

Close-up

tet er nær en million dollar, og det er måske ikke så lidt endda, men det er kun muligt at gennemføre, fordi alle skuespillere og jeg selv samt alt ikke-teknisk personale arbejder for en tiendedel af vore normale honorarer, ellers havde de alene været dobbelt så store som filmens nuværende budget. Men jeg har arbejdet på langt mindre budgetter tidligere. »For konge og fædreland«, som har vundet en masse priser, og som jeg anser for en af mine bedre film, blev lavet for det kvarte – 250.000 dollar – og på kun 18 dage. Det er klart der er ting, man ikke kan tillade sig under de forhold, men ofte øger et lavt budget og et kort tidsskema spændingen og koncentrationen i en film, og det kan i visse tilfælde forbedre den.

Vi har et lysproblem her i Norge, vi optager jo alt on location, så enhver interiør-optagelse omfatter også eksteriører, fordi lyset kommer gennem vinduer og døre – det giver et lysbalance-problem. Samtidig bliver dagene kortere og kortere, det er et frygteligt pres. Der var en dag, en meget grå dag, hvor vi havde en temmelig anstrengende scene, som involverede tre-fire vinduer. Dagen skulle normalt ende omkring klokken tre, men allerede klokken to var solen borte, og fik vi ikke optagelsen, ville vi miste en halv dags arbejde. Så jeg lagde et enormt pres på alle, specielt skuespillerne, og resultatet var, at der opstod en spænding og en fortættet atmosfære, som var ti gange stærkere end ellers. Det økonomiske og fysiske pres på mig og skuespillerne blandet med lysets alt for tidlige forsvinden gav scenen en stemning, som er fantastisk.

– Føler du, at »Et dukkehjem«, som er lavet til teatret, ligger nær dit eget arbejde ved teatret, og mener du, at dine teatererfaringer har kunnet overføres til filmen?

– Folk siger normalt, at teatret og filmen ikke er beslægtet, men det er de, langt mere end folk tror. Mit arbejde med »The Living Newspaper« i midten af 30'erne var på mange måder filmisk, vi brugte filmisk teknik. Jeg mener, at enhver teatererfaring er en hjælp i film, måske især når det gælder arbejdet med skuespillerne. Man kan gennemskue, hvornår de er oprigtige, og hvornår de er falske. Ibsen lavede godt nok »Et dukkehjem« til teatret, men stykket er ikke nært beslægtet med det jeg lavede; jeg lavede aldrig Ibsen.

Det synes for mig, som om jeg har levet det meste af mit liv under stærkt pres, jeg mindes ikke, at jeg har arbejdet på en film, hvor jeg ikke har været under pres. Jeg forstår ikke længere psykologien og har ikke længere kapaciteten til at nyde en situation, hvor jeg har ubegrænset tid. I Hollywood i særdeleshed var der et stærkt pres. Jeg begyndte lige efter krigen, for det første var der et politisk pres, og jeg vidste, at de på et eller andet tidspunkt

ville få fat i mig. Samtidig gik filmindustrien dårligt, budgetterne blev mindre, og der var hård konkurrence mellem instruktører. Mange af os var gået ind i hæren, og imens var nye dukket op, så da vi kom ud, måtte vi slås med alle de nye, men det lykkedes altså for mig, og jeg fik min første kommercielle succes, netop da depressionen var størst.

– I England lavede du først to teaterstykker. Var det af økonomiske årsager, siden har du ikke beskæftiget dig med teater senere?

– Begge var skuespil jeg ønskede at lave, og begge var ganske ansete stykker, mere end de film jeg lavede på det tidspunkt. Økonomiske problemer var i hvert fald ikke grunden, man tjener ikke penge ved teatret, med mindre man har haft et kæmpehit. Jeg har ikke lavet teater i over femten år – jeg vil mægtig gerne, men jeg har arbejdet uafbrudt med film, og det er vanskeligt at få tid. Og når man så har været væk så længe som jeg, får man ikke tilbudt interessante stykker. Dels fordi folk tror, jeg ikke er interesseret – der er en hel generation, som kender mig, men som ikke aner, at jeg har arbejdet med teater – og dels fordi der kun findes et dusin gode dramatikere, og de giver kun deres arbejde til instruktører, de har haft succes med, f. eks. skriver Harold Pinter næsten kun til Peter Hall, og der er ingen grund til, at de afbryder det samarbejde.

Jeg vil godt tilbage til teatret, og det er nu blevet kendt, at et teater i Hamburg har tilbudt mig at instruere Bertold Brechts »Gallileis liv« på tysk. Det var et definitivt tilbud til en langt større gage, end man kender inden for engelsk teater, og tilbuddet står stadig ved magt, men chancen for, at jeg tager det op er forsvindende på grund af de filmprojekter, jeg har foran mig. Og så må jeg indrømme, at jeg holder mere af filmarbejdet, fordi man har større kontrol over arbejdet, og man har mulighederne for at forandre og forbedre.

Min næste film bliver Marcel Prousts' »På sporet efter den tabte tid«, med manuskript af Harold Pinter. Han og jeg har aftalt, at vi ikke vil diskutere rollelisten, før vi er færdige med forberedelserne. Der er mindst 85 store roller i filmen, og enhver skuespiller i verden vil være med i den, derfor ønsker vi ikke at forpligte os. Det bliver et vældig dyrt projekt, men dog langt mindre kostbart, end hvis en anden skulle lave filmen. Producenterne er Robert Dorfman og Nicole Stephan, og en del af det tekniske personale er engangeret. Filmen skal optages on location i Frankrig, og vi begynder muligvis i april. Det bliver en langvarig optagelse strækkende sig over et år, fordi vi skal have alle årstider med.

Morten Sabroe

Still/Joseph Losey i pause under optagelserne til »Et dukkehjem«.

Møde med Losey

Umiddelbart efter filmen om mordet på Trotsky (anmeldt i dette nummer) skulle Joseph Losey have filmet Malcolm Lowrys roman »Under the Volcano« med Richard Burton som engelsk diplomat og drunker, men projektet er foreløbig forkastet, fordi Losey og producenterne (brødrene Hakim, der også producerede den sønderklippede »Eve« med Losey som instruktør) blev uenige om manuskriptet. I stedet startede Losey i november i fjor en filmatisering af Ibsens skuespil »Et dukkehjem« med optagelser i Røros 400 km nord for Oslo, hvor Morten Sabroe mødte Joseph Losey:

– Dialogen fra Ibsens stykke er uændret i filmen, men handlingen løfter vi ud af scenerummets klaustrofobi og lader den foregå i en norsk landsby anno 1885, Røros er ideel til formålet. Jeg har set Ibsens stykke opført på teater fem gange, men ingen af versionerne var gode, det bliver denne film derimod. Som i stykket dominerer Ibsens personer, Nora spilles af Jane Fonda, David Warner er Torvald, Trevor Howard spiller Dr. Rank, Edward Fox sagfører Krogstad og Delphine Seyrig, som jeg havde med i »Ulykkesnatten«, er Kristine.

Det er en film, de fleste regner for ikke-kommerciel. Det er ikke let at rejse penge til den slags, derfor forsøger vi at lave den så billigt som muligt. Budget-

Ungarns filmindustri reorganiseres

Det ungarske filmproduktionsorgan »Mafilm«, der bestod af fire produktionsgrupper (+ Bela Balazs Studio) med hver sit kunstneriske ansvar, men med det økonomiske ansvar fordelt på flere instanser, er blevet reorganiseret og forenklet.

I stedet for fire produktionsgrupper er der nu to, som hver især frit disponerer over de økonomiske midler, der stilles til rådighed, og som altså har ansvaret for filmen fra manuskript til den færdige produktion. Den ideologiske kontrol, der tidligere lå hos et ministerielt filmudvalg, er overgået til Undervisningsministeriet. Det, der nu hedder »Mafilm«, er studierne og de tekniske faciliteter samt filmarbejderne, som »udlejes« til de enkelte produktioner. Dette skulle bl. a. modvirke den uheldige bieffekt i den gamle ordning, hvor lederne af de fire grupper samlede udvalgte filmarbejdere om sig i en grad, der kunne gå ud over selve filmarbejdet. Det har været almindeligt i ungarsk film at se instruktører, manuskriptforfattere, produktionsledere og fotografer bytte plads indbyrdes i en række produktioner.

De to uafhængige og konkurrerende produktionsgrupper kan under den ny ordning engagere instruktører fra »Mafilm«, eller filmskaberne kan gå til produktionsgrupperne med deres projekter.

Lederen af den ene af de nye grupper, filmhistorikeren István Nemeskürty (der tidligere var leder af en af de fire produktionsgrupper, og som bl. a. lancerede folk som Miklós Jancsó, István Gaál og Judit Elek), ser nyordningen som en udfordring, ikke blot på det konkurrencemæssige plan, men også til de to ledere, der vil blive tvunget til at se bort fra personlig smag til fordel for en alsidig produktion, hvor kvalitetskravet er det væsentligste. Det er øvrigt også Nemeskürty, der kalder den ungarske filmkrise (der ligner krisen i resten af Europa) for et pseudo-problem, idet han hævder, at der ikke er tale om en filmkrise, men om en biografkrise (»disse forældede og ukomfortable lokaler«). Den gammeldags form for biograf er for længst overtaget af TV, og han mener derfor, at biograferne i stigende grad må specialisere sig, må søge at skabe en linie i repertoiret og derved i publikums bevidsthed komme på niveau med teatrene.

Årets bedste film (1)

Sammenslutningen af Danske Filmkritikere har for femte gang stemt om »Årets bedste film«. Filmene er:

1. CABARET (Bob Fosse)
2. KØDETS LYST (Mike Nichols)
3. BORGERSKABETS DISKRETE CHARME (Buñuel)
- SIDSTE FORESTILLING (Peter

Bogdanovich)

5. A CLOCKWORK ORANGE (Stanley Kubrick)
- FRENZY (Hitchcock)
- BERØRINGEN (Bergman)
8. UDFLUGT MED DØDEN (John Boorman)
9. FAT CITY (John Huston)
10. JUNIOR BONNER (Sam Peckinpah)
- KÆRLIGHED OM EFTERMIDDAGEN (Eric Rohmer)
- MINNIE OG MOSKOWITZ (John Cassavetes)

Som det fremgår af listen, var der i en del tilfælde tale om stemmelighed, så årets ti bedste film blev altså til 12. Det er bemærkelsesværdigt, at syv af de 12 film er amerikanske, og yderligere to, der er engelske af nationalitet (»A Clockwork Orange« og »Frenzy«) er lavet af amerikanske instruktører. Så stærkt har amerikansk filmkunst aldrig før været repræsenteret. Til gengæld har det været et magert år for fransk og svensk film, der ellers traditionelt er stærkt repræsenteret på listen. Af franske instruktører har kun veteranen Luis Buñuel (med lidt behændighed tæller han som fransk) og Eric Rohmer kunnet gøre sig gældende, og længere nede på listen findes en enkelt Truffaut-film (»Hjerter Tre«). Ellers fik overhovedet ingen franske film nogen stemmer. Af svenske film har der – må det retfærdigvis siges – ikke været mange i årets løb, og udover den smukt placerede Bergman-film, opnåede også Jan Troells »Udvandrerne« og »Nybyggerne« stemmer. Den første af disse var ikke langt fra at blive placeret.

En del italienske film fik også stemmer, men den eneste, der hævdede sig, var »Fellini-Roma«, der kun var et point fra en placering på top-ti listen.

Eneste danske film, der modtog stemmer, var Franz Ernst' »Livet er en drøm«, der heller ikke var langt fra at blive placeret. Franz Ernst er i øvrigt sammen med Grønlykkerne den eneste danske instruktør, der tidligere har opnået en placering blandt årets ti bedste film. Det var med debut-spillefilmen »Ang. Lone«. Som nærmeste follow-ups kan udover de allerede nævnte fremhæves »Slagtehus 5« (Roy Hill), »Privatdetektiven Gumshoe« (Frears), »Trash« (Morrissey) og »Stem på McKay« (Ritchie).

Til årets bedste film-danmarkspremierer på TV valgtes følgende:

1. EN LANDTUR (Jean Renoir)
2. MILLHOUSE (de Antonio)
3. ECCE HOMO HOMOLKA (Papoušek)
- PIONERERNE I INGOLSTADT (Fassbinder)
- SOLDATERNE (Jean-Luc Godard)

Det er her værd at bemærke, at den vindende film er 35 år gammel! Samme alder har også de to film, der var nærmeste konkurrenter til ovenstående liste, nemlig Mae West-W. C. Fields-filmen »Min lille cikade« og James Whales klassiske gys »Frankenstein«. I.L.

Årets bedste film (2)

Ligesom tidligere har deltagerne i Kosmoramas Minikritik haft lyst og lejlighed til at pege på nogle af de film i biografer og TV, der for hver enkelt har tegnet sig for årets største oplevelser. Nedenfor resultatet af stjernetydernes uden tvivl langvarige og dybsindige overvejelser.

Anders Bodelsen

- (titler nævnt i vilkårlig orden)
- »Livet er en drøm« (Franz Ernst)
 - »Fellini Roma« (Fellini)
 - »Slagtehus 5« (Roy Hill)
 - »French Connection« (Friedkin)
 - »Boy Friend« (Russell)
 - »Cabaret« (Fosse)
 - »Frenzy« (Hitchcock)
 - »Berøringen« (Bergman)
 - »Fat City« (Huston)
 - »Duk dig, fjols« (Leone)

Per Calum

- (i alfabetisk orden)
- »Cabaret«
 - »En landtur« (Renoir)
 - »French Connection«
 - »Hakkedrenge« (Ritchie)
 - »I lyst og død« (May)
 - »Kødets lyst« (Nichols)
 - »Privatdetektiven« (Frears)
 - »Sidste forestilling« (Bogdanovich)
 - »Slagtehus 5«
 - »Udflugt med døden« (Boorman)

Frederik G. Jungersen

- (alfabetisk orden)
- »Cabaret«
 - »En landtur«
 - »Fellini Roma«
 - »Junior Bonner« (Peckinpah)
 - »Kærlighed om eftermiddagen« (Rohmer)
 - »Kødets lyst«
 - »Nabohuset« (Ophuls)
 - »Slagtehus 5«
 - »Udflugt med døden«

Ib Lindberg

- (alfabetisk orden)
- »Den satans søndag« (Schlesinger)
 - »Fat City«
 - »Fellini Roma«
 - »Hjerter tre« (Truffaut)
 - »Junior Bonner«
 - »Kødets lyst«
 - »Nabohuset«
 - »Pas de Deux« (McLaren)
 - »Udflugt med døden«
 - »Udvandrerne«/»Nybyggerne« (Troell)
 - PS: »Die bitteren Tränen der Petra von Kant« (Fassbinder – set i filmhuset)

Poul Malmkjær

- (alfabetisk orden)
- »A Clockwork Orange« (Kubrick)
 - »Borgerskabets diskrete charme« (Buñuel)
 - »Cabaret«
 - »Fat City«
 - »Frenzy«
 - »Kødets lyst«
 - »Sidste forestilling«
 - »Slagtehus 5«
 - »Trash« (Morrissey)

Ib Monty

- (alfabetisk orden)
- »A Clockwork Orange«
 - »Borgerskabets diskrete charme«
 - »Cabaret«
 - »Frenzy«
 - »I lyst og død«
 - »Kødets lyst«
 - »Slagtehus 5«
 - »Stem på McKay« (Ritchie)
 - »Udflugt med døden«
 - »Udvandrerne«/»Nybyggerne«

Jørgen Oldenburg

- (tilfældig rækkefølge)
- »Kødets lyst«
 - »Udvandrerne«
 - »Cabaret«
 - »Udflugt med døden«
 - »Privatdetektiven«
 - »Stem på McKay«
 - »Begyndelsen« (Glob Panfilov)
 - »En landtur«
 - »Pionererne i Ingolstadt« (Fassbinder)
 - »Da de fattige fra Korbach pludselig kom til penge« (Schlöndorff)

Peter Schepeleern

- (alfabetisk orden)
- »A Clockwork Orange«
 - »Borgerskabets diskrete charme«
 - »Cabaret«
 - »Freaks« (Tod Browning)
 - »I lyst og død«
 - »En landtur«
 - »Nabohuset«
 - »Sidste forestilling«
 - »Slagtehus 5«
 - »Udflugt med døden«



Stills/Scener fra de 4 oftest forekommende film i Kosmoramas afstemning. Øverst »Cabaret«, derunder »Kødets lyst«, »Udflugt med døden« og »Slagtehus 5«.

Malcolm LeGrice og lyset fra lærredet

– Malcolm LeGrice er engelsk eksperimentalfilmmand. Han har arbejdet indenfor en række områder og ud fra en holdning, der er karakteristisk for dele af eksperimentalfilm, den strukturelle film og udvidede film. – Han spillede jazz, men begyndte at male. I happening-perioden arbejdede han bl. a. skulpturelt med at forbinde lyskilder med lydimpulser. Eksperimenterede med datamaskiner og TV og lavede i 1968 en lukket TV-kredsløbs workshop med publikumsdeltagelse. Har lavet drama, hvor datamaskinen involveredes i udarbejdelsen af tekst og instrukser for aktørerne; også datamaskinfilmm. Fra han begyndte at lave film (1966) har han brugt multi-projektion, dels af flere film, dels af film og dias; også dias alene med lydband. Har lavet film-aktioner, dvs. projektion med personopræden.

Fornylig eksperimenter med 3-D-effekt. Han underviser i film og TV i London, og har været et vigtigt led i opbygningen af Londons Film-Coop, hvorfra han præsenterede et program i København i fjor.

Publikums situation

– Mine film er altid lavet med tanker om, hvilken position publikum indtager og kan indtage i forhold til filmen. Publikum bør ikke sættes i forhold til en andens strukturering af verden på en sådan måde, at denne presses ned over dem. Jeg er ikke interesseret i nogen form for propaganda-aktivitet. Men på den anden side er det sandt, at laver jeg en film, handler jeg subjektivt og konstruerer et univers, der er nærmere mig end publikum. Der kan være noget i det univers, som er fælles for dem og mig, og der kan være neutrale aspekter ved filmen, så det ikke gør noget, at det lige er mig, der har lavet den. Men det er meget svært at undgå problemet, at jeg konstruerer et sæt relationer, som de så kommer i forhold til.

I nogle tilfælde har jeg arbejdet med et neutralt billedmateriale, der lige så meget er råmateriale for publikum som for mig. Det er som man kan se det til daglig, newsreelbilleder, TV-optagelser, som jeg end ikke selv har filmet, en art offentlige billeder. Så selv om billederne er valgt subjektivt, bliver de ved deres »omdømme« neutrale. På en måde kunne de være abstrakte, for ved de bevægelser, rytmer og gentagelser jeg har givet dem, refererer de til sig selv og til hinanden, og jo længere filmen løber, jo mere refererer de til sig selv og ikke til noget udenfor filmen. Og mit subjektive arbejde med dette forklares af filmens forløb, den forklarer sig selv. Måden hvorpå man modtager filmen på et begrebs- og sansemæssigt plan – og det vil sige den særlige film-oplevelse, med

dens kontrollerede grænser – er filmens indhold. Men her brydes neutraliteten, fordi billederne for hver især af os påtager sig mening og betydning.

Så jeg er interesseret i at arbejde med selve virkelighedstransformationen. Med filmen opbygges en referenceramme, som man hele tiden kan udvikle forløbet i forhold til. Ofte er det ligesom i tryllekunsten, hvor man ved at tingene er der, når magikeren har gemt den, og han spiller på ens forventninger og bygger nye dimensioner op ved hele tiden at ændre. Vi prøver at forstå, hvilken slags virkelighed vi er involverede i, og hele tiden ændres den og udvides.

Normalfilm og eksperimentalfilm

Da jeg så »Easy Rider« troede jeg, der var en måde undergrundsteknikken kunne bruges på i biograf- eller normalfilm, men jeg fandt hurtigt ud af, at det ikke er tilfældet. Jeg tror ikke jeg har set een normalfilm med almindeligt publikum, der på brugbar måde har været influeret af undergrundsfilm. De har fat i hver sin ende og arbejder ud fra vidt forskellige holdninger.

Hvor meget det end er muligt, stadig at have gode biograffilm, er hele dette film-begreb meget gammeldags. Det gælder især forholdet film – publikum; dens industrielle produktionsform, film-folkenes fremmedgørelse fra filmen og så videre; hele spørgsmålet om illusions-virkelighed, en illusion, der konstrueres af stykker, bestående af teatralisk pose-ret materiale; den måde, distributionen arbejder på; biografernes former og størrelser.

Samtidig er det kedeligt at konstatere, at en del af undergrundsfilmene har bevæget sig henimod biograffilmene, både hvad produktions- og distributionsforhold og forholdet til publikum angår.

Katarsis

Folk går stadig i biografen, for det giver dem de fantasier, der kan give dem katarsis. Jeg tror ikke, normalfilmene kan undslippe i det grundliggende at være et katartisk, propagandistisk medie, med den struktur den har. Med katartisk mener jeg, at den tillader de spændinger man har, at blive løst op i biografen, og når de er løst op, er de ikke længere spændinger, de har fået en symbolsk opløsning.

Narrativ film er at opleve emotionel voldtægt. Jeg har næppe set en narrativ film uden at være drænet for energi. Det er meget pinligt og irriterende, den måde man involveres i historien på: hvordan fyren til slut trædes ned af systemet, lærer at acceptere det og regner det for O.K.

Realisme-virkelighed-lyset.

Jeg tror det mest forvirrende er den realistiske bevægelse i filmen. Den kor-

responderer aldrig med virkeligheden, det er altid konstrueret virkelighed. Det synes altid at være en substitut for virkeligheden, selv for folk som virkelig prøver at lave noget virkeligt, såsom den italienske ny-realisme og cinema verité-bevægelsen.

For mig er den eneste realisme i filmen lyset på lærredet, det er virkeligt. Det lys er faktisk hvad der sker i biografen, og alt der er portrætteret på lærredet er fra en anden tid og et andet sted med egen virkeligheds-konstruktion; folk var der med kameraer og projektører, og hele opstillingen var kompliceret, måske tog det dem en hel dag at opdage, hvad man ser på 10 sekunder. Hvis hele denne situation må skjules, så er det en falsk virkeligheds-konstruktion.

Det der er interessant ved de tidligere Warhol film – f. eks. »Couch« og »Harlot« – er at han tager en virkelighed udefra, og gør opmærksom på, hvorledes filmen falsificerer denne. Warhol laver et ligheds-forhold mellem det, der er optaget, og det der ses.

Jeg er meget knyttet til det eksistentiale problem, at hvad der er her og nu og er virkeligt, er den primære virkelighed i hvilken som helst situation; og enhver bevægelse bortderfra må være meget omhyggelig, for det kan meget nemt blive en splittet og konfus oplevelse.

Liv – fantasi

Bortset fra helt klare mesterværker som Dreyers »Jeanne D'Arc« synes jeg, film der virkelig har liv og humor er interessante. Dansefilm f. eks., men kun de dele, hvor måske Astaire og Ginger Rogers danser, ikke alt det narrative sansens, dansescenerne er blandet op med. Det der kommunikerer, er så levende, og skal man propagandere for noget, er det godt at propagandere for noget glædesfyldt. I den tidligere Hollywood periode findes en bunke liv, hos Mack Sennett f. eks., men deres produktionsform var også helt forskellig fra nu. De lavede en film om dagen, og alle deltog i alt, nærmest som man nu laver *home movies*.

Skulle jeg arbejde indenfor industrien, hvad jeg slet ikke kan med min opfattelse af bl. a. indhold, skulle det være med teknologiens muligheder, fordi det er virkeligt i forhold til mediet. Eller med horror-, science fiction-film og lignende, fordi det tillader en helt og holdent at arbejde med fantasi. Eller måske en ækvivalent til musichall-formen, måske i forbindelse med rock musik, så man kunne bruge abstrakte tekniker i forhold til musikken, en art præ-arrangeret lysshow.

Det andet interessante er at bruge filmen som et politisk redskab, men det er ikke særlig magtfuldt. De fleste politiske film er katartiske, hvilket er anti-revolutionært. Og de ses sjældent, for det er svært at få virkelig radikal politisk propaganda ind i distributionssystemet, der går i modsat retning. Helge Krarup.