DET DANSKE FILMMUSEUM
BIBLIOTHEK

Kosmorama

114
filmtidsskrift
19. årg. maj 73
kr. 8.00

Bernardo Bertolucci
Ken Russell
Hans Kristensen
Alain Tanner
Ken Loach
Valerian Borowczyk

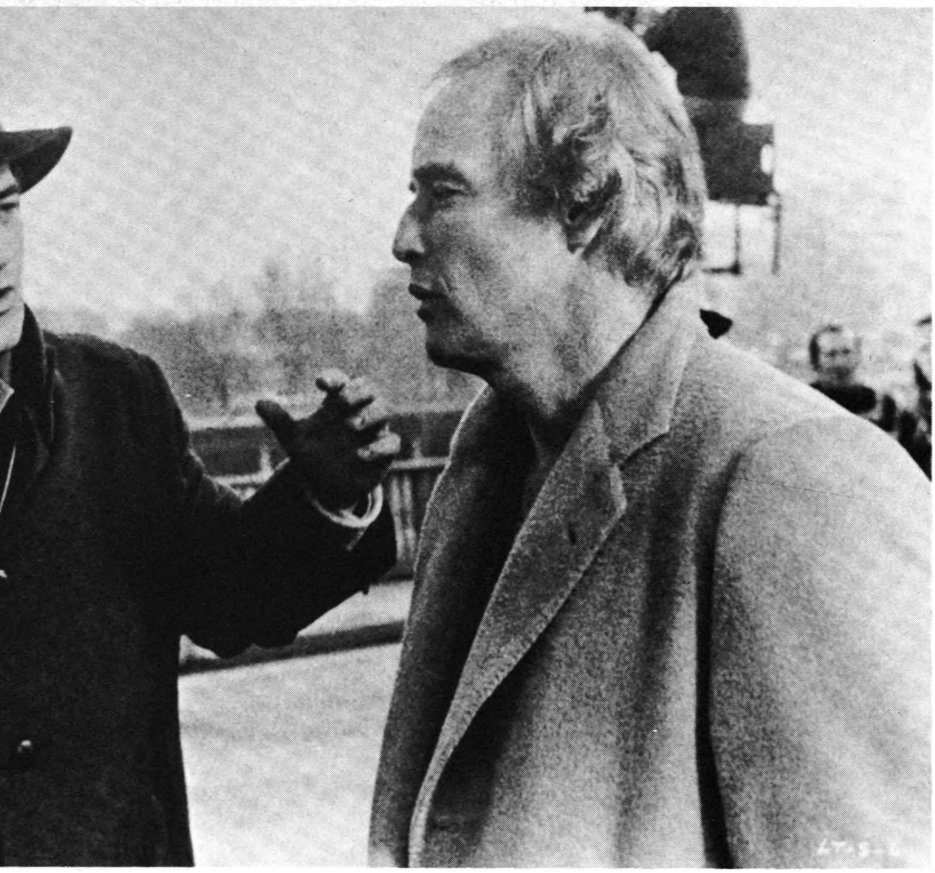
Kosmorama

Søren Kjørup	172	Sidste tango i Paris
Peter Schepelern	176	Ken Russell og billedernes retorik
Poul Malmkjær	185	Drømmen om flugten
Ole Michelsen	187	Interview med Hans Kristensen
Niels Jensen	191	Kosmorama Essay/Den tavse mand og: det onde, det gode og det grusomme
	198	Close-up: Walerian Borowczyk
Tue Steen Müller & Kjell Væring	200	Introduktion til Alain Tanner
Laurent Bonnard	204	Interview med Alain Tanner
Claus Ib Olsen	207	Ken Loach og det politiske magtspil
		Set i TV:
Peter Gottschalck	209	Også dværge er begyndt i det små
Peter Gottschalck	210	Livstegn
Frederik G. Jungersen	211	Dage og nætter i skoven
Ib Lindberg	212	Han stod i røg og damp
		Filmene:
Jørgen Stegelmann	213	Westens vilde drenge
Ib Monty	214	Hjerteknuseren
Jørgen Oldenburg	216	Duellen
Frederik G. Jungersen	217	Ulzana's sidste kamp
	218	Kort sagt
	220	Bøger
	222	Debat
	223	Minikritik

Omslagsfoto: Marlon Brando og Marie Schneider i scene fra Bernardo Bertoluccis »Sidste tango i Paris«.

Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum. 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.



Still/Bernardo Bertolucci og Marlon Brando fotograferet under indspilningen af øjeblikkets mest diskuterede film, »Sidste tango i Paris«.

Forsidebilledet – og bagsiden med – er naturligvis hentet fra Bernardo Bertoluccis »Sidste tango i Paris«. Sådan en film kan jo ikke spises af med et almindeligt billede. Mener mange.

I hvert fald er Bertoluccis film blevet ikke blot et tilløbsstykke (det bliver jo så mange film af ringere kvalitet), men den er, i kraft af sine kunstneriske kvaliteter, og i kraft af sine verbale og visuelle angreb på tabuforestillinger, blevet måske heftigere omdebatteret end nogen anden film.

Begyndelsen kom i USA. »Sidste tango i Paris« blev vist første gang på New York filmfestivalens sidste aften. Det var den 14. oktober 1972, og et par uger senere lagde kritikerdamen Pauline Kael for med en flere sider lang analyse og polemisk lobhudling i »The New Yorker«. Pauline Kael hævdede, at den 14. oktober i filmhistorien måtte blive en dato af samme betydning, som den 29. maj 1913 er det i musikhistorien – den aften da »Le Sacre du Printemps« blev førsteopført.

Derefter fulgte en kort tid, hvor kritikere sadlede op, parate til at indtage varierende positioner. Slutfacit blev en lammende overvægt af ikke blot positive, men regulært rosende anmeldelser. I dette nummer af Kosmorama forsøger Søren Kjørup at dele sol og vind lige, og som det ses af minikritikken er der ikke ubetinget enighed om filmen, undtaget dette, at ingen er villige til at give filmen maksimum stjerner.

Samtidig var der optræk til en rask lille skandale i Italien. Efter kun fire dage i italienske biografer blev filmen standset og erklæret for obskøn og meget andet. Bertolucci måtte i retten for at forsvare sin film (han prøvede bl. a. at forklare, at det er unfair at vurdere en film på enkelte sekvenser, det er helheden, der tæller), og det endte så med frifindelse. Også for Marlon Brando og Marie Schneider, som også (uden dog at være til stede) var under tiltale.

Den nye version af »En amerikaner i Paris« er nu accepteret (også uden navnet på Bertoluccis psykiater på fortekssterne), og den italienske filmskaber er i fuld gang med at skrive manuskript til sin næste film. Foreløbig kaldes projektet simpelthen for »1900«. Det er en historie om et herre-tjener forhold. Derefter håber Bertolucci, at han i USA kan komme til at filme Dashiell Hammetts klassiske gangsterroman »Red Harvest« fra 1929. Spændende.

NÆSTE GANG

April måneds kombination af strejke og lockout har forsinket dette nummer af Kosmorama så meget, at vi har opgivet at udsende et juni-nummer. Dels ville det være svært at indhente forsinkelsen, dels ville nummeret meget nemt kunne tænkes at udkomme midt i ferietiden, og ligesom en film har også et filmtidsskrift brug for publikum.

I stedet bruger vi tiden og kræfterne på at lave et spændende dobbeltnummer, som udkommer medio august. For god ordens skyld gør vi opmærksom på, at det dobbelte gælder både bladets omfang og dets pris, så abonnenterne ikke senere kan sige, at de har betalt for meget i forhold til løskøberne.

August måneds dobbeltnummer vil bl. a. indeholde artikler om Luchino Visconti, Billy Wilder, Irvin Kershner, Erik Balling, Charlie Chaplin, Max Ophüls og Stanley Donen, og der vil selvfølgelig være anmeldelser af nye film i biograferne og TV samt boganmeldelser og nyt om plader med relation til film. God fornøjelse næste gang også.

KOSMORAMA-QUIZ

Meget tyder på, at vores quizekspert er for dygtig – i hvert fald har vi kun fået et svar på opgaven i nr. 113. Og der manglede der besvarelse af et af spørgsmålene. Vi forlænger derfor fristen for indsendelse af løsninger til den 15. juli – og i mellemtiden går vi så i tænkeboksen for at hitte på en anden form for quiz, hvor flere har mulighed for at deltage.

Sidste tango i Paris

Søren Kjørup

Stills/Marie Schneider og Marlon Brando danser den sidste tango. Modsatte side: parrets første møde i den tomme lejlighed, der i tre dage danner rammen om deres samvær.

Det centrale, dels handlingsmæssigt, dels (og især) tematisk motiverede element i Bernardo Bertoluccis »Sidste tango i Paris« er tydeligt nok den tomme eller halvtomme lejlighed i Passy, denne fremragende enkle og dog – ikke mindst som belyst og fotograferet af Vittorio Storaro – enestående stemningsmættede dekoration af Gitt Magrini (der bl. a. har arbejdet med Jacques Demy). Det er lejligheden, der er det primære sted for de to hovedpersoners, den 20-årige franske pige Jeannes og den 45-årige strandede amerikaner Pauls møder, for deres mere eller mindre voldsomme samlejer, og for deres navnløse fortroligheder. Alene ved det oftest varmt orange-brune lys (der dog kan antage en køligere grønlig tone mod slutningen af filmen, og som f. eks. under det ret brutale anale samleje kan blive mere kontrastrigt og generelt mørkere) er scenerne i lejligheden markeret som enestående og centrale i filmen, som på en måde stående udenfor filmens øvrige tid og rum.

Rundt om scenerne i lejligheden grupperer sig da scener, hvor de to hver for sig har navne og tager del i forskellige typer af borgerlig virkelighed. Paul har sit hotel, hvor han har levet med sin givetvis meget almindelige og dog meget enigmatiske franske kone, der kort før filmens start har begået selvmord. Her konfronteres han gennem svigermoderen med den respektable, provinsielle småborgerlighed og gennem gæsterne med det gammeldags, eksistentialistisk bohême-agtige, nu næsten proletariserede småborgerskab. Jeanne har en fastere forankring i det højere – militære – borgerskab (med stor moderne lejlighed i byen og stort hus lige udenfor), og hun er nu – udover til moderen – knyttet til Tom, en fyr på hendes egen alder, en ung forvirret filminstruktør fra den moderne borgerlige bohême.

Der er altså en vis ligevægt i forskelligheden mellem de to, en ligevægt der på sin vis er en (for dem selv ubevidst) forudsætning for deres navnløse møder i lejligheden. Og det er da også netop da ligevægten forstyrres, da Jeanne inviterer Tom op i lejligheden (som han naturligvis ikke kan lide), og – især – da Paul trænger ind i Jeannes højborgerlige hjem og iører sig den afdøde faders militærkasket, at katastrofen indtræffer: Jeanne skyder Paul ned med den pistol, som faderen havde lært hende at betjene.

Denne symmetri i opstillingen kunne få det til at lyde som om der også er samme vægt i belysningen af de to figurer, men dette er langt fra tilfældet. Samtidig med at Jeanne på sin vis er den vi får mest at vide om – alene fordi vi følger optagelserne af en film om hende – er hun også den, der er mest overfladisk behandlet. Dette skyldes naturligvis først og fremmest den noget kedsommelige filmoptagelseshistorie, hun er presset ind i. Man kan se hele denne historie som Bertoluccis opgør med noget af sin egen fortid som filmfan og nouvelle vague-epigon – men et mere effektivt opgør hermed havde unægteligt været helt at udelade denne historie, at bruge en mindre capriciøs musik filmen igennem, og at holde sig fra alle de lidet spændende hentydninger, som hele filmen (også Pauls dele af den) er fuld af (til Carné's »Hotel du Nord«, Vigos »L'Atalante«, Demys »Pigen med paraplyerne«, Buñuel – moderen, der tager faderens støvler med sig, fordi de giver hende »en sær gysen« – Godard, Truffaut, Chabrol – og sikkert til adskillige andre). Og så kan man naturligvis i denne forbindelse ikke komme uden om, at nok er Jean-Pierre Léaud blevet udstyret med en tåbelig rolle som den filmbegejstrede og umodne Tom, men han forsvarer den nu også skrækkeligt. Maria Schneider som

Jeanne, derimod, er ganske fortrinlig (hun kommer egentlig kun rigtig til kort i slutbilledet), selv om hun dog slet ikke er på højde med Marlon Brando som Paul.

Allerede i et interview med Stig Björkman i »Chaplin 67« (1966) tilsluttede Bertolucci sig Rossellinis »prøv aldrig at give skuespilleren træk fra den person, han skal spille, prøv hellere at give personen træk fra skuespilleren« – og han tilføjede: »Dette er meget vigtigt for den slags film, jeg nu vil til at lave. Og i dette gemmer sig også meget af den amerikanske films hemmelighed.« Jeg skal love for, at han har efterlevet denne maksime i »Sidste tango i Paris«, med Maria Schneider, formodentlig (i en rolle, der oprindeligt var tiltænkt Dominique Sanda!), men jo især med Marlon Brando (i en rolle oprindeligt skrevet til Jean-Louis Trintignant!). Brando's Actors' Studio-baggrund har naturligvis altid givet hans figurer en særlig gennemlevet, lettere maniereret fascination, men her fornemmes det som om manererne slet og ret er blevet second nature, og kun få steder bemærker man, at Brando overhovedet spiller (nemlig hvor replikker en sjælden gang kikser for ham, som f. eks. ved udbruddet om »No names!« i begyndelsen). Og højdepunktet af intensitet nås i den helt medrivende skildring af et par barndomserindringer (efter sigende Brandos egne, men det turde være mindre væsentligt), en scene, hvor Brandos fortælling, stemmen, rytmen i ordene og Storaros fine beskæring og især helt vanvittigt præcise og raffinerede lys (med en helt horisontal projektør nede ved gulvet, der skaber de spændende skygger af mundharmonikaens registerknap og Brandos arm) altsammen går op i en højere enhed.

Det vil naturligvis ikke være korrekt at hævde, at vi ikke får nogen kontante oplysninger om denne Paul overhovedet, og ejheller at vi får langt mindre at vide om ham end om Jeanne. Faktisk lægger filmen ret hurtigt en lang række oplysninger frem. Der er alle de direkte oplysninger, vi får på den forbavsende Ibsen'ske måde gennem stuepigens referat af hvad politiet har fortalt hende om ham: amerikaner fra en lille landlig midwestern by, bokser, skuespiller, journalist i Østen, nu på femte år i Paris, gift med denne hotelværtinde, der altså nu har taget livet af sig. Og der er alle de mindre konkrete oplysninger, der ligger i hans stadige kredsen i handling og (især) ord om ækelhed, fornedrelse, ensomhed og død. Men overfor alle disse oplysninger står Pauls figur på en gang lige gådefuld og dog gennemlyst i sig selv – og det virker ikke plausibelt, at man skulle søge personen nærmere forklaret gennem en freudiansk tolkning af de ting, han siger og gør. De helt oplagte freudianske hentydninger forekommer ikke umiddelbart som mere indbydende analyseemner end de mange lige så oplagte hentydninger til andre film. Men oplagte er de skam; tænk blot på historien om at Pauls far tvang ham til at gå til stævnemøde med lort på fødderne og forbindelsen herfra til analerotikken, eller på forbindelsen fra analerotikken over rotten og tanken om, at »man må bore sig helt ind i røven på døden« for at blive befriet for ensomheden, tilbage til Freuds tvangsneurotiske patient »Rottemennesket«.

Men Pauls figur forekommer på en gang gådefuld og gennemlyst, uafhængigt af hvad vi får at vide om den, alene ved Marlon Brandos stærke udstråling i billederne, hans tunge, desillusionerede sindighed, hans pludselige voldsomme udbrud, hans gråd, hans stemme, de fine skift mellem amerikansk og fransk eller mellem humor og alvor. Han er en person i opløsning – som de to personer på Francis Bacons malerier, der ledsager forteksterne – men samtidig en person, der synes at have fundet et ståsted, som gennem hustruens bestialske, men effektive selvmord (»med en barberkniv til 35 cents,« som Paul siger) har set døden i øjnene, har vovet at stille sig selv nogle af de spørgsmål om sit liv, som han tilsyneladende ellers er veget tilbage for (konkretiseret i spørgsmålet om forholdet til konen og konens forhold til elskeren), og som nu tilsyneladende er på vej til at finde en vis ro hinsides fornedrelsen og døden.

For dette er netop en af de ting, filmen også handler om: at finde et ståsted, at blive »voksen«. Paul er trods alt så meget voksen, at han og Jeanne i lejligheden kan tillade sig at lege børn – Den lille Rødhætte – mens Tom er så lidt voksen, så legende hele tiden, at han og Jeanne må spørge sig selv, hvad det egentlig er at være voksen, hvordan de voksne egentlig gør, for at kunne lege voksne.

Jeanne kan ikke bruge det individualismens og fornedrelsens ståsted, som Paul kan tilbyde hende, i hvert fald ikke, da det viser sig, at Paul har lige så hårdt brug for hende, som hun for ham, altså at han ikke var den voksne, det vil sige (med Toms ord) den »rolige, alvorlige, logiske, fornuftige« person, der »tager sig af alle problemer«, som hun måske havde troet. Hun kan ikke magte den frigørelse, der trods alt ligger i den borgerlige individualisme, og trækker sig i stedet tilbage, ind i den borgerlighedens sikkerhed, som ægteskabet med Tom trods alt kan give.

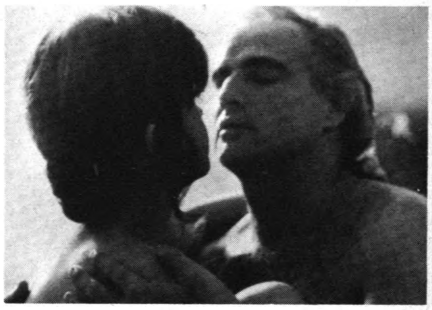
Her – i filmens forløb og i denne tematiske udredning – kommer da filmens andet helt centrale handlingsmæssigt og (især) tematisk motiverede element ind, scenen i dansehallen, fremhævet af filmens titel, men også ved måden, hvorpå kameraet omhyggeligt skildrer de dansende, skildrer tangoen (denne »ritus«, som Paul påpeger), så den udvider sig til et centralt sindbillede i filmen. Tangoen

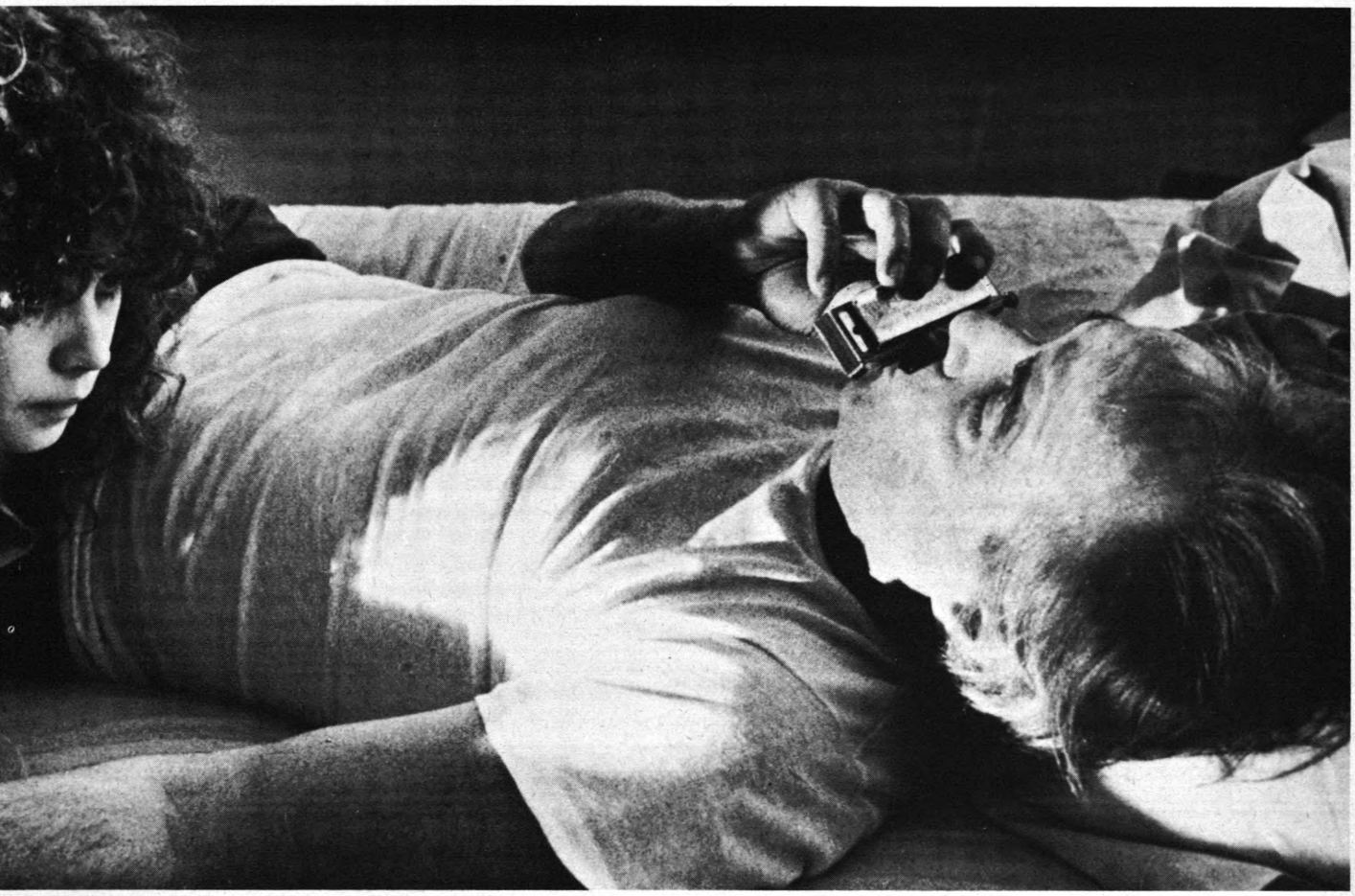
Stills/Marlon Brando og Marie Schneider i to afslappede scener i »Sidste tango i Paris«.

bliver et symbol for borgerlighedens faste mønstre, dens klare, ikke helt lette, men til gengæld ubetvivlelige og på sin vis hjælpsomme regler, som netop sættes i relief af Pauls og Jeannes fjollerier på dansegulvet og aborterede forsøg på at sprænge borgerlighedens regler i livet: uden regler er det ikke så let at finde ud af hvordan man skal forholde sig. Men samtidig med, at der insisteres på reglerne og stivheden i den borgerlige tango, insisteres der også på dens paradox: netop de regler, der tillader de dansende – eller levende – personer at gennemgå komplicerede bevægelser og handlinger sammen, lader aldrig de samme dansende – eller levende – personer mødes som mennesker, men fjerner dem, trods den perfekt arbejdende kropslige nærhed, bestandig fra hinanden; kamera og klipning udpeger gang på gang for os, hvordan de perfekt fungerende par hele tiden er karakteriseret ved blikke i forskellige retninger, hoveder der vendes taktfast væk fra hinanden, fødder og ben, der peger mod forskellige verdenshjørner – eller undertiden mod hinanden som spidse pile.

»Sidste tango i Paris« er langt fra nogen fuldkommen film. Dens mange forskellige elementer og afsnit stritter ud i forskellige retninger, i stil, indhold, kvalitet, modenhed. Tilsyneladende har Bertolucci villet en forfærdelig masse vidt forskellige, og ikke helt afklarede ting med denne film. Men inde i virvarret skjuler sig en ret klart afgrænset historie om Marlon Brandos Paul, som man ikke uden videre kan ryste af sig, hverken som fortælling om et menneske eller som påtrængende visuelt udtryk. Eller måske rettere som foreningen af disse to ting, for Storaros lys, objektiver og hele tiden bevægelige kamera, der ligesom forsigtigt med fingerspidserne afsøger ansigter, kroppe, genstande og rum, synes at smelte helt sammen med Brandos præstation. »Sidste tango i Paris« vil være en film, som man må se mange gange og som man ikke vil kunne glemme foreløbig.

■ **SIDSTE TANGO I PARIS**
L'ultimo tango a Parigi/Le dernier tango à Paris. **Eng. titel:** Last Tango in Paris. Italien/Frankrig 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** PEA Produzioni Europee Associate (Rom)/Les Productions Artistes Associes (Paris). **P:** Alberto Grimaldi. **P-leder:** Mario Di Biase, Gerard Grosnier. **I-leder:** Francis Peltier, Yves Marin. **Instr:** Bernardo Bertolucci. **Instr-ass:** Fernand Moszkowics, Jean David Lefebvre. **Manus:** Bernardo Bertolucci, Franco Arcalli. **Fransk dialog:** Adapteret af Agnes Varda. **Foto:** Vittorio Storaro. **Kamera:** Enrico Umetelli/**Ass:** Luigi Bernardini, Mauro Marchetti. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Franco Arcalli. **P-tegn:** Ferdinando Scarfiotti/**Ass:** Albert Rajau. **Dekor:** Maria Paola Maino, Philippe Turlure. **Rekvis:** Marcel Laude. **Kost:** Genevieve Tonnellier garderobe), Gitt Magrini (design). **Komp/Tenorsax-solist:** Gato Barbieri. **Dir/Arr:** Oliver Nelson. **Supplerende musik:** 2. sats af Mozarts »Sinfonia Concertante« for violin og bratsch. **Tone:** Antoine Bonfanti. **Makeup:** Maud Begon, Philip Rhodes (for: Marlon Brando). **Frisurer:** Jole Cecchini. **Medv:** Marlon Brando (Paul), Maria Schneider (Jeanne), Darling Legitimus (Portnerske), Jean-Pierre Léaud (Tom), Catherine Sola (TV-scriptgirl), Mauro Marchetti (TV-fotograf), Dan Diament (TV-lydmand), Peter Schommer (TV-fotografassistent), Catherine Allegret (Catherine), Marie-Helene Breillat (Monique), Catherine Breillat (Mouchette), Stephania Kosiak (Lille flyttemand), Gerard Lepennec (Stor flyttemand), Maria Michi (Rosas mor), Luce Marquand (Olympia), Veronica Lazare (Rosa), Michel Delahaye (Bibelsælger), Laura Betti (Miss Blandish), Massimo Girotti (Marcel), Giovanna Galetti (Prostitueret), Armand Ablanalp (Hendes kunde), Gitt Magrini (Jeannes mor), Jean Luc Bideau (Kaptajn), Rachel Kesterber (Christine), Mimi Pinson (Chefdommer i tango-juryen), Ramon Mendizabal (Orkesterlederen). **Længde:** 126 min. **Cencur:** Ingen. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 16.4.73.





Ken Russell

og billedernes retorik

Peter Schepelern

Ken Russell har i løbet af fire år placeret sig som engelsk films eneste instruktør af internationalt format. Han har meget målbevidst skabt sig et perfekt kunstnerimage: han er den geniale, fænomenale, grænseflyttende, tyrannisk blide, naivt storslåede renæssance-kunstner, der gerne kaldes vidunderbarn og enfant terrible. Han har vist et ubestrideligt talent for publicity, forstår at skabe overfladiske sensationer omkring sine film: »The Devils«, (»Djævlene«), gik f. eks. vidt i sine skildringer af vold og sex, hvilket forårsagede megen foromtale og censurproblemer; f. eks. bortklippedes indstillinger hvor der sås kønshår, og der var så mange, at »the hairs were strewn all over the studio«. Russell kan også finde eller skabe stjerner: Glenda Jackson – som fik en Oscar for »Women in Love« (»Når kvinder elsker«), men til Russells fortrydelse ikke kom med »a word of thanks. Oh, no, she did it all by herself« – og Twiggy som han selv anser for »the greatest thing to hit the screen since Marilyn Monroe«. Og han kan også levere en lille skandale-happening, som da han for åben TV-skærm daskede kritikeren Alexander Walker i hovedet med en avis. Endelig har Russells film – trods ofte ublid kritiker-medfart – fået publikumssucces. Russell nyder tydeligvis sin kunstnerrolle; han søger at leve op til den traditionelle forestilling om kunstneren som en utålelig, fascinerende, gigantisk person, hvis visioner sprænger det bornerte borgerskabs bevidsthedsrammer; han ser sig selv som en vild messias der råber sine utilstedelige sandheder ud fra borgerskabets egne monumenter og til dets hemmelige fryd. Hvis det er rigtigt, som det er blevet hævdet, at Wagner er musikkens Puccini, så må Ken Russell være filmens Orson Welles.

Russell begyndte som TV-instruktør i 1959 og lavede i løbet af 10 år over 40 film for BBC, hovedsagelig kunstnerportrætter, ofte i en fiktionsagtig stil, bl. a. om digteren John Betjeman, danserinden Isadore Duncan og en lang række komponister: Prokofief, Elgar, Bartok, Delius, Richard Strauss. Hans første biograf-spillefilm var »French Dressing« fra 1963, der – sammen med »Diary of a Nobody« fra 1964, en televisering (TV-filmatisering) af den engelske humorist-klassiker af George & Weedon Grossmith – er Russells eneste forsøg i komedie-genren. Debutfilmen handler om forsøget på at banke et engelsk badested op til internationalt niveau trods regnvejret, og Russell mener selv, at filmen rummede »a weird, strange atmosphere«. Hans anden film, »Billion Dollar Brain« (»Milliard Dollar Hjernen«), nr. tre i serien om Len Deightons agent, forblev lige så uobserveret som den første. Hans gennembrud kom i 1969 med D. H. Lawrence-filmatiseringen »Women in Love«; derefter har han i løbet af tre år lavet »The Music Lovers« (»Tchaikovsky«) om den russiske komponists liv og kunst, »The Devils« om hekseprocessen i 1634 mod præsten Urban Grandier, »The Boy Friend« (»Boy Friend«) om Sandy Wilsons musical i 20'er-miljø foran og bag kulisserne og »Savage Messiah« (»Livets Galskab«) om den franske billedhugger Henri Gaudier-Brzeska.

Russell kaldes ofte en provokatør, men det er værd at bemærke, at hans film ikke provokerer så meget ved deres ideer, deres synspunkter, som ved deres billeder, den ekstravagante, morbidt-sensuelle billedfantasi, en blanding af Rubens, Bosch og moderne franske tegneserier. For Russell har måske ikke så meget at sige sin samtid, men han har ét og andet at vise den. Russell formulerer ikke et intellektuelt budskab i ord (som f. eks. Bergman), hans film er undertiden helt tegneserie-agtige billedrækker, fyldt – overfyldt – med betydninger, syner, visioner. Hans bestræbelser går i modsat retning af f. eks. Godards. Godards seneste film viser ham mere og mere optaget af at stilisere filmsproget ned til en række sproglignende og ordagtige enkeltbilleder, billeder som mere og mere er blevet berøvet deres betydning. Hos Russell er billederne kompakte af betydninger. Hans film er billedernes retorik. De beruser sig i scenerier, billederne rummer de store dekorationsopbygninger, de groteske syner, de luksuøse overflødighedsanretninger, dekadente og flamboyante visioner. Montagen er hos Russell den effektfulde overgang mellem indstillingerne, associativ som når der i »Women in Love« klippes fra det druknede elskerpar til det levende i samme stilling. Russell viser tingene. Andre instruktører har udforsket antydningens muligheder, den montage-teknik som undgår at vise ting og handlingsforløb direkte. Russell fortæller mere direkte end nogen anden moderne instruktør. Hvor en Peckinpah bestandigt distancerer (eller prøver at distancere) sig fra de voldsomme og voldelige begivenheder, han så fascineret fremviser, ved at anvende poetiserende slow motion og demonstrativ, illusions-stødende montage, redegør Russell altid for sin handlingsgang på den mest direkte og ligefremme måde.

Hans synsvinkler, hans kamerabevægelser, hans klipning er valgt af en nysgerrig, undertiden ublufærdigt observerende fortæller, som intet ønsker at hemmeligholde for sit publikum. De voldsomme scener mellem Tjajkofskij og hans kone Nina, sekvensen i sovevognen hvor Glenda Jackson nøgen vrider sig i ekstase på gulvet og det porcelænsknusende slagsmål i dagligstuen, samlejerne i »Women in Love«, pestdøden, torturen, båldøden i »The Devils« er alt sammen vist med den samme nyfigne forundring og fascination. Russells æstetik ligger ikke i sam-

mensætningen af indstillingerne til en helhed, montagen er en effekt der skaber en musikalsk rytme (»If I could compose I wouldn't make films«): i »The Music Lovers« klippes der synkront med musikken under koncerten, hvor Ninas fantasi om officerens opvartning krydsklippes i musikkens tempo med virkelighedsplanet, hvor hun sidder i koncertsalen. Eller montagen benyttes til voldsomme nærbilleder (»working in TV has made me partial to big close-ups and I still use them often in motion pictures«), men især er hans klipning baseret på den chokerende kontrast. Hans montage er altså ikke eisensteinsk (undtagen måske i slutningen af »Billion Dollar Brain«, hvor skurkenes død under isen genkalder tyskernes endeligt i »Aleksander Nevskij«). Den tidlige Eisenstein (som den sene Godard) benytter montagen som et sprogligt fænomen, som medium for en dialektisk proces. Men Russell realiserer mærkelig nok i sin stil en anden oprindelig eisensteinsk idé: attraktionsmontagen. Han benytter nemlig netop »elementer som kan verificeres og matematisk kalkuleres til at fremkalde visse emotionelle chok«, som det hedder i »The Film Sense«. Russells billedstil er en kæde af visuelle chok: det bratte klip til kraniet, fra hvis øjenhuler myriader af maddiker drysser ud, nærbilledet af den kulsorte, forkullede knogle som smides på det kridhvide flisegulv foran Søster Jeanne (»The Devils«), ligene af det druknede elskerpar i mudderet (»Women in Love«), golfkuglen som holdes af tre kvinder og slås ud imod tilskueren af en gigantisk kølle, og den pludselige overgang fra tredieklasses matiné-forestilling til kongelig gallapremiere (»The Boy Friend«), moderens grufulde død – den kolerasyge nedsænkes nøgen i kogende vand – som også bliver Tjajkofskijs egen død (»The Music Lovers«) er eksempler på Russells chokerende »attraktioner«, som svarer godt til Eisensteins oprindelige idé om at hente inspiration i Grand Guignol-teatrets teknik.

Russell falder aldrig – som så mange andre instruktører – for fristelsen til at vælge den *smagfulde* løsning: i skildringen f. eks. af nonnernes orgier og exorcist-ritualerne i »The Devils« overlades intet til tilskuerens fantasi. Russell har en – sikkert ikke ubegrundet – tillid til, at han er i stand til at vise mere end tilskueren er i stand til at forestille sig i sin vildeste fantasi. Russell benytter billedet, dekorationen, belysningen, personopstillingen til karakteristik af personerne mere end dialogen. Grandier i »The Devils« karakteriseres mere gennem sit cylinderformede rum med klassiske, voluptuøse skulpturer og vindeltrappe end gennem sine replikker, og hans modstander, Laubardemont, er mere en djævel i kraft af ildskæret og den rødlige røg der pulser bag ved ham efter at han har torteret Grandier og raseret hans hus, end i kraft af selve disse handlinger. Russell lader det fortællende forløb springe fra tableau til tableau af storslået og grotesk komposition: Richelieus besøg i Jesuiter-biblioteket med de ti meter høje, automatiske døre; Laubardemonts planlægning af Grandiers forfølgelse og forhøret af hans tidligere veninde der præsenteres nøgen, grotesk sminket, mellem to bøddelagtige skikkelser i et cirkulært rum, belyst nedefra gennem det perforerede gulv. Det er samme opulente billedfantasi som uændret fortsætter i »The Boy Friend«s Busby Berkeley-pasticher og i Tjajkofskij-filmens romantiske excesser. Der er det umådeholdne, begejstringen for at tumle med hele det store maskineri og det barnlige (både tilstræbt: i eventyr-sekvensen i »The Boy Friend«, og utilstræbt: i »The Music Lovers«, hvor de gentagne tre akkorder i begyndelsen af Klaverkoncerten symboliserer de tre kvinder i komponistens liv!)

»There seems to be a general distrust of freely expressed emotion these days – a feeling that there's a virtue in understatement. I don't believe that«, siger Russell. Og det er nok denne uomsvøbte præsentationsform med dens frastødende tabubilleder (Grandiers mishandlede ben under torturen, hans brændende og gradvist forkullede ansigt) som er den væsentligste årsag til den kritik, Russells film – især »The Devils« som den mest umådeholdne af dem – er blevet udsat for. »The Devils«, der blev forbudt i Sverige (senere dog tilladt), affødte en hed diskussion. Et læserbrev i »Chaplin« talte – typisk – om »pervers spekulation«, og her i »Kosmorama« kaldte Chr. Braad Thomsen – i en anmeldelse af filmens torturscener – Russell for »en filminstruktør med fascistiske tilbøjeligheder«. Braad Thomsen mente, at »Ken Russell udpensler manuskriptets lidelses- og torturscener med en skrækblandet nydelse, der synes nært beslægtet med den nydelse, der lægges for dagen af pater Grandiers' bødler«.

Spørgsmålet fascisme/ikke-fascisme er jo et meget anvendt vurderingskriterium for den moderigtige, ideologisk årvågne kritik. Mekanismen bag karakteristikken synes i dette tilfælde at være: Hitler var fascist, og Hitlers håndlangere nød vistnok at udsætte mennesker for tortur. Og når Russell også nyder tortur, må han jo også være fascist. Og hvoraf slutter man så, at Russell nyder den sadistiske vold, Grandier udsættes for? Han viser den i nærbillede! Det er vist i en sådan sammenhæng, at den samvittighedsfulde filmkritiker anfører det nedslidte, men stadig obligatoriske citat (tillagt Godard) om, at »enhver kamerabevægelse er et spørgsmål om moral«. Vi har nemlig at gøre med en konvention, som hævder, at afstandstagen i overført forstand nødvendigvis skal følges med afstandtagen i fysisk forstand. Russell bør tage afstand fra det, han viser, ved i det mindste at vise det på lang afstand. Det er en æstetisk effekt som bl. a. blev brugt af Olivier i »Hamlet«, hvor kameraet »forfærdet« (frastødt!) trækker sig bort fra kongen der aftaler nedrige ting med Laertes. Men at det har været brugt på denne måde, berettiger næppe til at opstille en normativ lov om, at nærbilledet nødvendigvis er udtryk for instruktørens indforståelse og totalbilledet for hans afstandtagen. Hos Russell er de horrible billeder i overensstemmelse med filmbilledets dokumenterende karakter. Russell tror ikke på underdrivelsen, for ham er billedet en dokumentation, en fastholdelse af fakta. Det giver ofte hans film et ekshibitionistisk præg; men det er ikke spekulation og løgnagtighed at vise tingene.

Russells film handler – ligesom Orson Welles' – om undtagelsestilfældene, om bizarre, egocentriske personligheder, hvis liv former sig som en kæde af voldsomme, urolige optrin. Personernes konflikt er baseret på det, som beskrives i et digt af Yeats: »The intellect of man is forced to choose/Perfection of the life, or of the work«. Filmenes hovedpersoner er – eller bliver – idealister der søger perfektionisme, idealitet, i liv eller kunst. I »Women in Love« prøver Birkin (D. H. Lawrence's selvportræt i romanen) at dele sin kærlighed ligeligt mellem kønnene: »We are mentally, spiritually intimate, therefore we should be more or less physically intimate too – it is more whole« siger han til vennen Gerald i scenen, hvor de to mænd nøgne udkæmper en brydekamp. Det er ikke ment som et homoseksuelt forslag, men som et ønske om en ideel fysisk kontakt; det mislykkes imidlertid. I filmens slutning sidder

Stills/Scott Antony og Dorothy Tutin i »Livets galskab«. Nedenunder: Oliver Reed som præsten Grandier slæbes til bålet i »Djævlene«.

Birkin sammen med sin kone: »Having you, I can live all my life without anybody else, any other sheer intimacy. But to make it complete, really happy, I wanted eternal union with a man too: another kind of love« – »I don't believe it, it's an obstinacy, a theory, a perversity. You can't have two kinds of love. Why should you!« indvender konen. »It seems as if I can't, yet I wanted it« – »You can't have it, because it's false, impossible« – »I don't believe that«. Det er nøglereplikkerne i den lange dramatiske beretning om vennerne Birkin og Gerald og deres forhold til søstrene Ursula og Gudrun. Birkin er den typiske Russell-figur (omend filmen er en ret nøje adaption af Lawrence' roman). Han er en stræber, der søger efter den ideelle tilstand og ikke vil affinde sig med, at det han søger er umuligt. Grandier, Loudun-præsten i »The Devils«, lever et tomt, verdsligt liv, han føler sig fortabt, men også han søger efter idealiteten, omend denne søgen går via en, efter omgivelsernes mening, umådeholden erotisk aktivitet. Han belærer sin elskerinde om, at midt i tøjet der smides på gulvet, de tilsølede lagener, gramseriet »remember, there is some love«, og da hans kollega, den magre pater Mignon, bebrejder ham, at han også gør byens *pæne* piger gravide, forsvarer han sig: »I have a great need to be united with God«. At hore sig til en forening med Gud er jo en helt D. H. Lawrence'sk tanke. Grandier når frem til idealitetens tilstand, da han bestiger bålet. Hans (mislykkede) kamp for Louduns frihed og for sit personlige livs mening går op i en højere enhed, (foruden at begge dele går op i røg). Den politiske tematik – eneren mod samfundet, religionshysteriet som politisk magtmiddel – rummes også i »The Devils«. Russell selv, der er konverteret katolik, kalder den »a religious film. It's about a sinner, an ordinary man in the street who becomes a saint. He suddenly finds reserves of strength from his faith, which was wavering. Against his will he becomes a near saint. And it's about redemption«. Selv i agentfilmen »Billion Dollar Brain« er der en russell'sk idealist, der forsøger det umulige, omend det er en dæmonisk idealist, nemlig ny-fascisten General Midwinter som – i overensstemmelse med genrens krav – prøver at tilkæmpe sig verdensherredømmet; han får ikke realiseret sig selv, hvis hans inderste ønske da ikke i virkeligheden er selvdestruktionen, for isen brister under ham, hans hær og tanks i en kaotisk destruktionssekvens frit efter »Aleksander Nevskij«. I »The Music Lovers« søger komponisten den ideelle kærlighed, repræsenteret af hans velynder Fru von Meck; deres åndelige forbindelse (de korresponderer kun) er muligheden for at forbinde den menneskelige perfektion med den kunstneriske. Men hans stræben efter idealiteten gennem kunsten (som Fru von Meck nærmest er en personification af) strander på driftslivet: hans forsøg med den heteroseksuelle kærlighed lammer momentant hans skaberevne, og det er hans homoseksuelle kærlighed der – i Grev Chiluvskis skikkelse – ødelægger hans forhold til Fru von Meck (én af Russells friheder over for Tjajkofskijs biografi). I »The Music Lovers« som i »The Boy Friend« er det kunsten som er idealiteten. I »The Boy Friend« er det kun de *bedste* kunstnere som »befries« fra det prosaiske teater, en model på det trivielle konkurrencesamfund. Kunsten forløser, idealiteten udfrier. De Thrill, filminstruktøren som overværer forestillingen »The Boy Friend« for at finde emner til sin film, er kunsten inkarneret som menneskegud, og han tilbyder kun de bedste kunstnere, de der har stræbt sandt og ideelt, at komme med sig til kunstens elysium (*in casu* Hollywood). Men Polly (som er kommet i »mester-klassen«) bruger sin ideelle status til at søge »perfection of the life«. Sammen med Tony går hun op fra teatergyden, og de forsvinder i mængden på det befærdede strøg. De går ud for sammen at finde »a room in Bloomsbury«.

Russells nye film, »Savage Messiah« (»Livets Galskab«), fortsætter for så vidt hvor den foregående slap: to kunstnere – omend mindre glamurøse end Polly og Tony – gennemlever den fattige kunstners »romantiske« tilværelse i Londons slum, men nu er det mere tvivlsomt om – som der synges i »The Boy Friend« – »I could be happy with you, if you could be happy with me«.

»Savage Messiah« er en biografisk film som »The Music Lovers« og »The Devils« (og snesevis af TV-filmene) og en periodefilm som alle filmene siden »Women in Love«. Den foregår i tiden 1910–15 i Paris og London og fortæller om billedhuggeren Henri Gaudier-Brzeska, som tog navnet Brzeska fra sin platoniske veninde Sophie, en polsk forfatterinde som aldrig fik noget udgivet og levede på sultegrænsen i Paris, da Gaudier traf hende. Filmen fortæller deres bizarre kærlighedshistorie med udgangspunkt i H. S. Edes biografi der hovedsageligt består af Gaudiers breve. Filmen er fortalt i den typiske russellske stil, omend den er betydeligt mere afdæmpet end vanligt; den betegner i visse afsnit en tilbagevenden til TV-portrætternes intime form. Den benytter den musikalske klipning: der krydsklippes taktfast mellem Gaudier der hamrer og Sophie der prøver at få ham i tale; der er den spændingsladede montage: krydsklipning mellem Gaudier der med nervepirrende langsomhed samler blomsterne op på jernbanesporet og toget der nærmer sig; der er de effektfulde »attraktioner«, syns-chokene: den pludselige indstilling af den splitternøgne officersdatter der spankulerer rundt mellem søjlerne i Papas palæ; der er de voldsomme, tumultagtige optrin som scenen, hvor Gaudier lader som om han hamrer hul i sit øre og scenen, hvor officersdatteren med det rammende navn Gosh prøver at forføre Gaudier bag et skærmbrædt mens Sophie, med propper i ørene, skrubber gulv, en situation der også er beskrevet hos Ede. Der er de ekscentriske miljøer og pittoreske personager: kredsen omkring kabaret'en The Vortex (hvor den litterære retning vorticismen blev dannet) er samme slags dekadente og groteske personer som Russell også finder i tyroler-hotellet i »Women in Love«, i det kunstnydende aristokrati i »The Music Lovers«, i Louduns borger- og præsteskab i »The Devils« og i »The Boy Friend«s frenetiske teatermiljø.

Men først og fremmest rummer »Savage Messiah« den kunstner- og idealitets-tematik, som udgør den tematiske linie i Russells produktion. Forholdet mellem den tyveårige Gaudier, indbegrebet af en impulsiv boheme der handler netop så foragteligt og udfordrende som borgerskabet forventer det af en fattig kunstner, og den fyrreårige Sophie, som elsker ham med en aggressiv og bitter kærlighed, som hun ikke tillader at forblive andet end platonisk (»How often do I have to say that I don't like sex?!«), er en variation af Tjajkofskijs forhold til Fru von Meck. For Gerald og Birkin, Tjajkofskij og Grandier er seksualteten et forsøg som mislykkes. Gerald begår selvmord, Birkin resignerer, Tjajkofskij søger tilflugt i kunsten, Grandier i religionen. Kun i »The Boy Friend« får de elskende hinanden problemfrit, og her lægger skuespiller Tony først mærke til instruktørassistent Polly, da hun træder ind i primadonnaens rolle: kunsten lukker hans øjne op. Også for Gaudier og Sophie er seksualiteten problemet: han er ung, hun er gammel, hun vil ikke lade deres kærlighed være andet end et kærligt søskendeforhold –

»Vi bader os i lyset fra hinandens sjæle« – omend med incestuøse undertoner, ligesom Tjajkofskijs forhold til søsteren. Henri kan kanalisere drifterne i sin kunst, mens Sophie langsomt nedbrydes. Russell har endda udeladt den logiske – og autentiske – afslutning på hendes historie: døden på sindssygeanstalten (»I think I'll leave out the madhouse. I can read the reviews already« sagde han, mens filmen var på projektstadiet). Han havde allerede benyttet vanvids-finalen i »The Music Lovers«, hvor hustruen ender i et Bedlam lige fra Hogarth.

Filmen viser som sagt en mere behersket Russell, og i sine bedste scener kommer den tæt på personerne; den er et psykologisk kammerspil i stil med »Women in Love« og Russell har holdt sine showmanship-tilbøjeligheder i baggrunden. Men Gaudiers skikkelse, der tydeligt er tænkt som sidestykke til alle de tidligere bigger-than-life-helte i Russells film (inklusive Michael Caines tough'e agent i »Billion Dollar Brain«), bliver aldrig en rigtig overbevisende figur. Da man til sidst i filmen ser udstillingen af de rigtige Gaudier-Brzeska-skulpturer, har man svært ved at tro, at de stammer fra den person, vi har set. Han virker som helhed mere fjoget end genial. Den spændende person er Sophie Brzeska, måske på grund af Dorothy Tutins fascinerende spil; hun modarbejder således i nogen grad balancen, for så vidt som drejebogen først og fremmest fortæller hans historie. Gaudier er fremstillet som en mere konventionel kunstnerisk himmelstormer, der springer op på statuerne i parken og forkynder for folket, at »kunst er kun held kombineret med slavearbejde, kunst er snavs, kunst er sex og kunst er revolution«, og han klatrer op på toppen af en gigantisk statue, åbenbart et af Påskeø-hovederne, i Louvre, forfulgt af kustoderne. Scenen er typisk for Russells film, hans hovedpersoner er ofte i sådanne situationer: uskylden forfulgt af gribbe: Tjajkofskij – jagtet af søsteren, konen, velgørerinden og den homoseksuelle ven (i den grandiose kitsch-fantasi der ledsager 1812-ouverturen), Grandier anklaget af kolleger, eks-elskerinder, politiske modstandere og korrupte bysbørn; og Polly – både i rollen og musical'en og udenfor den – uspolerede uskyld midt blandt de hektiske karriereryttere.

Henri Gaudier går gruelig meget igennem, men hele tiden med en vis fjoget begejstring, falder i krigen, 23 år gammel, og bliver berømt. Men den centrale person er Sophie, den forgræmmede, stemningssvingende kvinde, der ikke tør kaste sig ud i kærligheden, og som ikke bliver en stor kunstner. Hendes kunst er en formuleret dødsdrift: »Jeg kom til Paris for at begå selvmord,« siger hun, og den bog hun arbejder på, »Sandhed – En roman om sjælen«, handler om *the big sleep,* »om søvnen – den tykke, fedtede substans, under hvis overflade du flyder, halvt drømmende – skjult, håber du, og dog bryder verden igennem«. Det er i hendes scener, at filmen har sine bedste, foruroligende øjeblikke, som da hun under et selskab hos Vortex-gruppen synger en malplaceret hjemmelavet vise, eller den mærkelige indstilling hvor man ser hende ligge i en seng overstrøet med tomme jordnøddeskaller. Det er filmens svaghed, at den ikke koncentrerer sig om Sophies skikkelse, men i stedet holder sig til Gaudiers autentiske karriere-historie, hvis slutning på forhånd er givet; vi ved jo hele tiden, at Gaudier endte med at blive (anerkendt

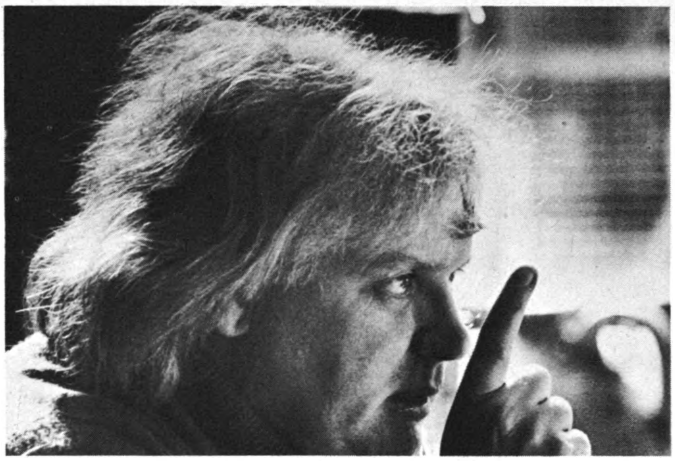
Stills/Øverst en scene fra »Tschaikovsky«; derunder en scene fra »Når kvinder elsker« og nederst en scene fra »Livets galskab« med Scott Antony i karakteristisk positur.

som) en stor kunstner, og denne bagklogskab, som er typisk for kunstner-biografien, svækker filmen.

Russell mener selv, at det er »a film about art and various aspects of art and attitudes to it«; og det er klart, at den miskendte kunstners stædige tro på sit eget geni og dets sluttelige sejr, er en opbyggelig fortælling, som enhver kunstner, der mere eller mindre har hutlet sig gennem 20 års ubemærkethed inden gennembruddet, må fascineres af. Men det er ikke lykkedes Russell at almengøre Gaudiers skæbne og problem. Russell har påpeget, at det der interesserede ham i »Savage Messiah« bl. a. var, at den rummede tre historier: »a story of survival, a story of a strange love, and a story of a great artist«, men ingen af disse historier kommer til deres ret. Det er blevet en række tilløb, nogle vittige og velspillede scener (bl. a. omkring Lindsay Kemp som kunsthandleren Corky – som Brzeska-parret stædigt kalder Porky), nogle bizarre optrin: Sophie der finder ud af, at Gaudier ernærer sig som maleri-forfalsker i Paris, Sophie, Gaudier og Corky der stjæler et marmormonument på kirkegården, så Gaudier har materiale til sin torso i klassisk stil. Nogle hult retoriske falbelader, hvor Gaudier lufter kunst-synspunkter i stejl forkortning, gør uret mod den autentiske Gaudiers' betragtninger i brevene i Edes bog.

Filmen er et mellemværk i Russells produktion, som helhed ret mislykket, men alligevel sympatisk (og ikke alle Russell-film er jo ligefrem sympatiske) ved sin respekt for sine fantastiske personer, og sin – i vore dage næsten anakronistiske – tro på kunstens forløsende magt. Kunsten som frelse og forløsning er et tema som allerede gennemspilles i Russells amatør-kortfilm fra 1958, »Amelia and the Angel«, hvor en lille pige får ødelagt de englevinger hun skal bruge ved afdansningsballet på danseskolen. Hun søger og søger efter et par andre, mere og mere fortvivlet, men først da hun kommer til kunstneren og hans model lykkes det; maleren kommer ned fra sin høje stige med et par vinger til hende. Hun er reddet og kan glad løbe ud i verden: kunsten er steget ned til hende og har givet hende vinger. Hos Russell er kunsten et mål for den ideelle stræben. Det er ikke l'art pour l'art, men kunsten som livsideal. Hans film er kunsten der hylder sig selv. Men den er måske også den nærmeste til det.

Stills/Øverst på siden Ken Russell fotograferet under indspilningen af »Livets galskab«. Nederst en scene fra TV-filmen »En sommersang«.



KEN RUSSELL BIO-FILMOGRAFI

Ken Russell er født i Southampton i 1927. Efter ophold på sømandsskole og efterfølgende tur til Australien (som »apprentice sixth officer«) forsøgte han sig i knap et års tid som kunstmaler, derefter til R.A.F. for en tre-årig periode, hvor en »jolly, fat sailor who loved to dance about to classical music« gav ham interesse for ballet. Ken Russell meldte sig derefter til International Ballet School og fik så et kortvarigt engagement som medlem af Ny Norsk Ballet. Derefter var han med i et engelsk turne-teaters opførelse af »Annie Get Your Gun« samt medlem af The Garrick Players (i tre uger, hvorefter foretagenet gik fallit) inden han kom på fotografskole og fra midten af halvtredserne ernærede sig som fotograf. I 1959 fik Ken Russell ansættelse ved BBC-TV efter forinden at have produceret tre kortfilm. Blandt Ken Russells ikke-realiserede projekter er en film om Sarah Bernhardt (med Barbra Streisand), samt filmatiseringen af Graham Greenes »A Burnt-Out Case«, Evelyn Waughs »A Handful of Dust« og Virginia Woolfs »Mrs. Dalloway«.

Litteratur:

Films and Filming, july 1970; oct. 1972; nov. 1972
Film Quarterly, Spring 1972
The Film Journal, sept. 1972
Film Comment, Fall 1972
Chaplin, nr. 109, 111, 112, 113
Kosmorama, nr. 104, 107, 110, 114
Film 71, nr. 2, 6
Film 72, nr. 2, 5

Amatørfilm:

Ca. 1957: »Peep Show«. 1958: »Amelia and the Angel«. 1959: »Lourdes«.

TV-film:

1959: »Poets' London« (om John Betjeman), »Gordon Jacob« (om komponisten af samme navn), »Guitar Craze«, »Mechanical Instruments«, »Portrait of a Goon« (om Spike Milligan).
1960: »A House in Bayswater«, »Ballet Rambert«, »Architecture and Entertainment«, »Cranks at Work« (om John Cranko), »Brass Bands«, »Shelagh Delaney«, »Light Fantastic«.
1961: »Mrs. Stirling of Old Battersea House«, »Lotte Lenya Sings Kurt Weill«, »Prokofiev«, »London Moods«, »Antonio Gauidi« (om arkitektur i Barcelona).
1962: »Lonely Shore«, »Pop Goes the Easel« (om swinging London), »Mr. Chesters Traction Engines«, »Elgar« (om komponisten).
1963: »Watch the Birdie« (om fuglefotografen David Hurn), »Bartok«.
1964: »The Dotty World of James Lloyd«, »Diary of a Nobody«.
1965: »Debussy« (eller: »The Debussy Film«), »Henri Douanier Rousseau«.
1966: »Don't Shoot the Composer« (om Georges Delerue), »Isadora« (om Isadora Duncan – vist i dansk TV).
1967: »Dante's Inferno« (om Dante Gabriel Rossetti).
1968: »A Song of Summer« (om komponisten Delius – vist i dansk TV som »En sommersang«).
1969: »Dance of the Seven Veils« (om Richard Strauss).

Biografffilm:

■ FRENCH DRESSING

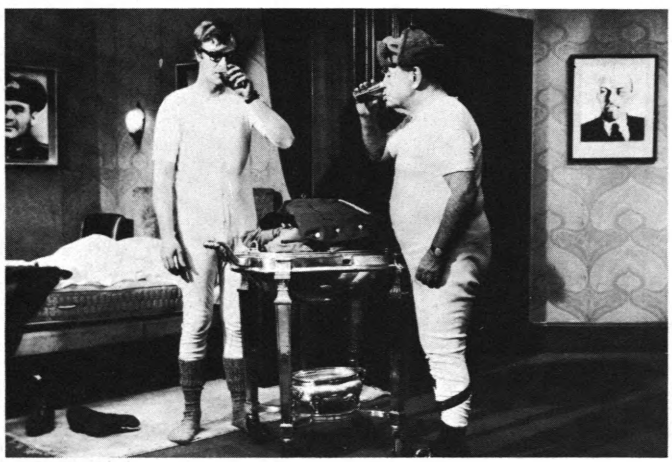
England 1963. **Dist:** Warner-Pathé. **P-selskab:** Kenwood Films. **P:** Kenneth Harper. **As-P:** Andrew Mitchell. **Instr:** Ken Russell. **Manus:** Peter Myers, Ronald Cass, Peter Brett. **Supplerende dialog:** Johnny Speight. **Efter:** fortælling af Peter Myers, Ronald Cass. **Foto:** Ken Higgins. **Klip:** Jack Slade. **Ark:** Jack Stephens. **Komp/Dir:** Georges Delerue. **Tone:** Norman Coggs, Len Shilton. **Medv:** James Booth (Jim), Roy Kinnear (Henry), Marisa Mell (Françoise Fayol), Alita Naughton (Judy), Bryan Pringle (Borgmesteren), Robert Robinson (Robert Robinson), Norman Pitt (Borgmesteren i Westbourne), Henry McCarthy (Borgmesteren i Bridgemouth), Sandor Eles (Vladek). **Længde:** 86 min.

■ MILLIARD DOLLAR HJERNEN

Billion Dollar Brain. England 1967. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Lowndes Productions. **Ex-P:** Andre De Toth. **P:** Harry Saltzman. **P-leder:** Eva Monley. **Instr:** Ken Russell. **Instr-ass:** Jack Causey, Jim Brennan. **Manus:** John McGrath. **Efter:** roman af Len Deighton, 1966 (dansk udgave: Hjerne til en milliard, 1968). **Foto:** Billy Williams. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Alan Osbiston. **P-tegn:** Syd Cain. **Ark:** Bert Davey. **Kost:** John Brady, Maggie Lewin. **Komp/Dir:** Richard Rodney Bennett. **Tone:** John Mitchell. **Makeup:** Freddie Williamson, Benny Royston. **Frisurer:** Joan Smallwood. **Medv:** Michael Caine (Harry Palmer), Karl Malden (Leo Newbegin), Ed Begley (General Midwinter), Oscar Homolka (Oberst Stok), Francoise Dorleac* (Anya), Guy Doleman (Oberst Ross), Vladek Sheybal (Dr. Eiwort), Milo Sperber (Basil), Mark Elwes (Birkinshaw), Stanley Caine (Postbud). **Længde:** 108 min., 2965 m. **Org. længde:** 111 min. **Censur:** Gul. **Udl:** United Artists. **Prem:** Nørreport 25.9.68.

* Rollen som Anya blev Francoise Dorleacs sidste; umiddelbart efter indspilningen af filmen var slut døde hun ved en bilulykke den 24.6.67.

Filmens eksteriørscener er optaget i Helsinki i Finland. »Milliard dollar hjernen« er den tredie af Len Deightons romaner, der blev filmatiseret. De to foregående var »The Ipcress File« (Lynaktion Ipcress), 1965, og »Funeral in Berlin« (Opgør i Berlin), 1966, begge med Michael Caine i hovedrollen som agenten Harry Palmer.



■ NÅR KVINDER ELSKER

Women in Love. England 1969. **Dist:** United Artists. **P-selska**b: Brandywine Productions. **P:** Larry Kramer. **As-P:** Roy Baird. **Co-P:** Martin Rosen. **P-ass:** Tom Erhardt. **P-leder:** Neville C. Thompson. **Eksteriør-leder:** Lee Bolon. **Inctr:** Ken Russell. **Instr-ass:** Jonathan Benson. **Manus:** Larry Kramer *. **Efter:** roman af D. H. Lawrence **: »Women in Love« (Dansk udgave: »Når kvinder elsker«, 1936). **Foto:** Billy Williams. **Kamera:** David Harcourt/**Ass:** Stephen Claydon. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Michael Bradsell. **Ark:** Ken Jones. **Konstruktion:** Jack Carter. **Dekor:** Luciana Arright (design), Harry Cordwell. **Rekvis:** George Ball. **Musik/Dir:** Georges Delerue. **Sang:** »I'm Forever Blowing Bubbles« sunget af Glenda Jackson, Jennie Linden. **Kost:** Shirley Russell (design), Shura Cohn (garderobe-sup). **Tone:** Brian Simmons, Terry Rawlings, Maurice Askew. **Makeup:** Charles Parker. **Frisurer:** A. G. Scott. **Koreo:** Terry Gilbert. **Medv:** Alan Bates (Rupert Birkin), Oliver Reed (Gerald Crich), Glenda Jackson (Gudrun Brangwen), Jennie Linden (Ursula Brangwen), Eleanor Bron (Hermione Roddice), Alan Webb (Thomas Crich), Vladek Sheybal (Loerke), Catherine Willmer (Mrs. Crich), Sarah Nichols (Winifred Crich), Sharon Gurney (Laura Crich), Christopher Gable (Lupton), Michael Gough (Tom Brangwen), Norma Shebbeare (Anna Brangwen), Nike Arrighi (Contessa), James Laurenson (Minister), Michael Graham Cox (Palmer), Leslie Anderson (Barber), Barrie Fletcher (1. minearbejder), Brian Osborne (2. minearbejder), Richard Heffer (Loerke's ven), Richard Fitzgerald (Salsie), Michael Garratt (Maestro), Charles Workman (Gittens), Christopher Ferguson (Basis Crich). **Org. længde:** 130 min. **Længde:** 84 min., 2300 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 25.1.71.

Optagelserne startet 27.8.68 – sluttet 30.12.68.

* I et interview i Film Comment oplyser Ken Russell, at han selv har en stor del af ansvaret for filmens manuskript: »I used as much of Lawrence's dialogue as I possibly could. Nearly all of the conversation is verbatim from the novel. For the story line, I pulled out of the novel's action the bits that would hang together as a narrative. So I suppose that I am as responsible as anyone for the film's fidelity to Lawrence«.

** Andre D. H. Lawrence-filmatiseringer er: »The Rocking Horse Winner« – 1949, instrueret af Anthony Pelisserier; »L'amant de Lady Chatterley« (Lady Chatterleys elsker) – 1956, instrueret af Marc Allegret; »Sons and Lovers« (Sønner og elskere) – 1960, instrueret af Jack Cardiff; »The Fox« (Ræven) – 1968, instrueret af Mark Rydell; samt »The Virgin and the Cypsy« – 1970, instrueret af Christopher Miles.

■ TSCHAIKOVSKY* (Music Lovers)

The Music Lovers. **Arb.titel:** The Lonely Heart. England 1970. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Russfilms Ltd. **Ex-P:** Roy Baird. **P-leder:** Neville C. Thompson. **I-leder:** Graham Ford. **P-sup:** Harry Benn. **P/Instr:** Ken Russell. **Manus:** Melvyn Bragg. **Efter:** Catherine Drinker Bowen & Barbara von Mecks romanbiografi »Beloved Friends«. **Foto:** Douglas Slocombe. **Kamera:** Chick Waterson. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Michael Bradsell. **P-tegn:** Natasha Kroll. **Ark:** Michael Knight. **Dekor:** Ian Whittaker. **Kost:** Shirley Russell (design), Elsa Fennell (garderobe). **Komp:** Tjajkofskij. **Forbindende musik/Musik-ledelse/Dir:** Andre Previn. **Musik-kons:** Michael Moores, Elizabeth Corden. **Ork:** The London Symphony Orchestra. **Solopiano:** Raphael Orozco. **Solist i Mozart-arie:** April Cantelo. **Tone:** Terry Rawlings, Derek Ball, Maurice Askew. **Instr-ass:** Jonathan Benson. **Koreo:** Terry Gilbert. **Makeup:** George Frost. **Frisurer:** Ramon Gow. **Medv:** Richard Chamberlain (Tschaikovsky), Glenda Jackson (Antonina Milyukova), Max Adrian (Nicholas Rubinstein), Christopher Gable (Grev Anton Chiluvsky), Izabella Telezynska (Madame von Meck), Kenneth Colley (Modest Tchaikovsky), Sabina Maydelle (Sasha Tchaikovsky), Maureen Pryor (Antoninas mor), Bruce Robinson (Alexei), Andrew Faulds (Davidov), Ben Aris (En ung løjtnant), Joanne Brown (Olga Bredska), Imogen Clair (Kvinde i hvidt), John & Dennis Myers (von Meck-tvillingerne), Xavier Russell (Koyola), James Russell (Bobyek), Victoria Russell (Tatiana), Alexander Russell (Mme. von Mecks barnebarn), Alex Jawdokimov (Dimitri Shubelov), Clive Cazes (Lægen), Graham Armitage (Prins Balukin), Ernest Bale (Overbetjent), Consuela Chapman (Tchaikovskys mor), Alex Brewer (Tchaikovsky som dreng), Georgina Parkinson (Odile i »Svanesøen«), Alain Dubreuil (Prins Siegfried i »Svanesøen«), Peter White (von Rothbart i »Svane-

søen«), Maggie Maxwell (Dronningen i »Svanesøen«). **Længde:** 123 min., 3390 m. **Censur:** Gul. **Udl:** United Artists. **Prem:** Grand 5.5.71.

Indspilningen startet 1. september 1969.

NB: Filmens musik er udsendt på plade (United Artists Records UAS 29134), der rummer: »Scherzo Burlesque«, »Dance of the Clowns«, »Piano Concerto in B Flat Minor – Slow Movement«, »The Letter Song« (fra: »Eugene Onegin«), »6th Symphony«, »Manfred Symphony«, »String Quartet No. 3 – Andante«, »Romeo and Juliet – Overture«, »Miniature March«, »1812 Overture« og »6th Symphony – Adagio«.

* Andre film om Tjajkofskij er »Song of My Heart« (USA 1948), instrueret af Benjamin Glazer med Frank Sundstrom i komponist-rollen; »Tschaikowski« (Tjaikovsky – musikkens mester), USSR 1958, instrueret af J. Mirimov; samt »Tchaikovsky« (USSR 1970), instrueret af Igor Talankin, og med Innokenti Smoktunovski som Tjajkovskij.

■ DJÆVLENE

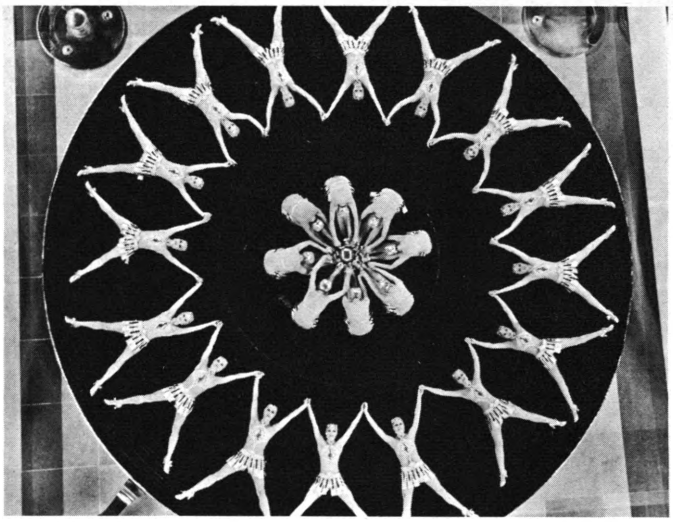
The Devils. England 1971. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Russo Productions, Ltd. [= Ken Russell & Robert H. Solo]. **P:** Robert H. Solo. **As-P:** Roy Baird. **P-leder:** Neville C. Thompson. **I-leder:** Graham Ford. **P/Instr/Manus:** Ken Russell. **Efter:** Aldous Huxleys bog »The Devils of Loudun« (1952) og John Whitings skuespil »The Devils« (1961 – instrueret af Peter Wood) efter Huxleys bog. **Instr-ass:** Ted Morley. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Ronnie Taylor/**Ass:** Peter Ewens. **Farve:** Technicolor. **Format:** Panavision. **Lys:** John Swan. **Klip:** Michael Bradsell/**Ass:** Stuart Baird. **P-tegn:** Derek Jarman. **Ark:** Robert Cartwright/**Ass:** Alan Tomkins. **Konstruktion:** Terry Apsey. **Dekor:** Ian Whittaker. **Rekvis:** George Ball. **Kost:** Shirley Russell (design), Tiny Nicholls (garderobe). **Komp/Dir:** Peter Maxwell Davies. **Orkester:** »The Fires of London«. **Supplerende musik:** 1600 tals-musik arrangeret og dirigeret af David Munrow, spillet af »The Early Music Consort of London«. **Tone:** Brian Simmons, Terry Rawlings. **Sp-E:** John Richardson. **Koreo:** Terry Gilbert. **Makeup:** Charles Parker. **Frisurer:** Ramon Gow. **Medv:** Oliver Reed (Præsten Urbain Grandier), Vanessa Redgrave (Søster Jeanne des Anges), Dudley Sutton (Baron de Laubardemont), Max Adrian (Ibert), Gemma Jones (Madeleine), Murray Melvin (Mignon), Michel Gothard (Fader Barre), Georgina Hale (Philippe), Brian Murphy (Adam), Christopher Logue (Kardinal Richelieu), Graham Armitage (Kong Louis XIII), John Woodwine (Trincant), Andrew Faulds (Rangier), Kenneth Colley (Legrand), Judith Paris (Søster Judith), Catherine Willmer (Søster Catherine), Iza Toller (Søster Iza). **Længde:** 111 min., ca. 3030 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Palladium 1.1.72.

Indspilningen startet 17. august 1970 med interiørscener filmet i Pinewood Studios. Oprindelig havde Ken Russell forestillet sig Glenda Jackson i rollen som søster Jeanne des Anges, men da hun i stedet accepterede en rolle i John Schlesingers »Sunday, Bloody Sunday«, blev Vanessa Redgrave engageret til rollen. I teateropførelsen blev rollen spillet af Dorothy Tutin.

NB: Hekseprocessen i Loudun er tidligere behandlet på film af den polske instruktør Jerzy Kawalerowicz i »Moder Joanna« (= »Moder Johanna af Englene«) fra 1960, samt i Krzysztof Pendereckis opera »Djævlene i Loudun«, sendt i dansk TV den 2. marts 1971 i vesttysk produktion iscenesat af Joachim Hess. I romanform behandles Grandiers skæbne i Eyvind Johnsons »Drömmar om rosor och eld« (1949).

■ BOY FRIEND

The Boy Friend. England 1971. **Dist:** MGM. **P-selskab:** Russflix Ltd. for EMI-MGM Film Productions Ltd. **As-P:** Harry Benn. **P-leder:** Neville C. Thompson. **Associeret produktionen:** Justin de Villeneuve. **P/Instr/Manus:** Ken Russell. **Efter:** Sandy Wilsons teatermusical – første gang opført ved lukket forestilling i London, april 1953; offentlig premiere 14. januar 1954, instrueret af Vida Hope, der også iscenesatte den amerikanske udgave med Julie Andrews som Polly. Herhjemme er skuespillet opført på Gladsaxe Scenen i Bent Mejdings iscenesættelse, premiere den 23. marts 1965. **Foto:** David Watkin. **Kamera:** Alan McCabe/**Ass:** Peter Ewens. **Farve:** Metrocolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Michael Bradsell. **P-tegn:** Tony Walton. **Ark:** Simon Holland. **Konstruktion:** Charles Hammelton. **Dekor:** Ian Whittaker. **Rekvis:** George Ball. **Kost:** Shirley Russell (design), John Brady (garderobe). **Instr-ass:** Graham Ford. **Koreo:** Terry Gilbert, Gillian Gregory, Christopher Gable. **Danse-chef:** Petra Siniawski. **Musik/Sange*:** Sandy Wilson – »I Could Be Happy With You«, synges af Twiggy, Christopher Gable; »Perfect Young Ladies«, synges af Barbara Windsor, Antonia Ellis, Sally Bryant, Caryl Little; »The Boy Friend«, synges af Barbara Windsor samt kor; »Won't You Charleston With Me«, synges af Tommy Tune, Antonia Ellis samt kor; »Fancy Forgetting«, synges af Bryan Pringle, Moyra Fraser; »Sur la Plage«, synges af Barbara Windsor samt kor; »A Room in Bloomsbury«, synges af Twiggy og Christopher Gable; »Safety in Numbers«, synges af Antonia Ellis, Tommy Tune, Brian Murphy, Graham Armitage, Murray Melvin; »It's Never Too Late To Fall in Love«, synges af Max Adrian, Georgina Hale; »Poor Little Pierrette«, synges af Twiggy, Moyra Fraser; »Riviera« synges af ensemble; »You Don't Want to Play With Me«, synges af Moyra Fraser,



Bryan Pringle samt kor; **Supplerende sange:** Nacio Herb Brown, Arthur Freed – »All I Do is Dream of You«, »You Are My Lucky Star«, synges af Twiggy; Charles Collins, E. A. Sheppard, Fred Terry – »Any Old Iron«, synges af Twiggy, Brian Pringle. **Arr/Dir:** Peter Maxwell-Davies, Peter Greenwel. **Musikbånd:** Michael Bradsell. **Musik-indspilning:** John Richards. **Tone:** Brian Simmons, Maurice Askew, Don Challis. **Makeup:** Freddie Williamson. **Frisurer:** Barbara Ritchie. **Medv:** Twiggy [r.n. = Lesley Hornby] (Polly Browne), Christopher Gable (Tony Brockhurst), Max Adrian (Lord Brockhurst/»Max« Maximillian), Bryan Pringle (Percival Browne/Percy Parkhill), Murray Melvin (Alphonse), Moyra Fraser (Mrs. Parkhill/Mme. Dubonnet), Georgina Hale (Fay), Vladek Sheybal (De Thrill), Tommy Tune (Tommy), Graham Armitage (Michael), Brian Murphy (Peter), Antonia Ellis (Maisie), Sally Bryant (Nancy), Caryl Little (Dulcie), Catherine Willmer (Lady Brockhurst/Catherine), Barbara Windsor (Hortense), Glenda Jackson (Rita), Anne Jameson (»Mrs. Peter«), Peter Greenwell (Pianist), Robert La Bassière (Chauffør). **Org. længde:** 125 min. **Længde:** 109 min., 2990 m. **Censur:** Rød. **Udl:** MGM. **Prem:** Metropol 17.4.72.

Indspilningen startet 26. april 1971 med optagelser i Theatre Royal i Portsmouth og i Elstree Studios.

* Fraklippet er sangene »The You-Don't-Want-to-Play-With-Me Blues« (sunget af Moyra Fraser, Bryan Pringle, Antonia Ellis, Sally Bryant, Caryl Little, Barbara Windsor og Georgina Hale) og »It's Nicer in Nice« (sunget af Barbara Windsor samt kor). Videre er der – at dømme efter stills fra filmen – klippet i »It's Never Too Late to Fall in Love«-nummeret, vist nok De Thrills fantasiversion af nummeret, og dansenummeret »Greek Fantasy« er mærkværdigvis ikke med i filmens lange originalversion.

■ LIVETS GALSKAB

Savage Messiah. England 1972. **Dist:** MGM. **P-selskab:** Russ-Arts Ltd. En Ken Russell Produktion for MGM. **As-P:** Harry Benn. **Associeret produktionen:** John & Benny Lee. **P-leder:** Neville C. Thompson. **P/Instr:** Ken Russell. **Instr/ass:** Graham Ford. **Manus:** Christopher Logue. **Efter:** bog af H. S. Ede: »Savage Messiah« (1931). **Foto:** Dick Bush. **Kamera:** Ronnie Taylor/**Ass:** Eddie Collins. **Farve:** Metrocolor. **Klip:** Michael Bradsell. **Ark:** George Lack. **Dekor:** Derek Jarman (design), Ian Whittaker. **Rekvis:** George Ball. **Kost:** Shirley Russell (design), Tiny Nicholls (garderobe). **Musik:** Michael Garrett. **Supplerende musik:** Claude Debussy – »Nuages« og »Sirènes« fra »Nocturnes«. **Sang:** »Two Fleas« af Dorothy Tutin. **Sunget af:** Dorothy Tutin. **Tone:** Stuart Baird, Robin Gregory, Douglas Turner. **Makeup:** Freddie Williamson. **Frisurer:** Betty Glasow. **Medv:** Dorothy Tutin (Sophie Brzeska), Scott Antony (Henri Gaudier), Helen Mirren (Gosh Boyle), Lindsay Kemp (Angus Corky), Michael Gough (M. Gaudier), Eleanor Fazan (Fru Gaudier), John Justin (Lionel Shaw), Aubrey Richards (Borgmesteren), Peter Vaughan (Museumsvagten), Ben Aris (Thomas Buff), Otto Diamant (Mr. Saltzman), Susanna East (Pippa), Maggy Maxwell (Prostituteret), Imogen Claire (Mavis Coldstream), Judith Paris (Kate), Robert Lang (Major Boyle). **Længde:** 103 min., 2715 m. **Cencur:** Rød. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Alexandra 10.4.73.

Indspilningen startet den 7. 2. 1972, med interiøroptagelser i Lee International Studios i London.

Drømmen om flugten

Poul Malmkjær

Man må vel konstatere, at en række af de seneste seriøse danske film er blevet bedømt nok så meget på deres intentioner som på deres endelige udsagn, en form for bedømmelse, man ellers kun træffer på i filmkredse med religiøse eller revolutionsromantiske inklinationer. Det er nok svært at undgå i et filmmiljø, der er så snævert som det danske, men for læseren af filmkritik må det tage sig ud som overordentlig velvilje.

Jeg gør mig intet håb om at komme det til livs; jeg kan blot gøre opmærksom på forholdet – også i denne anmeldelse – og så iøvrigt vedgå, at dansk film netop nu har brug for al den velvilje, den kan opdrive.

Hans Kristensen debuterer med »Flugten«, og man kan uden tvivl kalde det en forsinket debut. Han gik på filmskolen sammen med folk som Anders Refn, Chr. Braad Thomsen og Dan Tschernia, og hans to »afgangsfilm«, »Gitte i April« og »Tur i Helvede« (en fotoøvelse i farver og scope), vakte forhåbninger om en snarlig spillefilmdebut. Han måtte i stedet tilbringe endnu nogle læreår i en branche, der stadig ikke gav ham andre chancer end dem man giver lærlinge, når man sender dem på svendejobs og stryger overskuddet. Nu forlyder det ovenikøbet, at samme branche også vil have profit af »Flugten« uden at have satset en krone. Det kan man da kalde benhård monopolkapitalisme, så det batter: lad det offentlige finansiere og de private profitere. Der må vist statueres et eksempel omkring denne sag.

Men til filmen. Det er sympatisk, at en dansk instruktør vælger at debutere i en genre, kriminalfilmen, der i andre lande – og især i USA – har vist sig at rumme så mange muligheder for øvelser, leg og underholdende broderier på kendte motiver, i stedet for at lægge ud med »Hamlet« eller Verdensrevolutionen, der – hvis skidtet iøvrigt gik i knas – altid ville »overleve« på hhv. teksten eller ideen.

»Flugten« er en film om et skævt venskab, den er en film om bagmænd og den er frem for alt en film om det at komme væk og begynde forfra, om den umulige flugtdrøm.

Per (Ole Ernst) er bydreng for nogle mellemmænd for storsmuglere – vi er et stykke nede ad den i alle kredse eksisterende sociale rangstige – og han er ved at blive smånervøs. Han vil ud af det, bort, men han mangler penge. Han møder en fotograf, Mikkel (Torben Hundahl), der er på amfetaminer og som bor i en motorbåd. Sammen vil de afsløre smuglernes bagmænd og presse penge af dem. De kommer dog til at slå en af bagmændene ihjel, og de får sølle 4000 kr. ud af det. Sammen sejler de mod Spanien og et nyt, usikkert liv i flugt.

Per flygter rent konkret fra sit miljø og han flygter fra problemerne med smarte bemærkninger og hurtige klicheer. Når Mikkel sætter spørgsmålstegn ved hans udsagn, klarer han det hver gang med tilforladelige undvigelser og sandsynlige småløgne. Han er enormt rap i kæften og taler pr. instinkt. Også Mikkel flygter fra sit miljø, fra pigen med barnet og den lille to-værelsers, og hans tynde alibi for flugten er drømmen om en billedbog om mennesker, rigtige mennesker, hvor »et billede kan sige ligeså meget som en hel roman«, og hans krykke er altså piller. Han har engang været på vej til Spanien i motorbåden for at begynde på en helt frisk, men han turde alligevel ikke.

Mikkel er politisk bevidst. Per er ret ureflekterende. Han når sjældent længere end til at genkende følelsesladede ord og udtryk. Kort efter deres første møde, siger Per om en nævenyttig opsynsmand, at man skal have en stikkersjæl for at være havnevagt, og ivrig efter at holde kontakten ved lige svarer Per: »Ja, det er nogle røvhuller allesammen.« Karakteristikken uddybes i en lang scene, hvor de to under en druktur holder taler fra et cykelskurtag. Mikkel, der er i stødet, skælder en tilskuer ud og hævder, at dennes personlighed sidder i flippen. »Ja,« siger Per, »du er helt ude af flippen,« og da Mikkel holder en revolutionær tale til folket, griber Per ordet »geværløb« og stemmer i med, at de allesammen skulle have et nakkeskud. Mikkel synger et vers af en sang om Pløresund, og først ordet »præservativer« får det til at klinge hos Per, der går i gang med de elementære obskøne bevægelser. Deres kommunikation fungerer kun på det helt praktiske plan, og da det kniber, da deres stadig mere hektiske anstrengelser for at nå en genvej til flugten bringer dem længere og længere ind i nettet, synker det skæve venskab sammen og de kan kun skælde hinanden ud for hhv. småforbryder og narkoman. De stoler ikke på hinanden, og som i så mange kriminalfilm forsvinder gevinsten af samme grund. Her ender deres kapital, amfetaminer, i et vandløb, hvad der jo er ret fatalt for en så dissolubel formue.

På langs ad intrigen foregår der da også en slags vippetur, hvor Per og Mikkel skiftes til at være ovenpå. Ved kuppets begyndelse er Per ovenpå i kraft af sit kendskab til bagmændene, i cykelskurscenen er det Mikkels tur, da de skal tjene penge ved fup-annoncer er det igen Per, og efter mordet er det Mikkel, der tænker klart. Ind imellem er der en mængde små-dialoger, der giver den samme op-og-ned stemning, den samme skiften mellem action på reflekser og action på eftertanke. Og det er eftertanken, der til slut må redde stumperne. Per har tre gange afsløret angst. Første gang da mellemmanden Henning

(Mogens Brix Pedersen) og hans gorilla (Jens Okking) forhører ham hårdhændet, anden gang da han bliver klar over, at han er morder, og tredie gang da han er efterlyst i avisen. I slutningen kan han kun indrømme sin angst overfor Mikkel og så overlade resten til ham. Han er løbet tør for attituder.

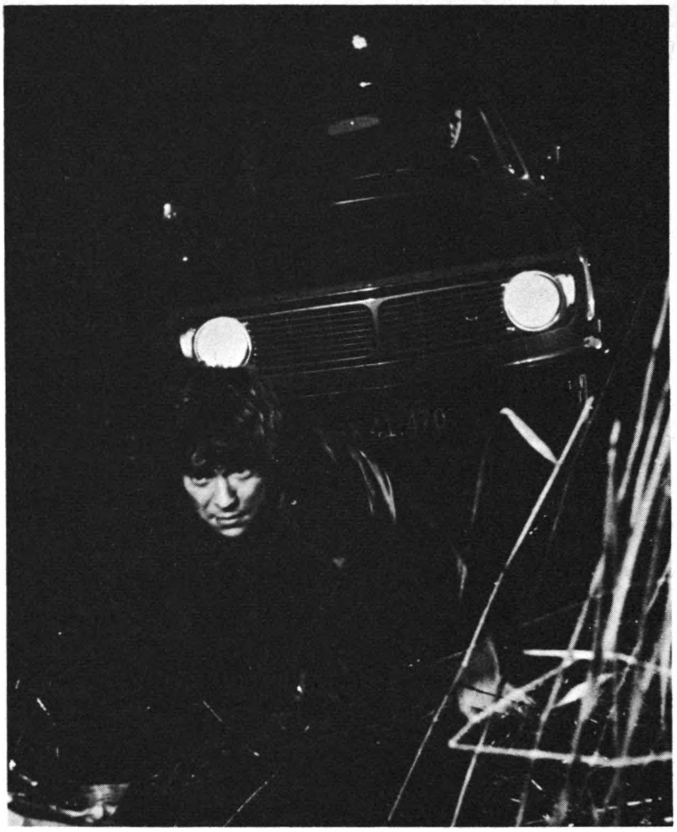
»Flugten« gennemprøver en række temaer indenfor rammerne af kriminalgenren. Den gennemprøver temaet med det umage makkerpar, der kendes så godt fra andre genrer, men som alligevel her får en ny drejning (meget bort fra »Midnight Cowboy« og lidt over i Laurel & Hardy – jeg tænker her især på sekvensen fra båden, hvor de taler om pigers lyster og anatomi). Den gennemprøver en række miljøskildringer, hvor især begyndelsens beskrivelse af caféen og Pers søgen efter et skjulested er helt fremragende atmosfærefyldt og spændende. Hans Kristensen har valgt at lade den midterste del af sekvensen stå dialogløs, som om den opleves af Per, der ser til bag glasruden i en dør. Det subjektive point of view brydes dog bevidst og rigtigt. Det er etableret i starten, og resten af afsnittet skal beskrive miljø og stemning mere end Pers sindstilstand, som endnu ikke er et centralt motiv. Det er derimod miljøet.

Endnu et motiv ligger i filmens leg med nat og dag. Man skal langt tilbage for at finde en dansk film, der for ca. 50 %'s vedkommende udspilles om natten, men i »Flugten« sker de fleste afgørende begivenheder om natten: Per opdages i tolden i Frihavnen, Per og Mikkel mødes i båden, mordet, Mikkel forlader pigen og tager sit pas med sig, slagsmålet mellem Per og Mikkel. Om dagen forløber de mere rolige afsnit af intrigen med skygninger, fotografering, småsnak og forretninger. Om dagen forekommer også to montagesekvenser, en med stills fra mappebytninger i lufthavnen og på gaden, der er velmotiveret og handlingsforkortende (det er Per, der har fotograferet handlingsforløbet), og en fra bådepladsen, hvor Per og Mikkel styrter rundt efter hinanden, Mikkel i svar pine over sit narko-problem. Denne sekvens med Mikkels angst for at Per skal forlade ham forekommer mig ude af trit med resten af filmen, og panikken i den, den ekvilibristiske udformning, har ikke bund i psykologien. Man forbløffes over de pludselige udbrud fra Mikkel såvel som fra instruktør/fotograf/klipper.

Filmen er intelligent konstrueret over det halvnære billede, der netop i scope-formatet giver indtryk af fylde og nærhed med to personer (f. eks. Per og Mikkel) eller en enkelt person og en rekvisit (et koøje, en lampe, et butiksskilt), og Hans Kristensen/Dirk Brüel begrænser brugen af større indstillinger til de oplagte panoramaer med gader, havnen, båden, liggende personer eller personer, der bevæger sig ad rette linier (bådebroen, fortovet foran den røde villa etc.). Det er også i disse rette linier man finder dansk films mest beherskede og bedst begrundede panoreringer.

De halvnære indstillinger og den stærke brug af lys og skygger indbyder samtidig til en meget afdæmpet spillestil, som lægger vægten på tonefaldets ægthed og øjnenes udtryk. Filmen demonstrerer netop det gode »efterblik«, som f. eks. Pers mellemsmil, da de forlader Mikkels pige første gang eller Jens Okkings skuldertrækkende blik til Per efter afhøringen. En sikkert ufrivillig *red herring* ligger i billedet af havnebetjenten, der ser efter Mikkel og Per. Vi kan kun forstå, at han har hørt deres sidste replik (om dir. Nielsen), og hans blik efter dem mere end antyder, at han skal blive skæbnesvanger for dem.

Spillet er lydefrit og ind imellem fremragende. Ole Ernst og Torben Hundahl kan – i nævnte rangfølge – ramme sprogtonerne, som de er angivet i John Ernst mundrette dialoger. Lene Vasegaard får et lille mirakel ud af en pinligt svær rolle, og i mindre sideroller fungerer skuespillere og gode amatører i en typecasting, der giver god effekt. Søren Christensens musik er luftig og svingende som en drøm om noget stort. Man synes at kende den.



Still/Ole Ernst og Torben Hundahl (bag rattet) under deres første flugtforsøg.

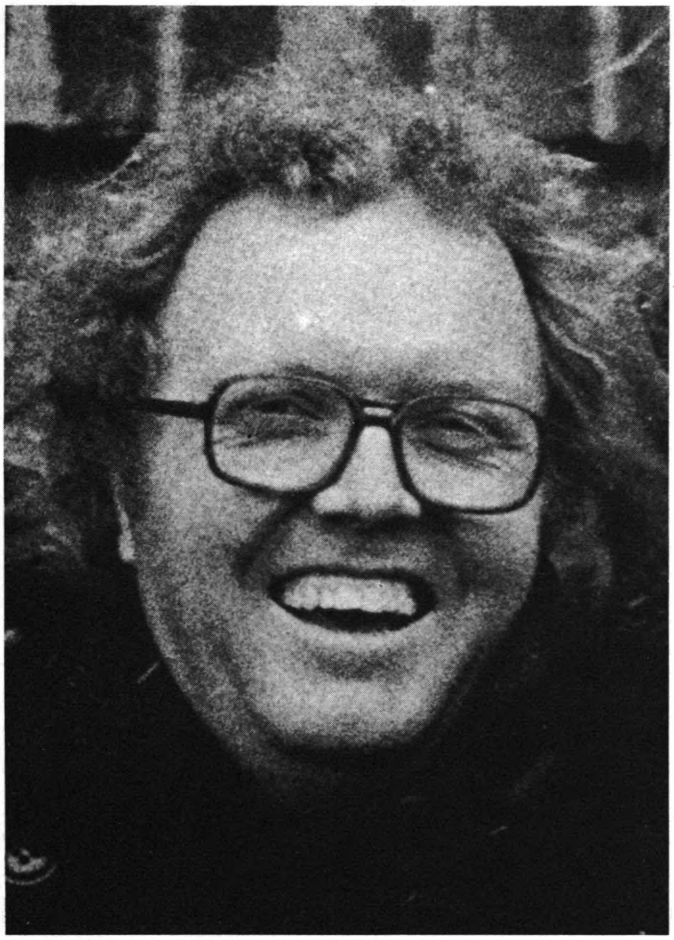
Hvad mangler »Flugten«? Først og fremmest en lidt bedre flydende kontinuitet. Overgange kan virke abrupte og unødigt mystificerende (druktur, bilturen i slutningen), ligesom man kan indvende, at enkelte funktioner sker lidt vel rask (Mikkel får pumpet den farlige Aage i et ruf, fotograferingen i transithallen er gået helt smertefrit o. l.). Men nok så vigtigt for mig er det dog, at slutningen mangler et løft op over den megen dramatiske ophobning. Nu må den leve på pillerne i vandet, på Mikkels accept af de sølle 4000 kr. og på Pers indrømmelse af sin angst. Men disse indvendinger blegner nok lidt overfor filmen som helhed; den har action, farve, mennesker (som en hel roman), rytme og demonstration af instruktionstalent. Kan man forlange mere af en debutant?

■ **FLUGTEN**

Danmark 1973. **Dist:** Panorama. **P-selskab:** Hans Kristensen/Erik Crone. **P-leder:** Erik Crone. **P-kons:** Leif Feilberg. **Instr/Manus:** Hans Kristensen. **Dialog:** John Ernst. **Instr-ass:** Anders Refn. **Foto:** Dirk Brüel/**Ass:** Morten Bruus Petersen. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Ultrascope. **Lys:** Per Jørgensen, Jimmy Leavens. **Stills:** Rolf Konow. **Klip:** Anker. **Ark:** Peter Højmark. **Rekvis:** Jørgen Hinsch. **Musik:** Søren Christensen. **Tone:** Jan Juhler. **Medv:** Ole Ernst (Per), Torben Hundahl (Mikkel), Lene Vasegaard (Susanne), Annelise Gabold (Birthe), John Larsen (Direktør Nielsen), Peter Hiort (Erik, bagmændenes chauffør), Ove Brusendorff (Bagmanden Villeberg), Erik Nørgaard (Journalisten), Jan Bredsdorff (Pusher), Leif Ernst (Bartenderen Carl), Jens Okking (Mellemmand på fidusbureau), Mogens Brix Pedersen (Chef på fidusbureau), Hermod Knudsen (Havnevagten), Poul Møller (Henning, den ældre kriminelle). **Længde:** 99 min., 2715 m. **Censur:** Rød. **Prem:** Nygade 28.3.73.

Interview med Hans Kristensen

Ole Michelsen



Ole Michelsen: Fortæl om »Flugten«, da den endnu var en idé! Hvorfor ville du lave den?

Hans Kristensen: Af to grunde. For det første fordi jeg er meget syg med den sorte film, gangsterfilmen, kriminalfilmen, fordi jeg synes den på en eller anden måde udnytter mediet mest, nat og dag, lys og mørke, sjæl og legeme, drøm og virkelighed osv. Når man flygtede, så gjorde man det fysisk. Der er meget dynamik i den genre, en dynamik, som spænder mediet helt ud. Jeg kan fortælle, at »Gitte i april« er bygget op som en gangsterfilm. Den er bygget op som »Sternwood-mysteriet«, der er et stykke gedigent håndværk, et venstrehånds Hollywood-arbejde, noget, der imponerer mig meget. I den er det bl. a. meget tydeligt, hvordan man bruger nat og dag. På samme måde har jeg forsøgt at bygge »Gitte i april« op. Om dagen har man hende i forhold til hendes problemer, men om natten er vi alene med hende på det mere følsomme plan. Der er noget stemningsfuldt over mørket. Husene bliver noget andet end bare huse. Mørke kroge indeholder meget. Det udvider, skal vi sige, ånden i de mennesker, der taler sammen. Om dagen har vi virkeligheden, hans og hendes problemer, og om natten drømmen, eskapismen eller hvad man vil kalde det. Det er en form, jeg godt kan lide at arbejde i.

Så er der en anden ting, som fascinerer mig; den visuelle symbolik. For eks. er der i »Gitte« den scene, hvor han og hun om natten i hendes lejlighed bygger en lille hule i sengen, og hvor man ser ham gennem sengens tremmer fortælle om sin lyst til at stikke af, samtidig med, at man ved at se ham bag tremmerne ved han er fanget. Det er ikke fordi det er noget man skal lægge mærke til, men jeg tror det giver en energi på et eller andet plan.

Det var den ene ting, at gangsterfilmen har den dynamik, der bruger mediet bedst. Den anden ting er, at jeg hele tiden har haft lyst til at lave en film, som skulle hedde »Jagten på magten«, og som skulle handle om de formodede magtmennesker, idet jeg ville bruge de samme midler overfor dem, som de bruger overfor os. På Bing og Grøndahl skal man f. eks., når man skal ud af vagten, trykke på en knap. Hvis den bliver rød, så skal man kropsvisiteres. Måske er det meget rimeligt, fordi der er værdigenstande på den ene side af muren, og der er så og så stor chance for, at man tager noget ud, og derfor har man altså lov til at mistænke alle mennesker. Når man skal ind på ØK, skal man skrive hvad man læser, hvad man gør og hvem man kommer sammen med. Det er ligesom i forsvaret, dels vil man undgå at få uheldige elementer ind, og dels vil man udnytte folks evner. Det sidste er noget mere rimeligt end det første. I hvert fald er der nogle restriktioner omkring disse ting, man kan forsvare sig med, og så læste jeg en bog, der hedder »Hvem ejer Danmark?«, hvori man for eksempel kan læse, at Mogens Pagh sidder i Handelsbankens bestyrelse, så på den måde kan man sige: Nå, der er noget med Handelsbanken og ØK.

Min tanke var så, at vende det hele om, at tage de lovlige rettigheder, som magtmennesker har i form af skemaer og trykknapper og bruge disse rettigheder mod dem selv. Man kunne jo gå op på rådhuset på det tidspunkt, hvor selvangivelserne ligger fremme og undersøge, hvem de kommer sammen med, hvor stort deres privatforbrug er osv. og så på den måde oparbejde en mistanke mod dem. Mine to hovedpersoner bliver i denne mistanke, dvs. de bruger alle lovlige midler til at afsløre disse bagmænd,

den ene gør det, fordi han mener det er en social gerning, og den anden gør det, fordi han har brug for penge. Det er de to grunde, som har været med til at skabe historien. Det den primært handler om udover det andet er, hvordan et venskab bliver til, og hvordan det vokser, og hvordan det hjælper dem ud af den situation, de er i til sidst. Den er meget allegorisk. Den ene er forbryder og den anden drømmer eller populært fortalt en flipper og en rokker. To mennesker, som på en måde ikke har noget at sige hinanden, men på en eller anden måde har de fælles sag overfor samfundet. De har fælles sag overfor den eksistens, der er blevet tilbudt dem. Der er en scene, hvor de ligger på et tag og venter på nogen. Så drikker de sig fulde. Der ligger de og taler hvert sit sprog. De smider kapsler i hovedet på folk, og når den ene råber, at magten sidder i et geværløb, svarer den anden: »Ja, nakkeskud!, ja, nakkeskud!« Den ene oversætter den anden til sit sprog. Den scene manifesterer, at de har fælles sag, men hver sit himmelråbende forskellige sprog.

O.M.: Men i det adskiller de sig vel ikke ret meget fra personerne i »Gitte i april«, som også er marginale?

H.K.: Ja, de har drømmen tilfælles. I »Gitte« taler de om at tage sydpå og købe et værtshus, mens de i »Flugten« vil anskaffe en båd for at komme væk fra det hele, og prøve at finde et andet liv. Netop det at blive en anden, hvis man ellers får lov til det, synes jeg er meget spændende, det at flygte fra sig selv og den afsindige situation, man er kommet i. Det sted, der er tydeligst i et menneskes tegning af sig selv, det er når man fortæller, at man vil være en anden. Ved at fortælle en del om denne anden, siger man noget om, hvem man i virkeligheden selv er.

O.M.: Dit udgangspunkt er individualistisk, jeg mener, du siger ikke, at man ved at ændre på en eller anden given samfundsstruktur, så også ville opleve en forvandling af disse to personer?

H.K.: Jeg har villet have to kontraster. Men ellers er de sig selv, og jeg beskæftiger mig ikke med dem fra et sociologisk synspunkt. Jeg kender dem bare. De kommer fra et miljø, jeg er bekendt med. Jeg har, for at sige det på en anden måde, villet lave en spændingshistorie, og jeg havde, inden jeg gik igang, lovet mig selv meget kraftigt, at jeg ikke ville lave en historie, som påstod den var spændende, og så misbruge den spænding til at fortælle et eller andet. Der kom en masse film i slutningen af tresserne, som ville fortælle et eller andet ved hjælp af en spændende historie. Det var som om tingene på den måde blev adskilt. Og det synes jeg både er falsk og utilfredsstillende. Så det var mit udgangspunkt at undgå denne sammenblanding, men den skulle jo altså også handle om mennesker, men dér havde jeg overvurderet situationen meget. Jeg havde troet, at man interesserede sig for personerne af sig selv, men for at bevare den spænding, som for mig er alfa og omega, har jeg måttet tage nogle ting ud, som måske har bevirket, at personerne er blevet mindre varme, mindre menneskelige. Det er måske et nederlag, men jeg synes jeg har lært en masse af det. Dette her skal dog ikke udlægges som om jeg ikke går fuldt og helt ind for det færdige produkt. Det gør jeg. Der er ingen, som har lemlæstet mig. Men filmen kunne bare være blevet anderledes i forhold til det manuskript, der forelå.

O.M.: Allerede i dine tre skolefilm mærker man din interesse for spændingsfilmen. De er alle klippet og tilrettelagt som en slags kriminalfilm. Men det er som om der i de tre første ikke er dækning for spændingen i selve de historier, du fortæller. Men det hænger måske sammen med, at det var temmelig korte film?

H.K.: En film er et interview på noget. Man rejser nogle spørgsmål, som man så giver svar på. »Flugten« er lavet udfra det samme princip. Der foregår noget derude i mørket, noget spændende, og man vil have at vide, hvad det er. Da vi først så filmen i en slags sammenhæng, opdagede vi, at det var nødvendigt at flytte rundt på nogle af scenerne og droppe andre, fordi det krav om spænding, som vi stillede til os selv i begyndelsen af filmen, ikke blev opfyldt. På en lidt anden måde har det været med mine tidligere film. I »Gitte« måtte jeg hele tiden være opmærksom på de farlige, helt naturalistiske situationer, at hun for eksempel vasker sine børn, eller går ud og tænder for gassen. Scener, som blot er det de er og hverken mere eller mindre, men som alligevel godt kan gå hen og få et frygteligt utilsigtet uhyggeligt indhold. Derfor måtte jeg ligesom male himlen sort over hende, for at vise, hvad det var for en type historie, nemlig en historie om en mor, der er alene med alle problemerne. I den der hed »Portræt« ville jeg lave en film om en ganske almindelig mand, men dér var mit problem ikke at ryge i nogle af de fælder, som stoffet indbød til om manden nu f. eks. var tragisk eller underholdende. Jeg valgte derfor det udgangspunkt, at manden skulle være gammel. En mand, som er ved at forlade livet eller som livet er ved at forlade. Det var ligesom de stikord jeg arbejdede udfra. På den måde kunne jeg møde op overfor ham, og ligesom samtidig erkende, at jeg ikke kunne lave denne film om en gammel mand uden at tage hensyn til de krav mediet stillede, og derfor besluttede jeg mig til at blande alle stilarter sammen f. eks. både at lave fjernsyn og stemningsbilleder. Samtidig måtte jeg gøre mig klart, at hvad der end kom ud af det, så ville det blive min oplevelse af manden og ikke andet. Vi filmede løs og overskred vildt det normale råfilmsforbrug, men så kom Jørgen Roos ind i billedet, fordi vi skulle have en supervisor på de skolefilm, og jeg valgte altså Jørgen Roos, fordi han havde lavet en meget mystisk film om Oslo, som jeg ikke forstod. Han sagde til mig, at der godt måtte være en hemmelig sammenhæng i en film, og det var jeg meget fascineret af. Jørgen udtrykker det meget godt, fordi han er en mand, der har det på sin krop, det er ikke bare ord. Da vi så så hele denne stribe af billeder igennem, og det var én gang kludder det hele, det var langsommeligt, og det var kedeligt, så vidste jeg ikke hvad jeg skulle gøre ved det. Jeg kunne ikke overskue det. Men Jørgen Roos sagde kun én ting: »Nu skal det blive spændende at se, hvem der er mest interessant: ham eller dig!« Han sagde ikke andet, men det var også helt fantastisk. Det var en form for helt præcis udvælgelse, og jeg var fra det øjeblik fuldstændig klar over, hvad det var jeg skulle klippe ud. Jeg skulle simpelthen klippe mig ud af alle de teorier, jeg havde bygget op omkring filmen.

O.M.: Har du så direkte kunnet benytte noget af det, du dengang lærte i »Flugten«, og synes du der er nogle af de tre tidligere, som minder om den sidste?

H.K.: Det er der faktisk ingen af dem, der gør. Jeg ved ikke om det er rigtigt, men jeg gør meget ud af at placere mig overfor historien, og det er måske en af grundene til

Stills/Øverst Lene Vasegaard og Torben Hundahl i »Flugten«. Nederst Torben Hundahl og Ole Ernst som filmens umage par.

at tingene kommer til at virke så forskellige. Jeg kan ikke sige, jeg har taget noget eller overført noget fra de andre til denne her. På den anden side har jeg efterhånden fundet ud af, at jeg på bunden er dokumentarisk, altså ikke dokumentarisk i teknisk forstand med location og håndkamera, det stadium mener jeg i øvrigt er overstået, man kan sagtens være dokumentarisk i studiet, det har snarere noget at gøre med at forholde sig på en bestemt måde til stoffet. På det plan genfinder jeg nok noget af mig selv fra de tidligere film.

O.M.: Nu taler du meget om at føje sig efter mediets krav og være bevidst overfor det, men kan denne holdning ikke også medføre, at man ligesom må give afkald på noget i sig selv?

H.K.: Problemet er nok lidt anderledes. Jeg har ikke sat mig for, hvad jeg vil bruge mediet til. Chr. Braad vil bruge det på én måde. Han er journalist. Han vil propagandere og fortælle om nogle bestemte ting. I den retning har jeg faktisk aldrig gjort mig nogen tanker. Det jeg har koncentreret mig mest om, er at finde mig selv i det. Jeg tror jeg kan lave en bestemt slags film, jeg vil forvalte tingene på en bestemt måde i kraft af, at det er mig. Jeg har en vis begrænsning, og det interesserer mig. Derfor kan jeg ikke sige dig, hvor meget der er tilbage af mig selv, for i virkeligheden er jeg på research i noget, for at finde ud af, hvor stort det er.

O.M.: Det jeg mente var nu også i hvilket omfang du selv føler, at du er blevet filet til af mediet?

H.K.: Jeg tror nok, at jeg er gået ind i mediet. Jeg tror nok jeg er formet af det. Og det er meget dikteret af produktionsapparatet og min baggrund som filmmand på alle mulige måder, lige fra den tid, hvor jeg rejste rundt i landet og rev billetter af, til min tid som fotografassistent og instruktørassistent hos Erik Balling. De konditioner er jeg nok meget mærket af, og det kan vel nok på et eller andet tidspunkt gå hen og blive en fare. Men foreløbig kan jeg udnytte denne baggrund. For eksempel er jeg ikke særlig bange for at være traditionel. Jeg er ikke bange for at bruge nogle ting, som har været set før, og det kan måske være en fare. Men jeg finder, at hvis man nu har noget at fortælle, så må det være rimeligst at bruge mediet udfra de konditioner, det melder sig med.

O.M.: Og de konditioner er så igen bestemt af den økonomiske konjunktur, hvordan man nu laver film i Danmark og filmskolen ...

H.K.: Der er sket det underlige, at man har lavet en lov, som går ud på at støtte og fremme filmkunsten i Danmark, men med det forhold, man havde til film og specielt til den gængse folkelige film, så var det i hvert fald ikke den sidste slags, man skulle støtte. Man skulle fremme noget nyt. Men hele den kulturbelastning, man har givet filmen, har gjort, at vi ligesom er delt meget kraftigt op i to lejre. Der er den folkelige film, og der er så den kulturelle film. Og mange af os har følt, det har jeg i hvert fald selv, at vi sidder med nogle ideer, nogle manuskripter, der ligger lige midt imellem. Det tror jeg har påvirket os meget til at sige: Nå, ja, enten skal du komme lidt mere kød på i form af bare damer og sensation på handlingen, hvis du skal til højre, og hvis du skal til venstre, så må du give den et eller anden kulturelt touch. Det er grunden til, at en masse film er slået ihjel både af dem som er lavet, og dem, der aldrig er nået ud over manuskriptstadiet. »Tjærehandleren« og »Manden der tænkte ting« for at tale om Jens Ravns film, har ligesom den kulturelle tyngde, hvorimod det er skidegode historier, og hvis han nu ikke havde haft den kulturelle fornemmelse, så tror jeg, at Jens havde lavet nogle meget mere spændende ting. Det med det kulturelle må ikke misforstås, det er blot for at have en betegnelse at hænge det op på. Men heri ligger hele problemet for os, og det bliver hele problemet for den nye institutsbestyrelse.

O.M.: Hvordan stiller du dig til spørgsmålet om at producere film på minimale budgetter?

H.K.: Det ville blive et tyranni, hvis man kun kunne lave de helt billige film, på de helt skrabede budgetter, og jeg tror, at det ville medføre, at man kun kunne lave bestemte slags film og at det ville blive umuligt at opretholde en professionel stab, og det tror jeg er fantastisk vigtigt. Vi befinder os i en farlig tid lige nu, fordi mange af disse professionelle folk, som ikke har noget at lave, går rundt og tænker på at søge ind i en anden branche.

O.M.: Der er dem, der, når vi nu taler om billige filmproduktioner, mener at fiktionsfilmen har overlevet sig selv?

H.K.: Nej, det tror jeg ikke, men jeg mener nok, at fiktionsfilmen for mit vedkommende må have bund i virkeligheden, som jeg sagde før, da vi snakkede om dokumentarisme. Det var Buñuel, der for mange år siden sagde i en artikel i »Vindrosen«, at film, det er når mørket sænker sig, og øjenlåget lukkes, altså film er en drøm. Det er et drømmeapparat og det er vigtigt og sundt at drømme. Det er jeg meget enig i. Men filmen er også løgn. Alene det, at den kan favorisere, ja den bliver faktisk nødt til at favorisere, hvis den ellers skal holde folk vågne. Hvis filmen skal tegne en situation for et menneske, kan den gøre det' mere eller mindre nuanceret, men det bliver alligevel en favorisering. Altså! Det er en fiktion, og det mener jeg også er filmens styrke.

O.M.: Vi kan meget hurtigt komme i den situation, for det første af økonomiske grunde og for det andet på grund af et vist ideologisk pres på filmen såvel som på de andre kunstretninger, at alle handlinger også indenfor kulturen skal være formålsbestemte eller for at sige det på en anden måde, skal have en bestemt politisk, ideologisk drejning, som igen er bestemt af nogle mere eller mindre tilfældige aktualitetskrav? Drømmen – i denne forbindelse – må komme meget langt ned i rækken?

H.K.: Sådan behøver det ikke at være, det er rigtigt, hvis man skal specificere det ud i emner, men man kan altid neutralisere det ved at sige, at det handler om mennesker, og mennesker er jo altid interessante. Det er rigtigt, at hvis filmen skal være helt udvendig og blot kommentere aktuelle begivenheder, så ville den dø af det. Jeg tror ovenikøbet det ville være uinteressant. I modsætning til den kommenterende, aktuelle film tror jeg en film er interessant, når den kan spille på oplevelsen, og altså ikke på, at man skal sidde og opdage spidsfindigheder og sige til sig selv: »Nå, ja det har jeg forstået.« Den moderne film har fået en vældig intellektuel overvægt, som mange sikkert har brug for, og som sikkert passer til mange temperamenter, men jeg tror alligevel, at mediet først og fremmest er bundet i det stemningsfulde, det følelsesbetonede. Det er det dér blink, sort og hvid, der er det spændende. Det er det, man kan spille på, og uanset hvad det er, så er det det, der er interessant.

Kosmorama Essay

Niels Jensen / Den tavse mand
og: Det onde,
det gode og det grusomme

DEN TAVSE MAND

I John Fords Irlands-film »Den tavse mand« (The Quiet Man – 1952) vender bokseren Sean Thornton hjem til sit udgangspunkt – Irland, moderens verden, barndommens og uskyldens tabte land. I alt fald i Thorntons forestilling. Hans rejse tilbage er nemlig en søgen efter Edens have. Et forsøg på renselse og aftvætning, thi Thornton er et menneske som bærer på en stor skyld. Han har dræbt en modstander i ringen, og nu vil han glemme. Fortiden skal dækkes. Og det bliver den udadtil, men i bevidstløs tilstand melder det fortrængte sig. Da kommer billederne fra hin fatale dag tilbage til den skyldige. I det daglige, når bevidstheden hersker, er det så at sige deres negativ vi ser: alle undvigelserne og fortielserne, de depressive henfald. Virkelig glemsel kommer først med vedkendelsen. Heller ikke Thornton vinder sit øjeblikkelige liv, før han har vedkendt sig sit tidligere.

Det, der tvinger erkendelsen frem, er de kirkelige ritualer og sociale regler i det samfund, Thornton havner i. For det viser sig ikke at være Paradisets port det lille tog fører ham til ved filmens begyndelse; tværtimod – han er kommet til en civilisation. Altså en verden hvor der er sat rammer om menneskenes liv. I sin underlige og interessante Ford-monografi skriver John Baxter om Fords tro på »man's instinctive desire for an orderly moral existence«. Thornton erobrer først sig selv og sin eksistens, den dag han vedgår arv og gæld. Hun – Mary Kate, hans modspiller – bliver først sig selv og sig selv bekendt, den dag hun får sin arv. En modsætning der vanskeliggør deres indbyrdes forhold, men som i filmen blot er varianter af en og samme idé: Erindringens betydning. Mary Kate vil have sin medgift, fordi den er hendes ret, og fordi det er skik og brug. Den er, hvad der er hende overleveret. Den er hendes tilhørsforhold i enhver forstand. Når hun kræver sin medgift er det sin identitet, hun gør krav på. Også i forhold til hende er filmen en historie om, at kun den der har hold på fortiden ejer nutiden.

Men Thornton forstår hende ikke. For ham at se er hun slet og ret gridsk. Han fatter ikke afhængigheden af traditioner. Hvor han kommer fra, måles livet alene på det øjeblikkelige – succes, sejr. Men det er netop den livsholdning, der har bragt ham nederlag. At det går sådan i en Ford-film bør ikke overraske. Baxter er inde på, at det er et af instruktørens karakteristika, at han hader individuel konkurrence og selvhævdelse. En indsats skal legaliseres i noget udenfor personen selv. Kampen for tilværelsen får først mening i social sammenhæng. Derfor er det i Fords krigsskildringer heller ikke afgørende, om der fortælles om sejr eller nederlag – som oftest er det det sidste – for det egentlige motiv er, med Baxters ord: »the strength of society, the sustaining value of ritual and the durability of old virtues«. Thorntons ulykke kommer af, at han har kæmpet ene og alene for sin egen skyld. Det syn Ford anlægger på tilværelsens mere martialske sider – eller blot på det at klare sig i livet – modsvares af hans syn på kærligheden. Hvis den ikke befæstes i en historisk og social sammenhæng (symboliseret ved medgiften) reduceres den til instinkt og drift. På bryllupsnatten trænger Sean Thornton ind til sin kone i soveværelset, uden at problemet om medgiften, hvorom hele filmens konflikt drejer sig, er løst. Hans indbrud, døren sparkes ind, og sengen braser sammen – hele den »homeriske« situation – får da også karakter af voldtægt, selv om filmen gennemfører folkekomediens forsonlige og gemytlige tonefald. John Fords film hylder de kræfter der vil konsolidere livet og give det form. Tilværelsen er også et spørgsmål om stil.

UDFLUGT MED DØDEN

Sam Peckinpahs film »Køterne« (Straw Dogs – 1971) kan opleves som en replik til »Den tavse Mand«. Sagen stillet på hovedet. Igen hos Peckinpah har vi en amerikaner, der vender tilbage til den gamle verden for at få ro, men det er også det eneste der er kongruent. Alting er ellers omvendt. Sean Thornton går så grueligt meget igennem og vinder så prinsessen og kongeriget, mens »Køterne«s matematikprofessor, en ung yankee ved navn David, sætter alt hvad der er hans over styr. Eller sagt på en anden måde: Mens prøvelserne forløser Thornton fra et traume, kan »Køterne« meget vel tænkes at ende med et. Den tøvende formulering skyldes filmens åbne slutning. David forsvinder ud i mørket, mens hans kone Amy sidder alene tilbage med et minde, hvis dysterhed siger spar to til det, der plagede Sean Thornton.

I Peckinpahs film er der ingen ritualer og regler til at korrigere følelserne og kanalisere instinkterne. Sublimeringens mulighed eksisterer ligesom ikke i »Køterne«s verden. Enhver form er forvitret. Hvad der er tilbage af socialt liv giver skildringen af kirkens og kroens menigheder malende udtryk for. Igen er modstykket »Den tavse Mand«, hvor vi finder tilsvarende lokaliteter: Under den dunkle kirkerude dvæler Mary Kate med håret glødende om kap med glasmosaikken, og da hun kommer ud i lyset dypper den fremmede, Sean Thornton, sin hånd i vievandet og rækker hende den som en kalk. Tegnet har magt – som de gamle sange har magt til at forene mand og mand, fortid og nutid om aftenen på pub'en.

Anderledes hos Peckinpah: Her fungerer den lokale beværtning som scene for indbyrdes chikanerier og brovtende selvhævdelse. Den mutte skepsis overfor fremmede – som skildres med sympati hos Ford, det må være en ret at se folk an! – bliver hos Peckinpah til infantil, fnisende fjendtlighed. Og hvad kirken angår, ja så har heller ikke dens forsamling længere karakter af menighed, og tegnene har mistet kraften. Vievandet, kærlighedens og troskabens symbol, er udskiftet med papnæsernes og papirhattenes – altså klovnens attributter, hvilket igen vil sige meningsløshedens. Her samles man ikke til gudstjeneste men til et velgørenhedsbal, hvis hele iscensættelse med de sorte kandelaber-bærende kutteskikkelser på tribunen og det spraglede publikum i salen mest af alt har præg af sort messe. En indvielse til midnatstimens udskejelser, der alle er seksuelt bestemt, som det meste i filmen er det. Instinktet har fortrængt ånden.

Inden velgørenhedsballet i landsbyen er forbi bryder David og Amy op, fordi hun føler sig utilpas. Ikke underligt for hun er samme dag blevet voldtaget, og den hemmelige erindring herom plager hende stadig mere. David fornemmer at noget er galt, men ikke hvad, og til nogen forklaring mellem de to kommer det ikke, simpelthen fordi de aldrig taler med hinanden og slet ikke taler ud. David og Amy lever nemlig på en slags *petting* stadium. De leger skjul med hinanden, bamsefar og bamsemor, som det kendes fra så mange ægteskabsskildringer i moderne fiktion. Enhver følelse forflygtiges i leg, især de foruroligende. Sammen søger de to tilbage til barnekammerets uskyldsland, som Thornton forsøgte det på sin måde, men naturligvis er rejsen også i deres tilfælde forgæves. Ordet leg er centralt i filmens dialog, dukker op igen og igen. Når David står foran tavlen med sine matematiske formler og ikke kan få mening i det, der står skrevet – fordi Amy forståeligt men barnagtigt har spoleret systemet i irritation over hans ligegyldighed med hende – spørger han forarget sig selv, om hun tror han leger: »... is this a grammar-school or something?«.

Og det er vel lige netop, hvad han gør, leger. Filmen ser hans arbejde med astro-matematikken som et intellektuelt puslespil slet og ret. Som han står der, den indædte alvorsmand foran tavlen med lignelserne, ligner han mest af alt – i Dustin Hoffmans pullover- og blue jeans-klædte skikkelse – en skoledreng af de let fornærmelige. Og det er det, han er. Et umodent, egocentrisk barn, der søger sin lyst og som ikke har opdaget omverdenens karakter og omgivelsernes krav. En stækket fyr.

Amy stammer oprindelig fra den landsby, hvortil de to

det onde, det gode

Stills/Øverst en scene fra »Udflugt med døden«. Nederst den dæmoniske Alex i »A Clockwork Orange«.

nu er flyttet. En primitiv verden uden udfoldelsesmuligheder hverken for fantasi eller forstand, som hun altså har søgt ud over ved sit ægteskab med David. Ægteskabet skuffer imidlertid, hun er tilbage, hvor hun begyndte. Forstanden må stille sig tilfreds med et solo spil skak, og drifterne lade sig nøje med collegedrengens ferske pet-

og det grusomme

Stills/Øverst vievandsscenen fra »Den tavse mand«. Nederst en af de voldsomme scener fra »Køterne«.

ting – så længe det varer. For det er måske det utilfredsstillede i Amy, der har fået hende til at foreslå en tilbagevenden til landsbyen i Cornwall. Der ved hun, at i alt fald et af de krav, hun stiller til tilværelsen, kan honoreres. Og hun stiler fra starten bevidst eller ubevidst mod det, hun senere skal få til overmål. Straks ved filmens åbning, da hun ser sin tidligere ven, hvis tilbøjeligheder og evner, vi må tro, hun har et intimt kendskab til, foreslår hun ham som »havemand« overfor David, hvis modstykke han er i et og alt: Tung, lidenskabelig, uartikuleret. Amy undlader ikke at ægge ham og går fra stripping i badeværelsevinduet til indladende invitationer på drinks. Ikke han men hun er forføreren. Borte er Davids pussenusse leg, hans forvandlen alt, selv hende nøgen i sengen, til tøjdyr: »You are an animal« lyder matematikprofessorens kompliment og ligner en forskrækket, lidt nervøs pirren ved det farlige. Dyr er i alt fald ikke noget for David, når det kommer til stykket, og de er, hvad de er: Dyr! Katten for eksempel – også i denne historie et seksualsymbol – væk med den, ned i kælderen, ind i skabet! Og der hænger den så en dag, stranguleret! At volden er øvet ikke blot mod den men også mod Amy, med hvem den er identificeret, forstår ingen bedre end hun: »De gjorde det for at bevise, at de kan komme ind i dit soveværelse,« siger hun til David, hvis forfærdelse er stor men konsekvensløs. Barnagtig om man vil. I stedet for at gøre sig fri af voldsmændene (havemandens sjak) går han på jagt med dem.

Det forekommer irrationelt mildest talt, og det er lige hvad det er. David handler akkurat lige så meget på tværs af fornuften som Amy, da hun udpegede sin havemand, og deres higen er den samme. Også David drives mod det farlige – you are an animal – og meget tyder på, at han nærer et dulgt ønske om at se *den* seksuelle vold fuldbyrdet, som kattedrabet varsler om. Der er givetvis masochistiske træk i hans karakter. Nysgerrigt men godt tilbagetrukket har han kikket på volden og terroren i verden, set den mellem tv-reklamerne. Involveres vil han under ingen omstændigheder. Livet har han viet til astro-matematikken, hvis problemer er så lidet eksistentielle og godt på afstand. Også rejsen til Cornwall er et af hans forsøg på at krybe i musehullet overfor verdens fjendtlighed. Da det heller ikke hjælper, fordi musehullet viser sig at være en rotterede, prøver han masochistens sidste udvej: Han underkaster sig og udleverer sig til den fjende, han både frygter og drages mod.

Længslen mod underkastelse, som voldtægten fuldbyrder, er David og Amy fælles om. Sekvensen er således monteret, at hendes fysiske oplevelse samtidig kan læses som billeder i hans fantasi. At voldtægten har fundet sted, er altså ikke noget han ved, men noget det her hævdes, at han aner og ønsker. Da han kommer hjem fra jagten om aftenen efter at alting er sket, bebrejder Amy ham, at han ikke har talt med havemanden om kattemordet. Han slår det hen og mener at have gjort det, der er bedre, nemlig en tilnærmelse. Hertil svarer hun: »Den tjener også, der går hjemme og venter. Havde du snakket om katten, var der intet sket!« En replik, hvis naturlige modspørgsmål: »Hvad er der da sket?«, David omhyggeligt undgår. I stedet siger han: »Bliver du da aldrig voksen?« Med tilskuerens viden om, hvad pigen har været igennem, rammer bemærkningen sin ophavsmand som en boomerang. Hvad andet har David gjort end leget med ilden som en skoledreng?

Om Amy bliver voksen nogensinde får vi ikke at vide. Men er hun stækket og hæmmet filmen igennem, så er hun sat i stå ved dens slutning. Efter endnu et møde med drifternes frie spil, hvor de tager form som et slagsmål, der udvikler sig til en gigantisk kamp for at overleve, sidder hun fortabt og hjælpeløs tilbage. Den nat glemmer hun aldrig, eller mindre romantisk: Det chok forvinder hun ikke. I alt fald ikke alene, og det er, hvad hun er ved filmens slutning.

De sidste illusionsløse billeder af hende ladt ene tilbage på trappen i det smadrede hus signerer dog ikke uden videre filmen. Det er David den handler om.

Den aften han og Amy forlader velgørenhedsballet i utide, kører de en person ned, som i historien inkarnerer al den arkaiske blodtørst, der lurer i det lille samfund. Landsbyidioten, seksualmorderen Niles, stum, stupid og sanselig på vej fra sin ugerning. Ulykken bringer David i lige netop den situation, han ikke har villet og hidtil har undgået: Han involveres. Da han står ud af sin bil for at se, hvad der er sket, står han så at sige i skæringspunktet mellem det naturbestemte – det blinde instinkt og den blinde tilfældighed (Niles og ulykken) – og det åndsbestemte: Retstanken, ansvarlighedsbegrebet. Valget er uomgængeligt. Skal David tage vare på den sårede Niles og senere forsvare ham mod lynchhoben eller lade ham sejle sin egen sø? David rammes helt kierkegaardsk af »glimtet fra det høje«, den tilstand filosoffen hævder medfører angst, fordi åndens kalden af mennesket kræver, at det skal knægte sin naturverden, hvilket det ikke kan. Heller ikke David knægter det naturbestemte i sig – det, der har dirigeret hans handlinger i løbet af filmen, i langt højere grad end han ved af eller vil være ved – men ansvaret kan han på den anden side heller ikke længere undfly. Han forsvarer mennesket Niles vel vidende, hvad dette menneske rummer, men hans kamp medfører samtidig så primitive reaktioner i ham selv, at det er umuligt at se hans indsats som en menneskelig triumf. Dertil triumferer han simpelthen for meget! Til slut kører han så bort. Bort fra Amy sammen med Niles, der er kommet så meget til hægterne, at han kan forklare, at han ikke kan orientere sig i det mørke landskab. »Det kan jeg heller ikke,« svarer David med et ubestemmeligt smil, der kunne tyde på, at han er tilbage i flugten. Flugten fra det, der egentlig er hans ansvar – Amy – og fra sin fundamentale vildrede.

Men hans udtryk kan også læses helt anderledes. Det kan ses som det undrende smil hos et menneske, hvis rammer er sprængt, og som ser tilværelsen på ny . . . Fortolkningsmulighederne er uendelige, for de sidste billeder er lige så gådefulde som Davids Mona Lisa-drag om munden. Jeg tror, at Jan Aghed (Kosmorama 108) i sin udredning af Peckinpahs forhold til amatøretologen Robert Ardreys * teorier omkring det territoriale imperativ har ret, når han hævder, at Davids vildrede samtidig er instruktørens. Han kan ikke konkludere sin historie, den er uden budskab. Alligevel er den blevet set som en lignelse, oven i købet om intet mindre end amerikanernes kollektive skyld. »Som amerikaner er man skyldig og del af en forbrydelse« (Vietnam), mener Vagn Lundbye (Information 4.10.72) og ser filmen »som et vidnesbyrd om, hvad den amerikanske krigsførelse betyder på det helt personlige plan for hver enkelt amerikansk borger. Det er ikke muligt at flygte til Cornwall for at hellige sig matematiske studier. Mordene hænger ved.«

Det er unægtelig budskab så det batter – filmen bliver ligefrem opbyggelig – men hvad enten der er dækning for en så definitiv tolkning eller ej, så er der naturligvis ingen tvivl om, at Vietnamkrigen rumsterer også i baggrunden af denne film som i de fleste andre betydelige amerikanske film for tiden. Vietnamkrigen har – på samme måde som første verdenskrig viste sin generation det – afsløret at kulturmennesket også er en barbar. »Selvbesindelse hos den enkelte, den enkeltes tilbagevenden til det menneskelige væsens grundlag,« stod i 1916 for C. G. Jung som det eneste alternativ: »Men hvem der end besinder sig på sig selv, vil støde på skrankerne i det ubevidste, som netop indeholder det, som det først og fremmest er nødvendigt for os at vide.« (»Det ubevidste«).

Den aktuelle filmkunst er med tilsvarende baggrund – »menneskets manglende evne til at trodse den blodige dæmon« – gået meget bevidst på opdagelse i det ubevidste. Stanley Kubrick opfatter således sin hovedperson Alex i »A Clockwork Orange« som en id-figur, underjegets udisciplinerede, hensynsløse og krævende repræsentant. »Han er i os alle,« siger han og tilføjer (Kosmorama 108, – i det hele taget et fortræffeligt nummer): »I de fleste tilfælde synes denne erkendelse at tilvejebringe en form for sympati hos publikum, men nogle mennesker bliver meget vrede og ilde til mode. De er ude af stand til at acceptere dette syn på dem selv, og derfor bliver de vrede på filmen. Det er ligesom Kongen, der dræber den budbringer, der kommer med dårlige nyheder til ham, og belønner ham, der kommer med gode nyheder.« *

Også i John Boormans »Udflugt med Døden« (Deliverance – anm. Kos. nr. 112) er der ansatser til at dele den psykiske energis lag ud på forskellige personer efter den freudianske opskrift; dog langt fra så skematisk som det lyder her, det være sagt med det samme. Men altså:

Fire mænd tager på weekend tur ned ad floden. Blandt dem er Drew den følsomme og mest ansvarlige. Han er fyren med det udviklede overjeg, selskabets civilisatoriske kraft. Kan han ikke tale med de mennesker, han møder, formulerer han sig i toner og involveres i en musikalsk dyst, der på en gang er kappestrid og samspil – organisation. Det er ham alene, der holder fast ved, at de fires eneste mulighed for at slippe fra dalen med menneskeligheden i behold, da mord følger i deres kølvand, er bekendelse og retshåndhævelse. Da hans synspunkt undertrykkes, går han til grunde. Hvordan det rent faktisk går for sig er tvivlsomt. Hvem tager ham af dage? Måske fjenden, men i dybere forstand hans egne. Og med hans død sætter panikken ind.

Den, der er skyld i det hele, er Lewis. En mand, der længes efter de udfordringer, som hans velpreserverede tilværelse ikke kan tilbyde, og som underbygger længslen med en overlevelsesfilosofi, der hævder, at kun hvis mennesket vover et risikabelt liv på naturens betingelser, har det mulighed for at klare sig. En blanding af vulgær-darwinist og Tarzan hvis forestillinger appellerer så meget til de andre, at de trods magelighed, modvilje og frygt beslutter at følge ham ned ad floden. »They're drowning the river, just about the last unpolluted, unfucked-up river in the South,« siger Lewis. Skal det være, skal det være nu! Og så drager de da af. Fra civilisationens sidste forpost, en automobilkirkegård ved flodbredden, sejler de ind i det ukendte. Lewis higer mod naturtilstanden, men han kender den ikke sådan virkelig, som Drew siger. Og det sidste menneske, de taler med inden afrejsen, ryster på hovedet: »You aint know nothing«. Han får til overmål ret.

Thi på floden møder de fire den udfordring – suget,

* Robert Ardrey (f. 1908 i Chicago, naturvidenskabelige studier på University of Chicago) har i sine 3 bøger – »African Genesis« (1964), »The Territorial Imperative« (1966) og »The Social Contract« (1970) – samlet facts og teorier om menneskets oprindelse og fremtid. Før disse bøger har han været skuespilforfatter, og han har i fyrrerne og halvtredserne skrevet manuskripter til en lang række Hollywood-film. Ardreys 3 bøger er i øvrigt netop blevet filmet (under titlen »The Ardrey Papers«) af Walon Green, der tidligere har instrueret »The Hellstrom Chronicle« (Hellstrøm rapporten – se Kos. 111) samt været med til at skrive manuskript til Peckinpahs »The Wild Bunch« (Den vilde bande). – Ardrey har senest skrevet et endnu ikke filmet manuskript over Karen Blixens »Den afrikanske farm«.

* I sin debutfilm »Vennerne« har Chabrol (hvis historier er fulde af id-figurer; »slagteren« f. ex.) ypperligt skildret det menneske, Kubrick her giver et signalement af: Mennesket der frygter sandheden om sig selv. Francois (Jean-Claude Brialy) forfærdes over landsbyens indbyggere, specielt over gamle Glomaud, fordi denne ved sin lyst til en forførerisk pige flår besmykningerne af Francois egen tilbøjelighed. Francois forsøger at rense sig ved at tugte Glomaud.

svælget – de har længtes imod, men hvis virkelige karakter, de ingen anelse har haft om. Her konfronteres de med urkræfterne og kommer til at opleve et skred ned gennem alle psykiske – og set i et andet perspektiv: ned gennem alle historiske – lag til en præindividualistisk tilstand, hvor alting er, som det var længe før nogen menneskelig intelligens oplevede urskovens mørke og hørte det rygende vandfalds torden. Her udkæmpes så en eksistenskamp, under hvilken Drew – deres bedre jeg – går til grunde, og hvor Tarzan hverken får en tur i lianerne eller et ben til jorden.

Ingen kommer velbeholden hjem fra den tur, men de to, der klarer sig bedst, er selskabets midterfigurer, Ed og Bobby. Etikeren går til grunde, og Tarzan må sande sine egne ord om, at »floden klarer man aldrig«. Så megen sans har han dog haft for den. Hjem vender han som sin egen negation: på en båre. Mellem Drew og Lewis står Bobby og Ed. Bobby ydmyges totalt. Bliver offer for en sodomistisk voldtægtsforbrydelse! Og Ed konfronteres med stærke og svage sider i sin karakter, han ikke har kendt. Han vokser under turen, overvinder noget i sig selv men sætter samtidig meget over styr. Ed vinder som et dyr i junglen, selvopholdelsesdriften holder ham i live, men han taber som menneske. Da han sidder med den døde Drew i armene, lover han at tage vare på dennes arv. I direkte forstand hans børn, men hvad med Drews hævdelse af lovens og rettens principper? Den arv har Ed ikke kræfter til at vedgå. Rettergangen, der kunne have dømt ham og gjort ham til menneske, vover han ikke. Skjult under den stigende flod dæmoniseres fortidens gerninger og frarøver Ed nattesøvnen.

SIKKEN EN HERLIG KRIG

I diskussionen omkring såvel »Køterne« som »Udflugt med Døden« er heller ikke denne gang den efterhånden totalt udvandede påskrift »fascistisk« undgået. Pauline Kael skal have kaldt Peckinpahs film for »et fascistisk kunstværk«, og her hjemme udtrykte Morten Piil en næsten rørende bekymring ved »Dustin Hoffmans triumferende smil, efter at han har ordnet paragrafferne. Det minder for meget om John Waynes.« (Information 11/10-72). Nogen påfaldende lighed mellem de to og deres måder at grine på synes jeg nu, det er svært at få øje på, og hvordan man så end vender og drejer det, er »Køterne« en meget u-John Waynesk film. Men herom senere.

Det er disse films skildring af instinktets sejr over intellektet man er betænkelig ved. De ses åbenbart som en dyrkelse af det blonde bestie i os alle. Morten Piil »kan ikke acceptere, at intelligensmennesket Davids eneste mulighed for at redde sinken Niles skulle være gennem voldsudfoldelse,« og Jan Aghed læser Robert Ardreys teorier, der altså har gjort et stærkt indtryk på Peckinpah og, synes det, smittet af på »Køterne«, som et »fascistisk evangelium«.

Robert Ardrey mener, at vi gør os skyld i »en romantisk vildfarelse«, når vi tror, »that human behaviour, with certain clearly stated exceptions, results from causes lying within the human experiences.« Det forholder sig modsat. På sydabernes bopladser, hvor Australopithecus africanus samlede våben til at modstå eventuelle fremtidige angreb med, har Ardrey fundet sit bevis for at selv fantasien, forestillingskraften, er før-menneskelig. Hvordan står det da ikke til med vore tilbøjeligheder, af hvilke territorie-følelsen er en af de mest fundamentale. »We were born of risen apes, not fallen angels, and the apes were armed killers besides.« »Social amity« triumferer over »individual anarchistic instincts« blandt territoriale dyr, hvortil altså mennesket hører, »for the maintenance and defence of territory is the chief characteristic of primate society. That territorial proprietors, whether group or individual, live in universal hostility towards their neighbours was a scientific conclusion unavailable to Freud in his puzzlement over human misbehaviour. That no successful primate, with the exception of the gibbon, maintains a society limited to the family unit; that every primate society so far observed maintains within its rank a system of dominance; and that both territory and status may be compulsions more powerful than sex: none of this information was available to Freud . . .«. (»African Genesis«).

Ardrey mener også, at menneskeheden ville stå overfor et alvorligt psykologisk problem, hvis krig kunne tænkes afskaffet. »Næsten lige så længe civilisationen har eksisteret, har krigen repræsenteret vore mest tilfredsstillende muligheder for at undgå anonymitet og udryddelse, samtidig med at vi bevarer eller vinder en vis portion tryghed«. (»The Territorial Imperative«, citeret efter Aghed, Kosmorama 108).

Nu henvistes der i det tidligere til første verdenskrig og den ubønhørlige erkendelse denne havde betydet for psykologen C. G. Jung i retning af indsigt i menneskets barbariske natur. Mange i hans samtid delte den. Ikke mindst massernes patriotiske rejsning og kampiver i august 1914 efter la belle epoques stille årtier gjorde indtryk. Jung søgte som senere Ardrey forklaringen i de menneskelige tilbøjeligheder. Andre – Trotskij for eksempel – fandt dem i omstændighederne, de sociale tilstande. Men alle oplever de, i hvor høj grad krigen kan intensivere menneskenes livsfølelse.

Når Robert Ardrey hævder, at krigens afskaffelse ville skaffe os en masse psykologisk besvær på halsen, fordi en trang derved amputeres – og vi afskæres for, hvad der i givne situationer kan være en lykkelig mulighed – er hans etologiske tankegang ikke så fjernt fra Nietzsches filosofiske, der af den menneskelige redelighed kræver opmærksomhed også mod sjælens natside. Mennesket er det grusomste dyr, kun adskilt fra andre af arten ved åndens gave. Vil man mennesket må man følgelig også ville dets egenskaber: »Hvad hjælper det med alle kræfter at holde krigen for ond . . . Man fører alligevel krig! Man kan slet ikke andet! (Inge Houmann: »Nietzsche – Værdiernes Krise«).

Stanley Kubrick, hvis »Rumrejsen år 2001« havde træk beslægtet med Robert Ardreys mutationsteorier – »mutation is the stuff of life« – og som kunne ses som en allegori over det nietzscheske tema »længslens pil mod den anden bred,« bekræfter i »A Clockwork Orange« begges forestillinger om krigen som en uundværlig del af tilværelsen. Voldens alternativ fremstilles i alt fald som den totalt lidenskabsløse indifferens. I sin forelæsningsrække for Søndagsuniversitetet om »Neuroserne og Samfundet« mente professor Erling Jacobsen, at Kubrick stiller problemet så stærkt op, at han hævder, at »Beethoven kun eksisterer for én, hvis man også nyder vold.« Erling Jacobsen fandt paralleller hertil hos Ionesco, og Franz Werfel i hvis roman »De ufødtes Stjerne« et fjernt fremtidslands mennesker har elimineret alle aggressioner for at leve en pastoral tilværelse – i et gråt landskab. Naturen har mistet kuløren. Kun ét sted har græsset bevaret sin grønne farve, og det er i en enklave, hvor volden fortfarende har sit frodige fristed. Tidens mest besættende voldsfilm er for Erling Jacobsen »Bonnie og Clyde«, i hvilken hensynsløse forbrydelser forlener et par almindelige mennesker med

glamour og seksuel lykke. (En forestilling som Jacobsen i parantes bemærket finder umådelig naiv og benævner »myten om den lykkelige psykopat,« men hvis uudryddelighed ikke desto mindre synes uomtvistelig). Dens mest eklatante udtryk findes måske i André Malraux' »Menneskets Lod«, hvor en terrorist fastslår, at »en mand, der aldrig har dræbt, er som en mand, der aldrig har elsket en kvinde.«

Også i Gordon Williams roman »The Siege of Trencher's Farm« * huserer tanken. Hovedpersonen, der er et bogligt menneske, funderer over den afsky, han har følt ved at skulle løfte en død kat fra jorden: »What good did it do to a man to know he had brains? How could academic knowledge make up for the loss of MALENESS?« Senere kommer så den frygtelige nat, kampen mod lynchhoben, der i romanen viser sig at fungere som en manddomsprøve. Efter slaget møder krigeren sin kvinde: »They made love on top of the bedcover, neither noticing the cold. It was the first time in his life that he was able to make love to a woman with the light on.«

Og her er vi så ved den principielle forskel mellem romanen og dens filmatisering, »Køterne«. Filmens David bliver ingen pragtelsker af nattens oplevelser. Kamp-stimulansen fuldbyrder ikke hans liv i erotisk lykke. Romanen ender med samhørighed og forløsning, filmen med adskillelse og tvivl. Kampen har for David – som for Ed i »Udflugt med Døden« – været livets eneste mulighed, ikke livet selv.

LIVET ER EN DRØM

En film hvor en stor dåd – at kæmpe ene mod overmagten og vinde – bringer verden i ulave, som det sker i »Køterne«, det er en meget u-John Waynesk film. I de film hvor John Wayne opfører sig mest John Waynesk går det modsat. Kampen bringer orden. Tilværelsen falder i leje. Som i »Den tavse Mand«. Her forsoner slagsmålet ligefrem, og sådan er det ofte hos Ford. Han har i det hele taget ikke noget imod slagsmål, og der er ingen grund til at tro at brådne pander, død og fordærv betager ham mindre end Peckinpah. I en tid hvor de brutale excesser er så ekspressive som nu og over for hvilke Ford selv har reageret med udtalelser om, at han aldrig har villet vide af vold i sine film, ses dette måske ikke så tydeligt som det gjorde for et kvart århundrede siden. Dengang – i 1947 – kunne Pavane i Bonniers Litterära Magasin skrive om den mærkelige »somnambulistiska säkerhet med vilken Ford skapar då han ger sin dödsdrift fria tyglar. Ingen av de amerikanska regissörerna är så förälskad i döden som Ford – inte ens de moderna s. k. destruktiva«.

Senere er der kommet film til i Fords produktion, der i høj grad bekræfter fornemmelsen. Undergangens buldren i »Fort Apache« (1948), den ligefrem sensuelle længsel mod fronten i »What Price Glory« (»Kaptajnen, sergenten og Charmaine« – 1948), »Forfølgeren«s livsødelæggende hævntørst (»The Searchers« – 1956), offerdøden i »Tre Liv for et« (»Three Godfathers« – 1948), »7 Kvinder« (»Seven Women« – 1965) og i »Manden der skød Liberty Valance« (»The Man Who Shot Liberty Valance« – 1962), hvor den godt nok kun er symbolsk – det er et ideal der ofres, pionertidens. En sublimering om man vil, thi Fords film er naturligvis fulde af sublimeringer. De er der alle de klassiske: dyrkelsen af religionen, nationen, landet, familien, moderen. Den store moder. Det arkaiske menneskes higen mod beskyttelse og risikofrihed, trygheden ved at forsvinde ind i et hele, ville psykologens forklaring vel lyde. Under alle omstændigheder: Der er en voldsom primitivitet i Ford, der – når den får frie tøjler – kan give hans film en råstyrke og voldsomhed langt hinsides mere voldelige og bloddrukne film, men så er der altså også en stærk vilje og længsel efter at dæmme op herfor. Ingen steder bekræftes troen på civilisationen stærkere end hos Ford, ingen steder er fornemmelsen for dens nødvendighed mere følt. Følelsesfuldheden i disse film kommer i det hele taget af deres polaritet – destruktion og skabelse – men holdningen er entydig apollinsk. En maskulin kunst, der hævder dydens og formens nødvendighed – tilværelsen er også et spørgsmål om stil – og som tror på kirke og skole. Den slags film er sjældne nu om stunder. François Truffauts »Den vilde Dreng« er blandt de få nyere, der er mere optaget af det menneskelige i mennesket end af det dyriske. Her bestemmes et menneske som et væsen, der sprænger sin dyriske ensomhed ved sprogets hjælp. Ordet er vejen til livet, for livet begynder i samtalen. Derfor må – i »Fahrenheit 451« – bøgernes tale holdes levende i den totalitære vinter, thi i dem er den mening, uden hvilken mennesket forfryser.

Apollon er lovens og lysets gud. Han sætter grænser og kræver soning. Apollinsk er den kunst, der understreger styrken i det bevarende og som hævder selvagtelsens betydning. En kunst skabt i en enkel, klassisk form, der fører sine personer fra nat mod dag: »Den tavse Mand«. Men film som »Køterne« og »Udflugt med Døden« splintrer personligheden. Fører i alt fald deres personer ud i kriser, der ikke gives løsning på. Det er krisen i sig selv, der er løsningen, thi den alene er forløsningens mulighed. Disse film er ikke kun i deres sans for barbariet men også ved deres krisebevidsthed i pagt med Jung, der – stadig under indtryk af 1914–18 – hævder, at »hver enkelt har hårdt brug for indre omvæltning, indre splittelse, opløsning af det bestående, og fornyelse ...«. Værdisammenbruddet: Vi kender det mange steder fra. Stærkest måske hos Bergman. »Persona«s Alma: »Kan et menneske virkelig være to?«; »Berøringen«s Karin: »Jeg har mistet mit fodfæste«. Og i litteraturen for eksempel hos Panduro: Manden i det grå flonelstøj der i »Daniels anden Verden« igennem den skizofrene pige Laila møder »en tværgående verden. En barsk, skøn, grusom verden«, hvor livet er grumt og græsset grønt.

Der er naturligvis store forskelle mellem disse historier og stor forskel på, hvor accenten lægges, men alle pejler de efter sindets spaltninger, og ingen af dem afviser dem uden videre som ødelæggende. Erkendelsen af splittelsen er måske vejen til det hele menneske. Ingen af de her nævnte stykker kunst vover at portrættere et sådant, selv i Kubricks »Rumrejsen år 2001« er dets fødsel skubbet hinsides science-fiction universets fysiske realitet ind i drømmen. Men det er ikke tilfældigt, thi det er netop der, hvor livet er en drøm, at livet bliver til. »Frihed er ild, at overvinde denne verden ved at reducere den til et flydende kaos, som i skizofreni; det kaos som er skabelsens evige grund«, messer Norman O. Brown i »Kærlighedens Krop«, og skizofreniens magnetisme, dette sirenekald fra sjælekløften har i hvert fald enhver, der har med unge at gøre, mærket noget til. En studiekreds i psykiatri-antipsykiatri: Se, hvor de kommer! En film som Franz Ernsts »Livet er en Drøm«: Se, hvor de ser! To af tidens profeter, den genopdagede Charles Fourier og Norman O. Brown taler begge om grænsedragningens illusion, om rammernes fald: Freuds og Marx' mødeplads. Brown varsler hvad

* Romanen findes i dansk udgave under titlen »Belejringen af Trencher's gård« (1970).

han kalder sanselighedens og grusomhedens frygtelige blanding i det dionysiske opgør med det appollinske.

Det opgør er lige så lidt som de film, der her er talt om – og lige så lidt som Nietzsche, hvis profet er Brown – fascistisk eller nazistisk. Men der var stærke dionysiske træk i fascismen og nazismen. Begge var udslag af civilisationslede. Nazismen søgte tilbage til de dunkle bjergsøer og der Totengrund mellem eg og enebær. Den var en udflugt med døden, en udløber af Walpurgisnacht og endte i apokalypse. Akopalyptiske er også øjeblikkets film, i alt fald de amerikanske. Verden forvitrer. I Sam Peckinpahs seneste, »The Getaway« er nihilismen total. Volden er hverken årsag eller virkning. Den er simpelthen som almen tilstand. Derfor er de, der som dyr tager den skyldfrit i anvendelse, de mest menneskelige og de eneste, der klarer sig. Alle andre er fortabte, fordi de er reaktioner på en orden – enten som gangstere eller betjente – der er hul som en tom skal. En lov skabt af en verden, hvis sande monumenter er fængslet, der ligner en fabrik, og lossepladsen, fabrikkens konsekvens. Der – i antiseptikken og svineriet forkrøbler livet.

»The Getaway« er en tynd historie men et stærkt symptom og et tykt blodbad. Det er Roman Polanskis »Macbeth« også – et tykt blodbad, og det skal den være, siger Jan Kott, tidens mest påhørte Shakespeare-fortolker: »Historien er blevet reduceret til sin enkleste form, til et eneste billede, til kun to grupper personer: de, der dræber og de, der bliver dræbt«. Det er dog vigtigt at tilføje at Kott senere i bogen (»Shakespeare – vor samtidige«) i sit forsøg på at definere Shakespeares geni, finder det i digterens evne til at overskride gruen som fysisk fænomen og trænge ind i det moralske helvede. »Han opdagede himlen men blev på jorden«, konkluderer Kott. Nu skal denne artikels hovedpersoner – Peckinpah og Boorman – ikke fordringsfuldt måles på Shakespeare, men det er altså her søgt påvist, at det netop er det samme, der giver deres bedste film kvalitet: Blodrusens forvandling til psykisk krise i første tilfælde og moralsk helvede i sidste.

DET ONDE, DET GODE OG DET GRUSOMME

Og bliver så alligevel ikke blodtågen tilbage? Er, når alt kommer til alt, det vi vil opleve ikke den tykke atmosfære en hel film igennem, som Vagn Lundbye fornam i Nørreport Bio? Er alle forklaringer bortforklaringer, alle fortolkninger efterrationaliseringer? Er det hverken sjælekrise eller moralsk helvede, der er disse films mening? Er deres mening deres æstetik: Kampens skønhed i bogstaveligste forstand: De tunge, blanke våben. De bragende skud. De glitrende glassplinter og det rygende blod i slowmotionkaskader. Vil vi se dem igen og igen disse historier, der ved mere om våbenbrug end om kærlighedens udøvelse, fordi Robert Ardrey har ret, når han påstår, at »man takes deeper delight in his weapons than in his women«. Eller betager de os snarere ikke ved at appellere til det oprindelige i os men til det degenererede? Er de – med andre ord – en regelret, gennemorganiseret apollinsk verdens længsel mod det dionysiske. En længsel mod frihed, der alligevel ikke har fantasi til at forestille sig andet end det, den længes fra: Fjendtligheden. Hvis man mener det, må man vende sig fra disse selvbesmittelsens film. Inspireret af vold fortæller de om vold og avler de vold.

Men måske skal der spørges helt anderledes? Hvis voldsfilmenes mening er deres æstetik, er der så – for så vel udøver som tilskuer – i glæden over alt det, man kan gøre med levende billeder og i den inderlige hengivelse til det betændte, dæmoniske og destruktive, en frådende livsappetit, der gør at disse film bekræfter det modsatte af det ødelæggelsesraseri, de giver sig hen til? Hvis det er tilfældet har de en katharsisk virkning og kommer til at fungere som en slags grusomhedens teater. Selv er jeg tilbøjelig til at give Sara Lidman ret, når hun siger, at den voldsskildring, der ikke tilbyder et alternativ til volden, blot er en ny form for vold – denne gang mod publikum. På den anden side er der også et opbyggelighedskrav indføjet i synspunktet, som det alligevel er omsonst at møde op med overfor kunsten. Hvad med »Macbeth«s blodsøle? Hvad med Delacroix' glødende massakrer? Hvad med Poes og Baudelaires beruselse i fordærv og duft fra syndens blomster? Hvad med Millers udskejelser og Genets fortabelse?

Om ikke andet kan det måske give en fornemmelse for hvilke mørke, dionysiske kilder »Køterne« og »Udflugt med Døden« springer af, at sammenholde dem med netop grusomhedens teater. Nu skal dette begreb, som Antonin Artaud skabte, og hvis farer han ingenlunde bagatelliserede, ikke uden videre forveksles med sadisme og blodsudgydelse, og Artaud var absolut ingen ven af filmen – denne »grove visualisering af det som er« – men der er alligevel fællestræk:

I et interview (Films and Filming, feb. 72) citerer John Boorman Scott Fitzgerald for en bemærkning om, at af alle de forræderier filmen har begået, er det værste det, at den har berøvet os vore drømme. Derfor, siger Boorman, må de gives os tilbage via filmen: »So I try to make my films in a way that will touch the spectator's dream world: to use areas of uncertainty, touching the twilight of people's thoughts – because this is where communication takes place«.

I sindets tusmørkeland sluttes forbindelsen. Også Artaud vil give os drømmen tilbage, og hans er ikke blidere end Boormans: »Vi vil gøre teatret til en virkelighed man kan tro på, og som giver den form for konkret bid i hjertet og sanserne som ethvert sandt indtryk afsætter. Ligesom vore drømme virker på os og virkeligheden på vore drømme, mener vi, at man kan identificere tankens billeder med en drøm, som er produktiv, for så vidt den bliver udslynget med den fornødne voldsomhed. Og publikum vil tro på teatrets drømme forudsagt de virkelig kan tage dem for drømme og ikke for en kalkering af virkeligheden; forudsat at de sætter publikum i stand til at løse op for den magiske frihed i deres egen drøm, som de kun kan genkende, når den er mærket af rædsel og grusomhed.

Deraf denne appel til grusomheden og til rædslen, men i stort format, så omfattende at det måler vores totale livsudfoldelse og stiller os ansigt til ansigt med alle vore muligheder«. (»Det dobbelte Teater«). Hvis teatret skal genfinde sin nødvendighed må det give os »alt det som er i kærligheden, forbrydelsen, krigen eller vanvidet«, mener Artaud, men det er ikke afspejlinger af virkelighedens sociale eller psykologiske tilstande, han efterlyser. Efterligninger er golde, kunst er skabelse. Artaud vil et ragnarok, »som ansporer os til at vende tilbage til naturen, det vil sige livet«, og han vil ramme tilskuerne med grove fysiske virkemidler – lys og lyd – som forfines stadig mere. Nok et kultisk teater men samtidig et subtilt og eksklusivt artisteri. Kriteriet er imidlertid alment nok. Al kunst, også voldsfilmens, hvis virkning både er konkret og fantastisk, skal dømmes på om den er skabelse – tanker og følelser givet form – eller kalkering, virkeligheden en gang til. For dét gælder i alt fald: at kunsten også er et spørgsmål om stil.

Close-up

Walerian Borowczyk: overset i Danmark

Da Walerian Borowczyk sidst var i Danmark i begyndelsen af 1970 blev han spurgt om sine kommende projekter. (Hvilken instruktør gør i øvrigt ikke det?). Han snakkede om flere, mest nærliggende en kostumefilm, der skulle bære titlen »Bartholoméo«. »Bartholoméo« er nu kommet til verden og har undervejs skiftet navn til »Blanche«. Borowczyk var i Danmark i februar, og »Blanche« blev vist ved lukkede forevisninger i København og Århus – under meget sparsom interesse fra kritikere og udlejere. Og det var synd.

»Behøver man udtrykke sin mening med moderation? Så lad mig i det mindste sige, at »Blanche« er et mesterværk!«, skrev Albert Cervoni som indledning til sin anmeldelse i Cinéma 72. Det dækker også min mening om filmen, og det kan også siges om de fleste andre film, Borowczyk har lavet.

Borowczyk er i det hele taget én af de alvorligste udeladelsessynder på de danske filmimportørers debetside, helt på linie med Fassbinder og James Ivory. Kun én af hans kortfilm, den tidlige »Les astronautes«, er tilgængelig i Danmark, og TV venter på lejlighed til at præsentere en anden kortfilm, »Renaissance«.

Indtil 1967 har Borowczyks virke helt og holdent ligget indenfor kortfilmen, og kortfilm kan det selvfølgelig være vanskeligt at få bragt ud i distribution. Men det er helt utilgiveligt, at hans tre lange film, den animerede »Théatre de Monsieur et Madame Kabal« og spillefilmene »Goto, l'ile d'amour« og »Blanche« ikke har nået os. Tilfældet »Blanche« er så meget mindre undskyldeligt, som filmen er både tænkt og udført helt åbenlyst kommercielt.

Den nu 50-årige Borowczyk er polak, men har tilbragt det meste af sin filminstruktør-tilværelse i Frankrig. Et kortvarigt samarbejde med Jan Lenica og Chris Marker spores i hans tidligste film, ligesom påvirkninger fra Wajda, Munk og Ionesco, men Borowczyk har sammenbragt og forarbejdet denne indflydelse til en meget personlig og markant stil.

Hans snævre, isolerede universer rummer under tilforladelighedens overflade en afgrund af lidenskaber og grusomheder. Hans personer – hvadenten de er tegnede eller »virkelige« – lurer på hinanden, iagttager hinandens bevægelser og bekriger hinanden med den frygteligste lidenskab. Renheden og uskylden – gerne personificeret af skuespillerinden Ligia Branice – må som oftest gå til grunde. Ingen genstand, ingen situation, ingen følelse er i Borowczyks film mindre end tvetydig. Han er i sine billeder tilsyneladende besat af detailakkuratesse, men jo dybere man når ind i filmene, des tydeligere blivet det også, at tingene, rekvisitterne intet er i sig selv. De suger næring af de mennesker og de intriger, som omgiver dem, de antager en medspillers rolle i filmen, og ofte – det gælder selvfølgelig især de animerede film – bemægtiger de sig helt situationen. Disse tre komponenter – voyeurismen, tvetydigheden og de såkaldt »døde« tings levendegørelse – er de tre gennemgående træk i Borowczyks værk.

»Blanche« udspiller sig i middelalderens Frankrig, på et isoleret og dystert slot. Den gamle slotsherre (Michel Simon) får besøg af kongen (Georges Wilson). Både denne, hans page (Jacques Perrin) og slotsherrens eneste søn (Lawrence Trimble) har et godt øje til den unge slotsfrue (Ligia Branice). Kongen forsøger i nattens mulm og mørke at liste ind til den unge frue, men hendes stedsøn kommer til og sårer kongen i hånden med et sværdhug. For at redde kongen fra vanære laver pagen et tilsvarende sår i sin hånd. Denne første intrige fører nu via en række tilfældigheder og logiske følger til et lidenskabeligt opgør omkring den komplet uskyldige Blanche. De mest groteske æresbegreber mobiliseres og fører til indemuring af en uskyldig, til mord og til selvmord.

– »Blanche« udspiller sig i det 13. århundrede, men jeg håber, De vil give mig ret i, at det er en nutidig film, sagde Walerian Borowczyk som indledning til filmen, da den forevistes i København.

– Det er altid et sammenspil af tilfældigheder, der afgør, om man kommer til at lave en film eller ej. Jeg havde flere projekter. Det var tilfældet, der bestemte, at det netop blev »Blanche«, jeg kom til at lave. Min næste film udspiller sig i begyndelsen af dette århundrede. Det bliver en nutidig film, helt på samme måde som »Blanche« er. Jeg finder, at måden at fortælle en film på er utrolig meget vigtigere end selve den historie, der fortælles. Hvis jeg er nutidig, så vil mine film også være det.

– Hvorfra stammer idéen til »Blanche«?

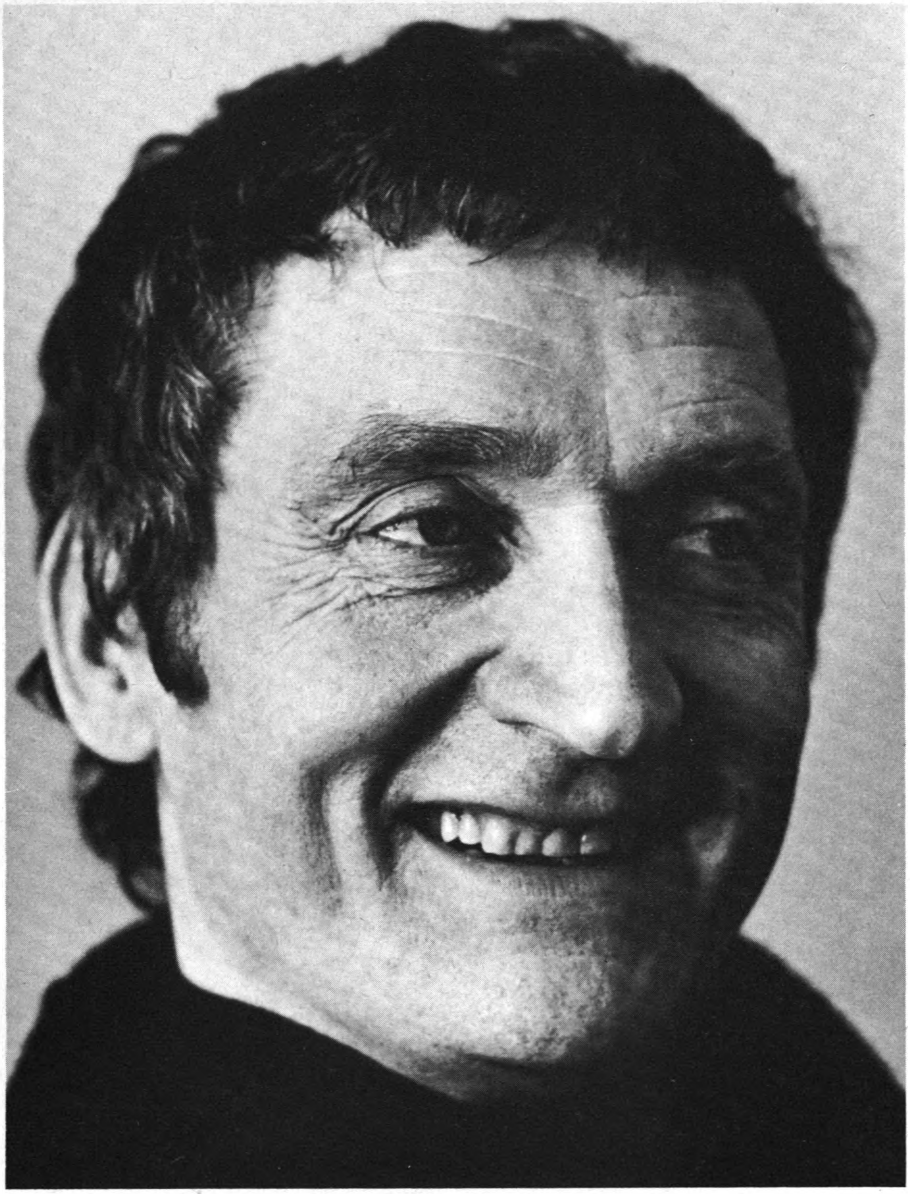
– Fra et polsk romantisk skuespil, »Mazeppa«, skrevet af Juliusz Slowacki i 1839. Det foregår i det 17. århundrede i Polen. Jeg har ændret det til Frankrig i det 13. århundrede. Det forekom mig – eftersom jeg nu ønskede, at filmen skulle foregå i Frankrig – at hele intrigen måtte rykkes de 400 år bagud, som Frankrig var forud for Polen i en række forhold, først og fremmest kvindens stilling.

– Der er tre ting i din teknik, der optager mig mest – billedbeskæringerne, montagen og lydbilledet. Vil du godt fortælle lidt om de idéer, du har haft i forbindelse med »Blanche«?

– Jeg prøver at gøre mine beskæringer så funktionelle som overhovedet muligt. Naturligvis. Det skal forstås sådan, at jeg som regel holder dem i øjenhøjde. Det betyder godt nok, at jeg – som mange har bemærket – ofte rammer lidt skævt ind på objektet, men det bidrager kun til at understrege min egen tilstedeværelse. En beskæring, der klipper hovedet af en person, kan jo være endnu mere rigtig end et nærbillede af et ansigt. Jeg kan ikke fordrage korte brændvidder og bruger sjældent optikker under 50 mm. Telelinser bruger jeg kun, hvis det er højst nødvendigt. Desuden har jeg i »Blanche« – endnu mere end i mine tidligere film – undgået kamerabevægelser, også panoreringer, når de ikke ligefrem udtrykker et p.o.v.-skud. Derfor har jeg måttet gøre montagen meget hurtigt i »Blanche«. Omgivelserne, miljøet, tingene spiller en så umådelig rolle, at jeg må have fat i dem, vise dem, og det er altså det, der forklarer den kontante montage.

Jeg har selv lavet dekorationen til »Blanche«, så den er ligesom kameragangen blevet strengt funktionel og rummer kun, hvad jeg har brug for i selve handlingen.

Lydbilledet skal være miljøtegnende, ligesom dekorationen og dens effekter. Der er derfor ikke tilføjet symbolske lyde til at underbygge handlingen. Musikken, der høres under forteksterne – en ballade fra det 13. århundrede – viser sig jo også at være realmusik. Først til allersidst i filmen lader jeg



Still/Walerian Borowczyk fotograferet under besøget i Danmark.

den samme musik komme som underlægningsmusik.

– Hvorfor billedet af den nøgne Blanche i filmens begyndelse?

– Jeg vil bare vise, at hun ikke er nogen helgen, ikke er anderledes end andre. Selv om hun i filmen er den rene person, er hun også af kød og blod som de andre.

– Du skal til at lave en film i Polen. Sidste gang jeg talte med dig, var du ellers godt sur på dine landsmænd!

– Jeg var sur over den skæbne, der var overgået »Goto, l'ile d'amour«. Det er jeg stadigvæk. Den blev forbudt i Polen, fordi man mente at kunne se en politisk satire i den, som man ikke ville udsætte det polske publikum for. Den er i øvrigt også blevet forbudt i Spanien. Men jeg kan stadigvæk ikke selv se satiren.

I det hele taget har mine film haft en mærkelig skæbne rundt omkring. Selv om de er blevet kæmpesuccesser, både kritisk og publikumsmæssigt, og selv om der er skrevet om dem i alverdens tidsskrifter, er de ikke nået vidt omkring. Jeg har været uheldig med mine distributører. »Blanche« opnåede ovenikøbet at blive udelukket fra Cannes-festivalen, fordi Michel Simon har udtalt sin uforbeholdne mening om nogle af de pampere, der sidder og styrer fransk film. Det samme skete også i sin tid for »Den gamle mand og drengen«. Nu er Simon så rasende, at han har svoret, at »Blanche« bliver hans sidste film – i Frankrig, i det mindste.

Ib Lindberg

PS. For en fyldigere introduktion til Borowczyk og hans film før »Blanche« henvises til »die asta«, nr. 11, april 1970.

Bodil og Oscar

Den hjemlige film-halvverdens årlige prisuddeling, den 26. gang det skete, forløb forudsigeligt. Der blev uddelt en Bodil til Hans Kristensen for hans iscenesættelse af årets bedste danske film, »Flugten«, og til Ole Ernst for hans præstation i samme film. For sit spil i »Farlige kys« blev Lotte Tarp belønnet med en Bodil, og Lone Lindorff fik en statuette (for bedste birolle) for sit spil i Henning Carlsens »Man sku' være noget ved musikken«. Endelig blev Jan Troells svenske film »Nybyggerne« kåret som årets bedste europæiske film – i konkurrence med bl. a. Stanley Kubricks »A Clockwork Orange«, Eric Rohmers »Kærlighed om eftermiddagen«, Luis Buñuels »Borgerskabets diskrete charme« og Federico Fellinis »Fellini Roma«. Som bedste ikke-europæiske film blev Bob Fosses »Cabaret« kåret – langt fra de nærmeste konkurrenter, der var John Boormans »Udflugt med døden«, Sam Peckinpahs »Junior Bonner«, »Sidste forestilling« af Peter Bogdanovich, »Slagtehus 5« af George Roy Hill, »Minnie og Moskowitz« af John Cassavetes og »Westens vilde drenge« af den debuterende Robert Benton.

Også i USA var der hæder til »Cabaret«. Oscar-statuetten til bedste amerikanske film gik dog til Coppolas »Godfather«, mens Bob Fosse fik sin Oscar for at have været årets bedste instruktør – og så kan man spekulere over, hvorfor »Cabaret« ikke var årets bedste film. Ikke blot fik instruktøren en Oscar, også Liza Minnelli og Joel Grey, fotografen Geoffrey Unsworth, klipperen David Bretherton, dekorationsfolkene Zehetbauer, Keilbach og Strabl, lydfolkene Robert Knudson og David Hildyard samt musikmanden Ralph Burns fik Oscars for deres indsats i forbindelse med »Cabaret«.

Andre mærkværdigheder i forbindelse med Oscar-uddelingen: Marlon Brando nægtede at modtage sin statuette for præstationen i »Godfather« – med den begrundelse, at han ikke kunne tage imod en udmærkelse så lang tid Amerika behandler sine indianere så nedværdigende, og Raquel Welch, der af en eller anden grund var på scenen for at sige nogle ord, rapporteres at have dummet sig med en hånlig bemærkning om, at nu var det forhåbentlig overstået med flere budskaber.

Vær realistisk - drøm det umulige

Alain Tanners film bærer nationalitetsbetegnelsen Schweiz. Men hans film er alt andet end geografisk begrænsede. Dels er Schweiz led i en større kulturel og socio-økonomisk velstandssammenhæng, og dels har Tanner en personlig/kunstnerisk international referenceramme.

I 50'erne var han tilknyttet Free Cinema og Lindsay Anderson, han har en baggrund som kritiker, han har lavet film om Indien, og det seneste, netop afsluttede projekt hedder »Le retour d'Afrique«. I mange år har Tanner været producer og instruktør af interviews og reportager ved det schweiziske TV, og såvel »Charles mort ou vif«* som »Salamanderen« er produceret med støtte fra et TV-selskab. Begge er 16 mm-film blæst op til 35 mm, og begge er skabt for ringe beløb.

SAMFUNDET

Det er et andet Schweiz, der beskrives i Tanners film, end det man i almen forstand – eller uforstand – forbinder med landet. Det er negationen af det hyggelige og fredsommelige diplomat- og ferieparadis med de selvstændige frihedstraditioner og det højt besungne demokrati. Charles' og Rosemondes omgivelser tager sig ganske anderledes ud.

I »Charles mort ou vif« sidder hovedpersonen i filmens begyndelse i Systemet til halsen. Han er tredje led i et velrenommeret, effektivt familieforetagende, der (naturligvis) fremstiller ure. Tiden skal tages i agt i Schweiz, og når man som Rosemonde vedholdende kommer et helt kvarter for sent på arbejde, kan man ikke være normal – men gal. Det er normalitetsbegrebet, der skal holdes i hævd, og dette skildres i filmene via konkrete personer, sidehandlinger og omgivelser.

I »Salamanderen« repræsenterer Rosemondes onkel en række af de borgerlige dyder. Han betragter helt og holdent Rosemonde som en selvforskyldt afviger, der ikke har villet adlyde hans ordrer og levenormer. Han er militærets og den gode ordens mand med TV og jagtgevær. De to inspektører, der aflægger besøg hos Pierre og Paul, tilsvarende som kontrollanter af det åndelige forsvar og indbos værdi. Den lille racisme overfor de fremmede arbejdere eksemplificeres i Pierres og Pauls sporvognssketch samt i kommentarstemmens nøgterne oplysning om befolkningens indignation over de utømte skraldespande – fremmedarbejderne strejker. Der skal være pænt og hvidt i Schweiz, alt skal gå regelmæssigt for sig. Og melder man fra som Charles, kommer repressalierne uvægerligt i form af detektiv, advokat og psykiater.

* Under titlen »Charles død eller levende« får Alain Tanners spillefilm-debut senere på året danmarkspremiere i TV.

»Salamanderen er et smukt lille dyr af firbenfamilien, den er sort med gule pletter. Salamanderen er giftig, den kan ikke brænde«.

en introduktion til Alain Tanner

Tue Steen Müller & Kjell Væring

OPRØR – FRIHED

Dagligdagens fremmedgørende karriereræs eller monotone arbejdsrutine, som udelukkende skal imødekomme afsætning og profit – og ikke mennesket, revolterer Charles og Rosemonde imod.

Da sønnen spørger ham, om han er kommet til at tage hans briller, svarer Charles: »Jeg har ikke brug for briller mere. Jeg har båret dem i tyve år for at skjule, hvad jeg burde have set.« Charles ser nu. Han gennemskuer, hvordan den sociale position højt på strå har begrænset hans udfoldelsesmuligheder og frihed. Med denne erkendelse som drivkraft skærer han alle forbindelser over til sit tidligere liv og slår sig ned hos et kunstnerpar, der lever med deres kunst og kun et minimum af materielle »goder«. Som et yderst kontant symbol på og manifestation af Charles' nye livsform og erkendelse ses han som lunt bifaldende tilskuer, da vennerne destruerer hans bil ved at skubbe den ud over en skrænt. Charles er en velbjerget, der melder sig ud og går sine egne veje. En eksundertrykker, der har taget en individuel konsekvens af sin indsigt.

Rosemondes oprør tager sit udgangspunkt i den anden ende af skalaen. Hun har været hele den sociale tabers tur igennem – det overflødige barn blandt 10 søskende i en familie, hvor faderen drak; opdraget på militærisk vis hos onklen; måske i berøring med kriminelle miljøer; fødte et barn som 17-årig; stadigt skiftende rutinemæssige jobs.

I filmens start møder vi hende ved maskinen, hvor hun mekanisk og apatisk fylder pølseskind. På dette tidspunkt er hendes oprør helt spontant og ureflekteret, det eksisterer som en følelse, en forståelig reaktion, der ytrer sig i vægring ved at gøre som man skal og bør. »Folk afskyr min uafhængighed og prøver hele tiden at knække mig. De siger, at jeg er doven, vild, hysterisk ...«

I løbet af filmen ændrer hendes holdning sig. Hun når til en form for egenerkendelse af, at det er de andre, der har opstillet skemaet for konformitet og puritanisme. Hendes arbejdsvægring er en oprørsmekanisme, der i samspillet med Pierre og Paul kanaliseres ind i en mere bevidst og kontinuerlig forvandlingsproces henimod en personlig frihed – filmen undlader at bringe noget FIN til slut.

Still/Bulle Ogier og Jacques Denis i »Salamanderen«.

METAPLANET

I »Salamanderen« mere end antydes en kunstnerproblematik, forholdet mellem kunst/fiktion og liv/virkelighed. »Salamanderen« er (også) en film om at lave film. Pierre og Paul repræsenterer i deres fælles TV-arbejde med at rekonstruere en to år gammel skud-episode, som Rosemonde mentes involveret i, hver for sig en kunstnertype og en arbejdsmetode.

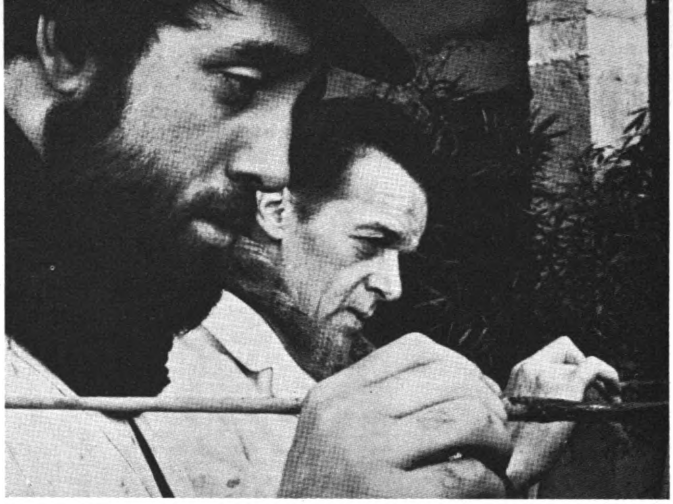
Pierre er u-landsjournalisten med Karl Marx på væggen, hvis foretrukne arbejdsform er research-arbejdet med kassettebåndoptageren. Han tror på tingenes bogstavelighed, for ham er det muligt at blotlægge tilværelsens objektive sandhed igennem indsamling og registrering. I filmisk sammenhæng er han dokumentaristen par excellence. Paul er, skønt mere kompleks tegnet, Pierres diamentrale modsætning: kunstneren, der lever isoleret og for hvem inspirationen skal komme indefra. Han er den fiktive films mand, som definitivt nægter at høre nærmere omstændigheder omkring Rosemonde-historien, men som med en yderst sparsom synopsis trækker sig tilbage for at digte og drømme sin egen version.

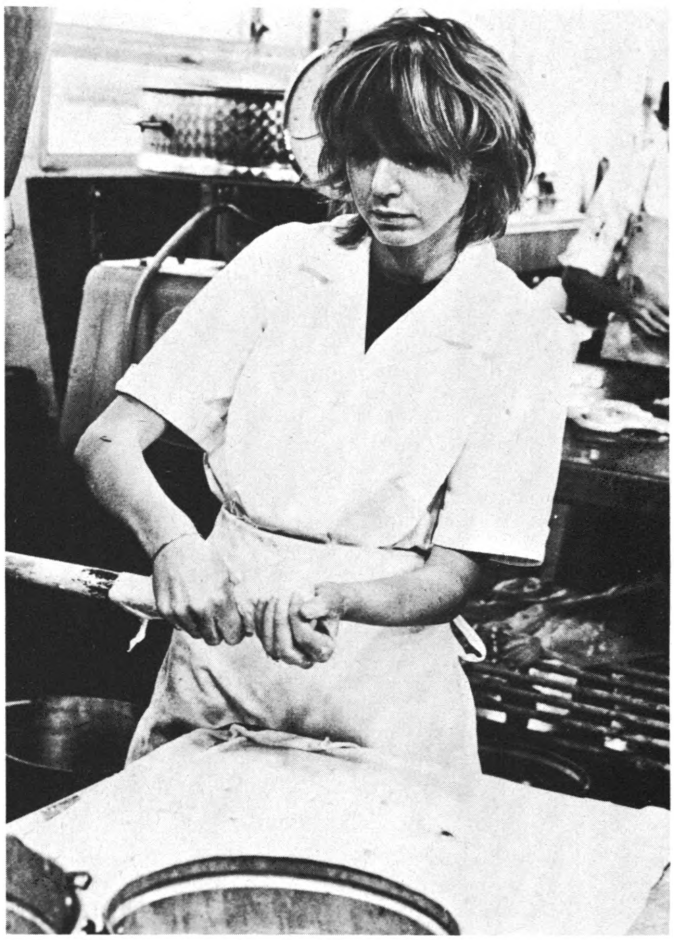
Pierres og Pauls TV-film om Rosemonde bliver ikke realiseret på det konkrete handlingsplan. De kan ikke holde afstand til begivenhederne og mennesket Rosemonde, deres »private« personer inddrages, påvirkes og omdannes gradvist. Pierre får ikke informationer af den karakter, som han, den professionelle samfundsjournalist, kan bruge til sin historie. Der foregår en gensidig påvirkning, en gensidig bevidstgørelse mellem de tre personer ved deres møde. For Pierre bevirker det f. eks., at han fra blot registrerende at notere de schweiziske kapitalinvesteringer i u-landene kommer til at se forbindelser mellem den psykiske vold i hans hjemland og den fyiske i Brasilien – men han, filmens gennemført tragiske figur, skyder defaitistisk (måske realistisk) sin teoretiske analyse fra sig – »den vil kun være en lille sten i den store grå strøm af nyheder«. Til sidst forlader han Schweiz for at forsvinde i Paris.

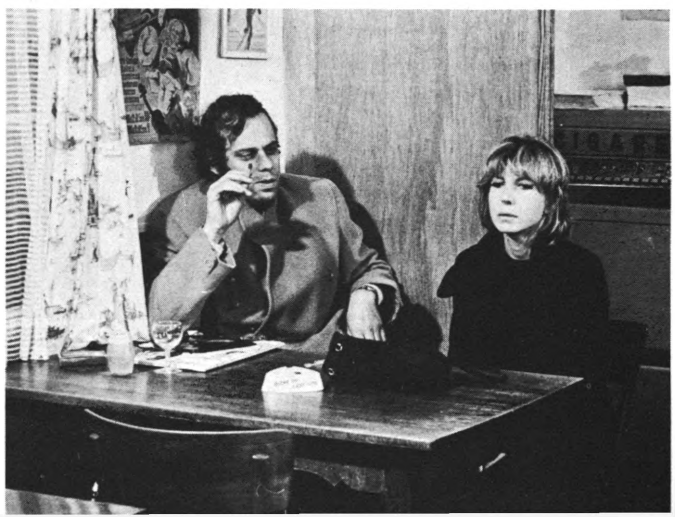
Pauls version slår heller ikke til. Hans fiktion kommer vel nærmest de »rigtige« tildragelser, men den er romantisk funderet (Héliodore hedder hans heltinde) – og mødet med Rosemonde bliver skæbnesvangert for ham. Virkeligheden er anderledes, Rosemonde er anderledes. Den direkte årsag til at han opgiver, er hans forelskelse i Rosemonde, og den forandring der sker i ham. Han erkender sin rolles fallit, og i den smukke sporvognsscene udtrykker han sit ideal af en kunstner som den, der »får dig til at forstå forskellen på rudeknusning og rudeknusning (...). Han lærte dig også at kende dine fjender. Og dine venner. Og ikke at slå ruder i stykker alene. Han fik dig også til at forstå, hvorfor dine fjender var dine fjender«.

METODE – FORM – STIL

Men der blev en film ud af Rosemondes historie alligevel (eller rettere historien om historien ...) – Tanners film. Pierres og Pauls metoder viste sig hver for sig utilstrækkelige, Tanners fremstår som en symbiose mellem, hvad man kunne kalde den sociologiske (cine-vérité-agtige) og den rent fiktive. Han anvender metaplanet som en slags mellemled – han »pudser« så at sige Pierre og Paul på







Stills/Øverst: Marcel Robert og Francois Simon i scene fra »Charles mort ou vif«.
Nedenunder: Bulle Ogier i »Salamanderen«.
Nederst: Jean-Luc Bideau og Bulle Ogier i »Salamanderen«.

virkeligheden for selv at stå i kritisk distance til stoffet. Ikke at han forkaster henholdsvis dokumentarismen og fiktionen, men han anvender begge i en bevidst nuanceret kontrastering. Via Pierres fremgangsmåde får han formidlet Rosemondes forhistorie og fakta omkring hende, via Paul kan han anvende metaforer og opnå en poetisk dimension. Det er Paul, der formulerer salamander-allegorien; det er Paul, der ses ved frihedsmetaforer som floden og toget; og det er Paul, der venter på vinden ...

Både i »Charles mort ou vif« og i »Salamanderen« anvendes interviews som distanceskabende fortælleteknik. I den første nærmest bekender Charles sine mest personlige følelser i TV-interviews, hvor man dels ser selve optagelsessituationen med både journalist, fotograf og lydmand, og dels klip fra det endelige resultatet på skærmen. Offscreen-kommentaren i »Salamanderen« har en lignende effekt. Den bringer realoplysninger (datoer, vejr og vind) og gengiver desuden personernes tanker og formulerer politiske sentenser. Som i filmens øvrige dele kan man her fornemme en radikalisering af det politiske indhold. Filmens afsluttende kommentar-sætninger lyder: »... På denne tid (julen) mærkes tydeligt den skizofreni, som truer samfundet mere og mere. Der var endnu ikke faldet sne, hvad der egentlig var naturligt for årstiden.«

Den beske diagnosticering får et ekstra løft af den humor eller vel rettere ironi, der er begge films kendetegn. Om sin opfattelse af ironien har Tanner selv præcist udtalt: »Inkongruensen og ironien bliver til våben. Ironien spiller på kontrasten mellem det som er, og det som kunne være, og fremkalder længsel efter det, som kunne være; men ironien betegner også grænserne for vor magt og måske er den et tegn på vor afmagt.«

I billederne udtrykkes den tilbagetrukne holdning ved en diskret funktionel fotografering. Indstillingerne er næsten konsekvent fastlåste (personerne må kæmpe hårdt for at komme ud af den stive omgivende ramme af konvention), der benyttes ingen hastige eller overraskende klip, kun enkelte travellings og zoom. Miljøerne er med deres stærkt stiliserede præg karakteriserende for personerne og samfundet, ligesom den sort/hvide films gråtoneschatteringer formidler Tanners opfattelse af det tågede, kolde og klamme Schweiz, hvor snusfornuften og den grå middelvej er idealet. »Chronique d'un hiver« kunne »Salamanderen« have heddet med hilsen til Jean Rouch.

VINDEN FRA VEST

Tanners kulturelle og filmhistoriske tilknytning er der ingen tvivl om. »Charles mort ou vif« er fra 1969 og tydeligt en udløber af Maj 68 i Paris, som Tanner oplevede på nærmeste hold som udsendt TV-reporter. Charles er et »barn« af ånden fra Maj. Under sit ophold hos bohemeparret synker han hen i reflektion og filosoferen. Han pålægger sågar Paul, kunstneren i huset, at fremsige et dagens citat af opbyggelig politisk karakter – et af dem står som overskrift til denne artikel. Reflektionens tid er begyndt for Charles, og for Rosemonde. Udsagnet vil være enhver Godard-kender bekendt fra »Den lille soldat«, en film »Salamanderen« på mange måder minder om. Genève er stedet, hvor begge film foregår, og hvor den lille soldat fotograferede Anna Karina, som Pierre Rosemonde. Godard må også have været i Tanners tanker i den groteske humoristiske sekvens i skoven, hvor Pierre og Paul (denne skønne blanding af Jules og Jim og Gøg og Gokke) trasker rundt og deklamerer sandheder. I »Vent d'Est« forekommer er lignende scene, hvor Glauber Rocha viser, hvad vej den nye film skal følge.

Tanner har med sine film givet Godard og den filmteoretiske debat et indlæg i diskussionen om kunst og liv og om den priviligerede kunstners rolle i et kapitaliseret kærlighedsløst velstandssamfund. »Den største fejl ved os,« siger Charles, »er vor overdrevne trang til middelmådighed« – det er denne middelmådighed, der defineres i Tanners film med en følt sympati og varm solidaritet for de mennesker, der er ofrene og med en drøm om, at oprøret kan kanaliseres og styres i frihedens retning. Kimen er der – vækstbetingelserne skal skabes.

ALAIN TANNER BIO-FILMOGRAFI

Alain Tanner er født i Genève den 6. december 1929. Efter endt skolegang frekventerede han universitetet i fødebyen, hvor han studerede økonomi, men det var først og fremmest film, der interesserede, og i 1951 var han med til at oprette en filmklub på universitetet. I midten af halvtredserne slog Tanner sig ned i London, og i 1958 blev han ansat ved BBC-TV som producer-assistent, derefter til Paris i 1959, inden han i 1960 vendte tilbage til Schweiz for at lave dokumentarfilm. I perioden 1964–68 ansat ved det schweiziske fjernsyn, hvor han bl. a. var med til at lave »Cinq colonnes à la une« og »Dr. B., médicin de campagne«, der blev prisbelønnet i 1968.

■ **NICE TIME**
England 1957. **P-selskab:** British Film Institute Experimental Production Committee. **Instr/Klip:** Claude Goretta, Alain Tanner. **Foto/Tone:** John Fletcher. **Musik:** Charles McDevitt Skiffle Group, Pete Timlett, Susan Baker, Nancy Whiskey, The Pete Ashton Quintet. **Længde:** 19 min., 210 m (16 mm).

■ **RAMUZ – PASSAGE D'UN POÈTE**
Schweiz 1960. **P-selskab:** Actua Films. **Instr:** Alain Tanner. **Manus:** Franck Jotterand. **Foto:** Fernand Raymond. **Længde:** 27 min.

■ **L'ECOLE**
Schweiz 1962. **P-selskab:** Actua Films. **Instr/Manus:** Alain Tanner. **Foto:** Fernand Raymond.

■ **LES APPRENTIS**
Schweiz 1964. **P-selskab:** Teleproduction. **P:** Walter Marti. **Instr/Manus:** Alain Tanner. **Foto:** Ernest Artaria. **Længde:** 80 min.

■ **UNE VILLE À CHANDIGARH**
Schweiz 1966. **P-selskab:** Alain Tanner, Ernest Artaria. **P/Instr:** Alain Tanner. **Manus:** Alain Tanner, John Berger. **Foto/Tone:** Ernest Artaria. **Farve:** Eastmancolor (?). **Musik:** Klassisk indisk musik. **Længde:** 51 min., 550 m (16 mm).

■ **CHARLES DØD ELLER LEVENDE**
Charles mort ou vif. Schweiz 1969. **P-selskab:** Le Groupe 5/La Television Suisse. **P-administrator:** Michel Bühler. **P/Instr/Manus:** Alain Tanner. **Instr-ass:** Eric Noguet, Florian Rochat. **Foto:** Renato Berta. **Kamera:** Claude Stebler. **Lys:** Giovanni Doffini. **Klip:** Silva Bachmann/**Ass:** Gabriella Zen. **Musik:** Jacques Olivier. **Solist:** François Perret. **Tone:** Paul Girard. **Medv:** François Simon (Charles Dé), Marcel Robert (Paul), Marie-Claire Dufour (Adeline), Maya Simon (Marianne Dé), André Schmidt (Pierre Dé), Michele Martel (Germaine), Jo Excoffier (TV-reporter), Walter Schöchli (Detektiven), Jean-Pierre Moriaud (Advokaten), Jean-Luc Bideau (1. sygepasser), Francis Reusser (2. sygepasser), Janine Christoffe (Stuepigen), Martine Simon (Cilette), Pierre Verdan (Bistroværten), Antoine Bordier (Hotelreception), Liliane Bovard. **Længde:** 92 min., 2568 m. **Prem:** TV (dato ikke fastsat).

■ **SALAMANDEREN**
La salamandre. Schweiz 1971. **P-selskab:** Svociné. **As-P:** Gabriel Auer. **P/Instr:** Alain Tanner. **Instr-ass:** Michel Schöpfer, Florian Rochat, Jean-Pierre Garnier. **Manus:** Alain Tanner, John Berger. **Dialog:** Alain Tanner. **Foto:** Renato Berta/**Ass:** Sandro Bernardoni. **Klip:** Brigitte Sousselier/**Ass:** Marc Blavet. **Musik:** Patrick Moraz, Main Horse Airline. **Tone:** Marcel Sommerer/**Ass:** Gerard Rhone. **Mix:** Jean-Noel Mévil Blanche. **Speaker:** Anne-Marie Michel. **Medv:** Bulle Ogier (Rosemonde), Jean-Luc Bideau (Pierre), Jacques Denis (Paul), Veronique Alain (Suzanne), Marblum Jéquier (Pauls kone), Nathalie (Pauls mor), Marcel Vidal (Rosemondes onkel), Dominique Catton (Roger), Daniel Stuffel (Forretningsindehaver), Violette Fleury (Hans kone), Mista Prechac (Rosemondes mor), Pierre Walker (Ejendomsbestyrer), Antoine Bordier (Civilforsvarsinspektøren), Janine Christoffe (Catherine), Marcel Robert (Max), Claudine Berthet (Zoé), Guillaume Chenevière (Politiinspektøren), Jaroslav Vizner (Politibetjent), Michel Viala (Malermesteren), Jean-Christophe Malan (Maleren), François Simon, André Schmidt, Denise Chollet, Dellya Saviane (Kunder i forretningen), Philippe Nicati, Olivier Brun, Adrien Nicati, Germaine Epierre, Claudiane Lanz, Jean-Pierre Moriaud, Alain Lecoultre, Pierre Holdener, Jane Friedrich. **Længde:** 123 min., 3521 m. **Censur:** Ingen. **Import:** Jek Film. **Udl:** Danina. **Prem:** Alexandra 8.2.73.

■ **LE RETOUR D'AFRIQUE**
Schweiz/Frankrig 1973. **P-selskab:** Le Groupe 5 – Television Suisse (Geneve)/Filmanthrope (Paris). **P/Instr/Manus:** Alain Tanner: **Foto:** Renato Berta: **Medv:** Josee Destoop (Francoise), Francois Marthouret (Vincent), Juliette Berto (Emilio), Anne Wiazemsky (Pige på postkontor). **Længde:** 105 min.

Interview med Alain Tanner

Laurent Bonnard

– Et udgangspunkt? En universitetsfilmklub, som Claude Goretta og jeg startede i Genève i 1951. Det lå inden for det muliges rammer at se film, men at lave dem selv tilhørte drømmeverdenen. Det var i fjernsynets barndom, og vi havde ikke skygge af chance for at lære noget der, ikke mindste mulighed for at få en fod indenfor, f. eks. som assistent. Af den grund opstod der en vis resignation. Jeg foretog mig lidt af hvert for at få tiden til at gå, var journalist, sejlede. Og to år efter jeg havde afsluttet mine studier, tog jeg i en alder af 25 til London under det falske påskud, at jeg var nødt til at lære engelsk. Der plantede jeg mig på filmmuseet og rokkede mig ikke ud af stedet. Der mødte jeg »the free cinema«, repræsenteret af Lindsay Anderson, som jeg boede hos i to år, Reisz og Richardson. Gennem disse kontakter fik jeg først et job på filmmuseets arkiv, senere chancen for at optage en film sammen med Claude Goretta, som jeg havde hidkaldt fra Genève.

– Mens Goretta tog tilbage til Schweiz for at arbejde ved fjernsynet, blev du i England ...

– Ja, ved BBC som producerassistent ved dokumentarafdelingen. I et år. Derefter blev min arbejdstilladelse ikke forlænget, og jeg besluttede at forlade England, selvom alle juridiske vanskeligheder havde kunnet overvindes, hvis jeg havde haft tålmodighed endnu et par måneder. Jeg gav faktisk på det tidspunkt afkald på at blive engelsk. Af én enkelt grund: jeg blev klar over, at det ville blive for alvorligt et handicap på et område som filmen at være afskåret fra at arbejde på sit modersmål i en social virkelighed man kender. Det blev særdeles følelig, når vi optog i minebyer i provinsen, hvor jeg følte mig fuldstændig som i en fremmed verden. Det er noget helt andet med hovedstaden, hvor det er relativt let at blive integreret i et kosmopolitisk og gæstfrit miljø.

– Men du tog alligevel ikke tilbage til Schweiz.

– Nej, jeg standsede i Paris. Starten på den nye bølge: alle troede, at de kunne lave film ... Jeg blev to år uden at lave noget særligt; en uproduktiv periode, småjobs som assistent i kommercielle film.

– Du nærmede dig umærkeligt Schweiz ...

– Ikke bevidst! Dog blev det i 1960 til en film om Ramuz i samarbejde med Franck Jotterand. En interessant chance, men i dag forekommer det mig absurd at lave en film om en forfatter, især om en afdød. Men dengang gjaldt det om at gribe chancen i farten; der var ikke tale om at få muligheden for at skabe noget fuldstændigt uafhængigt; alt skete på kommando. Tag som eksempel den tyve minutters kortfilm om skolearkitektur, som vi optog til triennalen i Milano i 1961, en poetisk blanding af mursten, beton, jern, børn, lege og lyde, som skulle gå over tre lærreder. Derefter »Les Apprentis« i 1963: i begyndelsen var der en god idé i den, men den gik i opløsning på grund af kompromiser, som måtte indgås af produktionshensyn. Oprindelig ville jeg følge en lille gruppe lærlinge fra Genève i deres dagligdag og gennem dem give et billede af de unge i de schweiziske byer, men efterhånden som projektet tog til i omfang, ændrede temaet sig og blev fuldstændig ubestemmeligt. En fiasko på grund af manglende politisk modenhed, også over for det problem, som lærlingene udgjorde – men også en fiasko af teknisk karakter, fordi filmen blev optaget i 35 mm, selvom det var helt klart, at det var 16 mm, der skulle bruges til den slags eksperimenter.

– På det tidspunkt begyndte du så inden for fjernsynet.

– I virkeligheden kom jeg aldrig rigtigt indenfor: jeg var hele tiden honorarlønnet, så jeg stod ret frit over for valget af emner. Den første reportage jeg foreslog var Blackpool i august, og efter den kom jeg ofte tilbage til England, fordi jeg kendte landet så godt. Fjernsynet var starten på forsøget med synkronlyd og håndført kamera.

Fiktionen tiltrak mig ikke, og den dramatiske genre interesserede mig overhovedet ikke. Jeg har aldrig lavet andet end reportager for TV, ialt vel en 40 stykker.

– Det bliver ialt 4 års arbejde inden for samme genre, fra 1964 til 1968.

– Ja, men efterhånden afsløres TV-reportagens begrænsninger, som først og fremmest er af teknisk art: mangel på tid, midler og overvejelser. Så kommer man ind i rutinen, og med den følger en særlig utilfredshed, som opstår, fordi man med sikkerhed ved, at man kan fortsætte til evig tid i det spor, som man er startet i. Når man er kommet til et vist stadium, må man have chancen for at kunne nyde godt af en Perraults midler og arbejde et år med et bestemt emne, gå i dybden og virkelig forny sig. På det tidspunkt havde jeg kunnet standse op og kaste mig over »dramatikerne«, men jeg har aldrig forstået, hvad der kunne være af interesse i det grydeklare teater ... Forlorne film, forkerte travellings, alt for tungt kamera – alt det fristede mig ikke. Og mens jeg rent praktisk røg ind i en blindgyde, beviste Michel Soutters første film, at det var muligt at lave fiktionsfilm med meget begrænsede økonomiske midler. Indtil det tidspunkt lå fiktionsfilmen uden for min rækkevidde på grund af de bety-

delige indskud, den krævede, og det handicap så ud til at være uovervindeligt. Nogle, f. eks. Goretta, omgik denne vanskelighed ved at lave spillefilm inden for fjernsynets rammer, og jeg havde også vendt mig mod den mulighed, hvis ikke Gruppe 5 var opstået i 1968 og gav filmfolk som Roy, Lagrange, Goretta, Soutter og mig mulighed for at optage film med fjernsynets hjælp.

– Før »Charles død eller levende« lavede du endnu en reportage til TV om maj 68.

– Lige så snart muligheden for at lave spillefilm med Gruppe 5 dukkede op, begyndte jeg på et manuskript uden at vente på at blive frigjort fra alle kontrakter med TV. Den sidste reportage, som jeg efter planen skulle deltage i, var maj 68: det disponible hold ventede utålmodigt i Genève på, at det skulle blive den dato, som vi havde fastsat 6 måneder før, så man kunne komme af sted til Paris. Maj føjede sig således til mit arbejde som drejebogsforfatter: det ville trods alt have været noget bagvendt at være en måned i Paris på det tidspunkt og så komme tilbage som om der intet var sket!

– Hvordan var det rent praktisk med »Charles død eller levende«?

– Allerførst må det siges, at vi havde et meget stramt budget, og at det drejede sig om at tilpasse manuskriptet

Still/Alain Tanner (yderst til venstre) under indspilningen af »Charles mort ou vif«.

til de økonomiske muligheder og ikke omvendt. Dette forudsatte, at filmen blev optaget i 16 mm og derefter blæst op til 35 mm, og at vi måtte arbejde med et lille hold; begge dele var praktiske betingelser, som jeg var kendt med, fordi jeg i fire år havde arbejdet under lignende betingelser. Skuespilleren François Simon spillede en enorm rolle med hensyn til den færdige films fremtræden. Hvad resten angår, sprang jeg lidt ud i det uvisse: det var min første spillefilm, min første kontakt med skuespillere ... Jeg kendte intet til fiktionsfilmens problemer, og jeg havde fornemmelsen af at lave en ubetydelig film. Soutter havde på det tidspunkt lavet to film, som aldrig var blevet distribueret, nemlig »La Lune avec les Dents« og »Haschisch«, og man kunne forudse, at »Charles levende eller død« ville få samme skæbne.

Når man beslutter sig til at begynde optagelserne, er en del af arbejdet veloverve jet og aftalt på forhånd, men succes'en afhænger i sidste instans af en mængde faktorer, som man er ude af stand til at kontrollere, før man befinder sig på optagelsesstedet – selve atmosfæren under optagelserne og ens forhold til de mennesker, man arbejder sammen med. Jeg kunne fortsætte med at arbejde i det uendelige på et manuskript, indtil det er perfekt. Men når det først er perfekt, er det dødt, og man har tabt lysten til at filme det. På et vist tidspunkt må man altså kaste sig ud i det og puste liv i et åndeligt foster, der endnu ikke har været legemliggjort.

– Og det er i samme ånd, du har optaget »Salamanderen«?

– Økonomisk set var betingelserne ikke de samme: jeg havde muligheden for at lave filmen før opløsningen af Gruppe 5 takket være et produktionskreditsystem, der blev oprettet i Schweiz i begyndelsen af 1970, lidt penge som »Charles« havde indbragt, og en interesseret person, der en skønne dag tilbød at investere et vist beløb i filmen uden at stille nogen betingelser ...

– Et rent held ...

– Ja, faktisk.

– Mens du selv havde skrevet manuskriptet til »Charles«, sikrede du dig samarbejde med John Berger til »Salamanderen«. Tyder det på en vis tøven over for at skulle gå i gang igen med et vanskeligt forsøg?

– Faktisk har mine erfaringer været ens i begge tilfælde. Jeg havde skrevet en drejebog på ca. 20 sider, jeg havde en hel bog fuld af noter, som jeg havde taget siden juli 70, men jeg var ikke helt tilfreds – historien manglede visse meget væsentlige punkter: personerne stod klart nok for mig, men jeg forstod endnu ikke helt deres dybere indbyrdes forhold. Det var jeg måske kommet til ved at arbejde længere med dem, men da jeg kender John Berger godt og beundrer ham meget, tilbragte vi tre dage sammen, hvor vi snakkede om emnet, og hvor vi fandt frem til de væsentligste elementer i filmen. Derefter skrev jeg selv den fulde drejebog med dialoger.

– Med de skuespillere in mente, som skulle spille hovedrollerne?

– Ja, med hensyn til de mandlige roller. Jeg havde mødt Jean-Luc Bideau i forbindelse med »Charles død eller levende«, hvor han havde en lille rolle som sygepasser. Valget af ham blev så meget mere indlysende, som han i mellemtiden havde leveret et strålende spil i Soutters »James ou pas«. Med hensyn til Jacques Denis havde jeg set ham spille på »Théâtre de l'Atelier« i Genève, hvor han havde overbevist mig om sine evner. Det er meget nyttigt at vide, hvem der skal spille de største roller, før man skriver drejebogen. Det letter arbejdet med udformningen af deres roller i filmen.

– Og heltinden?

– Jeg ledte først efter hende i Schweiz, nationale skuespillere er absolut prioriterede, men det drejer sig på den

anden side heller ikke om at vælge folk herfra af princip og på bekostning af det, der tjener filmen bedst. I dette tilfælde fandt jeg ikke i den fransktalende del af Schweiz den skuespillerinde, der passede mig. Og så viste det sig, at man netop på det tidspunkt spillede Jacques Rivettes »L'Amour fou« på »l'Atelier«. Bulle Ogier fascinerede mig ved sin måde at udtrykke en vis forvirring på. Jeg tøvede imidlertid med at betro hende rollen som Rosemonde, der jo er schweizisk bondedatter, men denne tvivl varede ikke længe, for så vidt som intet i filmen jo er realistisk fremstillet. Det er helt tydeligt, at Bulle Ogier svarer helt til en side af personen, og at hun som skuespillerinde fuldstændig er i stand til at fremstille de andre facetter i rollen.

– I denne film og i schweiziske film i almindelighed forekommer skuespillerne i deres spil at ligge meget nær op ad deres egen personlighed.

– Det er til en vis grad rigtigt. Bideau har f. eks. en meget stærk personlighed, der alligevel visse steder i »Salamanderen« er holdt meget i ave. Det er for øvrigt uundgåeligt, at der er en vis lighed, og det ville nok være forkert at vælge skuespillere til roller, der slet ikke indeholder noget af deres eget temperament.

– Sammenlignet med »Charles død eller levende« har du så fornemmelsen af her at være kommet publikum i møde?

– Det vil sige, om jeg har lavet en mere publikumsvenlig film? Det har jeg overhovedet ikke tænkt et sekund på! Og jeg nægter fuldstændig at lade mig optage af det problem, der munder ud i en utrolig tilpasning hos vore dages filmfolk. Det forbavser mig meget, hvis man har bemærket, at mine film er blevet mere kommercielle. Da jeg skrev »Salamanderen«, var jeg bange for, at emnet var for dystert, og jeg var overbevist om, at denne film ville være langt mindre kommerciel end »Charles død eller levende«.

– Og hvad er til syvende og sidst hensigten med »Salamanderen«?

– Kontakten til publikum må foregå på flere niveauer. »Salamanderen« sammensætter en tematik, der fremstår meget stærkt i synopsen, og som er synlig i filmens skelet, men som jeg forsøger at udslette lidt efter lidt. Hele arbejdet med drejebogen består i denne tilpasning af den oprindelige plan, som skal ende med ikke at fremstå, som den er.

Emnet er lidt selvbiografisk: de to mandlige hovedpersoner er mig selv arbejdende for TV! Journalisten med alle de problemer, som dette job medfører, den umulige objektivitet og den uundgåelige begrænsning af visionerne. Den anden, forfatteren, står for fantasiens magt. De to holdninger er ikke modsætninger – efter min mening bør de være parallelle eller komplementære. I »Salamanderen« skematiserer jeg dem og stiller dem kunstigt op over for hinanden, fordi jeg placerer dem hos meget forskellige personer, som i store træk skal inkarnere den realistiske og den imaginære attitude. Når man laver reportager eller andet journalistisk betonet arbejde for TV, har man kun ret til den første attitude til livet. Fantasi er forbudt. Men hvorfor skal man vise kendsgerninger, hvis man ikke har mulighed for at forlænge dem ud i fremtiden, at forestille sig hvordan fortsættelsen, de fjerne konsekvenser af virkeligheden vil være, sådan som den er? Man må forestille sig fremtiden for ikke i al evighed at forblive fange af nutidens morads. I Schweiz er fantasi en af de ting, man savner mest: man har indtrykket af, at forholdene nu engang er sådan, at det altid vil være sådan, at der ikke kan gøres mere ved det, at folk er lykkelige sådan, og at alt er i bedste orden. Men i virkeligheden bør alt jo opfindes pany.

– Som en indrømmelse til sandsynligheden er disse to ansigter af den samme person ikke helstøbte.

– Ja, det er rigtigt, at den, der f. eks. er realist, samtidig ikke har nogen som helst form for praktisk sans. Den kontrast kan jeg godt lide. Godard blev engang spurgt, om en bestemt film var selvbiografisk, og han svarede, at det var den ikke, men selv om den havde været det, så afbilleder man aldrig sig selv, som man er, men som man gerne vil være. Jeg ville meget gerne være mere praktisk anlagt, være mere realitetsbetonet, mere fantasifuld. De tre hovedpersoner indeholder hver lidt af den person, jeg selv gerne ville være. Jeg ville gerne være som journalisten, som finder det ligegyldigt at betale husleje, som forfatteren, der kan reparere en knallert, som sandsynligvis har en højere arbejdsmoral end jeg, og som pigen der har det fysiske mod til at gå sin vej uden at vide, hvad fremtiden har i vente til hende.

– Hvad repræsenterer den unge pige i forhold til de to mandlige personer?

– Bulle Ogier er den person, der afslører nogle ting, samtidig med at hun også fremstår som et selvstændigt individ i den forstand, at hun selv udvikler sig hen imod en bevidstgørelse om virkeligheden. Men frem for alt personificerer hun det instinktive oprør, som også munder ud i fantasi, og som kan være et lige så effektivt udgangspunkt som alle de ideologiske skemaer.

– Det lyder meget didaktisk . . .

– Det gør det måske i begyndelsen, men det væsentlige punkt er at nå frem til at indpuste liv i det oprindelige didaktiske skema.

– Hvis der er et budskab i filmen, bliver det så ikke forvansket af, at personerne dropper det hele i slutningen af filmen?

– I virkeligheden dropper hverken den ene eller den anden noget. Når journalisten rejser, er det fordi han kan klare sig bedre andetsteds, og forfatteren fortsætter det liv, han har valgt. Han spiller for resten den mest positive rolle over for pigen i slutningen: takket være ham forstår hun et og andet, og hun kan takke ham for, at hun ikke mere accepterer at blive kastet hid og did.

– Situationen forekommer under alle omstændigheder næsten håbløs på trods af den lille smule fremgang . . .

– Jeg tror, at man skal tage håbet fra folk – det er de schweiziske og andre filmfolks første pligt. Ramuz sagde: »Schweizerne kommer aldrig til at foretage sig noget, så længe de ikke i tilstrækkelig grad er blevet bragt til fortvivlelse.« Filmen munder ud i en vis bevidstgørelse i lighed med de to mandlige personers udvikling, men jeg vil ikke påtvinge alle den. Det er mit bidrag til en analyse af situationen. I det omfang, hvor det er lykkedes mig at tage ordet (som man ikke var meget for at give mig), hvor jeg har haft lejlighed til at rive værktøjet ud af hænderne på fjenden, kunne jeg dog trods alt ikke forblive i den traditionelle filmiske fremmedgørelse.

(Oversat af Mette Knudsen og Nicki Næsted fra interview i Positif nr. 135, februar 1972. Forkortet af redaktionen).

Ken Loach og det politiske magtspil

Claus Ib Olsen

Der går en tydelig linje igennem de film, der er blevet sendt i dansk TV af Garnett og Loach. Linjen fra »Cathy kom hjem« og til »Først, når arbejdet genoptages ...« viser en tiltagende radikalisering og et forsøg på stedse tydeligere at placere et konkret politisk ansvar. Et forsøg på i en blanding af drama og dokumentarisme at analysere de politiske magtstrukturer og skabe forståelse for dem samt komme med konkrete forslag til på hvilken måde, man kan kanalisere harmen og utilfredsheden ud i aktiv politisk handling.

»Cathy kom hjem« var en film om de urimelige boligforhold i London, og hvilke konsekvenser disse forhold kunne have på de mennesker, som måtte leve under eller med dem. Filmen var medfølende, og den gav stødet til en voldsom harme over, hvad man bød folk. Filmen forsøgte ikke at placere ansvaret for forholdene og derfor kunne alle med lige stor harme deltage i debatten, både de mennesker, det gik ud over og de mennesker, der var ansvarlige for at situationen var som den var. Og netop af disse grunde kunne man sige, at filmen var politisk forfejlet. Den gav et indtryk af nogle boligpolitiske problemer uden at forsøge på at komme til en forståelse for hvem eller hvad, der skabte disse problemer. Både Loach og Garnett har i forskellige interviews givet udtryk for, at de senere var blevet klare over faren i dette og at de efter »Cathy kom hjem« bevidst ville forsøge en mere didaktisk stil: ikke alene afdække folks utilfredshed, men at forsøge på at føre denne utilfredshed ind i et konkret politisk handlingsmønster.

I 1968 arbejdede Loach og Garnett sammen med Jim Allen på TV-filmen »Strejken«, der handler om hvorledes en arbejdskonflikt fører til at havnearbejderne selv besætter dokkerne og viderefører arbejdet uden om regering og arbejdsgivere. Regeringen forholder sig afventende – man regnede med, at den indre splittelse arbejderne imellem ville resultere i kaos – senere, da det viser sig, at solidariteten holder, sætter samfundet sit legale voldsmaskineri ind og knuser opstanden. Radikaliseringen fra »Cathy kom hjem« og til »Strejken« er tydelig. Hvor den første film lagde problemerne frem, angiver den sidste konkrete politiske handlingsmønstre. Ideen er ikke længere at vise folk deres egen verden, og at få dem til at forstå den, men at forandre den og vise, hvorledes den kan forandres.

Efter forkørslerne på »Strejken« blev der grinet af filmen og dens naive politiske visioner, men allerede inden den blev vist i det engelske fjernsyn, havde man oplevet maj-opstanden i Frankrig, og kort tid efter var filmens utopiske fantasier blevet til virkelighed flere steder i England – bl. a. i Liverpool og i Skotland, hvor arbejderne havde besat fabrikker og arbejdspladser som led i arbejdskampen. At »Strejken« viser hen imod en radikalisering kommer også tydeligt frem i forholdet mellem stof og behandling. Både »Cathy kom hjem« og »Strejken« har udgangspunkt i konkrete politiske og sociale forhold, men for »Strejken«s vedkommende er der tale om at Loach og Garnett med Jim Allens manuskript bevidst forlader det aktuelle til fordel for det principielle. Baggrunden for filmen var en strejke for nogle år siden i Liverpool. Strejken varede i 6 uger og drejede sig om at opnå mere i løn, bedre arbejdsforhold og sikrere ansættelsesvilkår, men i spillet bliver denne situation ført over på et mere generelt politisk plan, det bliver til et spørgsmål om retten til produktionsmidlerne.

Det svageste ved filmen var nok, at det politiske indhold ikke var sat i relation til noget politisk parti eller til nogen politisk organisation. Magtkampen kom til at stå mellem en defineret gruppe, arbejderne, på den ene side og den mindre afklarede, »samfundsmagten«, på den anden side – og forholdet mellem disse to havde derfor flere steder en tendens til at blive sløret.

»The Rank and File« (»Først, når arbejdet genoptages ...«) er et forsøg på at trænge ind i denne mekanisme. Drejebogen er også denne gang (ligesom det var tilfældet med »Strejken«) skrevet af Jim Allen og de to film hænger meget nøje sammen, ligger i forlængelse af hinanden.

»Først, når arbejdet genoptages ...« handler om de »virkelige forræddere«, arbejderbevægelsens etablerede administrative overbygning. Det er fagforeningspamperne, for hvem magten er det eneste, der tæller. For dem er ethvert initiativ, der tjener til arbejdernes fordel, men som ikke udspringer fra oven, ensbetydende med at magten er ved at forsvinde. Den gruppe, hvis magt ikke hænger sammen med arbejdernes tilfredshed, men med at de er i stand til at kanalisere denne utilfredshed, handle med den, sætte en pris på den. Typen er ikke ukendt herhjemme – og det samme gælder problemstillingen. Et lignende billede tegnede sig, da plattedamerne tog sagen i deres egen hånd, men blev mødt med foragt og en grænseløs hovenhed og uforskammethed af Thomas Nielsen, der må have følt sin uformåenhed sat i relief og sin magtposition truet ved deres handlinger. Solidaritet er et intetsigende fremmedord, når man kommer op i den ende af fagbevægelsen, og det er filmens styrke, at den viser hvor langsomt og umærkeligt denne solidaritet forsvinder op igennem bevægelsens organisatoriske led for til sidst helt at have fået modsat fortegn, når man er kommet op

Still/Scene fra »Først, når arbejdet genoptages ...«, den seneste Ken Loach-film i Danmark.

i toppen. Man følger i filmen den latente utilfredshed, som på et givet tidspunkt resulterer i en arbejdsnedlæggelse. Kravene skærpes, man vil have mere i løn, tillidsmændene optager kontakt med fagforeningens ledelse, men strejken passer ikke ind i det aktuelle politiske skakspil og der er ingen hjælp at hente. Strejken bliver kendt »vild«. Tøvende og usikre må tillidsmænd og arbejdere selv forsøge at organisere det praktiske, holde sulten fra døren, der hvor det kniber mest, bekæmpe de elementer, som vil bringe strejken til ophør uden at konkrete resultater er opnået. Og utrænede må de selv påtage sig hele det organisatoriske arbejde, skrive proklamationer og skaffe sig politisk overblik. Langsomt, men ubønhørligt nedbrydes dette stædige arbejde af mændene i arbejderbevægelsens top. Strejkens ledere sættes ud af spillet, og pamperne anbefaler, at tillidsmændene accepterer noget, der næppe svarer til en fjerdedel af de stillede krav. Arbejdet genoptages og nu melder de nye problemer sig: stik imod enhver aftale »straffes« konfliktens hovedmænd og en del af de øvrige implicerede, bl. a. ved at man fratager dem anciennitet og pension.

Med »Først, når arbejdet genoptages ...« viser Ken Loach endnu engang sin evne til at få handlingsforløb og relationer mellem mennesker til at fungere. Roligt og opmærksomt følger han historiens udvikling og altid er der balance mellem engagementet, medfølelsen og den handlingsmættede klarhed.

Det er det samme overblik, der gør, at blandingen af professionelle skuespillere, både af første og af tredie rang, og virkelige typer lykkes uden knas. Både for de professionelle og for de øvrige medvirkende gælder det, at de aldrig er underordnet det tekniske apparatur. Der er ingen udspekulerede kamerature, som tvinger de medvirkende ind i fastlåste situationer. Indstillingerne er enkle og følger i dialogscener som regel den talende under hele replikskiftet. Det er karakteristisk, at denne praksis tydeligst brydes i scenerne med formanden for TUC, det engelske LO. Denne person ser vi aldrig forfra, men som en stor anonym magtfaktor vises han konsekvent med ryggen til i billedets forgrund, dominerende og tyngende.

Samfundets institutioner opfattes altid i Loachs film med stærke negative eller tvivlrådige følelser. Institutionerne er de virkelige faremomenter i hans film, både politisk og humanistisk. Politisk fordi det er her magten opstår og korrumperes – og humanistisk fordi det er her individet slås i stykker. Skolesystemet, som det kommer til udtryk i en anden Loach-film, »Kes«, er et eksempel herpå. Skolen er ikke interesseret i at lade børnene udnytte deres muligheder. Skolen er derimod interesseret i at opfylde sin rolle som institution ved at frembringe en arbejderklasse, der kan blive gode, brugbare arbejdsemner, som forstår at indordne sig under samfundets disciplin og produktionskrav, eller som Loach har sagt i et interview til Lasse Glomm: »Vor opfattelse var, at undervisningen stort set gik ud på at producere passiv arbejdskraft, producere mennesker, som er villige til at udføre et personlighedsnedbrydende job, uden at bringe arbejdsgivernes autoritet i tvivl.«

Det er denne uformåen, denne tyrkertro på autoriteterne, som bevirker, at strejken bryder sammen – men det er tillige den samme situation, som er med til at konsolidere og begrunde pampernes magt i arbejdernes organisatoriske system. »Først, når arbejdet genoptages ...« er altså endnu et vigtigt bidrag fra Ken Loach og Tony Garnett til en samlet analyse af, hvorledes vort samfund er bygget op, og hvad der skal gøres for at forandre det.

Claus Ib Olsen

■ **FØRST, NÅR ARBEJDET GENOPTAGES ...**
The Rank and File. England 1971. **P-selskab:** BBC-TV. **P:** Graeme McDonald. **Instr:** Ken Loach. **Manus:** Jim Allen. **Dramaturg:** Ann Scott. **Foto:** Charles Stewart. **Klip:** Roy Watts. **Sang:** »The Jolly Playboy«. **Tone:** Eoin McCann, Mike Billing. **Medv:** Peter Kerrigan (Eddie Marsden), Billy Dean (Billy), Tommy Summers (Les Sanders), Joan Flood (Joan), Johnny Gee (Johnny), Mike Hayden (Mike), Bert King (Bert), Neville Smith (Jerry), Ernie Mack (Bill Hagan, fagforeningsrepræsentant), Michael Forrest (Holtby), Charlie Barlow (Charlie), Bernard Atha, Len Annett, Barbara Barrie, Duggie Brown, Jimmy Coleman, Shane Connaughton, Jack Connell, Mike Cordelia, Gerry Fox, Pat Gillon, Brian Glover, John McGregor, Joey Kaye, Liz McKenzie, Jo Millar, Bert Palmer, Max Stewart, Tom West. **Længde:** 78 min. **Prem:** TV 22.2.73.
Indspillet i efteråret 1970 med location-optagelser i Stoke-on-Trent.

KENNETH »KEN« LOACH

er født den 17. juni 1936 i Nuneaton i England. Efter endt skolegang kom han til Oxford University for at studere jura, og han fattede her interesse for teater. I 1964 kom Ken Loach til BBC-TV, hvor han mødte produceren Tony Garnett (født 3.4.1936 i Birmingham). Loach kom meget hurtigt til at instruere episoderne i serierne »Z Cars« og »Wednesday Play« (som Tony Garnett producerede), og senere har Loach-Garnett tegnet sig for nogle af tressernes mest fængslende engelske TV-spil – bl. a. »Catherine«, »Up the Junction«, »Cathy Come Home«, 1966 (dansk TV 11.2.68 som »Cathy kom hjem«), »In Two Minds«, 1967 (dansk TV 4.4.68 som »Det splittede sind«), »The Golden Vision«, 1968 (dansk TV 1.6.69 som »Søndag efter søndag«), »The Big Flame«, 1968 (dansk TV 23.11.71 som »Strejken«), »After a Lifetime«, 1970 (dansk TV 5.11.72 som »Efter et langt liv«) og senest har Ken Loach iscenesat »Først, når arbejdet genoptages ...« for BBC, men uden Tony Garnett som producer. Samarbejdet mellem de to er dog ikke afbrudt. I fjor lavede de sammen filmen »Family Life« (baseret på TV-spillet »In Two Minds«), og tidligere har de sammen lavet filmene »Kes« (1971 – se Kosmorama nr. 107) og »Stakkels ko« (1967 – se Kosmorama nr. 86). Loach og Garnett oprettede i 1968 produktionsselskabet »Kestrel Films Ltd.« efter at have forladt BBC i utilfredshed med arbejdsforholdene, og de har begge været ansat hos »London Weekend Television« i perioden 1968–70. Foruden iscenesættelser har Ken Loach også forsøgt sig som dramatiker med TV-spillene »The Coming Out Party« og »The End of Arthur's Marriage«.

Set i TV

Også dværge er begyndt i det små

Filmens personer er en gruppe dværge, som under direktørens fravær gør oprør i et opdragelseshjem. At forsøget er mislykket, ser tilskueren på det første billede. En dværg sidder på en stol med et nummerskilt i hænderne og bliver fotograferet til forbryderkartoteket. Han bliver forhørt af en voksen person (der er off screen) men han nægter at udtale sig.

Efter et slagsmål har opdrageren forskanset sig med en af de indsatte, hvis kammerater forsøger at slå døren ind. Dette lykkes ikke og de begynder et destruktionsorgie, sætter ild til direktørens yndlingspalme, kører en bil ind i gården og lader den i timevis køre rundt i en cirkel. De indsatte revolterer mod behandlingen i anstalten, hvor de opdrages til renlighed og orden, mod ernæringen med tørmælk, som om de var spædekalve, mod deres arbejde, der består i at vande marker og blomsterpotter. De knuser potterne, brænder blomsterne, kaster skrivemaskinen mod bilen, knuser æg, skærer et tæppe i stykker og styrter bilen ned i et dybt hul. Hvor meget de indsatte er deformerede gennem undertrykkelsen, viser deres overfald på et blindt par, som lever lidt afsides fra anstalten. De indsatte udfolder deres drifter i et anarkistisk orgie ved at benytte bilen til leg og kunststykker. De vil for en gangs skyld spise sig mætte og foranstalter i stedet for et spaghettislagsmål, de danser begejstrede i gården og går i procession med et kors i spidsen, til hvilket de har bundet en abe. Filmen afsluttes af en vanvittig latterscene, hvor en dværg griner af en kamel, som forgæves forsøger at rejse sig op.

»Menneskene skulle kunne leve i et paradis uden herskabsformer, i et anarki – anarki i ordets bedste betydning – ikke noget anarki, hvor man kaster med bomber,« sagde Herzog i en diskussion 1972. Og anarki som alternativ til et samfund med deformering, tvang og abnormitet er netop visionen i dværgefilmen.

I dværgen genkender tilskueren sit eget spejlbillede, og når dværgene revolterer, opstår der en solidarisering mellem tilskueren og dværgene, fordi der er ligheder i undertrykkelsen. De vil befri sig for arbejdets monotoni og meningsløshed, for konsumsamfundets statussymboler, for religionens livsfornægtelse og for indespærringen i anstalten. Legemets fundamentale behov som seksualitet, hvile og tilstrækkelig mad undertrykkes og dette magtmisbrug gengældes med stigende hævnlyst i filmen. Tilskueren rives med, når de brændende blomster, ild og røgskyer i gården leder

Still/Scene fra »Også dværge er begyndt i det små«.

tanken hen mod et inferno; når bilen, den vestlige verdens hellige ko, forsvinder i et hul i jorden, hvorfra svovldampe synes at stige op; når aben på korset vanhelliger den almægtige katolske kirke. I filmens sorte poesi er abeprocessionen højdepunktet af djævelskhed. Musikken er mesterligt integreret i filmen. To latinamerikanske folklore-melodier ledsager afvekslende ødelæggelserne.

Indblandet i opgøret med de gamle ordensprincipper er scener af dyrisk grusomhed blandt høns, der vækker ækelhed og øger filmens horrorvirkning. Destruktionen er ikke planløs, aktiviteterne retter sig mod opdrageren som repræsentant for det samfund, der har indespærret dværgene, og mod bilen som et eksempel på teknikkens undertrykkelse. De hævner sig på bilen ved at deformere dens frie bevægelighed gennem en stadig køren i ring på lignende måde som de selv er blevet indskrænket. Selv om magthaverne har slået revolten ned, så forbliver dog hos aktivisterne den følelse, at det en gang er lykkedes dem at ødelægge undertrykkelsesmekanismerne. Dermed er indtrykket af undertrykkernes totale herredømme ødelagt og det kan ikke oprettes igen.

Det er denne forgæves revoltes positive resultat, som filmens titel også udtrykker det. Dværgene har lært, at det er muligt at revoltere. Den pessimistiske tolkning af filmen, at enhver revolution må ende i totalt kaos, er efter min mening en misforståelse. Først i kaos var det muligt for de indsatte at tilfredsstille deres drifter for en kortere tid og at leve efter deres egne ønsker. De vil tænke på denne fælles oplevelse, når de igen er spærret inde. De er begyndt i det små, de vil med tiden lære mere og en gang befri sig ved en ny revolte.

Det er ikke revoltens nihilisme, men udsigten til en gang at sejre ved revolution der har bidraget til den begejstrede modtagelse af Herzogs film i de latinamerikanske lande, hvor filmen sikkert betyder en stærkere udfordring til overleverede herskabsstrukturer end i Vesteuropa. Herzogs surrealistiske fantasi skaber billeder fulde af kraft og fascination, der i deres visionære indhold og deres provokation af kritikere sammenlignes med Buñuels »Viridiana« og »Las Hurdes«. Dværgene er begyndt at lære, hvordan man laver oprør. Hvornår begynder vi?

Peter Gottschalk

■ **OGSÅ DVÆRGE ER BEGYNDT I DET SMÅ** Auch Zwerge haben klein angefangen. Vesttyskland 1970. **P-selskab:** Werner Herzog Filmproduktion (München). **P-leder:** Francisco Ariza. **P/Instr/Manus/Musik-arr:** Werner Herzog. **Foto:** Thomas Mauch. **Klip:** Beata Mainka-Jellinghaus. **Tone:** Herbert Prasch. **Medv:** Helmut Döring (Hombre), Gerd Gickel (Pepe), Paul Glauer (Deputeret), Erna Gschwnedtner (Azucar), Gisela Hartwig (Pobrecita), Gerhard Marz (Territory), Hertel Minkner (Chicklets), Alfredo Piccini (Aselmo), Gertraud Piccini (Piccini), Brigitte Saar (Cochina), Marianne Saar (Theresa), Erna Smolarz (Schweppes), Lajos Zsarnoczay (Chaparro). **Længde:** 96 min. **Prem:** TV 30.3.73.

Da Werner Herzogs film er så godt som ukendte herhjemme (og i øvrigt i mange andre lande også), har Kosmoramas redaktion bedt Peter Gottschalk om at supplere analysen af »Også dværge er begyndt i det små« med en anmeldelse af »Livstegn«, der tidligere er blevet vist i TV.

Livstegn

1941. Gennem Kretas bjergrige landskab kører en lastbil. Den transporterer den sårede tyske faldskærmsjæger Stroszek til den nærmeste landsby, hvor han hos en græsk familie plejes af datteren Nora, som han senere gifter sig med. For at komme til kræfter sendes han til øen Kos, der hidtil er blevet skånet for krigen. Her skal han sammen med to andre soldater bevogte et gammelt venetiansk kastel, hvori der befinder sig et ammunitionsdepot. Det ensformige liv, varmen og lediggangen giver snart de tre soldater og Nora problemer. For at få tiden til at gå forsøger de hver for sig at finde noget at beskæftige sig med. Becker oversætter gamle indskrifter, Meinhard bygger en kakerlakfælde, Stroszek arbejder og tager ekstravagter, Nora laver mad. Deres eneste fælles beskæftigelse er på Stroszeks forslag at bygge fyrværkeri-raketter af gammel ammunition.

Da Stroszek en dag sidder på kajen sammen med tre græske drenge, ser han på solreflekserne i vandet og overfaldes af kortvarig sindsforvirring. For at komme væk fra lediggangen, melder han sig hos øens kommandant og bliver den følgende dag sendt på patruljering sammen med Meinhard. Fra et bjerg kan de se ud over en dal med tusindvis af vindmøller. Den flimrende varme og de tusindtallige cirkelbevægelser udløser vanviddet hos Stroszek. Kun med møje overmander Meinhard den vildt skydende Stroszek. Da Stroszek næste dag erfarer, at Meinhard har meldt episoden til kommandanten, går han amok. Med sit gevær jager han Nora, Becker og Meinhard ud af kastellet og truer med at sprænge ammunitionsdepotet i dermed byen i luften. Han skyder sine raketter op mod solen og angriber byen, men han dræber kun et æsel og skyder en stol i brand.

Stroszek erkender nu for første gang sit livs bestemmelse, at sende livstegn ud, og han illuminerer nattehimlen med et grandiost fyrværkeri. Det lykkes imidlertid nogle soldater at klatre over murene og overmande ham. Han køres væk i en lastbil på en vej gennem et ørkesløst landskab.

»Lebenszeichen« er en film om Stroszeks oprør mod sit livs meningsløshed. I talrige episoder skildres i denne handlingsfattige film tilstande, som fører til hans vanvidsanfald og hans privatkrig. Hovedmotiv er den falske fredsfornemmelse i krigstid, kommunikationsvanskeligheder, selvrealisering i en grænsesituation og et titanisk oprør, som slår fejl. Ved stationeringen på kastellet oplever Stroszek en i krigstid irreal idyl, hvor han må betragte landskabets skønhed, den rolige vagttjeneste, solens varme og den fredelige tilstand på øen som er ham totalt fremmed og derfor fjendtlig. Kommunikationsvanskelighederne trænger ham ud i isolation. Solens trykkende hede, fiskestimens og møllevingernes cirkelbevægelser udløser vanvidsanfaldene hos ham. Cirklen er hos Herzog symbolet på håbløsheden. Den, som én gang er kommet ind i en cirkelbevægelse, kan aldrig mere komme ud, han kan kun gå til grunde. I Meinhards fortælling findes der for hønen, som løber på kridtcirklen, ingen anden udvej end døden.

Stroszek ser sig omgivet af gamle kulturers døde tegn. Han er tvunget ind i en tilstand af passivitet, som han forgæves forsøger at gennembryde med små aktiviteter som ekstravagter, arbejde og raketfremstilling. Han er udleveret til naturen, som trænger ind i hans bevidsthed som en magt, der omslutter ham, og som han ikke kan slippe bort fra, fordi han er bundet af vagtordren. Sekvensen med det første vanvidsanfald viser menneskets værgeløshed overfor naturen. Han sidder på kajen og snakker med nogle drenge. En af dem siger på græsk til Stroszek: »Hvis jeg kunne tale, hvad skulle jeg så sige?« Men drengen er stum. Denne udtalelse skal tolkes som en karakterisering af Stroszeks situation. Nu følger en montage:

solreflekserne danner kredse i vandet
en kredsende fiskestime under et stykke brød
mennesker er standset op på en plads
bryllupsbilledet med en sindsforvirret Stroszek som brudgom
vellystigt hvæsende katte
en døende spurv i det hede sand
gravsten
den kredsende fiskestime
solreflekser i vandet.

Omgivelsernes pres får ham til at bukke under. I montagen visualiseres Stroszeks indre tilstand. Historien, som han fortæller sin kone, er ligeledes en vigtig kommentar til hans situation. En ubåd er dukket op i nærheden af øen, nogle soldater stiger op på dækket og betragter solnedgangen. Derfor bemærker de ikke, at fjendtlige fly nærmer sig. Båden må hurtigt dykke og tre mand drukner. Mændene beundrer det pragtfulde skue, men ud fra den nedgående sol angriber de fjendtlige fly; mændene må betale med livet. Naturen er deformeret af krigen og dræber mennesket.

Stroszek har hele sit liv været uden succes, først i livets ensformighed på øen bliver han sig dette bevidst. Han afbryder forbindelsen med alle og trækker sig tilbage for helt at kunne opleve sin egen eksistens. Som eneste lyspunkt fra sin barndom husker han, at han kunne fange ørreder med hånden. Han fin-

der sig selv og meningen med sit liv ved at afskyde raketter, aktive, lysende, synlige, momentane livstegn, som udgør højdepunktet i hans liv. Han realiserer sig selv og bryder ud af sit meningsløse liv med sin vanvittige revolte. Titanen Stroszek må gå til grunde, men ildtegnene, der vidner om menneskelig eksistens, forbliver i tilskuerens hukommelse.

Herzog vil i sin film skildre tilstande og beskrive overflader, derfor benytter han den episodiske fortællestil. En del mennesker, som lider under de samme problemer som Stroszek, vises som tematiske paralleller. For en eksistentialistisk fortolkning er Stroszek en helt, for i revolten har han oplevet øjeblikkets intensitet. Livets mening er at virkeliggøre sig selv. Herzog ønsker ikke nogen politisk analyse, han vil kun afbilde tingenes overflader og udfolde sig i filmmediets stilmidler for at stille spørgsmål og gøre problemer synlige.

Og her sætter min kritik ind: Man bør se bag om tingene, belyse problemernes årsager og vise sammenhængen mellem den individuelle skæbne og samfundet. Ud fra dette synspunkt bør Herzogs film indlemmes i den unge tyske films produktioner, hvis instruktører flygter ind i en fremstilling af eksistentialistiske individualproblemer for at undgå en politisk samfundsanalyse. Herzog beskriver sin film som den enkeltes radikale oprør, erklærer samtidig filmen for upolitisk. Denne politiske afholdenhed er en anakronisme. Når vi hører om nogle børns mishandling af en hane, burde man kunne aflæse argumenter i filmen for den fremstillede vold.

Peter Gottschalk

■ **LIVSTEGN**
Lebenszeichen. Vesttyskland 1967. **P-selskab:** Werner Herzog Film Produktion (München). **P/Instr/Manus:** Werner Herzog. **Efter:** d'Achim von Arnim's bog »Der tolle Invalide auf dem Fort Ratonneau«. **Foto:** Thomas Mauch. **Klip:** Beate Mainka-Jellinghaus, Maxi Mainka. **Musik:** Stavros Xarchakos. **Medv:** Peter Brogle (Stroszek), Wolfgang Reichmann (Meinhard), Athina Zacharopoulou (Nora), Wolfgang von Ungern-Sternberg (Becher), Wolfgang Stumpf (Kaptajnen), Henry van Lyck (Løjtnanten), Julio Pinheiro (Sigøjneren), Florian Fricke (Pianisten), Achmed Hafiz (En græker), Dr. Heinz Usener. **Længde:** 90 min. **Prem:** TV 17.3.70.

P.S. Werner Herzog er født den 5.9.1942 i München og har produceret film siden 1962 i sit eget produktionsselskab. Mange synes, Herzog er en af de mest spændende tyske instruktører. Hans film har samlet priser på stribe, og de gør det muligt for ham fortsat at lave film.

Han laver f. eks. dokumentarfilm om humane emner som lægernes indsats i Afrika, om blinde mennesker eller handicappede børn. I sine spillefilm viser han en kaotisk verden i drømmeagtige billeder med mennesker i en ekstrem situation, hvor de revolterer, men uden succes. Andre kendetegn er dyrenes indbyrdes grusomheder, landskaber, som er uvirkeligt skønne, men som er labyrinter for menneskene.

Herzog har kaldt sig selv den eneste tilskuer, som kan forstå hans film. Han føler sig tvunget til at udtrykke sig gennem filmmediet og laver sine film som auteurfilm. Filmene er Herzogs livstegn, han tænker hverken på salg eller publikum, hans anvendelse af filmmediet resulterer i en mislykket envejskommunikation. Film tjener Herzog til selvrefleksion, analysen af politik og samfund undlader han i sine mange film, hvoraf kun to har været vist i Danmark, begge i fjernsynet. Filmene er »Livstegn« (Lebenszeichen) og »Også dværge er begyndt i det små« (Auch Zwerge haben klein angefangen). Werner Herzogs samlede produktion er:

Herakles, 1962
Spiel im Sand, 1964 (ikke vist offentligt)
Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz, 1966
Letzte Worte, 1967
Lebenszeichen, 1967
Massnahmen gegen Fanatiker, 1969
Die fliegenden Ärzte von Ostafrika, 1969
Fata Morgana, 1970
Auch Zwerge haben klein angefangen, 1970
Behinderte Zukunft, 1970
Land des Schweigens und der Dunkelheit, 1971
Aguirre, der Zorn Gottes, 1972.

Still/Scene fra »Livstegn«.

Dage og nætter i skoven

Er der hekseri med i spillet, når Satyajit Ray laver film? Et naivt spørgsmål naturligvis, hvilket man erkender, når man ser hans film igen og opdager, hvilken bevidst sikkerhed, der ligger bag den ligefremme »klassiske« naturlighed, som overrumpler aldeles første gang. Han dyrker den psykologiske realisme ligesom Renoir og Truffaut eller snarere Tjekhov og Yasujiro Ozu. Han undgår suverænt de farer, der truer psykologiske skildringer, nemlig det sentimentale medfølelri, den omstændelige, tørre analyse af ubetydelige sjælelige krusninger eller de mere eller mindre hysteriske sensationer. Hans verden er den borgerlige i videste forstand. Han har en enestående ømhed for sine personer, en fabelagtig indlevelsesevne og en nænsomt insisterende måde at fortælle om liv, død og kærlighed på, om konflikten melem gammelt og nyt. Han gør sine indiske personers problemer universelle uden på nogen måde at bryde deres præcise og konkrete tilknytning til tid og sted.

»Dage og nætter i skoven« har næsten ingen håndgribelig historie. Dens fortælling om fire overklasse-inderes udflugt et par dage til en sommerhytte kunne let være endt i det rene ingenting, men Ray trylle (der kom hekseriet alligevel!) med ingredienserne, så der kommer en vittig og bevægende komedie ud af det, vel ikke så perspektivrig og fyldig som »Spillets regler«, men alligevel. Ingredienserne er naturstemninger, pjanket weekend-leg og først og fremmest et persongalleri (7 personer, præciserer Ray i et interview), som han tegner op med let hånd. Endelig er der også et socialt svælg, som virkede chokerende på mig. Disse overklasseinderes optræder lige så nedladende over for underklassen (i 1969) som koloni-herrerne i forrige århundrede. Eller som en indisk officer sagde til Louis Malle: »Vi er de sidste engelske gentlemen, for der er ikke flere tilbage i England.« (Citeret efter hukommelsen). Det chokerende ligger især i, at det skildres så ligefremt, at det må være noget ganske dagligdags. Men dette møde mellem land og by er kun en del af filmen.

Det vigtigste er de fire mænds forhold til hverandre og til de to unge damer, de møder. På bilturen fra Calcutta ud til sommerhytten karakteriseres de næsten umærkeligt, omtrent som et hierarki. Den modne og selvsikre Ashim, den læsende Sanjoy og Harinath, lettere afstumpet og oprevet over en pige, der netop har droppet ham. I et flashback får vi grunden: han har taktløst med få linier besvaret et langt følelsesfuldt brev fra pigen. Taktløshed ses der ikke med milde øjne på i Rays verden. Og så er der Sekhar, det muntre vedhæng, som på en eller anden måde er

Still/Scene fra »Dage og nætter i skoven«.

uundværlig i gruppen.

De skaffer sig indkvartering trods manglende forudbestilling ved at spille på deres penge og sociale autoritet. Og så møder de de to unge damer, som de straks gør til jagt-bytte. Ingen alvorlige bagtanker, bare lidt mandfolke-sport. Og de ansætter nogle slavepiger til at holde hus. Ingen bagtanker, bare lidt trang til at spille store på den. De deltager i en uforpligtende selskabsleg med de to unge damer, en navne- og huske-konkurrence omkring en dug på græsset. På synopsis-stadiet må scenen mildt sagt have været noget tyndt pjask, men Ray gør den med små midler til et under af udtryksfuldhed – sommerstemning, yndefuld leg, menneskelige relationer, der åbenbares.

Denne centrale scene udtrykker meget af filmens tema, nemlig at det ikke er let at træde uden for tiden og verden, om så blot for nogle dage. De fire mænd misbruger tankeløst de stedlige beboere. Deres forhold til damerne er præget af det komisk pinlige – de kommer for sent til en morgen-aftale, de lader sig overraske i undertøj o. s. v. Den rastløse Harinath kaster sig over en landsbypige, men miljøet slår igen i form af et overfald. Sanjoy gør kur til den ene af damerne, men trækker sig forskrømt tilbage, da det pludselig bliver alvor.

Og Ashim, den selvsikre, står pludselig med et spirende følelsesforhold til den anden af damerne, den dronningeagtige og sjælfulde Aparna (hvor får Ray dog alle sine piger fra?!). I en meget smuk scene ved en lille flod under en markedsfest kan man i de to personers grupperinger, deres blikke og naturligvis deres ord nøje følge, hvordan den selskabelige kontakt spændes og spændes for at kortslutte i mere eller mindre direkte erklæringer hinsides formel konversation. Og de beslutter at mødes igen i Calcutta. Det er virtuost spillet og et intuitivt og blændende stykke iscenesættelse, selv om det ser så ligetil ud. Det gælder for øvrigt det meste af filmen. En bittersød kærlighedskomedie uden budskaber, men med uendelig meget af livets egen rytme og tilfældighed, fanget ind så sikkert, som kun den store filmdigter kan gøre det.

Frederik G. Jungersen

■ **DAGE OG NÆTTER I SKOVEN**
Aranyer din ratri. **Eng. titel:** Days and Nights in the Forest. Indien 1969. **P-selskab:** Priya. **P:** Nepal Dutta, Ashim Dutta. **Instr/Manus:** Satyajit Ray. **Efter:** roman af Sunil Ganguly. **Foto:** Soumendru Roy. **Klip:** Dulal Dutta. **Ark:** Bansi Chandragupta. **Musik:** Satyajit Ray. **Medv:** Soumitra Chatterjee (Ashim), Subhendu Chatterjee (Sanjoy), Samit Bhanja (Harinath), Robi Ghose (Sekhar), Pahari Sanyal (Sadashiv Tripathy), Sharmila Tagore (Aparna), Kaberi Bose (Jaya), Simi Garowal (Duli), Aparna Sen (Atasi). **Længde:** 115 min. **Prem:** TV 22.3.73.

Han stod i røg og damp

Når man taler om overgangen mellem stumfilm og tonefilm, fortæller man gerne anekdoter om, at John Gilberts stemme ikke lød maskulin nok. Chaplin tog 12 års betænkningstid, før han begyndte at snakke på film. Buster Keaton gjorde det med det samme, og det kom der ikke noget godt ud af.

Men det har selvfølgelig ikke en gnist med stemmer at gøre. Keaton havde en udmærket stemme. Hvis man skal forsøge at dømme efter »Han stod i røg og damp« (»Dough Boys«), så skete der imidlertid en så afgørende ændring i hele holdningen til filmen, at der skulle en Chaplinsk forsigtighed til for at overleve rent kunstnerisk.

Keaton havde i hele sin karriere udelukkende forladt sig på visuel komedie. Selv hans mellemtekster i stumfilmene var – som også gerne hos Chaplin – overflødige. Det er derfor klart, at det må kræve en uhyrlig omstilling at skulle begynde at lave komedier, der både er morsomme på det visuelle og det verbale plan. Vidnesbyrd tyder på, at Keaton efter mange års forsøg fandt stilen i nogle enkelte af de korte farcer, han lavede i slutningen af trediverne. Men i »Han stod i røg og damp« er der hverken nogen stil til højre eller til venstre.

Tydeligt opmuntret af den nye tekniske landvinding har man sat sig for at lave en utrolig masse verbal-komik, og tydeligt hæmmet af det klodsede optiklyd-udstyr har man måttet opgive at skabe de flydende forløb af visuel komik, der gør Keatons stumfilm så enestående. Fladpandede vittigheder holder deres indtog (»Where were you born?« – »St. Vincent's Hospital« – »Why? Were you sick?«) til erstatning af den komik, Keatons ansigt og krop rummer guldgruber af. De funktionelle totaler udskiftes med karakterløse halvtotaler, der hverken giver situationer eller personer nogen rimelig chance for udfoldelse. Teknikken bliver tung og ubevægelig. Det bedste eksempel er den accellererede forfølgelse, hvor Keaton flygter fra den koleriske kaptajn. Den klippes her sammen af en række næsten ens beskårede totaler, der komplet smadrer billedkontinuiteten. Og selv da ryger begge personer gang på gang uden for billedrammen. Scenen er et remake af en tilsvarende forfølgelse i den ti år tidligere »Daydreams«, hvor Keaton i romersk legionærkostume flygter fra en mistænksom politibetjent. Men dengang var scenen fra først til sidst holdt i én indstilling, hvor de to personer var nøjagtigt anbragt i hver sin billedside, og hvor accellerationen forløb fuldstændig synkront.

Hverken Keaton (der var ansvarlig for filmens manuskript) eller Edward Sedgwick (der instruerede) mister selvfølgelig deres håndelag i løbet af to film (de arbejdede også sammen i »Kanonfotografen«), og »Han stod i røg og damp« har sine øjeblikke. Filmens intrige redegøres der pænt og økonomisk for i tre etablerings-skud, og soldaterrevyen rummer scener af grotesk kropslig udfoldelse. Men efter at have set stumfilmene bliver det svært at forlige sig med en Keaton-film, hvor der er 50 minutter mellem grinene.

Ib Lindberg

■ **HAN STOD I RØG OG DAMP**
Doughboys. **Altern. titel:** The Big Shot. USA 1930. **Dist/P-selskab:** MGM. **P:** Buster Keaton. **Instr:** Edward Sedgwick. **Danse-instr:** Sammy Lee. **Manus:** Richard Schayer. **Dialog:** Al Boasberg, Richard Schayer. **Efter:** fortælling af Al Boasberg, Sidney Lazarus. **Foto:** Leonard Smith. **Klip:** William Le Vanway. **Ark:** Cedric Gibbons. **Kost:** Vivian Baer. **Musik/Sange:** »Sing« + »Military Man« af Edward Sedgwick, Howard Johnson, Joseph Meyer. **Sunget af:** Cliff »Ukulele Ike« Edwards. **Tone:** Karl E. Zint, Douglas Shearer. **Medv:** Buster Keaton (Elmer Stuyvesant), Sally Eilers (Mary), Cliff »Ukulele Ike« Edwards (Nescopeck), Edward Brophy (Sergent Brophy), Victor Potel (Swedenburg), Arnold Korff (Gustave), Frank Mayo (Kaptajn Scott), Pitzy Katz (Abie Cohn), William Steele (Løjtnant Randolph). **Længde:** 81 min., 2215 m. **Censur:** Rød. **Dist:** MGM. **Prem:** Carlton 19.10.31. **Re-prem:** TV 23.2.73.

Filmene

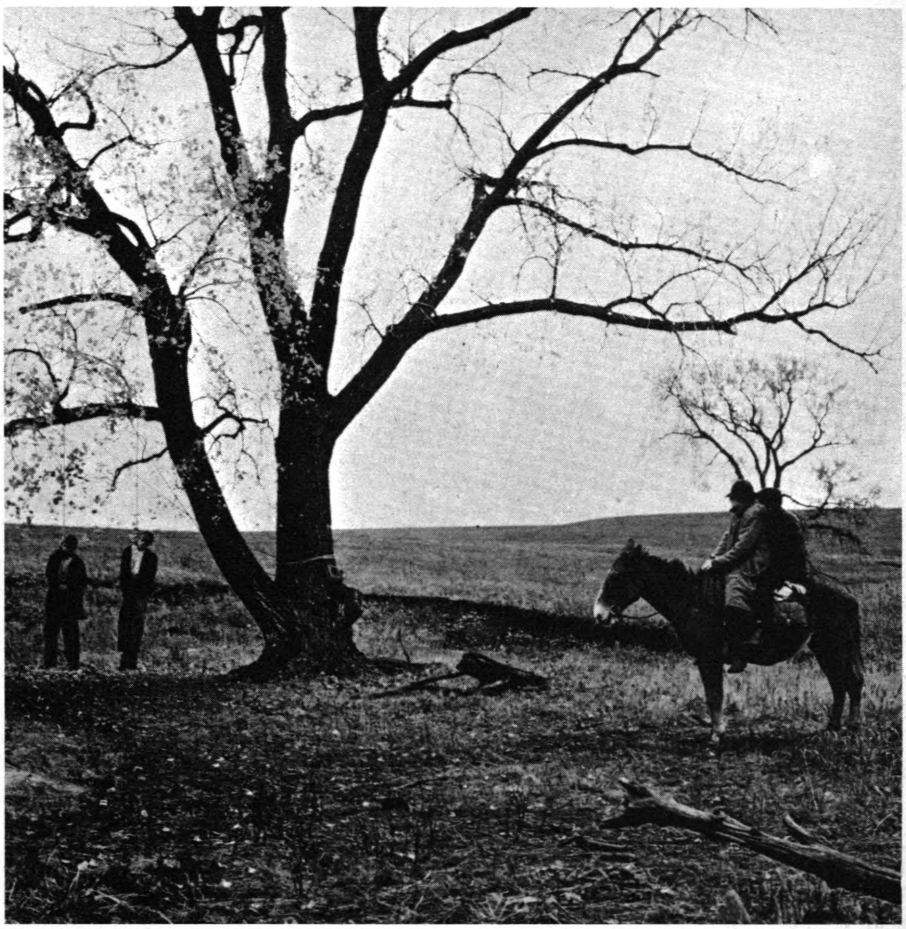
WESTENS VILDE DRENGE

»Bad Company« er en manuskriptforfatters debut som filminstruktør. Den bærer præg af at være grundigt forberedt på manuskriptstadiet, ikke blot skrevet, men også set i sine situationer og billeder; alt, hvad der sker i den, synes at være formet, før kameraerne gik i gang. Men den er ikke en gammeldags skrivebordsfilm, en samling konstruktioner, som kameraerne aldrig får mulighed for at tolke som visioner. Den traditionelle skrivebordsfilm tynges altid af de tusind stræbsomme stunder, da de snildt udtænkte ideer og det velberegnede budskab blev sat på papiret uden megen tanke for, hvordan det hele egentlig skulle blive til levende billeder. Det er film, der på en meget mærkbar måde aldrig formår at gøre sig fri af besværlighederne ved papiret; de er så anstrengende at se på, og de afslører deres fortid i hvert et afgørende sekund.

»Bad Company« er ikke tynget af sin fortid som manuskript, ikke meget i hvert fald. Den bæres af en anekdotisk fortællestil og en episodisk opbygning, som til tider nok kan føles lidt kunstig, men det er på den anden side netop ved hjælp af anekdoterne, den får fat i sit særpræg, koncentrationen om de mærkelige træk i personernes oplevelser, og det er den episodiske form, der får den til at ligne en helhed af dagbogsstumper. Netop ved hjælp af denne stil får den mulighed for at beskrive det nærmest rimelige i hovedpersonernes jævne og afblegede, uheroiske og brutale unge karriere.

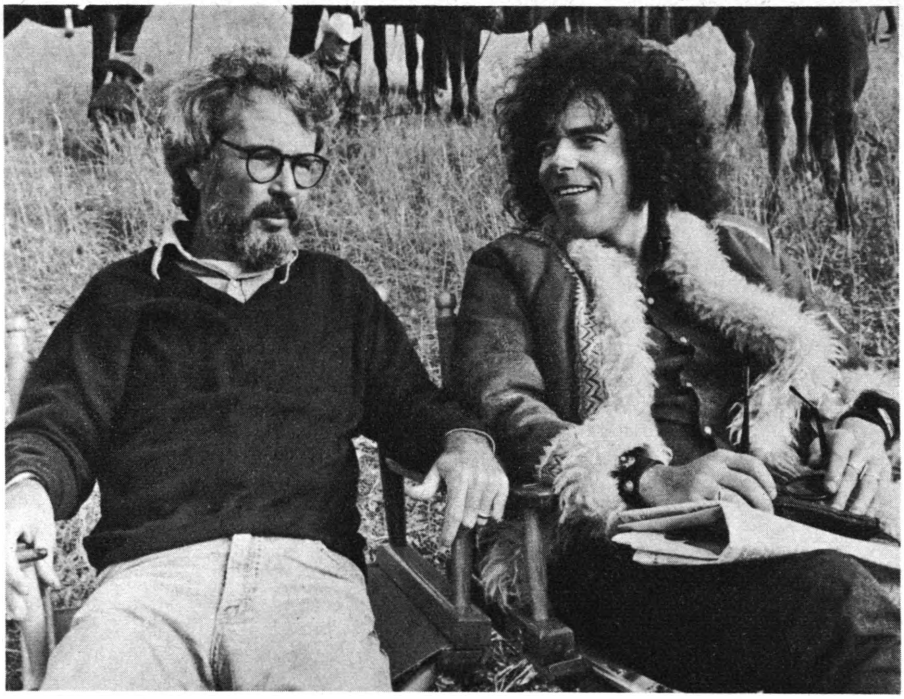
Robert Benton skrev »Bonnie and Clyde«, og han har skrevet (sammen med David Newman) og instrueret »Bad Company«. Man kan ikke rigtig komme forbi, at der er en sammenhæng mellem disse to film, i hvert fald tematisk. Bonnie og Clyde, Drew og Jake, to kombinationer af magtesløse skæbner i en verden, hvor det er så indviklet at få alt til at gå op og ende lykkeligt. I »Bad Company« placerer Benton som sine centrale skikkelser to unge mænd, der hver på sin måde sætter sig uden for samfundet og så slås med det – til opbyggelse af selvrespekten og i heroisk isolation. Man er dog noget, hvor bange man end er ved det, og hvor forvirret og hovedkulds det hele end former sig.

Jake er den professionelle af de to, en ung robust slyngel med en vis sans for altid at få regnskabet til at gå effektivt op. Drew er mere kompliceret. Han er grebet af kærlighed til sin familie, der skjuler ham, da borgerkrigen i begyndelsen af 1860'erne indkalder ham, og han bærer altid sine gode minder



Still/Scene fra »Westens vilde drenge« – Jeff Bridges og Barry Brown konfonteres med den grumme virkelighed i det sagnomspundne vilde vesten.

Still/Robert Benton (til venstre) fotograferet sammen med David Newman under indspilningen af »Bad Company«.



med sig, et billede af forældrene, den døde broders ur – og en bog: »Jane Eyre«, som han i de lange nætter i prærielandskaberne læser op af for Jake. Drew bliver aldrig totalt forrået af sin skæbne, men han vænner sig velovervejet til den.

Robert Benton fortæller en række kronologisk opstillede anekdoter om Jake og Drew. Ofte indleder han de enkelte anekdoter med at vise os et stort, menneskefomt landskab, som personerne lidt efter kommer langsomt ridende ind i, et sted langt oppe i billedet, helst øverst til venstre. Dermed vendes et nyt blad i dagbogen om Jake og Drew. Mange af disse scener fra dagbogen fortæller han derefter i en langsomt afslørende og fordybende teknik, der understreger, i hvilket tempo alle oplevelser går op for Jake og hans uerfarne bandemedlemmer. Det sker med et ryk midt i hver fortælling, fra observationen via den pinefulde opdagelse frem til reaktionen, den sidste hæsblæsende, ærgerlig og fortvivlet. Og for hver ny oplevelse lurer filmen sammen med banden en kende mere erfarent og opmærksomt, og bliver måske alligevel narret. Ved hjælp af denne spændte fortælleteknik inden for de enkelte anekdoter tegnes en udvikling, og Gordon Willis har ladet sit kamera følge skalaen perfekt, bl. a. ved hele tiden at se så meget af det farlige landskab, at vi sammen med banden glemmer at holde øje med det farlige og først opdager det for sent.

I andre scener fortæller Benton udsøgt grusomt. Da Jake skal vise de andre, hvordan man flår en kanin, følger kameraet kun bandemedlemmernes syge blik på blodighederne, mens Jake snakker sig mod til og lydsiden iøvrigt fyldes med alle de effekter, som får os til at ane, hvor blodigt og ubehageligt det er at se det ske. Det ville give lidelsen en urimelig formildelse, hvis vi virkelig fik lov til at se med.

»Bad Company« er fyldt med skikkelser, der i løbet af ganske få sekunder bliver til andet og mere end tilfældige skæbner og små statister i historien om de to unge mænd. Et par børn, der bliver plyndret for deres lommepenge af banden, en mand, der med rebet om halsen røber bandens tilholdssted, en oberst, som med overmenneskelig myndighed dømmer til døden uden nåde, Drews forældre, medlemmerne af banden, deriblandt en 11-års dreng, der bliver dræbt, da han stjæler en kage. Og skænderierne er grove og ægte, fyldt med barnlige pralerier og hidsige løgne.

Forholdet mellem Drew og Jake er det eneste i filmen, som ikke virker overbevisende. De følges ad, de er fælles om deres oplevelser, men det er ikke lykkedes Benton at få det til at slå igennem, at de nødvendigvis er uadskillelige. Her er visionen for spinkel, postulatet må træde til. Men spillet er glimrende. Jeff Bridges er Jake, et ungt træhoved med lyse indfald, og Barry Brown er Drew, en klog ung mand med naive forestillinger om det gode og det onde. Naive og stærke. Måske ender han ikke dér, hvor filmen ender.

Filmen, dens anekdotiske stil og dens stemning af barsk og desperat ung normal-hverdag blandt uheroiske prærie-gangstere, forstærkes og samles af Harvey Schmidts musik, skillingsjævne melodier spillet på et noget forslået klaver.

Jørgen Stegelmann

P.S. Den debuterende Robert Benton (født 1933 i Texas) var oprindelig ansat på Esquire Magazine, hvor han arbejdede sammen med David Newman (født 4. februar 1937). I fællesskab skrev de så manuskriptet til »Bonnie og Clyde« i begyndelsen af tresserne, hvorefter de (uforståeligt set med bagkloge øjne) brugte flere år på at sælge historien. Efter »Bonnie og Clyde« har Benton og Newman yderligere skrevet manuskript til »There Was a Crooked Man» (»Slangen«) og til »What's Up, Doc« (»Du er toppen, professor«) og altså »Bad Company«. Et endnu ikke filmet manuskript, »Money's Tight«, ligger klar, og David Newman håber at debutere som instruktør med »Floreana«, som parret også har skrevet i fællesskab. Endelig har de for teatret skrevet sketchen »Will All Sincere Replies« fra »Oh! Calcutta« samt librettoen til musical'en »It's a Bird ... It's a Plane ... It's Superman«.

■ **WESTENS VILDE DRENGE**

Bad Company. USA 1972. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Jaffilms Inc. **P:** Stanley R. Jaffe. **P-leder:** Terry Morse, Jr. **Instr:** Robert Benton. **Instr-ass:** Howard Koch, Jr. **Stunt-instr:** Fred Waugh. **Manus:** David Newman, Robert Benton. **Foto:** Gordon Willis. **Kamera:** Michael Chapman. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ralph Rosenblum. **P-tegn:** Paul Sylbert. **Ark:** Robert Gundlach. **Dekor:** Audrey Blasdel. **Kost:** Anthea Sylbert. **Musik:** komponeret og spillet af Harvey Schmidt. **Tone:** Ron Kalish, Gene Cantamessa, Al Grimaglia. **Makeup:** Hank Eddes. **Rollebesætter:** Hoyt Bowers. **Medv:** Jeff Bridges (Jake Rumsey), Barry Brown (Drew Dixon), Jim Davis (Sheriffen), David Huddleston (Big Joe), John Savage (Loney), Jerry Houser (Arthur Simms), Damon Cofer (Jim Bob Logan), Joshua Hill Lewis (Boog Bookin), Geoffrey Lewis (Hobbs), Raymond Guth (Jackson), Edward Lauter (Orin), John Quade (Nolan), Jean Allison (Mrs. Dixon), Ned Wertimer (Mr. Dixon), Charles Tyner (Æg-producenten), Ted Gehring (Zeb), Claudia Bryar (Mrs. Clum), John Boyd (En fange), Monika Henreid (Min), Todd Martin (Kavallerisergent). **Længde:** 95 min., 2590 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Imperial 23.3.73.

Indspilningen startet 11. oktober 1971 med eksteriøroptagelser i Flint Hills i Kansas.

HJERTEKNUSEREN

Det er et års tid tiden, at vi herhjemme havde premiere på Elaine Mays første film, »I lyst og død«, og jeg har ikke fortrudt, at jeg i »Kosmorama 110« skrev, at den nok ville placere sig som en af 70'ernes bedste komedier. Hvor glædeligt er det da ikke at se, at Elaine May i sin anden film lever op til de forventninger, man kunne stille til hende. Nu er det klart, at vi i hende har fået en komedieinstruktør med en helt personlig stil, en vittig og intelligent karakterskildrer med et skarpt blik for detaillerne, og med en forbløffende evne til at demaskere mændene med kærlig ironi.

Mens »I lyst og død« havde et smukt forhold til den amerikanske filmkomedietradition, ligger »Hjerteknuseren« mere på linie med en moderne, kras og bittersød komediestil. Dens hovedperson er

Still/Eddie Albert, Charles Grodin og Cybill Shepherd i »Hjerteknuseren«. Her over: Jeannie Berlin som hjerteknuserens første offer.

en af de unge mænd, som ikke rigtig kan komme ud af puberteten, og som optræder så rigeligt i nye amerikanske romaner. Lenny er i familie med Portnoy – hans replik om det beundringsværdige ved de fantastiske sunde piger kunne være taget ud af Philip Roth – men med sin romantiske drøm om den helt vidunderlige pige har han også en del til fælles med Cassavetes' evindeligt frustrerede mænd.

Men først og fremmest er Lenny måske i familie med Henry Graham fra »I lyst og død«. Begge er mands-chauvinister, begge er totalt egoistiske og begge er så overbevist om deres egne evner til at overbevise andre om deres egen fortræffelighed, at de først og fremmest bliver nogle enorme livsløgnere. I det ydre har de også visse omstændigheder til fælles. Mens Henry Graham udviste al sin selvglade listighed for at undgå at komme ind i ægteskabet, udfolder Lenny al sin overtalelseskunst på at slippe ud af det. Henry Grahams alder gav ham naturligvis større sikkerhed, og den omstændighed, at det var en mester i komik som Walter Matthau, der spillede hovedrollen i »I lyst og død«, over for hvem en ung og uprøvet skuespiller som Charles Grodin naturligvis må komme til kort, er nok årsagen til, at »Hjerteknuseren« rent umiddelbart ikke er så overdådigt vittig en komedie som »I lyst og død«. Det kan egentlig undre en, at f. eks. dialogen i »I lyst og død« var så meget mere funklende (det var Elaine Mays egen) end i »Hjerteknuseren«, hvor det er den celebre Broadway-komedieskriver Neil Simon, der har skrevet den. Men ved nøjere eftertanke er det nok rimeligt, at »Hjerteknuseren« i mindre grad end »I lyst og død« brillerer ved wisecracks. Den er trods alt ude i et lidt andet ærinde, og meget kunne tyde på, at Neil Simons sædvanlige stil er dæmpet ned. Filmen er først og fremmest en Elaine May-film.

Lenny er lige blevet gift med Lila ved et rigtigt traditionelt jødisk New Yorker-bryllup. At Lenny har giftet sig med Lila synes snarere at skyldes, at han nu syntes, at han burde gifte sig, end at han har fundet den eneste ene. Skruplerne begynder da også allerede at melde sig i bilen på vej til Miami Beach. Adskilligt ved Lilas larmende og livsbekræftende adfærd generer Lenny. Han irriteres over hendes måde at gå ombord i en æggesandwich på, og hendes konstante slåen fast, at detteher skal vare de næste 40–50 år giver ham kuldegysninger. Bedre bliver det ikke, da de kommer i seng med hinanden. Lila har bevaret sin tekniske jomfruelighed indtil bryllupet, og mens hun og Lenny bakser med hinanden, svinder hans potens i takt med de krav til verbale udsagn om elskovens vidunderlighed, som hun stiller.

I Miami kaster Lila sig straks ud i umådeholden solbadning – og resultatet er naturligvis, at hun må ligge brak på værelset med en teint som en jomfruhummer. Det kommer Lenny tilpas, for allerede den første dag er han faldet for en ny pige. Hun er Lilas diamentrale modsætning. Kelly er en kølig rig mands datter fra Minnesota. Hun ægger Lenny og han falder pladask for hendes tilsyneladende så sofistikerede sikkerhed. Og så er spillet gående. Elaine May spiller nu ud i situationskomik, der atter viser hende som en dreven fornyer af traditionen. Kellys far, spillet med fremragende tilbageholdt skepsis af Eddie Albert, vil ikke spille sin datter i armene på denne uformuende nar, og Kelly har vist egentlig heller ikke tænkt sig, at sommerflirten skulle få konsekvenser.

Men Lenny spiller den store komedie som en mand i sine lidenskabers vold. I en restaurantscene tager han afsked med Lila, der forståeligt nok intet begriber. Og derefter tager Lenny til Minnesota, hvor han kaster hele sin energi ud i kampen for at vinde Kelly, hvilket da også lykkes. Man kan her nok indvende, at det ikke er helt psykologisk rimeliggjort, at Kelly accepterer Lenny som sin ægtemand. Kan den kølige pige ikke stå for hans stormende tilnærmelser, eller besejres hun, fordi hun imponeres af Lennys sejr over faderen?

Vi kan slutte, som vi begyndte, med bryllup. Men det er ingen happy ending. Lenny har nået, hvad han ville, og så er det egentlig forbi for ham. Han er jægeren, for hvem jagten er det vigtigste – ikke byttet – den moderne unge mand med Don Juan-komplekset – den aldrig voksne – mennesket, der er ude af stand til at slå sig ned i en følelse. Nej, det er sandelig ikke nogen lykkelig slutning. Men i dette portræt af en moderne type undgår Elaine May hele tiden det forceret påpegende, det demonstrativt moraliserende. Det er jo trods alt en komedie. I modsætning til de fleste andre moderne komedier, der ofte vipper fatalt ud i det dissonante, holder »Hjerteknuseren« sin stil fra første til sidste billede, samtidig med, at den i høj grad uddyber billedet af sin hovedperson. Charles Grodin spiller glimrende som Lenny. Han er ikke den helvedes karl, som han gerne vil være, men han skal nok blive det, ikke mindst fordi han har den vigtigste af alle forudsætninger for det: han er totalt optaget af sig selv og uden egentlig følelse for andre. At få et sådant tidstypisk ungt menneske til at glide ned uden at irritere os andre til vanvid er ikke nogen

ringe indsats af en ung skuespiller. Af pigerne er Cybill Shepherd perfekt som type i rollen som Kelly, men mest talent øjner man dog i Elaine Mays datter, Jeannie Berlin, der gør det smaskende og solskoldede kvindemenneske Lila til et levende og udsat menneske. Det er hjerteknusende.

Ib Monty

■ **HJERTEKNUSEREN**

The Heartbreak Kid. USA 1972. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Palomar Pictures International. **P:** Edgar J. Scherick. **As-P/P-leder:** Michael Hausman. **As-P:** Erik Lee Preminger. **P-samordner:** Fran Boehm. **P-ass:** Pat Churchill, Nola Safro, John Starke, David Streit. **Instr:** Elaine May. **Instr-ass:** Peter Scoppa, Larry Albucher. **Manus:** Neil Simon. **Efter:** novelle af Bruce Jay Friedman: »A Change of Plan«, trykt i Esquire Magazine, senere udkommet i bogform i novellesamlingen »Black Angels« (1966). **Foto:** Owen Roiman. **Kamera:** Enrique Bravo/**Ass:** Tom Priestley, Henry Harrison. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** John Carter/**Ass:** Patricia Davidson/**Praktikant:** Linda Nunn. **P-tegn:** Richard Sylbert. **Dekor:** William G. O'Connell. **Rekvis:** Tom Wright. **Kost:** Anthea Sylbert (design), Marilyn Putnam (garderobe). **Komp/Dir:** Garry Sherman (i underlægningsmusikken indgår følgende kompositioner: »Vos du Vilst (Dos Vilst Ich Dich)«; »Wedding March« af Felix Mendelssohn; »Bryllupsmarch« fra »Lohengrin«, af Richard Wagner; »Expectation«; »Ozidanie«; »Hava nagila«; »Someone's in the Kitchen With Dinah«; »Fantasie Impromptu« af Frederic Chopin; alle adapteret af Garry Sherman). **Sange:** »The Theme From The Heartbreak Kid« af Cy Coleman (musik) & Sheldon Harnick (tekst), sunget af the Cy Coleman Group; »Close to You« af Burt Bacharach (musik) & Hal David (tekst); »I'd Like to Buy the World a Coke« af William Backer (copyright 1971, the Coca Cola Company). **Tone:** Richard Vorisek, John Strauss, Edward Beyer, Richard Cirincione, Robert M. Reitano. **Makeup:** Irving Buchman. **Frisurer:** Robert Grimaldi. **Stills:** Stephen Wever. **Medv.:** Charles »Chuck« Grodin (Leonard »Lenny« Cantrow), Cybill Shepherd (Kelly Corcoran), Jeannie Berlin (Lila Kolodny), Eddie Albert (Mr. Corcoran), Audra Lindley (Mrs. Corcoran), William Prince, Augusta Dabney (Ægtepar fra Colorado), Mitchell Jason (Ralph, Leonards fætter og sagfører), Art Metrano (Entertainer), Marilyn Putnam (Mrs. Kolodny), Jack Hausman (Mr. Kolodny), Erik Lee Preminger (Tjener), Tim Browne (Cliff), Jean Scoppa (Lille pige), Greg Pecque (Lille dreng), Roris Roberts (Mrs. Cantrow). **Længde:** 105 min., 2905 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** ABCinema (B) 23.4.73.

Indspilningen startet 7. februar 1972 med eksteriøroptagelser i New York City, Miami Beach og Minneapolis.

Still/Scene fra »Duellen«.

DUELLEN

»Duellen« er en spændingsfilm, en forfærdende horror-story om en bilist, der pludselig forstår, at chaufføren i en stor tankvogn har udset sig ham som et offer, der af en eller anden ubegribelig grund skal slås ihjel. Men »Duellen« er også en myte, en allegori om menneskets kamp imod en grusom og knusende overmagt, en ærketypisk survival of the fittest. Filmen udspilles nok i moderne tid, men dens landskab er evighedens symbolske ørken. Det er den debuterende instruktør, Steven Spielbergs fortjeneste, at filmen forløber selvfølgeligt og spændende uden at tynges nævneværdigt af ulogiske mytiske elementer som f. eks. hovedpersonens ensomhed i forhold til omverdenen, hans forbliven på den påfaldende øde vej, eller lastvognens enorme og helt uforklarlige kraft.

»Duellen« begynder i mørke, og filmens verden skabes af mørket, da hovedpersonen, som jo ikke for ingenting hedder Mann, kører sin bil ud af garagen og starter den færd, han selv anser for at være endnu en triviel forretningstur, men som hurtigt bliver en afgørende rejse, en »udflugt med døden« for nu at minde om en film, »Duellen« tematisk har en del til fælles med.

Historien begynder stilfærdigt nok med blidt overtonede kørebilleder, akkompagnerede af en bilradio, hvis udsendelser ændres fra prosaiske vejrmeldinger til et absurd telefonprogram på det tidspunkt, hvor Mann er kommet lidt væk fra civilisationen og hovedvejen. Mann, hvis fornavn ikke helt tilfældigt er David, møder sin Goliat, en stor, hæslig, voldsomt osende tankvogn, som han overhaler, for umiddelbart efter at se sig overhalet af den igen. Det er den første begyndelse til landevejenes udbredte vendetta, tror Mann – og vi med ham – men det afsløres hurtigt, at der er mere i racet end et gement overhalingstrauma, for lastvognen er ikke tilfreds med at kunne køre hurtigere, sejren skal være total, og Mann skal knuses. Han er på forhånd den svageste, og har derfor ingen muligheder for at bestemme vilkårene; han kan højst håbe på at overleve. Det fremgår indirekte, at truslen snarere ligger i selve styrken, altså lastvognen, end hos manden, der behersker våbnet, og som kun ses yderst sjældent, og da bare som en arm eller et par ben. Selve overlevelseskampen er den evigt darwinistiske, men i vor tid kan ofret ikke længere se, hvem det egentlig er, der vil ham til livs, og så er det underordnet om »Duellen« handler om Vietnamkrigen, eller om tankvognen f. eks. er et billede på forureningen. Den moderne død har ikke noget ansigt, og Manns forsøg på at give sin forfølger et fysiognomi i scenen på cafeen er derfor dømt til at mislykkes.

»Duellen« er oprindelig produceret for TV, og først siden blev det besluttet at udsende den i biograferne. Filmen bærer præg af sin oprindelse, altså sit lave budget og sin korte produktionstid, der igen bevirker, at filmarbejderne griber til de gammelkendte løsninger, hver gang de stilles over for et problem. Produktionen er standardiseret, og instruktøren har ikke mange muligheder for at præge projektet, hverken før optagelserne begynder, eller efter at materialet er gået videre til klipperen.

Richard Matheson, ophavsmanden til et utal af horror stories og science fiction beretninger, har skrevet »Duellen« efter sin egen Playboy-novelle. Filmens manuskript er bedre end novellen, nok også fordi historien egner sig bedre for filmisk end for litterær behandling, men helt har Matheson ikke undgået TV-filmenes typiske svagheder: det overtydelige i brugen af dialog til at påpege, hvad der forlængst er fremgået af billederne (»... all the ropes that kept you hangin' are cut loose, and you're right back in the jungle again« betror Mann sig selv på cafeens herretoilet), den flade entydighed i karakteristikken (ægteparret, der ikke vil indblandes), eller den forcerede symbolik (skolebørnene, som mishandler Manns bil). Visuelt savner filmen prægnans – den har blot de mere ambitiøse TV-films sædvanlige, lidt søgte kameravinkler, og de kunstfærdige, men ikke egentlig betydningsfulde billedkompositioner. Frank Morris har klippet filmen meget virkningsfuldt, men ikke altid lige præcist. Flere gange ødelægges effekten i de ellers så nervepirrende chase-sekvenser, når Morris skifter billede, og de to biler så at sige i klippet ændrer hastighed og indbyrdes afstand. Disse småærgrelser skyldes givetvis den omstændighed, at den korte optagetid ikke har givet mulighed for fra starten at dække sig så rigeligt ind, at klipperen har kunnet få tilstrækkeligt materiale til at undgå den slags småfejl.

Er filmen således ikke upåklagelig, er den dog – også jævnført med ordinære biograffilm – lidt af en instruktørbedrift. Steven Spielberg, hvis arbejde i øvrigt jeg ikke kender noget til, har inden for de givne, og altså meget snævre rammer, fået lavet en spændende, velfortalt thriller, der i et sikkert kontrolleret rytmisk forløb får det maksimale ud af materialet. Og Spielberg får også Dennis Weaver til som Mann at yde en udmærket og facetteret præstation, der næsten får en til at glemme, hvor profilløs skikkelsen er fra Mathesons hånd. Med denne film har Spielberg i hvert fald markeret, at han har talent for at fortælle i den klassiske, økonomiske, amerikanske tradition. Et projekt med videre rammer for hans indsats vil kunne vise,

om han bare er endnu en fortræffelig TV-instruktør, eller om han virkelig kan give en film det personlige præg, der gør den til et kunstværk.

Jørgen Oldenburg

P.S. Instruktøren Steven Spielberg (født ca. 1947) lavede sin første amatørfilm som 13-årig, og lige siden har film været hans foretrukne beskæftigelse. I 1969 (eller 1970) kom Steven Spielberg til Universal for at lave TV-film. Filmene var åbenbart tilfredsstillende, i hvert fald skrev Spielberg i december 1970 kontrakt med Universal om at fortsætte som instruktør, og han har siden lavet bidrag til serierne »Night Gallery« (en episode med Joan Crawford var Spielbergs første), »Marcus Welby, M. D.«, »The Psychiatrist«, »The Senator« og »The Name of the Game«. Spielbergs gennembrud skete med »Duel«, og efter denne har han lavet yderligere to selvstændige TV-film af biograffilmlængde, nemlig »Something Evil« og »The Savage Report«. Steven Spielberg er nu i gang med sin første egentlige biograffilm, »Sugarland Express«.

■ **DUELLEN**

Duel. USA 1972*. **Dist/P-selskab:** Universal. **P:** George Eckstein. **P-leder:** Wallace Worsley. **Instr:** Steven Spielberg. **Instr-ass:** Jim Fargo. **Stunt-instr:** Cary Loftin. **Manus:** Richard Matheson. **Efter:** egen novelle, trykt i »Playboy«s april-nummer, 1971. **Foto:** Jack A. Marta. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Frank Morriss. **Ark:** Robert S. Smith. **Dekor:** S. Blydenburgh. **Musik:** Billy Goldenberg. **Tone:** Edwin S. Hall. **Medv:** Dennis Weaver (David Mann), Jacqueline Scott (Mrs. Mann), Eddie Firestone (Caféejer), Lou Frizzell (Skolebus-chauffør), Gene Dynarski (Mand i cafeen), Lucille Benson (Kvinden ved »Snakerama«), Tim Herbert (Tankpasser), Charles Seel (Gammel mand uden for cafeen), Shirley O'Hara (Servitrice), Alexander Lockwood (Ældre mand i personbil), Amy Douglass (Ældre kvinde i personbil), Cary Loftin (Tankvognschaufføren), Dale VanSickle (Bilist), Dick Whittington (Radio intervieweren). **Længde:** 90 min., 2480 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** C.I.C. **Prem:** ABCinema (A) 23.4.73.

* Den foreliggende version af »Duel« er en udvidet version af en TV-film af samme titel. Filmen er indspillet i sommeren 1971 med eksteriøroptagelser i Mint Canyon-området i Saugus, Californien (ca. 40 kilometer nord for Los Angeles) og derefter udsendt i amerikansk TV den 13. november 1971. Efter at den havde vist sig populær i TV, besluttedes det at supplere filmen med nye optagelser og derefter udsende »Duel« som biograffilm i Europa. De nye scener er 1) Dennis Weavers telefonsamtale med hustruen i filmens begyndelse og 2) sekvensen med skolebussen.

ULZANA'S SIDSTE KAMP

Starten består af en scene, der er karakteristisk for Aldrichs tematik. Soldaterne på et fort står og spiller baseball med en ung løjtnant som streng dommer. Også Aldrichs film om Stillehavskrigen »De sidste helte« havde i begyndelsen en scene, hvor soldaterne spillede – dengang kort. Og en af dem udbrød indigneret »It isn't fair!« (Det var vist ham, der senere blev sprængt til gelé af en japansk håndgranat). Ideen er, at Aldrich vil minde os om, hvilken forskel der er på de faste spilleregler i det civiliserede samfund til daglig og det kyniske magtspil, den »survival of the fittest«, der kommer frem i en ekstrem konfliktsituation, først og fremmest krig. Det tvivlsomme ved Aldrichs moral er, at han ofte åbenlyst fryder sig over anarkiet, der giver brutale kræfter frit spil (»Det beskidte dusin«!). De fleste af hans film (måske alle) handler om personer, der bruger alle midler for at klare sig uden at tage hensyn til regler. »Han forstår fascismen »indefra« i hele dens tvetydighed og tiltrækning« (Morten Piil, Kosmorama 87). Samtidig er han imidlertid også en blændende og dynamisk medrivende fortæller og derfor umulig at komme udenom.

Med »Ulzanas sidste kamp« har han skabt sin mest spændende og vedkommende film i flere år. En lille tæt fabel, næsten som en hård diamant, der spejler en verden, herunder formodentlig også hans egen bitre kamp med at komme frem i Hollywoods filmjungle. Uventet neddæmpet, næsten sørgmodigt varierer han i mange nærbilleder intelligent og klart sit tema om magt, selvhævdelse og overlevelse. Efter baseball-kampen er der en lille episode med en kaptajn, der undgår at blive sendt på den farlige og anstrengende ekspedition ved at slå på et familieskab i Washington. Sådan kan man også overleve, men det har Aldrich tydeligvis ikke meget respekt for.

Den egentlige historie begynder, da den unge uerfarne løjtnant drager ud med en deling, ledsaget af en indianerspejder og den desillusionerede hvide spejder McIntosh (Burt Lancaster). Deres mål er at nedkæmpe eller fange apache-høvdingen Ulzana, der er brudt ud fra et reservat. Brikkerne er stillet op, og krigsspillet kan begynde, men det er noget andet end base-ball. Det gennemspilles meget spændende, fantastisk grusomt (to aflivede farmere ses hænge bundne i resterne af to bål) og uhyre klart med en forbilledlig fremstilling af den militære taktik. To scener skal fremhæves som eksempler på Aldrichs talent for bl. a. den virkningsfulde overraskelse. Indianerne angriber vogn med eskorterende soldat. Han flygter panisk. »Don't leave me!«, råber panisk kvinde. Han vender om. Godt, tænker vi. Men så skyder han kvinden og derpå sig selv. »Good man, that Horowitz!«, kommenterer McIntosh senere lakonisk. I slutningen trækker det op til traditionel duel mellem Ulzana og indianer-spejderen, men udvikler sig forbavsende til et indiansk overgivelses- eller selvmordsritual. Og et eksempel på Aldrichs smittende begejstring for action: Ulzanas spor er genfundet. McIntosh sprinter afsted i en eksplosion af billeder i frøperspektiv.

Filmen arbejder i et myternes univers, og person-skildringen er nærmest typepsykologi. Ulzana er således blot ondskabens repræsentant. Den unge løjtnant er derimod manden, der søger en moralsk mening med kampen. Han har den militære kommando og er intelligent, men mangler katastrofalt erfaring. Bruce Davidson giver et ganske spændende portræt af denne de gode viljers mand, der hele tiden er i fare for at virke som et naivt fjols, men trods alt undgår vor foragt, og netop det er overraskende og positivt i en Aldrich-film. Hans modspiller, Burt Lancaster, er for neddæmpet – og derfor utroværdig – som manden, der har både intelligensen og erfaringen, men mangler magten og troen på en mening. »What you don't like is the idea of white men behaving like Indians. It kind of confuses the issue, doesn't it?« – »It's not christian!« – »You are right, Lieutenant, it's not.« – »Don't be confused, we are not in the justice-business.« Han er ingen hykler, den McIntosh! Da løjtnanten i den afsluttende kamp begår den dumhed at lade the bugler blæse under undsætningsangrebet, så Ulzana advares og McIntosh såres dødeligt, dømmer han ikke, men afviser undskyldninger med ordene »You made your pick – live with it. Hell, Lieutenant, there ain't none of us right.«

McIntosh er tydeligvis Aldrichs talerør, og det er overraskende, at han så afklaret affinder sig med sin skæbne. Aldrich er måske på vej væk fra dyrkelsen af de hensynsløse og sejrrige overmennesker. Det leder tanken hen på nogle af hans første film – »Vera Cruz«, hvor Gary Cooper til sidst opgiver egoismen, og »Apache«, hvor Burt Lancaster som indianerkrigeren opgiver *sit* Ulzana-togt til fordel for fredeligt familieliv. Den happy-ending var for øvrigt påklistret af produktionsselskabet, og der er ikke – som nogle har indvendt – nogen egentlig inkonsekvens mellem de to film – den ene skulle være pro-, den anden anti-indiansk. Det er simpelthen to vidt forskellige apache-indianere. »Ulzanas sidste kamp« er ikke racediskriminerende, hvilket ses af indianerspejderens rolle. Han har indstillet sig på de definitivt ændrede livsforhold. Desuden fortæller »Apache« og »Ulzanas sidste kamp« to vidt forskellige historier, sidstnævnte om kampen mod ondskaben og kampen for at nå et klart defineret mål. Det sidste handler alle de bedste historier om. Det er pr. definition kernen i enhver dramatisk konstruktion.

Frederik G. Jungersen

■ **ULZANA'S SIDSTE KAMP**

Ulzana's Raid. USA 1972. **Dist:** Universal. **P-selskab:** Universal. En Carter De Haven-Robert Aldrich Produktion. **P:** Carter De Haven. **As-P/Manus:** Alan Sharp. **P-leder:** Ernest B. Wehmeyer. **Instr:** Robert Aldrich. **Instr-ass:** Malcolm R. Harding. **Foto:** Joseph Biroc. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Michael Luciano. **Ark:** James D. Vance. **Dekor:** John McCarthy. **Musik:** Frank DeVol. **Tone:** Waldon O. Watson, Jim Alexander. **Medv:** Burt Lancaster (McIntosh), Bruce Davison (Løjtnant Garnett De Buin), Jorge Luke (Ke-Ni-Tay), Richard Jaeckel (Sergent), Joaquin Martinez (Ulzana), Lloyd Bochner (Kaptajn Gates), Karl Swenson (Rukeyser), Douglas Watson (Major Cartwright), Dran Hamilton (Mrs. Riordan), John Pearce (Korporal), Aimee Eccles (McIntosh' kvinde), Tex Armstrong, Hal Maguire, Nick Cravat, Ted Markland, Dick Farnsworth, John Pascal (Kavallerister), Don Scardino, Robert Lipton. **Længde:** 100 min., 2770 m. **Org. længde:** 103 min. **Censur:** Hvid. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Kinopalæet 26.1.73.

Indspilningen startet 18. januar 1972 med eksteriøroptagelser i Arizona, Nevada og Mexico.

Kort sagt

Filmene set af
Peter Schepelern (P.S.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Ib Lindberg (I.L.)
Per Calum (P.C.)
Flemming Ytzen (F.Y.)

ALFREDO, ALFREDO

Instruktør: PIETRO GERMI.

Germi, der i begyndelsen af 60'erne lavede perfekte sorte komedier som »Skilsmisse på italiensk« og »Forført og forladt«, er efterhånden helt gået over til at gentage sig selv. Hans oprindelige evne til at satirisere over italienernes middelalderlige kønsmoral og hudflette borgerskabet er afløst af mekanisk gentagelse. »Alfredo, Alfredo« ligger på linie med andre moderne italienske komedier som Scolas »Jalousi' det med blomster« og Wertmüllers nye »Mimi«, disse frastødende, knastørre og små-kyniske historier, der er ørkenvandringer i de fortælletekniske subtiliteter, som Germi netop beherskede så virtuost i de tidlige komedier. Den langtrukne og umorsomme historie drejer sig om en typisk Germi-helt, den lidt vattede og initiativløse Alfredo (en miscast Dustin Hoffman) som falder i kløerne på den kønne men lunefulde og hysteriske Maria Rosa (Stefania Sandrelli) hvis mest fremtrædende egenskab er, at hun skriger alarmerende under orgasmen, og det er jo trods alt ikke en vittighed, som tåler at gentages i det uendelige. (Alfredo, Alfredo – Italien/Frankrig 1972).

P.S.

ATTENTATET

Instruktør: YVES BOISSET

I rækken af filmatiserede virkelighedsbeskrivelser fra det politiske liv, hvori man med nogen ret kan spekulere næsten ud i absurditeterne blot miljøerne er realistiske, viser Yves Boissets »Attentatet« en opfattelse af Ben Barka-affæren. Med vægten lagt på det kriminelle element i politik og dertil på vore filmfordomme om, hvordan sådan et element må tage sig ud, blander Boisset en mængde personer, motiver og bihandlinger til en i det ydre underholdende spændingsfilm med mystiske møder, hæsblæsende jagter og diplomaters »Souris! On nous regarde!«-attituder ved ambassadefester og udenfor officielle bygninger.

Jorge Semprun (bl. a. »Krigen er endt«, »Z« og »Tilståelsen«) væver en semi-dokumentarisk intrige omkring Sadiels (= Ben Barka) rejse fra Schweiz til Paris under falske forudsætninger, hans kidnapning på oberst Kassars (= Oufkir) foranledning og hans totale forsvinden, men som det er på mode for tiden koncentrerer også »Attentatet« sig mere om en af affærens sidefigurer, den mislykkede småfantast Darien (spillet af en tilsyneladende upåvirkelig Trintignant), der bliver bødlernes redskab og som for sent indser det. Sempruns væv efterlader dog et par rigeligt store masker (hvorfor får sagføreren ikke blot besked om hvem og hvor i stedet for den kode, han ikke kan løse; hvorfor tager CIA-agenten Howard ikke båndet med sig. Det kunne dog rumme oplysninger, der ville stille CIA skidt i forholdet til det franske efterretningsvæsen, o. l.). I øvrigt fortæller filmen, at efterretningstjenester som bekendt er hensynsløse organisationer, at ORTF er indblandet i hvad som helst, og at der stadig er brug for gamle nazister. Det skulle borge for engagementet. Instruktionen er omstændeligt professionel, Michel Piccoli får lidt nerve frem bag et par italienske filmproducent-solbriller, og Jean Seberg har sit livs mest gennemsigtige rolle som krykke for Trintignants enbenede Bogart.

Michel Bouquet er minsandten også med i denne film, der på grund af repertoirenød har fået mere opmærksomhed end den fortjener. (L'attentat – Frankrig/Italien/Vesttyskland 1972).

P.M.

DEN UNGE EVENTYRER

Instruktør: RICHARD ATTENBOROUGH

Richard Attenborough, der debuterede for 30 år siden som skuespiller, producerede i løbet af tresserne en række thrillere, der var holdt pænt i det små og det grå. Som instruktør synes han at ville koncentrere sig om det farveprægtige og spektakulære. Selv om der er tale om en brat tilbagegang siden »Åh, sikken herlig krig«, er tendensen dog klar. »Young Winston« fungerer ligesom debutfilmen bedst i lagkageoptrinnene, der er løst med stor teknisk bravour og i frapperende smukke bredlærred-malerier.

Modsat »Ah, sikken herlig krig« lykkes det derimod ikke for Attenborough at få skabt nogensomhelst rimelig sammenhæng i det episodisk opbyggede manuskript, som Carl Foreman og han har rodet sammen til »Young Winston«. Flere af de scener af Churchills liv, der biografisk set er de mest interessante, fuser ud i langtrukne ligegyldigheder, således først og fremest flugten fra boerne.

Det hæmmer unægtelig »Young Winston«, at den i den grad er et prestigenummer, at den ikke kan tillade sig at stille spørgsmålstegn ved noget. Den har dyder og fejl tilfælles med Richardsons »Charge of the Light Brigade« – flot at se på, men irriterende i sin kritikløse skildring af hele det victorianske, imperialistiske maskineri, nydelige britiske filmkommentarer til Tennysons og Kiplings verden, set gennem en bagklogskabens kikkert – der bare er holdt omvendt for øjnene.

I.L.

DE UTÆMMELIGE

Instruktør: STEVE IHNAT

Film om rodeo-sport er pludselig blevet moderne. Peckinpahs »Junior Bonner« (lavet efter »De utæmmelige«) har vi allerede set, og senere følger Cliff Robertsons »J. W. Coop« og Stuart Millars »When the Legends Die« (der dog handler lige så meget om race-minoriteter), og der er også lavet en film om sorte rodeo-ryttere, »Black Rodeo«. Steve Ihnats film handler, som Peckinpahs, om en rodløs og utilpasset rodeorytter (James Coburn), men figurerne fastlåses tidligt i filmen, der ikke fortæller meget mere end at helten nyder et vist ry for sine præstationer både i arenaen og i sengen. For en tid prøver han at vende tilbage til hustruen (Lois Nettleton), men uden megen overbevisning til at overholde de forpligtelser, som det faste samliv med konen indebærer. Først for sent går det op for ham, at han ikke kan undvære hende (det sker efter at han har været en indirekte årsag til en ældre kompagnons død). Steve Ihnats iscenesættelse er fantasiløs, der savnes et perspektiv i denne kredsen om den ensomme rodeorytter, men Coburn spiller med afslappet autoritet rollen, så interessen aldrig helt tabes. Instruktøren er en tidligere skuespiller (han var med til at tæve Marlon Brando i »The Chase« og har sidst vist sig i kriminalkomedien »Fuzz«). Umiddelbart efter »De utæmmelige«s premiere i USA døde han, og havde filmen været bare lidt bedre kunne den

med tiden være blevet en kultfilm. Nu er den kun moderat sympatisk. (The Honkers – USA 1972).

P.C.

DIRTY LITTLE BILLY

Instruktør: STAN DRAGOTI

Historierne om Billy the Kid tager normalt deres begyndelse på det tidspunkt, hvor Billy støder sammen med Pat Garrett. »Dirty Little Billy« prøver at fortælle en forhistorie – historien om Billys tidligste ungdom. Psykologer fortæller os, at baggrunden for et menneskes handlinger kan søges her i formningsårene. Vennerne fra Wien vil ikke gå skuffede bort fra denne film. Når filmen er slut, er ikke en kat i tvivl om, at man kan vente sig slemme ting fra Billy Bonneys side fremover. Forsøget på at psykoanalysere Billy er gjort tidligere – af Arthur Penn i »The Left-Handed Gun« – og med større held. I Michael J. Pollards portræt af Billy bliver denne til en halv-retarderet, men såmænd meget flink fyr, der lærer livets slemme vilkår at kende i et skummelt barlokale i en skummel flække i et skummelt land med en skummel moral. Og altimens gror skidtet i stadig tykkere flager på den stakkels fyr. Det kan gøre enhver til morder.

Stan Dragoti har næsten panisk fastholdt sin film som et kammerspil i lukket rum, og historien har hentet inspiration i moderne dramatik, ikke mindst Pinter. Miljørealismen er næsten kvalmende omhyggelig, og der underspilles, indtil man vånder sig.

Til gengæld tager Dragoti fæl revanche på foto-siden, hvor enhver manér fra de sidste 20 års reklamefilm tages op og efterprøves. Det er vældig flot, men man sidder hele tiden og kigger efter de Coca Cola-flasker, som man tror, det handler om.

I.L.

DRENGE BLI'R MÆND

Instruktør: STANLEY KRAMER

Stanley Kramer er et fænomen. Kan nogen anden måle sig med ham i ukuelig tro på de amerikanske idealers elementære værdi? Det skulle da være Bob Hope. Kramer (der er den populæreste amerikanske instruktør i USSR) forfølger med hævet megafon engagementet fra 40'erne, Wellmans og Dmytryks alvorstunge moraliseren over skæve elementer i samfundet mere end skævheder i samfundet. Således også i den indtrængende og moralske ballade »Drenge bli'r mænd« (Bless the Beasts and Children) efter en roman af Glendon Swarthout, hvor han sætter sig for at afsløre ondskaben i en moderne lejrversion af Rydells »The Cowboys«, en sommerlejr, der rekrutterer deltagere under slogan'et »Send os en dreng, og De får en cowboy tilbage«. I centrum står lejrens kloddermikler, der samles i en særlig gruppe, og som får en særlig fascist til leder. Drengene beslutter sig til at befri en gruppe bison'er, der ellers var dømt til at ende som ofre for magelige skydegale voksne. De identificerer sig med de stakkels dyr, og de går så frygtelig meget ondt igennem, før de med fascistens midler når lejrens mål: de bliver nogle helvedes karle, selv ham med pandebånd, real troopers. Bagefter skammer alle de voksne sig. En film, lavet af karsken bælg. (Bless the Beasts and Children – USA 1971).

P.M.

LARS OLE. 5 C

Instruktør: NILS MALMROS

Nils Malmros har baseret sin film på erindringer fra skoletiden, hvilket uundgåeligt giver den et anakronistisk/nostalgisk præg. Det lidt uklare tidsbillede hæmmer dog ikke intentionerne: filmen skildrer primært de indre relationer mellem børnene. Udover at opleve børnenes verden indefra analyserer filmen de sociale og personlige skel i en skoleklasse og er samtidig fri for halvnemme løsninger. De 12-åriges verden med de mange forelskelser, jalousien, magtkampen og den vedvarende kamp for at blive accepteret, udleveres nådeløst, men rummer samtidig en fascination og varme, der spontant appellerer til indlevelse. Vi følger Lars Oles kamp for at vinde den uopnåelige piges gunst, samtidig med at han forsøger at stå sig bedst muligt med klassens kliker. Han køber og sælger sine venskaber for at nå sit mål, men det er ham, der i filmens slutning taber spillet. Han har mistet tilhørsforholdet til klassen, den uopnåelige pige er blevet til drøm, og han har misbrugt en anden pige, der var varm på ham. »Lars Ole, 5c.« er et stærkt personligt og meget følsomt barndomsdokument, som der er kommet en fremragende film ud af – trods store produktionsvanskeligheder – ingen støtte fra Filmfonden, derfor kun få penge. (Danmark 1973).

F.Y.

ROSA – JEG ELSKER DIG

Instruktør: MOSHE MIZRAHI.

Konflikten i denne israelske film er et krav i Mosebøgerne om, at en barnløs enke skal gifte sig med sin svoger for at føre sin afdøde mands slægt videre. Titelpersonen (spillet af Michel Bat-Adam) er en 20-årig pige, der bliver enke, og den eneste ugifte svoger (Gabi Otterman) er kun 11 år. Det er deres kærlighedshistorie, filmen fortæller, krydret med pittoreske glimt af jødisk folkeliv o. 1890, men temmelig sendrægtigt og diffust og kombineret med rigelige mængder af lovlig kalkuleret »hjertevarme«. Rosa sætter sig op mod samfundets anakronistiske konventioner, ikke fordi hun ikke er interesseret i sin mindreårige svoger (det er hun, og hun får ham da også efter en lang og tapper ventetid), men fordi hun selv vil bestemme. Der er altså momenter af kvindefrigørelses-tematik, men Rosas oprør mod Mosebøgernes kønsrollemønster fremstilles mest som en forelsket kvindes »nykker«. Historien fortælles unødigt klodset som den 105-årige Rosas tanker på dødslejet (hun er maskeret som horror-film monster). Filmen er den tredie israelske film i danske biografer: Thorold Dickinsons »Højde 24 svarer ikke«, 1955, om Israels tilblivelse, og »Vi er alle konger«, 1968, om seksdageskrigen, er de to andre. (Ani ohev otach Rosa – Israel 1972).

P.S.

SOS POSEIDON KALDER

Instruktør: RONALD NEAME

En art »Grand Hotel« til søs, og opskriften er åbenbart stadig populær, skønt filmen aldrig bliver andet end en dreven (dreven nok?) leg med publikum: hvor længe er historiens ydre spænding nok for os?, hvornår melder kravet om bare lidt dybde i menneskeskildringen sig?, hvornår bliver den mangelfulde logiske udvikling af historien for tydelig? Men altså, det drejer sig om et stort passagerskib, der mystisk rammes af en kæmpebølge og vender bunden i vejret. Under anførsel af en præst (Gene Hackman), der på usædvanlig vis hylder det handlekraftige menneskes (overmennesket?) nærmere samhørighed med Vorherre, prøver en flok ærketyper at undgå den tilsyneladende visse død. Der er f. eks. luderen med hjertet af guld (Stella Stevens), hendes politi- og ægtemand (Ernest Borgnine), et ældre par på valfart til Israel (Shelley Winters og Jack Albertson), et par purunge piger (Carol Lynley og Pamela Sue Martin) samt den midaldrende mand (Red Buttons), der vokser med opgaven. Til sidst reddes de fleste af gruppen, men det er kun mildt underholdende – og mindre og mindre som filmens 117 minutter går. Hackmans selvmord, et offer til Gud, må være mere end de fleste kan bære. (The Poseidon Adventure – USA 1972).

P.C.

Bøger

Læst af
Tue Steen Müller (T.S.M.)
Ib Monty (I.M.)
Jørgen Oldenburg (J.O.)
Albert Wiinblad (A.W.)
Peter Schepelern (P.S.)

DOKUMENTARFILM

Litteratur om dokumentarfilm fylder ikke meget på en reol. Interesserede har altid været henvist til at lede lidt hist og snuppe lidt pist og så konstatere den store mangel på oversigtlige og sammenfattende historiske fremstillinger. Der er selvfølgelig stof at hente hos Grierson og Rotha, men for begge gælder det, at deres værker primært har kildens og teoriens karakter og begge er for tæt på og implicerede. Ethvert nyt værk må hilses velkomment og da også Cinema One-seriens 21nde udgivelse: »Studies in documentary« af Alan Lovell og Jim Hillier. Det er ikke *bogen*, al den stund dens emne »kun« er den engelske dokumentarfilm, men på den anden side repræsenterer dette »kun« langt den vægtigste og væsentligste gren af genren. De 176 sider er veldisponeret lagt an med tre overskuelige artikler om: 1) den klassiske dokumentarfilmbevægelse med John Grierson som den stoute ankermand, 2) Humphrey Jennings, »the only real poet the British cinema has yet produced« (Lindsay Anderson), som med rette får den fyldigste behandling i bogen og 3) Free Cinema med omtale af bevægelsens ledende skikkelser Anderson, Reisz og Richardson. Alle tre afsnit følges af summariske biografiske noter og fyldige filmografier. Dette er det dobbelte sigte, som bogen forfølger: dels at være en historisk baseret, film-til-film gennemgang af introducerende karakter og dels at kunne fungere som et nemt anvendeligt opslagsværk. Som sådant er den et fortrinligt og naturligt equipment for alle de lykkelige, der har været med »Night Mail« gennem England, for alle de der har lyttet til Flanagan & Allen i »Listen to Britain«, der følte varmen og sympatien i »Fires were Started«, der har været med på Piccadilly Circus (»Nice Time«), på Covent Garden med gamle Alice (»Every Day Except Christmas«), der har stampet med til Chris Barber (»Momma Don't Allow«) o. s. v., o. s. v.

Det er et fascinerende stykke filmhistorie, og det er særdeles kompetent videreformidlet ved ligeligt at lægge vægt på det beskrivende og det analyserende. Der citeres meget og der trækkes oplysende stringente tråde til det samfund, der beskrives i filmene. Blandingen introduktion/dokumentation giver bogen karakter af »fører« – bl. a. til sammensætning af en filmserie. Det være hermed givet videre til Filmmuseets programredaktører som forslag for næste sæson – se selv.

T.S.M.

Alan Lovell & Jim Hillier: Studies in Documentary. 176 sider. Secker & Warburg, London 1972. Kr. 27,05. Tilsendt fra Arnold Busck.

JAPANSK FILM

Jeg kender ingen filmskribent, hvis bøger jeg læser med større glæde og udbytte end Donald Richies. Og jeg tror ikke, at det blot skyldes, at Richie er ekspert i et emne, som også interesserer mig. Tværtimod ville jeg ønske, at han også af og til skrev bøger om andet end japansk film.

Richie er ekspert i japanske film, men i modsætning til de fleste andre filmeksperter, glemmer han aldrig, at film først og fremmest bliver skabt for at fortælle os noget om verden, livet og menneskene, og når han skriver om den japanske film, får han derfor også fortalt os utrolig meget om Japan og japanerne.

»Japanese Cinema. Film Style and National Character« er baseret på Richies bog fra 1961 »Japanese Movies«, men den indeholder ikke alene nyt stof om det sidste tiår. Den rummer også »later thoughts and fresh insights« og den giver i måske højere grad end nogen af Richies tidligere bøger et inspirerende billede af den sammenhæng mellem filmkunsten og nationalkarakteren, som formentlig er stærkere i Japan end i noget andet land, og som ikke er den mindst væsentlige grund til, at man aldrig bliver træt af de japanske film.

Richie gennemgår i sin bog den japanske films historie fra 1896 til 1945 i bogens første fjerdedel, resten er helliget filmen fra 1945 til 1971.

Ud af de mange vidt forskellige instruktørers produktion drager Richie en essens, der med fuld ret er underlag for hans påstand om, at den japanske film er »the most perfect reflection of a people in the history of world cinema«. I følge Richie er den japanske film først og fremmest optaget af at skildre stemning og atmosfære, af at præsentere menneskene i deres omgivelser, det tilbagevendende tema. Japan er et land, fuld af modsætninger. Og måske netop derfor dramatiseres den søgen efter et kompromis, som ikke alene er tiltrækkende, men også nødvendig. Denne midtpunktssøgen reflekteres i filmene, og derfor er også realismen alfa og omega i japanske film, omend den kan tage sig vidt forskellige udtryk, fra Ozus rolige konservatisme og accept af verden til Kurosawas lidenskabelige anfægten af tilværelsens vilkår og den menneskelige situation.

Hvor forskellige de japanske filmkunstnere end kan være, så har de dog ligesom »the great painters, the great poets, the great printmakers, the great craftsmen of their country, the ability to draw the essence from the world about them, and to present it from an angle of vision, often oblique, which is uniquely theirs, uniquely that of Japan. It is this vision, immaculately honest in the greatest, firmly rooted to a longed-for reality in even the least, which is the aesthetic of Japan – and which has created some of the most beautiful and truthful films ever made.«

I.M.

Donald Richie: Japanese Cinema. Film Style and National Character. 250 sider. Secker & Warburg, London 1972. Kr. 40,00. Tilsendt fra Arnold Busck.

SKRÆKFILMENS LEWTON

I forbindelse med skrækfilmens aparte, men populære hjørne af filmkunsten plejer man at tale pænt om Val Lewton, producent hos RKO fra 1942, hvor han blev engageret til at lave billige og indbringende horrorfilms. Man roser Lewton for hans fantasi og poesi, for hans forståelse af at horror kan være andet end elementære skrækeffekter i Universals stil. Men var Lewtons bestræbelser prisværdige, er resultaterne generelt skuffende. I mine øjne bærer Lewtons film alt for tydeligt præg af deres beskedne budgetter og korte produktionstid. Manuskripterne er for tynde, dekorationerne for pauvre, skuespillerne næsten uden undtagelser utilstrækkelige, og Lewtons tre instruktører, Jacques Tourneur, Mark Robson og Robert Wise er ikke folk, der kan dække over svaghederne. Der er opfindsomme passager iblandt, vellykkede sekvenser, hvor skrækken konkretiseres og bliver til filmisk poesi – men som helhed er disse film ikke meget mere interessante end så mange andre B- og C-film fra 40'rne.

Joel E. Siegel forsøger i bogen »Val

Lewton – The Reality of Terror« at anskue producenten som auteur, at finde gennemgående temaer og karakteristiske detaljer i det Lewtonske oeuvre, omfattende ialt 14 film. Der er dog ikke megen substans i dette forsøg, der især beskæftiger sig med genkommende elementer i handlingsforløbene, mens Lewtons visuelle stilideer negligeres. Og analyserne fortoner sig ofte i sødladent psykologiserende biografiske oplysninger. Siegel bygger i vid udstrækning på interviews med folkene i Lewtons gruppe, og derfor får man naturligvis regulære og relevante informationer om arbejdet i Lewtons gruppe – men også de er pakket ind i søde sentimentale minder.

Gennemgangen af de enkelte film er holdt i en gammeldags refererende stil, og som sådan er det ikke dårligt – bare langt væk fra moderne kritiks nærlæsning af plot og fortællestil. Man skal nok have en svaghed for genren for at finde Siegels bog særlig spændende. Men der er omsider kommet lidt kød på myten om Lewton, og derfor bør man vel principielt være taknemmelig, selv om det er vanskeligt at dele den entusiasme, hvormed Siegel behandler sit stof.

J.O.

Joel E. Siegel: Val Lewton: the Reality of Terror. 176 sider. Secker and Warburg. London 1972. Kr. 28,20. Tilsendt fra Arnold Busck.

JEAN VIGO

P. E. Salles Gomes' Vigo-bog fra 1957, der nu er blevet genudgivet i »Cinema Two«-serien, er en »levnedsbeskrivelse« af den slags, som heldigvis er gået af mode. Forfatterens arbejdsprincip er at indsamle så mange kendsgerninger, som han kan få tag i, om sit emne, afstå fra at dømme om, hvilke af dem der er vigtige, mindre vigtige eller ligegyldige, og forelægge dem, som de er fundet, i nogenlunde kronologisk rækkefølge og med omhyggelig kildeangivelse.

Med Salles Gomes kan man dog bære over. Man finder sig i at skulle igennem talrige ligegyldige oplysninger, fordi man aner, at der blandt dem man påskønner, er adskillige, som en forfatter med et andet arbejdsprincip ville have udeladt.

Således et lykkeligt langt afsnit om forberedelserne til »A propos de Nice« – en beretning om, hvad Vigo havde tænkt sig, men som han opgav; et lige så fængslende som lærerigt katalog over indfald, som forekommer en at være glimrende, indtil man bliver gjort bekendt med de overvejelser, der førte Vigo til at kassere dem. Man kan her følge – især takket være interessante citater fra hans optegnelser før og under optagelserne – hvorledes han lidt efter lidt når frem til den »poetiske dokumentarisme«, Vigos særegne stil, som han allerede mestrede i den første film, men som han kunne få kunstnerisk større udbytte af i sine følgende film, hvis emner i endnu højere grad var hjertesager for ham.

Ikke meget oplysende, men ganske underholdende er Salles Gomes' indgående omtale af den modtagelse, Vigos film fik. Også i disse afsnit er han rundhåndet med citater, men her overflødigt, for kritikerne dummede sig alle på samme måde. Han kan oplyse, at udlejerne og biografdirektørerne fandt »Zéro de conduite« »chokerende«, og tilføjer – åbenbart selv stærkt chokeret på grund af den forfærdelige sandhed, der er blevet afsløret for ham om disse mennesker – »snarere, fordi filmen savnede kommercielle kvaliteter end af moralske grunde«.

Ingen vil bestride, at Vigos oplevelser i Lycée Millau og Lycée Marceau har afgivet materiale til »Zéro de conduite«. En biografisk detalje, som i en Vigo-bog kan anføres i forbifarten. Men Salles Gomes bruger adskillige sider til at fortælle om Vigos skoletid. Det kan heller ikke bestrides, at Vigos »livsholdning« var bestemt af hans opvækstmiljø og af det indtryk, faderen, journalisten og anarkisten Miguel Almereydas skæbne gjorde på ham. Herom bør der være en kort bemærkning. Men der er her et kapitel på 32 tættrykte sider om Almereyda og hans venner og uvenner.

Omvendt bringes der i forbifarten oplysninger, hvorom Salles Gomes gerne kunne have udbredt sig. F. eks. nævner han, at Vigo så Leontine Sagans »Mädchen in Uniform« i sommeren 1932 – altså umiddelbart før han gik i gang med »Zéro de conduite« – men har i den anledning intet andet at bemærke, end at Vigo beundrede filmen.

I et appendiks er der en nyttig gennemgang af domme om Vigos film, og her har Salles Gomes flere udmærkede kritiske kommentarer til kritikken. Endelig er der en detaljeret filmografi og en lang fortegnelse over de projekter, Vigo ikke fik realiseret – spændende projekter: manuskripter af bl. a. Cendrars, Supervielle og Henri-Pierre Roché. A.W.

P. E. Salles Gomes: Jean Vigo. Secker & Warburg/ The British Film Institute. London 1972. 256 sider, kr. 44,65. Tilsendt fra Arnold Busck.

JEAN-PIERRE MELVILLE

Hvis Cahiers-drengene ikke i tidernes morgen havde opfundet auteur-begrebet, skulle Jean-Pierre Melville nok have fundet på det for at kunne give den mest lapidariske beskrivelse af sin indsats i de film, har han instrueret. Der er ikke den skuespiller, han ikke har måttet lære at spille komedie, ikke den fotograf, han ikke har måttet lære at fotografere – når han da ikke har gjort alvor af det og selv spillet i og fotograferet sine film.

Rui Nogueiras interviewbog med Melville har den indlysende fordel, at den er håbløs som pligtlæsning. Hvis man synes om Melvilles film, vil man også have fornøjelse af bogen. Hvis man ikke kan lide filmene, skal man gå langt uden om bogen.

Nogueira har siddet som en anden Boswell ved mesterens fødder og stillet idiot-spørgsmål af den type, der giver Melville lejlighed til at folde sig ud på slappeste line, skiftevis tålmodigt forklarende som en anden børnehavelærerinde, skiftevis hånsk overfor interviewerens manglende smag og forstand. Ind imellem falder der et lille skulderklap, når spørgeren i sin blindhed trods alt finder et korn.

Melvilles notoriske leksikon-viden om amerikansk film bliver serveret rundhåndet igennem hele bogen, og selv om han med forrygende selvhøjtidelighed analyserer »Melville-stilen«, finder Melville dog også anledning til at udpege sine inspirationskilder, der er endnu mere subtile end Kosmoramas quiz'er. Og han står urokkeligt fast på sin inappellable autoritet. Da Nogueira kommer til at ymte noget nedsættende om James Garners spil i en ret ligegyldig William Wyler-film, får han kort at vide: »Deres mangel på smag frastøder mig!« Det er også rart at få fastslået, at »Walsh is a poor filmmaker«, eller at det var Fred MacMurray, der opfandt begrebet underspil.

Hvis man vil søge til bunds i Melvilles film, gør man nok klogere i at se dem fremfor at læse denne bog, men som portræt af en frikadelle er bogen afsindigt underholdende og meget grinagtig og velsignet uvidenskabelig.

I.L.

Rui Nogueira: Melville. Secker & Warburg/The British Film Institute. London 1971. 176 sider. Kr. 24,35. Tilsendt fra Arnold Busck.

THE FILMGOER'S COMPANION

Leslie Halliwells leksikon foreligger nu i tredie udgave (og som paperback), og det er som helhed en omfattende og nyttig bog. Dens angiveligt 7000 opslag omfatter instruktører, (flest) skuespillere, fotografer, producenter, komponister, manusforfattere, forfattere hvis værker er filmatiseret, enkeltfilm, filmudtryk, fiktive figurer (som Dracula og Sherlock Holmes) og temaer. Alle de biografiske opslag rummer kun årstal, ultra-kort karakteristik (om Cayatte: »French lawyer who became writer-director of films with something to say«) og en som regel ufuldstændig filmliste. Næsten alle væsentlige navne inden for den vestlige verdens film er medtaget, mens udvalget af separat omtalte film virker mere tilfældigt (»Grand Prix« er omtalt, ikke »The Manchurian Candidate«; Gilberts »Alfie« får 8 linier, Renoirs »Le Crime de M. Lange« 3 linier). Der er (som det er almindeligt i engelske leksika) ingen konsekvens i anvendelsen af originale og engelsk-sprogede

titler: Bergmans og Rosis titler er på engelsk, Carnés på fransk, Truffauts dels på fransk dels på engelsk. Victor Sjöström anføres som instruktør af Bergmans »Till Glädje«, som anføres med sin dansk titel (!) »To mennesker«; Molanders »Ordet« fra 43 kaldes en remake skønt Dreyers er fra 55, Douglas Sirk kaldes »Danish Director«, hvilket er lidt af en tilsnigelse, og listen over Bergmans »most important titles« medtager »Kvinnors väntan« men udelader »Fängelse«. Hvad alt det eksakte, det leksikon-tekniske angår, er Halliwells bog ikke noget særligt, omend bogen er ganske brugbar. Bjørn Rasmussens ialt syv H-H-H-bind er langt, langt bedre. Men Halliwells bog er relativt billig og så har den én attraktion: den rummer tematiske artikler om de mest besynderlige emner. Man kan læse om kommunisme, døvstumme, nonner, reinkarnation, selvmord, transvestisme og zombier på film (om end eksemplerne næsten kun er fra engelske og amerikanske film) og disse artikler er meget underholdende læsning, selv om det naturligvis kan diskuteres, hvor betydningsfuldt det er at opregne eksempler på film hvori der forekommer regnvejr, insekter eller elevatorer (under sidstnævnte anføres Hustons »The Lift (!) of Adrian Messenger«). Man kan se, at »Johnny Belinda«, 1947, var den første film, der nævnte »rape«. Og det fastslås, at »Walk Don't Run« brugte »a flash of James Stewart dubbed in Japanese in Two Rode Together«. Man kunne ønske sig, at Halliwell ville gå i gang med at skrive filmens komplette tematiske leksikon, så vi kunne læse om alt fra svigermødre, tegnestifter og sækkepiber til sandwichmen, søanemoner, kloakriste og blodhævn på film.

P.S.

Leslie Halliwell: The Filmgoer's Companion. Paladin, London 1972, 1072 sider.

GRAHAM GREENE, FILMKRITIKER

Greene er en af den nyere litteraturs mest filmatiserede forfattere – 15 film er baseret på romaner eller noveller af ham og »The Third Man« er et originalmanuskript. I tiden 1935–40 skrev han filmkritik, ugentlige columns bl. a. i tidsskrifterne »The Spectator« og »Night and Day«. Et udvalg er tidligere publiceret i bogform i Alistair Cookes antologi »Garbo and the Night Watchmen« (1937, ny udg. i Cinema Two-serien 1971), men nu er hans samlede kritik blevet udsendt i et luksuøst illustreret bind, udgivet af John Russell Taylor. Det er en samling uprætentiøse anmeldelser som næppe er tjent med at lanceres i et pragtværk som det foreliggende. Bogen vil naturligvis interessere Greene-fans, men det er ikke en bog, som har nogen videre værdi som filmbog. Den fremsætter ingen spændende synspunkter, den rummer ingen værdifulde oplysninger og størstedelen af de film, der anmeldes, er af ringe interesse. Og Greene har forståelig nok heller ikke noget af betydning at sige om film som »Oil for the Lamps of China«, »The Moon's Our Home« og »Slave-Ship«. Ja, selv om Fords »The Informer« kan det kun blive til ni linier, hvor man egentlig kun får at vide, at »the film, even if it sometimes underlines its points rather crudely, is a memorable picture of a pitiless war«. Men om de få film, som optager ham – f. eks. »Moderne tider«, »Fury«, »Mr. Deed Goes to Town«, »Matroserne fra Kronstadt« – skriver han godt. Man kan måske nok undre sig over at Aleksandrovs »Hele verden ler«, 1934, skulle være »the best thing that has happened to the cinema since René Clair made The Italian Straw Hat«, men ellers har »historien« stort set givet ham ret i hans sym- og antipatier. Undtagelsen er Hitchcock om hvem Greene siger: »his films consist of a series of small amusing melodramatic situations: the murderer's button dropped on the baccarat board; the strangled organist's hands prolonging the notes in the empty church; the fugitives hiding in the bell-tower when the bell begins to swing. Very perfunctorily he builds up to these tricky situations (paying no attention on the way to inconsistencies, loose ends, psycological absurdities) and then drops them: they mean nothing: they lead to nothing«. Det er en så uretfærdig bedømmelse, at det næsten er løn som forskyldt, når den amerikanske kritiker Manny Farber kaldte Greene »an uncinematic snob who has robbed the early Hitchcock of everything but his genius«. Greene er en underholdende causeur og der er glimrende perfiditeter – »seeing Garbo has always seemed to me a little like reading Carlyle: good, oh, very good, but work rather than play« – men der er noget principielt overflødigt ved disse monumentale udgaver af løse filmskriverier, som i de senere år er myldret frem i England og USA (Pauline Kael, Andrew Sarris, Judith Crist, Stanley Kauffman – overførte man det til danske forhold ville det betyde, at Bent Grasten i nær fremtid udsendte sine samlede EB-anmeldelser hos Gyldendal under titlen »Vi, der går stjernevejen«). Greenes bog er såmænd meget skæg læsning, men det er ikke just en bog, der udfylder noget stort savn. I et appendix omtales den ret enestående sag omkring Greenes anmeldelse af »Wee Willie Winkie«: Shirley Temple og produktionsselskabet anlagde sag mod Greene og tidsskriftet, der idømtes bøder på ialt 3500 Pund; men anmeldelsen har ikke kunnet genoptrykkes i bogen.

P.S.

Graham Greene: The Pleasure Dome. Secker & Warburg, London 1972. 284 sider. Tilsendt fra Arnold Busck. Kr. 82,25.

Debat

EN LOSSEPLADS?

Det nye Kosmorama er udkommet tre gange. Artiklernes indhold har gennemgående været ligegyldige; der tærskes langhalm på det rene ingenting, grellest i Peter Hirschs »analyse« af »Frenzy« – som nærmest er et meget minutiøst handlingsreferat, krydret med nogle analytiske kommentarer. Han når aldrig frem til at fortælle, hvorfor han synes filmen er et mesterværk; for ham synes film at kunne eksistere – og have deres berettigelse – isoleret fra en social sammenhæng. Hvor naiv har man lov at være? Blandt andre ligegyldigheder har f. eks. været artiklerne om Pollack og Boorman, og så (naturligvis) Kjørups artikler. Ganske vist indeholder sidstnævnte noget interessant stof, men der er ikke noget rimeligt forhold mellem dette, og den enorme tekst, man skal arbejde sig igennem, for at oplede det brugbare. Hvis Kjørup prøvede at være lidt mindre snakkesalig, kunne han f. eks. i artiklen om »Piger i uniform« være kommet ind på nogle af de »mange, mange spændende træk« i filmen, som der nu ikke blev plads til.

Værst af alt er dog de korte anmeldelser af bøger, film og plader. Som Paul Rasmussen skriver i Kosmorama 113, synes deres eneste funktion at være at gøre opmærksom på eksistensen af de omtalte bøger etc. Men hvis

det er meningen med dem, skulle man synes, at pladsen kunne udnyttes ikke så lidt bedre til noget andet (f. eks. kunne man reproducere stills i et ordentligt format, så man slipper for de små gnidrede billeder, som vi nu ofte bliver udsat for). Kosmorama er ikke Danmarks eneste filmtidsskrift; Film 73 anmelder alle film, så de korte anmeldelser af biograffilm kunne spares i Kosmorama. Spotlight anmelder alle film i TV, så også på det punkt kunne Kosmorama spare. I det mindste burde bladet være lidt mere kritisk overfor, hvad der egentlig står i disse små anmeldelser; hvad er meningen med bemærkninger som »Filmen udspilles for en stor del i mørke, hvad der må siges at være til de medvirkendes fordel.« (Malmkjær om »Ganga Zumba«) eller »God vroum-vroum« (Bodelsen om »Motor-cross – hver søndag« – er der da ingen grænser for, hvor tåbeligt den mand kan udtrykke sig?).

Kosmorama beskæftiger sig for meget med amerikansk film + de etablerede ikke-amerikanere som Buñuel og Chabrol. Bladet er ikke alsidigt nok. På bemærkelsesværdig kort tid er det lykkedes at gøre Danmarks bedste filmtidsskrift til den losseplads, hvor ubrugelige artikler af en selvtilstrækkelig inderkreds lanceres. På denne losseplads leder man forgæves efter filmkunsten. Det er for dårligt.

Ole D. Clarrbom

IB LINDBERGSKE FORUNDERLIGHEDER OM KEATON

1) Woody Allen-artiklen, Kosmo 113/128. »Han fandt aldrig ud af at afslutte sine historier med samme elegance, som de i øvrigt blev fortalt«.

Keatons slutninger er dog netop utrolig charmerende og fikse samt ikke mindst elegant satiriske parafraser over de konventionelle, romantiske happy ends. Ex.: Buster efterligner filmhelten på lærredet i »Sherlock Junior«, Johnnies honnør til soldaterne og samtidige kys til pigen i »The General«. Eller også slutter Keaton med at give historien en tragisk dimension, som i »College« og »Cops«. Slutningerne er i begge tilfælde ægte udtryk for keatonske livsholdninger.

2) Anmeldelsen af »Sherlock Junior« og »Battling Butler«, Kosmo 113/155. Den fantastiske drømmesekvens omtales ikke med ét ord. En analyse af den vil ellers godtgøre den positive nødvendighed (overblikket!) af mange totalbilleder og vil afsløre den intime sammenhæng mellem drømme- og virkelighedsplanet. Drømmen er for Buster erkendelse af virkeligheden! Virkelighedens skurk afsløres for Buster i drømmen, idet drømmen naturligt udnytter virkelighedens personer. Og Keaton har næppe før eller siden så præcist og effektivt karakteriseret sine roller. Operatørens arbejde, ambitioner og drømme skildres på indkredsende vis i filmens allerførste sekvens. Drømmens Buster er ganske ligetil personificeringen og udtrykket for den lille detektivambitiøse operatørs håbefulde vision. Jamen, bedre kan det vel næppe gøres!

Endelig: hvem har nogen sinde antaget »The Cameraman« for en mindre Keaton-film eller komplet nedvurderet MGM-perioden. Trods periodiske nedvurderinger har netop »The Cameraman« dog altid været fremhævet som et mesterværk og som en undtagelse fra den svage MGM-produktion.

Man kan kun tilråde Ib Lindberg – og såmænd den samlede Kosmoramaredaktion – for fremtiden at gå mere analytisk til værks, så slap vi sikkert for de mange overfladiske anmeldelser med besynderlige påstande.

Bo Torp Pedersen

	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Ib Lindberg	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Claus Ib Olsen	Peter Schepelern
Hjerteknuseren (May)	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★		★★
* **De red efter guld** (Peckinpah)		★★★	★★★★	★★		★★★	★★★
Westens vilde drenge (Benton)		★★★	★★	★★★			★★
Sidste tango i Paris (Bertolucci)	★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★
* **Buster som sportsidiot** (Horne)	★★★		★	★★★			
Duellen (Spielberg)	★★	★★★	★	★★★			★★
Distrikt 87 – Boston City (Colla)		★★	★★				
Elvis på turne (Adidge & Abel)		●		★★★★			
Togrøverne (Kennedy)			★★		★★		
Flugten (Kristensen)	★★	★★	★★	★★	★	★★	★★
Min yndlingsperversion (Allen)	★		★★	★★	★★	★★	★★
Fritz the Cat (Bakshi)	★★	★★	★★	●	★★	★★★	★
Attentatet (Boisset)	★		★★	★★	★★	★★	★
* **Tornerose** (Disney)		★★	★				★★
Et dukkehjem (Garland)	★★				★		
Getaway (Peckinpah)	★★	★★	★	★★	●	★	★
I din fars lomme (Roos & Anker)	★	★			★	★★	★
Max og Lily (Sautet)	★			★★	★	★	★
Livets galskab (Russell)	★★	★	●	★	★		★★
Skyg den høje lyse med den sorte sko (Robert)					★	★	★
Gangsternes overmand (Kulik)		★	★				
Den unge eventyrer (Attenborough)	★	★		★	★	★	●
Bag 110. gade (Shear)	●		★★			★	●
Konge dame knægt (Skolimovski)	★		●	★	●	★	★
Mini – din ære er krænket (Wertmuller)		●	★★				●
SOS Poseidon kalder (Neame)	●	★	★	★	●		●

* = Repremiere

I næste nummer:

Charles Chaplin
Billy Wilder
Irvin Kershner
Stanley Donen
Max Ophüls
Erik Balling
Luchino Visconti