ændres. Hvad der ændres, er snarere strukturforholdene indenfor billedet (idet man f. eks. går fra et normalbillede til et nærbillede), eller man har en ændring af baggrunden for strukturelementerne alene eller af denne og nogle af strukturelementerne (f. eks. når der i studiet er udført en travelling). Det vanskelige ligger altså i, at man som tilskuer ikke entydigt oplever, *enten* at billedrammen forskydes, *eller* at det, man ser indenfor rammen, ændres, men en kombi-

nation af begge dele. Hvor kameraet har foretaget en travelling 'til højre' ned ad en gade sammen med en gående mand og med objektivet rettet mod denne og mod husrækken, er det, man oplever i helt umiddelbar forstand nok, at husene kommer ind fra højre og bevæger sig mod venstre, mens manden går 'på stedet'. Men oplevelsen er hverken entydigt en bevægelse mod højre (man sidder jo fast i sin stol) eller en bevægelse mod venstre (husene bevæger sig vel næppe) eller noget stillestående (manden går jo alligevel ikke på stedet), men måske en kombination af disse tre ting – eller om man vil noget helt fjerde: en bevægelse af billedets synspunkt ned ad gaden, i følge med manden.

Fordelen ved den terminologi, der her er foreslået til beskrivelse af det ubevægede billede, skulle herved være klar: det bliver

muligt med den selvsamme terminologi, hvori man beskriver det ubevægede billede, at beskrive billedets bevægelser. Og det bliver naturligt at gøre dette. For når det enkelte ubevægede billede beskrives som havende et bestemt synspunkt (der kan præciseres som en synsposition, en synsvinkel og et synsplan), når det altså udtrykkeligt beskrives som det, der fremkommer ved et bestemt syn på et eller andet, er der ikke noget mærkeligt ved, at dette syn kan ændres, og at der derved kan komme ny ting til syne i billedet.

Kendte filmen ikke kamerabevægelsen, kunne man givetvis beskrive den som et forløb af billeder, der hver for sig havde samme karakter som maleriet, – billeder, der definerer et bestemt rum indenfor sine egne rammer, et rum, der ikke fortsætter udenfor. Men i og med kamerabevægelsens mulighed, i og med muligheden for at ændre synspunktet, må også det enkelte stillestående filmbillede forstås som et billede af et udsnit af noget større: dets rum fortsætter udenfor rammen.

På filmen ser man altså altid fra et bestemt synspunkt, indenfor en bestemt ramme, et udsnit af et større rum. Ikke af *virkeligheden*, således som Siegfried Kracauer vil have det i sin *The Theory of Film*, for om det er virkeligheden, en dekoration, der ligner virkeligheden, eller noget helt andet, der er affotograferet, er ligegyldigt overfor det faktum, at filmen er det, man ser, uafhængigt af hvordan det er fremstillet – og det er af alle de kendte og indlysende grunde i hvert fald ikke virkeligheden, man ser oppe på lærredet. Men altså et filmisk rum, der kan have visse ligheder med virkeligheden, ligheder, som kan være relevante for fortolkningen, men stadig kun ligheder med virkeligheden, ikke virkeligheden selv.

Og min hovedpointe i denne artikel er da, at det vil være muligt ved hjælp af synspunktsterminologien nogenlunde klart at beskrive, hvad man hele tiden ser på filmens billeder i forhold til et større filmisk rum, og uafhængigt af, hvad man har foretaget sig i studiet. Hvor man altså vil have en mistanke om, at der er blevet foretaget en zoomning eller en kamerakøretur indad under optagelserne af en sekvens, kan man beskrive dette som en forskydning af synspunktet f. eks. fra halvnært til nær. Og man kan endda tænke sig, – og nu også beskrive – at denne *fremrykning* af synspunktet indbefattede en *hævning* af det og måske også en sænkning og en *drejning* af synsvinklen, evt. mod højre, fordi billedet har ændret sig fra at være et ret dybt billede af to personer ved siden af hinanden til at være et nærbillede lige på af den ene.

Og for nu også at prøve med en konkret lille scene, kan man tænke på den i Truffauts *Silkehud*, hvor M. Lachenay har sovet i sit redaktionskontor og nu bliver ringet op af sin kone. Mens han her, måske imod forventning, hører konens hysterisk-beslutnings stemme fortælle på lydsiden, at hun

har indgivet skilsmissebegæring, ser man et billede, der starter halvnært med Pierre Lachenay siddende ved et lille bord i en krog mod en hvid væg, men som forandrer sig i takt med hans humørs dalen, ved at synspunktet forskydes mod højre og går ind til et nært billede af hans ansigt, således at en mørk flade på væggen bag ham efterhånden bliver billedets eneste baggrund, hvorved hele billedet mørkner.

FILMSTILEN

Med den terminologi, der her er foreslået, skulle man altså kunne beskrive, i hvert fald i grove træk, hvad der sker på lærredet. Naturligvis er det ikke min tanke, at sådanne beskrivelser skal gennemføres af hele film, men at beskrivelser af enkelte billeder eller enkelte billedforløb, enkelte kernesteder, i visse tilfælde skal kunne danne referencegrundlag for en fortolkning af en film eller for en forklaring af dens virkninger, dens følelses kvalitet.

Men terminologien skulle kunne yde mere end dette. Den skulle også kunne hjælpe med til at få hold på begrebet 'filmstil', idet man herved kan forstå en films gennemgående karakter i teksten, i de formelle træk på strukturplanet og i billedforløbet. Samtidig vil man forstå, hvor vanskeligt det er at karakterisere en enkelt films stil, for ikke at tale om stilen i en instruktørs hele værk, for allerede i det enkelte stillestående billede kan teksten være forskellig i de forskellige dele, og i blot ét bevæget billede kan strukturen veksle fra det helt simple til det overmåde komplicerede.

Alligevel vil det hos de mere kunstnerisk bevidste instruktører oftest være muligt at finde visse gennemgående træk, hvorudfra stilen kan karakteriseres. Eisensteins stumfilm må således kunne karakteriseres som havende en stil præget af hurtige billed-

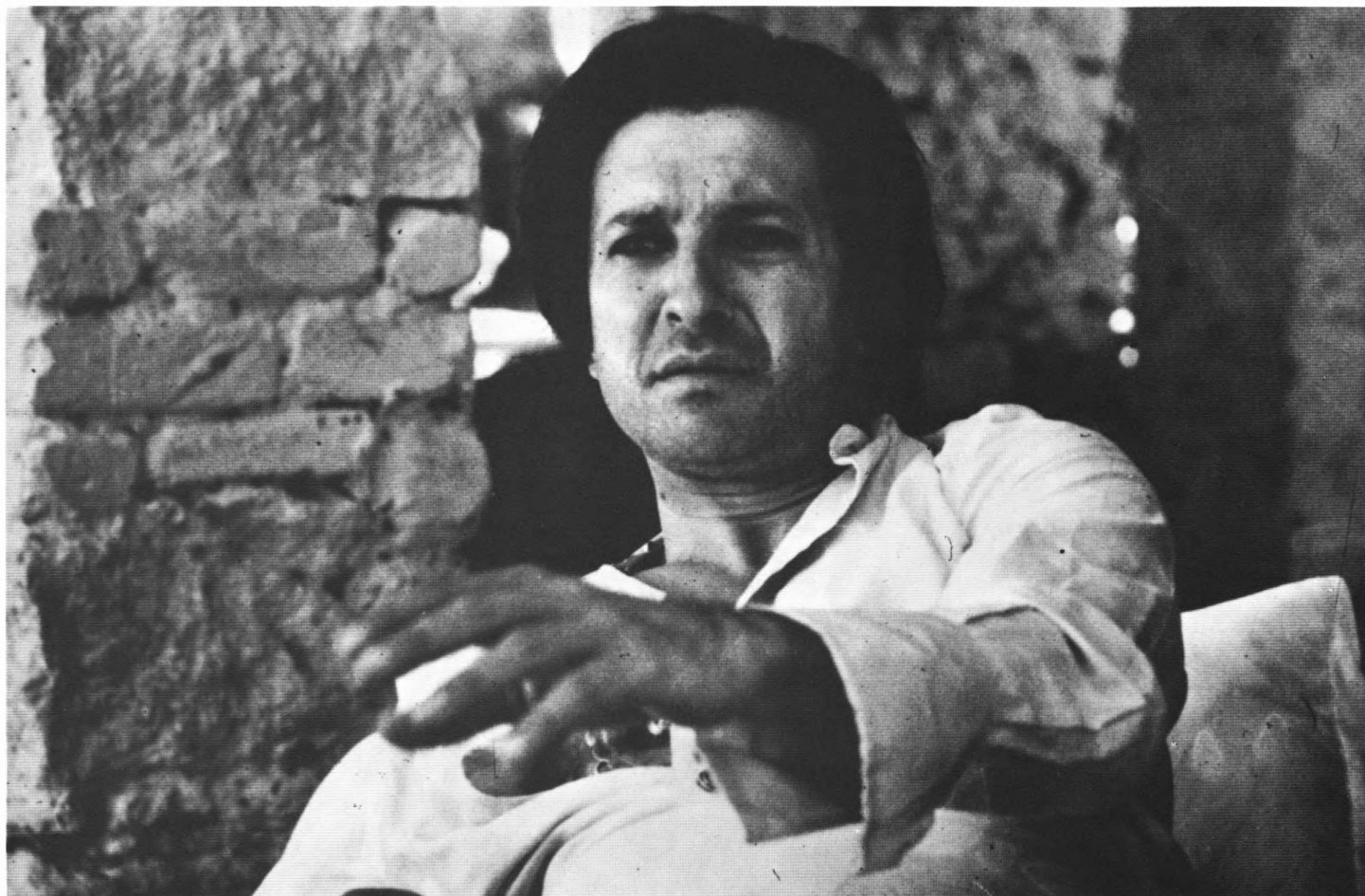
skift, ofte mellem helt stillestående billeder med meget nære synspunkter og simple strukturer, ofte kun i fladen, og med en ikke synderligt kontrastrig, temmelig mat og tit ikke særligt liniebetonet tekstur, mens hans lydfilm om *Ivan den Grusomme* har langt større kontraster, ofte udpræget lineære virkninger og blankhed i teksten, og ofte ret komplicerede strukturer, både i dybden og i fladen, omend ofte af få, markante, abrupt bevægede strukturelementer, og med langt færre billedskift end i stumfilmene (altsammen ifølge en hukommelse, der kan have svigtet – og med det væsentlige forbehold man må tage overfor de kopier, man har set filmene i; 16 mm kopier medfører som bekendt f. eks. voldsomme forandringer af 35 mm films tekstur).

Men skal man beskrive stilen i en instruktørs hele værk, vil det nok ofte være praktisk at udvide stilbegrebet til også at indeholde gennemgående indholdstræk, motiver osv. Der skulle vel således ikke være noget i vejen for at sige, at Ozus stil ikke kun karakteriseres ved ret matte, kontrastfattige strukturer og simple strukturer i stillestående, sjældent skiftende billeder med 'normalt' eller halvnært, men altid ret lavt synspunkt, men også ved at filmene altid foregår i det moderne Japan og næsten altid beskriver tyste familiekonflikter.

Men hvorledes da disse indholdstræk nærmere bestemmes, hvorledes filmens mening udspringer af tekstur og struktur, er noget, der ligger uden for denne artikels rammer, omend det er noget, vi vil vende tilbage til her i „Kosmorama“s spalter, vel ikke mindst i forbindelse med den franske og italienske diskussion om filmsemiologi.

Kontakten mellem de to unge understreges af at deres kroppe næsten smelter sammen i billedet (Jean-Pierre Léaud og Chantal Goya (t.v.) i Godards »Masculin-féminin«).





Den brasilianske Cinema Novo-bevægelse har i hvert fald fostret to kunstnere, hvis originalitet giver dem en overordentlig central placering i 60'ernes filmkunst. Den ene er Glauber Rocha (se Kosmorama nr. 93), den anden er Ruy Guerra. Han er født i 1931 på Mocambique, er uddannet på IDHEC i Paris og debuterede i 1962 med „Os Cafajestes“ („De hensynsløse“). Hans debutfilm blev den første kommercielle succes inden for Cinema Novo-bevægelsen og omtales ofte som en brasiliansk „Åndeløs“. Året efter lavede han „Os Fuzis“ („Gevæerne“), som præmieredes på Berlin-festivalen, men som samtidig satte en foreløbig stopper for Guerras virke i Brasilien. Censur- og produktionsvanskeligheder tårnede sig op, og først i år har Guerra kunnet lave endnu en film. „Sweet Hunters“, optaget i Frankrig med amerikanske skuespillere og for en uafhængig canadisk producent.

Ind imellem sit arbejde som filminstruktør har Ruy Guerra skrevet en række populære politiske sange i Brasilien, og han har arbejdet som skuespiller. Således spiller han titelrollen i Ser-

ge Roullets nye film „Benito Cereno“ efter en novelle af Herman Melville.

Hvis Glauber Rochas „Antonio-das-Mortes“ var sensationen på årets Cannes-festival, så var Ruy Guerras „Sweet Hunters“ sensationen i Venezia, og filmen betyder det definitive internationale gennembrud for Guerra. Han fortæller en mærkelig betændt og klaustrofobisk historie om en professorfamilie, der tilbringer sommeren på en øde ø. Professoren har omdannet hele øen til en vældig fuglefælde for at opfange det forventede store fugletræk. Han har ikke øje for andet end sine videnskabelige undersøgelser, og hans frustration og skuffelse er betydelig, da et uvejr driver fuglene uden om hans ø, så kun en enkelt opfanges af fælden. Også professorens hustru er en fange af sine frustrationer. Hendes kontakt til sin mand er ikke særlig stor, og hun synes ligesom fuglene at opleve øen som lidt af en fælde, hun drømmer om at undslippe fra. Ægteparret erfarer, at en fange er undsluppet fra fængslet på fastlandet, og hustruen får en uforklarlig fornemmelse af, at han vil ankomme til øen. Hun

begynder sågar at sætte mad ud til den forventede fange. På en af sine ensomme spadsereture rundt om øen finder hun først en forladt robåd og siden et lig drivende i vandskorpen. Er det fangen eller hans offer? Da hustruen endelig møder fangen i en mærkeligt besættende og poetisk sekvens, er man ikke klar over, om det er ønsketænkning eller virkelighed. Muligvis er den mystiske fange fra fastlandet kun et fantasifoster, et produkt af hendes private frustrationer.

Fangen dør til sidst af sine udmattelser, og på strandbredden omfavner professorfruen hans lig, bøjer sig ned og kysser det. Filmen slutter med et stort nærbillede af hendes ansigt: man aner en dråbe blod på hendes læber. Denne sært fascinerende slutning er den tydeligste formulering af de vampyr-temaer, som nu og da er antydnet filmen igennem: filmens rare jægere er ikke blot på jagt efter fugle, de jager også deres egne drømme eller mareridt, og de jager hinanden, men der er noget spøgelsesagtigt uvirkeligt over jagten.

„Sweet Hunters“ er ikke nogen handlingsfilm, men en stemningsfilm – et mærkeligt dragende og plagsomt digt om en lille gruppe mennesker, der er hjælpeløst spærret inde i deres private frustrationer. Filmen er meget langsom i sin rytme, og kameraet bevæger sig, som vil det hylle alt i et skær af mystik. Filmens lydbånd er utroligt spændende: musikken er aldrig brugt som underlægning, men er en klar parallel til billedet og er med til at give filmen en operagtig karakter. Lydbåndet er sammensat af kompositioner af Carl Orff, Krystof Penderecki og Teddeus Baird.

„Sweet Hunters“ er et vanskeligt forståeligt og mystisk værk. Filmen er meget åben for fortolkninger, og uden at gå i detaljer vil jeg mene, at den i hvert fald på overfladen er en beskrivelse af bourgeoisiets impotens, kærlighedsløshed og konkløshed. Men lad os lytte til, hvad Ruy Guerra selv har at fortælle om sin film. Jeg havde lejlighed til at træffe ham i forbindelse med filmens verdenspremiere på Venezia-festivalen i år og fik den følgende samtale på min båndoptager:

– Hvad inspirerede Dem til at skabe denne meget mærkelige historie, De fortæller i »Sweet Hunters«?

– Det interesserede mig at undersøge, på hvilken måde man kan nærme sig det indbildte og det fantastiske i visse personers indre verden og finde ud af, hvordan to mennesker, der står hinanden meget nær, som f. eks. et ægtepar, kan være meget langt fra hinanden på grund af det, der foregår i deres indre. Deres indre bliver en uirkelig verden, fordi den er så lukket, og den udvikler sig til en barriere, de opbygger mod hinanden. Med hensyn til filmens form ville jeg integrere denne subjektive verden i en kulturel og ritual sammenhæng og se, hvordan man i dette intellektuelle europæiske miljø finder stammeagtige reminiscenser af ret primitiv art.

– Glauber Rocha har sagt, at han betragter denne film som stærkt inspireret af Deres afrikanske baggrund, og at den er et forsøg på at indføre afrikanske elementer i den klassiske europæiske filmkunst. Hvor mener De selv, den afrikanske indflydelse ligger i »Sweet Hunters«?

– Filmen er ganske påvirket af den sorte liturgi, f. eks. i individets forhold til naturen, som er ganske anderledes end i den vestlige sammenhæng. Der er ganske præcise detaljer, som f. eks. den tallerken konen stiller ud på jorden til fangen. Alene dette at tro på det fiktive som noget meget reelt, at stole blindt på det indbildte, er et religiøst synspunkt, som er meget afrikansk. Og hvis man betragter de ting, der ligger på tallerkenen: lidt mad, cigaretter, tændstikker, alkohol, så ville det være tilstrækkeligt at tilføje nogle småmonter, og tallerkenen ville ligne de ofre, man bringer guderne i den afro-brasilianske religion. Der er mange af den slags referencer i filmen, og jeg tror, at hvis man søger dybere ned, så finder man hele liturgien, hele det rituelle mønster, offerformen – f. eks. blodets betydning og vampyr-temaerne. Afrikanerne bruger blodet som en form for befrielse eller som en tilnærmelse til virkeligheden. Kniven, blodet og offerdyret ligger meget nær den sorte kultur og religion, og den vampyrisme, som er antydning af forbindelse med kvinden, udspringer sikkert af samme kilde som de afrikanske guder.

– De er født i Mocambique. Hvor længe boede De der, og hvad betyder Deres afrikanske baggrund for Dem i dag?

– Jeg boede i Mocambique til mit 19. år, og det har haft den største betydning, tror jeg, for barndommens og ungdommens påvirkninger er meget vigtige. Duftene og smagen, tingenes sensualitet, klimaet, varmen, havet, alt dette, som er Afrika, har påvirket mig stærkt. Desuden blev jeg praktisk taget opdraget af en sort kvinde, jeg lærte at tale den sorte dialekt samtidig med at jeg lærte portugisisk, og jeg var i nær kontakt med de sorte. Selvfølgelig var min situation kolonisatorens, den hvide mands, i en racistisk sammenhæng, men den kendsgerning, at jeg følte mig meget sensuelt berørt af Afrika, har altid fået mig til at indtage en anti-racistisk og anti-kolonialistisk holdning. Det er ikke tilfældigt, at jeg

er faldet så godt til i Brasilien, for her genfinder man de afrikanske rødder, det samme klima, de samme frugter, som I kalder eksotiske, de samme dufte, den samme smag.

– »Sweet Hunters« har desorienteret mange, fordi de måske ikke ventede netop den film efter en så politisk debatterende film som »Os Fuzis«. Betragter De selv »Sweet Hunters« som en politisk film?

– Ja, i høj grad. De to film er meget forskellige – og alligevel handler de om det samme, blot anskuet fra to diametralt modsatte sider. »Os Fuzis« handler om et meget klart politisk problem. Det er en film om sult i et område, der er ramt af tørken. Mange mennesker begynder at rejse mod syd til byerne for at finde mad og arbejde. Samtidig opmagasinerer storgodsejerne mad i forretninger og lagre og forlanger meget høje priser for maden hos regeringen. De spekulerer altså i hungersnøden. Uden for lagrene står sultne mennesker og venter, og til sidst sendes soldater ud for at beskytte forretningerne, fordi man frygter, de vil blive angrebet af folket. Man ser altså, at håren er til for at tjene magthaverne og institutionerne – ikke for at hjælpe folket. Og soldaterne bliver til slut ødelæggelsesmomentet. De provokerer uheld frem, de dræber. Men foruden det direkte politiske element er filmen også præget af mystik – der er et mirakel omkring den hellige ko. I det nordøstlige Brasilien skyldes menneskets passivitet i nogen grad den katolske kultur, der bringer det til lydhed og får det til at acceptere skæbnen og miraklet. De dræber til sidst den hellige ko og spiser den. Dertil og ikke længere strækker deres revolutionære evne sig.

Selv synes jeg, at »Sweet Hunters« er lige så politisk som »Os Fuzis«, men dens grad af engagement, af politisering kommer ikke til udtryk ved at behandle et emne, der i sig selv er politisk, men ved at opfatte mennesket, sproget og informationsmidlerne som politiske begreber, fordi de danner et samfund. Jeg forsøger ikke at anbringe ægteparret i filmen uden for en sammenhæng, selv om personerne er isolerede. Også i deres isolation er de en del af et samfund, og for at sige noget om dette samfund kan man være nødt til at analysere menneskenes indre verden. I lande, der som Cuba har gennemført en socialistisk revolution, gør man erfaringer med en delvis ny mennesketype. Børnene vokser op i et samfund uden penge, man forsøger at skabe et nyt menneske, der ikke fra barndommen har pengeproblemer, forbrugerproblemer, kort sagt: alle det kapitalistiske samfunds problemer. I min film er jeg gået den modsatte vej: jeg tager mennesker, der repræsenterer en vis klasse, bourgeoisiet, og forsøger at analysere deres indre verden og konstaterer, hvordan den indvirker på deres forhold til hinanden. Dette er også at lave politisk film.

Men dette er vanskeligt at tale konkret om, for jeg betragter principielt filmkameraet som et instrument, med hvilket man udforsker tingene og gradvist prøver at afdekke dem. Med dette instrument må man ikke lave film om ting, man i forvejen er sikker på, men tværtimod prøve at undersøge de ting, man ikke føler sig sikker på. Dette gjaldt også »Os Fuzis«, men i endnu

højere grad »Sweet Hunters«, der når langt videre, fordi den i langt højere grad er baseret på min personlige tvivl og usikkerhed. Jeg har forsøgt at give den en dramatisk opera- eller digtform, hvori den politiske idé måske er mere uklar, men også mere integreret i sammenhængen.

– Men lad os alligevel prøve at konkretisere, hvad der ikke er særlig konkret: I »Sweet Hunters« beskriver De en familie i fuldstændig isolation på en ø. Familiens eneste kontakt med verden ude omkring er via radioen, hvor speakeren taler om Vietnam osv., og jeg formoder, at også fangen skal opfattes som noget, der kommer udefra. Er det Deres hensigt at bruge familien og øen som et symbol på den borgerlige klassers isolation fra det, der virkelig sker i verden?

– For mig er det ikke en symbolsk, men en rituel film, men selvfølgelig kan man se filmen ud fra det synspunkt. En ø er i sig selv allerede et skematisk og mytisk element i moderne dramatisk kunst. Jeg har opbygget filmen af elementer, der er skematiske og statiske, men jeg har ikke brugt tingene symbolsk. Jeg har ikke brugt øen som et symbol på ensomhed, jeg har ikke brugt kniven som symbol på noget med mord. Det interessante for mig er: hvorfor er personerne alene? De er det på grund af deres drømmeverden, deres vision af verden. De er bestemt til ensomheden til trods for deres kærlighed, den har ikke tilstrækkelig styrke til at forene dem, og her kommer min kritik kraftigst ind: det er ikke nok bare at elske hinanden for at forstå hinanden og få kontakt, for når man befinder sig i en bestemt klasse, degenerer selv kærligheden. Der må mere til. Kærligheden kan under visse omstændigheder være meget destruktiv. Mine personer kan ikke være lykkelige, kan ikke komme fri af deres frustrationer. For at vise lykkelige mennesker måtte jeg være nødt til at lave en film om revolutionære i færd med at skabe revolution. Der tror jeg, kærligheden er mulig – på vejen til det nye samfund og inden for det nye samfund. Men jeg tror ikke, kærligheden kan vare ved i det nuværende samfund, og min film handler om varighed og om, hvordan der rokkes ved værdinormerne, så de til sidst går helt i opløsning.

– Hvorfor har De kaldt filmen »Sweet Hunters«?

– Fordi jeg opfatter personerne som venlige og sympatiske uden bevidst ondskab. Men samtidig ligger de på lur og er på jagt efter deres egne personlige drømme, og de er i stand til at jage andre. Jeg har forsøgt at skabe en blanding af deres venlighed og deres evne til ondskab, som en jæger altid er i besiddelse af. En jæger er en person, der er i stand til at dræbe, selv om han måske er meget rar samtidig – og sådan ser jeg mine personer: de er ikke onde, og alligevel finder jeg dem i en vis forstand meget grusomme.

– Deres film slutter med et mærkeligt billede af kvinden, der kysser den døde fange – en scene, der minder mig meget om en kærlighedsscene i Glauber Rochas »Antonio-das-Mortes«, hvor kvinden også fav-

ner et lig og elsker med to mænd oven på det. Både De og Rocha synes at have en meget mærkelig og grusom opfattelse af relationerne mellem kærlighed og død?

– Da jeg så Glaubers film i Paris, var jeg allerede færdig med optagelserne til min egen og i gang med klipningen, og det slog også mig med denne lighed. Selv om sammenhængen er forskellig, må vi alligevel have meget beslægtede opfattelser af temaet kærlighed og død – og selv om vore personlige udtryksmidler er forskellige, så har vi jo den samme politiske opfattelse af verden, den samme ideologi. Nok er vi født i to forskellige verdensdele, men vore to kulturer ligger alligevel hinanden nær, og lige siden vi begyndte at lave film, har vi været i nær kontakt med hinanden gennem Cinema Nôvo-bevægelsen. Følgelig er det altså alligevel ikke tilfældigt, at vi behandler de samme temaer og lidenskaber, at vi i to film kredser om det samme uden at vide det. Det er heller ikke tilfældigt, at Glauber optog »Antonio-das-Mortes« i samme område, som jeg havde filmet »Os Fuzis« i.

Men mens »Antonio-das-Mortes« er en befriende film, så skaber »Sweet Hunters« sikkert en slags frustration hos tilskuerne, fordi filmens personer hele tiden lider nederlag. Og måske også fordi jeg har villet skabe et filmsprog uden brug af de ting, der for tiden er på mode inden for filmkunsten – jeg har ikke benyttet tele-objektiver for at opnå bestemte billedvirkninger, jeg har ikke brugt nogen voldsomt ophugget rytme, men tværtimod forsøgt at lave en rolig, klassisk film uden den klassiske films holdepunkter.

– Kan De sige noget om, hvilke tendenser inden for vesteuropæisk film De følger med interesse – måske især hvad angår sammenhængen mellem politik og film?

– Jeg synes, at Francesco Rosi's film »Borghajen« og »Salvatore Giuliano« er meget vigtige. Jeg er ikke nogen stor beundrer af fransk film, men jeg finder, at Godard virkelig har betydning, selv om han underti-

den skaber meget forvirrede film, overgangsfilm. Men der er film, hvor han virkelig behandler problemer på en måde, jeg kan acceptere, f.eks. »Åndeløs« og »Les Carabiniers« – især den sidste er meget bemærkelsesværdig. Jeg synes mindre om »Kineserinden« og »Jeg ved 2-3 ting om hende«, men selv i disse film er der altid et forsøg på at afmystificere tingene. Hvad den konkrete information angår, er de meget forvirrede, men det er jo Godards holdning, som man må acceptere og forsøge at forstå. Det er ikke altid nemt, men jeg finder Godard langt væsentligere end Truffaut. Trods den præcise form er Truffaut en kunstner, der interesserer mig meget lidt. Men det er mærkeligt med politiske film – en film som Costa-Gavras »Z« bliver rost af mange venstreorienterede, mens jeg personlig finder filmen dybt reaktionær. Det er reaktionært at tro på – som filmen gør – at et enkelt menneske kan komme til orde og få nogen indflydelse, finde ud af sandheden, i et samfund som det, filmen skildrer.

– Hvilke fremtidige filmplaner har De selv?

– I tre år har jeg forberedt en film om Sydamerika, der hedder »Canto Latino«. Det bliver en film på 5-6 timer, mindst, om en latinamerikaner, der stillet over for visse politiske begivenheder begynder en dialog med sig selv – og dette »selv« er hele hans kultur, hans historie. Filmen er en slags rejse i tiden med alle historiens små og store personer, som han drager i tvivl. Historien skabes altid af magthaverne, det er dem, der skaber heltene for at benytte dem i klassernes interesse. Min latinamerikanske hovedperson forsøger at afmystificere historiens store personligheder, samtidig med at han forsøger at forstå sig selv. Filmen giver ham ret til at udspørge, hvem han vil. Han har også ret til at vide, hvad der skal ske med ham – han ved, han skal dø, og han har ret til at slå ind på en anden vej end den hidtidige, hvis han vil. Sådan er planen altså. Det er en meget vanskelig

film at lave, så i øjeblikket arbejder jeg på den uden at kunne filme den. Mere nært forestående er det, at jeg skal spille med i en fransk film, som Jean Daniel Pollet optager i Brasilien, og desuden skal jeg selv instruere en 16 mm. film i Brasilien – den skal laves meget hurtigt, på 3-4 uger og med nogle få venner som skuespillere og teknikere.

– Ønsker De at fortsætte med at være skuespiller, samtidig med at De instruerer Deres egne film?

– Mit egentlige arbejdsområde ligger ikke som skuespiller, men det interesserer mig, fordi det giver mig lejlighed til at tjene lidt penge mellem mine egne film, og så fordi mine erfaringer som skuespiller kan jeg senere bruge, når jeg selv skal instruere andre. Jeg tillægger skuespilleren, mennesket, helt afgørende betydning i mine egne film. Nu vil jeg altså i gang med denne 16 mm. film, som jeg vil producere i fuld frihed – en frihed, man aldrig opnår, hvis man arbejder for et stort selskab. Jeg har ikke ønsket at skrive noget manuskript til filmen, for den skal skrives ved kameraet. Jeg vil ikke tænke for meget på den på forhånd, for det er skuespillerne, der sammen med mig og resten af holdet skal lave den fra dag til dag.

– Bliver den måske dokumentarisk?

– Nej, tværtimod. Det blir måske et slags politisk digt – måske tydeligt politisk, måske mere indirekte, men under alle omstændigheder en slags prøveballon for »Canto Latino«. Skuespillerne er lige så politisk engagerede som jeg selv, så vi er i stand til at improvisere sammen.

(Interview'et oversat af Mette Knudsen)

S. 100: Ruy Guerra som skuespiller i Serge Roullots film »Benito Cereno«.

Herunder til venstre: Holdet, der skabte »Sweet Hunters«, Maureen McNalley, Ruy Guerra, Susan Strassberg og Sterling Hayden. Til højre: Sterling Hayden i hovedrollen i »Sweet Hunters«.



CLOSE/UP

SKOLE BIO

Til trods for at Skolescenen er afgået ved døden – tillige med Bjørn Moes sorte bog – og udlejere samt biografdirektører har penge til gode, eksisterer der alligevel et Skole Bio. Efter nogle puf fra Erik Saxtorph tog Filmfonden i foråret 1969 initiativet til en videreførelse af Skolescenens bioafdeling, der altid havde gået udmærket i modsætning til teatersektionen. Efter forhandlinger med både filmbranche (der selvfølgelig gerne ville have nogle penge hjem) og lærerorganisationerne (Danmarks Lærerforening og Gymnasiallærerforeningen) blev det nye Skole Bio – helt uafhængigt af det gamle – oprettet i april med Film-lærerforeningen som pædagogisk rådgiver. Det er derfor ikke så mærkeligt, at denne forenings formand, den ihærdige adjunkt Jens Pedersen, også blev første formand for Skole Bios bestyrelse. Erik Saxtorph, der var bioafdelingsleder i Skolescenen, fortsætter i Skole Bio som forretningsfører. Titlen dækker over hans tidligere funktion, oplyser han.

At behovet for Skole Bio fortsat eksisterer, fremgår tydeligt af, at man har ca. 72.000 medlemmer fordelt på tre hold:

Yngste hold: 26.600 i provinsen og 12.200 i København.

Mellemste hold: 20.600 i provinsen og 9.000 i København.

Ældste hold: 2.700 i provinsen og 1.400 i København.

Hvorfor ældste hold er så lille, kan Erik Saxtorph ikke forklare, men mener, at de tilbudte film er for ukendte. Det drejer sig om Truffauts »Skyd på pianisten« (1960), Tage Danielssons »Hul i broho'det« (1966), Formans »Blondinens kærlighed« (1965) og Skolimowskis »Starten« (1967). På de to yngste hold har man dels »obligatoriske« film og dels fire puljefilm, hvoraf der på lokalt plan udvælges to. Mellemste hold har fået »Naboerne« og »Abernes planet« samt valget mellem »Helgenen går i aktion«, »Telemarkens

helte«, »Fire tapre sønner« og »En hård dags nat«; yngste hold »En nat i Casablanca« og »Pimpernel Smith« samt »Helgenen går i aktion«, »Vi er allesammen tossede«, »Union Pacific« og »Paw«. For filmvalgene står et programudvalg bestående af repræsentanter for Skole Bios bestyrelse, Film-lærerforeningen og lokale tillidsmænd.

Til de to yngste hold er der lavet et »tidsskrift«, der foruden indlæg fra læserne indeholder små – og meget primitive – anmeldelser af film fra det løbende repertoire og TV. Ideen med et filmtidsskrift for børn og unge er for så vidt



strålende, hvis det blot ikke var så tilfældigt redigeret. Hvorfor netop omtaler af »Butch Cassidy and the Kid« og »Rumrejsen 2001« ud af et helt efterårs repertoire?

Til ældste hold har man foruden en introduktionspjece udarbejdet programmer bestående af fire artikler samt credits til hver film. De er alle bygget op efter princippet: en introduktion til instruktøren, to artikler om filmene af henholdsvis en kritiker (eller en film-lærer) og en elev samt en opsats med udgangspunkt i filmens tema (således skriver f.eks. en motorjournalist i forbindelse med »Starten«).

Disse programmer er af mildest talt varierende kvalitet. »Skyd på pianisten« er langt det bedste, og det eneste, hvor det virkelig er lykkedes at få omtalt både struktur og kvalitet. Artiklerne er vel-skrevne, informative og supplerer hinanden, mens de i de øvrige programmer – ganske særlig den om filmene – er vattede og uinteressante. Stud. mag. Anne Born Rasmussens skematiske analyse af strukturen i »Skyd på pianisten« er så absolut den mest anvendelige af samtlige. Her får man et redskab. Bunden nås i behandlingen af »Starten« skrevet af Torkill Jensen, der sandelig viser sig at være film-lærer! Han skriver bl. a.:

»Gang på gang vil man føle sig mystificeret af overraskende klip eller mærkelige indslag, og ikke altid dukker der en forklaring op, så mystikken kan indpasses. Man bør lade særhederne være (kursiveret af undertegnede) – og først og fremmest glæde sig over de ting, der sagde én noget. Noget mere pædagogisk skal man vist (forhåbentlig) lede længe efter, og at formanden for Film-lærerforeningen er ansvarshavende redaktør, er tilsyneladende langt fra nogen garanti for blot rimelig filmpædagogisk kvalitet.

Ideen med udførlige og alsidige introduktioner, der samtidig kan tjene som arbejds materiale til efterfølgende diskussioner, er imidlertid god. Der er virkelig mulighed for at gøre en stor filmpædagogisk indsats, hvilket sikkert også har været Filmfondens bevæggrund til at støtte Skole Bios tryksagsvirksomhed og faglige møder med 75.000 kr. pr. sæson.

Philip Lauritzen



»De syv samuraier« (Akira Kurosawa), »Playtime« (Jacques Tati), »Mælkevejen« (Luis Buñuel), »Oprøret i Adalen« (Bo Widerberg), »Fotomodellen Lola« (Jacques Demy), »Rumrejsen år 2001« (Stanley Kubrick), »Himmel og helvede« (Akira Kurosawa), »Rosemarys Baby« (Roman Polanski), »Hvis...« (Lindsay Anderson), »Skandalen i Milano« (Pier Paolo Pasolini), »Stjaalne kys« (François Truffaut).

Hvert foreningsmedlem kunne stemme på 10 film, og ialt 35 titler blev nævnt. Blandt de film, der ikke kom med på den endelige liste, var: »Den vilde bande« (Sam Peckinpah), »Midnight Cowboy« (John Schlesinger), »Butch Cassidy and the Kid« (George Roy Hill), »Easy Rider« (Dennis Hopper) og »Damerne fra Boulogneskoven« (Robert Bresson).

FRÆNDELØS

En række ABCinema-instruktører er lige ved at barsle en episodefilm over temaet ungdomskulturen. En ur-premiere var planlagt i februar på Louisiana i forbindelse med en udstilling, hvor bl. a. Den eksperimenterende Kunsts-kole deltager. Flere af instruktørerne tilhører denne meget avantgardistiske gruppe, bl. a. Per Kir-

DE 11 BEDSTE

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere har nu for tredje år i træk ladet sine ca. 40 medlemmer stemme om årets 10 bedste film. Det er blevet til 11 titler, fordi der var samme antal stemmer på numrene 9, 10 og 11. Filmene er:

keby, Peter Louis Jensen og Bjørn Nørgård. Episodefilmen, der har titlen »Frændeløs«, består af ialt seks film. De resterende tre er lavet af Allan de Waal, Jørgen Leth og Vagn Lundbye. Den 22-årige Bjørn Nørgårds film har, allerede før den var færdig vakt stor opsigt med sine optagelser af en nogen pige plus kors gennem Børsen.

– Hun er en kvindelig Kristus, fortæller han. Jeg arbejder altid med genkendelige symboler, der så får en drejning. Et kors er et genkendeligt symbol. Jeg har blot fremstillet Jesus som en kvinde – det var han måske. I hvert fald prædikede han kvindeidealet: kærlighed. Scenen på Børsen er et citat fra Biblen; Jesus spørger de skriftkloge: »Står der ikke skrevet, at mit hus skal kaldes et bedehus for alle folkene? men I har gjort det til en røverkule«.

I et senere afsnit af Bjørn Nørgårds film fremvises en række forskellige stativer, hvori der enten hænger eller ligger en nogen pige. På lydbåndet oplæses Det kommunistiske manifest ...

– Det er knæppemaskiner. Egentlig ville jeg have haft dem udstillet på Charlottenborg og lejet en luder, som publikum kunne forsøge sig på, men det gik ikke i orden.

Kvinden er i mandssamfundet blevet reduceret til et seksualobjekt. Hun bliver udstillet, udnyttet for blot at tjene mandens behov. I filmens femte og sidste episode ligger hun derfor som andet affald i skoven – brugt og kasseret, slutter Bjørn Nørgård.

Forurening er en slags fællesnævner for de tre første episoder i »Frændeløs«. Allan de Waal arbejder helt konkret med affald contra renhed i overtoninger og dobbeltkopieringer, mens det kun kommer indirekte til udtryk hos Per Kirkeby, der beskæftiger sig med mennesket i naturen, i skoven.

– Bevægelsen mod naturen og væk fra storbyen er et centralt kendetegn for ungdomskulturen, siger han. I USA har mange hippiegrupper levet flere år dybt inde i skovene, og man kan med rimelighed drage en parallel til romantikken, der indførte naturen som noget smukt, i modsætning til rationalisterne, der vurderede materialistisk, om den var frugtbar eller gold.

Som i alle Kirkebys øvrige film er billederne ikke fiktionsbærende – film er billeder, som han siger. På spørgsmål om, hvorfor han laver film og ikke malerier, svarer, at det er, som det nu falder, men at det unægtelig er mere besværligt at lave film. »Jeg kan f. eks. ikke forklare Werner Pedersen (direktør for Kortfilmrådet) det billede, jeg har i hovedet, og hele maskineriet med alle dets fri-

ster gør, at man er mere fri over for maleriet,« forklarer han.

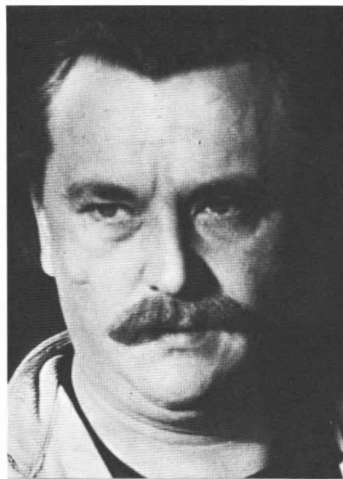
Skønheden i naturen – og i billeder – samt mennesket i den, er temaet i Vagn Lundbyes film, der er en lille spaghetti-western. Filmen er optaget i en spaghetti-by i Spanien og har i sin enkelhed en meget naiv og poetisk tone, der giver samme følelse af religiøs mystik, som findes i de øvrige film.

Mens alle de nævnte film (samt Jørgen Leths lille interview med en amerikansk pige) er fotograferet af Ole John, har Peter Louis Jensen selv filmet sin. Det er sket på 8 mm, som igen er affotograferet på 16 mm, således at filmen bliver et billede af et billede. Billedside og lydside er ikke synkroniserede, men to helt selvstændige forløb. Peter Louis Jensen fortæller, at han arbejder med problemet omkring kommunikation og eksperimenterer med aflæsningstærsklen, dér hvor støj bliver til betydningsbærende lyde og billedet får konturer.

»Frændeløs« er lavet – i farver – for ialt 80.000 kr., alle betalt af Kortfilmrådet, hvilket må siges at være uhørt billigt. Hver har fået et honorar på 3000 kr. og ca. 8000 til at lave film for. Det er midt i den almindelige misere oplivende, at Kortfilmrådet prøver nye veje og ikke konsekvent kører videre i 40'ernes kortfilmtradition.

Philip Lauritzen

JIRÍ TRNKA DØD



Kort tid efter nytår fik verden meddelelse om, at den tjekkiske tegner, teatermaler og dukkefilminstruktør Jirí Trnka var død efter længere tids sygdom knap 58 år gammel.

Det var dukkefilmen, som gjorde Trnka verdensberømt, men faktisk var filmen den sidste station på hans lange kunstneriske løbebane. Han var 34 år gammel, da han for første gang kom til at beskæftige sig med film, 36 da han lavede sin første dukkefilm. Hans hurtige berømmelse indenfor filmen skyldes ikke mindst den

kunstneriske virksomhed, som han havde udfoldet forud.

Hans løbebane forud for filmen var følgende: Medarbejder ved Josef Skupa's dukketeater, karikaturtegner ved aviser og tidsskrifter, vinder af konkurrencen om illustrering af Ivan Olbrachts roman »Røveren Nikola Schuhaj«, bogillustrator (W. Hauff, J. Karafiát), opsætning af en række af Maeterlincks dukkedramaer på sit eget børneteater Drevené divadlo (Trædukkernes teater), samarbejde med den modernistiske tjekiske teaterinstruktør Jiri Frejka ved opsætning af en række klassiske dramer af Hebbel, Shakespeare og Goldoni. Man kan således roligt sige, at han mødte velforberedt, da han i slutningen af 1945 blev opfordret til at forsøge sig indenfor tegnefilmen.

Men i 1947 begyndte en tjekisk filmgruppe at experimentere med dukkefilm og Trnka blev opfordret til at lave dukkerne og tegne dekorationerne, og hermed klappede fælden i. Trnka helligede sig i de følgende år næsten udelukkende dukkefilmen, indenfor hvilken han vandt verdensberømmelse. Hans kunstneriske register viste sig at være yderst vidtfavnende, spændende fra Tjekovsatiren »Romance for kontrabas« (den med den nøgne pige i gulv-violinkassen) over folkeeventyret »Bajaja« og den folkloristiske pastiche »Årets gang« til det nationale epos »Gamle tjekiske folkesagn« og samfundssatiren »Den brave soldat Svejk«. Ind imellem fik han dog også tid til at experimentere med nye filmiske udtryksmidler: kombination af tegnefilm og dukkefilm, papirklip, handske-dukke (Mester Jakel) og »leporello«, d. v. s. en rytmask fremføring af statiske tegninger. Hans berømteste film vil sikkert stadig være »Præriens Sang«, en bidende, men samtidig også højt charmerende satire over Wild West filmene.

Slutstenen på denne etape af hans kunstneriske løbebane var den stort anlagte dukkefilm »En Skærsommernatsdrøm« i Wide Screen og Eastmancolor. Den formåede at fremkalde beundring, men ikke den samme begejstring som de fleste af Trnkas tidligere film, og i dag er det klart, at den kastede ham ud i en kunstnerisk krise. I flere år holdt han sig borte fra dukkefilm, lavede nogle ikke alt for inspirerede tegnefilm men helligede sig i øvrigt arbejdet med at illustrere en ny H. C. Andersen-udgave. En dansk udgave med hans illustrationer står nu foran sin udgivelse.

Da Trnka i 1963 vendte tilbage til dukkefilmen med »Den kybernetiske bedstemor« var der tydeligvis kommet en ny tone ind. Satiren var blevet skarpere, kritiken

hårdere, det lyrisk-impressionistiske var blevet fortrængt til fordel for en ekspressionistisk aggressivitet, som tidligere havde ligget Trnka fjernt. Denne udvikling blev forstærket med »Ærkeenglen Gabriel og Mor Gås« og kulminerede i »Hånden« (1965), et usminket ideologisk opgør med totalitær tænkning og hvad deraf følger. Trnka havde helhjertet stillet sig side om side med de kræfter i Tjekkoslovakiet, som arbejdede for en »socialisme med menneskeligt ansigt«. Og da en række kunstnere og kulturpersonligheder under Prager-Foråret i 1968 udsendte »De 2000 ords manifest«, var Trnka blandt underskriverne. Han var med blandt dem, som åbent og direkte tog stilling. Nu er han borte.

Verden er blevet en stor filmkunstner fattigere. Børge Trolle

DEBUTANT

Skuespilleren Richard Attenborough er blevet instruktør og er under jubel i den engelske presse debuteret med en filmatisering af Joan Littlewoods »Oh what a Lovely War«. Paramount har finansieret filmen, der formelt er produceret af Attenboroughs og Brian Duffys Accord Productions, og begge har de arbejdet gratis – for til gengæld at være med til at dele filmens eventuelle overskud. Attenboroughs kommentar til fremgangsmåden er: »Det er den eneste måde at lave film på. Jeg tror de skabende filmkunstnere må være med til at tage en risiko, hvis de virkelig ønsker at lave ting, der går imod konventionerne.«

FLITTIG

Peter Bogdanovich, hvis debutfilm »Snigskytten« snart får premiere herhjemme, arbejder for øjeblikket på en ny bog samt flere film. Han skal lave en film for Sergio Leones selskab og en for sit eget selskab, men først og fremmest skal han have sin bog om Orson Welles klar til sit forlag i år.

Bogen synes at blive det hidtil mest grundige der er skrevet om Welles, der selv har vist sig samarbejdsvillig og har fundet gamle breve, telegrammer og annoterede drejebøger frem til Bogdanovich.

Foruden bogen om Orson Welles regner Bogdanovich også med at få lavet bøger om Allan Dwan, Leo McCarey, Raoul Walsh og Howard Hughes, oplyser branchebladet Variety.

Fotos side 103/104: Catherine Dupont i »Starten«, Toshiro Mifune i »De syv samuraier«, Jirí Trnka.

DEBAT



på filmsprogets alter. „Det er et spørgsmål, om den, der kæmper for filmens frihed, kan acceptere, at der måske nu og da laves vedkommende film for Hollywood-kapital, eller om man ikke retfærdiggjort af kampens hede må fremstille tingene propagandagtigt.“

„Jeg tror ikke mere, det er muligt at give en vedkommende skildring af mennesker og problemer i det hollywoodske sprog,“ skriver du. Filmens etik går altså ud på at skildre mennesker og problemer vedkommende, og til det formål skal filmsproget, filmens æstetik, bruges.

Det gængse filmsprogs falit demonstrerer du med Hollywoods behandling af raceproblemet. „Man kan ikke lave film FOR menneskelig forskelbehandling,“ skriver du og påstår derved, at man gerne ville lave sådanne film, men af anstændighed undlader at gøre det. Men det er jo din egen anstændighed, der spiller ind! Hvad der er anstændigt eller ikke i et samfund, afhænger af dets moral, og kan det i et samfund svare sig at lave racistiske film, må dets moral være racistisk, og følgelig kan man lave racistiske film i anstændighedens navn. Du skyder Hollywood en bestemt moral i skoene, for omgående at fordømme denne moral ud fra din egen moral. Du skriver, at man af økonomiske grunde dårligt kan lave film for menneskelig ligeberettigelse; gøres det endeligt, filmer man dydsmønstret Sidney Poitier, som selv guvernør Wallace ville spise til middag med, og benytter et klischebefængt formsprog, der automatisk beskytter mod vitale, menneskelige problemer. Raceproblematikken holdes på afstand, fordi Sidney Poitier spiller Cary Grants rolle. Havde du ikke på forhånd vedtaget, at Hollywood ikke kan lave film for menneskelig ligeberettigelse, kunne du måske have indset, at man netop ved at anvende Sidney Poitier i Cary Grants rolle formidler filmens budskab til et stort publikum.

Du finder derimod, at „Portrait of Jason“ beskæftiger sig seriøst med racesituationen og er „et vidnesbyrd om, hvor-

dan et samfund forkrøbler og invaliderer sine borgere,“ ja ved i 90 min. at stille dem offentligt til skue under et forstørrelsesglas. „Filmen er æstetisk uudholdelig som Jasons hverdag er det. Er det muligt at formulere et uudholdeligt indhold i et uudholdeligt formsprog?“ spørger du. Måske ikke, men det er i hvert fald umuligt at formidle et uudholdeligt indhold i et uudholdeligt formsprog. Hvad mening har en aktuel, politisk films indhold, når det ikke formidles til et stort publikum? I din iver for at fremme ét bestemt filmæstetisk synspunkt ofrer du først filmkunsten og nu også filmens etik.

Også i dine betragtninger over „Z“ forråder du filmens etik. Om man finder, at Costa-Gavras ved at anvende Yves Montand lefler for publikum, eller at han gennem Yves Montand gør et større publikum harmfuldt over Lambrakis-mordet, må afhænge af, om man sætter filmens æstetik eller dens etik højest. I eksemplerne sætter du æstetikken højest, så det undrer mig ikke, at du til sidst helt dropper indholdet. Det er i strid med, hvad du tidligere gav udtryk for: at filmens æstetik skulle tjene et etisk formål. Derfor lader du „formen som indhold eller mediet som budskab“ stemme overens med Lenin-citatet. „Etikken er fremtidens æstetik.“ Men etikken udtrykkes nu engang i INDHOLDET og æstetikken i FORMEN, så Lenin mener som god bolchevik, at formen blot skal tjene til at formidle hans budskab. Så hjælper det ikke at hævde, at det hollywoodske filmsprog ikke kan formidle et budskab på en vedkommende måde, når man alligevel indrømmer, at visse instruktører er yderst vedkommende, selv om de anvender dette filmsprog.

Dit problem er i virkeligheden elementært og er opstået for mange tænkere før dig. Man opstiller en teori og opdager så, at den er i uoverensstemmelse med ens emotionelle præferencer. Man kan så enten passe teorien og præferencerne sammen, og derved lave noget indviklet

juks, eller man kan simpelt hen indrømme, at teorien er forkert. Du derimod opstiller teorien og indrømmer så, at den ikke rigtigt kan passe, for at ende i en tåget formulering af, at der vist er mere mellem himmel og jord, end vi dødelige kan fatte. Derved bliver dine betragtninger meningsløse og uinteressante undtagen som debatoplæg, så jeg vælger at betragte dem som et sådant og giver bolden videre med denne påstand: det er hverken én bestemt etik eller én bestemt æstetik, der gør kunsten vedkommende, men udelukkende kunstnerens kompetance. – Så med lidt øvelse kan man godt filme den pige, man elsker, med en 35 mm Arriflex, og hvis man rigtigt opper sig, kan man måske ovenikøbet filme hende i 70 mm SuperPanavision technicolor med stereofonisk lyd.

Ul Jørgensen.

Jeg har nu med glæde holdt „Kosmorama,“ i over 2 år. Og så opdager jeg pludselig, at jeg ikke kender kriteriet for filmenes rækkefølge i minikritikken. Simpel sammmentælling af stjerner har jeg ved fintælling fundet ud af ikke kan være løsningen. Hvordan placeres de så? – for et overblik giver jo netop illusionen om en kvalitetsrækkefølge.

Måske har flere af Deres læsere haft samme tanker.

Løvrigt synes jeg modsat „die asta“, at minikritikken er værdifuld. Dens primære formål er nemlig at vise, at også eksperterne kan være vildt uenige om en films kvalitet.

Med venlig hilsen og tak for et godt filmtidsskrift.

Jens Emil Nielsen
Korsør

Svar: Filmenes placering findes ved simpel sammmentælling af stjerner divideret med antallet af stjernegivere. Ofte vil der dog være tilfælde, hvor rækkefølgen ikke er helt nøjagtig, fordi det adskillige gange sker, at en eller flere af minikritikkens deltagere telefonisk uddeler stjerner, efter at regnskabet er lavet og skemaet stillet op.

I lederen i Kosmorama 93 kunne man læse: „Bladet bør ikke være præget af nogle enkeltes mere eller mindre tilfældige og ligegyldige filmsyn.“ (Ph. Lauritzen) og „Ned med Warhol! Hollywood leve!“ (M. Piil). Man undres derfor over på en prominent plads at finde Chr. Braad Thomsens „Farvel til filmen“, der må betragtes som et eksempel på en enkelt persons ligegyldige filmsyn og ovenikøbet er en hyldelse til Warhol og et angreb på Hollywood. Men det er da kun godt, at Kosmorama er så åbent, at det publicerer artikler, der er i strid med redaktionens meninger.

Chr. Braad Thomsen, hvad er det, du har på hjerte? Ud fra Godard-citatet forstår man, at du vil slå et slag for filmens sprog. Med baggrund i citatet postulerer du, „at Hollywoods æstetiske og økonomiske imperialisme er den største trussel mod filmkunsten,“ og med en storpolitisk analogi konkluderer du, at denne imperialisme må bekæmpes med alle midler. Du er villig til at ofre filmkunst

FILMENE

BARNEBRUDEN

Det er et karakteristisk træk ved alle Robert Bressons film, at mens de ved første gennemsyn ofte på grund af fortællestilens utrolige knaphed kan forekomme forvirrende og dunkle, er det efter nogle få gennemsyn oftest simpelt nok at udrede den mere ydre handling og personkarakteristik.

Således er det ikke synderligt vanskeligt at gøre rede for, hvorledes »Barnebruden« handler om en ganske ung pige, der hovedsageligt af nød gifter sig med en noget ældre mand, hvis puritanske, småborgerligt almindelige krav til tilværelsen står i skærende modstrid til pigens krav om at være anderledes, enestående, at opleve alting – kærligheden, kunsten – på en særlig måde. For ham er den lille formue, der skal oparbejdes i pantelånerforretningen som basis for et roligt og sikkert liv, det væsentlige; for hende er det væsentlige at bryde med denne almindelighedens monotoni, og hun er i den grad besat af denne tanke, at hun ligefrem kan få en søndagstur med blomsterplukning ødelagt ved opdagelsen af, at også andre par tager på søndagstur og plukker blomster, eller kan komme til at føle et vagt ubehag ved opdagelsen af, at mennesker og dyr alle er opbygget af det samme grundlæggende anatomiske materiale. Hun gør et par forsøg på at bryde ud af den ægteskabelige monotoni, men kan dog ikke rigtig selv leve op til dem, hvilket knækker hende. Og da manden pludselig mener at forstå hende og oplever en ny form for hengivenhed for hende, kan hun ikke bære det, men begår selvmord.

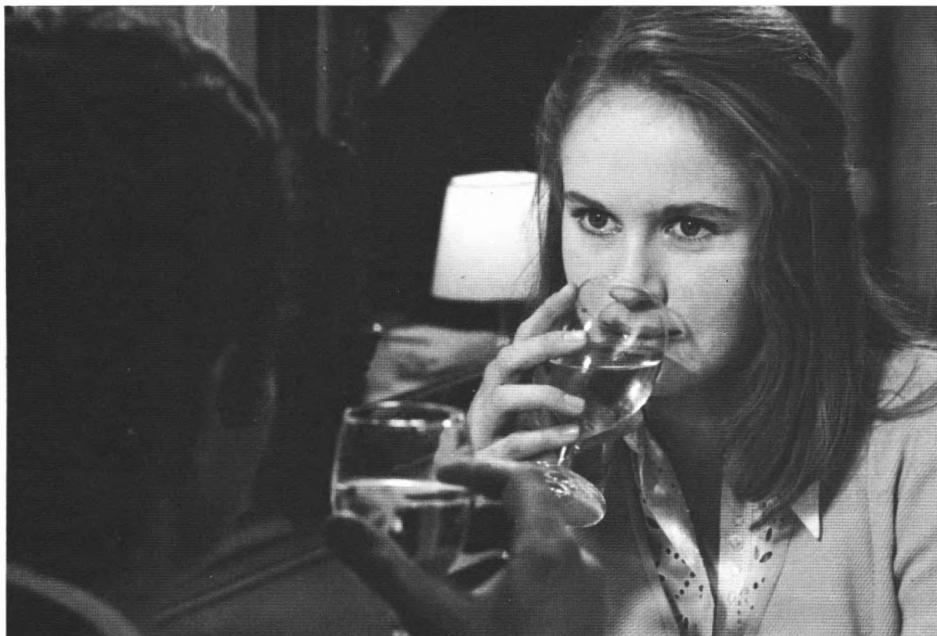
Dette er så nogenlunde, hvad mandens fortælling, dialogen og handlingen umiddelbart fortæller os – men en sådan udredning vil altid hos Bresson føles næsten uvedkommende i forhold til den rige oplevelse, hans film giver. Langt mere væsentlige ting synes han at fortælle med mere uhåndgribelige træk, med billederne og med hele filmens stil. Man kan ikke lade være med at mindes den lille samtale, to turister fører i »Balthazar«: den ene, der er maler, fortæller, at han ikke prøver at afbillede tingene selv, men snarere hvad de siger ham. Men han afviser stærkt den andens misforståelse, at dette skulle give et rent tanke-maleri; hans kunst er *action-painting*, en kunst hvori meningen udtrykkes ikke abstrakt og fortænkt, men direkte gennem de handlinger, kunstneren har udført. Således også hos Bresson selv; den dybere mening, han nedfælder i sine film, ligger i selve de ting, han har gjort, i selve iscenesættelsen.

Et af de træk, der kommer igennem her, men som slet ikke nævnes direkte i fortællingen eller i den knappe dialog, er det determinerede i hele handlingsforløbet. Bresson har aldrig villet udnytte elementær spænding i sine film; tværtimod fortæller han oftest på forhånd, enten ved titlen (»En dødsdømt er flygtet« hedder den film på fransk) eller ved at lade hele filmens hoved-

del være et tilbageblik (i »Pickpocket«, »Jeanne d'Arc« og nu igen i »Barnebruden«), hvor historien skal ende. Men her i »Barnebruden« ligger den tragiske slutning på en måde også i hvert eneste billede og i billedforløbet. Der er noget enestående strengt i disse billeder og deres forløb, der næsten tvinger historien igennem; hver eneste billedramme er forunderligt snæver, i begyndelsen kan synspunktet end ikke hæves så højt, at vi kan se den fortællendes ansigt (i nutidsforløbet ser vi ikke mandens ansigt før pigen i fortællingen har fattet interesse for ham – via det *Faust*-citater, der mærkværdigvis på fransk er forkert: den ånd, som »stets das Böse will und stets das Gute schafft« er blevet til en, der *snart* (tantôt) gør det ene, *snart* det andet). Og endnu tydeligere er det måske i udnyttelsen af det billede af trapperummet med gelænderet i forgrunden, der vender tilbage i lidt forskellige vinkler filmen igennem, men som da det ses sidste gang – da lægen går – er dybere end nogensinde.

Et andet træk, der hænger sammen med determinationen i forløbet, og som defineres på samme måde, er motivet frihed/indespærring. Dette er et helt central motiv hos Bresson, i nogle film udtrykt meget konkret derved, at fængsler spiller en åbenlys rolle (»Sydens engle«, »Pickpocket«, »En dødsdømt flygter«, »Jeanne d'Arc«), i andre mindre tydeligt, men til gengæld måske mere indtrængende, idet spørgsmålet om frihed/indespærring bliver et spørgsmål om menneskets forhold til sig selv, til andre mennesker, hvortil det kan være bundet, eller til samfundet. I »Barnebruden« kommer motivet frem helt tydeligt i udnyttelsen af den zoologiske have, de indespærrede dyr, som baggrund for samtalen om ægteskabet

Guy Frangin og Dominique Sanda i »Barnebruden«.



bånd kontra kærligheden, og igen i gitteret bag pigen og manden, da han frier til hende; mindre tydeligt måske i museet for sammenlignende anatomi, hvor man fornemmer, at det måske ikke kun er skelettet, men også indespærringen i glasmontrer, alle væsener deler med hinanden, og så selvfølgelig i ægteskabets og hjemmets rammer, som pigen prøver at sprænge; og mere fint igen i de helt stramme billedopbygninger, hvor der hele tiden arbejdes med nære og halvnære synspunkter, der ligesom klemmer personerne ind i en billedramme, hvor deres bevægelsesfrihed ikke yderligere indskrænkes af de møbler osv., der optager en god del af billedfladen. Om man vil, kan man atter se det samme træk i filmen bare i den lidt for lille skjortebluse, Dominique Sanda har på, og som hendes utroligt velvalgte krop – buttet på en på en gang barnlig og voksent erotisk måde – forsøger at sprænge.

Men bag ved sådanne ting ligger atter en dybere mening i filmene, en mening, som udtrykkes i selve Bressons karakteristiske stil, hans »åndelige stil«, som Susan Sontag har kaldt den i sit fremragende essay af samme navn (det står i »Against Interpretation«). Bressons stil er karakteristisk ved den knaphed, der kommer frem derved, at han ligefremt renoncerer på en god del af de virkemidler, man kunne vente sig udnyttet af en instruktør af hans generation (han er født i 1907, i samme tiår som f. eks. Autant-Lara, Becker, Carné, Christian-Jaque, Clouzot og Delannoy), hvorved han kommer til at stå i klar forbindelse med en side af den unge franske film, nemlig den, der repræsenteres klarest af Rivette og Rohmer, men til dels også af Godard – i modsætning til den unge film, f. eks. Truffaut repræsenterer og som især Becker viser frem til i denne generation.

Bresson renoncerer på professionelle skuespillere, på en bærende dialog, på effektfulde billedkompositioner og ekspressive klip – og her i »Barnebruden« endog (til skændsel for dem, der ville have forsvoret, at Bresson kunne bruge farver, fordi de hverken har lagt mærke til Rivettes eller Rohmers farvebrug til den kendsgerning, at det sort-hvide i sig selv er mere ekspressivt end farver) på sort/hvid-kontrasten til fordel for *eastmancolor*.

Alt dette er ting, der nok på ét plan nægter os muligheden for at engagere os i de personer, vi ser, men som på et andet engagerer os nok så vedvarende og egentligt indtrængende i disse personer. Men det er samtidig et stiltræk, der i sig selv bærer en dyb betydning, for når Bresson ikke uden videre vil lade os komme helt nær sine personer, da er det fordi han mener, at dette vil være at gå dem ublufærdigt nær; og når han mener dette, da er det fordi han opfatter mennesket og dets handlinger og liv som et uforklarligt mysterium.

Selve Bressons stil er altså meningsbærende på en måde, som man kun finder det hos de allerstørste instruktører; den, og ikke andet end den, viser direkte hen til filmens kerne, nemlig til dette gådefulde, uforklarlige ved de menneskelige handlinger, der vises.

Men kommer det gådefulde – det som man ikke kan få fat i ved en analyse af handling, dialog og personer i sig selv – frem først og fremmest gennem renonceringen på udtryksmidler, kommer andre gåder frem ved den overordentlige præcision i mange andre træk. Nojagtigt som hos Buñuel opstår en forunderligt levende og vibrende overvirkelighed netop i en påfaldende insisteren på enkelte helt realistiske træk, som man ikke uden videre kan forklare. Jeg skal kun fremhæve et enkelt af disse, men til gengæld et, der klart forbinder Bressons udtryksmåde både med Buñuels og (Bressons tidligere dialogforfatter) Cocteau's surrealistiske film fra omkring 1930: det billede, der fører op til den første præsentation af mandens ansigt, er et nærbillede af hans hånd, hvor der i håndfladen funkler en diamant, næsten som var der et hul i hånden – en stigmatisering?

Man har aldrig set kærligheden levet i Bressons film, og fra denne synsvinkel er det da at forvente, at filmen må slutte, hvor mandens kærlighed bryder igennem. »Damerne i Boulogneskoven« holder således f. eks. op netop der, hvor Jean erkender sin kærlighed til den næsten døde Agnes, »Pick-pocket« hvor Michel endelig erkender sin kærlighed til Jeanne – men i modsætning til den optimisme, man trods alt mærker gennem alle de tidlige film, fører »Barnebruden« som »Balthasar« og »Mouchette« frem mod en død, der ikke virker som en befrielse, ikke som en forløsning, men som en flugt. Det er ikke befrielsen i en anden verden, Mouchette søger ved sit usentimentale, men konsekvente selvmord, eller pigen i »Barnebruden« søger, da mandens pludseligt opblussende kærlighed på ny søger at spærre hende inde, nu ikke med ægteskabets og borgerlighedens lænker ganske vist, men netop med den kærligheds, hun søgte i begyndelsen, og som en Agnes eller en Jeanne kunne finde ro i. Hun må flygte, ikke til en anden verden, men fra denne. Og dog peger filmens første og sidste gådefulde billeder måske alligevel hen på en forløsning. For nok bliver hendes krop i filmens sidste billede omstændeligt låst nede i en kiste – men før dette er der et andet billede, billedet af det svævende sjæl, der i filmens første sekvens efterfulgtes af hendes lig på gaden, men i slutningen blot svæver, set dybt nede fra mod den blå himmel. Som den stolte, men også mishandlede piges sjæl mod himlen?

Søren Kjørup.

■ UNE FEMME DOUCE (BARNEBRUDEN) 1969. NATIONALITET: Frankrig. DISTRIBUTION: Paramount. PRODUKTION: Parc Film-Marianne Productions. PRODUCER: Mag Bodard. PRODUKTIONSLEDER: Jacques Dussart. INSTRUKTØR/MANUSKRIPT: Robert Bresson, efter novelle af Dostojevski. CHEFFOTOGRAF: Ghislain Cloquet. KAMERA: Louis Stein/Ass.: Paul Boris, Emmanuel Cloquet. FARVESYSTEM: Eastmancolor. FORMAT: Widescreen. ARKITEKT: Pierre Charbonnier. KLIP: Raymond Lamy. MUSIK: Jean Wiener. TONE: Jacques Maumont, Guy Lebretton, Urbain Loiseau. INSTRUKTØRASSISTENTER: Jacques Kébadian. Mylène van der Meersch. MEDVIRKENDE: Dominique Sarda (KVINDEN), Guy Frangin (MANDEN), Jane Lobre (ANNA), Claude Ollier, Dorothee Blank, Jacques Kébadian. ORIGINALLÆNGDE: 105 min. DANSK LÆNGDE: 88 min., 2425 m. CENSUR: Rød. DANSK UDLEJNING: Paramount. DANSK PREMIERE: Carlton 17. 11. 1969.

SMIL EMIL

Hun hedder Katja, og han hedder Emil. Han er en af tidens højromantiske troubadourer, der har afløst de mere traditionelle bohème-typer, og hun er hans muse. De har det dejligt sammen, selvom han er den skabende kraft i forholdet, og hun kun den understøttende, dvs. det er hende, der tjener skillingerne, og det synes de begge er helt i orden.

Han fabulerer og drømmer og tegner og maler og skriver og spiser appelsiner og passer børn og snakker med fuglen og fortæller om det alt sammen, når hun kommer fnisende hjem med nogle slikpinde, hun har købt til Emil og sig selv, men som hun til ekspedienten sagde var til nogle børn, hun kendte, fordi hun synes, det ville være »flovt« at sige, at det var hende, der var slikmunden.

Så går de tur og marcherer efter livgarden, der spiller Internationale, som om det var noget, den plejede at gøre, og så kommer de i tanker om, at det ville være skide hyggeligt med kaviar. Bagefter elsker de, og de gør begge dele på en måde, der ikke efterlader den ringeste tvivl om, at dette kun kan være glæder. Så går de til fest, og de går hjem igen og elsker videre. En dag blir de begge jaloux uden særlig grund, og så går Emil sin vej – med en mere luset følelse end han tidligere har kendt, så vidt man forstår. Forgræmmet og vindblæst turer han rundt i Sverige i mange måneder, mens han kun tænker på Katja, der møder en masse mænd, men har alle sine tanker hos Emil. Så kommer Emil hjem og får et job på B&W. En dag besøger han onde Erna (Gertie Jung), som gjorde Katja jaloux, og han går vist nok i seng med hende, selv om han gør voldsom modstand. Men han tænker meget mere på, hvem der lige nu går i seng med Katja.

Katja får at vide, at Emil arbejder på B&W. Så henter hun ham dér efter arbejdstid og falder ham om halsen, ombølget af et brunstigt jubelbrøl fra flere hundrede arbejdere. De går hjem til hinanden igen og siger, at de har savnet hinanden meget, og de ser meget lykkelige ud igen.

Klaus Rifbjerg skrev engang i en film anmeldelse i »Vindrosen«, at »en konfliktløs kærlighedshistorie er lige så bedøvende kedsommelig for udenforstående som et halvt stykke med folkeleverpostej«. Dette er nok i almindelighed rigtigt, men det kan trods alt ikke siges om Jesper Høms bemærkelsesværdige instruktør- og forfatterdebut med »Smil Emil«, skønt den netop er en sådan film om *sweet nothing*. Den nærmer sig det konfliktløse i betænkelig grad, historiens få

og små komplikationer kan endog forekomme for nuttede, idylliske og yndige, for »æstetiske« kort sagt, selv i filmens egen sammenhæng. Når monotonien alligevel ikke fornemmes, ikke engang som trussel, skyldes det nok, at filmen i *detaljen* har en mængde kvaliteter, der stadig er alt for sjældne i dansk film: et mylder af rigtige og veldisponerede iagttagelser, både hvad fotograferingen, spillet og dialogen angår.

Den er netop en film, der har sin styrke i detaljen. For selvom man glæder sig over, at den er en meget autentisk skildring af et ungt pars samvær med hinanden og andre og allesammens banale forviklinger, kan man ikke gøre det uden samtidig at anholde den på manglende repræsentativitet. Den skildrer ikke det miljø, den uundgåeligt vil blive identificeret med af mange *squares*.

Jesper Høm vil muligvis protestere og sige, at den slet ikke skal opfattes som miljøfilm, bare fordi den har valgt elementer fra dette lige nu meget fokuserede miljø. Det er bare et påskud for det egentlige, som er at være en hymne til fantasien nødvendighed og overlevelseskraft, til virkelighedens poesi og den poetiske retfærdighed. Men den skildrer et miljø, som mange vil antage for hele sandheden, hvad Jesper Høm så end prioriterer højest selv. Da han ikke gør rede for, at dette ikke er tilfældet, er det også nødvendigt at vurdere den som miljøfilm – så meget mere som den skildrer den mest mondæne ende af miljøet og selv synes at dele en mondæn holdning til det skildrede. Den hele historie kan synes lidt vel tilstræbt i sin moderigtige uhøjtidelighed og »almindelighed«, lidt vel parfumeret i sin virkelighedsopfattelse trods alt, og lidt vel irriterende i sin slet skjulte overbevisning om, at *alle* de vises sten ligger gemt i tidens romantiske oplevelseskult. Det er så rigtigt alt sammen, at det ligesom er blevet *lidt* for rigtigt, og dette eksemplificeres udmærket med den i sig selv både morsomme og lyriske stop-motion-sekvens fra Kongens Have, hvor Katja og Emil sidder på en bænk og bare »forholder« sig på tidens smukkeste tænkelige måde, mens folk går forbi. Hvis der til et bekvemt håndudtryk som »de rigtige meninger« (et af disse argumentforladte argumenter, der især vendes mod såkaldt frelst venstreorienterede) svarer et udtryk, der hedder »de rigtige følelser« (det *burde* der gøre), så er »Smil Emil« en film, der formelig koger over af alle »de rigtige følelser«.

Som i Godards »Andeløs«, der ganske vist var en banebrydende film – måske filmkunstens første, egentlige modernistiske arbejde – er det univers, vi præsenteres for i »Smil Emil«, næsten lige så autonomt og fritsværende, lige så privat og løsrevet fra enhver social sammenhæng. Fra den verden, der i Emils kategorier må tilhøre *the outer space*, er der det korte glimt af B&W-arbejderne i filmens slutning – men det er jo bare baggrundsstafage for Emils korte arbejdsflip. Så er der de politifolk, der sætter Emil i boksen, fordi han er bagud med indbetalingen af børnepenge – men dette afsnit skal kun vise os, at Emils fantasiverden ikke sådan lader sig forstyrre. På lang afstand inde i Politigårdens labyrinter af gange kan man høre ham recitere digte. Og da strømmerne kommer for at lukke ham ud, har han egentlig ikke tid. Han er langt inde i en diskussion med en anden indsat.

Endelig er der mareridtet med bananmanden, der skyder med maskinpistol efter ham, sekunderet af hans svigermor, der ifølge Emils referat står bag den militante frugt-handler og peger op mod Emil og siger: »Det er ham deroppe!«

Selv venstreaktivismen er udelukket fra Emils verden. Den strejfes i et glimt i et af hans mareridt, hvor han drømmer sig tilbage til den store borgerkrigsmanøvre foran den amerikanske ambassade den 27. april 1968. Den glemmes såvist heller aldrig af dem, der var med. Men i filmens sammenhæng forekommer disse ultrakorte, flash-agtige klip (fraklip fra Henning Carlsens kortfilm »Hvor er magten, for der er nogen, der har taget den?«) lidt umotiverede, og også lidt klodset anbragte, selv om de lægger op til den korte episode, hvor en jødisk vietnam-desertør forærer Emil sin skindfrakke uden den mindste falbelade. Amerikaneren, der også er flippet helt ud, skal nemlig syd på nu, og så har han klart nok ikke brug for sin frakke længere!

Det er en del af den nye mytologi, at »fremmede mennesker« er en antikvit, og i sig selv er den vigtige sekvens med frakken et smukt og meget håndgribeligt symbol på den adfærdsform, der er miljøets ideal. Blot har den aldrig fungeret over for *the establishment* og *the squares*. Af den lille scene i ismejeriet, hvor Emil vil låne en 25-øre af en af kunderne og til sidst får en, men naturligvis af et andet fliphoved, forstår man måske hvorfor. Og idag, hvor den kollektive paranoia breder sig som en steppebrand, ikke blot over for establishmentet, men også *inden for* hippie-stammen, er denne smukke form for generøsitet på retur.

Et besynderligt træk ved filmen, der nærmer sig voldtægt mod virkeligheden, er dens holdning til de euforiserende kemikalier og egentlige *mind expanding drugs*. Skønt disse stoffer længe har været en fuldstændig integreret del af de unges vaner – og ikke blot dettes miljø – skildres de lige så diskret som frugtsommelige kvinder i amerikanske film: man kan ingenting se, men man ved, det skal være der. Direkte er der kun to hentydninger, nemlig en scene på sverigesbåden, hvor Ole Grünbaum fortæller Emil om generationens næsten kafkask-metafysiske angst for samfundet, når det på en måde, der altid må opfattes som brutal, trænger ind i dens verden i form af bureaukratiske ordenshåndhævere. Og Poul Dissing synger i sin vise (der vist er skrevet af Søren Seirup fra de nedlagte »Steppeulvene«): »Heksemester/son af woodoo/skøre canabist/pas på billedet når du drømmer/gør det ikke alt for trist.«

Filmen holder ganske vist en *high* stemning hele vejen igennem – og altså uden hjælp fra kemien. Der er *go* eller *drive* i den, den *swinger* eller hvad man nu siger. Og det gør den velanbragte musik af Poul Dissing, Benny Holst og Beefeaters også. Ved siden af den eminente ægthed i person- og miljøskildring, er det først og fremmest musikken og den yderst drevne klipning af Christian Hartkop, der svejser det hele sammen. (Dog ikke ganske uden hovedbrud. Det knaser en del i maskineriet under afviklingen af Emils sveriges-trip, og det er tydeligt, det først og fremmest er Christian Hartkops fortjeneste, at selv denne lidt mislykkede del af filmen trods alt hænger sammen). Og fotograferingen er aldeles frem-

ragende. Det noterer man efterhånden med en sådan selvfølgelighed, at man ligefrem kan føle sig fristet til at minde om, at en film i sidste ende ikke skabes af et film-kamera, men med det – ligesom en roman kan skrives med en skrivemaskine, men aldrig af den. Skal fotograferingen i »Smil Emil« kort karakteriseres, kan man sige, at den fortsætter den tilsyneladende skodesløse og anti-artificielle teknik, som introduceredes for over ti år siden med *nouvelle vague* (Godards »Andeløs især«), og som fik sine første udløbere herhjemme med »Weekend« og »Dilemma« (det »coutardske« indirekte lys, som giver en nuancerig gråtoneskala og aldrig rene sort-hvide kontraster, teleop-tagelser, evt. håndholdt kamera). *Lydsiden*, derimod, er stadig alt for dårlig. Nu må de lejlighedsvis næsten uhørlige replikker i danske film høre op!

Som film betragtet er »Smil Emil« meget tilfredsstillende på næsten alle planer, selv om den ikke i nogen henseende er banebrydende – heller ikke i en dansk sammenhæng. Godard og Rifbjerg har været der forlængst med det autentiske generationssignalement. Men den er gjort med så stort et talent, at irritation gennemgående kvæles i fødslen, selv om den også hindrer tilskueren i at blive løftet for alvor. Samtidig udfordrer den på sin egen harmløse måde den samme tilskuer til at tage en række holdninger og synspunkter op til kritisk selvransagelse – eller måske at formulere dem for første gang. Dette er ikke det mindst værdifulde ved filmen.

John Ernst

■ SMIL EMIL, 1969. NATIONALITET: Danmark. DISTRIBUTION: Warner & Constantin. PRODUKTION: ASA Film Studio-Jesper Hom. INSTRUKTØR/MANUSKRIFT: Jesper Hom efter egen ide. DIALOG: Jesper Hom og Birger Jensen. PRODUKTIONSLEDER/INSTRUKTØRASSISTENT: Ivar Søren. FOTO: Jesper Hom/ass.: Leif Klok. KLIP: Christian Hartkopp. MUSIK: Poul Dissing, Benny Holst, Søren Seirup, Ole Fick, Beefeaters. TONE: Michael Nielsen. MEDVIRKENDE: Elsebeth Reingaard (KATJA), Birger Jensen (EMIL), Gertie Jung (ERNA), Claus Nissen (THOMAS), Thomas Winding (RASMUS), John Fowlie (JOHN), Ole Grünbaum (OLE GRÜNBAUM), Poul Borum (POUL BORUM), Knud Nørlev, Carsten Nash, Lisbeth Reingaard, Marc Reingaard-Hom. LÆNGDE: 98 min., 2680 m. CENSUR: Rød. DANSK PREMIERE: Dagmar 26. 12. 1969.

MIDNIGHT COWBOY

Når europæiske instruktører tager til USA, frygter man undertiden, at de skal sætte noget af deres særpræg til. Det forudsætter naturligvis, at de er i besiddelse af et sådant. John Schlesinger, der med sine to første film var knyttet til free cinema-bevægelsen, har siden »Darling« syntes som skabt til at blive inviteret til Amerika, og det er med nogenlunde sindsro, man ser ham rejse. Han hører til den slags effektive, dygtige, vagt opportunistiske instruktører, som amerikansk film i reglen mener ikke at kunne undvære.

Schlesinger er ingen *auteur*. Der er ikke mange linjer at trække fra »Darling« over »Fjernt fra verdens vrimmel« til »Midnight Cowboy«. Det er manuskriptfilmatiseringer, i den forstand at man finder større slægtskab mellem »Darling« og Donens »To på vejen« på grund af Raphaels manuskripter og mellem »Midnight Cowboy« og Frankenhaimers »En moderne helt« på grund af Herlihs romaner, end man finder mellem de to Schlesinger-film indbyrdes.

»Midnight Cowboy« følger Herlihs korte

roman ret nøje med kun en enkelt betydelig overspringelse. Som »All fall down« (»Kort-huset« – filmatiseret som »En moderne helt«) handler den om den uskyldige, ensomme unge mands møde med en kynisk, depraveret verden. Jon Voigts rolle svarer til Brandon de Wildes.

»Midnight Cowboy« er en moderne film. Schlesinger har set over skulderen på de fleste og véd, hvordan den skal skæres. Fortællingen om texas-drengen Joe Buck, der tager østpå for at leve af de rige sexhængende kvinder og på sin ydmygende vej ned ad slutter sig til den mere snedige einzelgänger, krøblingen Ratso, er fortalt med brug af alle den modernes films helt rigtige fortællerkneb. Det resulterer i en vis stilmæssig usikkerhed. Den intrigeløse, episodiske handling gør brug af en lidt bogstavelig social-realisme (kameraet dvæler på buspassagerernes grimme, furede ansigter) og klodset samfundssatire (den døde som ingen tager notis af, selvom – eller fordi – han ligger foran Tiffany), skajer ud til det farceagtige og sort-humoristiske (»Hey, fella, you fell!« råber pigen, da Ratso trimler ned ad trapperne), strejfer det patetiske (Joe, der tørrer Ratso's svedige hår med sin skjorte) og ender i det sentimentale med et billede, hvor palmernes spejlbilleder sejler hen over den døde Ratso's ansigt. Sekvensen, hvor Ratso står på gaden og til inciterende tromme-akkompagnement dagdrømmer om en lysende fremtid, mens Joe er inde i hotellet, er i smart farcestil à la Ford Coppolas »Big Boy« og lovlig letkøbt i denne sammenhæng. Ratso som hvidklædt levemand, der ikke kan gå i fred for kvinderne, er en alt for fed ønskedrøm, mens den effektfulde pointe, hvor drømmen kæntrer parallelt med Joes virkelige situation, og de elskelige tanter pludselig er dæmoniske furier, som jagter Ratso, så han ender i swimming-pool'en samtidigt med at Joe bliver smidt ned ad hoteltrappen, er for hårdttrukket en parallellisering. Det er måske typisk for Schlesinger, at han forekommer dygtigst i afsnit, der som dette virker malplacerede i filmens sammenhæng.

Herlihs roman er tyngt af forfatterbemærkninger. Der tænkes og reflekteres på personernes vegne, som regel med den skyldning, at de er for dumme til det selv. »Joes sind var ikke af den slags, der får sådanne tanker og er i stand til at holde fast på dem...« – »Joe vidste, at han ikke var meget bevendt som filosof. Han vidste, at det gik bedst, når han så i et spejl...« Schlesinger, der kan siges at have overtaget denne svaghed ved romanen, tyr tit til spejlbetroelser, når vi skal høre om, hvad der foregår i Joe. Han benytter også drømme, flash-backs, flash-aheads (nemlig i sekvensen med Twny, hvor der krydsklippes til senere situationer, hvor Joe slæber Ratso til Florida-bussen) og »tematiske« detaljer. Joes historie gives i den efterhånden helt mondæne resnais-karikerende stil med glimtvis, ukronologiske flash-backs. Der gives antydninger af klaustrofobiske oplevelser i et »God-intoxicated« samfund (à la »Rachel, Rachel«) og fortælles om Joes erotiske gennembrud hos byens vidtløftige pige og om deres kærlighed (i uundgælig slow motion: at unge forelskede mennesker i naturen skal ses i slow motion, er blevet et nyt æstetisk dogme!) I en scene, som Joe erindrer sig igen og igen, forsikrer pigen ham om, at »You are the best, Joe«. I nogle mareridt genoplever han



Jon Voigt og Dustin Hoffman.

(med slow motion, dobbelt-kopiering og ekkolyd) en uhyggelig – uklart fortalt – situation, hvor han og pigen overraskes nøgne af byens borgere og vistnok prygles. På grund af den eksalterede fortællestil med »panik«-klipping, flakkende kamera, blå-tintning og kaotiske lysreflekser, antager man det for en traumatisk oplevelse, der skal lukke op for nye sider af Joes personlighed. Imidlertid forbliver disse flash-backs underligt perspektivløse, fordi de næsten ikke får konsekvenser for nutidshandlingen. Man kunne forestille sig, at disse oplevelser havde gjort Joe til en samfundsrebel, men i Jon Voigts unuancerede fremstilling, bliver han kun til en naiv, småtbevaget western-fan (med Paul Newman på væggen) som bare er ude på at klare sig så let som muligt. De mareridt, der plager den sovende, synes ret konsekvensløse for den vågne.

Schlesinger driver rovdrift på anvendelsen af megetsigende detaljer. Han anbringer plakater og skilte som kommentarer til handlingen: de to udhungrede subsistensløse vises i billede med en plakat, der lover »Steak for Everybody« og bussen i begyndelsen passerer en ussel hytte med et kæmpemæssigt »Jesus saves«. Når der åbnes for radioen (interviewet med damerne) eller TV (hunden der får paryk på) eller Joe går i biografen (SF-filmen) eller vi hører en TV-speaker tale om »a production in the best Hollywood tradition« er det satirisk kontroversielt på en både håndfast og letkøbt måde. Morsommere

er tricket i sekvensen, hvor Joe og Cass er så lidenskabelige, at TV-programmerne skifter rytmisk. Der kan efterhånden skrives i hvert fald længere artikler om de mere eller mindre spidsfindige metaforer, filminstruktører i tidens løb har grebet til for at undgå at fornerme den årvågne, sensible censur. Hvad man efterhånden har set af blussende flammer, fugleflokke, bølgebrus og boblende mælk, der til slut koger over!

Schlesingers miljø-karakterisering er præget af samme effektsøgende smartness. Hippie-selskabets tame satire og det obligatoriske trip med farvelagte mikroskopier, dobbeltkopierede linseforvrængede ansigter, elektroniske lyde, split screen og farveeffekter får en til endnu en gang at undre sig over, at narkotikaets påståede bevidsthedsuvidende, universsprængende virkninger altid tager sig enerverende ens ud, film efter film.

Selvom der er vellykkede momenter i filmen – den homoseksuelle collegeboy, John McGivers lægprædikant og til en vis grad Dustin Hoffmans figur, selvom den ofte slår over i det teateragtige og det sentimentale – er helhedsindtrykket af »Midnight Cowboy«: en mondænt modernistisk film, der med en vis virtuositet i behandlingen af såkaldt dri- stige emner spiller på den grad af fordomsfrihed og kontroversialisme, som undertiden kan minde om socialt engagement.

Peter Schepelern.

■ MIDNIGHT COWBOY (MIDNIGHT COWBOY) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: United Artists. PRODUKTION: Jerome Hellman Productions. PRODUCER: Jerome Hellman. ASSOCIATE PRODUCER: Kenneth Utt. PRODUKTIONSLEDER: Hal Schaffel/ass.: Fred Caruso. INSTRUKTØR: John Schlesinger/ass.: Michael Childers.. 2nd UNIT: Burt Harris. MANUSKRIFT: Waldo Salt efter roman af James Leo Herlihy: »Midnight Cowboy«. CHEFFOTOGRAF: Adam Holender. KAMERA: Dick Kratina. FARVESYSTEM: DeLuxe. PRODUKTIONSTEGNER: John Robert Lloyd. KLIP: Hugh A. Robertson/ass.: Edward Rothkowitz, Leonard Saltzberg, Richard Cirincione. DEKORATION: Phil Smith. MUSIKALSK LEDELSE: John Barry. SANGE: »Everybody's Talkin'« (Fred Neil, arrangeret af George Tipton, sunget af Nilsson), »A Famous Myth«, »Tears of Joy« (J. Comanor, sunget af The Group), »He Quit Me« (W. Zevon, arrangeret af Garry Sherman, sunget af Lesley Miller), »Crossroads of the Stepping Stone«, »Jungle Jim at the Zoo«, »Old Man Willow«, (sunget af Elephants Memory). TONE: Abe Seidman, Jack Fitzstephens, Vincent Connelly, Dick Vorisek. KOSTUMER: Ann Roth, Max Solomon. LYSEFFEKTER: Joshua Light Show. MEDVIRKENDE: Dustin Hoffman (RATSO), Jon Voigt (JOE BUCK), Sylvia Miles (CASS), John McGiver (Mr. O'DANIEL), Brenda Vaccaro (SHIRLEY), Bernard Hughes (TOWNY), Ruth White (SALLY BUCK), Jennifer (ANNIE), Gel Rankin (WOODSY NILES), George Eppersen (RALPH), Al Scott (CAFETERIALEDER), Viva, Gastone Rossilli, Ultra Violet, Paul Jabara, International Velvet, William Dorr, Cecilia Lipson, Taylor Mead, Paul Morrissey (GÆSTER VED SELSKAB), Joan Murphy (SERVITRICE), Al Stetson (BUSCHAUFFØR), Gary Owens og T. Tom Marlow (JOE SOM DRENG) Linda Davis, J. T. Masters, Arlene Reeder, Georgann Johnson, Vito Siracusa, Jonathan Kramer, Peter Zambias, Anthony Holland, Arthur Anderson, Bob Baraban, Tina Scala, Jan Tice, Alma Felix, Paul Benjamin, Richard Clarke, Peter Scalia, Ann Thomas. LÆNGDE: 113 min., 3100 m (NB: Filmen nedklippet fra 119 min. efter pre-view). CENSUR: Gul. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Imperial 19. 12. 1969.

»Midnight Cowboy« er indspillet on location i New York, Texas og Florida samt i Filmways-studierne i New York.

DE LANGE KNIVES NAT

»De lange knives nat« er *viscontissimo*: netop dette emne kunne han vælge – for at få lejlighed til at behandle det netop sådan. Som alle romantikere har han en svaghed for overdrivelser, det særlige ved ham er, at han også har talent for overdrivelser. Når et emne som dette behandles i den eksalterede, operapåvirkede stil, som Visconti har rendyrket og for tiden ikke vil give afkald på, kan det ikke overraske, at der forekommer teatraliske, overspændte og også frastødende vulgære scener. Von Essenbeck'erne kan jo ikke skildres med taktfuld overbærenhed – som var de Salina'ere på Sicilien.

For Visconti var det naturligt i dette stykke samtidshistorie at se en parallel til Richard Wagners »Nibelungens Ring«, og han kaldte jo også sin film »Götterdämmerung«. Wagner gjorde selv opmærksom på, at Alberich ikke ville have kunnet skade guderne, dersom disse ikke var modtagelige for ulykken, og det er tilsvarende Viscontis udgangspunkt, at ulykken kom over Tyskland i trediverne, fordi det tyske *establishment* havde mistet enhver sans for moralske værdier, og fordi de materielle værdier, der gav magt og indflydelse, var i hænderne på enten degenererede arvtagere eller hensynsløse opkomlinge.

Von Essenbeck'ernes familieoverhoved, industrimagraten baron Joachim, nedkalder ulykkerne over sig, sin familie og det tyske samfund, da han af hensyn til afsætningsmulighederne beslutter sig til at samarbejde med Hitler. Men Visconti vil ikke blot tilkendegive sin mening om Krupps ansvar. Familien von Essenbeck repræsenterer i første række det tyske borgerskab, men de enkelte medlemmer er tillige repræsentanter for tysk kultur. Visconti har ved flere lejligheder udtrykt beundring for tysk kultur; forklaringen på dens nederlag i disse år må være, at den inficeredes af den forrådnede moral, og måske var angrebet allerede, før hitlerismen triumferede. George Steiner har hævdet, at det tyske sprog viste sygdomstegn allerede på Bismarcks tid, han mener endog, at sproget har medansvar for ulykkerne.

Men Visconti, i hvis film Bach-dyrkeren ender som SS-mand, giver sig selvfølgelig ikke af med at forklare: han *viser*.

Hans film består af en række *takes*, der skildrer forskellige stadier af opløsningsprocessen. Gennem en sindrig, nu og da måske også ligefrem udspekuleret, anvendelse af farverne skaber han en undergangsatsmørfarve: for disse »fordømte« er der ingen vej tilbage. For at anskuelliggøre depravationens omfang går han til groteske yderligheder: myrderier, incestscener, homoseksuelle orger.

I mange scener er personerne psykologisk utroværdige. De er slet ikke personer, men mennesketyper, der repræsenterer tendenser, som var karakteristiske for denne tid på det sted. Det er en farlig metode, menneskeskildringen kan blive så abstrakt, så teoretisk, at figurerne end ikke kan interessere som personifikationer. Sådan er det nu ikke her. Der er ganske vist ingen »karaktertegn« i gængse forstand, men man er bestemt interesseret i at følge, hvorledes det går med de forskellige medlemmer af familien Essenbeck.

Måske dog Martin, som han spilles af Helmut Berger, vil kunne betragtes som et »psykologisk interessant tilfælde«, men han skal dog nok i første række repræsentere en mennesketype, som det nye regime havde brug for og forstod at udnytte. For øvrigt er han jo den centrale figur i magtspeilet om stålværkerne (efter at den gamle baron er blevet myrdet), fordi han er den retmæssige arving. Alle tre parter søger at drage fordel af hans svagheder: Konstantin, SA-manden, der afløste den flygtede Herbert som vicepræsident; baronens magtbegærlige datter Sophia, der vil have sin elsker Friedrich Bruckmann til tops; og det perverterede intelligensmenneske, SS-officeren Aschenbach, der i sidste ende går af med sejren.

Det er denne magtkamp, der giver filmen kontinuitet. Det er ikke kun en familiestrid. Hæren, SA og SS deltager i dette opgør, der fører til »de lange knives nat«. SA-møder er skildret med en sådan styrke og vildskab, at disse scener næsten kan måle sig med TV-reportagerne...

Der er i filmen – som sædvanlig hos Visconti – en række litterære mindelser, som dog her virker formålsløse. Man kan fornemme, at Visconti har haft Mann's »Buddenbrooks« i tankerne, men Martin degenererer jo unægtelig i en mere uhyggelig forstand end den yngste Buddenbrook. Sophia driver Friedrich frem efter et Macbeth-skema, men det er også kun efter skemaet.

Visconti har selvfølgelig også denne gang været omhyggelig med detaljer, kostumer, frisurer, møbler osv. Der tales engelsk i filmen – til glæde for det amerikanske publikum. Det var et pengespørgsmål.

»De lange knives nat« er i flere henseender en karakteristisk Visconti-film. Måske havde den vundet ved her og der at være en anelse mindre karakteristisk. Visconti-stilen har givet bedre resultater i tidligere film. »De lange knives nat« kan måske betegnes som en fremragende »opsætning«. Som sådan gør den dybt indtryk. Måske er den ikke et mesterværk, men den er i hvert fald tydeligt nok en mesters værk.

Albert Wiinblad.

■ CADUTA DEGLI DEI/GÖTTERDÄMMERUNG (DE LANGE KNIVES NAT) 1969. NATIONALITET: Italien/Vesttyskland. DISTRIBUTION: Warner Bros.-Seven Arts. PRODUKTION: Pegaso Film-Dear Film-Präsidents Film. EXECUTIVE PRODUCER: Pietro Notarianni. PRODUCERE: Alfredo Levy, Ever Haggiag. SUPERVISION: Anna Davini, Umberto Sambuco, Gilberto Scarpellini. INSTRUKTØR: Luchino Visconti. MANUSKRIFT: Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Medioli. CHEFFOTOGRAFER: Armando Nannuzzi, Pasquale de Santis. KAMERA: Nino Cristiani, Giuseppe Berardini. FARVESYSTEM: Eastmancolor, Technicolor Print. FORMAT: Widescreen. ARKITEKT/DEKORATION: Pasquale Romano. KLIP: Ruggero Mastroianni. MUSIK: Maurice Jarre. TONE: Vittorio Trentino. INSTRUKTØRASSISTENT: Albino Cocco. MEDVIRKENDE: Dirk Bogarde (FRIEDRICH BRÜCKMANN), Ingrid Thulin (BARONESSE SOPHIE VON ESSENBECK), Helmut Griem (ASCHENBACH), Helmut Berger (MARTIN VON ESSENBECK), Renaud Verley, (GÜNTHER VON ESSENBECK), Umberto Orsini (HERBERT THALLMAN), Albrecht Schönhals (BARON JOACHIM VON ESSENBECK), René Koldehoff (KONSTANTIN VON ESSENBECK), Charlotte Rampling (ELISABETH THALLMAN), Florida Bolkan (OLGA), Nora Ricci (GUVERNANTE), Irina Wanka (LISA KELLER), Valentina Ricci (THILDE), Karin Mittendorf (ERIKA). LÆNGDE: 154 min. (NB: Viscontis version spillede i 163 min., men blev med Viscontis billigelse nedklippet for verdenspremierens). UCENSURERET. DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin. DANSK PREMIERE: Carlton 26. 12. 1969.

»De lange knives nat« er indspillet on location i Unterach am Attersee, Østrig, og i Essen og Düsseldorf, Vesttyskland, samt i Cinecittà studierne i Rom. Originalversionen er dog engelsksproget. Indspilningen begyndte allerede i 1968, men blev efter et par måneder stoppet, fordi der ikke var flere penge. Efter en lang pause trådte Warner Bros.-Seven Arts i USA derefter ind i produktionen, og i foråret 1969 var filmen færdig.

JOHN OG MARY

Fejlen ved Peter Yates er, at han mangler *holdning* til tingene. Han har lavet 5 film i mindst 4 forskellige genrer, idet han har udnyttet ting, der var oppe i tiden, og han har lagt håndslag for dagen, men personlighed har man ikke mærket noget til. Netop på dette sidste afgørende punkt adskiller han sig fra en anden spredt filmskaber som Howard Hawks.

Peter Yates, der er født 1929, debuterede i 1962 med »Summer Holiday«, der efter anmeldelser at dømme var en glat, konventionel sang- og ungdomsfilm, bygget op omkring Cliff Richard. Hans næste »One Way Pendulum«, har vi ikke set, men ifølge »Monthly Film Bulletin« var det en lidt interessant, om end kvik filmatisering af et kriminalsuespil om en dagdrømmer. Noget med makaber humor, flugt fra virkeligheden og en fantasi-retssag. Det lyder lidt modernistisk og Lester-agtigt. Dernæst fulgte »Manden bag kuppet« (»Robbery«), en ferm, men neutralt holdningsløs skildring af det store togroveri. Kuppet og politijagten blev beskrevet så uengageret som en sportskamp. Der var en ret minutøs redegørelse for miljøet og især en voldsom biljagt.

Så kom den stærkt overvurderede »Bullitt«, der igen havde en virtuos biljagt og desuden »seriøse« problemer: den hæderlige politimands ensomme jagt mod politisk presion, mod forbryderne og hans problemer med konen. Det var nok en god film, men med en masse stilistisk maner i kameraarbejdet (uskarpe billeder, tele- og zoommisbrug). Næsten alt drejede sig om at vise et autentisk San Francisco, og denne i og for sig prisværdige bestræbelse fik noget demonstrativt over sig på bekostning af en nærmere logisk redegørelse for den beundrede detektivs grunde til at gøre dit eller dat. At »Bullitt« var bedre end »Manden bag kuppet«, skyldtes for en stor del manuskriptet og Hollywood-maskineriet i denne hans første amerikanske film.

Nu har vi så fået »John og Mary«, som de fleste anmeldere finder charmerende, om end noget bagatelagtig. Der kan være grund til engang imellem forholdsvis udførligt at tage fat på en ret ubetydelig succesfilm.

Det er den gamle *boy meets girl*-historie, men moderniseret, idet den begynder i sengen og ender med, at de to sammesteds præsenterer sig formelt for hinanden. Vi får ikke overvældende meget at vide om parret. Han er en lidt kedelig indendørsarkitekt, ungkarl med smart taglejlighed, interesse for madlavning samt en vag træthed ved udsigten til dybere engagement. Det er lidt svært at tro på, at han kan have haft det sketchagtigt beskrevne forhold til en flagrende mannequin, når der samtidig mere end antydes en vis skyhed hos ham, f. eks. hans tilbageholdenhed i baren i begyndelsen. På én gang playboy og seriøs kunstdyrker, som går på New York Film Festival for at se Godards »Weekend«, og som holder »Sight and Sound« (vi ser flere gange vinternummeret 1968-69, og det er naturligvis netop det med artiklen om »Rosemary's Baby« samt billedpræsentation og anmeldelse af »Bullitt«).

Hun arbejder i et kunstgalleri, bor sammen med to veninder og har haft en stribe forhold, det første med en spejderdreng, da



Dustin Hoffman og Mia Farrow.

hun var 16, sidst et med en politiker. Andet får vi faktisk ikke at vide om de to alt-dominerende hovedpersoner. Fremtidsdrømme, markante karaktertræk eller andet individuelt særpræg synes de ikke at have. Dustin Hoffman og Mia Farrow har *personality* og talent til at få dem til at leve, men ikke til at blive særlig interessante. »John og Mary« giver ikke et slående tidsbillede af 70'ernes romantiske længsel på samme måde, som den 10 år ældre »Åndeløs« præcist ramte 60'ernes desillusionerede følsomhed ved mildest talt at fortælle mere om Michel og Patricia.

Den i og for sig banale historie er peppet op med forskellige Lelouch-agtige mondæniteter både indholdsmæssigt og formelt. Der er en undergrundsfilm (meget demonstrativ), et politikermøde med ungdomsoprørere, demonstrationstog, diskussion af »Weekend« og en fest med striptease og gamle film – alt sammen anskuet med en bedsteborgerlig ironi. Samtidig er der en del selvbevidsthed i det erotiske frispog (bare numser, »It makes you horny as hell«), hvad der fremkalder en masse halvt genert fnisen i premierebiografen i København. De tilsvarende ting indgik netop med perfekt naturlighed i helheden i Godards geniale debutfilm.

Der er også en stribe klicheer. F.eks. dette med mannequinen, der absolut ikke ved noget om madlavning (et helt, usnittet

løg ned i gryden); det er dansk folkekomedie-niveau. Så er der den unge puddel-luftende mand, som vrænger ad ordet »Girls!« Den slags stiliseret satire hører ikke hjemme i en film, der mestendels prøver at være psykologisk realisme. Og hvorfor skal Johns liderlige ven absolut komme med nogle brutale bemærkninger om Mary i sidste del? Fordi det »hører sig til«, at den romantisk forelskede helt har et stupidt jordbudent modstykke!

Men det er især de stilistiske excesser, der trækker filmen ned på det uforpligtende underholdningsplan. Der er først den overdrevne brug af et i øvrigt spændende virkemiddel: den indre monolog (med underteksterne i parentes). Et sted er der således en rent litterært kommenterende metafor. Andre steder bliver det til tegneserie-bobler i malplaceret Jules Feiffer-stil, især som underlægning til det rædsomme frosne billede i køkkensamtalen. Eller da han siger, at æg nok ikke er hendes dagligkost; hun svarer: »Well, it depends« og så mekanisk indre monolog: »On who she wakes up with«/»On who I wake up with«.

Mest fashionabel er flashback-teknikken, som virker som tung Resnais/Lester/Buñuel-imitation. Det er en udmærket idé, at per-

sonerne erindrer sig deres forhistorie, specielt hvordan det egentlig gik til, at de mødtes, men efterhånden bliver de mange tilbageblik et påskud til ikke at uddybe scenerne og ikke redegøre for personernes overvindelse af den lange weekends døde punkter. Tænk på den 24 minutter lange, uafbrudte værelsesscene i »Åndeløs«! Det er meget pudsigt, når han stiliseret forestiller sig hendes gade og huset med filminstruktøren og japanerne, men så snyder Yates lidt, da han skal vise os det i virkeligheden. Hun ringer nemlig hjem til veninden og lover at købe ind på vejen, hvorefter vi ser hende komme hjem med en stor indkøbspose, men denne scene viser sig at være foregået langt tidligere, for hun har ikke forladt Johns lejlighed. Måske er det blot noget, hun forestiller sig? Et andet sted er der i hvert fald et imaginært indskud, som man ikke straks bliver klog på. Det er, da han hvisker Marys telefonnummer ud på spejlet og standser ved tanken om mannequins invitation til fest samme aften. Det, vi så ser, er ren fantasi, som kun udpensles, fordi det er lækkert *dolce vita*.

Man kunne blive ved at nævne prøver på Yates' smarte opfindsomhed, men dette turde være dokumentation nok. Det skal slet ikke nægtes, at der er rørende enkeltheder og mange vittigt-satiriske iagttagelser af tilværelsen i New York, men filmen er som

helhed en alt for fiks og tom soufflé. Anden gang, man ser den, klasker den sammen ved mindste puf. *Frederik G. Jungersen*

■ JOHN AND MARY (JOHN OG MARY) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: 20th Century-Fox. PRODUKTION: Debrod Productions. PRODUCER: Ben Kadish. PRODUKTIONSLEDER: David Golden. INSTRUKTØR: Peter Yates. 2nd UNIT: Nicholas Sgarro. MANUSKRIFT: John Mortimer efter roman af Mervyn Jones. CHEFFOTOGRAF: Gayne Rescher. FARVESYSTEM: DeLuxe. FORMAT: Panavision. KLIP: Frank P. Keller. PRODUKTIONSTEKNER/ARKITEKT: John Robert Lloyd/ass.: Robert Wightman. DEKORATION: Philip Smith. MUSIK: Quincy Jones. SANGE: Quincy Jones (musik), Alan & Marilyn Bergman (tekst). ORKESTRERING: Leo Shuken, Jack Hayes. TONE: Jack Jacobsen, David Dockendorf. KOSTUMER: Anthea Sylbert, Marilyn Putnam, George Newman. FOTOGRAFISKE EFFEKTER: L. B. Abbott, Art Cruickshank. INSTRUKTORASSISTENT: Stephen Barnett. MEDVIRKENDE: Dustin Hoffman (JOHN), Mia Farrow (MARY), Michael Tolan (JAMES), Marian Mercer (MAGS ELLIOT), Sunny Griffin (RUTH), Stanley Beck (ERNEST), Tyne Daly (HILARY), Alix Elias (JANE), Julie Garfield (FRAN), Marvin Lichterman (DEAN), Susan Taylor (MINNIE), Olympia Dukakis (JOHNS MOR), Carl Parker (TENNIS-SPILLEREN), Richard Clarke (CHARLIE) Cleavon Little (FILMINSTRUKTØREN), Marilyn Chris (HANS KONE), Alexander Cort (DEN »UÆGTE« FILMINSTRUKTØR), Kristoffer Tabori (SPEJDER-DRENGEN). LÆNGDE: 92 min., 2530 m. CENSUR: Rod. DANSK UDLEJNING: Fox Film. DANSK PREMIERE: Grand 19. 12. 1969.

DEN GALE DANSKER

Det er en utroligt dristig stil, parret Bent og Kirsten Stenbæk har valgt til deres filmmusicals – eller vaudevillefilm, som de vist helst vil kalde den. Selv hævder de (som Kirsten Stenbæk i Kosmorama 94), at det er en stil, der udspringer af den klassiske københavnske revy, der netop er ved at uddø, men resultatet er, at de i hvert fald – sikkert bevidst – giver afkald på at udnytte hovedparten af de elementer, der gør den klassiske film-musical eller det klassiske film-lystspil til en så fornujelig affære – og ofte til mere end blot det.

De giver f. eks. afkald på at udnytte tidsbilledet. Når de vælger at lade en film som »Den gale dansker« foregå omkring Den første Verdenskrig, kunne man have ventet at se denne tid udnyttet på den ene eller den anden måde (som f. eks. tiden omkring lydfilmens gennembrud udnyttedes i »Singing in the Rain«). Men nej – tiden er hverken udnyttet til en eller anden form for sådan-var-det-dengang-komik eller krigen som en alvorlig baggrund for løjerne. Der er slet ikke noget tidsbillede, hverken i kostumer eller rekvisitter eller sminkning eller noget andet; man spiller simpelthen ikke på denne streng. Det er bare for sjov, at filmen påstås at foregå ved Første Verdenskrig – og hvad der bare er for sjov er jo sjældent særlig morsomt.

Eller f. eks. miljøerne, en del af tidsbilledet, eller bare et selvstændigt bidrag, en definition af det rum og den atmosfære, hvori historien foregår, således som f. eks. i »On the Town«, hvor byen New York så åbenlyst spiller med. Men nej. Der er intet gjort for at få Antwerpen til at ligne Antwerpen eller nogen som helst anden by (inklusive København) og ligeledes med København. Og som med det ydre miljø, således også med interiørerne. Enkelte af dem – værtshuset, nogle trapperum, et hotel – er ganske vist meget lækre, men adskillige andre – først og fremmest lejligheden i Antwerpen – er blot slet maskerede rum i studierne. Man lader som om dette er et køkken eller en dagligstue eller et nødlazaret, – for sjov naturligvis. Og heller ikke med lyden prøver man at skabe lidt

autentisk atmosfære af den ene eller den anden art. Overalt er lydrummet det samme, mikrofontilslutningen lige tæt, der er ingen lydkarakteristik af de miljøer, hvori det hele foregår. Grellest er dette naturligvis på stranden ved Fanø, hvor lyden stadig er denne samme indendørs studielyd plus et syntetisk bølgeskulp. Men også dette virker så gennemført, at det må være bevidst: man spiller heller ikke på denne streng.

Eller f. eks. personskildringen. Ingen af personerne har en varme og dybde, som hovedpersonerne i de fleste amerikanske lystspil, sangfilm og musicals. Ligesom bipersonerne i disse film kan være enstrengede typer – men da altid differentierede og markante: den bryske politimand, den pudsig sydstatmiljonær, den rare avissælger eller hvad det nu kan være – er alle figurer hos Grastenbæk tegnet i én streg, og her endda overalt den samme: deres eneste karaktertræk synes at være en falsk liderlighed – falsk, fordi den indskrænker sig til at pigerne kan lide at blive taget på det bare stykke på lårene mellem strømperne og trusserne (et stykke, der jo er forsvundet efter opfindelsen af strømpebukserne; er det mon derfor filmen er henlagt til gamle dage?), mændene kan lide at tage dem der. Kun enkelte af hovedpersonerne har et enkelt karaktertræk mere: Axel er ond (men man finder selvfølgelig aldrig rigtig ud af, hvorfor og hvordan han er det), Rasmus og Christine er iltre (men på den anden side er de ikke stort mere iltre end de øvrige personer, så det er et spørgsmål, om vi her har karaktertræk ved personerne eller et stiltræk i filmen). Og da personerne er helt flade er det kun naturligt, at heller ikke handlingen udnyttes. Det er ganske umuligt at engagere sig en smule i disse personers kærlighedsforviklinger, og den fragmentariske form i handlingens afvikling synes at vise, at man slet og ret har valgt heller ikke at spille på denne streng.

Eller f. eks. valget af synspunkter, billedkompositioner, bevægelser i billedet. Intetsteds forekommer billedforløbet tvingende nødvendigt, kun et par gange forekommer et billede komponeret med en (oftest banal) pointe (Rasmus der klæder sig af under sengens horisont, portier'ens fingerende behandskede hånd i billedets højre nederste hjørne osv.) – ellers synes alt tilfældigt, hvilket kommer grellest frem der, hvor der pludselig har været en kran til rådighed under Victorias dans i lazaretet. Men også denne tilfældighed virker så gennemført, at der næppe er tale om ren sjusk eller uformåenhed. Det må være bevidst, at man ikke spiller på denne streng.

Men alt dette er jo negative bestemmelser. Hvordan nu karakterisere Bent Grasten og Kirsten Stenbæks filmvaudeville-stil positivt – hvad er det, filmen skal leve på, hvad er det, Grastenbæk synes er morsomt, let og fornujeligt? Meget er der jo ikke tilbage, men noget både i filmene og den nævnte lille artikel af Kirsten Stenbæk kunne tyde på, at det væsentlige skal være afviklingen af den enkelte scene, den enkelte scenes blanding af dialog, sange, danse og almindelig flintren rundt. Det er tilsyneladende kun disse ganske få virkemidler, parret vil spille på. Og lad os så se på dem en for en, karakterisere dem og prøve at vurdere, om dette i hvert fald i Grastenbæks form er tilstrækkeligt til at bære en film.

Svagest er dansen, der almindeligvis ikke kommer bare op på siden af det, man kan se almindelige unge mennesker præstere til en fest eller et beat-bal. Undtagelsen er her Rasmus' og kaptajnens lille gode gammeldags music-hall nummer på en gade i København og Rasmus' ganske poetiske ensomme dans i en natlig gård. Men dansen synes da ofte også kun at skulle gøre det ud for lidt bevægelseskontrapunkt til sangene, som der synes investeret væsentlig mere arbejde i.

Særlig markante er de dog ikke blevet af det. Ganske vist kan det såmænd være ganske rørende, at sangteksterne åbenbart helst skal være på engelsk for at sangene kan få den rette *feeling* for auteur-parret, men ligegyldigt hvilket sprog de er på, hæver de sig dog intetsteds op over den slags musikalske og tekstlige almindeligheder, der nok kan være ganske kønne at lytte til for en kort stund, men som dog aldrig bider sig fast, hverken i filmens struktur eller i erindringen.

Tilbage bliver så endelig personernes måde at tale og bevæge sig på. Og her er vi da endelig også ved noget, der må siges at være parrets helt selvstændige positive bidrag til filmlystspillet – og samtidig vel nok det, der tydeligst er overtaget fra teater- eller revy-scenen: skuespillerne flintrer omkring, grimmerer voldsomt til hinanden, fladtræder nogle få ældgamle visuelle gags, gør kraftige forsøg på at se ud som om de selv synes de er gevaldigt morsomme, og afvikler dialogen med skiftevis en sætning sagt med en kraftig røst, en skreget hysterisk.

Spørgsmålet er så, om dette er morsomt nok til at bære en hel film. For mig er det end ikke morsomt nok til at bære en enkelt scene. Og derfor forekommer »Den gale dansker« mig at være en uendeligt langstrakt, umorsom, undertiden vulgær, oftest blot trættende affære med meget, meget få lyspunkter.

Det er altså en utroligt dristig stil, parret Bent Grasten og Kirsten Stenbæk har valgt til deres vaudevillefilm. De giver afkald på at udnytte størstedelen af det klassiske filmlystspils træk. Og hvad de sætter i stedet er intet værd. Det samlede resultat ligeså.

Søren Kjørup.

■ DEN GALE DANSKER, 1969. NATIONALITET: Danmark. DISTRIBUTION: ASA Filmudlejning. PRODUKTION: ASA Film Studio. PRODUKTIONSLEDER: Erik Overbye. INSTRUKTØR: Kirsten Stenbæk. MANUSKRIFT: Kirsten Stenbæk og Bent Grasten. FOTO: Carsten Behrendt-Poulsen. KLIP: Anders Refn. MUSIK: Søren Christensen. KOREOGRAF: Vivian Bjarnov Lage. TONE: Jan Juhler, Michael Nielsen, Philip Foss. KOSTUMER: Kirsten Stenbæk, Katrine Stoffregen. DEKORATION: Kirsten Stenbæk, Hans Chr. Enger, Leo Jørgart. REKVISITTER: Jørgen Hinsch. MAKEUP: Åse Tarp. LYS: Preben Nielsen. ASSISTENTER: Eva Hammershøj, Steen Juhler, Freddy Enok Hanson, Jimmy Leavens, P. W. Petersen. MEDVIRKENDE: Peter Steen (RASMUS), Judy Gringer (CHRISTINE), Olaf Nielsen (AKSEL PETERSEN), Ulla Pia (ANNABELLA), Ann-Mari Max Hansen (MADAME HYAZINTHE), Sisse Reingaard (REDAKTØREN), Lars Knutzen (BANKIEREN), Otto Brandenburg (DEN TYSKE OFFICER), Eva Dønné (VICTORIA), Søren Stromberg (SOLDATEN RUDOLF), Birgit Zinn (DEN SØDE SYGEPLEJESKE), Niels Skousen (KAPTJAJNEN), Peter Ronild (DEN TYSKE KAPTJAJN), Annelise Hovmand (DEN FLOTTE DAME), Bent Warburg (OVERTJENEREN), Gitte Reingaard (SERVITRICEN), Søren Fischer (TJENEREN), Neomi Roos (RECEPTIONSDAMEN), Flemming Dyjak (MANDEN DER GRINER), Lotte Olsen (BILLETDAMEN), Bente Graugaard (PIANISTINDEN), Finn Deleuran, Birgitte Heiberg, Susanne Tuxen, Lotte Rothman, Kasper Winding, Hanne Hastrup, Lone Rasmussen, Kaj Sørensens, John Wexoe, Lars Olesen, Vivian Nygaard, Niels Okdal, Camilla Skousen, Mads Pedersen, Niels Ufer. LÆNGDE: 79 min., 2165 m. CENSUR: Rod. DANSK PREMIERE: Imperial 17. 11. 1969 (med »Sejlads« som 12 min. lang forfilm).

PREMIERERNE

Fra 1. november til 31. december 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:

CACTUS FLOWER (Kaktusblomsten), 1969. Instr.: Gene Saks. Medv.: Walter Matthau, Ingrid Bergman, Goldie Hawn. Prem.: Rialto 19. 12. 1969. Udl.: Colosseum 103 min., 2845 m, rød.

THE APRIL FOOLS (Min kone forstår mig ikke), 1969. Instr.: Stuart Rosenberg. Medv.: Jack Lemmon, Catherine Deneuve, Peter Lawford. Prem.: Imperial 8. 12. 1969. Udl.: Athena. Længde: 95 min., 2650 m, rød.

FINDERS KEEPERS, LOVERS WEEPERS (Sexchok), 1968. Instr.: Russ Meyer. Medv.: Anne Chapman, Paul Lockwood, Gordon Westcott. Prem.: Colosseum 24. 11. 1969. Udl.: MGM. Længde: 71 min., 1920 m, gul.

THE GREAT BANK ROBBERY (Og bag dem pifter kuglerne), 1969. Instr.: Hy Averbach. Medv.: Zero Mostel, Kim Novak, Clint Walker. Prem.: Saga 28. 11. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 97 min., 2650 m, rød.

THE GREEN SLIME (Det grønne slim), USA/Japan, 1969. Instr.: Kinji Fukasaku. Medv.: Robert Horton, Luciana Paluzzi, Richard Jaeckel. Prem.: Metropal 22. 11. 1969. Udl.: MGM. Længde: 90 min., 2500 m, gul.

HOT SPUR (Et sexdyr i Texas), 1967. Instr.: R. L. Frost. Medv.: James Arness, Virginia Gordon, Joseph Mascolo. Prem.: Scala, Næstved 1. 12. 1969. Udl.: Scan-American. Længde: 2500 m, uzensureret.

JOHN AND MARY (John og Mary), se anm. i dette nummer.

THE LOST MAN (I ly af mørket), 1968. Instr.: Robert Alan Aurthur. Medv.: Sidney Poitier, Joanna Shimkus, Al Freeman, Jr. Prem.: Kinopalæet 29. 11. 1969. Udl.: ASA. Længde: 122 min., 3090 m, grøn.

MIDNIGHT COWBOY (Midnight Cowboy), se anm. i dette nummer.

MISSION: IMPOSSIBLE VS THE MOB (Manden med dobbeltansigt), 1967. Instr.: Paul Stanley.

Medv.: Peter Graves, Martin Landau, Barbara Bain. Prem.: Colosseum 1. 12. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 86 min., 2360 m, gul.

MOSQUITO SQUADRON (Mosquito-eskadrillen), 1969. Instr.: Boris Sagal. Medv.: David McCallum, Suzanne Neve, David Buck. Prem.: World Cinema 17. 11. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 2465 m, grøn.

SWEET CHARITY (Sweet Charity), 1969. Instr.: Bob Fosse. Medv.: Shirley MacLaine, Sammy Davis, jr., Ricardo Montalban. Prem.: Palladium & Kino, Odense 24. 11. 1969. Udl.: ASA. Længde: 149 min., 3455 m, rød.

VIXEN (Hun-dyret), 1968. Instr.: Russ Meyer. Medv.: Erica Gavin, Harrison Page. Prem.: Vester Bio 10. 11. 1969. Udl.: MGM. Længde: 71 min., 1945 m, gul.

ARGENTINSKE:

LA HORA DE LOS HORNOS (1. del) (Smelteovnenes time), 1968. Instr.: Fernando Ezequiel Solanas/Octavio Getino. Medv.: dokumentarfilm. Prem.: Camera 30. 12. 1969. Udl.: Camera. Længde: 90 min., 2455 m, uzensureret

CANADISKE:

ISABEL (Uberørt), 1968. Instr.: Paul Almond. Medv.: Mark Strange, Genevieve Bujold, Gerard Parkes. Prem.: Alexandra 10. 12. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 108 min., 2980 m, grøn.

DANSKE:

DEN GALE DANSKER – 1969, se anm. i dette nr.

MIG OG MIN LILLEBROR OG BØLLE – 1969. Instr.: Lisbeth & Lau Lauritzen. Medv.: Dirch Passer, Poul Reichhardt, Jesper Langberg, Helge Kjørulff-Schmidt. Prem.: Provinzen 12. 12. 1969. Nygade Teatret, Nora Bio, Merry, Grøndahl, Toftegårds Bio, Triangel, Bio, Lyngby 19. 12. 1969. Udl.: ASA. Længde: 2460 m, rød.

SMIL EMIL – 1969, se anm. i dette nummer.

ENGELSKE:

THE ASSASSINATION BUREAU (Snigmordsbureauet), 1968. Instr.: Basil Dearden. Medv.: Oliver Reed, Diana Rigg, Telly Savalas, Curd Jürgens. Prem.: World Cinema 3. 11. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 110 min., 3015 m, grøn.

BEFORE WINTER COMES (Før vinteren kommer), 1969. Instr.: J. Lee Thompson. Medv.: David Niven, Topol, Anna Karna. Prem.: Alexandra 17. 12. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 107 min., 2995 m, grøn

CARRY ON DOCTOR (Sjette afdeling kalder, hr. doktor), 1968. Instr.: Gerald Thomas. Medv.: Frankie Howard, Sidney James, Kenneth Williams. Prem.: Kino, Nykøbing Mors 21. 2. 1969, Islev Bio 17. 11. 1969. Udl.: Gloria. Længde: 94 min., 2595 m, rød.

CHITTY CHITTY BANG BANG (Chitty chitty bang bang), 1968. Instr.: Ken Hughes. Medv.: Dick van Dyke, Sally Ann Howes, Lionel Jeffries. Prem.: World Cinema 8. 12. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 156 min., 4005 m, rød.

DEADFALL (Gentlemantyven Henry Clarke), 1968. Instr.: Bryan Forbes. Medv.: Michael Caine, Giovanna Ralli, Eric Portman. Prem.: Vester Bio 3. 12. 1969. Udl.: Fox. Længde: 120 min., 2905 m, gul.

DOPPELGÄNGER (Am. titel: JOURNEY TO THE FAR SIDE OF THE SUN) (Rumrejsen bag solen), 1969. Instr.: Robert Parrish. Medv.: Ian Hendry, Roy Thinnes, Lynn Loring. Prem.: Nørreport 28. 11. 1969. Udl.: ASA. Længde: 101 min., 2690 m, grøn.

THE FILE OF THE GOLDEN GOOSE (Sporet fører til Soho), 1969. Instr.: Sam Wanamaker. Medv.: Yul Brynner, Charles Gray, Edward Woodward. Prem.: Nørreport 10. 11. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 2905 m, gul.

ISADORA (Isadora), 1968. Instr.: Karel Reisz. Medv.: Vanessa Redgrave, James Fox, Jason Robards. Prem.: Alexandra 14. 11. 1969. Udl.: ASA. Længde: 138 min., 3590 m, grøn.

THE LIMBO LINE (Frygtens grænser), 1968. Instr.: Samuel Gallu. Medv.: Craig Stevens, Kate O'Mara, Vladék Sheybal. Prem.: Nørreport 5. 12. 1969. Udl.: Globe. Længde: 99 min., 2740 m, gul.

ON HER MAJESTY'S SECRET SERVICE (Agent 007 i hendes Majestæts hemmelige tjeneste), 1969. Instr.: Peter Hunt. Medv.: George Lazenby, Diana Rigg, Telly Savalas. Prem.: Saga + provinsen 18. 12. 1969 (verdenspremiere). Udl.: United Artists. Længde: 3800 m, hvid.

RUN WILD RUN FREE (Fri som vinden), 1969. Instr.: Richard C. Sarafian. Medv.: Mark Lester, John Mills, Sylvia Sims. Prem.: Roxy 20. 12. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 98 min., 2720 m, rød.

FRANSKE:

UN DROLE DE PAROISSIEN (også: DEO GRATIAS) (Tilgiv vi stjæler), 1963. Instr.: Jean-Pierre Mocky. Medv.: Bourvil, Francis Blanche, Jean Tissier. Prem.: Vest-Teatret, Brabrand 5. 12. 1969. Udl.: Fox. Længde: 82 min., 2295 m, rød.

UNE FEMME DOUCE (Barnebruden), se anm. i dette nummer.

LE GENDARME SE MARIE (Hjælp – jeg skal giftes) FR/IT, 1968. Instr.: Jean Girault. Medv.: Louis de Funès, Michel Galabru, Claude Gensac. Prem.: Fotogram, Alborg & Kinografen, Fredericia 26. 12. 1969. Udl.: Regina. Længde: 92 min., 2470 m, rød.

JEFF (Gangsteren Jeff) FR/IT, 1969. Instr.: Jean Herman. Medv.: Alain Delon, Mireille Darc, Georges Rouquier. Prem.: Nørreport 26. 12. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 92 min., 2648 m, uzensureret.

LA SIRENE DU MISSISSIPPI (Den falske brud), se anm. i dette nummer.

LA VOIE LACTÉE (Mælkevejen), se anm. i Kosmorama 94.

ITALIENSKE:

BANDITI A ROMA/ ROMA COME CHICAGO (Morderjagt i Rom), 1968. Instr.: Alberto De Martino. Medv.: John Cassavetes, Gabriele Ferzetti, Nikos Kourkoulos. Prem.: Husum Bio 20. 11. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 2860 m, hvid.

BREAK-UP/L'UOMO DAI PALLONI (Bristepunktet) IT/FR, 1967. Instr.: Marco Ferreri. Medv.: Marcello Mastroianni, Catherine Spaak, William Berger. Prem.: Fasan 1. 12. 1969. Udl.: MGM. Længde: 85 m., 2370 m, grøn.

CADUTA DEGLI DEI/GÖTTERDÄMMERUNG (De lange knives nat), se anm. i dette nummer.

UNA COLT CONTRO TUTTI (også: IL MAGNIFICO TEXANO)/DIEZ HORCAS PARA UN PISTOLERO (Vestens mystiske hævner) IT/SP, 1967. Instr.: Luigi Capuano. Medv.: Glenn Saxon, Barbara Loy, Beny Deus. Prem.: Kinopalæet, Sønderborg 29. 11. 1969. Udl.: Obel. Længde: 96 min., 2990 m, uzensureret.

CORRI, UOMO, ORRI (Flygt mand – flygt), 1968. Instr.: Sergio Sollima. Medv.: Tomas Milian, Donald O'Brien, Linda Veras. Prem.: Palads, Århus 12. 12. 1969. Udl.: Cinema. Længde: ca. 2850 m, hvid.

LA FRECCHIA D'ORO (Den gyldne pil), 1962. Instr.: Antonio Margheriti. Medv.: Tab Hunter, Rossana Podesta, Umberto Melnati. Prem.: Atlantic (efterm.) 20. 12. 1969. Udl.: MGM. Længde: 91 min., 2505 m, rød.

GUNGALA, LA PANTERA NUDA (Tarzanpigen Gungala, den nøgne panter), 1968. Instr.: Roger Rockfeller. Medv.: Kitty Swan, Micaela Gendali Pignatelli, Angelo Infanti. Prem.: Bio, Svendborg 1. 1. 1969, Colosseum 15. 12. 1969. Udl.: Obel. Længde: 2415 m, rød.

UN KILLER PER SUA MAESTA/ZUCKER FÜR DEN MÖRDER (Morderen elsker slik) IT/DBR/FR, 1968. Instr.: Richard Owens. Medv.: Kerwin Mathews, Marilu Tolo. Prem.: Platan 3. 12. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 88 min., 2875 m, uicensureret.

SERAFINO (Serafino, skrupskør med piger) IT/FR, 1969. Instr.: Pietro Germi. Medv.: Adriano Celentano, Ottavio Piccolo, Saro Urzi. Prem.: Camera 11. 11. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 97 min., 2660 m, rød.

SETTE WINCHESTER PER UN MASSACRO/SIETE WINCHESTER PARA UN MASSACRO (7 Winchester til et blodbad) IT/SP, 1967. Instr.: E. G. Rowland (Enzio Girolami). Medv.: Guy Madison, Edd Byrnes. Prem.: Kino, Horsens 30. 6. 1969, Colosseum 3. 11. 1969. Udl.: Obel. Længde: 93 min., 2475 m, gul.

STUNTMAN (Stuntman, professionel vovehals) IT/FR, 1968. Instr.: Marcello Baldi. Medv.: Robert Viharo, Giharo, Gina Lollobrigida. Prem.: Husum Bo 10. 11. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 96 min., 2610 m, grøn.

TEMPO DI CHARLESTON (Knald dem ned) IT/SP, 1969. Instr.: Giulio Diamante. Medv.: Peter Lee Lawrence, William Bogart, Ingrid Schöeller. Prem.: Kino, Odense 25. 8. 1969, Vester Bio 26. 11. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 2715 m, uicensureret.

TEMPO DI MASSACRO (Djangos seksløber er lov), 1966. Instr.: Lucio Fulci. Medv.: Franco Nero, George Hilton, Nino Castelnuovo. Prem.: Kinopalæet, Sønderborg 23. 2. 1968., Colosseum 26. 12. 1969. Udl.: Obel. Længde: 86 min., 2555 m, gul.

TESTA DI SBARCO PER OTTO IMPLACABILI (Helvedet i Normandiet) IT/FR, 1967. Instr.: Alfonso Brescia. Medv.: Peter Lee Lawrence, Guy Madison. Prem.: Kosmorama, Esbjerg 19. 3. 1969, Colosseum 11. 11. 1969. Udl.: Obel. Længde: 2705 m, gul.

UN UOMO E UNA COLT (En mand og en colt), 1967. Instr.: Tullio Demicheli. Medv.: Robert Hundar, Mirkó Ellis, Gloria Milland. Prem.: Kino, Vordingborg 21. 7. 1969, Colosseum 17. 11. 1969. Udl.: Globe. Længde: 84 min., 2340 m, gul.

JAPANSKE:

KIN PING MEH (Begærets blodige pris), 1968. Instr.: Koji Wakamatsu. Medv.: Tomoka Mayama, Rikkyoku Takashima, Kazuko Wakamatsu. Prem.: Vester Bio 26. 12. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 2470 m, uicensureret.

SPANSKE:

99 MUJERES/DER HEISSE TOD/NINETYNINE WOMEN/ DONNE (99 kvinder) SP/TY/ENG/IT, 1969. Instr.: Jesus Franco. Medv.: Herbert Lom, Mercedes Mcambridge, Maria Schell. Prem.: Kino, Fredericia 15. 12. 1969. Udl.: Globe. Længde: ca. 2675 m uicensureret.

TORMENTA SOBRE EL PACIFICO (Tigeren, havets farligste mand) SP/FR/IT, 1966. Instr.: Sergio Bergonzelli. Medv.: Gerard Barry, Genieve Casile, Frank Oliveras. Prem.: Platan 26. 12. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 97 min., 2665 m, rød.

SVENSKE:

JAG ÄLSKAR, DU ÄLSKAR (Jeg elsker – du elsker), 1968. Instr.: Stig Björkman. Medv.: Evabritt Strandberg, Sven Wolter, Agneta Ekman, Dexter Gordon. Prem.: Sollested Bio 26. 6. 1969, Camera 1. 12. 1969. Udl.: Camera. Længde: 90 min., 2475 m, gul.

KÄRLEKENS SPRÅK (Kærlighedens sprog), 1969. Instr.: Torgny Wickman. Medv.: Dr. Inge Hegeler, Dr. Sten Hegeler, Prof. Dr. Sture Cullhed. Prem.: Carlton 24. 11. 1969. Udl.: Dansk-Svensk. Længde: 2805 m, hvid.

69 (Sixtynine) 69 Niogtres, 1969. Instr.: Jörn Donner. Medv.: Sven-Bertil Taube, Ritva Vepsä, Seija Tyni. Prem.: Camera 16. 12. 1969. Udl.: Columbia. Længde: ca. 2325 m, uicensureret.

VESTTYSKE:

VENUS IM PELZ (Venus i pels), 1969. Instr.: Massimo Dallamano. Medv.: Laura Antonelli, Regii Vallée. Prem.: Platan 7. 11. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 2221 m, uicensureret.

TILFØJELSE til premierelisten, Kosmorama nr. 92:

EL DESPERADO (Django, ulven fra Texas), IT 1967. Instr.: Franco Rossetti. Medv.: Andrea Giordana, Rosemarie Dexter, Dana Ghia. Prem.: Kinopalæet, Randers 25. 7. 1969. Udl.: Scan-American. Længde: 2700 m, uicensureret.

DE 10 BEDSTE FILM / 1969

valgt af deltagerne i kosmorama's minikritik

ANDERS BODELSEN:

»Cirkus« (Chaplin)
»De syv samuraier« (Kurosawa)
»Oprøret i Adalen« (Widerberg)
»Himmel og helvede« (Kurosawa)
»Stjålne kys« (Truffaut)
»Den falske brud« (Truffaut)
»Playtime« (Tati)
»Rumrejsen år 2001« (Kubrick)
»Skandalen i Milano« (Pasolini)
»Rosemarys baby« (Polanski)

PER CALUM:

»De syv samuraier«
»Fotomodellen Lola« (Demy)
»Rumrejsen år 2001«
»Oprøret i Adalen«
»Stjålne kys«
»Den vilde bande« (Peckinpah)
»Sheriffen tør – hvor andre tover« (Kennedy)
»Butch Cassidy and the Kid« (Hill)
»Regnbuedalen« (Coppola)
»Mælkevejen« (Bunuel)
Rækkefølgen er tilfældig. Et par fremragende repriser bør nævnes også: »At have og ikke have« (Hawks) og »Cirkus«.

MARTIN DROUZY:

»Balladen om Carl-Henning« (Grønlykke)
»Barnebruden« (Bresson)
»De syv samuraier«
»Fotomodellen Lola«
»Himmel og helvede«
»Mælkevejen«
»Mænd uden håb« (Jancso)
»Oprøret i Adalen«
»Playtime«
»Rosemarys baby«
Alfabetisk rækkefølge.

ØYSTEIN HJORT:

»Damerne fra boulogneskoven« (Bresson)
»De syv samuraier«
»Himmel og helvede«
»Midnight Cowboy« (Schlesinger)
»Mælkevejen«
»Oprøret i Adalen«
»Playtime«
»Rumrejsen år 2001«
»Skandalen i Milano«
»Stjålne kys«
Alfabetisk rækkefølge.

NIELS JENSEN:

»Easy Rider« (Hopper)
»De syv samuraier«
»Fotomodellen Lola«
»Hvis ...« (Anderson)
»Mælkevejen«
»Oprøret i Adalen«
»Playtime«
»Skandalen i Milano«
»Balladen om Carl-Henning«
»Kys til højre og venstre« (Roos)

FREDERIK G. JUNGENSEN:

»Damerne fra boulogneskoven«
»Hjertet er en ensom vandrør« (Miller)
»Kaktusblomsten« (Saks)
»Midt i en jazztid« (Thomsen)
»Oprøret i Adalen«
»Playtime«
»Rosemarys baby«
»Rumrejsen år 2001«
»De syv samuraier«
Alfabetisk orden. Da udvalget af nye film i 1969 var slojere end i de to foregående år nævnes kun ni film. Den 10. kunne være »Hvis ...« eller »Mænd uden håb«, men jeg foretrækker re-premieren på »Cirkus«.

HENNING JØRGENSEN:

»Barnebruden«
»De syv samuraier«
»Fotomodellen Lola«
»Hvis ...«
»Mælkevejen«
»Oprøret i Adalen«
»Rosemarys baby«
»Rumrejsen år 2001«
»Skandalen i Milano«
»Stjålne kys«
Alfabetisk orden.

PHILIP LAURITZEN:

»Barnebruden«
»Chelsea Girls« (Warhol)
»Den vilde bande«
»De syv samuraier«
»Mælkevejen«
»Oprøret i Adalen«
»Playtime«
»Rumrejsen år 2001«
»Smelteovenenes time« (Solanas)
Jeg kan ikke komme i tanke om en 10. film, de her nævnte 9 film er dem, der har optaget mig mest i årets løb.

POUL MALMKJÆR:

Rækkefølgen er, ligesom hovedparten af årets film, ligegyldig.
»De syv samuraier«
»Mælkevejen«
»Rumrejsen år 2001«
»Oprøret i Adalen«
»Playtime«
»Himmel og helvede«
»Rosemarys baby«
»Stjålne kys«
»Hvis ...«
»Balladen om Carl-Henning«
– for slet ikke at tale om »Jalsaghar« på TV.

IB MONTY:

»Rumrejsen år 2001«
»Playtime«
»Mælkevejen«
»Fotomodellen Lola«
»Stjålne kys«
»Oprøret i Adalen«
»Den vilde bande«
»Damerne fra Boulogneskoven«
»Bullitt« (Yates)
»Butch Cassidy and the Kid«
Relativ tilfældig rækkefølge.

MORTEN PIIL:

»Stjålne kys«
»Den falske brud«
»Rosemarys baby«
»Playtime«
»Oprøret i Adalen«
»De syv samuraier«
»Fotomodellen Lola«
»Hjertet er en ensom vandrør«
»Balladen om Carl-Henning«
»Engel med morderhånd« (Black)

JØRGEN STEGELMANN:

»Playtime«
»Rumrejsen år 2001«
»De syv samuraier«
»Rosemarys baby«
»Damerne fra boulogneskoven«
»Den falske brud«
»Fotomodellen Lola«
»Hemmeligt ritual«
»Oprøret i Adalen«
»Hvis ...«

blå bog

JOHN ERNST (f. 1937), har siden 1964 skrevet artikler og anmeldelser til Kosmorama samt i 1967 for Filmmuseet skrevet pjecen »Benjamin Christensen«. Blev i

1968 knyttet til Politisk Revy som filmanmelder. John Ernst var i 1966-67 elev på film skolens instruktør linje og han har tidligere instrueret en række undergrunds-film . . . **POUL MALMKJÆR** (f. 25. 9. 1934), programsekretær i Danmarks Radio-TV, Teaterafdelingens filmsektion. Har tidligere været ansat på Det danske Filmmuseum samt været medredaktør af Kosmorama. Har sammen med Ove Brusendorff udgivet bogen »Erotik i filmen« samt fungeret som leksikon-

medarbejder, oversætter og forlagskonsulent. Er bestyrelsesmedlem i »Sammenslutningen af danske Filmkritikere« . . . **PETER SCHEPELERN** (f. 1945), har studeret filmkundskab ved Københavns Universitet og blev i fjor exam. art. . . **CHRISTIAN BRAAD THOMSEN** (f. 1940), journalistelev på Århus Stiftstidende indtil 1963, fyret fra B. T. i 1967 (hvor Braad Thomsen fungerede som filmanmelder), var samme år en kort periode ansat som PR-mand på Filmfonden.

Chr. Braad Thomsen har været en flittig bidragsyder til diverse aviser samt filmtidskrifter. Fra 1967 til 1969 var han elev på Filmskolens instruktør linje, og hans afgangsfilm »Revolution« skal i april vises på festivalen i Oberhausen . . . **BØRGE TROLLE** (f. 23. 4. 1917), fik sin interesse for film vakt af Karl Roos i slutningen af fyrrerne, har siden 1959 været filmanmelder på SF-bladet. Børge Trolle er en flittig festivalgæst, har holdt forelæsnings om dansk film samt om Carl Th.

Dreyer i Wiesbaden, Budapest og Prag og herhjemme på flere skoler. For Gyldendal har Børge Trolle foreløbig skrevet tre bind af »Eventyret om filmen«, og han bidrager fast som filmskribent til bladet »Metal« . . . **ALBERT WIINBLAD** (f. 1932), har studeret litteratur ved Københavns Universitet og har gennem en årrække skrevet kronikker i diverse dagblade, foruden anmeldelser og artikler til Kosmorama. Er siden 1969 knyttet til Frederiksborg Amts Avis som filmanmelder.

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

	Anders Bodelsen	Per Calum	Martin Drouzy	Øystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piil	Jørgen Stegelmann
Mælkevejen (Buñuel)	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★	★★
Den falske brud (Truffaut)	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★	★★	★★★★	★★	★★★★	★	★★★★	★★★★
Midnight Cowboy (Schlesinger)	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★	★	★★★★	★★★★	★
Kaktusblomsten (Saks)	★★	★★		★★	★★	★★★★		★		★★★★	★	
John og Mary (Yates)	★★	★★	★★	★	★	★	★		★★	★★★★	★	
Vestens hårde halse (Leone)			★★	★	★	●	★	★★★★		●	★★★★	
Smil Emil (Høm)	●	★	★	★	★★	★★	★★★★	★★	★	●	★★	●
De lange knives nat (Visconti)	★		★★	●	★★	●	★★	★		★	★	★★
Min kone forstår mig ikke (Rosenberg)	★			★	●	★		★		★	★★★★	
Smelteovnenes time (Solanas)	★	●	★★	●	★	★		★★★★	★★	●		
Bristepunktet (Ferreri)			★				●			●	★★★★	★
Gangsteren Jeff (Herman)	★★			●	★★	●		●			★★	
Rumrejse bag solen												★
Sweet Charity (Fosse)		★		●		★	★			●	★★	★★
More (Schroeder)			★			★	★	●		●	★★	
De ubesejrede (McLaglen)						★	●	★		★★		●
Latter i mørket (Richardson)						★	●			★	★	
I ly af mørket (Aurthur)	★	★										●
Jeg elsker - du elsker (Björkman)	★			★	★	●				●		●
- og bag dem pifter kuglerne (Averback)		★			●	★	●			●		★
Slå til! Min skat (Kent)						●	●	●	★★	●		
Broen ved Remagen (Guillermín)		●		●	★	●						
Kærlighedens sprog (Wickman)							●	●		★		
Überørt (Almond)	●		●			★	●			★		
Chitty Chitty Bang Bang (Hughes)					●	●	●			★		★
Agent 007 (Hunt)	●				●	●	●	●		●		
Begærrets blodige pris (Wakamatsu)	●					●						
Fri som vinden (Sarafian)	●	●				●						
Kys aldrig en fremmed (Sparr)	●	●			●	●	●					
69 (Donner)	●					●	●	●				

16.årg. februar 70

kr.6.00

