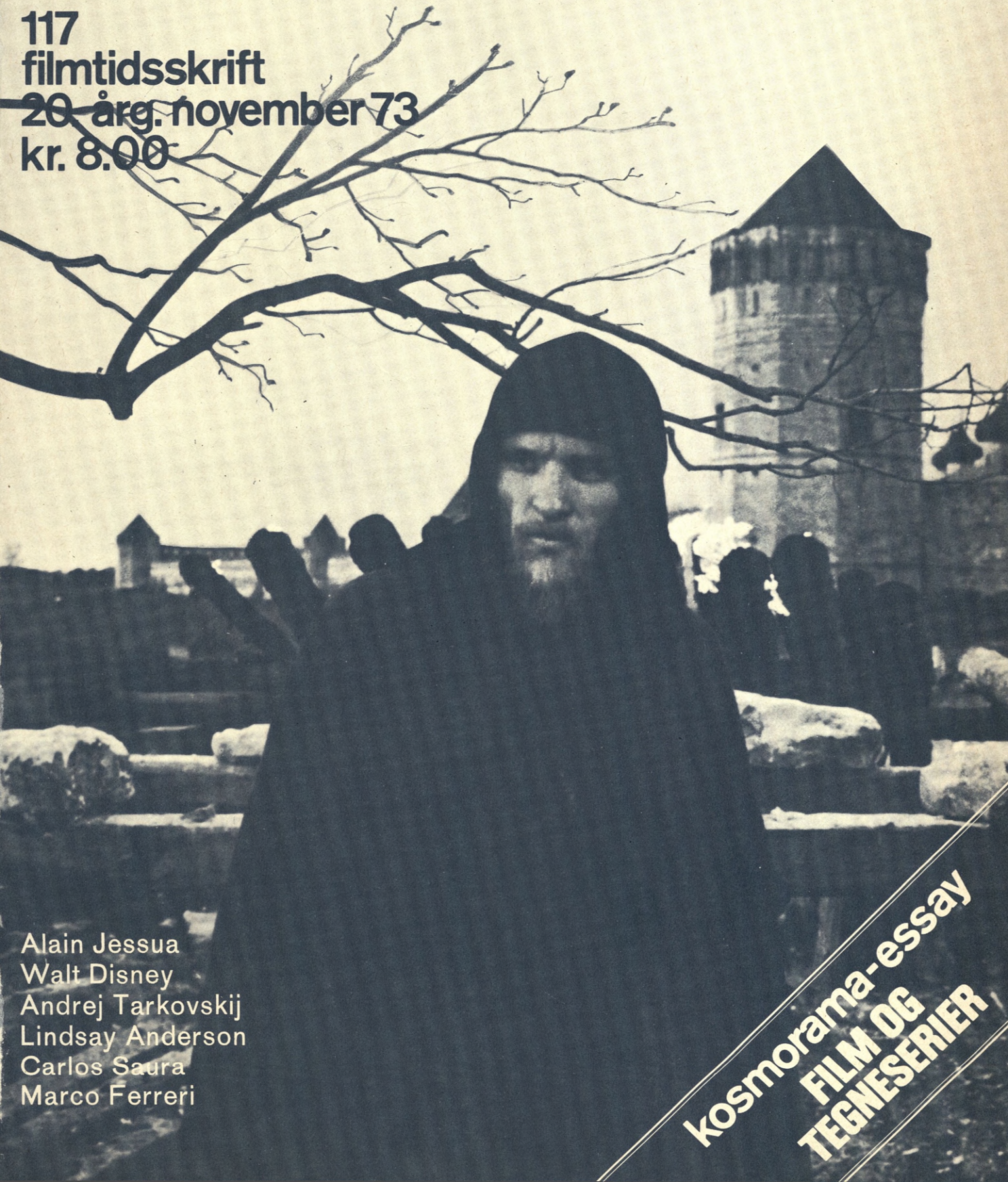
Kosmorama

117
filmtidsskrift
20. årg. november 73
kr. 8.00



Alain Jessua
Walt Disney
Andrej Tarkovskij
Lindsay Anderson
Carlos Saura
Marco Ferreri

kosmorama-essay
FILM OG
TEGNESERIER

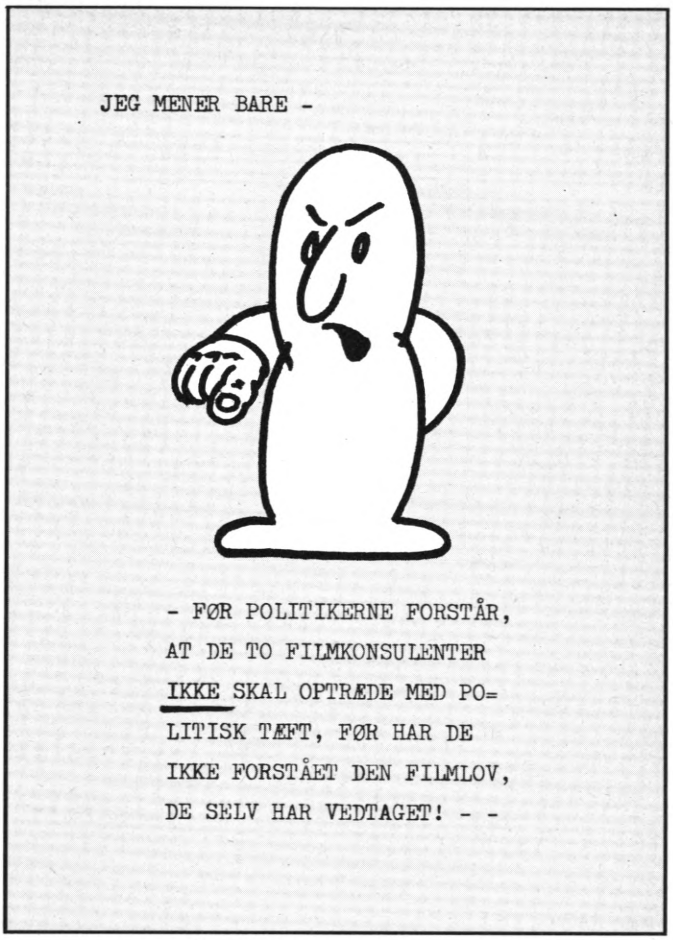
Kosmorama

Søren Kjørup	4	Virkelighed og fantasi i Alain Jessuas 3 film
Peter Schepelern	12	Kosmorama-essay: Film og tegneserier
Henrik Lundgren	21	Walt Disneys ønskedrømme
Ib Lindberg	31	En analyse af »Frank Duck Brings 'Em Back Alive«
Ib Lindberg	32	Disney og alle de andre Disney tegnere
Vladimir Matusevitch	36	Andrej Tarkovskij og håbets generation
Niels Jensen	43	Lindsay Anderson – romantisk ironiker
		Set i TV
Øystein Hjort	54	»Glædernes have«
Claus Ib Olsen	55	»Privatlivets fred«
		Filmene
Erik Jan Kwakernaak	56	»Hvisken og råb«
Peter Hirsch	58	»Støv, sved og skud fra hoften«
Henrik Lundgren	59	»Den forbudte have«
Poul Malmkjær	59	»Det store ædegilde«
Ul Jørgensen	61	»Dobbeltspil«
	62	Kosmorama-quiz
	62	Debat
	63	Minikritik

Forsidebilledet viser en scene fra Andrej Tarkovskijs »Den yderste dom«, bagsidebilledet er fra Sam Peckinpahs i udlandet meget roste »Pat Garrett and Billy the Kid«.

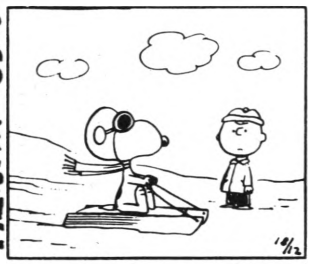
Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.
Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

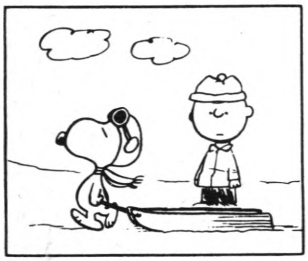
»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 40,00. Enkeltnumre kr. 8,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i 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.



Tegneserien har gennem lang tid fungeret som et kunstnerisk medium, men det er først i de seneste år, at de tegnede fortællinger er blevet taget alvorligt (på samme måde som det tidligere tog nogen tid før tegnefilmen blev taget alvorligt). I dag er det imidlertid muligt at betragte tegneseriemediet som fiktionsfilmens konkurrent som billedfortælling, og i dette nummers Kosmorama-essay redegør Peter Schepelern for den kontakt, der har været fra tegneserie til film og omvendt. På sit mest primitive plan har kontakten været den, at visse tegneserier er blevet filmatiserede eller at der er lavet tegneserier med filmstjerner (f. eks. Gøg og Gokke) som hovedpersoner, men den gensidige påvirkning rækker langt videre og sådan har forholdet faktisk været lige siden tegneseriens opståen samtidig med filmens fødsel.

RADISERNE





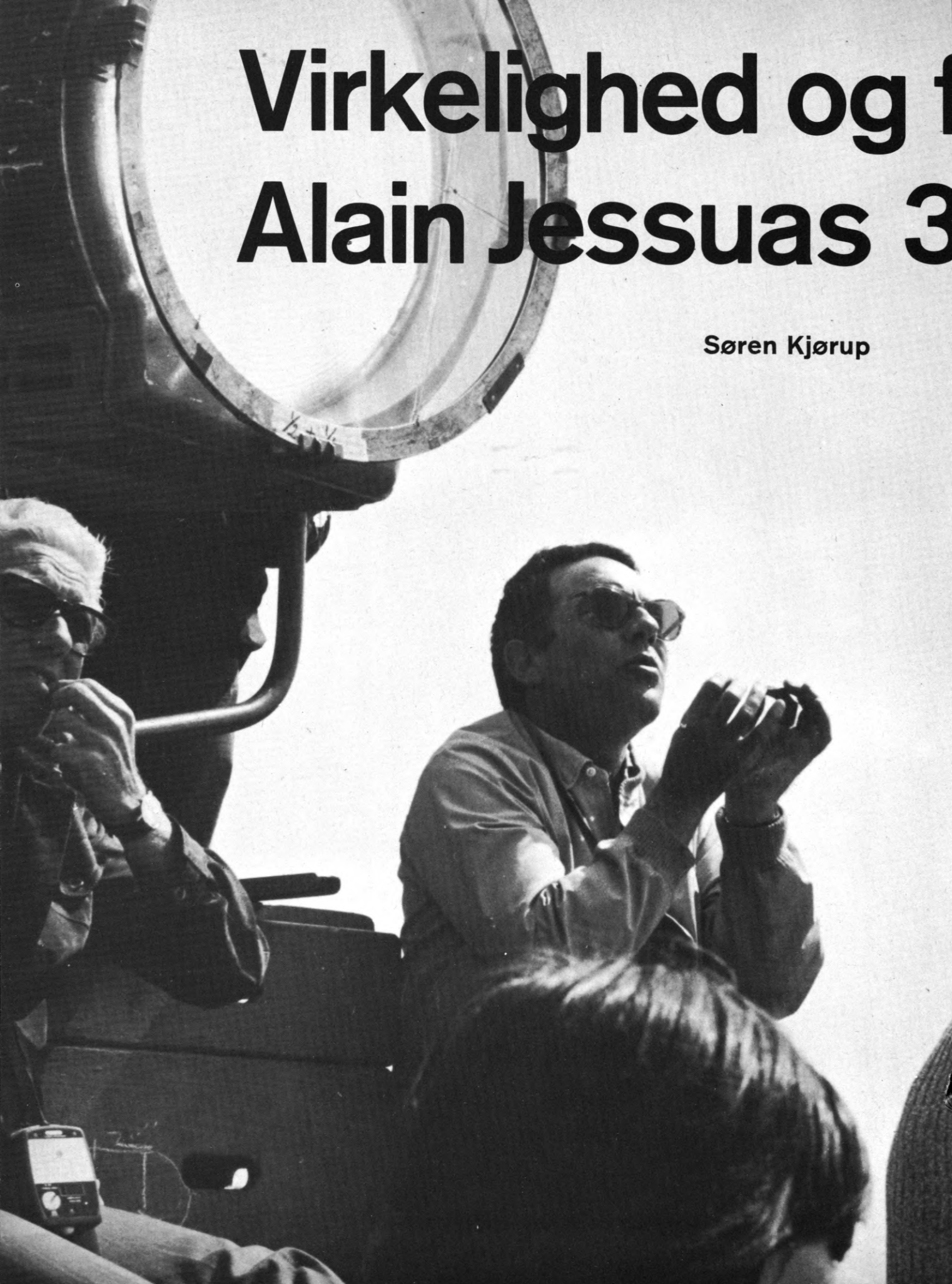
Beslægtet, men alligevel helt forskellig fra både tegneserier og den almindelige spillefilm, er tegnefilmen. I trediverne var der ingen tvivl tænkelig: Walt Disney var den erklærede mester, som både et stort ureflekterende publikum og et mindre, mere kritisk reagerende publikum kunne enes om. Senere kom selvfølgelig reaktionen – og ofte med rimelig grund, men Walt Disney og hans stab af tegnere har dog præsteret alt for gode film til at de dårlige eller blot mislykkede film bør dominere indtrykket, og i det år, der officielt regnes for 50-året for Disney-firmaets fødsel kan det nok være rimeligt at se på Disney med friske øjne, som Henrik Lundgren gør det i sin artikel om Walt Disneys ønskedrømme.

Af bladets øvrige indhold kan nævnes Søren Kjørups artikel om den franske instruktør Alain Jessua (hvis ene film, nemlig »Helte dør aldrig«, raffineret beskæftiger sig med tegneserier og deres betydning), der efter flere års pause nu atter har lavet en betydelig film.

Også den aggressive engelske filmskaber Lindsey Anderson har omsider lavet en ny film, »O Lucky Man!«, der fortsætter Andersons linie fra debutfilmen »Livets pris« og mellemfilmen »Hvis ...«. Niels Jensen redegør for de Lindsay Andersonske temaer og sym- og antipatier.

Virkelighed og f
Alain Jessuas 3

Søren Kjørup



antasi i film

Hvor speciel Alain Jessua end kan forekomme som menneske og som filmkunstner, er det dog ikke – som han selv har understreget gang på gang i interviews – med hans gode vilje, at han siden sin debut for ti år siden kun har fået lavet yderligere to film. Nok er han en instruktør, der i sjælden grad gennemarbejder sine projekter (hvortil han altid selv skriver manuskript) førend han går i gang, men i de forløbne ti år har han dog adskillige gange måttet lægge gennemarbejdede projekter på hylden, simpelthen fordi han ikke har kunnet finde producenter til dem.

Som f. eks. den politiske satire »Hold til venstre«, eller projektet »La Planète bleue« fra 1969, som Bjørn Rasmussen uheldigvis har fået med i sit 4. bind af »Filmens H-H-H« (og det er jo ikke det eneste ikke-realiserede projekt Bjørn tog med for at være helt à jour) – en historie om konen til en død astronaut, som opdager, at der er noget lusket ved den forskning, der udføres på den rumstation, hvor hendes mand arbejdede.

»Den blå planet« måtte henlægges, fordi den ville blive for dyr i special effects. Og netop denne kendsgerning kombineret med det lille handlingsreferat viser Jessuas dilemma: Han er en perfektionist med hang til det bizarre, og han har derfor hverken kunnet opnå de konventionelle produceres tillid og succes hos det store publikum (som en Truffaut) eller kunnet finde sig i at skulle slå sig igennem på bittesmå budgetter (som en Rohmer).

At Alain Jessua adskiller sig fra de mere kendte af de mange instruktører, der debuterede sammen med ham under det velkendte debutant-boom i fransk film i gaullismens storhedstid (1958–63) skyldes formentlig også Jessuas baggrund. I modsætning til Chabrol, Godard, Rohmer, Truffaut og så mange andre (men til gengæld i lighed med f. eks. Louis Malle og Jacques Demy) er Jessua ikke en kritiker, der er blevet instruktør, men en instruktør der har været den traditionelle vej igennem branchen. Han har f. eks. været assistent hos adskillige medlemmer af den ældre generation – men ikke hos hvemsomhelst og ikke på hvilke film som helst. Jessua var assistent på nogle af de mest fremragende franske film fra halvtredserne, på Jacques Beckers »Smukke Marie« og på Max Ophüls' »Madame de ...« og »Lola Montèz«. Og selv om en assistents opgave sjældent er en sådan, at han kan få direkte indflydelse på de film, han er med på – eller for den sags skyld har mulighed for at lære så grueligt meget angående de centrale filmkunstneriske problematikker – så har Jessua dog fortalt, at Max Ophüls personligt har betydet en mængde for hans udvikling.

Hvor forskellige Alain Jessuas tre film end er – specielt hvad angår deres historie og opbygning – så behandler de dog alle tre to snævert forbundne hovedtemaer: Fantasi overfor virkelighed og det syge overfor det sunde. (Så vidt man kan skønne ud fra Jessuas udtalelser om de ikke-realiserede projekter, ville de dog ikke slet så klart falde indenfor denne ramme, må man i sandhedens interesse vist bemærke). Men der er naturligvis forskelle i de større tematiske sammenhænge, hvori dette dobbelte hovedtema behandles – og disse større sammenhænge er interessante, fordi de viser, at Jessua i langt højere grad end sine kolleger (paradoksalt nok, når forskellen i deres baggrund tages i betragtning) forholder sig til den bredere kulturelle debat.

Jeg er ikke klar over, hvornår ideen til debut-filmen »La vie à l'envers« (»Livet på vrangen«) er opstået hos Jessua, men jeg gætter på, at den allerede var ret gammel i 1963, da filmen kom frem, for denne film er (i langt højere grad end Jean Delannoys »Les jeux sont faits«,

Still/ Alain Jessua (i midten).

»Terningerne er kastet«, fra 1947 med manuskript af Jean-Paul Sartre) en film med forbindelse til eksistentialismen. Jessuas anden film »Jeu de massacre« (»Helte dør aldrig«) fra 1967 er derimod tydeligt nok et indlæg i mediedebatten og bevidsthedsdebatten fra slutningen af tresserne, med tegneserien brugt som et entydigt sindbillede for filmen. Og endelig viser den tredie film »Traitement de choc«, »Chokbehandling«, som snart får premiere herhjemme, at de senere års politisering af kulturdebatten ikke er gået hen over hovedet på Jessua.

Jessua bruger altså filmmediet til mere end blot at lave film. Han vil – banalt udtrykt – sige noget med sine film. Men i modsætning til f. eks. en André Cayatte (som det ellers måske nok var værd at tage op til nyvurdering i disse tider) bruger han filmmediet på en sådan måde, at selve den filmiske udtryksform bliver uløseligt knyttet til det, han vil have sagt, fordi han herigennem direkte kan trække sin tilskuer med ind i problematikken.

Dette betyder naturligvis, at »Helte dør aldrig« bliver den tematisk mest komplekse og i denne forstand centrale film, for her er tema og form simpelthen to sider af samme sag: Filmen handler om et kunstnerisk mediums besnærende magt, den er selv lavet gennem en besnærende udnyttelse af et kunstnerisk medium. Men måske er det dog i »Livet på vrangen«, at man finder de klareste udtryk for Jessuas evne til gennem sine udtryksmidler at drage tilskueren med midt ind i problematikken.

LIVET PÅ VRANGEN

»Livet på vrangen« beskriver et par måneder af en ung provinsfødt mands liv i Paris. To afgørende måneder, for det er i løbet af dem, at han trækker sig længere og længere ind i sig selv for til sidst at ende i passivt mediterende tilstand på et sindssygehospital, overbevist om at han har narret hele omverdenen. Omvendt mener omverdenen naturligvis, at den så at sige har narret ham ved at få ham til frivilligt at lade sig indlægge. Man tror, at man har fået ham til at tro, at har han fået sit ophold i denne »store villa« udenfor byen af »en rig mand« som »belønning« for sin beretning på en båndoptager om sine oplevelser i løbet af de sidste par måneder.

Filmen er denne beretning. Den begynder simpelthen med, at båndoptageren spoles tilbage, idet den afgiver mærkelige bagvendte stemmelyde: »La vie à l'envers« = »Livet bagfra« eller »på vrangen«. Filmen genoptager altså mønstret fra Sartres første og mest filosofiske roman »La nausée«, »Kvalme«, fra 1938, som består af hovedpersonen Roquentins beretning om et par måneder, der har ført ham længere og længere ind i sig selv og lært ham en ny måde at opleve verden på – og den slutter med beslutningen om at skrive netop denne beretning.

Hovedpersonen Jacques' beretning i »Livet på vrangen« handler om hans triste job med at udleje triste lejligheder (under ensformigt vildledende beskrivelser) til triste mennesker; om den triste fotomodel han bor sammen med, og som han finder på at gifte sig med i et anfald af distraktion; om hvordan han mister sit job på grund af sin mærkværdige optræden overfor chefparret ved det triste samlebåndsbryllup (han stikker simpelthen af fra bryllupsmiddagen); om hans og konens triste venner; altså kort og godt om et trist, overordentlig fremmedgjort og begivenhedsløst normalliv i en moderne storbys flipproletariat. Men i øvrigt må det betones, at det lykkes Jessua at få skildret denne massive tristhed, så den nok bliver både påtrængende og beklemmende, men dog alligevel tålelig at sidde og se på, f. eks. ved en lang række humoristiske glimt.

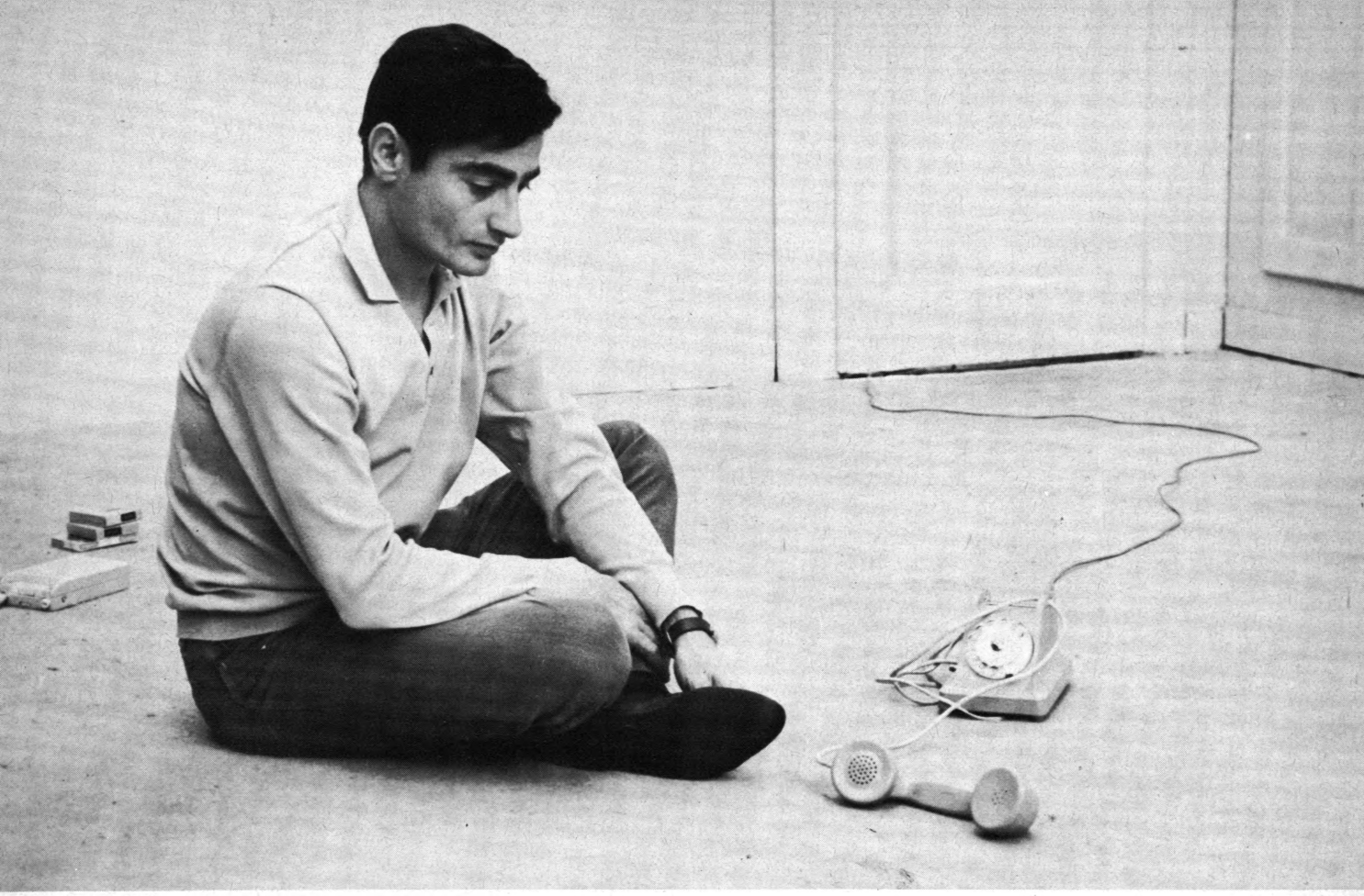
Først og fremmest handler filmen dog om hovedpersonens stadig større underlighed. Han finder ud af, at han kan se på mennesker uden at se dem, at han kan deltage i konversationer uden at høre dem, og til sidst at han kan kontrollere hele sin omverden, tingene, menneskene, ja, selv tiden og dagslyset udelukkende ved en slags mystisk bevidsthedsenergi. Og det spændende er, at Jessua lader os opleve en del af disse ting sammen med Jacques.

Langsomt, men sikkert drager han os med ind i Jacques' forvredne fantasiunivers, for så pludselig at slå benene væk under os – en metode som jo også Hitchcock er mester i, men som her bruges i en mere ekstrem form simpelthen fordi filmen handler om (og er fortalt af) et sygt menneske. Jessua begynder med at lade os opleve stumper af Jacques' tomme og sammenhængsløse tilværelse: Vi følger Jacques i hårdt klippede spring fra lejlighed til lejlighed eller rundt forskellige steder i byen, fra lys til mørke ind i dybe gange, eller fra mørke til lys op og ned ad rullende trapper eller i elevatorer. Ihukommende at subjektiv lyd lettere accepteres af tilskueren som rimelig eller realistisk end subjektive billeder, altså at billeder giver et stærkere indtryk af virkelighed end lyd, begynder Jessua herefter at lade os opleve, hvordan Jacques hører stemmer som en fjern rungende kværnen – og siden hvordan de helt forsvinder. Men da han først har sikret sig, at vi nu helt identificerer os med Jacques og ser verden gennem hans øjne, vender Jessua metoden og lader os f. eks. høre virkelighedens larm, mens vi ser Jacques bevæge sig gennem tomme gader og caféer på billederne.

Men Jacques kan ikke blot fjerne den menneskelige verden eller fratage den liv; han kan også give liv til tingene, opleve dem i deres rå, kvalmende eksistens – som eksistentialisterne ville sige. Og vi får en række billeder (der vitterligt er kvalmende), hvor vi med Jacques betragter stærkt forstørrede, og derved komplet urealistiske og mærkværdige enkeltheder i tingsverdenen, grene på træer, en støbejernsfod på et cafébord, krummen i et overskåret brød. Som hos Sartre hvor Roquentin betragter (og kvalmes ved) nogle trærødder, ser man her, hvordan tingene i det komplet tingsliggjorte univers har lige så meget – eller lidt – liv og frihed som mennesket.

Højdepunktet i denne form for involvering af tilskueren kommer, da Jacques opdager, at han kan kontrollere dagslyset eller tiden. Han er spadseret op på Montmartre og ser ud over byen – og nu opdager han, at han er i stand til at lade det blive nat og dag igen efter forgodtbefindende. I hvad der ligner en subjektiv sekvensindstilling på et par minutter, ser vi det ret langsomt blive nat og dag igen tre gange. Som de snedige tilskuere vi er, kan vi naturligvis ikke lade være med at spørge os selv, hvordan nu dette er lavet sådan rent teknisk – og forklaringen er jo ligetil: Der må være mindst én nat-indstilling (for lysene tændes i byen om natten) og mindst én dagindstilling, omgivet af op- og nedtoninger. Optagetiden må have været meget længere end såvel fortælletiden som den fortalte tid (der angiveligt falder sammen), når vi lige at tænke, førend Jessuas afslører for os, at vi nu er begyndt at tolke, hvad vi ser, på hovedpersonens »syge« måde.

For da Jacques kommer hjem, viser det sig, at han har været væk i tre dage! Hvad vi med ham forstod som et kort tidsrum inddelt subjektivt i mørke og lyse dele, var altså faktisk et tidsrum på tre hele døgn. Og herfra tager udviklingen så fart. Vi forstår konens fortvivlelse (og selv-



Still/ Charles Denner som den syge hovedperson i »Livet på vrangen«. Filmen beskriver en ung mand, der ender på et sindssygehospital overbevist om, at han har narret omverdenen.

mordsforsøg) over Jacques mærkværdighed (også selv om hun tolker den uforstående som et udtryk for hemmeligholdt utroskab) – og hvis det ikke før har strejfet os, forstår vi nu, at vi hele tiden har set hende som en tarvelig gås, fordi vi har set hende gennem hans øjne. Selv om det også er en form for svigten, vokser hun moralsk ved sin fast gennemførte beslutning om at forlade ham – idet hun efterlader en mængde madvarer og nogle penge. Og filmen slutter med, at Jacques først tømmer sit rum for alt andet end en hvid seng mod de hvide vægge, og til sidst ender siddende på gulvet i hvidt tøj i et lige så hvidt rum (»Det er næsten som i en klinik,« fortæller han) på sindssygehospitalet, mens han på lydsiden fortæller, at han »har narret dem« og at hans kone, »forklædt som sygeplejerske«, bringer ham mad. Han er lykkelig.

Takket være den mesterlige brug af klipning og lyd – og takket være Charles Denners fascinerende, helt kølige og på sin vis udtryksløse spil som Jacques – lykkes det Jessua i »Livet på vrangen« at give os et splittet forhold til hovedpersonen og hans verden: Vi ser verden gennem hans øjne, vi oplever hans underlighed som retfærdiggjort og hans mediterende passivitet i slutningen som en form for lykke – men vi kan også se på ham og udenom ham, kan se at han er syg, og kan se hans kone og venners kedsommelighed som i lige så høj grad bestemt af ydre forhold som Jacques' sindssyge. Men først og fremmest fornemmer vi dog en slags fascination af fantasien, af drømmen, og af det (sinds-)syge – omend måske en behersket fascination.

HELTE DØR ALDRIG

»Jeg afskyr drømmen!« – er derimod første replik i »Helte dør aldrig«, en replik der altså øjeblikkeligt viser, at Jessua her fire-fem år efter »Livet på vrangen« vil tage den samme problematik op igen. Men i langt større orkestrering (og f. eks. i farver). Også »Helte dør aldrig« er en rammefortælling og en jegfortælling. Indledningsreplikken kommer fra fortælleren Pierre – en ung forfatter af krigsromaner og action-tegneserier. Replikken falder (som en fortæller-tanke), mens vi ser de fire hovedpersoner, Pierre, hans elskerinde (og tegner) Jacqueline, deres ven (?) Bob, og Bobs mor sidde roligt side om side i haven ved Bobs og hans mors villa ved Neuchâtel-søen, mens kameraet cirkler roligt omkring dem og i øvrigt får sin bevægelse spejlet i et roterende havevandingsanlæg bag personerne.

Den umiddelbart syge, den umiddelbart fantasifulde drømmer i denne film er den velhavende Bob – og kontakten mellem Bob og Pierre og Jacqueline oprettes, da Bob opsøger dem i Paris for at fortælle om sit helt særlige forhold til Pierres værker: Ikke blot har han læst alt, men han har også oplevet de samme utrolige ting som Pierres kulørte helte! Og i en fuldkommen fabelagtig sekvens mimer og fortæller Bob (godt hjulpet af lyd og lys) en hel krigsfilm om sine hårrejsende og hjertegribende oplevelser i Nordafrika og i den vietnamesiske jungle – mens han kravler rundt mellem møblerne i Pierres arbejdsværelse.

Selv om de irriteres over Bob og finder ham latterlig beslutter Pierre og Jacqueline sig alligevel til at tage imod hans gæstfrihed – gratis middage og gratis ferieophold i Schweiz har de hverken råd eller moral til at

afslå. End ikke det at Bob åbenbart forfølges af hemmelige agenter og ikke blot sætter sit eget, men også deres liv på spil kan få dem til helt at slå hånden af ham – og det viser sig da også snart, at det hele er fri fantasi, at den kvindelige leder af modstandsorganisationen er ingen anden end moderen, og at den hemmelighedsfulde forfølger ikke er en fjendtlig agent, men en fyr ansat til at forhindre Bob i at begå alt for store dumheder og til at glatte ud på og betale for dem, han alligevel når at begå.

Vel installeret i Neuchâtel – og hårdt presset fra sin forlægger hjemme i Paris – begynder Pierre på en ny tegneserie, til dels inspireret af Bobs natlige fantasieventyr i omegnen, »Morderen fra Neuchâtel«. Bob er begejstret og lader sin fantasiskikkelse i stadig højere grad stemme overens med seriehelten Michel D. Og da Pierres ideer begynder at slippe op, lader han og Jacqueline bevidst Bobs fantasi (der delvis omsættes i gerning) overhale fortællingen for derefter i tegneserien at udnytte, hvad Bob finder på.

Denne stadige vekselvirkning mellem de fiktive heltegerninger i virkeligheden og de virkelige heltegerninger i fiktionen bliver tættere og tættere, men det hele forløber godt indtil en Jacqueline-figur introduceres som Michel D.'s veninde – og Bob pludselig flygter med den rigtige Jacqueline og er tæt ved i virkeligheden at realisere Michel D.'s tanke om døden som straf for svigten, og selvmordet som sidste udvej for den person som med sin større fantasi og sin viljesudfoldelse har udfordret og netop derved vist sig uegnet til at leve i det solide borgerlige (og ikke mindst schweiziske) samfund.

Hele den sluttelige flugt, ledende op til de meget reelle mord- og selvmordsforsøg, er helt fabelagtigt skildret af Jessua med en så hastig vekslen mellem tegneserie og virkelighed, at man som tilskuer ikke når at følge med, men må tage det hele som ét samlet udsagn om én »virkelighed«. Bob har kigget Pierre i kortene (nemlig i skitserne til kommende episoder), og han kan nu forfølges takket være netop disse udkast, som han følger slavisk. Hele sekvensen er da lavet som en krydsklipning mellem tegneseriebilleder (tegnet af ingen ringere end Guy Peellaert, skaberen af »Jodelle«), til dels ledsaget af en oplæst tegneserietekst, og billedet fra denne »virkelighed«, som man kun kan nævne i gåseøjne, fordi den både i indhold og form ligner tegneserien: Billederne gøres tegneserieagtige i farver og komposition, f. eks. ved at man isolerer personer mod ensfarvede flader, – og det hele ledsages i øvrigt ind imellem af en voldsom »tegneseriemusik«, hovedsageligt bestående af larm og prust og støn og vræl. Selv de personer, som forfølgerne og de forfulgte møder på deres vej, og som jo ikke kender historien i forvejen, kommer til at spille de roller, som Bob og Pierre har tiltænkt dem, eller de falder spektakulært ud af rollerne og gør netop derved alligevel netop det rigtige. Men de bliver naturligvis også ledt rigtigt på vej af den lille agent-oppasser, der på spørgsmålet om, hvem det dog er man jager (stillet på schweizertysk, der bruges som komisk effekt i den i øvrigt fransksprogede film) triumferende svarer: »Der Mörder von Neuenburg!«.

Kulminationen kommer efter mordforsøget på Jacque-

Still/ Claudine Auger og Michel Duchaussoy i en scene fra Alain Jessuas »Helte dør aldrig«, der er et raffineret spil mellem fantasi og virkelighed.

line. Fortællingen dikterer, at Michel D. jages af folket og søger tilflugt i Neuchâtel-slottet. Og sandelig om ikke folk er troppet op i store mængder – men, viser det sig, ikke for at jage Bob, men for at hylde ham: Man klapper af hans elegante måde at klatre rundt på slottets tag på! Er »folket« indenfor eller udenfor fiktionen, er de tilskuere eller medvirkende?

Fortællingen dikterer videre, at Michel D. erklærer sin foragt for dagligdagens småborgerlighed – og kaster sig ud. Bob holder en tilsvarende tale, men nu ikke mere som sin egen fantasihelt. Bob holder tale som sig selv, som rigmandssønnen der ved at han er til grin, men som er nødt til at hengive sig til sine tåbelige fantasieventyr for at kunne holde tilværelsen ud. Og hele stemningen skifter til dødsens alvor, til virkelighed. Bob kaster sig ud, hans fald krydsklippes med Michel D.'s tegnede fald – men i modsætning til Michel D. får Bob ikke lov til at dø dramatisk. Endnu engang er der sikkerhedsnet under hans udfoldelser, og han fanges op i et improviseret springtæppe – et stort schweizisk flag!

Et af de mest fascinerende træk ved »Helte dør aldrig« er det, at selvom filmen helt tydeligt behandler temaerne fantasi/virkelighed og sygdom/sundhed, er disse temaer ikke klart fordelt på personer. For en foreløbig betragtning er det selvfølgelig klart, at Bob repræsenterer fantasien og sygdommen, Pierre virkeligheden og sundheden. Men denne betragtning holder kun på overfladen, altså den overflade som fortælleren Pierre lægger frem. Som nævnt åbner filmen med, at Pierre fastslår, at han »afskyr drømmen«, og gang på gang i filmens løb vender han tilbage til, at han er en virkelighedens mand.

Men ligesom Rohmers jeg-fortællere er Pierre en person, der bedrager sig selv. Hans opfattelse af, at han er den virkelighedens mand, der styrer de andre, der blot er drømmende marionetter, er fri fantasi. Bobs tale fra Neuchâtel-slottets tårn viser en langt højere grad af selvforståelse end Pierre nogensinde røber – og intet udelukker, at Bob før sit spring har set det springtæppe, som kameraet (og dermed vel fortælleren Pierre) ikke har opdaget endnu.

Gang på gang viser Jessua, at Pierre er en fantast, og det både med små sigende enkeltheder og med store, tematisk bærende scener. Lad mig nøjes med et enkelt eksempel. En af de første ting Pierre fortæller om sig selv i filmen efter prologen, ramme-scenen i haven, er, at han altid, selv når han slet ikke har råd (ja, måske endda netop når han har allermindst råd) lader sig klippe i en bestemt fornem salon på Champs-Elysées. Men denne vane er jo netop et udtryk for fantasi eller drøm – den fattiges og ubetydeliges drøm om at være rig og betydningsfuld – helt på linie med den på mange måder uformående Bobs fantasi om at være en helt. Og det omvendte forhold melem Pierre og Bob understreges netop i forbindelse med scenen hos frisøren, for naturligvis viser det sig, at Bob, der jo har mere end råd til det, bliver klippet i netop denne salon: Bob lever i overensstemmelse med sin virkelighed, Pierre har sin drøm. Når alt kommer til alt er Pierres virkelighedsdyrkelse en slags detailrealisme eller detailmaterialisme; når han vender sig mod »drømmen«, er det i grunden enhver dybere forståelse af verden og menneskene, han vender sig imod til fordel for en dyrkelse af hans egen indsnævrede »virkelighed«: Et godt måltid mad, en god cigar, en god elskerinde. Når Pierre først indfører en Jacqueline-figur i sin serie og siden bevidst skubber Jacqueline mod Bob – og derved uagtsomt næsten kommer til at volde hendes død og Bobs fordærv – er det netop fordi han da virkelig ikke kan tage sig af hendes (for ham at se) typisk kvindelige, urealistiske behov for romantik; den slags behov hos hende kan Bob da gerne få lov at tilfredsstille, bare han selv kan beholde hende som seksualpartner. Og Jessua lader ham give dette »skub« i en scene, der først og fremmest handler om den omhu, man (ifølge Pierre) bør anvende på at tænde en god Havana-cigar.

Efter sine heltegerninger i slottet og et påfølgende hospitalsophold er Bob tæmmet, og filmen kan så slutte med den scene, der også udgjorde dens prolog: Den lille storfamilie Pierre, Jacqueline, Bob og Bobs moder er forsamlet på græsplænen i ro og mag – og Pierre fastslår, at alt har vendt sig til det bedste, alle er lykkelige, takket være hans styring. Sammenligningen med slutningen af »Livet på vrangen« er nærliggende; Jessua har sørget for, at vi andre ved bedre.

Men filmen er en dobbelt rammefortælling, for udenom rammen, der angiver Pierre som fortælleren, er lagt endnu en ramme, en ramme af tegneseriebilleder i begyndelsen og store ensfarvede flader i slutningen, ledsaget af »tegneserie-musikken«. Udover den personlige eller moralske problematik vil Jessua altså tydeligt markere medie-problematikken. Gennem den yderste ramme markeres det, at filmens virkelighed ikke blot omslutter forskellige drømme eller fantasier (hvoraf nogle er markeret og heftet til bestemte personer ved overskrifter, skrevet på Pierres røde IBM kuglehoved-skrivemaskine, og ved brug af særlige farvefiltre), men at den også omsluttes af en ydre virkelighed. Filmens virkelighed er jo fiktion.

Jessua vil imidlertid ikke nøjes med den »nemme« medie-morale om, at visse personer kan blive stærkt påvirket af de fortællinger, de læser (eller ser i biografen) – som Bob af tegneserierne. Men han afviser naturligvis heller ikke denne morale; den er lige til at uddrage. Men Jessua går videre til gennem sin film at fremhæve den nok så væsentlige pointe, at vor virkelighedsopfattelse som helhed vil være præget af det sprog, vi opfatter virkeligheden i. Han viser os den mulighed, at ikke blot filmens personer måske bedrager sig selv i deres opfattelse af sig selv, deres medmennesker, og den verden de lever i, men at også vi bedrager os selv. »Helte dør aldrig« er både en moralsk og en erkendelsesteoretisk fortælling.

I forbindelse med omtalen af »Livet på vrangen« nævnte jeg, at Jessua ynder at bruge »misdirection« og specielt den form for »misdirection«, der på Hitchcocksk vis involverer tilskueren moralsk og afslører nogle af hans fordomme. Begge dele findes adskillige steder i »Helte dør aldrig«, f. eks. i forbindelse med kvindeskikkelserne.

Eleonore Hirt ser slående ung ud som Bobs mor – men Pierre opfatter hende som for gammel til erotik, og hun bekræfter selv denne vurdering. Noget i retning af det omvendte forhold gør sig gældende med Jacqueline. Umiddelbart forekommer det os helt rigtigt at indføre en Jacqueline-skikkelse i tegneserien, ja, dette træk hjælper os faktisk til at gøre os klart, hvad det er, der måske hele tiden har generet os lidt ved Claudine Auger som Jacqueline: Skuespillerinden ligner simpelthen en tegneserieheltinde som tegnet af en Guy Peellaert eller en Jean-Claude Forest (»Barbarella«). Og dette er måske en af grundene til, at vi har opfattet hendes figur som lidt svag – kønne piger kan jo ikke være intelligente og moralsk fuldgyldige personer over i købet. Men udviklingen i filmen viser det modsatte. Jessua har igen fanget os og vist os, at vi er kommet til at dele den mandchauvinistiske Pierres betragtningsmåde.

CHOKBEHANDLING

»Misdirection« og temaerne ungdom (erotik)/alderdom og skin/virkelighed forbinder »Helte dør aldrig« og »Livet på vrangen« med Jessuas nyeste film, »Chokbehandling«. Ja, faktisk begynder »Chokbehandling« – efter titelsekvensen – med en scene, der vender op og ned på slutningen af »Livet på vrangen« og sætter tilskueren i Jacques' sted. Jacques endte med at tro, at han boede på et hotel, hvor han blev vartet op i alle ender og kanter, men faktisk var han på en klinik. Vi begynder med at tro, at »Chokbehandling« foregår på et hotel, med faktisk er der tale om en klinik (hvad personerne naturligvis udmærket ved).

Dog ikke en klinik for sindssyge (eller måske alligevel!). Klinikken, der ledes af den overordentlig ungdommelige læge med det dæmoniske navn Dr. Deviller (og navnet har han ikke med urette, viser det sig) og hans næsten lige så dæmoniske og ungdommelige assistent, Dr. Bernard (hvis navn – en hentydning til en af ugepressens læge-kæledægger – heller ikke er tilfældigt) er en klinik, hvor man mod meget klækkelige summer behandler aldrende personer, så de bevarer deres ungdommelighed i udseende, spændstighed, energi og erotisk formåen. Behandlingen består af en kombination af afslappet ferieliv, lys og luft, havbade og spadsereture, tangdiæt og injektioner af »levende celler«. Der kan forresten være grund til at fremhæve, at dette ikke er science fiction – bortset fra de opsigtsvækkende resultater af behandlingen, altså. Selv behandling med »levende celler« finder faktisk sted nuomstunder, i hvert fald i Frankrig.

På samme måde som i de andre film gør Jessua os her usikre overfor, hvad der er virkelighed, og hvad der er fantasi, hvem der er sunde realister, og hvem der er syge fantaster. Selve den visuelle tilrettelægning af filmen er slående og karakteristisk. Jessua har forsøgt på en gang at ramme og at fordreje de kulørte ugemagasiners halvfiktive billedskildring af de meget riges glamourøse liv – og det tør siges at være lykkedes. Det er sunde og smukke og glade mennesker i et vanvittigt moderne og raffineret miljø (bl. a. med PH-lamper!), vi her ser. Men også uhyggelige mennesker i et uhyggeligt miljø.

For at vise kurens forbløffende virkning er Jessua nemlig gået den modsatte vej af den, der måske ligger nærmest: »patienterne« spilles af unge skuespillere, der er sminket ældre, ikke af skuespillere på personernes faktiske alder sminket yngre – og dette giver disse personer en uhyggelig ubestemmelighed, ikke blot hvad angår alder, men også hvad angår karakteregenskaber. (Kun en enkelt skikkelse, en ung pige der har fået tonet sit hår gråligt, er ikke helt vellykket). For at gøre det kliniske miljø særlig ubehageligt er der ikke blot overalt anbragt blanke metal- og glasflader, men også brugt blåtonede filtre.

Filmens intrige er ganske simpel, og helt kan det vel ikke nægtes, at både dette i sig selv og det at afviklingen af filmens andel halvdel falder noget tung, gør denne film til lidt af en skuffelse oven på de to andre. Hovedtemaet fantasi/virkelighed er her koncentreret om hovedpersonen, en kvinde, Mademoiselle Masson (spillet af den et par og fyrre år gamle Annie Girardot), der kommer til klinikken for første gang, og som efterhånden bliver klar over, at de levende celler ikke (kun) hentes fra ufødte lamme-fostre, men også fra de fremmedarbejdere der står for opvartningen på klinikken. Ser hun syner – eller er hun den eneste, der ser virkeligheden klart? Filmen ender pessimistisk med, at vi med hende bliver overbevist om, at hun har ret, mens alle andre regner hende for gal (eller i hvert fald foregiver at regne hende for gal). Hun har dræbt Dr. Deviller efter et opgør, hvor han han røbet sine hemmeligheder for hende – og hendes eneste chance for at undgå lovens strengeste straf er nu at fremstille sig selv som uligevægtig.

At filmens gyserhistorie ikke helt virker, bør imidlertid ikke skjule at Jessua atter har fat i overordentlig væsentlige problematikker. På et vist plan er det givetvis samfundskritikken, der er den væsentligste, men Jessua griber den unægteligt noget firkantet an, også selv om han jo har ganske ret i, at overklassen lever af at udsuge (fremmedarbejder-)proletariatets blod – som han siger med filmens centrale metafor – eller at samfundets ledende kredse, retsvæsenet, bankvæsenet, pressen, politikerne og politiet (der alle er repræsenteret blandt gæsterne på klinikken) hænger sammen som ærtehalm.

Og selv hvis man irriteres af denne politisk-allegoriske firkantethed, bør man dog ikke overse, at Jessua når længere i sin analyse end de fleste. Han viser helt klart, at de, der kan gennemskue disse samfundsmønstre, er de sociale outsidere, som hovedpersonen, der er outsider, fordi hun er en enlig, selverhvervende kvinde, der selv har kæmpet sig frem til en økonomisk position, der overhovedet tillader hende, at forsøge denne kur, eller som hendes ven, der er udenfor, fordi han er homoseksuel. Men Jessua viser samtidig korrekt, at mellemlagenes gennemskuende individualister ikke på egen hånd kan gennemtrumfe samfundsændringer, og at en mobilisering af proletariatet kræver mere end venlig forståelse af dets situation.

Denne politiske allegori er først og fremmest knyttet til anden halvdels vampyrhistorie (som politiet affærdigende kalder hovedpersonens forklaringer). Men nok så stærkt virker første halvdels beskæftigelse med frygten for alderdommen. Der er en fremragende scene, hvor Annie Girardot som Mademoiselle Masson forklarer Dr. Deviller om grundene til, at hun har søgt til klinikken: For første gang i sit liv er hun blevet svigtet, og det har fået hende til at betragte sig selv i spejlet på en måde, hun ikke før har prøvet, til at se de første tegn på at ungdommen er forbi. Det er en fremragende skrevet og fremragende spillet scene – og også en fremragende fortalt scene med dens vekslen mellem nærbilleder af ansigter, som vi får lov at studere, som Bergman lader os studere ansigter, afbrudt af et enkelt hårdt, men også blufærdigt skift ud til total, da hun nævner døden som den sidste konsekvens af alderdommen.

Og lige så påtrængende og gribende er hendes vens skildring af sin situation, nu han ikke mere kan betale for behandlingen på klinikken, af hans angst for at blive en gammel kælling, for at blive som de gamle sminkede bøsser, han kender så godt. Alene disse to scener gør filmen værd at se.

Lad mig slutte med et sidste eksempel på Jessuas tilskuerindfangende »misdirection«: Det er morgenen efter Mademoiselle Massons første injektion. Hun føler sig let og glad – det gør man altid, forsikrer de øvrige, der tager overgivent del i glæden. Alle går i sauna sammen og pisker hinanden med tang; og alle, inklusive Dr. Deviller, der netop kommer forbi, kaster sig bagefter i havet, splitternøgne, kvinder og mænd i skøn forening. Der er en umådelig befrielse og et umådeligt liv i denne skildring af gruppen af nøgne mennesker i brændingen. Dette er lykken, tænker vi – hvem der dog kunne deltage i en sådan livsbekræftende fællesoplevelse.

Først senere viser Jessua os de sociale realiteter bag denne ugebladsagtige lykke i det højeste borgerskab.

Bio-filmografi

Alain Jessua er født den 16. januar 1932 i Paris. I 1952 begyndte han som instruktørassistent for Jacques Becker på filmen »Smukke Marie«, og han har senere været assistent for Max Ophüls på filmene »Madames juveler«, 1953, og »Lola Montès«, 1955. For Yves Allegret har Jessua fungeret som assistent på filmen »Oasen«, 1954, og biografier oplyser yderligere, at Alain Jessua har været assistent for instruktørerne Marcel Carné og Jacques Baratier uden at informere om, på hvilke film. Inden Jessua i 1956 debuterede med kortfilmen »Leon la lune« (en hverdagspoetisk film om en gammel spritter i Paris) har han yderligere været assistent for et amerikansk TV-selskab på en serie film om tegneserie-helten Flash Gordon (Jens Lyn).

Kortfilm

■ **LÉON LA LUNE**
Frankrig 1956. **Dist/P-selskab:** A. J. Films. **Instr/Manus:** Alain Jessua. **Introduktionstekst skrevet af:** Jacques Prévert. **Foto:** Wladimir Ivanof. **Musik:** Henri Crolla. **Længde:** 16 min., 450 m.

Spillefilm

■ **LIVET PÅ VRANGEN**
La vie à l'envers. Frankrig 1964. **P-selskab:** A. J. Films (Paris). **P-leder:** Ginette Courtois-Doynel. **I-leder:** Louis Liberial, George Fontenelle. **Instr/Manus/Dialog:** Alain Jessua. **Instr-ass:** Christian de Challonges. **Foto:** Jacques Robin. **Kamera:** Jean-Marie Maillols. **Klip:** Nicole Marko. **Ark:** Olivier Girard. **Kost:** Charles Merangel. **Musik:** Jacques Loussier. **Tone:** Jean-Claude Marchetti. **Makeup:** Boris Karabanoff. **Stills:** Jean Klissac. **Medv:** Charles Denner (Jacques Valin), Anna Gaylor (Viviane), Guy Saint-Jean (Fernand), Nicole Gueden (Nicole), Jean Yanne (Kerbel), Yvonne Clelh (Fru Kerbel), Robert Bousquet (Paul, mand i trapez), Françoise Moncey (Ina, dame i trapez), Jean Dewewer (Borgmesteren), Gilbert Meunier (Skovfoged), Andre Thorent (Lægen), Bernard Sury (Inspektøren), Jenny Orleans (Concierge), Nane Germon (Moderen). **Længde:** 92 min. **Censur:** Gul. **Udl:** Camera. **Prem:** Bio i Skals 30.6.66.

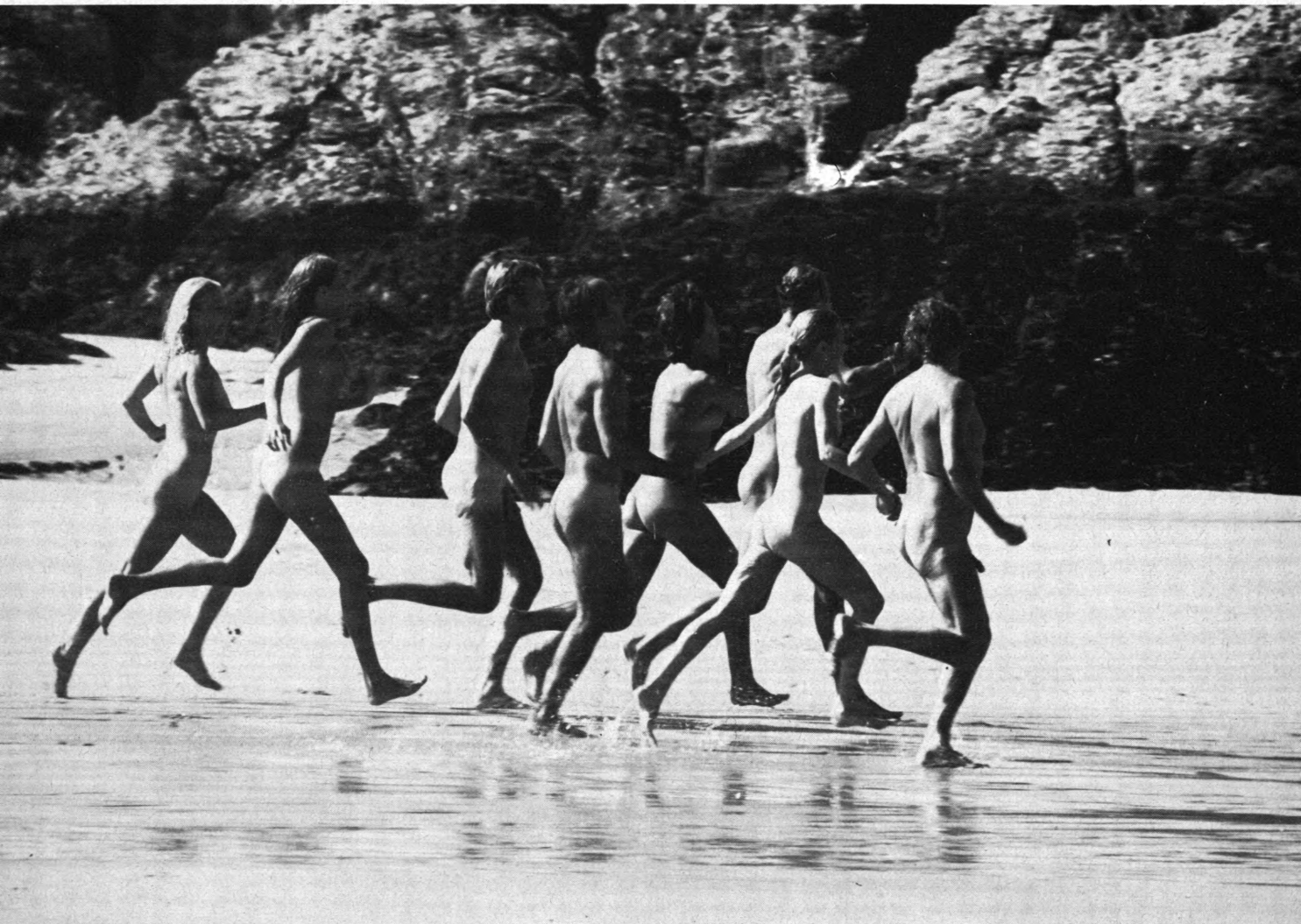
■ **HELTE DØR ALDRIG**
Jeu de massacre. Frankrig 1967. **P-selskab:** Francinor/Coficitel/A. J. Films/Films Modernes. **P:** René Thévenet. **As-P:** Monique Emile-Natan. **P-leder:** Louis Duchesne. **I-leder:** Alain Belmondo. **Instr/Manus/Dialog:** Alain Jessua. **Instr-ass:** Vincent Gardair. **Foto:** Jacques Robin. **Kamera:** Claude Zidi. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Nicole Marko. **Ark:** Claire Forestier. **Tegneserier:** Guy Peellaert. **Musik:** Jacques Loussier. **Sang:** »The Killing Game«, sunget af The Alan Bown Set. **Tone:** Antoine Bonfati, René Louge. **Medv:** Jean-Pierre Cassel (Pierre Meyrand), Claudine Auger (Jacqueline Meyrand), Michel Duchaussoy (Robert »Bob« Neuman), Elénore Hirt (Mme Neuman), Anna Gaylor (Lisbeth), Guy Saint-Jean (Ado), Nancy Holloway (Nancy), Jean Dewewer (Frisøren). **Længde:** 95 min., 2600 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Constantin. **Prem:** Rådhusteatret, Rønne, 1.3.68.

Indspilningen startet den 22. august 1966 med eksteriøroptagelser i Paris og omegn.

■ **CHOKBEHANDLING**
Traitement de choc. Frankrig/Italien 1973. **P-selskab:** Lira Film (Paris) – Belstar (Paris) – A. J. Films (Paris)/Medusa (Rom). **Ex-P:** Raymond Danon, Jacques Dorfman. **P:** Ralph Baum. **As-P:** René Thevenet. **P-leder:** Alain Belmondo. **I-leder:** Alain Pancrazi. **P-ass:** Michela Lalune. **Instr:** Alain Jessua. **Instr-ass:** Jean-Claude Ventura, Jacques Vanzina. **Stunt-instr:** Gérard Streiff/**Ass:** Dan Vieru, Michèle Delacroix. **Manus:** Alain Jessua, Roger Curel, Enrico Vanzina. **Foto:** Jacques Robin. **Kamera:** Mario Cimini/**Ass:** Giovanni Fiore, Daniel Leterrier. **2nd unit-foto:** Didier Tarot. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Hélène Plemiannikov/**Ass:** Catherine Dubeau. **Ark/Dekor:** Constantin Mejinsky/**Ass:** Geo Huby. **Dekor-kons:** Yannis Kokos. **Rekvis:** André. **Kost:** Michèle Lagarde (design), Suzanne Pinoteau, Suzanne Berthon, Yvette Bonnay. **Sp-E:** André Pierdel, Louis Assola. **Musik:** René Koering, Alain Jessua. **Tone:** Alex Pront, Lucien Yvonnet, William Sivel/**Ass:** Jacques Berger, Jacques Bissière. **Makeup:** Louis Bannemaison, Michel Deruelle. **Frisurer:** Alice Salomon. **Stills:** Jami Blanc. **Medv:** Alain Delon (Dr. Devilers), Annie Girardot (Hélène Masson), Robert Hirsch (Jérôme Savignat), Michel Duchaussoy (Dr. Bernard), Jean-François Calve (Gassin), Gabriel Cottand, Jeanne Colletin, Robert Party, Jean Roquel, Roger Muni, Lucienne Legrand, Anne-Marie Deschodt, Salvino di Pietra, Gabriella Cotta Ramusino, Nicole Guéden, François Landolt, Jean Leuvrais, Guy Saint-Jean, Anna Gaylor, Jurandir Craveiro, Joao Pereira Lopez, Alvaro Luis Carrasquinha, Mauricette Pierson, Firmin Pisias, Jacques Santi, Jacques Dorfman. **Længde:** 94 min., 2575 m. **Censur:** Ingen. **Udl.:** Fox-MGM. **Prem:** Mercur.

Indspilningen startet den 17. august 1972 med eksteriøroptagelser i Paris og i Belle Ile en Mer.

Still/ Scene fra »Chokbehandling« – før den lykkeberusende fællesbadning er afsløret som en grum illusion.



Kosmorama Essay

Film og tegneserier / Peter Schepelern

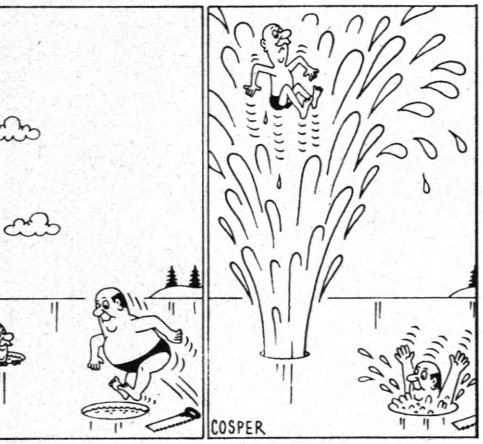
Tegneserien har i sin egenskab af billedfortælling i årevis været fiktionsfilmens eneste konkurrent, men det er først i de senere år, at dette »trivial«-medium rigtig har fået en plads blandt de etablerede kunstneriske medier. Tegneserierne og filmene har gennem årene haft kontakt, der har fundet en vis imitation, en vis gensidig påvirkning sted, og serierne har ikke altid nødvendigvis været filmene underlegne i fantasikraft og fortælleteknisk elegance. Det følgende er tænkt som en introduktion til tegneseriemediet og især til det dels afhængige, dels konkurrerende men også lidt problematiske forhold mellem de tegnede billeder og de levende billeder.

TEGNESERIEN OPSTÅR

Tegneserien får sit gennembrud næsten præcis samtidig med filmen. Lumière-brødrenes første offentlige forestilling finder sted 28. december 1895, og man plejer at angive 16. februar 1896 som tegneseriens fødselsdag. Den dag var der i New York-avisen »New York World« et farvebillede, tegnet af Richard Outcault, og det forestillede en kaotisk hundeudstilling i en slumgade; midt i billedet står en lille dreng, han er pilskaldet, har stritører og er iført en gul natskjorte. På grund af farven blev han kaldt »The Yellow Kid«, selv om serien egentlig hed »Down Hogan's Alley«. Det er imidlertid lidt af en tilsnigelse at kalde det for en tegneserie, for den består kun af ét billede, og der fortælles ikke en historie, det er nærmest et anekdotisk billede i den socialt-satiriske genre. Det serieagtige ligger i, at miljøet og personerne var gennemgående fra uge til uge, og at teksten var anbragt inden for billedrammen; den gule skjorte »bar« nemlig drengens replik (dog ikke i den allerførste tegning – her var der til gengæld en talende papegøje, som sagde sin replik i en taleboble). Den egentlige tegneserie, som fortæller en historie i en række billeder, begynder først 12. december 1897, hvor Rudolph Dirks' serie om »The Katzenjammer Kids« (Knold og Tot) havde premiere i »New York Journal«. Avisen ejedes af W. R. Hearst, som straks havde set seriernes muligheder, da hans konkurrent, Pulitzer, lancerede »The Yellow Kid«, og det var i høj grad Hearst, som gjorde serierne til en fast bestanddel af dagbladenes stof; han brugte bl. a. serierne til at få det store ikke-engelsktalende immigrantpublikum i tale. Hearst fik således stor betydning for seriernes udbredelse, og det er kun rimeligt, når en moderne serie (»Allan Falk«) – omend indirekte – hylder »Citizen« Hearst:

Hermed startede et nyt fiktionsmedium, men serierne har en lang forhistorie. Tegneserie-arkæologien udnævner undertiden hulemalerier og ægyptiske hieroglyffer til ur-serier, i hvertfald findes billedfortællingen både i Bayeux-tapetet, middelalderens billedbibler, senere århundreders skillingstryk og billed-suiter som Hogarths »The Rake's Progress« og Goyas seks billeder som fortæller »Historien om munken Zaldivia og banditten El Maragoto«. En roman som Dickens' »Pickwick Papers« er oprindelig til dels skrevet som ledsagetekst til en række billeder; når man ikke her kan tale om en serie, er det ikke blot på grund af tekstens uforholdsmæssige størrelse i helheden, men især fordi der kun er ét billede for hver situation. Af alle tegneseriens forløbere er det Wilhelm Busch, der kommer tættest på genren; hans »Max und Moritz« fra 1865 (der dannede forbillede for »The Katzenjammer Kids«) fortæller om de to infame knægtes gerninger i et per-

fekt billedforløb; men det er forholdet mellem tekst og billede, som forhindrer den i at være en ægte tegneserie. Den versificerede tekst forløber selvstændigt under billederne og fortæller det samme i ord som billederne viser, og så godt som uden referencer mellem tekst og billede; det indskrænker sig næsten til opfordringen »Seht, da ist die Witwe Bolte« i forbindelse med tegningen af enkefruen, og det giver billederne karakter af illustrationer. I den rigtige serie udgør tekst og billede tilsammen et fortællende forløb, så vidt muligt gives de samme oplysninger ikke både i tekst og billeder. Det afgørende kriterium for, at man kan tale om en tegneserie, er imidlertid, at det drejer sig om mindst to billeder, som tilsammen udgør en kontinuitet, et handlingsforløb. Tidsligheden er den afgørende faktor, og den findes sjældent i enkeltbilledet. Man skelner mellem vittighedstegninger (en »cartoon«) og en tegneserie (en »comic« eller »comic strip«); en slags mellemting er tegninger af typen »Dennis the menace« (Jern-Henrik – af Hank Ketcham), som er enkeltstående, anekdotiske tegninger med gennemgående personer men uden tidslig sammenhæng (ligesom de tidligere »The Yellow Kid«). Det er det fortællende forløb, tidsligheden, der gør tegneserien til et fiktionsmedium som romanen og spillefilmen. For så vidt er en Cosper-tegning som denne altså en serie:



men de hyppigste serie-former er enten de korte 3–4 billeders striber som Schulz' »Peanuts« (Radiserne), Parker & Harts' »The Wizard of Id« (Troldkarlen Kogle) og Mogensens »Poeten og Lillemor«, der hver gang fortæller en afsluttet episode med et fast sæt personer, og som regel opbygget med en klar pointe i sidste billede. Ofte drejer det sig enten om en tekstlig eller en billedmæssig pointe, men undertiden finder man også pointer, baseret på et samspil af faktorerne som i denne »Poeten og Lillemor«, hvor det er kombinationen af skift til totalbillede med det pludselige overblik over situationen og replikken der skaber pointen:

Eller der er de lange, episke beretninger som fortæller i 75 billeder (almindelig længde for Anders And-historier) eller helt op til 800 billeder i albums om Tintin og Asterix – svarende til antallet af indstillinger i en normal spillefilm.

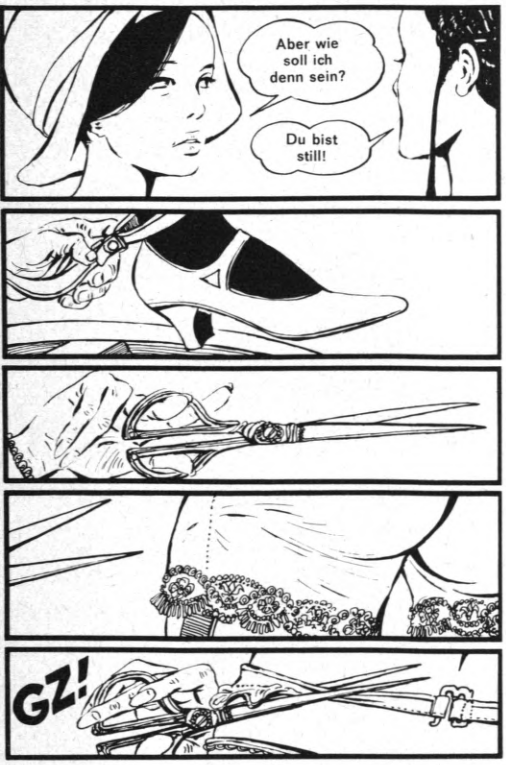
Tegneserierne begyndte som striber eller hele sider i dagbladenes søndagstillæg (den første daglige serie, Bud Fishers »Mr. A. Mutt«, begyndte 1907), men ret hurtigt begyndte de også at udkomme i hefter og senere i bøger (første Comic Book 1933). Efterhånden er serierne nok gået lidt på retur i dagbladene, mens produktion og omsætning af serie-hefter, albums og bøger næppe har været større. Genren spænder nu fra de billige, massefabrikerede, primitivt trykte hefter (krigs- eller kærlighedshistorier) til de eksklusive, luksuiøst udstyrede albums, serier som Peellaert & Thomas' »Les aventures de Jodelle« og »Pravda«, serier der ikke er tegnet til feuilletonbrug i aviser eller blade, men er kreeret originalt som finkulturelle kunstbøger.

BESLÆGTEDE MEDIER

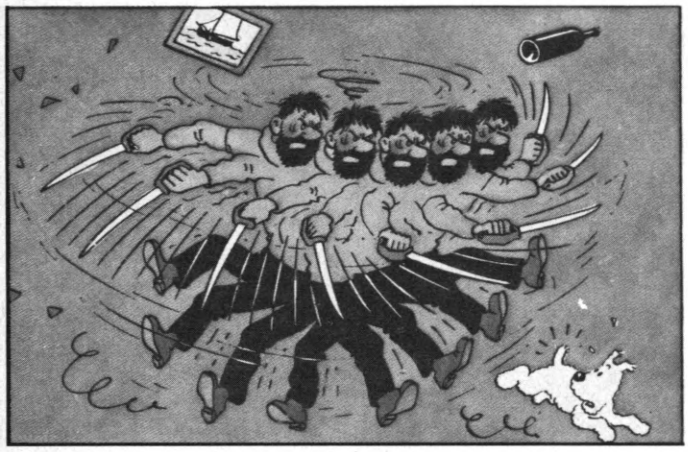
Det er indlysende, at film og tegneserier er nærtbeslægtede fiktionsmedier; begge udgør tidsligt ordnede billedforløb, og en række af de fortælletekniske komponenter er fælles:

Filmens vekslen mellem totale og nære indstillinger fungerer på lignende måde i tegneseriesproget: der er store, etablerende oversigtsbilleder, der orienterer om skuepladsen og nærbilleder der ofte (som i filmen) markerer forøget emotionel spænding. (Fra »Dr. Kildare«).

Italieneren Guido Crepax har direkte arbejdet med klipningens muligheder og udnytter den filmiske montages virkemidler; hans albums handler om unge pigers eskapader i en surrealistisk, erotiseret verden – Günter Metken taler om »en Monica Vitti-agtig erotisering, som filmen har vænnet os til«; hans berømteste historie, »Valentina«, er netop blevet filmatiseret i Italien under titlen »Baba Yaga« af Corrado Farina. Crepax fortæller ofte i montage-sekvenser; handlingsforløbet intensiveres i passager af lutter nærbilleder som i dette afsnit fra »Bianca Torturata«:



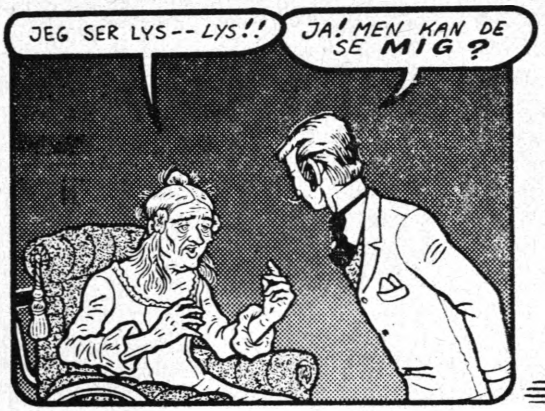
Serierne kan naturligvis ikke anvende bevægelse af nogen art; men de kan imitere en kamerabevægelse fra total til nær. (Fra det am. hefte »Our Love Story«, 1972, se ill. t.h.).



Til antydning af bevægelser på handlingsplanet har tegneseriemediet to konventionelle »tegn«: Enten kan personers og tings bevægelser angives med fartstriber (se ill. s. 17 til højre) eller stregerne kan mangedobles ligesom på futuristiske malerier. (Fra Hergés Tintin-album »Le Secret de la Licorne« – Enhjørningens hemmelighed).

Serierne benytter også flash-backs med visuelt markeret jeg-fortæller (Kanes »Batman«) og en split screenteknik ved telefonsamtaler, en filmisk kliché (fra en romantisk historie, »Kærlighed og finanser«, i »Romantic«).

Der er de dynamiske, filmiske vinkler og dybdekompositioner à la Orson Welles (fra O'Donnell & Holdaways »Modesty Blaise«).



Subjektivt billede! (K. V. Larsens »Albert Merlind«, se ill. oven for).

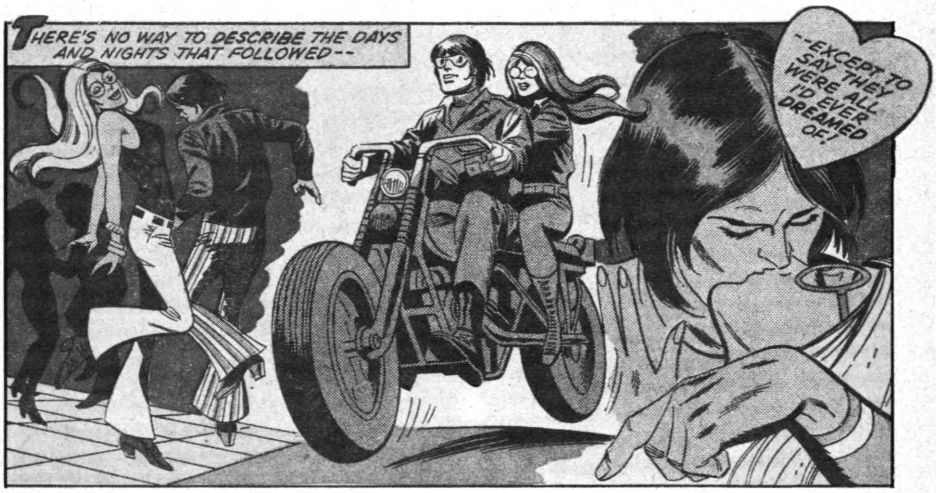
Filmens tidssammenfattende montagesekvenser kan også efterlignes. (»Our Love Story«, ill. t.h.).

VISUEL LYD

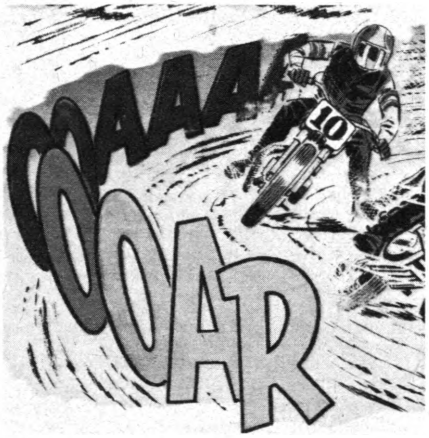
Lyd er serierne jo af gode grunde afskåret fra at anvende, men de har til gengæld skabt deres egen visuelle lydangivelse. Både reallyde og talte replikker indgår i et grafisk billedsprog, som anvender taleboblen og typografien efter visse etablerede konventioner. Taleboblen har til opgave at placere replikken hos den talende, angiver med »normal« streg, at det er en almindelig replik, med takket streg som regel at personen befinder sig uden for billedrammen (evt. en telefonstemme) og med rund »boblet« streg at replikken er tænkt (som i disse to billeder fra Caniffs »Steve Canyon«).

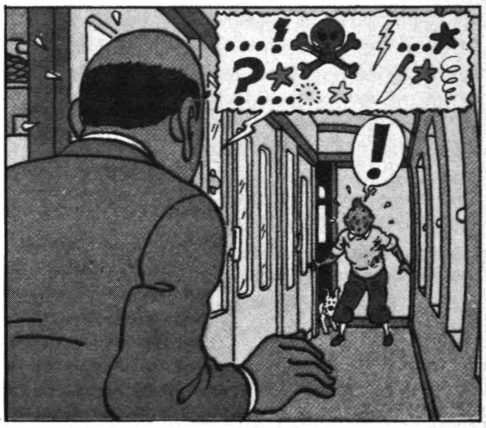
Til de konventionelle tegn i tegneseriesproget hører også udråbstegn og spørgsmålstegn anbragt i boble; denne – fra Tintin-historien »L'Ile Noire« (Den sorte ø) – er af de mere fantasifulde; sveddråberne som springer ud fra hovederne hører også til de gængse klichéer.

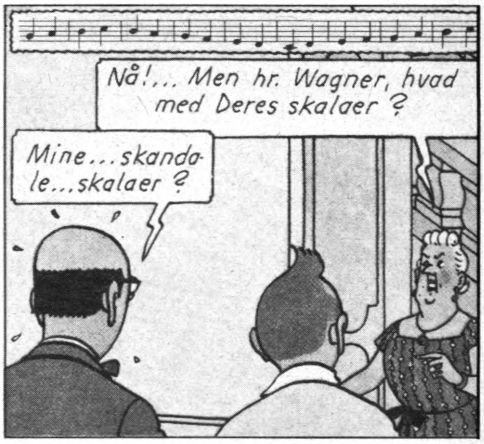
Visualiseringen af lydsiden kan drives så langt som til også at omfatte musikken; i Tintin-historien »Les Bijoux de la Castafiore« (Det gådefulde juveltyveri) – Tintin-seriens mesterværk! – er der ligefrem angivelse af musikken (ill. nederst på siden).



Lige som det også undertiden sås i stumfilmene benyttes lydord i billedet, sådan at bogstavstørrelse er udtryk for stemme- eller lydstyrken. Selve den valgte typografi kan også udnyttes betydningsbærende, som når goterne taler i gotiske typer i Uderzo & Goscinnys »Asterix et les Goths« (Asterix og goterne) og ægypterne i hieroglyffer i »Asterix et Cleopatre« (Asterix og Kleopatra). Reallyde gengives oftest visualiseret med onomatopoietika (jfr. titlen på Sture Hegerfors' bog om serier: »Svisch! Pow! Sock!«), som også kan formes i overensstemmelse med fartkildens bevægelse; (»Mark Bréton«):







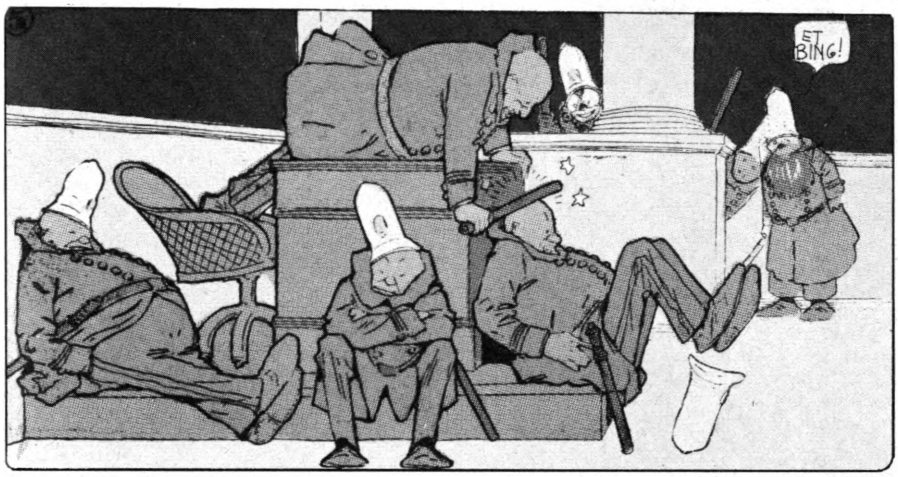
Der er og var mange serier, der ligesom filmen udelukkende anvender ét billedformat (inden for samme værk), men der har også helt fra seriernes barndom været tegnere, som har udnyttet mulighederne for at variere det enkelte billedes format alt efter historiens behov, det gælder bl. a. Winsor McCay som i »Little Nemo in Slumberland«, 1904–10 – et af mediets få helt suveræne kunstværker – næsten gennemprøvede alle formelle muligheder. I moderne amerikanske serier – især dramatiske og uhyggelige serier – eksperimenteres der voldsomt med dynamiske formatvariationer.

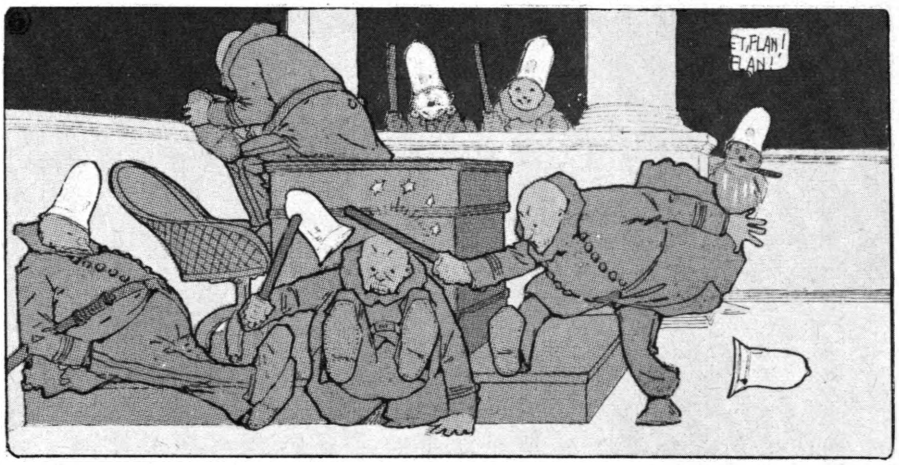
GENSIDIG PÅVIRKNING

Der er næppe tvivl om, at serierne har lært af filmen; de dynamiske vinkler og effektfulde personopstillinger, som har domineret serierne siden krigen, synes inspireret af Hitchcock og Welles, mens 30'ernes amerikanske filmstil med totalbilleder og plains américains à la William Wyler svarer til den pertentlige, rolige og »klassiske« stil i Alex Raymonds »Flash Gordon« (Jens Lyn) og Harold Fosters »Prince Valiant«. En yderlig konsekvens af seriernes imitation af filmene er de hefter, som masseproduceres især i Frankrig og Italien og udelukkende fortæller i fotografier, som drejede det sig om stills eller rettere frame enlargements fra en film; i Frankrig kaldes en sådan serie en »ciné-roman«. Det ligger tæt op ad en – ganske vist helt eksceptionel – film som Chris Markers »La jetée« der – med en enkelt undtagelse – udelukkende fortæller sin historie ved hjælp af faste indstillinger; Marker kalder selv filmen en »photoroman«.

Men forbindelsen mellem serier og film er begyndt tidligt; Guy Gauthier [1]) hævder f. eks., at Lumières lille farce »L'arroseur arrosé«, om drengen der får gartneren til at vande sig selv med haveslangen, vist ved første forestilling 1895, skal stamme fra en samtidig billedserie (men ikke en egentlig tegneserie). Edwin S. Porters burleske »Dream of a Rarebit Fiend«, 1906, om en mand som hjemsøges af mareridt efter at have forspist sig, eksisterer også som serie (om den er før eller efter filmen har ikke kunnet konstateres) af »Little Nemo«-tegneren Winsor McCay, som også lavede én af de første tegnefilm »Gertie the Dinosaur«, 1909. Og i de følgende år blev en række af de populære tegneserier fulgt op af filmatiseringer: »Bringing Up Father« (Gyldenspjæt), »The Katzenjammer Kids« og »Krazy Kat«. Samtidig blev filmkomikere som Chaplin, Harold Lloyd og Laurel & Hardy genfødt som seriefigurer (og »Gøg og Gokke« lever jo fortsat i eget serieblad). Men de amerikanske stumfilmkomikere har muligvis også lært af serierne, hvis folkelige succes måtte mane filmproducenterne til eftertanke; der er jo en sejglivet tradition for, at filmen følger succes'er i andre medier op. F. B. Oppers serie »Happy Hooligan«, som startede 1899, handler om en melankolsk klovn og kan have været en inspirationskilde for Chaplin. »Hans genvordigheder er lige så latterlige, som de er rørende, og når det lykkes ham at klare sig, er hans kortvarige sejre kun illusioner. I Happys skikkelse genkender man allerede den første skitse til den lille mand som senere er udødeliggjort af Chaplin«, hedder det i det franske værk »Bande dessinée et figuration narrative«.

De forvirrede betjente i denne »Little Nemo« fra 1908 har også tydelige ligheder med Mack Sennetts Keystone Cops, lanceret 1912.

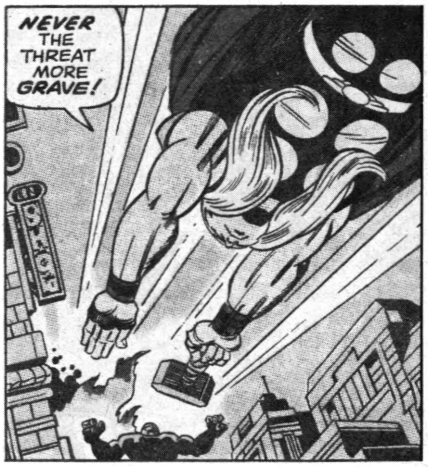




I 1917 startede en serie, »Midget Movies« senere omdøbt til »Minute Movies«, af Ed Wheelan; som titlen angiver, tilstræbte serien direkte at ligne filmen; om lørdagen stod der til sidst »Intermission until Monday!!« og strimlerne blev kaldt »reels«. Forbilledet var naturligvis stumfilmen med tekster, der lidt omstændeligt gav den alvidende fortællers oplysninger og forklaringer (tegneserierne har i det hele taget kun tøvende opgivet brugen af de forklarende tekster), men serien fører også efterligningen så langt ud som til at lave nærbilleder i iris-maske med personkarakteristik og skuespiller-angivelse (!) hver gang en ny person introduceres. Desuden var minut-filmene angiveligt produceret i »Follywood«. En af Hergés første serier, »Les aventures de Totor«, var på lignende måde udstyret med filmfortekster: »United Rovers présente ...« og varemærket: »Hergé Moving Pictures«.

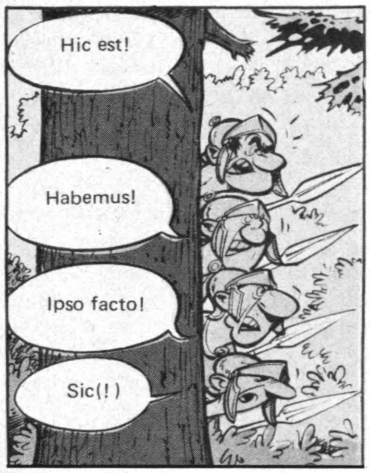
Den forbindelse mellem tegneserie og tegnefilm, som blev indledt, da serietegneren Winson McCay også startede en produktion af tegnefilm, fik sin største succes i tegnefilmproducenten Disneys samarbejde med seriefabrikanten Disney. Han begyndte tidligt at udmønte sine tegnefilmfigurer i serier og seriehæfter, som skaffede et velkomment tilskud til produktionen af de kostbare film på et tidspunkt, hvor disse endnu ikke indspillede de helt store beløb. Den første Disney-serie blev udsendt allerede 1.1.1930 – det var naturligvis »Mickey Mouse« og den var tegnet af Ub Iwerks, som også var tegner af og i det hele taget Disneys nære medarbejder på de tidlige film. De første serier bar kun Iwerks' navn, men selv om Disney formodentlig ret hurtigt droppede kontakten med seriernes udformning og tilblivelse, kom de snart – som de andre Disney-produkter – til at bære hans navn; (Disneys direkte andel i det, man normalt kalder »Disneys værk«, er jo aldrig helt blevet klarlagt). Iwerks forlod dog også snart serierne igen, og Floyd Gottfredson blev hovedtegner. Anders And serie-debuterede 10.2.1935, men fik først sit gennembrud, da man fra 1942 – med Carl Barks som hovedkraft – udsendt lange ande-historier. Barks var oprindelig animator i studierne og det første lange hefte, »Donald Duck Finds Pirate Gold«, blev til i samarbejde med Jack Hannah efter et henlagt filmmanuskript. (En anden af Disneys oprindelige animatorer, som blev en betydelig serie-tegner var Walt Kelly, som i 1943 startede »Pogo«, en skattet »intellektuel« serie på linie med George Herrimans absurde og groteske »Krazy Kat« og »Peanuts«). Barks introducerede en række nye ande-slægtninge, som ikke findes i filmene, først og fremmest Uncle Scrooge (Onkel Joakim) [2]), Gladstone Gander (Fætter Højben) og Gyro Gearloose (Georg Gearløs), og bidrog til at opbygge det mytologiske persongalleri af talende fugle og dyr. Disney-koncernen udsendte også seriehefter, som ofte var meget middelmådige gengivelser af langfilmene, f. eks. »Askepot«, »Dumbo« og »Junglebogen«. Disney-tegneserierne har ikke nogen meget prominent plads i seriekunsten, og i de senere år er de faldet betydeligt i kvalitet, invaderet af absurde rummænd, hjemsøgt af tåbelige opfindelser og distraheret af anstrengte påfund som hvalen Moby And! Men Anders And-historierne frem til slutningen af 1950'erne er ofte fremragende og fantasifulde serier, æstetisk ret konventionelle d. v. s. med ret ensartet billedformat, totalbilleder i »naturlige« synsvinkler og beherskede farver, men – muligvis som følge deraf – altid meget klart og logisk fortalte; man kan eksempelvis fremhæve historier som »Anders And og den gyldne hjelm« og »Jul i pengeløse« [3]).

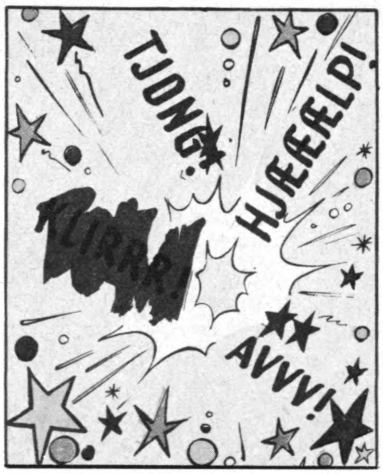
Filmens forhold til serierne har været præget af den usurpator-holdning, som filmen ofte har anlagt over for de konkurrerende medier. (Systemet kan dog undertiden fungere begge veje, som når Raymond Leblancs tegnefilm »Tintin et le lac aux requins« (Tintin og haj-søen) udsendes som serie-hefte, det er altså en serie efter en film efter en serie!). De populære serier er dels blevet adapteret som almindelige spillefilm, hvis brug af levende mennesker naturligvis forhindrer det store lighedspræg (der er f. eks. filmatiseringer af serier som »Barbarella«, »Dick Tracy«, »Flash Gordon« og »Tintin«), dels er der tegnefilmatiseringer, der kan bevare en større ikonografisk lighed med forlægget, jfr. tegnefilmene om »Tintin«, »Asterix«, »Lucky Luke«, »Peanuts« og »Fritz the Cat«. Men det er et spørgsmål, om disse tegnefilmadaptioner ikke netop tydeliggør forskellen mellem medierne. Der er serier, som i stil stræber mod filmen: Moderne amerikanske serier, som viser overmenneskers kraftudfoldelser er fortalt i billeder, som ved hjælp af dynamiske vinkler, tegnede bevægelser og eksplosive perspektiv- og dybdekompositioner udsletter indtrykket af statiske enkeltbilleder og skaber en filmisk flugt (The Mighty Thor):



FORSKELLE

Men en serie som »Peanuts« er så statisk, så bevidst komponeret i begrænsede billedforløb på 4 eller (om søndagen!) 10–12 billeder, at filmatiseringen med sit fikserede tidsforløb rører ved selve den bestemmende mekanik i mediet; en strimmel som flg. rummer kun på handlingsplanet referencer til filmen, den fungerer som en serie statiske tableauer, der nok er tidsligt ordnede, men helt uden bestræbelser i retning af den bevægelsesdynamik, som filmen påtvinger (se ill. på side 3).





Og selv en serie som »Asterix« med dens voldsomme kraftudfoldelser på handlingsplanet – romerske soldater der ustandseligt flyver til vejrs ud af deres sandaler – er alligevel så stiliseret i sin fortælleform, at filmatiseringernes nok så trofast gennemspillede forløb uafbrudt modarbejder seriens karakter; serien baserer sine pointer på mediets natur. Handlingsforløbet er nødvendigvis splittet op i statiske øjeblikke, men komikken ligger i høj grad i pauserne, overspringelserne. De stadige tidsoverspring fremkalder seriernes frenetiske tempo og fortællemæssige økonomi. Filmatiseringernes gengivelser af de handlingsladede situationer bliver med deres uafbrudte tidsforløb på én gang omstændelige og forvirrende hurtige. Serien fortæller sin handling i abrupte spring; en voldsom episode udelades eller sammenfattes lakonisk i et enkelt megetsigende billede, der skaber overgangen fra »før« til »efter«. (Ill. fra »Asterix og hans gæve gallere«).

En »sekvens« som denne (fra Tintin-albummet »Les Bijoux de la Castafiore«) er typisk for serierne, når de er mest virtuose i deres kontinuitets-effekt; billederne er forbundet med hinanden med det årsag/virknings-forhold, som serierne ofte benytter, og den fortælletekniske effekt ligger i den klare analyse af et kompliceret handlingsforløb; omsat til tegnefilm ville optrinnet være kaotisk og måske uforståeligt – Hergé fremlægger det gennemanalyseret og derfor morsomt (se modstående side).

Serierne udgør altså stort set en fristelse, som man ville ønske, at tegnefilmen ville ophøre med bestandigt at falde for. De almindelige film, som baseres på serier, er for så vidt mere acceptable, som de ikke udnytter og fordrejer det oprindelige medium, men blot låner et persongalleri med dets lettest efterlignelige kendetegn og i enkelte tilfælde en handlingsgang. Selve mediets teknik forbliver uantastet, selv om de bratte overgange fra årsag til virkning kan forekomme som i Loseys »Modesty Blaise«, hvor én indstilling viser manden, der ringer på en dørklokke ved hjælp af sin paraply, og den følgende indstilling huset, der eksploderer.

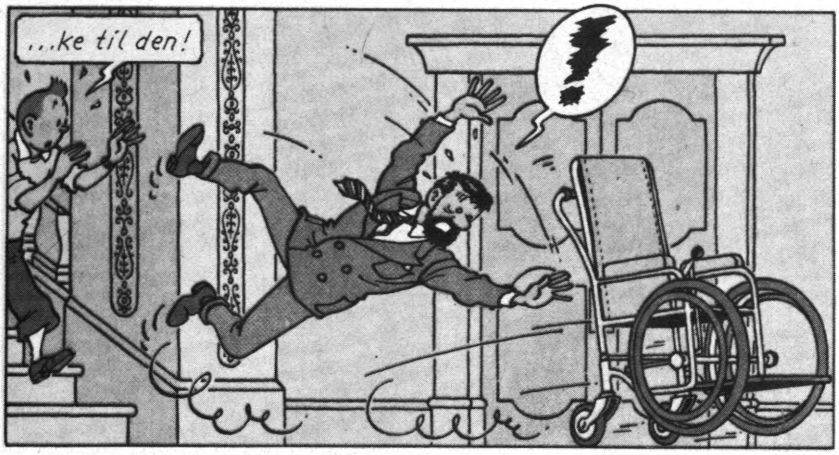
LIGHEDER

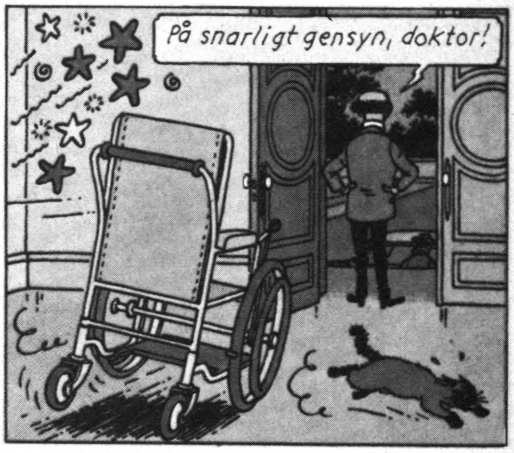
Til gengæld har serierne sat sig spor i en række moderne film, som vel at mærke ikke er serie-adaptioner. Drømmeafsnittene i Fellinis »Juliette« og »Satyricon«s dekadente forfaldsmaleri er nært beslægtet med de æstetisk raffinerede undergangsvisioner i serier som Peellaerts »Jodelle« og Lob & Druillets »Delerius«. Faktisk har Fellini siden barndommen været optaget af serierne, han beundrer især »Flash Gordon«, »Happy Hooligan«, »Mandrake the Magican« og Chester Goulds »Dick Tracy«, som han kalder »den interessanteste af alle dramatiske serier. Den er hundrede gange bedre end de bedste amerikanske gangsterfilm«. En kort tid i slutningen af 30'erne, hvor amerikanske serier var forbudt i Italien, skrev han tekster til »Flash Gordon«. »Jeg ville elske at sige, at denne

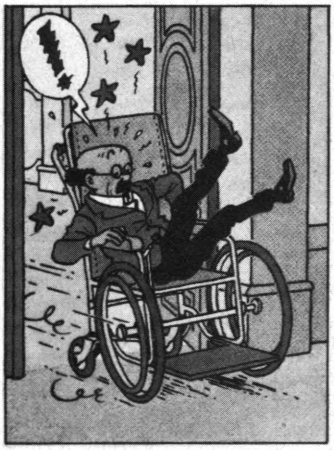
korte erfaring har lært mig kunsten at fortælle og påvirket mine tidlige filmmanuskripter, men jeg er ikke helt sikker på det«, siger han selv, og han mener, at serierne har haft betydning for ham på den måde, barndommens fabler og eventyr altid har. Han fortæller imidlertid også (i »Fellini et les fumetti«, Cahiers du Cinéma 172), at han under forarbejdet til »Juliette« gjorde indgående studier i Arturo Rubinos elegante serier fra 1910'erne.

Alain Resnais er ligeledes erklæret serietilhænger. Der foreligger nogle temmelig tågede udtalelser om forholdet mellem »Ifjor i Marienbad« og Falk & Davis' »Mandrake«, hvis lighedspunkter fortrinsvis er personernes stive, formalistiske adfærd og handlingsgangens ritualagtige og overnaturlige forløb (se Herdeg & Pascals »The Art of the Comic Strip«).

I Truffauts »Fahrenheit 451« læser den analfabetiske befolkning ordløse serier; i »Den falske brud« er det synet af en avisserie med Snehvide og det forgiftede æble, der giver Belmondo en lys idé om, at hans ellers





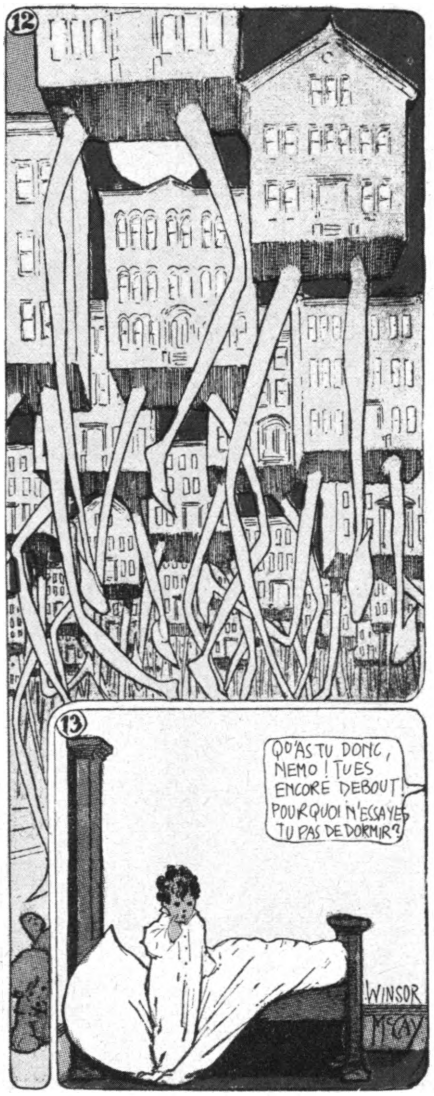


uforklarlige sygdom skyldes forgiftning; i Chabrols »Doktor Popaul« læser Belmondo den sidste »Lucky Luke« i hospitalssengen; i Demys »Lola« træffer den unge pige Cécile sin amerikanske mariner fordi han køber det seriehæfte, hun ville have, lige for næsen af hende; i Kubricks »A Clockwork Orange« bruges comic-agtige malerier i en serie-agtig montage da Alex dræber The Catlady; i Godards »Manden i månen« har Belmondo svært ved at løsrive sig fra »Les Pied-Nickelés« – en serie fra århundredets begyndelse, og i »Made in USA« og »Kineserinden« er der serie-agtige effekter i anvendelsen af stærkt kulørte farveflader med personerne som underligt passive aktører i stiliserede optrin. Alain Jessuas »Helte dør aldrig« er imidlertid det virkelige kup i forbindelsen tegneserie/film. Peellaert har tegnet billederne til den serie, »Le tueur de Neuchâtel«, som hovedpersonen og hans kone henholdsvis skriver og tegner med den puerile dagdrømmer og playboy Bob som model, idet Bob dog samtidig på subtil vis benytter modellen som *sin* model. Filmen er ellers i sig selv ikke fortalt på nogen tegneserieagtig måde med undtagelse af nogle stiliserede flash-backs, hvor en række personer, stående alene i en ensfarvet abstrakt lokalitet, afgiver vidneudsagn om den unge Bob, som beruses af seriernes narkotikum.

DRØMMELAND

Serierne har fra begyndelsen kunnet trives side om side med filmen; men hvor filmen i løbet af en snes år forlod det rent eventyrlige og barnlige og blev voksen, har tegneserierne fastholdt udgangspunktet: De er begyndt som og er forblevet humoristisk (deraf navnet »comic«) og fantastisk underholdning for et massepublikum, og seriefabrikationen, som dirigeres af mægtige syndikater, er da også blevet en kulturindustri af samme størrelsesorden som filmindustrien. Selv om der i de senere års finkulturelle serier er blevet skejet en del ud i retning af erotiske perversioner og eskatologisk beruselse, er det stadig en drømmeverden, serierne skildrer. Attraktive nøgne unge kvinder færdes i en hæslig, degenereret drømmeverden; O'Donoghu & Springers »Phoebe Zeit-Geist« tages i skindød tilstand under behandling af nekrofile og voldtages af en kæmpeleguan, den fremmelige skolepige i Crepax' virtuose »Bianca Torturata« stifter nøje bekendtskab med alle variationer af pisk og lænker, og Peellaerts »Pravda« suser på sin panterformede motorcykel gennem en undergangsdømt verden. Men det ligger ikke så fjernt fra Lille Nemos oplevelser i Drømmeland, hvor han bestandigt oplever virkelighedens upålidelige karakter: Størrelsesforholdene ændres konstant, snart er Nemo og hans følgesvend purke i en verden af giganter, snart er det omvendt; rummene drejer og vender sig, hvor man kommer frem, husene og ens egen seng skyder lange ben og opfører sig helt utilregneligt, og bedst som man sidder på sit trappetrin begynder jordkloden at skrumpe ind, så man dårligt kan være på den.

I tidens løb er der nok kommet intellektuelle serier som »Peanuts«, der kan give anledning til teologiske studier som Robert Shorts »The Gospel According to Peanuts«; og mediet er blevet så selvbevidst, at det kan lege med illusionen som i



såkaldte meta-serier (det ses undertiden i »Poeten og Lillemor«).

Men serierne har ikke fået deres Bergman eller (hvad Gud forbyde!) deres Antonioni! De har bevaret naiviteten, det er som hvis filmkunsten aldrig havde forladt linien fra Méliès og Feuillade. Serierne er forblevet barnlig kunst for voksne (og børn), flere og flere serier synes at tage sigte mod et voksent publikum.

Serien – som medium betragtet – har ikke skabt mange store kunstværker endnu; seriemediet har stadig de problemer med at vinde anerkendelse som kunstnerisk medium, som filmen (næsten) overvandt for en menneskealder siden. Endnu bliver comics kun taget alvorligt af de erklærede entusiaster og de ansvarsbevidste ideologiske forskere, som vil advare os mod seriernes fordærvende indflydelse på ungdommen (jfr. psykologen Fredric Werthams berygtede »Seduction of the Innocent«) eller bringe sandheden frem i lyset om Onkel Joakims privatkapitalisme.

Men samtidig er tegneserien blevet et universielt medium, tegneseriesprogets udtryksmidler etablerede konventioner, og de drømme, der fabrikeres i Follywood, har fået et massepublikum.

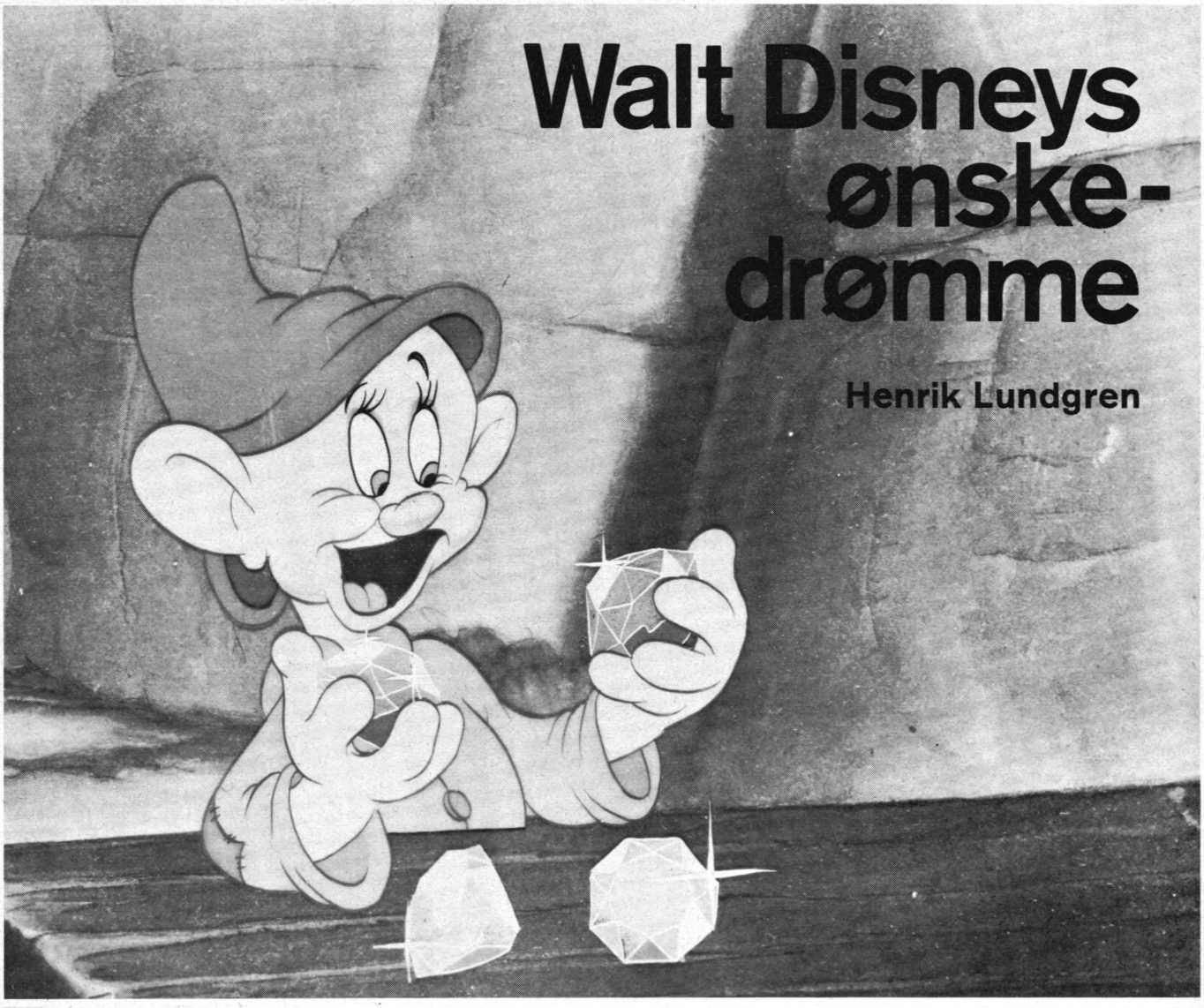
Det er mediemæssige forskelle mellem serier og film, der står i vejen for tilfredsstillende filmatiseringer, men filmversionerne er måske også ofte mislykkede, fordi de er udtryk for en rent kommerciel kalkulering med en naivitet, som unddrager sig beregning. Når en film som »Helte dør aldrig« er blevet det heldigste resultat af mødet mellem de to konkurrerende billedfortællingsmedier, er det nok bl. a. fordi den direkte handler om det umulige i at forene seriernes drømmeverden med filmenes realistiske univers.

Noter

1) Guy Gauthier: Le langage des bandes dessinées, Image et son, nr. 182.
2) Scrooge-figuren optræder dog – vistnok i ret ændret skikkelse – i en kortfilm, »Scrooge McDuck And Money«, fra 1967.
3) Oplysninger om Walt Disney-serier kan findes i Les Daniels' »Comix« og i artiklen »Walt Disneys serier« i det svenske tidsskrift Thud, nr. 8, samt i tidsskriftet Nemo, nr. 5, 1973.

Litteratur

Les Daniels: Comix.
Günter Metken: Comics.
Sture Hegerfors: Svisch! Pow! Sock!
Sture Hegerfors: Serier och serietecknare.
Gérard Blanchard: La bande dessinée.
Pierre Fresnault-Deruelle: La bande dessinée.
Pierre Couperie o. a.: Bande dessinée et figuration narrative (også på engelsk: A History of the Comic Strip).
Cinéma et bande dessinée, special-sektion af Cinéma 71, nr. 159.
Jack Spears: Comic Strips on the Screen (i bogen Hollywood: The Golden Era).
Perry & Aldridge: The Penguin Book of Comics.
Reitberger & Fuchs: Comics – Anatomy of a Mass Medium.
Herdeg & Pascal: The Art of the Comic Strip.



Walt Disneys ønske-drømme

Henrik Lundgren

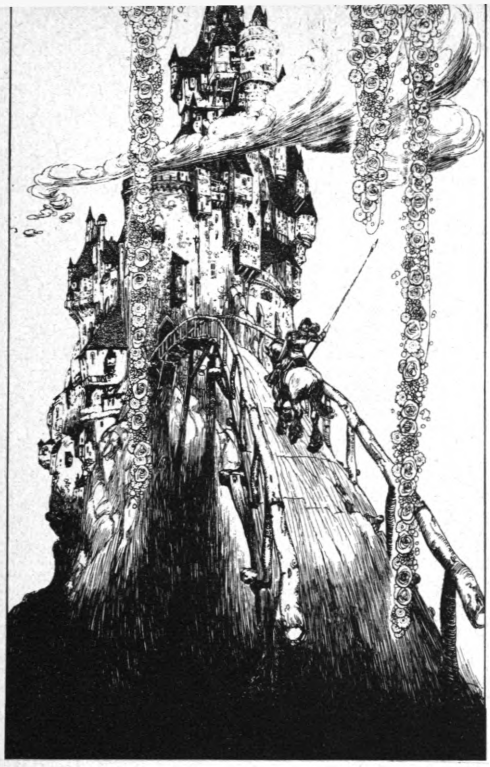
Det er blevet mode med ideologi-kritik på Disney. Tegnefilmsmanden med multikapitalen, sindbilledet på selve den amerikanske drøm om a self-made man, er kun alt for taknemmeligt et offer. Naturligvis må livet i hans tegneserier spejle de imperialistiske og kapitalistiske interesser i det samfund, som har hævet ham til tinderne: Som man for nylig kunne læse i en kronik i Politiken er Onkel Joakim at betragte som den glorificerede magnat (til trods for, at hans penge næppe under ham et roligt øjeblik), mens Fedtmule er Andebys udnyttede neger (uanset at en film som »African Diary« (1945) ganske klart beviser, at han ikke tilhører denne race). Samtidig er Disney fra den modsatte fløj blevet beskyldt for at være en nihilist og fordærver: Anders And er selve den skinbarlige ødelæggelyst, hans opgør med Chip og Chap og tilsvarende småkravl kyniske voldsspekulationer. En påstand, som ganske overser den betydningsfulde bagvedliggende »moral«, at de små og svage kan klare sig over for de stores undertrykkelse ved at bruge hjerne og fantasi.

Disney er, i 50-året for sin koncerns beståen, tilsyneladende hverken velkommen i himmel eller helvede. Og dermed kunne man naturligvis lade ham hvile, hvis ikke disse vurderinger til stadighed byggede på falske præmisser: At tage manden for hans værk eller en enkelt person for dets samlede udsagn.

Målet med den følgende artikel er, i al nøgternhed, at afdække visse mytologier (og dermed tillige de moralske komponenter) i en del af Disneys univers. Opgaven har nødvendigvis måttet begrænses.

Disneys koncern har været præget af mange stridende »skoler« (hvad der ikke mindst kom til udtryk ved UPA-folkenes udbrud i 1941), og det ville kræve noget hovedbrud at finde en plausibel fællesnævner for kortfilm, som lad os sige »Wynken, Blynken and Nod« (1938) med dens uindskrænkede nutterier og den nærmest sadistiske »Three Little Wolves« (1936). Jeg har derfor valgt at koncentrere mig om en enkelt gren af Disneys oeuvre – de lange tegnefilm – som efter mit skøn udgør et konsistent »mytologisk« hele, til trods for at de er blevet til over mere end 25 år. En del af forklaringen på dette vover jeg i det følgende at se som Disneys personlige indflydelse – det er en kendt sag, at han overvågede de værker, hans koncern producerede, med omhu (jfr. de nedenfor nævnte bøger af Ralph Stephenson, Richard Schickel og Diane Disney Miller), og der er al mulig grund til at tro, at denne omhu øgedes med projekternes størrelse og bekostelighed.

Jeg vil på dette indledende stadium ikke undlade at understrege, at en undersøgelse af denne art primært burde være anlagt på det ikonografiske – et område, som



Stills/ Disneys gotiske borge med deres spidse tårne har tydelige forbilleder hos engelske tegnere i slutningen af forrige og begyndelsen af dette århundrede – her Willy Pogány (1911).

Stills/ »Tornerose« er tilsyneladende den af Disneys lange tegnefilm, som er mest påvirket af den victorianske børnebog. Her heksen Malavia konfronteret med en situation fra Andrew Langs »The Yellow Fairy Book« (1894), illustreret af Henry J. Ford. Bemærk figurens »dæmoniske« slanke skønhed – de spidse fingre og det højt tårnede hovedtøj.

desværre er alt for lidt udforsket i forbindelse med Disney. Først og fremmest ville en undersøgelse af Disneys forhold til den viktorianske børnebog og dens illustrationer i høj grad være påkrævet. De dystre borge med deres spidse tårne og stejle trapper, hele den middelalderlige pastiche i film som »Snehvide«, »Tornerose« og »Da kongen var knægt« er vel i virkeligheden intet andet end den rene 'præ-rafaelisme'. Den stadige kredsen om London og Big Ben (»Peter Pan«, »Hund og hund imellem«) som verdens centrum må ses i samme viktorianske lys. Art nouveau-interieurerne i film som »Peter Pan« og »Lady og vagabonden«, de middelalderlige gader i en film som »Pinocchio«, de gotiske slotte i »Askepot«s ny-rokoko og en 50'er-film som »Hund og hund imellem« peger i samme retning.

En virkelig tilbundsgående analyse af personernes placering inden for de 'onde' og de 'gode' magter i Disneys film, måtte – i højere grad end det her har været mig muligt – bygge på en undersøgelse af deres rent visuelle fremtræden og de associationer, denne apparition medfører inden for en bestemt børnebogstradition: Tænk bare på hele det præg af dæmonisk jugend-morbidezza, der hviler over figurer som de onde feer i »Snehvide« og »Tornerose« og Cruella i »Hund og hund imellem« med deres rankhed og skarpt markerede ansigtstræk.

I forlængelse af disse metodiske undladelsessynder, må jeg endelig bekende, at jeg ikke har set »Alice i Eventyrland« (1951), så at den følgende behandling omfatter filmene »Snehvide« (1937), »Pinocchio« (1940), »Dumbo« (1941), »Bambi« (1942), »Askepot« (1950), »Peter Pan« (1952), »Lady og Vagabonden« (1955), »Tornerose« (1958), »Hund og hund imellem« (1961), »Da kongen var knægt« (1963) og den mere eller mindre posthume »Junglebogen« (1967), som karakteristisk nok er den, der falder mest uden for det gennemgående mønster i Disneys lange tegnefilm.

EVENTYRETS OPBYGNING (»MORFOLOGI«)

Den russiske »formalistiske« kritiker Vladimir Propp har i en nu klassisk studie over »Folkeeventyrets morfologi« (»Morfologija skazki« 1928, oversat til amerikansk som

»Morphology of the Folktale« 1958) søgt at opregne karakteristika for opbygningen af denne genre. Hans opstilling kan (jfr. Claude Levi-Strauss' nedenfor anførte anmeldelse af bogen) reduceres omtrent til følgende mønster: En helt/heltinde placeres i en krisesituation, hvor han/hun er tvunget til at passere en eller flere prøver for at nå et bestemt mål. I denne kamp/udviklingsproces indgår en række (ofte overnaturlige) hjælpere og modstandere.

Mønsteret, som oprindeligt er anvendt på mundtligt overleverede eventyr, er særdeles rummeligt og lader sig med fordel benytte i denne sammenhæng. For blot at illustrere med et enkelt eksempel: Trædukken Pinocchio bliver halvt levendegjort af en fe(hjælper), som giver ham ydre bevægelighed, men ingen tilsvarende indre bevidsthed. I denne krisesituation må han for at kvalificere sig til at blive en »rigtig« dreng passere tre prøver: 1) Første vandring til skole (hjælpere: Feen og Jesper Fårekylling – modstandere: Mikkel From, Gideon og Stromboli); 2) Anden vandring til skole (hjælper: Jesper Fårekylling – modstandere: Mikkel From, Gideon og pjækkelandskusken); 3) Redningen af Gepetto fra hvalens bug (hjælper: Jesper Fårekylling – modstander: Hvalen).

I det følgende skal Propps kategorier generelt søges overført på Disney. Da krisesituationen og dens mål er to sider af samme sag, skal disse behandles under et, ligesom kampen og dens prøver. Det giver følgende mønster: 1) Helten; 2) Mål (krise); 3) Kamp (prøver); 4) Hjælpere. 5) Modstandere. I forbindelse med denne kategorisering er det væsentligt at hæfte sig ved Levi-Strauss' indvendinger mod Propps »formalistiske« undersøgelsesplan, at den kun hæfter sig ved visse ydre karakteristika i handlingen (»signifiant«), men ikke ved disses rent faktiske betydning (»signifié«). Ud over at beskrive strukturer i Disneys lange tegnefilm søger denne artikel således tillige at analysere disse strukturers indhold. Heri ligger ansatsen til en art 'ideologi-kritisk' vurdering.

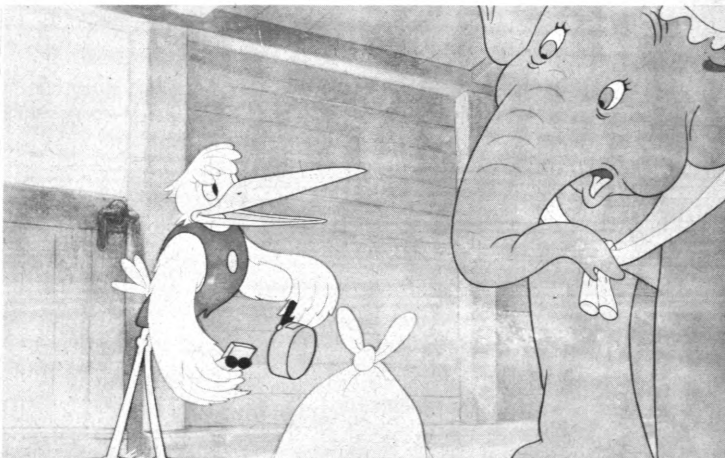
1) HELTE OG HELTINDER

I sin strukturering af eventyrene skelner Propp mellem to klart adskilte grupper helte: Den handlende hovedperson og helten som offer. (Folkeeventyrets enkle opdeling er af senere epoker udnyttet til raffineret kontraststilling: F. eks. i Tjajkofskijs og Disneys »Tornerose«-versioner, hvor handlingen – efter at den passive heltinde er lullet i søvn på sit slot – vender sig til den aktive helt, der skal befri hende).

Disneys placering inden for dette mønster er utvetydig. Han foretrækker klart den svage helt(inde), som underkastes prøver. Undtagelserne er prinsen i »Tornerose« (et træk, der givet er afgørende for denne films uheldige opbygning – Disney har tilsyneladende overtaget det fra balletten, hvor opdelingen i to »handlinger« har et mere koreografisk end egentlig dramatisk formål) samt Pongo og Perle i »Hund og hund imellem« (et træk, som hænger sammen med, at dette værk mere end noget andet er Disney-filmenes thriller, der bygger på action snarere end på psykologiske udviklinger).

De karakteristiske Disney'ske helte og heltinder er udpræget passive figurer, som så at sige føres med strømmen til deres mål. Mest påfaldende bliver det i Bambi, hvor den afsluttende kamp med hundene kun er en rent ydre bekræftelse af den position, som hele vejen har været tiltænkt personen: Rangen som skovens konge – en stilling, der allerede er prædestineret af dyrenes be-

Stills/ Edmund Dulacs »Picture-book for the French Red Cross« fra Første Verdenskrig har haft uoverskuelig betydning for børnebogsillustrationer – og åbenbart også for Disney, at dømme efter Askepots forvandlingsscene. Nederst »A Star is Born» (fra »Dumbo«).



Stills/ Hvor den kløgtige Jesper er en gennemgående figur i Disneys »Pinocchio«, dukker »Il Grillo-parlante« – den talende fårekylling – kun op i få episoder hos Collodi. Sammenligning af tegneren Antonio Zettos nattescene og Disneys viser både filmmandens »antropomorfiserende« stil (Jespers påklædning, hat og paraply) samt »blødgørelsen« af stregen (det brede ansigt med de store øjne og den runde næse hos Disneys dukke).

tegnen ham som »Young Prince«. (Filmens indlysende mangel på spænding er utvivlsomt begrundet heri). Tornerose og Snehvide har meget af den samme indre »urørlighed«, hvad der bidrager til at gøre disse figurer nok så stereotype. Askepot er bedre differentieret, og direkte »udviklingsfilm« haves omkring personer som Pinocchio, Dumbo og Arthur i »Da kongen var knægt«.

Karakteristisk for disse figurer er deres ungdommelighed og uskyld. Ligesom Disney i sine kortfilm til stadighed kredser om de små og ufordærvede personers overlevelsesmuligheder i en bedærvet verden, ligesådan er det i de lange film i udpræget grad de rene af hjertet, han koncentrerer sig om; men hvor de korte film kun i ringe grad muliggør en fordybelse i 'uskyldens krise' er det i indlysende grad de lange films sag at gå ind i denne problematik: Hvad sker der med børnene og de ufordærvede ved mødet med de voksnes verden?

Mest rendyrket (omend ikke mest vellykket) finder man denne problematik gennemspillet omkring Wendy, hovedpersonen i »Peter Pan«. Hendes krise – overgangen mellem barn og voksen, udtrykt i faderens indledningskrav om, at hun skal flytte ud af barnekammeret – udløses under opholdet på Ønskeøen med dets kvalificerende prøver i en accept af de voksnes verden (moderrollen). – Problematikken genfindes præcist, men groft vulgariseret i genfortællingen af »Junglebogen«.

At det netop er de unge og uskyldige, menneske- og dyreungerne, Disney koncentrerer sig om, har naturligvis sine indlysende grafiske årsager: Hans »naturalistiske«, bløde og runde streg har her et oplagt emne. Ingen, der sammenligner orginalskitserne i Felix Saltens »Bambi« eller de decideret ucharmerende illustrationer (af Antonio Zetto) til »Pinocchio« med Disneys resultater, vil undgå at bemærke, hvor fint han arbejder med barnetrækkene – de store hoveder, de udtryksfulde øjne o. s. v. (Dumbo og Lady er eksempler på det samme). Disneys ofte omtalte »antropomorfiserende« stil giver sig her sine lykkeligste resultater – en figur som Dumbo har vel netop sin styrke i foreningen af barnereaktioner og dyreapparition. Langt mere problematisk forholder det sig med de egentlige mennesker, som ikke i nær samme grad synes at inspirere Disneys fantasi. Hans respekt for det »naturalistiske« virker her i det store hele mere hæmmende end forløsende: Snehvides i sig selv ganske udtryksfulde apparition ødelægges af figurens bevægelser, animeret efter danserinden Margery Belchers attituder (Diane Disney Miller p. 159). Og det er sandt at sige heller ikke særlig spændende, hvad han får ud af figurer som Wendy og Arthur (der dog tager revanche som egern, fisk og fugl), for ikke at tale om de rene glansbilleder Tornerose og Mowgli.

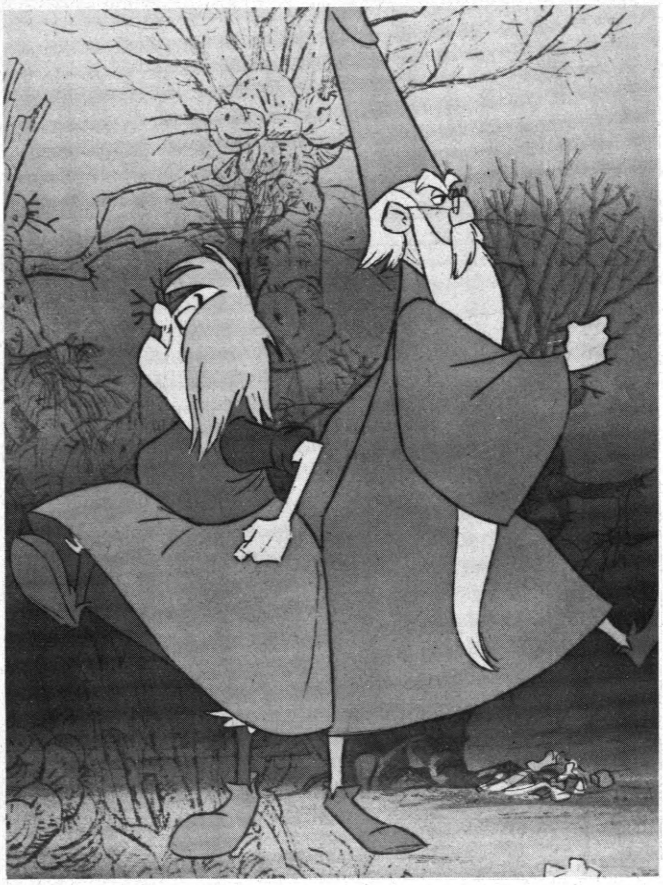
Sammenfattende turde det fastslås, at Disneys forkærlighed for de unge og uskyldige helte naturligt sigter mod et barnepublikum, som kan identificere sig med figurerne i deres udviklingsproces. Det kan i stilen give sig visse »protegerende« og »naiviserende« træk – finest undgået i figurer som Dumbo og Pinocchio. Det store risiko-moment for Disneys helte og heltinder rent kunstnerisk ligger dog i, at deres passivitet kan føre til det stereotype eller direkte kedelige. Det er et karakteristisk træk i hans oeuvre, at hans respekt for det »menneskelige« og »naturlige« hos hovedpersonerne ofte fører til en interesseforskydning hos tilskueren i retning af de langt mindre glatte hjælpere og modstandere.

2) KRISENS MÅL

De Disney'ske hovedpersoner kan stræbe såvel mod ydre som indre mål. Enklest i Pongos og Perles tilfælde, hvor befrielsen af hvalpene er den direkte hensigt. Ikke meget mere indviklet i film som »Snehvide«, »Askepot« og »Tornerose«, hvor heltindens forening med den udvalgte prins står som samlingspunkt for den dramatiske intrige. Det typiske mål for hovedpersonen i en Disney-film er imidlertid – i overensstemmelse med det skitserede portræt af helten – en indre modning (voksen-gørelse), udtrykt i en ydre »position«.

Målsætningen ligger for så vidt allerede latent hos de tre unge piger, der fra en indlysende barnestatus – Snehvide hos dværgene (Brilles formaninger!), Askepot hos stedmoderen, Tornerose hos feerne – indgår i ægtestandens »voksne« status. Bambis indre modning finder sit ydre udtryk i kongemagten (der tilmed følges op af foreningen med Feline og barnefødsel – en efter Disney'ske forhold højst prekær sag, som f. eks. i »Hund og hund imellem« kun kan klares ved hundenes »giftermål« uden for kirkens vindue under Roberts og Darlings bryllup). Dumbos indre modning ytrer sig i flyveevne og stjernerang, Arthurs i at han bliver konge o. s. v. I alle disse tilfælde er det vanskeligt, for ikke at sige umuligt, at skelne mellem, hvad der er symptom, og hvad der er mål. For bare at tage et eksempel: I »Da kongen var knægt« ligger det fra starten klart, at drengen Præs skal blive den senere kong Arthur – men målsætningen for hele Merlins opdragelse af ham er en udvikling af hans åndelige evner, hans kløgt og fantasi. Det ydre og det indre i denne proces kan ikke skilles.

Samtidig med at voksengørelse, modning, er fremhævet som det centrale mål for hovedpersonerne i Disneys lange



Still/ Opstilling til kamp i »Da kongen var knægt«.

tegnefilm, er det imidlertid nødvendigt at understrege, at denne – generelt set – positive individuelle stræben naturligvis kan have et temmelig negativt indhold på et højere plan: D. v. s. inden for værkets samlede målsætning. Problemet vil blive behandlet i artiklens sammenfatning. Men for bare at sammenfatte dilemmaet betyder modning i Dumbos tilfælde udvikling af individuelle (»kunstneriske«) anlæg, i Mowglis tilfælde fladpandet gåen på akkord med konventionerne. Disney er mere kompleks end som så.

3) KAMPEN OG DENS PRØVER

Et karakteristisk træk allerede i folkeeventyeret er kampens sammensætning af flere prøver. Tallet vil i reglen være tre – jfr. den ovenfor givne eksemplificering på »Pinocchio« – en »kvalificerende« prøve, en »hovedprøve« og en »glorificerende« prøve (se nærmere Greimas' artikel, anført nedenfor).

Disney overtager klart denne episodiske opbygningsform. Hans forkærlighed for passive helte, der så at sige defineres af omverdenen, lader ham dog bruge skemaet langt ud over dets klassiske mønster. »Dumbo« – som er den korteste og tættest byggede af de lange tegnefilm – har held til at samle handlingens hovedepisoder om helten: De indledende prøvelser i cirkus, som endelig krones af hans glorværdige flyven bort over de måbende klovner. De øvrige film er derimod mere eller mindre tilbøjelige til at fortabe sig i bi-episoder, i multiplikation af prøverne – endog som et ekstra raffinement indførelse af prøver for bipersonerne.

Et par af filmene fører det absolut på afveje. Mest markant »Tornerose« og »Peter Pan«. Førstnævnte forholder sig nærmest rådløst til sin titelperson – man behøver blot at sammenligne den elementære spænding i æblescenen mellem Snehvide og heksen, med Torneroses søvngængervandring til Malavia, for at se hvad der er tabt; i stedet er prøverne i filmens sidste del overført til prinsen med ringe psykologisk eller visuel fantasi; slutresultatet bliver – højst bizart – en interesse-koncentration om de tre feers med- og modgang. »Peter Pan« lider under samme dilemma (som Disney mere eller mindre indrømmede over for datteren, jfr. Diane Disney Miller p. 214), først og fremmest forårsaget af manglende stillingtagen til titelfigurens person. Vel er han – med moderens betegnelse – en art »ungdommens genius« og i denne egenskab er det naturligvis, han kæmper med Kaptajn Klo som et billede på kløgt kontra kraft. Nogen egentlig »helt«, der undergår en typisk Disney'sk modning, er han derimod ikke (det ligger alene i moderens definition). Denne rolle er Wendys, for så vidt som det er hende, der går ud af beretningen med en ny erfaring om forholdet barn-voksen. Kun forekommer denne erfaring højst tilfældigt draget på baggrund af de episoder – havfruerne, indianerne o. s. v. – hun er involveret i.

Som spændingsfilm betragtet kan »Peter Pan« på ingen måde måle sig med »Pinocchio« (der vel i grunden kun afviger fra prøvemønsteret i scenerne med Gepetto, Cleo og Figaro), end ikke med »Bambi«, som – sin overvejende lyriske natur til trods – bevarer den tredelte kamp, mod rivalen (Saltens Ronno), mod hundene og sluttelig »mod« branden. Alligevel peger den i sin opbygning på en for Disney betydningsfuld teknik. Hvor manglen på en »stærk« hovedperson fører film som »Snehvide«, »Lady og Vagabonden« og »Da kongen var knægt« over i en temmelig tilfældig episodisk konstruktionsform, som udpræget finder sin lykkeligste visuelle udformning i skildringen af heltens modstandere (se nærmere nedenfor), er det indlysende, at en film som »Peter Pan« har, hvad man kunne kalde en vis »kontrapunktisk« kvalitet. »Bøllerne« og i en vis forstand Peter selv er udtryk for en »perverteret« barnlighed, en uansvarlighed, der i sig selv virker igangsættende på Wendy – deres optræden i indianerlejren er en medvirkende faktor i hendes pludselige spillen moder over for de andre og således i hendes klarlægning af sig selv. Det er denne teknik, som Disney har udnyttet i »Askepot« – og som i mine øjne er klart medvirkende til at gøre denne film til Disneys poetiske mesterværk, på samme måde som »Dumbo« er det komiske.

Virkningen beror på en klar kontrapunktering af to ens opbyggede verdener: Askepots og de små dyrs. I begge verdener kæmper de gode med de onde – Askepot med stedmoderen og -søstrene, musene Tim og Bum med katten Lucifer. Det raffinerede i filmen ligger i den måde, hvorpå figurerne til stadighed griber ind i hinandens sfærer. Askepot viser sin godhed mod de små og ubeskyttede ved at redde Bum fra Lucifer og pådrager sig herved stedmoderens vrede: Hun pålægges strafarbejde, der (som første prøve) skal gennemføres på en dag, for at hun kan få lov at komme med til prinsens bal. Musene og fuglene kæmper på hendes side – i den genialt rytmisk koreograferede kjolesyningssekvens – men modarbejdes dels af Lucifer (kampen om perlekæden), dels af stedsøstrene (kjolens ødelæggelse). Først fegudmoderens komisk-fantastiske indsats, der involverer dyrene som kusk, heste o. s. v., bringer denne indledende prøve til en lykkelig afslutning. Efter denne dramatiske indledning følger den lyrisk betonede balsekvens (hvis præg af »kamp« er centreret om flugten ved midnat). Hvorpå den sidste 'glorificerende' prøve kan finde sted, atter ved et samvirke mellem de to verdener: Musenes komisk-

dramatiske tårnbestigning med den betydningsfulde nøgle krones af Askepots store »poetiske« gestus: Fremdragelsen af den anden glassko.

Når digteren Henrik Hertz definerer sin tids »romantiske lystspil« ved, at i denne genre »har følelsen sit lyriske udtryk, humoren sin ugenerthed, sin sværmen mellem spøg og alvor, mellem poetiske stemninger og en kåd negation af disse«, er parrallellen til »Askepot« åbenlys. Allerede i sit ydre er filmen klart »romantisk« påvirket – prinsens have f. eks. med dens ny-rokoko pavillon, hængepile og svaner. Men også i sin indre opbygning er »Askepot« præget af romantikkens forkærlighed for humoristisk-ironisk-dramatisk sammenstilling af kontrasterende elementer: Det lyriske sangnummer med sæbeboblerne over for søstrenes groteske spilletime, parkvandringen over for den komiske konges overdådige attack på hofgreven, sidstnævntes uendelige oplæsning over for dyrenes kamp i tårnet o. s. v. Disney arbejder virtuost med modstillingernes timing og rytmik.

Ganske som i »Dumbo«, hvor hvilepunktet, besøget hos moderen, omhyggeligt er placeret mellem den første klovn-sekvens og drømmens surrealistiske farve-flip. I det hele taget er det vel en faktor, man ikke bør glemme, når man diskuterer Disneys »episodiske« og »kontrapunktiske« kompositioner, at filmene ikke mindst har fået denne udformning ud fra tekniske årsager: Som bekendt delte man allerede i »Snehvide« arbejdet i sekvenser, som hver især havde sin ansvarlige leder (hvad der f. eks. i netop denne film gør scenerne med heksen til de absolut mest bemærkelsesværdige). Skal man konkludere i denne sammenhæng, må det være klart, at »Dumbo« er den lykkeligst koncentrerede – en salig serie af silly symphonies – »Askepot« den mest raffinerede i sin kontrapunktiske sekvensopbygning.

4) MODSTANDERNE

Netop det umiddelbart omtalte forhold: Heksen – den onde stedmoders – fremskudte placering i »Snehvide« udtrykker noget meget karakteristisk for Disney. Hans interesse for heltenes modstandere er klar og har ved flere lejligheder givet sig så makabre udtryk, at filmene har været nær ved at blive forbudt for børn.

Disneys modstandergalleri kan inddeles enkelt i to kategorier, de komiske og de uhyggelige skurke. Sidstnævnte gruppe har forskellige repræsentanter – de dæmoniske, som er de egentlig farlige (heksene), de snedige og de brutale (de to sidstnævnte grupper kan ofte have træk af det komiske). I reglen ligger en væsentlig del af filmens indre dynamik i opdelingen af de enkelte prøver på disse forskellige kategorier af modstandere. For blot at tage en af de simplest opbyggede som »Hund og hund imellem« er det klart, at hovedprøven er redningen af hvalpene fra den snedige Jesper og den komiske Harry, mens den »glorificerende« prøve består i besejringen af den »djævelske« Cruella de Vil (jfr. damens telefon).

Det er de dæmoniske modstandere, censuren har samlet sig om – og nægtes kan det ikke, at de to væsentligste repræsentanter for denne kategori er ualmindelig barske: Rent faktisk er det svært at mindes et mere makabert optrin i en eventyrfilm end den genialt morbide scene, hvor heksen (i »Snehvide«) sparker en vandkrukke ind til et hensmægtet fangeskelet med bemærkningen »Thirsty – eh«? For dem, der tager anstød af den slags, bør det nok understreges, at der er tale om en kraftig afsvækning af uhyggescenerne såvel her som i »Tornerose«, målt med de oprindelige forlæg (de rødglødende sko i slutningen af Grimms eventyr, for ikke at tale om ormekulen og de ombragte børn hos Perrault). Til gengæld kan man se disse figurer som temmelig uhyggelige på en anden led, for så vidt som de spejler det meget dubiøse kvindesyn, der gør sig gældende i de fleste Disney-film. Karen Blixen inddeler i sine »Daguerreotypier« den viktorianske epokes kvinder i skytsengle, husmødre, bajaderer – og hekse. Man forløber sig ikke ved at erklære, at Disney i al enkelhed har slået de fire kategorier sammen til to: Skytsenglene, som er de moderligt varme og bløde – og heksene, som er de i konventionel forstand attraktive figurer. Piger som Snehvide, Askepot og Wendy, hos hvem man turde forvente en eller anden form for erotisk udstråling, er jo netop karakteriseret primært gennem deres »moderlige« forhold til figurer som dværgene, musene og de små brødre. Mens Disneys førende skurkinder – den skønne og forfængelige stedmor i »Snehvide«, den pompøse onde fe i »Tornerose« og de to stærkt udfordrende påklædte modstandere i »Peter Pan« og »Hund og hund imellem«, Klokkeblomst og Cruella – decideret spiller på det erotiske.

Ud over »Snehvide« og »Tornerose« er der dog ingen af filmene, som er ensidigt karakteriserede ved dæmoniske modstandere. Som et gennemgående træk bemærker man, at jo stærkere hovedpersonen og den om denne figur koncentrerede handling står, jo mindre behov er der for uhyggelige modstander-scener. I »Dumbo« f. eks. er hovedmodstanderne klovnerne og de komisk-bigotte elefantfruer, og i »Askepot« holdes belancen fint mellem den »dæmoniske« stedmor, de komiske stedsøstre og den komisk-snedige Lucifer, hvoraf ingen for alvor får lov til

Stills/ Disneys kvindelige skurke er ikke mindst karakteriseret gennem typisk femme fatale-påklædning – Cruella de Vil i »Hund og hund imellem« og Peter Pans Klokkeblomst. I begge disse film samvirker forskellige kategorier af modstandere: Den snedige Jesper og den dumme Harry, den kløgtige Kaptajn Klo og den tåbelige Smisk. Disneys skurke er ikke sjældent det mest spændende i hans film. Heksen i »Snehvide« og siameserkattene Si og Am fra »Lady og Vagabonden« stjæler i hvert fald ganske billedet fra de respektive hovedpersoner.

at dominere handlingen. Tilsvarende er der god ligevægt mellem den »dæmoniske« kusk, den brutale Stromboli, den endnu brutalere hval og parret Mikkel From og Gideon i »Pinocchio«. Her indfører Disney for første gang konstellationen komisk og snedig skurk, hvor førstnævnte til stadighed saboterer den andens anslag – prægtigst varieret i sammenstillingen Kaptajn Klo og Smisk i »Peter Pan«. Men netop denne film er jo i øvrigt demonstration af, at Disney med en usikker fortællekurve er tilbøjelig til at overdimensionere det uhyggelige: Scenerne ved Dødningeklippen, bomben o. s. v.

Indlysende er det, at den fascination modstanderne udøver over Disney, ikke mindst er grafisk og koreo-grafisk bestemt: Si og Ams ballet i »Peter Pan«, de myldrende smådæmoner i »Tornerose«, for ikke at tale om Madam Mims metamorfoser (»Da kongen var knægt«) bliver de pågældende films visuelle mesteroptrin. Selv om Disney sjældent undlader at tage moralsk afstand fra disse figurer – deres hykleri, snedighed, voldsudøvelse, våbenbesiddelse og regelbrud – er det klart, at hans billedmæssige fantasi aldrig arbejder mere veloplagt end i den sorteste helvedespøl. De hårdeste blandt hans ideologi-kritikere vil se dette som udtryk for hans borgerlige fortrængninger. Mindre rabiate ånder vil holde muligheden åben for, at der rent faktisk ligger en konstruktiv afreageren såvel i skabelsen som oplevelsen af disse scener – og i øvrigt erindre, at alt andet end 'borgerlige' gemytter (Dante, Kingo, sans comparaison!) tilsvarende har ladet sig stærkest inspirere af 'mørkets magt'.

5) HJÆLPERNE

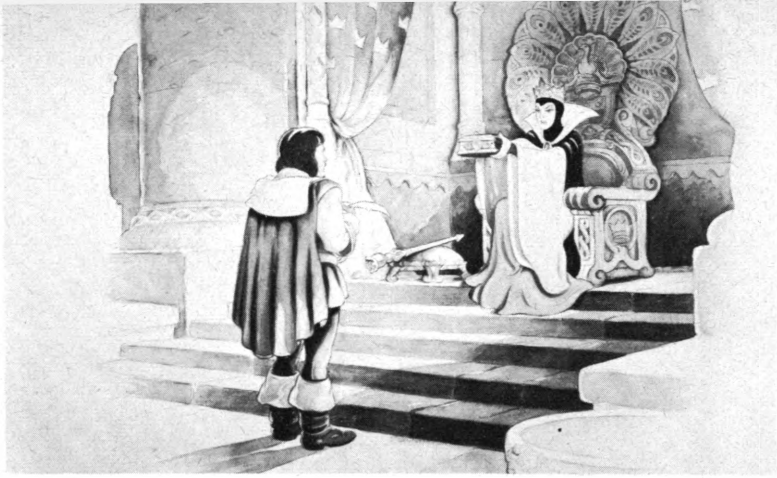
Et ligefrem påfaldende træk i skildringen af Disneys skurke er, at de i reglen er mennesker: Fantastiske, groteske og overdimensionerede fra Dumbos klovner til Arthurs riddere, men immervæk med deres »menneskelighed« i behold (et træk, der som påvist også gør sig gældende for heksene, hvis ydre genkalder den viktorianske epokes femme fatale). Tilsyneladende er det netop stiliseringen af disse figurer, den dæmoniske eller burleske overdrivelse, som kalder på Disneys fantasi.

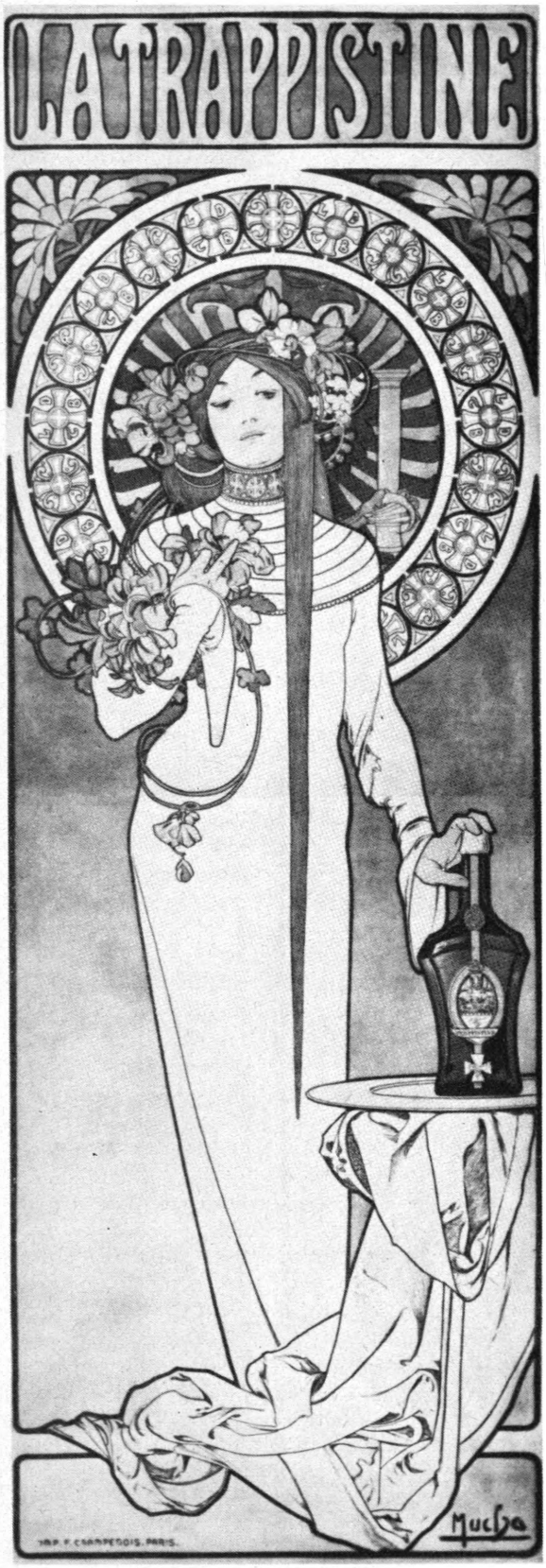
Hjælperne i Disneys film besidder også en stiliseret »menneskelighed« – et overmål af kløgt, fantasi eller hjælpsomhed, ofte alle tre egenskaber i forening. Væsentligt at hæfte sig ved er imidlertid, at de ikke er mennesker – lige med undtagelse af dværgene, som til gengæld også unddrager sig det gængse hjælper-kodeks i Disneys film ved at benytte væbnet magt. (Hovedreglen er, at modstanderne har våben – fra Malavias ten til Kaptajn Klos kanon – mens hjælperne klarer sig ved deres snildhed). »Hund og hund imellem« – som fortsat er den af filmene, der reproducerer mønsteret i Disneys lange tegnefilm enklest – udtrykker menneskenes svigten som hjælpere eksplicit: Da Robert og Darling har givet op over for eftersøgningen af hvalpene, griber Pongo til det yderste middel – hundealarmen – for at frelse hvalpene.

Hjælperne er gennemgående defineret ud fra heltene – sådan at forstå, at de besidder et overskud af det, hovedpersonen mangler: Jesper Fårekylling skal være Pinocchios manglende samvittighed, musen Tim bliver den naive Dumbos kløgt, mens Vagabondens handlekraft og gåpåmod kompenserer for Ladys dameagtige tilbageholdenhed. Netop deres overskud af komplementære »gode« egenskaber kan imidlertid ofte give dem et let komisk anstrøg i en bedærvet verden. Interessant at notere i den forbindelse er det ikke mindst, at Disney kun en gang gør forsøget med en yndig »god« fe (»Pinocchio«): Allerede i »Askepot« er fegudmoderen blevet en lettere komisk skikkelse – moderligt rund og blød som den typisk Disney'ske nanny – der har det allerstørste besvær med at holde orden på sine tryllerier (et genialt visuelt gag i den forbindelse er hendes henten af den forsvundne tryllestav uden for lærredets ramme). Og tilsvarende fastholder Disney den lidt komiske naivitet og den manglende evne til at finde sig til rette i den praktiske verden som gennemgående træk hos Merlin og de tre feer Flora, Fauna og Magsvejr i »Tornerose«.

Netop dette er vel et af de mest karakteristiske fænomener i Disneys eventyrunivers: At godheden ikke er af denne verden. Disneys hjælpere er gennemgående outcasts – troldmænd, feer – ofte også i social forstand. De holder til i små hytter i skoven (dværgene, feerne, Merlin), hvis de ikke direkte er hjemløse som Jesper Fårekylling og Vagabonden. Typisk, at det er de blues-syngende krager (og her er der rent faktisk mening i at tale om negre!), som – lasede og udstødte – giver Dumbo den afgørende hjælp til at opnå flyvefærdighed.

Stills/ Endnu en af Disneys skjønne kvindelige skurke, den onde dronning i »Snehvide«, serveret i typisk art nouveau-indramning. »Glorien« om hendes hoved er endog mere typisk for tiden end Muchas løsning (»La trappistine«, 1896) ved at benytte de yndede påfuglefjer.





SAMMENFATNING

Hjælpernes – »de godes« – placering i Disneys lange tegnefilm giver en klar indfaldsvinkel til hans gennemgående »ideologi«. Skulle nogen mistænke ham for i konventionelt »borgerlig« forstand at udtrykke et »cementerende« samfundssyn, turde det være bevis nok, at det altid er uden for »systemet«, man skal søge godheden.

På den anden side ville det være for stærkt ud fra dette at karakterisere Disney som en samfundskritisk eller -omstyrtende instruktør. For ser man på hovedpersonernes almindelige konflikt – overgangen fra barn til voksen – er det indlysende, at denne udvikling konsekvent fuldbyrdes, d. v. s. helten finder på plads i det bestående (mere eller mindre abstrakt fremstillede) samfund – Pinocchio som »rigtig« dreng, Bambi i naturens kredsløb, Lady og Vagabonden som menneskets »bedste venner«, o. s. v.

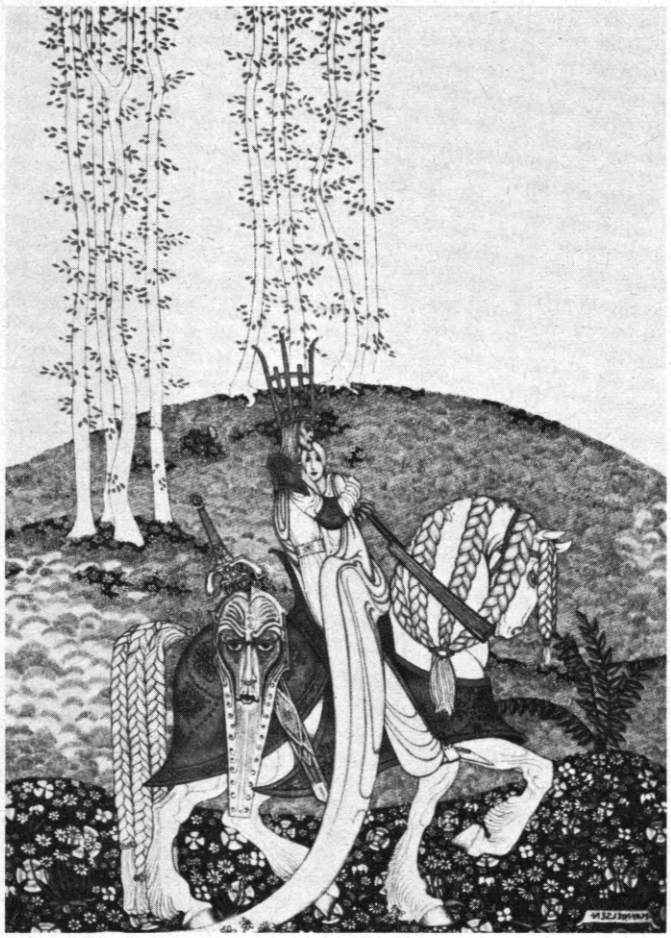
Dette er det egentlige dilemma i Disneys film, som til stadighed giver dem deres indre spænding. I egentlig »romantisk« (platonisk) forstand tror de på det godes eksistens som en ideal (transcendental) verden. Det er denne verden, menneskene kommer i forbindelse med gennem hjælperne – de antropomorfiserede dyr, feerne og troldmændene – og den lære, der herved bliver dem til del, er enkel som eventyrets: Hjælpsomhed – altruisme – er første bud (i kontrast til modstandernes egoisme); fantasi og kløgt er vigtigere end kraft og styrke. Kun herved kan svagheden og uskylden klare sig i en bedærvet verden. Således underviser Merlin Arthur, for at han kan lære at klare sig blandt mennesker – en undervisning, hvis indhold kortest illustreres af følgende citater: »Hvis du har fantasi, kan du forestille dig selv som en fisk« og »Gedden har kræfter, og du har hjerne« og »Klogskab og viden er den sande magt« (mens kærligheden »er den største magt på jorden«).

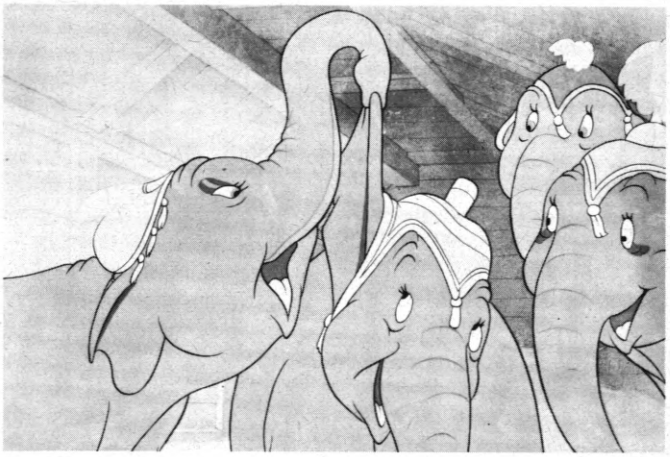
Og sluttelig – med en bemærkning, der kunne stå som motto over alle disse film –: »Min magi bruger jeg kun til opdragende formål.«

Men når »opdragelsen« er forbi – flugten ind i fanta-

Stills/ Den danskfødte tegner Kay Nielsen er en anden børnebogsillustrator (»East of the Sun, West of the Moon«), som har påvirket Disney (Kay Nielsen virkede i flere år i Hollywood). Tegningen fra »Snehvide« understreger forholdet, ikke mindst i udformningen af hesten og forholdet mellem figurerne og de opadstræbende træer, men må i øvrigt tages med forbehold. Først sent (vistnok fra »Hund og hund imellem«, 1961) nåede Disney frem til at få sin stabs originaltegninger overført til filmstrimlen. Der er mærkbar forskel mellem denne udformning af prinsen og Snehvide og selve filmens udblødt sødladne figurer (se ill. t.h.).

Stills/ yderst t.h., øverst: Kampens resultater er svingende – fra besejrelsen af de bigotte elefant-madammer i »Dumbo« til den flertydige familieidyl i »Peter Pan«. Stills/ yderst t.h., nederst: Disneys hjælpere er søde og let excentriske – som de tre feer i »Tornerose« og musene i »Askepot«.



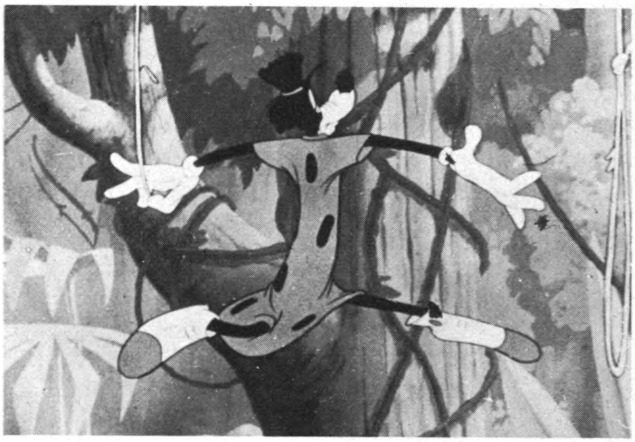


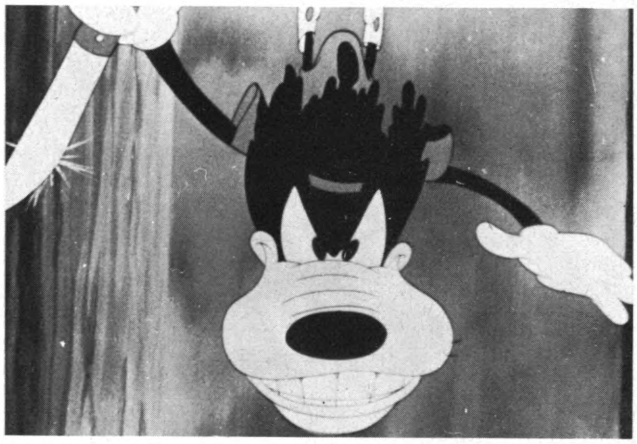
siens og altruismens forklarede verden – er Disneys hovedpersoner nødt til at vende tilbage til dagligdagen. Og det er i denne proces filmenes egentlige ideologiske indhold afsløres: Hvor meget af den ideale godhed, de har lært af hjælperne i kampen med modstanderne, er de i stand til at fragte tilbage fra »ønskeøen«? Går de på akkord med den voksne verden – eller er de i stand til at bibringe »the establishment« en ny form for erfaring?

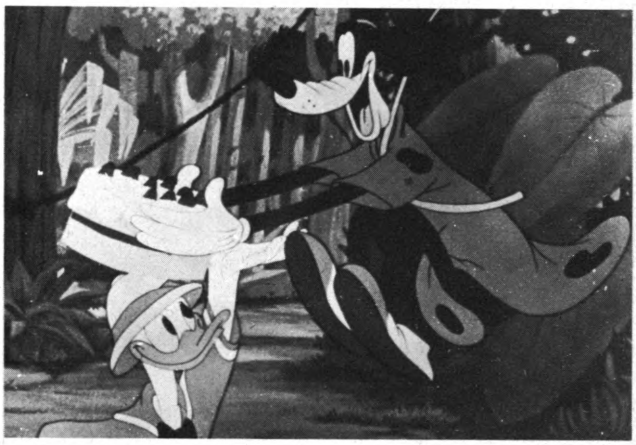
På dette spørgsmål giver Disney intet definitivt svar. Her må hver enkelt film tale for sig selv. Når den fantasiløse og plagsomme Mowgli til slut lader sig lokke tilbage til civilisationen af et tilfældigt pigebarns nynnen, kan løsningen dårligt være mere nedslående – uden nogen øjensynlig påvirkning fra opholdet hos skovens dyr marcherer han pligtskyldigt på plads i folden. Tilsvarende er der ikke meget håb for den affekterede Snehvides fremtidige liv, efter at hun så temmelig hjerteløst er redet bort fra dværgene – mens omvendt de små mus' deltagelse i brudefølget kan tolkes derhen, at de gode magter følger med Askepot ind i hendes ny tilværelse. Og i Dumbos tilfælde ligger der ligefrem en åbenlys irettesættelse af det fordomsfulde og egoistiske mini-samfund, som klovnerne og elefantdamerne repræsenterer: Hovedpersonens ophøjelse til stjerne betegner samtidig en sejr for outsider'en – den individuelle modning går hånd i hånd med en forbedring af verden udenom.

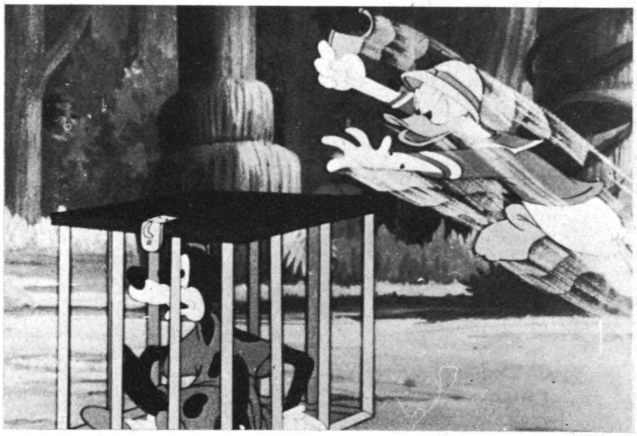
»Peter Pan« sammenfatter problemet i al dets kompleksitet. Da Wendy er vendt tilbage fra Ønskeøen, forkynder hun for forældrene, at hun »er færdig med at være barn« – opholdet hos Peter Pan har lært hende, at fantasi- og uskyldstilstanden på længere sigt er en umulighed. Men den »voksne« verden, hun accepterer, er ikke længere den samme: Netop som hun fremsætter sin beslutning, sejler Peter Pans skib forbi månen og minder den snæversynet realistiske fader om, at han vist nok også har set det skib engang – at barndommens land trods alt ikke er lukket for ham. Filmens enten-eller forvandles til et både-og: En accept af en voksen verden, som er rede til at lære af børnene og deres hjælpere.

Disneys grundlæggende holdning i disse film er og bliver således romantikerens. Hans skepsis over for den moderne civilisation er fundamental – »for mig må I gerne beholde det,« som Merlin erklærer ved sin tilbagekomst fra »det 20. århundrede«. Mennesket – »man« – er den egentlige skyldige i naturens ødelæggelse, som det til stadighed understreges i »Bambi«, hvor dyrene til slut må flygte ud til nyt land, øen i floden, mens menneskene brænder deres gamle verden af. Disneys lange tegnefilm repræsenterer den samme flugt – i deres kerne er de eventyr, ønskedrømme, som er dømt til at kollidere med virkeligheden. »Men hvis du bare inderst inde, tror du skal lykken finde, bliver drømmen til sandhed, måske,« synger filmens Askepot – og netop dette er, hvad der sker i de bedste af hans film (»Dumbo«, »Pinocchio«, »Askepot«): Af kampen opstår en modenhed – en ny virkelighed, som ikke fornægter, men tværtimod viderefører drømmens idealer.









Litteratur:
Vladimir Propp: »Morphology of the Folktale« (1958)
Claude Lévi-Strauss: »L'analyse morphologique des contes russes« i »International Journal of Slavic Linguistics and Poetics«, bd. 3 (1960)
A. J. Greimas: »Le conte populaire russe« i »International Journal of Slavic Linguistics and Poetics«, bd. 9 (1965)
Richard Schickel: »Walt Disney« (1968)
Diane Disney Miller: »The Story of Walt Disney« (1957)
Flemming Lundgreen-Nielsen: »Den lange tegnefilm 1937–71« i »Kosmorama« nr. 102 (april 1971)
Ralph Stephenson: »Animation in the Cinema« (1967)
Frederik G. Jungersen: Disney (1968)
Samt de forskellige langfilms skønlitterære forlæg

Disney 1946

En analyse af »Frank Duck Brings 'Em Back Alive«

Årstallet 1946 er på mange måder en skæringsdato i Disneys produktion. Hvor de korte tegnefilm under krigen hovedsagelig havde været beredskabsfilm, stod man nu efter krigen og skulle genoptage tråden fra de utroligt kreative år i slutningen af trediverne, hvor der var overskud af både talent og idéer i Disney-studierne. I 1946 havde Disney imidlertid en lang række vellykkede lange film bag sig, og det havde givet ham mere lyst til at fortsætte successen på dette felt. Han havde også mistet en række gode tegnere i løbet af krigsårene, og som om det ikke var nok, at han mistede dem, var det ydermere lykkedes dem at skabe en dygtig og original konkurrent i UPA. En trussel udgjorde også de uafhængige kortfilmfolk, især Tex Avery.

»Frank Duck Brings 'Em Back Alive« (»Anders And og vildmanden«) er en kort tegnefilm fra 1946, og den udtrykker mange af de kvaler, Disney havde i disse første efterkrigsår, men den er på den anden side også så fast forankret i den disneyske tradition for visuel elegance og teknisk omhu, at den tillige bliver repræsentativ på denne led.

Handlingen er følgende: Ude i junglen lever vildmanden (Fedtmule), der i ren musical-stil svinger sig i lianerne og stepper lidt indimellem. Ind i junglen kommer Anders And sejlende. Han er ude for at engagere vildmænd til en cirkus. Han sætter en »wanted«-plakat op på det selvsamme træ, hvor vildmanden sidder i toppen. Vildmanden tager sigte, hiver en dolk frem og kaster sig ned fra træet for at få ram på Anders And. Da han er nået næsten ned, går der kludder i kniven. Dens andre blade, proptrækker, øloplukker, dåseåbner og piberenser svirper ud, og i forvirringen mister vildmanden opmærksomheden og ramler durk ned i jorden. Anders hiver ham op og udbryder glædesstrålende: »En vildmand!« Vildmanden hopper op i hans arme og ser sig rædselsslagen omkring og spørger: »Hvor? Hvor?«. Anders fremdrager en kontrakt til underskrift. Vildmanden sutter på fyldepennen, kan lide smagen af blækket og æder kontrakt og fyldepen som sandwich. Han hopper op på en gren for at slippe for Anders' vrede. Anders lokker ham til sig med en enorm jordbærlagkage. Da vildmanden griber den, forvandler den sig – off-screen – til et bur, der lukker ham inde. Anders bærer buret ned til sin båd. Der er dog ingen bund i det. Vildmanden hjælper med at bære det og vinker farvel til Anders, der først noget efter forstår, hvad der er sket, og sejler tilbage. Han jager vildmanden gennem junglen og fanger ham et par gange, men til sidst ender de i grotten hos en løve, der nu jager dem begge (der i mellemtiden har byttet tøj). Vildmanden når først ned til båden og sejler bort i den. Anders må nu som vildmand svinge sig i junglens lianer for at slippe fra løven. Slut.

»Frank Duck Brings 'Em Back Alive« er en Jack Hannah-film, en af hans første som selvstændig instruktør hos Disney. Som håndværk er filmen et overlegent stykke arbejde. Den er animeret med 24 tegninger i sekundet hele vejen igennem, undtagen i de to supertotaler (Anders Ands ankomst i båden og løvejagten i fugleperspektiv), hvor der er 6 tegninger pr. sekund. Der er tegnet komplette baggrunde til alle jagtsekvenserne, der ellers forløber så hurtigt, at man godt kunne have snydt og brugt roterende baggrund (som man f. eks. gør i den hurtigt-producerede »Flintstone«-serie). Flere scener kædes sammen med overtoninger (12 billeder), der endda i begyndelsen (Anders' ankomst) blødes yderligere op med zoomninger og panoreringer. Farverne er tætte i baggrundene og maskeres kun i to nærbilleder (som i tredivernes film efter opfindelsen af multi-plane-kameraet) af et mælket mellemplan. De perspektivforskydninger i dybden, som man allerede finder i tredivernes film benyttes overlegent (især lige i begyndelsen). Meget lange scener fortælles i panoreringer uden klip (hele lianturen, hele gåturen med buret). Alle disse træk peger mod Hannahs senere film, hvor baggrundene bliver store ensfarvede flader, hvor dynamikken formidles i voldsomme perspektivforskydninger, og hvor forholdet mellem billede og lyd (især musik) ændres på den måde, at der nu først animeres og derefter lægges musik på, fremfor den modsatte fremgangsmåde, der tydeligt er dominerende trediverne. Traditionen er imidlertid her bibeholdt i Fedtmules komisk-elegante entré, der er ren ballet (og som sådan meget utypisk for den klodsede Fedtmule).

Påvirkningen fra UPA og Avery (eller frygten for deres stadig større dominans) ses tydeligt i flere forhold: Forsøget på at variere Fedtmule-figuren ud i det absurde (Fedtmule med kniv i hånden på vej ned for at myrde Anders And!) og først og fremmest filmens bevidste mangel på logik i selv de mere betydningsfulde situationer: Jordbærkagen forvandler sig til et bur off-screen (hvordan?), Fedtmule får bundet sig selv hjælpeløst fast til et træ, Anders fælder træet, men da det er gjort, står Fedtmule et andet sted og betragter det faldende træ – hvordan er han kommet fri? Drastiske off-screen-effekter af denne art er typiske Avery-manerer (»Half-Pint Pygmy« og den tidlige Tom-og-Jerry »Bad Luck Blackie«). Denne tendens blev også forfulgt i de kommende år, ikke mindst under indtryk af Tom-og-Jerry-filmenes succes (også på det visuelle plan).

Et træk fra tredivernes Disney-film, den uindskrænkede metamorfose (alt kan lynhurtigt forvandle sig til alt andet), tages op i fyrrerne af både Avery, Chuck Jones (»Bugs Bunny«-filmene) og Walter Lantz (»Søren Spætte«), drejes over i det helt surrealistiske nonsens, hvor effekterne ikke får den logiske placering i »historien«, som de gjorde i Disney-filmene, men får lov til at fremstå som effekter. Tendensen genoptages nu af Hannah og Jack King i efterkrigstidens Disney-film, og bliver et af de elementer, der gør dem så irriterende voldsomme og trættende ulogiske. Hvor den surreelle metamorfose hos en tegner som Chuck Jones kun er en overgang på vejen til den perfekte »rene« tegnefilm (hans Oscar-belønnede »The Dot and The Line«), bliver den hos de ringere begavede Disney-tegnere et svaghedstegn, en panikslagen trang til at søge effekter fremfor »handling«, og det poetiske og harmoniske univers i de korte Disney-film erstattes af en sprængt verden, der savner de finere nuancer, farvefladerne bliver store og golde, figurerne monomane, deres relationer éntydige og handlingsrammerne fastlåste i stridigheder mellem figurerne.

Så utypisk »Frank Duck Brings 'Em Back Alive« end kan synes, virker den derfor alligevel i sin splid med sig selv som et kompendium over fortids og fremtids dyder og laster, over perfektionisme og mindreværdskomplekser, over det bedste og det værste i de korte Disney-film.

Ib Lindberg

Disney og alle de andre Disney tegnere

Ib Lindberg

Walt Disneys første mange tegnefilm har andre hovedpersoner, end dem vi nu kender og identificerer som Disney-figurer. Serierne »Alice in Cartoon-land« og »Oswald, the Lucky Rabbit« blev lavet i årene 1925–28 og blev i hovedsagen tegnet af Disney selv og hans nære ven Ub Iwerks. »Alice«-serien satte Disney selv en stopper for i midten af 1927, tilsyneladende fordi han ikke længere kunne se nye udviklingsmuligheder i personerne. »Oswald«-serien, der var begyndt samme år, kørte kun til udgangen af 1928, da Disney og Iwerks opfandt Mickey Mouse og afgav rettighederne til »Oswald«-figurerne til distributionsselskabet Universal, der lod serien føre videre af Walter Lantz (der senere skabte Søren Spætte) og Bill Nolan (der havde arbejdet med »Krazy Kat«).

Mickey Mouse blev dermed ikke Disneys første kreation, men til gengæld hans længst-levende. Historierne om, hvem der opfandt figuren, og hvordan det skete, er mange og modstridende, men det var vistnok Iwerks, der fik ideen til figurens udseende, hvorefter Disney så at sige gav den dens personlighed og karaktertræk. Det var også Disney, der – i alle tilfælde i de første år – lagde stemme til Mickey.

Diskussioner om, hvem der har skabt hvad, kan måske være ligegyldige i forbindelse med Disneys mange film, men selv om hans selskab aldrig har været påholdende med oplysninger om filmene, er ansvaret for filmenes tilblivelse allerede i slutningen af tyverne fordelt på så mange personer, at man naturligt nok har opgivet at hitte rede i navnene og har krediteret Disney selv med næsten rub og stub.

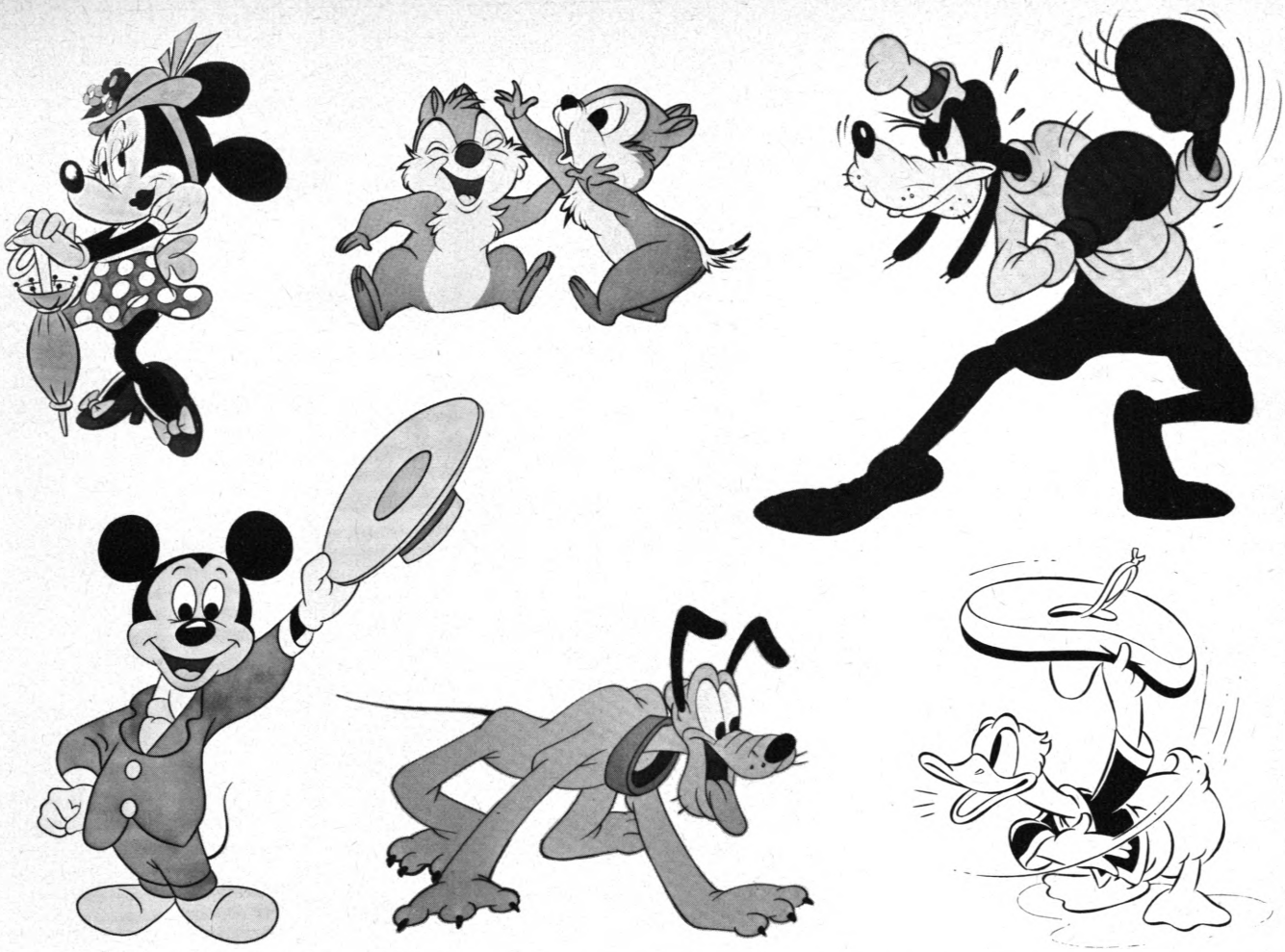
Mens Disney selv allerede i 1928 ophørte med at tegne sine egne film, opretholdt han i studierne lige til sin død i 1966 et fastlåset hieraki, der næppe har givet hans medarbejdere stor mulighed for personlige udfoldelser, der ikke først var godkendt af chefen. Dette forhold førte bl. a. til den langvarige strejke i 1941, der endte med at en række af de bedste tegnere tog deres tøj og gik.

Disneys ønske om at køre alting efter sit eget hoved førte også til et brud med Iwerks, der i 1930 forlod Disney-studierne og oprettede sit eget studie. Grunden til dette både for Disney og Iwerks alvorlige brud, lå i en uoverensstemmelse om den tekniske fremgangsmåde på de film, Iwerks tegnede. Efter de tre første Mickey Mouse-film, »Plane Crazy«, »The Gallopin' Gaucho« og »Steamboat Willie«, som Iwerks alle tre havde tegnet, fik Disney og hans musical director, Carl Stalling, ideen til en serie musikalske tegnefilm, »Silly Symphonies«, der skulle bygge på kendte musikstykker. Den første af dem skulle være en animering af Saint-Saëns' »Dance Macabre«, men da man ikke kunne opnå rettigheder til musikken, komponerede Stalling en parafrase over dette musikstykke, og det hele udviklede sig til filmen »The Skeleton Dance«.

Disney ville lægge sin nye ide i de bedste hænder, Iwerks', og han lod derfor Burt Gillette, der netop var kommet til studierne, overtage det videre arbejde med Mickey Mouse-serien. Gillette lavede 8–10 Mickey Mouse-film i løbet af det næste år, og de blev udsendt i hælene på »Steamboat Willie«s succes. (»Plane Crazy« og »The Gallopin' Gaucho«, der begge var lavet i løbet af 1928, var stumme, og de blev forsigtigt holdt tilbage, indtil man i 1930 havde fået dem forsynet med lyd).

Iwerks gik altså i gang med den første »Silly Symphony« i april 1929, men efter Disneys mening skred arbejdet ikke hurtigt nok frem. Sagen var den, at Iwerks selv ønskede at foretage hele animeringen af filmen, og selv om han kun tegnede figurerne i konturer og lod andre fylde detaljerne på, og selv om han på den måde kunne nå op til 700 tegninger pr. arbejdsdag, var Disney ivrig efter at få filmen endnu hurtigere færdig. Han ønskede, at Iwerks i lighed med studiets andre animators kun skulle tegne »The Skeleton Dance« i hovedtegninger og derefter lade andre foretage den nødvendige »in-between-animation«, men Iwerks mente, at dette ikke gav ham lejlighed til at fornemme bevægelsen tilstrækkelig tydeligt, og han stod til Disneys utilfredshed fast på sin egen metode. Disney lod derefter en af sine »in-betweeners«, Les Clark, animere indledningsscenen til »Skeleton Dance«, og filmen lå færdig i tegninger i løbet af sommeren 1929. Samtidig tog Disney Clark og Wilfred Jackson ud af den løbende Mickey Mouse-produktion og lod dem, sammen med Iwerks, gå i gang med fire nye »Silly Symphonies« om årstidernes gang. Da uoverensstemmelsen mellem Iwerks og Disney imidlertid fortsatte også her, forlod Iwerks som sagt Disney-studierne i begyndelsen af 1930. I de næste ti år arbejdede han først selvstændigt (bl. a. med serierne »Flip the Frog« og »Willie Whopper«) og siden en kort tid for Warner Bros., før han i 1940 vendte tilbage til Disney. Han tegnede aldrig mere (selv om rygtet vil vide, at han på bedste Hitchcock-manér havde én tegning med i hver eneste Disney-cartoon), men i stedet koncentrerede han sig om det tekniske arbejde med affotograferingen af tegningerne, og det var også ham, der i begyndelsen af fyrrerne perfektionerede det såkaldte »multiplane-camera«, der gjorde det muligt at arbejde effektivt med de tre-dimensionale baggrunde i tegnefilmene.

De første Mickey Mouse-film, som Iwerks bærer det



store ansvar for, var i sort-hvid, selv om enkelte af kopierne udsendtes i håndkolererede udgaver. Billederne er, som det oftest ses i de tidlige Disney-film, stærkt udfyldte, med mange figurer i, og det endnu helt u-mekaniserede arbejde med animationen tillader animatorerne at lade hver enkelt af billedets mange figurer være i konstant bevægelse. Der er noget let staccato i bevægelserne, der tyder på, at man har arbejdet med otte tegninger pr. sekund film, men netop dette forhold giver billederne en stærk indre rytme, der i den grad lægger op til et musikalsk akkompagnement, at det sandsynligvis ikke har været nødvendigt at ændre i de første par Mickey Mouse-film for at få dem til at passe til den senere tilføjede underlægningsmusik.

Fra slutningen af tyverne og de næste år frem rekrutterede Disney-studierne en lang række nye tegnere, der kom til at forblive i studierne i mange år. Allerede i 1929 kom Ben Sharpsteen og Hamilton Luske, der blev supervising directors og animators på de fleste af de lange tegnefilm fra »Snehvide« i 1937 og de næste 15–20 år frem. Mange nye figurer blev også skabt i disse år, først som tilføjelser til Mickey Mouse's univers, senere som selvstændige hovedpersoner. Minnie Mouse havde været med fra starten som Mickeys partnerske. I 1930 kom så Pluto, i 1932 Fedtmule og i 1934 Anders And. Disse sås i flere år altid sammen, og først i 1937 begyndte Disney at give dem hver sin serie. Ofte havde de banditten Sorteper som deres fjende, men endnu hyppigere var deres uoverensstemmelser med tilværelsen af praktisk eller mekanisk art, i mange tilfælde konflikter, der lignede dem, Buster Keatons eller Harold Lloyds verdener var så fulde af.

Den perfekte overensstemmelse mellem billedernes og musikkens rytme var jo det grundlæggende æstetiske element i disse års »Silly Symphonies«, og de erfaringer, man her gjorde, førtes ubesværet over på Mickey Mouse-filmene, der næsten alle er af utrolig musikalitet. I 1932 føjede man så yderligere et element til filmene, nemlig farverne. Disney havde været forudseende nok til at skaffe sig cartoon-eneret til det nyudviklede tre-farve Technicolor-system (der første gang benyttedes i en spillefilm i 1935, Mamoulians »Becky Sharp«). Kontakten melle Disney og Technicolor-selskabet blev til lige stor glæde for begge parter. Som tegner var Disney klog nok til at indse, at farvefilmen aldrig kunne nå til en realistisk farvegengivelse, al den stund Technicolor-systemet kun kunne opfatte ca. 1400 farvenuancer, eller en tiendedel af, hvad det menneskelige øje kan skelne imellem. Han gav sig derfor meget bevidst til at stilisere farverne (på samme måde som selvfølgelig ethvert andet element i tegnefilmene var stiliseret), og ofte benyttede han dem direkte til at producere gags (de så velkendte scener, hvor figurerne bliver røde eller blå eller grønne i hovederne, for ikke at tale om Store Stygge Ulv, der ligefrem bliver lilla, da han skal puste Praktiske Gris' murstenshus omkuld).

Den første farvefilm var »Flowers and Trees«, en velkendt »Silly Symphony«, og resultatet var så godt, at alle de efterfølgende »Silly Symphonies« er i farver. Udfyldningen af billederne kunne nu foretages i farver i stedet for streger, og efter at farverne kom til i 1932 går tendensen i Disney-filmene imod roligere billedflader, selv om det voldsomt overfyldte findes ved flere senere lejligheder (»Julemandens værksted«, 1932, og indlednings- og afslutningsscenerne i »Skildpadden og haren«, 1934). Til gengæld begynder man i disse år at arbejde sig væk fra

totalbillederne og henimod en montage, der blander totaler med halvnære. Voldsomme perspektivforskydninger i billedets dybde ses også ved sjældne lejligheder (f. eks. »Bymusen og landmusen«, 1936), men begge disse former for fortællemæssig nyskabelse bliver først helt almindelige i efterkrigstidens Anders And-film.

Mange af filmene, især dem med Mickey, Fedtmule og Anders, nærmer sig den fuldkomne surrealisme, og i det hele taget er filmene fra disse år præget af en næsten grænseløs visuel fantasi og et mægtigt overskud i påhitsomheden. Ethvert tilløb til realisme i filmene ligger endnu fjernt. Tegnede mennesker gør deres entré, men da de i de første film (»Mickey's Gala Premiere« og »Mickey's Polo Team«) er karikaturer (på kendte Hollywoodstjerner) fremstår de næsten lige så lidt realistiske som dyrene i filmene. Multiplane-kameraet bliver prøvet til at skabe dybde i baggrundene (det bliver som sagt først færdigudviklet af Ub Iwerks i begyndelsen af fyrrerne), og så kommer endelig efter flere års forberedelse og arbejde den første lange tegnefilm, »Snehvide og de syv dværge«.

Det er den første af Disneys film, hvortil man kan finde helt udførlige credits, selv om vi f. eks. ved, at det var Burt Gillette, der var instruktør (hvad det så præcis indebærer?) på »De tre små grise«, og at Fedtmule fra og med 1934 tegnedes af Arthur Babbitt.

Det var også Babbitt, der tegnede Dronningen i »Snehvide«, og i det hele taget er fremgangsmåden nu helt åbenlyst blevet den, at hver enkelt gennemgående person (eller betydningsfuld genstand) har sin faste tegner på en film. Over disse arbejder en række sequence directors og supervising animators og i toppen en eller flere supervising directors. Desuden er der en række background designers, art directors og character designers på filmen – og her tænker jeg selvfølgelig på de lange film – så der er mange navne at holde rede på, og den kollektive indsats er naturligvis altafgørende. Blandt tegnerne på »Snehvide« finder man (og det er altså allerede i 1937) den mand, der har været instruktør på de seneste Disney-cartoons (fra og med »Da kongen var knægt«, 1963), nemlig Wolfgang Reithermann (der har tegnet spejlet i »Snehvide«). Man finder Milton Kahl (der senere bl. a. tegnede tigeren i »Junglebogen«) og Ward Kimball (der senere lavede den for Disney-studierne så revolutionerende »Med piber og trommer«, 1953) og Grim Natwick (tidligere Betty Boop-tegner), der fik den lidet tiltrækkende opgave at skulle animere Snehvide selv.

Det må henstå til senere diskussion, om Natwick skilte sig tilfredsstillende fra sin opgave, men hvor godt han end måtte have gjort det, forbliver de to mennesker i »Snehvide«, nemlig Snehvide og prinsen, filmens langt svageste figurer, hvorimod både dronningen og dværgene, der klarer sig uden en fotografisk realisme i udseendet, er vellykkede som figurer. Dermed er et af de forhold i Disneys film, som skulle komme til at hærge dem mest, blevet introduceret: De »realistiske« helte og heltinder. Der skulle komme mange af dem i de følgende år, mest i de lange film. Efterhånden som sujet'erne for filmene blev mere og mere romantisk behandlet, blev det også vanskeligere at karikere personerne, og det hele kulminerer i »Tornerose« fra 1958, Disneys svageste lange tegnefilm. Sidenhen har man renset ud for realistiske mennesketegninger, en tilsyneladende meget bevidst proces, for mens Reithermanns første opgave som ene-instruktør, »Da kongen var knægt«, 1963, hovedsagelig har mennesker i hovedrollerne, foregår hans seneste film, »Robin Hood« udelukkende i en dyreverden.

Den utrolige frodighed, både kvantitativt og kvalitativt, i tredivernes korte tegnefilm giver plads for en masse mere eller mindre bevidste eksperimenter, som Disney gerne var forudseende nok til at kunne tage stilling til med det samme. Den rene naturlyrikfilm blev prøvet med »Den gamle mølle«, 1937, og erfaringerne herfra blev brugt til flere af de senere lange tegnefilm. »Drømmeskibet«, 1938, bygger ligesom »Lille Hiawatha« fra 1937 på et digt, men benytter samtidig en »blødere« streg og giver plads for en del nutterier i form af stjernetindrende barneøjne og delikate babynumser, et træk, Disneys modstandere snart skulle bruge til at slå ham i hovedet med, men som aldrig blev helt så dominerende, som modstanderne gerne ville give det indtryk af.

Samtidig fortsætter den helt uhæmmede billed-fantasi i en række af studiernes virkelige mesterværker (bl. a. »Insekternes natklub«, 1937), og selv om Disney-studierne nu ofrede størstedelen af deres energi på de lange tegnefilm, er det først fra 1941, at man mærker en vis afmatning i de korte film. Til gengæld slutter de korte cartoons' gyldne tid så også meget brat. En utrolig masse penge og kræfter blev sat ind på at gennemføre Disneys hjerteprojekt, »Fantasia«, der skulle være den lykkelige forening af klassisk musik og tegnefilm. Som helhed er filmen imidlertid utrolig ujævn, og selv i sine bedste øjeblikke (Mickey Mouse-afsnittet »Troldmandens lærling« – Mickey blev her animeret af Les Clark – og til en vis grad også Arthur Babbitts champignon-dans i »Nøddeknækker-suiten«) er filmen langt svagere end de to omkringliggende langfilm, »Pinocchio«, 1940, og »Dumbo«, 1941. Samtidig ramtes Disney-studierne af den langvarige strejke i 1941, der endte med, at 14 af selskabets tegnere gik deres vej eller blev fyret. Blandt dem var den endnu helt ubeskrevne Stephen Bosustow, der i 1945 grundlagde tegnefilmstudiet UPA, der i løbet af ingen tid skulle blive Disneys værste konkurrent.

Der kom imidlertid også nogle nye navne til Disney i disse år, og flere af dem skulle komme til at præge kortfilmproduktionen stærkt. Jack Hannah, der sammen med Jack King og Jack Kinney overtog den nu helt dominerende Anders And-serie, blev toneangivende for stemning og design i de korte film. Han udviklede de koleriske sider af andens væsen og indførte en eksplosiv, ofte surrealistisk og altid destruktiv dynamik i filmene, tydeligvis under stærk påvirkning af Tex Avery og Chuck Jones, hvis frydefulde nonsens-film kom meget på mode fra midten af fyrrerne (»The Kingsize Canary«, »Half-Pint Pygmy«), og som senere skulle komme til at arbejde med »Droopy«- og »Tom og Jerry«-serierne.

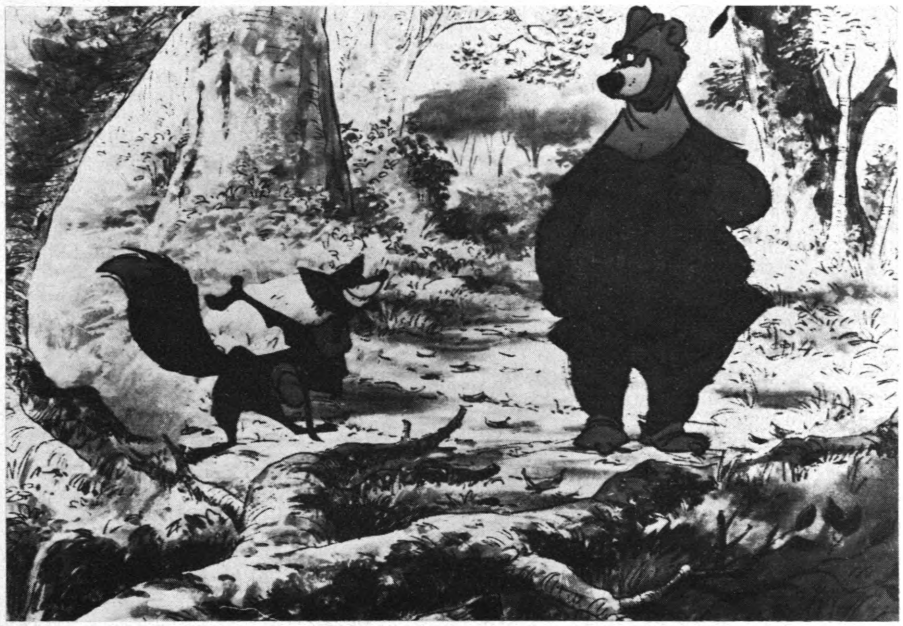
Hannah forenklede også farvefladerne i billedet, sikkert ligeså meget af økonomiske som af æstetiske grunde. Mens resterne af den gamle Disney-stab troligt arbejdede videre med langfilm-projekter, samlede Hannah en næsten fast stab af medarbejdere omkring sig, effects animatoren Dan McManus og den snart faste Anders And-animator Bill Justice, og selv om deres film er et tydeligt tilbageskridt i forhold til tredivernes visuelle frodighed, lykkedes det dem dog at skabe en række gode film i årene fra krigens slutning til 1956, da produktionen af korte cartoons efterhånden havde vist sig så urentabel, at den helt indstilledes. Denne gruppe skabte bl. a. Chip og Chap og i fællesskab med Jack Kinney de vanvittige nationalpark-bjørne, der blev den morsomste tilføjelse til Disneys persongalleri i disse år. Enkelte tidligere gennemprøvede effekter blev perfektioneret i disse år, først og fremmest arbejdet med perspektivforskydningerne i

billeddybden, og flere af gruppens seneste film (f. eks. serien med Anders And og bjørnene) arbejder med de skæve linier i billederne, som Bob Cannon og Gene Deitch havde benyttet i deres UPA-film. At man imidlertid også kunne ramme et helt gammeldags tonefald, viste man i en film som »Frank Duck Brings 'Em Back Alive«, 1946, der både i stemning, musikalitet og kolorering har minder om tredivernes film, og i de elskværdige konflikter mellem Anders And og den dumme bjergløve, der optrådte i nogle få film omkring 1950. Et andet navn af betydning i efterkrigstiden var Charles Nichols, der hovedsageligt adskiller sig fra Hannah og King ved sine langt blidere historier og sine varmere koloreringer, der netop i modsætning til Hannahs og Kings hårde konturer i stregen, viser tilbage til farverigdommen i f. eks. »Pinocchio«. Nichols arbejdede hovedsageligt med Mickey Mouse og Pluto, der begge for alvor var på retur i disse år, men han skabte en række nye figurer til at supplere serien med, bl. a. den kvajede prærieulv og hans dumme søn, der minder en del om bjergløverne i Anders And-filmene, og som er lige så vellykkede.

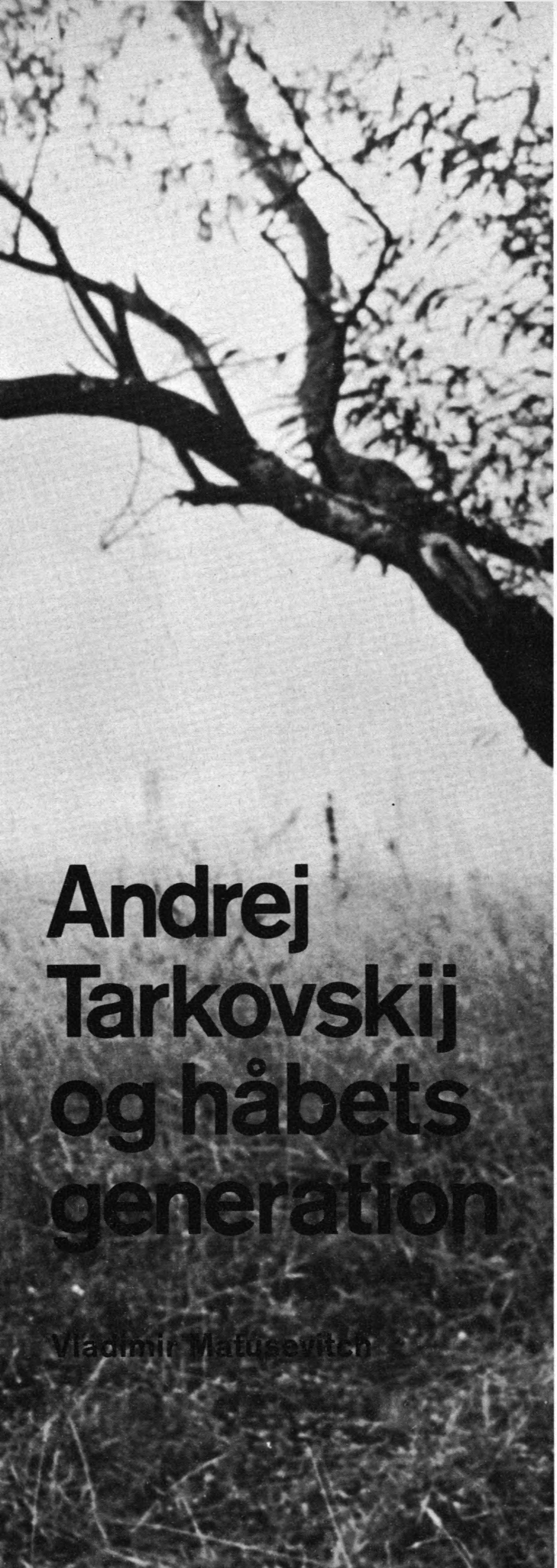
Fedtmule-skikkelsen blev isoleret fra sine to kløgtigere venner, Anders og Mickey, og blev hovedperson i en række efterhånden ret mekaniske farcer, der monomant dyrkede idiot-siden af Fedtmules væsen uden at lade ham beholde ret meget af den naive charme, han havde i tredivernes film. Disse film, hvis ophobning af nervepirrende situationer godt kan minde lidt om »Mr. Magoo«-filmene, et UPA-produkt, der startedes af den tidligere Disney-background designer John Hubley (sidenhen en stærkt original tegnefilmkunstner på sin egen boldgade) og videreførtes af Pete Burness, var i hovedsagen skabt af Jack Kinney, hvis sans for visuel humor godt kunne tangere det morbide (»Hello Aloha«).

Hvor beskedent markedet i begyndelsen af halvtredserne end var for korte tegnefilm, forsøgte Disney-studierne dog ved et par lejligheder at forny sig helt fra bunden af, i stedet for blot at fylde ny vin på de gamle flasker. Det vigtigste eksperiment i den henseende var »Med piber og trommer«, som Ward Kimball lavede i 1953 i en streg, hvis kantede konturer mest minder om Pete Burness'. Filmen blev en stor succes og skaffede Disney den første Oscar for korte tegnefilm i over ti år, men ingen havde mod til at tage initiativet op, og et par år efter indstilledes produktionen af korte tegnefilm helt.

Indenfor den lange tegnefilm havde man også vanskeligheder. Det vellykkede eksperiment med »Med piber og trommer«, der var lavet i CinemaScope, gjorde, at man også lavede de næste par lange film i dette format. »Lady og Vagabonden« tyngedes mest af et overdrevent forsøg på realisme, og »Tornerose« var gumpetung over al måde, selv om der var kælet utrolig meget for teknikken i filmen. Clyde Geronimi, der havde været supervising director lige siden den relativt vellykkede »Askepot« i 1950, blev på den næste film (det var »Hund og hund imellem«), suppleret med Reithermann og fra og med »Da kongen var knægt« overtog Reithermann helt ledelsen. Reithermann har efter Disneys død i 1966 tilsyneladende overtaget dennes rolle som den afgørende smagsdommer i Disney-studierne. Hans film er tegnemæssigt et skridt tilbage til »Askepot«-stilen, og han synes at være aldeles upåvirket af de mange nye strømninger indenfor tegnefilmen i løbet af de sidste 15–20 år. Den visuelle idérigdom i filmene er i de bedste øjeblikke helt på højde med f. eks. »Pinocchio« og »Dumbo« (f. eks. trylleduellen i »Da kongen var knægt« og abeballet i »Junglebogen«) og filmenes character-design er som oftest fremragende (slangen Kaa og de tre udflippede gribbe i »Junglebogen«, uglen Archimedes og troldkællingen Madam Mim i »Da kongen var knægt«), men historierne savner altid det overskud af ideer, der gør dem til en konstant fryd. Selv om hele det tekniske apparat og selve animationen er bedre end nogensinde tidligere, bliver mange af personerne dødvægt i filmene, fordi man har svært ved at give dem en rimelig plads i historien. Dette problem er Reithermann selvfølgelig selv klar over, og det er sikkert grunden til, at han i sin seneste film, »Robin Hood«, har valgt at lade alle rollerne være dyr (selv om Robin selv, en ræv, både i udseende og bevægelser har umiskendelig lighed med Peter Pan). I alle tilfælde virker det – fra det jeg indtil nu har set af filmen – som om Reithermann helt har opgivet ethvert forsøg på »realisme«, og det kan bestemt kun blive en fordel for filmen. Det opklares, når »Robin Hood« får dansk premiere i julen 1974!



Still/ Robin Hood og Lille John i Disney-firmaets tegnede version af eventyret om de glade røvere fra Sherwood skoven.



Andrej Tarkovskij og håbets generation

Vladimir Mafusevitch

Det var håbets generation. En generation, som i barndommen og ungdommen kun indirekte oplevede den altgennemtrængende frygt, der var målet og resultatet af stalintidens fysiske og åndelige terror. Det var en generation, der blev voksen på grænsen mellem 50-erne og 60-erne, en tid, der var præget af håbet om den uigenkaldelige demokratisering af det sovjetiske samfund. Det var en generation, der ikke var bundet af konformitet, og som lod hånt om autoriteterne og den beregnende forsigtighed. Andrej Tarkovskij tilhørte denne generation og fra skolebænken trådte han ind i Mosfilms studier sammen med Larisa Sjepitko, Andrej Michalkov-Kontjalovskij, Aleksander Mitta, Aleksej Saltykov, Elem Klimov og Mikhail Bogin, sammen med alle sine talrige venner og meningsfæller fra Kirgisien, Ukraine, Gruzien og Litauen. Deres debutarbejder var et forvarsel om en grad af civil courage, politisk ærlighed og kunstnerisk styrke, som hidtil havde været helt ukendt og utænkelig i den sovjetiske filmkunst. I anden halvdel af 60-erne lykkedes det den nye ledelse af ideologien og kulturen i samfundet at køre denne generation i stramme tøjler ved hjælp af enkle, men sikre og endog humane midler, hvis man drager en parallel til fortidens metoder. Man nedlagde forbud mod drejebøger, mod færdige film og forhåndsansøgninger. Generationen overgav sig og faldt fra hinanden: En del fik hurtigt rutine i at producere film, som svarede fuldstændigt til den officielle smag og til partiets direktiver; andre klarede sig ved at filmatisere klassikere eller ved at lave intetsigende spændingsfilm; andre var dømt til lediggang. På denne baggrund forekommer Andrej Tarkovskijs urokkelige kompromisløshed og håndnakkede holden fast ved de moralske og professionelle principper, som han en gang for alle har gjort til sine, at være enestående. Han lod sig ikke tvinge til at fornægte sin »Ivans barndom«.

Det modne og konsekvente i Tarkovskijs idemæssige og æstetiske principper fremgik allerede tydeligt af hans første arbejde og det er måske særlig bemærkelsesværdigt, fordi debuten fandt sted nærmest tilfældigt og under ugunstige omstændigheder. I Mosfilm-studierne var en temmelig talentløs instruktør i gang med filmatiseringen af en middelmådig fortælling, »Ivan«, skrevet af forfatteren V. Bogomolov. Det viste sig imidlertid hurtigt, at det allerede færdige filmmateriale var så ringe og hjælpeløst, at studiets ledelse øjeblikkelig beordrede standsning af optagelserne og fritog instruktøren for arbejdet. I et fortvivlet forsøg på at redde de materielle værdier, der var investeret i filmprojektet, henvendte studiets ledelse sig til Andrej Tarkovskij (som dengang netop havde afsluttet sin instruktøruddannelse ved Statens Institut for Filmkunst) og foreslog ham at realisere drejebogen. Tre måneder senere blev filmen »Ivans barndom« til. Den så dagens lys efter film som »Et menneskes skæbne«, »Historien om en soldat« og talrige andre sovjetiske film om krigen fra slutningen af 50-erne og begyndelsen af 60-erne, men i Tarkovskijs tilfælde var der ikke tale om nogen fortsættelse, men om en direkte og skånselsløs afstandtagen fra den idemæssige og moralske konception, der prægede disse film.

Den anden verdenskrig eller Den Store Fædrelandskrig, som den kaldes i Sovjetunionen, er et emne som af mange årsager – objektive såvel som subjektive – har indtaget en dominerende plads i den sovjetiske kunst og litteratur og i filmkunsten i særdeleshed. Behandlingen af temaet har til stadighed gennemgået ændringer i nøje overensstemmelse med det skiftende politiske klima i landet. I det første tiår efter krigen kom det til udtryk

Still/ »Den yderste dom«.

i form af imposante mammutfilm, hvor man dogmatisk aflirede den historisk løgnagtige og politisk reaktionære behandling af historien, som jeg vil kalde for »pyramidisk«: På pyramidens top står den geniale, ufejlbarlige og almægtige generalissimus Stalin, der blot med en enkelt skødesløs gestus kaster hærene ud i kampen; under ham finder man marskaller og generaler, som med iver realiserer førerens ordrer; og endelig, helt nede ved pyramidens fod, finder man de utallige, anonyme soldater, den navnløse masse, historiens gødning. Efter 1967 blev den pyramidiske militær-historiske opfattelse på ny påduttet den sovjetiske filmkunst i overensstemmelse med den halvofficielle rehabilitering af hærføreren Stalin. Denne historieopfattelse triumferer på ny – om end i en mindre paranoid og grotesk form – i det gigantiske filmarbejde »Befrielsen«.

Men i perioden 1957–1966, d. v. s. i tiden, der fulgte efter den såkaldte »afsløring af persondyrkelsen af Stalin«, og som kendetegnedes af en omvurdering af mange værdier: En demokratisering af samfundslivet og en stærk opblomstring i den sovjetiske litteratur og kunst, der blev befriet for de mest odiøse politisk-historiske klicheer, da antog krigstemaet i den sovjetiske filmkunst et kvalitativt andet perspektiv. I den mest koncentrerede og almengyldige form kan denne forandring karakteriseres på følgende måde: Filmskaberne betragter krigsbegivenhederne ikke som set fra vinduerne i Kremlpaladset, men fra soldaternes skyttegrave; den almindelige arbejder, bonde, student eller ingeniør, der af bitter nødvendighed er blevet soldat, fremstilles som krigens sande sejrherre og følgelig som skabere af historien. Men til trods herfor forbliver en af de forlorne klicheer urørt selv i de bedste og mest oprigtige krigsfilm. Krigen blev vist med grusom oprigtighed, men ikke desto mindre blev den, med den østtyske forfatter Günter De Bruyns rammende udtryk, skildret som »et springbræt for helten«, som »asken, der ligesom kun er skabt for at lade Fugl Føniks opstå«. Krigen bliver i disse film til en kilde for den moralske fuldkommengørelse af den enkelte, og de personer, der er kommet frelst igennem den militære maskine, fremstår som lutrede mennesker i en aura af udadlelig og mønstergyldig sjælelig uskyld. Særlig falsk og skurrende forekommer denne opfattelse i bøger og film om børn, der har deltaget i krigen. Det gælder film som »Regimentets søn«, »Mikolka – lokomotivet« og fortællingen »Ivan«. Det forventedes, at »Ivans barndom« ville følge samme linje.

Andrej Tarkovskij sprængte imidlertid med sin »Ivans barndom« denne opfattelse indefra og skabte i stedet en film om, hvordan krigen uundgåeligt ødelægger menneskets personlighed. I det litterære forlæg, hvor en ung løjtnant angives at være beretningens egentlige fortæller, er krigen og den tolvårige dreng, der er blevet optaget i delingen som spejder, set med løjtnantens øjne. I Tarkovskijs poetiske film er både løjtnanten og selve krigsbegivenhederne set med drengens øjne, eller rettere sagt med instruktørens øjne, idet Ivan omtrent er det samme for Tarkovskij som den lyriske helt for en digter. Derfor er filmens stil, der er præget af grusom ekspressionisme og talrige metaforer, ikke et resultat af den unge instruktørs hang til formelle eksperimenter, men et præcist dramatisk og billedligt udtryk for filmheltens psykologiske tilstand. Det er en tilstand af permanent, kvælende, altfortærende had, en tilstand som er særlig tragisk og naturstridig, når der som her er tale om et barn. Kilden til dette had viser instruktøren lakonisk og udtryksfuldt i en episode, hvor der ved en elementær sujetudvikling (Ivan kikker i et »erobret« tysk billedalbum) indføres en metafor, som udtrykker den totale vold: Albrecht Dürers berømte radering – Apokalypsens rasende ryttere. Under hestenes hove ser man de rædselsslagne menneskemængder. Ivan reagerer på raderingen, som om det er en umiddelbar gengivelse af den hverdagens sandhed, han selv har oplevet og kender så godt. I en anden episode ser man Ivan holde fri mellem to krigsopgaver. Drengen leger, men imod hans egen vilje bliver legen til en forlængelse af det virkelige liv, hvor hvert eneste minut er forpestet af had. Drengen leger krig og er på jagt efter en imaginær tysker – skarpe skygger understreger den spinkle skikkelses ranglede silhouet, hans ansigt er fortrukket af had, og da han er ude af stand til at få afløb for sin indre anspændelse, bryder han sammen i hysterisk gråd. Krigen er ikke noget, der bare omgiver Ivan. Krigen er også inde i Ivan, han er selv krig og vold, og befrielsen kommer kun i drømmene.

Disse drømme er tildels Ivans erindringer. Men kun tildels. Det er symbolske billeder på det tabte paradis, hvor der ikke findes had, men kun det enkle, naturlige livs sorgløse harmoni, glæde, frihed, varme. Der er moderens kærlige hænder, der rækker en spand frem med rent, frisk vand fra brønden; det er æbler, som er våde af regn, og æbler, som ligger spredt i sandet ved flodbredden; og det er heste, som med deres bløde muler tålmodigt forsøger at samle æblerne op ... Denne panteistiske symbolik, som man – hvis man har en uimodståelig trang til at påvise påvirkninger og paralleller – kan sidestille med tilsvarende metaforer i Aleksander Dovzjenkos film, bliver med hårdnakket konsekvens gentaget i Andrej Tarkovskijs følgende to film: Æblerne i den varme sommerregn og hesten, der løber gennem haven, i begyndelsen af »Solaris«, og hestene, der græsser ved flodbredden i den allersidste sekvens i »Andrej Rubljov« (Den yderste dom).

I begyndelsen af 1963, da Khrusjtovs mindeværdige »kamp mod abstraktionismen« var på sit højeste, rettede Centralkomiteens sekretær for agitation og propaganda, L. Iljitjev, i flere officielle foredrag en tilintetgørende kritik mod »Ivans barndom« (filmen blev anklaget for »pessimisme og formalisme«). Kritikken fik imidlertid ingen følger. Tværtimod fik den unge instruktør mulighed for at begynde arbejdet på det gigantiske og selv efter sovjetiske forhold kostbare projekt – filmatiseringen af »Andrej Rubljov«. Forklaringen på denne disposition var uden tvivl den sensationelle succes, som »Ivans barndom« opnåede ved filmfestivalen i Venedig i 1962, da en sovjetisk film for første (og sidste) gang blev tildelt førsteprisen. Fra de sovjetiske myndigheders synspunkt er internationale filmpriser af lige så stor betydning for statens prestige som olympiske medaljer. I de højeste sovjetiske instanser havde man åbenbart besluttet at tilgive Tarkovskij hans forsyndelser og give ham muligheden for at erobre endnu en Grand Prix. I 1964 blev drejebogen til »Andrej Rubljov«, som var skrevet af Tarkovskij i samarbejde med Andrej Mikhalkov-Kontjalovskij, offentliggjort i tidsskriftet »Filmkunst«. I 1966 var filmoptagelserne tilendebragt, og filmen blev vist ved en lukket forevisning for medlemmer af det sovjetiske forbund for filmkunstnere. I den følgende tid bragte sovjetiske og udenlandske blade reportager fra filmoptagelserne, interviews med instruktøren og artikler af Tarkovskij selv om filmen. Samtidig havde den nye sovjetiske ledelse, som havde overtaget magten efter Khrusjtov, konsolideret sin stilling, og som en følge heraf udkrystalliseredes en ny ideologisk og kulturel politik, der tydeligst kom til udtryk ved, at der

i 1967 blev nedlagt forbud mod 18 færdigproducerede film. Blandt disse film var også »Andrej Rubljov«. På grund af den omfattende forhåndsomtale, som »Andrej Rubljov« allerede havde fået, var det umuligt at hævde, at denne film ikke eksisterede (det var derimod muligt at erklære dette om de 17 andre film), og når nysgerrige udlændinge i de følgende to år forhørte sig om filmen, fik de at vide, at instruktøren stadig var i færd med at klippe filmen. I 1969 blev en forkortet udgave af filmen uventet forevist uden for konkurrencen ved filmfestivalen i Cannes. Men allerede et par måneder senere forsøgte de sovjetiske myndigheder på højeste regeringsplan at gennemtvinge et forbud mod forevisningen af filmen i franske biografer. Endelig kom »Andrej Rubljov« i begyndelsen af 1972 op i sovjetiske biografer, men de sovjetiske aviser og tidsskrifter, der tydeligt nok handler efter ordre fra oven, lod stadig som om filmen ikke eksisterede – der blev ikke bragt en eneste anmeldelse, ikke en eneste oplysning om filmen, selv ikke i fagblade.

I et forsøg på at forklare det sovjetiske ideologiske establishments fjendtlige reaktion på »Andrej Rubljov« har vestlige kritikere med rette bemærket, at ikonmaleren Rubljovs skæbne, der i den grad var bestemt af den samfundshistoriske situation, er en parafrase over Andrej Tarkovskijs og andre seriøse sovjetiske kunstneres situation i USSR i dag. Men dette er kun en del af forklaringen. Sagen er nemlig den, at filmen er en dristig udfordring til flere af de knæsatte, grundlæggende og næsten hellige dogmer i den sovjetiske normative æstetik og den officielle historieskrivning, hvorved den skånselsløst blotlægger statens urokkelige myter og fordomme.

Man kan begynde med filmens udfordring til den herskende tilstand, hvor religionen, den religiøse tanke og den religiøse etik kun fremføres i den sovjetiske litteraturs og kunsts frembringelser som et emne, der er genstand for en hadefuld hetz, og som gøres til genstand for spot og latterliggørelse, hvorved man kun opnår at kompromittere den ateistiske propaganda. I Andrej Tarkovskijs film er det kristne verdenssyn, den kristne etik og filosofi en organisk del af den idemæssige og æstetiske struktur. Ikke på grund af instruktørens egen religiøsitet, men ganske enkelt fordi denne behandling af emnet er i nøje overensstemmelse med den objektive historiske virkelighed i Rusland i det 15. århundrede, da de rettroende græskortodokses verdenssyn var identisk med den verdslige opfattelse, der gjaldt for samfundet som helhed.

»Andrej Rubljov« er også en udfordring til den biografiske film – en genre, der i sin stivnede idemæssige og dramaturgiske stereotypi har vundet indpas i sovjetisk filmkunst med utallige film, der ligner hinanden som to dråber vand med deres beretninger om »store« menneskers liv og belærende historier om berømte videnskabsmænd, forfattere og komponister, hvoraf hver enkelt repræsenterer et i alle henseender uangribeligt eksempel på alle de dyder, der er til i denne verden.

Endelig er »Andrej Rubljov« også en udfordring til den bestående tradition i den sovjetiske historiske film, en tradition, som i Vesten er bedst kendt fra Eisensteins film. Man kunne måske på forhånd forestille sig, at mange vestlige kritikere i deres bestræbelser for at demonstrere deres dybtgående viden ville begynde at sammenligne Tarkovskij med Eisenstein. Det er straks vanskeligere at forestille sig, at disse sammenligninger ville afsløre en så grotesk mangel på forståelse såvel af Tarkovskij som af Eisenstein. Eksempelvis skriver Lasse Bergstrøm fra den svenske avis »Expressen« i sin anmeldelse af »Andrej Rubljov«, at »man i denne film tydeligt kan se Tarkovskijs drøm om at udvikle og fortsætte traditionen fra Eisensteins »Ivan den Grusomme«.

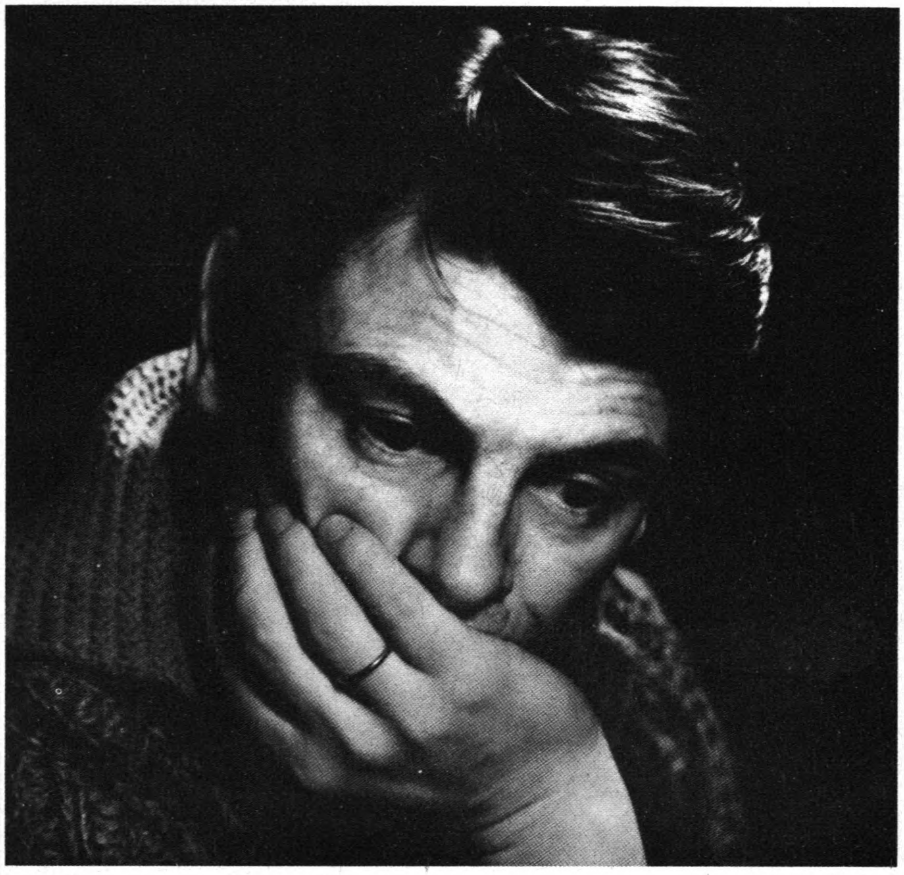
Følgende udtalelse af Tarkovskij selv vidner om, hvor fjernt han var fra »drømmen« om at følge Eisensteins æstetiske lære: »... i sin karaktertegning, i opbygningen af plastiske billeder, i hele sin atmosfære kommer »Ivan den Grusomme« så tæt på teatret (det musikalske teater), at den efter min opfattelse ophører med at være et filmkunstværk«. Men i endnu mindre grad »drømte« Tarkovskij om at følge den idemæssige og historiske opfattelse, som karakteriserede den afdøde mester, der var underlagt Stalintidens kyniske politiske konjunkturer.

For at forstå den uforsonlige antagonisme mellem »Andrej Rubljov» og »Ivan den Grusomme«, må man nødvendigvis huske på, at Pokrovskijs historiske skole, der var blevet grundlagt under Lenins aktive deltagelse, skånselsløst blev tilintetgjort i midten af 30'erne og erstattet af Stalins historiske skole, der lever i bedste velgående den dag i dag og er gennemsyret af en chauvinistisk svulstighed, der er direkte overført fra de historisk berømte fyrster, zarer og hærførere, som trofast tjente det hellige Moder Rusland, udvidede landets besiddelser og hensatte nabostaterne i bævende frygt.

Efter ordre fra Stalin bliver fyrst Alexander Nevskij, fyrst Dmitrij Pozjarskij, zar Peter den Store, generalissimus Alexander Suvorov, feltmarskal Kutuzov, admiral Nachimov og mange andre udråbt til nationale helte af historikere, og tjenstvillige forfattere og filmkunstnere har hyldet disse skikkelser i romaner og filmværker. De vigtigste bidrag til skabelsen af den reaktionære, nationalpatriotiske filmkunst, der groft har forvrænget de historiske kendsgerninger i overensstemmelse med de politiske mål og Stalins personlige smag, blev ydet netop af Pudovkin og Eisenstein, grundlæggerne af den revolutionære filmkunst, som i tyverne besang det revolutionære folk, masserne, som skabere af historien.

Bunden af dette politiske og kunstneriske forfald blev nået med »Ivan den Grusomme« så meget desto mere som selv det yderst tvivlsomme argument om nødvendigheden af at vække den storrussiske patriotisme ved udsigten til den overhængende militære trusel ikke kan finde anvendelse i dette tilfælde. Det historiske tema i sovjetisk film blev i Stalintiden så stærkt kompromitteret, at der i løbet af de femten år, der gik forud for arbejdet med »Andrej Rubljov«, ikke fremkom en eneste historisk film (naturligvis bortset fra film om Oktoberrevolutionen og borgerkrigen). Hvad der skulle til var det personlige mod, som Andrej Tarkovskij var i besiddelse af – ikke så meget for at polemisere mod de hæderkronede forgængere, som for at vove at tage den ulige kamp op med den statsmonopoliserede historieskrivning.

I »Andrej Rubljov« er der ingen »store personligheder« og intet navnløst folk, men der er et folk, som danner et udtryk for en socialt-historisk og kulturel enhed af individer. I filmens billeddramatiske struktur er det netop folket og ikke ikonmaleren Andrej Rubljov, der træder frem som protagonist. I demonstrativ modsætning til den almindelige praksis i sovjetiske historiske film, der udelukkende har interesseret sig for den russiske histories triumfer og glorværdige begivenheder, vender Tarkovskij sig mod det 15. århundrede – en tid, der var præget af bitter national fornedrelse, fyrsternes indbyrdes stridigheder, der udpinte landet, og den desperate magtesløshed over for tatarernes plyndringstogter og hærgende overfald. De ansvarlige for folkets ulykker er ikke så meget de fremmede



Stills/ Øverst t.v. en scene fra Tarkovskijs debutfilm »Ivans barndom«, derunder en scene fra »Solaris«. Til højre Andrej Tarkovskij.

erobrere, men i første række de russiske fyrster. Den ildevarslende tragik i en af filmens centrale episoder – besættelsen og ødelæggelsen af byen Vladimir – sættes i relief af, at denne forbrydelse bliver begået på initiativ af den russiske fyrste, der ligger i splid med sin broder. De dræbte oldinge og børn, de voldtagne kvinder, de nedbrændte huse, tatarernes heste i det russiske folks hellige Uspenskij-katedral – alt dette er prisen for det forræderi, som fyrsten begår for at skade sin broder og rival.

»Andrej Rubljov» er en film om ydmygelsen som den russiske virkeligheds permanente tilstand, som den ulyksalige norm for de sociale og de individuelle relationer i landet, hvor volden bliver til et normalt, dagligdags fænomen. »Andrej Rubljov« er en film om »den almindelige vold« i alle dens former: militærets og politiets vold, den fysiske vold, den politiske vold, den religiøse vold og hverdagens vold. Her kan man ikke undgå at bemærke den uundgåelige forskel mellem udenlandske og sovjetiske tilskuere i deres opfattelse af filmen på grund af deres forskellige personlige erfaringer. For de sovjetiske tilskuere får mange af filmens dramatiske situationer og mange af dens tanker et konkret aktuelt perspektiv ved den uundgåelige sammenstilling med nutidens sovjetiske virkelighed.

Da Andrej harmdirrende fremsiger sin monolog om fyrsterne, der forråder folkets interesser, og manden ved siden af ham forskrækket ser sig om til siderne og hvisker til ham: »Forstår du ikke, hvad det er du siger? Du vil blive forvist for den slags ord«; og når vagterne dukker op efter en anonym anmeldelse og fører gøgleren bort i overværelse af folk, der lader, som om de intet bemærker; eller når en af fyrstens højtstående, sleske håndlangere med uangribelig selvsikkerhed udtaler sig dømmende om kunsten, da han får de genopførte huse overdraget – da opfatter den sovjetiske tilskuer i alle disse tilfælde sammenhængen mellem den historiske film og den aktuelle virkelighed som en direkte og bogstavelig forbindelse, eftersom disse situationer såvel i deres ydre udvikling som i deres inderste væsen er velkendte og tilhører den enkeltes fond af egne erfaringer ikke som en eksotisk historisk fortid, men som den nuværende dagligdags virkelighed. Dette forstærkes yderligere af filmens sproglige element, der er fri for den oldrussiske stilisering, som kendetegnede Eisensteins historiske film. Sproget i filmen svarer helt til det moderne russiske talesprog.

»Hvad det historiske aspekt angår, ønsker jeg at lave filmen som om vi fortalte om en af vores samtidige,« skrev Tarkovskij i en af sine artikler forud for filmoptagelserne. I en anden artikel, der blev skrevet efter afslutningen på filmarbejdet, tilføjede han: »Derfor bestod et af målene for vores arbejde i at genopbygge den reale verden fra det 15. årh. for den nutidige tilskuer, dvs. at fremstille denne verden på en sådan måde, at tilskueren ikke fornemmer nogen eksotisk museumsstemning hverken i klædedragterne, i sproget, i hverdagslivet eller i arkitekturen. For at opnå den sandhed, der ligger i den direkte iagttagelse, den sandhed, som man måske kan kalde for »den fysiologiske sandhed«, blev vi nødt til at give afkald på den arkæologiske og etnografiske sandhed. Det relative i denne fremstillingsmåde opstod helt uundgåeligt, men denne relativitet befinder sig imidlertid i direkte modsætning til »den levendegjorte billedkunsts« relativitet.«

Den motiviske struktur i »Andrej Rubljov« er skønhedens og grusomhedens konstante kontrapunkt, der helt igennem er motiveret af den grelle modsætning mellem volden og folkets uforgængelige skabende kraft. Det er en film om skaberkraft i ordets allervideste betydning. Den begynder med en episode, hvor en analfabetisk bonde virkeliggør det for ham ukendte sagn om Ikaros, da han på flugt for den rasende folkeskare svæver op mod him-

len på en kugle af okseskind, der er fyldt med varm luft, for lidt efter at falde ned for fødderne af hoben. Filmen fortæller videre om den forfulgte og foragtede gøgler, der forbliver tro mod sin fordringsløse kunst; om stenhuggerne, der rejste fyrstens huse og som derefter fik øjnene stukket ud efter ordre fra fyrsten, så de ikke i fremtiden kunne bygge noget lignende på bestilling fra hans rival (her har instruktøren tydeligt nok benyttet sig af legenden om de kirkebyggere, som opførte Vasilij Blazennyj-katedralen på Den Røde Plads i Moskva); om den unge dreng, som det lykkes at støbe en kæmpemæssig klokke, der har en »ren klang«; om hedenske bønder, der i frygtløs udfordring til den almægtige kirke og fyrstemagt og på trods af sult, mørke, frygt og håbløshed lovpriser livet under deres improviserede natlige højtidelighed. En af disse utallige bærere af folkets grænseløse skaberkraft er munken og ikonmaleren Andrej Rubljov – med sin desperation og nagende tvivl, med sin trælsomme søgen efter livets mening, med sin grumme livserfaring og fanatiske selvfornægtelse og med sin geniale »Treenighedsfreske«, der med Tarkovskijs ord blev skabt af »folkets længsel efter broderskab«. Den sorthvide film slutter med farvebilleder af Rubljovs berømte freske.

Kan man betegne Andrej Tarkovskijs anden film som et kunstværk, der hører ind under den poetiske filmkunst? Det kan man vist kun i den forstand, som Eisenstein lagde i dette begreb, idet han betragtede forskellen mellem den »prosaiske« og den »poetiske« film som forskellen mellem »skildringen af indholdet« og »essensen af indholdet«. Den anspændte ekspressivitet og det metaformættede formsprog fra »Ivans barndom« er her blevet afløst af en rytmens majestætiske og strenge ro og billedstrukturens gennemsigtige klarhed.

Her er det på sin plads at anføre et andet citat fra Tarkovskijs artikel, der blev skrevet i 1967: »Et hvilket som helst stærkt emotionelt engagement i emnet må forvandles til en olympisk ro i formen.« I disse ord finder man den formel, der ligger til grund for filmens poetiske natur: de voldsomme lidenskabers utæmmelige kraft, det skildrede emnes bloddryppende grusomhed og indholdets tragiske kraft kontrolleres af »formens olympiske ro«.

Andrej Tarkovskij forblev tro mod denne formel, da han efter fire års arbejdsløshed omsider kunne tage fat på filmatiseringen af den polske forfatter Stanislav Lems science-fiction roman »Solaris«. Det mærkelige spring, som der ved første blik synes at være mellem »Andrej Rubljov« og den uskyldige genre med dens planeter og raketter og tidens og omstændighedernes relativitet, afledte censorernes agtpågivenhed ved læsningen af romanen, der er mættet med beskrivelser af teknik og som handler om folk med fremmede navne. Her kunne Tarkovskij da umuligt begå noget »skadeligt«, »farligt« eller »forbudt«. Censorerne opdagede først deres fejltagelse, da det var for sent, fordi filmen på det tidspunkt allerede havde været vist som den officielle præsentation af den sovjetiske filmkunst under filmfestivalen i Cannes i 1972, hvor den fik tildelt en af de fornemste priser. Med ærgrelse måtte de sovjetiske myndigheder lade filmen vise i dens hjemland, men den fik ikke lov til at komme med i den årlige sovjetiske filmfestival (hvad der i og for sig var fornuftigt, eftersom kontrasten mellem »Solaris« og de ynkelige film, der officielt var blevet udråbt som den moderne sovjetiske filmkunsts nyeste triumfer, ville have været øjeblikkeligt dræbende). Der blev ikke nævnt et ord om »Solaris« i hverken »Pravda« eller »Izvestija«, og i de aviser og tidsskrifter, som markerede filmens fremkomst på sovjetiske biografrærreder, placerede man i strid med almindelig praksis to anmeldelser af filmen side om side – den ene var yderst negativ, den anden – positiv. Sujettet i »Solaris« er vitterlig i overensstemmelse med science-fiction-genren. Videnskabsmanden Kelvin forlader jorden og begiver sig på vej til en kosmisk station, der ligger i Solaris' bane. Solaris er et ocean, en slags kæmpemæssig hjerne, der er i stand til at tænke. Menneskenes forsøg gennem mange år på at komme i kontakt med Solaris og løse dens gåde er forblevet frugtesløse. Man tager til slut et drastisk middel i brug – man udsætter Solaris for en stærk bestråling. Og nu begynder mærkelige og uhyggelige begivenheder at finde sted på den kosmiske station. Kelvin bliver opsøgt af sin kone, der er død for mange år siden på jorden. Også de andre videnskabsmænd bliver forfulgt af »gæster«, som de selv kalder dem. Hvem er de, disse gæster? Biologen Sartorius antager, at det er mekaniske kopier af folk, som stationens beboere har tænkt på i det øjeblik, hvor bestrålingen blev rettet mod Solaris, der som svar sonderer deres hjerner og blotlægger øer i deres hukommelse. Men Hari, genspejlingen af Kelvins kone, indvender: »Nej, gæsterne, som I kalder os – det er jer selv, det er jeres samvittighed.«

Og på ny tilføjer Tarkovskij den stereotype sovjetiske massebevidsthed, der gennem mange år blev ihærdigt opdyrket i USSR på initiativ fra højeste sted, et dødeligt slag – det er den blinde, næsten religiøse tro på den almægtige videnskab, på den teknisk-videnskabelige kunnens totale triumf, på det mekaniserede paradis, hvortil hele menneskeheden en dag vil komme ad de veje, som er blevet banet af raketter og kosmiske stationer. Filmen har to nøglereplikker, der udtrykker modsatte synspunkter på videnskabens rolle i samfundsudviklingen: Sartorius: »Mennesket er skabt af naturen for at erkende den. Han er dømt til erkendelse – alt andet er kun pjat.« Snaut: »Vi står i samme idiotiske situation som et menneske, der higer efter et mål, han ikke har brug for. Mennesket har brug for et menneske. Erkendelse er kun sand i det øjeblik, hvor den støtter sig til en etisk holdning.« Tarkovskijs film handler ikke om det videnskabelig-tekniske fremskridt, men om »prisen for fremskridtet«, og derfor handler den ikke om kosmos, men om jorden.

Mange sovjetiske kritikere har undret sig over, hvorfor instruktøren havde brug for den uendelig lange og i sin monotoni uendelig kedsommelige episode, hvor man følger en af personernes biltur ad Tokios motorgader, tunneler, broer og kløverformede vejudfletninger. Jeg ser denne episode som en metafor for menneskehedens nederlag, den menneskehed, som er blevet den videnskabelig-tekniske udviklings fange, og som rædselslagen opdager, at den er på vej mod intetheden ad »fremskridtets motorgade«, og at det skabende arbejde, som uden et højere moralsk mål let kan forvandles til ødelæggelse – ødelæggelse af personligheden, de nødvendige sociale relationer og naturmiljøet.

I 1970 skrev Andrej Tarkovskij: »Hvad enten mine film er dårlige eller gode, handler de, når alt kommer til alt, om det samme. Om at udvise den højeste grad af trofasthed mod den moralske pligt, om kampen for denne pligt, om troen på den i form af konflikter hos en personlighed, der er udrustet med overbevisninger, en personlighed med sin egen skæbne, hvor katastrofen betegner den menneskelige sjæls ubøjelighed. Jeg er interesseret i helten, der lige til det sidste går fremad uden hensyn til noget som helst. Thi kun sådan et menneske er i stand til at sejre.« (Oversat af Samuel Rachlin).

Lindsay Anderson-romantisk ironiker

Niels Jensen

Lindsay Anderson blev født i 1923 i Bangalore i det sydlige Indien. Faderen var officer. To år gammel kom Lindsay til England, hvor han i tidens fylde gik i skole på sydkysten. Senere kom han til Cheltenham College (hvor »If ...« er optaget) og endelig på Oxford. Her tilknyttedes han en gruppe filminteresserede men fik i øvrigt sit ophold afbrudt af krigen. Senere grundlagde og redigerede han sammen med Karel Reisz tidsskriftet Sequence (1947–1952) og blev dets mest indflydelsesrige skribent. Han har også leveret bidrag til Sight and Sound, The Times, Observer, New Statesman, Encore og her i landet til Kosmorama. I 1952 udsendte han bogen »Making a Film« om tilblivelsesprocessen bag Thorold Dickinson's film »Secret People«; en teknisk detaljeret, dagbogsformet fagbog. Anderson debuterede selv som instruktør med et sponsorarbejde – en industri-film fra 1948 – og udvidede ni år senere sit felt til teatret, hvor han – først og fremmest på Royal Court Theatre – har opsat såvel klassikere som sin egen generations dramatikere. Han var en af initiativtagerne bag dokumentarfilmbevægelsen Free Cinema, der blomstrede i halvtredsernes sidste halvdel samtidig med vårbrudet i engelsk litteratur og dramatik, der tegnedes af navne som Doris Lessing, John Wain, Alan Sillitoe, Kingsley Amis, Stuart Holroyd, David Storey, John Osborne, Ann Jellicoe, John Arden, Shelagh Delaney, Arnold Wesker, Bernard Kops, Alun Owen, Harold Pinter.

KRITIKKEN

Lindsay Andersons kritiske virksomhed fandt sit udspring i en reaktion mod det engelske filmklima i efterkrigsårene, som det formede sig både i landets produktioner og i kritikken. Anderson fandt filmene kedelige og prætentiøse og kritikken enøjet nationalistisk; »blurb-writers for the national product«, kalder han sine etablerede kolleger. I den artikel, hvor han ligesom åbnede spillet, »Angles of Approach« fra Sequence nr. 2, citeres Virginia Woolf for en bemærkning om, at det ikke er the low- men the middlebrow, som er det godes virkelige fjende. Hvor det drejer sig om film betyder distinktionen, at de, der har brug for opdragelse, ikke er fabriksarbejderne, som står i kø for at komme ind til »Duel in the Sun«, men den kritiker, der afskriver »La Symphonie Pastorale« som 'morbid og langt fra min form for morbiditet'; eller den socialt engagerede anmelder, der pligtskyldigt fortaber sig i »Children on Trial« men forlader biografen halvvejs gennem »Zéro de Conduite«, fordi den føles 'mærkelig, dum og uansvarlig'. Skulle nutidige paralleller trækkes, må Anderson sikkert mene, at et publikum (som det danske), der i månedsvis holder liv i »The Godfather« men totalt svigter »Junior Bonner« ikke er kommet et skridt videre end det engelske i fyrrerne. Middelbrow-smagen er »a sticky slime of calves-foot jelly«. De fleste engelske beredskabsfilm havde efter Andersons mening denne konsistens, som boblede videre i efterkrigstidens prestigefilm med »Caesar and Cleopatra« som det mest prangende nummer og »Scott of the Antartic« som det mest virkelighedsprægede. Men virkelighedspræg er ikke nok, hvor trohjertet det så end er. Anderson fandt den erkendelse nødvendig, »at dokumentar-indflydelsen på nationens spillefilm ikke har resulteret i andet end middelmådighed. Velmente fiaskoer«.

Middelmådig er den film, der hverken har personlighed eller professionelt showmanship. Kun én engelsk instruktør har formået det sidste. Hitchcock, naturligvis. Mere har han til gengæld heller ikke nået, mener Anderson. I en gennemgang af instruktørens film fra tyverne til fyrrerne erklæres det, at »Hitchcock aldrig har været en alvorlig instruktør«. Med tanke på senere tiders eksegeser forekommer udtalelsen næsten blasfemisk, men der er ikke noget at stille op. Anderson finder filmene veldrejede men som helhed uinteressante. Uden historie, idé eller mennesker. »Ingen af de tidlige melodramaer kan siges at bringe noget budskab. Og når det så endelig forekommer – som i »Foreign Correspondent« eller »Lifeboat« – er det banalt indtil det uhyrlige«. Med Andersons antilitterære, indædte forhold til alt, hvad der er middlebrow, må erklæringen undre, for hvor findes en mere uprætentiøs film- og netop ikke litteratur-bevidst instruktør end Hitchcock? Denne inkonsekvens er imidlertid ikke den eneste i Andersons kritiske virksomhed. Samtidig med at han foragtende vender sig mod middlebrow-kravet om polerede virkelighedsskildringer får Elia Kazan at vide, at han savner decorum, hvilket vil sige intet mindre end sømmelighed!

Men hvad er mere middlebrow end akkurat lige sømmelighed?

Det er da også nok et spørgsmål, om ikke Anderson i sin hyldest til dem, han kan li', kommer til at gøre yndlingene mere sømmelige end de er. Især gælder det portrætteringen af Ford, hvis selvskabte myte af ukompliceret cornpone pioneer beredvilligt underbygges. Jeg skal dog ikke være den, der pukker på det fejlagtige heri. Hvor komplicerede Fords film egentlig er, har man skullet have dem på afstand for at opdage. For at se det, har det været nødvendigt både at komme fri af deres egen suggestionskraft og af forsvarsattituden overfor deres mest dogmatiske og ufølsomme kritikere.

Ved siden af Ford er Humphrey Jennings Andersons foretrukne, med navne som Renoir, Vigo, Cocteau, Eisenstein, Ray og japanerne i tilfældig række derefter. Jennings prises, fordi han ikke bruger menneskene i sine film. De er alle mål i sig selv. Og så er vi ved næste inkonsekvens. Dokumentaristen Jennings får ros for ikke at bruge menneskene, mens neorealisten Rossellini får en anmærkning, fordi han ikke samler sine historier til et budskab!

Ret beset er det nok et spørgsmål, om Jennings ikke netop bruger menneskene i udformningen af sin dæmpede, uchauvenistiske nationalheroisme? Englænderne på hans film er Albions Sønner og Døtre, og de bliver ikke mindre storslåede ved at have udskiftet visir og brynje med stålhjelm og kedeldragt. Tværtimod. Hos Rossellini står menneskene derimod uden en sådan meningsfuld historisk sammenhæng. De er nøgne overfor tilværelsen. Nu siger jeg ikke dette for at anholde Andersons syn på disse film. Det er hans krav på budskab, der interesserer. Her er han nemlig heller ikke særlig konsekvent. For selvom *statement* ikke er helt det samme som *message*, og altså ikke hvad vi i allermest firkantet forstand forstår ved BUDSKAB, så er der alligevel et sært slip mellem de bebrejdelser, der rettes mod »Paisa« for manglende statement og så følgende erklæring, der også er Andersons: »En kunstners første pligt er hverken at propagandere eller fortolke men at skabe«.

Det romantiske kunstsyn lever stærkt i dette citat, der er umiskendeligt Andersonsk. For et godt stykke af en romantiker, det er han, hvad han i øvrigt heller ikke søger at dølge. Han hylder individualiteten og dyrker inspirationen og er den engelske pendant til auteur-fortalerne i Frankrig. Men der stikker altså samtidig – som kravet på statement viser – et godt stykke af en utilitaristisk skolemester i ham. Kunsten skal på en eller anden måde gavne

og ei blot fornøje. Den skal give mening. Sammenhæng, forbindelse – det er Anderson-ord. Hvorfor han kan li' Ford og Jennings er da heller ikke svært at forstå, men hvad skal han stille op med Rossellinis fragmenter?

Af temperament er Lindsay Anderson koleriker, kræver klare standpunkter, men hans holdning er samtidig liberal sådan i engelsk forstand, åndens frihed. Intellektet driver ham med andre ord ind i den ubestemmelige – netop liberale – humanisme, hvis svaghed sjælen fordømmer. »Kind hearts and good intensions« er ikke nok, erklærer han i et udfald mod landets intellektuelle, men bliver selv stående ved en tro på at den liberale rummelighed endnu er et forsvar værd. »Jeg tror ikke på, at humanismen er udtømt og heller ikke på, at vi mangler rebeller til at forsvare dens sag. Dette er et ansvar, man må se i øjnene. (Men ansvar er ikke det samme som konformisme)«, hedder det i principerklæringen »Stå frem, stå frem« (Sight and Sound, 1956/Se – det er Film, III). En martialsk titel på en dybest set svarløs replik til den unge John Russell Taylor, der særdeles præcist anklager Anderson for som kritiker at blive ved »det enkle, varme og menneskelige, nu og da afløst af en rammende men ikke sensationel social kritik«. (Taylors opgør findes også i Se – det er Film, III).

Som skribent er Lindsay Anderson ikke blot uden ideologi, han er også uden metode. Det gør ham til en svagere polemiker, end han gerne vil være, men det gør ham ikke nødvendigvis til en dårlig kritiker. Anderson kan kende et kunstværk, når han ser det, og han gennemskuer forlorenheden, hvor den forekommer. Hans garanti for kvalitet hedder poetry, og det er vist sådan omtrent det mest tågede begreb såvel nærlæsere som ideologikritikere kan præsenteres for. Anderson finder imidlertid fænomenet og dermed kunsten, hvor form og indhold er kongruente: »It is the essence of poetry, that the things said cannot be distinquished from the way of saying it«. Princippet kan anfægtes (hvilket Søren Kjørup har gjort udmærket i Kosmorama nr. 83), men det har altså haft gyldighed for Anderson, som det har det for så mange af hans lige. Nemlig for de kunstnere, der nu og da optræder som kritikere. Folk for hvem metoden ikke skal skærpe intuitionen, fordi det for dem er intuitionen, der skærper metoden.

DOKUMENTARFILMENE

De film Lindsay Anderson holder af, er film, hvor han mener at finde »en menneskelig holdning«, hvilket igen vil sige film, der skildrer menneskelig samhørighed og er funderet i det hverdagslige. Humphrey Jennings prises således for »sin betagelse over almindelige mennesker og ting, som er betydningsfulde, netop fordi de er almindelige«, og John Fords »Vredens Druer« får prædikatet »en af Amerikas virkelig store sociale film«, fordi den i højere grad er optaget af at bekræfte menneskenes værdighed end af at anklage samfundet.

Få steder er det mere indlysende, hvor langt fra at være en marxistisk oprører Anderson er. Med vesterlandets traditionelle idealer vender han sig mod det kommercielle, snobbistiske og klassebestemte. »Vor holdning er bestemt af en tro på frihed, på menneskets betydning og på hverdagens«, hedder det i en artikel, der kan læses som den senere Free Cinema-bevægelses manifest.

»Free Cinema« var en facet af den venstredrejning, der prægede engelsk kulturliv i halvtredsernes sidste halvdel, og som med enkelte undtagelser – Wesker f. eks. – må betegnes som en ung snarere end som en rød bølge. Kongerøgelsen, imperiedrømmen (Suez-krisen), reklametyranniet, popkulten stod for skud, og kunstnere og intellektuelle solidariserede sig med arbejdere og bønder. Det var som om engelsk litteratur og teater for første gang siden Dickens opdagede, at der sidder en mand i en sporvogn. Terence Rattigans tekop-dramaer og Sydenglands svale haver fik den nedadvendte tommelfinger, og man hæftede i stedet opmærksomheden på the Midlands monotone minebyer eller Londons fattigkvarterer. En film om Covent Garden blev helt betegnende ikke en film om finkulturens Covent Garden, nemlig operaen, men derimod om den almindelige mands – grønttorvet. Det blev Lindsay Anderson, der kom til at instruere den for Ford Motor Company, hvis filmafdelings leder på det tidspunkt var Karel Reisz. De to blev sammen med fotografen Walter Lassally og klipperen John Fletcher drivkræfterne i Free Cinema. *

»Every Day Except Christmas« (1957) er helt i manifestets ånd. Den er impressionistisk og ikke analytisk. Den ser på mennesker snarere end på vilkår. Den opsøger det trivielle og undgår det eksceptionelle. Den er personlig. I en sådan grad er den det, at dens hyldest til »Alice and George and Bill and Sid and Allan and George and Derek and Bill and all the others who keep us going«, som det hedder i sluttekstens dedikation, er blevet beskyldt for at være en smule patroniserende. »Er de helt indviede nok, disse filmfolk med deres on location kameraer og mikrofoner og deres smukke gråtoner og deres stemningsbårne Jennings-inspirerede billed-lydmontage? Er der ikke en bitone af intellektuel slumming ...«, spørger Werner Pedersen i en fortræffelig artikel om engelsk film i antologien »Filmen Nu«.

Anderson har taget sig denne kritik – som naturligvis også har mødt ham fra hjemligt hold – meget nær og påstår, at den har frataget ham lysten til at lave flere dokumentarfilm. For ham er filmen nemlig ikke som en dokumentation med nedad-snobbistisk tendens men derimod som en erklæring på samme måde som Jennings' film var det. Såvel en tillidserklæring til solidariteten og sjælsstyrken hos hverdagsmennesket som et håb om noget, der kunne være, hvis vi blot alle ville stå af og skubbe på i gensidig agtelse. Bestræbelsen ligger i virkeligheden i lige forlængelse af tredivernes Grierson-dokumentarisme, selvom Free Cinema opfattede sig selv som et decideret brud netop med denne skole, som man fandt for propagandistisk og upersonlig. ** »Ingen film kan være for personlig«, proklamerede man – og videre: »En holdning betyder stil. En stil betyder holdning«. Om Jennings' stil

* I praksis manifesterede Free Cinema sig som en række præsentationer af, hvad man mente var personlige og engagerede kortfilm fra hjem- og udland. Mellem 1956–59 var der ialt 6 forestillinger i the National Film Theatre:
I/ »O Dreamland« (Lindsay Anderson), »Momma Don't Allow« (Tony Richardson, Karel Reisz), »Together« (Lorenza Mazzetti, Denis Horne). Vist februar 1956.
II/ »Neighbours« (Norman McLaren), »Le Sang des Bêtes« (George Franju), »On the Bowery« (Lionel Rogosin). Vist september 1956.
III/ »The Singing Street« (N. Isaac, J. Ritchie, R. Townsend), »Wakefield Express« (Lindsay Anderson), »Nice Time« (Alain Tanner, Claude Goretta), »Every Day Except Christmas« (Lindsay Anderson). Vist maj 1957 under titlen »Look at Britain«.
IV/ »Where the Devil Says Goodnight« (K. Karabasz, W. Slesicki), »Paragraph Zero« (W. Borowczyk), »Island of Great Hope« (B. Poreba), »The House of Old Women« (J. Lomnicki), »Once upon a Time« (Jan Lenica, Walerian Borowczyk), »Dom« (Jan Lenica, Walerian Borowczyk), »Two Men and a Wardrobe« (Roman Polanski). Vist september 1958 under titlen »Polish Voices«.
V/ »Les Mistons« (Francois Truffaut), »Le Beau Serge« (Claude Chabrol). Vist september 1958 under titlen »French Renewal«.
VI/ »Food for a Blush« (Elizabeth Russell), »Enginemen« (Michael Grigsby), »Refuge England« (Robert Vas), »We are the Lambeth Boys« (Karel Reisz). Vist marts 1959 under titlen »The Last Free Cinema«.

** Inspireret af Walter Lippmanns tanker om massedemokratiet og af the Fabian Society's sociale engagement i mellemkrigstidens England mente John Grierson (1898–1972), at dokumentarfilmens opgave var at fungere som kommunikationsled mellem et kompliceret samfundssystems forskellige lag og som social inspiration for den enkelte borger.

skriver Anderson, at den baseres på »en særegen intimitet i iagttagelsen og formes til et mønster, der kan opstå, når ... almindelige, væsentlige ting og mennesker bliver knyttet sammen i rette orden«. »Every Day Except Christmas« har netop de kvaliteter Anderson tilskriver forbilledet. Intimiteten i en række portrætter og en nøje iagttagelse af rutinen i arbejdet og jargonen i hvilepauserne; det der er hverdagens indhold. Detaljen gøres betydningsfuld men rykkes aldrig ud af helheden. Billed og lyd spiller snart sammen og snart mod hinanden. Kommentarer og dialog, reallyde og faktisk eller underlagt musik veksler i et sindrigt spind, og alt sammen giver det filmen en fornem og let musikalitet. Først forspillet: »God Save the Queen« i BBC mens lastvognene kører ad de mørke veje forbi småbyer og forstæder ind mod London. Derpå gryningen over torvet, stilheden før den travle arbejdsdag begynder, mens kameraet langsomt panorerer over bugnende frugtkasser og blomsteropstillinger til musikkens sprøde hyldest. Det er helt John Fordsk og må da have betaget mesteren, selvom Erik Ulrichsen har en anekdote – fra Anderson himself – om at Fords eneste kommentar til filmen, som han fik forevist, mens han var i England for at optage »Gideon's Day«, lød: »When comes the Fish?« –!

Grønttorvet har eksisteret i 300 år, får vi at vide. Meget er forandret, men meget er også stadig det samme. Vi tror det gerne, for mens ordene siges kommer billedet af en hugaf, som tydeligvis ikke uden videre lader sig flytte rundt med. Han er dog ikke det sidste, vi ser, for det er en dreng med slutteksten under sig: »London, 1957«. Traditionen hyldes, fremtiden bekræftes.

»Every Day Except Christmas« er ikke en reportage om grønttorvets virkelighed, men snarere Lindsay Andersons drøm om et grønttorv. En paradisisk tilstand, en utopi med al utopiens optimistiske mod. Samme følelse bærer den fire år tidligere »Thursday's Children» (1953), der fortæller om arbejdet med at lære døve børn at tale. Kun hvert tredie barn vil blive i stand til at bruge sproget, og ingen af dem vil nogen sinde komme til at høre deres kæres stemmer, musikkens toner eller vindens susen i bladene. De vil være afskåret fra meget af det, der gør tilværelsen værd at leve; ensomheden bliver den store fjende, men den kan afværges og også for disse hårdt ramte kan livet blive en gave, thi de har i sig »a spirit that will make up for all the things they have to miss«. Smukkere end i denne film har Lindsay Anderson ingen steder bekræftet sin tro på nødvendigheden af menneskelig samhørighed og sin tillid til den enkeltes styrke, og ingen moderne film er kommet selve tidens yndlingsmotiv – isolationen – nærmere. »Thursday's Children« er en enkel film om komplekse følelser. Om trodsen, tillidsfuldheden, vemodet og håbet. Igen en mindelse om John Ford.

Hvis »Thursday's Children« og filmen om grønttorvet er romancerne i Lindsay Andersons dokumentarproduktion bliver »O Dreamland« et skrapt lille stykke for slagtøj. Det var mens han optog »Thursday's Children«, at Anderson besøgte en forlystelsespark kaldet »Dreamland« i Margate og fik lyst til at lave en film derfra. »I believe for every drop of rain that fall – a flower grow«. / »I believe that somewhere in the darkest night – a candle glow ...« ... ekkorummets pseudoreligiøse pop vinder flor om tonesporet, mens billederne viser neurotiske, indespærrede dyr, forsømte børn, trætte mænd og fejlernærede kvinder på stinkende automatcaféer, i skrattende spillearkader eller ved den maskinelle underholdningsindustris apoteose: Et mekanisk dukkeorkester. Hvis grønttorvet er instruktørens forestilling om paradis, er Dreamland hans helvedesvision. Igen er billed- og lydside i fremragende dialog og bliver tilsammen en besk undsigelse af den kommercialisme og middelmådighed, Anderson altid har afskyet.

»Faktisk har jeg altid, lige meget hvad jeg har lavet, forsøgt at forvandle det, jeg var i gang med, til kunst,« siger Anderson, der foruden de her omtalte dokumentarfilm (og en polsk, »The Singing Lesson« (1967); efter sigende en slags Warszawa-pendant til grønttorvs-filmen) har lavet en film om en avis, »Wakefield Express« (1952) og supervised Lorenza Mazzettis »March to Aldermaston« (1958) om halvtredsernes atommarcher. I begge film betones atter fællesskabet, men som altid hos Anderson – selv i Covent Gardens Eden – er der disse pludselige glimt af ansigter – skæbner – som tilværelsen har handlet ilde med, folk lukket ude eller spærret inde med sig selv. Længslen efter samhørighed er stærk hos Anderson netop fordi den er en gyngende bro over bevidstheden om, at mennesket inderst inde er ene.

»Wakefield Express« var et bestillingsarbejde, som Andersons første film – tilbage i 1948 – var det. Det var en fabriksejer, Richard Sutcliffe, med sans for film, der satte Anderson igang. Han havde brug for en instruktionsfilm om brugen af transportbånd i kulminer men ville samtidig have noget, der kunne ramme foretagendets specielle atmosfære. Anderson kunne med »Meet the Pioneers«, og det blev til flere film for Sutcliffe. Andet fulgte efter: Oplysningsfilm for »the National Society for the Prevention of Cruelty to Children«, »the National Industrial Fuel Efficiency Service« og »the Central Office of Information for the Ministry of Agriculture, Fisheries and Food«. Lidt Lux- og Kellogg-reklamer har ind imellem været nødvendige for livets ophold og i 1955–56 lavede Anderson fem episoder i fjernsynsserien »The Adventures of Robin Hood«. Han siger selv, at dette arbejde gav nyttig teknisk erfaring, og at han morede sig med skuespillerne, mens han ventede på for alvor at komme til at instruere dem.

SPILLEFILMENE

»Instruktøren må altid huske på, at det er ham, der er ansvarlig for valget af skuespillerne, og at der i dette valg må ligge en fornemmelse af, at de er rigtigt placeret og selv har noget at komme med i forhold til den person, de skal spille. Jeg prøver aldrig at presse mine ideer ned over dem men forsøger at nå et resultat gennem samarbejde fremfor diktatur; hvad det angår, er jeg altid parat til at fjerne mig fra det oprindelige manuskript,« fortæller Lindsay Anderson, der på teatret har arbejdet med skuespillere siden 1957 men først spillefilm-debuterede seks år senere med »This Sporting Life« (»Livets pris« – 1963).

»Vi prøvede på »This Sporting Life« i hele to uger, før vi begyndte på optagelserne, og vi gennemgik manuskriptet side for side ligesom på teatret. Det er nødvendigt, hvor der er tale om figurer med en mangesidet personkarakteristik, fordi en film sjældent kan optages kronologisk. Jeg giver skuespillerne en forestilling om helheden, så de med den i tankerne uden videre kan springe i tid under optagelserne.« Lindsay Anderson tilhører altså ikke den

Still/ Rachel Roberts og Richard Harris i Lindsay Andersons vitale debutfilm »Livets pris«.

kategori af instruktører, der betragter aktørerne som dukker – om en sådan instruktør-type over hovedet forekommer uden for mytens sfære – men hans samarbejde med dem er nok endnu tættere, end man kunne forvente af en så instruktør-betonende filmskribent og et så egocentrisk gemyt som han. Samarbejdet går nemlig helt ned på manuskriptstadiet, hvor figurernes grundtræk formes. I den seneste film »O Lucky Man!« (1973) udnyttede man således fra starten Malcolm McDowells erindringer om sine dage som kaffesælger i det nord-østlige England, og under forarbejdet til »This Sporting Life« fik Richard Harris, hvis hele forestillingskraft og skabende evne Anderson sætter umådelig højt, afgørende betydning.

LIVETS PRIS

»This sporting Life« er en romanfilmatisering og forfatteren David Storey *** skrev selv manuskriptet. Man fik imidlertid først greb om projektet, da Richard Harris kom til og foreslog, at hovedpersonen skulle føres tilbage til sin oprindelige skikkelse, og at handlingen skulle være en flashback-historie, som den var det i bogen, og ikke den direkte, man var ved at forvandle den til.

Richard Harris spiller en rugby-spiller, som forelsker sig håbløst i den enke hos hvem, han bor til leje. Hun dør. Det er filmens ydre historie. Dens indre er beretningen om et håbløst forhold mellem to mennesker, der ikke kan nå hinanden, hvor hårdt brug derfor de end har. Han er stor, varm og pågående. Hun er spinkel, kold og vigende. Han ramler ud mod verden og tragter efter dens goder. Hun trækker sig tilbage fra den og forsager. Han er mindreværdskomplekset og fuld af aggresioner mod alle konventioner. Hun dækker sin utilstrækkelighedsfølelse bag dem. Hun nærer en inderlig rædsel for følelser. Han lever på dem, højt gearet. »Hvis du bare ville lade mig være et stykke tid endnu. Men det vil du ikke. Du er så stor. Du er så dum. Frank. Du gir mig ikke en chance,« siger hun med en typisk Storey-replik.

Måske har hun ret? Mange har oplevet filmen på den måde, at det går som det går, netop fordi han er for krævende og ufølsom overfor hendes behov for ro og langsom tilbagevenden til livet efter chokket ved mandens voldsomme død. Jeg tror dog, at en blidere og mere tålmodig Frank hverken havde kunnet gøre fra eller til. Mrs. Hammond er dødsdømt. »Hun har ikke tilstrækkelige kræfter,« siger lægen ved hendes dødsleje, hjerneblødning – »og hvad værre er: Jeg tror heller ikke hun har viljen.« Overfor sig selv forklarer Mrs. Hammond vel sagtens sin manglende livsvilje som et resultat af savnet efter manden. Ydmygt dyrker hun hans minde. Foran kaminen står stadig de pudsede støvler. Men hvorfor døde han egentlig? Hun bebrejder Frank, at han fylder hende med utilstrækkelighedsfølelse. »You make me feel I'm nothing.« I anden forbindelse afslører hun imidlertid, at det var netop den samme følelse, hendes mand led under. Altid spurgte han, hvorfor han mon i det hele taget levede, og spørgsmålet såede en dyb følelse af skyld i hende. En skyldfølelse som måske drev den sidste varme og spontaneitet ud af ægteskabet, og som måske var med til at tage ham af dage. Det er i alt fald den, der nu forfryser forholdet til Frank.

Vil man hertil indvende, at denne forklaring er for enkel og for belastende for hende, og at det hele tiden må betænkes, at historien subjektivt er oplevet gennem ham, er det naturligvis rigtigt. Det er hans Mrs. Hammond, vi ser, og kun en enkelt gang konfronteres vi med ham, som hun oplever ham – eller snarere som han virker på omgivelserne i almindelighed. På et restaurationsbesøg provokerer han tjenerne og giver sine mindreværdsbestemte aggressioner frit løb. Der bli'r til skandale, og hun går. Episoden er imidlertid drejet over i det parodiske, er underlig uden for helhedens stil og tone og gør Frank til en karikatur, der ikke kan godtages. Var det sådan, hun følte ham, tror pokker hun får nok. Men det passer heller ikke. Overdrivelsen vildleder, instruktøren spiller falsk. Tragedien er tværtimod, at hun savner – men frygter sit savn.

»This Sporting Life« er et højspændt drama om hans store kærlighed og hendes store smerte. Livets Pris. At netop denne film blev dokumentaristen Lindsay Andersons spillefilmsdebut skal dog ikke overraske. Som alt, hvad det iltre temperament har foretaget sig, var også dette med fortsæt og plan. Den engelske realisme, der brød ind i biograferne med Jack Claytons karrierehistorie »Room at the Top« (»En plads på toppen« – 1958) og Tony Richardsons introduktion af de vrede unge mænd i »Look Back in Anger« (»Ung vrede« – 1959), havde nu – efter Andersons mening – med Karel Reisz' bravournummer »Saturday Night and Sunday Morning« (»Lørdag aften, søndag morgen« – 1960) udtømt sine resourcer. Hvad der i øjeblikket behøvedes, var at komme hinsides det trivielle plan, hvorpå den sociologisk orienterede historie nødvendigvis måtte befinde sig. For Anderson var hverdagen alene ikke længere nok. Springet måtte gøres ud på de store følelsers dyb, hvor det almene ikke længere måles på det dagligdags men derimod på det enestående. Anderson ville tragedien, hvor det eksceptionelle ligesom vokser over sit eget undtagelsesniveau ind i det universelles sfære. Heri lå også et anliggende for ham som englænder. Han har altid haft et kritisk blik til den britiske reservation overfor det følelsesfulde, og siger i et af sine udfald mod landets filmtradition, at den engelske standard-formular for emotionelle scener lyder: »When emotions threatens, make your characters talk about something else in a little, uncertain, high-pitched voice.« I øvrigt udvider han gerne synspunktet til at gælde os alle: »De fleste mennesker i dag er bange for at bevæges, bange for at tro, bange for at bekræfte følelser og tage ansvaret for dem.«

Men »This Sporting Life« er ikke kun følelsernes film; den er også umådelig fysisk, konkret som alle Andersons film er det: Grønttorvsarbejderne der maser rundt med deres kasser i »Every Day Except Christmas« og her de professionelle sportskampe med kroppens bragen sammen, lungernes piben og det evige mudder. Der er Franks glimtvise erindring om sine minearbejderdage med boret, der stemmes op mod det blanke mørke, og Mrs. Hammonds lejlighed hvor alting er for snævert. Dette skred mellem det meget kropslige og det meget subjektive bliver endnu stærkere i de følgende film, som til gengæld ikke bevæger sig på det tragiske men på det ironiske plan.

*** David Storey debuterede i 1960 med »This Sporting Life«. Senere romaner er »Flight into Camden« (1960) og »Radcliffe« (1963) bl. a. Det er de umulige kærlighedsforhold, længslen efter og angsten for de store følelser, der er Storeys tema. Hans personer slider hinanden op. Følelserne kræver deres ret men får hverken råderum eller tid. Hvad hovedpersonen i »Radcliffe« siger om sig selv gælder for så vidt de centrale figurer i samtlige nævnte romaner: »I think there's something in me which, however sympathetic people might be at the beginning, eventually alienates them. Even frightens them. As if the more I need their affection and spontaneous interest the more sombre and menacing, the more threatening I become. It's like being damned before you've even been given a choice. Or like being shown what salvation is the moment after you've been told it's no longer yours«. Det nordengelske samfunds tristesse og puritanisme er en konstant baggrund for Storeys historier. »He seeks to penetrate the soul; yet he never forgets the relevance of the social world in which souls meet, conflict and struggle,« siger Anderson, der har sat de fleste af Storeys skuespil op, bl. a. »In Celebration« (1969), »The Contractor« (1969) og »Home« (1970).

DEN HVIDE BUS

»The White Bus« (»Den hvide bus« – 1966), der er et kalejdoskop af en ung piges tilbagevenden til sin hjemby, hvor hun oplever en guided tour på toppen af en bus sammen med borgmesteren og andre honoratiores, blander fantasi og virkelighed, dokumentarisme og karikatur og benytter snart sort/hvid, snart farvefilm. Shelagh Delaney – pigen der gjorde den kedsommelige by Salford til noget af et både direkte og litterært udflugtssted efter successen »A Taste of Honey« (»En duft af honning«) – skrev manuskriptet og det skitseagtige eksperiment skulle have været trediedelen af en kortfilmsantologi – »Red, White and Zero« med bidrag også af Tony Richardson og Peter Brook. »The White Bus« har været vist på dansk TV og klædte ikke skærmen, hvis det da ikke var skærmen, der afklædte den. Under alle omstændigheder er filmen nok bedst tjent med at blive betragtet som et forstudie til »If ...« i hvilken de frie skift mellem sort/hvid og farve, subjektivt og objektivt, realisme og surrealisme får anderledes råderum.

HVIS ...

»If ...« (»Hvis ...« – 1968) falder i otte afsnit, hver med sin kapiteloverskrift, og er vekselvis – indenfor de enkelte afsnit – sort/hvid, tintet eller farvet. Filmen udnytter altså den formelle frihed, der er moderne kunsts privilegium, men bestræber sig i øvrigt på det modsatte af at være moderigtig. Springklip, håndholdt kamera, hele den nervøse og hektiske stil, der netop i disse år udvandedes i en række film fra det såkaldt swinging London, er undgået og trods bruddet med de klassiske regler, er stilen sober og mådeholden. Kompositionel rytme og balance er tilstræbt, og skiftene mellem farve og ikke-farve har hverken ekspressionistisk virkning eller symbolsk betydning men er alene bestemt af intuition, komposition og det praktisk mulige. Hvad det sidste angår, gjaldt det, at det store skolekapel med de høje glasmosaikker var vanskelig og kostbar at belyse til farveoptagelser, og at Anderson og hans fotograf Miroslav Ondrick – der også fotograferede »The White Bus« – besluttede at springe op og falde ned gennem alle kulørte glasvirkninger og simpelthen fotograferede uden.

Er der endelig en virkning i skiftene, som naturligvis ved filmens fremkomst voldte mangen en anmelder hovedbrud, går den så ikke på det at anspore tilskueren slet og ret?, spørger Anderson i forordet til det trykte manuskript. I øvrigt den samme fornemmelse for virkningen, der i »Persona« fik Ingmar Bergman til at brænde filmen i stykker under et opgør mellem Alma og Elisabet.

Der er dog nok en dobbelteffekt i disse identifikationsbrud, disse ikke-handlingsbestemte spring i stil. De både distancerer og intensiverer, og gør det i nævnte rækkefølge. Såvel Bergman som Anderson har lært af Godard uden at lighedspunkter i øvrigt skal insinueres. Blot er det gennem ham, at Bert Brecht har fået adgang også til deres film. Verfremdungsprincippet.

Hvis »This Sporting Life« er en film for følelserne, appellerer »If ...« til intellektet. Ærindet er hverken at fortælle en historie, at forsage og oprøre endsige at suggerere. Det er indsigt, filmen vil vække til.

Wisdom is the principal thing;
therefore get wisdom:
and with all thy getting
get understanding

står der på forteksterne med et citat fra Salomons Ordsprog, som skal antyde den Brechtske holdning. Idealismens nødvendighed og umulighed er filmens tema, som kommer til live gennem billeder af en umenneskelig tilstand og gennem portrætter af de nederlagets helte, der rejser sig imod den. Nederlagets Helte – det lyder som John Ford endnu engang, og det er lige, hvad det er. Brecht er ikke den eneste indflydelse. Det er oplagt, at »If ...« refererer til Vigos »Zero de Conduite«, men Anderson peger endvidere selv på Jennings (romantisk-ironisk konservativ) og på Ford, frem for alt Ford (old father, old artificer), og denne gang har han nok især studeret »The Long Grey Line«. Drengene i »If ...« er gammeldags helte, siger instruktøren i et Cahiers-interview. »De er ikke anti-heroer eller drop-outs eller marxist-leninister og de læser ikke Marcuse. Deres revolte er uundgåelig ikke på grund af det de tænker (Anderson nærer inderlig modvilje mod teoriens rebeller, især når de er franske!), men på grund af dem de er. ... Jeg tror, jeg har skabt en film dediceret til friheden, en film om frihedsinstinktet, om aggressiviteten og volden, som findes i et hvert uafhængigt menneske, og som er ethvert hierakisk og repressivt samfunds uundgåelige konsekvens.«

Samfundet i »If ...« er en engelsk public school, hierakiet er lærerne og prefekterne, men filmen handler ikke om det engelske skolevæsen, ligesom »This Sporting Life« ikke handlede om professionel rugby. Der er undertrykkere og udbyttere i begge historier, men selvom »If ...« i følge Alan Lovell skal være »a reasonable accurate description of what a public school might be like«, så er skolen her selvfølgelig kun et billede på et udhulet fællesskabs dødsdømte forsøg på at finde bekræftelse i konventioner og traditioner, som for længst er stivnede. En britisk anfægtelse!

En af stedets ældre elever, søn af en general, anholder den rebelske Mick, hovedpersonen: »I serve the nation – You haven't the slightest idea what it means, have you? To you it's just one bloody joke.« Og Mick svarer: »Do you mean that bit of wool on your tit?« Det er den patriotiske unge mands generals-far, der holder den store afslutningstale til drengene efter den årlige manøvre: »The old order that made our nation a – living force ... are, for the most part scorned by modern psychiatrists, priests, pundits of all sorts. But what have they got to put in their place, hmm? Oh politicians talk a lot about freedom. Well, freedom is the heritage of every Englishman 'who speaks with the tongue that Shakespeare spoke' ...«

Hvem, der taler med Shakespeares tunge, er nu nok et spørgsmål. Ikke denne frasemager men derimod drengene, hvis replikker rent faktisk er isprængt skjulte citater. De er frihedstraditionens viderefører e (på samme måde om end i mere tragisk format som det unge rebelske Amerika i dag er de sande bærere af Jeffersons og Lincolns USA). Traditionens officielle repræsentanter er alle fastlåst i deres givne roller, identificeret med dem. Det er altså ikke så enkelt at filmen kort og godt fastholder disse folk som uredelige. Snarere ser den dem som anakronismer. De er reduceret til attituder, er blevet komiske, og det er ikke drengene, men dem, der er barnagtige. Rektor trækker en skuffe ud, og præsten stikker hovedet op deraf. Han er fortrædelig, for han er blevet molestreret under manøvren. Rektor be'r drengene gi' hans velærværdighed en undskyldning – han ku' ha' kommet slemt afsted. Pastoren får den, og drengene passerer tavse ud af dette konventionens rekvisit-rum. De har intet sat over styr, for de er andet og mere end roller. De har et liv for sig selv. Drengen med stjernekikkerten, som fortaber sig i det vældige, eksploderende univers. Og Mick og Johnny

Stills To scener fra Andersons ofte misforståede kostskolefilm m. m., »Hvis ...«.

med deres udflugt til the Packhorse Café, hvor de træffer den vilde pige. Ingen kender noget til den tur, og ingen får noget at vide. Det er da heller ikke på grund af den, at de senere straffes så hårdt. De straffes ikke for det de har gjort, men for det de er – frie.

Én fortæller, at han i sommerferien har bygget et hus i skoven og levet der i ugevis. En anden drømmer om at gå nøgen ud i solnedgangshavet med en pragtfuld pige og derefter make love once – and die! »Blod – virkeligt blod,« siger Mick, da han stikker sig på en bajonet. Det lugter af det rigtige, rygende liv han har så mange billeder af på sin væg. Men drengenes romantiske tilbøjeligheder stikker dybere end til disse puerile fantasier. En dag rumsterer de på skoleloftet mellem bøger, udstoppede fugle, gipsfigurer og støvede kort over det britiske imperium. Da finder de mellem ragelset et spritglas med et foster. Fascinerede og en smule forskrækkede stirrer de på dette stykke ufødte liv. Oplever de det – anelsesfuldt og dunkelt – som et symbol på det, de selv er ved at blive gjort til: Spildte muligheder? Som i trance står Mick med glasset. Da kommer pigen fra caféen, som de har taget med på loftsekskursionen, imellem. Tavs stiller hun glasset tilbage og rykker de andre ud af hypnosen. Og det er ikke tilfældigt, at det er hende, der gør det. Hun er alt det, der er ved at blive drænet ud af dem. Hun er livet, volden, sexualiteten. Hun er drømmens virkelighed.

Med hende gør drengene oprør – eller gør de? Filmens sidste del, der skildrer massakren på hierakiets top – generalen, biskoppen, rektoren, borgerskabet – hele the establishment, er nok mere fantasi end virkelighed og efter min mening filmens svageste part. Ikke særlig morsom som det første og en dårlig løsning som det sidste; en mening, man vil tilgive, at jeg som skolelærer må forbeholde mig! »Why is it that writers can never write real endings?«, spørger David Sherwin, Andersons medforfatter på såvel »If ...« som »O Lucky Man!« i forbindelse med hvilke spørgsmålet i alt fald er relevant!

I tilfældet Anderson tror jeg, at de diffuse slutninger har noget at gøre med den karakteristik af ham, der allerede er givet. Han er en rebelsk individualist og en ironisk romantiker – det prædikat han sætter på Humphrey Jennings er en fuld så god karakteristik af ham selv. Men ironikeren er ikke visionær, og Anderson tænker bedre tilbage end frem. Således mindes han de lykkelige dage i 1945, da Attlee blev valgt og en lille gruppe yngre officerer – der iblandt han – fejrede begivenheden ved at fæste det røde banner på officersmessen loft. Obersten syntes ikke om det ... Det er Andersons billede på en oprørsk situation – og man kunne næsten tro, at det var en scene fra en John Ford-film! Obsternasige kadetter, brøsige, faderlige officerer og det gamle skib ved de fjerne kyster.

Ved en lejlighed i England, hvor mange af landets skolefolk var til stede, var det interessant og overrumplende for en udlænding at bevidne, hvorledes »If ...« i dette selskab primært oplevedes som en nostalgisk film. En film fuld af affectionate observation, hvor kritisk og aggressiv den end er. Public-skolernes verden er så fjern fra danske forestillinger om, hvordan en skole bør være, at en fairly accurate description nødvendigvis må stikke i øjnene i en sådan grad, at det er svært at se den hengivenhed, der skjuler sig bag udleveringerne. Men for briterne var den altså tydelig nok, og Anderson selv tænker med glæde tilbage på the good old schooldays! Noget selvportræt kan Mick altså ikke være. Han bliver nemlig smidt ud, hvilket fremgår af »O Lucky Man!« (1973), hvor hans videre skæbne følges.

O LUCKY MAN!

»Smil,« siger Imperial Coffees Public Relations Officer til sine nye sælgerelever, og Mick smiler beredvilligst og bedst af dem alle. Snart er han foretagendets betroede mand i nord-øst regionen, hvis søde liv han mølles igennem, indtil grunden pludselig skrider under ham ... Laset, beskidt og forslået undslipper han en militær arrestation og dumper fra en slagmarks ragnarok ned i en Constable'sk landsbyidyl. Et engelsk arkadien, hvor fårene drives hjem i solfaldet, mens klokkerne ringe til ave. Med fadervors velsignelse og styrket af mælken fra selveste det store moderbryst drager Mick ad vejen sydpå, som det bliver ham anvist af de eneste gode mennesker, han endnu har mødt. Men gruelig meget ondt er tilbage for Mick, der er nær ved at sætte både krop og sjæl over styr inden frelsens time er inde. Den kommer, da Mick slipper succesdrømmen og begynder at tænke. Ved filmens slutning er han tilbage, hvor han begyndte. »Smil,« siger igen en arbejdsgiver, denne gang en filminstruktør, som leder efter et nyt ansigt til sit næste projekt, men nu smiler Mick ikke. Han spørger, hvorfor han skal smile? Er der i det hele taget noget at smile af? Nogen mening med sin tilværelse har fyren ikke fundet, men han er begyndt at efterlyse den – O Lucky Man!

Formelt ligger Andersons nye film på linie med »If ...«. Der er igen den saglige kameraføring og de klare inddelinger. Her ikke blot mellem hovedafsnittene men så at sige mellem de enkelte sekvenser. Ingen steder tones der ned eller blændes over. Filmen er ikke komponeret over overgange men falder i brudstykker adskilt af sorte afbrydelser. Brechts indflydelse og metode er mere gennemført her end i nogen anden film, jeg mindes. Alan Prices sange kommenterer begivenhederne og hele Micks historie er et spil i spillet. Skuespillerne markerer deres figurer lige til grænsen af det karikerede men aldrig over, Det er gjort med sikkert mådehold, som ellers ikke kendetegner denne umådelig ambitiøse sag. Det er jo ikke bare Micks udvikling men hele den moderne verden, der her skal kalejdoskoperes, så kommercialismen og brutaliteten afdækkes overalt hvor den forekommer, og den forekommer overalt: I forretningslivet, i politik, i videnskab – kun ikke i kunsten og hermed er vi ved Andersons statement.

Han optræder selv i filmen. Er instruktøren, der med fåmælt myndighed befaler Mick at smile, og som endelig får en slags erkendelse til at bryde frem og oplyse hans ansigt. En erkendelse, som måske går på, at der ikke er så forfærdelig meget at stille op med verden og menneskene – et forsøg som barmhjertig samaritan blev en skræmmende og farlig fiasko for Mick – og at det derfor ikke i så høj grad gælder om at have den gode vilje som den klare indsigt. Wisdom is the principal thing – den eneste mulighed. Gorki, Albert Schweitzer, Bertrand Russell bliver frugtbare bekendtskaber for Mick, som endelig i mødet med kunstneren – autoritativ og egocentrisk – oplever en kraft, der vil bruge og ikke udnytte ham. Livet bliver levende. Mick har fundet the reason to live and not to die, som Alan Price synger. O Lucky Man!

Lindsay Anderson, der som nævnt altid har været sig meget bevidst, hvad han gjorde, spiller højt spil med dette ubeskedne lærestykke. Han kan slå Mick i hovedet med sit manuskript, men rammer hans film tilskueren? Efter min mening ikke. Han kan få vor accept – mange af udfaldene går ind. Der er et skarpt blik for tidens kynisme i filmen, men den foruroliger ikke. En sammenligning med »A Clockwork Orange« vil påvise mange fællestræk men også en forskel. Forskellen mellem det op-

byggelige og det digteriske. Stanley Kubrick sår en ængstelse og et ubehag, som kan vokse til netop den indsigt, Anderson efterlyser og lader sin hovedperson nå frem til, men som hans film ikke sætter igang i tilskueren, der blot vil nikke bekræftende – men det er en søvndyssende bevægelse! Dette være sagt uden malice, thi Lindsay Andersons målbevidsthed og vilje til at drive sit lands filmkunst og sine egne muligheder fremad er i sig selv bekræftende. Anderson er ikke en mand, der sætter sit lys under en skæppe. Til gengæld vover han pelsen.

LITTERATUR

Elisabeth Sussex: »Lindsay Anderson«. (Studio Vista, 1969). ES's monografi er respektfuld men kompetent. Den søger på klassisk biografisk vis at skabe et sammenhængende hele ud af en broget virksomhed. Således påviser forfatterinden – overbevisende – hvorledes »Green and Pleasant Land« (1955), lavet for National Society for the Prevention of Cruelty to Children, stiller samme spørgsmål og bygger på samme princip som »If ...« fra 1968, og hun kan oven i købet føre det fælles princip tilbage til Jennings! ES har nogle klargørende betragtninger i forbindelse med »O Dreamland«, en film der ofte har været genstand for debat. Nogle har anset den for lodret misantropisk – folk er og vil kun det stupide og hæslige. Andre har set den som en antikommerciel fordømmelse af forlystelsesindustrien, der forsimpler tilværelsen ved kun at tilbyde det simple og tarvelige. ES skærer igennem: Anderson hader ikke blot den form for underholdning, han sætter kameraøjet på, men også de mennesker, der lader sig nøje med den. ES citerer i den forbindelse Shaw: »The worst sin towards our fellow creatures is not to hate them, but to be indifferent to them: That's the essence of inhumanity«. På den måde bliver »O Dreamland« ikke blot en kontrast men også en komplettering af »Thursday's Children«. »This Sporting Life« er en af Andersons mindre personlige film og vurderes derfor knap så gunstigt som »If ...« og flere af kortfilmene.
Alan Lovell/ Jim Hillier: »Studies in Documentary«. (The Cinema One series, 1972). I denne glimrende gennemgang af den engelske dokumentarfilms historie, æstetik og ledende personligheder giver AL en klar redegørelse for forskellen mellem sigtet i Sequence og i Free Cinema. Begge steder betonedes kunsten som det personlige udtryk og »poesien« som filmkunstens blå stempel. Forskellen lå i Free Cinemas stærkere sociale engagement. For Sequence var kunsten et fænomen uafhængig af andre sociale fænomener. En begrænsning Anderson og Gavin Lambert var de første til at fornemme. Andersons rolle i engelsk film fra halvtredserne til i dag betegner AL som afgørende. Sequence-Free Cinema traditionen repræsenteres nu alene af ham, og det har måske været bevægelsens svaghed fra starten, at den i høj grad har været afhængig af én mand.
Lindsay Anderson & David Sherwin: »If ...«. London, 1969.
Lindsay Anderson & David Sherwin: »O Lucky Man!«. London, 1973. I forordet til sidste skriver Anderson: »we have tried to make it vivid.« Bestræbelsen er i begge tilfælde lykkedes. Disse to manuskripter, der er revideret efter den færdige film og godt illustrerede, er livlig læsning.

NJ

Tidsskriftartikler:
Films and Filming, feb. 1963
Film Quarterly, summer 1964
Kosmorama, nr. 78
Cinema International, no. 16, 1967
Sight and Sound, summer 1968, summer 1973
Die Asta, nr. 6, feb. 1969
Jeune Cinema, no. 39, maj 1969
Les Lettres, no. 1283, 14.–20. maj 1969
Film (DBR), no. 9, sept. 1969
Inter/View, no. 1, vol. 2, 1971

Dokumentarfilm

1948: Meet the Pioneers
1949: Idlers That Work
1952: Three Installations; Wakefield Express
1953: Thursday's Children; O Dreamland
1954: Trunk Conveyor
1955: Green and Pleasant Land; Henry; The Children Upstairs; A Hundred Thousand Children; £ 20 a Ton; Foot and Mouth
1957: Every Day Except Christmas
1967: Raz dwa trzy (The Singing Lesson)

TV film

1955: Secret Mission
1956: The Imposters; Ambush; The Haunted Mill; Isabella (NB: De nævnte titler er alle episoder i TV-serien »The Adventures of Robin Hood«)

Spillefilm

■ LIVETS PRIS

This Sporting Life. England 1963. **Dist:** The Rank Organization. **P-selskab:** Independent Artists. En Julian Wintle-Leslie Parkyn Produktion. **Ex-P:** Albert Fennell. **P:** Karel Reisz. **P-leder:** Geoffrey Haine. **Instr:** Lindsay Anderson. **Instr-ass:** Ted Sturgis. **Manus:** David Storey. **Efter:** Egen roman (1960). **Foto:** Denys Coop. **Kamera:** John Harris. **Klip:** Peter Taylor./**Ass:** Tom Priestley. **Ark:** Alan Withy. **Dekor:** Peter Lamont. **Rekvis:** Ernie Quick. **Komp:** Robert Gerhard. **Dir:** Jacques-Louis Monod. **Tone:** John W. Mitchell, Gordon K. McCallum, Chris Greenham. **Makeup:** Bob Lawrence. **Frisurer:** Sophie Devine. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Richard Harris (Frank Machin), Rachel Roberts (Mrs. Hammond), Alan Badel (Weaver), William Hartnel (Johnson), Colin Blakely (Maurice Braithwaite), Vanda Godsell (Mrs. Weaver), Anne Cunningham (Judith), Jack Watson (Len Miller), Arthur Lowe (Slomer), Harry Markham (Wade), George Sewel (Jeff), Leonard Rossitter (Phillips), Katharine Parr (Mrs. Farrer), Bernadette Bemzon (Lynda), Andrew Nolan (Ian), Peter Duguid (Læge), Wallis Eaton (Tjener), Anthony Woodruff (Overtjener), Michael Logan (Riley), Murray Evans (Hooker), Tom Clegg (Gower), Ken Traill (Træner), Frank Windsor (Tandlæge), John Gill (Cameron). **Længde:** 134 min., 3660 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Eagle-Lion. **Prem:** Alexandra 10.9.63. **Re-prem:** Triangel 18.5.70 udlejet af Galla Film.

■ DEN HVIDE BUS

The White Bus. England 1967. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Holly Productions. **Ex-P:** Oscar Lewenstein. **As-P:** Michael Deeley. **P-leder:** Jake Wright. **P/Instr:** Lindsay Anderson. **Manus:** Shelagh Delaney. **Efter:** Egen novelle fra samlingen »Sweetly Sings the Donkey«. **Foto:** Miroslav Ondricek. Farve samt sort-hvid. **Klip:** Kevin Brownlow. **Ark:** David Marshall. **Musik:** Misha Donat. **Tone:** Peter Handford, John Fletcher. **Instr-ass:** Kip Gowans. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Patricia Healey (Pigen), Arthur Lowe (Borgmesteren), Julie Perry (Buskonduktør), Anthony Hopkins (Brechtianer), Victor Henry (Mand med transistorradio), Fanny Carby (Fodboldentusiast), Stephen Moore (En ung mand), John Sharp (Scepterbærer), Jeanne Watts (»Fish and Chips«-kone), Ronald Lacey, Margaret Barron. **Længde:** 41 min. **Prem:** TV 22.12.70.

Filmen er oprindelig produceret som en af tre episoder i den aldrig fuldt realiserede film »Red, White and Zero«. De to øvrige episoder er instrueret af Peter Brook og Tony Richardson.

■ HVIS ...

If ... England 1968. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Memorial Enterprises Ltd. **P:** Michael Medwin, Lindsay Anderson. **P-leder:** Gavrik Losey. **P-ass:** Neville Thompson. **Instr:** Lindsay Anderson/**Personlige ass:** Stephen Frears, Stuart Baird. **Instr-ass:** John Stoneman. **Stunt-instr:** Peter Brayham. **Manus:** David Sherwin. **Efter:** Manuskriptet »Crusaders« (1960) af David Sherwin & John Howlett. **Foto:** Miroslav Ondricek. **Kamera:** Chris Menges, Brian Harris/**Ass:** Michael Seresin. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** David Gladwell/**Ass:** Ian Rakoff, Michael Ellis. **P-tegn:** Jocelyn Herbert. **Konstruktion:** Jack Carter. **Kost:** Shura Cohen. **Sp-E:** Pat Moore. **Komp/Dir:** Mark Wilkinson. **Supplerende musik:** Udtrag fra »Missa Luba«, spillet og sunget af Les Troubadours du Roi Baudouin. **Tone:** Christian Wangler, Doug Turner, Alan Bell. **Makeup:** Betty Blattner. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Malcolm McDowell (Mick), David Wood (Johnny), Richard Warwick (Wallace), Christine Noonan (Pigen), Rupert Webster (Bobby Phillips), Robert Swann (Rowntree), Hugh Thomas (Denson), Michael Cadman (Fortinbras), Peter Sproule (Barnes), Peter Jeffrey (Rektor), Anthony Nicholls (General Denson), Arthur Lowe (Mr. Kemp), Mona Washbourne (Økonoma), Mary MacLeod (Mrs. Kemp), Geoffrey Chater (Præst), Ben Aris (John Thomas), Graham Crowden (Historielærer), Charles Lloyd Pack (Lektor), John Garrie (Sanglærer), Tommy Godfrey (Skolepedel), Guy Ross (Stephans), Robin Askwith (Keating), Richard Everitt (Pussy Graves), Philip Bagenai (Peanuts), Nicholas Page (Cox), Robert Yetzes (Fisher), David Griffin (Willen), Graham Sharman (Van Eyssen), Richard Tombleson (Baird), Richard Davies (Machin), Brian Pettifer (Biles), Michael Newport (Brunning), Charles Surridge (Markland), Sean Bury (Jute), Martin Beaumont (Hunter), Ellis Dale (Sælger). **Længde:** 111 min., 3065 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount. **Prem:** Alexandra 27.8.69.

Filmen er indspillet i månederne marts-april-maj 1967. Studieoptagelserne er foretaget hos Coefficient Film Facilities, London.

■ O LUCKY MAN!

O Lucky Man! England 1973. **Dist:** Warner. **P-selskab:** Memorial Enterprises Ltd./Sam Productions. **P:** Michael Medwin, Lindsay Anderson. **As-P:** Basil Keys. **P-leder:** Donald Toms. **Instr:** Lindsay Anderson. **Instr-ass:** Derek Cracknell. **Manus:** David Sherwin *. **Efter:** Idé af Malcolm McDowell *. **Foto:** Miroslav Ondricek. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Tom Priestley (sup), David Gladwell. **P-tegn:** Jocelyn Herbert. **Ark:** Alan Withy. **Dekor:** Harry Cordwell. **Sp-E:** John Spears. **Musik/Sange:** Alan Price. **Spillet af:** Clive Thacker, Colin Green, Dave Markee, Ian Leakt. **Tone:** Christian Wangler, Doug Turner, Alan Bell. **Frisurer:** Colin Jamison. **Makeup:** Paul Rabinger, B. Newall. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Malcolm McDowell (Mick Travis), Ralph Richardson (Monty/Sir James Burgess), Rachel Roberts (Gloria Rowe/Mme. Paillard/Mrs. Richards), Arthur Lowe (Mr. Duff/Charlie Johnson/Dr. Munda), Helen Mirren (Patricia), Dandy Nichols (Te-dame/Nabo), Mona Washbourne (Søster Hallett/Retstjener/Nabo), Graham Crowden (Dr. Millar/Professor Stewart/Drikkebroder), Peter Jeffrey (Formand/Fængselsguvernør), Philip Stone (Interviewer/Jenkins/Frelsens Hær-major), Wallas Eaton (Fabriksformand/Oberst Steiger/Fængselsvagt/Drikkebroder), Mary MacLeod (Mary Bell/Medlem af Frelsens Hær/Præstekone), Vivian Pickles (Kogekone), Michael Bangerter (Interviewer/William/Løsladt fange/Instruktørassistent), Michael Medwin (Arresterende kaptajn/Dickie Belminster/Atomfysiker), Jeremy Bulloch (Ung mand i sportsvogn/Ung mand ved Sandwichbar/Ung mand ved transplantation), Warren Clarke (Konferencier/Sygeplejer/Warner), Geoffrey Palmer (Basil Keyes/Læge), Anthony Nicholls (General/Dommer), Geoffrey Chater (Præst/Biskop), Bill Owen (Barlow/Calshot), Ben Aris (MacIntyre/Dr. Hyder/R.A.F.-officer), Edward Judd (Oswald), Christine Noonan (Fabrikspige/Mavis), Brian Glover (Plantagevagt/Atomstationsvagt), John Barrett (Bill), Patricia Healy (Hotelreceptionist), Glenn Williams (Mr. Spalding/Læge/Lommetyv/Drikkebroder), Brian Pettifer (Biles), David Daker (Natklub-kunde/Politibetjent ved ulykke/Tjener/Politibetjent), Hugh Thomas (Mr. Greasy/Lommetyv), Paul Dawkins (Dommer/Drikkebroder), James Bolam (Attenborough/Læge), Peter Schofield (Skatteinspektør/Tjener i klub), Edward Peel (Politibetjent ved ulykke/Politibetjent ved retten), Adele Strong (Elizabeth Valerie Stewart/Nabo), Kymoke Debayo (Mrs. Naidu), Patricia Lawrence (Klinikreceptionist/Miss Hunter), Constance Chapman (Lady Burgess), Lindsay Anderson (Instruktør), Alan Price (Alan), Clive Thacker (Tolly), Colin Green (Colin), Dave Markee (Dave), Ian Leake (Streaky), Bert Alison, Margot Bennett, Peter Childs, Frank Cousins, Brian Croucher, Allen Cullen, Anna Dawson, Eleanor Fazan, Geoff Hinsliffe, Jo Jeggo, Stephanie Lawrence, Brian Lawson, Rachelle Miller, Tuesday Miller, Ken Oxtoby, Stuart Percy, Bill Pilkington, Cyril Renison, Irene Richmond, Roy Scammell, Frank Singuineau, Patsy Smart, David Stern, Betty Turner, Catherine Willmer. **Længde:** 167 min., 4570 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Kinopalæet

Indspilningen startet den 20. marts 1972 med eksteriørscener optaget bl. a. i London, Buckinghamshire, Kent, Stansted Lufthavn og Aldershot Militærakademi.

* Manuskriptet til »O Lucky Man!« blev påbegyndt af David Sherwin allerede i 1968 (da han var færdig med drejebogen til »If ...«), den gang under titlen »Manpower«. Endnu mens dette projekt var i sin vorden kom skuespilleren Malcolm McDowell – på Lindsay Andersons opfordring – til Sherwin med sin ide kaldet »The Coffee Man«, og ud af deres diskussioner voksede da manuskriptet til »O Lucky Man!«.

Still/ Malcolm McDowell i »O Lucky Man!«.

Set i TV

GLÆDERNES HAVE

Surrealismen og spansk kunst er en kombination, som ofte har skabt det ekstraordinære. Man kan få den tanke, at surrealismen som kunstnerisk udtryk har haft særligt gode betingelser i Spanien, og ikke alene inden for et enkelt medium: Der er Dali og Miró i maleriet, Lorca i litteraturen (Poeta en Nueva York), Buñuel og Carlos Saura i filmen.

Hvad angår Saura har han naturligvis et forbillede i Buñuel og et originalt, personligt bidrag til surrealismen er måske ikke så nemt at præcisere. Foranlediget af en amerikansk anmelders henvisning til Hieronymus Bosch i forbindelse med en omtale af »Glædernes have«, trækker Pauline Kael i »The New Yorker« følgende sikkert rigtige distinktion: Mens Bosch er »instinktiv surrealist« er Saura kun en »akademisk surrealist«. Hans billeder sprænger sig ikke vej frem fra det ubevidste af en indre nødvendighed, men er en omhyggeligt tilrettelagt, indstuderet surrealisme.

Men formen i »Glædernes have« er klart udtryk for et bevidst valg. De psykodramaer den spanske overklassefamilie benytter sig af i forsøget på at få familieoverhovedet, industrimagnaten Antonio Cano til at genvinde hukommelsen, som han har tabt efter en bilulykke, er eminent egnet til at skabe en surrealistisk effekt. Kollisionerne mellem psykodramaets rekonstruerede fortid og den aktuelle virkelighed bliver til surrealisme omtrent uden videre.

Antonio sidder i rullestol efter en bilulykke. Han er lammet, stum og lider af totalt hukommelsestab. I omgivelser, som ikke lader nogen i tvivl om hvilket samfundsniveau, vi bevæger os på, arbejder en talstærk familie ivrigt på at genoptræne ham og give ham hukommelsen tilbage. Specielt gøres der meget ud af at lære ham at skrive sit navn, som i et forsøg på at give ham hans identitet tilbage.

I en række tableaux vivants rekonstrueres og genkaldes med omhyggelig præcision i detaljen udvalgte grundlæggende episoder fra barndommen og tiden før ulykken: Da han som 5-årig straffes for en forseelse ved at blive sendt ud i svinestien, hans fortrolige forhold – med tydelige seksuelle antydninger – til tanten da han som 11-årig ligger syg, hans første kommunion i 1931, hvor kirken stormes under handlingen af revolutionære, der udråber republikken. Endelig konfrontationen med elskerinden Nicole (Esperanza Roy), som var med i bilen, da ulykken skete. Der spilles gerne og i mange sammenhænge på de erotiske antydninger, hvorved den lammes impotens understreges: En tjenestepige blotter sit ene bryst for at få Antonio til at drikke sin mælk.

Antonio gør fremskridt men er længe det (næsten) umælende centrum i en hektisk familieaktivitet, hvis tvivlsomme metoder og hensigter bliver mere og mere åbenbare. Skriveøvelsen skal ikke påminde ham om ham selv, man ønsker en underskrift. Lidt lejlighedsvis geografiundervisning kan sættes på følgende enkle formel: Et atlas + sedler = Schweiz + penge.

Der er tale om kapitalflugt, Antonio har stukket adskillige millioner pesetas til side på en hemmelig schweizisk bankkonto. Det hele iscenesættes ikke for hans men for pengenes skyld. Hustruen Luchy (Luchy Soto) trækker ham hen til pengeskabet: Prøv at komme i tanker om kombinationen. Kan man ikke genoptræne manden til at skrive sit eget navnetræk står konsortiet – som er i tidnød, fordi de ikke præcis ved hvor langt Antonio kom i visse forhandlinger inden ulykken – med løsningen, umyndiggørelse.

Jo nærmere han kommer helbredelsen, jo hårdere bliver presset på ham. Oplevelsen af Antonio som »offer« understøttes af José Luis Lopez Vazquez' afdæmpede spil i rollen som Antonio, der er reduceret til en statuarisk figur. Ansigtet er en næsten død maske, hvor alene de sørgmodige øjne vidner om et indre liv. Kun ude i haven er han sig selv, omend stadig udsat, sårbar.

Enkelte af psykodramaets scener holdes i det lyse, næsten hvide, med nøgne interiører, men gennemgående udskilles de ikke stilistisk fra det aktuelle undtagen ved deres lejlighedsvise tableaukarakter. Der er en kontrapunktisk vekselvirkning mellem disse tableauer og de rolige, hvilende scener i haven, hvor Antonio i sin rullestol anbringes om dagen. Til gengæld forbliver han ikke upåvirket af manipulationerne med ham. Dybere bevidsthedslag aktiviseres samtidig med, at det psykiske pres motiverer en angst, der melder sig som syner: Tre ryttere i fuld rustning kommer ridende mod ham med fældede lanser, et regulært slag udkæmpes mellem to hære af drenge, han ser sig selv rulle hen over plænen og ud i dammen uden mulighed for at standse rullestolen.

I en relativt enkel symbolik skildres Antonios fysiske og psykiske tilstand som en projektion af hans forhold til familien (enkelte har forsøgt at tolke denne tilstand som en allegori på Spanien, men finder næppe tilstrækkelige holdepunkter for dette i Sauras instruktion). Situationen indbyder til identifikation, i hvert fald sympati, med Antonio, der opleves som det hjælpeløse offer for en pengegridsk, kynisk og temmelig sjælsrå familie. Der bygges en skinvirkelighed op, men den hektiske aktivitet omkring ham er aldrig til for hans egen skyld.

Men filmen vender mærkbart. Efterhånden som han får førligheden tilbage og igen kan tale, slår en autoritær, dominerende karakter igennem, som er åbenbar, bl. a. i en scene hvor en tjenestepige får en ualmindelige grov behandling. I en repetition af firmaets udvikling får man en fornemmelse af, at hårdkogt taktik ligger bag meget af den imponerende ekspansion (»Der skulle bygges efter krigen – du forstod at udnytte situationen«).

Det bliver ikke klart, om Antonios holdning skal forstås som en reaktion på det, han har været igennem, eller om den kynisme, der hidtil har omgivet ham, også er noget, der slår tilbage fra tidligere forhold, som han har været med til at diktere, eller om vi blot her får præsenteret en rigmandsfamilie, der er fælles om sjælsråhed og kynisme, og hvor »fællesskabet« opløses og frænde er frænde værst, når økonomien står på spil.

Når Saura trækker fundamentet for vor sympati med Antonio væk, kan det være en velberegnet chokeffekt. Vi ender med et trøstesløst, afslørende totalbillede af det spanske borgerskabs absolut indiskrete råddenskab, og dermed færdig.

Men tilbage bliver en grundlæggende dobbelthed, som kan skyldes usikker fortælleteknik. Det kan også hænge sammen med den kendsgerning, at Saura har bygget sin historie for kraftigt ud med litterære og symbolske allusioner. For eksempel alluderer filmens titel (som ikke skal tages helt for pålydende), hovedpersonens navn og i en vis forstand situation på ét plan til den hellige Antonius og dermed til en religiøs erfaring. (Antonio – Antonius: På et

tidligt tidspunkt slippes en gris ind til Antonio – grisen er også eremittens attribut i billedkunsten). Og som den hellige mand kunne Antonio forsåvidt også tage apostlens ord til sig: »Når jeg er magtesløs, da er jeg stærk«, for bag sit hukommelsestab og sin lammelse er han endnu i en vis forstand beskyttet mod sin families ihærdige anstrengelser.

Men når hustruen tager den delvis restituerede mand med til Aranjuez for at genopleve rammen om noget lykkeligt i deres ægteskab, forsynes scenen med en litterær reference som peger et andet sted hen. Under en rotur forsøger Antonio kraftesløst at vippe hustruen ud af båden, mens han mumlende udnævner det hele til »en amerikansk tragedie«. Henvisningen til Dreiser er ikke til at tage fejl af.

Saura synes for ofte i denne ellers fascinerende og undertiden bevægende film at falde for sine egne indfald. Det bevirker, at tvetydigheden ikke skaber et dybere perspektiv i historien, men bliver liggende som en generende overfladisk usikkerhed. Ganske som oplevelsen af det tvetydige slutbillede: Hele familien er sat i rullestol på den store plæne, hvor alle kører rundt mellem hinanden.

Er Antonios familie lige så åndeligt forkrøblede som han er fysisk? Eller betragtes hele den spanske overklasse i deres åndelige afstumpethed som samfundets unyttige krøblinge?

Øystein Hjort

■ **GLÆDERNES HAVE**
El jardin de las delicias. Spanien 1970. **P-selskab:** Elias Querejeta P.C. **P:** Elias Querejeta. **P-leder:** Primitivo Alvaro. **P-ass:** Pablo Martinez. **Instr:** Carlos Saura. **Instr-ass:** José Luis Ruiz Marcos. **Manus:** Rafael Azcona, Carlos Saura. **Efter:** Ide af Carlos Saura. **Foto:** Luis Quadrado. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Pablo del Amo. **Ark:** Emilio Sanz. **Kost:** Boutique Lui. **Musik:** Luis De Pablo. **Tone:** Louis Rodriguez. **Medv:** José Luis López Vázquez (Antonio Cano), Francisco Pierrá (Don Pedro), Luchy Soto (Luchy), Julia Pena (Julia), Charo Soriano (»Moderen«), Esperanza Roy (Nicole), Lina Canalejas (Tia), Alberto Alonso (Tony), Mayrata O'Wisiedo (Sygeplejerske), Luis Pena, José Nieto, Tony Canal, Eduardo Calvo (Direktører i Antonio Canos firma), Geraldine Chaplin (Kirkegænger), Luisa Fernando Gaona, Marisa Porcel, Roberto Cruz, Antonio Acebal. **Længde:** 95 min. **Prem:** TV 2.8.73.

PRIVATLIVETS FRED

Problemerne omkring Franz Ernst og Rifbjergs »Privatlivets fred« blev en af de efterhånden ikke så få sager, der fik den gamle filmlov til at slå revner og åbenbare en af lovens medfødte skævheder: At den aldrig havde besluttet sig til, om den var en kunst- eller erhvervsstøttelov.

En beslutning i filmråd og fondsbestyrelse om at yde en produktionsgaranti på 750.000 kr. viste sig i praksis værdiløs, for produktionen kunne stoppes af en halv snes danske filmudlejere eller rettere: af I/S Danske Filmproducenter, filmbranchens anakronistiske fællesfront mod arvefjenden TV, som med Ove Sevel i spidsen fik klamme hænder og kolde fødder ved tanken om at se »Privatlivets fred« som en co-produktion mellem dansk film og Danmarks Radio.

Den megen ballade resulterede i, at filmen blev kastebold mellem forskellige producenter og co-producenter – og af et interview med Franz Ernst i Kosmorama nr. 113 fremgår det, at der, hver gang der blev kastet, samtidig blev filet lidt i manuskriptet, strøget lidt eller lagt lidt til. Ideerne skiftede og fra at gennemføre filmen udelukkende med non-professionelle, blev man »rådet« til at indlægge kendte navne, som igen på grund af produktionsvanskeligheder måtte skiftes ud med visse andre – indtil TV's teaterafdeling endelig besluttede sig til at producere den. Det kan således undre, at der til slut kom en film ud af alle vanskelighederne, men hvad der i mindre grad kan undre er, at det ikke blev nogen homogen eller helstøbt film.

»Privatlivets fred« er historien om den yngre folketingsmand, Poul Kalmar, der på et møde i sin valgkreds bliver konfronteret med forlydender om, at der finder uidentificerede opmålinger sted i området. Er der tale om ekspropriation til militære formål, eller hvad er grunden?

Poul Kalmar kan ikke svare, men sætter en undersøgelse igang. Efterhånden som de forskellige lag af ekspropriations-historien skrælles af, nærmer løsningen sig mere og mere personer og politiske begreber som Kalmar hverken som almindelig MF'er eller som formand for et udvalg til beskyttelse af privatlivets fred, har retmæssig adgang til. I første omgang lader han sig dog ikke standse, men i det øjeblik, hvor han forsøger at overskride sin kompetence, bliver luften kold omkring ham. Han er ikke længere »realpolitiker«. Han tager sin politiske rolle som en personlig udfordring – bryder derved spillets regler og bliver klapset af. Fingrene væk! Det politiske privatliv har sine fredhellige områder: Et er hvad man til hverdag går og nusser med på Christiansborg – et andet er det rigtige spil med de store esser: NATO og EF.

Parallelt med denne historie om det politiske livs hemmeligheder og de informationer, som er betingelserne for at erhverve og beholde magten, følger vi Poul Kalmars kone Nina og hendes forsøg på at trænge igennem til »manden bag politikeren«. På dette nære personlige plan står hun i samme umulige situation, som Kalmar selv i den politiske sammenhæng. Hun er afskåret fra at handle, fordi hun ikke sidder inde med de rette informationer – og denne mangel på information fører til den direkte undertrykkelse. De eneste informationer, hun modtager om sin mand, kommer til hende andenhånds, enten når han taler i telefon med journalister og kolleger, eller når han en gang imellem hentes ind til en TV-kommentar. Det er således kun halve informationer, hun modtager. Halve samtaler og mere eller mindre interessante massemedie-danske stikord til en sammenhæng hun ikke er medvidende om.

På baggrund af dette er det naturligt, at det fragmentariske bliver et vigtigt stilelement i filmen, netop fordi det fragmentariske er det nødtvungne grundlag for hovedpersonernes virkelighedsopfattelse og deres opfattelse af hinanden. Det er også dette splittede og usikre, som skaber de voksende frustrationer hos både Poul Kalmar (Frits Helmuth) og hans kone (Anne-Lise Gabold) og som de hver på sin måde forsøger at tage stilling til.

Filmen skitserer to muligheder for at eksistere i denne opsplittede virkelighed. Enten kan man vælge at føje sig, gøre sig til en af de mange sameksisterende brikker i spillet og således ofre overblikket. Det er den udvej, som filmens politiker accepterer. Eller man kan, som Nina, insistere på at finde princippet bagom fragmenterne.

I en lang og central scene mellem hende og Ove Brusendorff erklærer hun, at det må være muligt at kalde tingene ved deres rette navn, skabe åbenhed og sammenhængende virkelighed i stedet for rollespillet. Det er som sagt en af filmens centrale scener, optaget i en lang rolig og sammenhængende form, men den er desværre tynget noget af sin egen betydningsfuldhed og af en symbolsk og teatralsk dialog – en dialog som nok står (og naturligvis skal stå) i modsætning til mange af de øvrige samtalers frasemageri, men som alligevel mangler en nødvendig integrering for at kunne accepteres.

Nina finder ikke ind til tingenes indre sammenhæng, for undervejs bliver hun hele tiden sat på plads og umyndiggjort (scenen hvor postbudet nægter at aflevere et brev til hende, fordi det er stilet til manden) af hemmelighedskræmmeri eller af omverdenens krav til hende om kun at fungere i sin rolle. Filmen ender derfor også med, at hun ødelægges mentalt, og at hun desperat søger at konkretisere sin usikre psykiske smerte ved at gøre den fysisk og konkret. Hun lægger simpelthen hånden på en glødende spiralplade!

Filmen handler altså om virkeligheden og vores muligheder for at erkende den. Den skildrer, hvorledes disse muligheder svækkes, hvorledes vores antenner degenererer i takt med at vitale informationer tilbageholdes. Uden informationer har vi ingen mulighed for at definere os selv i forhold til virkeligheden, og uden selvdefinition er vi kun undertrykte og viljeløse brikker i et stort og angstfyldt virkelighedsfragment, hvor mediernes pseudo-verden får os til at tro, at samfundet styres af anonyme videnskabelige love og teknologiske processer – og ikke af almindelige mennesker, som kan gøres ansvarlige.

Det forekommer mig, at filmen til trods for disse væsentlige og flere steder sikkert gennemførte ideer har svært

ved at løse sit dramatiske hovedproblem: Hvorledes indpasse de fragmentariske glimt i en funktionel dramatisk helhed og hvorledes skildre de manglende informationer uden samtidig at lade publikum i stikken.

Der er alt for mange episoder, som er præget af irriterende urimeligheder, petitesser, men illusionsbrydende. Allan de Waals interview med en landmåler, den politiske holmgang mellem Frits Helmuth og Niels Barfoed, for blot at nævne nogle få. Man skal i det hele taget være varsom med at operere med massemediernes virkelighedsskildring. Her er publikum virkelig hjemme, og den mindste kursændring fra den normale afviklingsplan vil automatisk og øjeblikkelig udløse enten ligegyldighed eller hånlig afvisning. Jeg mener også, at Henning Christiansens musik flere steder var malplaceret. Musikken var ligesom et element, der kunne forene de fragmentariske elementer og sætte dem sammen til, ikke en faktisk – men en dramatisk helhed. Men musikken svigter og forfalder næsten udelukkende til at være en udvendig og helt overflødig kommentar til de forskellige situationer.

Obersten (Ole Brandstrup), som er en gennemgående mystisk og mystificerende person, siger et sted i filmen til journalisten, som vil søge at trænge igennem hemmelighederne omkring ekspropriationerne, at man i alle spil spiller med ubekendte – det er det, der skaber spændingen, siger han. Denne replik kunne have stået som et motto for filmens dramatiske struktur, men samtidig er det som om, at Franz Ernst og Klaus Rifbjerg i dette spil om privatlivets fred spiller med så mange ubekendte, at spændingen flere steder blev erstattet af opgiven og ligegyldighed og at filmen – paradoksalt nok helt i strid med sit synspunkt – efterlader publikum frustrerede og umyndiggjorte – netop fordi det i den dramatiske sammenhæng skortede på informationer.

Claus Ib Olsen

■ **PRIVATLIVETS FRED**
Danmark 1973. **P-selskab:** Danmarks Radio/TV. **P-leder:** Gert Fredholm. **Instr:** Franz Ernst. **Instr-ass:** Anders Refn. **Manus:** Klaus Rifbjerg, Franz Ernst. **Efter:** Ide af Franz Ernst. **Foto:** Flemming Jensen (farve). **Ark:** Kaj Rasch, Mogens Schwartzberg. **Musik:** Henning Christiansen. **Tone:** John Madsen. **Medv:** Anne-Lise Gabold (Nina Kalmar), Frits Helmuth (Poul Kalmar), Torben Hundahl (Journalist Ulf Kristoffersen), Ole Brandstrup (Wilhelm Askov), efterretningschef), Mogens Brix-Pedersen (Hotelportier i Løgumkloster), Louis Miehe-Renard (Michaelsen), Ove Brusendorff (Mand på kirkegården), Agneta Ekmanner (Nina Kalmars veninde), Ingeborg Brams (Emmy Petersen, patient), August Højmark (Nina og Poul Kalmars søn), Niels Barfoed (Jørgen Graversen, fhv. minister), Erik Nørgaard (Portier i Hotel Dagmar), Hermod Knudsen (Taxichauffør i Ribe), Tage Skou-Hansen (Landmand), Henry Jessen (Ejendomsmægler), Peter Ronild (Redaktionschef), Holger Munk (Vælgerforeningsformand), Niels Jensen (Mødedeltager), Ole Ernst (Journalist), Per Pallesen (Postbud), Frederik (Folketingsbetjent), Allan de Waal (TV journalist), Mogens Elvius (TV speaker), Lars Knutzon (Demonstrant), Joen Bille (Ministersekretær), Poul Malmkjær (TV journalist), Morten Piil (TV journalist), Ulrich Ravnbøl (Journalist), Preben Mahrt (Journalist), Ole Michelsen (TV ordstyrer), Per Goldschmidt (Journalist), Peter Bergh (Mødedeltager), Karl Nord (Pressefotograf), Thomas Knudsen, Knud Hilding, Claus Bangsholm, Christian Hartkopp. **Længde:** 120 min. **Prem:** TV 26.8.73.

Filmene

HVISKEN OG RÅB

For godt to år siden skrev Bent Mohn om »Berøringen«: »Bergman har villet være banal, og det er lykkedes ham. Det vil vække jubel hos mange, men jeg vil personligt anbefale, at han snart begynder at tvivle på Gud igen« (Politiken 28.6.71). Bergman synes at have fulgt denne anbefaling med »Hvisken og råb«.

Dette er jeg personligt ked af, fordi jeg var meget glad for »Berøringen«. Snakken om »Berøringen«s banalitet (hvormed man mente noget nedsættende) har altid undret mig, fordi for mig at se var denne film slet ikke så ligetil. Under den banale overflade og den fede symbolik med madonnaen gemte sig et rigt indhold (en kvindes forsøg på at nærme sig et andet menneske indtil selvopgivelsens grænse, og hendes instinktive tilbagevigen, når hun mærker, at denne selvopgivelse ikke gavner nogen), men det ser ud til, at skaren af Bergmanbeundrere er ved at dele sig i to grupper, der hver holder sig til sin egen genre. Christian Braad Thomsen skrev i Aktuelt (31.3.73): »Der findes to hovedtendenser i Bergmans produktion: Den realistiske, som kulminerede med hans foregående film »Berøringen«, og den allegoriske, der kulminerede med »Viskningar och rop«.« Siden da har vi oplevet TV-serien »Scener fra et ægteskab«, som vel nok har overtaget »Berøringen«s plads som kulmination på den realistiske linie.

Opdelingen i to tendenser må hovedsagelig være et spørgsmål om form, da problematikken hele tiden er den samme: Bergman undersøger ustandseligt mulighederne for menneskelig kontakt og ægte kærlighed. Kun det menneskelige fællesskab kan eventuelt opveje det eneste absolutte som livet byder på: Det enkelte menneskes død. Men det menneskelige fællesskab er altid noget relativt og fremfor alt tidsbegrænset.

Kun udtryksmåden er altså forskellig. På basis af den kan en opdeling af Bergmans senere værk i to tendenser finde sted, på basis af den deler også Bergmanbeundrerne sig i to grupper: Dem der genkender deres omgivelser og sig selv i de mange ord og situationer i de realistiske film, og dem der bliver betaget af den drømmeagtige præcision af bevægelser, farver og lyd i »Viskningar och rop«.

I Sverige har to »filmvetenskapare«, Ingmarie Eriksson og Sölve Skagen, kritiseret de svenske kritikere for deres begejstring for »Viskningar och rop« (Dagens Nyheter 6.4.73). En af parrets væsentligste indvendinger mod »Viskningar och rop« gik på ubegribeligheden, der skulle forstærke filmens karakter af finkulturel handelsvare.

Ved nærmere betragtning er »Viskningar och rop« slet ikke så uforståelig, især ikke når man sammenligner den

med Bergmans realistiske produktion fra de senere år: »Skammen«, »En passion«, »Reservatet«, »Berøringen«, »Scener fra et ægteskab«. Det sociale perspektiv er lagt sådan, at borgerskabet ses som lukket inde i et tryghedsreservat, hvor trygheden betales med ufrihed og mental undertrykkelse. Det borgerlige livsmønster foreskriver ikke bare, hvordan man skal opføre sig, men også hvad man skal føle. Man lever som i en spændetrøje, og det demonstreres næsten bogstaveligt af Karin i »Viskningar och rop«, når korsettet kommer til syne. Bergman viser hele afklædningsritualet på en sådan måde, at man forstår, at aflæggelsen af korsettet ikke er nogen befrielse, men indledningen til ægteskabsritualet i sengen. De menneskelige relationer, også de seksuelle, er blevet til magtrelationer. Borgerskabets diskrete grusomhed bliver afsløret på en yderst indiskret og grotesk måde, når Karin ved at såre sig selv viser, hvad ægteskabsritualets virkelige indhold er: En voldtægt.

Volden var også et vigtigt motiv i Bergmans foregående film, og hele tiden blev den åbne, synlige vold sat i relation til den vold, som fandtes hos de tilsyneladende fredelige og pæne mennesker, som hovedpersonerne var. Krigen i »Skammen«, den ukendte dyrplager og brandstifter på øen og mordet på en fanget vietnamesisk guerillakæmper i »En passion«, mordet på Martin Luther King i »Reservatet«, Davids families skæbne i »Berøringen«, det aggressive ægtepar i det første afsnit af »Scener fra et ægteskab«: Alt dette har en relation til den aggresion, som opstår hos de forskelige hovedpersoner som reaktion på undertrykkelsen, den spændetrøje af hensyntagen og diskretion, som den borgerlige kodeks holder dem fanget i.

Men det er klart, at den borgerlige kodeks også har en beskyttende og betryggende funktion. Det mærkes først, når hovedpersonerne har brudt den og giver fri bane for deres følelser; så bliver det yderst rodet og kaotisk for dem, og for eksempel Johan i ægteskabsserien begynder snart at længes »hjem« igen. Også Karin i »Berøringen« vender tilbage til den borgerlige tilværelse, hvor der ikke er plads til passionerede følelser, men hvor der i hvert fald hersker tryghed, og hvor aggresionerne varsomt holdes nede.

Men mange af Bergmans personer skal igennem kaotiske grænseoverskridelser og aggressive udbrud for at opnå en virkelig kontakt, virkelig menneskelig nærhed. Når det aggressive er overstået, så kan der komme et øjeblik, hvor man berører hinanden ømt. Et sådant øjeblik forekommer i »Berøringen«, hvor David og Karin står hånd i hånd ved kirkemuren; også i »Viskningar och rop« skal der et udbrud fra Karins side til, for at hun kan komme Maria nær.

Maria hører ikke til dem, der har behov for den nåde, som den menneskelige nærhed er; »hon är sig själv nog och plågas aldrig av egna eller andras moraliska gränsdragningar«, skriver Bergman i indledningen til manuskriptet (Chaplin 114, s. 88). Hun kunne ligne Anna i »Stilheden«, efter at denne har befriet sig fra Ester; nu møder hun Ester/Karin igen og gør en tilnærmelse, men på sine egne betingelser. »Hennes enda lag är att behage«. Udover det er der meget lidt, nogen kan kræve af hende.

Det er stadigvæk den moralske problematik, der behersker Bergmans verden. Godt og ondt er kærlighed og had, liv og død. Lægen lider under det moralske forfald, som han konstaterer hos Maria og hun hos ham; også Marias mand, Joakim, synes at lide under det, for det må være grunden til hans ynkelige selvmordsforsøg. Maria er heller ikke helt ligeglad med det; hun bevæges af andres nød og kontaktbehov, men hun når hurtigt grænsen for sin evne til at give noget af sig selv.

Kun tjenestepigen Anna kan virkelig give, selv i den makabre drøm, der ender så smukt med pietà-billedet, som forløses overfor Agnes, den lidende. Denne evne til at give har noget at gøre med hendes tro; hun accepterer at Gud i sin »uudgrundelige visdom« har taget hendes barn. Rigtigheden af dette drager hun lige så lidt i tvivl som samfundsordenen, som hun indtager det nederste trin i, og det giver hende kraft til at udfolde den evne, hun har: At tjene, at være til for andre; men det kan hun kun overfor Agnes, der tidligere har taget sig af hende og hendes barn. Overfor de andre, der kun benytter sig af hende, er hun tavs og afvisende.

Anna har noget tilfælles med den gamle Johan i »En passion«: Hun befinder sig ligesom han nederst i samfundsordenen. Men noget andet har Johan tilfælles med Agnes. Han bliver gjort til syndebuk, og når han begår selvmord, da tager han andres skyld med i døden; han lider stedfortrædende for andre. Til den døde Agnes i »Viskningar och rop« siger præsten: »Om det er sådan, at du har samlet vore lidelser ...; om det er sådan, at du har båret dem med dig gennem døden; om det er sådan, at du møder Gud, derude i det andet land; om det er sådan, at han vender sit ansigt mod dig; om det er sådan, at du da kan tale det sprog, som denne Gud fatter; om det er sådan, at du da kan tale til denne Gud; om det er sådan: Bed for os. ... Læg din byrde af lidelser ved Gudens fod, og bed ham om at benåde os. Bed ham om endelig at befri os fra vor angst, vor lede, og vor dybe tvivl. ... Agnes, du som har lidt så utatteligt og så længe, du må være værdig at tale for os.«

Her dukker det gamle metafysiske spørgsmål om det ondes funktion i verden op igen, men det ser ud som om, det nu er løst, idet de to kvinder, Agnes og Anna, i forening klarer døden, der i Bergmans verden fremstår som den værste af alle lidelser.

Agnes er den, der altid har længtes og har fået så lidt i forhold til sine længsler; hun kunne minde om Karin i »Som i et spejl«, hvis længsler rettede sig mod Gud, den absolutte kærlighed. Men den absolutte kærlighed findes ikke. Det er som om Bergman i »Viskningar och rop« vil overbevise sig selv og sine tilskuere om den relative og tidsbegrænsede kærligheds virkelige og fyldestgørende eksistens, ved at tilføje den lyse epilog i parken, som en realistisk forklaring til det drømmeagtige pietà-billede: »Vi satte os i gyngen som tre små søde søstre, og Anna gyngede os, langsomt og smukt. Alle smerter var borte. De mennesker, jeg elsker mest i denne verden, var hos mig. Jeg kunne høre dem småsnakke rundt omkring mig. Jeg følte nærheden af deres kroppe, varmen af deres hænder. Jeg ville fastholde øjeblikket og tænkte: Det her er i hvert fald lykken Jeg kan ikke ønske mig noget bedre. Nu, i nogle minutter får jeg lov til at opleve fuldstændigheden, og jeg føler en stor taknemlighed overfor mit liv, som giver mig så meget.«

På en lignende måde sluttede også ægteskabsserien: Midt om natten i et mørkt hus et eller andet sted i verden sad Johan og Marianne faktisk hos hinanden, og han holdt hende faktisk i sine arme. De metafysiske spørgsmål besvares på en helt fysisk, jordisk måde. Som i den passage fra Agnes' dagbog, som Karin læser op: »Jeg har fået den bedste gave, som et menneske kan få i dette liv. Gaven har mange navne: Samhørighed, fællesskab, menneskelig nærhed, ømhed. Jeg tror, at det er dette som kaldes: Nåde.«

Strindberg, især »Spøgelsessonaten«, går igen i »Viskningar och rop«; der kan dog ikke være tvivl om, at filmen både indholdsmæssigt og formelt er Bergmans egen. Men der kan efter min mening heller ikke være tvivl om, at den indsats, der her er gjort på det formelle plan, tager varmen fra menneskeskildringen.

Erik Jan Kwakernaak

■ HVISKEN OG RÅB

Viskningar och rop. Sverige 1972. **P-selskab:** Cinematograph/Svenska Film Institutet. **P-leder:** Lars-Owe Carlberg. **P-ass:** Anders Bergqvist, Arne Carlsson, Gerhard Carlsson, Stefan Gustafson, Hans Rehnberg, Ragnar Waaranpäre. **P/Instr/Manus:** Ingmar Bergman. **Foto:** Sven Nykvist/**Ass:** Lars Karlson. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Siv Lundgren. **Ark/Dekor:** Marik Vos/**Ass:** Ann-Christin Lobråten. **Rekvis:** Gunilla Hagberg. **Kost:** Greta Johanson. **Musik:** Chopins »Mazurka i a-mol op. 17 nr. 4« spillet af Käbi Laretei, Bachs »Sarabande« fra »Suite nr. 5 i c-mol« spillet af Pierre Fournier. **Tone:** Sven Fahlen, Owe Svensson/**Ass:** Tommy Persson. **Makeup:** Cecilia Drott, Britt Falkemo, Börje Lundh. **Stills:** Bo-Erik Gyberg. **Medv:** Harriet Andersson (Agnes), Kari Sylwan (Anna), Ingrid Thulin (Karin), Liv Ullmann (Maria), Erland Josephson (Lægen), Henning Moritzen (Joakim), Georg Årlin (Fredrik), Anders Ek (Isak), Inga Gill (Historiefortælleren), Malin Gjörup, Rosanna Mariano, Lena Bergman, Monika Priede, Greta Johanson, Karin Johanson. **Længde:** 92 min., 2500 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Nordisk. **Prem:** Metropol 27.8.73.

Indspilningen startet i september 1971.

STØV, SVED OG SKUD FRA HOFTEN

»Støv, sved og skud fra hoften« havde premiere næsten samtidig med, at meddelelsen om John Fords død nåede os. Hører man til dem, der elsker at se symbolske sammenhænge over alt, kan man vel få en masse ud af dette sammentræf. »Støv, sved og skud fra hoften« hører jo til disse ny-westerns, der vil skildre det vilde vesten, som det virkeligt var, og ikke set i et mytisk skær gennem Ford'ske briller. Men det er nu alligevel tvivlsomt, om sådanne ny-westerns, hvor stort et tal de end efterhånden fremkommer i, nogensinde formår os til at fornægte Fords western-univers totalt. Er ens blinde barnetro på westernmyterne måske for evigt mistet, forbliver dog en formodning om, at netop de mytiske fremstillinger af pionertidens Amerika giver et lige så ægte – omend ikke udvendigt realistisk – billede af den epoke og dens tidsånd. Men nu er den ny-realistiske western altså kommet for at blive, og i stedet for blot at forfalde til bagstræverisk fornægtelse af disse film en bloc må man da hellere glæde sig over, at nogle af disse film faktisk er så kunstnerisk fuldgyldige, at de formår at overbevise os om deres syn på det vilde vesten, ganske som Fords film overbeviser os om deres.

Og »Støv, sved og skud fra hoften« hører så absolut til de bedre af ny-western-filmene. Stilistisk minder den om mange i sin genre, med lidt æsteticerende billedlækkerhed (à la Minerva-reproduktioner) i stedet for klassisk Hollywood-funktionalistisk billedstil. Og hvad musikken angår er det moderigtig country-musik, spillet på banjo og mundharpe i stedet for Max Steiners eller Dimitri Tiomkins score for symfoniorkester.

Og som de øvrige genrerepræsentanter sætter filmen sig for at gøre op med vore idealforestillinger om cowboytilværelsen; til dette formål har filmen som hovedperson en 16-årig dreng, hvis forestillinger om en cowboys raske liv nogenlunde svarer til dem, vi selv havde som smådrenge på cowboyrækken i biffen søndag eftermiddag. Denne knægt fungerer således som vort identificeringspunkt, og filmen igennem deltager vi sammen med ham i den stadig større desillusionering, han gennemlever.

Når filmen, hvad ovenstående kunne antyde, ikke er en banal moderigtig repetition i afmytologisering, skyldes det, at dens afstand fra myterne er modsvaret i en moderne realisme, der giver miljøet og menneskene et eget liv, et jordnært, dødeligt liv, der er uafhængigt af traditionelt mytificerende skildringer af tilbagevendende situationer i westernfilmen. Det gælder lige fra starten, f. eks. scenerne, hvor drengen opsøger den kvæghjord, »The Culpepper Cattle Company«, han vil rejse og leve sammen med. Det hele er ét stort kaos, støvskyer, hujen og skrigen og brændemærkning i en syndig forvirring. Vi oplever det således, for sådan tager det sig ud for drengen, der oplever det hele til fods, hvilket selvfølgelig giver et ganske andet indtryk, end når vi oplever de samme ting sammen med John Wayne, med overblik over situationen fra hesteryg i »Red River«. Og endnu et eksempel: Drengens afsked med moderen, der forsager enhver sentimental dvælen (af den slags, vi elsker hos Ford). Moderens reaktion på hans meddelelse er kun tavs resignation, hos en, der ved, hun står over for noget uundgåeligt, noget der måtte ske før eller senere. Den samme realisme præger også dialogen, hvis ordknaphed i sig selv er en karakteristik af personerne. The Culpepper Cattle Company er ikke en samling filosofiske film-cowboys, men en håndfuld børster, der udtrykker sig i handling, lige fra nedskydning af modstandere til langspyt. Udover korte ordrer består deres tale mest af pral og sjoferter over lejrbålet, replikken »Cowboy is something you do when you can't do nothing else« er det mest dybsindige, der siges i filmen. Disse cowboys er rå, endda forråede, men de er ligesom filmens øvrige personer mennesker, ikke guder.

Blandt disse cowboys introduceres så vor antihelt, Ben, uskyldig i såvel drab som sex, naivt idealistisk. Og i modsætning til andre film om børn og cowboys, hvor de små engle omvendes til store rødder, d. v. s. rigtige mandfolk, (mest markant – og afskyeligt – i Mark Rydells »Cowboys«) gennemgår Ben ikke nogen forråelsesproces. Det ene drab, han undervejs begår, chokerer ham stærkt, og sin seksuelle uskyld mister han ikke engang, skønt han af de øvrige cowboys lukkes ind til en gammel udtrådt luder i et baglokale i en prærieflække.

Kort fortalt: Ben bliver aldrig nogen »rigtig cowboy«, men forbliver indtil slutningen den »little Mary«, han som kokkens medhjælper er blevet navngivet.

Gang på gang bliver hans mangel på erfaring, hans naivitet, årsag til begivenheder, han slet ikke kan overskue, endsige kontrollere, – som oftest begivenheder, der går ud over andre. Galt er det, at et par hestetyve overrasker ham med bukserne nede, bogstavelig talt, og et par af de garvede gutter må ordne paragrafferne, d. v. s. nedskyde hestetyvene, for ham. Værre bliver det, da hans tøven med at skyde en mand ned bliver årsag til, at andre hestetyve stikker af med størstedelen af kvægkompaniets heste, hvad der igen resulterer i et brutalt nedskydnings-orgie. Og det kulminerer, da hans idealisme til slut får fire cowboys (de samme, der hjalp ham mod hestetyvene) til at følge hans eksempel så de går i døden for at beskytte en flok kvækere mod en ranchejers overgreb. Det er filmens eneste »ædle dåd«, men den bliver omgående gjort lige så meningsløs som filmens øvrige voldshandlinger, da det viser sig, at kvækerne alligevel stikker halen mellem benene, pakker teltene og drager videre væk fra det blodigt tilkæmpede areal.

Denne slutning er i høj grad med til at udvide filmens perspektiv. Fra at være en vellykket, omend relativ enkeltsporet, western-afmytologisering, bliver filmen til en mere almengyldig beretning om den naive idealists desillusion ved mødet med en verden af meningsløshed.

Allerede da Ben oplevede, at hans beundrede Mr. Culpepper, selv han, måtte gå pænt med knytnæverne i lommen, når overmagten blev ham for stor, og han stod våbenløs over for et dusin geværmundinger, allerede da oplevede han, at retfærdighed sidder i skyderen og ikke er noget, der altid vinder til slut. I slutningen efter de voldsomme oplevelser erkender han det endelig. Først nu tager han konsekvensen af de desillusionerende oplevelser, han hidtil har søgt at fortrænge. Han smider den skyder, han i begyndelsen var så stolt af, og rider bort. Det idealbillede af verden, han har kæmpet for at opretholde, det glorificerede billede af en verden, der da må have en dybere mening bag brutaliteten, er blevet slået definitivt i stykker.

Peter Hirsch

PS Instruktøren Dick Richards er i fyrrerne, han er født i Hartford, Connecticut, og indtil debutfilmen »The Culpepper Cattle Co.« har han fortrinsvis været beskæftiget indenfor reklamebranchen. Han startede som krigsfotograf under Koreakrigen, og blev derefter fotograf for bl. a. Life, Esquire og Vogue inden han begyndte som reklamefotograf og senere instruktør af reklamefilm (en biografi nævner, at Dick Richards har modtaget over hundrede priser for sine fotografier og film). Ideen til »The Culpepper Cattle Co.« fik han i midten af tresserne under arbejdet med en reklamefilm med western-baggrund. Se i øvrigt interview med Dick Richards i den amerikanske instruktørsammenslutnings blad »Action«, januar-februar 1972.

Still/ Dick Richards.

■ **STØV, SVED OG SKUD FRA HOFTEN**
The Culpepper Cattle Co. **Arb.titel:** We Pointed 'Em North. USA 1972. **Dist/P-selskab:** 20th Century-Fox. **P:** Paul A. Helmick. **As-P:** Jerry Bruckheimer. **Eksteriør-leder:** Octavio R. Elias. **Instr:** Dick Richards. **Instr-ass/P-leder:** Terry Morse, Jr. **Stunt-instr:** Hal Needham. **Manus:** Eric Bercovici, Gregory Prentiss. **Efter:** Fortælling af Dick Richards. **Foto:** Lawrence Edward Williams, Ralph Woolsey. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** John F. Burnett. **Ark:** Jack Martin Smith, Carl Anderson. **Dekor:** Walter M. Scott. **Rekvis:** Douglas Stubbs. **Sp-E:** Cliff Wenger. **Kost:** Ted Parvin. **Tone:** Richard Overton, Jesus Gancy, Don Bassman. **Makeup:** Del Armstrong. **Medv:** Gary Grimes (Ben Mockridge), Billy »Green« Bush (Frank Culpepper), Luke Askew (Luke), Bo Hopkins (Dixie Brick), Geoffrey Lewis (Russ), Wayne Sutherlin (Missoula), John McLiam (Thornton Pierce), Matt Clark (Pete), Raymond Guth (Kokken), Anthony James (Nathaniel) Charlie Martin Smith (Tim Slater), Larry Finley (Mr. Slater), Bob Morgan (Gamle John), Jan Burrell Mrs. Mockridge), Gregory Sierra (Den enøjede hestetyv), Hal Needham (Burgess), Royal Dano (Hestetyv), Ted Gehring (Bartender), Lu Shoemaker (Prostitueret), Jarry Gatlin (Wallop), Walter Scott (Print), Paul Harper (Pelsjæger), José Chavez (Bartender i Cantina), John Pearce (Tilskuer), Dennis Fimple (Såret mand i Cantina), William O'Connell (Bartender i Pierce Town), Patrick Campbell (Ephraim), Bob Orrison (Rutter). **Længde:** 92 min., 2535 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Hjerter Dame 31.8.73.

Indspilningen startet den 28. juni 1971, med eksteriøroptagelser indspillet dels i Sonora, Mexico, dels i Santa Fe, New Mexico.

DEN FORBUDTE HAVE

Det er ikke vanskeligt at se, hvad der må have tiltrukket Vittorio de Sica i Giorgio Bassanis roman »Il giardino dei Finzi-Contini«. Tiden for dens handling er hans egne gennembrudsår inden og umiddelbart efter Anden Verdenskrigs udbrud, personerne halvunge der ser deres verden styrte sammen – som skopudserne i »Sciuscià« eller kostskoledrengen i »I bambini ci guardano«. »Børn holdes altid som fanger af de voksne,« siger Micol til Giorgio, da de i regnvejret har søgt ly i den gamle karet, der ved eksamener og lignende højtidelige lejligheder bragte Finzi-Contini-børnene i berøring med omverdenen. For Micol og hendes bror Alberto har det majestætisk isolerede palæ i den uendelige eventyrhave været fængsel, men også værn mod den truende udvikling. Da familien deporteres under jøde-udrensningen i 1943, er adskillelsen fra villaen og haven tillige afsked med en verden af i går.

Som udgangspunkt for en instruktør, der ser tilbage og erindrer, synes Bassanis bog et oplagt valg. Romanens tone er nostalgisk, vemodigt retrospektiv i sin genkaldelse af begivenhederne. Hvad der i grunden tildrager sig mellem de fire unge i Finzi-Contini-parken konkretiseres ikke af Bassani; han antyder gennem fortælleren Giorgios slørede tilbageblik. Forholdet mellem Micol og socialisten Malnate – eksisterer det overhovedet andetsteds end i Giorgios indbildning? Og hvad er det for et bånd, der knytter Alberto til Malnate og betinger hans nervøst farvede skinsyge, hver gang andre trænger sig på? Bassani lægger et anelsesfuldt chiaroscuro om disse 'farlige forbindelser', som gør det fuldendt logisk, at Giorgio og Malnate må fornemme atmosfæren uden for villaen som befriende uladet – og at Micol kan finde Cocteaus »Les enfants terribles« både »morsom og chic«.

Det er denne fortættede drivhus-atmosfære på Finzi-Continiernes territorium, som fascinerer hos Bassani – og det er her, de Sica placerer sig forunderlig grovkornet og distant. Ud over de mere spredte samtaler mellem de fire hovedpersoner i filmens indledning samler han dem vel egentlig kun til fælles aktion i den sekvens, der leder fra Albertos opvågnen til Giorgios afsløring af forholdet mellem Malnate og Micol. Og her er filmens hovedbrist tillige koncentreret: Den usikre fortællestruktur (Albertos tilfældige placering i forløbet), det corny sentimentale i tidsbillede og personskildring (Micol i blafrende natkjole på vej over den månebelyste plæne) samt først og sidst det hårdhændet direkte i udredningen af relationerne, som fratager Bassanis opbygning enhver subtilitet: Hvor bogen gør det til en central pointe, at forholdet mellem Micol og Malnate muligvis kun er et fantasifoster, overrasker Giorgio dem i filmen i flagranti.

At denne og tilsvarende fortolkninger af romanen ikke tjener noget helhedssyn på værket, fremgår med beklagelig tydelighed. »Il giardino dei Finzi-Contini« er en film med smukke enkeltoptrin – som den sorgtungt gennemkomponerede slutsekvens og de fint tilbageholdende scener omkring Romolo Valli som Giorgios far – men den savner egentlig indre sammenhæng. De Sica kan træffe tidsbilledet i tydeligt selvoplevede detaljer, men han er ikke i stand til at skabe en levende kontinuitet i beretningens femårige fremadskriden. Portrættet af haven giver anledning til lyriske stemningsbilleder, uden at der opstår den samlede fornemmelse af et magisk refugium fra livet på den anden side muren. Ligesom de Sicas personlige tilføjelser til handlingen – rejsen til Grénoble – snarere virker sprængende end uddybende og sammenknyttende på helheden.

Valget af Dominique Sanda og Helmut Berger som Finzi-Contini-familiens unge er et perfekt stykke casting at dømme efter deres spil som tilsvarende neurotisk forfinede figurer hos Bertolucci og Visconti. Desværre bliver også de ofre for de Sicas splittet-distante instruktion. Alberto er reduceret til en bifigur med nogle ubehageligt sentimentaliserede sygdomsanfald, mens Micol lanceres skiftevis udfordrende og afvisende i overfladisk reproduktion af bogens situationer: Den egentlige baggrund for figuren – dens nærmest selvdestruktive angst for at binde sig følelsesmæssigt – har Dominique Sanda ingen mulighed for at kanalisere i denne instruktion. Skuespillerpræstationerne i øvrigt står for udvisket til at hæve sig over den utilgiveligt atmosfæreforladte amerikanske eftersynkronisering, filmen vises i. Den italienske version ville utvivlsomt virke mindre kontant og anmassende – og måtte i hvert fald skåne en for platituder som Micols »Get off!«, da Giorgio er krøbet op i sengen til hende.

■ **DEN FORBUDTE HAVE**
Il giardino dei Finzi-Contini/Der Garten der Finzi Contini. **Eng.titel:** The Garden of Finzi-Continis. Italien/Vesttyskland 1970. **Dist:** Titanus/Constantin-Film. **P-selskab:** Documento Film (Rom)/CCC Filmkunst (Vestberlin). **Ex-P:** Fausto Saraceni. **P:** Gianni Hecht Lucari, Arthur Cohn. **P-sup:** Enzo Nigro. **P-leder:** Romano Dandi. **P-ass:** Giorgio Traves. **Instr:** Vittorio de Sica. **Instr-ass:** Luisa Alessandro. **Manus:** Ugo Pirro, Vittorio Bonicelli. **Efter:** Roman af Giorgio Bassani: »Il giardino dei Finzi-Contini« (1962), dansk udgave: »Micol« (1962). **Eng.dialog:** Noelle Gillmor. **Foto:** Ennio Guarnieri. **Kamera:** Giancarlo Ferrando/**Ass:** Giorgio Urbinelli, Michele Picciaredda. **Farve:** Eastman. **Klip:** Adriana Novelli. **Ark:** Giancarlo Bartolini Salimbeni. **Dekor:** Franco d'Andria. **Kost:** Giancarlo Bartolini Salimbeni (design), Antonio Randaicio (garderobe). **Komp:** Manuel de Sica. **Dir:** Carlo Savina. **Sang:** »Vivere« synges af Tito Schipa. **Tone:** Massimo Loffredi, Max Galinsky, Franco Bassi. **Frisurer:** Anne Cristofani. **Makeup:** Giulio Natalucci. **Medv:** Dominique Sanda (Micol), Lino Capolicchio (Giorgio), Fabio Testi (Malnate), Helmut Berger (Alberto), Romolo Valli (Giorgios far), Inna Alexeief (Micols bedstemor), Katina Viglietti (Micols mor), Camillo Angelina-Rota (Micols far), Cinzia Bruno (Micol som barn), Alessandro d'Alatri (Giorgio som barn), Raffaele Curi (Ernesto), Camillo Cesarei, Katina Morisani, Barbara Leonard Pilavin, Michael Berger, Ettore Geri, Franco Nebbia, Marcella Gentile, Gianapaolo Duregon. **Org.længde:** 103 → 95 min., 2586 m. **Længde:** 95 min. **Version:** Engelsk. **Censur:** Ingen. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Hjerter Dame 12.10.73.

Filmen er indspillet i foråret 1970 med eksteriørscener optaget fortrinsvis i Ferrara og omegn. I følge Peter Grahams »A Dictionary of the Cinema« har Valerio Zurlini tidligere haft planer om at filmatisere romanen.
Den nuværende, korte, version af »Il giardino dei Finzi-Contini« er en let ændret udgave af den version, der oprindelig havde premiere i Italien og som blev prisbelønnet i Berlin. Vittorio de Sica har selv ændret slutningen, der i den første version viste Dominique Sanda blive deporteret til en tysk koncentrationslejr, mens hun i et flashback mindedes sine venner i gang med at spille tennis. Vittorio de Sica fjernede flashback'et og indsatte i stedet scener fra Ferranas menneske-tomme gader samt et billede af den nu forfaldne Finzi-Contini have.

DET STORE ÆDEGILDE

»Gastronomien er i virkeligheden en neurose for neurotikere, der tillader en flugt fra virkeligheden«.

Marco Ferreri

Pikant er det vel, at ovenstående citat er hentet fra en beskeden publikation, som med ujævne mellemrum udsendes fra en anonym, herværende gruppe mennesker, kaldet »Dansk filmforening«. Pikant fordi publikationerne, hvis humoristiske indhold er lige så ujævnt som udsendelsesrytmen, giver indtryk af en forening, der deler sin tid mellem film og gastronomi – dog med vægten på film. Det er alligevel næsten profetisk, at foreningen valgte Ferreris ord som sit motto. Måtte dens medlemmer overleve.

I en klassisk opbygning præsenterer »Det store ædegilde« sine fire hovedpersoner i deres respektive miljøer: Kokken Ugo pakker sine knive sammen i den hyggelige restaurant, Michel frigør sig professionelt køligt fra TV-miljøets obskure modernisme og tekniske vægge, Marcello går med en kaptajns selvfølgelige autoritet fra cockpit'et ud i flyvepladsens blændende hvide sollys, og Philip, dommeren, nusses vågen i sit polstrede ungkarlehjem af sin forlængede barndoms moderdyr af en amme.

De gør sig alle klar til en mystisk udflugt, og instruktøren samler dem i en bil på vej gennem Paris. De spiser småkager under turen. De flytter ind i en stor gammel villa, som tilhører Philip, og efter at råvarerne er leveret, går de igang med at tilberede det første måltid. Men Marcello er yngre end de øvrige, ind imellem er han nærmest drenget, og gastronomien er endnu et afrodisiakum for ham. Han får skaffet tre ludere, og en virkelig dame, en frodig lærerinde, slutter sig til selskabet. De spiser videre i et par dage, gourmet'erne bliver til gourmand'er, og den ellers så spændstige, ballettrænede Michel mærker det første besvær med peristaltikken. Vennerne og pigerne hjælper ham, og en god kop chokolade kl. 11 skærper appetitten til middagen, som Brillat-Savarin har sagt. Marcello, hvis forhold til kunst udtrykkes gennem hans arbejde med at få en smuk gammel Bugatti til at køre, kompenserer for immobiliteten ved at knalde pigerne i, omkring (og med) bilen; og den yppige lærerinde, Andrea, som mundtligt uden ord bjergtog Philip indtil løfte om ægteskab, deler også gavmildt ud af sine ynder. Hun spiser og elsker sig til en position som det sluttede samfunds Venus fra Willendorf, ikke mindst da de professionelle af lede må give op og gå. Marcello får Bugatti'en i gang og vil køre bort i den. Næste morgen finder Michel ham frosset ihjel i bilen. Michel hyler som en hund, men Marcello anbringes i fryserummet ved køkkenet og måltiderne fortsætter. Ugo, der assisteres af Philip, boltrer sig i stadig nye retter, Rognon de boeuf bordelaise, Lasagne Verdi al Forno, Poussins de Bresse, Crêpes à l'orange, Rôti de porc, Caille, Crème de Marrons, Compot de pommes o. s. v. i en syndig blanding, der også i et referat kan få det til at kvalme for alle andre end gourmand'er. Mens de øvrige spiser Tarte Andrea spiller Michel klaver, og i et disharmonisk toneorgie fjerter og spiller han sig ud af dette liv. Vennerne løfter ham fri af sølet og anbringer ham i fryseren ved siden af Marcello. Med opbydelsen af al sin energi og kunnen komponerer Ugo en Paté af kylling med hvidvin, and med portvin og gås med Champagne (naturligvis Perrier Jouets håndmalede, for at gøre det så ekstravagant som muligt), og da de to andre viger tilbage for det overvældende, færdige resultat, beslutter Ugo at fortære det hele selv. Til slut ligger han på køkkenbordet, mens Philip mader ham, og Andrea giver ham en hjælpende englehånd ind i en orgiastisk død. Nye kødforsyninger ankommer, og mens Philip i haven spiser sig ind i døden i to buddinger formet som Andreas kæmpebryster, kastes kødet for de hunde, som filmen igennem i stigende antal har taget haven i besiddelse.

Marco Ferreri har aldrig i sine film været bange for at støde an mod den gode smag. I det ligner han Stroheim (mens Stroheims grandiose forhold til filmkunsten videreføres af Kubrick), og han fremlægger uden skånsel eller finfølelse de menneskelige relationer i deres mest groteske former.

I »Det store ædegilde« er han endda meget på hjemmebane. Som vennen Chabrol er han kendt som gourmet, og han er uddannet i vinbranchen, ligesom han har arbejdet med reklamefilm for vin, før han drog til Spanien og indledte sin karriere med »sorte« film, der altid er meget symbolske, men som sjældent fremlægger nogen tydelig morale (med mindre man foretrækker at se nærværende film som en opfordring til ikke at æde så meget, for det kan man blive syg og dø af). Men det er karakteristisk, at vi får så lidt kulinarisk dokumentation, der nævnes næsten ingen retter, næsten intet om tilberedningen, og der omtales ingen vine. Der vises mængder af råvarer og færdige retter, og der udtrykkes megen glæde og forventning til retterne, men hele mise en scène'n sigter på indtagelsen af maden mere end på nydelsen af den. De fire herrer er ikke samlet for at spise, men for at æde sig ihjel, for at begå selvmord på en måde, der samtidig inddrager så mange som muligt af de traditionelle syv katolske dødssynder (et motiv, der ikke udtrykkes direkte i filmen). Skal vi genopfriske dem til almindelig overraskelse og glæde? Hovmod, Vrede, Misundelse, Livslede (også kaldet Tungsind), Gerrighed, Frådseri og Vellyst. Bortset fra Gerrighed (som jeg kan have overset, jeg er ikke sagkyndig) er samtlige dødssynder repræsenteret til overmål, og det er en djævelsk ide at lade selvmord ved Frådseri tage sig ud som det optimale udtryk for Livslede.

De fire herrer, kokken, TV-produceren, piloten og dommeren, har ikke mere lyst til livet. Kokken skaber i det sluttede selskab sine sande mesterværker, som offentligheden aldrig vil få kendskab til, og det største, paté'en, bliver han ene om at fortære. TV-produceren har åbenlyse problemer med sit erotiske liv, problemer, han aldrig har turdet se i øjnene. Det er ironisk nok ham, den veltrænede, der først får besvær med spisningen, og kun da de andre foreslår ham at lege lille sulten inderdreng i Bombay, kan han få puré'en ned. For piloten er der intet nyt under solen endsige under kjolen, og da hans livsværk, Bugatti'en, endelig bliver køreklar, kan han bevæge sig tyve meter frem og tyve meter tilbage adskillige gange før den leg er blevet triviel. Han har en bil, han kan ingen steder komme, og han vælger at dø i den. Maskine og mand er ét. Dommeren har på sin side erkendt, at hans gerning har været at lade loven ske fyldest, ikke nødvendigvis retfærdigheden, som kan være noget ganske andet. Han oplever to ting under sit ophold i huset. Han får besøg af en kinesisk diplomat, der medbringer en gave og en eller anden anmodning om hjælp eller støtte, som han afviser med en hovmodig bemærkning om, at man skal passe på, når grækere frembærer gaver; og han bliver betjent af Andrea på en måde, som ammen aldrig betjente ham, hvad der øjeblikkelig får ham til at tilbyde hende ægteskab. Han må dog med forundring se på, at hun ikke er skabt for en enkelt. Måske er hun endda sendt for at hjælpe dem på vej, et redskab, en i sandhed falden engel. I filmens slutning, efter Philips død på havebænken, går hun ind i det tomme hus og lukker døren efter sig. Hundene går igang med det kød, der er kastet i haven, filmen går ned i sort og en række ulvehyl sætter ind. Man må da begynde at spekulere på, om Beelzebub huserer i baggrunden. Altså den rigtige Beelzebub og endelig ikke Brillat-Savarin, der jo netop har sagt, at »Dyrene fylder deres vom. Mennesket spiser. Kun det åndeligt højt udviklede menneske har forstand på at spise«.

Man gør nok klogt i ikke at forveksle filmens gastronomiske elementer med dens religiøse.

Marco Ferreri fortæller ret traditionelt og uden opsigtsvækkende falbelader. Han undlader at bygge filmen op til dødens klimaks (bortset fra skuespillernes tiltagende tungsind og livslede). Tværtimod lader han scenerne blive længere og længere (Michel ved barren, nynnende og sjaskende omkring på må og få, tærtespisningen og Michels død, Marcellos køretur frem og tilbage, Ugos paté og Philips død), og de afbrydes kun af korte hurtige optrin af erotik og lignende katastrofer (»Ingen kærlighed er hjerteligere end kærligheden til mad«, som G. B. Shaw siger det i »Man and Superman« – det er da også en af grundene til at ludderne stikker af), og her er højdepunktet så det eksploderende W.C., der bogstaveligt talt får deres sidste dage til at udrinde i en stank af lort.

W.C.-eksplosionen bliver et komisk nummer af mere ubelastet humoristisk observans end filmens øvrige groteske optrin (et andet er Ugo Tognazzis mageløse Godfather-leg), som man hele tiden må skamme sig lidt over at more sig ved. Det er da også en morskab, der resulterer mere i en indvendig klukken end i det lårklaskende grin; måske fordi vi genkender såpas mange af de fysiske og psykiske reaktioner, at identifikationen kommer til at stå i vejen for den helt befriende morskab. Og det er nok godt det samme, siger Jeronimus.

De lange scener lægger naturligvis meget arbejde på de fire hovedroller + Andrea, og filmen igennem kan man kun beundre det formidable ensemblespil, der forløber rigt og lydefrit trods sujet'ets indhold af bundne opgaver i retning af hundrede optrin med tyggende, smovsende, smaskende, nydende, pruttende, elskende og døende personer. Skal nogen fremhæves, må det være Marcello Mastroianni, der skildrer pilotens livslede med glimt af barnlig

forkælelse, der i sig rummer et kedeligt element i mandkønnet som helhed. Hans reaktioner er geniale.

Kunsten flytter ikke noget og kameraet er et pokkers dårligt gevær. Ingen gik vel hjem og kvalte sin beostær efter Hitchcocks »Fuglene«, og ingen vil miste appetitten på mad og erotik efter »Det store ædegilde«. I heldigste fald vil man være mindre ligeglad.

Poul Malmkjær

■ **DET STORE ÆDEGILDE**
La grande bouffe. Frankrig/Italien 1973. **P-selskab:** Mara Films (Paris) – Les Films 66 (Paris)/Capitolina Produzzioni Cinematografiche (Rom). **Ex-P:** Vincent Malle. **P:** Jean-Pierre Rassam. **P-leder:** Alain Coiffier. **I-leder:** Ilya Claisse. **P-ass:** Volker Lemke, Henri Laurent, Claude Farnet. **Instr:** Marco Ferreri. **Instr-ass:** Enrique Bergier, Jacqueline Perrier, Rémy Duchemin, François Lavigne. **Manus:** Marco Ferreri, Rafael Azcona. **Dialog:** Francis Blanche. **Foto:** Mario Vulpiani/**Ass:** Yves Pouffary, Jacques Dorot. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Claudine Merlin, Gina Pignier/**Ass:** Monique Prim, Laurence Lemaire. **Ark/Dekor:** Michel de Broin/**Ass:** Maurice Sergent. **Rekvis:** Michel Sune, Roger Jumeau. **Kost:** Gitt Magrini. **Sp-E:** Paul Trielli. **Komp:** Philippe Sarde. **Dir:** Hubert Rostaing. **Pianosolo:** Michel Piccoli. **Tone:** Jean-Pierre Ruh/**Ass:** Michel Laurent, Jean Fontaine. **Makeup:** Jacky Bouban, Alfonso Gola. **Stills:** Bernard Prin. **Gastronomi-kons:** Giuseppe Maffioli, Jacques Quelennec. **Medv:** Marcello Mastroianni (Marcello), Michel Piccoli (Michel), Philippe Noiret (Philippe), Ugo Tognazzi (Ugo), Andréa Ferreol (Andréa), Solange Blondeau (Danielle), Florence Giorgetti (Anna), Michèle Alexandre (Nicole), Monique Chaumette (Madeleine), Henri Piccoli (Hector), Bernard Menez (Pierre), Cordelia Piccoli (Cordelia), Patricia Milochevitch (Mini), James Campbell (Zac), Rita Scherrer (Gita), Giuseppe Maffioli (Køkkenchef), Maurice Dorleac, Simon Tchao, Louis Navarre, Jérôme Richard, Eva Simonnet. **Længde:** 130 min., 3570 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** Nordisk. **Prem:** Imperial 17.9.73.

Indspilningen startet i januar 1973.

DOBBELTSPIL

Anthony Shaffers »Sleuth« er en af disse ulykkelige succes-komedier, der efter et par år i London eller på Broadway er dømt til at blive filmatiseret, uanset om de er velegnede eller ej, og »Sleuth«, der på scenen foregår i én kulisse og kun har to medvirkende, er næppe blandt de bedst egnede.

Det handler om en kriminalforfatter af den gammeldags »engelsk herresæde– det er gartneren, der er morderen–politiet er inkompetent–men vor adelige amatørdetektiv løser alle gåder«-skole, der laver et par »practical jokes« med sin kones elsker; denne svarer igen med et par »practical jokes« af samme skuffe, og til sidst går begge d'herrer over gevind, så det ender med mord. Stykket er uhyre velskrevet og morsomt med megen vellykket parodi på engelsk kriminallitteratur, og selv om stykkets kriminalforfatter, Andrew Wyke, må siges at være lettere tosset, mærker man hele tiden, at Shaffer er sig sit hadkærlighedsforhold til den parodierede genre bevidst; han ved, at kun det, man nærer dyb respekt og beundring for, kan man parodiere godt. Den megen forstillen sig og falskhed åbner naturligvis for fortolkningsmulighederne (der kunne f. eks. trækkes paralleller til storpolitik), men stykket hører egentlig hjemme i samme kategori som den genre, det parodierer, og som Andrew Wyke beskriver som »a recreation for noble minds«.

Filmatiseringen er foretaget efter de gængse principper: Man engagerer de største kanoner, man kan få fat på (i dette tilfælde Laurence Olivier og Michael Caine), hvad der på scenen udtrykkes i replikker i så få kulisser som muligt, skal udtrykkes i et meningsfuldt billedsprog, foregå i rigt varierede omgivelser, uden at man behøver beskære stykket. Denne fremgangsmåde er egentlig paradoksal, hvilket dog sjældent får nogen betydning, da teaterpublikummet og biografpublikummet som oftest er forskelligt. Filmens indledning viser på en gang, hvor fint det frie valg af lokalitet kan anvendes, og hvilke problemer det kan medføre.

Med Milo Tindle kommer vi til kriminalforfatterens »Manor House« gennem en stor have. Man hører ganske svagt forfatterens stemme; han læser op af sin nyeste roman. Idet han går efter stemmen, går Milo ind i en labyrint. Han når efterhånden meget tæt på labyrintens midte, men selve det midterste kvadrat, hvor forfatteren sidder, kan han ikke finde: Der er nemlig ingen rigtig indgang, man må snyde ved at gå gennem en skjult dør i hækken. Her bliver vi via et fuldstændig naturligt billedsprog ledt ind i historiens intellektuelle spille-verden. Hele filmens handling er på naturlig vis foregrebet. Alle filmens »practical jokes« udspilles efter regler, men i sidste ende snyder en af parterne hver gang. Men dernæst bruges som påskud til at komme indendørs, at labyrintens ellers veludstyrede bar hverken kan byde på tonic vand eller vodka! Det er jo helt i »Men der ser jeg just Hr. Jeronimus komme«-stilen. Indendørsscenerne udspiller sig i et utal af lokaler i Wykes hus i modsætning til stykket, der udelukkende foregår i Wykes study. Denne ekspansion af lokaliteten er ingenlunde ueffen, men bevarer den labyrintiske stemning fra indledningen. Stykkets symmetri er også bevaret, idet man i filmens anden del når gennem stort set alle de lokaler, førstedelen udspiller sig i, og gang på gang er der i filmens to dele parallelle situationer; det falske mord på Tindle genspejles f. eks. i anden del i scenen, hvor inspektør Doppler finder blodspor på trappen, og Tindle og Wyke sidder i samme stol i deres respektive fornedrelsesscener i filmens to dele.

Alligevel er der stor og betydelig forskel på stykket og filmen. Det er der naturligvis intet ondt i; det ville være pedantisk udelukkende at vurdere en film efter, hvor tro den er mod sit litterære forlæg, men i dette tilfælde indføres i filmen aspekter, der gør den noget nær meningsløs. Mens stykkets protagonister, eller antagonister, er en ekscentrisk kriminalforfatter og en rejsebureaudirektør af fattig, italiensk herkomst, er filmens personer en nærmest afsindig forfatter og en damefrisør af italiensk afstamning. Der er indført en langt større mental og social forskel mellem dem. Forfatterens vanvid understreges derved, at hans mekaniske legetøj i en uendelighed anvendes som »urtepotter«, hvilket opfattes som symbol på hans følelseskolde forhold til omverdenen.

Navnlig Milo Tindles person er forandret i filmen. Nok er der en social forskel mellem de to i stykket, men i disse Spies-Tjæreborg tider er rejsebureaudirektør immervæk en lovende bestilling. Hvordan en damefrisørs økonomiske forhold er, er svært at gisne om, men det er udpræget et immigranterhverv. Allerede valget af Michael Caine, der så ofte spiller nouveau riche cockney type, antyder tendensen, og ydermere spilles der igen og igen på deres sprogs forskellighed. Olivier taler naturligvis et pænt overklasseengelsk, mens Caine taler et mere moderne sprog, og på mindste foranledning slår han over i bredt cockney. Olivier siger »pound«, mens Caine siger »quid«. I Oliviers fornedrelsesscene siger Caine demonstrativt »who«, når han gentager replikker, hvor Olivier netop har sagt »whom«. Et væld af detaljer er forandret udelukkende med det formål at understrege klasseforskellen. F. eks. er teaterstykkets »Bollinger contra Baby Champ« i filmen blevet til »Dom Perignon contra cheap Dago red«.

Disse detaljer kan måske forekomme ubetydelige, men der er så mange af dem, at de totalt farver filmens stemning. Man kan simpelt hen ikke undgå at få indtryk af, at filmen skal opfattes som en social allegori med den i filmen afsindige kriminalforfatter som eksponent for en dekadent overklasse, der gør et sidste forsøg på at undertvinge og ydmyge en sund, »up and coming« underklasse. Hvad man end mener om klasseproblemer, er det synd at ødelægge dette stykke »recreation for noble minds« med en sådan drejning. Man er faktisk noget i vildrede ved filmens slutning: Var dette en »practical joke« med fortidens elskede eller hadede kriminallitteratur, en allegori, eller et forsøg på at sælge en film, der måske kunne forekomme lidt tyndbenet og uaktuel?

Ul Jørgensen

■ **DOBBELTSPIL**
Sleuth. England 1972. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Palomar Pictures International. **Ex-P:** Edgar J. Scherick. **P:** Morton Gottlieb. **As-P:** David Middlemas. **P-leder:** Frank Ernst. **Instr:** Joseph L. Mankiewicz. **Instr-ass:** Kip Gowans. **Manus:** Anthony Shaffer. **Efter:** Eget skuespil. **Foto:** Oswald Morris. **Kamera:** Jimmy Turrell. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Richard Marden. **P-tegn:** Ken Adam. **Ark:** Peter Lamont. **Dekor:** John Jarvis. **Kost:** John Furniss. **Komp/Arr/Dir:** John Addison. **Sange:** »One of Those Things«, »You Do Something to Me«, »Anything Goes« af Cole Porter, sunget af samme. **Tone:** John Mitchell. **Makeup:** Tom Smith. **Frisurer:** Joan White. **Medv:** Laurence Olivier (Andrew Wyke), Michael Caine (Milo Tindle/Politiinspektør Doppler). **Længde:** 138 min., 3805 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Fox-MGM. **Prem:** Rialto.

Indspilningen startet den 24. april 1972. Interiørscener indspillet i Pinewood-studierne.

KOSMORAMA-QUIZ

Se godt på disse billeder og fortæl os, hvem de manglende personer er. Så meget kan vi røbe: Det drejer sig om tre filminstruktører, der her medvirker i andre instruktørers film. Whiskyen venter. Svar sendes til: Kosmorama, Det danske filmmuseum, Store Søndervoldstræde, 1419 København K.

LØSNING PÅ TIDLIGERE KOSMORAMA-QUIZ

De rigtige svar på quiz i Kosmorama nr. 115–116 var naturligvis: Wilmer (i »Ridderfalken«), George Peatty (i »Det store gangsterkup«) og Mr. Nicklas (i »Rosemarys baby«). Alle spillet af Elisha Cook, Jr. Vinderen blev: Jørgen Oldenburg.

Debat

OM AT VÆRE BEGAVET

Kære Ib Monty!

I din i øvrigt meget læseværdige artikel om Bergmans meget seværdige ægteskabs-TV-serie finder jeg trist nok følgende passage:

»Johan og Marianne var nok mennesker fra et ganske bestemt milieu i et ganske bestemt land på en ganske bestemt tid. Og deres problemer havde naturligvis noget med disse forhold at gøre. Men Bergman er jo ikke naturalist eller behaviorist. Han er kunstner og menneskekender, og alt for begavet og følsom til at komme med sociale og politiske løsninger. Selv i det mest utopiske socialistiske paradis vil der til alle tider være mennesker med følelser og problemer som Mariannes og Johans. Det får man ikke udryddet, førend man får udryddet menneskene«.

Adressen er jo tydelig nok, men det er især følgende sætning, der har gjort mig sur:

»Han er kunstner og menneskekender, og alt for begavet og følsom til at komme med sociale eller politiske løsninger«.

Det er sådan noget, som selv en Elsa Gress kan finde på at sige. Selv til mig, der har kendt hende i otte år, og alligevel holder meget af hende. Men det bliver det sgu' ikke mere begavet af.

Nu vil jeg slet ikke indlade mig på en analyse af, hvad det vil sige at være menneskekender (i forhold til hvad?). Den løsrevne sætning forstår jeg udmærket alle nuancer i, selv uden Kracauers og semiologernes hjælp. Men det bliver den ikke mindre uheldig af.

Politiske og sociale løsninger er nemlig kollektive og materialistiske løsninger, og så længe (for blot at nævne eet eksempel) det stadig forholder sig sådan, at den almindeligste dødsårsag i verden, globalt set, er SULT (jfr. seneste WHO-rapport), skal man da lade være med at gøre noget ved det i det omfang, man kan? Det kunne jo f. eks. være et formål i sig selv at hjælpe verdens befolkning frem til et stade, hvor der blev så meget overskud, når sulten var stillet, at de nye mætte kunne begynde at interessere sig for f. eks. Ingmar Bergmans svenske ægteskabsproblemer og får råd til at abonnere på Kosmorama?

Tror du virkelig selv for alvor på, at een eneste begavet socialist forestiller sig muligheden af at lave om på mennesket og skaffe det af med dets private følelsesmæssige problemer? Er dette ikke et anliggende, vi med sindsro og i fællesskab kan overlade til den hovmodige kirke, for hvilken mennesket aldrig har været godt nok?

Ved du ikke, at konflikt er et nøgleord i den marxistiske filosofi, der er fundamentalt anti-idealistisk (som den første filosofi overhovedet), fundamentalt dynamisk (som den første filosofi overhovedet) og dermed fundamentalt anti-absolutistisk (relativistisk)?

Kender du ikke Engels' »einsteinske« bemærkning i »Dialetik der Natur«, skrevet 30 år før Einsteins relativitetsteori (den almindelige, ikke den specielle): »Totaliteten er altid i sin vorden«? (Einstein skrev: »Tilnærmelsernes brøker er uendelige«; – jeg ser ingen afgørende forskel).

At de fleste hjemlige, selvudnævnte marxister intet ved om disse sager, behøver du vel ikke lade dig afficere af? Du er jo en alvorligt søgende sjæl, der ikke bare debatterer på basis af andenhåndsviden, men selv søger dine kilder? Du er for seriøs til at tage dét for socialisme, som de fleste kalder socialisme, når du nu ved, hvor du skal finde de bøger, socialisterne påberåber sig. Det har du vel lært på universitetet?

Men i så fald kan du heller ikke mene, at socialisterne skal lade 7 og 5 være lige, da nu i hvert fald nogle af dem ved, at realiseringen af »sociale og politiske løsninger« ikke er ensbetydende med lallende lyksalighed?

Det er altsammen lidt trist, detteher, for jeg synes – selv som marxist af en art, sjovt nok – ofte om din Jeronimusagtige kritik. Måske fordi jeg anser mennesket for et amfibium.

Jeg tror endda, jeg kan sige på dine vegne, at du er interesseret i en dialog med folk af en fundamentalt anden grundopfattelse. Jeg er det også. Hvorfor tror du, jeg offentligt forsvarede

Calum-redaktionen i fjor mod Braad Thomsen-banden? Fordi jeg pludselig var blevet liberalist?

Du burde være begavet nok til at kunne se, at bemærkninger af den citerede art er for ubegavede til en Holberg-medalje. Værre er det unægtelig, at den irritation, de vækker hos begavede socialister kun er egnet til at blokere ethvert tilløb til en fornuftig samtale. Det er jo ikke os allesammen, der kender dig på forhånd.

Lad dog sektererne – de borgerlige såvel som de socialistiske – sejle i deres egen debat-forurenede sø. Sekterisme befordrer aldrig andet end selvbekræftelsen. Men hvis de få, der ved bedre, også bliver så paralyseret af den løbende »debat« (eller hvad man nu skal kalde det), at de giver sig til at sigte så lavt og så ubegavet som du gør i det citerede stykke, hvad skal disse få så stille op?

Jeg ved nok, at dette ikke handler om film, og at Kosmoramas plads er sparsom. Men det handler alligevel om noget væsentligt, nemlig om »mennesker med følelser og problemer«, altså om det, som kunsten, in casu filmkunsten, fortrinsvis henter sit materiale fra. Jeg vil derfor opfordre dig til at besvare en både følsom og begavet socialist på ovenstående nedenstående.

hilsen John Ernst.

Svar:

Kære John Ernst!

Ja, jeg tror virkelig, at ikke blot en eneste, men adskillige begavede socialister tror, at det er muligt at lave om på mennesket. Hvem tror ikke på det? Jeg tror naturligvis også, at man f. eks. skal søge at udrydde sulten i denne verden, og at dette kun kan ske ved hjælp af politiske og sociale løsninger. Men jeg tror ikke, at man kan løse problemer som Johan og Mariannes på samme måde, som man løser de materialistiske, og det er også, hvad jeg har skrevet. Jeg er selvfølgelig ked af, at du finder dette synspunkt ubegavet, og at jeg har diskvalificeret mig til at modtage en Holberg-medalje. Ja, jeg er nok ubegavet, for det er egentlig først nu, du siger det, at jeg kommer til at tænke på, at jeg måske ville have haft en chance for at få den.

Med venlig hilsen Ib Monty.

ERRATA

I Kosmorama 115–116 havde der desværre indsneget sig en beklagelig fejl i artiklen »Chaplin 3 – Figuren og dens instruktør«. På side 257 er »The Pawnshop« uvist af hvilken grund blevet til »The Pawnbroker«! Jeg kan kun ile med at forsikre læseren om, at det ikke har noget at gøre med »hvad hjertet er fuldt af ...«. Jeg sætter »The Pawnshop« langt over Lumets film, og det er da også lykkedes mig at få titlen rigtig på side 263.

En læser har endvidere påvist, at noten på side 257 er ufuldstændig, idet Chaplin også brugte rollenavn i »Carmen« (1916) samt i diverse korte stumfilm. Noten burde nok have understreget, som det angives i artiklens indledning, at jeg kun refererede til Chaplins lange stumfilm, altså fra »First National«-perioden og fremefter. Men »Carmen« er naturligvis en »lang« Chaplinfilm, som også »Tillie's Punctured Romance« (1914) er det. I »Carmen« hed han Darn Hoisery/Don José.

P.M.

	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Frederik G. Jungersen (Berlingske Tidende)	Ib Lindberg	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Jørgen Oldenburg	Claus Ib Olsen	Peter Schepelern
* **Ingen er fuldkommen** (Wilder)	★★★★	★★★	★★	★★★★	★★★		★★★★	★★★★	★★★★
* **Byens lys** (Chaplin)	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★		★★★	★★★★
Den yderste dom (Tarkovskij)	★★		★★★★	★★★★		★★★★	★★	★★★	★★★★
* **Den tredie mand** (Reed)	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★		★★★		★★★
Avanti (Wilder)	★★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★
* **Marnie** (Hitchcock)	★★★★	★★	★	★★★★			★★	★★★★	★★
* **Marseillaisen** (Renoir)		★★★	★★★★		★★		★		★★★
Hvisken og råb (Bergman)	★		★★★	★★★	★★★	★★	★★★★		★
Støv, sved og skud fra hoften (Richards)		★★	★★	★★★		★★	★★★		★★
Solaris (Tarkovskij)		★★	●	★★★		★★★	★	★★★	★★★
Det blodrøde bryllup (Chabrol)	★★★	★★	★★	★★	★★★	★	★★	★★★	★
Sort på hvidt (Stuart)						★★			★★
Manden fra La Mancha (Hiller)						★★			
Det store ædegilde (Ferreri)	★★★		★	★★	★★	●	★★	★★★	★★
Olsen-Banden går amok (Balling)	★★★	★★		★★	★			★★	★
* **Irma la Douce** (Wilder)	★★	★★		★			★★		★★
Blodkabinettet (Hickox)		★	★★	★★					★
Oklahomas sorte guld (Kramer)			★★			★			★★
* **Øst for Paradis** (Kazan)	★★★				★★				●
Det lange farvel (Altman)		★★	★	★★★		●	★★★		●
Peter og Tillie (Ritt)			★★			★★	★		★
* **Sheriffen fra Dodge City** (Sturges)					★★				★
Min ukuelige tante (Cukor)	★★★	★		★★	★	★	★★	★	●
Den anden (Mulligan)			★			★	★		★★
Vestens blodige dommer (Huston)	★★		★			★	★		★
Mig eller David (Sautet)	★		★★	★★	★	★★	★	●	●
* **Blegansigt** (McLeod)	★★	★	●	●	★★				★
Charmetyven (Yorkin)			●			★	★★		★
En endeløs nat (Gilliat)	★	★							
Manden der kom til kaffe ... (Lattuada)			★	●		★★			●
Skorpionen (Winner)						★		★	
En fremmed uden navn (Eastwood)	★		●			●	●	★	★
Firmafesten (Halldoff)	★		●			●			★
Sømmet i bund (Nicholson)	●	★	●	★			●		★
Chino – den ukuelige (Sturges)		●	●	●			★		

* = Repremierer

I kommende numre:
Paul Mazursky
Costa-Gavras
W. C. Fields
Jacques Demy
Sam Peckinpah
Jean-Pierre Melville
Irvin Kershner
Rowland Brown
Martin Ritt
Don Siegel
Bob Rafelson