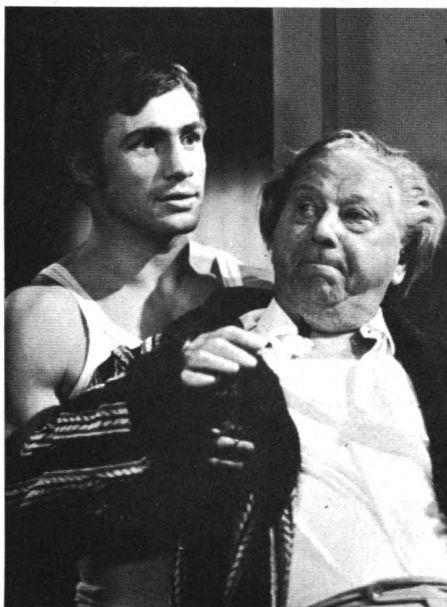


Det er karakteristisk, at det er de komplerede konstruktioner, der ikke lykkes for Edward Fleming; de stikker af fra helheden som en rød sodavand i Valhal. Derom senere.

»- og så er der bal bagefter« er bemærkelsesværdig alene derved, at den går ind for sine personer og at den siger, at disse personer i og for sig er for gode til det miljø, de bevæger sig i. Jeg kan ikke tyde skildringen af teaterforeningernes bestyrelsesmedlemmer eller hotelfolkene anderledes. De beskrives som sure, mistroiske, ensporede, forfængelige eller hovne, vel at mærke enten sure eller mistroiske eller ensporede etc. De ejer ikke - som Fru Emma og hendes trup - alle disse lyder plus nogle flere, som sammen med deres dyder gør dem til levende mennesker, man gider interessere sig for. De skildres som indskrænkede, og det er vel næsten det værste, man kan være, når man skal møde kunsten, hvad enten den kommer til udtryk hos Fru Emma eller hos Fru Gad. Man skal vist helt tilbage til Ole Palsbo for at finde en instruktør, der giver sig af med at skildre en usympatisk side af provinsen. Det er måske en af grundene til, at filmen er gået så relativt ringe i København. Apropos, så ser det for mig ud som om man fra distributørsiden har gjort en del for at forringe filmens chancer over for publikum. Premieredatoen og -biograferne var valgt uden det store overblik, og de færreste gav filmen chancen for at overleve TV's jule- og nytårskonfetti. Men det er en anden historie.

Med mit ringe kendskab og forhold til de såkaldte folkekomedier tør jeg hævde, at »- og så er der bal bagefter« ikke er nogen folkekomedie. Hvis jeg har skønnet rigtig, er det især fordi filmen gang på gang går på tværs af folkekomediens persontegning. Et enkelt eksempel er nok: Chr. Arhoffs figur. De fleste ved, hvad han står for i den danske folkekomedie. Edward Fleming bryder ind i skemaet og får en ny figur frem, en pirrelig, ældre og meget ensom homoseksuel skuespiller. Som de øvrige medlemmer af truppen er han grinagtig, når han er naragtig, og hans stereotype forfølelsesteknik overfor de lokale unge mænd er til at le ad. Men Edward Fleming lader kameraet blive på Arhoffs ansigt længe efter, at flirten er opløst, og den unge mand er gået, og så er der pludselig ikke noget at le ad. Det er i øvrigt en god pointe at lade Arhoff spille Arhoffsk i den skabskomedie, tournéen opfører på scenen.

Der er så mange toner af realisme i filmen, at de få farceindslag falder ved siden af. De bliver for komplicerede i den enkle historie, og som nævnt i indledningen virker de påklistede - måske er de tænkt som »højdepunkter«. Eksempel 1: Den første scene med Birgitte Federspiel, der taber madvarerne for fødderne af tjeneren, er motiveret. Den efterfølgende, hvor hun fumler videre med maden på trappen, kører tomgang på forrige scenes overraskelsesmoment. Scenen kan ikke engang spilles hjem. Eksempel 2: Fru Emmas bersærkerang i korridoren uden for chaufførens værelse. Hele sekvensen synes ubegrundet. Vi har ikke fået meget at vide om hendes forhold til den unge elev, og hendes skuffelse over, at det blev den forkerte mø, der endte i chaufførens seng, kan ikke være så voldsom, at den fører til et så afgørende brud med hendes normale adfærd. Det kan ikke være tanken om rutebilen, som



Tom Bogs og Christian Arhoff i Edward Flemings debutfilm.

hun nu ikke kunne få billigt, og det kan slet ikke være moralsk forargelse, selv om hendes lille sidebemærkning på færgen om den »dårkelige opførsel« kunne antyde det. Den er blot en sølle hævn. Antager vi, at hendes raseri havde været motiveret, så havde det til gengæld ikke motiveret, at en opringning fra en søvnløs hotelgæst kunne alarmere to betjente, to Falck-reddere (?) og to hvidklædte plejere fra det nærmeste hospital. Intet begrundes, at situationen skal udvikle sig, som den gør, og da elementerne i den ikke er gennemført absurde, må de være ment som farce. De fungerer blot ikke i sammenhængen.

Edward Fleming har udtalt sig negativt om kamerabevægelser, og det må man tage til efterretning. Men samtidig kan man ikke sige sig fri for en følelse af, at flere dialoger ville have vundet i lethed med små panoreringer i stedet for som nu at blive tynget af klip på replikker og reaktioner og nye replikker etc. Det føltes især i den store spisekom sammen på hotelværelset og i den langt senere sekvens omkring planlægningen af det optimale møde mellem de to elskende.

»- og så er der bal bagefter« fortæller så enkelt som muligt om Fru Emma, rejsende i teaterkunst, om hendes personale og om afsætningsvanskelighederne; mere om disse sidste end om varens kvalitet. Fru Emma holdes især i filmens første to tredjedele i filmens centrum med velmotiverede konflikter og problemer, der får hende til at fremstå som moderen, hønen, primadonnaen, der som en italiensk film-mama bruger alle kneb for at få det, som hun vil, med sin familie. Hun er til stadighed optaget af jagten på engagementer, hotelvrøv, regnskaber og først og sidst orddueller, der for største partens vedkommende er rigtige i den forstand, at de i originalitet sjældent løfter sig over lynhøjde. I den sidste tredjedel er det dog som om en del af opmærksomheden flyttes fra Fru Emma til hendes personale, hvad der gør, at hendes død ikke får helt den følelsesmæssige ladning, scenen lægger op til (planerne for den kommende sæson, personalet, der har travlt med at samles om hende, eleven, der både hos Fru Emma og hos Fleming er smukt »ude af billedet«). Hun dør bare, og der klippes straks bort.

Det er betegnende for filmens 'rigtige' tonefald, at alle de medvirkende fungerer i helheden, og at de i spillepassagerne netop 'spiller' bedre, end man er vant til at se det. Samtidig er de typevalgt med omtanke og med foragt for de båse, andre har placeret dem i.

Lyden er forfærdelig.

Poul Malmkjær

■ - OG SA ER DER BAL BAGEFTER, Danmark 1970. DIST.: Europa Film. P-SELKAB: Novaris Film. P: Peer Guldbrandsen. P-LEDER: Palle (= Palle Schnedler-Sørensen). INSTR./MANUS: Edward Fleming. FOTO: Henning Camre/ASS.: Alan Ashton FARVE: Eastmancolor. LYS: Henning Larsen/ASS.: Werner Olsen, Willy Johansen. KLIP: Edith Nysted. ARK: Niels Wangberg. MUSIK: Sven Gyldmark. TONE: Jarno Dupont, Torben Øksnebjerg. KOST.: Svein Pieler/ASS.: Ulla Astrøm. INSTR.-ASS.: Trine Hedman. MEDV.: Mime Fønss (FRU EMMA), Birgitte Federspiel (ASTRID, SKUESPILLERINDE), Else Højgaard (HERTHA, SKUESPILLERINDE), Benny Hansen (REGISSØR og CHAUFFØR), Hanne Borchsenius, Anna Louise Lefevre, Christian Arhoff, Henrik Wiehe, Einer Federspiel, Ole Guldbrandsen, Erling Schroeder, Karl Stegger, Tom Bogs, Holger Perfort, Poul Wøldike, Solveig Sundborg, Peer Guldbrandsen. LÆNGDE: 90 min. (stopur). CENSUR: Rød. PREM.: 18.12.1970 - Grøndal, Merry, Nora, Triangel Toftegaard, Bio Lyngby, Rønne Bio.

LØGNEREN

Det er ikke vanskeligt at gøre sig klart, hvorfor »Løgneren« er blevet en så dræbende kedsommelig film: Knud Leif Thomsen er slet ikke filmkunstner, - og det hvad enten man lægger tryk på film- eller på -kunstner. Han kan ikke udtrykke sig i billeder, og det han har at sige forekommer uendelig lige-gyldigt og privat.

Hverken Knud Leif Thomsens enkelte billeder eller hans billedforløb formår at holde interessen fangen, hvor gennemtænkte de så end tager sig ud, for hvad nytter det at man kan lave »smukke« og komplicerede billeder som det, hvor Johannes spiser med ryggen til Annemari, mens lampen spejler sig i et billede på stuens bagvæg, når billedet ikke udtrykker noget, når det kvæles i snak, og når dette slappe Bergman-efterlignende billeder kontrasteres med en række helt stilløse billeder, der igen undertiden kontrasteres med pasticher efter den overstrømmede moderne billedstil (»Manden der tænkte ting«) med dens helt rene *en face*- eller profilkompositioner.

Måske er Knud Leif Thomsen dog selv klar over, at han ikke kan udtrykke sig i billeder, for som allerede antydet kvæler han ethvert tilløb til billedfortælling i lyd. Selv ting, som publikum - i hvert fald med lidt god vilje - nok kan se selv, bliver tværet ud med replikker: »Mener De de graner, som de selv har ladet plante?« - jamen vi har for længst både af repliksammenhængen og af den virkelig meget udmærkede Frits Helmuths minespil forstået, at granfældningen kun er et stykke beskæftigelsesarbejde. Og så er der alle de gange, hvor Johannes fortæller Pigo, at enten den eller han selv ikke har det så godt, hvilket vi ellers heller ikke har svært ved at få øje på. Eller den værste: »I dag stråler solen, Pigo!« Selv om det måske ikke ligefrem er strålende sol, der kommer ind igennem vinduet, hvorfra replikken siges, så er det dog noget, vi allerede har mere end anet.

Men til alle de overflødige bemærkninger og hele den rivende replikstrøm, der skærer hele redeligheden ud i pap for os (uden at vi dog fornemmer, at vi kommer særlig tæt på nogen af personerne af den grund), kom-

mer så alt det andet, der er blevet læsset på lydbåndet: en uendelig kværnen af »klassisk musik« (som det vel må hedde i denne forbindelse), der ret skal vise, hvor »kulturel« denne film er (kun 2.-satsen af Bartoks tredje klaverkoncert – hen mod slutningen – forekommer at være et godt og nogenlunde originalt valg), – og endelig en til tider fuldstændig absurd udpenslet reallyd: der kan ikke ske den mindste lille bevægelse i billedet, uden at det rasler og knirker og hvisler og knitrer, – selv den lille hundeslæde lyder som kastagnetter, da Johannes putter den i lommen (på baggrund af hvor meget der i øvrigt er gjort ud af lydsiden, kan man jo så undre sig højlig over at Niels Hinrichsen er blevet så elendig eftersynkroniseret – med en helt falsk stemme – som Oluf).

På ét punkt kan man ganske vist rose Knud Leif Thomsen: der er virkelig overensstemmelse mellem form og indhold i hans film, thi lige så banal hans form er, lige så banale er de ting, han udtrykker (eller de bliver det i hvert fald i denne udformning). Klarest kommer dette måske frem i scenen i kirken mellem Johannes og ingeniøren: efter at de længe har lagt op til det, kommer pludselig det forudsete billede af de to ansigter over for hinanden med Johannes på hvid baggrund og ingeniøren på sort; man når lige at tænke, at nu kommer den replik, man har ventet på, og så kommer den også: »Sig mig – øh – tror De?« Mere fortærsket kan det ikke gøres, og noget mere perspektivløst og falsk end det »ideologiske« opgør mellem de samme to senere i filmen kan man næppe heller forestille sig: »Det må være rart at have sådan en lille rød bog, der kan fortælle én hvad der er rigtigt og hvad der er forkert!« »Ved De hvad De er – øh – De er reaktionær!« Trist at netop sådanne ting – sammen med det gådefulde og umotiverede selvmord til sidst – har været blandt de ændringer i forhold til Martin A. Hansens roman som »hensynet til et andet medium har forekommet at berettige«.

»Vi kan ikke blive ved med at sidde her til ingenting,« lyder en af filmens sidste replikker. Hørt, hørt! fra tilskuerpladserne. Man forstår dem, der udvandrede af ked-somhed. *Søren Kjørup*

■ LØGNEREN, Danmark 1970. DIST: Warner & Constantin. P-SÆLSKAB: Nordisk Films Kompagni/Rialto Film/Medarbejderpuljen. P-LEDERE: Carsten Grønberg, Bo Christensen/ASS: Hans Christensen, Hanne Krebs. INSTR/MANUS: Knud Leif Thomsen. EFTER: Martin A. Hansens roman »Løgnere«. FOTO: Claus Loof, Henning Camre/ASS: Uffe Thomsen, Michael Christensen. SUPPLERENDE FOTO: Jørgen Skov, Jeppe Jeppesen. FARVE: Eastmancolor. LYS: Jørgen Kunz, Helmut Rasbøl, Søren Sørensen. KLIP: Kasper Schyberg. ARK: Henning Bahs. REKVIS: Magnus Magnusson. KOST: Lotte Ravnholt. MUSIK: Bach, Bartok, Beethoven, Mozart. TONE: Andreas Møller, Leif Jensen. INSTR-ASS: Ivar Soe. MAKE-UP: Bodil Overbye, Karen Balsner. MEDV: Fritz Helmut (JOHANNES VIG), Ann-Mari Max Hansen (ANNEMARI HØST), Vigga Bro (RIGMOR), Ole Wisborg (FREDERIK PA N/ESGARD), Erik Wedersøe (INGENIØREN), Niels Hinrichsen (OLUF, ANNEMARIS FORLOVEDE), Elisabeth Haffgård (MARIE, OLUF'S MOR), Pouel Kern (KØBMAND HØST), Kirsten Rolffes (FRU HØST), Benny Hansen (EKSPEDIENT), Ingolf David (ANDERS, ARBEJDSMAND), Annette Svendsen (HANSIGNE, HANS KONE), Daimi Larsen (ELNA, SERVITRICE), Vagn Sørensen, Laurits Jensen, Kaj Bæk Jensen samt elever fra Sdr. Bindslvs Skole. LÆNGDE: 107 min., 2925 m. CENSUR: Rød. PREM: 18.12.70 – Imperial (København), Palads (Århus).

»Løgnere« er indspillet i månederne marts-juni 1970. Eksteriørscener optaget i Vendsyssel (Hvalpsund, Lovns, Mosbjerg, Sdr. Bindslvs, Tolne, Tornby). Af hensyn til filmens vinterbilleder startede Knud Leif Thomsen optagelserne uden at have de økonomiske forhold endeligt afgjorte (Laterna Film var oprindelig med i projektet, men trak sig i sidste øjeblik ud), hvorfor det blev nødvendigt at lade »Medarbejderpuljen« stå som delvis økonomisk garant.

BØGER

ET STORVÆRK ER NU FULDFØRT

Da Politikens Forlag i 1950 med »Filmens Hvem Hvad Hvor«, redigeret af Karl Roos, Bjørn Rasmussen og Else Larsen, udgav sit første filmleksikon, blev dette initiativ hilst velkommen som et respektabelt forsøg på at afhjælpe behovet for en populær og lettilgængelig håndbog for filmvenner. Politikens filmleksikon omtalte 3.700 talefilm og godt 900 korte filmbiografier. Da også de udenlandske originaltitler var angivet, fandt dette leksikon anvendelse langt ud over Danmarks grænser.

Filmbøger bliver hurtigt forældede. Efter 15 års forløb var tiden inde til at foretage en grundig revision af Politikens filmleksikon. Karl Roos døde allerede i 1951. Det blev derfor den højt estimerede kritiker og filmteoretiker Bjørn Rasmussen, der fik til opgave som hovedredaktør at forvandle Politikens filmleksikon til en virkelig filmhåndbog i fem bind. Det var et i enhver henseende heldigt valg. Kun få kan opvise en så harmonisk kombination af kritisk skarpsind, stilistisk evne og en så imponerende og omfattende viden som Bjørn Rasmussen. Især i det sidste af de fem bind, »Verdens bedste film«, får han rig lejlighed til at demonstrere sin virtuose mangesidighed.

Det har taget Bjørn Rasmussen og hans medarbejdere fem år at fuldføre dette leksikale storværk. Med finansiel støtte fra Filmfonden og med den hjælp, der var at finde i Det danske Filmmuseums arkiv, blev det muligt at udsende første bind, som indeholder en dokumentation over dansk film gennem 40 år, i 1968. Noget senere samme år udkom en fortegnelse over udenlandske film fra 1950 og fremover i to bind. De tidligere overordentlig summariske oplysninger om produktionen var her blevet væsentligt forøget. I Politikens først udgivne leksikon havde man f. eks. ikke engang opgivet navnene på de fotografer, der havde optaget filmene.

Værkets fjerde del, som udkom i 1969, indeholdt udelukkende udenlandske filmbiografier. Denne håndbog udmærker sig ved sin rigdom på velunderbyggede kendsgerninger. De fleste af artiklerne er forsynet med litteraturhenvisninger, som i høj grad forøger bogens værdi. Men det skal fremfor alt bemærkes, at der her ikke længere kun tages hensyn til de mest populære og velkendte filmfolk. Der er en beundringsværdigt stor og vidtforgrenet spændvidde over bogen. Det er derfor så meget mere beklageligt, at man ikke konsekvent har opgivet filmenes originaltitler. Man skal vel nok være filmspecialist for umiddelbart at identificere Hawks' »Foryngelseskuren« med »Monkey Business« af samme instruktør.

Det for nylig udkomne femte og sidste bind i serien har fået den udfordrende, men samtidig også tiltrækkende titel »Verdens bedste film«. Med de fire tidligere bind havde det til en vis grad været Bjørn Rasmussens hensigt at give et overblik over fil-

mens historie (selv om stumfilmen ganske vist helt var udeladt, og biograferne for størstedelens vedkommende var begrænset til nulevende filmkunstnere: Eisenstein og Pudovkin nævnes kun med fødsels- og dødsår, Sjöström og Stiller savnes totalt osv.). I sidste bind af dette opslagsværk har Bjørn Rasmussen sat sig som opgave at skildre filmkunstens historie med brede og fejende penselstrøg i 150 korte essaylignende analyser af væsentlige film, som har haft betydning for filmens udvikling.

Hvilke film er så de »bedste«? Filmhistorikerne – og der er jeg selv ingen undtagelse – har i hvert fald tidligere været alt for rappe til at klistre betegnelsen »mesterværk« på enhver film, der blev lagt mærke til, og som var usædvanlig for sin tid. De internationalt anerkendte »filmklassikere« kan vel stort set defineres som mere eller mindre fuldkomne »mesterværker«. Men hvor mange film kan med rette gøre krav på at blive betegnet som »klassikere«? Omskiftelsernes vind blæser grådigt og ubønhørligt omkring filmens kultpladser. Den håndfuld film, som det hvert tiår lykkes at overleve tidens ubarmhjertige sortering, kan måske siges til en vis grad at opfylde kriterierne for en »klassisk film«. De har i hvert fald noget at give også senere generationer end dem, der har skabt dem. Som regel er der i dem et element af mangetydighed.

Bjørn Rasmussen har i mange år været en flittig gæst ved festivalerne rundt omkring i verden. Til det bedste, filmfestivalerne har at byde på, hører som regel de retrospektive serier fra verdens førende filmarkiver. Sit privilegium som festivalgæst har Bjørn Rasmussen blandt andet udnyttet til at opspore film, som ikke havde fortjent at glemmes, og som kan gøre krav på at blive betegnet som »minor classics«. Jeg er glad for, at forfatteren i »Verdens bedste film« har henledt opmærksomheden på f. eks. »Beggars of Life« og Howard Hawks' »Twentieth Century«. Bjørn Rasmussen er for øvrigt en inspireret og genial fortolker af den tidløse modernisme i 30-ernes amerikanske »crazy comedies«.

Forfatteren har placeret de 150 udvalgte film i en strengt kronologisk rækkefølge, som belyser visse træk i filmens kunstneriske udvikling. Desuden hører det med til hans fremgangsmåde efter en overordentlig udførlig fortegnelse på »credit lists« at give en kort fremstilling af handlingen i de enkelte film. Først derefter kommer der en mere eller mindre koncentreret analyse af hver enkelt films særlige udtryksmidler og af dens kunstneriske eller ideologiske sigte. Det sker heller ikke så sjældent, at filmen og dens instruktør bliver placeret i en i hastige og klare træk gengivet tidssammenhæng.

Der er kun meget lidt at indvende mod forfatterens analysemetode. Derimod kunne man mange gange med god grund ønske at bytte op og ned på forholdet mellem handlingsbeskrivelse og analyse. Efter min mening affærdiges f. eks. Truffauts »Jules et Jim« og Godards »Vivre sa vie« således alt for summarisk i den analytiske kommentar. Til gengæld har forfatteren præsteret en eksemplarisk analyseringsform, som han kunne have anvendt mere gennemgribende andre steder, i sin behandling af Fellinis »8½« og af Godards »Les carabiniers«.

Fra stumfilmperioden har Bjørn Rasmussen medtaget 25 film – et ret rimeligt antal. Forfatteren mener ganske sikkert ikke, at alle