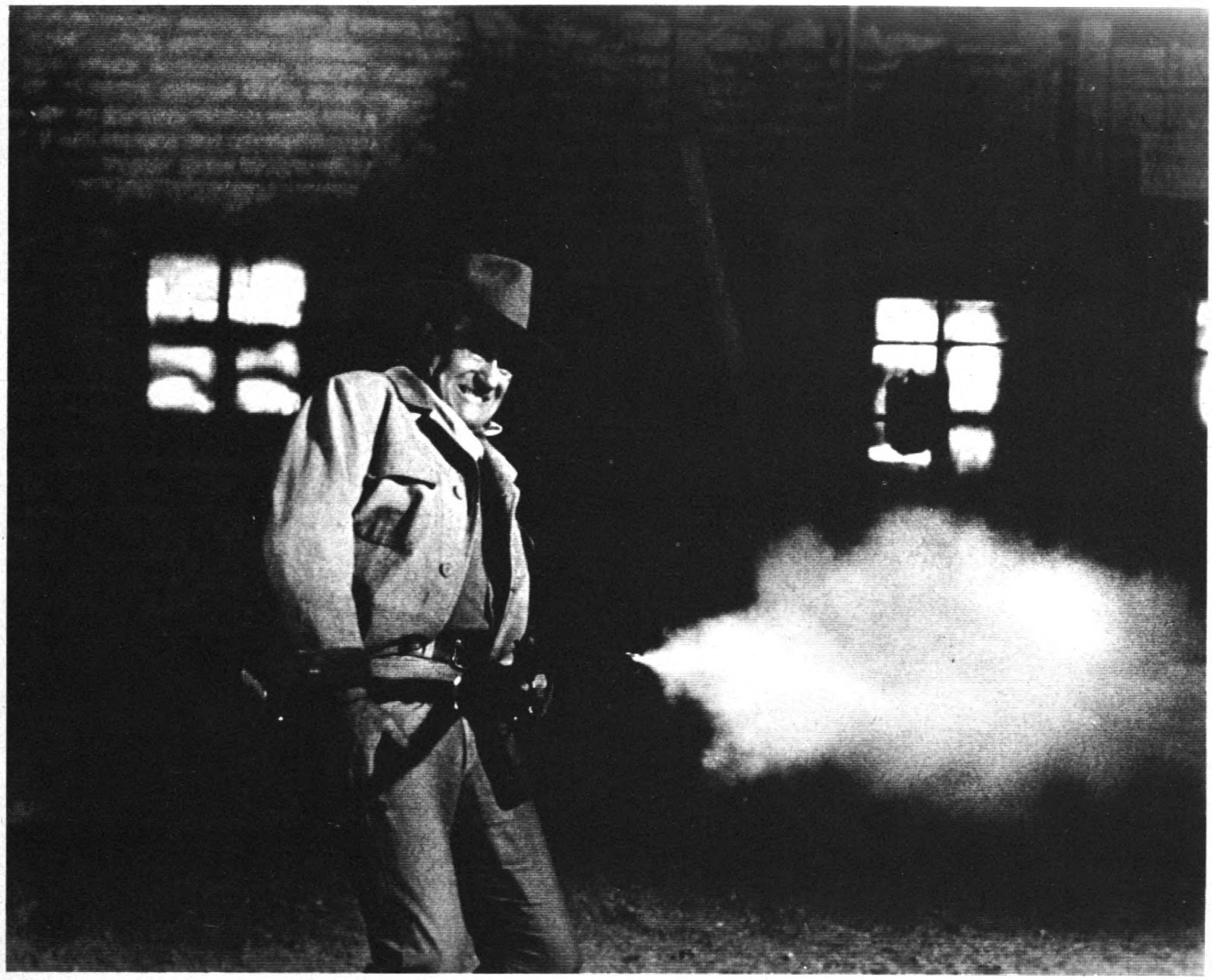
KOSMORAMA

102/filmtidsskrift

hawks · dreyer · renoir · ichikawa · costa gavras · tegnefilm



Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

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

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. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. 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.

ENQUETEN

»Som tidligere antydet, tak for initiativet med dette spørgeskema. Nu gad jeg blot vide, hvad der kommer ud af besvarelserne. Man har jo på forhånd ikke oplyst, om man ville tage det mindste hensyn til de indkomne svar. Man tør vel næppe håbe på, at Philip Lauritzen bliver smidt ud, fordi jeg ikke kan lide ham, og man tør vel heller ikke håbe på, at Kjørup vil indse, hvor urimeligt og ufilmisk hans venstreorienteringskrav til den ideelle Robin Wood er, blot fordi jeg mener det. Dette sidste være skrevet i resignationens ånd.«

Nej, – vi havde med velberåd hu ikke på forhånd lovet at gøre andet end at læse besvarelserne (og det citerede er en stump af en sådan) af vor læserenquete fra nr. 100 igennem. For vi kunne jo ikke vide hvad der ville ske, – ja kunne end ikke ane det. Så vi havde derfor heller ikke på forhånd gjort os selv klart hvad vi skulle vente og hvad vi ville gøre, selvom vi måske hver for sig i baghovedet havde skrækken for at kun 16 gale mennesker skulle melde sig, samtidig med at vi måske havde nogle forhåbninger om at op til en 300 forstandige læsere skulle ytre sig med vurderinger og gode råd. Og hvis det nu kun havde været de 16 gale, så kunne vi jo ikke have ladet os lede af deres meninger.

Men sådan gik det altså heldigvis ikke, – tværtimod må vi vist erkende at enquetens succes har overtruffet vore forventninger. 316 svar, hvoraf nogle (måske 16 – jeg har ikke undersøgt *det*) ganske vist er livsaligt gale, men hvoraf langt de fleste røber en for redaktionen meget, meget glædelig interesse og opmærksomhed over for bladet, glædelig også selv om den ofte har givet sig udtryk i en ret hård kritik. For det er jo under alle omstændigheder rart at se, at det ikke er et fedt hvad pokker man foretager sig, men at der bliver lagt mærke til det og taget stilling til det.

Vi vil ikke tage hensyn til de indkomne svar på den måde at nu skal bladet redigeres med en procentvis stoffordeling og skribentfordeling som blandt læsernes ønsker osv. Det ville jo dels være at se stort på alle de læsere (immerhen ni tiendedele) der ikke har ytret sig, det ville være at misbruge de firkantede svarmuligheder vi har givet læserne – og så ville det jo være at gøre vold på sig selv.

Men man kan vist roligt sige at visse træk i læsernes svar har gjort indtryk og vil sætte sig spor. Faktisk var der ikke indkommet ret mange svar førend det stod klart, at læsernes hovedinteresse er det aktuelle stof i form af anmeldelser og analyser af det løbende repertoire og baggrundsmateriale til dette, f. eks. i form af interviews. Og det stod klart at vi efter langt de fleste læseres mening anmelder for få film og at vi ikke skal være bange for at skrive udførligt om de væsentligste. Og som man kunne se allerede i sidste nummer – og som det mildest talt bekræftes i dette – har vi ikke siddet denne stærke meningsytring overhørig.

Imidlertid betyder det at vi nu anmelder en større del af det løbende repertoire end før, at vi også må anmelde ringere film end før, hvilket altså igen må betyde at man nu i højere grad end før vil komme til at finde nedrakninger i bladet. I øvrigt kan vi i øjeblikket ikke rigtigt få ændret noget ved at vi p.g.a. den månedlange produktionstid og de to måneders mellemrum mellem numrene altid vil komme haltende fra en til tre måneder efter Københavnerpremiererne, for selvom visse udlejningsselskaber og biografdirektører i det sidste års tid er begyndt at se mere large på spørgsmålet om at lade kritikerne se film længe før de får premiere, kan vi alligevel ikke skrive om dem før, da man under ingen omstændigheder vil acceptere anmeldelser der kommer før premieren og ikke kan forudsige premieredatoer flere måneder frem.

Læsernes utvetydige holdning til anmeldelser og analyser fremgik altså klart allerede for en skødesløs betragtning af svarene. En anden utvetydig holdning blev imidlertid først afsløret af optællingen, nemlig at praktisk talt lige mange mener at bladet er *for* politisk eller *for* æstetisk, mens en tredje gruppe af en størrelse på hen imod disse to grupper *tilsammen* mener at blandingen er passende. Dette resultat kan vel dårligt læses på anden måde end som en tilkendegivelse af at det faktisk er lykkedes os at finde frem til et passende forhold mellem disse to holdninger til stoffet, – og vi vil derfor naturligvis forsøge at fortsætte vor nuværende linje.

Noget af det væsentligste for os i svarene har dog været de mange »savnede områder« eller »eventuelle bemærkninger« på brevkort og i breve. Her er der både blevet trykket på ømme punkter i redaktionens samvittighed og blevet gjort opmærksom på ting vi selv helt havde overset. Mest markant har kravet om boganmeldelser og om omtale af ældre film nok været, og i næste nummer vil vi så i hvert fald bringe en stor bogsektion, ligesom vi også håber at kunne få gjort noget ved klassikerne, f. eks. ved at gøre udførligt opmærksom på film, der af den ene eller den anden grund aldrig er kommet til landet.

Jo, – læserenqueten vil sætte sig spor, vi vil tage hensyn til de indkomne svar. Og at dette til dels også kan komme til at give sig udtryk i en række nye skribentnavne som vi er blevet opmærksom på gennem svarene vil de næste numre af bladet forhåbentlig også kunne vise.

(Se i øvrigt s. 203).

S. K.

KOSMORAMA

Forsiden:
John Wayne i en karakteristisk situation fra en af de fire westerns, han har lavet sammen med Howard Hawks. Scenen er fra det voldsomme slutopgør i »El Dorado«.

Bagsiden:
En scene fra Kon Ichikawas seneste film herhjemme, det komplicerede hævndrama, »Skuespillerens hævn«, der analyseres inde i bladet.

En profet er sjældent eller aldrig hverken agtet eller æret i sit hjemland. Ordene kan være anderledes føjet sammen, men meningen er hver gang den samme og altid fremsat, som var der tale om en eviggyldig sandhed, skønt sandheden i denne sammenhæng nok snarere er, at frasen er bekvem at dække sig bag, når der mangler evne og eller vilje til at forstå den kunstner, der er anderledes.
Eksempler er der nok af. I USA har veteraninstruktøren Howard Hawks altid lavet film, der er så meget anderledes, at de kun tilsyneladende ligner mindre filmskaberes produkter, hvorfor Hawks selvfølgelig er blevet slået i hartkorn med »alle de andre«. I Frankrig har Jean Renoir altid evnet at være forskellig fra, hvad moden øjeblikkeligt krævede, og i Danmark har Carl Th. Dreyer konstant været så meget anderledes, at han er blevet ugleset af den nation, der med mindreværdskomplekserne nærmest formuleringsevnen har gjort en dyd af det sloganlignende »Hvad udad tabes skal indad vindes«. Dreyer måtte vende op og ned på begreberne og nærmest fortælle sig selv, at »Hvad indad tabes skal udad vindes«. Så rejste han til Frankrig og til Tyskland for at skabe to af sine største film, »Jeanne d'Arc« og »Vampyr«, og da han vendte hjem, blev han stadig misforstået.

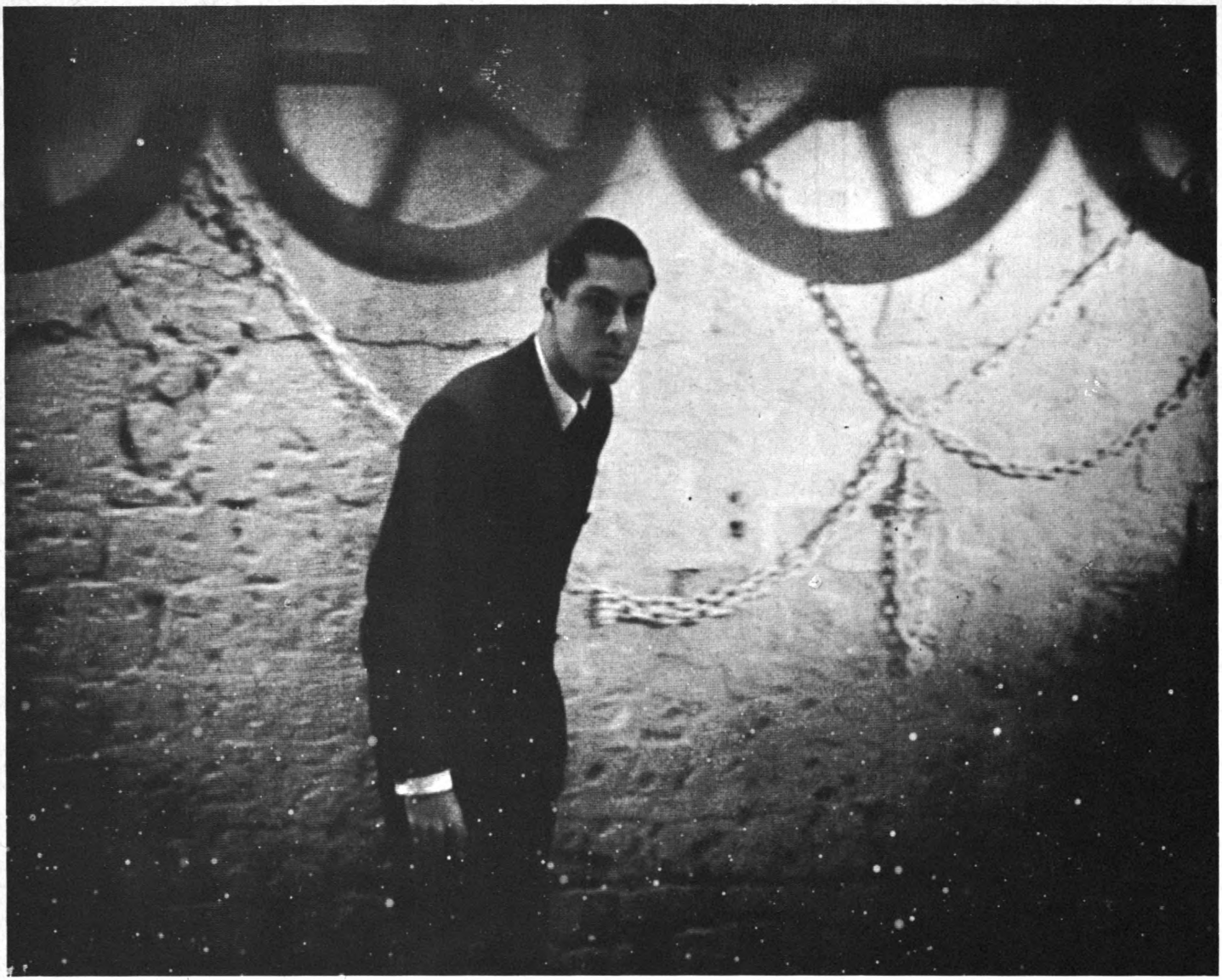
Jean Renoir i »Menneskedyret«.

Forholdene har bedret sig. I tresserne er nyvurderingerne begyndt, og de fortsættes i halvfjerdserne. Med anledning i Filmmuseets nylige retrospektive Renoir- og Hawks-serier og den længe savnede genudsendelse af Carl Th. Dreyers »Vampyr« prøver vi i dette nummer af Kosmorama at analysere og tolke uden skelen til fortidens værdidomme.
Også tegnefilmkunsten tages op til ny vurdering. Disney-studiernes produkter har, længe efter at inspirationen var hørt op, dannet udgangspunkt for en generel holdning til den tegnede films æstetik og dermed været med til at hæmme udviklingen, men i en række lande er nye tegnefilmkunstnere efterhånden kommet til, og blandt andet herhjemme oplever vi nu et radikalt brud med Disneys stil, senest eksemplificeret med Jannik Hastrups og Flemming Quist Møllers halvlange tegnefilm »Bennys badekar«.
Endelig rummer dette nummer af Kosmorama usædvanlig mange analyser og vurderinger af det løbende repertoire, og som en forsmag på det kommende nummers sektion om »Politik og film« bringer vi denne gang et interview med den græskfødte, men i Frankrig bosatte og flittigt arbejdende Costa-Gavras, hvis to politiske film, »Z« og »Tilståelsen«, begge har tiltrukket sig problematisk opmærksomhed.
Næste nummer af Kosmorama vil også indeholde en sektion med anmeldelser af en del af de mange nye filmbøger, og vi begynder også en fast tilbagevendende orientering om de væsentligste artikler i det store udbud af udenlandske filmtidsskrifter.

Bonden med leen i Carl Th. Dreyers »Vampyr«.

Indholdsfortegnelse

Poul Malmkjær: Vampyr – uhyggen i os selv	176
Bjarne Nielsen: Hawks – tema og variationer	180
Chr. Braad Thomsen, Mette Knudsen og Jan Aghed: Samtale med Costa-Gavras	184
Flemming Lundgreen-Nielsen: Den lange tegnefilm 1937–1971	187
Poul Einer Hansen: Skuespillerens hævn	192
Kim Minke: Jean Renoir – oprigtighed og teater	195
Close/Up	201
Debat	204
Jesper Tang: Filmatiseringsproblemer	205
Filmene	
Claus Ib Olsen: Hændeligt uheld	206
Henrik Lundgren: Det er nat med fru Knudsen	207
Oluf Gandrup og Peter Kirkegaard: Kære Irene	208
Else Lützhøft: Kong Lear	210
Anders Bodelsen: Dyret skal dø	212
Morten Piil: Sheriffen i Tennessee	213
Torben Krogh: Joe	215
Jørgen Stegelmann: Sherlock Holmes' privatliv	216
Morten Piil: Monterey Pop	217
Morten Piil: Nedenom og hjem	217
Mette Knudsen: Newsreels	218
Blå Bog	219
Minikritik	219



UHYGGEN I OS SELV

»Med Vampyr ville jeg skabe dagdrømmen på film og ville vise, at uhyggen ikke ligger i tingene omkring os, men i vor egen underbevidsthed. Er vi gennem en eller anden tildragelse bragt i en tilstand af ophidselse, er der ingen grænser for, hvor vor fantasi kan føre os hen, eller eller hvilke mærkelige betydninger, vi kan tillægge de reale ting, som omgiver os.«

(Dreyer i et notat til Ebbe Neergaard)

Af Poul Malmkjær

Det hævdes, at profeter kun sjældent anerkendes i deres fædreland. Hos os gælder det både profeter og seere. Gennem århundreder har vor afhængighed af jorden og vor påtvungne – og senere formulerede – »hvad udad tabes skal indad vindes«-filosofi præget vor livsindstilling på en sådan måde og i en sådan grad, at Danmark er blevet til en nation af skeptikere og tvivlere. Gad vide om andre nationer er i stand til at fremvise verselinier som »Vi er ikke skabte til storhed og blæst, ved jorden at blive det tjener os bedst« eller »På det jævne, på det jævne, ikke i det himmelblå«; vel, verselinierne er én ting, en anden at tage dem 100% til indtægt og gøre dem til slagord for en ideal-tilværelse værd at stræbe efter – længe efter at tiden er løbet fra husmandsbevægelsen. I vor tid dyrker man ellers kun sådanne og lignende idealer i isolerede, tilbagestående og stærkt religiøse samfund.

Vi, der lider af det, plejer at kalde det ydmyghed og beskedenhed; meget af det er sikkert selvoptagethed og mistro, og selv om denne falske ydmyghed i flere forhold har gavnet nationen som helhed, så har den det med at lade det gå ud over afvigerne, profeterne, kunstnerne. Der er ikke rigtig plads til »højhed og blæst« og langt mindre til det »himmelblå«, der hyppigst vil blive mødt med feltråbet »Kejserens nye klæder«! Danskeren tillader sig hermed en nem lille fejltolkning af den visionære Andersens fabel (han er altid god, når man mangler lidt moralsk støtte), og eventyret om den grimme ælling huskes aldrig i sådanne forbindelser.

Det er da klart, at afvigerne, profeterne og kunstnerne, under sådanne vilkår må finde sig i en kummerlig tilværelse eller rejse.

Carl Th. Dreyer rejste meget.

Tanken om hans trængsler kan godt gøre én temmelig uhyggelig til mode, men det er naturligvis ikke den uhygge, overskriften hentyder til.

»Vampyr«, der nu har haft repremiere efter 38 års tilværelse som *minor classic* i museer og filmklubber, foreligger i en version, der må tages med visse forbehold.

Den er Dreyers første tonefilm, og vi ved, at den blev indspillet i Frankrig med de samme skuespillere tre gange af hensyn til mundbevægelserne i de endelige, tre versioner: tysk, fransk og engelsk. Komponisten Wolfgang Zeller forestod eftersynkroniseringen. Den foreliggende kopi er Henrik V. Ringsteds danske version af den *tyske* udgave, men i sekvensen omkring David Grays oplevelse af sin egen død kommanderer doktoren på fransk (»Un, deux, trois, marche«), ligesom teksten »Af jord er du kommet –« etc. på kistelåget er på fransk. Og mens vi er ved den mystik, der har med kopiens originalitet at gøre, må man notere den besynderlige anvendelse af seks scener fra ovennævnte afsnit i den senere sekvens omkring Marguerite Chopins endelige død, hvor D.G. kommer Gisèle til undsætning. Den spaltede D.G.s gennemsigtige ego optræder her pludselig som stand-in for en ellers meget materialiserede redningsmand. Man kan tvivle på den foreliggende kopis autenticitet, så meget mere som den også i andre scener afviger fra den franske version, der ligger til grund for A. Buzzi og B. Lattuadas »Vampyr«, der er en scenisk gennemgang af filmen (Milano 1948).

»... Til forskel fra »Blade af Satans Bog« (...) som allerede prægedes af en forkærlighed for det fantastiske, frembyder »Vampyr« (...) en blanding af lyrik, magi og mysticisme, som efterlader en mental fornemmelse af ubehag. Den er som en besættende trylledrik. Alene lokaliteternes særhed (slottet, møllen) er knugende (...) Dreyer er ikke så langt fra de engelske historier om vampyrer og spøgelser, der er de religiøse værdier så fremmede.«

(Agel & Ayfre: Le Cinéma et le sacré)

»Vampyr« afviger en del fra Dreyers produktion som helhed; mest iøjnefaldende er vel den omstændighed, at den ikke handler om en kvindes fornedrelse under intolerancen, men om en drøm. Oven i købet en drøm, der drømmes af én, man kun med megen velvilje kan kalde en helt og hovedperson, og som med rette er blevet karakteriseret som dobbelttydig, al den stund han jo spiller rollen som både tilskuer og medvirkende.

Den litterære del af »Vampyr«, der bygger meget frit på Sheridan le Fanus novellesamling »In a Glass Darkly« (som jeg ikke har læst, og som ifølge læsere af forlægget næppe har interesse *i forbindelse med* filmen), afviger også en del fra Dreyers vaner. Den er ringere end normalt. Dreyers film er velsignet vanskelige at genfortælle i en form, der får dem til at lyde plausible; »Vampyr« er i den retning helt håbløs. David Grays spage indsats i bekæmpelsen af vampyren Marguerite Chopin og hendes tjenende ånder i landsbyen Courtempierre, og den redning han og slotsherrens datter, Gisèle, finder i

For nylig var der repremiere på Carl Th. Dreyers »Vampyr«. I den forbindelse skriver Poul Malmkjær om denne så ofte omtalte, men i virkeligheden meget lidt kendte film fra 1932. Det er vor fantasi og underbevidsthed, filmen til syvende og sidst handler om.

slutningen – hun fra vampyrerne, han fra tilværelsen som »drømmer og fantast for hvem grænsen mellem det virkelige og det uvirkelige er blevet flydende«, som det hedder i filmens allerførste tekst, hele dette væv af mere eller mindre forklarlige og mere eller mindre følgerigtige visioner, lever kun i kraft af iscenesættelsens konsekvens.

Enkelte vil måske undre sig over, at jeg tolker slutningen som også David Grays redning – der er i øvrigt fortolkningsstof i denne slutscene, med parret der i tågen stager sig over floden, ledes i land af en gammel mand med en lygte, og som sammen går ud gennem tre rækker høje træer mod det åbne, lyset – men jeg skal nøjes med at pege på træerne, der jo ifølge Jungs tydninger af drømme repræsenterer det ubevidste. D.G. går bogstavelig talt fra tågen, drømmen og det ubevidste ud i lyset, erkendelsen. Det kan næppe være anderledes. Det eneste, der bekymrer mig er, at han har damen med på slæb. Men hun er nok en reminiscens fra Dreyers oprindelige manuskript, der lod de to finde en anderledes himmelsk vej over floden, ledet af et flammende bål og en flok klare barnestemmer, der sang »Lysets engel går med glans ...«!

Der er intet religiøst i »Vampyr«. Også herved adskiller den sig fra Dreyers øvrige produktion. Det hævdes, at Christen Jul var skyld i denne afvigelse, og at det var ham der fik ændret temaer som den nævnte slutscene. At meget er ændret, kan man forvisse sig om ved at gennemgå det oprindelige manuskript, der findes i Carl Th. Dreyer: Fire Film (Gyldendal 1964); men selv ikke ved læsning af dette kommer man meget nærmere en forklaring på filmens handlingsforløb – der naturligvis er en drøm og derfor som sådanne er uden klar og rationel udvikling. Hvorfor, f. eks., benytter slotsherren sig ikke af den viden, han har kunnet hente i Paul Bonnards bog »Vampyrernes Historie«; hvorfor overlader han bogen til D.G., oven i købet med klausulen: »At aabne efter min Død«. Der kunne jo gå år! Der er ingen grund til at gå videre i optrævlingen af story'ens urimeligheder og mangel på logik, for det er alligevel et vildspor. Intuitionen og drømmen skaber sine egne love, og hysterikeren er ikke af denne verden. Desuden kan man ikke adskille den ydre story fra den indre uden at ødelægge »Vampyr«.

Bonden med leen i begyndelsen har kun betydning for filmen i forbindelse med vor viden om D.G.s nervøse tilstand (og vor egen, der ikke mindst er opstået af *forventningen* om, at noget uhyggeligt vil vise sig). Det *er* en almindelig mand, der ringer på færgemanden for at komme over floden, men det er jo ikke tilfældigt, at han præsenteres, som han gør, med leen over skulderen stående under færgeklokkens galgelignende stabel, set i en halvtotal med vandet som en neutral, lidt uvirkelig baggrund, og det er ikke tilfældigt, at han får lov at ringe tolv slag med klokken (skønt uret i kroen lidt senere viser ca. 10.30 og kirkeuret (?) senere i D.G.s værelse slår 11 slag).

D.G. ser manden med leen og opfatter ham som et uhyggeligt varsel om døden. Det samme gør vi, og det er nok os, tilskuerne, der er de egentlige hovedpersoner i filmen. Det er vores fantasi og underbevidsthed, det drejer sig om, det er os, der ved hjælp af D.G. skal lægge uhyggelige motiver ind i hverdagsagtige ting. Det er i høj grad vores »dagdrøm«, Dreyer henvender sig til. Vi får jo lov at se og fortolke ting, som D.G. ellers holdes ude fra i den korte nat, hvor drømmen drømmes – helt konkret fra sen aften til tidlig morgen (kirkeuret slår tilsyneladende 5 dobbeltslag umiddelbart før den gamle tjener og D.G. myrder Marguerite Chopin). Det skal indrømmes, at D.G. ellers får lov at se meget – endog sin egen begravelse oplever han i den med rette berømmede sekvens, der blander objektivt og subjektivt kamera til et mareridt af rædsel for levende begravelse. Samtidig er sekvensen naturligvis D.G.s forudsætning for at vide, hvor doktoren gemmer nøglen til det værelse, der senere skal blive Gisèles fængsel. Man kan undre sig over denne pludselige logik i handlingsforløbet, men mon ikke man snarere skal tage det som en bekræftelse på den gamle tese, der hævder, at drømme ikke fortæller dig hvad der skal ske, men hvad du vil gøre.

»... *Det er en gennem erfaringen fastslået ting, at der kræves noget for at kunne opleve og opsuge Dreyers kunst. Dette noget er både af filmisk og almenmenneskelig art. Filmisk forlanges der mere end gennemsnitlig modtagelighed, fordi Dreyer ikke bevæger sig ad kendte baner, men mest slår ind på sidespor (...) Emnernes ensidighed, behandlingens meget snævre afgrænsning, denne vægring ved at benytte andre og flere end nogle ganske få af filmens midler – alt i alt kan det meget let bidrage til at skabe fornemmelsen af noget specielt hos Dreyer. Specielt, ikke bare i betydningen eksklusiv (...) men også fortolket som mindre almengyldig.*«

(Theodor Christensen i Filmmuseets indledning til »Vampyr«).

Skal man fra starten finde et holdepunkt, en nøgle til oplevelse af filmen (ingen får mig til at sige »forståelse« – den er stadig lige mystisk), må man som nævnt søge i stilen, og her i første række i kamerabevægelserne. »Jeanne d'Arc« domineredes som bekendt af nærbilledet, men den rummede flere travellings og panoreringer end man almindeligvis husker, og jeg risikerer ikke meget ved at hævde, at kamerabevægelserne i »Vampyr« er en videreudvikling fra »Jeanne d'Arc«. Når jeg siger »i første række i kamerabevægelserne«, betyder det naturligvis, at de arbejder intimt sammen med elementer som lyden, billedets karakter og anvendelsen af de medvirkende som marionetter i et teater.

Godard har engang sagt sådan noget som at en travelling er et spørgsmål om moral. Hvis dermed menes det enkle, at en travelling kun skal anvendes, hvor den har en funktion som andet og mere end et forsøg på at få lidt bevægelse ind i filmen, så er det godt, og så er »Vampyr« filmen, man kan gå til og blive viis. Jeg tillader mig at tage Godards begejstring for »Gertrud« til indtægt for denne fortolkning. Også »Gertrud« byggede på travellings.

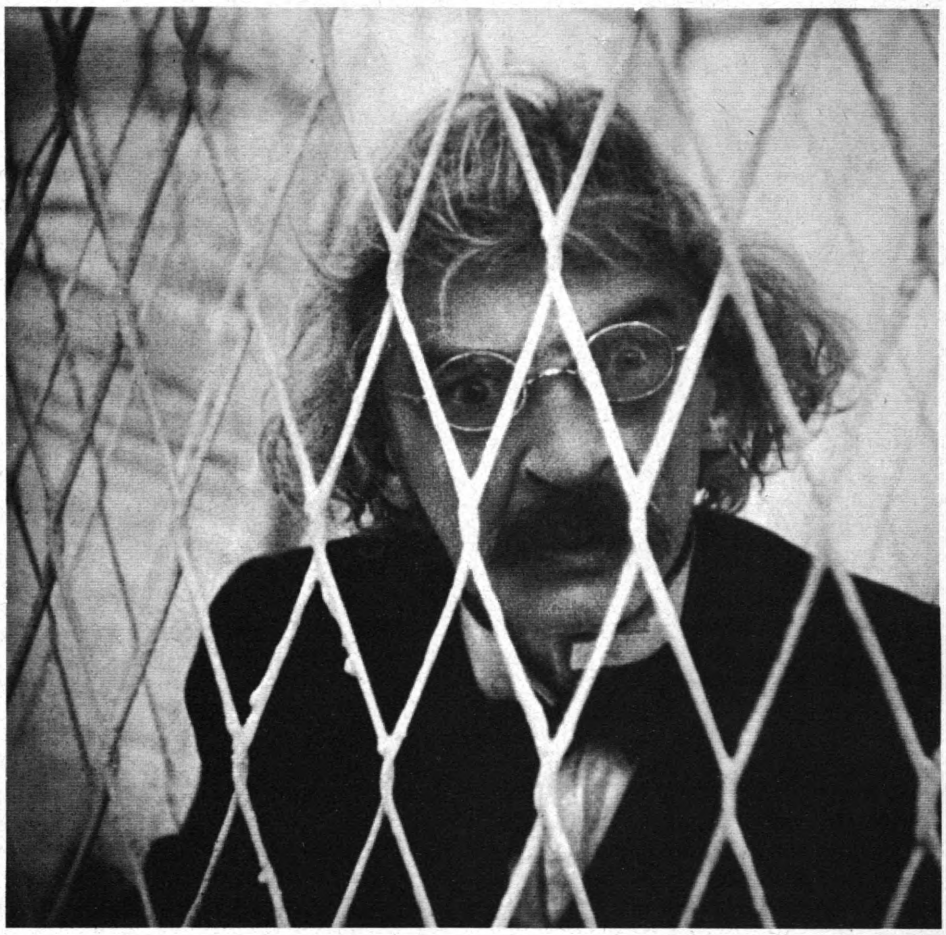
De første tonefilm døjede med store, tunge og ret ubevægelige kameraer, der ofte var gemt i lydtætte kasser. Dreyer opgav at arbejde med dem og valgte at optage »Vampyr« med stumfilmteknik og så eftersynkronisere. Det gav ham bevægelsesfrihed, det tillod ham at arbejde med travellings og panoreringer og med kombinationer af begge. I »Vampyr« er kameraets bevægelser som en enorm, magisk væv, der næppe har antydet et motiv, før den skifter tråd og begynder på et nyt, og på intet tidspunkt er man klar over, hvor motivet hører op og den rene ornamentik begynder.

Filmen igennem lurer og kigger D.G.; han søger og ser, og ved hjælp af det subjektive kamera lader Dreyer os identificere os med D.G. Vi ser med hans øjne, vor fantasi følger hans og arbejder endnu videre, når kameraet igen bliver objektivt. Når D.G. så oplever sin egen begravelse, får han for en stund lov til at se sig selv som vi, tilskuerne, har set ham; han bliver selv tilskuer, han er, som vi, afskåret fra at gribe ind og ændre begivenhedernes forløb. Hele sekvensen virker besættende og kalkuleret schizofren. Den er forunderlig rolig trods de relativt mange klip i selve kiste-afsnittet (14 mens kisten bæres ud!), og roen understreges af klokkeringningen. Kontrasten til de foregående travellings og panoreringer rundt i doktorens hus er markant uden at være stødende.

Et klip er vel principielt et chok – en overraskelse – for tilskueren. Han hopper jo fra et *point of view* til et andet uden nødvendigvis at have lyst til det eller være forberedt på det. Og der er jo intet snigende uhyggeligt, drømmeagtigt ved et klip. Den snigende uhygge, som vi husker den fra barndommen, var det at gå gennem den lange kældergang, hvor ting kunne dukke frem fra sidegange og nicher, det var alléen, hvor træerne gemte på farerne, efterhånden som man kom frem – det var kort sagt vore egne travellings.

Dreyer klipper fortrinsvis, hvor begivenhederne skifter geografisk placering og hvor klippet forkorter tiden og afstanden. Han klipper derimod så lidt som muligt indenfor de enkelte sekvensers følelsesmæssige højdepunkter og i så fald fortrinsvis når begivenhederne nødvendigvis skal anskues fra en anden synsvinkel (f. eks. når vi skal se D.G.s reaktion på begravelsen eller Gisèles reaktion på Leones lystne vampyr-blik). Dreyer fremkalder ved hjælp af travellings og panoreringer netop en stemning af snigende uhygge, og han formår at fastholde denne stemning selv i scener, hvis grundtone egentlig er en anden. Det sker eksempelvis i scenen, hvor Leone bæres ind fra parken: man har travlt, der er panik og fortvivlelse i situationen, og hurtige klip ville have understreget dette, *men samtidig* ødelagt stilen, og Dreyer komponerer i stedet en lang, omhyggelig travelling, varieret med små panoreringer og tilts, og med samtlige scenens personer, der bevæger sig ud og ind af billedet, en stol flyttes, en lampe bæres frem, et pan til Gisèle op ad trappen og tilbage igen for at fange dem, der bærer den syge ind etc. Altså én lang omhyggeligt planlagt forvirret og panisk travelling i lutter halvtotal og halvnær, men en scene, der føjer sig ind i grundtemaet: travelling'en som udtryk for det snigende, lurende, uvirkelige, drømmeagtige, og panoreringen som øjnenes stedfortræder (subjektivt kamera), en opfattelse, der naturligvis er falsk – vi *panorerer* aldrig med øjnene, vi *rush'er* – men som alligevel er accepteret som et dækkende filmisk udtryk. »Vampyr« fremviser bl. a. nogle enorme panoreringer, bl. a. i doktorens hus i begyndelsen, og senere i hall'en, hvorfra

Slutscenen i »Vampyr«. Melet vælter ned over doktoren (Jan Hieronimko) og kvæler ham. Side 176: Nicolas de Gunzburg som David Gray.



Gisèle er forsvundet. I det første tilfælde skal panoreringen lade os op i spændt forventning til mødet med dette mærkelige hus' mystiske beboer (som da også i første billede kun præsenteres med en hånd på et gelænder), i det andet skal vi fornemme tomheden, da Gisèle er forsvundet, tomheden og matheden, der hos D.G. er dobbelt på grund af blodtabet.

Blandt filmens mange travellings er måske de sidevendte de smukkeste. Efter Marguerite Chopins råb på den enbenede soldat: »He, Krüppel!« og hendes bydende: »Horche!« (jeg nævner replikkerne, fordi de, såvidt jeg ved, ikke er korrekte i de eksisterende manuskripter til filmen), der sker i en panorering, oplever D.G. skyggernes dans på væggen i en sidevendt travelling med indlagt panorering og afsluttet med det formidable tilt til portåbningen og Marguerite Chopins rungende: »Ruhe!!«. Netop tilt'et er anvendt sparsomt, men med vældig effekt: i scenen hvor D.G. banker på vinduet i kroen, slukkes lyset, og et tilt til et tagvindue afslører tjenestepigens hoved, der kommer til syne. En ganske almindelig foreteelse, men D.G. har jo set manden med leen og han er disponeret for uhyggen, så han lægger andet og mere i lyset, der slukkes, end værtsfolkenes modvilje mod at forlade den varme seng for at lukke den sene gæst ind. Det må tjenestepigen klare. Tilt'et understreger D.G.s overfortolkning af situationen. Et andet effektivt tilt præsenterer Vampyrbogen: her begynder tilt'et for neden ved en vignet for derefter at afsløre forfatterens navn og så først titlen »Vampyrernes Historie«. Bogen bliver en del af den glidende uhygge, af drømmens tunge dyne. Et klip direkte på bogen ville have været en alt for direkte konfrontation, et chok.

Lydsiden i »Vampyr« fortjente egentlig en grundig, selvstændig analyse. Den er, som kameraarbejdet, bygget op over få, effektivt suggererende elementer, der siden gennem hæmningsløs anvendelse i film efter film er blevet klichéer. Dominerende er klokkeringningen, der dels markerer tidsforløbet, dels – som nævnt – har en stemningsskabende funktion ud over realismen. Underlægningsmusikken er i øvrigt flere steder overbevisende knyttet sammen med netop klokkerne, eksempelvis i scenen, hvor D.G. falder i engen og sætter sig på bænken. Scenerne har været underlagt med en spæd klokke, og da D.G.s ego rejser sig fra bænken, tager musikken klokketonen op og udvikler et lyst, drømmehvidt tema.

Filmen er fuld af hviskende stemmer, bevidst fordrejede og utydelige, med hundeglam (der eksisterer et still fra »Vampyr« med en flok hunde), med barnegråd og ordet *Blut,* der hviskes, stønnes og tales, og som vises i forskellige situationer. Det er et gennemgående træk i filmen, at ligesom der ofte klippes *før* en person er kommet ud af billedet, således klippes lyden ofte *før* den tilsvarende scene (jvf. bl. a. hammerslagene på jernstangen, der begynder over et billede af nattehimlen). Man kan sammenligne effekten med det, at man først hører en lyd og så vender sig for at se, hvad der frembringer den; altså igen en teknik, der fremmer grundtonen af søgende, prædestineret længsel efter uhyggen.

Det er bemærkelsesværdigt, at af filmens medvirkende er kun Sybille Schmitz professionel skuespiller, og man tør antage, at til trods for at hun som den eneste har en scene, der skal »spilles« (nærbilledet, hvor hun begynder at få lyst til søsteren), er hun valgt som type, som en dreyersk marionet, der er frataget enhver form for initiativ og improvisation (vi kender i dag de bressonske protagonister). D.G., der fremstilles af Julian West, som igen er et pseudonym for baron Nicolas de Gunzburg (der i filmbegejstring finansierede filmen og som senere blev redaktør ved modemagasinet »Vogue« i New York), er vel det klareste eksempel på Dreyers evne til at få en masse ud af en medvirkende amatørs apparition: i én situation udnytter han de Gunzburgs noget tunge, måbende ansigt med de runde, opspilede øjne og lyttende hovedholdning, i en anden hans foroverbøjede, lange, listende skikkelse, der som en faun i en stumfilmfarce tripper over engen. Her er det blot ikke komisk, snarere lidt balletagtigt poetisk og dermed netop uvirkeligt.

Der har gennem tiden været skrevet en del forskelligt om den særlige karakter, der præger billederne i »Vampyr«, og der er derfor grund til at citere Ebbe Neergaards førstehåndsviden, som den kommer til udtryk i bogen om Dreyer. Her fortælles det, hvordan Dreyer og Rudolph Maté søgte efter den rigtige karakter i billedet og fandt den i en i traditionel forstand mislykket optagelse fra kroen, gråhvidt og sløret. Denne hvidhed stemte overens med de tanker, Dreyer havde gjort sig om slutningens hvide elementer, doktorens kvælningsdød i melet og de to unge på floden i tågen. Maté fandt til sidst ud af, at man ved at anbringe et stykke sort tyll foran objektivet og belyse det kunne fremkalde dette specielle indtryk af tågeslør og uvirkelighed. Herudover er lyssætningen anvendt med vægten lagt på de skarpe skygge-effekter, især på personer. Lange skygger giver forvarsler om personers tilsynekomst eller slæber efter personers forsvinden; og som bogen om vampyrerne fortæller det, hjælpes vampyren ofte af henrettede forbryderes skygger.

En enkelt gang synes lyset at være brugt til at markere overgangen mellem noget, der kan kaldes drøm, og noget, der kan kaldes virkelighed. Da slotsherren i starten har afleveret bogen på D.G.s værelse, ses han stående ved døren. Han bukker kort farvel til D.G. Et lavt anbragt baglys skaber en halvvejs silhouet-virkning, men da han er gået ud af døren og nøglen har drejet sig tilbage til låst, dæmpes dette baglys, og billedet antager en naturlig, mellemgrå tone – *back to reality*. Det holdes kun meget kort før klip til D.G., men det betyder klart nok, at D.G. er en person, der »knap erkender nogen påviselig grænse mellem fantasiens og virkelighedens verdener – han vandrer selvfølgeligt og utvungent fra den ene ind i den anden . .« som Werner Pedersen skrev i Kosmoramas Blå Bog.

»Vampyr«s dominerende rekvisitter er lygter, hjul (der ses de besynderligste steder), trapper, stiger, skeletter eller kranier alene og så naturligvis døre, der (som trapper) er forbindelsesled mellem det kendte og det ukendte, og som kan åbnes og lukkes på så mange måder og med så mange lyde.

Neergaard har kaldt Dreyer *psykologisk realist* og rigtigt henvist bl. a. til, at Dreyer selv i »Vampyr« har lagt vægt på realismen i detaljen. Kroen er en rigtig kro (Welles-fans bedes bemærke lofterne), slottet er et rigtigt slot, skyggedansen foregik i et nedlagt isværk etc. Der blev ikke bygget en eneste dekoration. Men lidt i modstrid til realismen står nogle rekvisitter og anvendelsen af dem. Netop de mange hjul og skeletdele er anbragt i billederne som dekorative, balanceskabende eller suggererende effekter uden realistisk funktion i miljøet. Men det er naturligvis ikke nær nok til at ødelægge billedet af Dreyer som psykologisk realist; jeg nærer da heller ikke noget ønske om det.

Dreyers konsekvens, hans renfærdige holdning til sit arbejde, og hans hele livsholdning (der ofte er karakteriseret som intuitiv), var rigeligt til at gøre ham suspekt i danske øjne. Han havde slet ikke behøvet også at være *psykologisk* realist.

»Vampyr« har i dag kun interesse som kunstværk.

■ **VAMPYR**

Vampyr (Der Traum des Allan Gray)/Vampyr (L'étrange avanture de David Gray). Eng. titel: The Strange Adventures of David Gray. Tyskland/Frankrig 1932. P-selskab: Carl Th. Dreyer Filmproduktion, Berlin-Paris. P: Nicolas de Gunzburg. Instr: Carl Th. Dreyer. Manus: Carl Th. Dreyer, Christen Jul. Efter: noveller fra Sheridan le Fanu's samling »In a Glass Dakly«, især fortællingerne »Carmilla« og »The Room in the Dragon Volant«. Foto: Rudolf Maté, Louis Née. Klip: Carl Th. Dreyer (?). Ark: Hermann Warm (?). Dekor: Eliane Tayar (?)/Ass: Preben Birch (?). Musik: Wolfgang Zeller. Tone: Dr. Hans Bittermann, Cesare Silvani. Synkronisering: Paul Falkenberg, Wolfgang Zeller. Tysk dialog-instr: Paul Falkenberg. Instr-ass: Ralph Holm, Éliane Tayara, Preben Birch. Medv: Julian West, Nicolas de Gunzburg (David Gray), Maurice Schutz (Slotsherren Bernard), Sybille Schmitz (Hans ældste datter Léone), Rena Mandel (Hans yngste datter Giséle), Jan Hieronimko (Landsbydoktoren Marc), Henriette Gérard (Marguerite Chopin, den gamle kvinde fra kirkegården), Albert Bras (Joseph, den gamle tjener), N. Babanini (Husholdersken Jeanne), Jane Mora (Sygeplejersken). Org. længde: 83 min., 2271 m. Re-prem: Kino, Thisted 30.6.1970. Udl: Camera. Censur: ingen.

Indspillet i 1931 med eksteriøroptagelser i og omkring slottet Courtempierre (nær landsbyen af samme navn) i Loiret, Frankrig. Carl Th. Dreyer optog filmen stum, hvorefter lyden senere føjedes til i henholdsvis tysk, fransk og engelsk version. Ved den oprindelige danske premiere i Metropol den 27. marts 1933 var filmen (tysk version) nedklippet til 68 min., 1850 m., og censurfarven var gul. Den nuværende kopi er fremstillet efter filmmuseets negativ, der er stykket sammen af scener fra alle tre versioner.

Ganske som tilfældet var med »El Dorado«, bliver man i første omgang skuffet over »Rio Lobo«. Den ligner både »El Dorado« og »Rio Bravo«, men er ikke så god. Intrigen er slappere, personerne vagere tegnet, og blandingen af morskab og drama virker lidt malplaceret. Og dog er filmen allerede ved andet gennemsyn blevet langt bedre. Man har givet afkald på sine forventninger, nu ønsker man blot at blive underholdt. Og det bliver man. Måske endog bedre end ved »El Dorado«.

I en meget afslappet scene ved et lejrbål spørger den unge pige, Shasta, hvorfor McNally klukker så veltilfreds. »I've had about the right number of drinks, I'm warm and relaxed,« svarer den gamle, og det er i denne stemning man har på fornemmelsen hele filmen er blevet til. Støt og roligt arbejder Hawks sig frem fra scene til scene, på intet tidspunkt har han hastværk, og intetsteds har han noget budskab, han med djævelens vold og magt skal have afleveret. I virkeligheden hænger historien langt bedre sammen end »El Dorado«, der var langt mere farlig i sin blanding af farce og tragedie. Det kan måske skyldes at J. P. Harrah aldrig blev slet så tragisk som Dude i »Rio Bravo«. Hvor man troede på Dude som virkelig dranker, regnede man aldrig med at Harrah var mere end blot fuld. I »Rio Lobo« har vi ingen drankere, vi har ingen frafaldne professionelle, ja vi har knap nok en professionel. Ganske vist er Cord McNally »good«, men han er ikke kendt. Der er ingen der blegner, når de hører hans navn eller ser ham. Han er simpelt hen en oberst, der er ude efter et par forrædere. På intet tidspunkt bliver han fremhævet som bedre end de andre. Et karakteristisk eksempel er scenen, hvor Tuscarora bliver arresteret. Sheriffen vil have hans veninde Maria med, men McNally træder til, og siger, at hun roligt kan gå hjem. Kameraet hviler på Maria, der sidder på gaden og græder. Da McNally taler, kigger hun op på ham. Nu ville det være god latin at lade kameraet dreje op på McNally, så vi fik ham i al sin magt og vælde, set nedefra som den store beskytter. Men Hawks klipper i stedet. »Kameraet i øjenhøjde«. McNally bliver hverken større eller mindre end han er. Dog er der en enkelt scene, hvor McNally får lov til at vise sin professionalisme. Da den døende løjtnant siger, »I'll be all right«, svarer McNally, »Lieutenant, your neck is broken. I'am sorry I can't stay«. Det er scener som denne, der får Niels Jensen til at erklære Hawks for sentimental. I stedet for medfølelse med den døende føler vi beundring for McNallys mandfolkeoptræden. Nu er det lidt skrapt af Niels Jensen at påstå, at vi alle føler det på samme måde. Snarere end beundring føler vi medlidenhed med McNally, fordi han virkelig er »sorry«. Beundringen går på den viljestyrke, der skal til for at forlade en døende ven, især når man er »sorry«.

Ellers er »Rio Lobo« vel nok typisk Hawks netop ved sin mangel på de såkaldte Hawksske temaer. Vi får ingen »love story between two men«, vi har ingen fastetableret gruppe og vi har ingen decideret »loner«. Det eneste vi har, er en spændende historie, der er spændende fortalt. Selvfølgelig findes der temaer og holdninger i Hawks' film, men aldrig flere end der er naturlig dækning for i de personer og den historie, han vil fortælle. Filosofien så at sige gror ud af personer og historie, den er aldrig presset ned over dem.

Men de findes, og det var derfor med stor spænding, man modtog Filmmuseets program for december kvartal med tilbud om 24 Hawks-film. Endelig fik man da chancen.

Efter at have læst Wood, Bogdanovich, Wollen og Sarris var man i den akavede situation at vide en masse om nogle film, man aldrig har set. »Red Line 7000« og »Hatari!« har ganske vist gået for nylig, ligesom »The Big Sleep« og »To Have and Have Not« har været flittigt brugt på cavalcade-biograferne og TV, men nu var chancen der for at se over halvdelen af Hawks' produktion i rækkefølge. Desværre måtte man så stryge »Only Angels Have Wings« og »Rio Bravo«, hvad der ville svare til at vise en Ford-serie uden »My Darling Clementine«, og »The Man who shot Liberty Valance« (hvilket man sjovt nok også gjorde i 1968).

En retrospektiv serie er en lumsk ting. Ganske som den giver mulighed for den bredere analyse af en instruktørs samlede »oeuvre«, giver den også mulighed for den lille bacille, der hedder kedsomhed. Når en instruktør i den grad insisterer på bestemte temaer, som Hawks gør det, og når han lader disse temaer udspille sig i en lang række faste, ensartede situationer, er det uundgåeligt, at kedsomheden på et eller andet tidspunkt melder sig. Ganske vist har vi mulighed for at nyde de små, fine variationer, den lille drejning af en velkendt situation, men når situationen i sig selv ikke indeholder nogle nye elementer, så ler vi blot i bedste fald, og i værste fald gaber vi. Eftersom filmene er skabt over en periode på næsten 40 år, er Hawks også tvunget til hver gang at forklare de samme ting, vise os de regler, hvorefter der spilles osv. Det bedste eksempel er scenen i »El Dorado«, hvor Harrah fortæller Maudie, at han og Thornton »rode together«. »I know what that means«, siger Maudie, »it either means he saved your life or you his, and neither of you want to talk about it«. Ja, det ved vi tilskuere jo udmærket efter at have set 20 Hawks-film. Replikken er fuldstændig overflødig og nærmest pinlig, hvad Hawks måske selv er klar over, når han lader Harrah spørge, om hun ville foretrække, at han fik det udsat for kor og orkester.

Måske skyldes vor kedsomhed også vor forhåndsviden. Vi er i den grad opmærksomme på bestemte scener og på visse nøglereplikker, at vi ofte overser andre sammenhænge, eller blot glemmer den glimrende underholdning, der ligger i filmenes helhed. Således bliver »Red River« en skuffelse, fordi vi ved det hele fra Wood, og under hele filmen sidder man utålmodigt og venter på, at Hawks skal komme til det, det drejer sig om. Alt det andet er jo bare fyld på de temaer, Wood har fremhævet. Og da Hawks så endelig har fortalt sin historie færdig, synes man, at Wood egentlig fortalte den bedre. Wood's fremstilling var strammere, og uden de mindre heldige scener, som Hawks altså har med.

Men det er nu engang Hawks, der er filmkunstneren. I interviewet med Axel Madsen i Filmmuseets program til serien siger Hawks om kritikerne: »De får mig til at glemme, hvilke af mine film, der var gode og hvilke, der var dårlige.«

En gang imellem får de også os andre til at glemme det.

De professionelle

Det er almindeligt kendt, at Hawks' film handler om forholdet mellem mænd, solidaritet, selvrespekt og professionalisme. Alle anmeldere benytter disse fraser, når de skriver om Hawks, og under hele serien kunne man høre kuglepenne kradse ethvert »You'd better be good« ned, som var det dybe visdomsord, og alle sukke: »Åh – typisk Hawks«. Desværre er der kun få, der er kommet nærmere ind på, hvori denne professionalisme består. Hvad vil det sige at være »good«? Er det det samme som at være professionel, er man accepteret, når man er professionel?

I »El Dorado« er der en pragtfuld scene, hvor to professionelle mødes. Den ene trækker lynhurtigt, hvorpå den anden lakonisk bemærker: »kun tre mænd kan trække med den fart. Den ene er død, den anden er mig, og den tredje . . .«. »Yes, I'm Thornton«, afbryder Cole Thornton, og korrigerer derefter Nelse McLeod ved at fortælle, at der også er en fjerde, nemlig sherif J. P. Harrah. Her får vi altså stillet de to helte og skurken op som tre lige professionelle, og det bliver gang på gang pointeret, at McLeod er »good«, ja, han er endog »too good to give a chance«. Alligevel ved vi alle, at der er en kvalitetsforskel mellem de to antagonister, skønt de begge er revolvermænd, »hired guns«, fordi Thornton siger nej til et job, han ikke kan gå ind for, medens McLeod måske blot tager jobbet for pengene eller æren eller spændingen. Og dog er der en vis professionel forståelse mellem de to personer, og endog Harrah respekterer McLeod. Da han arresterer Bart Jason er det denne hans raseri er rettet mod. Ingen er vrede på McLeod. Han gør jo blot sit job, selv om dette job måske ikke er respekteret. McLeod er professionel, for så vidt som han frit har valgt den forkerte side, han har ingen krav på medlidenhed, da han dør, men til gengæld kan man heller ikke foragte ham, som man foragter Bart Ja-

John Wayne og Jennifer O'Neill som McNally og Shasta i Hawks seneste film »Rio Lobo«.

son. Helt ironisk bliver forholdet i »the final showdown«, hvor Thornton beder om lov til at stige ned fra vognen. McLeod spørger: »Why should I let you get down?«. »Write it down as professional courtesy«, svarer Thornton, og McLeod indvilliger, han spiller rent spil, fair play osv., hvorpå Thornton snyder ham, ved ikke at spille efter disse gentleman-regler mellem professionelle, fordi McLeod er »too good to give a chance«, (scenen svarer vist nok i temmelig høj grad til slutscenen i Kurosawa's »Sanjuro«, hvor man også har på fornemmelsen, at Mifune må bruge et mindre pænt trick for at vinde, hvilket er en af grundene til hans rasende råb: »Idioter« til de klappende unge mænd, der har betragtet det hele som et show).

Valgets ansvar

Problemet med de to professionelle, der står på hver sin side har vi også i Ford's »The Man who shot Liberty Valance«, hvor Tom Doniphon og Liberty Valance for så vidt er to sider af den samme sag. Det der skiller de to, er det ansvar, hvormed de administrerer deres evner, og det samme er tilfældet hos Hawks. Hawks' helte adskiller sig fra de blot professionelle ved altid at handle ansvarligt, deres handlinger og valg sættes altid i relation til deres moral, og det er her den så ofte nævnte, men aldrig nærmere uddybede, forbindelse mellem Hawks og eksistentialismen skal søges. Hawks personer realiserer sig selv gennem handling, og kun gennem handling. De står altid frit i deres valg, og ansvarligheden ligger udelukkende hos dem selv, aldrig over for et samfund, en institution eller en tradition, som hos Ford. De vælger subjektivt og konstituerer således selv de normer, hvorefter deres handlinger skal dømmes. Derfor har vi også mere tilovers for en Hawks-skurk som Nelse McLeod end for Liberty Valance. Liberty's ondskab bliver sat ind i en social sammenhæng og er således en trussel mod mange mennesker, medens McLeod kun er en trussel mod enkeltpersoner.

Det tydeligste eksempel på helten, der vælger subjektivt og suverænt er Harry Morgan i »To Have and Have Not«. Han er isoleret fra samfundet, for så vidt som han nægter at engagere sig i det politiske spil, der foregår omkring ham. Gennem mødet med Slim bliver han tvunget til at engagere sig, fordi hans interesse i Slim medfører en ny interesse i ham selv. Hans engagement i hende sætter ham i en anden situation, således at hans krav til sig selv forandres, hvilket medfører, at han for at realisere sig selv nu må handle, han må vælge. Da han så vælger den »rigtige« side, siger hotelværten Frenchy til ham: »What made you choose our side«, hvortil Morgan svarer: »I Like you, and I don't like them«. Hans valg af side er ikke et valg ud fra en forud given moral eller ideologi, men et personligt valg ud fra personlige sym- og antipatier. Normerne, hvorefter Morgan handler, er ikke givne, de skabes først, da han vælger dem og handler efter dem.

I sin bog om eksistentialismen siger Johannes Sløk: »Når der ikke findes nogen gyldige normer, når man er tvunget til alene at vælge ud af tom frihed, da er det umuligt at vælge en handling uden derigennem at vælge den som den rette. Den rette handling kan ikke defineres som noget andet end netop den handling man faktisk vælger.« Det er denne valgets frihed, der hos Hawks lader personer vælge anderledes end helten og alligevel forblive respektable. I »The Big Sleep« bliver Marlowe slået ned af Eddie Mars' mænd, hvorefter Jones kommer til stede og hjælper ham på benene. Marlowe er klar over, at Jones har set kampen, og spørger ham, hvorfor han ikke kom til undsætning. »It wasn't my fight«, svarer Jones, eller noget dertil svarende, og Marlowe kommenterer det blot med: »You're smart«. Og både Marlowe og vi respekterer Jones. I »Rio Bravo« er der en lignende situation. Da John T. Chance har afslået Pat Wheeler's hjælp, tilbyder denne ham Colorado, som Chance accepterer. Men Colorado nægter med samme begrundelse som Jones, og Chance komplimenterer ham for hans valg. Senere går Colorado ind i kampen, men det er først, da han er blevet personligt engageret gennem mordet på Pat Wheeler. Nu er det blevet hans kamp.

Nu er der selvfølgelig også hos Hawks en stor respekt for det professionelle i betydningen »det at kunne sit job«. Dette har ført til angreb på Hawks, hvor man erklærede ham for sekterisk og selvtilfreds. Man fandt, at hans verden, der næsten udelukkende består af racerkørere, storvildtjægere og sheriffer, var en gudeverden uden plads til almindelige dødelige. Dette tør dog siges at være en overdrivelse. I ethvert »You'd better be good« ligger der implicit et »at what you're doing«. Sagen er jo, at man skal ikke være god til noget bestemt, men blot til det man giver sig i kast med. I »Gentlemen Prefer Blondes« siger Lorelei under de omhyggelige forberedelser til at frastjæle detektiven hans kompromitterende billeder: »Anything that's worth doing is worth doing well«. Denne arbejdsmoral, som ligger i de fleste Hawks-film (og som han i det nævnte tilfælde selv gør grin med) dækker netop ikke noget specielt fag, men blot dette at have respekt for det man gør. Både i »Only Angels Have Wings« og i »Hatari!« bliver et »you'd better be good« henvendt til en pige, der sætter sig til klaveret, men derfor er der vel ingen, der vil hævde, at man for at være en Hawks-heltinde skal kunne spille boogie-woogie på et klaver. Det, der bliver sagt, er vel blot, at kan man ikke spille, skal man holde sig fra klaveret.

De uprofessionelle

Endelig er der jo også masser af eksempler på ikke-professionelle personer i Hawks' film, personer, der stadig bevarer både vores og de andre personers respekt. Mississippi i »El

Dorado« kan ikke skyde, og Pat Wheeler i »Rio Bravo« bliver vraget, da han tilbyder sin hjælp. I »Hatari!« har vi den fødte amatør Pockets, der er hunderæd for dyr og fusker i opfinderfaget. Han er så uprofessionel, at han end ikke tør se sin egen opfindelse fungere. I stedet er han henvist til at plage Sean og Kurt om at genfortælle, hvordan raketten så ud, da den fløj op over træet. Jones i »The Big Sleep« er den fødte taber (naturligvis, kunne man sige, da han spilles af Elisha Cook, Jr.), men Marlowe gentager flere gange, at han var en flink fyr, og Frenchy i »To Have and Have Not« er så uprofessionel, at han tillader sig at være idealist. Alligevel har han både vores og Morgans sympati. Ja, endog den sårede Paul de Bursac får statur og sympati, da det går op for os og Morgan, at han faktisk udmærket ved, hvad han er i færd med, at han kender risikoen og sin egen angst. I »Come and Get It« er Swan fuldstændig ude af takt med det spil, Barney Glasgow spiller med ham og hans datter, han er blot et naivt redskab i Barney's hænder, men alligevel sympatisk, ganske som Tony Camontes sekretær, Angelo, i »Scarface« er sympatisk i al sin stupiditet. I »Barbary Coast« får vi præsenteret naivitetens apoteose som helt og hovedperson, nemlig som Carmichael i Joel McCrea's skikkelse. Han er fuldstændig uden realitetssans, han bliver snydt så vandet driver af ham uden at opdage det. Og bagefter søger han job hos manden, i hvis spillebule han blev snydt, for slutteligen at løbe af med pigen, der udførte bedrageriet.

I det hele taget har mange været tilbøjelige til at tage ret håndfast på Hawks. Man har umiddelbart identificeret Hawks' synspunkter med, hvad hans personer foretog sig eller sagde. Et tydeligt eksempel er museumsgæsternes ret tåbelige reaktion på scenen i »Red Line 7000« mellem Ned Arp og Julie Kazarian. Enten misforstår man Hawks og tror, han her skildrer en smuk kærlighedsscene, og ler således af Hawks, eller man misforstår hans holdning til personerne, og tror han udleverer dem til den billige latter. Ingen af delene er tilfældet. Scenen er ganske vist smuk, men smuk i al sin pinlighed. Den er også udleverende, men udleverende til medfølelse, ikke til latter. Julie er i al sin sødmefulde naivitet og udleverethed hjælpeløs over for den mere erfarne Ned. Når hun beder ham fortælle om andre piger, ved vi tilskuere, hvad det er, hun er interesseret i, og Ned ved det også. Men hendes spørgsmål er lige så pinlige for ham, som de er for os, og han er lige så påvirket af hendes hjælpeløshed, som vi er (eller burde være), og derfor griner han ikke ad hende, men prøver at vige uden om spørgsmålet.

Det erotiske spil

Den samme håndfasthed har gjort sig gældende, når man skulle bedømme forholdet mellem mænd og kvinder hos Hawks. Det hævdes, at kvinderne for at opnå anerkendelse, skal leve op til mændenes idealer, og man har umiddelbart identificeret idealerne med mændenes arbejde og professionalisme. Som jeg har prøvet at påvise, går idealerne ikke på nogen bestemt kunnen, men på det at være selvstændig og ansvarlig. Ganske vist kan adfærden hos de to køn ofte forekomme os mandhaftig for begge parter, men når vi opfatter Slim som mandig, fordi hun er lige så slagfærdig og selvstændig som Morgan i »To Have and Have Not«, er det så Hawks eller os, der er noget galt med?

Øverst: »Foryngelseskuren« fra 1952. Nederst: Lauren Bacall og Humphrey Bogart i »Sternwood mysteriet« 1946.

Fejlen er vel, at netop vi opfatter en vis adfærd og visse evner, som specifikt mandlige, medens der aldrig hos Hawks gøres noget nummer ud af, om det er en mand eller en kvinde, der besidder dem. Slim er jo ikke styrmand, Feathers i »Rio Bravo« begynder ikke at gå med pistol, Bonnie Lee i »Only Angels Have Wings« har ikke flyvercertifikat og ingen af pigerne i »Red Line 7000« kører racerbiler. I »Hatari!« bliver Dallas til grin, fordi hun ikke kan stå oprejst på lastbilen under jagten, men grunden til at man griner er, at hun havde fået det at vide i forvejen. Hun var blevet advaret, men ville ikke høre på det. Hun troede hun var klogere end de professionelle. Og det slipper man ikke godt fra hos Hawks. Desuden mister Hawks' damer aldrig deres kvindelighed, dvs. deres erotiske udstråling. Hos få instruktører har lærredet vel i den grad slået gnister som i det erotiske spil mellem Hawks' helte og heltinder. Og dette skyldes vel, at kvinderne altid har været ligestillede, man kunne forvente det samme udspil fra kvinden som fra manden. Begge har ret til at tage initiativet, og som oftest hos Hawks er det kvinden, der gør det. Ingen har vel lagt så mange erotiske muligheder i de tre små ord »Got a match?« som Slim i »To Have and Have Not«, og i »Rio Bravo« er Feathers konstant et par skridt foran Chance i deres forhold. Hun kan hele tiden forudsige hans replikker og reaktioner, og samtidig med, at det er dybt tilfredsstillende at se en kvinde, der ved, hvad hun vil, og gør det, bliver scenerne naturligvis meget morsomme, fordi Chance hele tiden bliver forbløffet over hende. Han

kan simpelt hen ikke greje hende. Han er fantastisk længe om at fatte, at hun i virkeligheden spiller et meget alvorligt og meget ærligt spil.

Netop dette spil mellem helt og heltinde er af afgørende betydning i Hawks' film. Spillet foregår på to planer. Dels drejer det sig som sagt om kvindens forsøg på at blive anerkendt på egne præmisser. I »To Have and Have Not« har vi den meget morsomme scene, hvor Slim og Morgan skiftes til at bære whiskyflasken ind til hinanden. Slim har skaffet whiskyen ved at lægge an på en officer, hvilket var en tand for meget for Morgan. Han er blevet sur, men han vil naturligvis ikke indrømme sin surhed. Det ville jo være det samme som at indrømme sin interesse i Slim. Man bliver ikke sur på en ligegyldig person. Ved sin handling og ved at nægte at skamme sig over den provokerer Slim Morgan til at erkende og indrømme sin interesse, samtidig med at hun gør ham klart, at hun er et selvstændigt individ med egne normer og egen ansvarlighed. Wood gør opmærksom på det samme forhold i scenen, hvor Slim har stjålet Johnson's tegnebog. Da Morgan afslører hende, bliver hun hverken flov eller forlegen, hvorimod Johnson, da han bliver afsløret, straks griber til undskyldninger og tågede forklaringer. Problemet er ikke, hvad der »objektivt« er rigtigt eller forkert, men hvad den enkelte vælger som rigtigt og forkert. At stjæle er måske ikke særlig pænt, men Slim gør det bevidst. I den konkrete situation vælger hun at bryde en konvention, og hun indrømmer det blankt. Hun prøver ikke at snyde som Johnson. Hun er ansvarlig for sin handling.

Desuden foregår spillet på det erotiske plan, der hos Hawks altid er gnistrende morsomt. I tradition med den amerikanske screwball-komedie lader han som oftest sine mænd og kvinder mødes i et skænderi eller en misforståelse. Forklaringen har han for så vidt selv givet i »Bringing Up Baby«, hvor psykiaterens forklaring til Susan Vance kan stå som forklaring på de fleste Hawks-heltes optræden (det er i øvrigt pudsigt, at psykiateren her får lov at give den rette forklaring. I amerikansk komedie er der ellers tradition for at gøre psykiatere til grin. I »Bringing Up Baby« bliver han i stedet farlig, da han mistolker Susans opførsel). Dette erotiske spil udvikler sig i komedierne gennem en række misforståelser og uheld til erkendelsen af en kærlighed. I en række forrygende dialoger får Hawks sine helte og heltinder indfiltret i hinanden, og ved konstant at lade dem gå ind og ud hos hinanden, får han det skiftevis aggressive og defensive i deres øjeblikkelige holdning frem. Pudsigt nok er forholdene lige morsomme både i komedierne og dramaerne, og i begge genrer er det som regel kvinderne, der har den mest modne holdning til det erotiske.

At finde identiteten

Kvindernes betydning understreges også af den enorme virkning deres blotte tilstedeværelse har på mændenes situation. Konstant stiller de mændene i nye og ukendte situationer, hvor de må tage sig selv op til ny vurdering. I dramaerne holdes det på det morsomme plan, mens det i komedierne ofte antager karakter af farce.

Ligesom i dramaerne drejer det sig i komedierne om at fastholde sin egen identitet. Hvor dramaets personer bliver truet af ydre omstændigheder som skurke, naturen eller skæbnen, bliver komediernes personer truet af sig selv. Som regel er det mangel på realitetssans, der er skyld i kalamiteterne, en fuldstændig mangel på kontakt med de konkrete omgivelser. Professor Huxley's ulykke er ikke, at Susan roder ham ind i en masse indviklede affærer og løgne, men at han ikke selv er i stand til at overskue situationerne. Han kender ikke konsekvensen af sine egne handlinger. Han er ikke ansvarlig, og derfor uden egentlig identitet.

Ofte er Hawks' komedier da også handlingsmæssigt opbygget som en art forvekslingskomedier. I hvert fald bliver personerne som regel tvunget til at udgive sig for andre eller andet, end hvad de er. Professor Huxley må udgive sig for en ven fra Brasilien, for ikke at røbe sin virkelige identitet for Susans tante. I »Man's Favourite Sport« er problemet, at Roger Willoughby har udgivet sig for lystfisker, skønt han i virkeligheden aldrig har haft en fiskestang i hånden. Den ene løgn tvinger den næste med sig, og konsekvenserne bliver uoverskuelige. Netop fordi man ikke handler bevidst og ansvarligt, kan man heller ikke forudse følgerne, og manglen på identitet bliver det egentlige problem. I »Monkey Business« forsøger professor Fulton at fremstille et foryngelsesmiddel, og ved således at flygte fra sin identitet bliver han konfronteret med sine egne fejl og mangler, og hans ægteskab bliver afsløret som mindre harmonisk, end han havde forestillet sig. Først da han erkender sin identitet (i dette tilfælde sin alder) bliver han i stand til måske at fortsætte. I en analyse af »Monkey Business« i »Film Heritage« gør John Belton opmærksom på, at kun børnene, babyen og aben opfører sig naturligt i filmen. Resten af personerne flygter fra deres identitet. Den samme flugt kan man finde i »I Was A Male War Bride«, hvor Henri Rochard må optræde som kvinde (noget der forbavsende tit sker for Hawks' helte), og i »His Girl Friday«, hvor Hildy Johnson forsøger at løbe fra sin kærlighed til såvel Walter Burns som til journalistikken. Et slags negativt bevis kan man finde i »Ball of Fire«, hvor professor Potts gennem hele filmen fastholder sin identitet som sprogforsker. Lige meget hvor tåbelige situationerne bliver, bevarer han sin værdighed, fordi han aldrig handler »out of line«, han er hele tiden sig selv.

Nu er det væsentlige i et lystspil jo ikke, at man kan uddrage visse temaer og holdninger, men at det er morsomt. Dette er måske en overflødig bemærkning, men i hvert fald synes Wood ganske at overse netop dette faktum i sin gennemgang af Hawks' lystspil. Han viser hvorledes »Scarface« tematisk lægger sig nærmere op ad lystspillene end ad dramaerne, men han glemmer at nævne, at den også kunne henregnes under lystspillene, simpelt hen fordi den er morsom. Ganske som de fleste af Hawks' film er morsomme. Det er ofte sagt, at humoren hos Hawks i høj grad bygger på replikkerne og den fart, hvormed de afleveres. Personerne snakker konstant i munden på hverandre, og alt foregår i et forrygende tempo. En anden ting, der også nok var værd at fremhæve, er Hawks' meget bevidste brug af skuespillere. De fleste af lystspillene har Cary Grant i hovedrollen, og få har som Hawks forstået at udnytte Grant's lidt forbløffende fysiognomi, hans elegance og hans betydningsfulde øjekast til publikum, det publikum, der aldrig bliver glemt i de amerikanske lystspil. Det hele er et spil, der bliver spillet for os, og hverken hovedpersonerne eller vi glemmer det.

Dette spil med vor forhåndsviden benytter Hawks også, når han bruger Humphrey Bogart eller John Wayne i en hovedrolle. Han spiller på hele den myte, der hænger ved skuespilleren, og sparer således tid, fordi han kan undgå visse overflødige forklaringer. Vi kender jo personerne, vi kender deres professionalisme, vi har tillid til dem. Det samme gælder de mindre roller. Vi ved alle, at Walter Brennan »used to be good«.

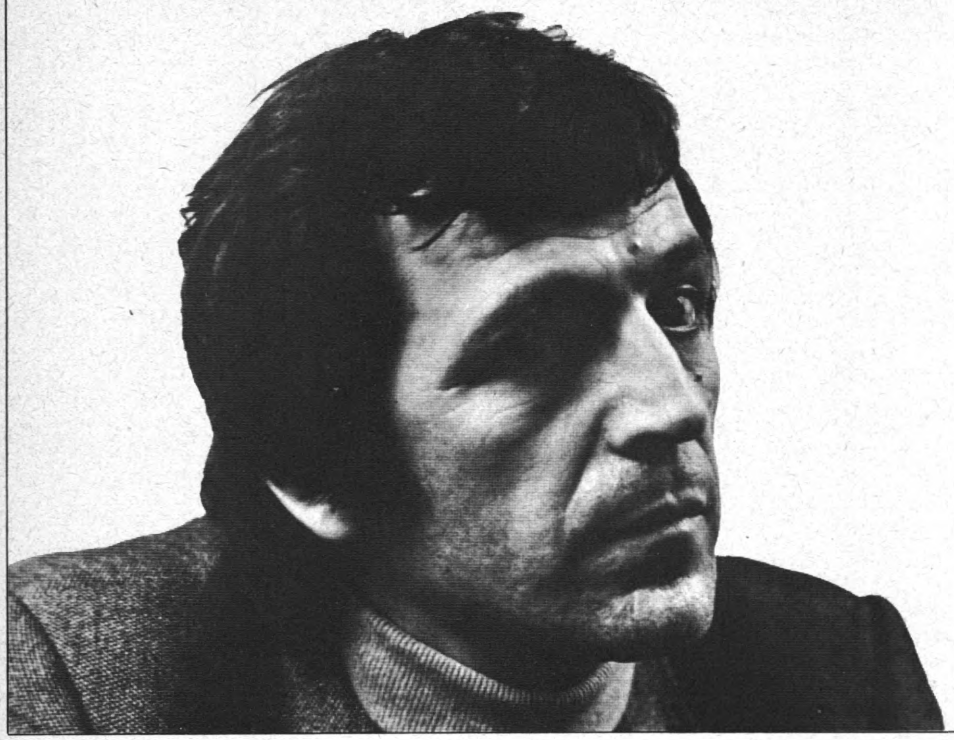
Hawks har i et interview udtalt, at han altid først prøver at få et lystspil ud af sine film. Kun hvis det er helt umuligt, laver han dramaer. Men helt umuligt bliver det aldrig, han får altid presset en eller flere morsomme scener ind. Især har han en forkærlighed for at lade sine helte og heltinder starte et større skænderi midt i en kritisk situation. I »The Big Sleep« er der en scene, hvor Joe Brody holder Marlowe og Vivian i skak med en revolver. De ænser ham overhovedet ikke, men fortsætter deres skænderi, og Brody virker mere og mere latterlig med sin revolver.

Dette stemmer godt overens med Hawks udtalte interesse for »character« frem for »plot«. Handlingen er blot en ramme for personernes udfoldelser. Det er relationerne mellem personer og grupper, der interesserer Hawks, ikke historien som historie. Derfor har Hawks også kunnet boltre sig i alle genrer. Han har kunnet arbejde inden for Hollywood-systemet, fordi han har taget de historier, han har fået tildelt, og så brugt dem som det passede ham. Han har ikke haft ambitioner om at fortælle originale eller bevidst dybe historier. Hans film er næsten renset for symboler, og alle dybere betydninger skal søges i det, personerne faktisk siger og gør, aldrig i den måde hvorpå instruktøren viser os deres handlinger eller replikker. De temaer og den livsholdning, der kommer til udtryk i Hawks' film, er organisk indarbejdet i filmene, og kommer nærmest ubevidst til udtryk. Det er ikke filosofi, der er illustreret ved hjælp af en historie, men en historie og nogle personer, som vi eventuelt kan udrede visse ting af. Men det allervigtigste er nok, at vi ikke behøver at udrede noget som helst. Hawks' film er umiddelbart tilgængelige for enhver, de er underholdende på et helt elementært plan, de bliver aldrig små gåder, vi skal hjem og gætte, før vi kan forstå og værdsætte dem.

■ **RIO LOBO**

Rio Lobo. USA 1970. **Dist:** National General Pictures. **P-selskab:** Cinema Center Films/Malabar Productions. **P/Instr:** Howard Hawks. **As-P:** Paul A. Helmick. **P-leder:** Robert M. Beche. **2nd unit instr:** Yakima Canutt. **Instr-ass:** Mike Moder. **Manus:** Burton Wohl, Leigh Brackett. **Efter:** fortælling af Burton Wohl. **Foto:** William Clothier. **Farve:** Technicolor. **Klip:** John Woodcock. **P-tegn:** Robert Smith. **Dekor:** William R. Kiernan. **Rekvis:** Ray F. Mercer. **Kost:** Ted Parvin. **Musik:** Jerry Goldsmith. **Tone:** John Carter. **Sp-E:** A. D. Flowers, Clifford E. Wenger. **Makeup:** Monte Westmore. **Frisurer:** Jean Austin. **Medv:** John Wayne (Cord McNally), Jorge Rivero (Pierre Cordona), Jennifer O'Neill (Shasta), Jack Elam (Phillips), Christopher »Chris« Mitchum (Tuscarora), Victor French (Ketchum), Susana Dosamantes (Maria Carmen), David Huddleston (Dr. Jones), Mike Henry (Sherif Hendricks), Bill Williams (Sherif Cronin), Jim Davis (Riley), Sherry Lansing (Amelita), Dean Smith (Bitey), Robert Donner (Whitey), Edward Faulkner (Løjtnant Harris), Peter Jason (Løjtnant Forsythe), Robert Rothwell, Chuck Courtney, George Plimpton (Whitey's håndlangere). **Længde:** 114 min., 3135 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Athena. **Prem:** Saga 8.3. 1971.

CHR. BRAAD THOMSEN
METTE KNUDSEN
JAN AGHED



samtale med costa-gavras

Chr. Braad Thomsen: Deres to sidste film, »Z« og »Tilståelsen« forekommer mig problematiske, fordi De bruger et meget kommercielt filmsprog med det formål at få så mange mennesker som muligt i tale. Tror De ikke, at dette sprog samtidig influerer på det, De ønsker at sige?

Costa-Gavras: Nej, det tror jeg bestemt ikke. Jeg tror ikke, at sproget har nogen indflydelse på det, man ønsker at få frem. Med politiske film bør man nå ud til så mange mennesker som muligt, og derfor må man tale det sprog, de forstår. Personligt vil jeg da godt indrømme, at jeg ikke mener, det er det bedste af alle filmsprog, men i øjeblikket befinder publikums filmsproglige opdragelse sig på dette niveau. Jeg synes iøvrigt, at De sorte Pantere forklarer dette problem udmærket. I William Kleins film om Eldridge Cleaver siger Cleaver, at panterne har et meget vulgært ordvalg med en ganske bestemt hensigt bag. Hvis panterne kaldte Nixon for kapitalist, ville de sorte ikke forstå, hvad de mente med det ord, mens de fuldt ud forstår meningen, når Nixon kaldes et røvhul. Det er meget vigtigt, at det sprog, man bruger, forstås af de mennesker, man henvender sig til. Og det er altså vores grund til at vi har valgt det filmsprog, vi har.

CBT. – Deres sammenligning med De sorte Pantere finder jeg meget malplaceret, eftersom panterne netop sprogligt reagerer imod The Establishment, mens De til gengæld i Deres film benytter The Establishmens sprog, Hollywoods sprog.

C-G. – Lad os hellere sige, at det er påvirket af filmmediet, sådan som det brugtes i den franske filmverden, da jeg kom til Frankrig. Godards forsøg på at lave politiske film finder jeg delvis mislykket, fordi de kun har henvendt sig til et meget begrænset publikum, altså må han vælge en anden vej. Tilfældet vil, at publikum er meget fortrolig med det såkaldte Hollywoodsprog, der på sin vis ikke ligger langt fra det antikke græske teater eller Shakespeares teater. Alle tre går de frem efter den samme dramatiske opskrift, ved hjælp af hvilken man er i stand til at fortælle publikum visse ting. I øjeblikket er man nødt til at beholde dette sprog, selv om man hele tiden må forsøge at udvikle det og få publikum med sig. Noget andet er, at i vort tilfælde skulle vise nogle meget komplicerede problemstillinger, især i »Tilståelsen«. Hvis man så ovenikøbet forsøgte at forklare disse indviklede ting i et nyt filmsprog, så risikerede man at jage publikum langt væk, fordi folk hverken ville forstå det ene eller det andet.

CBT. – Men i det øjeblik De vælger et populært sprog, så vælger De osse helt at undlade en politisk analyse af situationen, måske fordi De osse frygter at skræmme folk væk med en seriøs analyse. F. eks. synes jeg, den politiske analyse i »Tilståelsen« er minimal, idet man aldrig forstår, hvad de politiske konflikter eventuelt går ud på. Skønt Deres udgangspunkt er konkret, er filmen i virkeligheden lige så abstrakt som Orson Welles' »Processen«, hvor man heller ikke aner, hvad det hele går ud på.

C-G. – Formålet med »Tilståelsen« er ikke at forklare stalinismens politiske problematik, for derom kan man skrive snesevis af bøger eller lave snesevis af film. Jeg nærer ingen illusion om, at man i en enkelt film kan give et klart billede af stalinismen. Vort formål med dette lille hjørne af stalinismen var at starte en diskussion om et indviklet problem, hvilket hidtil aldrig er blevet gjort. Vi har derimod ikke forsøgt at forklare eller analysere problematikken omkring stalinismen, fordi det er umuligt med kun een film.

CBT. – Jeg synes, det samme gælder for »Z«, hvor De ikke for alvor kommer ind på, hvad de græske obersters politiske mål og hensigter er. De beskriver blot obersterne som skurke og Yves Montand som helten.

C-G. – Ja, det er rigtigt, men jeg tror heller ikke, der i dette tilfælde er behov for nogen form for analyse. Obersterne er brutale og dumme, men de har revolveren i hånden, og dermed magten. Og i dette tilfælde er analysen lidt overflødig.

Jan Aghed: – Obersterne repræsenterer dog trods alt en imperialistisk og militaristisk struktur, som man kunne analysere og placere i dens rette sammenhæng.

C-G. – Ja, med hensyn til amerikanerne, der støttede dem og stadig gør det. De gir obersterne de våben, som er nødvendige. Men hvad vi ville vise med »Z« var, at med et neofascistisk styre i Grækenland blir selv den mindste form for opposition slået ned. Det behøver ikke engang at dreje sig om en kommunistisk eller marxistisk opposition, men bare en borgerligt-liberal opposition, som det f. eks. var tilfældet med Lambrakis, der blev myrdet af obersterne. Måske er der visse sider af den græske venstrebevægelse, man kunne kritisere, men filmen var ikke ude i det ærinde. Og kritik af venstrebevægelsen ville osse kunne opfattes som et forsvar for obersternes kup, så det ville være blevet en helt anden film.

JA. – For mig at se indeholder det sprog, De benytter Dem af, en del modsigelser.

Og en af dem er, at »Z« osse blev en meget stor succes i USA, der jo netop er stærkt involveret i obersternes regime.

C-G – Jo, men man må sandelig osse tage i betragtning, hvem det er, som ser filmen. Når man siger USA, slår man straks 200 millioner mennesker i hartkorn med Nixon og Agnew, og det kan man ikke. De 2–3 millioner, som har set »Z« i USA er helt sikkert ikke Agnew-tilhængere. Der findes dog progressive kræfter i USA, der forsøger at gøre noget, men USAs militære, imperialistiske og kapitalistiske magtstilling er så enormt stærk, at den er meget vanskelig at ødelægge.

JA. – Men ikke desto mindre er »Z« osse blevet rost af borgerlige tidsskrifter som Time og Newsweek ...

C-G. – Undskyld jeg afbryder, men det passer ikke. New York Times' kritiker skrev f. eks., at han ikke betragter »Z« som en politisk film. Det er en udmærket film, men den har intet med virkeligheden at gøre, skrev han. På denne ret subtile måde lykkes det New York Times at adskille det politiske problem fra det filmiske.

JA. – Det var nu tidsskriftet Time Magazine, jeg tænkte på.

C-G. – Det er rigtigt, at filmen blev positivt omtalt i Time. Man skrev, det var en god film med visse reservationer, men nogen tid senere skrev de en artikel, som var meget ondskabsfuld.

JA. – Time ejes og distribueres af Lucekoncernen, der er dybt engageret i amerikansk politik.

C-G. – Ja, det ved jeg nok. Men her er vi ved en af kapitalismens indre modsigelser, som undertiden osse kan være dens klogskab. Den nuværende kapitalisme besidder ikke den hårdhed og enhed, som prægede den tyske fascisme eller andre tidligere former for fascisme. Kapitalismen er i dag mere raffineret. Ofte kritiserer den ting, som ikke udgør virkelige trusler for den, f. eks. ser man meget ofte Time kritisere krigen i Vietnam, hvilket er en modsigelse. Ligeledes har Time i forbindelse med obersterne i Grækenland præsteret at skrive artikler *imod* Papadopoulos. Men i ovennævnte artikel om »Z« dagen før, den fik en Oscar, benægtede man fuldstændig filmens politiske indhold, – en meget dobbelttydig artikel om, at det jo var sket for 10 år siden etc. Jeg tror imidlertid ikke, at Time er skyld i »Z«s store succes i USA. Den gik bedst i universitetsbyerne og meget dårligt i sydstaterne, mens visse radiokommentatorer kaldte den for en kommunistfilm. Dette blot for at sige, at man ikke med et par ord eller sætninger kan sige, hvad USA er. Desuden tog mange mennesker den meget personligt ved at sammenligne den med Kennedy- og Martin Luther King-mordene.

JA. – Tror De osse, at »Z« ville have været lige så populær i USA, og at Time og Newsweek ville have syntes om den, hvis De havde vist, at USAs interventionspolitik i Grækenland går helt tilbage til borgerkrigen i 1947, og at det var NATO-tanks, der hjalp obersterne med at tage magten i Grækenland?

C-G. – Sandsynligvis ikke. Sagen er bare, at i »Z« talte vi om Lambrakis-affæren. En af mine fremtidsplaner går noget i retning af det, De siger, men jeg må først finde en dramatisk form til emnet, før jeg kan udtale mig mere om det.

Mette Knudsen. – Principielt er jeg enig med Dem i, at det er i orden at lave politiske film i et sprog, som publikum forstår, men i forbindelse med »Tilståelsen« vil jeg gerne vide, hvorfor De koncentrerer hele filmen omkring torturscenerne? Alle de politiske aspekter kommer kun med i filmen i form af meget korte og hurtige sidebemærkninger, og hvad publikum lægger mærke til er hovedsagelig torturen. Hvis man laver en politisk film, må det formodes at være fordi man ønsker at forklare publikum visse ting, det ikke kender til, – og ikke blot for at få publikum til at identificere sig med hovedpersonen af medlidenhedsgrunde.

C-G. – Jeg tror, De gør forkert i at adskille de politiske sætninger og det menneskelige aspekt. Jeg tror ikke, man kan ophæve sammenhængen mellem Artur Londons menneskelige problem og hans politiske tilhørsforhold til det kommunistiske parti, – de to ting er meget nært forbundet. Hvis London ikke havde været kommunist, ville der ikke have været nogen »Tilståelse«. For enten ville han have tilstået umiddelbart efter de første lussinger, eller osse ville han aldrig have tilstået. Det er det faktum, at han er kommunist, der får ham til at tilstå på lige netop denne måde. En ikkekommunist ville aldrig have reageret som London, – dette er meget vigtigt, og det er det, kommunisterne bedre forstår: London tilstår for partiets skyld for hele tiden at kunne vedblive at være kommunist. Jeg sagde lige før, at vi ikke lavede filmen for at forklare noget, men for at sætte en diskussion i gang. Lydigheden mod partiet er en af de ting, der kan diskuteres efter filmen.

MK. – Ja, det var netop en af de ting, jeg bemærkede i filmen, men det blir kun antydet og aldrig fulgt op, hvilket netop ville have været interessant.

C-G. – Men De bemærkede det altså. Og efter filmen diskuterer folk. Jeg mener ikke, man bør forsyne folk med både spørgsmål og svar. Hvis bare folk efter filmen spekulerer over kommunisternes totale lydighed mod partiet, så har man politisk set allerede nået meget med filmen. For hverken de franske eller de tyske kommunister har nogensinde stillet sig selv det spørgsmål.

MK. – Men ville det så ikke i det øjeblik være endnu mere interessant at vise, hvad der skaber denne totale lydighed mod partiet i stedet for bare at vise den?

C-G. – Det ville jeg have vist i en film for ikke-kommunister, for at de kunne forstå det, men kommunisterne ved udmærket, hvorfor de adlyder blindt.

MK. – Men filmen er vel osse lavet for og blir set af mennesker, der ikke er kommunister?

C-G. – Dertil er der ikke at sige andet, end at så må de søge oplysninger om disse problemer andetsteds. Man kan ikke nå at forklare alt i een film. Når man ser filmen anden gang, får man langt mere ud af filmens politiske indhold, og det, De før kaldte korte sætninger, blir pludselig til meget vigtige sætninger. Vi har diskuteret en del med de franske kommunister, af hvilke mange er for og mange imod filmen, idet kommunistpartiet i Frankrig er meget delt. Men det er rigtigt, at helt apolitiske mennesker vil have en del besvær med filmen. Den slags mennesker har to muligheder, når de går ud fra filmen: 1) forsøge at få noget mere at vide om emnet eller 2) afvise filmen fuldstændigt. Hvis de afviser den, interesserer de mig ikke, for så tilhører de det publikum, der bare går i biografen for

»Hvis man ønsker at behandle politiske emner, bør man basere sin film på virkelige hændelser.« Her ses Yves Montand som Artur London i »Tilståelsen«.

at få ting serveret, hvad enten de kan fordøje det eller ej.

MK. – Tror De, det er størstedelen af et biografpublikum, der efter filmen forsøger at finde flere oplysninger frem om filmens problematik. Laver De ikke netop en sådan film for folk, der går i biografen for at lade sig underholde?

C-G. – Det er jo meget svært at lave film, der tilfredsstiller både de politiske og de a-politiske, både dem der vil underholdes og dem, der ikke vil.

MK. – Man har dog indtrykket af, at De laver politiske film for de mennesker, der vil underholdes, eftersom De har valgt et filmsprog, der som De tidligere nævnte appellerer til denne kategori af et biografpublikum.

C-G. – Jeg synes nu ikke rigtig, ordet »underholde« passer til en film som »Tilståelsen«. Når jeg siger, at jeg ønsker at nå det størst mulige publikum, betyder det ikke, at jeg regner med at nå hele verden. Hvad »Tilståelsen« angår, tænker jeg på den politisk bevidste del af publikum, – lige fra arbejderen til den intellektuelle, og problemet var altså at finde en form, som de fleste af dem kan forstå. Dette gælder især for arbejderne, fordi de har sværest ved at forstå.

CBT. – Deres to sidste film har været politiske fiktionsfilm, men baseret på dokumentar-materiale. Mener De ikke, der ligger en fare i at lade en verdensberømt skuespiller som Yves Montand portrættere et menneske, der lever eller har levet?

C-G. – Først må man vel definere, hvad en fiktionsfilm er, og hvad en dokumentarfilm er. Min personlige mening er, at hvis man ønsker at behandle politiske emner, bør man basere sin film på virkelige hændelser, – altså på dokumentarisk materiale. Derefter opstår problemet: skal man lave dette stof til en fiktionsfilm eller ej? Men det er et mindre væsentligt spørgsmål for mig. Det vigtigste er at basere sin film på hændelser og begivenheder, der har fundet sted i virkeligheden.

CBT. – Har De nogensinde haft lyst til at lave en dokumentarfilm om et politisk emne uden professionelle skuespillere?

C-G. – Ja, det har jeg måske nok, og hvis jeg havde mulighed for det, ville jeg nok springe til. Men man kan ikke komme uden om, at skuespilleren er et godt og direkte middel til at fremføre ens ideer med. Den anden mulighed må være at lave noget i retning af William Kleins dokumentarfilm om Eldridge Cleaver i Algeriet.

JA. – Har De set Pontecorvos sidste film »Queimada«?

C-G. – Ja, det har jeg, og »Queimada« er jo på sin vis historien om United Fruit på Guatemala, så hvorfor har han ikke direkte lavet filmen om United Fruit i stedet for at pakke temaet ind i en historisk film? Filmen berører kolonialismens problemer, men ligger alligevel fjernt fra tilskueren, fordi en historisk film ikke har samme virkning som en film, der handler om her og nu. Jeg synes godt om meget af filmen, men der er ting i den, jeg ikke bryder mig om. Jeg synes f. eks., det er lidt letkøbt at benytte sig af Marlon Brandos personlighed til hovedrollen, – det smager lidt af stjernedyrkelse.

KOSMORAMA 103
som udkommer ca. 15. juni, bringer flere artikler over emnet: film og politik.

JA. – Jeg synes, De modsiger Dem selv meget stærkt. De bryder Dem ikke om Marlon Brando i »Queimada«, men De bruger selv Yves Montand, der er lige så stor en stjerne, og som i høj grad overskygger Deres egne films budskab. Det er sådan set det samme, ikke?

C-G. – .....

JA. – Der laves jo mange forskellige former for politiske film i dag, f. eks. Solanas »Smelteovnenes time«.

C-G. – Jeg synes, udtrykket »politisk film« er barbarisk! Det er så let at smække den betegnelse på en film, det er alt for let at kalde en film politisk. Jeg tror, at Solanas' film er den mest politiske, der overhovedet kan laves, – han forklarer de politiske problemer uden omsvøb.

JA. – Men hvis vi nu taler om politiske film i betydningen venstreradikale eller end-og revolutionære, så har vi Solanas, Godard og f. eks. Marin Karmitz' »Camarades«, om hvilken jeg gerne ville høre Deres mening.

C-G. – Der er dele i »Camarades« jeg holder meget af, men jeg synes f. eks., at Michel Drachs »Elise ou la vraie Vie« har en bedre måde at gribe problemerne an på. Jeg bryder mig ikke så meget om den populistiske side af »Camarades«. Samme slags film lavede man under Stalin-regimet i begyndelsen, og dengang kunne man måske undskylde det med, at det var nødvendigt, men jeg tror ikke, det er nødvendigt i dag, for det franske publikum ligger intellektuelt på et højere stade end den tids publikum, selv de franske fabriksarbejdere.

JA. – Derefter er der Glauber Rocha og Robert Kramer, hvis film »Ice« på flere punkter kan minde om Deres, fordi man i begge finder den hemmelige og mystiske statsmagt, – et Kafka'sk univers, der osse findes i Godards »Alphaville« og i Jacques Rivettes »Paris nous appartient«. Og efter disse film har vi nu Deres, der ganske vist sprogligt adskiller sig fra de nævnte, og mit spørgsmål er: Mener De, at det sprog, De har valgt – kommercielt, underholdende og thrilleragtigt – er det mest effektive for venstrepolitiske film i øjeblikket?

C-G. – Nej, det tror jeg ikke. Jeg tror, at sproget er begrænset af det tidspunkt, det laves på, dvs. det er måske nødvendigt at benytte dette sprog i øjeblikket, eller i »Z«s tilfælde: det var nødvendigt at benytte dette filmsprog i 1967. Man er nemlig osse nødt til at se filmene i deres historiske perspektiv. »Z« blev skrevet i 1967, omtrent et år før maj 1968. Hvad der skete i maj 1968 gjorde hele Frankrig politisk bevidst, og på den måde var »Z« allerede bagud, før den blev filmatiseret, hvilket skete i september 1968. Men Jorge Semprun og jeg bestemte os til ikke at forandre noget i manuskriptet, for det ville være opportunisme efter maj 1968, hvis man forsøgte at forandre lidt hist og her og tilføje nogle venstreorienterede ideer. »Tilståelsen« blev skrevet i 1969, dvs. »normaliseringen« af Tjekkoslovakiet var ikke begyndt, og oprøret i Polen havde endnu ikke fundet sted. Idealet ville selvfølgelig være at lave en politisk film, der kunne vises en måned senere, og det er kun TV, der har disse muligheder. Det er lidt af det, jeg mener med, at dette bestemte filmsprog er nødvendigt i øjeblikket, men jeg er sikker på, det vil udvikle sig mere og mere. Den store risiko er, at filmene ikke forstås af publikum, for i det øjeblik er de ødelagt for alle.

JA. – Artur London i »Tilståelsen« forekommer mig at være en meget dobbelttydig person, fordi han selv har været så dybt involveret i stalinismen, og han accepterede Rajk-processen i Ungarn. Synes De, denne dobbelttydighed i Londons karakter kommer særlig tydeligt frem i filmen? Tror De ikke snarere, publikum vil betragte ham i Yves Montands skikkelse som den traditionelle helt, der er uskyldigt anklaget?

C-G. – Nej, jeg tror ikke, tilskuerne betragter ham som en helt, og jeg tror heller ikke, de identificerer sig med ham, som det før blev sagt, for han indtager netop nogle uforståelige holdninger. På den anden side er London både dobbeltbundet og ikke dobbeltbundet. Hvis jeg betragter mig selv i 1953, da jeg studerede ved Sorbonne, så var jeg stalinist. Jeg var ikke kommunist. Og hvis man fortalte mig om Rajk- eller Slansky-processen, eller jeg læste om dem i avisen, så forstod jeg, at disse mennesker havde tilstået, og at de altså var skyldige. For kommunister var der ikke mindste gran af tvivl, fordi partiet sagde det. Og sådan var London. Han kom til Tjekkoslovakiet efter at have kæmpet i borgerkrigen i Spanien og i den franske modstandsbevægelse og efter et sanatorieophold i Schweiz, og al denne revolutionære aktivitet gjorde måske, at han ikke havde så stort et udsyn. Det er sandt, at han accepterede alt, og at alle andre osse gjorde det, og det er osse sandt, at det var Slansky selv, der satte den proces i gang, som til sidst knuste ham selv med.

CBT. – Hvordan er Deres forhold til det franske kommunistparti?

C-G. – Jeg er ikke medlem af noget parti overhovedet, fordi disciplinen er mig imod. Men mit forhold til kommunistpartiet er ellers udmærket. De inviterer mig altid, når de har møde. Skønt partiets officielle holdning til »Tilståelsen« var negativ, så forsvarede Aragon den i »Les Lettres Françaises«.

(Oversat af Mette Knudsen).

■ **TILSTAELSEN**

L'aveu/La confessione. Frankrig/Italien 1970. **P-selskab:** Films Corona (Paris) – Films Pomereu (Paris)/ Fono Roma (Rom) – Selenia Cinematografica (Rom). **P:** Robert Dorfman, Bertrand Javal. **P-leder:** Claude Hauser. **Instr:** Costa-Gavras. **Manus:** Jorge Semprun. **Efter:** bog af Lise & Artur London. **Foto:** Raoul Coutard. **Klip:** Françoise Bonnot. **Ark:** Bernard Evein. **Tone:** William Sivel. **Instr-ass:** Alain Corneau. **Medv:** Yves Montand (»Gerard« alias Artur London), Simone Signoret (Lise), Gabrielle Ferzetti (Kohoutek), Michel Vitold (Smola), Jean Bouise (Mand på fabrik), Laszlo Szabo (Medlem af det hemmelige politi), Monique Chaumette, Guy Mairesse, Marc Eyrand, Gérard Darrieu, Gilles Segal, Charles Moulin, Nicole Vervil, Georges Aubert, André Cellier, Pierre Delaval, William Jacques, Henri Marteau, Michel Robin, Antoine Vitez. **Org. længde:** 160 min. **Længde:** 139 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 8.2.1971.

Den lange tegnefilm 1937-1971

FLEMMING LUNDGREEN-NIELSEN

»Her er et stort motivområde at udforske,« skriver Flemming Lundgreen-Nielsen om tegnefilmgenren. Han bringer her en redegørelse for tegnefilmens seneste udvikling i anledning af premieren på den danske halvlange tegnefilm »Bennys badekar«.

Næppe nogen filmgenre har i så høj grad været afhængig af en enkelt kunstner som den lange tegnefilm af Walt Disney.

Det var både en kunstnerisk og en økonomisk nødvendighed, der fik Disney til at skabe verdens første langtegnefilm, »Snow White and the Seven Dwarfs«, der påbegyndtes i sommeren 1934 og havde premiere i december 1937. Dels følte Disney ikke, at hans og hans tegneres evner kunne forløses fuldt ud i kortfilm på 7–9 minutter, dels indbragte disse alt for få penge i en tid, hvor produktionsomkostningerne steg hurtigere end produktionstempoet.

Efter Disney's eget udsagn er »Snehvide« og de følgende langfilm en fortsættelse af den serie kortfilm, som under navnet Silly Symphonies fra 1930 løb parallelt med Mickey's bedrifter. En Silly Symphony var oprindelig et stykke visualiseret musik (»The Skeleton Dance« 1930, »Flowers and Trees« 1932), men betegnelsen kom siden til også at omfatte gendigtninger af gamle fabler og illustrationer af digte, udstyret med iørefaldende melodier (»The Three Little Pigs« 1933, »The Grasshopper and the Ants« 1934, »The Tortoise and the Hare« 1934, »Wynken, Blynken and Nod« 1938). En gruppe Silly Symphonies, næsten glemt i dag, er måske den vigtigste i henseende til langfilmene: de kortfilm uden egentlig handling, der skildrede en stemning, en årstid el. lign., reelt som et bevæget maleri eller postkort. Her dyrkede Disney-folkene specialiteter, som ikke passede i de korte Mickey-farcer: tekstforfatterne seriøse emner som mytologi, tegnere og malere bevægelser og farver uden hæsblæsende gags og special effects-afdelingen animering af regn, uvejr, bølgeslag, ild. Erfaringerne herfra kom »Snehvide« til gode.

DISNEYS ÆSTETIK

Disney gjorde sig under arbejdet med »Snehvide ganske bestemte forestillinger om, på hvilke punkter en langtegnefilm måtte afvige fra kortfilmene. Hvad enten man kan bifalde hans tanker herom eller ej, er det afgjort, at de, især gennem »Snehvide«s og »Pinocchio«s eksempel, har spillet en væsentlig rolle for udformningen af senere langtegnefilm, også andre end Disneys egne, helt op til midten af 1960'erne. Det er derfor rimeligt inden behandlingen af selve genren at klarlægge Disneys langfilmsæstetik.

For det første følte Disney, at en langfilm måtte have en »varm« hovedperson, altså en figur man fik sympati for og havde medlidenhed med. Det kom i praksis til at betyde væsener, som var gode, men underkuede, oversete, tålmodigt lidende, hjælpeløse; de gennemgik meget ondt (og spændende) for i filmens slutning at triumfere, tit mere ved venners eller et forsyns hjælp end ved egen indsats. Aktive og selvhjulpne helte interesserer Disney mindre (Alice, Peter Pan, Wart, Mowgli; karikaturen af dem er naturligvis Donald Duck, hvis handlen næsten altid medfører katastrofer for ham selv). Hovedtyper hos Disney er kvinder (Snehvide, Askepot), børn/unger (Pinocchio, Bambi) eller aparte fremtoninger (Dumbo, den fredelige Drage). Til disse »varme« helte svarer den runde og harmoniske Disney'ske tegnestil.

For det andet måtte figurerne skildres udførligt, med psykologisk indføling, f. eks. med små reaktioner uden episk funktion, som fremhævede deres individuelle karakter. Det var en teknik modsat kortfilmenes, hvor de faste figurer var kendt på forhånd. Dialogen, som i disse var endnu et komisk element (Donald's hvæsen, Goofy's yuk-yuk), blev også et led i personkarakteristikken.

For det tredje måtte langfilmene være mere realistiske end kortfilmene, fortælle- og klipperytmen langsommere, hvis publikum ikke skulle trættes. Karikerende bevægelser måtte afløses af flydende og mere naturlige; f. eks. kunne animatorerne i scenen i »Snehvide«, hvor Snehvide er flygtet ud i skoven og dyrene nærmer sig hende, ikke lade deres ben hvirvle rundt som en hjulpisker. Det havde været en god gag i en kortfilm; her ville det have ødelagt scenens dramatiske kvalitet som et vendepunkt i handlingen (fra det natlige mareridt til tryghedsfølelsen i skoven). Hvad baggrundene angik påbegyndte Disney kostbare eksperimenter med tegninger, som i selve optagelsesprocessen fik perspektivisk dybde (Multi plane-kameraet). Denne teknik introduceredes med kortfilmen »The Old Mill« 1938, men anvendtes kun sporadisk i »Snehvide«.

For det fjerde måtte også farver og musik ændres. Mens Mickey-filmene ofte bestod af stregtegninger koloreret i klare kulører, måtte man i langfilm dæmpe ned til grålige og brune nuancer (især i baggrunden), og hovedfarven i de forskellige scener måtte afpasses dels til den ønskede dramatiske stemning, dels til de foregående og følgende sekvenser. Den raslende og lydeefterlignende Mickey Mouse-musik måtte på samme måde underordnes helheden, neddæmpes til blidere og mindre pointerende toner.

Langtegnefilmen kom således efter Disneys teorier, der var praktisk bestemt (af de tekniske muligheder og af hensynet til publikum), ikke så meget til at lægge vægt på originale gags, strålende farver og forrygende tempo som på gennemarbejdede manuskripter, store komplicerede scener (i forskellige niveauer, med mange animerede figurer), omhyggeligt udførte baggrunde, musik der nærmede sig symfonisk programmusik, og en brug af farver, lys og skygge, som mindede om den nordeuropæiske renæssances og romantiks malerkunst. Alle disse tanker måtte føre langtegnefilmen i retning af den realfilmede film, altså munde ud i en tegnefilmens naturalisme. Der endte Disney's praktiske eksperimenter også.

»Snehvide« blev som den første langtegnefilm egentlig aldrig overgået, heller ikke af Disney selv. Den havde, som Disney en menneskealder siden fremhævede, en perfekt handling. Hovedpersonen var genstand for tilskuernes sympati hele tiden og kunne i sine oplevelser fremkalde sorg og glæde med de tilhørende pludselige omsving. Hun var tegnet som en ordinær sød ung pige, uden gnist af erotik, og hendes prins, filmens *deus ex machina,* var en ren bifigur. Tyngdepunktet ligger i det eventyrlige plan. De syv små dværge repræsenterer den rene komik, dog menneskeliggjort i forhold til kortfilmens karikaturer (skønt de er foregrebet i nisserne i »Santa's Workshop«, en Silly Symphony fra 1932). Det var Disney's kup at give dværgene, der hos Grimm er en anonym gruppe, hver deres veldefinerede karakter (og navn). De præsenteres omhyggeligt for tilskuerne i den lange scene, hvor de finder Snehvide i deres seng og hvor hver reagerer efter sit væsen. En sådan individuel karakteristik havde Disney før med held prøvet i kortfilmen »The Three Little Pigs« 1933. I øvrigt var det en arbejdsmæssig nødvendighed at holde dværgene klart ude fra hinanden, da forskellige kunstnere i filmens forskellige faser måtte udføre tegningerne til dem. Overgangen fra Snehvides følelsesbetonede verden til dværgenes komiske formidles af skovens dyr og fugle, som hører hjemme begge steder. Idyl og komik afbrydes enkelte steder af stærke skrækeffekter, dels af konventionel art (ravnen, giftdampene, gribbene, tordenvejret), dels af surrealistisk (Snehvides vandring gennem den mørke skov). Som helhed peger tegne- og malestilen hen på det 19. århundredes germanske tradition: den af romantikken genoplivede gotik. Musikken er delvis inspireret af Wieneroperetten (»Someday My Prince Will Come«); sange og dans fører handlingen videre i præcist rytmede sekvenser: »Snehvide« er også en musical (med rette behandlet tillige med Disney's senere hovedværker i McVay's bog The Musical Film 1967). Filmens holdning var folke-eventyrets: det gode, illustreret i dyrenes, dværgenes og prinsens kærlighed til Snehvide, sejrer over det onde, heksen og døden.

Alle disse træk – barok komik hos dyr eller fantasifigurer foranlediget af en mere eller mindre følelsesorienteret rammehistorie, som ender lykkeligt, den stilistiske veksel-

Snehvides natlige mareridt i Disney's »Snehvide og de syv dværge«.

virkning af naturalisme og surrealisme, indsmigrende og rytmisk musik – bliver led i det normale kompositionsskema for de næste mange års langtegnefilm. Det bør dog noteres, at Disney selv ikke direkte gentog »Snehvide«-temaet før med »Cinderella« i 1950.

Hans næste langfilm, »Pinocchio« fra 1940, var en eventyrfilm over Carlo Collodi's bog, hvor handlingen var blevet forenklet og hovedpersonen sentimentaliseret til en god, men svag trædukke-dreng. Fårekyllingen, der i begyndelsen af bogen mases ihjel af den irriterede Pinocchio, var i Disney's version blevet en gennemgående kommentator. Som Pinocchios personificerede samvittighed af meget lille ydre format gav han tegnerne komiske muligheder, de ikke havde med hovedpersonen. En sådan tildigtet kammerat bliver siden en fast udvej for Disney, når det ikke synes ham muligt at samle interessen om en seriøst opfattet helt (som desuden ville volde tegnerne besvær). Således tilsættes kaninen Stampe til Felix Saltens Bambi-fortælling, og Disney var overbevist om, at »Alice in Wonderland« blev en fiasko, fordi han blev talt fra at supplere den intellektuelt-kølige Alice med den hvide ridder (fra Caroll's fortsættelse »Through The Looking Glass») som en fjoget og hjælpeløs figur. »Pinocchio« var i øvrigt karakteristisk nok henlagt til en ubestemmelig germansk alpelandsby med krogede gader og gotisk snirkelværk, ikke til et Italien med klare farver og ren himmel. Filmen var koncentreret om ren fortælling, fri for glansbillederotik.

»Fantasia« fra dec. 1940 er ikke en egentlig langtegnefilm, da der ingen gennemgående handling er, men en samling Silly Symphonies, der illustrerer klassisk og halvklassisk musik. Filmen, som påbegyndtes i efteråret 1938, skulle efter den oprindelige plan have været vist på et bredlærred med stereofonisk lyd, men måtte efter krigsudbruddet, der afskar Disney fra verdensmarkedet, vises traditionelt i forkortet stand og blev ingen økonomisk succes. Hvad man end måtte mene om dette ambitiøse projekt, kan det næppe diskuteres, at Disney-studierne her nåede et højdepunkt af naturalistisk animeringskunst (især i blomster- og dyrefantasierne til Tchaikowsky og i urtidsscenerne til Strawinsky's Sacre du printemps).

»Dumbo« fra okt. 1941 var en stramt fortalt elefant-variant af den grimme ælling, et Disney'sk yndlingsmotiv. Elefantungens alkoholfantasier er en surrealistisk tour de force, som aldrig er overgået.

1941 blev katastrofeåret i Disney's produktion. Fra maj til september var studierne lammet af en strejke, som både var en fagforeningsaktion mod Disney og et kunstnerisk oprør mod den ensartede tegnestil blandt de yngre medarbejdere (bl. a. Stephen Bosustow og John Hubley). Japanernes overfald på Pearl Harbour i december, som inddrog USA i 2. verdenskrig, fik den amerikanske hær til at beslaglægge Disney's store lydatelier, der blev reparationsværksted.

BAMBI

Disney's eksperimenter med langfilmgenren sluttede dog ikke ganske. I august 1942 udsendtes »Bambi«, og derpå produceredes med delvis regeringsstøtte nogle venskabsfilm om Sydamerika, som på forskellige måder blandede tegne- og realfilm (»Saludos Amigos« 1943, »Three Caballeros« 1944). Landvindingen var mere teknisk end kunstnerisk: Disney havde ikke noget nyt at sige. I resten af krigen tegnede studierne instruktions- og propagandafilm til regeringen.

»Bambi« bliver således den sidste regulære langfilm fra den store eksperimenterende tid. Filmen fortjener en grundigere behandling, fordi den kan belyse et omdebatteret problem: tegnefilmens forhold til realfilmens affotografering af virkeligheden (og fordi den netop er genudsendt i Danmark).

På det elementært fortællende plan skildrer »Bambi« et lille dyrebarns fødsel, dets møde med verden, dets problemer med at erobre sin egen krop (de lange ledeløse ben, tungen) og sine omgivelser (bekendtskabet med de andre dyr og med naturfænomener som torden, regn, vinter – og mennesket), dets opvækst, pubertet og sluttelige »manddom« som voksen hjort, nu selv med små Bambier. Det er ikke tilfældigt, at en række ord både fra dyre- og menneskeverdenen melder sig, når man vil beskrive filmen. Bambi-figuren er på én gang et portræt af ethvert lille barn, som lidt efter lidt erkender sig selv og sin omverden, og et meget overbevisende lille hjortekid. Den samme dobbelthed genfindes i de fleste af skovens dyr, således udpræget i uglen, der er et mesterværk af uglemimik og samtidig personificerer og parodierer typen: familiens rare onkel. Stampe og hans gemalinde minder vel meget om de korte tegnefilms karikaturer, men stort set falder Disney ikke for fristelsen til at lade dyrene afspejle et småborgerligt menneskesamfund (som siden i »Lady and the Tramp«). Balancen mellem det naturtro og det antropomorfiserende er fint holdt.

Filmen har også et symbolplan. Dens motiv er her en hel filosofi om livets vilkår, om generationernes og årstidernes evige kredsløb, om døden der altid lurer (illustreret i skuddet mod Bambis moder, i den nervøse agerhøne, i jagthundene og i skovbranden) og først og sidst om kærligheden som den drivende kraft i tilværelsen. Det illustreres som forældrekærlighed i Bambis forældre, som kønsdrift i den vittige skildring af dyrenes forårsforelskelser og Bambis kløende gevir, som afgørende skæbne i Bambis kamp mod rivalen og endelig igen som forældrekærlighed ved Bambis, Stampes og Blomsts familieliv til sidst. Også en række beskrivende scener (i sekvenserne efter den strenge vinter og efter skovbranden) hylder kærligheden, på linje med indlednings- og slutsangen (»I Bring You A Song«, »Love Is A Song That Never Ends«). Kun én af de fire – desværre noget sødladne – sange synges direkte af tegnede figurer (sangfuglenes »Spring Song«), – de andre akkompagnerer scenerne fra dyrenes liv i skoven.

Bambis historie bliver både individuel og typisk. Han vinder i kamp sin hind, Faline, og forsvarer hende mod jagthundene, det første for sin egen skyld, det sidste for hendes. Skovbranden bliver Bambis endelige indvielse til de voksnes verden: hjulpet af den gamle hjorts faderautoritet kommer han frem til Faline og kærligheden på den frelsende ø i floden. Bambi har nu ikke mere brug for faderen, der logisk nok i filmens sidste billeder trækker sig bort og overlader Bambi klippetoppen alene.

Også de enkelte små naturskildringer kan tolkes symbolsk. Robert Feild refererer i sin interessante bog om Disney's kunst fra 1942 nogle ubrugte scener, som endnu klarere tydeliggør denne tendens. I den færdige film er der sidst i den første forårssekvens en scene, hvor to mørke visne blade på samme kvist sitrer for den kolde vind; først falder det ene, så det andet, og kameraet følger dem, til de ligger stille på jorden. I det oprindelige manuskript havde bladene stemmer, scenen blev et udtryk for menneskenes holdning til døden: bladene ved, at de er de sidste på træet, de frygter det ukendte fald og forlader nødigt den kendte gren; til slut, da vinden tvinger dem til at slippe, skulle

de ligge på jorden, lidt fra hinanden, hvorpå vinden blidt blæste dem sammen igen.

Filmen er komponeret som et symbolsk kunstværk, hvis imitative naturalisme er et nøje udtænkt billedsprog. Kampen mellem Bambi og hans rival afvikles i mørket af nogle klipper, med kun enkelte grelt opflammende lysglimt på dyrenes kraftige rygge, tegnet i korte klip og i et tempo, der gør det umuligt at følge enkeltheder i striden. Det er en effektiv, men mere symbolsk end fortællende gengivelse af den desperate kamp.

Filmens naturalisme er især tilvejebragt ved brugen af mørke mættede farver, der giver genstande fylde (hvor hovedparten af kortfilmene var udført med ensartet farvelagte flader). »Bambi« er malerifilm snarere end tegnefilm. Baggrundene danner en symfoni af disede eller dunkle skovlandskaber, i pastelfarver med en enkelt dominerende nuance eller i brun-grå toner. Især i naturstemningerne (tordenbygen, løvfaldet, snestormen, måneskinsnatten) bliver filmen tydeligt et bevæget maleri, en helt ny kunstart, som kunne have fornøjet Lessing ved at forene maleri og poesi, beskrivelse og bevægelse, rum og tid. Til rumvirkningen har Disney stedvis benyttet multi plane-teknikken, således i indledningsscenen, hvor uglen flyver gennem mørke fyrreskove forbi det månelyse vandfald til sit træ og videre ind i Bambis krat. De scener, som en voksen tilskuer husker fra filmen, er måske slet ikke de fortællende, men netop de lyrisk-poetiske, som vanddråbernes rislen ned ad bladene i forårsbygen eller Bambis første tur på engen med moderen en diset sommermorgen. Sådanne scener kunne ikke laves i realfilm; kun tegnefilmen kan kontrollere alt, beskære, udvælge, komponere præcist. Det er absurd at hævde, at den naturalistiske stil i »Bambi« er væsensfremmed for tegnefilmen. Den er tværtimod et højdepunkt i tegnefilmens historie.

En ting bør gøres klart: trods en veludført farce-sekvens (Bambi og Stampe på isen) er »Bambi« som helhed hverken beregnet på eller egnet for små børn. Den naturalistisk tegnede, men symbolsk sammenkomponerede skildring af dyrenes liv i en skov udtrykker en tro på kærlighedens magt og livets evige gentagelse. Betragtet i et større åndshistorisk perspektiv bliver filmen i kraft af sin holdning og stil en sen udløber af det 19. århundredes universalromantik.

VILDVEJ?

Man kan naturligvis, som mange Disney-modstandere efter 2. verdenskrig, kalde hans naturalistiske tegnestil for en vildvej. Anlægger man et lignende syn på malerkunsten, kommer Disney i ganske pænt selskab. Kritikken har dog ofte stirret sig blind på selve formen uden at tage hensyn, hvad den anvendtes til. Selv en kritiker-fiasko som »Lady and the Tramp« 1955 kan forsvares ud fra et helhedssyn. Filmen parodierede Hollywoods kærlighedshistorier ved at flytte dem ned i et hundeniveau (også bogstaveligt, idet det meste af filmen var tegnet – eller »set« – i hundehøjde). Trods den naturalistiske stil var filmen altså i højeste grad unaturalistisk (hvilket også kan bevises omvendt: den havde ikke været mulig med realfilmede hunde). Det skal dog indrømmes, at Disney's parodi på love stories delvis snyltede på genrens midler, idet den lod sig rive med af sentimentaliteten.

Bambi stifter bekendtskab med de andre dyr i Disney's »Bambi«.

I øvrigt turde det være en vrangforestilling, at naturalisme betyder objektiv imitation af de fem sansers virkelighed. En naturalist forholder sig lige så udvælgende, altså subjektivt, til sit stof som en hvilken som helst anden kunstner. Naturalisten vælger blot noget andet end impressionisten eller den non-figurative kunstner.

Disney's langfilm efter 1945 er hastigt overset. Fra årene 1945–1949 stammer fem film, sammensat af fra 2 til 10 kortere film. Ingen af dem havde succes, og Disney besluttede at vende tilbage til den rigtige langfilm. I fire film fortsatte han langfilmgenren i »Snehvide«s og »Pinocchio«s ånd, sødest i »Cinderella« 1950, kvikkest i »Peter Pan« 1953, med John Tenniel's illustrationer som forlæg i »Alice in Wonderland« 1951, – og med størst publikumssucces i den første cinemascope-langfilm, »Lady and the Tramp« 1955. Stilen var den vante runde; kun i de samtidige, men få kortfilm gjorde indflydelsen fra modernismen i Bosustows UPA-film sig gældende (hos baggrundstegnerne; Donald Duck og Pluto kunne jo ikke ændres!).

Med Tornerosefilmen »Sleeping Beauty« fra 1958 (men påbegyndt så småt i 1950) kom det store forfald. Filmen var sat storslået op i cinerama, men virkede stiv og humorforladt, med få forsonende momenter (de tre feer). Animeringen var en disharmonisk blanding af udstuderet naturalisme og »limited animation«. Farverne var efterlignet fra middelalderlige illuminerede håndskrifter, men virkede skærende og grelle. Den kraftigt redigerede Tchaikowsky-musik og kæmpeformatet stod i et misforhold til den højst beskedne handling. Det var suppe på en meget stor pølsepind.

En del kritikere har set fornyelse og comeback i Disney's tre langfilm fra 1960'erne, »101 Dalmatians« 1961, »The Sword in the Stone« 1963 og »The Jungle Book« 1967 (et par Peter Plys-film regnes ikke med, da det drejer sig om ret uselvstændige animeringer af bøgernes illustrationer). Filmene var dog langt fra på højde med niveauet i 1940'ernes begyndelse. De er naturligvis fremstillet med den vante tekniske perfektion, men savner trods gode enkeltheder den helhed, der var over de ældre langfilm. Manuskripterne er ikke så vel gennemarbejdede som tidligere, men er blevet mere episodiske, ja ligefrem misvisende i »The Sword . . .« (hvor pointen er at lære drengen Wart, at viden er magt, men hvor denne trækker sværdet op af stenen og bliver konge uden at bruge denne visdom, helt tilfældigt). Der er enkelte bemærkelsesværdige figurer (ulven og det forelskede hun-egern i »The Sword . . .«), men komikken er for bevidst lagt fra billedsiden ned i det verbale (de flove replikker i »101 Dalmatians« og de alt for mange samtaler i »Jungle Book«; til sammenligning var dialogen i »Bambi« holdt nede til ca. 1000 ord). I »Jungle Book« slår stiliseringen omsider igennem i baggrundene, men den indiske jungle er dødt pap ved siden af »Bambi«s levende skov. Disney's sidste langfilm får én til at påskønne originaliteten og rigdommen i filmene fra hans store periode.

Man kan betvivle gyldigheden af Disney's langfilm-æstetik, men ikke at han har bevist dens sandhed for sit eget vedkommende. Derfor kunne der godt tænkes andre lige så gyldige teorier. Man kan forresten undre sig over, at Disney-studierne aldrig søgte at anvende deres egne figurer fra kortfilmene, skønt Mickey, Donald og Goofy i den halvlange »Mickey and the Bean Stalk« (i »Fun and Fancy Free« 1947) udmærket tålte det længere medium. Det er et paradoks, at Disney, der var nær ved at anse begrebet kultur for udemokratisk og uamerikansk, i sine langfilm lod sig binde til litterære forlæg, der undertiden ligefrem hæmmede ham (Lewis Caroll, Milne).

Walt Disney blev den eneste tegnefilmsproducent i filmhistorien, som var i stand til varigt at begå sig i langfilms-genren. Ud over hans langfilm er der produceret ca. en snes egentlige langfilm og en del halvlange.

Mens Disney-filmene vises kommercielt i en syvårsturnus, kan det være meget vanskeligt at komme til at se andre kunstneres langfilm. Nogle af dem er ganske vist kørt i TV i de sidste par år, men det lille format, de manglende farver og den kornede gengivelse er en katastrofe for tegnefilm, som ikke er specielt beregnet til mediet. Det må stærkt beklages, at Det danske Filmmuseum aldrig har interesseret sig meget for tegnefilm (således var det først Disney's død, der gav anledning til en noget tilfældig præsentation af hans film i fem serier).

EFTERLIGNINGER

Skipper Skræk-tegnerne Max og Dave Fleischer udsendte i 1939 »Gulliver's Travels«, efter Swift's roman, men mere inspireret af »Snehvide«, med lilliputter i stedet for dværge, selvopfundne komiske figurer (de tre spioner, brevduen) og indsmigrende musik; stilen er en let forenklet Disney-streg. Brødrene fulgte filmens succes op med »Mr. Bug Goes To Town« 1941 (i Danmark i 1951), en opfindsom insektfilm, som desværre blev en publikumsfiasko. I Danmark producerede Allan Johnsen i 1946 H. C. Andersen-filmen »Fyrtøjet«, stort set i den runde Disney-stil, men med tydeligt danske baggrunde og dansk stemning (Weyses og Andersens sang »Brødre, meget langt herfra« gav anledning til et fantasi-indslag om det amerikanske slaraffenland). Heller ikke et par franske langfilm, Jean Image's »Jeannot l'Intrépide« 1949 (i Danmark i 1952) og »Bonjour Paris« 1953, og Paul Grimault's »La Bergère et le Ramoneur« 1953 (meget frit efter Andersen), afveg væsentlig fra den traditionelle opfattelse af genren. Englænderne John Halas og Joy Batchelor producerede i 1954 deres eneste langfilm, »Animal Farm« efter Orwell's roman, ret konventionel i streg, skønt bitter i satiren og uden farce-indslag. Selv oprørerne mod Disney-naturalismen, UPA-studierne, nærmede sig den Disney'ske langfilmstruktur i »Magoo's Arabian Nights« 1960 (og den halvlange »Gay Purr-ee« 1956). Endnu et dansk forsøg, Poul Ilsøe's dobbeltprogram, »Svinedrengen og Prinsessen på ærten« 1962, specielt beregnet for børn, skal nævnes. De enkelte spanske, italienske, russiske og japanske langtegnefilm fra 1940'erne og videre frem må man nøjes med at læse om i filmlitteraturen.

Med forbehold over for stilistiske variationer er alle disse langfilm gjort efter opskriften fra »Snehvide« og »Pinocchio«.

NYE VEJE

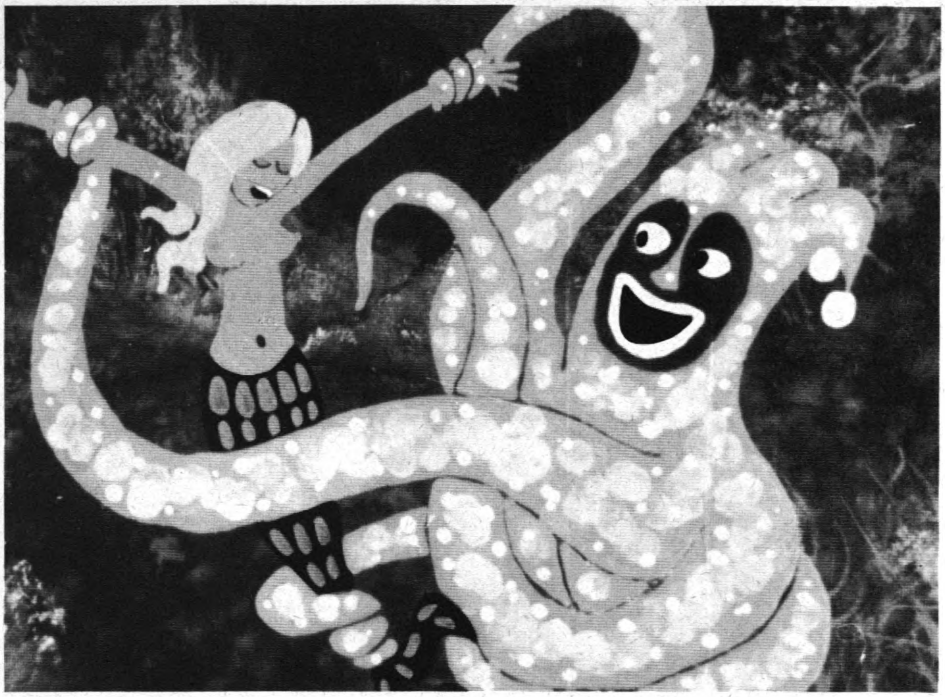
I 1960'erne tegner billedet sig mere broget. Amerikanerne William Hanna og Jack Barbera, ophavsmænd til Tom og Jerry-filmene og TVs Flintstone Family, lod i 1964 deres bjørn Yogi spille hovedrollen i »Hey there, it's Yogi Bear!«. Hanna og Barbera kommer fra den mest mekaniserede del af tegnefilmsbranchen, hvor man animerer pr. datamaskine. Megen charme er der ikke ved deres produkter, derimod nok et flyvende tempo og i Flintstone-serien masser af banalt dialogstof.

Uderzo's og Goscinny's forsorne franske tegneserie om galleren Asterix er i 1969 blevet levendegjort i en belgisk-fransk tegnefilm, »Asterix et Cléopâtre«. Serien, der i forvejen er tegnet i den runde Disney-stil, har kun vundet ved det. Manuskriptet er som helhed enfoldigt, men med kvikke detaljer, oldtidsmiljøet er morsomt udnyttet og farverne kønne og klare. Det kniber med at oparbejde en klimaks i handlingen, da tilskuerne meget hurtigt bliver klar over, at Obelix – som Skipper Skræk – er uovervindelig, og derfor forventer en originalitet i afvikling af intrigerne, som filmen ikke lever op til. Ikke engang en karakteristik af de tre gallere er mere end skitseret: men skal kende dem fra serien. Men filmen er velgørende usentimental, især i portrættet af Kleopatra med den dejlige næse, hun er med sit gnistrende temperament langt mere sexet end de fade og oversøde Disney-heltinder. Obelix' maddrømme (bl. a. om can-can-dansende skinker!) udgør filmens surrealistiske indslag.

I Sverige blev der i 1968 udsendt noget så sjældent som en seriøs tegnefilm, med Per Åhlin's midterafsnit til Tage Danielsson's »I huvet på en gammel gubbe«: en realfilmet mand på et alderdomshjem erindrer i tegnefilm sin tilværelse. Her skal satire, komik og desperation have været blandet i en stærkt modernistisk stil (desværre fik jeg ikke set den).

Et interessant eksperiment i stilblanding i en langfilm var George Dunning's Beatles-tegnefilm »Yellow Submarine« fra 1968. Handlingen var en allegori, hvor musikelskerne i Pepperland hjulpet af Beatlerne ved hjælp af kærlighed og musik besejrede de militaristiske musikhadere, the blue meanies. Moralen kunne synges ud med Beatles-melodien »Love Is All You Need«. Filmen var gennemført surrealistisk, men svingede stilistisk i enkeltscener fra art nouveau over børnebogsnaivisme til østeuropæisk kollagestil. Beatlernes undsætningsekspedition var skildret som en Odyssé hinsides tid og rum i den gule undervandsbåd. De psykedeliske visioner var momentvis af stor skønhed, men som hele filmen trættende i længden. Som de tegnede hovedpersoner var Beatlerne bedre end de rigtige i deres spillefilm »Help«, fordi deres individuelle offentlige image dengang byggede på just den forenkling af karakteren, som egner sig så godt til tegnefilm. Filmens svaghed, da den ved juletid 1968 kom frem, var det, som sikkert var tænkt som dens styrke: Beatles-melodierne (fra 1966–67), der var blevet gjort uaktuelle gennem den samtidige udgivelse af Beatlernes hvide dobbelt-LP. Det bør dog ikke skygge for de mange spændende og vittige passager i filmen (f. eks. »citatet« af »King-Kong«!). Men filmen dementerede ikke Disney's forestilling om nødvendigheden af et roligere tempo og mere beherskede farver i en langfilm.

De fire hovedfigurer i Beatles-filmen »Den gule undervandsbåd«.



»Bennys badekar« bekræfter, at dansk tegnefilm – hvad tegnekunst angår – er i verdensklasse.

Bill Melendez' »A Boy Named Charlie Brown« 1970, en filmatisering af nogle episoder fra Charles M. Schulz' tegneserie Peanuts (Radiserne), er en perfekt overføring af radiseverdenen til tegnefilm, med omhyggelig bevarelse af Schulz' personlige og højst økonomiske streg: i få vibrerende linjer gengiver han fine nuancer i personernes sjæleliv. Der er god tegnekunst, men ikke megen tegnefilmskunst i filmen. Hvor Disney lader sine figurer udtrykke sig med hele legemet, indskrænker Schulz sig ofte til at vise sine børns store planetrunde ansigter i nærbillede. Det er konsekvent, at man under stavekonkurrencen, filmens lidet visuelle højdepunkt, kun ser deltagernes hoveder på neutral mørk grund. Seriens stiliserede udtryk – Charlie med hovedet mod en væg, eller liggende stift på jorden – er også anvendt her. Radisernes pointe ligger mere i dialog end i tegning, og filmens episodiske handling appellerer gang på gang til eftertanken, som imidlertid ikke rigtig får den fornødne tid, da dette jo er film, som skal videre. Radiserne er egentlig ikke blevet bedre af at kunne bevæge sig. Melendez har søgt at kvikke filmen op med et par halvabstrakte indslag som illustrationer til musik og med et par realistisk tegnede dansenumre, det hele er ikke synderlig interessant. Hunden Nuser, der er stum og derfor henvist til mimisk udfoldelse, er den bedste figur. Hans skøjtedans og – indbildte – ishockeykamp på det tilfrosne bassin i New Yorks Rockefeller Plaza, sammenbidt og barsk med hockeystaven i poten, mens profiler af realfilmede spiller som skygger jager forbi i for- og baggrund, skildrer virkelig på en tilfredsstillende måde springet fra realitet til fantasi. I disse korte glimt ses det, hvor gode muligheder tegnefilmen har for at skildre børns fantasier og lege. Filmen omrammes af en klæg skønsang, som forsikrer tilskueren om, at »der bor en Søren Brun i dig«, en uelegant understregning af intentionen. Der er i øvrigt en ulykkelig uoverensstemmelse mellem filmens kølige demonstration af Charles Browns monotone uheldighed (der aldrig forklares, men er skæbne) og dens ønske om at gøre denne anti-helt til ét med hver enkelt biografgænger. – Endnu en langfilm med radiserne kan ventes i 1971.

BENNYS BADEKAR

Den nyeste danske (halvlange) tegnefilm, Flemming Quist Møllers og Jannik Hastrups »Bennys badekar« 1971, har samme svaghed som de sidstnævnte udenlandske: et for løst manuskript. Filmen sigter i forskellige retninger uden at bestemme sig definitivt for nogen af dem.

Der er tilløb til satire, f. eks. over legetøj for børn (bamser, brandbiler) og for voksne (flødeskumskager, cigaretter, reklamelotterier, biler), og over falske autoriteter (krabbens frygtede klo er i virkeligheden lille og misdannet). Der er i den glimrende begyndelse en tendens til at lade alt være set fra et barns synspunkt; det ytrer sig stilistisk i, at drengen Benny selv er ret naturalistisk tegnet og udendørs bevæger sig på sort-hvide still foto-baggrunde (højhuse i Gladsaxe), mens de voksne, moderen og veninden, i udseende og bevægelser er stærkt karikeret. Men denne linje føres ikke igennem: filmens hovedstykke, turen på badekarrets havbund, opleves nok af Benny, men mest som passiv tilskuer. »Handlingen« består hovedsagelig af sangnumre, der er præget af en voksen fantasi; det gælder krabbens lov-og-ordensang, den ypperligt malede, delvis nonfigurative illustration til blæksprutten sang og den mere traditionelt gengivne frække havfruetrio omkring levemanden Hummerdreng (desværre går Jan Bredsdorffs sangtekster meget dårligt igennem på lydsiden). De to instruktør-tegneres egentlige felt er den raffinerede crazy komik. Det ses i en ret traditionelt tegnet, men opfindsom duet og duel mellem to sørøverskeletter, i et kort møde med en grådig haj og først og fremmest i filmens bedste del, Bennys møde i Utterslev mose med en ornitolog. Denne spidsnæsede forskers genfortælling af et par fuglearters liv er hele filmen værd, og det er et afgjort tab, at han forsvinder i mosen under ageringen af et ørnedrama. Det er karakteristisk for filmens struktur, at denne episode er uden forbindelse med resten af handlingen. »Bennys badekar« har mange gode enkeltheder: korte gæstescener med Walter Lantz' Søren Spætte og Ingvars Prins Pillefinger, smukt udførte havscenerier i akvarelfarver befolket med sære væsener i kølige moderne nuancer. Men der er ikke kommet en overåevisende helhed ud af de mange anstrengelser.

»Bennys badekar« fastslår, hvad man allerede ved fra Bent Barfods film gennem de sidste år: at dansk tegnefilm i henseende til tegne- og malekunst og til optagelsesteknik er i verdensklasse. Quist Møller og Hastrup gennemfører en helt original streg, måske med svage mindelser om John Hubley (i Benny) og Barfod (i nogle havdyr og i det abstrakte), men uden påviseligt spor af Disney.

Således er der fra slutningen af 1960'erne tydelige tegn til en fornyelse af den lange tegnefilm-genre. De store industrielt fremstillede films tid synes at ebbe ud, og med dem den naturalistiske »maleri«-stil, som Disney dyrkede. Enkeltkunstnere får nu lov til at præge en hel langfilm med deres personlige streg; de nye arbejdsbesparende stilarter, den kantede modernisme med bevidst stiv og hakkende animering, kollage- og grafik-stilen, kombineret med »begrænset« animering, er med til at gøre denne kunstneriske frigørelse mulig. Samtidig er langfilm ikke nødvendigvis kun familieunderholdning i form af en blanding af sentimentalitet og slap-stick-gags, men kan være bærere af mere originale og seriøse verdensfortolkninger. Her er et stort motiv-område at udforske, efter at Disney-skolens årelange faktiske monopol på langfilmgenren er endeligt brudt.

Og i den sammenhæng er det da i øvrigt spændende, hvad Disney-studierne nu vil finde på.

Flemming Lundgreen-Nielsen

■

Disney's langfilmsæstetik er fremstillet på grundlag af ytringer refereret i følgende bøger:
Robert D. Feild: The Art of Walt Disney, 1942.
Diane Disney Miller (& Pete Martin): The Story of Walt Disney, 1957.
Bob Thomas: Walt Disney. The Art of Animation, 1958.

■ **BENNYS BADEKAR**

Danmark 1970. **Dist:** Warner & Constantin. **P-selskab:** Fiasco Film. **P:** Per Holst. **P-chef:** Anni Holst. **P-leder:** Cæcilie Nordgren/**Ass:** Finn Nellemann, Stefan, Hans-Jørgen. **Instr:** Jannik Hastrup, Flemming Quist Møller. **Manus/Design:** Flemming Quist Møller. **Layout:** Per Tønnes. **Foto:** Poul Dupont (trick-foto), Susanne Mertz (still-foto). **Farve:** Eastman. **Klip:** Henrik Carlsen. **Animering:** Jannik Hastrup, Bent »Steff« Steffensen, Per Tønnes Nielsen, Flemming Jensen. **Mellemtegner:** Anders Jakob Sørensen. **Optræk:** Akira, Anne, Elin, Erika, Gerd, Inge, Jytte, Inge-Lise, Kisser, Lars, Linda, Lis-Eva, Pernille, Romaen, Wendy, Winnie. **Malerarbejde:** Røde John. **E:** Jørgen, Helge. **Sangtekster.** Jan Bredsdorff. **Musik:** Hans-Henrik Ley. **Spillet af:** Allan Botchinsky (trompet), Ray Pitts (fløjte, sax), Finn Ziegler (marimba, violin), Egon Aagaard (harmonika), Kenny Drew (orgel, piano), Stig Møller (guitar), Christian Siewert (guitar), Niels Henning Ørsted Pedersen (bas), Flemming Quist Møller (bongo), Bjarne Rostvold (trommer). **Tone:** Siegfred »Mike« Nielsen, Axel Pless. **Medv/stemmer:** Bo Jakobsen (Benny), Peter Belli (Blæksprutten), Jytte Abildstrøm (Dagny), Jesper Klein (Haletudsen), Otto Brandenburg (Hummerdrengen), Jytte Hauch-Fausbøll (Bennys mor), Rolf Krogh (Ornitologen), Allan Botchinsky (Søhesten), Poul Dissing, Per Bentzon-Goldschmidt (Sørøvere), Per Tønnes (Cowboy), Trille, Maya, Aya (Havfruer). **Længde:** 43 min., 1170 m. **Censur:** Rød. **Prem:** 6.3.1971 – Camera, Nørreport, København; Palæ, Aalborg; Biografen, Århus; Kino Teatret, Odense.

Om muligt skal alt i mine film handle om noget andet, det skal have relevans til andet og mere end hvad det er i sig selv.

Kon Ichikawa

Skuespillerens hævn

POUL EINER HANSEN

Søren Kierkegaard har i »Begrebet Angest« beskrevet *det dæmoniske* som 'angst for det gode'. Individet er besat og forvredet af en ondskab, der dominerer dets vilje, så at det *vil* forblive i sin ufrihed, er angst for at forløses. Det dæmoniske er grundkarakter af eller indgår som element i en lang række psykologiske fænomener, fra griller og småsærheder som er hvert andet menneskes, til tilstande hvor personen er helt og holdent i dæmonens vold.

Fælles for dæmonien i dens forskellige skikkelser er to afgørende bestemmelser: det dæmoniske er *det indesluttede,* det ufrivilligt åbenbarede, som kun en »højere dæmon« ved tavshedens og blikkets magt kan gennembryde, og hvis modsætning er kommunikation, oprigtighed; det dæmoniske er *det pludselige,* modsat frihedens ligevægtige kontinuitet.

Meget vel. Men hvad har alt det med Ichikawa at bestille?

Afstanden fra Kierkegaards udredninger til Ichikawas film, lavet mere end hundrede år senere i den anden ende af verden, kan godt få en jævnføring af de to til at ligne et betænkeligt forsøg i det åndrige. Men bagom sine formuleringer gør den i Japan flittigt læste filosof krav på at opfattes almengyldigt, og nogle af hans ovenfor resumerede bestemmelser forekommer mig brugbare i en første tilnærmelse til den komplicerede psykologi i »Skuespillerens hævn«. I det mindste vil jeg gøre forsøget.

Det indesluttede

Hovedpersonen, skuespilleren Yukinojo (Yuki) er indesluttet. Han har i mange år levet med det egentlige formål i sin tilværelse at opsøge og hævne sig på de tre mænd, der bedrog hans far, vanærede forældrene og jog dem i døden. Filmen er beretningen om, hvorledes han gennemfører dette forehavende. Han opbygger et net af intriger, hykler og forstiller sig, indtil han har gjort det af med modstanderne.

Yukis eneste fortrolige er kabuki-truppens leder Kikonojo. Han tog sig af Yuki, da denne blev forældreløs, og svor samtidig, at når tiden var inde, ville han sørge for, at Yuki hævnede uretten. Men Kikonojos funktion i filmen er i øvrigt kun at gøre os bekendt med baggrunden for historien. Han er ikke nogen selvstændig figur, men snarere en dramatisk udprojicering af Yuki, og deres samtaler kan opfattes som Yukis indre opgør for eller imod hævnen.

Når vi andetsteds skal gøres bekendt med hvad der virkelig foregår i Yuki, må det logisk nok ske ved, at hans »indre stemme« på lydbåndet blander sig i de løgne, den ydre slipper løs. Dette ironiske kneb benyttes sparsomt, for filmen er solidarisk med figurens hemmelighedsfuldhed. Han afsløres kun i det omfang det er nødvendigt for at forstå hævnberetningen; i filmens sidste billede taber vi ham af syne, ligesom de andre personer gør det. Han forbliver i flere henseender en gåde for os, og det er ganske bevidst fra filmens side – vi skal *ikke* identificere os med ham.

Yukis hele person antyder at et eller andet forvredet gemmer sig bag hans skal af indesluttethed. Som skuespiller er det hans erhverv at give udtryk for tanker og følelser, der ikke er hans egne. Heri ligger en symbolværdi, som udvides derved, at han ikke blot er skuespiller, men »onnagatta«, kvindefremstiller, og som sådan konventionelt forpligtet til også uden for scenen at klæde sig, føre sig og udtrykke sig som en kvinde. Derved sættes et umiddelbart misforhold mellem hans fremtræden og hvad man må forestille sig som hans egentlige væsen. Det kvindelige er endda sat på spidsen, synes det: Yuki er affekteret, hans klædedragt er ikke så lidt prunkende, og af den Mifune-agtige »tvivlsomme præst«s udtryk gætter man sig til de tunge bølger af parfumeduft, der udgår fra ham. Og selv om alt dette virkelig er (eller var) almindeligt for en onnagatta, kunne vanen og konventionen efterhånden integrere det i hans person – men Yuki identificerer sig, synes det, netop *ikke* med sit arbejde.

Kvindeydret er altså ikke alene et billede på Yukis indesluttethed, men ved sin bizarre opskruning antyder det, at der bag det skjuler sig noget tilsvarende forvrænget. Dette belyses af den dominerende farve i Yukis påklædning: violet. Denne farve har dels hans lange kappe, dels og især det hårklæde, som han to gange fjerner for med let ændret håropsætning og ved blikkets hjælp at fremmane billedet af faderen for sine fjender. I Vesten er, tør man hævde, farven violet forbundet med et skær af dæmoni, kristen liturgi benytter den som det ondes, svovlets og pølens farve, og i hvert fald i »Skuespillerens hævn« gælder noget lignende: da Dobe kommer giften i skålen, er den grønlig, men efter at Yuki har givet sig til kende og Dobe desperat gylper giften i sig, ser vi, at væsken har antaget violet farve.

Indesluttetheden begrænser sig ikke til Yuki, tværtimod. De fleste har en rem af huden – Namiji er ene af alle den, der åbenhjertigt og konsekvent lever sig ud.

De tre skurke er indesluttede i forhold til erindringen om deres udåd i sin tid mod Yukis familie, og denne hemmelighed vogter de nervøst. Bemærk hvor lynsnart Hiromiyas mistænksomhed vågner, da Yuki nævner Nagasaki (ved hans besøg, da de taler om det europæiske ur).

Heima, en mand som Yuki mange år tidligere har gået på fægteskole sammen med, er den der huser den værste dæmon, han er besat af en hævnlyst, som er vrængbilledet af Yukis. Heima kunne ikke tåle, at Yuki havde større talent og personlighed end han selv, han hader ham fortvivlet og håber kun på at få lejlighed til at dræbe ham. Og da han får den afgørende mulighed herfor, kan han ikke udnytte den – Yuki vil ikke forsvare sig, Heima tvinges til at se sig selv i øjnene, og hans angst bliver frygteligere end nogensinde.

Endelig er der tyvene. Skønt vi med dem naturligvis befinder os på et andet og muntrere plan, så er der dog i Yamitaros reservation og eksklusive Robin Hood-virksomhed, i Ohatsus irritation over at være faldet for Yuki og senere raseri over at blive forsmået, i den unge Hirutaros utålmodige selvhævden et slægtskab – omend fjernt – med de foran beskrevne tilstande.

Modstående side: Kabuki-truppens leder Kikonojo personificerer den del af Yuki, der er opsat på at gennemføre den grusomme hævn.

Det pludselige

Hvad Kierkegaard mener med 'det pludselige's kategori, belyser han selv ved at slå fast, at kunstnerisk gengivelse af det onde/Den Onde er mest overbevisende i den *mimiske* form. Som eksempel nævner han balletmester Bournonville, der i »Faust« havde gjort sin entré som Mefisto med et overrumplende spring ind på scenen og en standsning i springets stilling. Ord har ikke samme virkning, for selv blot et enkelt ord rummer dog en vis kontinuitet. »Selv al Fortvivlelse og al det Ondes Rædsel i eet Ord er dog ikke så rædsomt som Tausheden er det. Det Mimiske kan nu udtrykke det Pludselige, uden at derfor det Mimiske som saadant er det Pludselige.«

Heimas første overfald på Yuki lader sig forstå på denne måde. Heima dukker ud af de mange års mørke i et pludseligt, skræmmende glimt, han udtrykker sig i abrupte sætninger og bevægelser, og hele scenen tager denne karakter med sit lys/skyggespil, de blinkende sværdhug, de rappe lydeffekter, stenkastene. Det passer godt ind, at tyvene nu dukker op, fortsætter og afrunder scenen, for denne håndtering beror på det lyssky og det lynhurtige. Med Kierkegaards ord: det dæmoniske »kommer pludseligere end en Tyv i Natten«.

For nu at udvide perspektivet mest muligt: ikke kun i denne film og mange andre af Ichikawa, men i et stort antal japanske film overhovedet synes der at være lagt vægt på, hvad man kunne kalde »det pludselige udtryk«. Ligevægtige, kontemplative tilstande skildres i en tilsvarende statisk form, mens modsat konflikt, disharmoni, dæmoni giver sig eksplosive, abrupte udtryk, fremhævet af voldsom mimisk udfoldelse hos skuespillerne. Derved opnås en kontrastvirkning, en intensitet, som er mindre hyppig i vestlig filmkunst, her hvor traditionen lægger vægt på mådehold i udtrykket, på en vis tvetydighed der ikke giver strømmen frit løb, på kontinuiteten – netop et positivt ladet begreb hos Kierkegaard.

Denne karakterisering af en af forskellene mellem vestlig og japansk tankegang, sådan som den kommer til udtryk i filmkunsten, kan forlænges ind i andre kunstarter. Haikudigtets koncentrerede form kan sigte mod en momentan intensitet (se Richies berømte eksempel i »Se – det er film«, bind 2). Billedkunsten kan gøre det samme (tuschtegningernes raffinerede overforenkling). I visse former for traditionel japansk musik beror en del af virkningen (i det mindste for et vestligt øre) på stærke slagtøjseffekter (gong, cymbale, claves etc.), der arytmisk sætter ind efter afventende pauser, og ved deres pludselighed udgør en voldsom, punktuel pirring. Vender vi os endelig til teatret, er det velkendt, hvilken rolle mimikken og mimiske skift her spiller, således også i kabukigenren, hvilket lader sig observere i de to glimt, der vises af Yuki i forestillinger på teatret; disse to scener indrammer hele historien (bortset fra en kort epilog) og antyder således muligheden af at opfatte Yukis funktion i denne historie som udførelsen af en »rolle«. I teaterscenerne forstærkes mimen i øvrigt netop med musik af den føromtalte art.

Det er beskrevet, hvorledes Yuki på afgørende måde udnytter sin mimiske kunnen i opgørene med to af de tre skurke, Kawaguchiya og Dobe, og med blikkets terror bryder deres modstandskraft ned. Da han endelig giver sig til kende, er det således i skikkelse af en »højere dæmon«, over for hvilken deres forhærdelse ikke slår til, lige så lidt som Heimas gjorde det over for indsigten i sin egen natur.

Det pludseliges kategori afrundes hos Kierkegaard af endnu en bestemmelse: det dæmoniske er det indholdsløse, det kedsommelige. Dæmonen er sluttet inde i sig selv i en rugende tomhed, hvorfra den pludseligt, uberegneligt springer frem. Djævelen sidder ifølge sagnet i tre tusinde år og pønser på, hvordan han skal få mennesket i sin magt. Og trods teateraktiviteten har Yuki og Kikonojo, antydes det, i deres inderste levet i afventende tomhed; det samme har de tre skurke; men deres venten har haft fortegnet frygt.

Endnu et sidste eksempel på det pludselige, direkte hentet fra Ichikawas formsprog: Historien forløber uden megen berøring med de omgivende sociale tilstande – men omtrent midt i filmen, som en adskillelse mellem de to halvdele, hvor Yukis hævn henholdsvis iværksættes og fuldføres, er anbragt en kort sekvens, som skildrer fattige menneskers opstand mod riskøbmændene under en periode med hungersnød. I teleoptagelser ses den ophidsede folkemængde løbe stormløb mod rislagrene; lyden vokser virkningsfuldt fra stilhed over føddernes trampen til de vrede stemmers råben og skrigen; portene sprænges, og i ubændig montage ser vi ristønderne vælte (lærredet bliver hvidt som i et glimt), mængden kaster sig over den dyrebare mad, vogtere ser til med (optisk) forvrængede ansigter. Så med ét er den eksplosionsagtigt voldsomme scene forbi, endnu pludseligere end den åbnedes.

Vi mindes om at intet, heller ikke Yukis hævn, forløber uafhængigt af samfundsbetingelser. Massernes sult er baggrunden for, at Yuki kan åbne sin intrige, idet han lokker Hiromiya til at vinde popularitet som »riskonge« ved at forære nogle vognladninger ris bort – og derved ruinere Kawaguchiya. Ichikawa har åbnet et glughul et øjeblik, gennem hvilket vi fra filmens lukkede rum har kunnet se ud på en grumhed af en anden og mere omfattende art end beretningens egen.

Personerne og deres forbindelser

Ichikawa har sagt, at Jean Renoir er en af de instruktører, han beundrer mest. Man kan ellers ikke påstå, at de to minder meget om hinanden – impressionisten, natur- og livsdyrkeren Renoir med den improviserende facon, ekspressionisten Ichikawa med de udspekulerede, gennemforarbejdede film og de tragiske emner.

»Skuespillerens hævn« har imidlertid et så væsentligt punkt fælles med en Renoir-film, »Spillets regler«, at det næppe er noget rent tilfælde: parallelhandlingerne i to forskellige sociale lag, med »analoge« personer i hver sin gruppe, og i det hele taget et bag overfladen vidt udbygget net af relationer, ligheder og kontraster personerne imellem. Denne struktur er for »Spillets regler«s vedkommende analyseret af Armand Cauliez (»Se – det er film«, bind 1), og det er naturligt at interessere sig for den også i forbindelse med Ichikawas film.

Yuki har en mærkelig væbner i tyven Yamitaro. De mødes i den tidligere beskrevne scene, hvor Heimi første gang anfalder Yuki, der får tiltrængt hjælp af Yamitaro og betaler tilbage ved at hjælpe denne til at undgå politiet (man husker, hvordan la Chesnaye i Renoir-filmen hjalp krybskytten Marceau imod sin egen vildtfoged).

De to føler sig tiltalt af hinanden, og Yamitaro følger fra nu af Yakis hævn med uforklarlig interesse, og hjælper ham flere gange i kritiske situationer. Blandt tyvene indtager Yamitaro en lignende position som Yuki på teatret: overlegent dygtig til sit fag, men køligt hemmelighedsfuld om sig selv, en enegænger. Kontrasten mellem de to er dog langt mere iøjnefaldende: i det ydre er de som nat og dag, Yuki med sin bizarre maskering og fremtræden, Yamitaro med sin djærve naturlighed og nøgterne mandighed.

Yuki ser vi første gang på teaterscenen, Yamitaro i optrinet med Heima, hvor hans forbindelse med Yuki etableres, men anden gang kommer han ind foran den symmetriske murdekoration foran Dobes hus, standser midt i billedet og erklærer, at »her vil jeg arbejde i nat«. Den oplagte lighed med en teaterentré forstærkes af kulissens stilisering, der sammen med kabuki-scenen markerer filmens to klareste udnyttelser af det brede billedformat. Scenen ved muren peger frem mod epilogen, hvor Yuki »forsvinder«, mens Yamitaro derimod taler om at opgive tyvehåndværket og så at sige indtage den ledige plads efter Yuki på teatret.

Yamitaro kunne kaldes 'Yukis gode ånd', hans Robin Hood-idealisme danner kontrast til skuespillerens hævnlyst. Eller han kan opfattes som en udspaltning af Yuki, der nøgternt *betragter,* hvad han selv gør og siger, på samme måde som en skuespiller betragter figuren han fremstiller. Dette synspunkt, at Yamitaro så at sige 'står over' Yuki og betragter denne, illustreres af en kamerabevægelse efter Yukis første besøg hos Namiji og intermezzoet med Ohatsu. Der tiltes lige op på taget, hvor vi ser Yamitaro, som har overværet hele scenen.

Underfundigheden i hele spillet mellem de to figurer får et yderligere tilskud i den omstændighed, at de spilles af samme skuespiller, Kazuo Hasegawa. Derved bliver desuden kontrasten mellem dem et skuespilteknisk pikanteri. Man kan ikke udelukke, at der for japanske tilskuere med fortroligt kendskab til den populære Hasegawa kan være yderligere mulighed for udspaltning af *ham* i forhold til begge de to personer han fremstiller. Ingen subtilitet kan afvises.

Kvinderne i historien, Namiji og Ohatsu, er i deres forhold til Yuki anbragt i parallelle positioner: de forelsker sig begge i ham og erklærer sig med en åbenhjertighed som står i ironisk modsætning til *hans* bly og timide »kvindelighed« – foruden naturligvis til hans uoprigtighed og indesluttethed. Men ellers er også mellem de to kontrasten fremherskende: den blide Namiji, der som den eneste giver sig hen, helhjertet og uden sans for intriger, og går til grunde på det som Jurrieu i »Spillets regler« – og den harske, om end dejlige Ohatsu, der klarer sig ved kontant selvstændighed.

Kontrasten afspejler sig i damernes farver, Namijis sarte, hvide-rosa-røde nuancer og Ohatsus karsk turkisgrønne tørklæde, og i musikken, hvor et romantisk strygermotiv af næsten sødladen skønhed knyttes til Namijis kærlighedsscener, mens et jazzagtigt, humørfyldt tema især hører sammen med Ohatsu.

Spillet mellem Namiji og Ohatsu krydres med et par spøgefulde detail-paralleller: de griber begge til kniven i vigtige scener (dog med vidt forskellig villighed), de skriver begge brev til Yuki, de beværter henholdsvis Yuki og Yamitaro med saké.

Yukis forhold til Heima er omvendingen af hans forhold til de tre skurke. Men det har en pudsig variant i Amitaros forhold til den unge fusentast blandt tyvene, Hirutaro, der på lignende måde som Heima er misundelig over, at Yamitaro er dygtigere til sin håndtering og mere beundret end han selv. Det må dog rigtignok straks tilføjes, at hvor Heima er slave af en frådende dæmon, dér er vi med Hirutaro på et ganske anderledes godmodigt-humoristisk plan. Det kan være, at der blot er tale om ungdommelig utålmodighed som fordamper af sig selv, ligesom Ohatsus hævnlyst mod Yuki inden længe dør hen af mangel på dæmonisk næring.

De tre skurke – overklassens »tyve« – danner en gruppe for sig selv. De har en indbyrdes magtorden, som aftegner sig klart – også i den rækkefølge hvori de, drevet dertil af Yuki, udsletter hinanden og sig selv – og som er med til at individualisere dem: nederst Kawaguchiya, fej, forfjamsket og smiskende, over ham den svedent-snedige Hiromiya, og øverst dommeren Dobe, en kynisk intelligent koleriker.

Men Dobes autoritet er relativ, han ligger selv under for magt af samme art, som han brutalt udfolder: hos shogun'en er det Dobe som må krybe. Som figur er shogun'en således Dobes forlængelse; vi får ikke manden at se, men bliver ved hans fødder som Dobe og tjenerne, og det raffinerede interiørs farver (sort og gråliggult) er i plan med Dobes fornemt-visne ydre.

Hævnen

I det foregående er »Skuespillerens hævn« blevet stillet over for to andre, vidt forskellige værker. Mere nærliggende end dem begge, og da også bragt på bane af andre end mig, er et tredje værk: Shakespeares »Hamlet«.

Umiddelbare fællespunkter er der mange af, de kan antydes ved person-korrespondancer som Yuki/Hamlet, Namiji/Ofelia, Dobe/Polonius, Heima/Laertes, Kikonojo/Hamlets fars ånd.

En mere generel lighed mellem filmen og Shakespeares dramatiske metode er den tilsyneladende ubekymrede samarbejdning af et udadvendt spektakulært element med et intimt, reflekterende. Således afbryder Shakespeare undertiden tragedien med et komisk indskud som den drukne portners snak i »Macbeth«, lige efter at Duncan er blevet myrdet – på lignende måde som det sketchagtige optrin i filmen, hvor Hirutaro »låner« af Yamitaros almisse for at få sin egen til at syne mindre ubetydelig, direkte går over i den uhyggelige scene, hvor Namiji dræber Hiromiya. I øvrigt følger Ichikawa mere Shakespeare end Renoir i den forstand, at »Spillets regler« ikke er tragisk i det socialt højere personlag, komisk i det lavere, men tager herskab og tjenere lige alvorligt – og på overfladen lige let.

Den afgørende forbindelse mellem »Skuespillerens hævn« og »Hamlet« er dog deres fælles grundsubstans: hævnmotivet. Ingen af dem tager afgørende moralsk stilling til hævnen. Det gælder ikke: hævne eller ikke hævne – som Yuki/Hamlet er stillet, *må* han gennemføre gengældelsen. Dette er en modifikation af den første opfattelse af Yuki: nok er han indesluttet om sin hævn, og nok er den i sin konsekvens en dæmon at slippe løs, men dette ords negative valør er ikke ubetinget. I den forbindelse er det værd at nævne, at Shakespeare-beundreren Søren Kierkegaard bruger Brutus og Henrik den Femte som eksempler på en »positiv« indesluttethed, der står i en højere friheds tjeneste, og senere omtaler »den indesluttede Hamlet« *uden* at afgøre sig klart for eller imod tilstedeværelse af dæmoni.

Men hævnen trækker den hævnende med sig i ødelæggelsen. Har han levet kun rettet fremad mod hævnen, vil han efter dens fuldførelse højst kunne leve rettet bagud mod en fortid, der har vist sig bestemmende for hele hans liv.

Da Yuki sidder ved Namijis dødsseng, går det for alvor op for ham, at hans hævn har haft lige så grusom en konsekvens for hende som skurkenes forbrydelser for hans forældre – og Namiji er ikke mindre uskyldig. Han lover den døde at være hende tro og ægte hende i en kommende tilværelse. At han er oprigtig, tyder mere end hans tårer på: tidligere, når vi så ham omfavne Namiji, afslørede billedet dulgt, at han undveg hendes berøring; i starten af denne scene klippes der mellem deres ansigter hver for sig, men lige før hun dør rækker hun hånden frem, i et følelsesladet nærbillede, og Yuki tager den.

Endnu et erfarer Yuki: ved kynisk at udnytte Namiji har han sat noget i gang, der i sidste ende hindrer hans hævn i at blive fuldstændig; Namiji har nemlig uventet bragt den et skridt videre ved at dræbe Hiromiya, men den uudtalte pointe heri er, at Hiromiya således er død uden at vide hvorfor.

Namijis dødsscene slutter med et vemodigt totalbillede af de tre mænd omkring hendes leje: Yuki, Yamitaro og præsten. Hanen galer, morgensolen trænger gennem skodderne og gennembryder det dæmoniske nattemørke, der har domineret filmen indtil da. Det lys, der er kastet over hævnens uoprettelige følger, afholder ikke Yuki fra at fuldføre den og jage Dobe i selvmordet, men han ved, at han også har udslettet sig selv. Teatret kan han ikke blive ved, »skæbnen ville at jeg skulle fødes under en ensom stjerne«, siger han, da han rørt tager afsked med Kikonojo. Han synker ned i glemslen, hvorhen ved vi ikke. Hans hævn har gjort det af med ham selv, som bien der dør, når den mister sin brod. Hævnen er ikke sød, den er en bitter kalk.

Poul Einer Hansen

■ **SKUESPILLERENS HÆVN**

Yukinojo henge. **Eng.titel:** An Actor's Revenge. Japan 1963. **Dist/P-selskab:** Daiei. **P:** Masaichi Nagata. **Instr:** Kon Ichikawa. **Manus:** Daisuke Ito, Teinosuke Kinugasa, Nato Wada. **Efter:** roman af Otokichi Mikami. **Foto:** Setsuo Kobayashi. **Farve:** Daieicolor. **Format:** Daieiscope. **Ark:** Yoshinobu Nishioka. **Musik:** Yasushi Akutagawa. **Medv:** Kazuo Hasegawa (Yukinojo/Yamitaro), Fujiko Yamamoto (Ohatsu), Ayaka Wakao (Fru Namiji), Ganjiri Nakamura (Lord Dobe), Raizo Ichikawa (Den yngste tyv), Eiji Funakoshi, Naritoshi Hayashi, Eijiro Hanagi, Shusha Ichikawa, Daburo Date, Shiro Otsuji, Jun Hamamura, Kikue Mori, Tadashi Kato, Shintaro Katsu. **Længde:** 113 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Camera. **Prem:** Kino, Thisted 24.6.1970.

Renoir. Oprigtighed og teater

KIM MINKE

Det danske Filmmuseum viste sidste semester en retrospektiv serie film af Jean Renoir. Kim Minke gennemgår her de betydeligste af dem og understreger et af de hovedtemaer, der går igennem Renoirs produktion.

Det var kredsen omkring Cahiers du Cinéma, der i 50'erne fremhævede Renoir som sin generations største franske filmkunstner og gjorde ham til stjerne i den politique des auteurs, der var kredsens våben i polemik mod andre franske instruktører. Bortset fra at nedvurderingen af disse (bl. a. af Duvivier og Autant-Lara) ofte var uretfærdig, var det også at gøre Renoir og hans film en bjørnetjeneste. Indvendingen mod auteur-politikken er ikke, som Pierre Billard hævder i Cinéma no. 12, at den i sin ekstreme udformning fritager os for at se filmene – vi ser dog ikke film for at konstatere om de er mesterværker – men at den udvisker forskellen på godt og dårligt og i sidste instans fratager os muligheden for en nuanceret oplevelse.

Renoir var 30 år, da han i 1924 instruerede sin første film, »La fille de l'eau«. Det egentlige gennembrud kom dog først med den næste film, en filmatisering af Zolas »Nana« (1926). Som naturligt er, når en lang roman skal blive til en film på et par timer, er stoffet omarbejdet og forkortet, bl. a. er den mandlige del af persongalleriet stærkt indskrænket. Hverken Nana eller herrerne er dog blevet, hvad de var hos Zola. Renoirs film er ikke en skildring, psykologisk og socialt, af en samfundsklasse for nedadgående, og i Catherine Hesslings skikkelse er Nana-figuren ikke blevet indbegrebet af kvindekønnet. Vægten er lagt andre steder: på skildringen af teatrets verden og det fatale i Muffats møde med den. For Muffat (spillet glimrende af Werner Krauss) står kampen mellem selvrespekten og besættelsen af Nana, og først efter at selvrespekten har sejret (i filmen forlader Muffat Nana), indføres en tredje faktor (nu lidt umotiveret), den religiøse vækkelse, der griber først Muffat, så Nana. Filmen er et første vidnesbyrd om den kærlighed til teatret, der spores i næsten alle Renoirs film og er helt åbenlys i to af filmene fra halvtredserne, »Guldkareten« og »Fransk can-can«. Det falder i dag svært at forstå, hvad der i tyverne fik Renoir til at ville have Catherine Hessling som stjerne i sine film, ud over det faktum, at hun var hans kone. Skuespillerinde var hun ikke, og det var vist delvis mod sin vilje, at hun medvirkede.

Renoir instruerede 8 film i stumfilmtiden, hvoraf nogle stykker dog kun er halvt så lange som en normal spillefilm. Det er karakteristisk for disse film, at de er eksperimenter på et teknisk niveau. Bortset fra »Nana« synes personskildringen, handlingen og den måde, de enkelte begivenheder er føjet sammen på, ikke at byde på større oplevelseskvaliteter. »Nana« er Renoirs mest ambitiøse film fra tyverne, og dens kommercielle fiasko tvang ham efter sigende til i slutningen af stumfilmtiden at instruere nogle kommercielt tænkte militær- og kostumefilm. Som så mange af Renoirs film er »Nana« fortalt i enkeltscener, ikke i et kontinuerligt forløb. Det et ét af de forhold, der gør det berettiget at tale om inspiration fra teatret også m.h.t. Renoirs film fra 20'erne og (især) 30'erne. Opdelingen i scener og optrin gør personerne og det, der foregår imellem dem, til den grundlæggende faktor. Den improviserende arbejdsmetode, der omtales i Renoir-interviews og i beretninger fra optagelserne til hans film, må nok fortrinsvis

tænkes at have været anvendt under optagelsen til den enkelte scene. Alt efter hvordan disse scener indgår i opbygningen, virker filmene som fremstillende en kæde af tilfældigheder (»Toni«) eller en højtorganiseret succession af begivenheder (»Spillets regler«). En gammel Hollywood-dyd som varetagelsen af tilskuernes orientering i tid og rum går af og til fløjten ved denne måde at fortælle en historie på.

Efter talefilmens gennembrud holdt Renoir et par års pause, inden han i 1931 tiltrak sig pengemændenes opmærksomhed ved at optage en film på (ifølge sagnet) 4 dage (»On purge Bébé«). Denne præstation gav ham mulighed for at lave en film med et større budget, »La chienne«, også fra 1931. Legrand (Michel Simon) er en person, som i filmens første halvdel er spærret inde, ufri. Som kasserer er han på sin arbejdsplads anbragt i et helt lille bur, afsondret fra de øvrige funktionærer, og hjemme er hans problem, at hans skrappe kone er sådan over ham, at han aldrig har lejlighed til at sove hos sin elskerinde Lulu. Hans første ord, efter at han ved konens første mands mirakuløse genopdukken er sluppet ud af døren, er da også: »Ah, la liberté, la vie est belle.« Da han kommer hen til Lulu, finder han hende imidlertid i seng med hendes ven Dédé. Næste dag vender Legrand tilbage til Lulus lejlighed, parat til at tilgive, men da hun ler ad ham, myrder han hende. Ved tilfældighedernes spil anklages og dømmes Dédé for mordet, (mens Legrand står blandt tilskuerne i retssalen). Legrand derimod får diskret lov at gå, da det opdages, at han har taget af kassen i det firma, han er ansat i. I en epilog ser vi ham som vagabond, en fri fugl sat i virkningsfuld kontrast til et af de malerier, han malede i sit borgerlige liv, et selvportræt, der bæres ud af en forretning, netop som han går forbi – det er indrammet i en tyk, kraftig ramme. Filmen indeholder bl. a. et koncist angreb på et borgerligt samfunds retsmaskineri: Dédé er dømt på forhånd af sin væremåde og hele sociale baggrund. Et sådant angreb er der kun ansatser til i »Menneskedyret« (1938) i Cabucheepisoden, der er helt analog med afhøringerne af Dédé og Legrand i »La Chienne«.

»Boudu sauvé des eaux« (1932) tager på mange måder tråden op, hvor »La Chienne« slutter. Hovedtemaet i denne fabel om clocharden Boudu (Michel Simon), der optages i et borgerhjem, men til slut stikker af fra både penge og kone for at genoptage sit liv som vagabond, er netop frihed sat over for ufrihed, »psykisk« (Boudus naive »hvorfor det?« over for borgerfamiliens konventioner og hykleriske moral) og »fysisk« (ved variation af rumfornemmelsen: boghandlerparrets stuer, hvor Boudu er for stor og fri i sine bevægelser til at kunne færdes uden at slå noget i stykker, sat over for den høje himmel og solskinnet i slutscenen på floden).

De 15 film, Renoir lavede i trediverne, udgør grundstammen i hans produktion, og det er på dem, hans ry fortrinsvis hviler. De mulige indfaldsvinkler til disse forskelligartede film er så mangfoldige, at det nogle gange kan være svært at se enheden. Hvis man sætter sig for at undersøge elementer hentet fra teatret, hæfter man sig ved Mester Jakel-teaterrammen om »La Chienne«, prologen til »Boudu sauvé des eaux«, hvor Lestingois/Priapos forfølger Anne-Marie/Chloé, karnevallet i »Chotard et Cie« (med udklædningsscenen), scenen hvor Bovarys er i teatret (»Madame Bovary«, 1933), fangernes forestilling i »Den store Illusion« (1937), théatre d'ombres-indslaget i »Marseillaisen« (1938) og kabaret'en i »Spillets Regler« (1939). Men da filmene også indeholder en god del konkret virkelighed, kunne man lige så vel undersøge deres grad af »realisme«. Hovedfilmene bliver da »Toni« (1934 – for beskrivelsen af det sociale miljø; de »autentiske« begivenheder virker derimod mere anekdotiske end egentlig karakteristiske) og »Le crime de Monsieur Lange« (1935 – for ansatsen til en social analyse). Den socialt bevidste kritikers ønskedrøm af en Renoirfilm er en hybrid af disse to film. Trods den prunkløse realisme i beskrivelsen af et fattigt arbejder- og bondemiljø (location-optagelser, ukendte skuespillere og amatører, dialog på dialekt) kan det ikke nægtes, at Toni ligger under for en slags social agnosticisme. I filmens univers synes fattigdommen naturgiven, og sociale konflikter eksisterer ikke, handlingen er noget med kærlighed og død. »Le crime de Monsieur Lange« rummer derimod i hvert fald antydningen af en social analyse. Under kapitalisten Batalas ledelse er forlaget på randen til fallit, men da kooperativet er dannet, og det ægte folkelige talent får lov at manifestere sig i Langes cowboy historier, går forretningen strygende. Da denne film er den eneste, der beskæftiger sig med sociale problemstillinger på dette plan, har nogle kritikere (se Premier Plan 22–23–24) set den som en film lavet af den venstreorienterede Groupe Octobre (incl. Prévert) med teknisk assistance af Jean Renoir. Bortset fra at man må have et noget særpræget filmsyn for at kunne tilslutte sig dette synspunkt, må man indrømme det bemærkelsesværdige i, at der hverken i »Den store Illusion« eller »Spillets Regler«, der begge beskæftiger sig med klasseforskelle (og -ligheder), gøres opmærksom på de reelle privilegier, der har gjort det muligt for overklassen at udvikle den livsform, Renoir antyder står for fald.

Hverken Batala i »Le crime de Monsieur Lange« eller skurkene i andre Renoir-film er dog skildret uden formildende træk. Nok er Batala i forholdet til sine ansatte skurken, men han er også kvindekær livsnyder, og som sådan får han positiv status i filmens antiklerikale arrangement. Man finder ingen 100 % usympatiske personer i Renoirs film, og netop de mennesker, der bliver mordere, er

Fotografering gennem døråbninger giver dybdefornemmelse i billedet (»Boudu sauvé des eaux«). Side 195: »Guldkareten« og teatret i teatret.

ikke dem, vi i filmens sammenhæng opfatter som skurke, men almindelige mennesker, som uudholdelige spændinger i bestemte situationer får til at myrde. Mordet kan have en erotisk baggrund som i »La Chienne« og »Menneskedyret« (1938), eller det kan have karakter af en kollektiv skaffen sig af vejen med et uønsket element som i »Le crime de Monsieur Lange«, »Natherberget« (1936) og »En kammerpiges Dagbog« (1946) – eller det kan være et både-og, hvilket nok kan siges om »Spillets Regler«.

Et spørgsmål for sig er, hvorvidt man bedst karakteriserer Renoirs film som »politiske«, »psykologiske« eller »moralske«. Det synes ret oplagt, at kun få af hans film har interesse for deres politiske indholds skyld. Det mest politiske, Renoir har lavet, er den kommunistiske propagandafilm »La vie est à nous« (1936), men Renoir har på denne film først og fremmest fungeret som supervisor og kun instrueret et par korte scener selv. En af disse bærer tydeligt Renoirs stempel ved at lade spillet udvikle sig inden for én indstilling og i to planer (scenen hvor Julien Bertheau forlader Nadia Sibirskaia), mens resten af filmen overvejende bygger på montageprincippet, både mellem én indstilling og den næste og mellem billede og lyd.

Hvad den psykologiske skildring af personerne angår, er det bemærkelsesværdigt, hvor flade de figurer er, der optræder i de fire film, Renoir lavede i Frankrig i slutningen af 50'erne (»Fransk can-can«, 1955, »Elena og Mændene«, 1956, »Frokosten i det Grønne«, 1959 og »Dr. Cordeliers Testamente«, 1959). To-dimensionaliteten træffes for så vidt allerede i den foregående film »Guldkareten« (Italien 1952), hvori Camillas tre tilbedere er karakteriseret ved hver sin egenskab. Derimod fremtræder figurerne i tredivernes film som i høj grad sammensatte; man kan så skændes om, hvorvidt deres kompleksitet skyldes, at de fra fortællerens hånd er forsynet med mange psykiske mekanismer, eller at de er indviklet i et speget moralsk spil. Hvis man skulle finde et samlende begreb, som personerne i disse film på en eller anden måde forholder sig til, kunne man sige, at de har oprigtigheden som problem. Den første centrale film i så henseende er »Madame Bovary«, men forholdet berøres allerede i »La Chienne«, hvori Legrand over for Lulu udgiver sig for maler, mens hun spiller pæn pige og lyver om, hvad hun gør med de malerier, han forærer hende. I Flauberts bog står konflikten mellem Emmas romantiske drømmerier og en prosaisk virkelighed. For filmens Emma Bovary er problemet derimod, med et citat fra »Guldkareten«, at finde ud af, hvor komedien ender og livet begynder. I den nøglescene, hvor Charles på Homais' opfordring har taget Emma med i operaen i Rouen for at »åbne hendes øjne mod livet«, følger hun stærkt grebet stykket og de agerendes stiftheroiske positurer, men er alligevel parat til at forlade teatret før sidsteakten, ja insisterer på, at Charles og ikke Léon skal ledsage hende. Hun har sin egen komedie at spille, og det er logisk, at hun i sin forstillelsestrang gør det modsatte af, hvad hun må formodes at have lyst til at gøre, og går med sin mand. I det øjeblik de forlader logen, ses gennem logedøren tæppet gå, og musikken tager fat igen. Filmen er delt op i mange og følgelig korte scener, og i de enkelte indstillinger er billedfeltet ofte komponeret med forhæng og gardiner, der indrammer personerne som på en teaterscene, ligesom dele af møbler i underkanten af billedfeltet undertiden illuderer som proscenium.

»Natherberget« med de vidt forskellige typer skuespillere: Gabins stjerneværen sig selv, Jouvets koncentrerede præstation og Sokolovs russisk-kraftige spil.

Fra og med denne film finder man ofte hos Renoir elementer, der på en eller anden måde er hentet fra teatrets verden og angiver, at en person ikke taler eller handler »oprigtigt«. I »Menneskedyret« kan man sammenholde Lantiers samtale med Flore i begyndelsen af filmen, hvor han taler om sin »atavisme«, og himlen danner baggrund, med scenen hvor Séverine taler om kærlighed og venskab, og hvor gardiner og forhæng indgår i kompositionen på samme måde som i »Madame Bovary«. I denne film er også scenen på baneterrænet, hvor Lantier alligevel ikke kan myrde Roubard, opbygget så artificielt som var den at finde i en teaterforestilling. Séverine siger: »Jeg ser hans skygge, der glider over den hvide mur«; derefter klippes der til skyggen. Lantier springer hen bag Roubaud med løftet jernstang, slår alligevel ikke, men lader jernstangen falde til jorden – det giver en høj lyd, da den rammer jorden, men Roubard ser eller hører ingenting.

Det er i det hele taget et spørgsmål, om ikke denne film lettest lader sig kapere, hvis den opfattes som et drama om to umådeligt oprigtige mænd, som en træsk kvinde forsøger at få til at handle mod deres natur. Den bærende idé i Zolas forlæg, at Lantier skulle være disponeret for mord på grund af forfædrenes drukkenskab, fremhæves i en tekst i begyndelsen af filmen, men har jo knap så megen interesse i dag. Hvis oprigtighed opfattes som det fundamentale træk hos Roubaud og Lantier, bliver også de mere prætentiøse dele af dialogen mere udholdelige,

Scenen på baneterrænet, hvor Lantier alligevel ikke kan myrde Roubard, er opbygget så artificielt, som var den at finde i en teaterforestilling (fra »Menneskedyret«).

f. eks. Lantiers besøg hos gudmoderen, hvor dialogen får en enorm vægt ved sin insisteren på at bringe information om Lantiers sygdom. »Menneskedyret«, der hos mange kritikere rangerer højt på kvalitetsskalaen, er i det hele taget en film, hvor også Renoirs svagheder træder tydeligt frem. Det er en af de film, man må være tilskuer af anden grad for at kunne finde udelt behag i, man må kunne glæde sig også over svaghederne, fordi de er Renoirs. Enkelte afsnit er fremragende i deres rytmiske fornemmelse, således de to køreture med toget i begyndelsen og slutningen af filmen, hvor der skiftes mellem lange indstillinger fra førerpladsen med de to lokomotivførere, indstillinger hvori man ser hen langs siden af toget og indstillinger fra foran på lokomotivet uden at dette er med i billedet. I sekvensen indgår naturligt information om, hvordan damplokomotivet indtager vand i farten, hvilket har forledt nogle kritikere til at tale om dokumentarisme. Også balscenen med de spredt opfattede bemærkninger og bevægelsen af personer og kamera til musikkens rytme er medrivende uden at være virtuos. Baller og andre festlige sammenkomster (brylluppet i »Toni«, middagen i »Le crime de Monsieur Lange«) er hos Renoir en anledning til at gøre status over fortællingens hidtidige forløb, sådan og sådan står personerne i forhold til hinanden. En svaghed ved filmen er manglen på enhed i stilen: scener med skarphedsdybde veksler med soft-focus indstillinger, locationoptagelser med studio-opbygget natur. De halvnære og nære indstillinger er i overtal, og orienteringen i tid og rum svigter derfor oftere end i Renoirs øvrige film. Direkte forvirrende er optakten til Roubauds mord på Grandmorin i toget. Af klipningen må man nødvendigvis få det indtryk, at Grandmorin og ægteparret Roubaud sidder over for hinanden i én kupé, hvilket ikke er tilfældet. Ligeledes er det forvirrende, at togturen fra Paris til Le Havre i begyndelsen af filmen slutter med, at toget standser ved perronen i Paris. Nogen vaklen i fortællerholdningen spores også. I scenen hvor Lantier og Séverine mødes i et skur på jernbaneterrænet i regnvejr, findes en overblænding fra regnen, der plasker ned i en regntønde under et nedløbsrør, til den samme tønde i magsvejr – en lidt ubehagelig blanding af tidsindikator og metafor for kærlighedsakten. Derefter følger lidt »spændingsfilm«, en panorering hen ad jorden til Lantiers fødder, så vi tror han har myrdet Séverine, men så træder også hun frem. Der tiltes op til deres opadvendte ansigter.

Døden er i denne som i andre Renoir-film skildret elliptisk, selve dødsøjeblikket ser vi ikke. Da Roubaud myrder Grandmorin, sker det bag de nedrullede gardiner til en togkupé, mens kameraet venter udenfor. Lantiers mord på Séverine sker så at sige i kulissen, idet begivenhederne ses gennem døråbningen fra en anden stue, dog er personerne i det afgørende øjeblik ikke placeret inden for denne indre afskæring. I »La Chienne« og »Toni« klippes der væk lige før mordøjeblikket, i »La Chienne« til gadesangere og tilskuere neden for Lulus vindue, i »Toni« ligeledes til en position uden for Josefas og Alberts hus, hvor Toni og Gaby hører skuddet. Scenen hvor Toni er blevet skudt, ses i stor total, og lige idet han dør, kører et tog forbi, så Toni og Fernand og de få gester, der gør det klart, at Toni er død, skimtes gennem toghjulenes flimren forbi. Det, der gør disse dødsscener på en gang elementært gribende og præget af fortællerens respekt for det unike i dødsøjeblikket, er arten af den elliptiske fortællemåde: der er overspring i handlingen, men alligevel bevares en streng tidskontinuitet. Også i »La Chienne« og »Madame Bovary« lod Renoir dødsscener akkompagnere af banale kærlighedssange på lydbåndet, ægte kontrapunktik hvor de to elementer er hentet fra hver sin ende af spektret over kærlighedslivets mulige manifestationer.

Fraværet af baggrundsskarphed, nat- og regnbillederne, soft-focus, nærbillederne, belysningen over jernbaneterrænet og den måde, dette stemmer sammen med personernes følelser og handlinger, placerer »Menneskedyret« inden for den poetisk-realistiske skole, der var fremherskende i fransk film i årene før krigen. Komponist på filmen var Joseph Kosma, der bruger en kraftigere melodiføring end den anden store franske filmkomponist fra 30'erne, Jaubert. Netop i denne type film med meget tynget dialog er dette uheldigt, lydsiden virker overlæsset. Hans musik virker derimod udmærket i andre Renoir-film som »Partie de campagne« (1936 uds. 46) og de fleste af filmene fra 50'erne. »Menneskedyret« viser, som senere hans film fra USA skulle gøre det, hvor meget og hvor lidt Renoir er i stand til at nærme sig en bestemt stil eller tradition. Som »Menneskedyret« lægger sig tæt op ad den poetiske realisme, knytter »De ukuelige« (1945) sig til en ganske vist spinkel amerikansk realistisk tradition, ligesom »En kammerpiges Dagbog« med sit persongalleri (Rose som konfidenten og den ene del af det »morsomme par«, der skal sætte helt og heltinde i relief), den påhæftede happy ending, den let stiliserede studio-realisme og den overvældende musik stemmer overens med den litterære dramatiserings konventioner, om end man sporer en stilisering også af disse. Foruden at man også i disse film finder typisk Renoirske træk, er det karakteristisk, at de svagheder, der er latente i alle Renoirs film, men normalt heldigt er holdt nede, her træder tydeligere frem: passager med tungt melodrama, for eksplicitte metaforer (mand/maskine-metaforen i »Menneskedyret«) og et af og til svigtende greb om fortællingens kontinuitet.

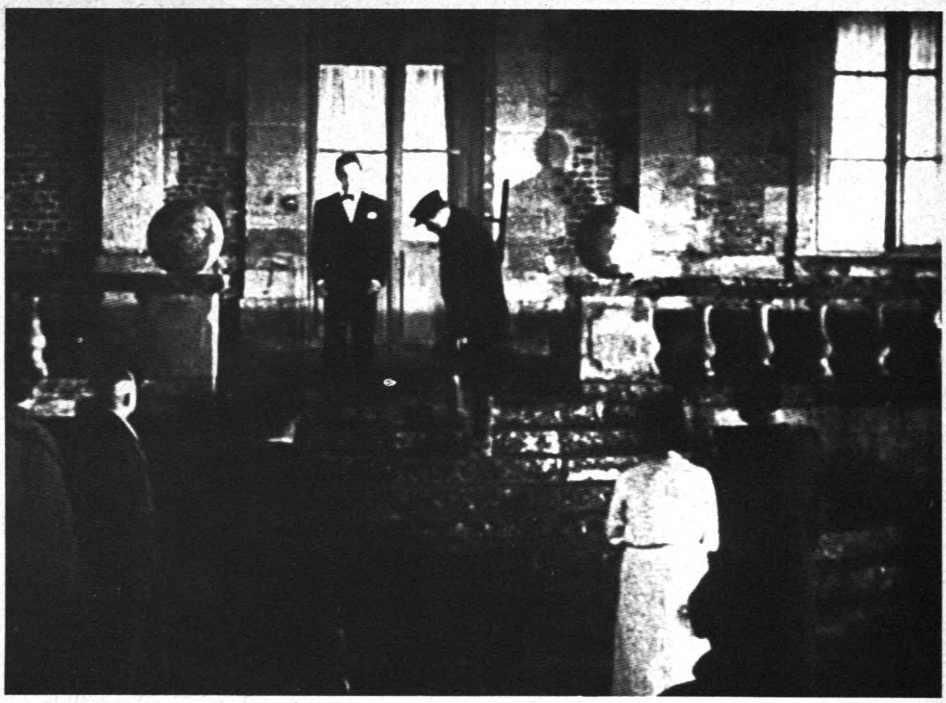
Et af de mest iøjnefaldende karakteristika ved de enkelte indstillinger i Renoirs trediverfilm er, at døråbninger og vinduer så ofte indgår i kompositionen. Personerne ses enten gennem døråbninger eller vinduer, eller disse findes i et plan bag personerne. I begge tilfælde er den mest umiddelbare effekt, at billedet får en dybde og et liv, det ellers ville have savnet. Man husker den i én indstilling fortalte scene fra »La Chienne«, hvor Legrand stjæler konens sparepenge fra linnedskabet. På lydsiden øver en eller anden sig på at spille klaver. Indstillingen åbner med Legrand, der barberer sig i forgrunden, i fokus er dog genbofamilien, der ses gennem det åbne vindue. Efter et fokusskift til Legrand følger kameraet ham, da han går hen og stjæler pengene og tilbage og fortsætter indsæbningen. Kameraet er nu kommet til at stå i en ny vinkel i forhold til vinduet, og vi ser i et værelse på den anden side af gaden en lille pige, der øver sig ved et flygel. Fokus skifter fra Legrand til hende. Udover at give dybde og liv har det, der således ses i baggrunden, naturligvis nogle betydninger i sig selv, der ved samtidigheden med hovedhandlingen kan give denne nogle overtoner. Skal man være grov, kan man udlægge denne scene ved at påpege, at sådan en lille pige med sløjfe i håret, der øver sig i at spille klaver, er noget af det mest uskyldige man har. Hvorimod Legrands tyveri . . . osv. En lige så raffineret kommenterende brug af bagplan findes i »Boudu sauvé des eaux«, da Lestingois om natten har måttet vende tilbage til konen og soveværelset, fordi Boudu har hindret ham i at gå til stuepigen. Her er det ikke noget, man ser gennem vinduet, men noget man hører: en forbipasserende, der fløjter melodien til »Auprés de ma blonde, il fait bon dormir . . .«

Et andet hyppigt træk ved filmenes fotografering er forekomsten af dybdeskarphed.

Også dybdeskarphed giver forstærket dybdefornemmelse i billedet og finder anvendelse sammen med fotografering gennem døråbninger og vinduer i »Boudu sauvé des eaux«. I denne film er personerne hele tiden på afstand af kameraet med afskæringerne som totaler eller halvtotaler, så vi ser Boudus store klodsede bevægelser i boghandlerparrets stuer. Også i »La Chienne« findes indstillinger med stor dybdeskarphed, således den indledende af firmamiddagen, der er set gennem åbningen til en madelevator (hvilket for øvrigt giver en indre begrænsning af billedfladen, så denne svarer til Mester Jakelteatrets scenerum i prologen). I film med mange udendørsbilleder er dybdeskarpheden mindre påfaldende (»Toni« og »Partie de campagne«), men scener med dybdeskarphed forekommer i alle Renoirs film fra trediverne, skønt måske særlig påfaldende i en fra begyndelsen (»Boudu sauvé des eaux«) og den sidste (»Spillets Regler«). Bemærkelsesværdigt er det dog, at selv i »Spillets Regler«, der i de allerfleste afsnit fremstår med dybdeskarphed, styres tilskuernes opmærksomhed ved hjælp af fokusskift i den vigtige scene, hvor Octave og Christine står i et oplyst drivhus, mens Schumacher og Marceau i forgrunden tror Christine er Lisette.

Dybdeskarphed indvirker på indstillingernes længde: det er ikke nødvendigt at klippe for at orientere tilskueren om, hvad der sker i billedets forskellige planer. Et bevægeligt kamera virker i samme retning, synsfeltet ændres ved kontinuerlig bevægelse i stedet for det brud, et klip ville bringe. Især i de film, der næsten udelukkende foregår på én lokalitet, er brugen af bevægeligt kamera påfaldende, i »Chotard et Cie« og »Le crime de Monsieur Lange«. Ofte er personernes bevægelse i dekorationen lige så omhyggeligt tilrettelagt som kameraets. Det berømte forløb i »Le crime de Monsieur Lange« har således en forløber i »Chotard et Cie«. Det er situationen, hvor den unge poet vil rejse fra kone og svigerfamilie. Vi ser, med kameraet placeret uden for huset, gennem vinduer og døråbninger hvorledes personerne går forkert af hinanden, således at konen, der vil stoppe manden, tror han er draget af, skønt han blot er inde i stue nr. to ... osv. Renoirs film fra trediverne giver derfor som oftest indtryk af at være ret langsomt klippede (»Spillets Regler« 336 klip på 3006 m). Når der klippes, er det af funktionelle grunde, bestemt af personernes bevægelser. Kun undtagelsesvis er klippene meningsbærende, som i modstillingen af moders og datters kærlighedseventyr i »Partie de campagne«. Det er ikke modstillingen af indstillinger, der giver meningen i Renoirs film, men modstillingen af scener.

Man kan i Renoirs afholden sig fra at splitte scener op i alt for mange indstillinger se en interesse for skuespillerens arbejdsvilkår på film. En sådan interesse for skuespilleren har lejlighedsvis ytret sig i eksperimenter med rollebesætningen: Anvendelsen af udprægede teaterskuespillere i »Madame Bovary«, af amatører og lokale kræfter i »Toni« og af vidt forskellige typer skuespillere i »Natherberget« med Jouvets koncentrerede præstation, Gabins stjerne-væren sig selv og Sokolovs russisk-kraftige spil. Endnu et træk, der vidner om, at Renoir har hentet inspiration fra teatret, er måden personerne af og til kommer ind i og går ud af billedrammen på: Toni kommer ind fra venstre i en statisk



E finita la commedia! De La Chesnaye på podiet i »Spillets Regler«.

indstilling af en mark, standser lidt op og løber videre ud af billedet. En sådan kommen og gåen i billedfeltet kan have form af en »tidsellipse i andet plan«. I »Partie de campagne« taler Henri og Henriette sammen, mens Rodolphe går efter nogle fiskestænger; han går »ud« i én indstilling og kommer »ind« i den næste, uden at der kan være forløbet mere end få sekunder at dømme efter Henri og Henriettes samtale i »første handlingsplan«. En sådan gåen og kommen i billedrammen kombineret med hændelser, der begynder i bagplanet, men fortsætter og afløser noget andet i forplanet, finder sin perfekte udformning i »Spillets regler«.

Det pessimistisk-deterministiske præg, der er over forløbet i »Menneskedyret«, er ikke enestående i Renoirs produktion. Mester Jakel-teaterrammen om »La Chienne«, antydningen af et cyklisk forløb i »Toni« og det forhold, at både »Boudu sauvé des eaux«, »Partie de campagne« og »Spillets regler« slutter med en i hvert fald tilsyneladende genoprettelse af status quo, ligger i tråd hermed. Denne determinerthed, der i filmene fra begyndelsen af 30'erne mest af alt ligner et fortællerkneb, der bringer en passende afrunding på historien, bliver i slutningen af 30'erne begrundet med de velkendte størrelser: miljø (»Partie de campagne« og »Spillets regler«) og arv (»Menneskedyret«). Alligevel handler flere af filmene bl. a. om frihedens vilkår. Både i »La Chienne« og »Boudu sauvé des eaux« er friheden et afkald, ikke blot på et borgerligt livs materielle velfærd, men også på at gribe ind i livet som handlende person. Det er denne tilskuerens særlige frihed (og usårlighed, hvis han forbliver i sin »tilskuerrolle«), Renoir tog op igen med Octave-skikkelsen i »Spillets Regler«. »Partie de campagne« viser nogle mennesker i den samklang med naturen og livet, der hos Renoir er frihedens særlige kendemærke (cf. Boudus driven med strømmen i slutningen af *den* film), men med tryk på denne tilstands i dette tilfælde tidsbegrænsede natur. Efter sit korte kærlighedsmøde med Henri falder den unge borgerpige som offer for konventionerne og bliver gift med Anatole. Endda ville en anden udgang på historien næppe have ændret dens melankolske grundstemning; det er tidens uigenkaldelighed, der er dens egentlige tema. Gang på gang blændes der op for billeder af stor skønhed, som da Henri og Rodolphe slår skodderne op ud mod den gyngende Henriette. Alene overraskelseseffekten, der jo naturligvis kun kan være kortvarig, understreger for tilskueren det momentane i situationen, og desuden antyder fra starten dialog og gester situationens og dermed billedets snarlige opløsning. Det store nærbillede af Henriette med tåreblændede øjne i det øjeblik, hun giver sig hen til Henri, virker på samme måde. Tårerne er en reaktion, der logisk skulle følge efter den lykkelige tilstands ophør, men den er hentet frem og er med til at give den tidsbevidsthed, der er melankoliens grundstemning.

I Renoirs sidste film fra trediverne, »Spillets Regler«, er to emnekredse fra de foregående 30'er-film vævet sammen: forholdet til oprigtigheden og forholdet til friheden. Octave (der spilles af Renoir selv) er en tilskuer, der står på god fod med alle filmens personer og først og fremmest ikke vil blandes ind i noget. På et tidspunkt bestemmer han sig imidlertid for at tage del i dramaet og flygte med Christine. I sidste øjeblik skifter han dog sind og trækker sig tilbage til betragterens position, hvorved den kugle, der var bestemt for ham, træffer Jurieu. Som tilskuer er Octave »usårlig« og nyder større frihed end de andre. Således kan Robert efter at have afstået fra Christine berolige Jurieu, der er ved at blive urolig for hvor hun er: han har ikke noget at frygte, hun er sammen med Octave. Og Jurieu er beroliget, for Octave er »undtagelsen fra reglerne«. Det andet fremmedelement i det selskab, der er samlet på slottet La Colinière, er rekordflyveren Jurieu, som Christine på et tidspunkt over for Geneviève karakteriserer som for oprigtig: »Oprigtige mennesker er så kedsommelige.« Han har allerede i filmens

start givet en prøve på sin oprigtighed ved på flyvepladsen efter sin rekordflyvning til radioreporteren at tale om sin skuffelse over, at den kvinde, han havde gennemført sin flyvning for (Christine), ikke var mødt op for at tage imod ham. Den øvrige del af selskabet er netop karakteriseret ved den fuldkomne mangel på oprigtighed, der er »spillets regler«. Da Christine har sagt til Jurieu, at hun elsker ham og vil flygte med ham, insisterer han på først at underrette hendes mand, for «der er trods alt visse regler«. Og da Octave derefter er ved at engagere sig med barndomsveninden Christine, betyder det også for ham et tab af oprigtighed. Han optræder for hende i rollen som hendes far, dirigenten, og dirigerer et imaginært orkester stående på terrassen foran huset, hvor trapperne op til terrassen og balustraden med sine to afsluttende granitkugler giver illusion af teaterscene.

Fyrrerne igennem opholdt Renoir sig i USA, uden at det bliver til mere end 5 film. Biografier over Renoir fremhæver, at det var opholdet i Indien under optagelserne til »Floden« (1950) og mødet med indisk livsform og filosofi, der hos Renoir accentuerede bevidstheden om, at han selv levede og arbejdede i en bestemt kultur og en bestemt tradition. Hans film fra 50'erne er udtryk for et varmere syn på det bestående samfund. For så vidt de to ord ikke overlapper hinanden, er det nok rigtigt at sige, at denne ændrede holdning til det bestående formodentlig mere skyldes kulturelle end politiske overvejelser. De fire film, Renoir lavede i Frankrig i 50'erne, giver udtryk for, at de væsentligste sider af menneskelig handlen og liden harmonerer udmærket med tingenes nuværende tilstand, skønt måske især udmærket med tilstandene lidt tilbage i tiden (»Fransk can-can« og »Elena og mændene« foregår begge før århundredskiftet), men i hvert fald bedre end med, hvad videnskaben åbner udsigt til (»Frokosten i det grønne« og »Dr. Cordeliers testamente«). Det er accepten, der er grundtonen i disse film. De færreste tilskuere undgår vist en fornemmelse af tomgang ved at se dem. Afsnittet fra slottet i »Elena og Mændene« byder på forfølgelsesscener a la »Spillets regler«, men der er ikke samme resonansbund. Uanset hvad man kan pege på af humor, livsglæde og musikalitet i disse film, kan de næppe i så henseende måle sig med, hvad vi før og siden har set mindre højt estimerede instruktører præstere inden for især den amerikanske traditions faste genrer. Tematikken: underkastelse under naturens og kærlighedens bud sat over for al videnskabs og politiks væsen, er overfladisk både i konception og behandling. Mærkeligst af alt er sådan set, at i disse film, der er lavet på et tidspunkt, hvor Renoir selv i interviews fremhæver sit skift fra protestholdning til kærlighed, medfølelse og accept, finder man en skematisering i persontegningen, der får skildringen til at virke mindre varm end tidligere. Skematiseringen går særlig slemt ud over kvindeskikkelserne: Nini i »Fransk can-can«, der bare vil danse, og Nenette i »Frokosten i det grønne«, der vil have børn; det er kvinden som skueobjekt. I »Frokosten i det grønne« får vi endog mindre subtile fortællerkommentarer til de personer, vi ikke holder med (den imiterende musik, der følger den tyske spejderprinsesse, når hun bevæger sig). Uanset det humoristiske anstrøg er vi her langt fra de Renoir-film, hvor solidariteten med personerne i fortællingen kunne udstrækkes til alle, fordi de alle havde deres gode grunde.

»Guldkareten« (lavet i Italien 1952) kan på flere måder siges at mediere mellem Renoirs første og anden franske periode. Med sin teater i teatret/skuespil i skuespillet-opbygning er den det hidtil tydeligste udtryk for Renoirs interesse for teatrets verden. Men den er samtidig den sidste behandling af oprigtighedens problem og af muligheden for en vis frihed i en tilskuerrolle i livet. Hvad teater i teater-opbygningen i »Guldkareten« først og fremmest tjener til, er at eliminere tilskuerfunktionen, alle er agerende og så at sige prisgivet forstillelsen. Der er to planer i filmen, ét der på trods af den teaterramme, der omslutter filmen, dog nogenlunde har livets udseende, og ét hvor vi ser teatertruppen udspille sin commedia dell'arte. I scene efter scene ser vi personerne i det første plan af ærens, hoffets eller samfundets etiketteregler drevet ud i situationer, hvor de handler uoprigtigt. Guldkareten og kongens paryk får speciel symbolsk betydning i den forbindelse, eller forstillelsen udpeges for os ved hjælp af teatereffekter: således ved officerens og tyrefægterens duel hvor teatertruppens skuespillere øver sig i at musicere i et tilstødende lokale. Pointen kommer til slut i filmen, hvor Camille går frem foran det dobbelte fortæppe. Med teatertruppens leders ord hedder det, at Camille må glemme sig selv for måske engang at finde den rigtige Camille i teatret. Intetsteds i Renoirs produktion finder man en mere eksplicit behandling af oprigtighedens problem end her, hvor problemet løses ved en slags dobbelt negation: i den bevidste forstillelse støder Camille måske engang på noget oprigtigt. Også på dette område er der for så vidt tale om en accept, man må indrette sig med forstillelsen. Hvis man tør tro på kausalrelationer på den led, kan man måske heri se en begrundelse for Renoirs senere forsøg på at behandle essentielle spørgsmål i en kombination med typiserede figurer. I Renoirs foreløbig (?) sidste biografilm optaget i Østrig 1961 (»Den uheldige korporal«) indledes Ballochets selvmorderiske flugt fra kz-lejren med de tre »kosteskaftstød«, der i det franske teater er tegn til at tæppet går, belysningen skifter til et veritabelt rampelys og Claude Rich overeksponerer sit spil. Med indførelsen af teatereffekter i en overvejende virkelighedsskildring, afvejningen af det, der tager sig ud som teater, og det, der tager sig ud som liv, inddelingen i sketchagtige scener og i øvrigt handlingens lighedspunkter med »Den store Illusion« ligner »Den uheldige korporal« mere tredivernes end halvtredsernes Renoir-film. Dog mærker man her en uoverensstemmelse mellem det teatralske og den filmiske realisme (der bl. a. giver sig udtryk i brugen af dokumentoptagelser), der ikke fandtes i tredivernes film. Renoir har ikke siden fundet lejlighed til at lave en biografilm, men TV skylder os en produktion, lavet for fransk TV, ved navn »Le petit Théatre de Jean Renoir«. Bare de nu kan finde ud af, hvilken afdeling den skal henføres under. ■

Duelscenen i »Guldkareten«.

CLOSE/UP

GERT MIKKELSEN/ HOLLYWOOD-FRA MØRKE TIL FREMTIDSPERSPEKTIVER

Filmhistorikere vil måske en dag sige, at 1970'ernes mest betydningsfulde Academy Award blev tildelt en ung amerikaner, den ægyptisk-fødte Fouad Said, som har udviklet et mobilt system for filmproduktion »on location« til erstatning for Hollywoods tungtarbejdende studietradition.

Selskaberne har gennem en årrække og efter bestemte forældede metoder brugt det samme utidssvarende, uhåndterlige og tunge materiel, som der skulle en stor mandskabsstyrke til for at operere med. Disse forhold kunne endda til nød gå i et studie, men at overføre dem til location-optagelser ville kræve tid (= penge), 10–15 lastbiler, chauffører og folk til at laste og losse dem. Produktionsomkostningerne ville stige, risikoen ved at lave film være større.

Ikke desto mindre negligerede man denne faktor og overførte studiemetoderne til locationoptagelser, idet producenterne (de kendte iøvrigt ikke til andre metoder) håbede på, at Hollywoods penge og tradition samt dets renommé ville redde dem og filmindustrien fra kaos. Håbet syntes temmeligt lysegrønt, og det uundgåelige skete da også. Hollywoods aktivitet dalede hastigt, færre og færre film blev produceret, eller man prioriterede filmmanuskripter, som kunne filmes i Europa (Italien, Spanien, England), hvor man havde mere tidssvarende materiel, større fleksibilitet, især på fagforeningsområdet, og først og fremmest langt billigere arbejdskraft.

Alt i alt så det sort ud for Hollywood; dette tidligere verdenscenter for filmproduktion opdagede, at det teknisk set var 30 år bag udviklingen.

Det var i denne periode, først i tresserne, Fouad Said kom ind i billedet. Gennem utallige rejser som kameramand for et TV-selskab fik han indblik i næsten enhver form for filmproduktion rundt omkring i verden. Det at være tvunget til hurtigt og effektivt at producere lavt budgetterede film »on location« overbeviste ham hurtigt om, at der skulle tages utraditionelle metoder i brug til erstatning for Hollywoods gængse.

Han besluttede kort sagt at anbringe 10–15 lastbiler i een og om nødvendigt at omforme alt udstyr dels efter europæisk mønster, dels drage fordel af tekniske nyskabelser i andre industrigrene, f. eks. flyve- og elektronikindustrierne.

Cinemobilsystemet blev skabt med økonomisk hjælp af »Taft Broadcasting Company« og i løbet af ganske få år blev 6 mill. dollar pumpet i dette forskningsog udviklingsarbejde, der gik ud på at skabe et rullende studie. Det lykkedes over alt forventning! Systemet indeholder alle faciliteter for filmoptagelser: et letmagnesium lysapparatur, et komplet lydudstyr, letvægtskameraer og objektiver, dets egen lydløse 40 kg 1500 amp. letvægtsgenerator mod tidligere 900 kg, værktøj af enhver art, en letvægtsaluminium crabdolly samt en hydraulisk lift indbygget i toppen af vognen, og som sammen med vognen giver en højde af ca. 7 m. I alt 3200 stykker filmudstyr i de største af systemets vogne, der har en længde mellem 10 og 12 m. Den nyeste udviklede Cinemobil, en dobbeltdækker, har desuden plads til 42 passagerer, 2 omklædningsrum, 2 toiletter og et flykøkken, der i løbet af få minutter er i stand til at bespise 50 mennesker. Alt udstyr er stuvet i 13 separate afdelinger, hver med sin dør. Hele herligheden kan flyves til et hvilket som helst sted på jordkloden i løbet af 24 timer. Den nuværende flåde af vogne består af 13 enheder, som i løbet af 1971 ventes at nå et antal af 50.

Systemets værdi har vist sig ved, at produktionsomkostningerne er nedskåret med 25%, samt et forbedret produktionsoutput på 20%.

Rent praktisk har det betydet, at to mand på ca. tyve minutter kan nå at stille det samme filmudstyr op, som otte ville tage 1½ –2 timer om efter det gamle system. Man har været i stand til at skyde 12–13 sider manuskript om dagen mod tidligere ca. 6 og filme mellem 6 og 8 forskellige steder på samme dag mod tidligere ca. 3.

En del filmmedarbejdere har følt, at dette rationelle system var en trussel mod deres eksistensgrundlag i forbindelse med mandskabsreduktionen. Det modsatte vil nok være tilfældet, produktionen af nye film vil stige.

Studieleje og dekorationsbygning har i de senere år omkostningsmæssigt nået et niveau, som især for uafhængige producere er uacceptable. At opbygge en dekoration kan nemt beløbe sig til en halv million dollars samt en ekstra udgift på 1000 dollars om dagen. Dette har bevirket, at lavt budgetterede film (ca. 1 mill. dollars) i videst muligt omfang har måttet optages on location. Det er i denne situation Cinemobilsystemet har vist sin force, selv om lejen efter dansk målestok nok synes temmelig høj, 400–2000 dollars om dagen alt efter den enkelte bils størrelse og udstyr.

Et andet fremskridt, som er resultatet af avanceret teknologi, er en stadig større brug af videotape, som eventuelt om 10–15 år vil erstatte filmrullerne i deres nuværende form. Film vil blive optaget af fjernstyrede videofarvekameraer, som efter eksperters udsagn ikke vil veje mere end 4,5 kg. Video-tapesignalet vil blive transmitteret fra location til studiebåndoptagere. Studiet vil så være i stand til at retransmittere signalet til en fjernsynsskærm på location, hvor instruktør og skuespillere vil kunne se tidligere optagelser med øjebliks varsel.

Der er en hage ved video-tapesystemet. Eksperter tvivler på, at systemet kvalitetsmæssigt kan udvikles i så tilfredsstillende grad, at filmene uden at tabe i billedmæssig værdi, kan projekteres op på biografernes store lærreder. Derimod vil laser-rekordingsystemet, som er under udvikling og baseret på laserstråler efter eksperters udsagn have en langt større fremtid.

At optage lyd på location har i årevis forårsaget adskillige ukontrollable problemer så som bytrafik og støj fra fly.

I nogle filmoptagelser bærer skuespillerne allerede nu trådløse mikrofoner, der kun skal bruges til det formål at antyde, hvornår lyden begynder. Bedre lyd (dialogsiden) vil derefter sammen med effekter fra båndarkiver kunne genskabes i lydstudiernes mere kontrollerede atmosfære. Mere avancerede mikrofoner (udviklet af Selakompagniet i Sverige) med radarfrekvens og en antenne på kun ca. 10 cm har vist sig at være så effektive, at efterarbejdet på lydsiden i forbindelse med locationoptagelser har kunnet nedbringes til et minimum.

Hvad angår kamerasiden, arbejder man for øjeblikket i Hollywood på at fremstille et enkelt »varizoomfocus«-objektiv (dvs. at samle flere objektiver i eet samtidig med, at man bibeholder det enkelte objektivs kvalitet), som vil kunne dække et område mellem 25 mm og op til 125 mm, og som eliminerer den ustandselige udskiftning af objektiver og frem- og tilbagekørsel af kamera.

Indenfor den sidste månedstid er desuden udviklet tre nye batteridrevne kabelløse kameramotorer, som ved hjælp af et krystalsystem bibeholder synkronismen med båndoptageren. Herved sparer man en »kabelmand«, tid og

giver fotografen endnu større bevægelsesfrihed end tidligere. Derudover vil der blive udviklet »hurtigere« film, som vil reducere brugen af lys betydeligt – en enorm tidsbesparende faktor.

Fremtidsmusik er planer om at skabe en slags luftpudefartøj, som skal erstatte brugen af tungere filmudstyr på jorden, bl. a. dollies, kameraer og lys. Alt materiel skal anbringes i og på dette fartøj, som vil kunne bevæge sig hvor som helst og således skabe mere frihed for fotografen end nogen sinde tidligere.

Også på en films begyndende stade vil der ske nyskabelser. Computere vil blive taget i brug for at analysere de enkelte manuskripter. Det vil bevirke en bedre programmering af produktionsplaner og omkostninger. Uventede omkostninger og problemer vil kunne reduceres og megen tid spares.

ALTERNATIV FILM

Publikumsituationen

Publikum vil på grund af den stigende almenundervisning danne differentierede strukturer. Disse strukturer vil have interesse og behov for en mere intensiv kommunikation. Denne kommunikation kan muligvis klares ved hjælp af traditionelle kommunikationsformer så som skrift og tale. Vi mener dog, at film- og tv-kommunikation – på trods af sin billedmæssige og lydmæssige mangetydighed – fremover vil indtage en stadig stigende plads i disse sociale strukturers kommunikative interaktion. Produktionen og fremvisningen af 35 mm film vil i disse strukturer være lidet egnet. 8 mm/16 mm formater er svaret på grund af deres tekniske og økonomiske omgængelighed.

Filmskabersituationen

Mindstekravet for filmdistribution har her i landet indtil nu været 16 mm filmproduktion. 8 mm film er faldet helt uden for rammerne.

For en filmskaber, der ønsker at producere en film og at få denne distribueret, har de gængse muligheder været følgende:

enten at være i besiddelse af tilstrækkelig stor egenkapital,

eller at gå en ansøgergang til Kortfilmrådet eller private mæcener.

Sidstnævnte punkt har traditionelt budt på store vanskeligheder med hensyn til filmskaberens evne til at udlægge den visuelle idé i ord, filmskaberens suveræne tekniske viden, samt hans psykologiske forhandlingsduelighed. En yderligere vanskelighed for filmskaberen har været producentens selektive kriterier (censur?).

Workshop'ens fremkomst har ganske vist i nogen grad bedret ovennævnte situation. Med hensyn til filmdistribution har Workshop'en derimod ikke budt på noget alternativ.

Forudsætningen for en åben og fri filmproduktion og filmdistribution her i landet må være en åben distributionscentral.

Programerklæring fra Alternativ Film

»Alternativ Film« er udsprunget af et interessefællesskab mellem et antal filmskabere. Siden efteråret 1970 har dette kooperativ arbejdet med de politiske, juridiske, teoretiske og praktiske problemer omkring filmdistribution.

Arbejdet med disse problemer har bl. a. resulteret i tanken om at få udvidet distributionen af privatproducerede 8 mm/16 mm film her i landet.

Producenten/filmskaberen vil på den ene side være i stand til at producere flere film i kraft af den indkomne filmleje, medens filmbrugeren på den anden side vil blive præsenteret for et mere varieret og mere aktuelt filmudbud.

Åbenheden i »Alternativ Film« er, modsat Statens Filmcentral, det nystartede Kinok-Film og andre, tænkt som et oplæg til dannelse af et fra starten ubelastet filmmarked – det vil så senere være op til filmskaberne selv at skabe kriterier og tendenser.

Politisk kan man naturligvis sige, at oprettelsen af ovennævnte central ikke tager del i nogen debat mellem leninister og maoister; derimod tager den sigte mod at være en konstruktiv politisk tanke i den nuværende filmsituation.

Økonomi:

Ligesom andre kulturelle organisationer af tilsvarende format finder vi, at det økonomiske grundlag bør sikres (af andre (læs staten, in casu Den Danske Filmfond)). Derfor vor ansøgning til samme.

Flemming Peuliche
Klaus Haaber Eriksen
Hans Chr. Børsting
Per André Assentoft

KINOK = FILMØJE

Da Dziga Vertov startede sine »*Kinondelja*« og »*Kino Pravda*«, var hans hensigt den enkle at gå ud og filme folket for at skildre det i dets sociale sammenhæng. Han forsøgte at samle USSR kinematografisk marxistisk. Hans fotografer blev kaldt kinoki – de menneskelige øjne, som styrer de mekaniske filmøjne.

Vi har kaldt vor gruppe KINOK. Ganske vist er vores funktion ikke at optage film, men at distribuere. Og i valget af disse film benytter vi vort filmøje: KINOK vil forsøge at opbygge et sammenhængende billede af den kæmpende filmkultur, der de sidste ti år er opstået over hele verden, men som specielt blomstrer i Den tredie Verden.

I kommerciel sammenhæng er det såre få af disse film, vi har fået at se: »Antonio dræberen«, »Smelteovnenes time«, »Postanvisningen« ... Og på grund af biografinstitutionens særlige beskaffenhed er det i en meget fiktiv sammenhæng, man oplever filmen; muligheden for diskussion reserveres premiereaftenen. Derfor kan man satse på 16 mm og den måde, den kan udnyttes på.

KINOK er foreløbig i besiddelse af følgende film:

– aktualitets- og fiktionsfilm fra Nordvietnam af længder på mellem 20 og 80 min. Disse film er ikke som de tidlige Vietnam-film begrænset til skildringen af den direkte kamp imod imperialismen, men skildrer også de processer, som foregår hos det vietnamesiske folk, for at kampen kan fortsætte.

– 1 fransk film kaldet »Hommage à Ho Chi Minh«, som gennem interviews med folk, der kendte Ho Chi Minh forsøger at skildre, hvad Ho betød for det vietnamesiske folks frihedskamp.

– 5 amerikanske aktualitetsfilm fra »Newsreel«: »I am a revolutionary film«, et interview med Bobby Seale – »People's Park« om Berkeley-studenternes forsøg på at skabe en børnepark og politiets overgreb ved denne handling – »Mayday« om en demonstration for Huey P. Newtons frigivelse og et forsøg på at opsummere hans betydning for partiet – »State College Strike« om de groteske forhold på de amerikanske »state colleges«, der kun modtager en sjettedel af den støtte, som de almindelige colleges modtager. Det er fordi »state colleges« i virkeligheden skal tage sig af at skabe lavtlønsmodtagere. Det er ofte på sådanne colleges negre indrulleres. – »Standard Oil Strike« om strejken i anledning af arbejdsgivernes drab på en arbejder Dick Jones. En strejke, der bevidstgør arbejderne om systemets vold og solidariserer dem med studenternes og negrenes sag: de undertryktes.

– 1 filmpamflet fra Guadeloupe, lavet af frihedsbevægelsen Gong, »Guadeloupe answers back«, som handler om den form for kolonialisme og udbytning, som franskmændene og overklassen udøver på øen og resten af Antillerne.

KINOK er oprettet december 1970. Vi har ansøgt Filmfonden om kr. 50.000 til støtte ved indkøb og tekstning af film. KINOK bestod ved oprettelsen af følgende: Søren Preisler, Marianne Petersen, Steen Henriksen, Jørgen Sprogøe, Vibeke Pedersen, Viggo Holm Jensen. Hjemstedet er Dronningensgade 14 st., 1420 Kbh. K, telf.: SU 4684, mandag–fredag 13–15.

Viggo Holm Jensen.

POLSKIE FILMY – EN BROCHURE

Lækkert lay-out, lækre billeder, indbydende, som en indbydelse skal være det. Men indholdet! Cybulski kaldes – som filmen om ham – Zbyszek til fornavn. Er det hans kælenavn eller hvad? I alle opslagsbøger kendes han som Zbigniew. Det får være, men det hedder om ham bl. a., at han »brød igennem« i »Generation«. Nu hedder filmen »En Generation« på dansk, og det var Tadeusz Lomnicki og Tadeusz Janczar, der brød igennem i filmen, ikke Cybulski; han debuterede – med en birolle af de mindste. Det hedder også: »Cybulski blev efter Wajda's debutfilm »Generation« (1954) Wajda's foretrukne skuespiller, og særlig film som »Kanal« (1956) og »Aske og Diamanter« (1958) huskes.« Her blandes først danske og polske titler – »Kanal« har den kendte danske titel »De treogtres dage«. Og endnu en gang må det siges, at man ikke husker Cybulski i denne film heller. Sagen er jo, at han brød igennem i »Aske og diamanter«, altså 4 år senere, end brochuren hævder.

Under Kawalerowicz er »Farao – ægypternes hersker« end ikke nævnt, skønt den dog er den eneste af hans film, der har gået offentligt på danske biografer. Hans »Spillet« er iøvrigt produceret i 1968 og ikke i 1970, som det hævdes. Men 1970 er måske premiereåret i Polen.

Kazimierz Kutz, der »er født i Øvre Silesien«, præsenteres – som programmets debutanter – meget nødtørftigt, skønt han har en anselig produktion bag sig. Han kunne dog i det mindste placeres i publikums bevidsthed som assistent på nogle tidlige film af såvel Wajda som Kawalerowicz.

Filmen »De unge elskende« kaldes underligt nok for »Kærlighed som 20-årig«, og under filmen »Zbyszek« opremses en række titler oversat til dansk. Vidste man ikke bedre kunne man tro, at der var tale om titler på lutter spillefilm. »Ikke flere skilsmisser« er dog en episodefilm, og »Juleaften« er såmænd et TV-spil. At »Yowita« er oversat til »Yovita«, kan man måske ikke laste brochurens forfatter. Han skal til gengæld lastes for et slapt arbejde, hvor unøjagtigheder og overfladiske bedømmelser får én til at tvivle på rigtigheden af de oplysninger, man ikke kan kontrollere. Filmfonden bør benytte sig af professionelle filmskribenter og betale, hvad det koster. Hvad koster lay-out'et og trykningen? Hvorfor er dette arbejde *ikke* udført af amatører?

Granberg

Læsernes mening om Kosmorama

Selv om vi fortsat meget gerne hører fra vore læsere angående deres mening om det blad vi laver, er vort systematiske forsøg, der startede i nr. 100, »på at lodde stemningen« nu forbi for denne gang, og her kommer så resultaterne:

I alt indkom 316 svar, hvoraf de 280 var mere eller mindre flittigt udfyldte spørgeskema-brevkort og 36 var brevkort ledsaget af breve eller mere eller mindre udførlige breve slet og ret (strækkende sig fra simple svar på kortenes spørgsmål og til breve af en længde på op til 4–5 maskinskrevne A 4-ark). De fleste svar var naturligvis fra København og Århus-egnen, men der var nu også svar imellem fra mange andre steder i landet, fra Sverige og Norge, fra enkelte danske i udlandet – og fra Grønland.

Som adskillige svarere har forudsagt på kortene, har det ved gud ikke været nemt at tælle svarene op (alle tal gives derfor også med forbehold for fejltællinger). Mange har gjort et prisværdigt forsøg på at svare mere nuanceret end spørgsmålene egentlig forudsatte, og dette har naturligvis betydet en masse for redaktionens bedømmelse af svarene, – men i den konkrete optælling har jeg måttet forsøge at afnuancere svarene og putte dem alle tilbage i nogle få rubrikker. Dette er især gået ud over ethvert forsøg fra læsernes side på at prioritere svarene, f. eks. overfor

■

Spørgsmål 1: Hvilke stofområder læser De med størst interesse? – a) filmpolitik b) filmteori c) anmeldelser og analyser d) interviews.

Hvor svarene her har været en prioritering (f. eks. som noget typisk: c-d-b-a) har jeg simpelthen ladet alle svar tælle med samme vægt; hvor man i stedet har nævnt to ting (f. eks. typisk: c og d) og tilføjet »men filmpolitik og filmteori er også vigtigt« eller lignende, har jeg kun talt de direkte svar med.

Hvad man end nu kan mene om disse principper, så er resultatet i hvert fald det, at c) anmeldelser og analyser kommer ind som nr. 1 med 278 stemmer, d) interviews som nr. 2 med 175 stemmer, b) filmteori som nr. 3 med 96 stemmer og a) filmpolitik som nr. 4 med 53 stemmer.

■

Spørgsmål 2: Savner De orientering om et eller flere stofområder?

Dette spørgsmål har udover en mængde pudsige svar (à la »Ja!« eller »Nej – for jeg læser jo andet end Kosmorama!«) givet os en del ideer til emner, der kunne tages op eller lægges større vægt på. De oftest opdukkende stofområder er her nok filmteknik, filmhistorie (omtale af ældre film), tv-stof, kortfilm, boganmeldelser og orientering om provinsens filmforhold, men jeg har ikke talt disse svar op og vil blot nævne de øvrige emner til slut sammen med de andre ideer, forslag og kritikpunkter, der er indkommet.

■

Spørgsmål 3: Hvad foretrækker De? a) relativt korte anmeldelser af nye film b) lange analyser, eller c) en kombination.

Her fordeler svarene sig således at 194 foretrækker c) en kombination af korte anmeldelser og lange analyser, 195 b) lange analyser, og 23 a) relativt korte anmeldelser af nye film. Der har dog været en vekslende opfattelse af, hvordan det med »en kombination« skulle forstås. Mange har tilsyneladende, som vi, ment korte anmeldelser af mindre væsentlige og lange analyser af mere væsentlige film, men en del har tydeligvis ment, at vi burde bringe først en kort anmeldelse og siden en lang analyse af samme film. I tilknytning til dette spørgsmål har mange bedt om, at vi undertiden ville lade flere forskellige kritikere behandle samme film.

■

Spørgsmål 4: Anmelder Kosmorama for få eller for mange film?

Her svarede 183 for få, 15 for for mange og 71 ytrede uopfordret, at vi anmelder et passende antal.

■

Spørgsmål 5: Hvilken hjemlig kritiker læser De med størst interesse?

Her har mange også prioriteret flere kritikere eller nævnt forskellige kritikere til forskellige emneområder eller for forskellige dyder, – men i optællingen er alle (positivt) nævnte kommet til at stå med samme vægt. Og her er så Kosmoramas brevkortbesvarere samlede kritiker-hitliste: Morten Piil (75), Christian Braad Thomsen (61), Anders Bodelsen (51), Søren Kjørup (41), Ib Monty (40), Martin Drouzy (26), Øystein Hjort (22), Henning Jørgensen og Henrik Stangerup (13), Niels Jensen (12), Frederik G. Jungersen (11), Flemming Behrendt (10), Poul Malmkjær (9), Erik Ulrichsen (8 – heraf adskillige for »den gamle Ulrichsen«), Bent Mohn og Jørgen Stegelmann (7), Philip Lauritzen (6), John Ernst (5), Per Calum, Peter Kierkegaard, Svend Kragh-Jacobsen og Herbert Steinthal (4), Poul Behrendt, Bent Grasten, Poul Einer Hansen og Bjørn Rasmussen (3), Inge Dam og Leif Panduro (2), Rolf Bagger, Johannes H. Christensen, Harald Engberg, Jens Kistrup, Mette Knudsen, Klaus Rifbjerg og Peter Schepelern (1).

Nogle har i øvrigt indføjet et særligt spørgsmål 5 b: Hvilken hjemlig kritiker læser De med *mindst interesse?* – eller har på anden måde uddelt nogle »negative« stemmer. Disse fordeler sig således: Bent Grasten og Christian Braad Thomsen (5), Anders Bodelsen (4), Søren Kjørup, Bent Mohn, Morten Piil og Herbert Steinthal (1).

■

Spørgsmål 6: Mener De, at bladet i for høj grad redigeres og skrives ud fra a) politiske kriterier b) æstetiske kriterier.

Dette spørgsmål har tilsyneladende vakt nogen forvirring, idet en del har taget det som en lille prøve på, hvor opmærksomt de læser bladet, mens det jo (med formuleringen »i *for* høj grad«) mere skulle lodde læsernes holdning til det skift (omend måske svage), der er sket i bladet fra en æsteticerende over mod en politiserende linie. Men resultatet er i hvert fald dette: a) for politisk: 64, b) for æstetisk: 62, – og 105 har svaret »nej« eller »tilpas blanding« eller lignende.

■

Spørgsmål 7: Mener De, at redaktionsskiftet i 1969 (altså til den nuværende redaktion) har ændret bladet til a) det bedre b) det værre, eller c) slet ikke.

Her svarer 124, at bladet er blevet bedre, 80 at det er blevet værre, og 42 at det hverken er blevet bedre eller værre. På grund af den lidt uheldige formulering af sidste svarmulighed har mange udtrykkeligt gjort opmærksom på, at de nok synes bladet har ændret karakter siden 1969, men at kvaliteten er den samme (hvad vi så end skal lægge i det). Og en del gør også opmærksom på, at deres positive eller negative bedømmelse udelukkende støtter sig på et enkelt kriterium, f. eks. at bladet er blevet mere politisk bevidst eller at papiret er blevet tyndere.

■

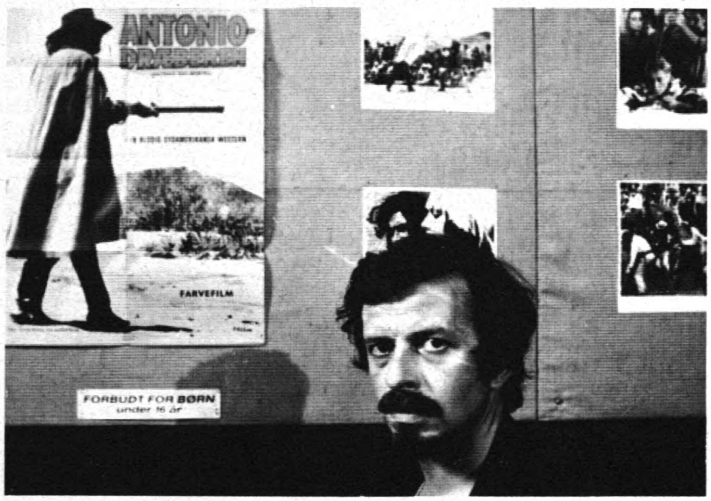
Spørgsmål 8: Har De selv lyst til at skrive i Kosmorama?

Her svarer 123 ja med forskellige grader af frimodighed – fra det ubetingede »Ja, jeg venter at høre fra Dem«, over et ja til enkelte særlige emner og frem til et »Ja – senere« eller et »Ja, men jeg kan vist ikke«. Mange svarer ja til eventuelt at skrive læserbreve, snarere end egentlige artikler, – og en svarer »Ja – i marginen«. 105 svarer nej (eller nej tak!).

Og så er der de »eventuelle bemærkninger«. Her har mange gjort vrøvl over det ny, tyndere papir, men enkelte har dog rost det, fordi det ikke skinner og ikke ser så »etableret« ud. Det er i øvrigt interessant, at en del læsere har bemærket, hvad en del kritikere i nr. 100 ikke havde bemærket, nemlig at lay-out'en er blevet ændret, lidt efter den ny redaktions tiltræden.

Mange efterlyser større aktualitet. En del nævner nogle konkrete artikler som afskrækkende, f. eks. semiologi-nummeret eller spaghettiwestern-artiklen, mens andre roser vore temanumre. Mange hæv-

Enkelte læsere mener, at vi gør for lidt ud af den tredje verdens film.



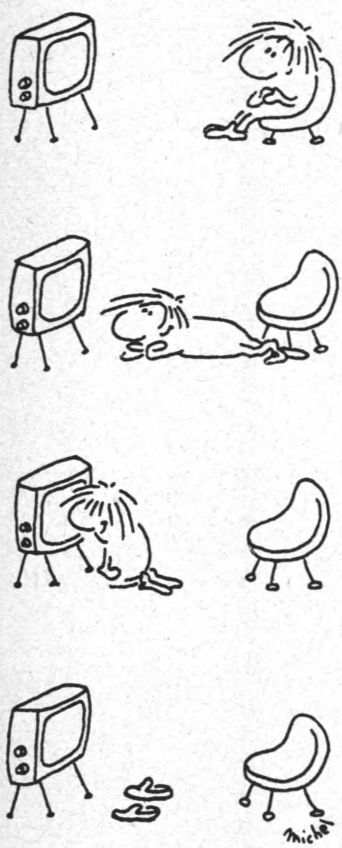
der, at vi er blevet kedeligere, og mange mener, at vi skriver for vanskeligt, bruger for mange fremmedord osv., mens enkelte nøjes med at foreslå os at redigere artiklerne bedre, med bedre introduktioner, manchetter og rubrikker, eller at bruge fotos i bedre forbindelse med teksten.

En del mener, at vi kan dække vor filmhistoriske forpligtelse ind ved at følge Filmmuseets serier noget bedre og give oversigter over visse instruktørers hele værk. Nogle mener, at vi gør for meget ud af Frankrig og USA og for lidt ud af den tredie verdens film og undergrundsfilmen, mens andre mener, at vi gør for lidt ud af de gamle – især amerikanske – helte og for meget ud af den tredie verden og andre ligegyldige ting. Enkelte savner orientering om filmmusik og animeret film, reklamefilm og trivialfilm, og en del mener, vi burde lægge større vægt på skuespillerne eller på kommunikationssynspunkter og hermed på filmens psykologi og sociologi (hvad andre til gengæld mener ville være hul i hovedet).

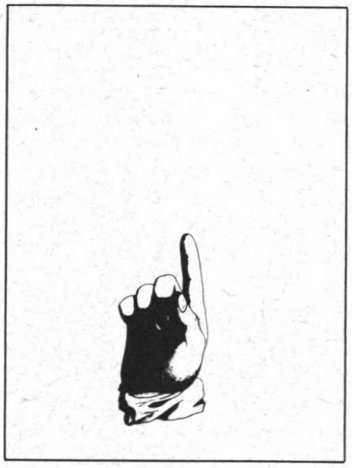
Endelig er det vel ganske interessant, at selv om enkelte mener, at debat-spalten kun har interesse for dem, der selv skriver i den, eller at vi har givet for mange »udenforstående« eller »uprofessionelle« adgang til bladet, beder mange om at se et bredere spektrum af skrivende personer i bladets spalter – og herunder ikke blot f. eks. »et kollektiv af arbejdere fra B & W, der kunne anmelde »One + One««, men også de menige læsere. Man beder om mulighed for debat ikke blot mellem læsere og »professionelle« i bladet, men også mellem læserne indbyrdes, ligesom en beder om en slags filmisk spørgebrevkasse, og en beder os om at angive bladets dead-line fra gang til gang, så læserne kan have mulighed for at henvende sig med ideer og stof i tide.

Til juni-nummeret er dead-line d. 1. maj. *S. K.*

Andre læsere synes, at vi burde lægge større vægt på kommunikationsproblemer.



DEBAT



SPAGHETTI-WESTERNS

Kære Poul Einer Hansen!
Hvis De har ventet et svar, må De undskylde, jeg ikke har skrevet tidligere, men det var først for nylig, jeg blev gjort opmærksom på Deres indlæg i Kosm. 99.

Bortset fra at det ikke er helt rigtigt, hvad De siger om musikken, udmærker Deres tolkninger af dens funktion sig i hvert fald ikke ved en bedre underbygning end mine. Hvorfor er »elektrisk guitar, trompet og fløjten (med munden) en illustration af heltens fandenivoldskhed«? Og hvorfor »vækkes der forestillinger om vildskab og blodtørst«, hvor der hentydes til en persons »indianske herkomst«? Det kan kun være, fordi De har accepteret den opfattelse af indianerne, man f. eks. har mødt igen og igen i amerikanske westerns. Indianere kan næppe beskyldes for at være vildere og mere blodtørstige end andre.

En anden ting er, at falsetstemmer *faktisk* ofte bruges, og tilmed i film, der overhovedet ikke beskæftiger sig med indianere, ligesom klokker ikke blot »anvendes med koloristisk effekt i de afsluttende opgør«, men derimod ofte i hele filmens udstrækning, f. eks. i sekvenser, hvor der ikke sker andet, end at en mand rider gennem et landskab. Jeg anser dette for at være en væsentlig pointe. Så vidt jeg husker, kan man se et eksempel på dette i »Hævn for dollars«: her intonerer klokkerne allerede under forteksterne.

Der er også spørgsmålet om filmenes politiske element, som De åbenbart kunne have ønsket grundigere behandlet. Hertil vil jeg blot sige: Den form for behandling, De har foretaget af klokkerne som musikalsk bestanddel (»den nærliggende association er død og begravelse, simpelthen«), er den, jeg har anvendt i forbindelse med det politiske, mens den grad af behandling jeg har ofret på det billedmæssige og musikalske måske – når vi tager hensyn til en artikels længde – betegner et rimeligt mål af grundighed, således som De kunne ønske det m. h. t. de politiske elementer. Med andre ord: mens jeg har prøvet at indsætte de billedmæssige og musikalske elementer i en sammenhæng og efterspore en eventuel konsekvens i anvendelsen, har jeg dårligt nok hævet mig over den rene beskrivelse, hvor det drejer sig om det politiske. Derfor er det forkert, når De siger: »Anvendt på »Vestens hårde halse« går disse tanker helt grassat«. Der er nemlig ikke tale om *tanker* (i spekulativ forstand), men udelukkende om at se, hvad der foregår på disse film. Hvad jeg har skrevet om det politiske element, er hverken tolkning eller analyse; jeg har bare set en del spaghettiwesterns og bemærket deres politiske budskabs forskellighed fra de amerikanskes. De politiske afsnit skrev jeg på opfordring for at runde emnet af, men jeg gjorde det, uden at det havde min store interesse: *Politiske* analyser af trivialkunst bliver nemt mere trivielle end deres genstand. Dette kunne være en grund til – ikke atter at undersøge en gruppe films politiske budskab – men derimod til at analysere anmeldelserne som politiske tekster. Og det er noget helt andet, men er måske det, det drejer sig om.

Lad mig til slut give denne almene kommentar til min artikel: Hovedparten af de film, jeg har omtalt, *er* antagelig kommercielle, men det forhindrer dem ikke i at være gode; Rubens var både en usædvanlig god og kommerciel maler. Det er klart, at et værks kvalitet ikke lader sig bestemme ved dets intentioner, thi da ville vi ikke længere beskæftige os med værket, men med intentionerne. Min artikel er en konsekvens af denne opfattelse og repræsenterer en læsning af en række værker, der nok er subjektiv, forsåvidt som den ikke foregiver det umulige at være udtømmende, men er heller ikke bare nogle meninger. Som jeg sagde før, eftersporer artiklen en indre sammenhæng mellem disse films bestanddele, og den er skrevet ud fra den forudsætning, at ingen film – eller overhovedet noget kunstværk – kunne realiseres, dersom en sådan sammenhæng ikke var tilfældet. Det er i denne forbindelse ligegyldigt, om kunstneren er sig sammenhængen bevidst, om han eksplicitterer den, eller om han skaber den. *Troels Wörsel*

DE 10 BEDSTE, DER BLEV TIL DE 12 BEDSTE

Sammenslutningen af danske filmkritikere mødtes for fjerde gang for at stemme om, hvilke af årets nye film, der kunne samles flertal for at kåre som de 10 bedste i kalenderåret 1970. For første gang var der sluppet en dansk film med, nemlig »Ang.: Lone«, og bemærkelsesværdigt er det, at listen rummer hele fire svenske film.

Også fransk film er placeret smukt i afstemningen (fire film), og for anden gang i sammenslutningens historie er en instruktør repræsenteret med to film på listen. Denne gang er det François Truffaut, mens tidligere (i 1967) Robert Bresson fik to film stemt ind blandt årets bedste. Listen over de bedste film blev i øvrigt til 12 film, da der var stemmelighed mellem de tre sidste film.

Den fuldstændige liste ser således ud: »Min nat hos Maud« (Eric Rohmer), »Antonio dræberen« (Glauber Rocha), »Slagteren« (Claude Chabrol), »Tristana« (Luis Buñuel), »Den vilde dreng« (François Truffaut), »Ang.: Lone« (Franz Ernst), »Passion« (Ingmar Bergman), »Cable Hogue – prærien tørstige mand« (Sam Peckinpah), »Elsker . . . elsker ikke?« (François Truffaut), »Harry Munter« (Kjell Grede), »En Kærlighedshistorie« (Roy Andersson), og »Mishandlingen« (Lasse Forsberg).

INSTRUKTØR-SAMMENSLUTNINGEN

Sammenslutningen af danske Filminstruktører har på den årlige generalforsamling valgt ny bestyrelse. Valget faldt på Henning Carlsen, Palle Kjærulff-Schmidt, Jørgen Leth, Sune Lund-Sørensen samt Svend Aage Lorentz, der fortsætter som formand.

Til suppleanter valgtes Annelise Hovmand, Jørgen Roos og Claus Ørsted.

JESPER TANG / FILMATISERINGSPROBLEMER

Tre nyere danske film, »Løgneren«, »Det er nat med fru Knudsen« og »Hændeligt uheld«, har det til fælles, at de alle tre er lavet ud fra litterære forlæg. I nedenstående artikel gøres der opmærksom på en række af de problemer, overgangen fra et medium til et andet uvægerligt fører med sig.

»De tusinder af læsere, som er fortrolige med Martin A. Hansens bog, må bære over med de ændringer i forløbet, som hensynet til et andet medium har forekommet at berettige,« skriver Knud Leif Thomsen på slutningen af creditstrimlen til sin filmatisering af »Løgneren«, og har for så vidt allerede dermed givet et signal til at overveje de æstetiske problemer i forbindelse med filmatiseringsprocessen. Instruktørens bemærkninger i filmens program formulerer imidlertid en art eksistentiel problematik, som er knyttet til den æstetiske: »Enhver, som går ud i et kunstnerisk ærinde, gør det i en vis forstand som jægeren, der går ud efter bytte. Han prøver at komme en sandhed på skudhold. Men han ved samtidig, at jo bedre, han skyder, des større er faren for at han rammer sig selv. Det gælder også den, der vil filmatisere et værk som Martin A. Hansens roman, for det kan ikke lade sig gøre uden at man involverer sig – eller på forhånd er involveret – i den grad i dens problematik, at der bliver tale om en personlig fortolkning.«

I. Problematikken

Nu er det ikke fordi »Løgneren«s premiere har gjort selve filmatiseringens problematik så meget mere aktuel end den altid har været; filmens instruktør har dog (til forskel fra så mange andre) eksplicit taget problemet op – omend uden at diskutere det særlig detaljeret. »Løgneren« kan imidlertid tjene som en art anledning, fordi den (og instruktørbemærkningerne) simpelt hen *stiller* problemerne så meget tydeligt frem; der synes at være to væsentlige aspekter her. Dels et eksistentielt (hvorfor man har så travlt med overhovedet at filmatisere romaner), dels et æstetisk/teknisk (om de æstetiske konsekvenser af en transformation fra ét medium til et andet). Det første aspekt kan synes ligegyldigt i forhold til det sidste, men behandles her fordi overvejelser herover kan føre frem til behandlingen af det sidste, som ikke nødvendigvis er det væsentligste. (1)

II. Motivationen

Der eksisterer traditionelt en nær forbindelse mellem litteratur og film – og oftest er denne forbindelse således konstitueret, at den placerer filmen i en sekundær position i forhold til det litterære basisværk, som det kort og godt synes at »visualisere«. Historisk set kan dette nok begrundes i en ret sejlivet mistro til filmmediets evne til at danne basis for en helt selvstændig kunstart, men betragtet i den aktuelle situation – hvor denne erkendelse er trængt igennem og har trukket en række eksperimenter af teoretisk og praktisk art omkring dette mediums specifikke udtryksmuligheder med sig – kan man i allerhøjeste grad med velbegrundet interesse efterlyse *motivationen* for denne aktivitet.

Om en sådan motivation kan man naturligvis udelukkende gisne – et alvorligt forsøg på empirisk at blotlægge forholdet vil fordre et enormt (og i forhold hertil: relativt uinteressant) observationsmateriale. Dog kan den store frekvens af filmatiseringer nok i betragtning af de nævnte aktuelle forhold tages som indicium for, at det ikke bare skyldes, at det har man jo altid gjort. (2)

Knud Leif Thomsen angiver i den ovenfor anførte bemærkning, at hans forhold til det filmatiserede litterære værk er »en personlig fortolkning«; altså er instruktøren ikke så meget ude efter simpelt hen at fremstille romanen i billeder (»visualisere« den), men nærmere: at give en (personlig) fortolkning af bogen og derved præsentere publikum for en personlig, eksistentiel sandhed (således som al kunst nok helst vil det). Derved får det litterære basismateriale karakter af en idé – og således er der stor lighed mellem Thomsens opfattelse af forholdet, og de forestillinger (med et andet dansk eksempel) Henning Carlsen lægger til grund for sine filmatiseringer (3). Karakteristisk er det dog for dem begge, at de i vidt omfang bibeholder de filmatiserede romanværkers hændelsesforløb.

Denne status af fortolker i forholdet til det litterære forlæg – med et »budskab«, som går ud over det anvendte litterære værks »budskab«, er nok den mest almindelige (hvis ikke den eneste mulige) instruktørholdning. En sådan opfattelse af motivationen for filmatiseringen placerer i første omgang filmatiseringen som et metasprogligt fænomen i forhold til romanværket (der er objektsprogligt) – og hele alliancen kan sættes parallel med f. eks. relationen mellem roman og litterær (roman)fortolkning.

Filmen behøver imidlertid ikke at blive stående i denne position; til forskel nemlig fra den litterære fortolkning (der anvender et rent denotativt sprog), er fortolkningen i filmiske termer lagt konnotativt an – filmværket stræber efter at blive et kunstværk i sig selv, at overskride fortolkningsplanet på et vist punkt. Da basisværket (romanen) i sig selv er en konnotativ gestalt, er det instruktørens »hensigt« at få denne oprindelige konnotation til så at sige at forsvinde »under« filmen ved at skabe en anden konnotativ funktion i filmiske termer – hvilket vil resultere i den omtalte overskridelse af romanværkets oprindelige »budskab«. Filmatiseringens »budskab« behøver derfor principielt intet at have at gøre med romanens; dennes »budskab« er reduceret til ren idé, og derfor glider filmværket på plads ved siden af alle andre kunstværker og bliver et objektsprogligt fænomen.

I denne forbindelse rejser sig dog et afgrænsningsproblem: hvad er en filmatisering? Man bliver nødt til (i overensstemmelse med en *common sense* opfattelse) at sige, at en filmatisering er en film, der har en sådan forbindelse til et litterært værk, at man kan se denne forbindelse tydeligt; det vil som oftest sige, at roman og film har sceneri, personer og hændelsesforløb til fælles – naturligvis med en række modifikationer. Dette svarer til at skelne mellem det stof i instruktørens bevidsthed som er indoptaget (indtryk fra litterære værker f. eks.) og så at sige »hans eget«, og det stof som tydeligvis er vokset ud af en speciel romansammenhæng. Eksempelvis ligger Godards »filmatiseringer« af roman-noirs på grænsen mellem en filmatisering i den her angivne betydning og en film, som blot og bart bygger på instruktørbevidstheden som ophav.

Men netop denne afgrænsning af fænomenet »filmatiseringer«, rejser det specielle problem omkring transformationen medierne imellem.

III. Transformationen

Den romanforfatter, som vil producere en roman på grundlag af et allerede eksisterende litterært værk, befinder sig i den samme eksistentielle udgangsposition som den filmatiserende instruktør; men de er placeret over for væsensforskellige skabelsesprocesser, der primært er bestemt af forskellen i medium: forfatteren arbejder i samme medium (sproget) som det foreliggende basisværk, mens instruktøren må omforme det litterære værks medium til filmisk medium. Den nødvendige *transformation* mellem medierne rejser en række teoretiske problemer, som i praksis f. eks. modsvares af en bemærkning som Thomsens om nødvendigheden af forløbsændringer som følge af hensynet til »et andet medium«. Skønt henvisningen til medieforskellen er fundamentet i enhver snak om filmatiseringsproblemer, er det efterhånden næsten blevet en gangbar banalitet, som trænger til en mere detaljeret behandling. Er det bare forløbsændringer? – Og: hvorfor er det overhovedet så vanskeligt at reproducere en romans scener, figurer og hændelser i billeder?

Det er på dette punkt, man så udmærket kan tage udgangspunkt i filmatiseringen af »Løgneren« for at få et indtryk af vanskelighederne: hvordan kan man filmatisere Hansens roman, der [1] er en jeg-roman, [2] er en dagbogsroman og [3] er en »erkendelsesroman« i den forstand, at romanens primære udviklingsforløb finder sted i det (dagbogsskrivende) jeg's bevidsthed? Og videre – hvis man bevæger sig væk fra de forhold, som angår den ydre ramme om romanen – hvorledes filmatiserer man da en roman, der [4] har en, selv i romanens eget fiktionsrum, imaginær person som en væsentlig hovedperson (Nathanael), og [5] et symbolapparat, som i høj grad konstituerer sig på et rent sprogligt niveau; et symbolapparat, der på samme tid fungerer som et parallelforløb til (en læserpædagogisk institution) og indflydelsesrig faktor på (i kontrapunktisk funktion med) det omtalte hændelsesforløb i jegbevidstheden?

Eksemplet her kan betragtes som en model på vanskelighederne og man kan skitsere

nogle mulige realiseringer på film af de nævnte forhold. Mulighederne synes få, hvis ikke effekten af den litterære konnotation skal spildes. Man kan (hvad angår konstruktionsprincipperne) lægge en fiktiv ramme omkring hele filmen (ved at vise et indledende billede af den dagbogsskrivende, lade det dissolvere og dernæst lade den skrivende være hovedperson i de efterfølgende hændelser; man spiller på publikums evne til at fastholde erindringen om, at det hele bare er noget manden tænker). Det er en ret klodset – men ofte benyttet – teknik, som man kan undgå ved simpelt hen at bryde 1.personsaspektet ned og filmatisere som om man havde en traditionel 3.personsroman for sig. Det ses meget ofte (eksempel: »Sult« af Henning Carlsen, dog med modifikation). Endelig har man jo muligheden for at gå med på romanens teknik og realisere en 1.-personsfilmatisering med kameraøjet som »fortæller«, hvilket imidlertid sjældent ender heldigt, eftersom personen netop i førstepersonsromaner reflekterer mere end han registrerer.

Bevæger man sig videre på det sproglige niveau, vil man opleve vanskelighederne endnu klarere: eksemplet Nathanael i »Løgneren« er konkret: man kan lade den dagbogsskrivende tale til den tomme luft, man kan blot lade ham reflektere eller helt undlade at tage Nathanael-funktionen med i sin film. Thomsen har delvist gjort dette – en del af funktionen går på hunden Pigro. I alle de nævnte muligheder mister man dog den specielle effekt, som Nathanael har i romanen: at være en nærværende, ikke eksisterende »bedre samvittighed« for Johannes Vig. Hvad angår symbolerne er forholdene om muligt endnu vanskeligere: de litterære symbolers status af en helt specifik litterær konnotativ funktion på det sproglige plan, gør deres transformation næsten umulig, fordi disse symboler ofte opstår på sproglige overtoner, grafisk eller semantisk identitet og/eller associationer i læsernes sprogbevidsthed.

Alt dette – der er en forholdsvis hasarderet antydning af *nogle* problemer i forbindelse med transformationen – viser tydeligt hvor nødvendigt det er bl. a. at undersøge mediernes forskellige måder at skabe mening på i en kommunikationssituation.

Jesper Tang

(1) I denne artikel behandles udelukkende »spillefilm«, altså film, der med Knud Leif Thomsens (oven for citerede) ord kan siges at være ude i »kunstnerisk ærinde«. Dette kan naturligvis rejse en række problemer, men disse springes over i denne sammenhæng med henvisning til en *common sense*-opfattelse af dette forhold.

(2) Om motivationen for filmatiseringer kan føjes, at et kommercielt synspunkt, kombineret (ofte) med en vis nostalgisk dragning imod de »store« litterære værker, kan være en storartet motivation for at kaste sig ud i en filmatisering. Denne tendens er/har været stærkt fremherskende i de senere år. I forlængelse af bemærkninger i note 1, vil jeg dog give afkald på en polemisk holdning og forbigå dette aspekt for udelukkende at behandle de optimale forhold omkring problematikken.

(3) Henning Carlsen har behandlet filmatiseringsproblemet i en artikel i »Cahiers du Cinéma«, oversat i Kosmorama 1966 (76) og i et interview i Kosmorama 1967 (81).

FILMENE

HÆNDELIGT UHELD

Sjældent er en dansk produktion blevet fulgt til premieren med større stød i reklame-basunerne end Erik Ballings filmatisering af Anders Bodelsens roman »Hændeligt uheld«. Den har været det meste af 1½ år undervejs, klippet om flere gange og er i den mellemliggende tid blevet jævnligt fulgt af såvel dagspressen og ugebladene som tv. Det er blevet nævnt, at den har kostet op mod 3,3 millioner at producere og at den var tænkt som Nordisk Films forsøg på at skaffe sig indpas på det internationale marked. Man havde satset på en verdenspremiere et sted langt fra København, men det trak ud med at finde det rette sted og de rette folk, som ville tage den op. Endelig blev både premierested og -teater besluttet. Det blev Palads Teatret i København.

Filmen er indspillet på engelsk med engelske skuespillere, mens den tekniske stab hovedsagelig bestod af danskere, og den er optaget on location både her i landet og i Japan. Der er altså på mange måder tale om en *international* film.

Danske film med sådanne internationale (ubestemmelige) miljøer har man tidligere specialiseret sig i netop på Nordisk – og de var en af hovedårsagerne til at selskabet måtte indstille produktionen i 1928.

Det er en farlig politik at tilpasse sig det internationale marked ved at amputere sine nationale særpræg og i stedet havne i et artificielt ingenmandsland.

Svenskerne opfattede det allerede i 20'erne og tog konsekvensen – og de hævder sig stadig ikke mindst på grund af visse *nationale* kvalifikationer.

»Hændeligt uheld« er netop blevet sådan en international film i dette ords mest belastende betydning: miljøløs.

Det er kedeligt, for der havde i Anders Bodelsens roman ligget godt stof til en ny dansk film. Men den problematik, som romanen levede af, er undervejs – af misforstået fornemmelse for hvad der er filmisk – skåret ud af manuskriptet og de rester, som måske var blevet tilbage, forsvinder på nogle få undtagelser nær i Erik Ballings instruktion, der i for høj grad beskæftiger sig med den rent ydre handling, men som taber fodfæste, når man skal rigtig ind på livet af folk. Det er ikke nok at vise personer i nærbilleder (for nærbilleder er der mange af) – der må være en idé bag brugen – og ideer er der derimod ikke mange af i denne film.

Efter en mislykket ungdomsflip i et sommerhus påkører og dræber hovedpersonen Vinther en ældre mand og flygter efter ulykken. Vinther står på toppen af sin karriere og dette ene fejltrin vil være i stand til at ødelægge alt. Risikoen for opdagelse synes minimal, men en skønne dag dukker pigen Susanne op på hans kontor. Hun var med i sommerhuset og har genkendt ham efter at have set ham i et kort interview i et tv-program. Han tror, at hun vil presse penge af ham, men tvinges i stedet til at ansætte hende i en fiktiv stilling på sit kontor. Hvad hun egentlig er ude på, går aldrig op for ham (eller for publikum for den sags skyld), men resultatet er, at han konstant anbringes i situationer, der er så kompromitterende og afslørende, at det må ende med at få konsekvenser for hans stilling og sikkerhed.

Vinther er lykkeligt gift, og selv om han til tider er en smule sexuelt betaget af Susanne (eller er han?), bliver der aldrig optræk til en erotisk krise, hvor den hjemlige husfreds værdier anfægtes. Susanne bliver mere og mere utålelig, og da hun er den eneste, der står i vejen for hans familieliv og hans karriere, benytter han chancen til, under en forretningsrejse, at arrangere et hændeligt (og uopklaret) automobiluheld, der gør ende på hans plageånd.

Roen er således genoprettet og svagheden ved filmen er, at det er man egentlig godt tilfreds med. Der er ikke på noget tidspunkt tale om at de borgerlige værdier og det sociale sikkerhedsnet anfægtes eller trues, som tilfældet var i Bodelsens roman. Resultatet bliver, at hvor Mørk i bogen var farlig, fordi han satte spørgsmålstegn ved disse værdier, så bliver Susanne i filmen blot lidt af en pestilens, der må fjernes, fordi hun står en acceptabel hr. hvemsomhelst i vejen på et tidspunkt, hvor ellers alt andet synes at skulle lykkes.

Fra at være en psykologisk thriller med de karakteristiske Hitchcock-elementer (dialektikken mellem skyld og uskyld og de anfægtede borgerlige værdier) bliver historien en indigneret borgerlig vrissen ad det ungdommelige frisinds intolerance, og for at ingen skal være i tvivl, har Susanne alle de kendte karakteristika: hun kører rundt i en gammel bil, ryger pot og har gruppesexuelle tilbøjeligheder.

Roy Dotrice i rollen som Vinther er strålende ud fra den betragtning, at han hurtigt får samlet opmærksomheden omkring sin plagede og sympatiske person, han er én, publikum hurtigt identificerer sig med, men det er også alt, han kan bruge rollen til. I det øjeblik identifikationen er en realitet, så svigtes han af både Balling og Bodelsen og får aldrig mulighed for at skabe nogen overbevisende dramatisk figur. Han må nøjes med publikums udelte sympati – og det kommer filmen til at lide under. Har man nemlig først accepteret Dotrice's Vinther som en person på godt og ondt, er der ikke længere nogen spænding eller noget thrill tilbage, men blot en sløv nysgerrighed om, hvornår og hvordan han får skaffet den ulidelige Susanne af vejen.

Når en sløv nysgerrighed er det eneste, man har til overs for filmen, så består hele dens internationalisme i, at den lader sig slå i hartkorn med en stadig strøm af ligegyldige underholdningsfilm – så ligegyldige at man hverken kan være eller er interesseret i at finde ud af, hvorfra de egentlig kommer.

Claus Ib Olsen

»Nowhere man in nowhere land.« Man taler engelsk, ser engelsktalende TV, mens man orienterer sig i Politiken om, hvad det næste program bliver. Scene fra Erik Ballings film »Hændeligt uheld«.

■ **HÆNDELIGT UHELD**

Eng. titel: One of Those Things. Danmark 1970. **Dist/P-selskab:** Nordisk Films Kompagni. **P/Instr:** Erik Balling. **P-leder:** Bo Christensen. **Manus:** Anders Bodelsen, Erik Balling. **Efter:** roman af Anders Bodelsen. **Dialog:** David Hohnen, Jesse Lasky, Jr. **Foto:** Jørgen Skov, Claus Loof. **Farve:** Eastman. **Klip:** Ole Steen Nielsen, Robert Lovett. **Ark/Dekor:** Henning Bahs. **Kost:** Lotte Ravnholt. **Musik:** Bent Fabricius-Bjerre med motiv fra folkevisen »Ebbe Skammelsen«. **Tone:** Hans W. Sørensen. **Instr-ass:** Hans Christensen. **Make-up:** Karen Balsner. **Medv:** Roy Dotrice (Henrik Vinther), Judy Geeson (Susanne Strauss), Zena Walker (Berit Vinther), Frederick Jaeger (Melchior), Ann Firbank (Sonja Melchior), Geoffrey Chater (Falck), Henry Okawa (Kawasaki), Dorte Christensen (Henrik Vinthers datter/Stemme: Yvette Dotrice), Cy Nicklin, Lone Lindorff, Wayne Rodda. **Fraklippet er:** bl. a. Ove Sprogøe, Anders Bodelsen, Niels Barfoed, Poul Bundgaard, Morten Grunwald, Ernie Arneson. **Længde:** 88 min., 2400 m. **Censur:** Grøn. **Prem:** 22.1. 1971 – Palads, København; Palads, Odense.
Filmen er indspillet i 1969–70. Premierekopien er den fjerde version, der er fremstillet med assistance af den amerikanske klipper Robert Lowett, der siges at have strammet filmen med ca. 30 minutters fraklip.

DET ER NAT MED FRU KNUDSEN

Filmen »Det er nat med fru Knudsen« er i sin skabelsesproces at ligne ved fablen om frøen, der sprang.

Det begyndte med to radiospil af nationens eneste helhjertede dramatiker, Leif Petersen. Først »Kaninerne« fra 1964 om et par holdningsløse Vesterbro-gutter, et krakeleret venskab og en triviel forførelseshistorie. Så »Filejsens drøm« fra 1967, hvor den forførte ungmø overtages af fyr nummer to, der skaffer hende tag over hovedet ved at gasse sin mor i komfuret. Sidstedelen åbner samtidig op for de sociale perspektiver, der kun er antydet i »Kaninerne«: personernes afstumpethed anskues her direkte som en funktion af deres miljø.

Fælles for de to stykker er den stramme opbygning, den præcist ramte jargon og personkarakteristikkens vitalitet. Disse egenskaber, der gjorde stykkerne fuldendte til radiobrug, vakte interesse hos folk uden for mediet. De formåede sluttelig Leif Petersen til at skrive de to stykker sammen til en helaftener. Resultatet »Alting og et posthus« havde premiere på Svalegangen i Århus i september 69 og opførtes seks måneder senere på Aveny Teatret i København.

Bearbejdelsen formåede ikke at dække over, at der var tale om et to-delt materiale. Første afdeling handler stadig om Benny, som er kørt træt af fupmageren Arnold og hans fiduser, andendelen om den ynkelige fru Knudsen, som får hovedet i gasovnen, da hun bliver vanskelig. Bipersonerne – Arnold og hans pige – får ved sammenlægningen af stykkerne flere replikker end de oprindelige hovedfigurer, men karakteristikken af dem uddybes ikke i en sådan grad, at de med rette kommer til at stå i centrum af værket. De verbale pointer og situationernes sansefriskhed er naturligvis usvækkede; men det enkelte radiospils præcist formede konstruktion er sprængt, forestillingen falder ud som et konglomerat, der savner samlet sigte. Væsentligt at notere for stykkets videre skæbne er det visuelle elements overflødighed – fru Knudsen malede væg med nok så megen suggestiv styrke i den rent lydlige version.

Den frodige humor og frem for alt rollernes taknemmelighed sikrede dog succesen. Så kraftigt, at ballonen fik endnu et pust – og sprang. Aveny-forestillingens financier Klaus Pagh fandt stof i historien til en »bred« publikumsfilm. Leif Petersen, der ofte havde ytret ønske om at komme i kontakt med de kredse af befolkningen, som ikke frekventerer teatrene, indvilligede i eksperimentet.

At hans hensigter har været ærlige, er man ikke i tvivl om, når man læser hans artikel i programmet. Af den fremgår det, at filmmediets muligheder for virkelighedsskildring har givet ham lyst til at se hele stoffet organiseret ud fra et socialt aspekt. Hvad betyder miljøet for disse mennesker, lyder hans spørgsmål i programmet. – Er de gemenheder, som Arnold, pigen og Benny gør sig skyldige i, foranlediget af omgivelserne? Eller for at gå endnu et skridt: klæber disse personer til slummet, fordi de elendige materielle kår i denne del af samfundet befrier dem fra følelsen af at besidde et moralsk ansvar? Er baggårdstilværelsen den eneste mulige livsform for dem – eller er det simpelt hen den nemmeste?

Man skulle synes, at et materiale, der stiller disse spørgsmål, måtte afæske enhver instruktør en eller anden form for svar. Men Henning Ørnbak – der tidligere har samarbejdet med Leif Petersen om kortfilmen »Ti slips og et hjerte« – er gået til værks med en sådan apati, at man har svært ved at øjne nogen som helst holdning i det færdige produkt.

Et par generelle bemærkninger bør nok indskydes på dette sted. Problemerne i forfindelse med filmatisering af dramatiske forlæg har givet anledning til meget skriveri, som vanskeligt lader sig bringe på formel. Uden at sige for meget kan man dog nok hævde, at processens vellykkethed afhænger af instruktørens evne til at indordne værkets ydre forløb under billedmediets fordringer, samtidig med at han forholder sig trofast over for tekstens ånd og idé. Transformationsprocessen kan være tildigtende, som når Alf Sjöberg i sin filmudgave af »Frøken Julie« viser de elementer i fortiden, der dominerer personernes nutidige liv. Den kan også tage udgangspunkt i en stramning af teksten som i Laurence Oliviers »Hamlet«-filmatisering, hvor bortskæringen af udenværkerne bevirker en koncentration om hovedpersonens problematik. En systematisering af processens muligheder vil føre for vidt på dette sted. Men der kan være rimelighed i at minde om André Bazins replik i anledning af Bressons filmatisering af Georges Bernanos' roman »En landsbypræsts dagbog«: »De virkelig tro oversættelser er ikke sådanne, som gengiver teksten ord for ord.«

Desværre har Henning Ørnbak netop valgt denne bogstavelige fremgangsmåde og har dermed reduceret sin indsats til det blot og bar reproducerende. Halvfems procent af »Det er nat med fru Knudsen« udgøres af Leif Petersens skuespil, affotograferet replik for replik i billeder, som udelukkende synes at tjene til akkompagnement for de fremførte ord. Det kan være sundt at sammenligne med en anden skuespil-film, der spiller i afgrænset stue-miljø, nemlig Carl Th. Dreyers »Du skal ære din Hustru« fra 1925. Her tjener dramaets situationer også som udgangspunkt, men kameraet følger ikke slavisk replikkernes forløb (hvad der naturligvis ikke har noget at gøre med, at Dreyers værk er en stumfilm). Ørnbak er tilfreds, når han har den talende i billedrammen – Dreyer skaber rytmisk opbyggede sekvenser, hvor et præcist samspil af nærbilleder og halvtotaler udtømmer den enkelte situations dramatiske indhold.

Værre end denne fantasiløse trasken i hælene på Leif Petersens ord er dog Ørnbaks trasken i hælene på sin egen teateriscenesættelse fra Aveny. Når Leif Petersens intention om at skabe en film, der efterspører miljøets indflydelse, forbliver uforløst, hænger det i høj grad sammen med det teaterpræg, der hviler over hele foretagendet, ikke mindst i dekorationen. Man kommer til at tænke på hedengangne tiders naturalistiske iscenesættelser, hvor instruktøren fyldte scenen med alt sammenskrabeligt habengut fra teatrets garderobe, når man betragter dette virvar. Naturligvis skal udstyret være hæsligt, men også hæsligheden må have sin logik: dekorationens detaljer er uden forbindelse til fru Knudsen eller nogen anden af personerne – enkelthederne er hver for sig realistiske, men

organisationens planløshed hindrer dem i at samle sig til en bolig for virkelige mennesker.

Hvad der desværre kun passer alt for godt til de papudskårne figurer, som færdes i Ørnbaks film. Direkte katastrofal er Birger Jensen som Arnold, for han optræder kun i en eneste funktion: som Birger Jensen, der har succes i en rolle som Vesterbro-dreng i et baggårdsdrama på Aveny! Den vrængende jargon, de fladtrådte pointer, der muligvis kunne forsvares som hårdtslående effekter i en forestilling, hvis rytme var baseret på direkte kontakt med publikum og deraf følgende latter-afbrydelser, virker i filmisk sammenhæng krukkede og parodisk udleverende. Man venter konstant at få kunstpauserne i hans replikføring udfyldt af lattermaskinen fra fjernsynets »Familien Flint«.

Over for denne larmende overstyrede dilettantisme er Tove Maës på forhånd spillet mat. Til forskel fra Ørnbak og Birger Jensen har hun tydeligt gennemreflekteret overgangen fra teater til film. Hendes fru Knudsen på Aveny var det rene fabeldyr med tjavseparyk og taletoner, som svingede fra det flæbende til det hujende. Mor-søn-forholdet tangerede det groteske: konen var ikke bare nymfoman, hun var simpelt hen altædende og kunne uden skrupler have sat det sønlige afkom til livs. Det fantastiske ved denne hårdtslående, næsten surreale præstation var, at den intet øjeblik sprængte rammerne i Leif Petersens værk. Ikke for ingenting overrasker fru Knudsen de unge elskende med bemærkningen: »Hvad bilder I jer ind, *boler* i min lejlighed!« og samme groteske, alt andet end hverdagsagtige atmosfære omgiver hendes dødsscene, hvor hun foreslår søn og vordende svigerdatter at spille Matador for at fordrive tiden, mens de venter på, at »21 magnyler og 4 søsygetabletter« skal gøre deres virkning. Tove Maës trængte igennem til den næsten overnaturlige vitalitet, digteren har antydet hos figuren, og gjorde herved Arnolds modstand forståelig, for ikke at sige livspåkrævet.

I filmen har hun skrubbet den kraftigste teaterpolitur af sit spil. Fremgangsmåden synes rimelig af hensyn til lærredets intimitet, men resultatet kæntrer på grund af omgivelserne. Hvad nytter det, at hun som den eneste ikke tager entré og sortie i værste teatralsk forstand, når hun modtages og følges til døre af Birger Jensens mekaniske effekt-betoninger? Og hvilken værdi har det at dæmpe teaterversionens ekspressivitet, når instruktionen ikke har hjulpet hende frem til en tilsvarende indre intensitet, der kunne fylde billederne? At hun besidder råmaterialet til at tolke Leif Petersens moderdyr, ved man fra teatret – i »Det er nat med fru Knudsen« må man nærmest gætte sig til det tværs gennem traurig »en kvinde er overflødig«-sentimentalitet.

Filmisk vellykket er egentlig kun Ole Ernst – Århus-opførelsens Arnold – der tegner Benny med diskrete og disciplinerede virkemidler. Lise-Lotte Norup nærmer sig derimod det rent dilettantiske som den unge pige – en række usammenhængende situationsbilleder, domineret af en anmassende regi. I denne gennemført uselvstændige præstation står instruktionens utiltalende tendens – den snagende udlevering af personer og miljø – ubesmykket. Figuren typificeres og latterliggøres efter folkekomediens værste principper.

Hermed distancerer Ørnbak sig klart fra Leif Petersen, hvis holdning i skuespillet er medmenneskelig, indforstået og følsom. Eksempelvis er skildringen af filejsens småborger-drøm, der munder ud i pigens kærlighedserklæring til de ny kvarterer, hvor der er »alting og et posthus«, ærlig – ikke udleverende; i filmen bliver den en række billedmæssige gags for Birger Jensen. Analyserer man forfatterens regi-bemærkninger, støder man gang på gang på anvisninger, der differentierer personernes menneskelighed: Arnold er »kejtet« i sit forsøg på at komme i kontakt med moderen efter den første morgensingsalia – Birger Jensen er uforanderlig, pågående og hujende. Fru Knudsen får mulighed for et »mildt«, ironisk farvet svar, da Arnold vil vide, om hun har betalt for malingen: »Jeg har jo en svaghed for at betale, Arnold.« Filmudgaven spiller hen over replikken i stedet for at give den mulighed for at udfolde sine undertoner. Helt åbenlys bliver instruktionens afstandtagen fra personerne i de scener, hvor der ikke bygges direkte på Leif Petersens skuespil: Samtalen med socialrådgiversken, der af Kirsten Walther nærmest fremstilles som imbecil; optrinnet med Arnolds forbrydervenner, der udfolder sig efter B-filmens konventionelle læderjakke-principper; billederne fra Hudegårdsaktionen med de latterliggjorte demonstranter, der karakteriseres ved deres infantile udspørgen af tilfældige forbipasserende. Intetsteds sporer man i dette materiale sympati eller interesse fra instruktionens hånd, kun bedrevidende udlevering og foragt.

Skal Ørnbaks værk karakteriseres i forhold til »filmatiseringsformlen«, må man således erkende, at det falder igennem på alle punkter: Det er tro over for værkets ydre bogstav i en grad, der grænser til den totale uselvstændighed (de netop omtalte tillægsscener uden for lejlighedens fire vægge beretter intet, som ikke allerede ligger eksplicit i Leif Petersens dialog). Og i forhold til ånden i skuespillet – den indforstået ærlige holdning til mennesker og miljø – svigter filmudgaven, så man nærmest må tale om forvanskning. På denne baggrund ville det nærme sig det pedantiske at analysere de rent håndværksmæssige brist, af hvilke det grelleste må siges at være den i passager totalt uforståelige diktion.

Henrik Lundgren

■ **DET ER NAT MED FRU KNUDSEN**

Arb.titler: Alting og et posthus, Alt lykkes i en gasovn. Danmark 1971. **Dist:** ASA Filmudlejning. **P-selskab:** Klaus Pagh Film. **P:** Bent Christensen, Klaus Pagh. **P-leder:** Leif Mønsted. **Instr:** Henning Ørnbak. **Manus:** Leif Petersen, Henning Ørnbak. **Efter:** Leif Petersens skuespil »Alting og et posthus«, baseret på hørespillene »Kaninerne« (1964) og »Filejsens drøm« (1967). **Foto:** Peter Klitgaard/Ass: Michael Christensen, Jørgen Eilersen. **Farve:** Eastman. **Lys:** Svend Bregenborg, Villy Johansen. **Instr-ass/Klip:** Lars Brydesen. **Ark:** Peter Højmark. **Musik:** Palle Mikkelborg. **Tone:** Erik Jensen, Niels Ishøy, Ib Makwarth/Ass: Troels Orland, Søren Rasmussen. **Kost:** Ulla Astrøm, **Medv:** Tove Maës (Fru Knudsen), Birger Jensen (Arnold), Ole Ernst (Benny), Lise-Lotte Norup (Pigen), Kirsten Walther (Socialrådgiveren). **Længde:** 89 min., 2450 m. **Censur:** Gul. **Prem:** 8.2.1971 – Nygade, København; Fønix, Odense; Kino, Nyborg; Palæ, Aalborg; Strand, Esbjerg; Kosmorama, Haderslev.

film 71

nr. 4 er lige udkommet og indeholder bl. a. en artikel om Gøg og Gokke og en diskussion om folkelig film.

Ekspedition og abonnement:
Ellevadsvej 4, 2920 Charlottenlund
(01) OR 8863, giro 6 42 64

KÆRE IRENE

Der er langt fra den ene ende af filmkompasset til den anden. Det ved man jo nok, men det er sjældent, at biografrepertoiret på samme dag kan lade én se f. eks. »Rio Lobo« og »Kære Irene«. Afstanden mellem dem er enorm, på alle måder. »Rio Lobo« handler om næsten ingenting, men er en fryd for øjet, »Kære Irene« handler om næsten alting, men kildrer ingen lystkanaler. »Rio Lobo« er alt det, »Kære Irene« ikke vil være, opulent og en (sidste) blomst af den Hollywood'ske klassicisme, med de store klart komponerede billeder, den perfekt funktionelle klipning, de store stjerner, farverne, musikken, alt. »Kære Irene« er med klar kritisk bevidsthed alt andet, en asketisk pinagtig realisme, uden boller på suppen, uden professionelle skuespillere (så godt som), men med en påtrængende problematik.

Den afstand, mellem den bevidstløse, perfekte professionalisme, det glatte filmsprog, og det revolutionært opbrydende i indhold og udtryk (og produktionsmåde), har det været Chr. Braad Thomsens mest markante kritikerambition at tydeliggøre. Det har han gjort med indædt alvor, men en stadig præcisere ensidighed. Det har været hans umistelige styrke som kritiker, og er det også som instruktør.

»Kære Irene« er centreret omkring Ebbes og Irenes kærlighedshistorie. Dets udvikling er en march på stedet, og egentlig epik ejer filmen ikke, den lukker sig om sig selv. Der er tre faser i kærlighedshistorien.

Første afsnit handler om, at Ebbe igen skriver til Irene (de har kendt hinanden en tid) og om, at Irene genoptager forbindelsen med ham. Den første scene mellem dem fortæller klart, hvordan det står til. Det er kompliceret, Irene er oprigtig glad for at se Ebbe, har det godt og trygt hos ham, og Ebbe er oprigtig glad for at se hende. Dertil er alt idyl, men heller ikke længere. For Ebbe vil gerne i seng med Irene, hvad hun ikke har særlig lyst til. Og blive hos ham, bare ti minutter mere, kan hun ikke, hun har mand (Claus) og barn (Trine) derhjemme. Sådan går forholdet nogen tid, indtil Ebbe nødsages til at indse, at der ikke er nogle muligheder i foretagendet, og han siger hende et resigneret farvel.

Begge forsøger de sig nu i andre genrer, Irene med en kollega fra film-udlejningsselskabet, hvor hun er ansat, Ebbe med et tilfældigt værtshus-bekendtskab. Mens Ebbe alligevel er for bundet til Irene og derfor ude af stand til at have det rart med andre, kan Irene koble fra og nyde snapsen. Men i al sin villede frihed føler også hun sig på bunden frustreret og forvirret. På Strøget møder hun sin veninde og positive modfigur Agneta Ekmanner (gift med Jonas Cornell). I en af filmens nøglescener fortæller hun varmt og overbevisende om, hvordan hun mødte sin mand, og at de nu har levet lykkeligt sammen i 6 år. »Tænk dig godt om, ring til din Ebbe, og bestem dig så,« råder hun Irene. I hvert fald den midterste del af rådet følger Irene, hun sætter Ebbe stævne på restaurant »Scott« på Gråbrødre Torv.

Atter er alt idyl og gensynsglæde, intim middag hos Ebbe (hvor han kan spille sine bedste kort, at fortælle vildtflyvende løgnehistorier på en hyggelig understated måde), og ideel finish, et godt knald – men Irene kan

ikke blive, hun skal hjem. Så kører den igen. Irene kan/vil ikke forlade Trine og hun har det trods alt meget godt hos Claus. Hvis hun ikke har været det før, bliver Irene nu en besættelse for Ebbe. Ses de ikke, drømmer han onanerende om hende, ses de, taber han alt på gulvet ved at presse og plage med opgivende stemme, så hun næppe kan ånde. Det bliver mere og mere pinligt, han siger atter farvel, og hun bestemmer sig for Claus, men til allersidst bryder Ebbe freden, og et sølle trekantsdrama bliver resultatet. Ingen kan råbe den anden op, ingen kommunikation er mulig, det er følelsernes og sprogets fallit.

Men hvad skyldes hvad?

Der er groft sagt tre mulige steder at placere skyld, hos Ebbe, Irene eller i samfundet. At lægge den det ene sted fremfor de andre lader sig ikke gøre, er heller ikke meningen. Sagen er, at man på samme tid med rimelighed kan mene, at både Ebbe og Irene burde tage sig sammen og finde ud af det, og at samfundet er et urimeligt sted, ødelæggende for enhver idealistisk stræben, menings- og følelseskorrumperet som det er.

At komme til rette med sig selv er også at komme til rette med omverdenen, og det har Ebbe og Irene lige svært ved. Straks i filmens start anskueliggøres det liberalistisk-kapitalistiske systems selvmodsigelse, sloganet om individuel frihed er (blevet) en tom kliché, er sproglig svindel. Ebbe fyres fra sin avis p.g.a. en artikel med divergerende politisk mening, og siges op fra sit værelse p.g.a. uborgerligt sene damebesøg og udlån af kætterske bøger til værtindens søn. Irene skældes ud af sin chef, fordi hun kommer for sent på arbejde (hvad han også gør, men det er jo noget andet), og får sine forslag til reklametekster til film (Robert Kramer's »Ice«) kasseret, for nok er direktøren gammel DKPer, men film skal sælges, dobbeltmoralen florerer. At have sine meninger er en menneskeret, blot skal man holde dem for sig selv. Hvordan (for)blive hel i denne spaltede verden?

Man kan som Ebbe lægge sig i forlængelse af den romantiske tradition, formet ved industrialiseringens fødsel, og blive digtende tragisk helt. Verden er ond, så hvad der ikke kan opfyldes i den, må man vinde i fantasien. Man kan finde en pige, gøre hende til den uopnåelige bærer af uopnåelige idealer og sige som Ewald: »Havde jeg bare min Arendse, så ...«. Men pigen synes måske ikke, hun ligner billedet, virkeligheden står lige ubehagelig uden for døren og er ikke til at komme udenom i det lange løb. Efterhånden suges al kraft over i fixerings-objektet, man forbrændes indefra, handlingslammelse er følgen.

Eller man kan som Irene skyde hele skylden over på samfundet og kæmpe op mod det. Det giver styrke at kæmpe, når man vinder, og det gør Irene hver gang, for hendes kamp og sejr ligger i selve den proces at punktere samfundets normer. Dér kan man være stærk, der er nok af normer at forbruge af. Og det gør hun konsekvent, ser en modstander mod sin frihed i enhver restriktion. Hvad hun glemmer er, at vort samfunds værdihierarki er karakteristisk ved i et forvirrende miskmask at blande småborgerlige høflighedsformularer med udmøntninger af ægte, efterprøvet livserfaring. Dvs. viden om, hvad »det menneskelige følelsesliv« formår – og især ikke formår. Det fører uvægerligt til katastrofe blot at overtræde i flæng. Værst (og lettest) er det at acceptere alt, men at fornægte alt brænder både Ebbe og Irene sig på, på hver sin måde.

Over for disse blindveje skitseres kontrasterende to positive alternativer. I den forbindelse står to scener centralt i filmen. Der tales tidligt om det *at vælge* (værtinden i snakken med Ebbe, om sin splittelse mellem to mænd, og Irene i abortdiskussionen). I scenen med Agneta Ekmanner placeres ordet som etisk nøglebegreb. Man er nødt til at vælge, i det at beslutte sig til at lade sig binde ligger friheden. Til Irenes indvending, at det er lettere for nogen end for andre, at ikke alle er lige heldige, replicerer hun: »Det er ikke et spørgsmål, om det er svært eller let, det vigtige er, *at* man vælger.« Man kan indvende, at det lugter af kompromis og borgerlighed, beskæring af behov og ideelle bestræbelser, det laver ikke noget om i samfundet, men det fungerer, som sagerne står. Agneta Ekmanner synes at være den eneste harmoniske person i filmen.

Ikke nær så overbevisende fungerer Olaf Nielsen som Ebbes revolutionære, Godard'sktalende malerven og fotograf. Han går i rette med Ebbes navlebeskuende digtning, for hvis ikke man kan skildre *fællesskabet,* så hellere helt lade være. Vi må skabe et nyt sprog med et enkelt direkte budskab, så vi som barnet Trine atter kan kommunikere følelser. (Hun formår hvad ingen af de voksne formår, at give sin kærlighed direkte udtryk.) Vort sprog er tomt »telefonsprog« (meget af filmen bestiller Ebbe ikke andet end at telefonere), ordet er gået tabt og vi må genfinde det.

Mellem disse to poler svinger filmen uden at finde fodfæste, blot nøje registrerende, at de fleste ikke klarer den moderne tilværelse, men hænger frit svævende i luften. Tegnene på identitetsløsheden og ensomheden er mange. De varme følelser kan ikke kommunikeres og forsøger man, bliver det bogstavelig talt slag i den tomme luft. Følelsernes uplacerbarhed forårsager ofte pinlige situationer og giver sig groteske udtryk (f. eks. i bussen, når en venlig ældre dame forgæves prøver at forære en hat væk, eller når en anden dame på et cafeteria planlægger en (klichéagtig hyggelig) Tivoli-tur med en imaginær bekendt på den anden side af bordet).

Verden er faldet fra hinanden og »Kære Irene« er en film om, hvor vanskeligt det er at skabe sammenhæng, om de enorme krav, der stilles til det enkelte menneske, om omkostningerne ved at skyde ansvaret ud i omverdenen eller projicere egen mangelfuldhed ud på et fixpunkt. Afstumpning og pervertering af følelseslivet er den pris, de fleste må betale. Irene er typisk derved, at hun er ude af stand til at modtage, Ebbe ved sin manglende evne til at give.

»Kære Irene« er fundamentalt anti-episk. Der er ingen stærk historie at ordne alle detaljer ind efter. Nok er kærlighedshistorien vor røde tråd, men ikke principielt overordnet de andre brikker i den *mosaik,* filmen er.

Det er svært at lave en god mosaik. Delene skal kommentere hinanden, ind mod og ud fra »centrum«, og samtidig kræves en ubesværethed i detaljen, der lader den stå som *selvgyldig* (for så vidt) og ikke blot som pile peger ind mod en kerne. Dvs. en styring, man ikke mærker.

I sin realisme ligner »Kære Irene« på overfladen film som »Balladen om Carl Henning«, »Giv Gud en chance om søndagen« og »Ang.: Lone«. For disse film gælder det, at en historie *breder sig.* Og at den improviserende optagelses-måde prioriterer de »gode scener« (med faren for tilfældighed), der på den ene side vokser frit, men også er underlagt en fast hovedlinje, en persons gradvise nedgang. I de tre film levede detaljen perfekt som »følelses-geografi«, baggrund.

Men Braad Thomsen er strengere i sine krav. Uden det faste centrum må/kan »geografien« kun brede sig inden for snævre rammer, alle ting i filmen er af principiel betydning, forgrund og baggrund ét. Braad Thomsens detaljer er tegn for den samme trøsteløse tilstand, som er hovedpersonernes, ikke livfulde detaljer *undervejs.* Risikoen er klar, nemlig at alle scener bliver helvedes betydningsfulde, koncentrater, uden før og efter, så skelettet skinner frem.

Filmen har et *metaplan,* hvorigennem den

Mette Knudsen og Steen Kaalø i Chr. Braad Thomsens debutfilm »Kære Irene«.

fungerer som indlæg i den debat om filmsproget og dets korrumpering, som Braad Thomsen selv har ført an i. Der er Godards »Made in U.S.A.« som manus, plakat for Truffauts »Skyd på pianisten«, Poul Malmkjærs rablende snak om Rochas »Antoniodas-Mortes«, og i genforeningsscenen en tydelig meningshenvisning til Demys »Lola«. Gennem disse fire favoritinstruktører har Braad Thomsen opridset nogen muligheder, hvis modsætninger både er filmpersonernes egne grænser, og som Braad Thomsen kan ses i forhold til.

Godard og Truffaut fungerer både som indholds-pejlere (som udbrudsmulighed og som væsensangiver om Ebbe) og som æstetiske forbilleder. Dvs. forbilleder at forholde sig til, ikke at efterligne. (Og det følgende er ikke et forsøg på urimelig mandjævning). Godard laver ikke borgerlige film længere, og »Kære Irene« er via sit emne (og efter Braad Thomsens eget udsagn) en borgerlig film, en pinefuld lukken sig om sig selv, uden reelle udveje, de kan kun skitseres i ord. Men Godards collager fra tidligere kan anføres for at skitsere Braad Thomsens egenart: Hvor Godard associerede poetisk (»En gift kvinde«, »Masculin-feminin«, »Jeg ved 2–3 ting om hende« ...), associerer Braad Thomsen pinlig nøgternt og logisk.

Truffaut kan kunsten at skøjte en historie igennem i flere planer, både i kriminalfilm og hverdagsfilm. Men hans rumfornemmelse og humoristiske detaljering er ikke Braad Thomsens. For det første anser Braad Thomsen Truffauts filmsprog for korrumperet (specielt de senere film), for det andet er han ikke humorist.

Rocha og Demy magter i hver sin ende af spektret (fra politik til kærlighed) at stilisere til myte. Kun som referencer og påmindelser om det romantiske drag i Braad Thomsens fysiognomi (som kritiker og filmmand) har de relevans, for Braad Thomsen er konkret som nogen.

Det er en helt femte, unævnt, instruktør, Braad Thomsen lægger sig op ad, formodentlig bevidst. Det er Eric Rohmer. Braad Thomsen har mange gange reflekteret over underground-eksperimenter kontra det etablerede, tydeligst i »Farvel til filmen? Betragtninger over en 35 mm Arriflex« (Kosmorama 93). Der anvises en Warhols og Shirley Clarkes (»Portrait of Jason«) konsekvente statik, en plads som historisk betingede nødvendigheder og kongenial løsning af en bundet opgave. Men som direkte forbilleder dur de ikke, men de hjælper grundigt med til at flytte erkendelsen af »det filmiske« fremad. Begge undlader f. eks. at klippe »korrekt«, går til det ekstreme i den henseende, og Clarke lader *ordene* være mere end billederne.

Som en realistisk borgerlig mellemproportional i disse bestræbelser placerer Rohmer sig. Braad Thomsen har rost specielt »Min nat hos Maud« for modet til netop at forrykke balancen mellem ord og billede, for at turde lade to personer snakke uendeligt, i (og det er vigtigt) velkomponerede billeder. Det er hvad Braad Thomsen selv forsøger. Der snakkes meget, og billederne lukker sig i klaustrofobisk halvmørke om personerne, i faste indstillinger. Det er en stærkt insisterende form, som giver filmen dens helhedstone, dens sammenhæng.

På den anden side kan en sådan insisteren ikke stå alene, uden at den kommer til at bære præg af amatørisme og for gustent overlæg (de ting hænger nøje sammen). Det, som gør Rohmer genial, er, at han foruden denne indramning kan klippe på en måde, så hans scener får kontinuitet (gerne i dagsrytme) og rum, optakter og afslutninger. Men lige på det punkt slår »Kære Irene« ikke til. Alle scener starter og slutter i betydningsfuldhed, uden pauser, og en vigtig person som Olaf Nielsens fotograf får ingen historie, men hentes ind som nyttig rekvisit, i rette moment. Hans eksistens og skæbne er uforklaret, og hans (centrale) sag tabes på gulvet.

Kun få steder forsøger Braad Thomsen at hæve tonefaldet over den bevidste anonymitet (en gang til: Braad forsøger ikke at lave en velsmurt maskine), i de to afskedsscener og genforeningsscenen på Gråbrødre Torv. I de to første komponeres der betydningsladet i dybden og i den sidste hæver kameraet sig med vore glade hjerter højt over de to, der går bort. Men igen er problemet der, alle tre scener er så velovervejede og så distinkte i forhold til resten, at man lammes, spontaneitet skal man ikke forvente.

Den kan man finde et andet sted, hos skuespillerne i lykkelige stunder. Både Steen Kaalø, Agneta Ekmanner (skønt hendes scene ikke virker improviseret), Poul Malmkjær, Erik Nørgård og den lille Katrine Behrendt. Man glæder sig derover, men havde nok været mere lykkelig, hvis Mette Knudsen i den afgørende hovedrolle havde besiddet den i højere grad. Hun spiller sig klogt og »beskedent« gennem sin svære rolle, men opnår ikke, at man for alvor føler sig *fanget* af hende, som Ebbe. Og når det glipper, bliver også hans fortræffelige hundeøjne lidt trivielle.

Den oprigtige alvor, der gennemtrænger hele filmen, slutter som en handske om det borgerlige univers, hvis opløsning vi bevidner. I *det* er der en holdningsmæssig enhed, som er sjælden. Braad Thomsen håber, at »Kære Irene« bliver hans sidste borgerlige film. At det er en borgerlig film, trofast mod sit univers i al sin bitterhed, får man bekræftet af den scene, der som den eneste peger ud deraf, Olaf Nielsens. Til den slår den Rohmerske »borgerlige« æstetik ikke til, Olaf Nielsen ræser sit hvide, tomme lokale rundt, fulgt af kameraet, men der er over scenen en ganske uforløst desperation. Det kan skyldes Olaf Nielsen, dårlig *casting* af instruktøren, men også at den holdning, der bærer resten af filmen, her er ubrugelig. Og at det i *den* film er svært at skitsere en anden.

Det ville være urimeligt at forlange mesterværker af debutanter. Og man kan kun være glad for, at Braad Thomsen i sin film ambitiøst har bragt problemet ind i en hverdagsramme, langt væsentligere og mere vidtrækkende end i de »sikrere« og mere livlige »Balladen om Carl Henning«, »Giv Gud en chance om søndagen« og »Ang.: Lone«. De film var lettere at lave. Man kan sagtens mene, at Braad Thomsen i sin prisværdige indædthed har gabt for højt, men lige nu er det vigtigste måske, at der bliver gabt. Og: produceret kollektivt, demokratisk. Og det helt sikre: Braad Thomsen kan ikke undgå at have lært en fantastisk bunke af at have lavet den film. Så: Right on, Christian!

Oluf Gandrup
og Peter Kirkegaard

■ **KÆRE IRENE**

Danmark 1971. **Dist:** Nordisk Films Kompagni. **P-selskab:** Kollektiv Film. **P-leder:** Gert Fredholm. **P-ass:** Erik Crone. **Instr:** Chr. Braad Thomsen. **Manus:** Chr. Braad Thomsen, Mette Knudsen. **Efter:** idé af Chr. Braad Thomsen. **Foto:** Dirk Brüel/Ass: Teit Jørgensen, Andreas Fischer-Hansen. **Lys:** Per Jørgensen. **Klip:** Anders Refn. **Musik:** Blue Sun. **Tone:** Gert Madsen/Ass: Søren Ellesøe. **Instr-ass:** Esben Højlund Carlsen. **Medv:** Mette Knudsen (Irene Holst), Ebbe (Reich) Kløvedal (Claus Holst, hendes mand), Steen Kaalø (Ebbe, hendes elsker), Agneta Ekmanner (Agneta), Elin Reimer (Damen med hatten), Poul Malmkjær (Manden ved biografen), Erik Nørgaard (Hr. Thorsen, Irenes chef), Birgit Brüel (Ebbes værtinde), Bent Conradi (Irenes kollega), Børge Høst (Chefredaktøren), Niels Ufer (Journalist), Susanne Giese (Den lesbiske pige), Olaf Nielsen (Kunstneren), Vagn Peyk (Abort-debattør), Lene Larsen (Pige på værtshus), Kasper Neergaard (U-landsinteresseret), Katrine Behrendt (Irenes datter), Mary Berntsen (En som dame på cafeteria), Steen Grove Møller, Bodil Birket-Smith (Strip poker-deltagere), Claus Hesselberg, Bente Simonsen (Passive deltagere i abortdiskussion), Jette Boysen (Irenes kollega), Bente Graugaard (Hendes veninde). **Længde:** 102 min. (stopur), ca. 2900 m. **Censur:** Ingen. **Prem:** Dagmar 26.2.1971.

KONG LEAR

Det er vanskeligt i vor tid at spille Shakespeare på teater, og det er endnu vanskeligere at filmatisere den gamle elizabethaner. I stumfilmens tid, som myldrede med Shakespearefilm, forholdt man sig litterært til filmatiseringerne, filmen gengav på mere eller mindre vellykket måde en kulturarv. Men i nutiden, 60'erne og 70'erne, hvor man kræver, at kulturarven skal fungere i samtiden, ideologisk eller politisk, er der behov for en omvurdering eller nyvurdering af klassikerne. Som et eksempel hentet fra teatret kan man nævne de seneste års Holbergopførelser, som i høj grad skatter til den nyvurdering, der er foretaget af Jens Kruuse i bogen »Holbergs maske«. Og som et eksempel fra filmen fremstår Peter Brooks »Kong Lear«.

Peter Brook er i sit syn på Shakespeare inspireret af den polske teaterprofessor Jan Kott, som med sin bog »Shakespeare, vor samtidige« i 1964 gjorde Shakespeares stykker vedkommende og politisk og filosofisk placerede dem centralt i verden af i dag. Peter Brook er personlig ven med Jan Kott, og han har skrevet forordet til den epokegørende bog. Forbindelsen skulle altså være klar. Jan Kott knytter i sin bog Kong Lear til det absurde drama, specielt i den udformning Beckett har givet det. Kong Lear er for Kott ikke en melodramatisk tragedie om en naiv konge, som giver sit land bort til to af sine døtre, der så lader deres ondskab komme for en dag og driver ham ud i regnen, ud af riget og ind i døden. Kong Lears forfald bliver for Kott verdens forfald og fald, og dramaets univers er et galehus, hvis medlemmer er gale, foregiver at være gale eller bliver gale. Verden er af lave, den blinde ser klart, og de gale siger sandheden, sådan er det hos Beckett i »Vi venter på Godot« og i »Slutspil«, og sådan er det i Peter Brooks filmatisering af »Kong Lear«, hvor tillige filmens tekniske muligheder hjælper med til at beskrive galskaben, blindheden og vanviddet.

Tre scener i filmen afspejler klart denne tolkning, Lears vanvidsscene, scenen i stalden og scenen på stranden, hvor Lear og Gloucester mødes. Lears vanvidsscene understreges i høj grad af teknikken. Lears ansigt, da han ligger på jorden, ses skiftevis i skarp og soft focus, der klippes fra nærbillede af Lears ansigt i fugleperspektiv til total af Lear i frøperspektiv, voldsomt og brutalt. Når vanviddet helt formørker Lears sind, bliver lærredet sort, et ydre udtryk for en

Hvor længe skal de gamle sidde ved magten, før den ny generation kan komme til? Annelise Gabold og Paul Scofield i Peter Brooks filmversion af »Kong Lear«.

indre sindstilstand ledsaget af Lears frådende monolog. En verden går under, en bevidsthed går til grunde. Sjælen har forladt mennesket, kun det rystende, skrøbelige kød er tilbage repræsenteret ved den nøgne Edgar. Denne reduktion af et menneske til nøgen eksistens er også til stede i »Vi venter på Godot«; fra at være herre og tjener bliver Pozzo og Lucky i stykkets løb skrællet for deres attributter, positurer og indstillinger og er til slut mennesket i elementær, nøgen form.

Fra scenen på heden føres vi ind i stalden. Her holder den formørkede Lear rettergang over de forræderiske døtre sammen med den »gale« Edgar og narren. I det lille indelukkede rum holdes en absurd rettergang, hvor de anklagede ikke er til stede, ligesom i det absurde drama, hvor skinrettergang også er et middel til at forhøje absurditeten, dog er det her som regel anklagen, som er det manglende led i processen.

Endelig mødet på stranden mellem Lear og Gloucester. Billederne er helt lyse, sandet, havet, himlen og personerne er hvide og glasklare, mødet finder sted i et overbelyst ingenmandsland, hvor den blinde og den gale mødes et kort øjeblik, et møde som nedenunder galskaben rummer genkendelsens glæde, og som giver de to gamle et sidste hvil på deres ulykkelige vandring. Scenen skifter mellem total- og nærbilleder, mellem to børn i sandet og to gamle mænd på stranden. Det er endnu en gang billedet på den menneskelige reduktion, mennesket lemlæstet, blindet og ribbet for alt.

Som en yderligere understregning af denne tolkning kan nævnes mennesket i naturen. Vi oplever Lear som konge i indendørsbilleder, i den kongelige bjørnekappe i tronstolen. Men da Lear har aflagt kongemagten, ser vi ham drevet ud i naturen, som han bliver ét med i vanvidsscenen og på stranden. Et endnu bedre eksempel på denne opslugelse i naturen er Edgar og Gloucester på deres vandring, vi ser dem komme hen over heden i et stort totalbillede, næsten umulige at få øje på, kun som en uro i billedet, et symbol på menneskets absurde og ubetydelige vandring gennem livet. Og Peter Brook understreger ubetydeligheden ved at rykke Gloucesters replik frem hertil og lade den lyde som en røst fra det høje/lave ud over totalbilledet: »As flies to wanton boys are we to th'gods, they kill us for their sport.« I overensstemmelse hermed er der som hos Beckett heller ikke gjort noget forsøg på geografisk at bestemme det land, personerne færdes i. Det er et ubestemmeligt ingenmandsland, som mennesket er hensat i. Og at den ene borg ligner den anden, er ikke gjort for at forvirre publikum, men for at understrege det ubestemmelige og egentlig ligegyldige og absurde i, hvor mennesket opholder sig.

Peter Brook understreger denne kottske tolkning af dramaet meget stærkt gennem de filmiske virkemidler. I 1963 iscenesatte han stykket på Stratford teatret, og måske for ikke at blive kaldt ufilmisk på grund af sin teaterbaggrund har han grebet til en voldsom brug af tekniske effekter. Jeg tænker her på hans voldsomme klipning, mange steder i filmen direkte fra total til supernærbillede eller omvendt, hans formørkelse af lærredet for via subjektivt kamera at gengive Gloucesters blindhed eller kongens formørkede sind. Utallige eksempler kunne nævnes, men jeg vil nøjes med yderligere blot at påpege Lears afskedstale til de onde døtre, da han forlader Gloucesters borg. Lear gengives i en halvtotal med en grå mur som baggrund, hans indestængte harme og det snigende vanvid ytrer sig ved hans rokkende bevægelser fra side til side, men Brook kan ikke lade sig nøje med, at Lear svajer, også kameraet bevæges fra side til side, og virkningen ødelægges ved den uro, det bringer på lærredet og ved den lette svimmelhed, der opstår hos tilskueren. Der er drevet rovdrift på den kunstneriske effekt. Det drama-

tiske ender i det hysteriske – og ikke blot her.

Jan Kott udgav sin bog om Shakespeare i 1964, på et tidspunkt hvor det absurde teater allerede havde kulmineret. Peter Brooks film hviler som påvist på disse ideer, men spørgsmålet rejser sig, om den absurde Shakespeare i 1971 er vor samtidige. Det står klart, at man vil føle en nærmere tilknytning til denne tolkning af Kong Lear end til en traditionel fremstilling, men efter min mening findes der et tema i stykket, som i højere grad er knyttet til vor tid end absurditeten, og som på en måde er mere universel og tidløs, nemlig magtkampen mellem generationerne. Hvor længe skal de gamle sidde ved magten, før den ny generation kan komme til, og hvem er klogest, de erfarne gamle eller de initiativrige unge? I Kong Lear spejles dette forhold måske stærkere mellem Gloucester og hans sønner end mellem Lear og hans døtre. Det strejfes hos Brook, men en kraftigere understregning deraf havde ført stykket mere up to date end 1964, samtidig med at epilogen havde fungeret snarere som en truende fremtidsvision end som et punktum for stykket: »The oldest hath borne most: we that are young shall never see so much, nor live so long.« *Else Lützhøft*

■ **KONG LEAR**

Kong Lear/King Lear. Danmark/England 1970. Dist: Athena/Filmways. **P-selskab:** Athena Film – Laterna Film/Filmways, Inc. – Royal Shakespeare Co. **Ex-P:** Sam Lomberg, Mogens Skot-Hansen. **P:** Michael Birkett. **As-P:** Carl Rald. **P-ledere:** Jørgen Mydtskov, Morten Schyberg. **Eksteriør-leder:** Jørgen Hinsch. **Instr/Manus:** Peter Brook/**Personlig ass:** Mary G. Evans. **Instr-ass:** Erik Frohn Nielsen. **Efter:** skuespil af William Shakespeare. **Foto:** Henning Kristiansen/**Ass:** Peter Klitgaard, Michael Christensen, Uffe Kaare Thomsen. **Lys:** Kaj Larsen. **Klip:** Albert Jurgenson/**Ass:** Christiane Lack. **P-tegn:** Georges Wakhevitch/**Ass:** Jean Forester, Jean Taillandier. **Rekvis:** Willy Berg Hansen. **Kost:** Adele Ænggård (design), Viggo Bentzon (udkast), Bitten Højmark (Garderobe)/**Ass:** Annelise Schyberg. **Lyd-E:** Edgardo Canton. **Tone:** Robert Allen, Renee Deschamps. **Makeup:** Kenneth Lintott (Sup), Ruth Mahler. **Medv:** Paul Scofield (Kong Lear), Irene Worth (Goneril), Cyril Cusack (Albany), Susan Engel (Regan), Tom Fleming (Kent), Annelise Gabold (Cordelia), Ian Hogg (Edmund), Søren Elung Jensen (Burgundy),Robert Lloyd (Edgar), Jack MacGowran (Fool), Patrick Magee (Cornwall), Barry Stanton (Oswald), Alan Webb (Gloucester). **Længde:** 136 min., 3765 m. **Censur:** Grøn. **Prem:** Alexandra 4.2.1971.
Filmen er indspillet i perioden oktober 1968 til februar 1969 med eksteriørscener filmet i Raabjerg Mile.

»Kong Lear«: en af de imponerende eksteriørscener, optaget i Raabjerg Mile.

DYRET SKAL DØ

I et interview i »Sight and Sound« siger Chabrol: »Det mindste man kan prøve på at gøre, når man vil sige indviklede ting, er at prøve at være enkel. Og man bør aldrig komplicere noget enkelt.«

»Dyret skal dø« er tilsyneladende en meget enkel film. Skjuler der sig dybsindigheder under enkelheden? Jeg er ikke helt sikker på det. Vi har efter min mening at gøre med en meget enkel instruktør, der laver meget enkle film. En instruktør det ikke faldt svært at lave »Tiger«-filmene eller »Champagnemordet«. Men så ganske afgjort en instruktør, der drømmer om at være dybsindig. I det samme interview i »Sight and Sound« siger han (læg mærke til, hvordan han leder efter ordene): »Det er ikke personerne, der interesserer mig i starten – man kan altid lave en person. Det er en eller anden form for ... ikke plot ... Hvad der interesserer mig er at drille publikum, at sætte det i gang med en jagt i en eller anden retning, og så at vende alting på hovedet.«

I »Slagteren«, en mere ambitiøs film end »Dyret skal dø«, sender Chabrol os på jagt efter en kvindemorder. Der er kun én mistænkt, og hvis man ikke har været så tåbelig at læse filmanmeldelserne i avisen, må man vente en venden-al-ting-på-hovedet: Det er netop ikke ham, f. eks. Chabrol vælger ikke desto mindre at gøre den eneste mistænkte til den skyldige. Og hvis han overhovedet vender noget på hovedet, så er det, for mig at se, med-skyldsproblemet. Kunne skolelærerinden ikke have reddet slagteren ved selv at komme ud af sin årelange isolation og give ham noget af den kærlighed, han aldrig har mødt? Eller kunne hun ikke, i modsat fald, have afværget de to sidste drab ved at give afgørende oplysninger videre til politiet? Hun vælger en uengageret mellemstilling. Hun nægter ham sin kærlighed og driver ham derfor videre. Og hun holder hånden over ham og forhindrer ham derved i at komme frem med den tilståelse, som han så åbenlyst ønsker (hvorfor skulle han ellers placere liget bloddryppende lige over udgangen til hulen og efterlade sin lighter?).

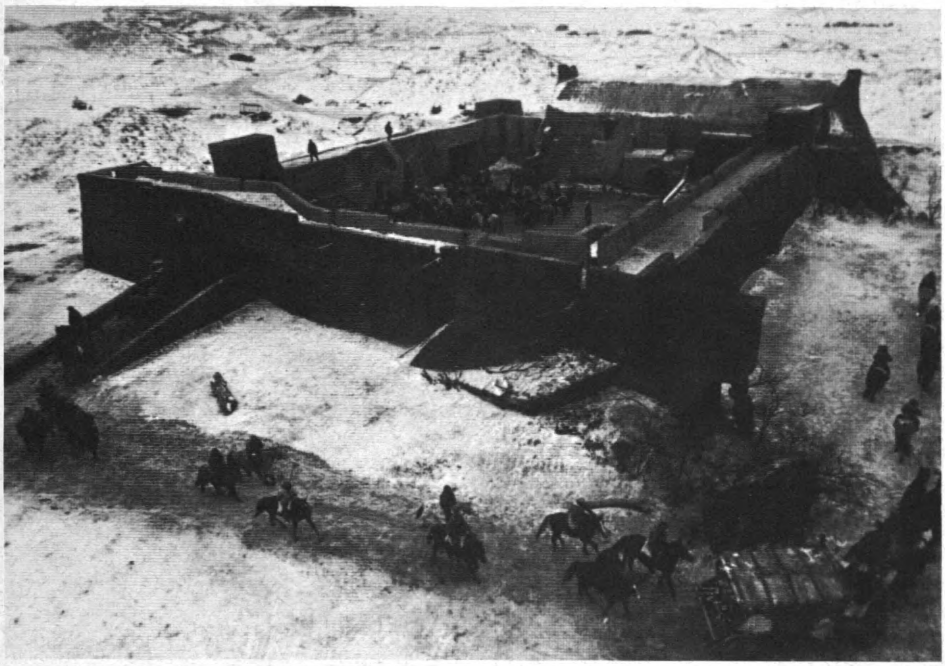
Kort sagt: Mens vi leder efter morderen, focuserer Chabrol mere og mere på hans medskyldige: et menneske, der i sin selvvalgte neutralitet befordrer andres stadig mere desperate provokationer for at nå frem til en afsløring. Og til slut afliver Chabrol slagteren og holder sit kamera på skolelærerinden. En ny jagt, i den stik modsatte retning, er sat ind: Kan hun leve videre med sin medskyld?

Også i »Dyret skal dø« flyttes opmærksomheden til slut fra morderen (flugtbilisten) til hans forfølger. Heller ikke forfølgeren står til regnskab for samfundet. Han fik aldrig begået sit planlagte mord. Men mordet blev begået, og den myrdedes dreng står anklaget for fadermord. Det er mere medskyld end forfølgeren kan bære, og mens vi forlader skolelærerinden i »Slagteren« i dybe tanker (nær en selvmordsmulighed), antyder slutbilledet i »Dyret skal dø«, at forfølgeren, der aldrig fik begået sit mord, aldrig indfriet sin hævn, har begået selvmord og frikendt drengen i samfundets – men også kun samfundets – øjne. Bølger slår mod klipper, og hans båd ses ikke længere i billedet.

Det er karakteristisk for begge disse to psykologiske thrillers, at Chabrol skifter moralsk synsvinkel meget sent. Begge film er til et fremskredent punkt dagklare »chases«. Så skiftes focus og en række moralske dilemmaer udkastes uden at løses. Chabrol »driller«, som han selv siger, ved at sætte tilskueren i tvivl. Modsat »Slagteren« giver »Dyret skal dø« imidlertid straks tilskueren et klart identifikationspunkt: Selvfølgelig skal flugtbilisten findes. Men hvorfor skal han dø? Filmens raske tempo og de mange elementære spændingsmomenter i jagten får os til at glemme, at forfølgerens hævntørst er irrationel: Vi oplever den spontant som selvfølgelig. Men er det selvfølgeligt, at man i sorg over sit barns død søger, øje-for-øje, at udrydde endnu et menneske, hvorom man endnu ikke ved, at det er et »dyr«? Det kunne have været en fumlefingret søndagsbilist, det behøvede ikke være et af Chabrols sataniske undermennesker.

Men vi sluger det. Og dermed har Chabrol »drillet« os ind på en moralsk glidebane. Som i så mange af sine film (inklusive »Tiger«-filmene) har han valgt at betone det dyriske i mennesket. Filmen skildrer i virkeligheden et opgør mellem to dyr. Og regnskabet passer i sidste ende, hvor begge »dyr« må dø, og et barn endnu en gang er offer: Flugtbilistens søn, der – opildnet af forfølgeren – står tilbage med et forspildt liv. Det er et græsk drama, og det er næppe nogen tilfældighed, at Chabrol, der næsten altid citerer litterære tekster i sine film, denne gang citerer græske tekster.

Filmen er spændende og drilsk i sin moralske mangetydighed. Den driller sit publikum ved at nægte forfølgeren hans problematiske hævn; ved at give ham den alligevel på sådanne præmisser, at han selv må dø; og ved at lade den virkelige skadedyrsudrydder stå tilbage som den, der egentlig havde mindst motiv til drabet. Den adskiller sig radikalt fra en traditionel (Hollywood?) version, hvor flugtbilisten ville være omkommet ved et uheld (sikkert en ny bilulykke), før hævneren havde fået sin hævn. Det er nok denne (også moralsk utilfredsstillende) løsning af begivenhederne, Chabrol driller os



til at vente. Men hvad tilføjer man thrilleren ved at lade dens elementære logik gå i skuddermudder? Gør man den dybere? Kun i den forstand, at man gør den mere uklar – man sender tilskueren bort med en række spørgsmålstegn, en række drillerier, der måske er mere »realistiske« end den traditionelle thrillers.

Flugtbilisten var jo slet ingen morder, han er bare uheldig. Det er hans søn og – i medskyld – hans forfølger, der er filmens mordere. Al ting er »vendt på hovedet«, men hvorfor? »Thi det går mennesket, som det går dyret,« indledes filmen. Men hvor Brahms' bibeltekst lægger vægten på, at mennesket er dødeligt som dyret, dér lægger Chabrol vægten på, at mennesket er dræbende som dyret.

Det er fristende at sammenligne med Truffauts »Bruden i sort«. Men Chabrol laver ikke kærlighedsfilm, og hvor Truffauts myrdende brud virkelig dræber ud fra en konverteret kærlighed (også hos Truffaut er ofret hver gang en tilfældig drabsmand og ikke en overlagt morder), dér lader Chabrol os forbløffende hurtigt glemme, at det var kærlighed til den dræbte søn, der vakte mordlysten. Truffaut skildrer den menneskelige hævntørst, som er blevet til vanvid. Chabrol skildrer den dyriske hævntørst, som er en normaltilstand. Det kan godt være, Chabrol er mest realistisk, skønt hans film er udspekuleret og stiliseret som Truffauts. Men Truffaut er den største humanist, for for det første er det hos Truffaut ikke dyr, men bange mennesker, der skal dø, og for det andet lader Truffaut os ikke glemme, at hævntørsten ikke er dyrisk, men netop udspringer af en kærlighed, der er så stor, at vi næppe finder den hos dyrene.

Jeg foretrækker »Dyret skal dø« fremfor »Slagteren«. Jeg foretrækker den utilsløret »dyriske«, iskolde Chabrol fremfor den Chabrol, der vil have os til at tro, at kærligheden kunne have reddet mennesket fra at handle som dyr. Og jeg foretrækker den virtuose, hurtige, effektjagende Chabrol fremfor den ambitiøst dvælende, lyrisk-antydende Chabrol. Ingen af de to film når for mig at se længere end til at sprede moralsk tvivl. Modsat Hitchcock giver de ingen løfter om renselse gennem denne tvivl – denne tvivl om hvor langt eller kort der er ned til »dyret« i os. Men »Dyret skal dø« er af de to den hurtigste og den hvis skæbnemønster underholder mest kontant. Den »driller« bedst, og det er måske ikke noget særlig højt mål at sætte sig, men efter en ligegyldig periode er Chabrol igen fremragende god til at drille udspekuleret inden for det lille hjørne af tilværelsen, som er hans.

Anders Bodelsen

■ **DYRET SKAL DØ**

Que la bete meure/Ucciderò un uomo. Frankrig/Italien 1969. **P-selskab:** Les Films la Boetie (Paris)/Rizzoli Films (Rom). **P:** André Genovès. **P-leder:** Georges Casati. **Instr:** Claude Chabrol. **Manus:** Paul Gégauff. **Efter:** roman af Nicholas Blake [= Cecil Day Lewis]: »The Beast Must Die« (Dansk version: »Min søns morder«). **Foto:** Jean Rabier. **Farve:** Eastman. **Klip:** Jacques Gaillard. **Ark:** Guy Littaye. **Komp:** Pierre Jansen. **Dir:** André Girard. **Sang:** »Vier ernste Gesänge« af Johannes Brahms, synges af Kathleen Ferrier. **Tone:** Guy Chichignoud, Monique Fardoux. **Instr-ass:** Jacques Fansten. **Medv:** Michel Duchaussoy (Charles Thénier), Caroline Cellier (Hélène Lanson), Jean Yanne (Paul Decourt), Anouk Ferjac (Jeanne), Marc Di Napoli (Philippe), Maurice Pialat (Politiinspektøren), Guy Marly (Jacques Ferrand), Lorraine Rainer (Anna Ferrand), Louise Chevalier, Dominique Zardi, Stéphane Di Napoli, Raymone, Michel Charrel, France Girard, Bernard Papineau, Robert Rondo, Jacques Masson, Georges Charrier, Jean-Louis Maury. **Længde:** 110 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Rex Film. **Prem:** Carlton 3.2.1971. **Forfilm:** »Den kinesiske maske«.

Selvfølgelig skal flugtbilisten findes. Men er det selvfølgeligt, at man i sorg over sit barns død søger at udrydde endnu et menneske?

Øverst: Caroline Cellier som Hélène og Michel Duchaussoy som den hævntørstige far. Nederst: Michel Duchaussoy og Jean Yanne – et opgør mellem to dyr!

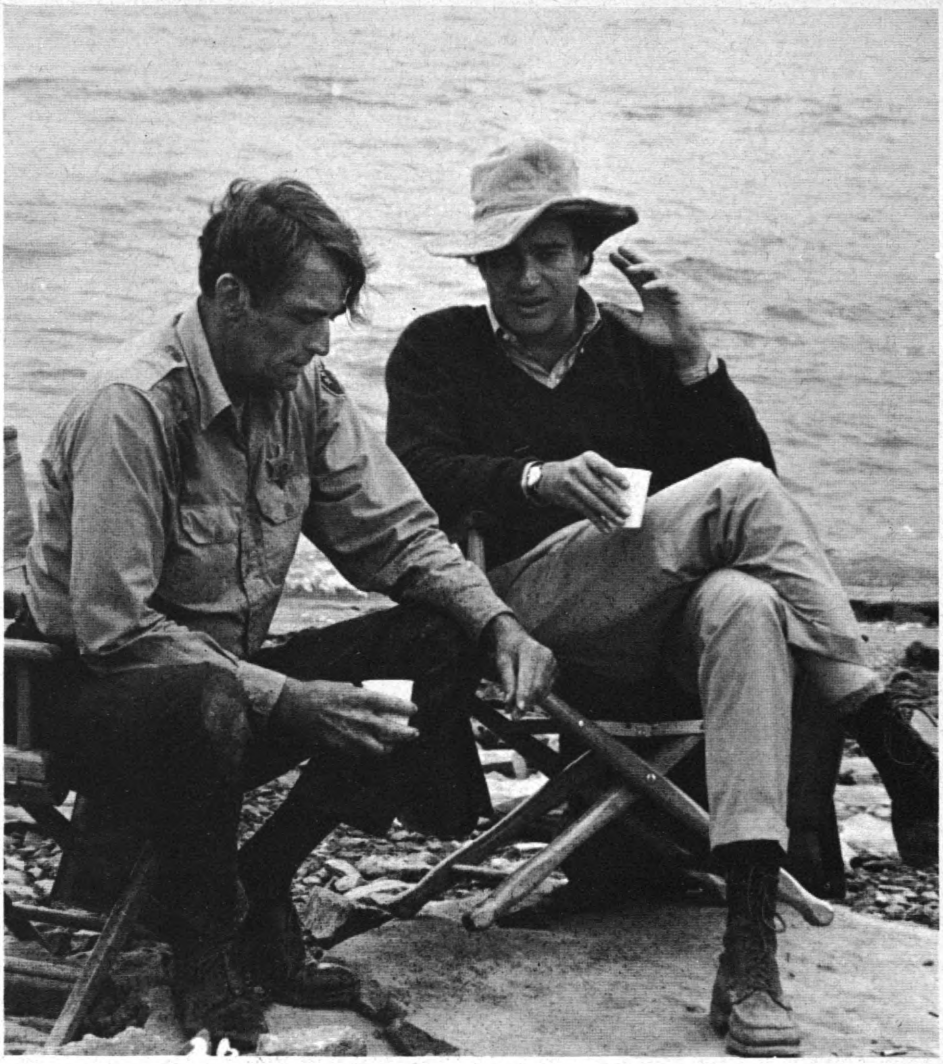
SHERIFFEN I TENNESSEE

John Frankenheimers to sidste film, »The Gypsy Moths« og »I Walk the Line«, er blevet køligt eller direkte negativt modtaget af de fleste anmeldere og næsten totalt ignoreret af det filminteresserede publikum. De to film har kæmpet en ulige kamp mod mode-smagen blandt hjemlige »seriøse« filmentusiaster. Deres stjerner (Gregory Peck, Burt Lancaster, Deborah Kerr) personificerer ikke noget smart eller avanceret, men tværtimod det »gamle« Hollywood, og deres emne – livet i den amerikanske lilleby – har ikke nogen aktuel appeal og tjener ikke til at bekræfte indtrykket af Frankenheimer som en slagkraftig, sprængfarlig politisk instruktør. Hvem kan tage Burt Lancaster alvorligt som en af »Luftens vovehalse« eller Gregory Peck som »Sheriffen i Tennessee«?

Men det er ikke kun titler, stjerner og emnevalg, der arbejder imod Frankenheimer på den hjemlige filmbørs – det er også den forvirrende kendsgerning, at han er ved at forandre sig. Den gamle pågående dynamik og spektakulære billedretorik er forsvundet, og i »The Gypsy Moths« og »I Walk the Line« er tonefaldet lavmælt og næsten tøvende, grundstemningen melankolsk, livsholdningen tragisk. Der er en næsten Herman Bangsk nederlagsatmosfære i disse billeder af stille eksistenser i en amerikansk provins, hvor alt synes at være gået i stå. Hvem havde troet, at instruktøren af »Syv dage i maj« og »Grand Prix« ville specialisere sig i »stille eksistenser«?

En nærmere gennemgang af Frankenheimers produktion vil dog vise, at provinsbyskildringerne i »The Gypsy Moths« og »I Walk the Line« har klare forløbere. I »All Fall Down« koncentrerer Frankenheimer sig for første gang helt om familiekonflikter i et stillestående provinsbymiljø, og i »Seconds« punkterer han ubarmhjertigt den drøm om et nyt liv og en ny kærlighed, der brister for to senere midaldrende hovedpersoner i Frankenheimers film – Burt Lancasters faldskærmsudspringer i »The Gypsy Moths« og Gregory Pecks sherif i »I Walk the Line«. Begge disse film handler i sidste ende om selvdestruktion. Frankenheimers midaldrende helte sætter alt på ét bræt og taber. »*The matter of choice and the study of self-destruction is important to me because I think so many people just go on wilfully destroying themselves*«, som Frankenheimer siger i Gerald Pratleys anbefalelsesværdige interviewbog, »The Cinema of John Frankenheimer«.

»I Walk the Line« er Frankenheimers hidtil mest konsekvent dystre skildring af den udsigtsløse ensformighed i den amerikanske lilleby, der her ovenikøbet er en sydstatsby. Dette sidste betyder, at Frankenheimer kan udvide sit portræt af den nette, triste borgerlighed med en næsten Caldwellsk fattigfamilie, der lever som hjemmebrændere af whisky for at hæve sig over den sociale *white trash*-grænse. Den lokale sherif (Gregory Peck) har ikke meget andet at bestille end at opspore disse fattige whiskyhjemmebrændere, som egnen er rig på. Da sheriffen, der har kone og barn, forelsker sig i en ung pige i hjemmebrænderfamilien, kommer han til at stå i moralsk tvetydigt forhold til både sin familie og sit job. Hans motiv til at se igennem fingre med hjemmebrænderiet er ikke kun, at han mener, det er harmløst, men også at det sikrer ham pigen i fred. Men sheriffen vil ikke leve med tvetydigheden – han vælger definitivt pigen og en dunkel fremtid i Californien. Skæbnen vil det imidlertid anderledes, for hos Frankenheimer kan man måske nok skifte ansigt, men aldrig identitet.



John Frankenheimer (th.) i samtale med »sheriffen« (Gregory Peck) under optagelserne til »Sheriffen i Tennessee«.

Frankenheimer begynder og slutter filmen med en række løst sammenkædede billeder fra sydstatsbyen, af bygninger i forfald og af indbyggere, der synes at have tabt ethvert håb og initiativ, gamle passive mennesker, der kun venter på døden. Død og forfald kendetegner hele dette miljø. Retsbygningen har ikke været ny i mange år (som sheriffen siger det i en samtale med pigen), og selv døden er blevet triviel og forudsigelig (som det fremgår af en lille scene i en købmandsbutik, hvor sheriffen køber batterier). Børnene leger omkring en plakat med ordlyden »Join the U.S. Army«, med et maskingevær i nærheden. Retten kræver, at et træ skal fældes, så alt hvad en gammel mand ønsker af livet, »en smule skygge«, nægtes ham. Ellers spiser man, læser pornohefter, går til *revival*-møder eller i kirke.

For sheriffen bliver forelskelsen i pigen en mulighed for at flygte fra hele dette provinsielle mareridt. Han drømmer den evige amerikanske drøm om at tage vestpå, helst til Californien. Hjemmebrænder-familien har også fundet en flugtmulighed – whiskyen. Og sheriffen drager da den fulde konsekvens af sin kærlighed, løsriver sig ikke blot fra sin familie, men også fra sin officielle politimæssige pligt til at indberette hjemmebrænderfamilien til den federal-mand, der kommer rejsende for at se til at loven desangående overholdes. For hjemmebrænder-familien drejer det sig imidlertid ikke om at finde et nyt liv, men simpelt hen om at holde sig i live. Offentligheden kan kun »hjælpe« familien ved at forbyde den at lave whisky – det eneste, der gør tilværelsen udholdelig for den. Og derfor må sheriffens lidenskabelige kærlighed ende blindt og i selvødelæggelse. Han vælger »rigtigt« – og mister alt. Det sidste billede af ham på vejen har derfor en sand tragisk rejsning, sat i socialt perspektiv af de efterfølgende billeder af gamle forfaldne huse og mennesker.

Allerede i 1963 kunne Paul Mayersberg i en Frankenheimer-artikel i »Movie« skrive, at »*many of his most beautiful effects come at moments when something is left unsaid*«. I »The Gypsy Moths« og især i »I Walk the Line« rendyrker Frankenheimer denne »underforståede« stil, der lader scenernes betydning afspejle sig i blikke og pauser snarere end i selve replikkerne (der dog ofte har symbolske undertoner). Personerne virker hæmmede, tøvende, bristefærdigt fulde af et indre liv, de ikke kan give udtryk. De overvåger konstant hinanden, på vagt over for alt hvad der kan såre dem. Man har ind-

trykket af, at Frankenheimers film i ligeså høj grad »skabes« under personinstruktionen som på manuskriptstadiet. Den hæmmede langsommelighed, som ellers altid har været en af Gregory Pecks mange begrænsninger som skuespiller, får Frankenheimer i filmens første halvdel vendt til en fordel, til et naturligt udtryk for figurens kejtede rådvildhed i en totalt ny situation. Og Tuesday Weld er i mine øjne sensationelt god som pigen, han forelsker sig desperat i, en rolle, der er meget vanskelig at forsvare, men som hun giver både en utvungen uskyld, der holder *femme fatale*-klicheerne på afstand, og en snusfornuft, som gør hendes flugt til slut fuldstændig troværdig.

Visuelt er filmen støvsuget for knald-effekter, mesterligt beregnet i sin funktionelle udnyttelse af *hele* cinemascopelærredet. Den psykiske afstand mellem personerne understreges således gang på gang af en fysisk afstand, så mange af personerne er placeret helt ude ved billedets ene kant, også i nærbilled-samtaler, hvor to personer er i billedet på samme tid. Og i farver og belysning er filmen så langt fra lækker Hollywood-blankhed, som tænkes kan. Grå, mørkegrønne og brune farver dominerer og skaber et helhedsindtryk af tristhed og forfald, og Frankenheimer anvender tilsyneladende så vidt muligt kun naturlige lyskilder.

John Frankenheimers lidt demonstrative virtuositet og næse for sensationelle salgbare emner kunne i tressernes første halvdel gøre én en smule skeptisk med hensyn til hans status som en sand personlig filmskaber, en *auteur*. Denne skepsis er nu gjort grundigt til skamme. Ligesom Frankenheimer i »The Fixer« (»Jøden fra Kiev«) videreførte temaet fra »Birdman of Alcatraz« – muligheden for menneskelig vækst gennem lidelse – har han i »The Gypsy Moths« og specielt i »I Walk the Line« uddybet det i »All Fall Down« og »Seconds« påbegyndte billede af et Amerika, der ikke er de uanede muligheders land (som »den amerikanske drøm« vil have os til at tro), men lidt efter lidt berøver hovedpersonerne enhver illusion om at hæve sig over middelmådigheden og skabe sig et nyt, bedre og friere liv. Og der er ikke noget søgt eller villet ved denne pessimisme. Den personlige overbevisning præger hver meter af en film som »I Walk the Line«. Jeg tror, John Frankenheimers talent nu har fundet sit naturlige leje – han er en af amerikansk films mindre mestre. Paradoksalt, at det skulle ske samtidig med, at han tilsyneladende er ved at miste sit publikum.

Morten Piil

■ **SHERIFFEN I TENNESSEE**

I Walk the Line. Arb.titel: An Exile. USA 1970. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** John Frankenheimer Productions, Inc./Edward Lewis Productions, Inc./Halcyon Productions, Inc./Atticus Corporation. **Ex-P:** Edward Lewis. **P:** Harold D. Cohen. **P-sup:** Howard Pine. **Instr:** John Frankenheimer. **Manus:** Alvin Sargent. **Efter:** Madison Jones' roman »An Exile«. **Foto:** David M. Walsh. **Farve:** Eastman. **Format:** Panavision. **Klip:** Harold F. Kress (Sup), Henry Berman. **Ark:** Albert Brenner. **Dekor:** Marvin March. **Rekvis:** Anthony Bavero. **Kost:** Lewis Brown. **Musik:** Johnny Cash. **Sange:** »This Side of the Law«, »This Town«, »'Cause I Love You«, »Hungry«, »Flesh and Blood« [= You are What I Need], »I Walk the Line«, »Face of Despair« skrevet og sunget af Johnny Cash. **Tone:** Tom Overton, Arthur Piantadosi. **Instr-ass:** Philip L. Parslow. **Makeup:** Ben Lane (Sup), Frank Prehoda, Jack Petty. **Medv:** Gregory Peck (Sherif Tawes), Tuesday Weld (Alma McCain), Estelle Parsons (Ellen Haney), Ralph Meeker (Carl McCain), Lonny Chapman (Bascomb), Charles Durning (Hunnicutt), Jeff Dalton (Clay McCain), Freddie McCloud (Buddy McCain), Jane Rose (Elsie), J. C. Evans (Bedstefar Tawes), Margaret A. Morris (Sybill), Bill Littleton (Pollard), Leo Yates (Vogel), Dodo Denney (Darlene Hunnicutt). **Længde:** 95 min., 2660 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia. **Prem:** World Cinema 3.2.1971.

JOE

Enhver skildring af USA er dømt til at blive fragmentarisk. Uanset om man udtrykker sig journalistisk, skønlitterært eller filmisk, kan man aldrig få fat i mere end aspekter af den mangetydige amerikanske virkelighed. Det betyder ikke, at man ikke kan skildre *virkeligheden* i USA, men det betyder, at selv en nok så perspektivrig og dybtgående skildring af den amerikanske situation kan udsættes for den indvending, at den kun dækker en del af det, der foregår.

Øjensynlig har denne problematik ligget langt fremme i bevidstheden hos instruktøren John G. Avildsen og manuskriptforfatteren Norman Wexler, da de gik i gang med deres film om »Joe« – den meget talende og næsten karikerede repræsentant for det tavse flertal. Avildsen og Wexler har klart nok haft ambitioner om at skabe *filmen* om USA ved indgangen til 1970'erne, og det røber de allerede i de allerførste sekvenser. Navnet JOE står i store bogstaver hen over lærredet, og de tre bogstaver er forsynet med de amerikanske farver – rødt, blåt og hvidt.

Avildsen og Wexler forsøger at presse deres billede af USA ind i et godt, gammeldags familiedrama. Det velstillede direktørpars datter er flyttet sammen med en *drop out*, Frank, der opretholder tilværelsen ved at sælge og bruge narkotika. Datteren, Melissa, er ked af Franks virksomhed som *pusher*, og for at få hende til at holde kæft, tvinger Frank hende til at tage LSD. Hun ryger på et dårligt trip og ender på hospitalet. Forældrene benytter det som en lejlighed til at rive hende ud af hippie-miljøet i East Village. Faderen, William Compton, tager til hendes og Franks lejlighed for at hente hendes tøj. Han bliver overrasket af Frank, der provokerer ham groft. I raseri overfalder Compton datterens ven og kommer utilsigtet til at dræbe ham.

Da han efter mordet søger at komme til hægterne igen på en bar, møder han Joe, der i en endeløs og temmelig fordrukken monolog sidder og udløser sin galde over niggerne og de langhårede. Compton lader et par bemærkninger falde, som Joe kommer i tanke om, da han tre dage senere i fjernsynet og »New York Daily News« får at vide, at der er fundet en myrdet *pusher* i Village. Han gætter, at Compton er morderen og opsøger ham, ikke for at presse penge ud af ham, men simpelt hen fordi han er fascineret af en mand, der har virkeliggjort hans egne drømme om at dræbe en hippie.

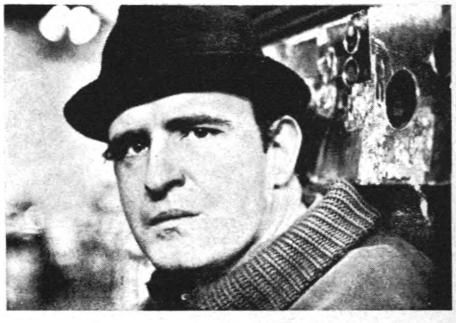
Compton føler sig mere eller mindre tvunget til at optage forbindelse med Joe, der begejstret inviterer ham til møde i sin bowlingklub og til middag hjemme hos sig selv. Men samtidig med, at reklamebureaudirektøren føler det som en form for tvang således at skulle pleje omgang med en stålarbejder, finder han en selvbekræftelse i den begejstring, som Joe lægger for dagen over mordet. Med Joes argument om, at han blot har befriet verden for et skadedyr, retfærdiggør Compton efterhånden mordet over for sig selv og sin kone, der også er klar over, at han er Franks morder.

Melissa finder på hospitalet ud af, at Frank er død, og da hun flygter hjem til sine forældre, erfarer hun, at hendes far er morderen. Hun søger atter tilflugt i Village-miljøet, og faderen begynder den natlige jagt, som så mange andre overklasse- og middelklasse-forældre har været på i East og Greenwich Village. En aften tvinger Joe sig adgang til at deltage i eftersøgningen af Melissa. De ender i et hippieselskab, hvor Joe oplever sit livs første »orgie«. Mens de knæpper et par af pigerne (Joe får at vide, at han sætter verdensrekord i hurtighed), forsvinder de øvrige hippier med deres tegnebøger og credit cards. Efter at have slået en af pigerne halvt fordærvet, får Joe at vide, hvor de andre er taget hen, og han og Compton optager forfølgelsen i Joes vogn. Da de når frem til hippiernes tilholdssted i et hus uden for New York City, forsyner Joe – imod Comptons protester – sig selv og sin ledsager med geværer – blot »for at give dem en forskrækkelse«. Men da en af hippierne forsøger at flygte, skyder Joe ham. Af angst for, at de andre skal sladre, begynder han at meje dem ned. Flere gange opfordrer han den protesterende og afmægtige Compton til at deltage i massakren, og til sidst kan reklamedirektøren ikke længere modsætte sig Joes råb: »It's your turn, Compton.« Også han begynder at fyre løs på de unge mennesker, der stadig er i live. Da en gruppe hippier ankommer til huset, skyder Compton også dem. En pige forsøger at flygte. Compton skyder hende bagfra. I faldet vender hun sig imod sin morder. Compton ser, at det er Melissa. The End.

Denne detaljerede handlingsbeskrivelse er nødvendig for at vise, hvorledes Avildsen og Wexler har forsøgt at gøre Joe, Compton og Frank/Melissa til arketyper. Joe er »the hard hat«, den hvide arbejder, der er gennemsyret af racisme og chauvinisme, og som ikke kan forstå, at nogen vil være betænkelig ved at købe en brugt bil af Richard Nixon – De forenede Staters præsident. Compton er overklasse-amerikaneren med kontor i et moderne business-palads, med kæmpelejlighed på Fifth Avenue ud til Central Park, med uforpligtende liberale synspunkter og en Fleetwood-limousine. Han er det, som det tavse flertals kandidat ved borgmestervalget i New York i 1969, Mario Procaccino, kaldte »the limousine liberals«. Melissa er datteren, der er blevet fremmedgjort ved at vokse op i dette materielle overflodsmiljø, hvor alle menneskelige værdier er blevet erstattet af overfladiske konventioner. Frank er »ungdomskulturens« hårde dreng, pusheren, der ikke undser sig for at sælge vitaminpiller som stof til 10 dollars pr. pille. Han er egocentrikeren, der kun kræver og aldrig giver i forholdet til Melissa.

Det er vel tvivlsomt, om det under nogen omstændigheder ville være muligt at få noget fornuftigt ud af at blande så stereotype figurer. Resultatet i dette tilfælde er i hvert fald yderst problematisk. Instruktørens og

Peter Boyle spiller titelfiguren i »Joe«.



forfatterens ambitioner har simpelt hen været for store. I deres iver efter at lave et personligt drama, der skulle illustrere de dybe amerikanske samfundskonflikter, er de endt i uhyggeligt fede allegorier. Personerne er så tyngede af at være »typer«, at de kun i enkelte passager bliver til andet og mere end netop typer. De er behæftet med så mange symboler, at de kun sjældent bliver forløst som mennesker, der lever i den amerikanske virkelighed. Og netop derfor hviler der et skær af uvirkelighed over »Joe«. I deres iver efter at indfange alle facetter af virkeligheden begår filmens skabere vold imod deres egen historie. Det fremgår måske klarest i sekvensen, hvor Joe og Compton kommer til »orgie« i Greenwich Village. Dette »orgie« er nødvendigt for at dreje handlingen derhen, hvor instruktøren og forfatteren ønsker, men det strider totalt imod filmens egne forudsætninger. Hvorfor i alverden skulle Joe, der er hippie-hader om en hals, og Compton, der på grund af datterens skæbne hader miljøet, gå med til at ryge shit og knæppe med en gruppe unge hippier?

Alvildsen og Wexler har øjensynlig været klar over, at det skematiske og det stereotype var en nærliggende fare. Men deres forsøg på at personalisere arketyperne lykkes kun i enkelte passager. Deres generelle løsning er simpelt hen at skildre alle personerne – med Melissa som en mulig, men til gengæld konturløs undtagelse – som yderst usympatiske typer. Denne film har ingen helte, men en masse skurke. Joe er nærmest en karikatur på »det tavse flertal« – en syntese af alle de værste sider af »the hard hats«. De mange forskellige grunde, som den hvide arbejder i USA kan have til at søge tilflugt i racismen og chauvinismen, kommer overhovedet ikke frem i filmen. Det samme gælder Frank og alle de øvrige hippier. Også de skildres med en næsten entydig negativitet. Der er ikke i filmen skygge af forsøg på at analysere, hvorfor en stor del af den amerikanske ungdom ender i dette miljø, og hvorfor nogle af dem går så langt, som Frank gør. Også Compton og hans kone skildres som karikaturer på den befolkningsgruppe, som de i filmen er sat til at repræsentere.

Alle disse indvendinger må dog ikke overskygge, at filmen har fat i en helt central problemstilling. De liberale (Compton) bliver i de afgørende situationer drevet til højre af »the hard hats« (Joe). Selv om de liberale egentlig godt ved, at ungdomsoprøret er udsprunget af deres egne urealiserede idealer, vender de sig imod dette oprør, når de bliver presset af højrefløjen. »It's your turn«, som Joe siger til Compton, da de skyder hippier i filmens afsluttende sekvens. Og Compton følger viljeløst Joe. Han skyder sin egen datter, som de liberale har myrdet deres egne politiske børn.

Symbolikken er klar nok, og i filmens bedste passager bliver den anvendt ganske godt. Men som helhed virker den påklistret. Det illustreres måske tydeligst i titelfiguren Joe. Han spilles helt suverænt af Peter Boyle, der gør alt, hvad en skuespiller kan gøre for at få en figur til at virke overbevisende. Når det alligevel ikke lykkes, er det bestemt ikke hans skyld. Ansvaret må placeres hos Alvildsen og Wexler, der har ladet sig lede på afveje af ambitioner, der ganske enkelt ikke lader sig opfylde.

Torben Krogh

■ **JOE**

Joe. USA 1970. Dist/P-selskab: The Cannon Group. **Ex-P:** Dennis Friedland, Christopher C. Dewey. **P:** David Gil. **As-P:** George Manasse. **P-leder:** Frank Vitale. **P-ass:** Tom Feledy, Ken Robertson, Lloyd Kaufman. **Instr/Foto:** John G. Avildsen. **Manus:** Norman Wexler. **Kamera:** Ralph Hotchkiss/Ass: Stephen Bower. **Farve:** DeLuxe. **Lys:** Jim Crispi. **Klip:** George T. Norris/Ass: Thomas Kennedy. **Rekvis:** Willard Bond. **Kost:** Andy Kay. **Musik-sup:** Gene Orloff. **Komp/Dir:** Bobby Scott. **Sange:** »You Dont Know What's Going On«, komponeret og sunget af Exuma; »Hey Joe«, tekst af Danny Meehan, sunget af Dean Michaels; »Where Are You Going?«, »You Can Fly«, sunget af Jerry Butler. **Tone:** Michael Scott Goldbaum/Ass: Charles Hansen. **Lyd-mixer:** Jack Cooley. **Lyd-E:** Thomas Kennedy. **Sp-E:** Louis Antzes. **Fortekster:** John Paratore (design), Sal Vitale, Hugh Valentine. **Instr-ass:** Harvey Vincent, Michael Lerner. **Medv:** Susan Sarandon (Melissa Compton), Pat McDermott (Frank Russo), Tim Lewis (Dreng i læskedrik-bar), Estelle Omens, Bob O'Connell (Kunder i forretning), Dennis Patrick (Bill Compton), Audrey Caire (Joan Compton), Marlene Warfield (Sygeplejerske), Mary Case, Jenny Paine (Teeny boppers), Peter Boyle (Joe Curran), Reid Cruickshank (Bartender), Rudy Churney (Bargæst), K. Callan (Mary Lou Curran), Robert Emerick (TV-speaker), Gloria Hoye (Janine), Bo Enivel (Sam), Michael O'Neal (Bartender i Ginger Man), Frank Moon (Gil Richards), Jeanne M. Lange (Phyllis), Perry Gerwitz (Hippie på gaden), Morty Schloss (Tjener), Frank Vitale (Hippie i gruppe), Al Sentesy (Ejer af plakatforretning), Patti Caton (Nancy), Gary Weber (George), Claude Robert Simon (Bob), Francine Middleton (Gail), Max Couper (Ronnie). **Længde:** 107 min., 2930 m. **Censur:** Gul. **Udl:** ASA Filmudlejning. **Prem:** Imperial 1.3. 1971.

SHERLOCK HOLMES' PRIVATLIV

Billy Wilders Sherlock Holmes-film handler om en egocentriker, hvis tilværelse forstyrres af kærligheden. Wilder har kredset om den slags mennesker i mange af sine film; ensomhedens beskyttelse og dæmoni har været et væsentligt tema i de melodramaer og komedier, som han har bygget op omkring de isolerede skæbner. Norma Desmond i »Sunset Boulevard«, fastfrosset i makaber isolation, Don Birnam i »Den tabte weekend«, fanget i et deliristisk mareridt, C. C. Baxter i »Nøglen under måtten«, på vej ind i et lukket, privat sløvsind – og Sherlock Holmes, fastlåst i sin mytologiske victorianske hverdag, hvor alle rekvisitterne falder ham så virtuost i hænderne. Men miljøet er farligt; det udholdes kun, hvis man har en sprøjte ved hånden, og Holmes er af lutter rastløshed fuld af længsel efter begivenheder, der muliggør flugt.

Holmes udleveres af sine omgivelser. Det perfekte i »The Private Life of Sherlock Holmes« repræsenteres af den minutiøst beregnede atmosfære; lokalkoloritten svigter ikke. Ikke blot har Alexander Trauner opbygget en Holmes-scene, der i et og alt dækker hele begrebet og hele Holmes-litteraturen, men Billy Wilder udstiller denne scene ved at lade Holmes pege den ud og ironisere over den. Holmes er bundet af den verden, som Watson har skænket ham, og dette er mere end en pudsig litterær vits. Holmes er et stykke enestående nutidig mytologi, en opfindelse, der har fået selvstændigt liv og nu vender sig mod ophavsmanden, idet han vurderer alle disse Watsons påhit som besværlige og unødvendige.

I kraft af miljøet etablerer Wilder hele filmens Holmes-billede. Ved at lade filmen begynde og slutte i Baker Street giver han den en elliptisk bane og den Holmes'ske scene en primær funktion. Her er Holmes den selvsikre, rastløse og slagfærdige eneboer, og her er han Holmes efter nederlaget, mystificeret af kærligheden og foruroliget af erindringen om den kvindelige medspiller i filmens spionhistorie. Denne dobbelte udnyttelse af scenen er elegant gennemført, lokalkoloritten er konstant bærende og derfor i stand til at følge med i Holmes' nye stemninger. Den er bærende, fordi Trauners dekoration ikke er tynget af unødvendige enkelt-påhit, og fordi Wilder lader dekorationen forklare Holmes. Graham Petrie arbejder i sin Truffaut-bog med en opstilling, der samler en helhed i tre »afsnit«, kamera og klipning, omgivelserne og objekterne, og endelig: musik, lyd og dialog. Hvis disse elementer virker, er det for så vidt unødvendigt at give sig til at analysere menneskene i filmen, for de er analyserede i og med en analyse af de tre hovedafsnit. Hvad man nu end kan mene om Petries opstilling, så er det uimodsigeligt, at en analyse af Holmes' scene, af de omgivelser, hvori vi ser ham, også bliver en analyse af Holmes. Dette er forenklende, men »The Private Life of Sherlock Holmes« er en af de film, som bedst kunne inspirere til analyser af dekoration og objekternes funktion. Og det er Trauners og Wilders præcise billede af Baker Street, der gør filmen så fascinerende.

Robert Stephens (tv.) som Sherlock Holmes i Billy Wilders film.

Historien er mindre fascinerende, selv om den er fortalt med kontrol og vid. Kun scenerne med u-båden og dronning Victoria er direkte skæmmende; den slags tydelige vitser er aldrig morsomme. Men de små hemmelighedsfulde detaljer er smukt fanget ind, parasollen, der signaliserer, dværgene ved graven osv. Virtuose numre er balletscenerne med Watson og Holmes' tolkede samtale med Madame Petrova. »Svanesøen« spiller behændigt rollen som ledemotiv.

Robert Stephens' Sherlock Holmes er ikke helt Conan Doyles helt; han er i afgørende øjeblikke knap så snild, mere optaget af småting og nemmere at narre, jævnfør broderen Mycrofts besvær med at redde i land, hvad Sherlock kuldsejler. Men Stephens er naturligvis, som Wilder vil have det, den rigtige figur plus en tilsætning af afsløring, ikke fordi Wilder er misantrop (det er han nemlig sjældent), men fordi han ikke kan få sandheden sagt uden at afmytologisere.

Colin Blakelys Watson er en perfekt studie i naivitet, trofasthed og mild ophidselse, og Geneviève Page er en sympatisk, temmelig usandsynlig spion. Fremragende er de førnævnte dværge, dystre, alvorlige, angste, og en skare trappistmunke på en bro – alle er man forklædt. Kun i Baker Street er ensomheden beskyttet. Eller *var* den beskyttet.

Jørgen Stegelmann

■ **SHERLOCK HOLMES' PRIVATLIV**

The Private Life of Sherlock Holmes. England 1970. Dist: United Artists. **P-selskab:** Phalanx Productions/Sir Nigel Films/Mirisch Productions, Inc. **P/Instr:** Billy Wilder. **As-P:** I. A. L. Diamond. **P-sup:** Larry De Waay. **P-leder:** Eric Rattray. **Manus:** Billy Wilder, I. A. L. Diamond. **Efter:** Arthur Conan Doyles romanfigurer. **Foto:** Christopher Challis. **Kamera:** Frederick Cooper/**Ass:** John Palmer. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision.**Klip:** Ernest Walter/**Ass:** Margaret Miller, Boyd Williams. **P-tegn:** Alexandre Trauner. **Ark:** Tony Inglis/**Ass:** Frank Willson. **Dekor:** Harry Cordwell. **Musik:** Miklos Rozsa. **Tone:** J. W. N. Daniel, Dudley Messenger, Gordon K. McCallum, Roy Baker. **Koreo:** David Blair. **Sp-E:** Wally Veevers, Cliff Richardson. **Instr-ass:** Tom Pevsner. **Fortekster:** Maurice Binder. **Kost:** Julie Harris (design), Dorothy Edwards, Johnny Hilling (garderobe). **Makeup:** Ernest Gasser. **Frisurer:** Biddy Chrystal. **Medv:** Robert Stephens (Sherlock Holmes), Colin Blakely (Dr. John H. Watson), Irine Handl (Mrs. Hudson), Stanley Holloway (1. graver), Christopher Lee (Mycroft Holmes), Genevieve Page (Gabrielle Valtadon), Clive Revill (Rogozhin), Tamara Toumanova (Petrova), George Benson (Politiinspektør Lestrade), Catherine Lacey (En gammel dame), Mollie Maureen (Dronning Victoria), Peter Malden (Von Tirpitz), Robert Cawdron (Hoteldirektør), Michael Elwyn (Cassidy), Michael Balfour (Droskekusk), Frank Thornton (Portør), James Copeland (Guide), Alec McCrindle (Drager), Kenneth Benda (Præst), Graham Armitage (Wiggins), Eric Francis (2. graver), John Garrie (1. vognmand), Godfrey James (2. vognmand), Paul Tann (Kineserlig), Ina De la Haye (Petrovas kammerpige), Kynaston Reeves (En gammel mand), Anne Blake (Madame), Marilyn Head (En pige), Anna Matisse (2. pige), Wendy Lingham (3. pige), Penny Brahms (4. pige), Sheena Hunter (5. pige), Daphne Riggs (Gravid dame), John Gatrell (Equerry), Martin Carroll (1. videnskabsmand), John Scott (2. videnskabsmand), Philip Anthony (Kaptajnløjtnant), Phillip Ross (McKellar), Annette Kerr (Sekretær), Tina & Judy Spooner (Tvillinger), Ismet Hassan, Charlie Young Atom, Teddy Kiss Atom, Willie Shearer (Mandskab i undervandsbåd). **Længde:** 125 min., 3420 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Imperial 8.2.1971.**
Indspilningen startet 5. maj 1969 i Pinewood Studios, London.

MONTEREY POP

Der er noget paradoksalt ved at skrive historisk om rock-musik, nuets og nutidens kunst frem for nogen. Men netop denne musiks intense engagement i nuet, i den øjeblikkelige umiddelbare livssituation, udsætter den for omskiftelser, der hurtigt nødvendiggør en historisk anskuelsesmåde. Af alle, der skriver om kunst, er rock-skribenter da også de mest nostalgisk tilbageskuende – tresserne er allerede blevet en myte.

En af de myter, der hæges kærligst om, er Monterey-festivalen i sommeren 1967, den sommer da hippierne og blomsterbørnene dukkede op i store mængder i San Francisco, og hash og LSD for alvor begyndte at sætte sit præg på den nye ungdomskultur. Samtidig kulminerede den rock-musik, som amerikanerne havde importeret fra England – amerikanske grupper som Country Joe and the Fish, Jefferson Airplane og The Doors nåede en musikalsk udtryks-intensitet, som har fået de fleste af deres senere plader og koncerter til at ligne energiske tilnærmelser til fordums højder.

Det er et af disse højdepunkter, filmen »Monterey Pop« har foreviget. Filmen har en langt mere autentisk atmosfære af glæde og harmoni end Michael Wadleighs Woodstock-film, som den uundgåeligt må sammenlignes med. Hvor både arrangører og instruktør i Woodstock-filmen har travlt med at indprente os, at dette handler om fred, kærlighed og musik og skrankefri idealisme, nøjes »Monterey Pop« med at *registrere* musikglæden og lykkefølelsen. Modsat »Woodstock« gør filmen meget ud af vekselspillet mellem de optrædende og tilhørerne – ansigter i rolig ekstase, helt opslugt af musikken, indfanges af kameraet under selve numrene, der hverken billed- eller lydmæssigt er så perfekt gengivet som i »Woodstock«. Enkelte dispositioner kan kritiseres – man gør for eksempel Simon og Garfunkel en slem bjørnetjeneste ved at proppe dem ind mellem mere hårdtslående numre uden naturlige overgange, og visse indklip af tilskuerreaktioner er ikke helt overbevisende i tidsfølgen.

Men »Monterey Pop« er i langt højere grad end »Woodstock« blevet en film om *musikglæde*. Sammenlignet med Woodstock-festivalens gigantiske menneskemasse, med dens overtoner af hysteri, er Monterey i Pennebakers gengivelse en fredelig idyl, hvor man ganske afslappet er sammen uden at behøve at bekræfte hinanden i et fællesskab. Mange af tilhørerne er tydeligvis »høje«, men filmen viser ingen skæve trips. Alligevel har man ikke fornemmelsen af, at den lyver gennem udeladelser. En spontan skønheds- og musikglæde gennemstrømmer filmen, og bortset fra Jefferson Airplanes nummer »Today« er sangene loyalt filmet – i tilfældet Otis Redding endda meget fantasifuldt. Stærkest står numrene med to nu afdøde stjerner, der brød igennem netop ved denne festival – Janis Joplin og Jimi Hendrix, to forpinte kunstnere, hvis fræsende, destruktive formsprog tydeligvis er mere i pagt med den nedtur, der skulle komme i de følgende år, end med den solbeskinnede lyksalighedsperiode, der kulminerede med Monterey-festivalen.

Morten Piil

■ **MONTEREY POP**

Monterey Pop. USA 1968. P-selskab: The Foundation. En Leacock-Pennebaker Produktion. **P:** John Phillips, Lou Adler. **P-leder:** Peter Hansen. **P-ass:** Pauline Marden, Peyton Fong, Larry Mong. **Instr/Manus:** Donn Alan Pennebaker. **Foto:** James Desmond, Barry Feinstein, Richard Leacock, Albert Maysles, Roger Murphy, D. A. Pennebaker, Nick Proferes. **Supplerende foto:** Bob Neuwirth, John Cooke, Tim Cunningham, Baird Hersey, Robert Leacock, Peter Pilafian, John Maddox, Nina Schulman, Robert Van Dyke, Brice Marden. **Farve:** Eastman. **Klip:** Nina Schulman/**Ass:** Mary Lampson. **Scene-lys:** Chip Monck. **Lysshow:** The Headlights. **Fortekster:** Tomi Ungerer. **Tone:** Wally Heider. **Musik/Sange:** »Combination of the Two« af Sam Andrew, Janis Joplin, sunget/spillet af Big Brother and the Holding Company; »San Francisco« af John Phillips, sunget af Scott McKenzie; »Creeque Alley« af John Phillips, Michelle Gilliam, »California Dreamin'« af John Phillips, M. Phillips, »I've Got a Feelin'« af John Phillips, Denny Doherty, sunget af The Mamas and the Papas; »Rollin' and Tumblin'« af Morris Levy, sunget/spillet af Canned Heat; »Bajabula Bonke« af Miriam Makeba, sunget af Hugh Masekela, spillet af William Henderson, Chuck Carter, Henry Franklin, Al Abrau; »High Flyin' Bird« af B. E. Wheeler, »Today« af Martin Balin, Paul Kantner, sunget/spillet af Jefferson Airplane; »Ball and Chain« af Willie Mae 'Big Mama' Thornton, sunget af Janis Joplin, spillet af Big Brother and the Holding Company; »Paint it Black« af Mick Jagger, Keith Richards, sunget/spillet af Eric Burdon and The Animals; »My Generation« af Peter Townshend, sunget/spillet af The Who; »Section 43« af Joe McDonald, sunget/spillet af Country Joe and The Fish; »Shake« af Sam Cooke, »I've Been Loving You Too Long« af Otis Redding, Butler, sunget/spillet af Otis Redding, Booker T and the MG's; »Wild Thing« af Chip Taylor, sunget/spillet af Jimi Hendrix, Noel Redding, Mitch Mitchell; »Raga Bhimpalasi«, spillet af Ravi Shankar, Alla Rakha, Kamala. **Medv:** Janis Joplin, Big Brother and the Holding Company [= James Gurley, Peter Alkin, Sam Andrew, David Getz], Scott McKenzie, The Mamas and the Papas [= John Phillips, Michelle Gilliam, Denny Doherty, Cass Elliot], Canned Heat [= Henry Vestine, Al Wilson, Bob Hite, Frank Cook, Larry Taylor], Hugh Masekela, William Henderson, Chuck Carter, Henry Franklin, Al Abrau, Jefferson Airplane [= Grace Slick, Marty Balin, Paul Kantner, Jorma Kaukonen, Jack Cassady, Alex »Skip« Spencer], Eric Burdon and the Animals [= Dave Roweberry, Charles Chandler, John Steele, Hilton Valentine], The Who [= Roger Daltrey, John Entwhistle, Peter Townshend, Keith Moon], Country Joe and the Fish [= Joe McDonald, Barry Melton, David Cohen, Bruce Barthol, Chicken Hirsh], Otis Redding, Booker T and the MG's, Jimi Hendrix, Noel Redding, Mitch Mitchell, Ravi Shankar, Alla Rakha, Kamala. **Længde:** 79 min., 2170 m. **Censur:** Rød. **Udl:** SBA [= Scandinavian Booking Agency]. **Prem:** Imperial 19.2.1971.

NEDENOM OG HJEM

Den sorte humor blev i slutningen af halvtredserne et fremtrædende begreb i amerikansk litteratur. Ved hjælp af galgenhumoren skildrede man en verden ude af enhver form for naturlig balance, et radikalt fald på den ene side af vægtskålen mod kaos og absurditet. Forløbere for denne »bevægelse« er forfattere som Evelyn Waugh, Nathanael West og Vladimir Nabokov, instruktører som Ernst Lubitsch (»At være eller ikke være«) og Luis Buñuel (»La Vida criminal de Archibalda de la Cruz«). Og stilen rendyrkedes af Stanley Kubrick i »Lolita« og »Dr. Strangelove«.

For det unge konservative gemyt Evelyn Waugh var verden ikke blot ude af balance, fordi den ringeagtede eller ignorerede traditionelle værdier som fornuft og ære – den var totalt af lave, anskuet som en slags surrealistisk komisk mareridt. Derfor er en bog som »Decline and Fall« ikke mere tidsbunden, end at den godt kan tåle den kronologiske modernisering, instruktøren John Krish og hans manuskriptforfatter Ivan Foxwell har udsat den for i deres på mange punkter forbløffende vellykkede filmatisering. Mareridtsvisioner er stadig lige aktuelle.

Filmatiseringen lever først og fremmest på en veloplagt gengivelse af bogens elementære komik. En fabelagtig velvalgt rollebesætning levendegør Waughs groteske galleri af særlinge og mislykkede eksistenser. Det farceagtige dominerer mere end i bogen, men mange af replikkerne er gengivet ordret, deriblandt kostskoleindehaveren Dr. Fagans uforglemmelige: »*I have been in the scholastic profession long enough to know that nobody enters it unless he has some reason which he is anxious to conceal.*« Hvilken moderne filmforfatter skriver overhovedet så vittigt og elegant pointerede replikker som Waugh? Og hele Waughs lakoniske fortællestil, hans virtuose og i virkeligheden filmiske brug af ellipser til at forstærke virkningen af komisk absurditet, er trofast overført i klippestilen, der lader historien udfolde sig i hurtige, men aldrig ulogiske kænguruspring.

Desværre forråder filmen sig selv ved på et afgørende punkt at forråde Waughs bog. Meningen med Paul Pennyfeathers historie, hans omskiftelige vej fra Oxfords stille studier over en lurvet kostskole, en opulent overklasseforlovelse og lige lukt i fængsel, er at demonstrere hans uegnethed til at deltage i den meningsløse runddans, der for Waugh er den rå tilværelse i hele dens hårdtslående alvor. Pennyfeather er »statisk« – modsat de andre personer, der hvirvler omkring ham. Og Pennyfeathers diametrale modsætning er handlingsmennesket Grimes, inkarnationen af den ukuelige *life force,* som anarkisten i Waugh ikke kan lade være at beundre. I bogen ender Pennyfeather i Oxford, hvor han begyndte – i filmen finder han en ny identitet takket være Grimes (han efterligner dennes halten) og kan befriet løbe ud over de grønne marker. Intet i filmen berettiger denne *happy end.*

Morten Piil

■ **NEDENOM OG HJEM**

Decline and Fall . . . of a Bird Watcher! England 1968. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Ivan Foxwell Enterprises. **P:** Ivan Foxwell. **As-P:** Sydney Streeter. **P-leder:** Edward Dorian. **Instr:** John Krish. **Manus:** Ivan Foxwell og (supplerende scener) Alan Hackney, Hugh Whitemore. **Efter:** Evelyn Waughs roman »Decline and Fall« (1928). **Foto:** Desmond Dickinson/ **2nd unit:** Wally Fairweather. **Kamera:** Tony White. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Archie Ludski. **Ark:** Jonathan Barry. **Kost:** Julie Harris (for Genevieve Page), Anna Duse. **Komp/Dir:** Ron Goodwin. **Tone:** Peter Keen, John Bramall, Maurice Askew. **Instr-ass:** Douglas Hermes, Peter Bolton. **Fortekster:** Morton Lewis. **Makeup:** Ernie Gasser. **Frisurer:** Alice Homes. **Medv:** Robin Phillips (Paul Pennyfeather), Genevieve Page (Margot Beste-Chetwynde), Donald Wolfit (Dr. Fagan), Colin Blakely (Solomon Philbrick), Robert Harris (Prendergast), Leo McKern (Kaptajn Grimes), Patience Collier (Flossie Fagan), David McAllister (Peter Beste-Chetwynde), Michael Elwyn (Alastair Vane-Trumpington), Felix Aylmer (Dommeren), Griffith Jones (Indenrigsministeren), Donald Sinden (Fængselsdirektør), Paul Rogers (1. fangevogter), Kenneth J. Warren (2. fangevogter), Duncan Lamont (Politiinspektør), Patrick Magee (Sindssyg fange), Joan Sterndale Bennett (Lady Circumference), Michael Newport (Lord Tangent), Rodney Bewes (Potts), Roland Curran (Otto Silenus), Kenneth Griffith (Mr. Church), Jack Watson (Opsynsmand), Helen Christie (Mrs. Clutterbuck), Jonathan Collins (Mr. Clutterbuck), Clifton Jones (Chokey), Michael Nightingale (Oberst Clutterbuck), Christopher Banks, Jeremy Child, Tom Clegg, Michael Hawkins, Katy Wild, Anne De Vigier, Marne Maitland. **Længde:** 113 min., 3100 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox. **Prem:** Fasan 5.2.1971.

NEWSREELS

»Newsreel« er navnet på en revolutionær organisation, der hovedsagelig benytter film i sit politiske arbejde, og hvis produkter med lange mellemrum har været på nogle ret ubemærkede gæsteforevisninger her i landet i forbindelse med politiske arrangementer.

Hvor svingende mange af filmene end kan forekomme med hensyn til informativ værdi og teknisk udførelse, kan man ikke andet end ærgre sig over, at den form for filmjournal endnu ikke har set dagens lys herhjemme.

Filmene er korte pamfletagtige kommentarer til og analyser af strejker, demonstrationer, Vietnam-krigen, industriens og militærets indflydelse på de amerikanske universiteters ledelse, skolevæsenets sociale slagsider osv. Længden ligger på omkring 10–20 min., og filmene laves både i farver og sort/hvid. De består udelukkende af dokumentarisk materiale, der er klippet sammen med interviews, ofte med en gennemgående speaker-kommentar.

Modsat massemediernes afsnuppede og snarere forvirrende end forklarende nyhedsformidling forsøger de bedste af newsreelfilmene *at* give noget af baggrunden for konflikternes opståen, *at* forklare grunden til at de udvikler sig som de gør, og *at* placere dem i en større socio-politisk sammenhæng.

Tre af disse newsreel-film distribueres i øjeblikket herhjemme gennem De Sorte Panteres Solidaritetskomité. Det drejer sig om »May Day«, »People's Park« og »Oil Strike«, samt »Staggerlee«, en uafhængig produceret interviewfilm med Bobby Seale (instrueret af Francisco Newman).

Den længste og nok mest udførlige af de tre newsreel-film er »People's Park«, der indleder med at lade en ung fyr fortælle om hele baggrunden for det voldsomme sammenstød mellem politiet og de mange tilhængere af oprettelsen af en folkets park på et stort tomt område midt i byen.

Filmen, der giver sig god tid til at forklare tingene, får en egen langsomt fremadskridende rytme ved først at starte med det ret statiske interview for derefter med rolige kamerabevægelser at følge de mange menneskers arbejde med at skabe et grønt område midt i byen. Billederne er præget af arbejdsglæde og tillid, bare barnenumser, svedende kroppe og solskin. Men en tidlig morgen dukker politiet op og indhegner hele pladsen. Tusinder af mennesker samles, møder afholdes, og folk begynder at bevæge sig agtpågivende omkring. Kamerabevægelserne bliver hurtigere, klipningen hårdere men stadig lidt tøvende. Voldsomhederne eskalerer, bryder ud i lys lue, og kameraet kan næsten ikke nå at indfange, hvad der sker. En dræbes, og 100 såres.

Filmen slutter med at pointere, at det var det samme, der skete i Newark og Watts, her er forskellen blot, at det drejer sig om hvide.

Den politisk mest slagkraftige af filmene, »Oil Strike« handler også om hvide – nærmere betegnet de hvide arbejderes vilde strejker på et par olieraffinaderier i Californien.

Hvor mange af de andre newsreel-film i høj grad henvender sig til et allerede politisk bevidst publikum pænt til venstre for midten, har »Oil Strike« sin styrke deri, at den henvender sig til folk mod midten for ikke at sige til højre, og den er da også blevet meget benyttet til at komme i kontakt med fagforeningerne og arbejderne i USA.

Filmen giver et godt indblik i den mentalitetsandring, der skete hos 3.600 strejkende arbejdere. Pludselig befandt disse fædrelandstro og ellers lovlydige borgere sig i samme konflikt med politiet som de minoritetsgrupper, de plejede at læse om i avisen uden megen sympati. »Jeg havde jo før læst om alt det der med politibrutalitet og aldrig troet et ord af det, men det gør jeg nu,« lyder en af de interviewede arbejderes kommentar. Garvede og arbejdsslidte ansigter toner frem, mænd i fyrre-års alderen der pludselig tøvende siger, at retfærdighed måske ikke er en så selvfølgelig ting, som de havde troet indtil nu.

Det er ligeledes fantastisk at se og høre midaldrende kvinder give udtryk for deres voldsomme harme mod massemediernes overfladiske og forløjede skildring af strejken. Kvinder, der hele livet har puklet for at holde sammen på hjemmet, ser nu deres mænd offentligt stemplet som forbrydere, fordi de beder om nogle elementære forbedringer på deres arbejdsplads. »Jeg har altid haft respekt for loven, men det har jeg ikke mere,« siger en af dem.

Af langt mindre politisk værdi er »May Day«, der er et meget hårdt klippet dokument fra en af de mange demonstrationer, De Sorte Pantere afholdt for at få løsladt lederen Huey P. Newton, der i flere år sad uskyldigt fængslet.

Filmen er for kort til at sige noget væsentligt om Panterpartiet, idet den hovedsageligt består af klip fra demonstrationens talere, bl. a. Kathleen Cleaver, Bobby Seale og panternes sagfører, Charles Garry. Den henvender sig således i første række til folk med kendskab til panternes arbejde. Dog kommenteres panternes morgenmad-til-børn-program. Seale siger bl. a.: »Vi sørger for, at 2000 børn hver dag får et nærende morgenmåltid – hvis det er samfundsomstyrtende virksomhed, så er vi samfundsomstyrtere.«

Helt for sig selv står »Staggerlee«, den en time lange interviewfilm med Bobby Seale fra San Francisco County-fængsel i februar 1970. Stilistisk er »Staggerlee« meget »primitiv«, idet den lader kameraet fastholde billedet, indtil der ikke er mere film i apparatet. Enkelte gange får det dog lov til at muntre sig med et par zoom-bevægelser frem og tilbage. Ellers er der kun Seale til at fylde billedet ud, hvilket han til gengæld også gør 100 %.

Det er et meget bevægende og helt forskelligt billede, man her får af panterpartiets formand. Man var blevet så vant til at se en alvorligt udseende Seale, der kun talte om politiske problemer, at man – lidt tåbeligt – bliver helt overrumplet ved at møde en smilende og undertiden meget morsom Bobby Seale.

Filmen indledes med tyve herlige minutter, hvor Seale fantaserer over det måltid, han ville tilberede til sin kone og sig selv, hvis han var fri. Han selv bliver i bogstaveligste forstand nødt til at synke mundvandet, og vi andre nærer fra nu af ingen tvivl om hans evner som en 1. klasses kok.

Men hvad der især gør filmen bemærkelsesværdig er mødet med en tilsyneladende psykisk meget stærk Seale efter 6 måneders hårdt fængselsophold. Der er en enorm lighed mellem den Huey P. Newton, man mødte i film fra hans fængselsophold, og nu Bobby Seale i samme situation. Deres moralske styrke og en indre afklaring synes at være vokset under den fuldstændige isolation fra omverdenen, hvor truslen om den elektriske stol hele tiden hænger over hovedet. I en sådan situation må alle kræfter koncentreres om ikke at give op. F. eks. har Seale overtaget et psycho-terapeutisk trick fra Huey. Under en sultestrejke i fængslet gjorde Huey hver dag armhævninger, når fængselsbetjenten kom ind med maden. Denne blev mere og mere uforstående over et sådant energioverskud, hvilket hjalp Huey – og nu Seale – til at føle sig åndeligt langt stærkere. Den intellektuelle analyse af deres egen og vogternes situation er deres eneste forsvarsmiddel.

»Jeg er et menneske, der prøver at kæmpe for det, jeg tror på. Jeg ved at jeg ikke er her, fordi jeg har gjort noget forkert, men tværtimod fordi vi er på rette vej,« siger han et sted, og på spørgsmålet om han har dræbt Rackley (manden han er anklaget for at have myrdet) svarer han uden tøven, at det er politiet, der har myrdet Rackley med det formål at splitte partiet. Med den sidste tids begivenheder for øje, synes han kun at have alt for meget ret.

Måtte filmene blive lejet ud til mange foreninger.

Mette Knudsen

blå bog

TORBEN KROGH, f. 26. 8. 1943. Studentereksamen, derefter journalistuddannelse, siden 15. 3. 1969 chefredaktør på dagbladet Information.

FLEMMING LUNDGREEN-NIELSEN, f. 1937, cand mag., amanuensis ved Københavns Universitet. Har tidligere skrevet om tegnefilm til »Film 70«.

HENRIK LUNDGREN, f. 28. 8. 1948. Læser dansk og teatervidenskab ved Københavns Universitet og fungerer tillige som undervisningsassistent i dramaturgi. Har været tilknyttet det nu nedlagte »NB!« som teater- og musikanmelder, er nu tilknyttet Morgenavisen Jyllands-Posten som teateranmelder.

ELSE LÜTZHØFT, f. 18. 3. 1944. Cand. phil. i dansk, læser for øjeblikket exam. art. i film. Har tidligere skrevet til dagbladet Børsen samt til de filmstuderendes blad »Hitch«.

KIM MINKE, f. 1950. Studerer film ved Københavns Universitet.

BJARNE NIELSEN, f. 5. 4. 1945. Studentereksamen 1964, lærereksamen 1970 fra Blaagaard Seminarium. Læser nu film ved Københavns Universitet. Har tidligere skrevet i Filmlærer Nyt.

JESPER TANG, f. 1948. Studerer litteraturvidenskab ved Københavns Universitet. Har med mellemrum skrevet til flere aviser.

	Flemming Behrendt (Berlingske Aftenavis)	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Martin Drouzy	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Henning Jørgensen (Information)	Peter Kirkegaard	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Morten Piil (Information)	Chr. Braad Thomsen
Dyret skal dø (Chabrol)	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★		★★★★		★★★	★★★	★★★	★
Badeanstalten (Skolimowski)	★★	★★★	★★★	★★★	★★		★★★★				★★★★	★
Sherlock Holmes' privatliv (Wilder)	★★★	★★★			★★		★★		★★★	★★★	★★★	★
Nedenom og hjem (Krish)		★★★	★★★		★★		★★				★★★	★★
Skuespillerens hævn (Ichikawa)		★★	★★★	★★★	★★		★★		★★	★★	★★	
Sheriffen i Tennessee (Frankenheimer)	★	★★	★★★		★		★★★		★★	★★	★★★	★
Bennys badekar (Hastrup + Quist Møller)	★★		★★	★★	★				★★			
Den revolutionære (Williams)		★★	★★		★		★★★		★★	★★	★★	●
Rio Lobo (Hawks)	★★		★★★	★	★		★		★★	★★★	★★	●
Drømmen om Katia (Szabo)	★★	★		★★★	★★★				★	●	★★	●
Når kvinder elsker (Russell)	★★		★★★	★					★★	★★	★	●
Monterey Pop (Pennebaker)			★				★★			★	★★★	★
Kong Lear (Brook)	★★			★★	★		★★			★	★	
Hvad med et togrøveri? (McLaglen)	★★				★							
Slangen (Mankiewicz)					★		★		★	★	★★★	
Knock-out (Jacobs)	★		★								★★	
Joe (Avildsen)	★	★★★		★	★★		★★			★	★★	●
Konen er gal (Perry)	★		★★		★★		★		★		★★	●
Der er en pige i min suppe (Boulting)	★		★★		★		★			★	★	
Kære Irene (Braad Thomsen)	★★	★	●	★★	●		★★		★	●	★★	
Tilståelsen (Costa-Gavras)	★	★★★	★	●	★★		★		★	★	★★	●
Gråbjørnenes konge (Kelly)	●						★★			★		
Duel med døden (Wanamaker)	★											
Højt spil i Las Vegas (Stevens)			●		★				●		★★	
Da bomuld kom til Harlem (Davis)	●		★									
Skridt for skridt (Till)										●	★	
Dagens mand i skysovs (Korber)			●	★								
Det er nat med fru Knudsen (Ørnbak)	●	★		★			★		★	●	●	●
Hvorfor gør de det? (Kronhausen)										●	★	●
Ballade på Christianshavn (Balling)	●									●	●	
Inge og Sten spør' (Wickman)	●										●	
Charly (Nelson)	●		●						●		●	

17. årg. april 71 Kr. 8.00