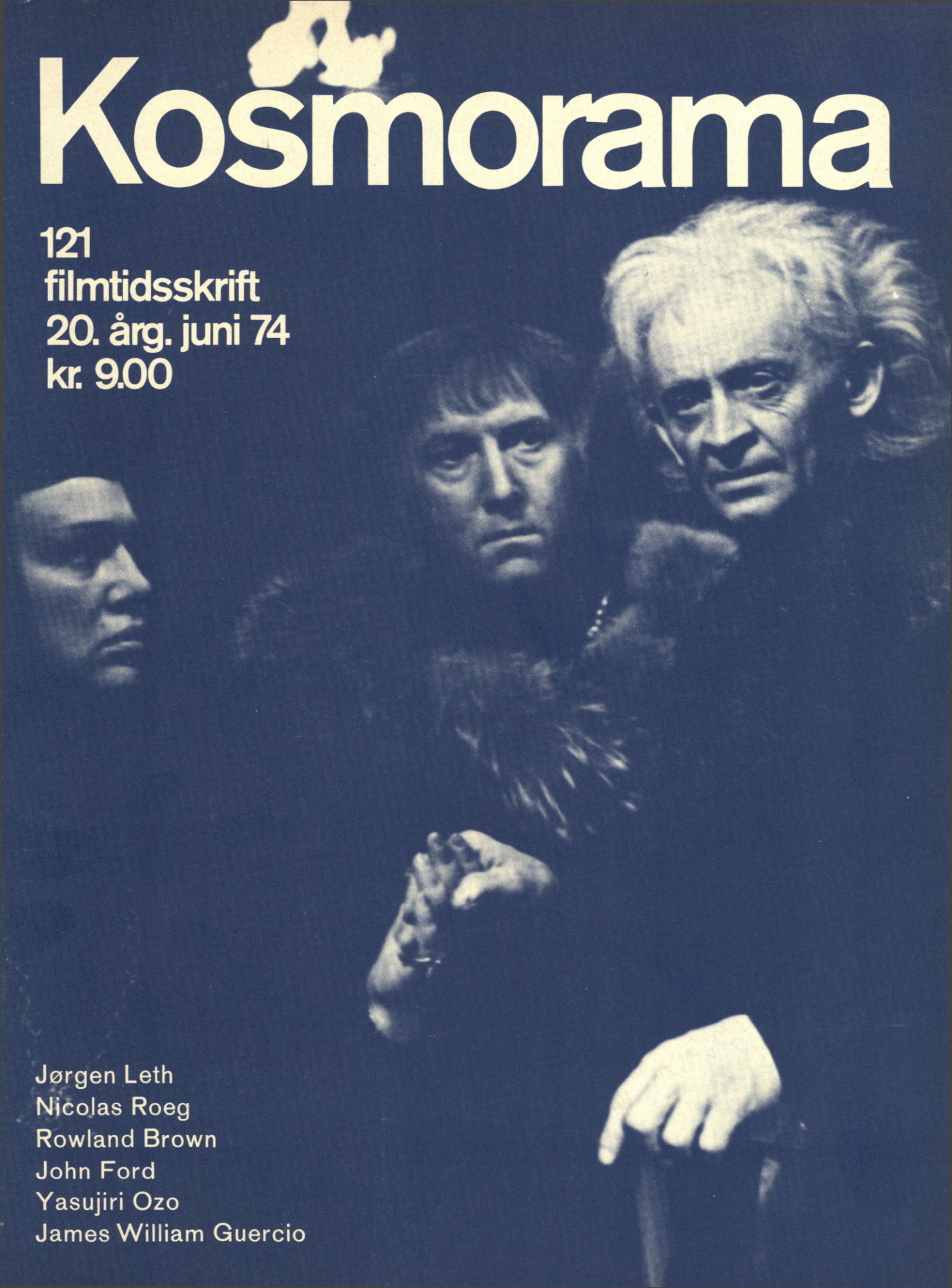
Kosmorama

121
filmtidsskrift
20. årg. juni 74
kr. 9.00



Jørgen Leth
Nicolas Roeg
Rowland Brown
John Ford
Yasujiri Ozo
James William Guercio

Kosmorama

121 - 20. årg. - juni 74

Stjernerne og vandbærerne 232
Leif Petersen

Jørgen Leths poetiske univers 234
Ib Lindberg

Sovjetisk ortodoksi 236
Peter Schepelern

Døden i Venedig – en analyse af »Rødt chok« 241
Ib Lindberg

Rowland Brown – ugleset, overset og glemt 244
Ron Mottram

Favoritfilm: Forfølgeren 254
Ul Jørgensen

Sent efterår 261
Frederik G. Jungersen

Skuddet i fabrikken 262
Børge Trolle

Ingen vej gennem ilden 264
Claus Ib Olsen

Syg og munter 265
Peter Hirsch

Mig og fremtiden 266
Jørgen Stegelmann

Frugthandlerens fire årstider 268
Kristen Bjørnkjær

Heat 269
Jørgen Oldenburg

På farlig patrulje 270
Peter Nørgaard

Kort sagt 271

Bøger 274

Minikritik 275

Forsiden: fra Kozintzevs »Kong Lear«.
Bagsiden: fra Spielbergs »The Sugarland Express«.

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. 9,00. 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.

Lidt om indholdet

Misforståede, oversete og glemte film er langt fra noget nyt fænomen at støde på for filmhistorikere, men sjældent er vel en begavet filmmand blevet i den grad misforstået, som det har været tilfældet med amerikaneren Rowland Brown.

Brown opnåede kun at iscenesætte tre film i begyndelsen af trediverne, hvorefter hans væsentligste indsats var at være leverandør af oplæg til andres mere eller mindre standardiserede manuskripter. Til gengæld blev Browns tre film af en sådan kvalitet, at de forlængst burde have haft status af amerikanske klassikere. Men samtidens dominerende kritikere misforstod (eller forstod slet ikke) filmene, og det hjalp kun lidt, at f. eks. John Grierson roste filmene. Publikum blev væk, og samtidig synes Rowland Browns temperament at have umuliggjort en videre karriere i Hollywood. Efter at have instrueret »Quick Millions« »Hell's Highway« og »Blood Money« var Rowland Brown ugleset blandt Hollywoods producere. Et par gange lod man halvhjertet Brown gå i gang med at iscenesætte, men meget hurtigt blev han fyret fra jobbet og erstattet af mere eller mindre inferiøre iscenesættere. Så blev Browns film glemt.

Faktisk var det først da Museum of Modern Art i New York for et par år siden arrangerede en serie Fox-film, at man fik øjnene op for Rowland Browns formidable talent, og som det siges i dette nummers artikel om Brown og hans film, så er de til langt mere end blot en fodnote i filmhistorien.

Slet ikke glemt, ej heller overset, men alligevel misforstået af mange, er John Fords western »Forfølgeren« (The Searchers), der nu om- og opvurderes under rubrikken »Favoritfilm«, hvor den gøres til genstand for en grundig analyse og med rimelighed fremstår som en af Fords væsentligste film. På linie med film som »Diligencen«, »Vredens druer«, »My Darling Clementine«, »Den tavse mand« etc.

Blandt dette nummers øvrige længere artikler er der en vurdering af de sovjetiske film, som Sovjetunionen tilsyneladende ønsker et vestligt publikum til. Udvalget af film er præget af en vis ortodoksi, er måske ovenikøbet i stand til at fremme tvivlen med hensyn til rigtigheden af den ofte fremsatte påstand, at der skam produceres adskillige fremragende film i Sovjetuninonen. Det kan De læse mere om inde i bladet.

Jeg mener bare –

Film? Hvaffor film?
Jeg tager sgu da ikke
til Cannes
for at se film, mand!

Kos-quiz

Hvilken hund hører til hvilken herre, spillet af hvem i hvilken film?

1) Scraps
2) Asta
3) Kinou
4) Flike
5) George
6) Checkers
7) Skippy
8) Båtsman
9) Pigro

A) Rigmanden Jerry Warriner
B) Bonden Pépé
C) Johannes, skolelærer
D) Præsident
E) Tjorven
F) Sagfører Nick Charles
G) Pensionist Umberto
H) Vagabonden
I) Millionøsen Mrs. Random

Kos-quiz vinder

Vinder af sidste nummers lille quiz blev Kirsten Repsdorph, Børglumkollegiet, vær. 720, Risskov.

De rigtige svar på quiz'en var:
1: Finlayson National Bank
2: Darracq 1904
3: Verlaine
4: Alec Guinness i »Syv små synder«
Jerry Lewis i »Onkel Jerry klarer alt«
5: Harriet Andersson i »Sommeren med Monika«

Whisky-flasken følger.

Western-scener

Det er ofte nok blevet hævdet, at USA først har gjort sin entré på det kulturelle verdenskort i vort århundrede, og at hele pionértiden først har fundet et kunstnerisk udtryk i westernfilmene. Bortset fra enkelte halvt-glemte forfattere som James Fenimore Cooper, Washington Irving og William Cullen Bryant har den amerikanske wild west-mytologi da heller ikke markeret sig synderlig stærkt i litteraturen. Og karakteristisk nok findes de bedste musikalske udtryk for de romantiske vidder og deres befolkning hos en europæisk komponist, nemlig tjekken Dvorak, i et par isolerede værker, e-mol-symfonien (»Fra den nye verden«) og F-dur-kvartetten (»Den amerikanske«).

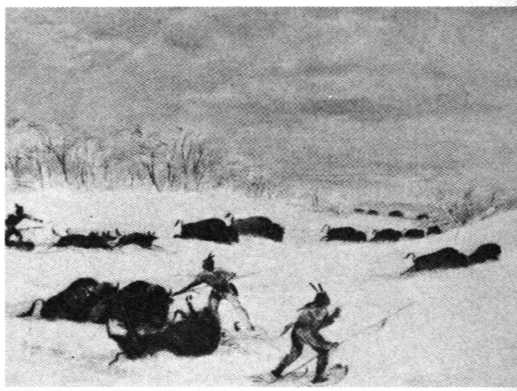
På det billedkunstneriske område eksisterer der dog i 1800-tallet en række amerikanske kunstnere, hvis værker udtrykker tidens ånd, selvom de rent stilistisk ikke er stort andet end beskedne epigoner af samtidens europæere. Statens Museum for Kunst præsenterede i maj et lille udvalg af disse 1800-tals billeder, og vor hjemlige western-ekspert nummer 1, Henrik V. Ringsted, viede dem en lille, indforstået anmeldelse i »Politiken«.

Hvad denne lille udstilling kunne fortælle den filminteresserede var, at det ikke er store sager, senere tiders western-instruktører har hentet i fortidens malerkunst. Men for western-elskeren var der selvfølgelig altid noget at hente. Stilistisk rangerede malerierne fra romantiske tableauer (Frederic Edwin Church: Scene in the Catskill Mountains) til præ-impressionisme (Jules Tavernier: Attack by Indians near Chimney Rock).

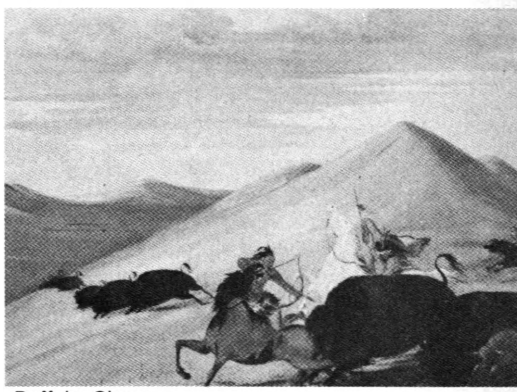
Mest spændende – og mest originale – er de malerier, der med næsten etnografisk detailrigdom skildrer scener af indianernes liv, og her især primitivisten George Catlin, der viede hele sit liv til studier af den allerede hendøende indianske kultur og i 1841 udgav kæmpeværket »Manners, Customs and Condition of the North American Indians«. Han var på udstillingen repræsenteret med to billeder, Sioux Indians on Snowshoes Lancing Buffalo og Buffalo Chase – Bull Protecting Cow and Calf, billeder der i deres formløse dynamik mindede mig ikke så lidt om illustrationerne i min barndoms indianerromaner.

Det var interessant, men egentlig ikke særlig overraskende, at konstatere i hvor høj grad malerne har fulgt med i rejsen vestover. Fra de tidligste malieriers henførte smukke og harmoniske landskaber flytter motiverne sig via skildringer af indianernes liv til tableauer fra indianerkrigene og jernbanens komme videre med vogntogene over de store vidder ud vestpå til Klondike-tilværelsen i Californiens gold-rushdage og slutter med de mexicanske vaqueros og deres hjorder af longhorns. På samme måde som vi indenfor western-filmen ville kunne gøre den samme rejse fra »Flammer over Mohawk« via »Indianerne«, »Western Union«, »Karavanen«, »De red efter guld« til »Når mænd hader«. Men sidesporene i mytologien mangler i malerierne. Her er hverken gun-slingers, desperados, Billy the Kid eller Wyatt Earp. Men dem har vor tids malere, John Ford og Sam Peckinpah, jo også taget sig af.

I øvrigt savnede jeg billeder af Frederic Remington på udstillingen. I.L.



»Sioux on Snowshoes«



»Buffalo Chase«

»Scene in Catskill Mountains«

Stor i munden

Som Linda Lovelace sagde til SR TV 2s Nils Petter Sundgren i Cannes:

»Tell Ingmar Berman that my »Virgin Spring« is waiting for his »Wild Strawberries«!«

Stjernerne og vandbærerne

Leif Petersen

»Jeg formår ikke at være lykkelig
det er svært for mig
jeg kan ikke finde ud af
hvordan man bliver det
men jeg prøver alt hvad jeg kan
jeg prøver mange midler
intet hjælper –«

Her i denne problemfrie skandinaviske industristat har vi problemer med eksistensen. Vi er blevet religionsløse hedninge, bosat på tomten af en kristendom, der forlængst er aflivet af en flad lykketro, som de såkaldte politikere holder sig ved magten ved at understøtte, jvfr. Erhard Jacobsen og hans savlende omhu for familielivet

bag ligusterhækkene. Vi ejer ikke længere ritualer, der er stærkere end at bile til bageren søndag formiddag efter frisk franskbrød og ta' Politiken med på vejen. Vort teater er konversation, ugepressens folkelighed bygger på misundelse og flade vittigheder, dagspressen er et skuffedarium, hvor læserne af hensyn til oplaget altid skal kunne finde det samme i de samme skuffer, nemlig sociale opstød, skænderier om elmaster, knivdrab og nøgne piger. Kirkebladene fremturer tåbeligt med deres påstande om, at »vi som kristne er ejendomsløse«, filmen er blevet de dannedes inventar og naturen selv er snart menneskets offer, istedet for dets behersker.

Dette afdramatiserede liv, der er vort, er vi da heller ikke tilfredse med. Fra visse sider gøres der meget for at tilbyde noget, der kan erstatte udlevede religiøse eller eksistentielle forestillinger. Det af surrogaterne, vi ser ud til at nære størst håb til, er sporten. »Sporten har en elementær spænding, som gentages i en rituel ramme«, mener Jørgen Leth, der nu omsider har fået realiseret den film om cykel-esset Ole Ritter, som han havde liggende som manus allerede da optagelserne til kortfilmen »Det perfekte menneske« stod på. Men sporten er som religionen heller ikke helt, hvad den var engang. Det intense, livsfarlige drama mellem spydkasteren og bjørnen i stenalderen, eller det kultiske kapløb med faklen til det færdigbyggede offerbål i antikken, er forvandlet til perfektionisme, ritualet er degenereret til skema, de optrædende yder nærmest overjordiske præstationer, men medbringer hele vejen den personlige status og levevejen i deres baghoveder. Er det denne tilbagegang, skaberen af »Det perfekte menneske« vil påvise og angribe? Er det jagten på erstatnings-lykke, som forfatteren til digtsamlingen »Sportsdigte« (citeret ovenfor), vil udlevere for øjnene af biograftilskuerne? Sporten som en tynd kop te? »Stjernerne og vandbærerne«?

Jørgen Leth synes desværre ikke at have udviklet sig på dette punkt. Nøgleordet for ham under »Det perfekte menneske«s tilblivelse var undersøgelse. Forud for »Stjernerne og vandbærerne«, en film om »Giro d'Italia«, har han forberedt sig grundigt og disponeret stoffet, så vi virkelig får et godt indblik i et stort cykelløbs anatomi, men ligesom han filmisk arbejder følgagtigt, så forekommer der heller ikke i hans stillingtagen til fænomenerne undervejs egentlig kritik. I speaker-kommentaren, som han vist selv har indtalt, og som tramper afsted, til tider i filmens rytme, til tider imod den, hører vi ganske vist om, hvad det betyder for en by undervejs på ruten at blive etape-vært, og at Ole Ritter får 2000 kr. for at stille op til start og tjener mellem 200.000–300.000 kr. om året. Men hvor Ritter selv siger »Det er jo sådan, at der er flest penge i italiensk cykelsport, derfor er det også automatisk der, de bedste ryttere findes –«, har Leth forholdt sig temmelig tro til sine faste intentioner: »Jeg er tit stået op klokken tre om morgenen og har set sådan et hold starte i en eller anden skolegård i det tidlige morgenlys. Det er simpelthen et pragtfuldt syn at se dem i deres blanke, farvestrålende tøj stå og pumpe deres glitrende cykler«.

Der er mange pragtfulde billeder i »Stjernerne og vandbærerne«. Kan det gøre indtryk på een at se fem lokale kentaurer balancere afsted på Lyngbyvej på deres spindelvævstynde hjul, lystigt snakkende indbyrdes, mens de smidige kæder og gearhjul smasker deres særlige underlægningsmusik, så må man lade sig imponere af en falanks på måske hundrede farvestålende ryttere, taget med Laurence Oliviersk Shakespearevirkning gennem

Leth's tele-linse. Indimellem hyggestunder omkring madbordet, hvor deltagerne kun æder det bedste af det bedste, eller afspændte intermezzi, hvor tyendet (mekanikerne) frisker »våbnene« op, inden de vilde ridt op og ned ad bjergene. I dette folkelige skuespil mangler kun kærligheden, men intet ædelt hunkøn nedlægges, udover hvad der måtte blive kørt over af høns på vejen. Og sådan må det jo være. Når det er »kraften som et klassisk tegn«, og »euforiske øjeblikke«, der skal demonstreres hver dag i en uges tid, mandfolkepræstationer over smertegrænsen på bjergveje med stigninger op til 22 %, så bliver de mere kønslige behov vel stillet med en skruenøgle af mekanikeren på hotellet om aftenen.

Men det er et fint show. Og der bliver med garanti solgt nogle ekstra meter pølser, madrasser, kuglepenne og øl af de firmaer, der har rytterne på budgettet, så der forhåbentlig er en smule overskud, selv efter at stjernen Eddy Merckx har fået sin million kroner i årsgage. Det siges ikke i »Stjernerne og vandbærerne«, men Leth finder det »helt rimeligt, at de dygtige folk, som glæder os med deres præstationer, bliver betalt for det«.

Hvor filmens kommentar med sine frivillige eller ufrivillige understregninger af gentagelserne i foretagendet (»Det er ikke en almindelig dag – Det er ikke en almindelig dag«) ikke kan siges altid at bidrage til underholdningen, så må underlægningsmusikken ubetinget roses. Mellem de bud, som hjælperytteren Gunnar Møller Petersen er kommet cyklende med til stjernen Leth, har denne forstået at vælge det rigtige. Udbrudsetaperne får en betydelig støtte af det, komponisten har ydet. Det må også fremhæves, at set i forhold til de formelle eksperimenter i »Kinesisk bordtennis« og filmen om tennis-esset Torben Ulrich, er »Stjernerne og vandbærerne« en meget sober film, men hvor Leth tidligere stod som nøgtern undersøger, må han nu siges at have taget parti, efter min mening desværre det forkerte: »Jeg mener, man må gå ind for sporten med hud og hår og heltedyrkelse, hierarki, konkurrence og klassedeling, men jeg forstår da samtidigt godt, at marxisterne kan have svært ved at sluge det. De prøver at snylte sig ind på sportens område med deres fikse idé om storkapitalens sammenrotning på alle livets slagmarker. De bruger sporten som analyseopgave, idet de jo foretrækker at spekulere og systematisere fremfor at opleve.«

Skulle det virkelig være omgangen med stjernesporten, der i den grad har betaget Jørgen Leth lyst og evne til analyse, bekræfter det vel blot »marxisterne« i deres påstande om sportens farlighed for tænkeevnen. Kan det være en trøst, at Leths egen og sikkert rigtige fremhævelse af sportsfolks intelligens, begrænser skaden til forhenværende litteratur-studerende, der bruger sporten som en virkelighedsmodel, der forhindrer dem i at se virkeligheden, at til forskel fra forrige eller næstforrige generations tid, hvor sportsudøvelsen bredt betød en frigørelse af underklassen, tillader vi idag forbrugerismen at begramse nogle få udvalgte heltes succes og fiasko i en syntetisk mytefabrikation, der bare er lånt hos Metro-Goldwyn-Mayer og Rudolph Valentino. Ritual på dåse. Glitrende omdrejninger, ingen revolutioner.

Leif Petersen

■ **STJERNERNE OG VANDBÆRERNE (Filmen om Ole Ritter)**
Danmark 1974. **Dist:** Minerva Film. **P-selskab:** Minerva Film/Statens Filmcentral. **Instr/Manus:** Jørgen Leth. **Foto:** Dan Holmberg. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Christian Hartkopp. **Musik:** Gunnar Møller Pedersen. **Tone:** Ebbe Traberg, Ole Henning Hansen. **Medv:** Ole Ritter, Gimondi, Eddy Merckx, Fuente, Gösta Pettersson, Motta, m. fl. **Længde:** 91 min., 1072 m. (16 mm). **Censur:** Rød. **Prem:** Hjerter Dame 1.3.74. Vist i TV 28.5.74 i ca. 55 min. version.

Jørgen

Ib Lindberg

Jørgen Leth kan næppe længere antages at være nogen ukendt størrelse indenfor dansk film. I den sidste halve snes år har han lavet cirka lige så mange kortfilm, hvor han ligesom har villet gennemprøve mediets muligheder. Ligeså typiske filmene hver for sig synes at være for deres skaber, ligeså svært er det at finde en fællesnævner for dem. I et programskrift fra ABCinema-tiden (vistnok 1968) skriver Leth:

»Hvad vi har brug for er mere primitive film. Film som er voksne nok til at kunne vende tilbage til at være film i stedet for alt mulig andet fra underholdning til budskab. Film som er voksne nok til at turde være dilettantiske. Film som er kommet ud over uskylden og tør beskæftige sig erfarent og ømt med elementære ting som billede og lyd. Det er, hvad vi trænger noget så afgørende til. Filmen må genopdage sin egen magi. Og holde op med at være perfekt og smagfuld og moderne og vedkommende og hvad ved jeg. Vi trænger til rå film, pågående, sansepirrende billeder og lyd i det uldne biografmørke. Vi trænger til at komme i barndommens biograf igen og se voksne mirakler på det hvide lærred«.

Dette statement har Leth prøvet at efterleve i sine film og ofte til grænseløs irritation for det sofistikerede biografpublikum, der er vokset langt ud over miraklernes alder. Det skal da heller ikke nægtes, at Leths film fra hele denne tiårs opdagelsesrejse gennem filmmediets muligheder bedst indtages i små portioner. Hvis man sluger alt for mange af filmene oven i hinanden forandres denne bevidste dilettantisme let til en massiv kedsomhed, måske fordi mirakler meget hurtigt bliver devaluerede, hvis man oplever for mange af dem.

Leths poetiske univers

På den anden side set er miraklerne tilstede i Leths film, og det er det, der gør ham til en ret enestående figur i dagens danske filmbillede. Der er ingen tvivl om, at det har været ligeså vigtigt for Leth selv at opdage disse mirakler, som det har været for ham at få os andre til at opdage dem, og denne helt bevidste trang til at udforske og efterprøve giver filmene en poetisk renfærdighed, som ihvertfald jeg altid har savnet i den nøgterne parade-primitivisme hos den Andy Warhol, som Jørgen Leth så ofte har måttet se sig sammenlignet med.

I den film, man med et karrieremager-udtryk kunne kalde hans gennembrudsfilm, nemlig »Det perfekte menneske« (1967), sætter Jørgen Leth ordet »undersøgelse« som nøgleord. Og undersøgelse bliver tillige med fascinationen nøgleordene til alle hans film. I »Det perfekte menneske« efterprøves reklamefilmens univers og æstetik. Leth har tidligere udtrykt sin kærlighed til reklamefilmene. »Stort set de bedste danske film, fordi de har tabt uskylden og ejer en fantastisk glæde ved at være film.«

»Ofelias blomster« (1968) er en raffineret – nogle ville sige primitiv – poetisk oppustning af vanvidsscenen, en frustration, der hæmningsløst overføres til filmens hjælpeløse tilskuere. Det er som at sidde og vente på et nys, der aldrig indfinder sig. Det er digteren Jørgen Leth, der her efterprøver den mest primitive poetiske form, gentagelsen. Dette digteriske virkemiddel dukker op i flere af hans senere film, senest – som Leif Petersen også gør opmærksom på i sin anmeldelse – i »Stjernerne og vandbærerne«.

I »Motion Picture« er det, som filmens titel også siger, bevægelsen, det hele handler om. Den, der tror han i denne film med Torben Ulrich, skal se tennisspillet i funktion, må blive slemt skuffet. »Motion Picture« er ikke en sportsfilm i samme forstand som »Kinesisk bordtennis« og »Stjernerne og vandbærerne«. Den viser os ikke det element af kamp, konkurrence og mytologi, som de andre film, men er en helt åbenlys fascination af en sportsmands bevægelser.

»Kinesisk bordtennis« er igen fascination af bevægelsen, af det perfekte menneske i den perfekte situation, af nogle bordtennis-spilleres fuldkomne beherskelse af deres medium. Filmen er desuden pålagt en række tørt saglige tekster, der fortæller den uvidende tilskuer lidt om baggrunden for de kinesiske bordtennisspilleres Europatourné, hvor »den nye europæiske loop-stil kommer som en overraskelse for dem«. Men selv i udforskningens øjeblikke er Leth aldrig den rene saglighed. Hans poetiske begejstring slår flere steder igennem på bekostning af det informative – det er jo ikke en sportsreportage, han har lavet, og filmen peger således helt tydeligt frem mod »Stjernerne og vandbærerne«, hvor det aldrig bliver konkurrencens tørre resultater, men dens levende elementer, der tæller.

»Dyrehaven – den romantiske skov« er lavet i fællesskab med Per Kirkeby, der allerede i 1968 bekendtgjorde, at »min næste film bliver vidunderlige BILLEDER fra den smukke danske skov.« Det er en billedstatisk film, der i ofte meget lange indstillinger viser os en endeløs række skovtableauer, der ikke er fri for sine steder at minde om Trommesals-malerier. Den romantiske holdning i filmen understreges af billedernes næsten fuldstændige mangel på mennesker, der allerhøjst anes som en lille plet i den farverige natur. De to instruktører cementerer romantikken med dødsforagt, da de i filmens sommerafsnit indlægger en nøgen pige og i forårsafsnittet et nøgent barn.

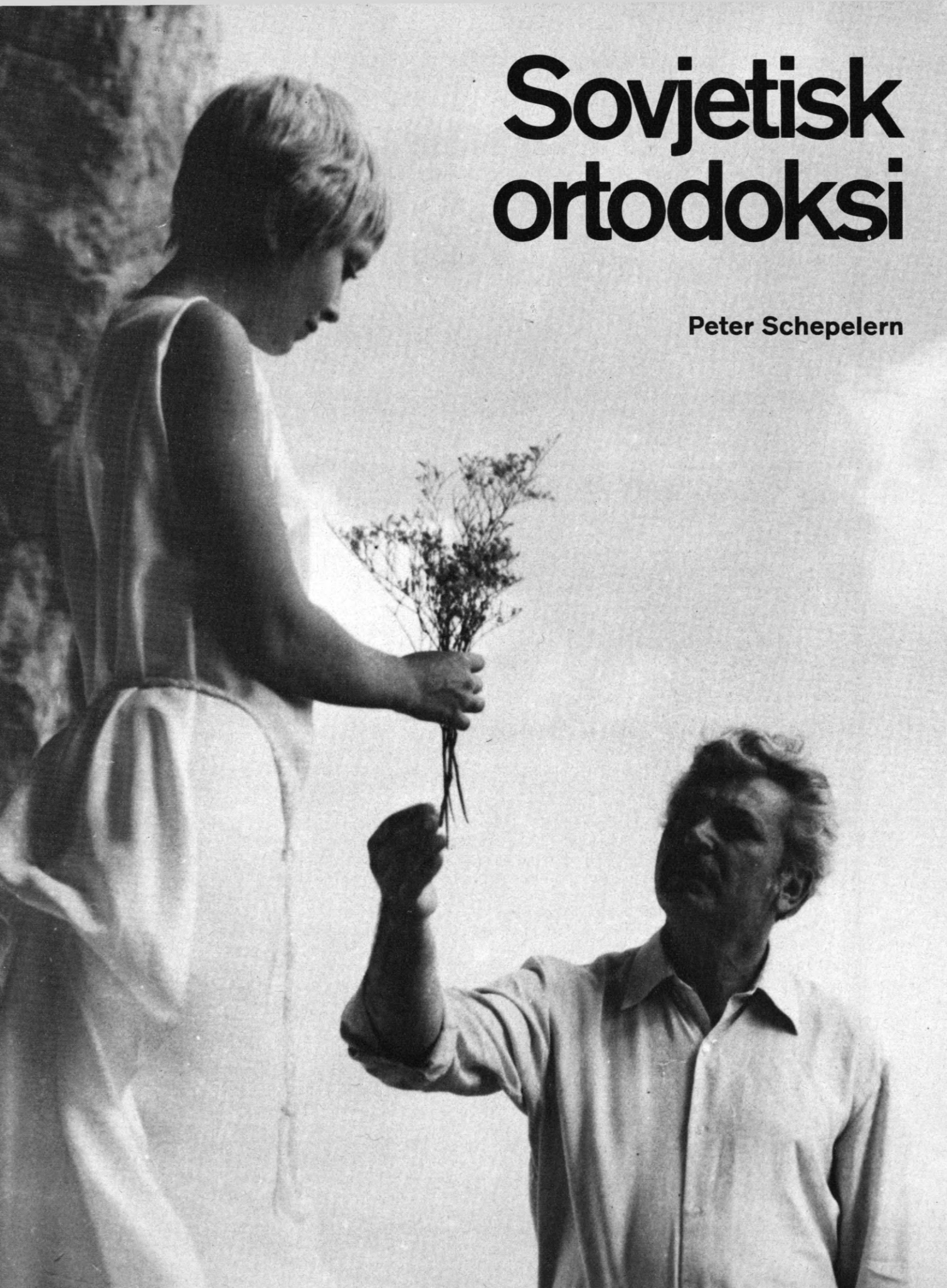
Leths seneste kortfilm er »Livet i Danmark«, der sammen med »Det perfekte menneske« ikke blot er hans mest helstøbte værk, men som tillige nok er den af kortfilmene, der er nået ud til det største publikum. Endnu en gang – ligesom i »Det perfekte menneske« – isolerer han her sine danskere fra deres omgivelser for at se og få os til at se dem med nye øjne. Formelt har filmen dette kølige laboratoriepræg, hvor luppen holdes over objekterne, og også her bliver sagligheden Leths poetiske virkemiddel. Hans billedtekster refererer i telegramstil, hvad vi selv kan se og høre, og hans kliniske rensning af billederne understreges af den kendsgerning, at de indklippede landskabsbilleder er ligeså menneskетomme, som »menneskebillederne« er miljøtomme.

Med »Stjernerne og vandbærerne« er Leth gået op i den lange form og har endelig fået lejlighed til at lave den cykelsportsfilm, som han i så mange år har forberedt. Der er intet nyt eller overraskende i filmen. Den rummer i rigt mål de elementer, man i de tidligere kortfilm har lært at kende som Leths fascination og poetiske univers. Det er ikke en film med budskaber, og det kan man selvfølgelig indvende mod den i disse tider, hvor idrættens rolle i samfundet sættes så voldsomt under debat. Men indenfor de rammer, Leth selv har afstukket for filmen, finder jeg at »Stjernerne og vandbærerne« rummer al den poesi og fascination, man kunne forvente fra en billeddigter af hans særegne temperament.

Der er nu håb om, at Jørgen Leth i nær fremtid kan komme i gang med sin første spillefilm, »Det gyldne snit«. Så håber vi at kunne vende tilbage til ham og høre hans egne ord om sine film.

Sovjetisk ortodoksi

Peter Schepelern



Den nyligt afholdte sovjetrussiske filmuge bød på 11 forskellige film, deraf seks danmarkspremierer. Filmugen var samtidig afslutningen på et afsnit af Alexandra Teatrets historie, idet direktør Thorvald Larsen hermed har trukket sig tilbage og biografen indlemmes i Philipsen-kæden. Den sovjetiske filmuge var en passende afslutning, for så vidt som de sovjetiske film altid har haft Thorvald Larsens særlige bevågenhed, og Alexandra har stort set været den eneste biograf, der i de senere år overhovedet har vist sovjetiske film. Og hvor prisværdig – og ualmindelig – idealisme end er i disse kredse, har de andre biografdirektørers tilbageholdenhed sandt at sige ofte været forståelig. De sovjetiske film som udsendes herhjemme har for størstedelen været bombastiske klassikerfilmatiseringer som »Anna Karenina«, »Brødrene Karamasov« og »Krig og Fred«, musikfilm som »Askepot« og »Tjajkofskij« eller prestigeproduktioner af propagandistisk karakter som »Stormen på Berlin« og »Ildbuen«. Den positive overraskelse har naturligvis været Andrej Tarkovskij, hvis to mesterlige film – det historiske drama »Den yderste dom« om 1400-tals maleren Andrej Rubljov og science fiction-fantasien om den sælsomme, sjælegranskende planet »Solaris« (jf. Kosmorama 117 og 118) kom frem herhjemme sidste år. Rygtet vil ganske vist vide, at mange kontroversielle og betydelige film ligger på hylderne i Sovjetunionen og venter på bedre tider.

Men i ventetiden har den sovjetiske filmuge givet en velkommen mulighed for orientering i den ortodokse produktion. Alsidighed er tydeligt tilstræbt i udvalget af film. Der er klassikere fra stumfilmtiden: Pudovkins »Moderen« (1926) og Eisenstein »Oktober« (1927). Reprise på Kalatozovs »Tranerne flyver forbi« (1957), gennembruddet for den nye russiske bølge som siden løb ud i sandet, og yndede Shakespeare-film som Jutkevitjs »Othello« (1955) og Kozintsevs »Hamlet« (1964). Og danmarkspremierer på Kozintsevs sidste film: »Kong Lear« (1970), en psykologisk nutidsfilm: »Monolog«, en satirisk komedie: »Ivan den grusomme vender tilbage«, en science fiction-film: »Doktor Ivens' tavshed«, en eventyrfilm: »Ruslan og Ludmilla« og en krigsfilm: »Ved daggry er alt stille«.

RESTAURERING AF FORTIDEN

»Moderen« og »Oktober« blev vist i nye restaurerede versioner, antagelig et led i Sovjetunionens uafbrudte »restaurering« af fortiden. Filmene var blevet forsynet med lyd efter principper som er direkte i strid med Pudovkins og Eisensteins teorier. Den synkrone lydanvendelse, som de netop protesterede så kraftigt imod i deres lydfilm-manifest fra 1928, var omhyggeligt taget i brug i »Moderen«, hvor billedet af galende haner var blevet lattervækkende kompletteret med perfekt synkroniseret hanegal. Man havde besluttet sig til at tilføje alle reallyde og skabe en naturalistisk lydkulisse, som imidlertid ikke omfattede de talte replikker, hvilket med besynderlig fremmedgørende virkning gav tilskueren det indtryk, at det var en historie om lutter stumme personer: fuglene kunne kvidre, hestene vrinske, men menneskene kunne ikke tale, de kunne kun banke lydeligt på fængselsdøren eller sparke i gulvet. Et forunderligt stumt folkefærd førte med fagter og bevægelser 1905-revolutionen til nederlag, ledsaget af hæmningsløs underlægningsmusik.

Til »Oktober« havde selveste Shostakovitj komponeret et partitur, der – selv om det havde præg af et hastigt resumé af de senere symfonier – var hævet over enhver sammenligning med Threnikovs hæslige floskler i »Moderen«s musik. Men det er diskutabelt, om selv en stor komponist som Shostakovitjs habile rutine-produkter – hvor billedsidens satire uvægerligt kombineres med glissader som i Kerenski-afsnittenes cellokoncert – har noget vedkommende at tilføre Eisensteins flimrende, vitale montage-fyrværkeri. Det ligner mere en officiel blåstempling.

MONOLOG

»Monolog« – der er instrueret 1973 af Ilja Averbakh, som debuterede 1972 med »A Drama of Former Times«, og har manus af Jevgenij Gabrilovitj som også skrev manus til Gleb Panfilovs første film »Ingen vej gennem ilden« og »Begyndelsen« (vist i TV 30.4.74) – er umiddelbart bemærkelsesværdig ved, at den giver et nogenlunde uopstyltet billede af sovjetisk hverdagsliv, hverken hjemsøgt af et naivt socialrealistisk budskab eller – endnu mere fortjenstfuldt – af den heroisme, som ellers synes at være en kollektiv fiks idé i USSR.

I »Monolog« drejer det sig ikke om heltemodige mænd og kvinder, der sætter livet ind i en af fædrelandets krævende kriser. Den sociale – for slet ikke at tale om den politiske – samtid er næppe mærkbar. Filmen fortæller – ganske sympatisk – en privat psykologisk historie om nogle personer, der mest er optaget af deres egne problemer. Det er nye toner i Sovjetunionen. Det betegner en tilbagevenden i moderne regi til den tjekov'ske og turgenjev'ske melankoli. På baggrund af et meget forsigtigt tegnet tidsbillede ca. 1948-1973 fortælles om en videnskabsmand, som efter et kort mislykket ægteskab har levet isoleret med en husholderske i en stor lejlighed i Leningrad. Så dukker hans voksne datter op for at bo hos ham, mens hun studerer ved universitetet. Hun forsvinder snart igen, men kommer forbi et par år senere og afleverer sin lille datter, som hun beder faderen opdrage, mens hun selv rejser videre med en ny ægtemand i håb om at finde lykken, hvad hun filmen igennem er optaget af. I sidste del af filmen er barnebarnet blevet voksen – eller i hvert fald voksen nok til at kaste sig ud i en ulykkelig kærlighedsaffære. Videnskabsmanden prøver forgæves at hjælpe hende, men opnår kun at miste pigens tillid. I sin depression og ensomhed konfronteres han – i en scene, kopieret efter Bergmans »Smultronstället« – med fantomet af sin første forelskelse, og hun giver ham troen på kærligheden tilbage. Til sidst genvinder han også barnebarnets tillid og kærlighed. Sammenflettet med denne bevægende historie, der er fuld af henført poesi og traditionel russisk »sjæl«, er skildringen af videnskabsmandens arbejde. Han finder frem til et stof, udvundet af hjernen, som dulmer smerte og stress. Motivet fungerer i filmen kun som en slags ironisk kommentar til hans private problemer med at dulme hjertesorg. Filmen – som også viser os unge sovjetborgere i cowboybukser og med beatmusik på værelset – bekender sig til den store, varme humanistiske tradition. Den viser, at sovjetkunsten søger fremad ved at gå tilbage.

IVAN DEN GRUSOMME VENDER TILBAGE

Komedier ser vi sjældent fra Sovjet. I den klassiske russiske stumfilm er der én genial komedie, Abram Rooms amoralske »Seng og sofa« (1927), som skriver sig fra den tid i sovjetrepublikkens unge år, da også forholdet mellem mand og kvinde var revolutioneret. Alexandrovs musiklystspil fra 30'erne og Kalatozovs antibureaukratiske komedie »Tre mand på en tømmerflåde« (1954) slog også

Still/ »Dr. Ivens' tavshed«.

an i Vesten, men ellers har det været småt med komedierne. »Ivan den grusomme vender tilbage« (også kaldet »Ivan Vassilevitj skifter profession«), iscenesat af Leonid Gajdaj 1973, skal være blevet en formidabel succes i hjemlandet, men er samtidig en god forklaring på, hvorfor sovjetiske komedier ikke eksporteres oftere. Angiveligt med udgangspunkt i en ukendt komedie af Mikhail Bulgakov (der var et af stalinismens ofre, men rehabiliteredes post mortem ved udsendelsen af den fantastiske roman »Mesteren og Margarita«, 1966) fortælles der om en opfinder i det moderne Moskva. Han har konstrueret en tidsmaskine, og ved hjælp af den sender han sin nabo og en indbrudstyv tilbage til Ivan den Grusommes tid, til gengæld bliver Ivan sendt til vor tid. Det er vitsen, og på dette spinkle grundlag udspiller sig en endnu spinklere og meget forceret farce. Sovjetisk satire er ofte baseret på at konfrontere en fremmed med USSR. Man kender det fra film som Kuleshovs »Mr. Wests mærkelige oplevelser i Bolsjevikkernes land«, 1924, hvis værste træk »Ivan den Grusomme vender tilbage« har lært af, og Ermlers berømte »Brudstykker af et imperium« (eller »Manden der mistede hukommelsen«, 1929), hvor en mand fra zartiden dukker op i den unge sovjetstat efter flere års hukommelsestab og med måbende forbløffelse ser hvilke lamslående fremskridt der er gjort. På samme måde er »Ivan den Grusomme vender tilbage«s tilbagevendende joke, at den mægtige zar tror, han befinder sig i et Rusland, som stadig har trælle og livegne, hvilket naturligvis ikke er tilfældet. Den indadrettede satire består hovedsageligt i en sortbørshandlers tilsynekomst i nutidshandlingen. Anstrengt brug af special effects og sløve, men alenlange forfølgelsessekvenser, hvor soldater ved zarens hof jagter gæsterne fra fremtiden, bidrager ikke til komikken.

DR. IVEN'S TAVSHED

Science fiction-filmen »Doktor Ivens' tavshed« (instrueret af Budimir Metalnikov, tidligere manusforfatter, bl.a. til Talankins »Tjajkofskij«) er en naiv moralitet. Den amerikanske videnskabsmand Dr. Ivens bliver sammen med sin kone og nogle andre reddet fra en flyulykke af besøgende fra en fjern planet. Da det går op for de flinke, fredselskende rumgæster, at menneskene er fjendtlige, trækker de sig tilbage, og da de har evnen til at slette i menneskers hukommelse lader de kun dr. Ivens kende til dem, for han er en god mand (den kendsgerning at han spilles af Sergej Bondartjuk borger for hans ideologiske uangribelighed) og den kønne unge rumpige Orante har fattet interesse for ham og kommer overnaturligt til syne på ubelejlige tidspunkter, for – som det siges i filmen – »selv med vor tids moral vil ingen driste sig til at besøge en gift mand om natten!« Filmen forsøger at være et alvorsfuldt filosofisk indlæg i debatten om verdensfreden. Fjenden er amerikanerne, som skyder efter det fremmede rumskib, »fordi de tror det er russerne«, forklarer doktoren, forbløffende uvidende om at *ingen* stormagter bryder sig om indtrængende fremmede fly, jf. U2-episoden i 1960! Og til slut er det CIA-agenter, der forfølger og nedskyder dr. Ivens og hans rumveninde, angiveligt fordi de er bange for, at »planetvennerne vil slå sig sammen med kommunisterne«. Det er letgennemskueligt, at filmen egentlig handler om, hvorledes de fredselskende russere – i hvide englegevandter og med blomster i hånden – prøver at bringe fredens budskab til den aggressive vestlige verden, som imidlertid endnu ikke er moden hertil, hvorefter fredspionererne trækker sig tilbage til deres fjerne paradis. Alt imens underlægningsmusikken markerer rumfolkenes høje etiske stade ved at plagiere Bachs »Air« i en ondartet popversion.

RUSLAN OG LUDMILLA

»Ruslan og Ludmilla«, 1972, er ikke en filmatisering af Glinkas opera, men en eventyrfilm (for børn?) direkte efter Pushkins fortællende digt om helten som må kæmpe mod talrige dæmoniske magter, inden han kan beholde sin brud, der er blevet ham frarøvet på bryllupsnatten. Ptushko har siden trediverne lavet sådanne eventyrfilm, bl.a. den delvist animerede »Den ny Gulliver«, som Dreyer kritiserede hårdt ved den danske premiere i 1936. Ptushkos konvertering af Swifts satire til ortodoks sovjetpropaganda var – efter Dreyers mening – »ensidig forvrængning ... uforenelig med kravet om objektivitet, som

Stills/ Øverst »Ved daggry er alt stille« – officianten får sig en slem forskrækkelse. Scenen er klippet væk fra den endelige version af filmen, og instruktøren Kostotskij har fortalt, at man af hensyn til ungdommen er meget forsigtig med at vise nøgenhed og seksualitet på film. Derunder: Sovjetisk nutidssatire, nemlig sortbørshandel i dagens Moskva i en scene fra »Ivan den grusomme vender tilbage«. Nederst: Far og datter i »Monolog«, og til venstre ses Juri Jarvet som Kong Lear i Kozintsevs film.

gælder al kunst«, og han revsede Ptushko, »fordi man ikke gik til arbejdet med rene hænder«. «Ruslan og Ludmilla« (som blev vist i en væmmelig uskarp, engelsk-synkroniseret version) indeholder nogle flotte afsnit - det talende kæmpehoved på marken, de gigantiske lænkede mænd, den forheksede skov – men først og fremmest er den lang og fersk. Man savner faktisk den groteske propagandisme som prægede »Den ny Gulliver«.

VED DAGGRY ER ALT STILLE

Stanislav Rostotskijs lange film »Ved daggry er alt stille«, der også blev vist ved Den sovjetiske filmuge på Filmmuseet i foråret 1973, fortæller en historie fra Anden Verdenskrig, der efterhånden ligesom Oktoberrevolutionen er blevet en sakral institution i russisk kunst og historie. Fem unge piger kæmper sammen med en mandlig underofficer heroisk mod seksten tyskere, som vil sprænge et jernbanespor i luften. I løbet af filmens tre timer og ti minutter redegøres der grundigt for denne operation, og flash-backs og drømme-afsnit klarlægger hver enkelt piges karakter. Krigen og virkeligheden rummer naturligvis ingen politiske problemer. Med en slags omvendt *Herrenmensch*-teori argumenteres der for, at tyskerne er »dyr« (eksplicit fastslået i underofficerens replik, da han ser at tyskerne har skudt deres egne sårede), hvorimod underofficeren, da han er blevet ene tilbage, undlader at skyde de tre tyskere, han har taget til fange, men med opbydelsen af alle sine kræfter fører dem i fangenskab. Alligevel må man anerkende filmens fremstormende, opera-agtige sindsbevægelse, de utilslørede emotioner i skildringer af de fem piger, som så hjerteskærende heltemodigt ofrer sig for sagen. Ligesom i berømte russiske krigsfilm som »Tranerne flyver forbi« og »Historien om en soldat« betragtes krigen som en uafvendelig naturkatastrofe. Den vestlige analyserende krigsfilm af typen »Tora! Tora! Tora!« og »Patton« ligger fjernt. I Rostotskijs film gøres de store og varme menneskelige følelser til genstand for en næsten kultisk dyrkelse. Både i den centrale historie om pigernes martyrium, som fortælles i atmosfæreladede totalbilleder, i de interessant stiliserede tilbageblik og i nutidsrammen, hvor nutidsungdom på udflugt konfronteres med skuepladsen for krigshændelserne, spiller uhæmmet og ganske effektivt på rørelsen. Instruktøren, som besøgte Danmark i forbindelse med filmugen, kunne fortælle, at hans film i USSR er blevet set af 120 millioner på ét år.

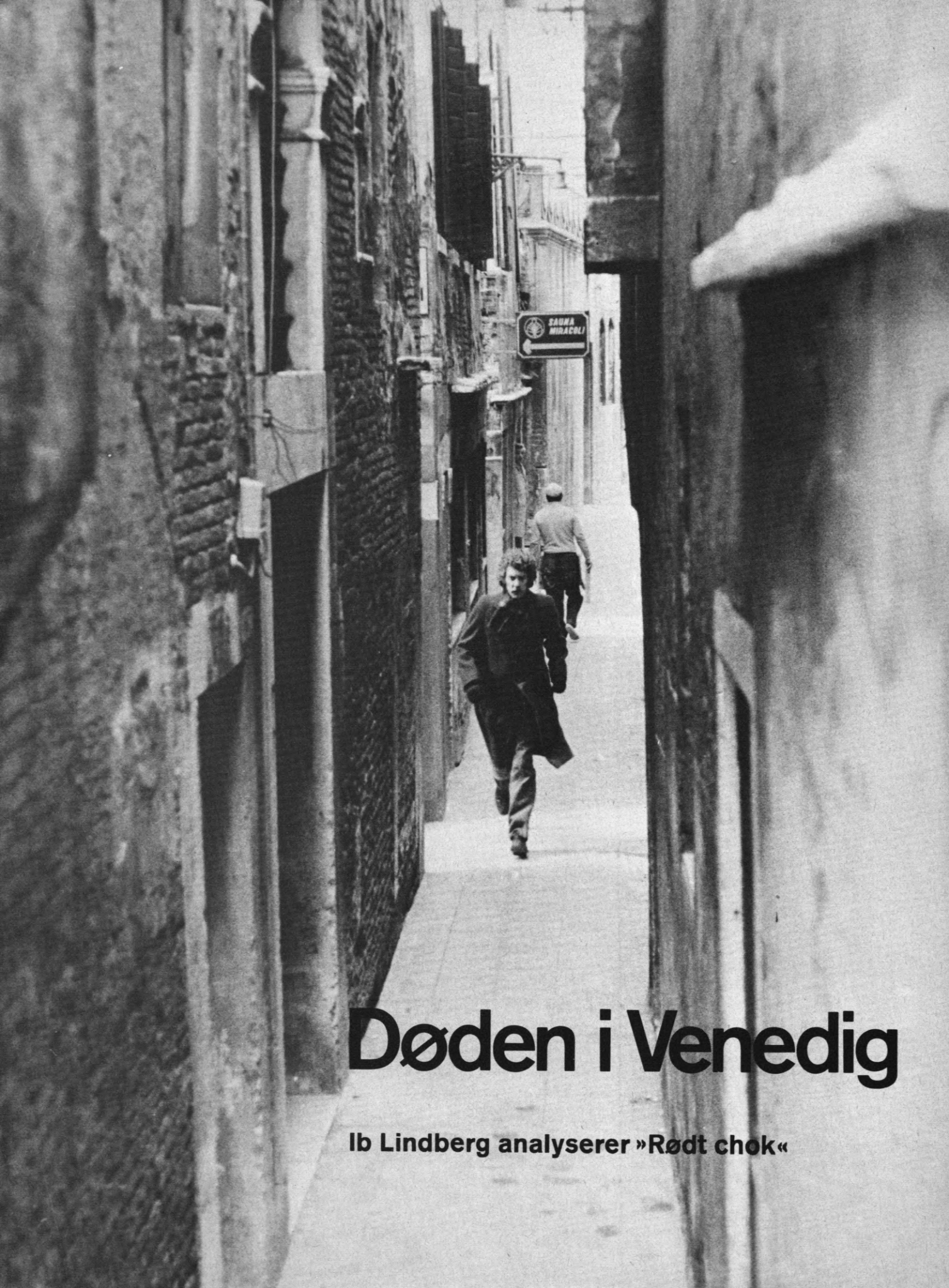
Rostotskis film er nok den konventionelle ortodokse vare, men i modsætning til så mange andre af de sovjetinstruktører, hvis film vi har haft lejlighed til at se, er Rostotski en smidig filmisk fortæller. Set fra et europæisk synspunkt forekommer de russiske film ofte tunge, fordi der gøres meget lidt for at opretholde en gennemgående handlingsbevægelse, der er ingen egal fremdrift i den dramatiske komposition. Der sker nok en masse dramatiske og ofte voldsomme begivenheder, men det er alligevel som om det hele bestandigt truer med at gå i stå. Instruktørerne helliger sig de store imponerende billeder – og mange af de russiske film, der eksporteres, synes primært opsat på at imponere – men det hele opløser sig i detailler og statiske optrin. Man bemærker denne fortællemæssige klodsethed og usikkerhed i »Monolog«, »Ivan den Grusomme vender tilbage« og »Doktor Ivens' tavshed«. Men den var også et meget fremtrædende træk i de øvrige sovjetfilm, der har været vist i Danmark de sidste år som Alovs og Naumovs »Flugten« (vist dec. 1972), Panfilovs to film i TV, og i en ellers ukompliceret film som Talankins »Tjajkofskij« (vist dec. 1973) undrede man sig over, at det var muligt at fortælle komponistens levnedsløb så abrupt og gådefuldt, at man skulle have et ret indgående kendskab til hans biografi og værker for at kunne følge med. Muligvis er det en arv fra Eisensteins stumfilmsmontage, der var baseret på den teori, at »to stykker film af enhver art vil, når de sættes sammen, uvægerligt danne et nyt begreb, en ny kvalitet, skabt af sammenstillingen«, men som i praksis viste, at sammenstillingen i højere grad end »nye begreber« skabte uoverskuelighed og uklarhed om handlingsforløbet. Den fortællemæssige uklarhed – som heller ikke Tarkovskis film kan siges fri for – er desværre en praksis, som er bibeholdt også efter montage-teknikken officielt blev opgivet.

I fortælleteknisk suverænitet er »Tranerne flyver forbi« stadig et forholdsvis isoleret mesterstykke. Den eminente flydende, men hele tiden funktionelle kamerastil, som Kalatozovs virtuose fotograf Urusjevskij skabte, befordrede filmens enorme emotionelle *drive*, der udmærket rådede bod på handlingsgangens melodramatiske urimeligheder.

KONG LEAR

Filmugen bød endelig på tre Shakespeare-film. Jutkevitjs gamle »Othello« med Bondartjuk som moren er stadig en prægtig billedbog. De glødende farver, farvernes fladevirkninger og de skarpe konturer, aktørernes bratte bevægelser og attituder, de blafrende kapper, de røde solnedgange og blålige ridderborge peger på et meget tæt slægtskab med Disney-film som »Snehvide« og »Askepot«. Kozintsevs film med deres strenge sort-hvide kompositioner virker asketiske i sammenligning. I »Kong Lear« – som også i »Hamlet« – omdannes de dystre baltiske klippelandskaber til storladen landskabsretorik, udtrykt i store, dygtigt disponerede kamerabevægelser, som anbringer det tragiske drama plastisk og konkret i natur og miljø. Alle filmiske elementer er behersket med imponerende formsikkerhed. Selv Shostakovitjs musik må koncentrere sig i nøje afmålte udbrud. Kozintsev har villet se Lear som en person, der vinder indsigt i sit lands sociale usselhed, da han mister sin egen sociale position: Lear er »en oprører, som anklager uretten og kræver af verden, at den skal ændre sig eller gå under«, som det hedder i Kozintsevs bog om Shakespeare. Og i et interview siger han: »Lear er i stand til ved hjælp af sin dybe følelse og intellektuelle kraft at forstå ikke kun sine egne fejltagelser, men også fatte selve kernen i det uretfærdige samfund, han selv har skabt«. Den sociale elendighed fungerer dog først og fremmest som en malerisk, effektfuld baggrund for kongedramaet. Juri Jarvet (der spillede den gamle videnskabsmand i »Solaris«) er en formidabel Lear, letsindig og næsten kåd i begyndelsen og ikke patetisk besværgende, men forundret, poetisk i sit vanvid.

Filmen er sandelig respektindgydende russisk filmkunst, men man noterer sig atter – som i tilfældet Tarkovskij – at de store russiske filmkunstnere foretrækker at se enten langt tilbage eller langt frem i tiden; det er fortiden og fremtiden, der bliver udforsket. Over for nutiden iagttager man den allerstørste forsigtighed. Det er formodentlig den officielle kunstpolitik, der kan lykønske sig selv: hvad kunsten har at sige om det nærværende er naivt og ganske harmløst. Man foretrækker at rette blikket mod de forbipasserende traner.



Døden i Venedig

Ib Lindberg analyserer »Rødt chok«

Katastrofen i John Baxters liv er den latterlige måde, han dør på. Daphne du Maurier slutter sin novelle »Don't Look Now« med en beskrivelse af John, der ligger på gulvet i det forladte palæ i Venezia og er blevet stukket i halsen af den lille person der flere gange er dukket op under hans natlige færden i byen. Han ser for sig billedet af Laura, hans kone, og to mærkelige søstre, de har truffet – »på vej ned ad Canale Grande, ikke i dag, ikke i morgen, men dagen efter igen, og han vidste, hvorfor de var sammen, og i hvilken sørgelig anledning, de var kommet.« Så bliver lydene omkring ham svagere, og »Oh God,« he thought, »what a bloody silly way to die . . .«

Nicolas Roeg har ikke bibeholdt denne slutlinie i sin filmatisering af novellen, men i dens sted har han skabt et indviklet og intelligent mønster af hændelser og associationer, der stort set siger det samme, omend på en noget mere subtil facon. Roeg, der jo er forhenværende fotograf, ved nemlig for meget om billeder til blot at ville lave en slavisk affotografering af novellen. Hvad du Maurier således har udtrykt i en enkelt sætning, bliver hos Roeg omsat til en mosaik af billed-temaer, der generøst giver sin tilskuer masser af holdepunkter for en tolkning, men som samtidig ikke generer sig for at slå fødderne væk under én, hver gang man mener at have fundet den gyldne nøgle til filmen.

Det er selvfølgelig ikke uden betydning, at John Baxter i sit arbejde med at restaurere kirker i Venezia også på et meget centralt sted i filmen arbejder med rekonstruktion af en halvt hensmuldret mosaik. Det er heller ikke uden betydning, at han ikke forstår sammenhængen i den mosaik af tilsyneladende uforklarlige hændelser, han kommer ud for. Baxter er en rationel person, som – i lighed med de fleste af os andre – søger den nærmeste logiske forklaring på alt, hvad han oplever. Og når hans kone i Venezia kommer i kontakt med to ældre søstre – hvoraf den ene er synsk – og de hævder at kunne se ægteparrets nyligt afdøde lille datter, må John indlysende nok afvise dette som fup, mens den nervesvækkede Laura opfyldes af en næsten religiøs afklarethed og sjælsro. John Baxter nægter – indtil i sit dødsøjeblik – at acceptere, at der er mere mellem himmel og jord, end hans forstand kan fatte, og da tilskueren i det store og hele må identificere sig med ham, bliver filmens mosaik også først tydelig for os i filmens sidste sekunder.

Men ved et andet gennemsyn af filmen bliver Roegs labyrintiske fortælleteknik tydeligere, og John Baxters død bliver endnu mere »bloody silly«. Han kommer – før sin voldsomme død – ud for tre katastrofer. Den første, som så at sige danner basis for filmens historie, er den lille datters druknedød. Den anden er det overnaturliges entré i hans liv, udtrykt gennem Lauras besvimelsesanfald. Og den tredie er bekræftelsen på det overnaturliges entré i hans liv, udtrykt ken i kirken, hvor han under sit arbejde med mosaikken bliver ramt af en faldende bjælke og nær bliver dræbt, som det er blevet varslet af den synske søster. Roeg benytter i alle tre tilfælde en slow-motion-teknik, der helt tydeligt markerer hændelserne i forhold til John, som de subjektivt må opleves af ham, selvom han i alle tre tilfælde objektivt optræder i billedforløbene.

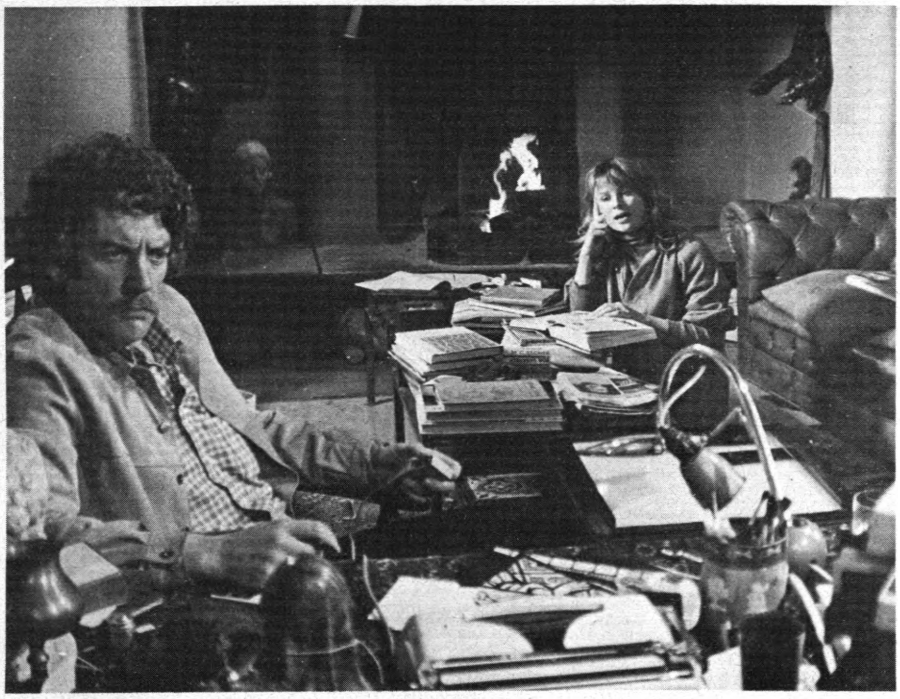
At det faktisk er John, der er mosaiklæggeren, understreges endnu tydeligere i den række flash-backs og syner, der dukker op i filmens løb, og som alle sættes i relation til den ellers så besindige og rationelle John. Disse billeder, der i filmens første halvdel peger tilbage til datterens død, samler sig om tre elementer, den røde farve (datterens regnfrakke), glasset og vandet, og her kan de logisk nok forklares som hans traumer. Men efterhånden som disse elementer begynder at pege frem mod Johns egen død og dermed bliver overnaturlige, opgiver han at placere dem i nogen logisk sammenhæng. Han stopper sit mosaiklægningsarbejde netop på det tidspunkt, hvor mosaikken begynder at tage form. Og det overnaturlige syn, der er hans virkelige dødsvarsel – Laura og de to søstre i begravelsesbåden – behandler han i stedet som blot og bar virkelighed.

Selvom Johns død allerede varsles i filmens første minutter (den mystiske røde plet på lysbilledet fra kirken), bliver Roegs mosaikker alligevel tydeligst, hvis man prøver at dele filmen ved den centrale samlejescene. Roeg antyder selv denne deling i filmens to første billeder, billedet af søen, hvor den lille pige kort efter skal drukne, og billedet af skærmbrædtet omkring brusebadet på hotelværelset i Venezia, det billede, der langt senere i filmen indleder den omtalte samlejescene. Hvor det første billeder lægger op til den lille pige

Stills/ Donald Sutherland i »Rødt chok«. Til venstre Sutherland og Julie Christie i en scene fra filmen.

ges død og dermed frustrationen imellem de to ægtefæller, lægger det andet billede op til, hvad der kan være et nyt barns undfangelse og dermed tilintetgørelsen af denne frustration. Men samtidig er første del af filmen historien om barnets død og de umiddelbare følger, det får for John og Laura, mens anden del er historien om Johns død. Den reelle trussel mod Johns liv – det lille rødklædte væsen, der viser sig for ham i Venezias nattemørke gyder – dukker da også op straks i begyndelsen af filmens anden halvdel.

Nicolas Roeg har godt nok koncentreret sin historie om John Baxter, og man kan nå lang vej med »Rødt chok«, hvis man prøver som udgangspunkt for en tolkning at se filmen som subjektivt oplevet af ham. Men her fjerner så Roeg pludselig tæppet under ens fødder, bl.a. i den lange scene på dametoilettet, hvor de to søstre for første gang røber deres syner for Laura, og i det næsten henkastede billede af Laura, der åbner sin kuffert, så vi kan se, at hun opbevarer sin afdøde datters bold i den. Hvor historien i Daphne du Mauriers novelle helt og holdent opleves gennem John, hægter Roeg altså egne tildigtninger på historien og fjerner dette solide holdepunkt, som John er. Endnu mere foruroligende bliver



nogle indklip af Laura og søstrene under deres samvær uden John. Et indklipsbillede af de to søstre, der sidder leende på deres hotelværelse, kan kun give én det indtryk – som også John har – at de virkelig er svindlere. Men har Roeg ikke allerede tidligere i filmen forlangt, at vi skulle acceptere det overnaturlige som reelt, nemlig i billedet af den druknende datter, der superimposeres over den synske kvindes ansigt?

Så begavet en instruktør Roeg er, har han selvfølgelig sine kilder, og Hitchcock er ikke den dårligste af dem. Den samme mangel på tryghed, der gennemsyrer film som »Vertigo« og »Psycho«, genfindes i »Rødt chok«. Eller sagt med Johns egne ord: »Nothing is quite what it seems.«

Ingen anmeldelse af denne vid- og forunderlige film vil kunne blive særlig fyldestgørende, al den stund at filmens utroligt intelligent gennemtænkte detaljer næppe kan overskues på mindre end en halv snes gennemsyn. Men det tjener Roeg til ikke ringe ære, at man ikke behøver finde vej ud af hans labyrinter for at få udbytte af filmen. Nok har han spundet en ariadnetråd, man kan følge, men »Rødt chok« er mere end et intellektuelt puslespil for symboljægere. I bund og grund er filmen en konventionel gyser, og som sådan hører den også til de bedste, jeg mindes at have set. Og for at få det udbytte af den, behøver man ikke finde vej ud af labyrinten. Som bekendt fra mytologien gemmer de virkelige rædsler sig inde i labyrinten.

■ **RØDT CHOK**

Don't Look Now. England/Italien 1973. **P-selskab:** Casey Productions Ltd (London)/Eldorado Films S.R.L. (Rom). **Ex-P:** Anthony B. Unger. **P:** Peter Katz. **As-P:** Federico Mueller. **P-leder:** Franco Coduti. **Instr:** Nicolas Roeg. **Instr-ass:** Francesco Cinieri. **Manus:** Allan Scott, Chris Bryant. **Efter:** Daphne Du Mauriers novelle (1970). **Foto:** Anthony Richmond. **Kamera:** Luciano Tonti/**Ass:** Simon Ransley. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Graeme Clifford. **Ark:** Giovanni Soccol. **Kost:** Marit Lieberson, Andrea Galer. **Komp:** Pino Donnagio. **Arr/Dir:** Giampiero Boneschi. **Tone:** Rodney Holland, Peter Davies, Bob Jones. **Makeup:** Giancarlo Del Brocco. **Frisurer:** Barry Richardson. **Medv:** Julie Christie (Laura Baxter), Donald Sutherland (John Baxter), Hilary Mason (Heather), Clelia Matania (Wendy), Massimo Serato (Biskop Barbarrigo), Renato Scarpa (Longhi, politiinspektør), Gioergio Trestini (Arbejdsmand), Leopoldo Trieste (Hoteldirektør), David Tree (Anthony Babbage), Ann Rye (Mandy Babbage), Nicholas Salter (Johnny Baxter), Sharon Williams (Christine Baxter), Bruno Cattaneo (Sabbione, detektiv), Adelina Poerio (Dværgen). **Længde:** 110 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Nordisk. **Prem:** Metropol 18.3.74.

Indspilningen startet den 1. januar 1973. Eksteriøroptagelser i London og Venedig.

NOTER OM NICOLAS ROEG

Nicolas Roeg er født i England i 1928. Efter at have gjort tjeneste i hæren begyndte han at arbejde for MGM med versioneringer. I 1947 gik han over til aktivt filmarbejde. Han startede som clapper-boy og arbejdede sig opad i geledderne, indtil han i 1952 blev fotoassistent (først loader, siden skarpretter) hos engelsk filmfotograferings doyen, tre gange Oscarvinderen Freddie Young, på »Ivanhoe«. I slutningen af halvtredserne blev han kamera-operatør for bl.a. Ted Moore (»Jaget af Interpol«) og Jack Hildyard (»Fjerne horisonter«). Fra 1959 instruerede han underholdningsshow til TV, og i 1961 lavede han sine første ting som A-fotograf. Det var også for TV. Samme år leverede han originalmanuskript til Cliff Owens film »Flammekasterbanden«.

Han spillefilmdebuterede som A-fotograf i 1962 med »Kvindemorderen Dr. Crippen«, instrueret af Robert Lynn. Senere fulgte bl.a. to Clive Donner-film, »Den mærkelige gæst« og »Kun det bedste«. Forinden havde han dog lavet »Masque of the Red Death« for Roger Corman og kørt second-unit-foto for Freddie Young på David Leans »Lawrence of Arabia«.

Disse film fastslog ham som en af engelsk films betydeligste farvefotografer, og Truffaut valgte ham til at fotografere sin første farvefilm, »Fahrenheit 451«. Richard Lester benyttede ham i »Der skete noget skægt på vejen til Forum« og »Petulia«, og for John Schlesinger lavede han »Fjernt fra verdens vrimmel«.

Endelig debuterede Roeg i 1968 som instruktør med filmen »Flip ud« (»Performance«), co-instruktion med Donald Cammel. Warner Bros., der havde produceret filmen, ville imidlertid ikke udsende den, og først efter omredigering og et chefskifte i selskabet fik filmen premiere i 1970. Dens store succes, ikke mindst hos kritikerne, skaffede Roeg mulighed for at lave en ny film året efter. Denne film, »Walkabout«, der blev optaget i Australien, blev en endnu større succes end den første, men den er desværre aldrig kommet til Danmark. »Don't Look Now« er Roegs tredie film som instruktør.

Efter »Walkabout« skulle han have lavet »Deadly Honeymoon« i USA, men fem dage før filmen skulle i gang, stoppede MGM projektet. Roeg beskriver selv den aldrig realiserede film som »a mad story« med »a lot of plot«.

Rowland Brown - ugleset, overset og glemt

Ron Mottram

Rowland Brown er en af de amerikanske filmskabere, hvis film nyder et vist ry i minoritetskredse, men hvis navn oftest slet ikke vækker genklang, når det nævnes. Det er ikke overraskende, når man tænker på, at han som instruktør kun lavede tre film og sluttede sin karriere som ubetydelig manuskriptforfatter. For nogle står han blot som instruktøren, der engang slog sin supervisor ned, og hvis man mindes hans film, er det som regel den første – »Quick Millions« – som blev lovprist, mens »Hell's Highway« og »Blood Money« enten nævnes i forbifarten eller fuldstændig overses. Selvom jeg vedgår en vis personlig svaghed for »Quick Millions«, udgør Browns tre film et mindre, men udtryksfuldt og sammenhængende værk, som måler sig med det bedste, Hollywood kunne producere i 30'erne.

John Grierson, som var en af de første kritikere, der anerkendte Browns talent, skrev lige efter »Quick Millions« premiere:

»Quick Millions« er en bemærkelsesværdig film. Den er så meget hårdere end sine forgængere i gangster-genren, at »Scandal Sheet« og »The Front Page« virker som rene godnathistorier i sammenligning med den. Den kommer faktisk så tæt på de gangstere, den beskriver, at den får en air af personlig erfaring. På trods af at den kommer fra Hollywood, er den 100 % realistisk. Den romantiserer ikke gangstervæsenet, den beskriver det. Den forklarer det endog. Hvis man ser bort fra den dramatiske handling, er den næsten et sociologisk dokument«.[1])

Griersons udtalelser om »Quick Millions« passer også på »Blood Money« og »Hell's Highway«. Det kunne være nyttigt at tage nogle af Griersons adjektiver frem og bruge dem til at definere det specielle i Browns film, som får ikke bare »Quick Millions«, men alle tre film til at udskille sig fra de øvrige gangster-, forbryder- og straffefangefilm fra 30'erne.

BEMÆRKELSESVÆRDIG

1) Filmens emner bliver (som Grierson nævner det) ikke romantiserede. Det samme kan ikke siges om andre betydelige film af denne type, som f.eks. »Little Caesar«, »The Public Enemy«, »Scarface« og »I Am a Fugitive from a Chain Gang«. Ligegyldigt hvor hårde de på overfladen ser ud til at være, så er de alle i virkeligheden romantiske eventyr, hvis hovedpersoner enten er moderne, men forvrængede Robin Hood-figurer eller Jean Valjean-skikkelser, hvis død eller ulykke viser en slags vellystig nydelse

[1]) »Grierson on Documentary«, af Forsyth Hardy, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1966, p.80.

Still/ En scene fra Rowland Browns berømte, men aldrig i Danmark viste, »Hell's Highway«.

ved lidelsen. Bugs Morans vej til toppen og efterfølgende fald i »Quick Millions« er i bund og grund uspændende og prosaisk. Selvom vi er interesserede både i ham og hans aktiviteter, vækker han ikke særlige følelser i os. Da hans høje hat bliver smidt på fortovet foran kirken, beundrer vi mere denne gestus end vi begræder personen.

2) Browns film bliver ikke spædet op med falske eller uoverbevisende moraliseringer. Der er ikke noget af »nationens skam«-attituden fra »Scarface« i »Quick Millons« eller »Blood Money«. Svindlerne er svindlere uden omskrivninger. Sædvanligvis er de ikke værre end de lovlydige personer. Nogle er mere nedrige og mere grusomme end andre, men de bliver ikke bedømt som en gruppe. Når Brown tager stilling, er det ikke mod svindlerne, men mod samfundet, som de blot udgør en del af.

3) Filmene sætter forbrydelsen i direkte relation til samfundet – især til den højere forretningsverden – hvilket amerikanske film kun i sjældne tilfælde antyder. På det område er de tit ret yderligtgående, i hvert fald når de bedømmes efter den gældende Hollywood-standard.

4) Brown viser stor forståelse for hvordan visse genrekonventioner fungerer, og han evner at parodiere dem, samtidig med at han med held uddrager deres emotionelle, atmosfæremæssige eller informative muligheder.

5) Den narrative struktur i alle tre film og især i »Quick Millions« stemmer ikke overens med de i 1930erne fremherskende ideer om en godt fortalt historie med indledning, midte og afslutning og passende klimaks og opløsning af intrigen.

6) Ganske som den narrative struktur er også karakteriseringerne og den generelle holdning udtrykt ukonventionelt. Det er som om Rowland Browns berygtede mangel på hensyn til, hvad Hollywood mente om ham, og hvad han mente om Hollywood præger alle hans film, især »Quick Millions« og »Blood Money«.

SKRAPPERE

1) Filmene er usentimentale; hvad der af og til kunne ligne følelser er i virkeligheden en latterliggørelse af samme følelser. F.eks. erstattes den forbindelse, der er mellem Edward G. Robinson og Douglas Fairbanks, Jr. i »Little Caesar«, med en slags kammeratskab baseret på fælles standpunkter som det ses mellem Spencer Tracy og George Raft i »Quick Millions« – en forbindelse som Tracy ikke tøver med at bryde, da Raft modarbejder ham. Denne tøven fra Robinsons side koster ham livet.

2) Browns film er oftest ikke dramatiske og heller ikke – det er det vigtigste – melodramatiske (de mangler melodramaets sensationelle og bredt optrukne aspekter). Dramaet erstattes af konkrete beskrivelser og af billeder af ordinære og tilsyneladende ubetydelige begivenheder. Ligesom det sentimentale, er det tilsyneladende dramatiske faktisk kun en hånlig efterligning, der ofte bruges som parodisk element.

3) Det kriminelle liv accepteres som naturligt, på en måde tilladeligt, og som en uundgåelig del af tilværelsen. Browns verden er betingelsesløst baseret på den stærkeres ret.

4) En generel tone af bedreviden, en fandenivoldsk holdning, et mistænksomt, stivsindet, mistroisk livssyn gennemtrænger filmene. Det illustreres ingen steder bedre end i »Blood Money« og »Hell's Highway« – satiriske happy endings.

REALISTISK

1) Realismen er først og fremmest evident i dialogen – acceptabel, overbevisende og særdeles amerikansk dagligtale.

2) Brown er optaget af dagliglivets detaljer, og skildringen af disse befordrer ikke det narrative, men beriger karakteriseringen og får personernes handling og liv til at virke normal, ikke kunstig eller usædvanlig. Disse detaljer genfindes ofte i karakteriserenre roller. Ved banketten i »Quick Millions« beskriver Nails de indflydelsesrige gæster og beretter om nogle personlige oplevelser sammen med hver enkelt af dem. Da han siger, at Madigan (én af gæsterne) har givet ham hans første blå øje, ser vi et kort glimt af Madigan, der læner sig hen mod sin sidemand og bekræfter historien med et glimt af stolthed i blikket. Da Nails nævner dommer Albert, bliver dommeren forlegen og ser ud til at skamme sig over sin tilstedeværelse. Disse ubetydelige handlinger bidrager til at skabe virkelige personer. Disse to mænd, som udelukkende kunne have fungeret som menneskelige rekvisitter ved banketten, får indirekte selvstændigt liv uden for den øjeblikkelige scene, selvom de ikke senere dukker op i filmen.

Disse detaljer medfører ofte, at man fjerner sig fra hovedhandlingen. I en scene på Bugs' kontor går to bipersoner forbi hinanden, netop som den ene er på vej ind og den anden på vej ud. Det er to venner, som ikke har set hinanden i lang tid, og de standser op for at snakke lidt sammen. Den ene lykønsker den anden med et veludført arbejde, og den anden svarer med at spørge til vennens bror, som han får at vide sidder i fængsel, og han lover at stikke ham nogle penge, når han skal af sted. I mellemtiden har vi ikke set noget til Spencer Tracy og de andre hovedpersoner, men da samtalen er færdig, går handlingen igen tilbage til Tracy.

Dele af hele sekvenser fungerer ofte sådan i »Quick Millions«. Tracy holder selskab, hvor han køber en ring til en overklassespige, som han prøver at gøre indtryk på. Købet af ringen er hovedpunktet i den narrative handling, men størstedelen af sekvensen er optaget af tilfældige begivenheder – George Raft danser, Tracy går rundt og snakker med folk, en pige bestiller en telefonsamtale til Hollywood (et sted som Tracy siger at han aldrig har hørt om), og en mand er ved at lave mad i køkkenet.

3) Lydbåndet bidrager også til følelsen af virkeligheden. Der er ingen musik bortset fra den, der indgår i handlingen. Naturlige lyde afspilles lavt som baggrund. Den lave lydstyrke medvirker til scenens realistiske præg uden at bryde ind i hovedhandlingen; lydene indsættes i et naturligt perspektiv som sekundære i forhold til hovedhandlingen. Egentlig stumme scener bruges, når der forekommer pauser i konversationen, og personerne udfører en eller anden almindelig handling, som forekommer naturlig i sammenhæng med konversationen. Brown lader disse begivenheder blive spillet helt ud og lader samtalen gå i stå, således at personernes naturlige vekselvirkning forbliver intakt som i scenen mellem Bugs og Stone, da de første gang diskuterer fælles forretninger.

4) Brown har tendens til at holde handlingen inden for afgrænsede rum, og han bruger sjældent parallelklipning. Eftersom vi i det virkelige liv er begrænset til kun at være et sted ad gangen, holder filmen os fast som tilskuere inden for ét rum og begrænser hvad vi kan se. Brown giver afkald på et mere alvidende synspunkt til fordel for et mere subjektivt, som han sætter i forbindelse med vores egen måde at opfatte virkeligheden på.

5) I forbindelse med det ovenfor anførte er der en tendens til at bruge lange indstillinger og derved opretholde en tidsmæssig kontinuitet, i hvilken den filmiske tid og den virkelige tid falder sammen.

Tilbage til Grierson: »Bag gangsterhistorien ligger selvfølgelig historien om det private foretagende, som er kommet på vildspor. »Quick Millons« ætser sig igennem den. Den hårdeste af de tilstedeværende er ikke gangsterlederen, heller ikke håndlangeren, som til sidst myrder ham – det er filmens manuskriptforfatter og instruktør, Rowland Brown. Uden at blinke præsenterer han hvert eneste element i gangsterspillet – køb, salg og korruption på højeste sted, som gør det hele muligt. Han gør den højere forretningsverden i den amerikanske version til en stor vittighed« (ibid).

Selvom Grierson siger dette om »Quick Millions«, passer det også på »Blood Money« og især på »Hell's Highway«, den af de tre film, der rummer den stærkeste sammenhæng mellem forbrydelse og forretning.

FORBRYDELSE OG FORRETNING

Lige i begyndelsen af »Quick Millions« fortæller Bugs sin pige, at hvis han havde råd til at købe et bestemt sæt tøj, ville han kunne få sig et ansigt udadtil, som ville sætte ham i stand til virkelig at få gang i forretningerne. Denne holdning resulterer til sidst i, at Bugs går med i legale forretninger, som hovedsageligt er baseret på uhæderlig og halvlegal praksis. Hans partner er en lovlydig, veletableret forretningsmand, som er villig til at samarbejde med svindlere, hvis han derved kan undgå at gå neden om og hjem. »Ansigtet udadtil« bliver et vigtigt aspekt i forbrydelsen.

I samme scene siger Bugs, at man kan blive rig, hvis man holder op med at slås med politiet og i stedet er rar ved dem. Senere i filmen bliver denne korruption blandt lovens håndhævere videre udviklet. Mange betydningsfulde personer indenfor det offentlige og retsvæsenet er til stede ved en banket for én af gangsterne. Bugs får fingre i fældende bevismateriale mod dem og siger til sin makker, Nails: »De kan ikke få os i fedtefadet nu. Hvis de prøver, ryger halvdelen af byen sammen med os«.

Gennem hele filmen har Bugs replikker, som angiver ligheden mellem forbrydelse og forretning:

Det er »bare et spørgsmål om forretning« at kontrollere al lastbiltransport i byen (ved at bruge voldsmetoder).

I det lange løb vil den bedst organiserede sejre (anvendelse af forretningsmetoder inden for forbryderverdenen).

Da Bugs forhandler med den lovlydige forretningsmand Stone, beskriver han sit returkommissionssystem med følgende ord: »Det er et rent forretningstilbud«. Stone går ind på handelen, for hvis han ikke gør det, vil han miste alt. Penge går forud for moralske grundsætninger. Et sted fortæller Bugs sin bande: »Det er enhver gangsters drøm at få en legal fidus.« Forretning på et højt plan fremstilles hele tiden som en legal fidus.

Overklassepigen, som Bugs falder for, spørger ham efter en tur på væddeløbsbanen: »Er væddeløb også en fidus?« Bugs svarer: »Bare forretning«.

Bugs siger til en betjent: »Gør det nogen forskel, om lovene laves af jurister, som selv bryder dem, eller af gangstere, som også selv bryder dem?«

Den offentlige anklager står for en af de mest direkte udtalelser af alle i en scene, hvor han bebrejder lokale forretningsmænd deres samarbejde med gangstere. Han siger: »Al forbrydelse er baseret på penge«. Derefter begynder han at fortælle om hvordan banker er samarbejdsvillige, når det drejer sig om at gøre forbrydelser til forretninger. Penge er basis for kapitalisme og forbrydelse. Dette intime forhold mellem forbrydelse og forretning fastslås også på en mere subtil måde. Under et selskab i Bugs' lejlighed sidder en gangster og spiller klaver. Dette følges af en sekvens fra Stones hus, hvor hans søster Dorothy spiller klaver, mens Bugs står og lytter. Kun genren er forskellig i de to scener – jazz under selskabet og klassisk hos Stone. Der er kun tale om en klasseforskel; sammenligningen af handlingerne implicerer en forbindelse mellem de to livsmåder. Senere ser vi Bugs spille golf – et forretningsmandsspil – som også spilles af gangsterne i »Blood Money«. Et andet mødested for forbryderverdenen og det pæne selskab er væddeløbsbanen, som dukker op igen både i »Quick Millions« og i »Blood Money«.

De afsluttende replikker i »Quick Millions« giver den endelige bekræftelse på dette fællesskab. »Overklassefolk holder virkelig nogen flotte bryllupper«, siger en svindler. »Men gangsterne holder de bedste begravelser«, svarer hans makker. Denne sammenligning af rituelle funktioner fungerer på samme måde som den førnævnte sammenligning af musik. Der er kun tale om klasseforskel.

»Blood Money« giver adskillige eksempler på forbindelsen mellem forbrydelse og forretning. Overklassepigen, Elaine, er kriminel, hun er butikstyv, og hun tiltrækker på en naturlig måde kriminelle typer. Selvom hovedpersonen, Bill Bailey, har en legal profession som kautionist, bruger han sin indflydelse til at få skyldige ud af fængslet eller, i Elaines tilfælde, til at få forsikringsselskabet til at frafalde anklagerne mod hende. Den »kur« mod butikstyveri, som Bailey foreslår Elaines far, består i at åbne en konto i alle forretningerne. Når pigen så stjæler noget, kan forretningen blot notere det på hendes fars konto. Penge dækker over forbrydelser, ja tilskynder ligefrem til dem. Elaine giver en vurdering af forbrydelsens tiltrækningskraft på det bedre selskab, da hun siger til Bailey: »De folk som De kender er skyldige i alt undtagen sløvhed«. Ønsket om at være uhæderlig accepteres som en selvfølge. For Bailey er forbrydelse en forretning. For Elaine er det underholdning.

»Hell's Highway« fremviser den mest direkte forbindelse mellem forbrydelse og forretning. I filmen bruger en vejbygningsentreprenør straffefanger for at kunne opfylde en kontrakt med staten, som han har fået ved at underbyde sine konkurrenter. Han var i stand til at give det laveste tilbud, fordi han vidste, at han havde adgang til arbejdskraft fra fængslerne, arbejdskraft der reelt er slavearbejde. Kapitalens forbindelse til retsvæsenet fremstår som et andet aspekt af forbindelsen forretning-forbrydelse. Selv den nemme slutning på filmen, guvernørens mellemkomst som retter op på alt forkert, bliver brugt sarkastisk. Den er ikke i resten af filmens tone, og dens karakter af eventyr understreger det betænkelige ved det fremherskende system – og måske problemerne med at

forandre det. Lette løsninger er kun mulige i Hollywood, og Brown synes at lægge vægt på at gøre dette helt klart.

DEN FILMISKE STIL

Endnu mere interessant end Browns optagethed af tematikken er elementerne i hans filmiske stil. I alle tre film bliver de narrative elementer udviklet i enheder, ofte indrammet af op- og nedtoninger, som leder frem til et klimaks, men som så dør bort uden noget tydeligt dramatisk klimaks. Denne form for struktur har en tendens til at undergrave den narrative udvikling – der kun er et kunstgreb – og i stedet fremtvinge en fornemmelse af at det er virkelige begivenheder, der vises. Denne metode fungerer udmærket, fordi de virkelige begivenheder normalt ikke er afgørende eller i sig selv særlig betydningsbærende. Hver enhed er imidlertid en del af helheden og føjer noget konkret til hele handlingen, selvom det ikke virker sådan i det øjeblik vi ser det.

I »Quick Millions« er der f.eks. en scene, som viser Bugs og Jimmy, der sidder og spiser morgenmad. De diskuterer to emner, som synes at være lige betydningsfulde: 1) om man skal spise frugt til morgenmaden, og om det er godt for maven, og 2) en mand som forsøgte et hold-up på en tankstation, men blev dræbt af ejeren – hvor det er underforstået, at det er Bugs, der har ladet ham myrde. Senere får Bugs Jimmy ryddet af vejen på samme måde, hvilket giver morgenmadsscenen det rette perspektiv.

Hver af disse narrative enheders slutning viser ofte personerne i et nyt lys eller kommenterer sekvensen i sig selv eller dens betydning.

Den første sekvens i »Quick Millions« viser Bugs, der har startet et slagsmål med en politimand. Der klippes til en retssal, hvor Bugs ikke blot bliver dømt til 15 dages fængsel eller en bøde på $ 50, men også at han har fået et blåt øje, hvad betjenten ikke har, hvorved noget af Bugs' selvglade sejhed fordufter. Betjenten bliver iøvrigt spillet af Edgar Kennedy, en kendt komisk bifigur i politiroller og en af de faste personer hos Gøg og Gokke. Rollebesætninger af den art er i overensstemmelse med Browns sarkastiske sans for humor.

Den følgende sekvens i »Quick Millions« viser Bugs, der pralende fortæller sin pige, hvordan han skal blive rig. Under samtalen åbner han en øl, som bruser lige op i hovedet på ham. Udtoning. Bugs' praleri er endnu engang blevet neddæmpet af instruktøren.

Et eksempel på en udleverende effekt i slutningen af en scene, hvor den ikke bliver brugt mod en hovedperson, men en biperson, forekommer i »Blood Money«. Bill Bailey kommer ind til afdelingenschefen i den forretning, hvor Elaine blev taget i butikstyveri, for at få ham til at frafalde anklagerne mod hende. Da han går ud af kontoret, rejser chefen sig for at give ham hånden og afslører derved, at han sidder på en børnebadering for at virke højere. Bailey ser det og bryder ud i latter, da han går.

Brown bruger mange omhyggelige planlagte stilistiske effekter for at forbinde disse individuelle narrative enheder og for at forene den episodiske struktur med en formel helhed.

Da Bugs begynder sin vej mod magten i »Quick Millions«, fortæller han Daisy om de planer, han har, hvis han bare havde råd til at købe et bestemt sæt tøj. Den næste sekvens begynder med en scene med Bugs, som har det ny tøj på og er i gang med hvad han kalder »markedsføring«. Han prøver at få en værkstedsejer til at betale beskyttelsespenge. Sekvensen ender med hærværk mod parkerede biler om natten. Den sidste indstilling viser en rektangulær bilrude, som bliver smadret med en hammer. Den næste sekvens begynder med, at kameraet kører baglæns ud gennem et rektangulært vindue i et kontor, hvor Bugs, som igen er i gang med sin »markedsføring«, og Nails sidder og snakker. Der er således blevet anvendt to effekter til at forbinde disse tre sekvenser – tøjet, som bliver nævnt i den første sekvens og set i den anden, og den rektangulære form, bilruden i den anden sekvens og kontorvinduet i den tredje. Desuden er der selvfølgelig tale om udvidelse – som faktisk fortsætter i en stadig stigende kurve gennem det meste af filmen – af Bugs' »markedsføringer« gennem de tre indstillinger.

To andre sekvenser i »Quick Millions« knyttes sammen og et tidsspring på fem år angives ved en række dolly-ture ind på lastbilnummerplader (rektangulære former igen), som hver angiver et årstal. Dette fører videre til en banket med politikere, dommere og andre førende borgere. Nummerpladerne er ikke bare en variation af de kendte kalenderblade, som bliver brugt til at angive et tidsforløb med – de angiver også den forretningsmæssige side af forbrydelsen ved at sætte den i forbindelse med en speciel industri. Rækken af nummerplader paralleliseres så med en serie indstillinger af forskellige gæster under middagen. Senere i filmen er det også en nummerplade, som hjælper Bugs til at identificere Dorothy Stone. Dette fører til hans forbindelse med financieren John Stone og til hans indtræden i legale forretninger.

Den rektangulære form dukker op igen, da Bugs kommer ind i byggebranchen. En indstilling, som viser formanden, der advares om at han må samarbejde med gangsterne for at få arbejdet gjort færdigt, er komponeret med Jimmy, (som giver advarslen) der står indrammet af vinduet på byggekontoret, og formanden, der indrammes af dørkarmen. Den samme kameraposition bruges senere, da Bugs igen går igang med noget nyt, denne gang et partnerskab med Stone inden for byggebranchen.

Hvert af Bugs' trin op ad den kriminelle stige indledes af en sekvens med forbrydelser, først hærværket på bilerne, som får Bugs ind i »forsikringsbranchen«, så bombningen af en lastbil, som får ham ind i vognmandsbranchen, og endelig ødelæggelsen af byggepladserne, som får ham ind i byggebranchen. Strukturen er regelmæssig og metodisk. En række forbrydelser fører til en serie af i stigende grad indbringende forretninger, som kulminerer med den »legale fidus«, som overflødiggør voldsmetoder. Den ydre form svarer til det tematiske indhold.

Et andet aspekt af Browns stil er den omhyggelige afbalancering af formen i de enkelte fortællende elementer, som præges af sparsomme kamerabevægelser og enkel klipning.

En af åbningssekvenserne i »Quick Millions« illustrerer dette perfekt. Den begynder med en halvtotal af Daisy, som sidder til venstre, og Bugs, der sidder på hug til højre og er ved at stille øller i køleskabet. Efter en meningsudveksling, som foregår i denne indstilling, vil Daisy til at gå, tilskyndet af Bugs. Der klippes på hendes bevægelser

Stills/ Øverst en scene fra »Hell's Highway« – af nogle anset for at være den bedste »chain gang«-film – nederst en scene fra gangsterfilmen »Quick Millions«, hvori Spencer Tracy har hovedrollen som skrap gangster.

til en halvtotal med Daisy til venstre og Bugs til højre – en næsten modsat vinkel, ca. 160°, og alligevel fuldstændig rolig, således at personernes placering inden for rammen er blevet fastholdt. Kameraet følger Daisy, mens hun går hen mod døren, og ender med et nærbillede af Bugs – som er fulgt efter hende – til venstre og Daisy til højre. På dette tidspunkt er deres dramatiske forhold blevet ændret, og det genspejles i deres placering i billedet. Først er han ligeglad med om hun går, men så stopper han hende og undskylder næsten. Ændringen i indstilling følges af hans skift fra højre halvdel til venstre halvdel af billedet, ligesom hun er gået fra venstre til højre. Efter at Daisy er blevet overtalt til at blive, vender de tilbage til deres oprindelige positioner. Kameraet kører tilbage, mens personerne går tilbage til køleskabet. Fra halvtotalen er der et klip til et nærbillede af Bugs igen til højre og Daisy til venstre. Da Bugs fortsætter med at sætte flaskerne ind, er deres forhold vendt tilbage til udgangspunktet - med en kort ny intimitet som forsoning efter skænderiet, hvilket afspejles i en tættere kameraposition.

En senere scene i Stones hus illustrerer den samme omhu i opbygningen af en sekvens. Stone kommer hjem, tager sin hat og frakke af og giver dem til butleren. Han ser, at Bugs spiller billard med Dorothy. En halvtotal set fra siden viser Stone i hallen på vej ind i billardværelset. Han stopper op, øjensynligt da han ser Bugs. Der klippes til en total med Bugs og Dorothy i forgrunden ved billardbordet og Stone stående i baggrunden i døren. Efter at have snakket lidt, begynder Dorothy at gå sammen med sin bror, og der klippes til den foregående halvtotal, som viser Dorothy og Stone, som kommer ud i hallen. Stone begynder at gå tilbage til billardværelset, og der klippes til den foregående total, da Stone kommer ind i billardværelset og begynder at tale med Bugs. Sekvensen ender med, at Bugs tager afsted, og butleren hjælper ham med hat og frakke som en parallel til Stones ankomst.

Browns stil er også præget af en forkærlighed for parodi og ironi, hvad der giver en glimrende komisk effekt med et netop tilpas eftertryk. Navnet på lastbilfirmaet i »Quick Millions« er »Goodwill Trucking Company«. Tilskueren bliver første gang informeret om dette, da kameraet bevæger sig forbi deres firmamærke. Senere bruges en lastbil, som har firmanavnet malet på siden med store bogstaver, til at vædre en fattig pølsemands vogn, fordi han ikke vil betale beskyttelsespenge.

Daisy, som nu er ved at miste Bugs' gunst, kommer ind på hans kontor. Nails, som godt kunne tænke sig hende som veninde, siger: »Der er virkelig stil over dig, Daisy«. Hun sætter sig på kanten af Bugs' bord på en ikke særlig ladylike måde, som straks dementerer Nails' bemærkning. Bugs bebrejder hende, at hun ikke er en dame, men da han senere går ind i Stones kontor, gør han det samme – sætter sig på kanten af Stones bord. Selvom dette er en handling, der illustrerer hans følelse af magt, viser den også hans mangel på klasse.

I en scene fra væddeløbet vil Dorothy Stone sætte penge på en hest, som hedder »Racketeer«. Bugs fortæller hende, at det er klogest at sætte penge på en anden hest, som hedder Lady's Glove. Da han agter at

Still/ George Bancroft spiller den dominerende rolle i filmen »Blood Money« – her i en billard-scene, der lægger op til den senere og langt mere fatale billard-scene i filmens slutning.

Still/ Sangerinden Blossom Seeley i Mae West-inspireret påklædning synger »Melancholy Baby« for George Bancroft.

bruge Dorothy – og ikke sine gamle gangstermetoder – til at skaffe sig magt og social position, satser han virkelig på lady'en og ikke på gangstermetoderne.

På et tidspunkt fortæller Nails Bugs, at gutterne synes, at Bugs er ved at blive for høj i hatten, når han ikke mere vil være sammen med dem. I slutningen af filmen bliver en høj hat, smidt på fortovet ved Dorothys bryllup, en synekdoke på Bugs efter at han er blevet myrdet.

»Blood Money« indeholder nogle af de bedste af disse ironiske træk og nogle af de mest subtile. Bailey, som skaffer sig penge ved at fratage gamle damer skøderne på deres huse og desperate piger deres smykker, har på væggen bag sit bord et billede af George Washington, der krydser Delaware-floden. Denne landsfader, som aldrig kunne lyve, overvåger Baileys tvivlsomme operationer.

På en bar tilbyder Bailey en smokingklædt kvinde en cigar. Hun snuser til den og kalder ham en stor tøsedreng – en spøg som Bailey har tilstrækkelig humoristisk sans til at værdsætte.

Der forekommer en interessant ironisk kamerabevægelse under hundevæddeløbet i »Blood Money«. Kameraet panorerer med de løbende hunde, da det pludselig stopper og hurtigt panorerer tilbage til Baileys hund, som kommer langt bagefter de andre. Dette ledsages af Elaines bemærkning til Bailey: »Hvor har du fået den køter fra?«

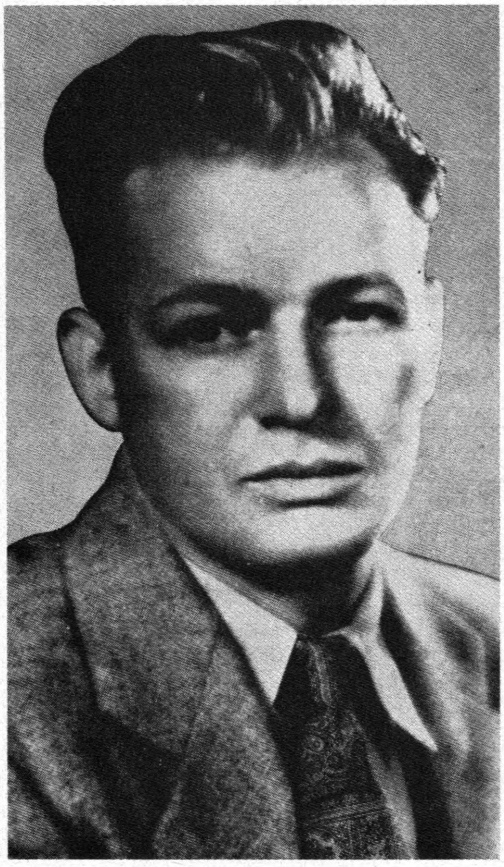
Browns brug af parodi er særlig spændende, når den går på visse Hollywood-konventioner. Det er der to smukke eksempler på i »Blood Money«. Der er en scene, hvor Bailey fortæller sin tidligere veninde Ruby, at han er forelsket i Elaine. Ruby er den eneste, som virkelig elsker Bailey, og nyheden tager hårdt på hende. Sangen »Melancholy Baby« høres fra baren. En modløs Bailey forlader Ruby og går ned til baren. Efter en langsom tur ned ad trappen og nogle klip mellem Bailey og den syngende Blossom Seeley, bestiller Bailey en drink og siger i dyb alvor: »Den sang tager livet af mig«. Et vågent publikum har allerede her moret sig over scenen, men da Bailey siger sin replik, bryder det ud i latter. Brown har stadig ikke sluppet spøgen af hænde og fortsætter sekvensen for at overgå sig selv. Bailey forlader baren, og kameraet panorerer fra ham til Ruby, som står på trappeafsatsen uden for sin lejlighed. Et øjeblik lytter hun til sangen, så går hun ind i lejligheden og efter langsomt at have tændt en cigaret for at få dramatisk støtte siger hun til stuepigen: »Ring til blomsterhandleren. Jeg vil have fyldt værelset med blomster.« Hun ser tragisk op. Til trods for de tydeligt forlorne følelser og den fantastiske parodi i denne scene, som understreges af Baileys og Rubys replikker, formår Brown dog at få scenen til at køre på to spor – han parodierer den traditionelle romantiske scene, men beholder samtidig en sådan scenes tone og følelser. Det skyldes uden tvivl kyndig beherskelse og fremragende dispositioner m.h.t. tempo og klipning i sekvensen, at dette muligt.

Det andet eksempel fra »Blood Money« er redningen i sidste øjeblik i slutningen af filmen, hvor Ruby redder Bailey, som spiller billard med en bal fyldt med sprængstof. Ruby er på vej til hjælp i en taxi. Der klippes smukt mellem taxien og Baileys spil – en klipning som skaber ægte spænding. Netop da Bailey skal til at støde til den fatale bal, forstyrres han af lyden af Rubys vogn, som braser ind i en brandhane. Absurditeten i redningsaktionens slutning angiver klart Browns opfattelse af den kliché, den bygger på, men den fantastiske klipning af sekvensen vedligeholder en spænding, som er helt i pagt med »last-minute rescue«-traditionen på film. Ja, den er en af de smukkeste last-minute rescues overhovedet. Disse få kommentarer skulle henlede opmærksomheden på de tre films usædvanlige kvalitet. Rowland Brown fortjener at blive anerkendt som en af de bedste instruktører i 30'erne, en auteur i besiddelse af smag, vid og alvor, begavet med en fin humoristisk sans og en fortræffelig beherskelse af filmens udtryksmuligheder. Hvis han var fortsat med at iscenesætte, kunne han være blevet en af Amerikas største instruktører. Som tingene står, fortjener han langt mere end en fodnote i filmhistorien.

BIO-FILMOGRAFI

Rowland Brown (rigtige navn: Akron), født 6.11.1900 i Ohio, død 6.5.1963 i Hollywood. Efter skolegang på University School i Cleveland, Ohio, og efterfølgende universitetsuddannelse på University of Detroit og the Detroit School of Fine Arts beskæftigede Rowland Brown sig en tid som illustrator (mode) og vittighedstegner (sport), mens han i sin fritid skrev et par skuespil. I slutningen af tyverne drog han til Hollywood, hvor han solgte en af sine en-aktere til Universal (skuespillet blev dog aldrig filmet), hvorefter han kom til Fox Film som arbejdsmand og senere som ansat i rekvisitionsafdelingen. Derefter skrev Rowland Brown (sammen med andre) gags for skuespilleren Reginald Denny, indtil Brown endelig i 1929 fik chancen som manuskriptforfatter på Hoot Gibson-filmen »Points West«. Ud over en række fortællinger og manuskripter for andre skrev Rowland Brown adskillinge aldrig-realiserede film: i 1931 arbejdede han på projektet »The Gallows« (for Universal, men aldrig filmet), senere skrev Brown (sammen med Rupert Hughes) på projektet »50 Years from Now« og endelig skrev Brown manuskript over »12 stole«.

På flere projekter startede Rowland Brown som instruktør uden at få lov til at fuldføre filmene, f. eks. var han i 1934 i England for at iscenesætte »The Scarlet Pimpernel« for Alexander Korda, men efter kort tid blev Brown af ikke oplyste årsager fyret, hvorefter Harold Young kom til at færdiggøre filmen. Foruden de nedenfor nævnte manuskripter har Rowland Brown evt. også på et tidligt stadium arbejdet på manuskripter til filmene »Skyline« (1931) og »Robin Hood of El Darado« (William Wellman, 1936), men ud over oplysning herom i »Motion Picture Almanac« har det ikke været muligt at finde nogen bekræftelse af oplysningen.



Rowland Brown sammen med Frances Dee og George Bancroft under indspilningen af »Blood Money«.

MANUSKRIPTER/ORIGINALFORTÆLLINGER

Points West
1929 / Manuskript efter George Morgans adaption af B. M. Rowers fortælling, instrueret af Arthur Rosson.

The Doorway to Hell (Ingen forbryder går fri)
1930 / Fortælling (»A Handful of Clouds«), George Rosener skrev manus, og Archie Mayo iscenesatte.

What Price Hollywood? (Kvinden du gjorde berømt)
1932 / Manuskript (sammen med Gene Fowler) efter fortælling af Adela Rogers St. John, instrueret af George Cukor.

State's Attorney
1932 / Manuskript (sammen med Gene Fowler) efter fortælling af Louis Stevens, instrueret af George Archinbaud. NB: Rowland Brown begyndte som instruktør, men blev kort efter kasseret og erstattet med Irving Pichel, der dog kun holdt en uge, hvorefter Archinbaud fik overladt projektet.

Leave It to Blanche
1934 / Fortælling (»February 29.«), Brock Williams skrev manus, og Harold Young iscenesatte.

Widow's Might
1935 / Manuskript (sammen med Brock Williams), efter skuespil af Frederick Jackson, instrueret af Cyril Gardner.

The Devil is a Sissy (Gadens drenge)
1936 / Fortælling – manuskript af John Lee Mahin & Richard Schayer, instrueret af W. S. Van Dyke. NB: Rowland Brown begyndte optagelserne men blev som flere gange før fjernet fra projektet og erstattet med en mindre personligt arbejdende iscenesætter.

Boy of the Streets
1937 / Fortælling – manuskript af Gilson Brown & Scott Darling, instrueret af William Nigh. NB: Oprindelig planlagt med Rowland Brown som instruktør.

Angels With Dirty Faces
1938 / Fortælling – manuskript af John Wexley & Warren Duff, instrueret af Michael Curtiz.

The Lady From Kentucky
1939 / Fortælling – manuskript af Malcolm Stuart Boylan, med bidrag af Sy Bartlett, Olive Cooper og Doris Anderson, instrueret af Alexander Hall.

Johnny Apollo
1940 / Manuskript (sammen med Philip Dunne) efter fortælling af Hal Long & Samuel G. Engel. Instrueret af Henry Hathaway.

Nocturne
1946 / Fortælling (sammen med Frank Fenton), manuskript af Jonathan Latimer, iscenesat af Edwin L. Marin.

The Nevadans (Nevadas røde helvede)
1950 / Supplerende dialog – manuskript af George W. George & George F. Slavin, iscenesat af Gordon Douglas.

Kansas City Confidential (Politiet jager fire maskerede mænd)
1952 / Fortælling (sammen med Harold R. Greene), manuskript af George Bruce & Harry Essex, instrueret af Phil Karlson.

SPILLEFILM

■ QUICK MILLIONS

USA 1931. **Dist/P-selskab:** Fox Film. **P-chef:** Winfield Sheehan. **Instr:** Rowland Brown. **Manus/Dialog:** Courtney Terrett, Rowland Brown. **Supplerende dialog:** John Wray. **Foto:** Joseph August. **Klip:** Harold Schuster. **Ark:** Duncan Cramer. **Tone:** W. W. Lindsay Jr. **Medv:** Spencer Tracy (Bugs Raymond), Marguerite Churchill (Dorothy Stone), Sally Eilers (Daisy de Lisle), Robert Burns (Arkansas Smith), John Wray (Kenneth Stone), Warner Richmond (Nails Markey), George Raft (Jimmy Kirk), John Swor (Entreprenør). **Længde:** 69 min., 1897 m.

■ HELL'S HIGHWAY

Arb.titel: Liberty Road. USA 1932. **Dist/P-selskab:** RKO Radio Pictures Inc. **Ex-P:** David O. Selznick. **Instr:** Rowland Brown. **Manus:** Samuel Ornitz, Robert Tasker, Rowland Brown. **Foto:** Edward Cronjager. **Klip:** William Hamilton. **Ark:** Van Nest Polglase, Carroll Clark. **Musik:** Max Steiner. **Tone:** John Tribby. **Medv:** Richard Dix (Frank »Duke« Ellis), Tom Brown (Johnny Ellis), Rochelle Hudson (Mary Ellen), C. Henry Gordon (Blacksnake Skinner), Oscar Apfel (Billings), Stanley Fields (Whiteside), John Arledge (Carter), Warner Richmond (Popeye Jackson), Sandy Roth (Blind Maxie), Clarence Muse (Rascal), Fuzzy Knight (Society Red), Jed Kiley (Romeo Schultz), Bert Starkey (Hype), Bob Perry (Spike), Harry Smith (Buzzard), Edward Hart (Turkey Neck), John Lester Johnson. **Længde:** 78 min.

■ BLOOD MONEY

USA 1933. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** 20th Century Pictures Inc. [= Joseph Schenck & Darryl F. Zanuck]. **P:** Darryl F. Zanuck. **As-P:** William Goetz, Raymond Griffith. **Instr:** Rowland Brown. **Manus:** Rowland Brown, Hal Long. **Efter:** Fortælling af Rowland Brown. **Foto:** James Van Trees. **Klip:** Lloyd Nossler. **Ark:** Al d'Agostino. **Musik:** Alfred Newman. **Sang:** »Melancholy Baby« af George Norton & Ernie Burnett. **Sunget af:** Blossom Seeley. **Medv:** George Bancroft (Bill Bailey), Frances Dee (Elaine Talbert), Judith Andersson (Ruby Darling), Chick Chandler (Drury Darling), Blossom Seeley (Sangerinden i natklubben), Etienne Girardot, George Recas, Sandra Shaw. **Længde:** 65 min., 7180 m.

Favorit film

Forfølgeren/Ul Jørgensen

Denne rubrik implicerer visse krav: for det første skal man naturligvis vælge en film, man holder af, men der er ikke meget mening i at udbrede sig om »Citizen Kane« eller »La régle du jeu« – film, næsten alle er enige om, er geniale, og som der allerede er sagt, hvad der skal siges om. Krav nummer to bliver således, at man vælger en film, man har noget nyt og forhåbentlig originalt at sige om, en film man kunne karakterisere som et overset mesterværk.

Disse krav opfyldes af »The Searchers«: i Ford's produktion står den i skygge af »Stagecoach«, »The Grapes of Wrath« og »The Quiet Man« etc., og min ydmyge mening er, at alle, der har ytret sig om den, har misforstået den eller i det mindste ikke fuldt ud forstået den.

MISFORSTÅELSEN

Ved Danmarkspremieren blev den alt i alt vel modtaget; men de anmeldelser, der ikke nøjedes med at behandle den som spændende underholdning, men forsøgte at komme på det rene med dens etik, studsede alle over noget uldent ved den. B.T.'s anmeldelse giver udtryk for den generelle holdning: »... John Wayne er hadefuld på indianerne, og da han opdager, at den overlevende af de to piger er opdraget som indianer, vil han skyde hende ned. Men han omvendes, uden at man rigtig fatter hvorfor.« De uklare punkter er Ethan Edwards person og filmens holdning til ham.

Årsagen til misforståelsen skal søges i filmens produktionstidspunkt, 1956, midt i en periode præget af kold krig og McCarthyisme, hvor Hollywood ydermere hjemsøgtes af format- og fjernsynskrise. Denne krise afspejles i westernfilmen i den kategori, André Bazin døbte »over-

westerns«, »... en western, der skammer sig over kun at være en western, og som retfærdiggør sin eksistens ved også at interessere i anden henseende, æstetisk, sociologisk, politisk, moralsk, psykologisk, erotisk ...«. Af gode grunde omtaler Bazin ikke »The Searchers« (hans western-essay er fra december 1955), men senere forfattere, der behandler over-westernbegrebet som Fenin og Everson i »The Western: From Silents to Cinerama«, finder at ekstra-emnet i »The Searchers« er raceproblematisk, og i »Filmkunst« finder Niels Jensen, at indianerhadet er et vigtigt tema i filmen og er således i 1. udg. af »Filmkunst« utilfreds med den dramatiske kovending filmens slutning tager. Her er det igen raceproblematik og måske psykologisk afsporethed, der opfattes som filmens »over-kvaliteter«.

At hævde, at »The Searchers« slet ikke er en overwestern, men en helt igennem traditionel western, ville være futilt. Westernfilmen er blevet intellektualiseret, og stort set enhver western fra begyndelsen af halvtredserne til idag må henføres til en »over-kategori«, hvis man da ikke vælger at forkaste over-westernbegrebet. Man kunne sætte »The Searchers« i bås med »Shane«, om hvilken Bazin siger, at den vil »retfærdiggøre westernfilmen med ... westernfilmen« – altså opfatte »The Searchers« som en udtalelse om westernmyterne. Det er i den forbindelse slående, at John Baxter i sin »The Cinema of John Ford« netop kalder filmen »perhaps Ford's most perfect philosophical statement«. »The Searchers« skal ikke ses i relation til westernfilmens status i halvtredserne, men derimod i relation til westernmyterne, Ford's univers, U.S.A.'s historie, ja, til amerikansk livsfilosofi, hvis en sådan eksisterer.

TEXAS 1868

– står der på lærredet efter at forteksterne er endt, og på dette tidspunkt var Texas U.S.A.'s »frontier«, dette begreb, der er knudepunkt for det Ford'ske univers og har været det for U.S.A.'s historie i så høj grad, at det endnu i tresserne anvendtes som politisk floskel. Skønt Texas blev en stat allerede i 1845, var kun ca. ⅓ koloniseret i 1870. Under Borgerkrigen var Texas uden betydning, men netop i årene umiddelbart efter blev Texas en integreret del af U.S.A., da »the Chisholm Trail« blev taget i brug, og de store kvægtransporter til Chicago begyndte; så 1868 er netop tidspunktet, hvor Texas er i overgangen mellem ødemark og civiliseret land.

Vi har her den ideelle baggrund for en Ford'sk handling af typen, man finder i »My Darling Clementine«, »The Man Who shot Liberty Valance«, »Wagonmaster«, og, for også at nævne ikke-westerns, »The Long Voyage Home« og »They Were Expendable«: et micro-samfund, der knap nok er civiliseret, men som må stå sammen for at kunne klare sig mod den konkrete eller abstrakte ødemark, der omgiver alt.

ETHAN EDWARDS

Ethan Edwards' position i dette samfund klarlægges straks: han er ikke med i det, men er en betingelse for dets eksistens. Han kommer fra ødemarken, hvilket giver ham betydning for fremtiden: han er den, der bereder landet for nybyggerne. Men hans indstilling tilhører fortiden. Han er iklædt C.S.A.-uniform, og underlægningsmusikken fremhulker »Lorena«, indbegrebet af sentimental sydstatsmusik. Ofte vises han alene i meget dekorativt komponerede billeder, f. eks. indledningsbilledet, hvor han kommer ridende i horisonten; resten af familien Edwards vises derimod ofte i gruppebillede. Mere slående er Ethan's entre i huset, hvor han et øjeblik dvæler i døråbningen og står i silhouet mod den nedgående sol. Denne komposition optræder flere gange i filmen og udtrykker Ethans isolation. I indledningen står den i kontrast til Martin Pawleys entre: han kommer galoperende, springer af hesten og styrter gennem den samme døråbning.

Det er fantastisk, hvad Ford formår at fortælle om Ethan og familien Edwards ved billedkompositioner som disse og med en sparsom men yderst vigtig dialog. Man får aldrig noget konkret at vide om, hvorfor Ethan er vendt hjem efter tre års fravær, men alligevel står det helt klart for tilskueren: han er vendt hjem for at blive; resultaterne af hans vandreår betyder intet. Medaillen giver han til Debbie med ordene: »It don't amount to much«, og sablen giver han til brodersønnen, og da broderen Aron lidt taktløst spørger ham, hvorfor han er vendt hjem, kommer Ethan straks i harnisk og siger, at han kan betale for opholdet med »Yankee dollars«, hvilket igen minder os om hans loyalitet mod fortiden. Da Reverend Ranger Clayton ikke kan få ham til at aflægge ed til the Texas Rangers, fordi han stadig er under ed til C.S.A., er Ethans kommentar: »I still got my sabre, didn't turn it into no ploughshare neither.« Hermed vil han naturligvis sige, at han ikke accepterer fredsslutningen (»I don't believe in surrenders« siger han i samme scene), men samtidig er det en ironisk kommentar til Ethans situation, han forsøger jo netop, ganske vist forgæves, at slå sig ned og få et fast holdepunkt i tilværelsen, d. v. s. at »turn his sabre into a ploughshare«.

I denne scene, hvor Clayton er ude at samle rangers, skildres miljøet eminent. Næsten hele scenen er i totalbillede spækket med personer; her er samfundet, Ethan ønsker at blive optaget i, koncentreret i ét billede. De obligate civilisationssymboler som kaffekande og ternet dug er der naturligvis, og Ethan, der nu har lagt C.S.A.-uniformen og bærer samme beklædning som broderen, overtager dennes rolle som forsvarer af samfundet ved at blive ranger. Endnu en binding mellem Ethan og familien Edwards antydes meget diskret, da Clayton tilfældigt gennem en døråbning ser broderens kone Martha lægge Ethan's militærkappe sammen og kærligt stryge hånden over den, mens »Lorena« høres sagte i baggrunden.

Diskrete, egentlig ganske udramatiske scener, der alligevel er ladet med betydning, mestres til fulde af Ford i denne film. Et andet eksempel er indledningsscenen, men den mest effektfulde er nok indianeroverfaldet på Aron Edwards' ranch. Efter at det dræbte kvæg er fundet, ved vi, det skal finde sted, og hvor ubeskrivelig frygteligt det er, ser vi på mændenes reaktion. Lars Jorgensen er lige ved at bryde sammen og giver sig til at bede. Da de andre er redet bort, får vi et close-up af Ethan: han ser resigneret sørgmodig ud, hans nye tilværelse står på spil, og han kan intet gøre. Dernæst klippes til Arons ranch. Landskabet og belysningen er det samme som i indledningsscenen, men på grund af vor medviden er det pludselig uhyggeligt. Aron tager haglgeværet ned og siger, han vil skyde et par fugle inden aftensmaden, men idet han går ud ad døren, tager han også en revolver fra et hylster på væggen. Det ser Martha og forstår. Hendes

Stills/ Øverst: Den netop hjemvendte Ethan Edwards modtages af broderen.
Nederst: Ethan deler gaver ud til broderens børn.

reaktion er ganske diskret, men mere skal der heller ikke til, vi ved, hvad hun føler. Det virker fantastisk pinligt, da den ældste datter Lucy med klar pigestemme beder om at få lampen tændt. Martha svarer hende: »We don't need the lamp, Lucy, let's just enjoy the dusk.« Da forstår Lucy, og spændingen får udløsning i hendes skrig. Frontiertilværelsens barskhed går virkelig op for én i denne scene. Da Debbie bliver sendt ud på kirkegården, får hun at vide, at hun skal lege »the sleep-out game«: det er altså noget, hun har prøvet før, eller som man i det mindste har forberedt hende godt på!

Denne første del af filmen afslutter Ford mesterligt. Scenen, hvor Ethan vender hjem og finder ligene, er så at sige set fra de afdødes synspunkt. Kameraet er anbragt ret lavt midt i det udbrændte blokhus. Det brede billedfelt (VistaVision) er i begge sider afgrænset af forbrændte ruiner, og i det lyse midterfelt kommer Ethan fra baggrunden, standser i halv-nær og ser ned på ligene, der er under billedrammen. Musikken er naturligvis »Lorena«. Billedet er en pendant til entreen gennem døren i filmens begyndelse, men giver denne gang en endnu kraftigere fornemmelse af Ethans isolation.

MOSE HARPER

Det er karakteristisk, at Ethan i ovennævnte scene er sammen med halvtossen Mose Harper. Mose Harper, der er en underlig blanding af en komisk og en patetisk figur, har meget til fælles med Ethan. De er begge, hver på sin måde, outsidere, de har begge forstand på indianeranliggender, de søger begge efter Debbie, og, hvad vigtigere er: de søger begge efter tryghed i det lille texassamfund. Da Mose første gang ser hvervningsscenen, sætter han sig i familiens gyngestol, og da han går, siger han til Martha: »Thank you kindly for the hospitality of your rocking chair«. Dette gyngestolmotiv står for Mose's søgen efter tryghed. Da Ethan og Martin møder ham i Mexico, vil han ikke have penge for oplysninger om Debbie, men de må love ham en »rocking chair«, når han engang kommer hjem, og da han langt om længe er kommet hjem, nægter han at tale fornuft, før man har lovet ham stolen, som han da også til sidst ses lystigt gyngende i. Det er symbolsk, at Mose, der ellers filmen igennem har været på Ethans side, når denne har været på kant med de andre, i slutningen nægter at give oplysninger til Ethan, men i stedet henvender sig til Martin. Mose er nemlig lige som Martin vendt hjem for at blive optaget i samfundet, d. v. s. få sin »rocking chair«; Ethan derimod står stadigvæk udenfor.

MARTIN PAWLEY OG »UNCLE« ETHAN

De to personer, titlen hentyder til, står i kontrast til hinanden. Deres forhold til familien Edwards er yderst forskelligt. Ethan er, som han selv ville sige, »blood kin«, men alligevel er han, som hjemkomsten viser, en fremmed. Martin, derimod, er fuldstændig uden slægtninge, ja, han er dårlig nok hvid, men han føler sig ikke blot som en søn af Edwards-familien, men som et medlem af samfundet, og han accepteres af alle. Da Ethan, Brad Jorgensen og Martin tager afsted sammen, siger Mrs. Jorgensen, at hun holder af Martin, som var han hendes egen søn. Ethan er tydeligvis jaloux på Martin. Stort set det første, han siger til Martin, er, at han er 1/8 indianer og slet ikke medlem af familien, og når Martin ganske naturligt kalder Ethan »Uncle Ethan«, gør Ethan et stort nummer ud af, at han ikke er Martin's onkel. Da de vender hjem efter den første mislykkede jagt efter Debbie, forklarer Ethan Martin, at Arons ejendele og kvæg tilhører ham og Debbie, Martin, derimod ejer intet og skulle være glad for, at Jorgensens vil tage sig af ham. Det er tydeligt, at Ethan og Martin slet ikke forstår hinanden; de er af forskellig livsanskuelse og af forskellig generation.

Ethan er en amerikansk individualist, hvis verden begynder og holder op med familien, Martin er en samfundsborger, han føler et ansvar og et tilhørsforhold ikke blot overfor familien, men overfor hele nybygden. De symboliserer et generationsskel, der er typisk for amerikansk kunst i almindelighed (f. eks. Arthur Miller, der i »Death of a Salesman«, »A View from the Bridge«, »Incident at Vichy« og mest udpræget i »All My Sons« sætter en faderfigur, der som en sand patriark ser alting i relation til sin familie eller sit miljø, op mod en sønfigur, der opererer med en videre horisont).

Det er en naturlov, at Martins livsanskuelse må sejre. Dette sker, da de genfinder Debbie i Mexico. Ethan erkender, at Debbie er blevet comanche, d. v. s. at blodets bånd er brudt, og vil dræbe hende for hendes egen skyld eller af egen stolthed, men hindres deri af Martin, for hvem hans tankegang er ganske uforståelig. Hårdt såret giver Ethan Martin sit testamente at læse: »I, Ethan Edwards, being of a sound mind and without any blood kin, do hereby bequeathe all my property of any kind to Martin Pawley«. Martin bliver lamslået over, at Ethan sådan kan afskrive Debbie, og siger: »I wish you would die!« Han forstår ikke, at han her har vundet den endelige sejr over Ethan, der jo netop erkender, at der eksisterer en anden form for slægtskab end »blood kinship«, og at »blood kinship« kan brydes. Når han har anerkendt Martin, er det faktisk ikke længere nødvendigt for Ethan at dræbe Debbie, idet hendes frafald ikke længere er så betydningsfuldt. Skønt alle Ford- og westernsfans er begejstrede for scenen, hvor John Wayne har sin karrieres sublimeste replik: »Let's go home, Debbie«, kan konsekvensen være svær at se. I senere udgaver af »Filmkunst« accepterer Niels Jensen scenen – intuitivt forekommer det mig – for hans psykologiske forklaring: at ét er idé, et andet handling, er lidet overbevisende, når man erindrer, hvor stivnakket og handlekraftig en person Ethan er, og ydermere ligger testamente-scenen, d. v. s. omvendelses-scenen, mellem Ethans to konfrontationer med Debbie. »Let's go home, Debbie«-scenen kunne næppe være så virkningsfuld, hvis ikke den var et naturligt og forventeligt resultat af filmens udvikling.

HUMOREN

»The Searchers«, en dybt alvorlig og gribende og til tider uhyggelig film, har, som enhver Ford-film sine falde-på-halen-komiske passager, der kan virke noget malplacerede. Efter et par gennemsyn af filmen finder de imidlertid alle deres naturlige plads i sammenhængen. En film med en episk spændvidde som »The Searchers«, der strækker sig over 7–8 år, der for den lille bygd betyder en udvikling fra usikker frontier-status til mere civiliserede forhold under U. S. Cavalry's beskyttelse, må vise livets lyse sider såvel som dets dunkle for at virke troværdig.

Ligesom vi i filmens første halvdel har en typisk Ford-westernbegravelse med en lille gruppe mennesker forsamlet på en bakketop, mens de synger »Shall we gather at the River«, får vi i filmens anden halvdel en bryllupsfest, en glædens fest, der varsler om tro på fremtiden. De to højtideligheder paralleliseres tydeligt, idet man

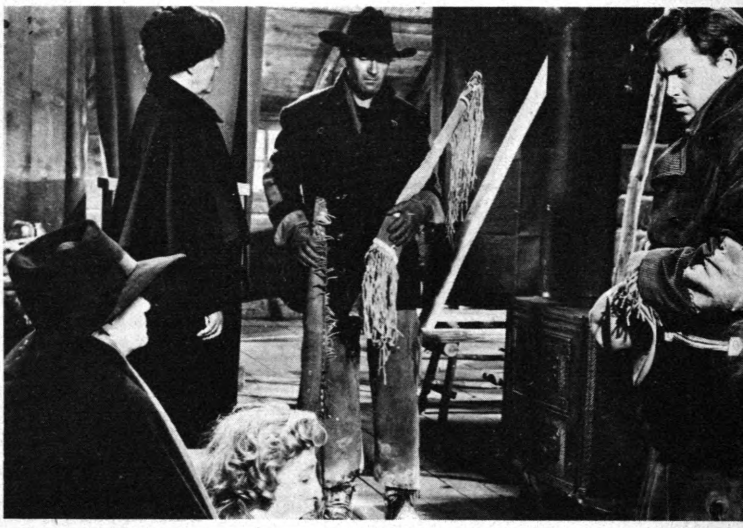
også ved brylluppet synger »Shall we gather at the River«. Ved brylluppet har vi også det obligate venskabelige slagsmål, der fungerer som en slags indvielsesritual, jfr. »The Quiet Man«. Efter sit lange fravær skal Martin bevise, at han fortjener Laurie Jorgensen og en plads i det nye samfund.

Sværere at goutere er måske episoden med indianerpigen Look, der kan synes at være lige lovlig morsom på indianernes bekostning. Episoden har imidlertid i høj grad en dramatisk funktion i sammenhængen, ligesom al den komik, der opstår omkring Martin Pawleys person. Mens Ethan i filmens begyndelse søger at bliver et medlem af Edwards-familien og filmen igennem søger efter Debbie, fordi hun er »blood kin«, kan den forældreløse Martin slet ikke være i fred for sine omgivelser. Da han har mistet familien Edwards, bliver han straks optaget som en søn af huset hos Jorgensens, Laurie Jorgensen venter på ham i 7–8 år, og da han er hjemme for en kort periode og får mandet sig op til at fri til Laurie, får han til svar: »We have been going steady since we were that high, and it's about time you realized it, Martin Pawley!« Ind i denne sammenhæng passer Look strålende. Hun er en understregning af, hvordan Martin accepteres på tværs af alle skel, sågar etniske. Der er også noget grotesk i, at Ethan og Martin, der i årevis forsøger at få Debbie tilbage fra indianerne, får en indianerpige på slæb. Det er næsten som om, comancherne derved får ret til at have Debbie.

INDIANERNE

Nu om dage har man pligt til at tage stilling til behandlingen af indianerne i vurderingen af en western. Bortset fra Chief Scar, der kommer til at fungere som Ethans personlige fjende snarere end som indianer, er fremstillingen af indianerne i »The Searchers« historisk korrekt, omend vi hele tiden ser situationen fra nybyggernes side.

I begyndelsen af filmen er de en trussel. De angriber, og deres grusomhed lægger Ford ikke skjul på; man kommer virkelig til at føle sig solidarisk med nybyggerne i deres paniske angst for indianerne. I en scene, der i den danske version var fjernet, bliver Ethan og Martin præsenteret for tre piger, der har været fanger hos comancherne. Det er ikke nogen rar scene, men den knytter forbindelsen til de dystre synspunkter, der kommer til udtryk i »Two Rode Together«. I scenen, hvor Ethan plaffer bøfler ned, for at de ikke skal blive til føde for indianerne, høres pludselig hornsignaler og indianerne kommer – eskorteret af U. S. Cavalry – på vej tilbage til reservatet. Indianerne er ikke længere selvstændige, men under kontrol af militæret. Man forstår her, Ethan er ved at blive en anakronisme i sin indstilling til indianerne, og samtidig knytter skyderiet på bøflerne, forbundet med det blå yankeekavaleri, Ethan til Borgerkrigen. Parfait! Det er også historisk korrekt at lade Scars krigeriske stamme fortrække til Mexico, efterhånden som Texas koloniseres og bliver for hedt for indianerne. I det sidste møde med indianerne er skakbrætet vendt. Det er indianerne, der udsættes for et overfald, og skønt der er meget grin med



Stills/ Øverst: Forfølgerne Ethan Edwards og Martin Pawley sammen med indianerpigen Look. Derunder: Ethan og Martin konfronteres med tre kvinder, der er blevet »reddet« ud af deres fangenskab hos indianerne. Derefter en af filmens relativt få afslappet humoristiske scener, hvor kavalleristens sabel forvirrer Clayton. Nederst skjuler den reddede Debbie sig bag Martin, mens Ethan truer med at skyde.

den unge ineffektive løjtnant og Reverend Captain Clayton, undlader Ford ikke at skildre de barske realiteter. Indianerne levnes ikke en chance; vi ser faktisk kvinder og børn flygte og blive mejet ned. Det er en veritabel massakre.

CHIEF SCAR

Indianerne skildres fortrinsvis som gruppe, men to personer skildres dog som individer: Chief Scar og Look. Det virker altid småkomisk når indianerne spilles af hvide, og Scar er nok filmens svageste punkt, men hensigten er at skildre ham med respekt. Ved mødet i Mexico er Scar Ethans ligemand. På Ethans »kompliment«: »You speak good American – for a Comanche! Did someone teach you?« svarer Scar: »You speak good Comanche – for an American! Someone teach you?«, og Scar forklarer, at de mange skalpe, han har taget, er hævn for hans to sønner, den hvide mand har dræbt.

Look fungerer bedre, fordi hun spilles af en indianer. Hun er fortrinsvis en komisk person, men også hun vises respekt, når Martin i sit brev antyder, at hendes loyalitet mod ham måske har kostet hende livet.

MYTEN

»The Searchers« bygger på en myte. I kristen/jødisk terminologi ville man kalde den myten om Det Forjættede Land; men en tilsvarende myte genfinder man inden for Islam, myten om tusindårsriget, og opfatter man primitive folks »cargo cults« (»cargo cults« opstår, når primitive folkeslag, fortrinsvis på øer, gennem skibe eller fly, der ankommer med mellemrum, bliver påvirket af europæisk kultur. Den europæiske kultur nedbryder den lokale kultur, men bringer også »guld og grønne skove« med sig. De indfødte får da den tro, at disse »cargoes« engang vil bringe uendelig velstand og lykke) som millenaristiske myter, d. v. s myter om tusindårsriget, må myten vel kunne kaldes universel, d. v. s. almen menneskelig. (Se »Ondskabens drage og den hellige kriger – en millenaristisk myte«, Jordens Folk, 1970, nr. 4. Artiklen behandler den millenariske myte som den kommer til udtryk i »Antonio das Mortes« og er nødvendig læsning for at forstå et levende suk af denne film. Forbindelsen til »The Searchers« kan være svær at finde; man ville vel foretrække at sammenligne indianerne med serataoens fattige bønder, og de hvide indvandrere med de undertrykkende godsejere. Det var faktisk også en millenaristisk bevægelse blandt indianerne, der forårsagede »Wounded Knee«-massakren. Men man bør huske på, at de hvide indvandrere i Texas havde en barsk natur og vilde indianere at kæmpe mod, således som det kommer til udtryk i første halvdel af »The Searchers«, og derfor ganske naturligt opfattede sig selv som undertrykte. Ligeledes bør man bemærke, at lige som det religiøse og det politiske i »Antonio das Mortes« er uløseligt forbundet, er Ward Bonds Clayton både »ranger captain« og »reverend«. Men lad os vende tilbage til den kristen/jødiske udgave af myten, d. v. s. bibelske udgave af myten).

Erobringen af vesten opfattes som jødernes tilbagevenden til Det Forjættede Land. Ford anvender også myten i f. eks. »Wagonmaster« og »My Darling Clementine«, men intetsteds så slavisk og samtidig så naturligt som i »The Searchers«.

Texas (d. v. s. Fords elskede Monument Valley) er det ideelle landskab at foretage en ørkenvandring i. Håbet og troen på Det Forjættede Land udtales af Mrs. Jorgensen. Lars Jorgensen klager over de hårde forhold og får til svar: »Now, Lars, it just so happens we be Texicans. A Texican is nothin' but a human man way out on a limb, this year and next and maybe for a hundred more. But I don't think it will be forever. Someday this country's gonna be a fine good place to be.« John Wayne's Ethan Edwards svarer til Moses: han er en moden mand, en ledertype, en mand uden hvem texas-bygden ikke ville kunne holde stand mod omgivelsernes barskhed. Men ligesom Moses' rolle er udspillet, inden jøderne kommer ind i Det Forjættede Land, er også Ethans udspillet, da Texas er blevet »a fine good place to be«. Man vil bemærke, at Ethan ikke foretager drabet på Scar, handlingen, der symboliserer civilisationens sejr, han skalperer derimod Scar, og med denne barbariske handling ligestiller han sig selv med indianeren og indrømmer derved, at han hører fortiden til. Scar dræbes naturligvis af Martin Pawley, Joshua-figuren, manden, der nok har måttet tilbringe de 40 år i ørkenen, men som formår at omstille sig til, ja, egentlig hører hjemme under de nye forhold. Til sidst, da civilisationen er etableret, indianerne overvundet, hvor Martin får sin Laurie og Old Mose Harper sin »rocking chair«, og Debbie er vendt hjem, kan Ethan blot stille sig i silhouet i en døråbning og håbe på, orkestret endnu engang gider spille et par takter af »Lorena« for dernæst som Moses at vende tilbage til ørkenen og ende sine dage der. Han kommer aldrig ind i Det Forjættede Land, for, som Ford siger i et Bogdanovich-interview: »It's the tragedy of a loner ... He was just a plain loner – could never be part of the family.«

Still/ John Wayne i »Forfølgeren«.

■ **FORFØLGEREN**

The Searchers. USA 1956. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** C. V. Whitney Pictures, Inc. **Ex-P:** Merian C. Cooper. **As-P:** Patrick Ford. **P-sup:** Lowell Farrell. **P/Instr:** John Ford. **Instr-ass:** Wingate Smith. **Manus:** Frank S. Nugent. **Efter:** Alan LeMays roman (1954). **Foto:** Winton C. Hoch. **2nd unit-instr:** Alfred Gilks. **Farve:** Technicolor. **Format:** VistaVision. **Klip:** Jack Murray. **Ark:** Frank Hotaling, James Basevi. **Dekor:** Victor Gangelin. **Rekvis:** Dudley Holmes. **Kost:** Frank Beetson, Ann Peck. **Musik:** Max Steiner. **Arr:** Murray Cutter. **Titelsang:** Stan Jones. **Tone:** Hugh McDowell, Howard Wilson. **Sp-E:** George Brown. **Medv:** John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Ward Bond (Clayton), Natalie Wood (Debbie Edwards), John Qualen (Lars Jorgensen), Henry Brandon (Høvdingen Scar), Ken Curtis (Charlie McCorry), Harry Carey Jr. (Brad Jorgensen), Antonio Moreno (Emilio Figueroa), Hank Worden (Mose Harper), Walter Coy (Aron Edwards), Lana Wood (Debbie Edwards som barn), Dorothy Jordan (Martha Edwards), Pat Wayne (Løjtnant Greenhill), Pippa Scott (Lucy Edwards), Beulah Archuletta (Look), Jack Pennick, Mae Marsh, Cliff Lyons, Billy Cartledge, Chuck Hayward, Frank McGrath, Chuck Roberson, Dale van Sickle, Henry Wills, Terry Wilson, Away Luna, Billy Yellow, Bob Many Mules, Exactly Sonnie Betsuie, Feather Hat Jr., Harry Black Horse, Jack Tin Horn, Many Mules Son, Percy Shooting Star, Pete Grey Eyes, Pipe Line Begishe, Smile White Sheep. **Længde:** 119 min., 3260 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Paramount. **Prem:** Saga 24.7.57. **Re-prem:** Imperial 7.7.69 – udlejet af Warner & Constantin.

Eksteriørscener indspillet i Monument Valley, Utah-Arizona; Gunnison, Colorado; Alberta, Canada.

Set i TV

»Sent efterår«
»Skuddet i fabrikken«
»Syg og munter«
»Ingen vej gennem ilden«

Sent efterår

Vi er vist nogle stykker, der husker Filmmuseets Ozu-uge i november 1963 som en åbenbaring, måske tressernes største filmoplevelse. Det var Donald Richie, der havde sammensat et program af 6 Ozu-film til Berlin-festivalen, og siden cirkulerede det blandt filmmuseerne. De fleste cinéphiles var vist temmelig målløse. Hvad var dog det? En filmskaber af verdensformat, i slutningen af sin karriere – og ham havde man dårlig nok hørt om!

Man forstod, at han var den tredje i det store trekløver, hvis to andre medlemmer var Kurosawa og Mizoguchi, men japanerne havde nærmest holdt ham tilbage, for han var den mest japanske af alle japanske instruktører, og derfor ville udlændinge ikke kunne forstå ham. Det viste sig imidlertid, at han tværtimod var den lettest tilgængelige.

Nogle måneder senere supplerede Filmmuseet med instruktørens sidste film »Samma no aji« (En duft af makrel), der bestyrkede ens opfattelse. En af ugens 6 film (»Ohayo« – »Godmorgen«) havde forinden været vist af TV, og en anden var den »Akibiyori« (Sent efterår), som TV nu har holdt »rigtig« Danmarkspremiere på. Indimellem har TV oppet sig med en tredje Ozu-film »Ukigusa« (»Afsked i tusmørket« = Floating Weeds, 7.5.68).

Det bliver til 8 forskellige film ud af en produktion på 54. Det er endnu et eksempel – og tilmed det vigtigste – på filmentusiastens vanskelige situation som et frustreret offer for udlejeres, TVs og Filmmuseets planlægning. På den anden side skulle det vel være tilstrækkeligt grundlag til at analysere instruktøren på. Alligevel føler man sig lidt ude at svømme – der er jo gået år mellem forevisningerne, og kun et par af filmene har man set mere end én gang. Dertil kommer, at der er skrevet så skandaløst lidt om Ozu – et par pjecer, et par tidsskrift-artikler, nogle få bogkapitler samt en tynd fransk monografi i serien »Anthologie du cinéma«. Tænk på Godard og Warhol! Man mindes Sadoul, der engang bekendte, at han ikke havde villet skrive noget videre om Louise Brooks – han ville ikke dele hende med andre! Det forstår sig – også hvis nogen har haft samme forhold til Ozu.

Yasujiro Ozu kalder ikke på de sensationelle fortolkninger. Han er klassicist, en forfinet og afdæmpet stilist, han hylder traditionerne ligesom f.eks. John Ford og Rohmer, ja, han er ligefrem reaktionær (i bedste forstand, selv om mange overser, at ordet kan bruges i nogen god betydning). Hans asketiske stil turde være velkendt. Absolut ingen kamerabevægelser, apparatet altid fast anbragt ca. en meter over gulvet, for det er synsvinklen i den traditionelle japan-

Still/ Mor og datter i Ozus fornemme familiefilm »Sent efterår«.

ske siddestilling. Ingen overtoninger o.lign., kun »rene« klip. Og han var den sidste japaner, der gik over til lydfilm højt op i trediverne, og en af de sidste, der gik over til farver.

Hans tema – og det har han dyrket monomant - er livets gang i den japanske familie. Hans film er hverdagsagtige og psykologiske karakterstudier uden megen handling eller ydre drama. »Film med betydeligt plot keder mig nu« og »Jeg er ikke interesseret i romantisk kærlighed« er to af hans karakteristiske udtalelser. Strukturelt falder mange af (alle?) hans værker i tre dele: familien (gruppen) i harmoni – opbrud og uro, fordi en datter/søn skal giftes (eller fordi børnene vil have et TV-apparat) – familien igen til ro, men forandret. Forår – sommer – efterår.

Personligt var Ozu ungkarl hele sit liv (der kuriøst nok forløb med matematisk regelmæssighed: født 12-12-1903, død 12-12-1963.) Netop i hans manglende evne til eller ønske om selv at stifte familie kan man formodentlig finde en forklaring på hans maniske besættelse af dette opbrud fra et tilvant livsmønster. Erkendelsen af forandringens og udviklingens nødvendighed er smertefuld for Ozu, og han har med poetisk intensitet skabt skønhed på denne erkendelse i en Sisyfos-kamp for at besværge tiden og døden.

I sin artikel i »Sight and Sound« (Autumn 1963) citerer Tom Milne et haiku-digt, en udtryksform, der skal have haft stor betydning for Ozu, og som illustrerer tre-delingen i hans film. Haiku-digte er strengt opbygget af 3 linier med henholdsvis 5, 7 og 5 stavelser. I oversættelse lyder det

An old pool
A frog jumps in
The sound of water.

Et andet haiku-digt citeres af Richard N. Tucker i hans bog »Japan: Film Image«

This road
No person going on it,
Autumn nightfall.

Det er en glimrende parallel til Ozus berømte establishing shots. Med ganske få – som regel (altid?) fem – menneske-tomme billeder indleder han sine film. »Sent efterår« starter således med to optagelser af en pagode (forskellig afstand), så en af bygningens fod og to skud indendørs (sammenlign Tom Milnes illustration til starten på »Samma no aji« i ovennævnte S&S-artikel). Så er vi straks in medias res, blandt de tre midaldrende venner, der forsamlede til en mindehøjtidelighed beslutter at prøve på at få en afdød vens datter afsat. Det støder imidlertid på den vanskelighed, at datteren nødig vil forlade sin moder. Typisk Ozu. Altså må de først få afsat moderen, men hun vil slet ikke afsættes.

Dette med at arrangere ægteskaber hen over hovedet på partnerne virker jo mildest talt fremmedartet, og så er filmen ikke ældre end fra 1960. Men det mærkelige er, at man accepterer disse spilleregler på samme måde, som man accepterer de lige så fremmedartede spilleregler i en western eller i »Min nat hos Maud«. Vi er i et meget patriarkalsk samfund eller rettere samfundslag. En direktør løfter blot telefonrøret og meddeler anonyme slaver, at han skal bruge sin vogn. Han gider ikke engang vente på bekræftelse af, at ordren er forstået. Og der bliver jo også bukket en del i Ozus film, mest af undergivne. Men det ligger Ozu uendelig fjernt at kritisere samfundslaget. Han går helt ind for landets traditionelle dyder og leveform. Netop dette – må man næsten sige umulige – standpunkt skaber en særlig spænding i hans film. Det bliver en udfordring – både for ham og os. Eller med Donald Richies ord i »Japanese Cinema«: »At disse (traditionelle) dyder hovedsageligt er teoretiske gør ikke på nogen måde Ozus stillingtagen falsk. Skønt hverdagens Japan ikke er et land, der udmærker sig ved sin selvbeherskelse, enkelhed og næsten buddhistisk ophøjede ro (serenity), forbliver disse egenskaber idealer eller dyder, og Ozus fastholden ved dem og den offentlige indstilling for eller imod dem gør dem til mere end tomme hypoteser.«

Udfordringen ligger bl.a. i, at det patriarkalske samfund ikke udelukker menneskelig respekt, ja, faktisk er det høfligt-taktfulde en af dets bærepiller. Den ene af de midaldrende venner, som er på tale som enkens ny mand, må hjem og forsigtigt spørge sin søn, om han har noget imod dette eventuelle ægteskab. »Du giver altså dit samtykke?«, siger han med komisk lettelse. Og da pigens veninde skælder de tre intriganter ud, må de følge høflighedens bud og undskylde uforbeholdent over for denne kontorpige, som de under andre omstændigheder ville have behandlet som tyende. Følelserne bryder ofte gennem den formelle livsførelse. Det er netop pointen – man følger spændt konflikten mellem det rituelle og det menneskelige. Når mønstret brydes, får det ofte en meget stærk virkning. Stærkest i den scene, hvor direktøren ved et tilfælde på sit kontor har både den giftefærdige pige og den unge mand, der er blevet foreslået som hendes tilkommende. Han præsenterer dem og siger så uventet og brutalt: »Det er den unge dame, der afviste Dem.« Tableau! Et komisk forsøg på en chokkur – og den virker!

Trods komikken er resignation og vemod de fremherskende følelser. Vemod over tilværelsens omskiftelser. En lykkelig og harmonisk situation kan ikke vare ved. Alting forandres, og det illustreres måske smukkest med toget. Pigen og veninden smutter muntert op på kontorbygningens tag for at vinke til en nygift veninde i et tog. Men hun vinker ikke igen, og de bliver skuffet. Bliver man mon sådan af at blive gift? Senere i filmen står pigen igen ved rækværket og ser på toget. Ganske korte scener, men mere behøver Ozu ikke for at skabe en beklemmende poesi.

Noget lignende ses i slutningen, hvor moder og datter er på ferie hos hotelejer-onklen. Hotellet er fuldt af festende skolebørn, mens moder og datter er fulde af afskedsstemning. Moderen har fortalt, at hun alligevel ikke vil giftes; hun taler om, at det måske er deres sidste rejse sammen, og hun altid vil mindes bønnesuppen her. Det parallelliseres med en rituel klasse-fotografering af skolebørnene. Det er de eneste måder man kan fastholde lykken på – via erindringen og fotografiet (= kunsten).

Således udtrykker Ozu sin længsel efter det fuldkomne, sin erkendelse af opbruddets nødvendighed, og han slutter af, hvor han begyndte, med de tre venner samlet. »Sikken en ungdom vi har!« og »Min datter er heller ikke til at styre« er konventionelle, men dog betydningsfulde replikker, thi hele Ozus univers skulle komme i et endnu større opbrud, hans familie-konflikt skulle brede sig til hele samfundet.

Det er meget smukt, og dog er det ikke Ozus bedste film. Stort set er den kun en afglans af »Banshun« (Sent forår) fra 1949. Tom Milne omtaler den ligefrem som en uinspireret remake, og man må nok give ham ret i, at den er noget tilfældigt opbygget. Man må tilføje, at den vestlige underlægningsmusik ikke er særlig spændende, specielt er den helt »forkert« i sin banale lystighed i den scene, hvor datteren vredt forlader moderen for at gå hen til veninden. Men det er småting, og man tilslutter sig gerne John Gilletts formulering (»Monthly Film Bulletin«, nov. 66):

»Indeed, Ozu was the greatest chamber music artist the cinema has yet produced.«

Frederik G. Jungersen

■ **SENT EFTERÅR**

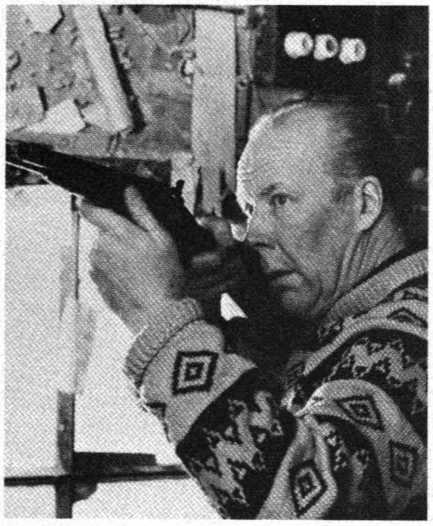
Akibiyori. **Eng. titel:** Late Autumn. Japan 1960. **Dist/P-selskab:** Shochiku Co., Ltd. **P-sup:** Shizuo Yamanouchi. **Instr:** Yasujiro Ozu. **Manus:** Yasujiro Ozu, Kogo Noda. **Efter:** Roman af Ton Satomi. **Foto:** Yushun Atsuta. **Farve:** Agfacolor. **Ark:** Tatsuo Hamada. **Musik:** Takanobu Saito. **Medv:** Setsuko Hara (Akiko Miwa, moderen), Yoko Tsukasa (Ayako Miwa, datteren), Mariko Okada (Yuriko Sasaki, veninden), Keiji Sada (Shotaro Goto, den unge mand), Chishu Ryu (Shukichi Miwa, onklen), Shin Saburi (Soichi Mamiya), Miyuki Kuwano (Michiko), Nobuo Nakamura (Shuzo Taguchi), Kuniko Miyake (Nobu, hans kone), Yurika Tashiro (Yoko, hans datter), Ryuji Kita (Seiichiro Hirayama), Shinichiro Mikami (Koichi, hans søn). **Længde:** 128 min. **Prem:** TV 19.5.74.

Skuddet i fabrikken

En mand kommer cyklende til en fabrik, smider cyklen og løber ind i fabrikken. En mand bag et stort skrivebord rejser sig forfærdet op, to skud lyder, manden synker sammen! Således indleder Erkko Kivikoski sin film »Skuddet i fabrikken«.

Den ældre arbejder Henrikson har skudt direktør Pylvänäinen. Hvorfor?

En sådan filmindledning kan naturligvis indikere flere muligheder. Det kunne være indledningen til en kriminalfilm el-



Stills/ Øverst: Nedslåede arbejdere forlader fabrikken i den finske film »Skuddet i fabrikken«. Nederst: Urpo Poikolainen i scene fra samme film.

ler et melodrama. Men det er der absolut ikke tale om. Det kunne også være et oplæg til at forklare, hvorfor den ældre, lidt primitive enkemand Henrikson pludselig og helt uventet går amok. Men det er det faktisk heller ikke, for sine personers troværdighed til trods, så er »Skuddet i fabrikken« ikke nogen skildring af personer som »personer«, den giver os ikke nogen psykologisk analyse af personen Henrikson eller af nogen af de andre personer i øvrigt. »Skuddet i fabrikken« er en skildring af en situation. Og menneskers reaktioner på denne situation efterhånden som deres magtløshed overfor situationen går op for dem.

Så måske er de skud, som indleder og afslutter filmen bare noget, der kunne være sket! Eller som måske kan gå hen og ske i et fremtidigt analogt tilfælde. Filmen forsvarer ikke Henriksons handling. Den fordømmer den heller ikke. Den konstaterer bare, at sådan kunne det gå hvis – o. s. v. Og hermed har »Skuddet i fabrikken« på en særdeles interessant måde markeret sig – og manifesteret sig – blandt de »kontroversielle«, »politiske« og »revolutionære« film, der nu i stigende omfang dukker op.

Handlingen foregår i en mindre finsk provinsby, hvor en enkelt større fabrik, Finnmetalli Oy, er af vital betydning for indbyggerne. Den er oprindelig skabt som et familieforetagende, men er nu blevet fusioneret med en stor metalkoncern i Helsinki, der efter nogen tids forløb har fundet den urentabel og nu vil koncentrere den omkring en enkelt arbejdsproces og nedlægge de øvrige afdelinger. Et halvthundrede mand afskediges, hvoraf dog en 8–10 stykker tilbydes overflytning til en anden af koncernens virksomheder i en anden by. De resterende ca. 40 arbejdere må selv klare problemerne. Men byen og distriktet har ingen andre arbejdspladser, hvor de kan søge hen.

Arbejderne tager kampen op imod denne planlagte udvikling. Der holdes møde og nedsættes en komité. Henrikson lader sig lidt tøvende indvælge i denne komité. Senior-direktøren Ingtilbage og at Pylvänäinen har overtaget man, hvis farfar i sin tid grundlagde fabrikken, gør et spagfærdigt forsøg på at få et kompromis i stand, men han bliver promte og effektiv tromlet ned af direktør Pylvänäinen, som er sendt fra koncernen i Helsinki. Fabrikkens tillidsmand, der er blevet formand for komitéen, tager til Helsinki for at søge hjælp og støtte fra Metalarbejder-forbundet, hvad man også lover ham, men den viser sig snart lidet bevendt. (Herregud, det drejer sig jo kun om sølle 40 medlemmer fra en lille provinsafdeling). Men fagforeningsformanden undlader dog ikke at understrege, at forbundet naturligvis ikke kan understøtte en ulovlig strejke.

Arbejderne strejker alligevel, men da firmaledelsen nu truer med at lukke hele virksomheden, smuldrer solidariteten fra de øvrige arbejdere og strejken går i opløsning. De ramte arbejdere forsøger så en fabriksbesættelse. De vil fortsætte produktionen i egen regi. Men ledelsen afbryder strømmen og gør opmærksom på, at dette er krænkelse af den private ejendomsret og at samfundets magtmidler vil blive krævet indsat imod dette overgreb. Statsmagten vil blive sat ind for at håndhæve koncernens rettigheder.

Nu går det hele i opløsning, nogle har allerede forladt eller er ved at forlade byen. Henrikson, der var tilbudt arbejde på en anden af koncernens virksomheder, men som har »veget pladsen« til fordel for en kollega med familie og børn, tager sit fine tøj på og opsøger direktør Ingman i dennes patricier-villa, blot for at få at vide, at han nu er trådt ledelsen. Ved den reception, som den nye direktør afholder i anledning af sin

udnævnelse, er alle deltagerne enige om det rigtige og fornuftige i de trufne dispositioner, kun den lukkede afdelings ingeniør, der med det største ubehag har måttet forkynde afskedigelserne, tier beskæmmet.

Henrikson er ude at røgte sine ruser i søen, da han pludselig vender om, tager sit gevær, sætter sig på sin cykle, kører til fabrikken. Og så lyder skuddene! Skuddene i fabrikken!

Denne ret udførlige handlingsbeskrivelse er nødvendig i dette tilfælde. For af den vil læserne – de læsere som ikke fik set filmen, da den blev udsendt af dansk TV – kunne forstå, at det kunne være blevet til en dogmatisk og stereotyp prædiken over kapitalismens fordærv, fagforeningsbureaukratiets forræderi og solidaritetens nødvendighed. Nederlagets lære kunne på en eller anden måde have antydet fremtidens sejr. Das nächste Mal besser.

»Skuddet i fabrikken« holder sig absolut fri for sådanne tendenser og bliver netop derigennem til en særdeles overbevisende illustration af kapitalistisk hensynsløshed, fagforeningsbureaukratisk lunkenhed og arbejdersolidaritetens vanskelige vilkår. Den bliver det i kraft af sin beretnings livsnære aktualitet og sit milieu!

Filmens arbejdere er alle »rigtige fabriksarbejdere«, altså amatører, og det samme gælder de fleste andre medvirkende. Optagelserne er alle taget »on location«, fabrikken, hvor en stor del af handlingen udspiller sig, er de finske statsbaners reparationsværksted i Hyvinkää. Filmens tillidsmand er også til daglig tillidsmand på denne fabrik. Det giver naturligvis fremstillingen en autenticitet af ret enestående karakter, ikke mindst fordi de hændelser, som de medvirkende fremstiller, ligger tæt på, hvad de selv har oplevet og gennemlevet. Petti Viljakainens levendegjorte skildring af tillidsmanden Vuoris problemer kan således kun bygge på en række personlige erfaringer. Han kommer gang på gang i klemme mellem de to parter, som han ifølge bestemmelserne skal formidle kontakt imellem. Han er en ærlig og af indstilling ret militant fagforeningsmand, der alligevel gang på gang tvinges ind i kompromis'er, som han ikke helhjertet kan understøtte. På en måde er han en fange af systemet. Naturligvis er det Paavo Rintales, Erkko Kivikoskis og Juno Garts manuskript, der lægger op til det. Men det kunne næppe være personificeret så overbevisende af nogen anden end en, der selv har følt det på sin krop.

Et par extrem-radikale arbejderrepræsentanter forekommer i filmen, men hæfter sig ikke synderligt i tilskuernes bevidsthed, på samme måde som sådanne typer næppe vil kunne påvirke stemningen synderligt i en mindre provinsby. Det er Urpo Poikolainen, der som den ældre arbejder Henrikson påkalder opmærksomheden. Han er tydeligvis tænkt som – og er i filmen også blevet til – en typisk repræsentant for den jævne socialdemokratiske arbejder, der ikke er tynget af vidtflyvende visioner, men som samtidig er dybt forankret i sit milieu og sin klasses problemer. Hans arbejdskolleger har tillid til ham, og han svigter ikke denne tillid, da han lidt tøvende lader sig indvælge i komitéen. Det er da alle disse hans måske lidt kluntede men absolut velmente anstrengelser bryder sammen, at han pludselig løber grassat og drives til sin desperate handling. Ifølge udenlandske anmeldelser af filmen, der blev præsenteret på »Internationales Forum des jungen Films« i Berlin i juni 1973, hvor den hentede sig Grand Prix, skal der efter de to skud imod direktør Pylvänäinen lyde endnu et tredie skud, hvad der vel må betyde, at Henrikson har begået selvmord. Jeg må indrømme, at jeg ikke lagde mærke til dette, og jeg mener for så vidt ikke, at det har større betydning. For som jeg har sagt indledningsvis, så opfatter jeg dette »skud i fabrikken« som noget supponeret, noget som kunne være sket i et eller andet tilfælde, men som filmen på ingen måde forsvarer eller opfordrer til. Men noget som man alligevel vil opstille som en advarende mulighed. En advarsel om ikke at lade det komme til sådanne situationer, hvor individer kunne tænkes at ville gribe til denne fortvivlede selvtægt! En advarsel, der for så vidt henvender sig til begge parter i denne konflikt.

Derved får denne film et perspektiv, som rækker langt ud over Finlands grænser og også ud over det år, hvor den blev skabt. Det forløbne år har i høj grad aktualiseret dens problemstilling. Det vil derfor være en stor skam om »Skuddet i fabrikken« herhjemme kun vil være set af dem, der nu var så heldige at sidde foran skærmen, da den blev vist af dansk TV – det være sig et for en sådan film nok så talrigt publikum. Adskillige vil nok kunne føle sig fristet til et gensyn for virkelig at kunne fordybe sig i dens detailrigdom. Og de, der ikke fik den set i TV, bør absolut have en mulighed for at indhente det forsømte. Herhjemme har vi nu en biografsituation, der gør det muligt også at bringe sådanne i kommerciel henseende »vanskelige« film frem, og det må være en klar interesse for foreninger og grupper at »købe« en forevisning af dem.

En tak til TV's filmafdeling for en pionerindsats.

Børge Trolle

■ **SKUDDET I FABRIKKEN**
Laukaus tehtaalia. Finland 1973. **P-selskab:** Jörn Donner Productions. **Instr:** Erkko Kivikoski. **Manus:** Paavo Rintala, Erkko Kivikoski, Juho Gartz. **Foto:** Esko Nevalainen, Vesa Hauhia, Kari Kekkonen. **Klip:** Juho Gartz. **Tone:** Jouko Lumme, Juhani Jotuni. **Medv:** Urpo Poikolainen (Henriksen), Aarne Hakulinen (Direktør Pylvänäinen), Pennti Viljakainen (Vuori), Artturi Haikonen (Oskari Niemi), Raimo Ahrenberg (Ingeniør Alakurtti), Erkki Helo (Direktør Ingman), Esko Valonen (Ingeniør Nordman). **Længde:** 82 min. **Prem:** TV 2.4.74.

Ingen vej gennem ilden

»Ingen Vej Gennem Ilden« er en temmelig bemærkelsesværdig debutfilm af den russiske instruktør Gleb Panfilov, af hvem TV tidligere har vist »Begyndelsen« – historien om en fabriksarbejderske, der fik hovedrollen i en Jeanne d'Arc-film. Det viser sig, at der også er noget Jeanne d'Arc-agtigt over hans første film. Historien kan umiddelbart minde om en lang række sovjettiske post-revolutionære åndelige »beredskabsfilm«, der beskriver revolutionen, dens heroisme, dens nødvendighed og dens politiske typer. Filmen skildrer kampene mellem den røde og den hvide hær på et tidspunkt, da situationen ude i landet endnu ikke er helt afklaret.

Det bemærkelsesværdige ved denne film er, at den til en vis grad betegner et opgør med det helt firkantede og skematisk stiliserede stalinistiske mønster, og at den forsøger at gå dybere ind i en dialektisk debat, især omkring den intellektuelles rolle i den politiske handling. Tanja er hovedpersonen i denne problematik. Hun er en ung, naiv pige fra landet, som først søger at udfylde sin politiske plads ved at melde sig som sygeplejerske på et hospitalstog; senere kommer hun i kontakt med et af de Majakovski-tog, som fyldt med kunstnere blev sendt rundt i landet. Hun begynder at male og finder i begyndelsen afløb for sit engagement ved at levere propagandaplakater og som tolker af »folkesjælen« gennem en række naivistiske malerier. Til sidst bliver hun stillet ansigt til ansigt med en hviderussisk officer, der vil nedbryde og bortforklare hendes politiske engagement, opløse hendes konturer. Det er i denne situation, at hun får øjnene op for, at der ikke findes nogen vej gennem ilden – at man må slås for sin identitet og ikke bare kan lade sig føre med.

Filmen adskiller sig fra de fleste tidligere ved at betragte de »menige«, de anonyme revolutionære mere nuanceret end før, og det er ved at flytte vægten fra det officielle parti-ideologiske revolutionssyn, over til en mere almen betragtning, at filmen kommer til at forny den traditionelle genre og blive et bevis på det politiske tøbrud, som har kunnet spores – ganske vist mere i den sovjettiske udenrigs- end i indenrigspolitiken.

Vi slipper for alle de ideologiske pletfri og velformulerede normalmennesker. I stedet befinder vi os i et miljø, og på et tidspunkt, hvor revolutionens ide næppe stod klart i alle detaljer for ret mange, og hvor den i stor udstrækning blev båret oppe af rent følelsesmæssige reaktioner.

Tanja er netop et sådant følelsesmenneske. Hun reagerer umiddelbart, impulsivt, og hun har vanskeligheder ved at tage del i den teoretiske debat, som finder sted mellem vennerne. I be-

gyndelsen af filmen bliver hun forelsket i en ung soldat, Aljosja, og da hun glædestrålende fortæller de »ledende kammerater« i toget, hvad hun har oplevet, får hun af en af kommissærerne det svar, at kærligheden er et faktum og derfor en rent materialistisk ting – og at det eneste, hun har brug for er »socialisme, socialisme, socialisme«.

Det er helt i filmens stil, at denne kommissær netop ikke tages alvorligt, men at der på den anden side bliver set gennem fingre med små afvigelser i opfattelsen af den fælles sag, og at der tillades selv de revolutionære at have varierende meninger, ja endog til tider at tvivle på den revolutionære ide.

Også rent stilistisk lægger filmen afstand mellem sig og de tidligere beskrivelser af begivenhederne omkring 1917–18. Den er løsere fortalt, følger ikke den normale kronologi, elementer tages ud og behandles ikke på grund af deres tidsmæssige eller historiske relevans, men på grund af deres holdningsmæssige og psykologiske muligheder for at beskrive den enkeltes situation i det historiske forløb.

Inna Tjirikova spiller den unge Tanja med en eminent beherskelse af pigens umiddelbare glæde, hendes impulsive skift mellem de holdninger, hun præges af og de, som er oprindelige hos hende. Klarest kommer dette til udtryk i filmens slutsekvens, hvor hun gør op med sin politiske rolle – og vælger vejen gennem ilden. Hun er her på én gang helt i balance med sin oprindelige holdning men samtidig grebet af situationens lidt opstyltede heroisme. Hendes valg af eksekutionen er for hende ligeså meget et symbolsk spil, som det er en reel, virkelig handling.

Claus Ib Olsen

■ **INGEN VEJ GENNEM ILDEN**
Wognie broda nyet. USSR 1969. **P-selskab:** Lenfilm. **Instr/Manus:** Gleb Panfilov. **Foto:** D. Dolinine. **Musik:** V. Bibergane. **Medv:** Irina Tchourikova, A. Solonitsyne (Kommissæren), H. Glouzky (Maleren). **Længde:** 95 min. **Prem:** 30.4.74.

Syg og munter

»Syg og munter« hører hjemme i en efterhånden stadig større gruppe af film, der er defineret af et fælles indhold mere end af en bestemt stil; en gruppe, der rummer så stilistisk forskellige film som f. eks. »Altid i stødet« (A Fine Madness), »Balladen om Carl-Henning«, »Charles – død eller levende« (Charles – mort ou vif) og »Family Life«. Disse film er helt tilfældigt valgt, men det skal nok vise sig, at en pæn del af de senere års væsentligste filmværker hører hjemme i denne gruppe.

Denne gruppe film har det til fælles, at de alle på en eller anden måde handler om menneskers (ringe) chancer for at finde en personlig livsform og identitet, for at udfolde deres individualitet inden for de (snævre) rammer, som vor samfundsform (»den borgerlige«, »den vestlige«) sætter for en sådan menneskelig udvikling og udfoldelse. Disse films hovedperson, ofte betegnet som »den sociale taber«, er et menneske, der ikke har evnen og/eller viljen til at tilpasse sig dette samfunds krav om effektivitet, karriere, position, succes, etc. En sådan hovedperson er Arntsen, invalidepensionist og kværulant.

I portrættet af ham går »Syg og munter« fra det (meget) specielle til det helt almene – fra en lidt udvendig ekspressionistisk form for tilskueridentifikation til en mere realistisk og langt dybere menneskelig genkendelighed: Vi præsenteres indledningsvis for Arntsens sære syner, huller, der vokser frem i væggene og jakken, der bevæger sig på bøjlen. Disse udspekulerede trickeffekter antyder i høj grad en rablende tossehistorie med Jørgen Ryg i den komiske hovedrolle, og indtrykket synes foreløbig at bekræftes ved »den gale«s overdimensionerede anfald af forfølgelsesvanvid, da han overfuser et spagfærdigt (uniformeret) varehusbud på trappen i overbevisning om, at det er en spion fra socialkontoret, der er ude på at afsløre hans uofficielle ekstraindtægt og tage invalidepensionen fra ham.

Men tossehistorien udvikler sig, og i slutningen befinder tilskueren sig i en helt anden position i forhold til Arntsen: Den overbærende rysten på hovedet er afløst af identifikation, nu deler vi med denne mand en såre almindelig menneskelig følelse: Håbet og usikkerheden om hvorvidt et nyligt indledt forhold til en dejlig pige kan holde, en elementær forelskelse med hvad den rummer af usikkerhed for fremtiden.

Hvad der ligger mellem denne begyndelse og slutning, det indgående, uddybende portræt og den præcise analyse af »den sociale taber« – samt den velgørende mangel på letkøbt sentimentalitet – placerer »Syg og munter« i den absolut væsentligste ende af førnævnte gruppe film. Fortjenesten for dette mesterværk må deles ligeligt mellem Sven Holm, Ole Roos og Jørgen Ryg (der er Arntsen, med nerverne uden på tøjet), det er ikke til at afgøre, hvor den ene holder op og den anden begynder.

Hvad er det da, der er galt med Arntsen, hvorfor tager han sig så tosset ud – over for os tilskuere i begyndelsen – og i det hele taget over for de fleste mennesker, han træffer? Jo, det gale er, at Arntsen er et menneske med et gigantisk utilfredsstillet kontaktbehov. Hans liv er efterhånden blevet en daglig kamp for at etablere et personligt og gensidigt forhold til omgivelserne – og derfor virker hans kontaktforsøg så desperate – og stik mod deres hensigt, idet hans desperation snarere skræmmer folk væk end det modsatte; hans hudløse åbenhed virker frastødende ublufærdig på omgivelserne, som gik han rundt og fremviste et åbent sår. Han erkender det måske selv, ikke mindst da han konfronteres med et andet medmenneske, lige så ensomt og kontaktsøgende som han selv: den gamle blinde dame, der har mistet mand og barn og nu nærmest tigger enhver tilfældig besøgende (han er der for at aflevere vasketøj) om at blive. Hans reaktion over for dette spejlbillede af ham selv er traditionel, han nærmest flygter baglæns ud ad døren, i inderligt ubehag ved denne konfrontation med sin egen disharmoni. Denne scene udgør samtidig meget af en forklaring på, hvorfor »folk« afviser Arntsen: Han – og de – er angst ved en konfrontation med deres egen utilfredsstillethed, som de konstant søger at fortrænge.

Portrættet af Arntsen og hans utilfredsstillethed svæver altså ikke blot som en abstrakt størrelse i et socialt vakuum, med til portrættet hører også »baggrunden«, samfundsbilledet. Den ensomhed og fremmedgørelse, Arntsen kæmper sit Don Quichote'ske eenmandsfelttog mod, karakteriseres direkte som et produkt af samfundsformen. Over for Arntsens primitive, men utvetydige vision af et ideelt samfund (»Jeg ville så gerne et sted hen, hvor der var en masse helt forskellige mennesker!«) sidder socialrådgiveren, den professionelle samfunds-tilpasser, (Jørgen Buckhøj) med sit »realistiske« syn på tingene: »Hør nu her, når man ikke kan opnå det perfekte under de eksisterende omstændigheder, så må man jo prøve at finde en balance mellem det gode og det dårlige, ikke sandt? Erhvervslivet må jo holdes i gang!« Over for denne konserverede og konserverende holdning kommer Arntsen endnu engang til kort og må reagere med desperation: »Det er ikke erhvervslivet. Det er MIT LIV!« Arntsen vil ikke acceptere, at individet reduceres til en produktionsfaktor i erhvervslivet (»Vi er mere besværlige, end man tror«), hans krav om individets udviklings- og udfoldelsesmuligheder er kompromisløse. Men han står alene med sine protester (f. eks. mod nationalbankbyggeriets nedrivning af boliger), hans forsøg på at kontakte, at provokere, at engagere omgivelserne afvises.

Hans nærmeste menneskelige kontaktmulighed, den ene af de to, der gider lytte til hans »kværuleren«, Vaskemutter, dør af stress. Den anden, pigen Mette, han går i seng med og forelsker sig i, lytter også til ham, når han udvikler sine idealer for hende: »Hvorfor skal man egne sig til noget, du er bare Mette, det er det hele og det er nok!« Hun er i noget af den samme situation som han, »taber«, invalidepensionist, men hun er ikke så desperat i sit forhold til omgivelserne. Forstår hun ham, er hun alligevel »på hans side«, vil hun fortsætte kontakten mellem dem, vil hun blive hans ene allierede i hans private (men såre almengyldige) krig mod samfundet?

Her er vi, som sagt, ved slutningen, men det åbne spørgsmål, der ret beset ikke blot angår forholdet mellem Arnt-

sen og Mette, men i lige så høj grad tilskueren, der jo i filmens løb er blevet gjort til Arntsens tro forbundsfælle.

Vil vi også i virkeligheden være tilbøjelige til at identificere os med »Arntsen« – eller vil vi, som ved filmens begyndelse, ryste overbærende på hovedet og karakterisere hans protest over for alt det uniformerede som udslag af forfølgelsesvanvid?

Rækker vor solidaritet med Arntsen udover vor oplevelse af filmen og ud i virkeligheden – eller er vi en af dem, der afviser hans og vor påtrængende utilfredsstillethed og søger at fortrænge den?

Peter Hirsch

■ **SYG OG MUNTER**

Danmark 1973. **P-selskab:** DR-TV. **Instr:** Ole Roos. **Manus:** Sven Holm, Ole Roos. **Efter:** Roman af Sven Holm. **Foto:** Jeppe Jeppesen. **Medv:** Jørgen Ryg (Arntsen), Sigrid Horne-Rasmussen (Vaskemutter), Lone Lindorff (Mette), Judy Gringer, Gertie Jung, Birger Jensen, Claus Nissen, Fritze Hedemann, Ego Brønnum-Jacobsen, Poul Thomsen, Gotha Andersen, Birgit Brüel, Lillian Tillegren, Stig Hoffmayer, Holger Vistisen, Anne Grete Hilding, Jørgen Buckhøj, Ulla Jessen, Arne Lundemann, Alf Lassen, Bent Warburg, Jytte Seedorff, Henry Jessen, Randi Nielsen. **Prem:** TV 25.4.74.

Filmene

»Mig og fremtiden = Sleeper«
»Frugthandlerens fire årstider«
»Heat«
»På farlig patrulje«

Mig og fremtiden = »Sleeper«

Den stil, som bærer Woody Allens film, er præget af lige dele jargon og vision. Man kan sige om denne stil, at den demonstrerer, hvad der sker, når en udpræget one man entertainer får mulighed for at oversætte sin kunstneriske form til et ny medium – jargonen drives ud i nye baner, dramatiseres og illustreres, og illustrationerne afslører i lykkelige øjeblikke, hvor farlige vittighederne var.

Den jargon, Woody Allen anvender, er først og fremmest et satirisk våben, der rækker fra det stærkt sarkastiske til det pjattede. Hensigten er klar nok og defineres tydeligt – alle disse jokes er forsvarsmekanismer i en ubegribeligt tåbelig og deprimerende verden, og forsvaret retter frygtelige modangreb mod alt det forlorne og alt det oppustede. Jargonen har Woody Allen opdyrket i nær kontakt med en lang række satirikere, den er i det hele taget meget traditionsbundet, men tættest på sig har han naturligvis sin amerikanske verden og hele det sæt af energiske og skarpe forfattere og skuespillere, som har befolket New York og Hollywood i de sidste 50 år. Bag sig har han den hvasse repliksikkerhed i de bedste filmkomedier, den uanstændige munterhed i Broadway-revyerne og den ugentlige kritiske hverdagsanalyse i tidsskrifterne. Samt endelig stemningen i natklubberne.

Woody Allen har trænet sit talent i natklubberne. Der er amerikansk tradition for, at det er her det foregår, det er her, sandhederne bliver sagt, det er her, satiren er bedst ved magt. Og Woody Allens stil, når han laver film, forlader aldrig natklubberne. Han er stadig ene mand på scenen, og ene mand sidder han og funderer over livet, afleverer små bemærkninger om alt, hvad der falder ham ind og skaber en perfekt indrammende fortrolighed, der ikke lader noget gå misforstået eller ubemærket forbi. Man gør fejl i at overse den amerikanske natklubs betydning i de moderne amerikanske forsøg på at få regnskabet rettet op, og Woody Allens film er skabt ud af dette miljø og viderefører ikke blot stilen, men også stemningen. Og humoren er derfor ofte sort og fortvivlet, en forsvars- og undvigemekanisme, der typisk nok bedst sættes i gang, når tilværelsen bliver helt grotesk. At være amerikaner i dag er ikke morsomt, og at være en morsom amerikaner forekommer at være forlenet med det absolut håbløse. Der er blot det ved det, at det er den eneste vej, og Woody Allens sorte vittigheder, der henkastes så beskedent og tilfældigt, er vor tids bedste våben. De er ikke tunge at bære, og de bringer sår, som aldrig læges.

At føre stilen fra natklubben frelst over i film, lader sig kun gøre, når pu-

blikum følger med. Det vil sige, at Woody Allens film kræver et publikum, der forstår jargonen og kender dens musik, og det vil igen sige, at hans film først og fremmest klarer sig bedst hos et publikum i New York. De sande confrères, den forsamling af absolut indforståede, som Jean Renoir helst henvendte sig til, den forsamling finder Woody Allen i New York, her er hans sande confrères. Og man kan ikke tvivle om, hvor stor en film »Sleeper« er på sine egne lokale betingelser, når man læser, med hvilken begejstring »The New Yorker« tog imod den. Vanskeligere går det med et publikum, der ikke kender stilen, og som har svært ved at fange rytmen i denne specielle form for vittighedskunst. Den perfekte timing, som man kender fra Chaplin, Lloyd, Keaton, Langdon og Gøg og Gokke, den møder man ikke hos Woody Allen. Eller rettere: man møder en helt anden timing, en helt anden form for beregning af de komiske effekters virkning. Woody Allen beregner ikke mindre hårfint, men han går ud fra sine erfaringer over for natklubbens publikum, og det medfører, at det publikum, der ikke kan denne stil på fingrene, ofte føler sig tabt langt ud af filmen.

Det er selve dette, der begrænser for eksempel et dansk publikums glæde ved »Sleeper«. Vi kender ikke rytmen, det løber på en anden måde, pauserne er enten for lange eller mangler totalt, og gentagelserne er for mange. Men for det indforståede publikum er alt dette præcis, som det skal være. Det kender melodien, det opfatter alle nuancer og alle overgange, og det ved, hvor meget det skal lægge i gentagelserne. Det er en meget fri stil, der binder sig tæt til noget, der ligner det improviserede, men skinnet af improvisation er både i natklubben og i filmen endnu en vittighed skabt til glæde for de indforståede.

I virkeligheden er derfor en film som »Sleeper« ganske krævende, i hvert fald for et publikum, der ikke er fortrolig med dens udgangspunkt. Dermed er ikke sagt, at den er vanskelig at begribe. Dens meget enkle fabel og dens vittigheder er hverken gådefulde eller behøver fortolkninger. Men krævende er det at falde ind i dens rytme og fornemme dens meget specielle timing. Det går slet ikke, som det plejer at gå i en farce eller i en komedie – man synes nemt, at det ligesom går mere tilfældigt. Men man skal aldrig tro på tilfældigheder i kunsten, man skal hellere sætte sig ned og se og lytte, og prøve at finde ud af.

Det bliver Woody Allens dilemma, om han af hensyn til alle bønderne uden for New York vil sprænge sin stil og gøre den normalt forståelig for os, eller om han vil fastholde sin jargon og tvinge os til at følge den ubesværet og med vellyst. Han bør holde stand.

Fablen i »Sleeper« er som nævnt meget ligetil. Den udtrykker blandt meget andet, at Woody Allen har arvet de klassiske satirikeres forkærlighed for at forlade tiden for virkelig at kunne ramme den. Woody Allen træder sammen med sit alter ego, Miles Monroe, indehaver af sundhedsrestauranten »Den lykkelige gulerod«, ind i 2173, idet han langsomt tøes op fra sin fortid i 1973. Han ser ikke ud af særlig meget, og hjernen noteres som værende lidt under det normale. Det går ham heller ikke særlig godt, og man har heller ikke indtryk af, at det gik ham godt i 1973. Han er nemlig en udsøgt schlemihl, en forvirret lille ulykkesfugl, der basker desperat rundt i sine nye omgivelser. Hans elendigt forpjuskede frisure og uroligt hængende arme får ham virkelig til at ligne en fugl, bedst i en scene, da han på en motionskur ude i parken får hemmeligheden ved sin eksistens at vide. Miles Monroe lytter som en gal pipfugl og reagerer som en stork, og i frygtelige nærbilleder afslører hans ansigt den samme eftertænksomme forundring, som ofte ses hos fugleskræmsler. Han er i det hele taget et elendigt kreatur, men hans karakter er hæderlig nok, thi han er opdraget i det 20. århundredes sidste rester af sandheds- og sundhedstro. Derfor opretter han sin egen lille modstandsbevægelse mod det nye terrorregime, og derfor er han ved at gå til af væmmelse, da han møder undergrundsbevægelsens fromme aktivister. Det er ikke bare, fordi han er jaloux, men naturligvis er det ærgerligt, at det monstrum af en mondæn pige anno 2173, som han har held til at trække ud af det mondæne og ind i sin egen lille verden, hun falder for en robust frihedskæmper. Men det er nu ikke alene derfor, Miles Monroe væmmes. Det er igen dette med det opstyltede og det oppustede, og så er det for satiren underordnet, hvorfra de drager deres hellighed.

Miles Monroe er en fugl, men til tider en meget adræt fugl. Der er megen elegant bevægelse i de scener, hvor det ulykkelige menneske optræder som robot og tripper gulvet rundt i mekanisk dukkedans, og helt fænomenalt bliver det, da denne robotbevægelse skal omsættes til flugt. Miles vil væk, og det straks, ud af dette værksted, hvor man river hovederne af robotter med en stor knibtang. Han sætter robotdansen op i tempo, men da han gerne vil forklare sig, tilføjer han nogle helt forrykte smilerier og smisker fjollet til alle sider. Det ligner meget godt, hvad der sagtens sker,

Woody Allen i en scene fra den satiriske fremtidsfilm »Sleeper«

når en robot går amok, men pludselig holder det ikke. Og så springer vi lige ind i en glimrende variation over den traditionelle forfølgelsesfarce, underlagt farcepræget klavermusik, der falder ind lige på det tidspunkt, da vi ikke aner, hvad han skal gøre. Her er der tale om timing, man kan mærke.

I det hele taget får Woody Allen det maksimale ud af robotterne, som derfor bliver både morsommere og farligere end andre robotter, Kubricks inclusive. Der er øjeblikke, hvor robotterne bliver menneskelige og rørende, andre hvor deres mekaniske menneskelighed helt afsløres, tydeligst da politiet overfalder huset og robotterne bliver ved med at passe deres indkodede huslige sysler. De ligner mennesker, der aldrig kan slippe de små hverdagens pligter, hvad der end sker.

Woody Allen taber heller ikke kontrollen med de visioner, som er satirens og jargonens illustrationer. De meget smukke landskaber med de iskolde huse, alle totalt snydt ud af disse års nybyggerier, det blanke politi, som ligner brandfolkene fra »Fahrenheit 451«, stuerne med deres plastic-atmosfære, og et sted henne i hjørnet den praktiske orgasmatron, der ligesom følekuglen kan redde ethvert selskab. Og sundhedskøkkenhaven med en banan så stor som en kano, og bananskraller, som alle straks falder i. Det er visioner, der pumper værdigheden ud af profeterne, og de ledsager perfekt jargonen. Måske er der vittigheder i denne film, som taber deres virkning, og det skal nok være, fordi de ikke er værd at illustrere; dette gælder nok blandt andet historien om næsen og kloningen, og dog. Men for langt de fleste scener i »Sleeper« gælder det, at den satire, som Woody Allen retter mod dem, der går i spidsen (»De, der går i spidsen, er altid forfærdelige«), den satire tolkes lige stærkt i jargonen, filmens tonefald, verbalt og musikalsk, og i dens billeder. Tekst og tegning hænger sammen, illustrationen og dens inspiration er smeltet ind i en ny helhed.

Men alle kunstnere har stunder, hvor de mest er sig selv, hvor de når det smukkeste, og hvor de bevæger os stærkest. Når Woody Allen sætter sig ned, som sad han igen på sin stol på natklubbens tribune, og han giver sig til at snakke med Diane Keaton, der er hans talentfulde og morsomme ledsager også i filmen, så taler han helt, som hans humor er. Drilagtigt, venligt, undvigende og dog præcist nok. De sidder og snakker om kærlighed og sex, og han er pludselig ikke længere den lille elendige schlemihl, men en mand med en ganske morsom viden. Hun ved ikke rigtig, hvad hun skal tro – driller han kun, eller passer det? Scenen er den vigtigste i hele filmen, den åbner de andre, og den afslører alt om de bedste hemmeligheder i Woody Allens talent.

Jørgen Stegelmann.

■ **MIG OG FREMTIDEN = »SLEEPER«**

Sleeper. USA 1973. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Rollins-Joffe Productions Inc. **Ex-P:** Charles H. Joffe. **P:** Jack Grossberg. **Instr:** Woody Allen. **Instr-ass:** Fred T. Gallo, Henry J. Lange Jr. **Manus:** Woody Allen, Marshall Brickman. **Foto:** David M. Walsh. **Kamera:** Roger Shearman. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Ralph Rosenblum. **P-tegn:** Dale Hennesy. **Ark:** Dianne Wager. **Dekor:** Gary Moreno. **Kost:** Joel Schumacher. **Sp-E:** A. D. Flowers, Gerald Endler. **Musik:** Woody Allen. **Spillet af:** The Preservation Hall Jazz Band, The New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra. **Tone:** Jack Solomon. **Frisurer:** Janice Brunson. **Makeup:** Del Acevedo. **Rollebesætter:** Lynn Stalmaster. **Medv:** Woody Allen (Miles Monroe), Diane Keaton (Luna Schlosser), John Beck (Erno Windt), Mary Gregory (Dr. Melik), Don Keefer (Dr. Tryon), Don McLiam (Dr. Agon), Bartlett Robinson (Dr. Orva), Chris Forbes (Rainer Krebs), Marya Small (Dr. Nero), Peter Hobbs (Dr. Dean), Susan Miller (Ellen Pogrebin), Lou Picetti (Konferencier), Jessica Rains (Kvinden i spejlet), Brian Avery (Herald Cohen), Spencer Milligan (Jeb Hrmthmg), Spencer Ross (Sears Swiggles), Whitney Rydbeck (Janus). **Længde:** 88 min., 2420 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 1, 5.4.74.

Indspilningen startet den 30. april 1973 med eksteriøroptagelser i Denver City i Colorado.

Frugthandlerens fire årstider

Der var megen snak om spilteorier i forbindelse med kunsten i slutningen af tresserne. Og der blev også herhjemme gjort en del forsøg – især i litteratur og billedkunst – på at skabe værker ud fra sæt af spilleregler, der i forvejen var opstillet. Det kunne man bl. a. finde på at gøre, fordi der ved undersøgelse af tidligere producerede værker viste sig at være bestemte strukturer og skabeloner, der i grunden var ens, men som blot kom igen og igen i nye tiders versioner. Værkerne havde røntgenbilleder. En erfaring som f. eks. store tegneserieKoncerner helt bevidst kunne bruge.

Noget egentlig epokegørende kom der vel ikke ud af det. Ikke dengang og her. Selvom det selvfølgelig er op til den enkeltes vurdering at afgøre. Grunden til, at jeg nævner dette træk fra en fjern tid, er, at Reiner Werner Fassbinder, der nu er introduceret i Danmark, fremstår som en fuldt færdig spiltekniker og spilkunstner.

Fassbinder er filmens EDB-mand. Det ses ikke blot af det meget store antal film og teaterstykker, han over en ganske kort årrække har skrevet og instrueret. Der er også noget maskinelt og systematisk over hans metoder. Efter filmen om kvindens undertrykkelse, »Petra von Kants bitre tårer«, filmen om mandens undertrykkelse, »Frugthandlerens fire årstider«, to komplementære størrelser – næsten som i matematikken (det er frugthandleren, det gælder i denne anmeldelse). En synsvinkel lægges ind over et stof. Nogle personer forsynes med de og de data og mødes og frastødes i nogle omgivelser efter de psykologiske mønstre, som vi kender så godt fra livet udenfor filmen.

Og her er synsvinklen altså, at mænd også undertrykkes af kvinder, hvad der fra Fassbinders side er en udtalt polemisk henvendelse til tidens fortalere for kvindefrigørelse som noget, der kan ske forud for eller endda uafhængigt af – klassekamp.

Filmens kvinder taler om manden, som »noget«, de ejer, har erobret og dresseret.

– Er det Deres mand?

– Det er en nydelig mand, De har!

Og imens stædser frugthandleren rundt med tunge kasser og bliver træt og trættere, den ene dag efter den anden. Stakkels mand! En hund, der bliver holdt af kvinden. Og ikke engang holdt af!

Først var der moderen. En stram kvinde, der ville, at han skulle være noget finere end det, han havde lyst til at være. Hun kunne lægge følelsesmæssig og verbal pression på ham, når han trængte til hende. Også da han blev voksen.

Så var der den prostituerede, der ramte ham på det ømme punkt, drifterne, da han skulle skrive rapport over hendes utugt. Han blev fyret fra det gode job som politimand på grund af hende ...

Og hende, som han elskede så højt, men som ikke ville gifte sig med ham, fordi han ikke var fin nok for hendes far. Og hende, som han blev gift med og fik barn med, og som hurtigt og kynisk fik sig manøvreret frem til familiens kontrolbord. Endelig søsteren, den eneste, der forstod ham, og som måske gav ham det endelige stød ved at rive ham bindet fra øjnene, da han til sidst i total undertrykkelse havde tilpasset sig de andres ambitioner og derfor for første gang havde opnået en vis accept.

For den sags skyld kan man tage den lille datter med. Hun forstår ikke sine regnestykker og vil – af alle mislykkede opgaveløsere – have netop ham til at hjælpe sig.

Frugthandleren ædes langsomt op af det store sorte dyr indeni sig. Han dør lidt hver dag og kigger mere og mere stift ud i luften. Ødelægger en plade, der handler om længslen, der aldrig vil blive stillet og drikker sig ihjel på en overordentlig subtil måde. Hans bedste ven glider ind på den ledige plads i familien.

Det er en melankolsk film – i modsætning til den lidenskabsfyldte Petra von Kant. Men her som der er der pludselige glimt af satirisk art, især i beskrivelserne af snobberiet og dobbeltmoralen hos de borgerlige familiemedlemmer – og regnskabsnusseriet omkring dagens salg af svedsker og tomater, der omtrent er det eneste, der kan forene ægtefællerne i en fælles ophidset glæde.

Trods sådanne påpegninger af grumheder i den borgerlige livsstil er der intet i denne film, der viser Fassbinder som en specielt socialistisk eller marxistisk filmskaber. Jeg har ikke svært ved at forestille mig, at han kunne lave tilsvarende film om et hvilket som helst samfundssystem.

»Frugthandleren« er heller ikke ligefrem overbevisende i sit polemiske postulat af mandsundertrykkelsen. Den er

ensidigt med frugthandleren og gør intet for at nuancere kvinderne og forklare deres reaktioner. Vi ser hovedsageligt frugthandlerens kone i undertrykkende funktioner – mindre i den undertryktes.

Dette er ikke noget svaghedstegn. »Frugthandlerens fire årstider« er en væsentlig og aktuel film, der overbevisende fremstiller ægteskabet og det borgerlige familiebegreb som et menneskes spændetrøje. Nogle mennesker fastholder hinanden i et stramt mønster – og et af dem går til grunde. Det kunne lige så vel have været en af kvinderne.

Væsentligere er Fassbinder måske i højere grad som formelt nyskabende. Den stilistiske dyrkning af dramatiske og billedkunstneriske opstillinger, dynamiske tableauer – herfra og dertil – minder ikke om noget andet, vi kender (bortset fra en vis ydre lighed måske mellem f. eks. Petra von Kant og nogle af Andy Warhols film). Ustandselig er situationer og dialoger ekstra skærpede i forhold til, hvad der ville være »realistisk« – så de derved netop kommer til at virke realistiske. Det er noget med at gå lige ind til benet hver gang på en kontant økonomiserende måde, og i disse sparetider er det også værd at gøre opmærksom på, at filmen er uden filmmusik!

Hvad der derved går »tabt«, er de nuancer, som personerne og problemstillingen kunne gøre krav på. Til gengæld vindes, at hovedkonflikterne står mejslet tydeligt – til at tage og føle på. I dette tilfælde kynismen og kannibalismen i de mellemmenneskelige relationer, sådan som vi har indrettet os med hinanden. En mere kølig iagttager og beretter er ikke set siden ... siden ... ja, skal vi sige siden Strindberg!

Det skulle da lige være Suzanne Brøgger.

Kristen Bjørnkjær

■ **FRUGTHANDLERENS FIRE ÅRSTIDER**

Der Händler der vier Jahreszeiten. Vesttyskland 1972. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Tango-Film (München). **P-leder:** Ingrid Fassbinder. **P/Instr/Manus:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr-ass:** Henry Baer. **Foto:** Dietrich Lohmann. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Hans Hirschmüller (Frugthandleren), Irm Hermann (Hans kone), Hanna Schygulla (Hans søster), Ingrid Caven-Fassbinder (Hans store kærlighed), Klaus Löwitsch, Karl Scheydt, Andrea Schober, Gusti Kreissl, Kurt Raab, Peter Chatel, Pempeit, Walter Sedlmayer, Salem El Heidi, Daniel Schmid, Harry Baer, Hark Bohm, Michael Fengler. **Længde:** 94 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Kollektivfilm. **Prem:** Camera: 19.4.74.

Heat

»Heat« har to emner. Det ene er beretningen om Joey Davis, den tidligere barnestjerne i en TV-serie, som kommer til Hollywood, hvor han vil prøve at slå sig igennem som sanger, men hvor hans erotiske tiltrækningskraft fører ham ind i et par forhold, hvoriblandt affæren med den afdankede skuespillerinde Sally er det væsentligste. Det er historien om den håbefulde unge mand, der vil til tops, og den kendes med happy end fra back-stage musicals, med moraliserende slutning fra sociale dramaer om pladser i solen og på toppen, og med patetisk bravourfinale fra ekstravagante melodramaer om skæbnerne i illusionernes by. »Sunset Boulevard« er den mest iøjnefaldende inspirationskilde.

I »Heat« får historien om Joey ingen af disse afslutninger, for det dramatiske slutoptrin, der lægges op til med Sallys drabsforsøg, løber som de fleste af de initiativer, der tages i filmen, ud i sandet. Joey står på samme trin i filmens slutning, som han gjorde ved dens begyndelse. Filmen er kun en udviklingshistorie, for så vidt som den netop peger på, at Joey hverken professionelt, socialt eller følelsesmæssigt kommer ud af stedet.

Det andet emne i »Heat« er beskrivelsen af to karakteristiske Hollywoodmilieuer. Det ene er Joeys, bestående af yngre mennesker, uvirksomme egoistiske sex-trippere omkring swimmingpool'en i et motel på Sunset Boulevard; det andet er Sallys, midaldrende, veletablerede folk, hvis overflodstilværelse i de monstrøse paladser i Hollywood Hills virker lige så ideforladt, om ikke helt så ørkesløs som de unges. Både motellet og Sallys hus fungerer som samlingspunkter for en række ualmindelige personnager, som således får mulighed for at dukke op i filmen på en plausibel måde (stilen fra »Grand Hotel« og andre gruppemelodramaer). Ved paralleliseringen af de to grupper antyder Morrissey det trivielle leben, som venter de unge fra motellet, hvis det skulle lykkes dem at nå deres mål.

»Heat« forløber som Morrisseys tidligere film i en række løst sammenhægtede episoder. Men hvor »Flesh« og »Trash« havde Joe Dalessandro som gennemgående figur i alle sekvenserne, og de andre personer mest sås i relation til ham, er »Heat« mere kunstfærdig og mere traditionel i sine veltilrettelagte forbindelseslinjer imellem deltagerne i filmens erotiske spil. Som de fleste Warhol-produktioner er også »Heat« meget afhængig af sin dialog, og de fleste af sekvenserne består da også af samtaler mellem et par af personerne. Der snakkes utrolig meget, men der sker meget lidt i Morrisseys filmiske univers, hvis mennesker fører et liv, der er gået næsten helt i stå. Som fælles valgsprog synes de at have valgt et resigneret slogan om, at livet er, hvad man gør det til – en teori, de i hvert fald praktiserer seksuelt. De bevæger sig sanseløst omkring, styrede af deres drifter, andre mennesker har kun værdi, hvis de kan bruges på den ene eller den anden måde.

Stilistisk knytter »Heat« sig næsten mere til de Hollywood-film, den låner handlingselementerne fra, end til de New Yorker-undergrundsfilm, Morrissey og hans medarbejdere har deres personlige baggrund i. Handlingen er så fast i kompositionen, som den næsten kan blive det, når dialogen skal improviseres undervejs. Karaktererne er ikke kun løsagtige postulater – som i de tidligere film – men virker som hele figurer, hvis relationer med filmens øvrige personer forbinder det sandsynlige med det for os interessante. Hvor Warhols film kun foregår i nutid, har menneskene i »Heat« en fiktiv eksistens ud over den periode, hvori filmen følger dem. Sally lukrerer på sin fortid – i form af den formue, hun har giftet sig til – og Joeys fortid som barnestjerne bruges dramaturgisk til at skabe kontakten imellem ham og de andre.

På det visuelle plan forekommer filmen at være dikteret af skuespillernes indfald. Dialogen, som tydeligt nok er improviseret over givne retningslinjer, styrer forløbet, og det bliver det håndholdte kameras opgave at følge med, så godt det kan. Det sker hyppigst i nærbilleder – hvad der af og til kan virke frustrerende, som da f. eks. Sallys datter Jessie kommer med nogle hvasse kommentarer til en person, hvis identitet vi ikke kan fastslå, fordi Morrissey holder fast på billedet af Jessie og ikke – som man normalt ville gøre det – klipper ud til et orienterende totalbillede.

Kun undtagelsesvis forekommer andet end sammenføjende klipning, og her er det mest påfaldende eksempel samlejescenen mellem Joey og Sally. I denne sekvens skiftes der flere gange imellem (det samme?) totalbillede af det elskende par, og en halvnær af Sally, som smukkeserer sig i sengen, efter morskaben er forbi, mens hun taler om sine følelser og sit udseende. Gennem denne redigering af stoffet demonstrerer Morrissey, at for Sally er et samleje ikke nogen central oplevelse, men et middel blandt mange andre i hendes personlige pleje. Med nærbilledteknikken tilkendegiver Morrissey den optagethed af mennesker, der karakteriserer hans film, og som også kommer frem i en karakteristisk omlægning af det psykologiske tyngdepunkt i forhold til Warhol-filmene. For mens den typiske Warhol-film beskriver et samleje, og en efterfølgende, afslappet postcoital med superstjernen Viva som charmerende nonsens-leverandør, så skildrer Morrissey den erotisk ladede situation, forførelsen, eller bare forhåbningen om at få etableret et forhold til den attraktive, men ikke direkte imødekommende Joe Dallessandro, og selve den seksuelle akt forekommer kun i hastige glimt i hans film. Morrisseys film får således en elementær psykologisk suspense (vil det lykkes?), som Warhols film (hvori det straks er lykkedes) helt giver afkald på, men til gengæld er Warhols nonchalante holdning nok så udfordrende i forhold til Morrisseys århundredergamle fortællekneb.

Siden Morrissey (formentlig) en gang i midten af 60'erne kom ind i Warhols

kreds, har de film, som på en eller anden måde føres frem under Warhols ægide – hvad »Heat« angår, siger forteksterne »Andy Warhol Presents ...«, hvad det så end indebærer – siden da har disse film udviklet sig bort fra den provokerende stilstand, cinema vérité-stilen, den opsigtsvækkende mangel på handling hen mod en stadigt mere konventionelt acceptabel form med plot, skiftende lokaliteter og skuespillere, der på traditionel vis ignorerer filmfolkenes tilstedeværelse. Warhol selv afstår tilsyneladende fra at blande sig i produktionerne længere, men nøjes med at give filmene den glamour, der stadigvæk knyttes til hans navn. Morrissey er åbenbart så forankret om ikke i Warhols stil, så dog i popkunstens begejstring for massesamfundets attributter og legendariske figurer, at hans fortolkninger af de klassiske Hollywood-skabeloner er et logisk skridt i hans kunstneriske udvikling. I »Heat« er det melodramaet, han arbejder med, senere, i »L'Amour«, blev det komedien, og i hans Dracula-film tages den klassiske gyser under behandling.

Jørgen Oldenburg

■ **HEAT**

Heat. USA 1972. **Dist:** Levitt-Pickman. **P-selskab:** Factory Films/Syn-Frank Enterprises. **P:** Andy Warhol. **As-P:** Jed Johnson. **Instr/Manus/Foto:** Paul Morrissey. **Efter:** Ide af John Hallowell (inspireret af Billy Wilders »Sunset Boulevard«). **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lana Jokel, Jed Johnson. **Musik:** John Cale. **Medv:** Joe Dallessandro (Joe Davis), Sylvia Miles (Sally Todd), Andrea Feldman * (Jessica Todd), Pat Ast (Motelejer), Ray Vestal (Filmproducer), P. J. Lester [= Lester Persky] (Sallys eksmand), Harold Child (Hans værelseskammerat), Eric Emerson (Døvstum), Gary Koznocha (Hans bror), John Hallowell (Hollywood columnist), Bonnie Glick (Jessicas veninde), Pat Parlemon (Pige ved svømmebassin). **Længde:** 100 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Camera. **Prem:** Camera 21.3.74.

* »Heat« blev Andrea Feldmans sidste film. Hun begik selvmord den 8. august 1972. Tidligere har Andrea Feldman medvirket i Warhol-filmene »Imitation of Christ« og den endnu ikke udsendte »Cleopatra«. Hun har også medvirket i Paul Morrisseys »Trash«.

På farlig patrulje

En original-titel, der hentyder til en Harley Davidson-model. En debutinstruktør, der kommer fra beatmusikken. En reklamekampagne, der betoner vold og spænding. Men nej – det er ikke nogen »motorcykelfilm«, og det er heller ikke nogen rigtig »politifilm«. »Electra Glide in Blue« er et værk af en næsten lammende anstændighed i følelsen – et ægte barn af det specifikt amerikanske fænomen: Hollywood-humanismen.

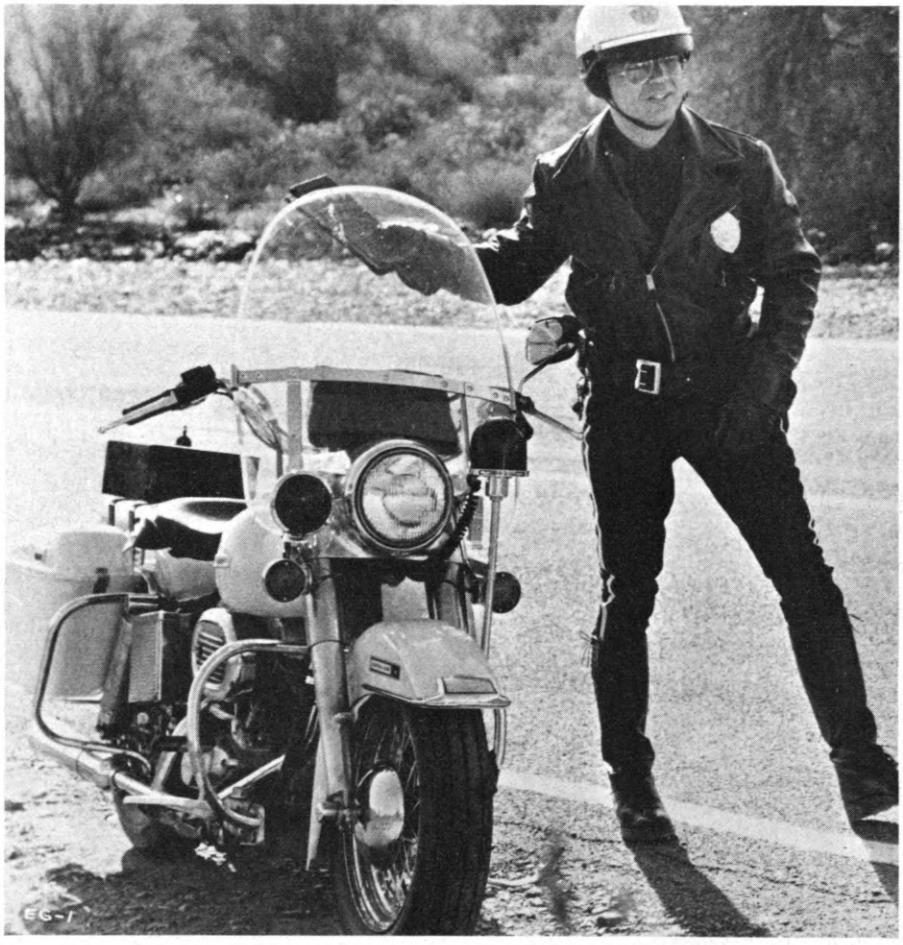
Den 30-årige James William Guercio, der er filmens producer og instruktør, har ikke tidligere gjort sig gældende i filmsammenhæng – ud over at være søn af en filmoperatør. Det må være hans store succes som arrangør, manager og – først og fremmest – selvstændig pladeproducer, der har givet United Artists mod på (med et godt øje til ungdomsmarkedet) at lade ham producere en film med et budget på 970.000 $. I sidste sekund indvilligede Guercio i selv at instruere filmen og lagde personligt 200.000 $ til for at få den optaget i det teknisk bedste bredformat – Panavision.

Guercios smukkeste musikalske indsats er nok »Moondog 1«, hvor den seriøse komponist Louis Hardin giver prøver på sine puristisk klassisk-inspirerede filigranarbejder. Det besættende 5/4dels »Theme« fra denne plade var forøvrigt det bedste ved Jack Nicholsons »Drive, He Said«. Men Guercio vil for de fleste være manden bag messing-rockgrupperne »Blood, Sweat and Tears« (deres første lp) og »Chicago«, hvis medlemmer han rundhåndet har spredt ud over filmen. Guercios selvkomponerede underlægningsmusik lyder fuldstændig som disse orkestres: Eklektisk, flot opsat, ind imellem temmelig pretentiøs og præget af en noget bastant dynamik. Således også filmen.

Billedsiden er glimrende varetaget af Conrad Hall, der stod for en af 60'ernes flottest fotograferede film, »Skrappe Luke«, og som modtog en Oscar for »Butch Cassidy and the Kid«. Hovedrollen spilles nuanceret og indforstået af den lille Robert Blake, bedst kendt for to film fotograferet af Hall: »Med koldt blod« og »Jagten på Willie Boy«. Men handlingen er sært uforløst og usikkert svingende i tonen.

Blake er motorcykelbetjenten John Wintergreen (dobbelt-tydeligt navn), der er Vietnamveteran og tilsyneladende i politikorpset har fundet en erstatning for den autoritetstro og disciplin, han har været vant til. Han er høflig, godhjertet og retfærdig, hvad der gør ham inderligt uskikket til sit job, men hans drøm er såmænd kun at få fire hjul under sig i stedet for to – at blive opdager. Via en ret så henkastet kriminalintrige lykkes det ham at opnå denne værdighed – og pointen er, at han »opklarer« sagen ved hjælp af sin menneskelighed: Han formår at identificere sig med de implicerede motiver, hvad hans brutale, reaktionære foresatte, Poole, er ude af stand til. Denne erkendelsesproces hjælper ham til også at prøve at finde sig selv: Hans naturlige anstændighed tvinger ham til at sætte spørgsmålstegn ved de værdier og sociale kræfter, han repræsenterer, og han er hurtigt tilbage på motorcyklen igen.

Filmen veksler mellem sort humor, sort tragik, tegneserieagtig forenkling og frugtbar flertydighed. Bedst lykkes nogle venligt ironiske afsnit, der passer Robert Blake fint, og helt horrible er et par store bekendelses-sekvenser, der er lige forlorent skrevet, spillet og iscenesat. Den religiøse symbolik stikker også



Robert Blake i debutfilmen »På farlig patrulje«

hovedet frem, og der er mange hentydninger til amerikansk historie, herunder filmhistorie. Et chok-klip, hvor Wintergreen anvender en »Easy Rider«-plakat som skydeskive understreger de mange, bevidste modsætninger til denne film: I »Electra Glide ...« er hovedpersonen politimand, motorcyklen står for materialisme og magtmisbrug, og tilsidst myrder hippierne ordenens håndhæver.

Guercio forsøger at overkomme så meget, at han ikke når at pointere stort mere, end at det er synd for de flinke fyre, for de har ikke en chance – hvad der kan være rigtigt nok, men er et temmelig tyndt tema, der slet ikke kan bære afsnit som f. eks. den patetiske slutning, hvor kameraet i over 5 minutter kører tilbage fra den døde Wintergreen, så han efterhånden smelter helt sammen med landskabet – Monument Valley! – mens farverne afmættes og ligheden med et John Ford-billede bliver identitet, da filmen slutter i sort/hvidt.

Trangen til at dele sol og vind lige kan også antage parodiske former. I en Pogo-historie lod Walt Kelly sine tegneseriefigurer tage skridtet til oprettelsen af et nyt, ekstremistisk parti mellem det ekstreme højre og det ekstreme venstre: »Den ekstreme midte«. Det kan synes, som om det er denne stilling, Guercio ønsker at indtage. Men manden er også initiativrig, opfindsom og besat af fræsende fortælleglæde. Ham skal vi nok høre fra igen.

Peter Nørgaard

■ PÅ FARLIG PATRULJE

Electra Glide in Blue. USA 1973. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** En James William Guercio-Rupert Hitzig Produktion. **P-samordner:** William Maldonado. **P-ass:** Gary Nichamin, Jack Goudie. **P/Instr:** James William Guercio. **Instr-ass:** Tom Shaw, Carl Beringer. **2nd unit-instr:** Bill Hickman. **Stunt-instr:** Bud Ekins. **2nd unit stunt-instr:** Jerry Brutsche. **Manus:** Robert Boris. **Efter:** fortælling af Robert Boris og Rupert Hitzig. **Foto:** Conrad Hall. **Kamera:** Thomas Laughridge. **2nd unit-foto:** Richard Kelley. **2nd unit-kamera:** Travers Hill. **Format:** Panavision. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Jim Benson, John F. Link II, Jerry Greenberg. **P-tegn skitser:** Joseph Hurley. **Kost:** Rita Riggs (design), Dennis Fill (garderobe). **Komp:** James William Guercio. **Arr:** Jimmie Haskell. **Sange:** »Most of All« af Alan Freed & Harvey Fuqua, sunget af Marcels; »Meadow Mountain Top« komp. og sunget af Mark Spoelstra; »Song of Sad Bottles« komp. og sunget af Mark Spoelstra; »Free From the Devil« af Alan DeCarlo, sunget af Madura Hawk; »Tell Me« komp. og sunget af James William Guercio. **Musikbånd:** Dave Kahn. **Musik-mixer:** Armin Steiner. **Tone:** William Randall, Robert Knudson, Bob Glass. **Lyd-E:** Sam Shaw. **Sp-E:** Joe Lombardi. **Makeup:** Frank Griffin. **Fortekster:** Perri Smith. **Rollebesætter:** Roos-Fenton. **Medv:** Robert Blake (John Wintergreen), Billy »Green« Bush (Zipper), Mitchell Ryan (Harve Poole), Jeannine Riley (Jolene), Elisha Cook (Willie), Royal Dano (Ligsynsmand), David J. Wolinsky (David, hippie i VW rugbrød), Peter Cettera (Bob Zemko), Terry Kath (Morder i VW rugbrød), Lee Loughnane (hippie i svinestien), Walter Parazaider (»Loose Lips«), Joe Samsil (Ryker, politimand), Jason Clark (Politidetektiv i sportsvogn), Michael Butler (Lastvognschauffør), Susan Forristal (Pige ved iskagebod), Lucy Angle Guercio (Pige ved iskagebod), Melissa Green (Zemkos pige), Jim Gilmore (Detektiv), Madura Hawk, Alan DeCarlo, Ross Salomone (Beatmusikere ved koncert), J. N. Roberts, Scott Dockstader, Rock Walker, Mickey Alzola, Alan Gibbs, Ron Rondell (Stunt-kørere). **Længde:** 113 min., 3120 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** United Artists. **Prem:** Kinopalæet 20.5.74.

Indspilningen startet den 14. februar 1972 med optagelser i Carefree og omegn i Arizona, i Victorville samt i Monument Valley.

Kort sagt

Filmene set af
Peter Schepelern (P.S.)
Ib Lindberg (I.L.)
Carl Nørrested (C.N.)
Poul Malmkjær (P.M.)
Per Calum (P.C.)

AFHOPPEREN

Instruktør: CLAUDE PINOTEAU

Det drejer sig om en fransk atomfysiker, som mange år forinden er blevet bortført af russerne og som nu bliver stjålet tilbage igen af englænderne, som udnytter ham og derefter lader ham i stikken. Filmen, som er en instruktørdebut, har en glat og professionel finish, og den søger med megen alvor at fremføre det kontroversielle synspunkt, at de vestlige landes efterretningstjeneste benytter lige så barske metoder som de østlige landes. Lino Ventura er svær at acceptere som videnskabsmand, men filmen skæmmes især af en vrøvlagtig intrige. Der er ikke antydning af begrundelse for russernes talrige likvideringer; der er ingen forklaring på, at de ikke fanger helten, da han uforsigtigt vender tilbage til sit tidligere hjem, og dirigentens spionage og omstændighederne omkring afsløringen af den er det rene nonsens. Men ellers rummer filmen megen velsmurt action. (Le Silencieux – Frankrig/Italien 1973). P.S.

DEN HALVBLODS OG DEN LOVLØSE

Instruktør: TED KOTCHEFF

En western, skrevet af den skotske romanforfatter Alan Sharp, der tidligere har skrevet manus til Fleischers »His Last Run«. Gregory Peck er den midaldrende »lovløse« og Desi Arnaz Jr. den unge »halvblods«, og historiens gentagne psykologiske finte er, at de to hver især risikerer livet for at hjælpe den anden, selv om de ikke har egoistiske grunde til det. Det giver vedblivende deres modstander stof til eftertanke, men næppe publikum. Filmen, der er produceret af Norman Jewison, er optaget i Israel, hvis bjerglandskaber, Jewison fik sans for under optagelsen af »Jesus Christ Superstar«. Det israelske landskab illuderer amerikansk vildvest lige så godt som de spanske, italienske og jugoslaviske landskaber, vi er vant til. (Billy Two Hats – England 1973). P.S.

FLUGTEN TIL FRIHEDEN

Instruktør: PIERRE GRANIER-DEFERRE

Dette er den tredie af Pierre Granier-Deferres Simenon-filmatiseringer (den første var »Katten«, den anden, »La Veuve Couderc«, har ikke været vist i Danmark) og den hidtil bedste. Granier-Deferre og hans manuskript-forfatter Pascal Jardin har holdt sig tættere til Simenon end i de to foregående film, og både persontegningen og atmosfæren i filmen virker overbevisende uden at være påtrængende. Instruktørens evne til at finde de rette skuespillere frem og holde dem på plads i sine amour fou-historier er efterhånden ganske iøjnefaldende og synes at være Granier-Deferres virkelige force. Men det er selvfølgelig heller ikke så lidt. I øvrigt bakkes han godt op af sin fotograf, Walter Wottitz, hvis gyldne sommerbilleder ganske præcist indfanger stemningen i Simenons lakoniske romanstil, hvor erindringer og følelser flakser forbi i vild uorden og berøvet enhver rimelig dimension. Min eneste anke mod »Flugten til friheden« kan også gå på de to foregående film. Granier-Deferre har en vis ulyksalig hang til at finde symboler frem, hvor Simenon med behændighed har styret udenom dem. Men denne bastante trang til at »give publikum noget med hjem« er blevet mindre udtalt i løbet af de tre film, og hvis Granier-Deferre fortsætter med at filmatisere Simenon – der er jo nok at tage af – kan man kun håbe, at han i fremtiden vil tage ham mere og mere for pålydende. Det kan blive et udbytterigt makkerskab, ikke mindst for den tidligere så konturløse Granier-Deferre. (Le train – Frankrig/Italien 1973). I.L.

FREMTIDENS RÆDSEL

Instruktør: RICHARD FLEISCHER

Soylent green (afledt af soy = soja + lentil beans = linsebønner) er et proteinrigt produkt uden smag, fremstillet af en monopolkapitalistisk koncern, der i året 2022 brødføder halvdelen af jordens befolkning. Filmen koncentrerer sig om Manhattan, som bebos af 40 millioner indbyggere. 60'ernes konsumsamfund har udviklet et totalt apatisk proletariat bestående af 20 millioner arbejdsløse uden bolig, en middelklasse der kæmper for usle jobs og boliger ved bestik-

Paul Newman i »Med ryggen mod muren«

kelse og korruption, samt en overklasse, som på sortbørsmarkedet tilraner sig resterne af landbrugsfæstningernes produkter; teknologien er løbet grassat. I dette på alle måder forurenede samfund lever Charlton Heston som en futuristisk og martyrielidende Dirty Harry – lovens håndhæver, der må sætte sig ud over politiorganisationens forbud mod at undersøge baggrunden for et mord på en af soylentkoncernens spidser der vidste for meget (nemlig at lig udgør basismaterialet i soylent-produkterne). »Dirty Harry« var ude efter minoritetsgrupper. Denne film er symptomatisk ved sin holdning til storkapitalen – et statsindgreb mod storkapitalens privilegier må være en nødvendig forudsætning for en fortsat eksistens indenfor det demokratiske system. Dette rimeliggøres, fordi klassen til den tid er totalt uden etik, mens den etik der herskede i paradistilstanden og uskyldens naturnære ekspansion mod vest kun er salige mindelser (jvf. »Westworld«). Det er ganske betegnende at adskillige nyere amerikanske film ofte skildrer en næsten desperat utilfredshed med systemet, men altid er den parret med en total afmægtighedsfølelse. (Soylent Green – USA 1973). C.N.

FRÆK WEEKEND

Instruktør: DINO RISI

Risi – en overfladisk efterfølger af neorealismen i kortfilmen »Milano uden mirakler« og kommercielle folkekomedier som »Fattige, men flotte« – har lavet et par gode satiriske komedier: »Herlig humbug«, 1959, og »Jeg – en playboy«, 1962. Hans senere film er mere usikre. »Lykken er en varm præst« (et indlæg i debatten om præsternes cølibat) og den nye film hører til en lidt anstrengt genre: den alvorlige farce. I »Fræk week-end« spiller Mastroianni en industriridgmand, der sammen med sin blonde elskerinde bliver taget som gidsler af tre anarkister, der er på flugt efter et bankrøveri. I scener hvor man ser forbrydere og ofre køre afsted på motorvejen efterfulgt af et mægtigt opbud af magtesløst politi, emsige presse- og TV-folk, almindelige nysgerrige og lastvogne med sodavandsreklamer er beslægtet med Billy Wilders satire over den kommercielle udnyttelse af tragedier i »Forsidesensationen«. Men Risi svinger ubehændigt mellem det klodsede og det pinlige. Den ideologiske konflikt mellem anarkist (føreren – af germansk oprindelse – spilles af Oliver Reed) og playboy-kapitalist er ikke just intelligent behandlet, og historien kommer hurtigt – og lidet interessant – til at dreje sig om, hvem af mændene, blondinen foretrækker. (Dirty Weekend – Italien/Frankrig 1973). P.S.

GULDFEBER OG ET HUNDELIV

Instruktør: CHARLES CHAPLIN

De velkomne Chaplin-repriser fortsætter med en af Chaplins halvlange »signaturfilm«, »Et Hundeliv« og den nok så berømte, men også nok så sentimentale »Guldfeber«, der rummer eventyrlige gags, men som vel savner et syn på det exotiske miljø til fordel for konstant opmærksomhed omkring »the little fellow«.

Modsat er historien i »Et hundeliv« funderet på storbyens sociale nød, og en række af filmens bedste gags udspilles på denne baggrund. Det gælder om at holde sig i live for stadig at kunne drømme om en bedre fremtid og et lille hus på landet. For den fattige er der kun lovløsheden tilbage. Parallellen mellem dyret og mennesket accepteres som symbol. Hunden Scraps blev jo i en senere film byttet ud med Jackie Coogan. Jeg foretrækker Scraps og dens materialistiske instinkt. Se iøvrigt »Kosmorama 115–116«. (The Gold Rush & A Dog's Life – USA 1925 & 1918).

P.M.

GÆSTEARBEJDERE

Instruktør: VOJA MILADINOVICH

Filmen er velment, sympatisk i anslaget. Men den er også både naiv og utåleligt dilettantisk i manuskript og udførelse. En enkelt jugoslavisk gæstearbejders ophold i Danmark skildres, men titlens flertalsform angiver, at instruktøren ikke ønsker den ene jugoslav opfattet som et særtilfælde. Men ved i så udpræget grad at koncentrere historien om dette ene menneske – uden samtidig at evne at fordybe sig i jugoslavens skæbne, uden at skabe følelser, indsigt og klarhed hos betragteren – bliver filmen perspektivløs. De af instruktøren valgte hændelser og ydmygelser, som gæstearbejderen må stå igennem er selvfølgelig ikke utænkelige, men det forbliver et groft postulat, at alle gæstearbejdere oplever Danmark så ekstremt som filmens meneske. At jugoslaven fyres fra sin arbejdsplads, fordi han har stukket en dansk arbejderpige en lussing efter at hun har gramset på ham, at en personalechef kun vil ansætte jugoslaven, hvis denne til gengæld vil lægge krop til arbejdsgiverens erotiske forlystelser, at der er topløse danske piger på strøget og rygende drenge i S-toget etc. er et billede af Danmark der er for ensidigt – og her leveret uden den kunstneriske styrke, der kunne gøre skildringen rimelig. At jugoslaven så i øvrigt skildres som en mut og egentlig lettere stupid person, gør det ikke nemmere at acceptere ham som eksponent for alle gæstearbejdere. Instruktøren mangler i udpræget grad talent at have sin vrede i. (Danmark 1974). P.C.

Liselotte Norup i »Rapportpigen«

MED RYGGEN MOD MUREN

Instruktør: JOHN HUSTON

Det er et af Hustons eklektiske værker: Som »Sinful Davey« var en gang fattigmands-»Tom Jones«, er den nye film »Spionen der kom ind fra kulden« i anden ombæring. Ligesom i »Spionen ...« drejer det sig om en uhyre snedig plan, som den enkelte kun kender en del af. Paul Newman er en engelsk agent, der som led i planen laver et overfald og sendes i fængsel. Agentens overordnede vil finde frem til flugtvejene ud af det velbevogtede fængsel, og agenten hjælpes også snart til flugt sammen med en russisk spion. Den overordnede finder ud af, at *hans* overordnede, et hæderkronet konservativt parlamentsmedlem, i virkeligheden også er russisk spion. Denne opdagelse koster ham livet, og det bringer den flygtede agent i en temmelig penibel situation. Det hele er forfærdelig indviklet og ikke helt interessant nok til at være så indviklet. Newman og Mason som helt og skurk leverer gode rutinepræstationer. (The Mackintosh Man – England 1973). P.S.

RAPPORTPIGEN

Instruktør: KNUD LEIF THOMSEN

Knud Leif Thomsen indtager absolut en særstilling i dansk film, måske i moderne film i det hele taget. De talløse dårlige film, markedet er oversvømmet af, er hovedsageligt sjuskede samlebåndsprodukter. Knud Leif Thomsen laver nok dårlige film – og »Rapportpigen« er trods den skrappe konkurrence en af de dårligste – men det er ikke almindelige ligegyldige film. Det er vel tvivlsomt, om der findes ret mange andre instruktører, der som han gang på gang sætter hele deres ubændige skabertrang ind på ud fra en rigtig dårlig idé at lave en film, som er en veritabel katastrofe. Gennem hele sin karriere har han målbevidst – og ombrust af mere kritikerfiasko end nogen anden dansk instruktør – stormet frem mod katastrofale rekorder, mod realiseringen af en række negative milepæle, den dårlige kunsts hovedværker i dansk film. Det er den omstændighed, som trods alt gør *hans* dårlige film så meget mere interessante end de fleste andres. I »Rapportpigen« bevæger Thomsen sig med flodhesteagtig elegance omkring i kønsrolledebatten. Efter de forstenede klassikerfilm, »Løgneren« og »Hosekræmmeren«, tages de løse tråde op fra »Duellen« og »Gift«. Germaine Greer, Ugens Rapport og Viggo Stuckenberg mixes sammen med formidabel og lamslående virkning. Filmen ligner også en meget udspekuleret undskyldning for at klæde en pige af foran kameraet. Og Liselotte Norup er da – som billedet lader ane – heller ikke værst. (Danmark 1974). P.S.

SERPICO

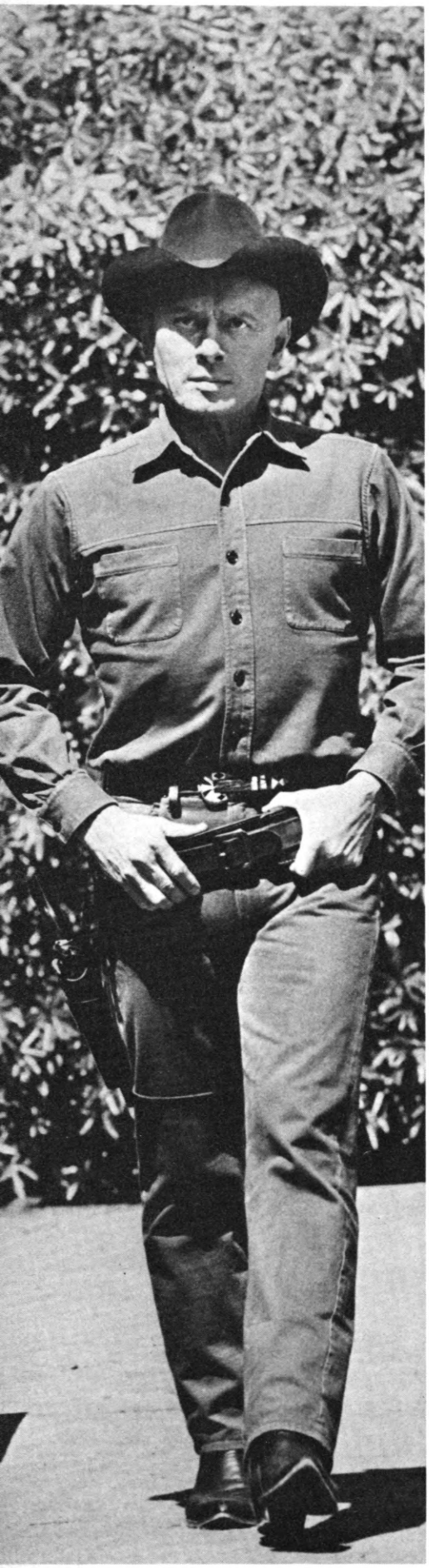
Instruktør: SIDNEY LUMET

Sidney Lumets seneste film er umiddelbart fængslende med sin historie om New York-politimanden Frank Serpicos indædte kamp mod korruption indenfor politikorpsets rækker. Filmen er baseret på en autentisk figur, der efter at have været udsat for et drabsforsøg i 1971 året efter flyttede til Schweiz. Filmen slutter med denne oplysning, og den begynder med turen til hospitalet, hvorefter Lumet i et langt flashback beretter om Serpicos indtræden i korpset som menig patruljebetjent, om hans ambitioner om at nå videre op i de civilklædte detektivers rækker, hvor Serpico første gang stifter bekendtskab med samfundets korrumperende indflydelse (det månedlige bestikkelsesbeløb) på de (underbetalte?) politifolk. Og om hvordan Serpico prøver at få overordnede politifolk til at gøre noget ved korruptionen. Trods flere forsøg sker der ikke noget, og til slut går Serpico i desperation til New York Times med sin beretning, hvorefter Serpico forflyttes til et andet distrikt og skydes ned, mens hans kolleger ser til uden at gøre noget for at hjælpe ham. Lumet fortæller historien solidt og med effekt, men da beretningen om Serpico hele tiden er set med Serpicos øjne, savner jeg i filmen en mere indgående, psykologisk dybtgravende portrættering af mennesket Serpico. Som han – med lidt for mange Al Pacino-manerer – fremstilles er han utilladeligt naiv i betragtning af, at Serpico er en stenbrodreng fra New Yorks sidegader. Det antydes i filmen, at Serpicos kamp mod korruption måske kan tilskrives et Kristus-kompleks mere end en almen moralsk holdning. Lumet evner ikke at kompensere for den manglende dybde i personskildringen ved f. eks. at gøre filmen mere action-betonet, som f. eks. Friedkin formåede det i den langt mere komplekse »The French Connection«. Måske burde produceren Laurentiis slet ikke have fyret den mere kontant arbejdende John Avildsen et par uger før optagelsernes begyndelse. (Serpico – USA 1973). P.C.

STÆRK TOBAK

Instruktør: RALPH BAKSHI

Bakshis anden lange tegnefilm er mindre dynamisk og mindre overrumplende og mindre vellykket end »Fritz the Cat«. Hvor den første film takket være Crumps historie ejede en fast struktur er film nr. 2 mere præget af mere eller mindre tilfældige indfald, mens der mangler en



bærende ide. Til gengæld kan man nok hævde, at »Stærk tobak« i hvert fald er en mere personlig film fra Bakshis side, men selv om adskillige indfald er vittige, kører filmen ofte i tomgang, og Bakshis personlighed bliver mærkværdig udflydende. Det til trods for at han har anbragt sit alter ego i filmen i skikkelse af en ung tegner, som Bakshi så lader opleve New Yorks stenjungle, efter at han har forladt sine forældre, den overdrevet omsorgsfulde jødiske mor og den bizarre mafia-far. Som det også var tilfældet i den første film er Bakshi bedst, når han bringer et væld af groteske bipersoner på lærredet – de frække ludere, de absurde gangstere, en skønt provokerende barpige, en benløs krøbling på fire hjul på et bræt; eller selveste Vorherre i en tegnefilm i tegnefilmen. Helt mislykket er Bakshis forsøg på at veksle mellem tegnefilm og »rigtig« film (omend vi på den måde får et skønt afsnit fra Victor Flemings gamle safari-film »Red Dust« med Jean Harlow og Clark Gable i charmerende udfoldelse. Det var den historie John Ford 20 år senere genindspillede som »Mogambo«). Filmens tegnestil vidner om inspiration og lån fra mange kilder, der medvirker til at sløre billedet af Bakshis personlighed, ligesom filmen heller ikke overbeviser helt om Bakshis moralske engagement, skønt han i sine udtalelser hylder sig selv som moralist. (Heavy Traffic – USA 1973). P.C.

VESTENS VILDE ROBOTTER

Instruktør: MICHAEL CRICHTON

Science fiction-forfatteren Michael Crichton, som skrev romanen bag Robert Wise's »The Andromeda Strain« (1970, Truslen fra det ukendte), har både skrevet og instrueret denne sf-gyser, som synes at være tænkt som en allegori over den voldelige vestlige verden. Handlingen foregår i et ferieland, der i perfekt rekonstruktion rummer et romersk oldtidsmiljø, et europæisk middelalderhof og en westernby, befolket med robotter, som fuldstændig ligner og opfører sig som mennesker, men som de besøgende efter forgodtbefindende og tilbøjelighed kan skyde eller gå i seng med. Robotterne styres af en datacentral, og hver nat indsamles og repareres de tilskadekomne robotter. Ideen er god nok, men ret statisk, og filmen tilføjes lidt klodset instrueret action, da robotterne gør oprør; et klassisk sf-tema, som imidlertid behandles ret perspektivløst og bastant her. Yul Brynner, der jo altid har spillet som en mekanisk dukke med stive øjne og rykvise bevægelser, har fået sin karrieres rolle som den førende robotskurk. (Westworld – USA 1973). P.S.

Yul Brynner i »Vestens vilde robotter«

Bøger

Læst af
Peter Schepelern (P.S.)
Per Calum (P.C.)

MEDIEPÆDAGOGER

Filmlærerne Torkill Jensen og Jens Pedersen har sammenstillet en »håndbog i undervisning i film og TV«, en bog der tager sigte på den såkaldte »mediepædagog«. Bogen søger at orientere inden for de mange områder, der formodes at være af relevans for skolernes filmundervisning: der er samlet dokumenter vedrørende filmloven, filmstudiet, filmklubberne og der er artikler om forskellige former for filmundervisning. Det er altsammen meget acceptabelt. Bogens respektable pædagogiske sigte er formentlig også baggrunden for den anstrengende præsentation af teksten: den er trykt i høje spalter (bogen er dobbelt så høj som bred!) og i marginen refereres teksten i stikord for ca. hver 10. linie. Så svært tilgængelig er den faktisk ikke, at det skulle være påkrævet. Mere problematisk er bogens – helt upædagogiske – mangel på indre sammenhæng, hvilket antageligt skyldes bogens antologikarakter. Søren Kjørup har f. eks. skrevet et lille essay om »Filmens sprog«, og det er – bortset fra at man omhyggeligt har undladt at bringe illustrationer netop i dette afsnit, hvor de kunne have en funktion – en udmærket introduktion. Essay'et sammenfatter og populariserer begreber, som Kjørup tidligere har lanceret i Kosmorama-artikler og i sin æstetik – med undtagelse af den (hos Kjørup)

nye betegnelse af biograffilmen som »en fortælling« (s. 25). Afsnittet synes at skulle være basis for de filmanalyser, som en af bogens følgende dele giver eksempler på. Men Kjørups metode og terminologi har ikke sat sig mærkbare spor i de to redaktørers og Chris Brøggers analyser. Kjørups omhyggeligt præsenterede og forklarede analytiske begreber, struktur og tekstur, figurerer ikke hos de andre forfattere, som analyserer på én gang håndfast og umetodisk. Og når Kjørup definerer synsvinklen som »den vinkel, hvorunder man ser ind på motivets lodrette akse« (s. 28), stikordsregisterets eneste henvisning til dette begreb, er det åbenbart ikke Jens Pedersens definition, når han i analysen af »Lørdag aften – søndag morgen« i afsnittet om »filmens synsvinkel« skriver, at »Filmen handler om Arthur ...« (s. 72) og derefter bruger begrebet »synsvinkel« i betydningen »point of view«. Lignende uoverensstemmelse er der mellem konstateringen s. 69 af, at »Filmanalyse er ikke et entydigt begreb« og definitionen af ordet analyse i bogens »Mini-film-leksikon«, hvor det helt entydigt hævdes, at analysen er »Den fase i undersøgensen af en film, hvor det klarlægges, hvad det er for en meddelelse, filmen indeholder, og hvordan den fremføres« (s. 287). Samme leksikon rummer i det hele taget nogle ret tvivlsomme forklaringer. Om Socialrealisme: »En russisk stilretning, der kulminerede i 1920'rne under ledelse af teoretikerne og instruktørerne Kulesjov, Pudovkin og Eisenstein ...« Om Farvefilm: »Æstetisk er al film farvefilm ...« Det er naturligvis ikke udelukket, at skolernes filmlærere kan finde nyttigt stof i bogens brogede indhold, men på mig virker bogen irriterende ved sin svage komposition, de mange almindeligheder og den pedantiske pædagogiskhed. P.S.

Torkill Jensen og Jens Pedersen (red.): Billedmedier. En håndbog i undervisning i film og TV. Finn Suenson Forlag, 1973. Kr. 57,50.

DIRK BOGARDE

Dirk Bogarde begyndte sin karriere som den pæne unge mand i engelsk film. Med »Lille doktor«-serien blev han englands populæreste filmskuespiller, og med Joseph Loseys hjælp og stort talent blev han i tresserne også en af englands bedste filmskuespillere, som han diskret viste det i film som »The Servant« (Snylteren) og »King and Country« (For konge og fædreland) og flere andre.

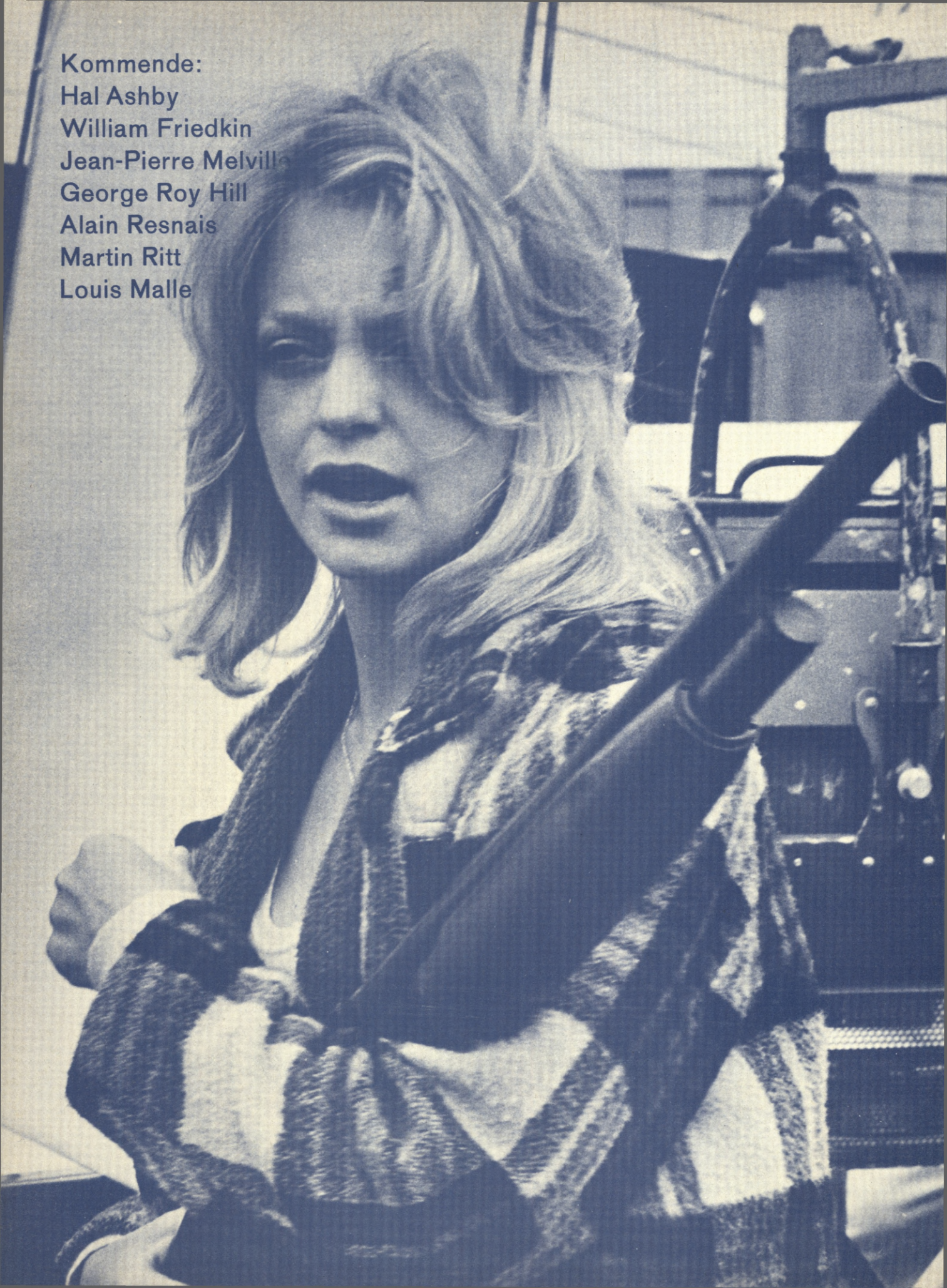
Dette skift i skuespillerens personlighed hører man næsten intet til i en ny bog om skuespilleren. Bogen er lavet som en tro kopi af en lang række amerikanske bøger i serien »The Films of ...«. Grundstammen i bogen er en række billedsider. Der er fotos fra alle Dirk Bogardes film, suppleret med sparsomme oplysninger om rollebesætning og teknikerstab samt kortfattede citater fra anmeldelser. Om filmene som helhed er der intet, hverken et nøgternt handlingsreferat eller en vurdering, og der er ikke gjort noget forsøg på at beskrive Dirk Bogardes faglige kunnen. Kun i Joseph Loseys nydelige forord berøres f. eks. skuespillerens lyst til at prøve kræfter med de svære opgaver selvom det oftest var i film, der allerede før første indspilningsdag var dømt som ukommercielle. En ikke helt risikofri indsats fra en skuespiller, uanset hvor populær han end måtte være. Bogen er først og fremmest henvendt til et fan-publikum.

P.C.

Margaret Hinxman & Susan d'Arcy: The Films of Dirk Bogarde. London 1974. 200 sider. £ 4.75 (hardcover) og £ 2.45 (paperback).

	Per Calum (Jyllands-Posten)	Frederik G. Jungersen	Ib Lindberg	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Peter Schepelern	Jørgen Stegelmann
* **Guldfeber** (Chaplin)	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★	★★★★
På farlig patrulje (Guercio)	★★★					★★★	
Sidste nat med kliken (Lucas)	★★★		★★★	★★★	★★	★★★	
Tyve som os (Altman)		★★	★★★	★★	★★	★★	
Kong Lear (Kozintsev)					★★	★★★	
Amarcord (Fellini)	★★		★★★★	★★★	★★	★★	★★
Frugthandlerens fire årstider (Fassbinder)		★	★★★	★★	★★	★★★	
Ved daggry er alt stille (Rostotskij)						★★	
Crazy Joe (Lizzani)					★★		
Afhopperen (Pinoteau)		★★	★★		★	★	
Monolog (Averbakh)					★	★★	
Flugten til friheden (Granier-Deferre)			★★		★	★	
* **Sidste tog fra Gun Hill** (Sturges)	★★			★			★
Gæstearbejdere (Miladinovich)	●						★★
Stærk tobak (Bakshi)	★	★		★	★	★	●
Den helvedes strømer (Heffron)					★		
Ruslan og Ludmilla (Ptushko)						★	
Den erotiske Miss Jones (Damiano)				★			
Revolver (Sollima)							★
Fræk weekend (Risi)						★	
Den røde pony (Totten)					★		
Pebermøen (Blanc)			★	●	★	●	
Telefon til chefen (Melville)					●	★	
McQ renser ud (Sturges)			●			★	●
Dr. Ivens tavshed (Metalnikov)	●					●	
Ivan den grusomme vender tilbage (Gajdaj)	●					●	●
Den halvblods og den lovløse (Kotcheff)					●	●	

* = Repremiere


Kommende:
Hal Ashby
William Friedkin
Jean-Pierre Melville
George Roy Hill
Alain Resnais
Martin Ritt
Louis Malle