

6 Bag denne nyskabelse inden for (af) westerngenren ligger imidlertid en generel opfattelse af *kunstens »natur«* (dvs. mål/funktion), i fuldstændig modstrid med den ovenfor skitserede gennemsigthedsæstetik, en opfattelse, der væsentligst ser kunstens opgave som en formrealisation modsat den gennemsigtige stoforientering.

Kunstens mål er således ikke at fremlægge en erkendelse, men derimod at fungere som erkendelsesform, hvis resultater følgelig bliver af en primært sproglig, eller rettere metasproglig karakter; man laver altså spaghetti-westerns i samme forstand, som Delacroix malede for at lave billeder. At denne opfattelse ligger til grund for skabelsen af spaghetti-westerns, lader sig umiddelbart aflæse ikke blot i optagetheden af billedernes formelle indhold, men også i interessen for de af billedets kvaliteter, som direkte afhænger af kameraets positioner/indstillinger og optageforhold (f. eks. lyset). Dette træk spores også tydeligt i den bevidste negligering af det klassiske handlings- (spændings-) forløb til fordel for skildringen af filmens metakvaliteter, der i billedets definition af sig selv som billede tillige forstås som kvaliteter i sig selv.

7 Anbefalelsesværdige spaghetti-westerns: »En dollar pr. hoved«, »Døden til hest«, »Den gode, den onde og den grusomme«, »Gringo desperados«, »Manden med de sorte støvler«, de to første Django-film, dvs. dem med Franco Nero.

VESTENS HÅRDE HALSE

I den nye western af Sergio Leone, »Vestens hårde halse«, sporer man tydeligt en tiltagende objektivisering i spaghetti-instruktørernes intentioner, derved at filmene i stadig stigende grad insisterer på at blive oplevet ud fra andre referencerammer end den amerikanske traditions. I sin altoverskyggende billedinteresse kan »Vestens hårde halse« ses som et forsøg på at fremlægge disse tilgrundliggende referencer: den er næsten en pædagogisk indføring i den europæiske westerns æstetik, hvor målet er at lave film og altså ikke historier, handlinger o.s.v. Karakteren af »Vestens hårde halse« er således en logisk konsekvens af denne æstetik, thi en film består af billeder, og ønsker man at lave en »filmorienteret« film, laver man en film, som fremviser sin egen beskaffenhed som billedets.

Denne tone slås an allerede i åbningssekvensen: tre banditter ankommer til en lille jernbanestation midt i det ørkenliggende landskab. Mens de venter på toget, dvæler kameraet ved alt, hvad de foretager sig, eller rettere ikke foretager sig: læner sig op ad en stolpe, støtter sig til et vandtrug, sidder i en stol, mens man i en amerikansk western kunne have ventet en skildring af deres ivrige forberedelser (gå i

dækning, aftale planer, etc.). Og ustandseligt zoomes der ind på ansigterne, som med deres fraværende udtryk giver en fornemmelse af en tilfældighed i deres tilhørsforhold som objekter til denne film. Ved den fjerne lyd af toget placeres banditterne som personer i et handlingsmønster: i et kort klip ser man én af dem tage ladegreb på Winchesteren med et pludseligt og overdrevent smæld, som i forbindelse med klipets koncentrerede udstrækning og bevægelsens voldsomhed spænder billedets udtryk til det yderste. Det er bristefærdigt af et hysteri, der aldrig bryder gennem overfladen, men som derfor opleves så meget desto voldsommere.

Billedforløbet føres videre som en handlings billedrække ved et klip til en anden af banditterne, som rejser sig fra sin stol og begiver sig skråt over den store svellebelagte plads foran stationsbygningen, samtidigt med at kameraet foretager en bevægelse langs den ene akse i det vandrette, todimensionale koordinatsystem, hvori personen bevæger sig diagonalt fra punktet (0,0), som udgøres af stolen, og hvis ene akse er parallel med pladens kant. Under denne bevægelse forandres synsvinklen fra »lav« til »overskuende«, hvorved der som en funktion af disse tre bevægelsesretninger opleves en cirkel- eller spiralbevægelse, som yderligere påpeges af en skæbnetungt knirkende vindmølle for enden af pladsen.

Skiftet i kameravinkel gør således brug af de to traditionelt romantisk anvendte synsvinkler »lav« og »høj«, således som det ses hos henholdsvis Lundbye og Rubens, hvor den første udtrykker den stemningsmæssige dvælen ved motivet (se billederne), den sidste det følelsesfulde i voldsom forstand. Ved kameravinklens forskydning opefter engageres man således i muligheden af en forestående kamp gennem det pludselige engagement i selve rummet. Træk af den samme bevægelse – blot i vandret plan – ses i filmens slutsekvens i det endelige opgør. Fænomenet er ikke

ukendt: den netop nævnte slutsekvens er ækvivalent med slutsekvensen (også det endelige opgør) i »Døden til hest«, mens bevægelsen i sin fuldstændige spiralform tidligere er set i den amerikanske western »Blue«, hvor bevægelsesretningen også måles relativt til et stort, udstrakt plan, en flod, og centeres i stadig større afstand om den døende hovedperson i floden. Den store plads foran stationsbygningen opleves kun som værende bygget for at tjene denne bevægelse; uden denne bliver konstruktionen meningsløs, hvilket er et træk, som generelt kendetegner spaghetti-westerns: bygninger etc. er ikke konstruktioner, filmens medvirkende betjener sig af, de er udelukkende til som billedelementer (se billedet af stationsbygningen).

At jeg trækker denne sekvens frem, er ikke blot fordi den er typisk for filmen som helhed, men tillige fordi den instruktivt viser, hvorledes fortællingen ligger i fotograferingen og langt mindre i replikker.

Og at replikkerne oftest er sparsomme, er udtryk for en bestemt opfattelse af sproget, hvilket dybere set kommer til at betyde af kunsten som sprog. Skal man nemlig tyde sproget som kulturelement, ser man den fragmentariske samtale yderligere eksplificeret i arkitekturen, som dels ligger spredt i landskabet, dels endnu befinder sig på byggestadiet. Men det er klart, at en sådan sprogtilstand ikke kan være virkelig, thi selve filmens eksistens forudsætter eksistensen af et meningsfuldt sprog mellem personerne: hvorledes skulle ellers tilstedeværelsen af en historie forklares? Det nødvendige sprog er imidlertid talt før filmens begivenheder og udgør derfor det sproglige univers, som iboende er til stede i filmen, således at vi har et billede af kunstens funktionsmåde: kunsten fungerer som sprog og ikke som dette sprogs empiriske indhold, idet filmen i spaghetti-westerns påtager sig sprogets rolle, samtidig med at den *tillige* er det sprog, tilskueren aflæser. Skulle man føre tolkningen



Fra åbningssekvensen. En af banditterne foran stationsbygningen, der i kraft af sin manglende funktionalitet og volumen reduceres til billedelement. Inden for et par jernbaneskiner ført ind midt på gulvet. Husmuren og svellerne angiver aksernes retning i det nævnte koordinatsystem.

igennem, kunne man sige, at det sproglige univers i kraft af sin uafælighed (p.g.a. manglende manifestationer) ikke blot tidsligt ligger før filmen, men også strukturelt ligger som baggrund for manifestationen, hvorfor man i spaghetti-westerns finder en opfattelse af sproget som en på forhånd givet struktur. Dette kunne i hvert fald yderligere forklare, hvorfor man ikke i europæiske, men kun i amerikanske westerns møder en overflod af »kvikke« bemærkninger, vittigheder, etc., idet den amerikanske western således implicit skulle arbejde med en traditionel humanistisk model, efter hvilken sproget skabes i og med dets individuelle manifestationer som kultur.

På alle måder er »Vestens hårde halse« altså en traditionel spaghetti-western, blot med det særlige moment, at genrens tendenser her bevidstgøres. Traditionelt europæisk er således også det politiske indhold, f. eks. holdningen til borgerskabet, hvis medlemmer skildres som plumpe, grimme og, set i forbindelse med helten, indskrænkede. Inden for filmens rammer forsvares denne fremstilling gennem den implicite påstand, at borgerskabets værdier frembringer mennesker af denne nedrige og foragtelige karakter. Som eksempel på denne generelle påstand kan nævnes scenen, hvor en familie massakreres: de tre skydes ned som dyr i deres underlegenhed, kun den mindste dreng, som i sin uskyld endnu er upåvirket af de borgerlige værdier, dør uden at en sondring mellem ham og morderne bringes til udtryk. Et andet eksempel: jernbanekongen fremstilles som krøbling ganske simpelt, fordi hans væsen er forkrøblet. Da han ligger dødeligt såret på vej ned i et vandhul, afsløres den manglende afstand mellem hans eksistens som menneske og hans primitive ophav, der i urtiden var kravlet på land.

Interessant er også skildringen af skurkenes håndlangere, der ikke er helt som i andre spaghetti-westerns, hvor distinktionen mellem helte, banditter og håndlangere dårligt lader sig aflæse. I »Vestens hårde halse« ser man den sidste gruppe skildret som afstumpede voldsmænd.

Særlig bemærkelsesværdigt er det, at Henry Fonda har en rolle – endog som skurk. Hans tilstedeværelse er imidlertid uheldig: dels er han dårligt valgt som type, dels afslører han – f. eks. i sengeskenskvinden med Claudia Cardinale – sin fuldstændigt manglende forståelse af den europæiske westerns væsen.

Troels Wørsel

■ C'ERA UNA VOLTA IL WEST (VESTENS HARDE HALSE), 1968. DISTRIBUTION: Euro International (NB: uden for Italien distribueret af Paramount under titlen »Once Upon a Time in the West«). PRODUKTION: Rafran Cinematografica-San Marco Film. EXECUTIVE PRODUCER: Bino Cicogna. PRODUCER: Fulvio Morsella. SUPERVISOR: Ugo Tucci. PRODUKTIONSLÆDER: Claudio Mancini. INSTRUKTØR: Sergio Leone. MANUSKRIFT: Sergio Leone og Sergio Donati efter fortælling af Dario Argento, Bernardo Bertolucci, Sergio Leone. CHEF-FOTOGRAF: Tonino Delli Colli. FARVESYSTEM: Technicolor. FORMAT: Techniscope. ARKITEKT: Carlo Leva. KOMPONIST/DRIGENT: Ennio Morricone. TONE: Claudio Maielli. KOSTUMER: Carlo Simi. INSTRUKTØRASSISTENT: Giancarlo Santi. MEDVIRKENDE: Henry Fonda (FRANK), Claudia Cardinale (JILL McBAIN), Jason Robards (CHEYENNE), Charles Bronson (HARMONICA), Frank Wolff (McBAIN), Gabriele Ferzetti (MORTON), Keenan Wynn (SHERIF), Paolo Stoppa (SAM), Marco Zuanelli (WOBBLES), Lionel Stander (BARTENDER), Jack Elam (KNUCKLES), John Frederick (MEDLEM AF FRANKS BANDE), Woody Strode (STONY), Enzo Santanello (TIMMY). LÆNGDE: 165 min. DANSK LÆNGDE 135 min., 3690 m.

FILMPRODUKTION I SVERIGE

EN DOKUMENTATION AF FLEMMING BEHRENDT OG PHILIP LAURITZEN

Det er karakteristisk for den debat, der med stigende intensitet føres omkring filmfondens virksomhed, at den ikke får mange bidrag fra de mest implicerede: instruktørerne, producenterne og lovens administratorer. Kun biografdirektørerne ytrer sig ofte om filmfonden, men de højsttalende af dem synes desværre at have lagt sig fast på meget få forudsætninger og at have et utopisk sigte: en genoprettelse af tingenes tilstand før TV's opkomst.

I Sverige, hvor filmbranchen i øvrigt har et intensivt samarbejde med TV, er det anderledes. Filminstitutts direktør Harry Schein har et ikke helt lille kulturpolitisk forfatterskab bag sig, og han ytrer sig gerne, arrogant og intelligent om sine veksellende synspunkter på den aktuelle situation. Men heller ikke producenterne er mundlamme. Direktøren for Svensk Filmindustri, Kenne Fant, har inden for halvandet år udgivet to bøger, og at interviewe Sandrews direktør, Göran Lindgren, er en fornøjelse, som vi af pladmæssige hensyn kun delvis kan give Kosmoramas læsere del i, men hans diskussion af distributionsproblemet vil blive taget op i et kommende nummer af Biografbladet i sammenhæng med de svenske planer om kommunale biografer.

Disse svenske tilstande kan imidlertid forklares ved andet end personligheder. Den svenske filmordning er nemlig ikke en myndighedsgennemført lov, men en tosidig aftale mellem filmbranchen og det offentlige, indgået i 1963 efter Harry Scheins forslag og revideret første gang i 1968. Efter denne aftale er Filminstitutts direktør forlenet med en udøvende og ikke blot begrænset administrativ magt. Han er således i praksis enerådende i afgørelsen af, hvilke filmprojekter, instituttet skal engagere sig i. Det er derfor ikke underligt, at mens vor hjemlige filmfondsdirektør højst kan vække forargelse med sin taktiske adfærd, lægges Harry Schein for had i visse dele af den svenske filmdebat. Tonen i denne debat kan illustreres med et citat fra Scheins oversigt over den svenske filmproduktion i instituttets beretning for året

1968/69. Efter til sin fordel at have sammenlignet året med 1962 slutter Schein: »En sammenligning som ovenfor skitseret taler sit eget sprog. Dette sprog har dog intet tilfælles med det sprog, som anvendes af de tilsyneladende seriøse skribenter, som i den svenske filmdebat sætter spørgsmålstegn ved filmreformens betydning for den svenske filmkunsts udvikling. Det er beklageligt – og destruktivt – med disse sprogvanskeligheder.«

På grundlag af Kenne Fants to bøger: »Svensk film på väg« (PAN/Norstedts, Stockholm 1968, 116 s.) og »Skall vi sluta filma, Olof Palme?« (Norstedts Forlag, Stockholm 1969, 200 s.) og interviews med Göran Lindgren, Harry Schein og Carl Henrik Svenstedt (kritiker ved Svenska Dagbladet, kortfilm-instruktør og med i ledelsen af Filmcentrum) vil vi i det følgende belyse tre forhold: Filminstitutts indirekte indflydelse på produktionen gennem støtteanordningerne, instituttets direkte indflydelse som (med)producent og den alternative distributions- og derigennem produktionsform, det nydannede Filmcentrum er udtryk for.

FILMAFTALEN

Svenska Filminstitutts midler stammer fra en 10 procents billetafgift (noget bevillingssystem har man aldrig haft i Sverige). Disse penge – ca. 15 mill. sv. kr. om året – fordeles i seks fonder: A-fonden på 20 % udbetales til producenterne af de svenske langfilm i direkte forhold til disses bruttobilletindtægter. B-fonden på 20 % anvendes til kvalitetsbidrag, uddelt af en jury på 6 »af filmbranchen helt uafhængige filmbedømmere« plus direktøren som formand. C-fonden på 10 % anvendes til tabsudligning for de film, som har fået kvalitetsbidrag. D-fonden på 5 % går til PR for branchen, og E-fonden på 30 % anvendes til instituttets drift, kunstnerisk og teknisk uddannelse, pædagogisk og filmhistorisk virksomhed og til direkte støtte af kortfilm og børnefilm. Endelig er den i 1968 nyindrettede F-fond på 15 % en garantifond, der uden kvalitetshensyn støtter tabsgivende svenske spillefilm.