Kosmorama

dobbeltnummer
123 - 124
filmtidsskrift
20. årg.
kr. 17.00

Marilyn Monroe · John Boorman · Francis Ford Coppola · Francis Scott Fitzgerald · Louis Malle · Claude Chabrol · Luis Bunuel · Nils Malmros · Irvin Kershner · Jack Clayton ·

Kosmorama-essay
Porno: Kød -
eller ånd?

Kosmorama 123-124 - 20. årg. - december 74

Den amerikanske drøm i softfocus om »Den store Gatsby« 328
Peter Schepelern

Kosmorama Essay: Myten om Marilyn 333
Suzanne Brøgger

Zardoz 337
Jørgen Oldenburg

Samtale med John Boorman 341
Kaare Schmidt

Interview med Nils Malmros 348
Finn Thrane

»De kender ikke vejen« om »Frihedens spøgelse« 352
Poul Malmkjær

Aflytningen 356
Anders Bodelsen

Interview med Francis Ford Coppola 359
Brian De Palma

Porno: Kød – eller ånd? 367
Lars Petersen

Favoritfilm:

Da strip-tease blev opfundet 372
Erik Hvidt

Nada, Chabrol – og et pressemøde 377
Poul Malmkjær

Irvin Kershner: Outsideren, familien og miljøet 382
Kaare Schmidt

Set i TV:

Den store by 390
Frederik G. Jungersen

Filmene:

Nitten røde roser 392
Søren Kjørup

Håndlangeren 395
Ole Michelsen

Jorden er en syndefuld sang 396
Jesper Tang

Macunaima – den store slyngel 398
Kim Clausen

Det forjættede land 401
Kim Clausen

Angst æder sjæle op 402
Peter Schepelern

Prins Piwi 403
Erik Hvidt

Manden i midten 404
Per Calum

Kort sagt 405

Bøger 406

8 mm 409

Debat 410

Minikritik 411

Forsiden: Marilyn Monroe – billedet er fra Billy Wilders komedie »Ingen er fuldkommen«.
Bagsiden: Agatha Christies detektiv Hercule Poirot i filmen »Mordet i Orient Ekspressen«.

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.

JEG MENER BARE –

THE TALLER THEY ARE,
THE HARDER THEY FALL!!

»... Instituttet henvendte sig til en kreds af muligt egnede og interesserede filmskribenter – nemlig redaktørerne af de eksisterende filmtidsskrifter ...«

(Harder Rasmussen i »Berlingske Tidende« 3/12 1974)

A propos filmtidsskrifter...

Fra 1 januar, når den nye årgang begynder, bliver Kosmorama et kvartalstidsskrift. Fremtidig vil bladet udkomme ultimo februar, ultimo maj, ultimo august og ultimo november.

Årsagen er først og fremmest et forsøg på at begrænse udgifterne. Ved at lave bladet om til et kvartalstidsskrift sparer vi mange penge til porto og kuverter samt kuvertering. Samtidig prøver vi at foretage en rationalisering for på anden vis at imødegå de stærkt stigende råvarepriser og andre udgifter i forbindelse med fremstilling af bladet, og det ser ud til at ville lykkes så godt, at vi faktisk kan tilbyde Dem et årsabonnement til 45 kr. – vel at mærke for et (på årsbasis) samlet sidetal, der svarer til en årgangs hidtil 6 numre, nemlig minimum ca. 300 sider eller ca. 15 øre pr. side.

I løssalg vil Kosmorama for fremtiden koste 15 kr., så der er reelt 25 % at spare ved at tegne et abonnement. Det kan De gøre ved at indsende de 45 kr. på giro 4 67 38 – eller De kan tegne et abonnement i Filmmuseets ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 K, eller gennem en boghandel.

Kos-quiz løsning

a) »Mad Love«
c) »Up Tight«
b) »The Sound of Music«
c) »Stage Struck«
c) »Pocketful of Miracles«
a) »Stolen Hours«
a) »Algiers«
b) »Sorrowful Jones«

a) »Funny Girl«
c) »Miss Sadie Thompson«

Kos-quiz vinder

Maja Kristensen,
Dalumvej 11, 2. tv.,
2650 Hvidovre.

Til de lange, triste juledage kommer så her en

Ny Kos-quiz

1) Denne mand er født 1910. Han har lavet film om lejesoldater, om et trist hotel, om en bureaukrats død, om atomfrygt, om kidnapping, om sandheden, om en skægget læge, en underlig sporvogn, og en underlig dame, der vaskede hænder. Efternavnet er nok.

2) Denne herre gjorde meget i demimonde-damer. Han hed faktisk Oppenheimer, men i filmens verden er det for besværligt og for lidet fængende. Hans film-efternavn er nok. Det er sønnens for den sags skyld også.

3) På dansk indgår ordet bl. a. i et udtryk, der beskriver »at kalde tingene ved deres rette navn«. Ordet er det samme på engelsk, hvorfra udtrykket er lånt, men her er det også blevet brugt om en bestemt gruppe mennesker. På film har Bogart haft det som efternavn.

4) Denne herre er landsmand til herren i 1. spørgsmål. Han døde samme år som John Wayne red ud efter Debbie Edwards, og samme år som Erik Balling var i Sarqaq. Efternavn?

5) Yul Brynner spillede en rolle, som han på papiret skulle være født til. En søster til instruktøren af »Der Fussgänger« havde den kvindelige hovedrolle. Mange år før blev denne rolle udført af en dame, som Sam Goldwyn hentede til Hollywood og forgæves søgte at gøre til stjerne. Hendes modspiller var Fritz Kortner. Denne films instruktørs efternavn, tak.

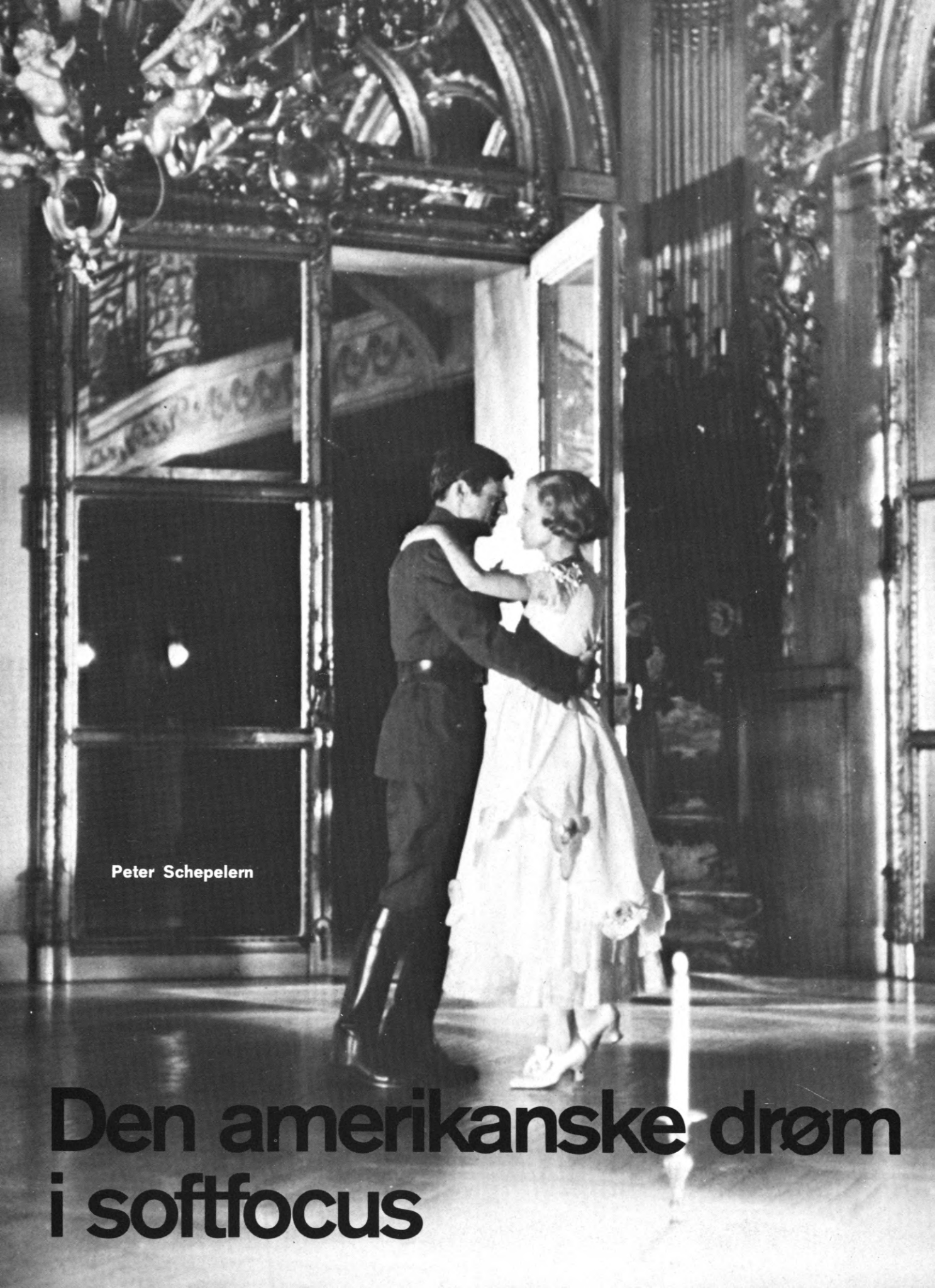
6) Denne mand iscenesatte 1962 i Spoleto et skuespil, som året efter blev filmatiseret i et naboland af en langt yngre instruktør, men med vor mand som med-manus-forfatter. Vor mand har også iscenesat en film, der hedder »Illibatezza«. Efternavnet er nok.

7) Et fornavn. Hun var med i flere 30'er-film. Bedst huskes vel »The Thin Man« og »Bringing Up Baby«. Et tysk cigaretmærke fra 20'erne var naturligvis ikke opkaldt efter hende. Flere danske skuespillerinder har båret dette oldnordiske navn. Alle kender i hvert fald en af dem.

8) Hans »Hello Clara« var filmens sidste replik. Clara blev spillet af fru Gene Kelly, der sikkert også huskes som Hester i »The Snake Pit«. Hans rolle blev det store gennembrud, selv om man også husker ham fra tidligere film som den, hvor han sloges med Sinatra, eller den, hvor han fik tæv af en enarmet Spencer Tracy. Hvad hed filmen med Clara?

9) Denne mand skrev romanen »A Death in the Family«, som blev filmatiseret 1963 under en helt anden titel. Selv skrev han 1951 manus til en film om Rose Sayer og Charlie Allnut. Den var så symbolsk, at instruktøren sagde: »Hell, Jim, tell me something I can understand in concrete terms. People on the screen are gods ...«. Manden døde 1955, men hans efternavn er anvendeligt her, for hvis første bogstav i de rigtige løsninger sættes sammen i rækkefølge, vil de danne et kært og elsket navn, så kært, at vi må insistere på at få navnene på de enkelte spørgsmål med i løsningen (inden 1.2.75.). Whiskyen venter på sin vinder. Den når at lagre julen over i badekarret.

Og så en konkurrence uden præmie. Kan De genkende skuespillerne på billedet? De medvirker alle i Sidney Lumets filmatisering af Agatha Christies roman »Mordet i Orient Ekspressen«, og vi kan røbe, at manden siddende i midten er instruktøren Sidney Lumet. De resterende navne får De næste gang.



Peter Schepelern

Den amerikanske drøm i softfocus

»The Great Gatsby« var Scott Fitzgeralds tredie roman, udsendt i foråret 1925 på et tidspunkt hvor han forlængst var etableret som jazz-tidens unge forfatter, en eksponent for The Roaring Twenties, et talerør for den romantisk-kyniske ungdom, som siden fik fortalt, at den var en fortabt generation – en generation, som han i debutromanen »This Side of Paradise« fra 1920 havde karakteriseret som »a new generation dedicated more than the last to the fear of poverty and the worship of success; grown up to find all Gods dead, all wars fought, all faiths in man shaken . . .«.

»The Great Gatsby« blev ikke samme publikumssucces som hans tidligere bøger, og kritikkens modtagelse var lunken. Der var ingen der bare antydede muligheden af, at dette kunne gå hen og blive en af århundredets store romaner. Fitzgerald bemærkede selv med en vis bitterhed, at »not one had the slightest idea what the book was about«. Men den Fitzgerald-renæssance som begyndte omkring 1950 medførte også, at »The Great Gatsby« efterhånden kom til at stå som en af de mest diskuterede, læste og beundrede romaner i amerikansk litteratur. Og »The Great Gatsby« er blevet en veritabel institution i *American Letters*. En uendelig strøm af artikler, universitetsafhandlinger og bøger omkring dette værk og dets skaber flyder fortsat. For nylig udkom sågar Fitzgeralds håndskrevne originalmanus til romanen i en kostbar facsimileudgave.

Romanen blev kort efter sin udgivelse både dramatiseret (af Owen Davis) og filmatiseret (af Herbert Brenon) med nogen succes, og i 1949 – lige inden Fitzgerald-genopdagelsen for alvor satte ind – blev den genfilmatiseret (af Elliot Nugent). De to første filmatiseringer fandt i romanen det samme, som de fleste af romanens første anmeldere havde fundet – en effektfuld knaldhistorie som bød på romantik og mord, utroskab og gangstere i en blanding, man ikke var uvant med i Hollywood. Hvor de første filmatiseringer altså adapterede et stykke let underholdningslitteratur, er den nye – tredie – filmatisering for så vidt filmatiseringen af et helt nyt værk. For denne gang drejer det sig jo om adaptionen af et næsten sakrosant værk i amerikansk litteratur, og den nye film er da også til overmål belastet med den klassiker-ærbødighed, der sjældent har været en fordel for en filmatisering.

Her er tale om et adaptionsværk, som næppe et øjeblik lader os glemme, at det drejer sig om et sådant og ikke om en original filmisk konception. Det er som om man har opgivet at få filmen til at leve som selvstændigt værk og blot har koncentreret sig om at skabe en række fortløbende bogillustrationer i levende billeder, bestemt for det voksende antal læsere af romanen. Det er blevet en rigtig læs-bogen-se-filmen-filmatisering, og det var måske også hensigten. Filmen holder sig følgelig ret nøje til bogen – Fitzgeralds datter havde »certain legal controls . . . it was something like: it had to be made or portrayed as though it were in the East; no major character should be changed«. Instruktøren Jack Clayton og hans manuskriptforfatter Francis Ford Coppola har da heller ikke ofte vovet at løfte blikket fra romanen, og i de tilfælde hvor de faktisk har gjort det og har foretaget ændringer, udeladelser eller tilføjelser er det på den anden side kun sjældent til filmens fordel.

Det som svækker »The Great Gatsby« som film er da først og fremmest, at dens ambitioner er så beskedne. Filmen er pæn og veltrimmet og nøjes hovedsagelig med at vende blad i Fitzgeralds roman; men således støder den på adaptionsproblemer, som den i de fleste tilfælde kun har fundet en ringe løsning på.

Fitzgeralds roman er stramt komponeret med konsekvent udnyttelse af en Joseph Conrad'sk jeg-fortællerteknik. Fortælleren, Nick Caraway, er det lydhøre, opmærksomme og ræsonnerende vidne til den tragiske historie om den romantiske parvenu Gatsbys forsøg på at generobre sin tabte kærlighed, Daisy. Men filmen kan ikke rigtig beslutte sig til, hvorledes den skal forholde sig til det point of view-mæssige. I begyndelsen benyttes Caraway som point of view-person; han er med i alle scenerne og forsyner dem ofte med sine underlagte kommentarer (citater fra bogen). Men på et vist tidspunkt opgives dette, nemlig i forbindelse med Gatsbys og Daisys møder. Det første egentlige gensyn, som finder sted i Caraways hus, kommer både romanen og filmen snedigt udenom ved at følge Caraway, som taktfuldt trækker sig tilbage til haven. På samme måde antyder romanen blot de senere hemmelige møder mellem de to. Fitzgerald skrev selv, at bogens værste fejl var »a Big Fault: I gave no account (and had no feeling about or knowledge of) the emotional relations between Gatsby and Daisy from the time of their reunion to the catastrophe«, men mente selv at han skjulte denne fejl med »blankets of excellent prose«. Clayton siger herom: »It was . . . my decision to have the romance between Daisy and Gatsby fleshed out in the script. The resumed romance was only implied in the book. It would be acceptable there but not on film«. Clayton går åbenbart ud fra, at *antydningen* som dramaturgisk virkemiddel ligger romanen nærmere end filmen. Men netop disse scener, hvor filmen er uden støtte i forlægget, er fatalt svage. Dette hænger igen sammen med Gatsby-figurens placering i roman og film.

Fitzgerald blev tidligt – bl. a. af sin forlægger – gjort opmærksom på det noget vage og luftige i tegningen af Gatsbys skikkelse; vi bliver aldrig helt klar over, hvem han er (en del udeladt stof blev til novellen »Absolution«). Men måske fungerer Gatsby som hovedperson netop i kraft af sin fjernhed. Han er et gådefuldt, magnetisk centrum, sammensat af paradoksale egenskaber, og han er karakteriseret så skitseagtigt (hans eneste »menneskelige træk« er det tilbagevendende udtryk »old sport«), at han bevarer den postulerede position i fortællingen. For det kan ikke nægtes, at hvor de øvrige personer er mere eller mindre karakteriserede psykologiske typer, er Gatsby kun en idé, et postulat. Og et fantom, som ikke tåler den håndfaste konkretisering, filmen udsætter ham for. Robert Redford er en uacceptabel indsnævring af figurens mytiske dimensioner. Der er intet som helst mystisk eller gådefuldt ved denne habile, lidt personlighedsløse *method actor*. Filmen viser frejdigt Gatsbys og Daisys tête-à-tête'r i eksklusive omgivelser med guldfisk og svaner (dog ikke sammen) i soft focus, og lader os høre personernes lidet interessante Kan-du-huske-dengang?-dialoger. Og resultatet er, at Gatsby, hans »drøm« og dermed hans tragiske og mytiske dimensioner skrumper ind. Gatsby virker i filmens udgave lidt tåbelig, hans passion og hans drøm lidt infantil.

Den drøm, Gatsby søger at realisere og som glider ham af hænde bedst som han tror, det er lykkedes ham at gribe den, sublimeres i romanen til selve den legendariske amerikanske drøm. Romanens formidable slutning sammenligner Gatsbys drøm med de europæiske indvandreres drøm om ideallandet Amerika, hvor alle den gamle

Robert Redford og Mia Farrow
i et flashback, der genkalder den tabte kærlighed.

Francis Scott Fitzgerald

MANUSKRIPTER, SYNOPSER ETC.

Fitzgerald forsøgte sig tre gange – uden større succes – som manuskriptforfatter i Hollywood: i 1927, 1931 og fra 1938 til sin død i 1940. Han arbejdede på (vistnok) ialt 14 projekter. Nogle blev aldrig realiseret, andre manuskripter var omskrivninger af andres og blev igen omskrevet af andre, således at hans andel i den endelige version var minimal. Kun ét af manuskripterne blev realiseret i bare tilnærmelsesvis den form, han havde givet det; det var »Three Comrades« (efter Remarques roman), som også var det eneste, der bragte hans navn på forteksterne. Og kun et af manuskripterne er blevet trykt, det urealiserede originalmanuskript »Infidelity«, som stødte på uløselige censurvanskeligheder, selv om Fitzgerald tilbød at ændre titlen til »Fidelity«.

The Glimpses of the Moon (1923), instrueret af Allan Dwan efter roman af Edith Wharton. FSF skrev »movie titles« til filmen.
This Side of Paradise (1923), FSF skrev en længere synopsis til ikke realiseret filmatisering. Filmrettighederne havde FSF solgt for $ 10.000.
Grit (1924), instrueret af Frank Tuttle. I følge »F. Scott Fitzgerald's Ledger« er filmen baseret på en fortælling, som FSF skrev specielt til filmen.
Lipstick (1931), urealiseret komedie tiltænkt Constance Talmadge.
The Redheaded Woman (1931), instrueret af Jack Conway. FSF skrev det oprindelige manuskript, der imidlertid blev forkastet, hvorefter Anita Loos skrev et nyt manuskript.
Tender is the Night (1934), FSF skrev synopsis til en adaption af romanen, der først blev filmatiseret i 1962.
A Yank at Oxford (1938 – »En Yankee i Oxford«), Jack Conway instruerede.
Three Comrades (1938 – »Kammerater«), instrueret af Frank Borzage.
Infidelity (1939), urealiseret manuskript tiltænkt Joan Crawford (trykt i »Esquire«, dec. 1973).
The Women (1939 – »Kvinder«), instrueret af George Cukor.
Madame Curie (1939 – »Madam Curie«), instrueret af Mervyn LeRoy i 1944 efter nyt manuskript.
Gone With the Wind (1939 – »Borte med blæsten«), instrueret af Victor Fleming o. a.
Winter Carnival (1939 – »Vinter Karneval«), instrueret af Charles Riesner.
Air Raid (1939), vist nok urealiseret.
Raffles (1939 – »Gentlemantyven«), instrueret af Sam Wood.
Cosmopolitan (1940), urealiseret manuskript (tiltænkt Shirley Temple) efter novellen »Babylon Revisited«, der i 1954 blev filmatiseret under titlen »The Last Time I Saw Paris«.
The Light of Heart (1940), urealiseret manuskript efter skuespil af Emlyn Williams; indspillet 1942 efter nyt manuskript under titlen »Life Begins at 8:30«, instrueret af Irving Pichel.

FITZGERALD-FILMATISERINGER

The Husband Hunter (1920), instrueret af Howard M. Mitchell; manuskript efter novellen »Myra Meets His Family« fra 1920 (aldrig trykt i bogform).
The Chorus Girl's Romance (1920), instrueret af William C. Dowlan; manuskript efter novellen »Head and Shoulders« (trykt i »Flappers and Philosophers«, 1921).
The Off-Shore Pirate (1921), instrueret af Dallas M. Fitzgerald; manuskript efter novellen af samme titel (trykt i »Flappers and Philosophers«, 1921). Medv: Viola Dana, Jack Mulhall.
The Beautiful and Damned (1922), instrueret af William A. Seiter; manuskript efter roman af samme titel (1922). Medv: Marie Prevost, Kenneth Harlan.
The Great Gatsby (1926), instrueret af Herbert Brenon; manuskript af Owen Davis efter FSF's roman (Owen Davis lavede også teateradaptionen, som George Cukor iscenesatte med premiere 2.2.1926). Medv: Warner Baxter, Lois Wilson, Neil Hamilton, Hale Hamilton, Georgia Hale, William Powell.
The Pusher-in-the-Face (1928), instrueret af Robert Florey; manuskript efter FSF's novelle fra 1925 (aldrig trykt i bogform). Medv: Estelle Taylor, Reginald Owen. NB: Jack Spears hævder i »Hollywood: The Golden Era«, 1971, at filmen var Fitzgeralds »first work as a scenarist« (p. 345). Der er imidlertid intet, der tyder på, at FSF overhovedet skrev manuskript til filmen; hans regnskabsbog og autobibliografi, den såkaldte »Ledger« (udg. 1972), anfører intet om denne filmatisering.
The Great Gatsby (1949 – »Den store gatsby – spritsmuglerkongen«), instrueret af Elliot Nugent; manuskript efter Owen Davis' dramatisering. Medv: Alan Ladd, Betty Field, Shelley Winters, Howard da Silva, Macdonald Carey, Ruth Hussey, Barry Sullivan.
The Last Time I Saw Paris (1954 – »Sidst jeg så Paris«), instrueret af Richard Brooks; manuskript efter novellen »Babylon Revisited« (1931). Medv: Elizabeth Taylor, Van Johnson, Donna Reed, Sandra Descken.
Beloved Infidel (1959 – »Hendes sidste elsker«), instrueret af Henry King; manuskript efter Sheilah Grahams memoirebog. Medv: Gregory Peck og Deborah Kerr (som henholdsvis Fitzgerald og Sheilah Graham).
Tender is the Night (1962), instrueret af Henry King; manuskript efter romanen fra 1934. Medv: Jennifer Jones, Jason Robards, Jill St. John, Joan Fontaine.

Alan Ladd og Betty Field i 1949-versionen af »Den store Gatsby«.

■ DEN STORE GATSBY

The Great Gatsby. USA 1974. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Newdon Company. **P:** David Merrick. **As-P:** Hank Moonjean. **P-ledere:** Norman I. Cohen, Peter Price. **Instr:** Jack Clayton. **Personlig ass:** Jeanie Sims. **Instr-ass:** David Tringham, Alex Hapsas. **Manus:** Francis Ford Coppola. **Efter:** F. Scott Fitzgeralds roman (1925). **Foto:** Douglas Slocombe. **Kamera:** Chic Waterson/**Ass:** Robin Vidgeon. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Tom Priestley. **P-tegn:** John Box. **Ark:** Eugene Rudolf, Robert Laing. **Dekor:** Herb Mulligan, Peter Howitt. **Kost:** Theoni V. Aldredge (design), Ralph Lauren. **Koreo:** Tony Stevens/**Ass:** Mary Jane Houdina. **Musik-sup/Supplerende musik/Arr/Dir:** Nelson Riddle. **Sange:** »Ain't We Got Fun« af G. Kahn, R. Egan & R. Whiting; »The Sheik of Araby« af H. B. Smith, F. Wheeler & P. Snyder; »Yes Sir, That's My Baby« af G. Kahn & W. Donaldson; »What'll I Do?« af Irving Berlin, sunget af Bill Atherton; »Five Foot Two, Eyes of Blue« af S. Lewis, J. Young & R. Henderson, sunget af Nick Lucas; »Who?« af O. Harbuch, Oscar Hammerstein II & Jerome Kern; »I'm Gonna Charleston Back to Charleston« af R. Turk & L. Handman, sunget af Nick Lucas; »We've Met Before« af Irving Berlin & Nelson Riddle; »Whispering« af J. Schonberger, R. Coburn & V. Rose; »Charleston« af C. Mack & J. Johnson; »It Had to Be You« af G. Kahn & T. Jones; »When You and I Were Seventeen« af G. Kahn & C. Rosoff, sunget af Nick Lucas; »Alice Blue Gown« af J. McCarthy & H. Tierney; »My Favourite Beau« af Irving Berlin & Nelson Riddle; »Kitten on the Keys« af Z. Confrey; »Beale Street Blues« af W. C. Handy, spillet af Jeff Stacey (pianosolo). **Tone:** Ken Barker, Brian Simmons, Terry Rawlings. **Frisurer:** Ramon Gow. **Make-up:** Charles Parker, Gary Liddiard. **Rollebesættere:** Marion Dougherty, Irene Lamb. **Medv:** Robert Redford (Jay Gatsby), Mia Farrow (Daisy Buchanan), Bruce Dern (Tom Buchanan), Karen Black (Myrtle Wilson), Scott Wilson (George Wilson), Sam Waterston (Nick Carraway), Lois Chiles (Jordan Baker), Howard Da Silva (Meyer Wolfsheim), Edward Herrmann (Knipspringer), Elliot Sullivan (Wilsons ven), Arthur Hughes (Hundesælger), Kathryn Leigh Scott (Catherine), Beth Porter (Mrs. McKee), Paul Tamarin (Mr. McKee), John Devlin (Gatsbys livvagt), Patsy Kensit (Pamela Buchanan), Marjorie Wildes (Pamelas nurse), Jerry Mayer (Journalist), Bob Sherman, Norman Chauncer (Detektiver ved swimmingpool), Regina Baff (Miss Baedeker), Janet Arters, Louise Arters (Tvillinger), Oliver Clark (Tyk mand), Vincent Schiavelli (Tynd mand), Sammy Smith (Komiker), Blain Fairman (Politibetjent), Roberts Blossom (Mr. Gatz), Tom Ewell. **Længde:** 146 min., 3880 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** C.I.C. **Prem:** 11.10.74 – Alexandra + 3 Falke + Kosmorama, Århus + Astoria, Aalborg + Kino, Odense.

Baggrunden for denne tredie Gatsby-filmatisering er følgende: Paramount-direktøren Robert (Bob) Evans, der stod bag »Love Story« og »The Godfather«, købte rettighederne til Fitzgeralds roman i 1970, fordi hans kone, skuespillerinden Ali MacGraw, ønskede at spille Daisy. Man lod Truman Capote skrive et manuskript, som imidlertid blev forkastet, hvilket resulterede i sagsanlæg fra Capote. Dernæst skrev Coppola et manuskript, som blev godkendt. Coppola udtalte siden: »I disagreed with the casting and I don't think the script ever got to see the light of day in the form that I think it should have«. Bogdanovich, Penn og Nichols erklærede sig interesserede i projektet, dog på betingelse af, at MacGraw ikke spillede Daisy; Warren Beatty og Jack Nicholson var villige til at spille titelrollen, men på samme betingelse. Marlon Brando blev spurgt(!), men stillede for store gage-krav. Endelig enedes man om englænderen Jack Clayton som instruktør og Robert Redford som Gatsby. Kort tid efter blev Ali MacGraw skilt fra Evans – under optagelserne til Peckinpahs »The Getaway« i Mexico havde hun truffet Steve McQueen – og man måtte finde en ny Daisy. MacGraw accepterede et honorar på én

og filmen

dollar for at blive løst fra kontrakten, og Mia Farrow blev valgt til rollen i konkurrence med Faye Dunaway, Candice Bergen, Katherine Ross og Lois Chiles. Filmen kostede 6,4 millioner dollars, og optagelserne – der omfattede locationoptagelser i Newton, Rhode Island og New York og atelier-optagelser i Pinewood Studio, London – varede fra 11.6.1973 til 24.9.1973. Verdenspremieren fandt sted 27.3.1974 i New York.

Litteratur:
Bruce Bahrenburg: Filming the Great Gatsby, 1974.
Cover Story i Time Magazine, 18.3.1974.
Gerald Clarke: Can Bob Evans Find True Happiness?, Esquire, feb. 1974.
Marjorie Rosen: Int. med Coppola og Clayton, Film Comment, July-August 1974.

TV-DRAMATISERINGER

The Last Tycoon (1957), instrueret af John Frankenheimer; manuskript af Don M. Mankiewicz efter romanen af samme titel (1941). Medv: Jack Palance, Viveca Lindfors, Keenan Wynn, Peter Lorre, Lee Remick. (En filmatisering af romanen er annonceret af Paramount med forventet premiere i 1975).
F. Scott Fitzgerald and »The Last of the Belles« (1974), instrueret af George Schaefer; manuskript af James Costigan. Medv: Richard Chamberlain, Blythe Danner, Leslie Williams, Albert Stratton, Alex Sheafe, Susan Sarandon. (TV-filmen er dels en dramatisering af en periode af Fitzgeralds liv, dels en dramatisering af novellen »The Last of the Belles« fra 1929).

LITTERATUR

Fitzgerald udnyttede sine Hollywood-oplevelser i en række fiktionsværker. Allerede i 1922, i slutningen af romanen »The Beautiful and Damned« havde han skildret filmmiljøet, og samme år skrev han i »Life« en artikel om »When the Movies own the Publishers«. Novellerne »Magnetism« (1928) og »Crazy Sunday« (1932) er resultaterne af de første besøg i filmbyen. En af hovedpersonerne i »Tender is the Night« (1934) er en filmskuespillerinde, og romanen har mange hentydninger til filmforhold. De mere bitre erfaringer fra Hollywood, som var det lidet agtpågivende vidne til hans undergang og død, kom til udtryk i »The Pat Hobby Stories« – 17 noveller fra 1939–40, samlet i 1962, en række masochistiske selvportrætter om den evigt uheldige, tragi-komiske hackwriter Pat Hobby – samt i den ufuldførte, posthumt udgivne roman »The Last Tycoon« (1941), hvis hovedperson – producent-magnaten Stahr – rummer træk både fra Irving Thalberg og fra Fitzgerald selv.

Aaron Latham: Crazy Sundays – F. Scott Fitzgerald in Hollywood, 1971.
Andrew Turnbull: Scott Fitzgerald, 1962.
Arthur Mizener: The Far Side of Paradise, 1951 og 1965.
Sheilah Graham: Beloved Infidel, 1958, The Rest of the Story, 1964, og College for One, 1967. (Sidstnævnte indeholder et foredrag om Hollywood, som FSF skrev til brug for S. Graham).
Jonas Spatz: Hollywood in Fiction, 1969.
Robert Gessner: The Moving Image, 1968 (p. 240–48 om »Cosmopolitan«).
Edward Murray: The Cinematic Imagination – Writers and the Motion Pictures (p. 179–205 om »F. Scott Fitzgerald, Hollywood and The Last Tycoon«).
The Letters of F. Scott Fitzgerald, 1963.
F. Scott Fitzgerald's Ledger, 1972.

verdens urealiserede drømme om demokrati, frihed og personlig udfoldelse kan blive til virkelighed. Gatsbys drøm er sammenfattet i det ene af romanens to gennemgående symboler, det grønne lys som Gatsby fra *sin* side af bugten ser blinke ovre på den anden side ved Daisys dok. Det andet symbol er »doktor Eckleburgs øjne«, det kæmpemæssige skilt med øjnene der ser gennem et par briller ud over det øde askelandskab, hvor Wilsons garage ligger – således er nybyggernes grønne ø kommet til at se ud...

Fitzgerald hæver sin historie op til en karakteristik og kritik af hele nationen og dens kollektive ambitioner. Gatsby repræsenterer den naive amerikanske drøm om succes og selvudfoldelse og om næsten-guddommelighed. Gatsby har skabt sig selv, omend han også har fået hjælp både af rigmanden Dan Cody (som filmen helt udelader) og gangsterbossen Wolfsheim. »The truth was that Jay Gatsby of West Egg, Long Island, sprang from his Platonic conception of himself. He was a son of God...«. Hans urealistiske drøm er at »repeat the past«, at genvinde Daisy og som om intet var hændt tage tråden op fra dengang, de skiltes. Men den romantiske drøm har også en social side, en karikeret amerikansk drøm: på samme måde som Gatsby søger at etablere sin position og overvinde sin underlegenhedsfølelse som *nouveau riche* ved at (gen)erobre den »ægte« rigmand Tom Buchanans kone, men lades i stikken – han er alligevel ikke én af dem og kan aldrig blive det – og dør som offer for en forveksling – på samme måde er det med Myrtle Wilson og hendes sociale ambitioner: hun vil svinge sig op fra askelandet til den rige verden via Buchanan, men bliver ladt i stikken og dør, da hun forveksler Gatsbys vogn med Buchanans. I det små handler »The Great Gatsby« om skuffede sociale ønskedrømme i klasse-pyramiden, i det store om den generelle desillusion hos nybyggernes efterkommere, om »the orgastic future that year by year recedes before us«.

Det skulle måske forekomme så let at visualisere bogens tematik, eftersom dens to hovedsymboler – det grønne lys og brilleøjnene – netop er visuel tematik, men hele det »store«, mytiske perspektiv kommer ikke rigtig frem i filmen. Af den lange, tematisk centrale slutning er kun bevaret bemærkningerne om hollænderne – »the old island here that flowered once for Dutch sailors' eyes – a fresh, green breast of the new world. Its vanished trees... had once pandered in whispers to the last and greatest of all human dreams; for a transitory enchanted moment man must have held his breath in the presence of this continent...«. Og dette er – helt urimeligt – stykket ud som filosofisk replikskifte mellem Caraway og Gatsby. Det er en fuldstændig fadæse pludselig at gøre Gatsby til en filosofisk, ræsonnerende person.

Englænderen Jack Clayton, som tidligere har filmatiseret en amerikansk klassiker – Henry James' »The Turn of the Screw« under titlen »The Innocents«, har i sine i alt fire foregående film vist sig som en respektabel, men ikke meget personlig instruktør. Han er en ferm *craftsman* uden det store kunstneriske vingesus. I »The Great Gatsby« har han kælet for detaillerne og arrangeret hver indstilling med omhu, og det hele afvikles med kompetence. Men det er også blevet overraskende kedeligt og atmosfæreforladt i betragtning af, hvor meget der er gjort for at skaffe autentiske biler fra tiden, autentisk tøj, autentiske huse og sågar autentiske rigmænd og -kvinder som danser autentisk Charleston. Al denne udenoms-omhu forekommer helt forgæves; det virker livløst og kunstigt.

Øverst Bruce Dern, Sam Waterston, Mia Farrow, Robert Redford og Lois Chiles i opgørs-scenen i »Den store Gatsby«, nedenunder tv. Bruce Dern, Sam Waterston, Scott Wilson og Karen Black. Nederst til højre Scott Wilson, Sam Waterston og Lois Chiles.

Statisterne myldrer lydigt rundt i klokkekjoler, overstadige *flapper girls* danser sig øre og de rige, som Fitzgerald var så fascineret af, demonstrerer at de alligevel ikke var så »different from you and me«, men alligevel vil det ikke leve. Hvor filmen fungerer, er det på rent fitzgerald'ske betingelser. Enkelte scener, hvor hovedpersonerne mødes og taler sammen (f. eks. Caraways første besøg hos Daisy og det store opgør mellem Buchanan, Gatsby og Daisy før ulykken), er gode, fordi Fitzgerald skrev dem godt og fordi de fleste af skuespillerne er dygtige (Bruce Dern, Sam Waterston og Lois Chiles er fremragende som Buchanan, Caraway og Daisys veninde Jordan; Scott Wilson og Karen Black som ægteparret Wilson er også gode, omend lovlig enstrengede; mest problematiske er Redford og Mia Farrow i hovedrollerne).

Tabet af den sproglige side af romanen – de raffinerede og virtuose kadence-agtige prosaforløb – har Clayton øjensynlig søgt at kompensere for ved at anvende en »sleben«, krukket billedstil, som er et orgie i følsom lyssætning og matreflekterende soft focus. Clayton ynder de »usynlige« analogi-klip: fra én sekvens' slutbillede af en lille hund til den følgende sekvens' begyndelsesbillede af en anden lille hund; eller megetsigende klip fra Gatsby-festernes opulente anretninger til Nick Caraways nøjsomme kotelet på stegepanden i nabohuset. Det er frisk fra filmklipperens første lektion. Clayton tager i det hele taget så håndfast og bogstaveligt på tingene. Når Caraway i bogen fortæller, at »on the white steps an obscene word, scrawled by some boy with a piece of brick, stood out clearly in the moonlight«, så viser Clayton os samvittighedsfuldt nogle små drenge som skriver ordet SHIT med kæmpebogstaver på marmorbalustraden. Når bogen skriver om, hvorledes Caraway ser Gatsby stå og se længselsfuldt over mod det grønne lys og »he stretched out his arms toward the dark water in a corious way«, så viser Clayton et solnedgangsbillede hvor Redford – i silhuet – ganske rigtigt står og gør en underlig kroget og affekteret bevægelse ud mod blinklyset, hvis taktfaste blink, underlægningsmusikken på det latterligste føler sig forpligtet til at »observere« med et blim-blim hver gang det kommer. Dette blim-blim og filmens fashionable billeder af Gatsbys og Daisys hænder der længselsfuldt strækkes mod hinanden i en megetsigende gestus, valsen i skæret af levende lys, de *soft* fokuserede svaner og guldfisk og små fugle og regndråber er Claytons version af den amerikanske drøm.

Kosmorama Essay

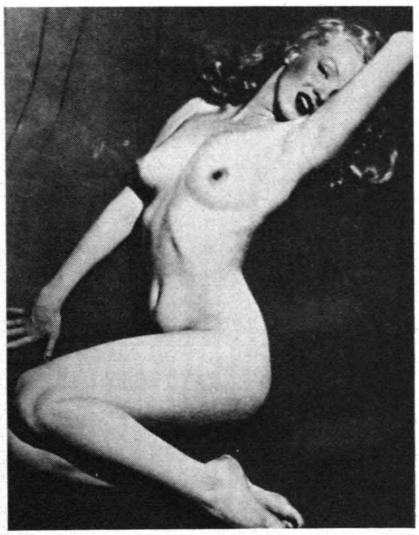
Suzanne Brøgger/Myten om Marilyn

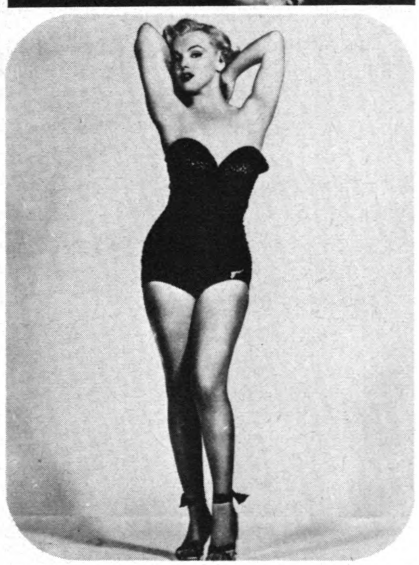
DENGANG jeg gik i skole, var Marilyn stjerne i Hollywood. Dengang jeg var 10 år, var hun omkring de 30. Hun var platinblond, jeg var leverpostejfarvet, hun havde den barm, man skulle ha', jeg havde ingen, hun havde blå safirøjne, jeg havde brune, hendes skikkelse var fyldig, voluptuøs, min var benet og ranglet, hun havde kendt mange mænd, jeg havde ikke så meget som kysset en dreng. Men hver gang jeg gik i biografen og så hende, følte jeg, at jeg lignede hende på en prik. Sådan har jeg aldrig følt det med Elizabeth Taylor, Jane Russell eller Doris Day. Men altså: identifikationen var hverken noget glamourøst eller frydefuldt. At føle fællesskab med Marilyn var utrygt og angstbetonet, fornemmelsen af at blive fortæret uden at kunne bide fra sig.

POTENTIELT en af dette århundredes stærkeste kvinder... reelt en kvinde uden magt eller kraft til at tage vare på sig selv. En kvinde der erobrede en verden, hun ikke kunne bruge. Marilyn Monroe døde den 5. august for 14 år siden, 36 år gammel, af misbrug af beroligende midler – af at være misbrugt. Det kaldes for en »Amerikansk Feminin Tragedie«, men det ville ingen betydning have, hvis hun ikke netop personificerede tusinder af tragedier. Når hun idag er genopstået som martyr, kvindebevægelsens hellige heks og kanoniseres som »offer for systemet«, kan forklaringen næppe hentes i hendes karriere som filmskuespillerinde, eller i arten/karaten af hendes talent – sådan noget er for specifikt til at være mytedannende. Marilyn-mytens dragning – som alle andre myters i øvrigt – må i højere grad indkredse det almene: f. eks. hendes manglende levedygtighed. Hvorfor dør hun (sådan en dejlig dame)? Og hvorfor genopstår hun som myte? (for så speciel er hun da heller ikke). Nej, hun var netop almindelig, og kun det er muligt myte-stof. Derfor leverer hendes filmpræstationer som Sugar Cane, Cheri – og hvad de ellers hedder – heller ingen nøgle til myten, men kan højst tjene som deliciøs madding til at dykke ned i den. Hendes kunst og hendes liv kaster ikke lys på hinanden som hos Strindberg. Ydermere var hendes filmpersonlighed – såvel som den udenfor lærredet – en fornægtelse af en stor del af hendes indre virkelighed. Vil man dechiffrere koderne i Marilyns magi, må man grave sig ind i mytens dynamik, finde dens ingredienser, d.v.s. lede efter det almene, billedet på et fælles grundlag for en personlighedsstruktur, som gør at kvinder idag kan digte noget af sig selv ind i hende. »Jeg render altid ind i folks underbevidsthed«, har hun selv sagt. Hun personificerer fælles-kvindelige træk, som forstørres op – ikke på lærredet – men som får dimension af hendes død. »Jeg har kun overbygning, intet fundament, jeg arbejder på fundamentet« ... »Jeg har ikke noget imod at bære den byrde det er at være glamourøs og sexuel, det er også et ansvar at være et sex-symbol, men et sex-symbol bli'r en ting, og jeg hader bare at være en ting«, sagde hun og varslede temaer hos den ny kvindebevægelse. Men hvis hun fungerer som myte, er det ikke tilstrækkelig forklaring, at hun blev brugt og misbrugt som kønsobjekt og offer for et system, der har kommercialiseret kvindelige legemsdele, systemet har kommercialiseret så meget andet, mytens dynamik skal snarere hentes i det ambivalente, i indre modsigelser, i hendes pinefulde ståen-i-spagat over kløften mellem de roller, hun påførtes udefra og et indre vakuum, med et ben i graven og det andet på et stykke sæbe. I en på én gang megalomanisk exhibitionisme og ødelæggende selvfornægtelse. I den uforsonlige konflikt mellem det begær hun vakte i de abstrakte masser og den kønsskræk hun indgød de konkrete mænd, hun knyttede sig til – ikke mindst angsten for at andre mænd »havde haft hende« – for nu at bruge Arthur Millers bourgeois konsumtions-udtryk. Modsigelsen i at være »kærlighedsgudinde«, men at føle sig uvirkelig, uden identitet – og ude af stand til at indpasse kærligheden i det virkelige liv. (»Jeg har for megen fantasi til at være husmor, måske *er* jeg bare en fantasi«.)

M-MYTEN afspejler de gamle sado-masochistiske kvindebilleder af det uskyldige barn (den hviskende lille-pige-stemme) der kalder på mænds beskyttertrang og på at blive defineret af dem, samtidig med at hun er den kødædende heks, der vil tømme mænd for deres saft og kraft og destruere dem som hævn over, at de er tåbelige nok til at elske hende, som ingenting er. Hendes karrieres forløb vidner om anstrengelserne i kampen for at komme op på piedestalen. Tomheden, ensomheden ved

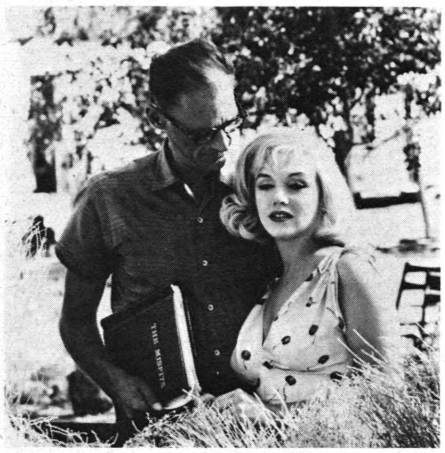
Øverst tv. det berømte nøgenfoto af Marilyn Monroe, derunder MM i karakteristisk positur ca. 1951. Nederst MM som den uskyldigt dumme blondine i »Asfaltjunglen«. Th. den berømte scene fra »Den søde kløe«. Næste side: Øverst MM fotograferet under optagelserne af »Let's Make Love«, derunder MM i færd med at prøve kostumer til den aldrig fuldførte »Something's Got to Give«. Yderst th. MM sammen med Arthur Miller, derunder MM i scene fra »Misfits«.





endelig at være deroppe, bønfaldelsen om at blive pillet ned igen (frelst gennem kærligheden) – og et hak i tuden på enhver der måtte føje hendes ønske og forsøge sig hermed. Hendes legendariske forsinkelser og sado-masochistiske absentisme understreger mekanismen yderligere: »Folk tror måske det er en form for arrogance, når jeg kommer for sent, men det er det modsatte ... Jeg vil gerne være velforberedt når jeg kommer« ... Hun har uden tvivl straffet sig selv med de værste samvittighedskvaler og skyldfornemmelser, men samtidig har hun som et professionelt uhyre af lunefuldhed øvet vold gennem fravær og saboteret den ene produktion efter den anden.

DEN eneste arkaiske forestilling Marilyn ikke imødekommer er moderskikkelsen. Ganske vist er hendes brystfagerhed fremtrædende nok til at vække drømme hos manden om snarlig tilbagevenden til livmoderen og om genfødsel i det kvindelige, men hendes sårbare udstråling indfrier ikke forventningen, hun er alt for skrøbelig til at yde nogen form for tryghed eller beskyttelse. Det er nok ingen tilfældighed, at hun heller aldrig kom til at spille mor i sine film, eller at en af hendes potentielle ægtemænd, musikeren Fred Karger, veg tilbage for at gifte sig med hende, fordi han som fraskilt havde børn i forvejen, der trængte til en mor, og dertil mente han, at Marilyn både var for »sexuel og ambitiøs«!



MEN det sexuelle og ambitiøse (»Mit arbejde er det eneste holdepunkt, jeg nogensinde har haft«) er essentielle for mytens funktion, det er netop sexualiteten og ambitionen, der får den til at pege fremad og dermed fungere, eftersom den ville dø hen som pseudo-myte, hvis den udelukkende hvilede på forældede forestillinger eller afspejlede et forældet verdensbillede. Norman Mailer oplever Marilyn som arketypisk for vor tid, det teknokratiske familieopløsende samfund, fordi hun udstråler, at »kvinder kan nyde sex i forskellige doser på forskellig måde med forskellige mænd (...) Sex er, når alt kommer til alt, den mest specielle form for menneskelig kommunikation og det teknologiske samfund er baseret på ekspanderende kommunikation«.

VI ville ikke interessere os for hendes historie, hvis den bare handlede om at Hollywood havde taget livet af en filmstjerne. Marilyn ville ikke blive ved med at leve, hvis ikke hendes død satte perspektiv i den fælles kvindelige situation. M-myten handler om kvinden med den meget lave selvvurdering, som altid vil finde ambivalente, handlings-lammende udtryk, f. eks. som under indspilningen af »Something's Got to Give«: »Da Cukor foreslog, at hun skulle gennemgå alle scener for en sidste godkendelse, blev hun både glad og tøvende. Noget i hende sagde, at hun slet ikke ønskede den magt, der således blev tilbudt hende. Det var tydeligt, at hun søgte efter nogen, der kunne lette hende for den byrde. Samtidig ville hun selvfølgelig kradse øjnene ud på den, der gjorde det«. Hendes make-up mand Whitey Snyder siger om hende: »Problemet med

Marilyn var, at hun ikke stolede på sin egen dømmekraft, hun skulle altid have folk at læne sig til, rådgivere, såkaldte venner, selv mig«. – Men hendes angst for at blive fortæret måtte altid trække en grænse mellem hende selv og andre, og blev grænsen overskredet ved at nogen virkelig involverede sig i hendes liv, blev de likvideret, til trods for at hun naturligvis ikke higede efter andet end netop at få grænsen overtrådt og elimineret. Arthur Miller var klog nok til at se dette paradoks lige fra begyndelsen – og menneskelig nok til at glemme hvad han havde set, efter at de var blevet gift.

I »After the Fall« siger Marilyn-modellen Maggie: »Hvis jeg tog til Washington kunne jeg indskrive mig som Frøken Ingen (Miss None), det har jeg gjort før, jeg fandt på det, fordi jeg aldrig kan huske opdigtede navne, så jeg behøver bare at tænke på ingenting, det er mig«. Men den anden side af samme »Miss None« er den selvhævdende sabotør: »Jeg har lige ringet og sagt, at jeg ikke gør det åndsvage show færdigt. Jeg er kunstner! Og jeg skal ikke lave åndsvage shows uanset hvilke kontrakter, du har lavet«.

MILLER har udtalt, at hun nærede stor frygt for at enhver involvering i nogen ville være en personlig trussel for hende: »Mennesker i hendes situation er enten ofre eller aggressorer – en tanke de slet ikke kan holde ud«. Det aggressionshæmmede er arke-kvindeligt, og eftersom aggressionerne har svært ved at komme direkte til udtryk, bliver virkningen ofte så meget desto mere destruktiv. Den følelse Marilyn Monroe havde sværest ved at give udtryk for på film var netop vrede. Om sit første møde med Miller sagde hun, at det var »som at løbe ind i et træ« (i »The Misfits« er der en scene hvor Roslyn klynger sig til og omfavner en træstamme) – »som en kølig drink når man har feber«. Og på den mest selvudslettende måde gjorde hun ham til sin medicin-mand, far, elsker, rådgiver, advokat. Hun længtes efter nogen, hun kunne se op til og beundre, og man kan heller ikke benægte, at hun i publikums øjne først fik nogenlunde seriøs status gennem ægteskabet med Arthur Miller. Men hendes underkastelse er også ambivalent, for ordene »Jeg elsker dig Quentin, jeg vil gøre alt for dig, jeg sværger, at jeg aldrig vil være dig til besvær« kommer ud af munden på en kvinde, som i sin symbiotiske kærlighedstrang er ved at destruere manden totalt. Det hun må »hævne« sig på, er at to mennesker aldrig kan blive til én i permanent forstand, og at hun aldrig vil opnå en identitet gennem en mand. Derfor kommer hun til at opleve alle sine kærlighedsforhold som systematisk forræderi imod hende. Også her personificerer hun noget alment kvindeligt, kvindens eget ansvar og aktive rolle i sin egen objekt-status. At søge frelsen og identiteten uden for sig selv gennem en mand er at udstyre ham med falsk magt. For den kvinde der gennem kærligheden legitimerer mandens vilje til at frelse og forandre hende, ønsker bevidst eller ubevidst sin egen undertrykkelse og fortabelse.

NARCISSISMEN er bare en variant af identitetsløsheden, en forsvarsbastion mod at føle sig uvirkelig (»Quentin, du skulle se på mig, som om jeg eksisterede«). Hun bliver mere og mere lukket inde i sig selv, til sidst kan kun barbituraterne stilne smerten ved denne adskilthed. For selv om håbet om at blive virkelig havde holdt liv i hende længe, så kunne kærligheden ikke i det lange løb levere den identitets-substitut, hun søgte. Kærligheden kunne hverken leve op til de forventninger, hun stillede eller overleve de sår hun i skuffelsen påførte den. »Hendes usikkerhed fik mange af hendes iagttagelser til at lyde som spørgsmål«, skriver Guiles. På samme måde er hendes sexualitet en feed-back process fra hendes omgivelser, hendes erotiske udstråling genspejler nydelsen hos dem, der stirrer på hende. Hendes appeal er det stik modsatte af den, Laurence Olivier stikker til, når han under optagelserne til »Prinsen og korpigen« snerrer: »All right Marilyn, vær sexy« – underforstået, kan man ikke andet, kan man altid være sexy, det kan enhver idiot! Såret og frustreret telefonerer Marilyn til sin drama-lærer Lee Strasberg: »Lee, hvordan bli'r man sexy? Hvad skal man gøre for at være sexy?«. Marilyn var aldrig egentligt subjekt, den beskrivende. Hendes libido er resultatet af den erotiske energi, omgivelserne sender ind i hende. Hun er et medium, kosmisk, udstrålende et evindeligt samleje med alting og alle mennesker. Norman Mailer skriver: »Hun afgav gløden af sex på et tidspunkt hvor andre på hendes alder stadig var forkrampede, passionerede og private, hun havde forstået at komme helt frem med sexualiteten – sex var ligesom en fremstorm af libidinale infanterister sendt ud til fronten af hendes hud. Hun var sex-general længe før hun vidste noget om sexualpolitik/krig«.

SEXUALKRIGEN, den vi står midt i, mellem alle Miss og Mr. »None'erne« er også kernen i »The Misfits«, dem der ikke véd hvem de selv er, fordi der er gået kludder i princpperne for det kvindelige og det mandlige, og som ingen steder hører hjemme, fordi verdensbilledet/kønsmønstret er sprængt. Fordi ægteskabet ikke længere er hvad det var. Fordi der ikke er flere vilde heste tilbage, man kan fange. I »The Misfits« har Arthur Miller vitaliseret Monroe-myten gennem Roslyn's konfrontation med mændenes futile frihedsidealer og romantiske liberalisme. Det er en norm- og moralkrig, der handler om prestige-syndromets vergangenheit med den kvindelige kraft som katalysator for denne erkendelse. Gay (Clark Gable) kører videre på den præ-økologiske illusion om »mennesket versus naturen«, manden som centrum for og tæmmer af universet, om overlevelsen på andres bekostning: »Det er dem eller os«, men Roslyn udstråler den konturløse katharsisagtige sammensmeltning med omgivelserne: det er os alle eller ingen. Guido siger om hende, at hun ikke bare har fattet den store sammenhæng, men at hun *er* den –: »What happens to anybody, it happens to you« –. Det der langsomt deformerer hende er den påtvungne ad-skilt-hed under alle former, den kulturelt determinerede separation, den generaliserede accellererende skilsmisse, hvorimod det der skræmmer mændene er, at naturen ikke længere byder sig til på samme måde, som den samme udfordring, sådan at begrebet »mand« langsomt udhules. – Marilyn-mytens gennemslagskraft udkrystaliseres i Roslyn's udbrud: »Ingen af jer har nogensinde været inde på livet af mig, jeg er levende, men du kom aldrig i nærheden af det, Gay. Jeg har medlidenhed med dig – du gik ram forbi det hele. I er tre kære, søde, døde mænd« . . .

ENHVER véd hvem der i det virkelige liv måtte dø af denne adskilthed. Men længslens stemme høres endnu, alle vegne fra.

Zardoz

Jørgen Oldenburg

Zeds dobbelte identitet som manden der har taget, men også skal give liv fremstilles grafisk i den centrale sekvens med helten i en arke-typisk situation fra vortex'ens kollektive hjerne. Jung beskriver det mytiske forløb således: »I uhyrets indre begynder helten at gøre op med bestiet på sin egen manér, mens dyret svømmer med ham mod øst til solopgangen; han skærer nemlig et værdifuldt element, f. eks. hjertet ud af udyrets indvolde, et element som dette levede af (jf. også astronautens kamp mod HAL i »2001«, J. O.) (. . .) Derved dræber han uhyret, som nu driver i land, hvor helten, nyfødt ved den transcendente funktion (. . .) træder ud oftest sammen med alle dem, som uhyret allerede tidligere havde opslugt. Derved bliver den tidligere normaltilstand retableret, idet det ubevidste, som nu er berøvet dets energi, ikke længere har nogen dominerende position«. Jung: Det Ubevidste, København 1971, side 129.

Science fiction-film er en meget rummelig genre, men de fleste tilhører dog to hovedgrupper. Den første arbejder ud fra en præmis om, at der eksisterer liv på andre planeter eller i andre solsystemer end vores, og de handler om jordboernes reaktion på denne omstændighed. »2001« og »Solaris« er de karakteristiske eksempler på film, der giver deres skabere lejlighed til at filosofere over menneskets forhold til sig selv og dets relation til universet. »Zardoz« hører til den anden gruppe, den der som »Clockwork Orange«, »Fahrenheit 451« eller »Alphaville« i egentligste forstand er mere jordnære, for så vidt som de skildrer menneskelige samfund på diverse fremtidige stadier i evolutionen. Det er ofte kunstneren i hans funktion som dommedagsprofet og samfundskritiker i ét, vi oplever i denne form for science fiction, der har et tydeligt moralsk sigte: vi skal advares, linier skal trækkes op, perspektiver understreges.

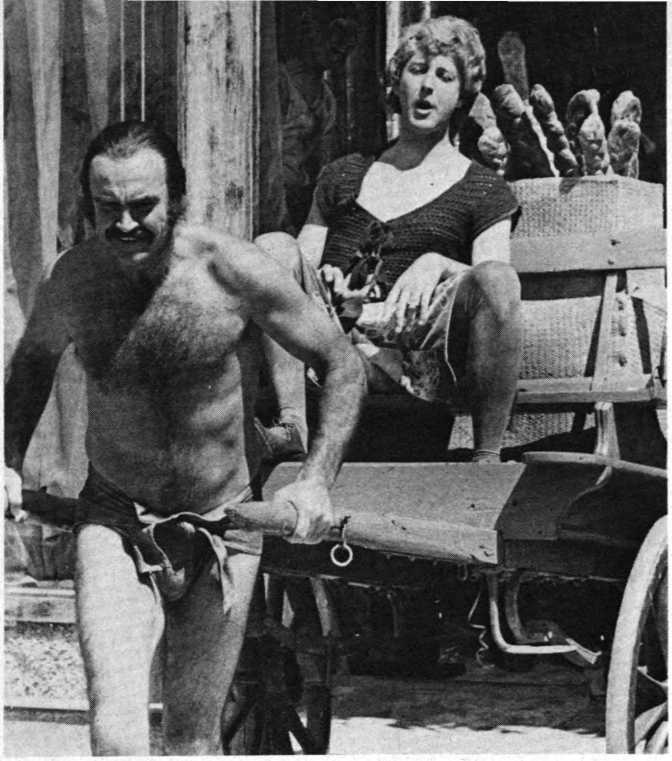
I »Zardoz« vil Boorman anfægte selveste Drømmen om Lykken – i hvert fald i den udgave drømmen har fået i den vestlige verden: en tilværelse i evig ungdom uden materielle bekymringer, en dyb følelse af samhørighed, der har afløst den konfliktskabende erotiske drift, en kommunisme, hvor alle trækker på den fælles bank af viden og erfaringer for at arbejde for fællesskabet. Men Boorman er ingen idylliker, han tror hverken på at livet kan leves i Utopia eller på at mennesket bliver bedre, når livsbetingelserne bliver bedre. De Evige, som lever denne blomsterbørnstilværelse, viser sig nemlig for det første at have baseret deres lykkelige eksistens på en fuldt bevidst og kynisk snylten på et miserabelt proletariat, der træller i Yderlandene under evigt opsyn og forfølgelse af bødler. Dertil kommer, at De Evige ikke kan leve med deres udødelighed. Nogle sætter sig op mod samfundet og udstødes som pludseligt ældede – men stadigvæk udødelige – renegater; andre bukker bare under og lever som bevidsthedsløse apatikere. Den tilfredshed som umiddelbart synes at præge livet i de såkaldte vortex'er viser sig hurtigt at rumme alskens frustationer, og da Zed, bødlen fra Yderlandene, ankommer, tilsyneladende på eget initiativ (men i virkeligheden animeret af vortex'ens grå eminence, Boormans evige manipulator, den diabolske Arthur Frayn) så bliver han katalysator for de emotionelle spændinger i vortex'en. Ved to kvinders hjælp trænger Zed ind i samfundets databank, Tabernaklet, og efter en psykoanalytisk konfrontation med de nedbrydende kræfter i hans bevidsthed kan han som en usårlig, velafbalanceret personlighed skænke døden til De Evige og selv som hulemenneske sammen med sin elskede grundlægge en ny menneskeslægt, hvor livet forløber efter naturens bestemmelse.

»Zardoz« er altså en historie med den for genren så karakteristiske tendens til at docere og moralisere. Vi skal overveje, om de håb, vi har til vort fremtidige samfund, nu også er så velsignelsesrige, som vi umiddelbart forestiller os det. Der er noget bekendt, Søren Krarupsk ved Boormans understregen af negative aspekter ved dette decenniums tyrkertro på trivsel og kommunikation og fællesskab. For Boorman har disse ord ikke ubetinget positiv værdi – i hvert fald ikke hvis de opnås på bekostning af de fænomener, han opfatter som de oprindelige, naturgivne, uomgængelige: de primære drifter og de basale følelser. Hos Boorman består der oven i købet en tæt forbindelse imellem vold og seksualitet. På et pressemøde indrømmede han selv denne nære relation, som han hævdede var naturlig, modsvaret af den sanselige afstumpethed som en alt for behagelig og konfliktløs tilværelse fører til. De Evige har tilsyneladende sublimeret deres driftsliv, men apatikerne stimuleres af sveden fra den jagede Zed, og efter at have dræbt en mand, de fejlagtigt antog for at være ham, kan de ligefrem genopdage de erotiske nydelser. Der ligger i Boormans holdning til vold helt klart en fascination af fysisk udfoldelse, der som en selvfølge kan kulminere seksuelt. Sjæl og krop animeres af den intense livsudfoldelse, som altså hos Boorman også omfatter destruktion og drab. Det er ikke altid at sex og vold er forbundne i Boormans film, men i »Zardoz« er tendensen umiskendelig – og ubehagelig.

I en lang periode arbejdede Boorman med planerne om en filmatisering af Tolkiens mytebevidste eventyr om »Ringenes Herre«. Filmatiseringen blev opgivet, men »Zardoz« er præget af den, for så vidt som forbindelsen knyttes bagud til myterne i de klassiske religioner, til legenderne og sagnene og eventyrene.

Zed er hovedpersonen i »Zardoz«. Han er – som Walker i »Point Blank« – en mand, der forbinder intellektuel styrke med den overmenneskelige fysiske kraft, som er den karakteristiske Helte-egenskab, fra Teseus over Sir Galahad til James Bond. Men som sine forgængere i Boormans film – og de klassiske myter – er Helten nok handlingens mand, men han er ikke den styrende. Bag Zed står en af De Evige, Arthur Frayn (som Merlin stod bag Kong Arthur eller Loke bag Tor), og det er takket være hans kunstgreb, at Zed er blevet fremavlet og kan gå i aktion. I filmens slutning, da den befriende død omsider er kommet til vortex'en, bydes der på tre tilsyneladende divergerende, men i realiteten supplerende forklaringer på Zeds opkomst og funktion. Den gamle renegat, skaberen af det evige liv, som har angret sin gerning (som baron Frankenstein må fortryde, at han har skabt liv eller Faust må forstå, at man ikke kan bryde naturens orden), han konstaterer ved mødet med Zed, at vortex'en har været »... an offence against Nature – she had to find a way to destroy us – a battle of wills – she made you. We forced the hand of evolution!«. Og når Arthur Frayn roser sig af de omhyggelige krydsninger, der kulminerede med frembringelsen af mutanten Zed, så hævder Zed på én gang sin personlige individualitet og det almene, jungske artsfællesskab, da han svarer Frayn: »I've looked in the eyes of the force that put the idea into your head. You are bred and led yourself!«. Zed er både et produkt af naturen og en fremelsket mutant, men han er også sin egen herre, den arke-typiske helt, manden der trodser guder og mennesker for at nå de mål, han har sat sig. Om han samtidigt undervejs gavner andres planer eller uafvidende opfylder forjættende profetier er ham ligegyldigt. Han er leder, fordi han er kaldet, ikke fordi andres skæbne ligger ham på sinde, eller fordi leder-funktionen tiltaler ham.

Zed er i øvrigt den første af Boormans hovedpersoner, som virker psykisk sund. Nok har han visse sadistiske træk, mens han fungerer som bøddel i Yderlandene, men dels opfatter Boorman formentlig ikke voldelig adfærd som symptom på en neurose, og dels griber Zed i vortex'en kun til vold, når andre metoder har vist sig utilstrækkelige – og han er altså ikke så monomant aggressiv som hovedpersonerne i »Point Blank« og »Hell in the Pacific« eller Lewis i »Deliverance«. Han er heller ikke som Leo the Last eller Ed i »Deliverance« en mand, der lidt nervøst viger tilbage fra de udfordringer, han konfronteres med. Da han gennemskuer Zardoz-religionen, reagerer han ikke med et sammenbrud og en krise, men med en vrede som straks afløses af handling. Zed er en rigtig



Sean Connery og
John Alderton i »Zardoz«.

eventyrhelt, en tapper, kløgtig, retsinding og frimodig mand, som instinktivt gør det rigtige, og som ved gode venners hjælp får hævet den forbandelse, De Evige i deres hybris har påført sig selv. Som løn modtager han prinsessen – der som så mange af eventyrenes sex-forskrækkede prinsesser begyndte med at være hans argeste modstander – og med hende lever han lykkeligt og fredeligt til deres dages ende. Sean Connery er fremragende god i rollen, som ikke blot kræver en mand med et helteagtigt ydre, men også en naturlig autoritet, en blanding af uskyld og erfaring, og Connerys tørt selvironiske facon er en behagelig afveksling i Boormans ellers ikke særligt morsomme univers.

Den myte, Boorman lægger frem i »Zardoz« kan også læses som et opgør, en anti-tese til de kristne evangelier. Ikke fordi Zed repræsenterer Antikrist – den funktion varetages af Arthur Frayn – men fordi han kommer som en slags Frelser og Forløser med omvendt fortegn: den kristne Messias bragte livet, men Zed er en frelser, der bringer døden.

Zed har én bestemmelse i denne verden: at forløse De Evige ved at give dem den død tilbage, de så desperat hungrer efter. Selv aner han næppe fuldt ud rækkevidden af sine gerninger eller de omfattende konsekvenser hans rejse vil få. Han tror selv, at han er besjælet af en næsten videnskabelig trang til at få rede på sandheden bag Zardoz-religionen, og i opgøret med May indrømmer han, at også hævnlyst har drevet ham – men Arthur Frayns manipulationer har jo også meget at gøre med hans ankomst til vortex'en. Under alle omstændigheder er tilskyndelsen uafviselig, og hermed genfindes altså det gralsmotiv, som er et af Boormans erklærede yndlingstemaer.

I sagnkredsen om Kong Arthur og hans riddere om det runde bord fortælles det, at længslen efter den hellige gral opstår i forbindelse med et under, hvor ridderne besjæles af Helligånden og et kort øjeblik ser den tilhyllede gral. Alle 150 riddere begiver sig af sted for at finde den, men kun tre af dem, nemlig Sir Galahad, Sir Percival og Sir Bors får deres ønske opfyldt, og Galahad forløser kong Evelak, som har lidt i 300 år (den årrække vortex'en har bestået), fordi han mistede troen.

Også for Zed kommer inspirationen til rejsen i forbindelse med en religiøs oplevelse, nemlig da han i det bibliotek, som Arthur Frayn har lokket ham ind i, støder på eventyret om Troldmanden fra Oz, og gennem den bringes til at indse, at den religion, han har dyrket, er et falsum. Mens altså kong Arthurs riddere drager ud for at få deres religiøsitet bekræftet, vil Zed se sin religion dementeret – men princippet er naturligvis det samme ønske om at finde noget, man knap nok ved hvad er, at få verificeret en uafklaret fornemmelse af afgørende forholds betydning og sammenhæng. Tematikken optræder i forskellig form i Boormans film, men har ikke tidligere været så direkte knyttet til religiøse forestillinger. Zeds mission er ikke blot den at finde gralen/krystallet og forløse kong Evelak/De Evige, men at grundlægge et nyt samfund, begynde forfra som hulemenneske.

Det kan forekomme noget barnagtigt, at Zed forkaster hele menneskehedens udvikling og erfaringer igennem årtusinder – men Boorman vil så eftertrykkeligt som muligt hævde sin overbevisning: at vi er ved at bevæge os for langt bort fra naturlige livsvilkår, og at det er utilfredsstillende mål, vi opstiller for vores tilværelse, når vi tragter efter en udødelighed, som ikke må skæmmes af hverken personlige eller almene konflikter. Også Leo the Last så med begejstring sit domicil gå op i flammer – Boorman tror åbenbart ikke på en evolution, men ser en revolutionsagtig destruktion af samfundets arvegods som den nødvendige forudsætning for en ny tankegang og en bedre tilværelse (som dog for Zeds og Consuellas vedkommende tager sig ret ordinær og meget monoton ud).

Visuelt er Boorman i »Zardoz« så veloplagt som nogen sinde. Filmen byder ikke på meget af genrens sædvanlige tekniske flitterstads, tværtimod knyttes forbindelsen visuelt tilbage i tiden. I kostumerne blandes træk fra mange forskellige perioder og lande (ægyptiske hovedtøjer, kretensiske lændeklæder, Elizabeth Taylor-frisurer og boutique-versioner af wagnerske ridderkjortler) og dekorationer og rekvisitter blander effektfuldt dette århundredes frembringelser med urgamle opfindelser. Selve tabernaklet, fremtidens triumf, er mere imponerende som fantastisk konstruktion end egentlig futuristisk. De Evige længes øjensynlig mod fortiden.

Fotografen Geoffrey Unsworth – hvis creditliste omfatter bl. a. »Titanics sidste timer«, »2001« og »Cabaret« – har ikke tidligere arbejdet sammen med Boorman, som i øvrigt aldrig har brugt samme fotograf to gange. Unsworth blev angivelig valgt bl. a. på grund af sine erfaringer med trickfotografering, der da også i »Zardoz« er forbilledlig overbevisende. Unsworths arbejde er måske mindre overrumplende end Philip Lathrops pågående Los Angeles-billeder i »Point Blank« og mindre sensuelt end Conrad Halls psykedeliske farveorgier i »Hell in the Pacific«, men så har det til gengæld et velovervejet harmonisk præg, der smukt forbinder de Kurosawa-inspirerede begyndelsesbilleder med vortex-skildringens klassicisme og slutafsnittenes ekspressionisme. Den næsten monokrome holdning til motiverne, der tidligere var et karakteristisk træk ved Boormans film, genfindes ikke i »Zardoz«, for nok er skildringen af Yderlandene grå i grå, men effekten har slet ikke den karakter af tableau vivant, som har været påfaldende i de tidligere film. Yderlandenes farveløse trøstesløshed tjener her blot som slående kontrast til vortex'ens blide pastelfarver med det første totalbillede af den lykkelige dal som et børnebogsagtigt idyllandskab, og

med de bemalede huse og de spraglede kostumer som De Eviges glædesstrålende attributter. Men Boormans visuelle kraft slår dog som tidligere især igennem i hans brug af dekorationer (Zardoz-hovedet, spejltabernaklet) og hans behandling af actionsekvenser (Zeds tilværelse i Yderlandene), der i forbindelse med hans kærlighed til spejleffekter og close ups på en begivenhedsrig baggrund, gør »Zardoz« til en visuelt meget afvekslende og underholdende film.

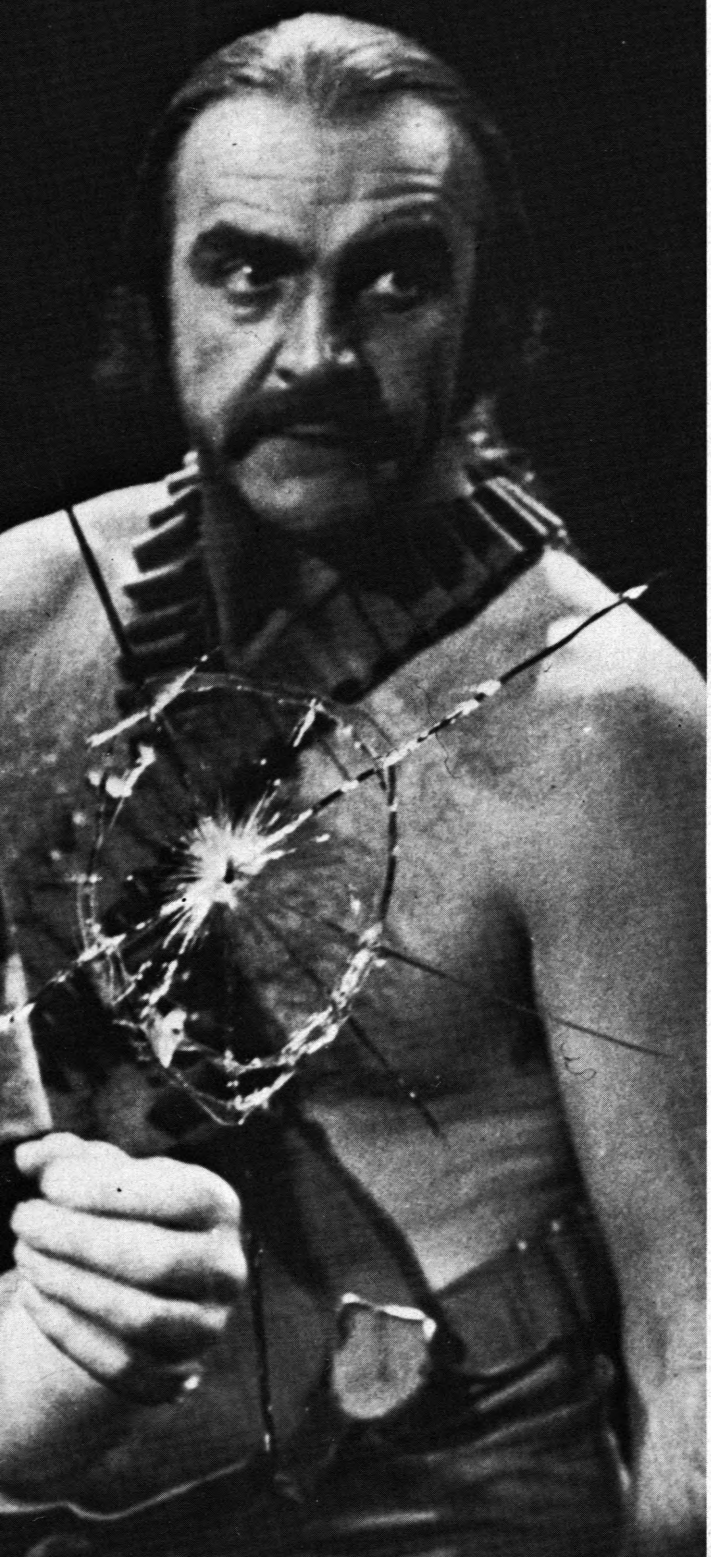
Som kunstner virker John Boorman noget uafklaret med hensyn til sit talents muligheder og kunstartens begrænsninger. Som den intellektuelle type, han er, spækker han sine film med allusioner til andre kunstnere og personlige overvejelser over eksistentielle problemer. Han forbereder sine manuskripter med megen omhu, og det virker da også, som om der er en gennemtænkt idé med hver eneste indstilling i hans film. Men Boorman vil næsten for meget med sine film, der er så ambitiøse, at de let bliver prætentiøse, og dette aspekt kolliderer med den side af Boormans talent, som er den mest overbevisende, nemlig den visuelle udtryksfuldhed, den sanselige påvirkning af publikum, som med uafviselig styrke rives med i handlingen. Boormans evne for visuelt at formidle psykisk og fysisk spænding er foreløbig kulmineret i »Deliverance«, hvor filmens intellektuelle betragtninger i fornem Hollywoodstil blev udtrykt i action. Det er givetvis ikke tilfældigt, at Boormans to bedste film (»Point Blank«, »Deliverance«) er produceret i USA, mens den europæiske films traditionelle hang til det mere debatterende, intellektuelt argumenterende har begunstiget Boormans hang til det kryptiske og det overlæssede. »Zardoz« er desværre blevet lidt for europæisk. Dens enkle beretning fortælles unødigt eliptisk og springende, hvortil kommer, at mængden på indfald føles mere forvirrende end egentlig mangfoldig – også fordi en del løse ender og tilsyneladende selvmodsigelser kalder på frustrationerne. Endelig virker den kunstfærdige dialog med dens Eliot og Nietzsche-citater temmelig sinkende på et handlingsforløb, der i forvejen har givet afkald på de reelt spændingsskabende elementer, som rummes i historien. Det er som om Boorman har ambitioner på filmkunstens vegne, som den kun dårligt kan honorere. Han vil gøre den intellektuel, men opnår kun at gøre sine film fortænkt. Film kan nok virke debatskabende og intellektuelt stimulerende – hvad Bergman og Kubrick kan være eksempler på – men Boorman har i »Zardoz« negligeret, at det intellektuelle budskab kun trænger igennem, når det er forbundet med et emotionelt og sensuelt filmisk udtryk. Boorman mestrer den sanselige filmpåvirkning bedre end de fleste – så meget ærgerligere er det, at han i »Zardoz« har ladet de filosoferende sider af sin personlighed dominere de kunstneriske, de filmskabende.

■ **ZARDOZ**

Zardoz. England 1973. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** John Boorman Productions. **Ås-P:** Charles Orme. **P-leder:** Seamus Byrne. **P/Instr/Manus:** John Boorman. **Efter:** egen fortælling – assisteret af Bill Stair. **Foto:** Geoffrey Unsworth. **Kamera:** Peter MacDonald/**Ass:** John Campbell. **Sp-foto-E:** Charles Staffell. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** John Merritt/**Ass:** Alan Jones. **P-tegn:** Anthony Pratt/**Ass:** Reginald Bream. **Konstruktion:** Peter McGoldrick. **Dekor:** John Hoesli, Martin Atkinson. **Kost:** Christel Kruse Boorman (design), Jack Gallagher (garderobe). **Sp-E:** Gerry Johnston. **Musik:** David Munrow. **Supplerende musik:** »Symfoni nr. 7« af Ludwig van Beethoven, spillet af Amsterdam Concertgebouw Orkester. **Tone:** Liam Saurin, Jim Atkinson, Doug Turner. **Make-up:** Basil Newall. **Frisurer:** Colin Jamison. **Rollebesætter:** Miriam Brickman. **Medv:** Sean Connery (Zed), Charlotte Rampling (Consuella), Sara Kestelman (May), John Alderton (Friend), Sally Ann Newton (Avalow), Niall Buggy (Zardoz/Arthur Frayn), Bosco Hogan (George Saden), Jessica Swift (En apatiker), Bairbre Dowling (Star), Christopher Casson (Gammel videnskabsmand), Reginald Jarman (Death). **Længde:** 106 min., 2950 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** Dagmar 23.9.74.

Indspilningen startet den 21. maj 1973 i Irland.

Samtale med John Boorman



Kaare Schmidt

Kaare Schmidt: På mange måder virker dine film som en blanding af den europæiske avant-garde tradition og den amerikanske action tradition.

John Boorman: Da jeg første gang tog til Hollywood – for at lave »Point Blank« – var det i en periode, hvor amerikansk film var meget konservativ, og der var meget få unge filmskabere i branchen. Amerikansk film var faktisk gået i stå, var blevet meget gammeldags og var ved at miste sit marked. Dette resulterede i, at man var meget usikker. Da jeg så kom med ideer, som jeg formoder jeg medbragte fra europæisk film, og jeg ønskede at benytte dem til »Point Blank«, der ellers er en amerikansk actionfilm, så var jeg i stand til at gøre det på grund af specielle forhold, som eksisterede på det tidspunkt – og dette særlig på MGM, hvor usikkerheden forstærkedes af en magtkamp indenfor selskabet, så jeg blev overladt til mig selv. Og det faste greb indenfor studiesystemet, som insisterer på at ting bliver gjort på en bestemt måde, var jeg i stand til at ryste af, på grund af held, tror jeg. Der var meget held involveret i at få lov til at lave en film, særlig en første film i Hollywood, så avanceret som »Point Blank« virkelig var.

Jeg havde alligevel en masse problemer med den, det var en hård kamp, men Lee Marvin – der havde stor betydning, dengang mere end nu, han havde lige fået en Oscar – han insisterede på, at jeg fik fuld kontrol over filmen – han var ansvarlig for at den blev lavet – og derved fik jeg meget mere magt end man almindeligvis kunne have forventet.

F. eks. ønskede jeg at lave hver enkelt scene i monotone, én (dominerende) farve, for at få det til at svare bedre til de indtryk som sort-hvid giver. Jeg begyndte i meget kolde farver, som efterhånden varmede op, for at give fornemmelsen af at denne mand, Walker (Lee Marvin), vender tilbage til livet. Chefen for MGM's *art department,* George Davis – art director på alle MGM-film de sidste tyve år – indkaldte alle afdelingscheferne, da han hørte hvad jeg ville. Han redegjorde så for mine planer, han sagde: »Der er en scene i et kontor, hvor Boorman vil have grønne vægge, grønne tæpper, grønne møbler – og der er en gruppe mænd, som alle skal være i grønne jakkesæt med grønne skjorter og grønne slips. Sådan en film vil aldrig blive udsendt, den vil blive leet ud«. Og han sluttede med at meddele, at han trak sig tilbage fra filmen, at han fralagde sig ethvert ansvar. Naturligvis stod jeg fast, og filmen blev lavet som jeg ville have den. Men det er interessant at jeg ikke kunne overbevise ham om æstetikken i denne scene. Og der var faktisk ingen, der

opdagede effekten, da filmen kom ud, ikke bevidst i hvert fald, men pointen var også at det skulle virke på det ubevidste plan.

Teorien er, at hvis man reducerer antallet af farver til et meget begrænset spektrum i hver scene, så – f. eks. hvis alt er grønt, så bliver noget af det grønne gult, og noget bliver brunt, fordi øjet spreder farverne. Jeg koncentrerer mig altid meget om farverne, for de giver virkelig meget store problemer, særlig i klipningen. Hvis man f. eks. har en rød pude og en gul stol i billedet og så klipper til noget andet, så springer farverne væk fra øjet, men det tager forskellig tid for forskellige farver at forsvinde fra nethinden. Der er masser af sådanne optiske problemer med farver.

K.S.: Hvordan kontrollerer du farverne. Kan man ikke afbalancere dem i laboratoriet?

J.B.: Kun i meget begrænset grad. Man kan forvrænge dem i nogen grad, og man kan afbalancere dem i nogen grad. Man kan tage lidt ud her og tilføje lidt der. Men man opererer jo kun med tre basisfarver, og hvis man fjerner f. eks. cyan (rød) så bliver det mere blåt, alt bliver mere blåt, så man kan kun justere dem til en vis grænse.

»Den sidste løve« var en meget stiliseret farvefilm. Der tog jeg alle kraftige farver væk, så der kun var sorte, hvide og grå (i tøj, kulisser etc.) foruden hudfarven – jeg optog kun udendørs når himlen var meget grå. Det gav en næsten mareridtseffekt, ikke?

Da jeg lavede »Udflugt med døden« var et nyt farvekontrolsystem kommet frem, som kan styre farverne uden tab af toner. Husker du hvad Huston gjorde i »Moby Dick« – og senere i »Glimt i et gyldent øje«. Han nedtonede farverne ved at sætte et sort-hvidt billede oven i farvebilledet, så man reducerer farvestyrken. Jeg testede dette, før jeg lavede »Udflugt med døden«, og jeg fandt ud af, at primærfarver nedtones i mindre grad end mellemtoner. Og det medfører, at hvis man nedtoner et billede med begge farver, så vil primærfarven kun dæmpes en lille smule, mens mellemtonen helt vil forsvinde. Så jeg optog »Udflugt med døden« helt uden primærfarver – og udelukkende i mellemtoner – og så nedtonede jeg i laboratoriet, så det fik en hård sort-hvid kvalitet.

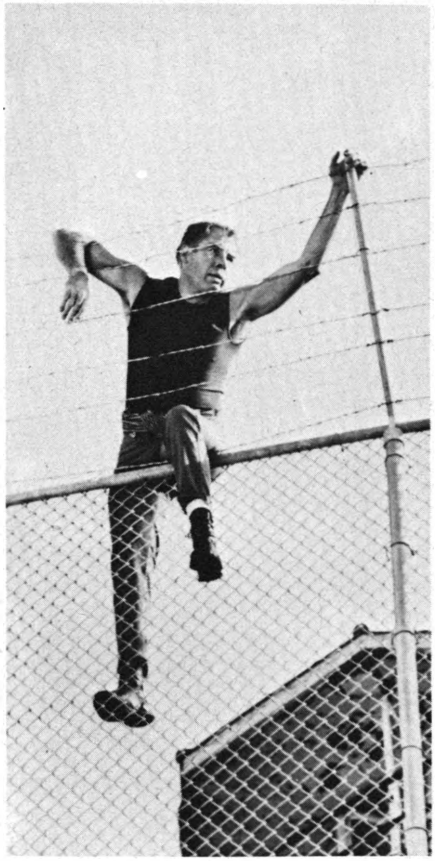
I »Zardoz« brugte jeg en helt anden metode. Vi anvendte en masse spredningseffekter, for at give farverne en pastelkvalitet og dermed filmen en mere »flydende« drømmeeffekt.

K.S.: Hvorfor det?

J.B.: Det har forbindelse med den struktur, jeg arbejder med i denne film – og i alle mine øvrige film: den mytiske struktur. Som i Gralslegenden*). Jeg er mere interesseret i mytologisk filmkunst end i naturalistisk. Og selv de af mine film, der – som f. eks. »Udflugt med døden« – har en naturalistisk overflade, har altid en mytisk struktur. Jeg prøver altid at overskride naturalismen og føre den over i en mere mytisk form. Film passer enestående godt til dette, synes jeg.

*) Sagnet om den hellige gral stammer antagelig fra Chrétien de Troyes' »Conte du graal« eller »Perceval« fra o. 1200. Perceval (eller Parzival som han kaldes i Wolfram von Eschenbachs tyske version, som Wagner brugte som grundlag for sin opera) er en ung mand, der er draget ud i verden. Han er hensynsløs og egoistisk og klarer ikke de prøver, han skal gennemgå i Gralsborgen. Da han indser sine fejl, drager han ud for at lede efter gralen – et kristent symbol, sædvanligvis et kar – som han tidligere har set, men ikke forstået betydningen af. Legenden blev siden behandlet i talrige litterære versioner, ofte kombineret med fortællingerne om kong Arthur og ridderne af det runde bord og med keltiske frugtbarhedskultiske myter.

Point Blank
er en gangsterfilm om en mand, Walker, der bliver snydt for en stor sum penge og skudt af sin bedste ven, hvorefter han går i aktion for at få pengene tilbage fra den gangsterorganisation, som vennen tilhører.



K.S.: Er gangsterorganisationen i »Point Blank« et billede på Big Business – Brewster, en af dem der er involveret i den interne magtkamp, siger på et tidspunkt til Walker, at »This is a corporation!« – eller er organisationen et billede på kapitalismen som helhed?

J.B.: Egentlig prøvede jeg at vise noget om de multinationale selskaber dér. Lang tid før det blev almindeligt. De har jo en enorm magt, og samtidig er de store og har en så diffus og bureaukratisk ledelse, at det egentligt er umuligt at nå frem til en ansvarlig leder – hvis der overhovedet er en. Det er det, Walker prøver, for at få fat på de penge, som han er blevet snydt for.

K.S.: Walker er en traditionel superhelt – ligesom Zed (Sean Connery) i »Zardoz«. Men samtidig styres han af bagmanden Yost. Er Walker den »frie individualist« eller er han det »manipulerede menneske«?

J.B.: Han er faktisk begge dele. Og det er det samme med Zed. Begge kæmper for friheden, uafhængigheden, og de er som stærke individualist-karakterer barske nok til at kunne gøre det. Man må virkelig være barsk for at kunne klare sig mod de vilkår som hersker i dag. Men samtidig bliver de manipuleret. Begge bliver de ledet frem af en slags Merlin-figur (henholdsvis Yost og Arthur Frayn), denne Gralslegendens blanding af renhed og djævel. Legenden fortæller jo, at Merlin havde Djævelen som far og var blevet født ved en jomfrufødsel. Merlin var den, der kunne skabe konger, og aldrig selv blive en. Ligeså kan hverken Yost eller Frayn selv få renset ud i tingene og skabe en ny orden, en ny begyndelse. Men de kan lede det stærke menneske frem, og dette menneske kan så gøre det nødvendige. Zed får overvundet det ulykkelige samfund i Vortex'en, udslettet det, og får selv etable-

ret en ny begyndelse. Denne kamp mod det bureaukratiserede samfund anser jeg for overordentlig vigtig nu – inden det er for sent.

K.S.: De andre personer i »Point Blank« spørger hele tiden Walker om, *hvorfor* han kæmper for pengene, og han svarer ikke. Hvorfor gør han det – og hvorfor tager han dem ikke til sidst, hvor han kan få dem?

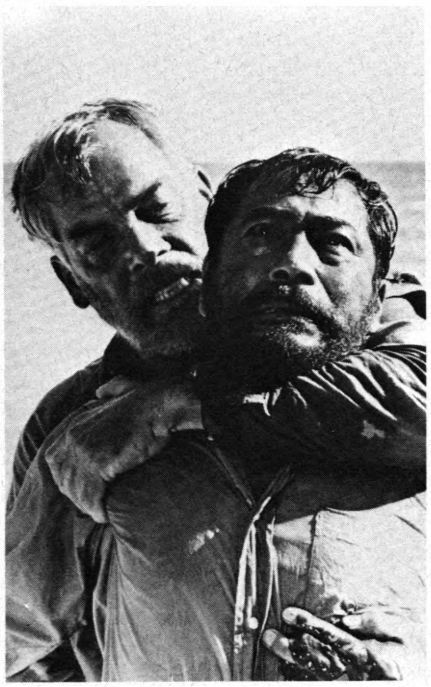
J.B.: Han tænker ikke på, hvorfor han gør det. Han gør det fordi han er blevet snydt, og fordi han, efterhånden som dette element mister i betydning, accepterer de værdier der omgiver ham. Men han indser til sidst at disse ting er forkerte. Som tidligere nævnt vender han langsomt tilbage til livet. Til sidst kan han vende tilbage til kvinden, Chris (Angie Dickinson), og begynde på en frisk.

Hans kamp var faktisk jagten på den hellige gral, jagten efter sandheden. Og det centrale i denne jagt er netop, at man aldrig får fat i gralen – det vigtigste er det, man lærer under jagten. Når man endelig når gralen, så forsvinder den. I »Point Blank« lavede jeg en lille finesse til sidst. Walker står derude på øen med Yost og pengene. Men det er ikke gralen der forsvinder – det er Walker selv. Jeg vendte det om. Det er ham, der forsvinder i skyggerne til sidst.

K.S.: Hele historien kan opfattes som Walkers drøm – skyggerne til sidst, de parallelle start- og slutbilleder, og Walker, der i begyndelsen, da han ligger hårdt såret, hvisker noget om at »It's all a dream«.

J.B.: Rigtigt, det kan forstås som en drøm. Men det ændrer ikke noget ved pointen i historien.

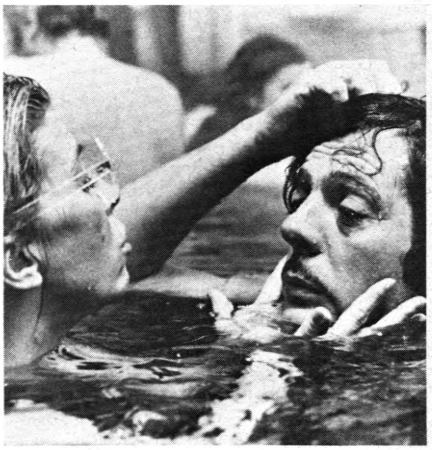
Duel i Stillehavet
beskriver hvordan fjendskabet mellem en japansk og en amerikansk soldat, der begge er strandet på en øde ø under krigen, udvikler sig og gradvis ændres til våbenhvile, fred og samarbejde. De bygger en tømmerflåde og vender tilbage til en verden i krig.



K.S.: »Duel i Stillehavet« kan ses som en fortsættelse af temaet fra »Point Blank« – som en film om at overkomme modsætninger mellem mennesker og begynde på en frisk.

J.B.: Nemlig. Det var ideen, at sætte disse to mennesker sammen, med alle deres modsætninger, der er forårsaget af deres omgivelser, den nationale og etniske modsætning, krigen o.s.v. Gennem flere faser når de frem til at se på sig selv og den formodede modstander som blot og bart mennesker – der ydermere er sidestillet i samme situation. Så må de finde ud af, at de i virkeligheden behøver hinanden. Og så kan de nå frem til at samarbejde. Filmen er meget stiliseret. Der er jo kun disse to personer overhovedet. Så jeg tror ikke der var nogen, der så den som bare endnu en krigsfilm. Principperne kommer meget klart frem, og jeg mener at de er vigtigere nu end nogensinde.

Den sidste løve
beskriver hvordan en adelig rigmand finder ud af, at problemerne i en fattig gade i London op til hans palæ, skyldes hans egen udbytning af gadens beboere. Han prøver på forskellige måder at hjælpe, men først da han forærer dem al sin ejendom, og de selv erobrer den fra hans snyltende venner, er grunden lagt til en ny begyndelse.



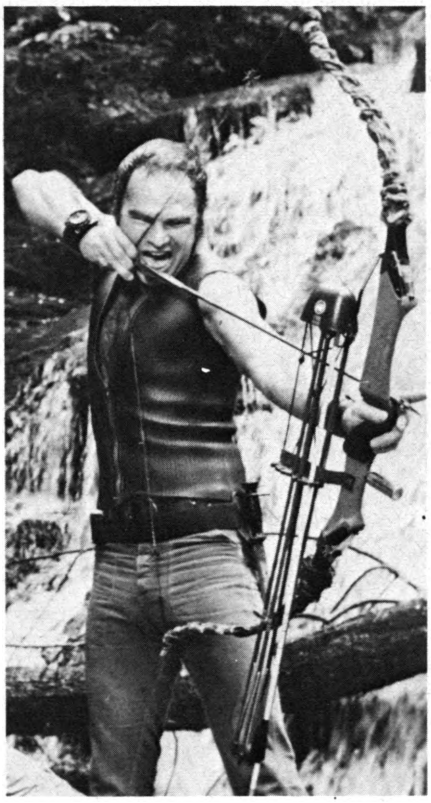
K.S.: »Den sidste løve« foregår ligesom »Zardoz« på to niveauer. Her er det kombinationen af socialrealisme og eventyr. Filmen fortæller faktisk hvordan eventyrets prins løser det kapitalistiske samfunds klassekamp ved – da han som hovedpersonerne i dine andre film har erkendt tingenes tilstand – at opgive sin position, sine penge, ejendomme og privilegier. Mener du at besidderklassens frivillige tilbagetrækning vil løse problemerne?

J.B.: Jeg tænker slet ikke på tingene i de termer. Der er selvfølgelig nogen, der har for meget og andre, der har for lidt, men jeg tror, det skyldes denne idé om bare at rage så meget til sig som muligt. Man prøver bare at rage til sig og så skidt med alle de andre. Det er forkert og vi må ændre indstilling til de ting.

K.S.: Til slut – da gadens beboere og Leo har vundet – springer Leos palæ, symbolet på et liv i nydelse, i luften. Dette vises ikke kontinuerligt, derimod gentages det samme punkt i sammenstyrtningen i forskellige *shots*. Denne urealistiske form markerer sammenbruddet som symbolsk. Går det på Leo som enkeltperson, en livsform, eller hele samfundet?

J.B.: Det gælder Leo som enkeltmenneske. Den sidste dialoglinie i filmen er noget med »We didn't change the world but we surely changed our street«, og det var netop det, jeg ville vise med filmen. Det er let nok at gå og fantasere om at ændre verden, men det er også uansvarligt, når man ikke prøver på at ændre de forhold, der umiddelbart omgiver en. Jeg tror, man når længere ved at prøve at tænke over forholdene dér hvor man bor, forholdet til de mennesker man omgås. Og så prøver at rette fejlene her. Så vil meget være vundet og så er der et godt udgangspunkt at arbejde videre på. Leo er på den måde det enkelte menneske, der finder ud af, at problemerne ligger meget nærmere end han egentlig troede.

Udflugt med døden
følger fire bymennesker, som tager på kanotur i et område der skal inddæmmes, og som kommer ud for ubehagelige konfrontationer med den barske natur og de primitive beboere. De gør ting de ikke ville have forestillet sig og vender hjem med traumer.



Zardoz
er en fremtidshistorie udspillet i år 2293. – Verden er opdelt i »Yderlandene« – befolket af »bødlerne« – og i »Vortex« – hvor »de evige« lever i et stillestående, mediterende samfund. Hertil kommer bødlen Zed, og han tilbagegiver »de evige« dødens gave.

K.S.: Dette gælder også for personerne i »Udflugt med døden«. Historien er den klassiske flugt tilbage til naturen – men her går det helt galt. Den første, det går galt for, er Drew, den intellektuelle i gruppen. Da de i selvforsvar har dræbt den første hillbilly, bryder Drew sammen. Han omkommer derefter i et vandfald. Blev han skudt af den anden hillbilly eller begik han selvmord?

J.B.: Det er en af de ting, der ikke er til at afgøre i filmen. Og jeg ønskede det sådan. Ed, spillet af Jon Voight, kravler op på klippen og finder en hillbilly deroppe, bevæbnet oven i købet. Han dræber ham, og det er netop vigtigt, at man ikke véd om Drew blev skudt. For hverken Ed eller de andre kan være sikre. Og det er en væsentlig del af Eds problem. Var han, ved at afgøre at det første bondedrab skulle hemmeligholdes, skyld i at Drew begik selvmord? Og blev han derved skyld i mord på en uskyldig?

K.S.: Du konfronterer her kulturen og naturen. På forskellige planer undertrykker de hinanden i filmen. F. eks. ses kulturens bulldozere i begyndelsen i gang med at inddæmme den frie natur og gøre floden til en kunstig sø, personerne har deres uhyggelige oplevelser på denne »the last unspoiled river«, og til sidst har i hvert fald Ed traumer – naturen der trænger op i kulturen. Hvilken er den stærkeste?

J.B.: Tja – jeg ved ikke rigtig, hvordan jeg skal svare på det. I filmen er naturen meget stærk, og det er særdeles chokerende for disse mænd, som har levet så beskyttet mod naturen, pludselig at blive udsat for dens kraft. Det er en af de ting, der sker. Imidlertid uddrager de også på en måde selv en vis styrke fra den. Foruden næsten at blive knust af den, får de også en vis kraft fra den, som de til gengæld kan sætte op mod det kulturelle chok, som de samtidig er udsat for. De to størrelser er indbyrdes forbundet.

K.S.: I »Udflugt med døden« er forholdet så problematiseret at det kan være vanskeligt blot at rede det ud. Men i »Zardoz« er det stillet mere enkelt op. Her er problemet, at mennesket totalt har overvundet naturen, floden er inddæmmet.

J.B.: Jeg vil netop vise hvor farligt det er. Filmen skulle give et billede af samfundet som det er i dag og konsekvensen af det – det er for at understrege konsekvensen, at den er henlagt til fremtiden. Når mennesket bliver i den grad afsondret fra naturen, både den omgivende natur og dets egen natur, så forsvinder enhver udfordring. Og det er netop udfordringerne, jagten på et mål, som i gralslegenden, der giver tilværelsen en eller anden mening. Når alle problemer er overvundet, er der ingen udfordring mere. Merlin-figuren Arthur Frayn har erkendt dette. Han er kommissær for Yderlandene, og har derved mulighed for så at sige at skabe Zed som sit våben mod Vortex'en. Fra at være en rent destruktiv bøddel i guden Zardoz' billede bliver Zed en frelser, der overvinder Zardoz og det mislykkede samfund bagved.

K.S.: Dette samfunds grundlægger forstår til sidst, hvad han har gjort galt. Han siger: »We challenged the order of nature . . . We forced the hand of evolution«. Og gudehovedet (Zardoz) uden krop flyver rundt som et symbol på menneskets totale magtovertagelse. Er dette den gamle modsætning mellem hånden og åndens arbejde, som f. eks. i Fritz Langs »Metropolis«?

J.B.: Det er lang tid siden jeg har set »Metropolis«. Jeg tror ikke jeg er inspireret af den, snarere af Kubricks »2001«. Det er faktisk lidt af den samme historie, genfødslen til sidst og Tabernaklet der svarer til Hal 5000. Jeg tror ikke at mennesket magter at styre alt – endnu. Det kan være vi kommer så vidt. Men hvad er der så tilbage? Jeg mener, at vore muligheder ligger indenfor de

rammer som evolutionen sætter. Jeg tror ikke på revolutioner. Og tanken om mennesket som Gud giver mig kuldegysninger. »Zardoz« drejer sig på bunden om mennesket som Gud.

K.S.: »Zardoz« er bl. a. inspireret af Tolkiens »Ringenes Herre«. Vil du filmatisere den?

J.B.: Det var det jeg oprindelig planlagde, men den ville blive for dyr.

K.S.: Jeg har hørt at du har et manuskript liggende til en film om Gralslegenden?

J.B.: Jeg er ikke færdig med det. Jeg arbejder på det. Jeg arbejder for tiden sideløbende på to ideer – og jeg må snart træffe et valg imellem dem. Den ene er en meget bizar, nærmest sort komedie, som jeg håber at kunne lave med Lee Marvin, hovedsagelig fordi han har denne specielle evne – som man så lidt af i »Cat Ballou«. Men den er aldrig blevet rigtig udnyttet, og det har jeg lyst til at gøre. Den anden idé drejer sig om en mand og en kvinde, han intellektuel og på en måde fremmedgjort, hun meget direkte, følelsesmæssigt direkte, og han må faktisk bruge hende til at skabe kontakt udadtil – og så mister han hende. Men det er i nok så høj grad deres omgivelser, der interesserer mig, højfinansen, bankverdenen, oliebranchen, multinationale selskaber – alle disse vanvittige ting.

K.S.: Der er en gevaldig nostalgi-dyrkelse for tiden. Findes der ikke også nostalgi i »Zardoz«?

J.B.: Jo, disse mennesker i Vortex'en er præget af en længsel efter en bestemt fortid. Vi møder Vortex'en i filmen på et tidspunkt, hvor den er blevet dekadent, og hvor den tydeligt nok ikke fungerer mere. Og så vender de sig mod fortiden. Pointen med Renegaterne var at vise denne nostalgi efter en fortid fuld af dårlige ting. En af de interessante ting ved nostalgi er at folk ser tilbage efter netop dette – nostalgi gælder almindeligvis dårlige ting, svagheder og sådan noget, som f. eks. nostalgi med hensyn til den anden verdenskrig. Og den var da for de fleste en højst ubehagelig periode.

K.S.: Hvad mener du om den moderne mysticisme, f. eks. »Eksorcisten«? »Zardoz« er vel også en form for mysticisme?

J.B.: Det er den vel til en vis grad. Men det mystiske element – og problemstillingen i det hele taget – i »Zardoz« er dog slet ikke på det primitive plan, overtro etc. »Eksorcisten«, den nye djævledyrkelse, okkultismen – det er jo lige lukt tilbage til middelalderen, uha. Det forekommer mig, at der er så mange film, der beskæftiger sig med noget uvæsentligt. Flere og flere nyere film har mindre og mindre i sig. De er afgjort bange for at behandle ideer. Jeg selv kan bedst lide film, der er fyldt med alt muligt, så de bliver et oplevelses-orgie. Det var det jeg prøvede at lave med »Zardoz«, et orgie i ideer, forskellige teknikker, special effects, følelser og så videre.

K.S.: Da Ven dør til sidst i »Zardoz«, siger han: »It was all a joke«. Er det fortællerens meddelelse, din kommentar?

J.B.: Ja, det er en vits – ligesom livet er en vits.

OM TEMAERNE OG IDEERNE

K.S.: Du dyrker de store emner. F. eks. findes der et overlevelsestema i alle dine film – eller snarere ideen, at der må mere end overlevelse til for at gøre det værd at leve. Den mest primitive i gruppen i »Udflugt med døden«, Lewis (Burt Reynolds), bærer skiltet »Survival« på sin lædervest, og han siger på et tidspunkt: »Machines can fail, the system can fail, but what is left is survival«. Og denne holdning skaber problemerne. »Duel i Stillehavet« tydeliggør ideen. De to personer når efterhånden frem til en fredelig sameksistens, hvor de kan overleve, men ikke kommer hinanden ved. Først da de derefter når til samarbejdet kommer der mening i det, de skaber noget, de skaber basis for en slags produktion, der bringer dem videre.

J.B.: Det er jeg altsammen enig i. Men var det en konstatering eller et spørgsmål? Jeg mærkede at spørgsmålet lå der, men jeg var så interesseret i det du sagde. Det er en præcis iagttagelse. Overlevelsesspørgsmålet er en problematik jeg er meget interesseret i. Det hænger sammen med den mytiske struktur, jeg arbejder indenfor. Gralslegenden, som optager mig meget, har også et væsentlig element af overlevelse, som kommer til udtryk på en meget enkel måde. Under selve jagten på gralen drejer det sig tydeligt nok i høj grad om at overleve, simpelthen. Ofte glemmes jagten i selve kampen for at overleve farerne på rejsen. Og det er karakteristisk, at helten ofte kommer på vildspor og endda glemmer sit mål. En anden ting ved Gralslegenden, der interesserer mig, er forholdet til naturen, problemet med at komme i balance med naturen, ikke blot træerne og sådan noget, men de virkelig grundliggende kræfter i naturen.

K.S.: Anser du forholdet mellem kulturen og naturen for at være et dualistisk forhold eller et dialektisk?

J.B.: Jeg mener det er dualistisk. Altså: vi har på den ene side menneskets forhold til naturen og på den anden side forholdet mellem kulturen og naturen, hvor det er videnskaben overfor naturen der er vigtigst. En af de ideer, der har været meget udbredt i de sidste hundrede år, siden den industrielle revolution, er den tanke at vi, eller videnskaben på vore vegne, kan overvinde naturen. Sådan har man forestillet sig det, ikke blot i videnskaben men snarere som en generel fornemmelse. Og jeg tror dette har gjort stor skade. Det er blandt andet denne idé om mennesket som Gud, som »Zardoz« handler om. Det er kun et tidsspørgsmål før sygdomme vil være overvundet, og konsekvensen af dette er, at vi overvinder døden, som vil være den sidste fjende, der kan overvindes.

På enhver måde har denne idé understøttet en vis tankegang, en vis higen i vort samfund. Folk vil f. eks. sige: Jeg behøver ikke at bekymre mig om dette eller hint – jeg behøver ikke at bekymre mig om døden, før jeg dør vil vi sikkert leve evigt under alle omstændigheder – det gør ikke noget at jeg ryger nu, før jeg får kræft vil man have fundet en kur.

Denne bredt accepterede holdning har ført os til overlegenhed og foragt for selve naturens rytme. Vi begynder nu at indse hvilke problemer denne tankegang har været skyld i, f. eks. med hensyn til forurening og ressourcernes forsvinden. Selve denne tanke – at overvinde naturen – er nu i ruiner! Folk begynder nu at indse, at den ikke kan overvindes. Vi er nødt til at finde et mere beskedent ståsted.

K.S.: Hvad mener du så må være menneskets egentlige stræben og mål, hvis det ikke er at overvinde naturen?

J.B.: Jeg siger ikke at det er en dårlig ting at søge at finde viden på enhver mulig måde. Det går jeg helt ind for. Men vi er nødt til at gå frem med større ydmyghed. Menneskets forholden sig til naturen er nødt til at være mere underdanig, end vi har antaget i de senere år. Livets mening – hvis der er nogen – kunne defineres som stræben efter viden og sandhed – hvad ellers?

Men for at vende tilbage til Gralslegenden: det er et af Gralslegendens karakteristika, at helten i sin stræben efter sandheden finder sit ståsted, i et afbalanceret forhold til andre mennesker og til naturen. Han finder sin position i verden og han finder sig selv. Og hans egen identitet har noget at gøre med dette forhold, ikke?

K.S.: Et hovedtema – måske hovedtemaet – i dine film er, mener jeg, spørgsmålet om fortrængning, psykologisk fortrængning, fortrængning af primærdrifter, kulturens fortrængning af naturen på flere planer. Går du ind for den freudianske menneskeopfattelse, og anser du problematikken for at være social, altså for at indbefatte en samfundsmæssig baggrund, eller betragter du den som rent psykologisk?

J.B.: Det hænger delvis sammen med hvad jeg tidligere har sagt. Jeg beskyldes somme tider for at være fascist, hvad det så end er, specielt i forbindelse med voldsproblematikken. Det jeg siger i »Zardoz«, og også i »Udflugt med døden«, er, at disse aggressive instinkter findes i mennesket. Det er ikke nogen særlig dybsindig tanke, men de aggressive instinkter findes under alle omstændigheder. Og det er ikke sundt eller fornuftigt at lade som om de ikke findes. Det er bedre at erkende deres eksistens og prøve at finde ud af, hvordan vi skal forholde os til dem.

K.S.: Hvad mener du så om en film som Kubricks »Clockwork Orange«? Den drejer sig jo netop om det.

J.B.: Ja, netop. Jeg ønskede faktisk at lave den film. Jeg prøvede at komme til det for nogle år siden, men det lykkedes mig ikke at rejse pengene. Jeg synes mægtig godt om historien. Og det er naturligvis en fantastisk dygtigt lavet film. Jeg har visse indvendinger, men det er en meget vellavet film.

En af de ting, jeg behandler i mine film, er hvad der sker når disse aggressive instinkter vækkes på en eller anden måde. Og hvordan vi kan forholde os til dem, kontrollere dem og samtidig lade dem komme til udtryk. I »Udflugt med døden« ses hvordan en mand som Ed – spillet af Jon Voight – en mand der er ganske u-aggressiv og mild og sorgløs, og som sandsynligvis kunne leve hele sit liv på den måde, hvis det ikke var for de specielle omstændigheder, der gør at han tvinges til at erkende de aggressive instinkter som en del af ham selv, et element i ham selv, som han ikke har haft kendskab til. Han kunne have levet sit liv uden at være kommet til at udforske sig selv nærmere. Det er et andet spørgsmål, der er interessant: er det bedre ikke at udforske sin egen personlighed, er det bedre at lade en del af sin personlighed forblive fuldstændig uudforsket, eller er det vigtigt at prøve at finde ud af alt om sig selv, selv hvis det indebærer, at man må prøve sig selv under forhold, der vil vække aggressiviteten og indebære mulighed for voldelig fremfærd?

K.S.: Det er netop dette, der debatteres i »Zardoz«, f. eks. i konfrontationen mellem de to kvinder, May og Consuella.

J.B.: Netop.

K.S.: – og i konfrontationen mellem Vortex'ens livsform og det Zed (Sean Connery) repræsenterer. Zed siger på et tidspunkt: »Knowledge is not enough«. Hvad mangler?

J.B.: Zed modtager jo netop Vortex'ens samlede viden, og det vil sige hele det fundament, som dette samfund lever på. Og det samfund – menneskene i denne livsform – har fortrængt menneskets grundliggende instinkter og drifter – samt den kulturelle fortid. Ideen er naturligvis at vise, at da verden, den verden *vi* kender, brød sammen, samlede denne intellektuelle elite sin tids og fortidens skatte, kunstskattene, videnskaben, litteraturen etc., ligesom i den mørke middelalder, hvor man i klostrene beskyttede bøgerne, kopierede Bibelen o.s.v. Og i selve museet findes denne kulturelle fortid, som det samfund, der brød sammen, var ved at miste forbindelsen med – hvilket er en af grundene til at det må gå så galt. Vortex'en markerer netop dette brud i dets konsekvens, man har fortrængt den gamle kultur. Det var netop dette, jeg ville vise ved at anbringe museet under jorden. Jeg ville antyde, at det var noget ubevidst, racens historie som en del af det ubevidste i mennesket. Derfor var museet »nedenunder«, under jorden.

Du spurgte mig tidligere om Freud. Faktisk er jeg betydeligt mere på linie med Jung. De tanker, jeg her har nævnt, er noget som Jung har arbejdet meget med, med meget fine resultater, synes jeg. Freud var ligesom for teoretisk, han var uden egentlig forbindelse med de ting, som han vidste så meget om. Han var naturligvis meget dygtig, men Jung havde noget, som jeg finder afgørende i denne forbindelse. Han havde, naturligvis i kraft af sin barndom på landet, en meget nær kontakt med folk, og det har betydet meget for hans arbejde. Har du læst den brevveksling mellem dem, som lige er blevet udgivet? Nå ikke. Jeg finder, den illustrerer dette meget tydeligt.

Men for at vende tilbage til »Zardoz«: Renegaterne er netop udtryk for disse menneskers ubevidste higen efter deres historiske fortid. Og selv om Renegaterne higer efter noget sygt, så peger de i retning af, hvad hele dette samfund mangler, nemlig kontakten med den evolutionære kulturelle udvikling i balance med naturen. Her har vi et eksempel på det komplicerede i forholdet mellem naturen og kulturen, som vi har snakket om, sammensmeltningen af kultur og natur i mennesket, som en ubevidst higen efter balance mellem naturen og den kulturelle, historiske udvikling. Menneskene i Vortex'en har fjernet sig helt fra denne balance.

K.S.: Det er derfor de må ende med at blive Apatikere?

J.B.: Ja. Det samfund har elimineret enhver mulighed for et sundt menneskeligt ståsted. Og enhver udfordring er væk. Så må man kede sig til døde. Bortset fra at de heller ikke kan dø. Ikke engang det har de tilbage. Døden er den sidste, afgørende udfordring, der tvinger os til at handle på en eller anden måde, for vi har jo kun ét liv, en afgrænset levetid. Og Zed kan give menneskene i Vortex'en døden tilbage, og dermed en mening i livet. Han kan jo også give dem kærligheden tilbage, sexualiteten, aggressiviteten og de grundliggende menneskelige instinkter i det hele taget. Det er blandt andet det han kommer til at forstå.

Individualisten Zed har tilbagegivet Vortex'ens beboere dødens gave.

K.S.: Han bringer hovedet tilbage på kroppen?

J.B.: Det kan man godt sige. Han bringer balance i tingene igen, så han – og menneskeheden – kan begynde på en frisk.

K.S.: Og dette sammen med kvinden, Consuella, der via ham også forstår hvad der har manglet. Kvindefigurerne i alle dine film – i »Duel i Stillehavet« optræder endda kun et fotografi af en kvinde – viser kvinden som den, der venter på manden. Han er den afgørende. Mener du, at kærlighed nødvendigvis må være »evig« og kun findes indenfor ægteskabet? Og hvad mener du om kvindens frigørelse?

J.B.: Kvindens frigørelse? Jeg tror, at det vi har brug for, er mandens frigørelse. Jeg er helt for kvindens frigørelse. Det vil jo betyde, at kvinderne kommer ind i alt det kedelige arbejde. Lad dem bare tage sig af administration, politik, bureaukratiet. Det er de i virkeligheden meget bedre til end mændene. Og så kunne vi nusse mere fredeligt rundt, hæ, hæ. Med hensyn til evig kærlighed og ægteskabet, tja – det kan jeg ikke svare på.

K.S.: Mener du, at menneskelige følelser er noget evigt og uforanderligt, noget der ikke ændrer sig i forbindelse med samfundet og ændringerne i samfundet?

J.B.: Det véd jeg ikke rigtig. Jeg formoder, følelserne ændrer sig, men på hvilken måde og i hvor høj grad, det véd jeg ikke. Jeg er ikke filosof.

K.S.: Du har snakket om menneskets instinkter som noget afgørende. Mener du, at f. eks. Eds problemer i »Udflugt med døden« *ikke* skyldes det samfund, han lever i?

J.B.: Jo, på den måde at han lever afskåret fra naturen. Han repræsenterer de mennesker – hovedsagelig folk fra bysamfund, sovebyer etc. – som er løsrevet, fremmedgjort, fra naturen. De er afskåret fra oprindelsen til de ting, de lever af. De spiser mad, og de har ingen anelse om, hvor denne mad kommer fra, eller hvordan den er dyrket. De har ingen kontakt med dyrkningen af deres føde. De bruger materialer, de går i tøj o.s.v., og de har ingen idé om hvor det kommer fra, ikke engang hvilket land det kommer fra eller hvilke mennesker, som producerer det. Denne fremmedgørelse, som jeg tror er fantastisk farlig, og som præger Ed, skaber en form for slaphed og en form for magelighed. Den skaber mennesker, som er overfladiske i ordets virkelige betydning. Og vi er alle mere eller mindre involveret i denne fremmedgørelse. Det man ser i »Udflugt med døden« er en mand, der er fremmedgjort på denne måde, mangler balancen med naturen i fatal grad, og som kommer tilbage til denne kontakt med naturen.

K.S.: Mener du at denne fremmedgørelse kun findes i det kapitalistiske samfund, eller vil den også være at finde i det socialistiske samfund?

J.B.: Jeg tror det hænger sammen med industrisamfundet. En masse af problemerne begyndte med industrialiseringen. Jeg tror at det virkelig er her årsagen ligger. For eksempel – jeg véd ikke, hvordan tilværelsen former sig i Danmark, I bor i et landbrugssamfund og det er ret lille, så jeg formoder, at båndene til landet er meget nære, ikke? Nå ikke. Adskillelse? OK. En af grundene til at jeg bor i Irland er, at det er et land, som ikke har oplevet den industrielle revolution. Og de af os, der holder af landet, håber, at vi kan springe den industrielle revolution over og anvende teknologien uden industrialiseringen. Det kunne blive det led, der forbandt kulturen og naturen, så vi fik den nødvendige balance på dette punkt og samtidig kunne fastholde et højt udviklingsstade – og endda fortsætte udviklingen, uden at mennesket blev ødelagt af den.

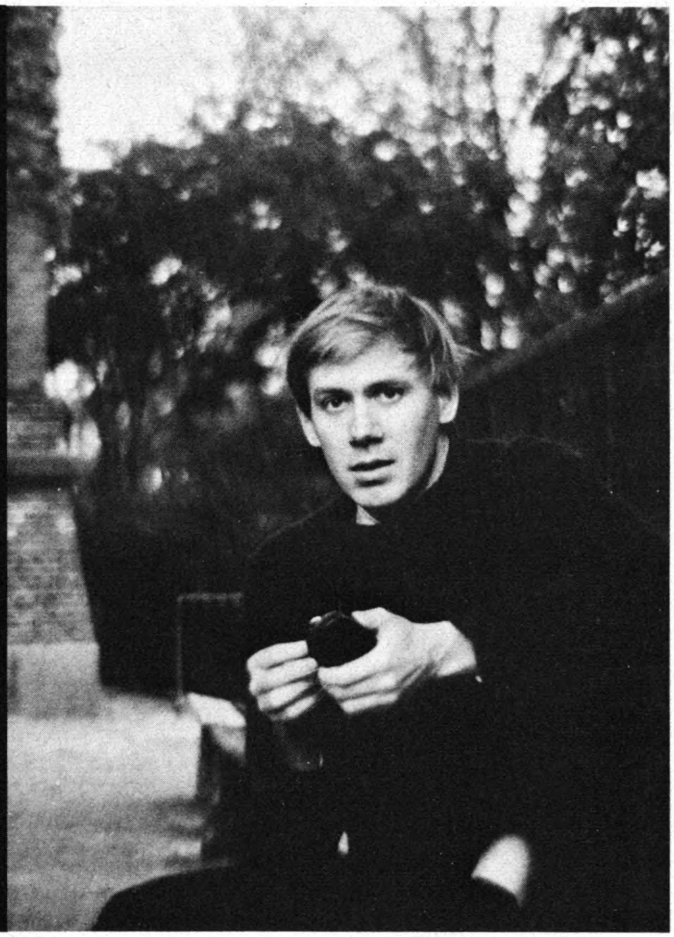
Jeg boede på et tidspunkt på en Stillehavs-ø og så hvordan folk levede lykkeligt uden den moderne verdens bekymringer. Men jeg kunne ikke slå mig ned sådan et sted. Man kan ikke løbe fra sin viden! Hvis jeg indenfor »Zardoz«s rammer skulle vælge, om jeg ville være en af Bødlerne, en af Bestierne eller en af de Evige, så ville jeg vælge at være en af de Evige, på trods af hvad det indebærer. Det måtte jeg gøre udfra min baggrund.

K.S.: »Zardoz« kan ses som en diskussion af kollektivtankens muligheder – og bredere, af det socialistiske samfunds muligheder – eller mangel på samme. Er filmen et skræmmebillede af det socialistiske samfund?

J.B.: Ja, det er den – blandt andet. Jeg tror som sagt ikke på, at en revolution vil gøre forholdene bedre.

Interview med Nils Malmros

Finn Thrane



Finn Thrane: Du er autodidakt og provinsbo, nærmere betegnet lægestuderende i Århus. Din stædige indsats for at overvinde salig Hauerslevs uvilje mod projektet og opnå filmfondens støtte til filmen »Lars Ole« er vist efterhånden almindelig bekendt. Men hvorfra stammer egentlig din lidenskab for filmen?

Nils Sigurd Malmros: Min personlige begejstring for filmmediet stammer fra da jeg så »Jules og Jim« første gang engang i gymnasiet. Eller mere præcist: fra læsningen af Rifbjergs analyse af filmen i Vindrosen. Dér gik det pludselig op for mig, hvad »Jules og Jim« var for et mesterværk. Nu har jeg det sådan, at når der er noget, jeg begejstres for, så må jeg simpelthen prøve at genskabe det, lave det på min egen facon. Sådan også med »Jules og Jim«. Den gjorde et så stærkt indtryk på mig, at der ikke var nogen vej udenom: jeg måtte lave den selv for ligesom at få styr på den. Kort efter gymnasiet gik jeg så i gang og lavede sammen mine klassekammerater spillefilmen »En mærkelig kærlighed«.

F.T.: Havde nogle af jer tidligere snuset til filmarbejde eller modtog I professionel assistance?

N.S.M.: Hverken eller. Vi lånte os frem til en 16 mm Bolex og fik nogle båndamatører til at lave lyd for os. Manuskriptet, der i tone og ide, om ikke i handling, lagde sig tæt op ad forbilledet, skrev jeg selv. Så gik vi i gang med optagelserne og filmede løs uden mindste anelse om, hvordan vi nogensinde skulle få synkroniseret lyd og billede. Det problem udskød vi, til vi engang var færdige med optagelserne. I realiteten skete der det, at vi undervejs ligesom »opfandt« filmteknikken. F. eks. generedes vi af, at kameraets snurren under optagelse kom med på lydbåndet, og konstruerede så en kasse til kameraet, der kunne tage lyden, men samtidig ikke forhindrede, at man kunne se i søgeren og betjene det. Med andre ord: vi opfandt det, der i fagsproget hedder en blimp. Nogle fagbøger læste vi selvfølgelig undervejs, men generelt kan siges, at vi havde problemerne, før vi havde deres løsning.

F.T.: Og fortælleteknikken, formsproget? Opstod det på samme måde gennem forsøg og forkastelse?

N.S.M.: Nej, ikke udelukkende. Gennem hele min gymnasietid var jeg en hyppig gæst i Århus Studenternes Filmklub og det lærte jeg naturligvis en masse af. Men det meste måtte vi erfare os til.

F.T.: »En mærkelig kærlighed« nåede jo frem til offentlig premiere i Holte. Fik denne konfrontation med publikum og anmeldere nogen betydning for dig sidenhen?

N.S.M.: Ja, i høj grad. Filmen forelå i 16 mm kopi med magnettonelyd og var altså – idag vil jeg sige gudskelov – henvist til at blive vist på steder, hvor man havde sådant udstyr. Og her var det, Uhrskov i Holte trådte til, og det er jeg ham den dag idag meget taknemmelig for. For ham var det tilstrækkelig motivering til at tage filmen, at nogen turde stå frem og vise, hvad de havde på hjerte. Jeg fik mine hug for det, og værdien af det kan idag spores på »Lars Ole« på en række punkter. Filmen fik gennemgående en meget dårlig modtagelse. I Berlingske Tidende hed det således under overskriften »Truffaut-plagiat«, at »unge mennesker, der drømmer om at lave

film, burde valfarte til Holte for at se, hvor galt det kan gå«. Til trods for min åbenbare Truffaut-afhængighed havde jeg tydeligvis ikke gjort mig Truffauts væsentligste læresætning klar, »poesien ind ad bagdøren«. Den skulle partout mases ind ad fordøren. Omvendt med »Lars Ole«. Der har jeg ikke et sekund tænkt på, at filmen skulle være poetisk. Og så er poesien alligevel, uden at jeg har opdaget det, smuttet ind ad fordøren.

F.T.: Falder »Lars Ole«, som den fremtræder idag, sammen med dine oprindelige intentioner?

N.S.M.: Som den fremstår idag (d. v. s. efter at jeg har bortklippet de sidste amatørfilm-træk fra Århus-kopien) er jeg meget tilfreds med filmen. Men om den falder sammen med mine oprindelige intentioner, det er meget svært at svare på. Man fristes næsten til at blive filosofisk og sige med Max Frisch, at 'man ikke må lave sig billeder'. For som det er nu, kan jeg ikke skelne virkeligheden dengang fra den version, jeg har givet af den i »Lars Ole«. Men på et enkelt punkt kan jeg i hvert fald sige, at den ikke er faldet ud som jeg oprindelig havde tænkt mig det, og det gælder den tolkning, som Søren Rasmussen, der spiller Lars Ole, har givet af hovedpersonen. Hvor jeg ville have Lars Ole mere smilende, men også mere fidel, dér har Søren – som privat er en meget stærk personlighed – gjort ham totalt ubestikkelig, og dette forhold har naturligvis ikke kunnet undgå at smitte af på filmen som helhed. Men jeg må også tilføje, at jeg er lykkelig for denne drejning, for det er givet en af årsagerne til, at filmen ikke er blevet sentimental. Havde Lars Ole været en svag person, som tilfældet er med Mogens i »En mærkelig kærlighed«, havde sentimentaliteten ligget lige for.

F.T.: Hvordan har du gennemført optagelserne med børnene? Har du benyttet dig af improvisation?

N.S.M.: Der er intet som helst i filmen, der er improviseret. Det var oprindelig min tanke at få børnene til at leve med i filmen, involvere dem som aktive i selve skabelsesprocessen. Men det viste sig snart, at det kunne ikke lade sig gøre. De ville gerne samles om det at lave filmen, men hvad den handlede om, det var de komplet ligeglade med.

F.T.: Vil det sige, at du er ophavsmand, ikke blot til hvad de gør, men også hvad de siger?

N.S.M.: Ja, dialogen er nedfældet ord for ord. Når f. eks. John har glemt pointen i historien om, hvor kineserne kommer hen, når de graver et hul i jorden, så er det fordi, det står i manuskriptet, at han skal glemme den. I realiteten er det meget få sætninger, der er improviserede.

F.T.: Hvordan fandt du frem til de skuespiller-typer, du havde brug for?

N.S.M.: Filmen er optaget på Finsensgades Skole i Århus, hvor jeg selv gik i skole engang. Dramatiklæreren dér opfordrede mig til at komme og se på hans elever, hvorimellem han mente, der måtte være egnede emner. Og de var virkelig fantastisk dygtige, de gik over stole, som om de gik over bjerge, de simulerede, de lå indespærrede i kister o. s. v., var kort sagt både frigjorte og ekspressive. Og henne i hjørnet stod den sædvanlige sure bande, der var alt for blufærdige til at være med til sådan noget. Og så viste det sig, at de frigjorte, de kunne overhovedet ikke spille film. De overspillede totalt enhver udtryksnuance, mens de sure ovre i hjørnet holdt distancen og dermed virkede ægte. Følgelig valgte jeg de sidste. Børnene skulle jo ikke, som delvis på teatret, selv forløse rollen, men udelukkende forlade sig på mine direktiver. Og det fungerer så godt, som det gør, fordi jeg til stadighed har arbejdet ud fra den grundindstilling, at film er illusionskunst.

F.T.: I den opsats om filmen, du har skrevet til Aarhus Stiftstidende, siger du om Lars Ole, at han »afstumpes« af balancegangen mellem de to kliker i klassen. For mig at se ligger der lidt af en nedvurdering i dette udtryk. Er det din hensigt med filmen at tage moralsk stilling til Lars Oles handlinger?

N.S.M.: Nej, tværtimod. Udtrykket »afstumpet« er nok for firkantet, og jeg føler, jeg må tage forbehold over for det nu. Men her kommer vi atter ind på forholdet mellem mine intentioner og den færdige film. Mine intentioner har været for enhver pris at undgå at være moralsk og simpelthen blot være så ærlig over for min erindring som overhovedet mulig. Og i dette indgår også, at jeg må gå imod en færdig fortolkning som at Lars Ole afstumpes. Selvfølgelig kan man sige, at han bliver tiltagende gemen i løbet af filmen, f. eks. over for John. Behandlingen af John er jo ond. Han har stigende trang til selvhævdelse på bekostning af John. Faktisk holder han Hanne varm kun for at hævde sig overfor ham. Scenen hos Hanne er i så henseende meget illustrativ. Før de går derop, foreslår John, at de skal spørge Hanne, hvem af dem hun vil komme sammen med. Lars Ole er meget valen i sit svar, for han ved godt, at Hanne vil vælge ham – og det vil være en fjer i hatten på ham, at hun siger det. Men på den anden side: hvis hun siger det, så hænger han på hende, og det ønsker han heller ikke. Så da han kommer derop og fornemmer, at John ingen chance har overhovedet, så er det, han pludselig går, for derved bliver han ved at være situationens herre og kan stadig hævde sig over for dem begge.

F.T.: Sammenligner man Lars Ole med f. eks. Jelle eller John eller andre i klassen, ser man umiddelbart, at Lars Ole karaktermæssigt er i udvikling, mens det synes som om klassekammeraterne stort set er statiske. Er det for at tydeliggøre Lars Oles udvikling, at de andre er fastholdt som typer?

N.S.M.: Her vil jeg godt igen understrege, at filmen er blevet til først og fremmest i trofasthed mod erindringen, d. v. s. at filmen i mangt og meget er en nøglefilm om de figurer, som faktisk var i klassen dengang. Men samtidig er de jo arketypiske – den tykke dreng, den dumme dreng, den bissede o. s. v. – de findes i enhver klasse. På den anden side vil jeg mene, at filmen når bag om typen. Man får nok en fornemmelse af, at Palle, den tykke, der sidder nede bagved, er gemen og nedrig og en vendekåbe, men man fornemmer også, at det ligesom er en rolle, der påtvinges ham. På samme måde som den anden tykke dreng, Bum, tvinges til at være komisk. Kun så længe han er komisk, bliver han accepteret. Det kan godt være, filmen ikke direkte siger det, men jeg tror alligevel, man aner, at der er flere af filmens figurer, der ligesom presses ind i den type, de er.

F.T.: Portrættet af Inger, forelskelsens genstand, er jo ikke ligefrem rosenrødt. I hvert fald forekommer det mig at være en replik med boomerang-virkning, da du mod

slutningen af filmen lader hende sige til Lars Ole: »Du er led, er du!« Hvad er meningen med den?

N.S.M.: Også intrigerne i filmen bygger på erindringen og har fundet sted, som de er vist. Nogle af personerne har jeg naturligvis manipuleret med, forenklet eller kompliceret som jeg nu havde brug for det. Men der er en hel række facts, som jeg ikke har manipuleret med. Og her vil jeg endda gå så vidt som til at indrømme, at selv hvor jeg ikke forstår dem, har jeg været tro over for facts'ene. Der er nemlig flere punkter i filmen, som jeg ikke har forstået. Og et af de punkter er netop der, hvor Inger siger »du er led, er du«. Jeg ved ikke, hvorfor hun siger det. Der er flere, der overfortolker filmen og påstår, at det er fordi hun i virkeligheden er forelsket i Lars Ole. Det tror jeg ikke på. Jeg tror snarere, det er fordi hun er irriteret på Lars Ole, fordi han hele tiden kredser om hende. Det er et udtryk for idiosynkrasi, mener jeg, og hun føler vel en slags magt ved at kunne sige det.

F.T.: Du beskrev før din film som resultatet af en minutiøs tilrettelægning. Ikke desto mindre udstråler den en næsten dokumentarisk impulsivitet og friskhed. Ligger der bag denne stræben mod det spontant udseende slutprodukt en dybere interesse for dokumentarisme, eller går den kun på overfladen, på stilen?

N.S.M.: Den går kun på overfladen og stilen. Men det må nok tilføjes, at den samtidig, som holdning, indebærer en vis venlig ironi, som bl. a. kommer frem ved at de autentiske oplevelser, som ligger til grund – f. eks. for episoderne med Samuelsen – er mildnet ganske væsentligt i forhold til virkeligheden. Min begrundelse herfor er, at jeg er bange for, at man ellers altfor nemt ville kunne forklare børnenes aggressioner med en henvisning til lærerens optræden. Hanses oprør er ikke et oprør fra de undertrykte mod undertrykkerne, det er en ren og skær personlig hævden sig over for de andre i klassen.

F.T.: Men hvorfor får publikum ikke lov til at opleve børnene i deres eget miljø, som vel bl. a. har gjort dem til det, de er?

N.S.M.: Det skyldes, at jeg ikke kender så forfærdelig meget til mine kammeraters hjem fra dengang. Det hænger vel sammen med, at jeg er overklassebarn. Man kan faktisk sige, at filmen beskriver en overklassedrengs reaktioner på sine kammerater. Når der er en trykkende stemning hos Hanne, så er det udfra, hvad jeg husker, og ikke farvet af, hvad der senere er blevet kutyme at skildre. Og scenen udenfor lågen med den selvsamme underdanige Hanne viser bl. a., at Lars Ole dér bliver klar over, at han er noget alene i kraft af, at han bor i villa. Skal jeg konkludere detteher, så bliver det, hvad jeg allerede har sagt, at jeg prøver at være så trofast som muligt mod min erindring uden at skele til engagement og hvad det ellers hedder for at være comme il faut.

F.T.: Du har ofte understreget, at »Lars Ole« er en film om børn for voksne. Hvilke fortællemæssige bestræbelser har du gjort dig for at få et voksenpublikum til at se og opleve gennem børnenes temperament?

N.S.M.: Det er lidt svært at sige præcis, hvad man har gjort, men en grundlæggende ting er vel nok simpelthen at tage opgaven seriøst og ikke på nogen måde være nedladende. Det drejer sig om at bruge stoffet totalt ud uden at spekulere altfor kynisk på, hvilke virkemidler man vil bruge til at fortælle det. Men skal jeg gå ind på virkemidlerne, kan jeg sige helt elementært, at jeg har sørget for at kameraet altid er i øjenhøjde med børnene og aldrig nogensinde ser dem ovenfra. Et andet virkemiddel er, at filmen næsten hele tiden kører på subjektivt kamera. Der er hele tiden nogen, der ser det, vi ser. Objektiv kameraføring – såsom en vandhane, der drypper, et blik ned ad gangen eller tilsvarende stemningsskabende indskudsbilleder – de findes faktisk ikke. Virkningerne af sådanne kan være meget fine, men de er, synes jeg, typiske efterrationaliseringer for den voksne.

F.T.: Men er f. eks. scenen med de fygende efterårsblade over skolegården ikke netop sådanne nostalgiske indskudsbilleder?

N.S.M.: Jo, det er rigtigt. Men de er også den eneste undtagelse. Og de kommer til allersidst i filmen som et mellemled inden skoleballet, som jo dybest set bare er en repetition af, hvad der er sket tidligere i filmen. Men almindeligvis gælder, at jeg ikke giver mig af med billederne særskilt, jeg vil hellere dyrke ansigterne, det undertrykte minespil.

F.T.: Men hvordan sker din udvælgelse? Har du det som Bergman, at billedet opstår først og derefter så at sige trækker indholdet med sig, eller går du den modsatte vej, så at billedet bliver til på basis af ideen?

N.S.M.: Nu lyder det så flot, hvad Bergman gør på baggrund af et halvt hundrede film, når jeg kun kan se tilbage på en eller halvanden – men jeg kan sige, at jeg arbejder faktisk i den helt modsatte retning. Da jeg af historien efterhånden fandt ud af, hvordan den skulle fortælles, stod det mig klart, at jeg måtte sørge for at gøre den tilpas morsom. Det er den bedste måde at holde folk vågne på. Det betød ikke, at den skulle være demonstrativt morsom, kun at jeg var ude på at fremhæve nogle af de mere komiske sider ved personerne og situationerne. Og min stræben her gik ud på at gøre noget lettere pinligt genkendeligt for folk, så de siger, som ved besøget nede hos Hanne: Gud ja, sådan er det jo! Den regner jeg virkelig for en morsom scene.

F.T.: Den venlige ironi, det undertrykte minespil – og nu genkendelsens humor. Kan du vedkende dig et slægtsskab med tjekkisk film?

N.S.M.: Ja, bestemt. Især Forman ser jeg gerne og føler mig meget på bølgelængde med.

F.T.: Tilbage til udvælgelsen. Så vidt jeg kan se, ligger der en slags fællesnævner for »En mærkelig kærlighed« og »Lars Ole« i noget, man lidt upræcist kunne kalde stemningen. Nu spurgte jeg dig før, om indholdet voksede frem af billedet, og du svarede nej. Måske vil du snarere acceptere, at et givet stemningsniveau kan være din ledetråd og igangsætter?

N.S.M.: Ja, det kan man godt sige. Om scenen på gartneriet gælder f. eks., at jeg så at sige fik den forærende, da jeg en efterårsdag noget før solnedgang gik ud i vores have og lydene der – som stemningen har meget at gøre med – pludselig fik mig til at huske alt det fra dengang. Men sammenligner man stemningen i »En mærkelig kærlighed« og »Lars Ole«, så er der den afgørende forskel, at den Truffaut/Delerue-inspirerede debutfilm meget voldsomt prøvede at hænge sig på musikken. Det fik jeg dengang nogle vældige smæk over fingrene for,

Søren Rasmussen (i midten) som Lars Ole, hovedpersonen i Nils Malmros' Truffaut-inspirerede film »Lars Ole, 5 c«.

og derfor er jeg i »Lars Ole« så bange for at være sentimental og overhovedet bruge musik. De få gange, musikken dukker op i »Lars Ole«, standser jeg den straks efter ved at gøre vold på den. Dér hvor selve filmens tema slås an, sluttes der f. eks. af med, at Lars Ole brækker sig. Og en anden gang, hvor der er musik i luften, dér viser det sig, at det er søsteren, der spiller klaver – og et øjeblik efter træder Lars Ole ind i stuen og slår nogle forkerte bastoner an, og musikken brydes i stykker.

F.T.: Er denne angst slået ind, så du f. eks. ikke tør bryde med princippet i din næste film?

N.S.M.: Ja, det er helt sikkert, især da filmen bliver enormt følsom. Jeg vil kun bruge incidental-musik, altså musik, som har en logisk forklaring i omgivelserne.

F.T.: Du har i anden sammenhæng antydet, at du nu har et temmelig distanceret forhold til »En mærkelig kærlighed«, fordi den privatpersonligt gik for tæt på dig selv. Gælder denne afstandtagen filmen som helhed, eller er der noget af den, du f. eks. i forbindelse med dit næste projekt vil kunne hente frem og bruge?

N.S.M.: Min næste film, som endnu ikke har nogen titel, har en del med debutfilmen at gøre, fordi den bl. a. handler om den samme periode, nemlig gymnasietiden. Men hvor jeg dengang, fordi jeg stod midt i det, måtte betjene mig af en meget klodset ironisk fortæller og gennem ham skabte en afstand til stoffet, som var kunstig, dér tør jeg idag lave afsnittet om »den mærkelige kærlighed« helhjertet sentimentalt. Der bliver ingen undskyldninger for det sentimentale. Det bliver simpelthen trukket så langt ud, som det overhovedet kan komme. Og det vil filmen kunne bære i kraft af, at der både før og efter kommer ting, som kan veje det op.

F.T.: Kan du kort skitsere, hvad filmen går ud på?

N.S.M.: Den er tænkt som en slags dansk »Kødets lyst«. Ideen til den fik jeg, før jeg så »Kødets lyst«, og jeg blev lidt ærgerlig over at se, at skabelonen allerede var brugt i denne film. Den skal handle om en fyrs følelsesmæssige og erotiske udvikling. Men hvor »Kødets lyst« kører fra college-tiden (altså ca. 19 års-alderen) frem til 38–40 årsalderen, dér laver jeg en helt anden afskæring, idet jeg starter med den 7-årige, som skal have hovedvægten, derefter – som nævnt – beskriver gymnasiets romantiske kærlighed, og endelig slutter af med den 27-åriges mandschauvinistiske gebærden sig. Jeg har ikke en færdig tolkning af hvad sammenhæng, der er mellem de tre afsnit. Jeg ved bare, der må være det. At jeg arbejder med andre aldersgrupper end »Kødets lyst« bevirker også, at hvor »Kødets lyst« er en decideret potenshistorie – om den faldende potens – dér er min film nok snarere en historie om de svindende illusioner. Desuden bliver der tale om helt konkrete handlinger, først omkring den 7-årige, som skal strække sig over en 14 dages tid. Denne afløses så af en tilsvarende handling omkring den 17-årige, indtil filmen lukker af med en druktur en nat igennem sammen med den 27-årige.

F.T.: Og hvornår kan vi så forvente den film fremme i biograferne?

N.S.M.: Hvis jeg skal være optimistisk, om to år. Optagelserne starter først efteråret '75. For der er jo også noget, der hedder universitet og studier. Og de skal jo passes ved siden af.

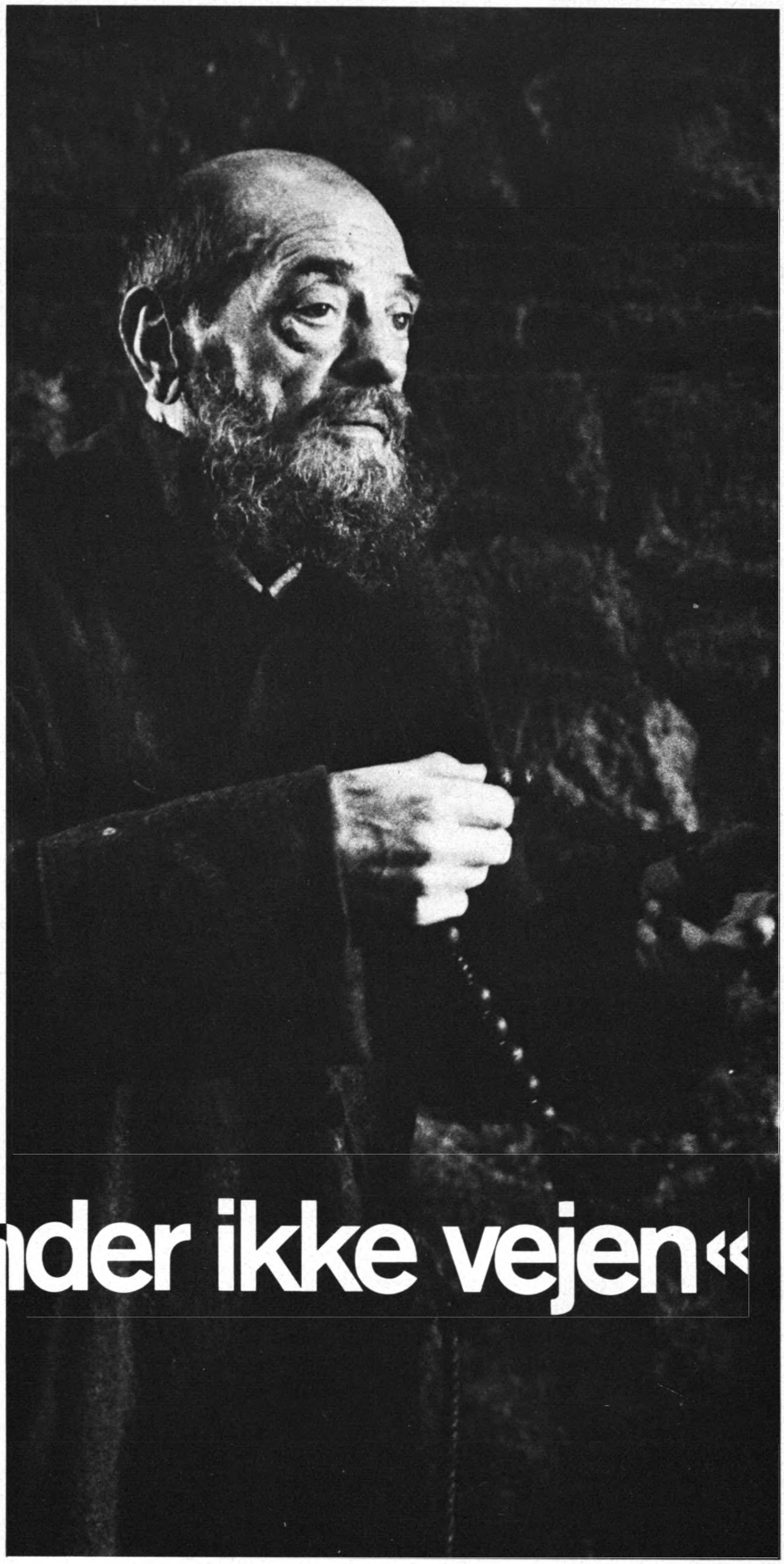
■ EN MÆRKELIG KÆRLIGHED

Danmark 1968. **Dist/P-selskab/P/Instr/Manus/Klip:** Nils Sigurd Malmros. **Foto:** Peter Stokholm, Nils Sigurd Malmros. **Komp:** Gunner Møller Pedersen. **Spillet af:** Elever på Det jyske Musikkonservatorium. **Sangsolist:** Holger Laumann. **Tone:** Poul-Otto Udsen, Knud Rasmussen, Henry Schiby, Knud Mogensen. **Speaker:** Mogens Helmer Petersen. **Medv:** Mogens Johansen, Susanne Posborg Vestergaard, Finn Richardt, Mogens Tuborgh, Niels Christian Jensen, Jacob Sonne, Peter Stokholm, Torben Vestergaard, Elisabeth Schmidt-Nielsen. **Længde:** 68 min., 755 m (16 mm). **Censur:** Rød. **Prem:** Repriseteatret, Holte – 19.8.68.

■ LARS OLE, 5 C

Arb.titel: Skoleballet. Danmark 1971. **Dist:** Obel Film. **P-selskab:** EBC-Film/Nils Sigurd Malmros. **P/Instr/Manus/Klip:** Nils Sigurd Malmros. **P-ass:** Ole Thestrup, Frederik Cryer. **Foto:** Erik Nygaard. **Musik:** Gunner Møller Pedersen. **Orkester:** Jørgen Dal's Quartet. **Tone:** Dansk Lydteknik, EBC-Film. **Medv:** Søren Rasmussen (Lars Ole), Knud Randa Frank Nielsen (John), Lars Randrup Mikkelsen (Hanse), Judith Nysom (Inger), Ilse Sørensen (Hanne), Anne-Marie Udsen (Anne-Marie), Ole Rasmussen (Jelle), Kim Noes (Bettefis), Søren Madsen (Palle), Bjarne Krogh-Petersen (Tobber), Steen Højgaard Pedersen (Bum), Annie Gisselmann Jensen (Jytte), Bente Pedersen (Store Helle), Lone Sørensen (Lille Helle), Ellen Margrethe Sørensen (Yvonne), Lone Rosenvold Kehler (Hanne S.), Eija Højgaard (Eija), Ernst Eriksen (Henrik), John Møldrup Pedersen (Klaus), Ann Rosendahl Pedersen (Lizzy), Leo Nysom (Benny), Ditta S. Dreyer (Jette), Ole Schmidt (Ebbe), Bente Rasmussen (Åse), Jörn Würtz (Jørn), John Wilhelm Jensen (Knud), Kurt Rasmussen (Kurt), Jørgen Jensen (Jørgen), Ronnie Vestergaard (Ronnie), Per Nielsen (Lillebror), Henry Nielsen (Hr. Samuelsen), Leon Mogensen (Hr. Mogensen), Rikke Malmros (En lærerinde), Jeanette Hede (Lars Oles mor), Finn Stein Larsen (Lars Oles far), Lene Dethlefsen (En ekspeditrice), Ivan Dreyer (Danselærer), Finn Horn Nielsen (Pianist), Lis Nielsen (Jelles mor), Sven Schmidt Nielsen (Skoleinspektør), Jørgen Dal's Quartet. **Længde:** 87 → 83 min., 2395 → 2285 m. **Censur:** Rød. **Prem:** Biografen, Århus – 26.3.73.

Poul Malmkjær



»De kender ikke vejen«

»Et spøgelse går gennem Europa – kommunismens spøgelse . . .«, hedder det i indledningen til Marx' og Engels' »Det kommunistiske manifest«, fra 1848, og i forbindelse med Buñuels »manifest«: »Frihedens spøgelse«, er det også værd at erindre sig slutningen: ». . . Proletarerne har intet andet at miste end deres lænker. De har en verden at vinde. Proletarer i alle lande forener eder«.

Buñuel tror næppe på kommunismen. Han tror vel næppe nok på manifestet som andet end et fortidigt, smukt stykke poesi, en genial drøm. Altså må han erstatte ordet kommunisme med ordet frihed (»Frihedens spøgelse«), og ordet proletarer med (går jeg ud fra) ordet menneskene. Menneskene har kun lænkerne at miste, men lænkerne er selvvalgte. De er i hvert fald endnu ikke – 150 år efter manifestet – blevet kastet og verden ikke vundet. Buñuel tror ikke, at det vil ske i hans tid. Og så er vi igen tilbage ved hans yndlingscitat af Octavio Paz: »Blot ved at lukke øjnene er et lænket menneske i stand til at sprænge verden«. Også selv om lænkerne er selvvalgte, føjer han vel til idag. Frihedens spøgelse er også noget inden i os. Vejen ind i fantasien er vejen ud af fangenskabet. Det er lidt grotesk, men det er sandt, siger den gamle Buñuel med en advarende og let rystende, løftet pegefinger.

Goyas tegning betitlet »De kender ikke vejen«. Foregående side: Luis Buñuel som den gamle munk, der i filmens begyndelse myrdes.

Da spanierne i 1814 efter seks års kamp drev Napoleons tropper ud af landet, valgte de ikke at beholde friheden. Tværtimod genindsatte guerillaerne (det spanske ord »guerilla« betyder »lille krig«) den dekadente Ferdinand VII, som franskmændene havde afsat i 1808. Genindsættelsen skete under råbene: »Vivan las cadenas« (Længe leve lænkerne), og kongen sørgede da også straks for at ophæve den frie forfatning, som franskmændene havde givet landet i 1812.

Således længes fangen efter sit fængsel, hunden efter sin herre, æslet efter sit seletøj, og således besejrer nationalismen den almindelige, sunde fornuft, ofte kaldet Internationale. Historien har gentaget sig med variationer, grellest omkring 1. verdenskrigs udbrud. Lænkerne spøger stadig.

»TIL KIRKEGÅRDEN!«

I begyndelsen af »Le Fantôme de la liberté« føres grupper af civile fanger frem til en mur og skydes. Det foregår i Toledo, den 3. maj 1808, dagen efter det første store oprør mod franskmændene. Før de skydes, råber nogle af fangerne »Vivan las cadenas«, det råb, der først kom seks år senere! De kunne lige så godt have råbt »Leve døden!«. De havde set friheden, og de var blevet skræmte. Bl. a. handler Buñuels film om denne skræmmende frihed.

Under forteksterne ses Goyas ubarmhjertigt stærke billede, »Tredie maj 1808« (der vist iøvrigt skulle være fra Madrid), og blandt de civile fanger knæler en munk i venstre side af billedet på en dynge allerede henrettede. I filmens rekonstruktion af scenen spilles munken af Buñuel selv. Han dør sammen med de råbende.

Som Buñuel tidligere var optaget af kærligheden og livet, så er han i sine seneste film i stigende grad optaget af kærligheden og døden. Døden som et privat fænomen, der medfører en masse offentlighed, døden som det endelige, døden som et absurd ritual i kristen staffage, døden som civilisationens selvpålagte straf og døden som erotisk element, hvadenten det drejer sig om en erotisk besættelse, der rækker ud over dødens grænse, eller en perversion af optimal livsfornægtelse og kønsskræk. Buñuel er blevet ond nok til at grine bag en skærmende hånd. Efter prologens henrettelser følger en grotesk episode fra en historie, »Kysset«, af Gustavo Adolfo Bécquer, hvor en fransk officer betages af en statue af en vis donna Elvira, og det i en sådan grad, at han vil skænde hendes lig. Han slås bevidstløs af statuen af donna Elviras mand! Alligevel sværger han, at han vil gennemføre sit forehavende. Langt senere i filmen møder vi en politipræfekt (Julien Bertheau), der på en bar ser en sortklædt dame, som minder ham om hans søster. Han fortæller åbenhjertigt om denne søster, som i sit sort-tapetserede værelse havde for vane at spille Chopin og Brahms for sin bror. Hendes nøgne, hvide hud kontrasterede så smukt til det sorte flygel. Hans beretning afbrydes af en telefonsamtale. Det er hans afdøde søster. Hvis han kommer til hende i graven, vil han »comprendre la vraie mystère de la mort«. Han tumler ind i familiegraven og når kun at se søsterens hår, der bølger ud under kistelåget, før han anholdes for gravskænderi. Han fandt aldrig ud af dødens sande mysterium, men værre var det vel, at han ikke valgte livet, d.v.s. damen fra baren, for nu at gøre det tydeligt.

Døden er hele tiden tilstede i filmen. Lægesekretæren får fri for at rejse hjem til sin døende far, professorens time med betjentene bliver en farce efterhånden som klassen tømmes for elever, der kaldes ud til katastrofer, M. Legrende, der på vej til sin læge noteres for at køre for stærkt, får under hul hensynsfuldhed fra lægens side at vide, at han er angrebet af en stærkt fremskredet leverkræft, en digter tager Montparnasse-huset i besiddelse og morer sig med at skyde tilfældige mennesker ned. Han fanges og dømmes til døden, hvorefter han sendes ud i livet! Det er vel kun logisk, når alting er vendt på hovedet, når M. Verdoux' forsvarstale ville have fået ham frikendt, når friheden er i fangenskabet og livet er i døden.

»MOD DET ALMENE VEL«

Episoden fra Bécquer-historien danner overgang til den moderne del af filmen, der nærmest kan karakteriseres som en uromantisk fabel i E. T. A. Hoffmann-stil. En barnepige er så optaget af at læse Bécquers historie, at hun glemmer at se efter pigen. Vi tilskuere sidder så tilbage med vore spekulationer: Hvordan gik det? Fik den franske officer donna Elvira med i seng? Og Buñuel anslår endnu et tema, der samtidig fungerer som dramatisk kunstgreb: frustrationen af tilskueren, som aldrig får slutningen på anekdoterne, aldrig hører det afgørende ord, aldrig oplever forklaringen på mysterierne.

Man kan godt være nedrig og hævde, at Buñuel og Jean-Claude Carrière har gjort en dyd af nødvendighed med denne form for uafsluttet manuskript-skriveri i stafet-form, men

litteraturen har dog fortilfælde, og filminteresserede vil måske her især huske Jan Potockis »Manuskriptet fra Saragossa«, der blev filmatiseret i 1964 af Wojciech Has. Hos Buñuel går historien dog ikke »op« til slut, der er ingen pointe, ingen løsning, kun det destruktive kaos, massakren på »vilddyrene«, og meningen må så være, at vi skal se bort fra »historierne« og i stedet se på adfærd, ritualer, møders tilfældighed, gensidige påvirknniger, bindinger og love og alle de andre ting, som får menneskene til at vælge lænkerne i stedet for friheden.

»ULYKKELIGE MODER«

Den halvstore pige i parken leger med en veninde, og mens barnepigen læser, antastes de af en åbenbart lyssky person, der giver dem en stak billeder, som de »endelig ikke må vise til de voksne«. Pigen styrter hjem til far og mor med dem, forældrene chokeres behørigt og fyrer barnepigen. Da de bliver alene, studerer de billederne nærmere, og de bliver enormt ophidsede. Billederne er af Triumfbuen, Panthéon, Sacre Cour o. l., altså ægte »franske postkort«, og endnu et gennemgående motiv i filmen er etableret, et motiv, som naturligvis har med »Vivan las cadenas« at gøre: den omvendte verden, tingene sat på hovedet, Fontaines fabler, Jeppe i baronens seng, tiggerne i »Viridiana« ved nadverbordet, Macunaima som barn. Ingen kan tvivle på det ældgamle dramatiske og komiske tricks' levedygtighed og gyldighed efter »Frihedens spøgelse«. Så frisk som nogensinde leger Buñuel med tilskuerens forventninger og forestillinger. Det er muligt, at hans tale har ekko fra 30'erne, men den henvender sig vel også til et publikum, der på mange måder er blevet stikkende i en fortidig etik. Filmens personer er i hvert fald oftest grotesk bundet til stivnede former for livsudfoldelse og livsudtryk. Der er meget af en satan i Buñuel når han skildrer det indskrænkede menneske. 50'ernes varme humanist (og naive politiker) fra hans 2. franske periode er helt væk, afløst af en latinsk Store Bastian, der dypper de voksne i satirens syrebad. Det er ofte fantastisk, men filmens personer er ikke udelukkende skabt af fantasiens spøgelser. Entomologægteparret bliver også erotisk ophidset af de franske postkort og mindes deres bryllupsrejse, og postkortene er jo reelt set en pauver, dannet form for øjenlyst, en bette form for nydelse, når man nu ikke har den rigtige Sacre Coeur ved hånden. Det har til gengæld digter/snigskytten fra sin guddommeligt høje position i Montparnasse-huset, hvorfra han hersker over liv og død. På hans bud dratter folk om som små spurve. I kro-afsnittet kommer the Mad Hatter, Michel Lonsdale, for skade at afsløre en spansk danserinde på toilettet. Han ser hende gå ind på sit værelse, hvor der naturligvis er en herre med en guitar, og ganske rigtigt: kort efter lyder lidenskabelige guitarspil og skotramp. Lonsdale lukker dog døren for det spanske problem. Han vil hellere forfølge sin egen lille fornøjelse: at få tilskuere til et flagellantisk orgie. Og hvem er bedre til det end de fire kortspillende karmelittermunke. Men hvorfor de – som hævdet af Lonsdale – er endnu bedre end dominikanere, som jo fik overdraget inkvisitionen, er jeg ikke i stand til at gennemskue. Dér skal nok ligge en vittighed, som der ligger vittigheder mere eller mindre skjult for tilskueren (= mig) overalt i filmen.

Det ypperste udtryk for indskrænketheden finder man dog hos »le professeur« (François Maistre i mesterlig form), der skal overbevise politibetjentene om det absurde i en eventuel samfundsomvæltning (i retning af socialisme, tør man formode) med eksemplet: tænk hvis man blev inviteret ud, og så tilbragte aftenen med at sidde på hvert sit lokum rundt om et bord mens man talte om eskrementer. Og én havde været i Madrid, og det havde været udmærket, men gaderne! – de stank af mad! Og blev man sulten, gik man i enrum, slog skiltet »Optaget« på, og spiste sin mad.

Eksemplet adskiller sig naturligvis fra Buñuels eksempler på »den omvendte verden« ved at være aldeles ubrugeligt som andet end en illustration af »le professeur«s reaktionære skræk for forandringer. Det er uden fornuft, uden satire, uden konsekvens. Det er et absurd forsøg på tom, autoritær trussel på det rudimentære følelsesplan.

Autoritetstroen får endnu et vældigt spark i en helt forrygende sekvens omkring et barn, der er blevet borte. D.v.s. barnet er der, men det er blevet meldt savnet, og så må sagen jo gå sin gang med bekymret mor, ophidset far, ulykkelig lærerinde, saglig politi-præfekt (ham med søsteren), der er behagelig lettet over at den lille pige selv kommer med på stationen. Det gør det så meget nemmere at udfærdige signalementet. Bag politi-præfekten hænger Goya-billedet fra forteksterne. Det hænger der sikkert uden ironi fra hans side.

»MED ELLER UDEN FORNUFT«

»Der er folk der siger, at jeg er grusom og pervers«, siger Buñuel. »Jeg er det stik modsatte. Jeg gør nar af de fetischer, der er årsag til grusomhed og perversion. Jeg hader vold og pornografi. Da jeg var ung, var surrealismen den voldsomste kunstneriske bevægelse. Vi brugte volden som et våben mod det etablerede. Nu er det etablerede selv blevet så voldeligt, at det er vanskeligt at bruge volden som en kunstnerisk form for kritik«. (Sight & Sound, Summer 1974).

Det har i snart mange år været Buñuels foretrukne hobby at blotlægge, hvad han anser for årsag og virkning i denne udvikling mod det værre, og det siger sig selv, at råbet i ørkenen, sædekornene på stengrund og hvad man ellers kan finde på af den slags lignelser, må gøre den gamle Don Luis (som hans teknikere kalder ham) til en misantropisk kritiker af den meget grumt sarkastiske type. Han ser ikke redningen nogetsteds – og dog: Er der ikke håb for den unge mand og hans ældre tante, da de i filmens midte finder sammen på kroen på trods af al »sund fornuft«? Jeg tror det. Og jeg tror også, at Buñuel tror det. Da den unge mand trækker tæppet til side, ser vi tantens krop med hans øjne: en ung piges krop. Her anvendes modsætningen mellem forventning og resultat i en næsten romantisk, poetisk sags tjeneste. Og panoreringen til ræven er en hyldest til Buñuels elskede dyret i mennesket, der har glammet lige siden »Den andaluske Hund« i 1928 løb gennem hans film *bag* lærredet. Iøvrigt har Buñuel døbt sin egen hund »Tristana«, »a cruel thing to do«, som Fields ville have sagt.

Resten af hans personer er en blanding af skinhellige munke, flagellanter, nekrofile, lystmordere, bureaukrater, ritualdyrkere, militærpersoner, politi-myndigheder, læger og undervisere, allesammen yderst respektable personer og nyttige samfundsstøtter. Det er utroligt, at han ikke har fået en stribe af retssager på halsen, utroligt, at alle disse menneskers interesseorganisationer finder sig i det. – Nekrofile i alle lande forener eder. I har en verden at vinde. De dødes verden.

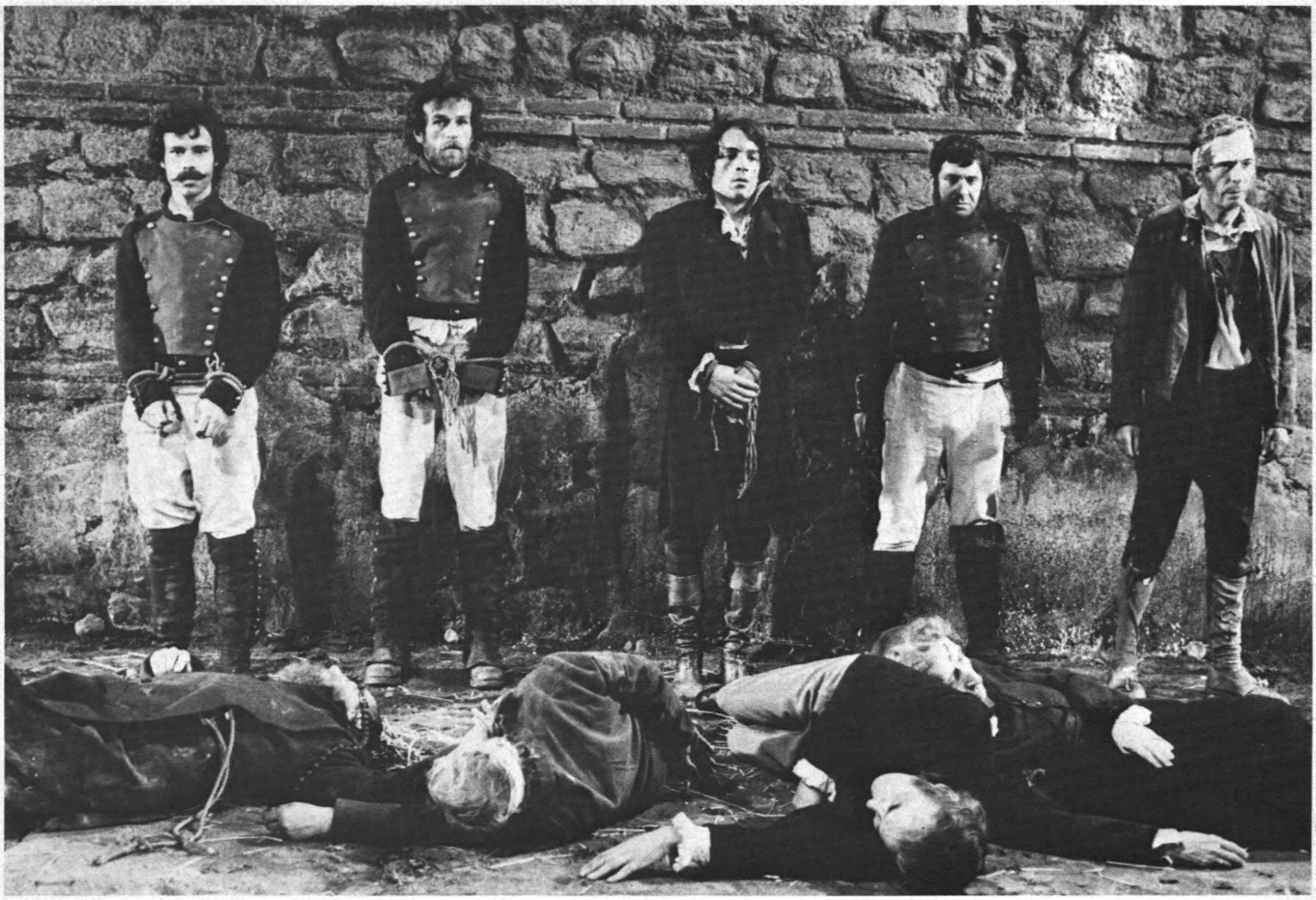
Det er som om denne selverkendte misantropi har fået Buñuel til at lege friere end længe (siden »Dagens skønhed«) med virkemidlerne. Han er som sædvanlig verdens mest døve lyd-effektmand (med på credits), men nok så opsigtsvækkende er hans og hans efterhånden faste fotograf, Edmond Richards leg med kamera-arbejdet. Fra fortæksternes panorering over Goya-billedet til panoreringen i slutningens billede af strudsen, der ikke gemmer hovedet under politiets angreb på vilddyrene i zoologisk have, er kameraet i livlig bevægelse. Buñuel har tidligere afsvoret det elaborerede kameraarbejde. Her leges lystigt med nye og gamle tricks fra personen, der »går ind i kameraet« (Marie-France Pisier i afslutningen af den latrinære episode), til slutmassakrens 360° panoreringer, og især panoreringen anvendes med held til at understrege filmens trods alt fremadskridende »handling« på langs, parallelt med personernes »rejser« og møder. Indendørs bruges panoreringerne til at sammenknytte ting og personer, som når de forbinder en edderkop i glas og ramme med Jean-Claude Brialy, der spiller en entomolog med en faderlig omsorg for, at også datteren kender kriblerierne ved navn, eller når det førnævnte Goya-billede på politistationen knyttes til de uniformerede personer.

Goyas billed-serie, »Krigens rædsler«, har blandt mange andre kvaliteter den, at serien går fra realistiske rædsler over til de senere billeders mystiske symbol-billeder med filosofiske og ikke altid lige forståelige titler. Også her besejrer fantasien virkelighedens rædsler, som blev for stærke. Er man i det alvorlige lune, kan man sætte sig til at finde lighedspunkter mellem Goyas fantastiske billeder og Buñuels fantastiske film. Er man i det lystigere hjørne og har man moralsk overskud til det (og her er et felt, hvor dansken har sin styrke, hvor fa'en han så end har fået den fra), kan man umiddelbart grine meget af »Frihedens spøgelse«, der er skabt på et overskud af malice. Den er drilagtigt ond, og borgerskabets diskrete charme er nu reelt et ritualspil med døden til følge. Monsieur et Madame sont servis. Merde!

■ FRIHEDENS SPØGELSE

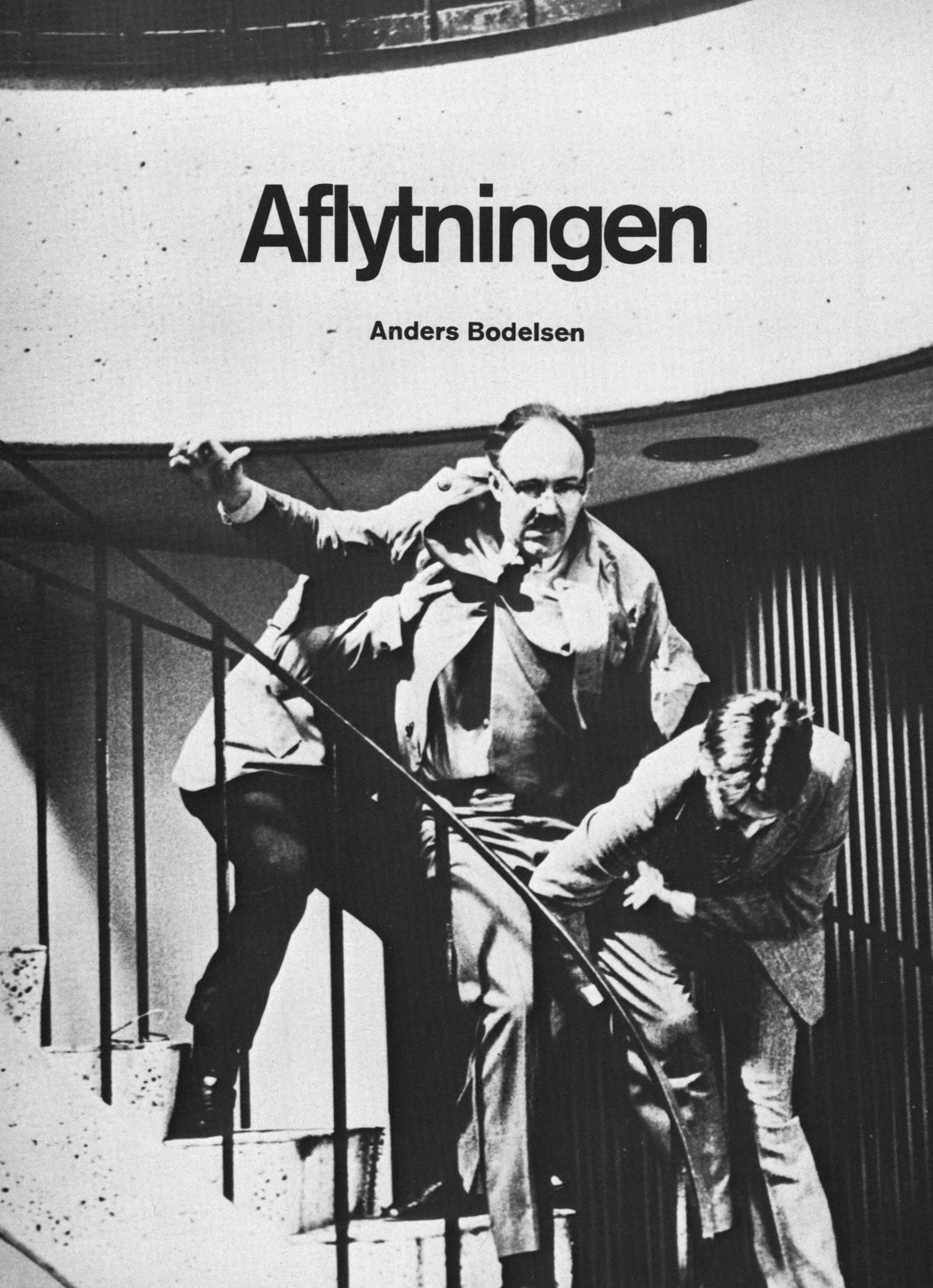
Le fantôme de la liberté. Frankrig 1974. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Greenwich Film. **P:** Serge Silberman. **P-leder:** Ully Pickard. **I-leder:** François Peltier. **Eksteriør-leder:** Jean Revel. **P-ass:** Herve Lachize. **Instr:** Luis Bunuel/**Personlig ass:** Pierre Lary. **Instr-ass:** Jacques Frankel. **Manus:** Luis Bunuel, Jean-Claude Carriere. **Foto:** Edmond Richard/**Ass:** Andre Clement, Alain Herpe. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Helene Plemiannikov/**Ass:** Nathalie Lafaurie. **Ark/Dekor:** Pierre Guffroy/**Ass:** Maurice Sergent. **Rekvis/Sp-E:** François Sune. **Kost:** Jacqueline Guyot/**Ass:** Olympe Watelle. **Tone:** Guy Vilette, Alex Front, Jacqueline Porel, Gina Pignier/**Ass:** Jean Labourel, Claude Viland. **Lyd-E:** Luis Bunuel. **Makeup:** Monique Archambault. **Frisurer:** Alex Archambault. **Medv:** Adriana Asti (Politipræfektens søster/Damen i sort), Julien Bertheau (1. politipræfekt), Jean-Claude Brialy (Foucauld), Adolfo Celi (Dr. Passolini), Paul Frankeur (Kroværten), Michel Lonsdale (Hattemageren), Pierre Maguelon (Gérard), François Maistre (Professoren), Helen Perdriere (Den gamle tante), Michel Piccoli (2. politipræfekt), Claude Pieplu (Politikommissæren), Jean Rochefort (Legendre), Bernard Verly (Dragonkaptajn), Monica Vitti (Madame Foucauld), Milena Vukotic (Sygeplejersken), Jenny Astruc (Professorens kone), Pascale Audret (Madame Legendre), Ellen Bahl (Legendres barnepige), Philippe Brigaud (Manden i parken), Philippe Brizard (Bartenderen), Agnes Capri (Skoleinspektricen), Jean Champion (Foucaulds læge), Jacques Debarry (Dommeren), Anne-Marie Deschott (Edith Rosenblum), Michel Dhermay (1. franske officer), Philippe Lancelot (2. franske officer), Paul le Person (Fader Gabriel), Pierre Lary (Morderen), Marius Laurey (Kirkegårdsbetjenten), Alix Mahieux (Værtinden ved »middagen«), Maxence Mailford (Dragonløjtnanten), Annie Monange (Offer for morderen), Gilbert Montagne (Den unge munk), Muni (Foucaulds barnepige), Bernard Musson (Fader Raphael), Jean Mauvais (Politibetjent), Marc Mazza (Kampvognssergent), Marcel Peres, Jean Rougerie, Andre Royer, Claude Jaeger, H. Werner, J. Carriere, Maryvonne Ricauld, V. Blanco, Flamend, Jacqueline Rouillard, J. C. Jarry, T. L. Barras, Gilbert Lemaire, Janine Darcey, Sala, Augusta Carriere, Hummel, Orane Demaziz, Jean Degrave, Tobias Engel, Marie-France Pisier, Pierre-François Pistorio. **Længde:** 103 min., 2855 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** Dagmar 1.11.74.

»Menneskene har kun lænkerne at miste, men lænkerne er selvvalgte«.



Aflytningen

Anders Bodelsen



Francis Ford Coppolas »The Conversation« (»Aflytningen«) kom tilsyneladende frem på det helt rigtige tidspunkt. Et par dage før den blev vist ved filmfestivalen i Cannes havde aflytnings-narkomanen Richard Nixon, som et sidste desperat udspil for at redde sig selv, valgt at offentliggøre sin egen version af Watergate-samtalerne i Det hvide Hus.

Filmens historie lignede næsten virkeligheden for godt: En mand er beskæftiget med at aflytte andre. Han fældes på den etik eller mangel på etik, som han har gjort sig til eksponent for: i den aflytningens lovløshed, som han selv er en del af, viser der sig at være en endnu snedigere aflytter end han. Det er i hvert fald Harry Cauls problem. Var det egentlig også Richard Nixons? Det var i hvert fald vand på filmens mølle, og den vandt da også førsteprisen på årets Cannes festival.

Men hvad der lignede et mægtigt held for filmen var måske i virkeligheden et mægtigt uheld. Trods sin tilsyneladende aktualitet har den ikke rigtig markeret sig. Den er ikke blevet nogen større kassesucces, og kritisk blev dens modtagelse i anden omgang flere steder noget køligere efter den første sensation. Jeg synes ikke der er noget der netop nu tyder på, at der venter den en placering som en moderne klassiker. Og en moderne klassiker – en af de senere års betydeligste film – er lige netop hvad jeg synes den er. Men før man kan opleve den sådan bliver man måske nødt til påny at glemme dens »aktualitet« i de måneder hvor det endnu ikke var afgjort, om den uheldige brugtbilsælger måtte forlade verdens mest magtfulde embede.

I et interview med Brian De Palma fortæller Coppola, at han havde gået med ideen til filmen i mange år. Det er jo ikke utænkeligt at de første Watergate-afsløringer i perioden 1972-73 kan have fremskyndet projektet. Men egentlig synes jeg ikke der er meget der tyder på en bevidst »timing« af filmen, og Coppola har da også fortalt, at når den centrale båndoptager vi ser i filmen for eksempel er en Uher, ligesom den hvorpå betydningsfulde bånd blev slettet af Nixons »uheldige« privatsekretær, så var det et tilfælde. Et af de mange tilfælde, der kan få en til at overse, hvad »The Conversation« egentlig handler om.

Der er i hvert fald to temaer i filmen, som midlertidigt kan pilles fra hinanden og betragtes hver for sig. Hvis de ikke havde noget med hinanden at gøre ville filmen falde fra hinanden, og det gør den ikke, så det har de. Det ene tema er: problemet. Det andet tema er: den mand der anvendes af filmen til at belyse problemet – eller omvendt.

Problemet er, ganske kort formuleret, at den tekniske udvikling gør det stadig sværere at beskytte det vi kalder privatlivets fred. At begrænse informationer til et mindre antal personer, måske kun til to eller endda én.

Personen er det menneske – i filmen Harry Caul – som behersker teknikken. I Franz Ernsts film/TV-spil »Privatlivets fred« er det samme problem skildret, men personen, synsvinklen, er den diametralt modsatte: Ernst har prøvet at sætte sig og sine tilskuere i den krænkedes sted. Coppola derimod beskæftiger sig med hvordan man har det når man er privatlivskrænker, og det giver ham dels mulighed for at orientere bedre om hvordan teknikken faktisk praktiseres, dels mulighed for at skildre nogle afgørende egenskaber, som teknikken forudsætter hos sine praktikanter, og som den nok desuden accentuerer hos dem.

Gene Hackman i Coppolas »Aflytningen«.

»The Conversation« fungerer blandt andet som et filmisk essay om hvor langt aflytningsteknikken i videste forstand er nået. Hertil tjener ikke mindst den indlagte sekvens med kongressen og salgsudstillingen for professionelle aflyttere, som så vidt jeg har forstået er en anakronisme, da den ikke ville være lovlig i USA i dag. Filmens essayistiske afsnit er meget interessante, morsomme, uhyggelige og perspektivrige. Filmen ville have været seværdig nok, hvis den bare havde begrænset sig til dem – havde forbundet dem med en spinkel spændingshistorie, hvis eneste opgave var at demonstrere de forskellige aflytnings-muligheder.

Faktisk *er* der en spinkel spændingshistorie i filmen, men det den tjener til er ikke så meget at belyse eller forbinde de essayistiske elementer, som til at belyse hovedpersonen, Harrys, dilemma. Hans dilemma er, at han via selve aflytningsprocessen får et forhold til de mennesker, hvis skæbne hans teknik er med til at besegle.

Lad mig lige minde om historien. Harry aflytter virtuost et ungt par, der fører en samtale på en befolket og støjende plads. En leder af en stor navnløs og gennemført anonym virksomhed har betalt ham et stort beløb for at indfange mest muligt af denne samtale. Den må altså være af den største betydning for nogen.

Efterhånden som Harry lytter og lytter til samtalen, filtrerer forstyrrende gadelarm fra og mere og mere retter sin opmærksomhed mod ordene snarere end blot sin lydkvalitet, jo mere klart står det ham, at noget kriminelt er ved at ske, at nogle menneskeliv er i fare.

Harry arbejder nu om stunder på vestkysten. Samtidig med at filmen roligt trænger dybere ned i den samtale, han har opfanget, forsyner den os også med oplysninger om Harrys fortid. Han har en gang udført en anden virtuos aflytning, som desværre førte nogle uhyggelige dødsfald med sig. Vi forstår at han ikke ønsker dette skal gentage sig. Tværtimod vil han med en »positiv« udnyttelse af sin specielle kunnen redde nogle menneskeliv, således at regnskabet på en eller anden måde atter stemmer.

Desværre fejlfortolker han båndene, han sidder og arbejder med. Han tror – som vi lokkes til at tro – at det er det unge par som er i livsfare. Faktisk er det dem, der planlægger at myrde Harrys arbejdsgiver. Fortolkningen står og falder med betoningen af en enkelt sætning: Harry og vi hører den sådan: They would *kill* us if they could. Man lytter ud fra lidt andre forudsætninger og hører, at eftertrykket lige så godt kunne ligge tre ord før og et ord senere: *They* would kill *us* if they could.

Det er en spinkel, lidt kulørt, ikke særlig dybt gennemarbejdet kriminalhistorie, vi her præsenteres for. Men den har da heller ikke anden funktion end at belyse Harrys forhold til sit arbejde, sin teknik og dens moralske problemer.

Harry prøver at rette sit »regnskab« op ved at udnytte den eneste kunst han mestrer. Hvis det var lykkedes for ham, ville han måske kunne fortsætte sit aflytningsarbejde med en følelse af at det var retfærdiggjort. Nu går det stik modsat.

»Aflytningen« er blandt andet en psykologisk film, der handler om hvordan vi stædigt klynger os til de handlingsmønstre vi allerede moralsk hænger på, i stedet for at tage dem op til radikal revision.

På den måde – langt snarere end i sine underholdende essayistiske afsnit – er den selvfølgelig alligevel en Wa-

tergate-film. Når Nixon fremhævede hemmelighedsfuldhedens nødvendighed omkring magtens udøvelse, så er jeg fuldstændig sikker på at han selv troede på det. Og hvis han lever endnu når dette læses, så tror jeg han »tror« på det endnu: At det moralsk kan retfærdiggøres både at samle og bruge oplysninger om alle potentielle »fjender« til deres uskadeliggørelse – og selv at tilsløre sine afgørende handlinger og motiver mest muligt.

Denne problematik er imidlertid ikke bare Nixons, eller de moderne politikeres. Det er en problematik som er relevant over alt hvor der udøves magt. At hensigten helliger midlerne er ikke noget nyt. Derimod er visse midler – blandt andet inden for elektronikken – så nye, at de nødvendigvis tvinger os til at genoverveje de hensigter de tjener.

Harrys problem er, at han vil retfærdiggøre midlerne med en privat hensigt, som han tror går på tværs af hans arbejdsgivers: Hvor arbejdsgiveren formodes at planlægge et mord vil Harry afværge det. Det er åbenbart første gang Harry går sine egne veje, og det mislykkes da også eftertrykkeligt. Ved at forsinke afleveringen af båndene bliver Harry blot medskyldig i et nyt drab. Et nyt nederlag for ham som stædigt »privat« menneske.

En del af miséren er Harrys fantastiske tillukkethed. Filmens bedste scener handler om den. Som professionel krænker af andre menneskers privatliv er Harry nået frem til den konklusion, at det er klogest ikke at have noget privatliv selv. Denne konklusion kommer til at fungere som en selvopfyldende profeti: Selvfølgelig skal det gå galt, når Harry endelig løfter en lille smule for sløret. (Selvfølgelig skulle det gå galt, når Nixon endelig gjorde et halvhjertet eksperiment med at være »fuldstændig ærlig«.) Og så: hurtigt tilbage i endnu større tillukkethed, bekræftet i den dobbelte antagelse af, at man må tilsløre alt om sig selv og vide mest muligt om alle andre. (Nixon på et bånd: Let's face it, we have no friends.)

Harry er katolik. Aflytningstemaet gennemspilles i en variant, da Harry skrifter. Igennem filmen føles det som om den usynlige Guds repræsentant i skriftestolens mørke vokser og vokser, ham der altid lytter, og som ikke behøver mikrofoner til det. Jeg kommer til at tænke på de ord Billy Graham sagde, da han i foråret prøvede at komme Nixon til undsætning og aflede opmærksomheden ved at hæve problemerne op på flothedernes plan. Billy Graham sagde: Oppe i himlen har Gud en båndoptager gående på os alle sammen, og den kører døgnet rundt!

Denne platitude bliver til virkelighed for Harry i filmens sidste sekvens. Vi ved at han er så dygtig en aflytter, at han også kan gennemskue andres forsøg på at aflytte *ham.* Alligevel nytter det ikke at han destruerer hele sin ynkelige lejlighed for at finde frem til den skjulte mikrofon. Filmen forlader definitivt det essayistiske – og det politiske – for at koncentrere sig om det psykologiske, som også kan tolkes som det religiøse: Inderst inde i mester-aflytteren Harry sidder der: en mikrofon. Og den mikrofon er i trådløs forbindelse til et guddommeligt båndarkiv, der konstant ophober materiale om hans skyld.

Foruden scenen i skriftestolen giver et par drømmescener os nogle rids til forståelse af Harrys lammende skyldfølelse. Coppola forklarer i Dé Palma-interviewet, at drømmescenernes erindringer stammer fra Coppolas egen barndom. De er forsøg på at »komme ind i« figuren fra Coppolas side. Man kan kun sige, at de heldigvis er faldet netop så drømmeagtigt forvirrede ud, at de ikke lukker Harry for andre – eller åbner ham med et par nemme stikord. Han er stadig en gåde, men det forekommer ikke gådefuldt, at han er det. Han er ikke noget særlig mærkværdigt tilfælde i et samfund, hvor teknologi og moral støder sammen, hvor behovet for effektive funktionærer er større end nogen sinde og hvor »private« initiativer altid fremhæves på bekostning af fælles initiativer. Hvis »The Conversation« handler om nogen i Watergade-skandalen, så er det nok i sidste instans en John Dean (Haldemann, Ehrlichmann, Colson, Magruder) snarere end Nixon. Disse mænd har måske også gjort sig mere fortjent til en film end deres arbejdsgiver. Det er ganske sikkert at han ikke kan fungere uden dem; måske kunne de fungere uden ham?

»The Conversation« er blevet sammenlignet med Antonionis »Blow up«, og Coppola er den første til at indrømme, at det var Antonionis film der satte ham i gang. Men bortset fra de indlysende lighedspunkter i plottet og den måde de to film identificerer tilskueren med hovedpersonen og derved skaber en slags voyeur-spænding omkring nogle fremmede menneskers »gåder«, så synes jeg ikke der er mange reelle tematiske lighedspunkter.

Antonionis helt er en overfladisk mand, der løber ind i problematikken ved en tilfældighed. Coppolas er en mand, som på forhånd er helt gennemsyret af sit livs og sit arbejdes moralske problematik. Antonionis helt er en skydeskive for instruktørens tidssatire. Coppolas film rummer mest egentlig satire i de reportage-afsnit, der netop kun har Harry som tilskuer. Antonionis fotograf lader sig distrahere bort fra det mord som muligvis er begået. Coppolas aflytningsekspert bider sig stædigt fast i sin gåde; da det først lykkes for sent fortaber han sig helt i det moralske efterregnskab. Hos Antonioni bliver gåden aldrig løst, til gengæld er helten klart afsløret, og i et kritisk lys. Hos Coppola løses gåden, Harry står derimod på mange måder ubelyst tilbage.

Jeg har ikke set »Blow up« i mange år, jeg vil ikke spille de to film ud mod hinanden, blot pege på hvor godt det efter min mening er lykkedes Coppola at bruge en tyvstjålet idé til noget helt andet.

Vi ved om Francis Ford Coppola, at han er en glimrende historiefortæller, en meget dygtig håndværker og en fremragende personinstruktør. Fortællemæssigt er jeg en lille smule usikker på filmens sidste ti minutter, hvor jeg også ved andet gennemsyn føler mig urimeligt usikker på, hvad der er virkelighed og hvad der er Harrys indbildning. Jeg tror drømmescenerne med Harrys barndomserindringer tidligere i filmen havde fortalt os nok om den »indre« Harry. Men ellers fungerer alt i denne film så perfekt at man fristes til at gå let hen over det. Også til at gå let hen over Gene Hackmans præstation som Harry – og så er Hackmans indsats måske, når alt kommer til alt, mere end halvdelen af filmen. Med mindre samvittighedskval springer jeg hen over en analyse af filmens billedsprog, teknik, ikke mindst lydteknik: om det kan man læse i Brian De Palmas interview med Coppola andetsteds i bladet.

Det lignede et kup at »The Conversation« var synkroniseret med Watergates slutspil. Jeg tror det er kommet filmen til skade, fordi det har indsnævret dens moralske og måske religiøse perspektiv i forhold til dens åbenlyse, aktuelle politiske. Modsat Richard Nixon tager Harry Caul mod ordrer. Modsat Richard Nixon prøver han at følge sin samvittighed. Lige som Richard Nixon taber han spillet og isoleres dybere end nogen sinde. Modsat Richard Nixon modtager han ikke nogen offentlig benådning.

Og den uforklarlige mikrofon?

Man behøver hverken tro på Billy Graham eller på Gud for at tro på den mikrofon, som ikke kan fjernes.

Reprinted from Filmmakers Newsletter,
Vol. 7, No. 7, May 1974,
© Filmmakers Newsletter, 41 Union Square West,
New York, NY 10003, USA.

Interview med Francis Ford Coppola

Brian De Palma

BDP: Hvordan og hvornår fik du ideen til »Aflytningen«?

FFC: Det skete under en samtale med Irvin Kershner. Vi snakkede om spionage, og han sagde, at de fleste mennesker troede, at den bedste måde at undgå at blive aflyttet på var at gå midt i en vrimmel af mennesker, men han havde hørt, at der var mikrofoner, der kunne skelne enkeltstemmer blandt en hel masse. Og så tænkte jeg, fin idé til en film – og på det tidspunkt startede det, omkring 1966. Jeg begyndte faktisk at arbejde på det i 1967, men så lagde jeg det på hylden og tog det frem igen i en uendelighed indtil 1969, hvor jeg lavede det første udkast.

BDP: »Aflytningen« er en helt fantastisk idé: at man kan høre den samme samtale seks eller syv gange og hver gang ændres betydningen i den ganske lidt. Det er lidt i retning af »Blow Up«, hvor man ser det samme billede på forskellige tidspunkter og opfatter det forskelligt efterhånden som filmen skrider frem. Var det sådan, du fik ideen? Det vil sige, var det oprindeligt et begreb, du gik ud fra?

FFC: Jeg må lige sige, at det her projekt begyndte på en anden måde end alt det andet jeg har lavet, fordi i stedet for at begynde at skrive ud fra noget følelsesbetonet – den følelsesmæssige identitet hos folk jeg kender – begyndte det som en slags puslespil; det har jeg aldrig gjort før, og jeg tror heller ikke, at jeg nogensinde vil gøre det igen. Med andre ord, det startede som et præmis. Jeg sagde: »Jeg tror jeg vil lave en film om aflytning og privatlivets fred, og den skal handle om den fyr, der foretager aflytningen i stedet for om de mennesker den går ud over«. Og så kom ideen efterhånden med at bruge gentagelser, med at bruge forskellige niveauer i informationen – ikke ved hjælp af forklaringer, men ved at gentage den samme information. Og ikke lige som »Rashomon«, hvor det hver gang bliver fremstillet på en anden måde – det skal være de samme replikker, men de skal få en ny betydning alt efter den kontekst de forekommer i. Det vil sige, at når filmen kører, kommer tilskuerne med ind i den, fordi de hele tiden hører de samme replikker, men efterhånden som de bliver sat mere ind i situationen, fortolker de tingene på en anden måde. Det var den oprindelige idé.

BDP: Men du giver selv nogle oplysninger på den måde du repeterer båndet på og bruger forskellige retningsmikrofoner. F. eks. dækker båndet fra gaden en hel masse replikker, som du så bagefter trækker frem.

FFC: Det var en afstikker fra den oprindelige idé. Jeg syntes jeg blev nødt til at afsløre nye aspekter i samtalen for at få det til at fungere. Men i begyndelsen mente jeg, at det ville være helt i orden der i starten. Men det tror jeg er umuligt – jeg kunne bare ikke gøre det.

BDP: Har du et andet forhold til dine egne film – som f. eks. »Big Boy« eller »Flygtig som regnen« eller »Aflytningen« – end til dine større, mere kommercielle film?

FFC: (Efter en lang pause). Det mindre budget får mig måske til at føle mig mere afslappet og lidt mere villig til at lade nogle dage ryge og få åndssvage ideer. Normalt er det mine åndssvage ideer, der er de bedste. Men nu er jeg blevet så immun over for processen, at jeg gør det selvom det er åndssvagt, og det sætter en masse penge på spil, selv på en film der koster så meget som »Godfather II«. Så jeg tror nok, at de to modpoler i min såkaldte karriere er ved at nærme sig hinanden, og jeg håber, at jeg for fremtiden kun skal lave personlige film – men sådan at forstå, at også mine større projekter vil blive det, du kalder personlige film.

BDP: Prøver du at lave bestemte slags film for at udvikle områder inden for dit talent, som du synes du er nødt til at arbejde med? »Aflytningen« er jo faktisk meget forskellig fra dine andre film.

FFC: Jeg har altid kunnet lide at have noget at gå løs på. Ligesom jeg skrev et teaterstykke og en opera ud fra den betragtning, at hver gang man går i gang med et eller andet emne, der ser lidt skrapt ud, og som man er lidt bange for, så er man vokset et par centimeter, når man er blevet færdig med det, også selvom man ikke helt har fået fod på det.

Jeg kom i gang med »Aflytningen«, fordi jeg så »Blow Up«, mens jeg læste Hesse. Og jeg står meget åbent over for sammenhængen med »Aflytningen«, fordi jeg faktisk synes, at de to film er vidt forskellige. Det er klart, at de ligner hinanden på nogle punkter, men så er den ikke længere. Men det var min beundring for stemningen og den måde tingene sker på i den film, der fik mig til at sige: jeg vil lave noget i den stil. Alle yngre instruktører skal gennem det. Men det var det, der fik det i gang. Og på en måde var det mere, end jeg kunne klare, og det vidste jeg godt. Det var ikke en ny »Steppenwolf« jeg skulle til at lave. Men det var de sammensætninger, der fik mig i gang, om jeg så må sige. Det var sådan, jeg kom ind i det.

BDP: Det jeg synes er interessant er, at selvom jeg havde fornemmelsen af en Hitchcock-film, hvor man mere starter med et begreb end med en person, så virker det som om du i sidste instans ender med at gøre begge dele på én gang. Harrys person er, sådan som den udvikles i filmen, meget interessant: hans katolske følsomhed, hans skyldfølelse over for de mennesker, som bliver dræbt på grund af de oplysninger han giver. Var det alt sammen med fra begyndelsen?

FFC: Næh, jeg tror du har ret: det begyndte med et begreb og ikke med en person. Og det var mig en kilde til meget besvær. Og det var ubehageligt, fordi jeg aldrig kunne føle noget for personen. Men jeg tror jeg har lettere ved at skabe personer – enten bruger jeg noget fra mennesker jeg har kendt, eller også noget der bunder i mine egne følelser. Jeg kunne ikke få noget personligt forhold til Harry, jeg kunne ikke sætte mig i hans sted. Derfor blev jeg ved med at forsøge at sætte mere kød på ham – men på den måde, at jeg begyndte fra det komplette nulpunkt, en slags Harry Horner fra »Steppenwolf«, en midaldrende europæer, som bor alene i et mindre pensionat. En kliché i den retning. Da det gik op for mig, at personen skulle have kød og blod og gøres til et rigtigt menneske, håbede jeg på, at skuespilleren kunne hjælpe mig. Til sidst måtte jeg så til at trække på min egen fortid, og i den scene, hvor han står i parken og fortæller alt det der om sin barndom og børnelammelse, bruger jeg noget, som faktisk var sket for mig. Det var næsten et desperat forsøg på at få ham gjort til en rigtig person, som jeg kunne få et vist forhold til. Men du har helt ret – i starten var det et puslespil.

BDP: Den katolske følsomhed og den skyldfølelse han har i forbindelse med de informationer han har givet videre – modarbejder det faktisk ikke det han gør? Hvorfor har en mand af hans slags sådan et job?

FFC: Der var tre grunde til at jeg kom ind på det: for det første, det er lidt i stil med »Marty«, det er bare noget i min hukommelse – billeder af jomfru Maria og skriftemål virker simpelthen bare behageligt. For det andet – der er en vis ironi i det: det at være aflytter, især før 1968, da det blev gjort ulovligt, var faktisk et meget hyklerisk job. Han gjorde jo egentlig noget, som var frygteligt, men alligevel var det helt regulært – de holdt endda kongresser! Men det virkede netop meget katolsk på mig, det at man gør én ting samtidig med at man tror på noget andet. Og for det tredje, billedet med skriftemålet, som nok er den ældste form for aflytning, der findes. Så på mange måder gav jeg mig i kast med denne her film på en helt anden måde, og jeg er ikke sikker på, at jeg vil kunne gøre det igen. Men der var én ting jeg sagde til mig selv, og det var, at jeg her ville have alle former for aflytning. Selv den prostituerede. Og jeg havde endda mere end det, men det blev klippet fra. Men jeg ville have det til at være en fortegnelse over aflytningsteknik i mindre målestok.

BDP: Var det bevidst, at du startede med det voyeuristiske billede, med det lange zoom, og så bruger en almindelig halvtotal til sidst? Eller var det en undtagelse?

FFC: Lige fra begyndelsen vidste jeg, at jeg ville tage den rigtige samtale med teleoptik for at give en fornemmelse af aflytning. Men så syntes jeg senere, at teleoptik havde været brugt så meget i film, at det ville være en kliché. Men jeg ville gerne finde en visuel måde til at give indtryk af aflytning af Harrys privatliv – det vil altså sige, at jeg som filmmanden var aflytter. Og jeg besluttede at lade være med at bruge teleoptik, fordi jeg følte, at det ikke bare var en kliché, men også for let og for overdrevet. Så tænkte jeg på at gøre det med et meget statisk kamera, d.v.s. et kamera som skulle give det indtryk, at der ikke var nogen fotograf bag det – så at skuespilleren kunne gå uden for billedet, ligesom hvis det havde været et elektronisk kamera.

BDP: Som f. eks. da han sætter sig ned ved bordet: han går ud af billedet og så ind i det igen.

FFC: Men så tilføjede vi fornemmelsen af, at hvis han var ude af billedet tilstrækkeligt længe, ville kameraet panorere for at prøve at finde ham, som en forsinket reaktion – noget meget koldt og upersonligt noget. Normalt korrigerer en fotograf altid. Men jeg prøvede at give indtrykket af brud på privatlivets fred med et statisk kamera. Den sidste udviklingsfase blev så det panorerende kamera til sidst, hvor det skulle være lige som et TV-kamera i et supermarked. Men jeg prøvede faktisk at lægge op til det. F. eks. i den første scene, hvor han kommer hjem og ringer til sin værtinde og tager sine bukser af, mens han snakker med hende. Jeg gjorde det, fordi jeg ønskede at vise noget, som folk gør for at få det behageligere, når de er helt alene – men jeg ville ikke gøre noget virkeligt vulgært, fordi jeg ikke ville have noget i den genre i filmen. Så jeg valgte den løsning til at vise et, som de kalder det i Actor's Studio, »privat øjeblik« og for at få gang i temaet med os, der fredeligt og roligt betragter hans privatliv. Der var flere scener af den slags, men de blev klippet fra. Der var en virkelig skøn scene med ham alene, men den blev klippet fra, fordi vi var bange for, at egentlig ønske, at vi havde ladet den scene være. Der har han lagt bukserne og er ved at lave mad ude i køkkenet – fra lejligheden ovenpå kommer der en dump støj, og han får fat i en stol og løfter ventilationslemmen op med en kost for bedre at kunne høre, hvad de skændes om. Det er sådan et latterligt billede af denne her voksne mand, som er professionel aflytter og så aflytter sine naboer på sådan en primitiv façon. Nu bagefter spørger jeg mig selv, hvorfor vi klippede det fra.

BDP: Lavede du flere af de scener, hvor kameraet panorerer, når det finder ud af, at han ikke er der, som senere blev klippet fra?

FFC: Nej, under optagelserne syntes jeg, at den effekt ville være for manipulerende og selvbevidst, så jeg brugte den meget lidt netop for ikke at overdrive. Men det viste sig, at i filmen lagde man ikke mærke til det som en effekt, så jeg kunne godt have brugt det noget mere.

BDP: Hvordan med den praktiske side af »Aflytningen«, materiel, budget, optagelsestid?

FFC: Billederne blev taget med traditionelt udstyr. Under optagelserne i parken opererede vi med ca. seks kameraplaceringer, og vi lavede noget af det med ekstrem teleoptik. Vi udpegede bare hovedpersonerne for kameramændene og sagde: prøv at finde dem og hold dem så i focus. Og så blev skuespillerne ved med at gå rundt og rundt, og det blev bogstavelig talt gjort, som om situationen var som den var. Det blev optaget mange gange og tog mindst tre-fire dage. Og så til sidst anbragte jeg kameraerne mere konventionelt for at dække mig ind.

Filmen var budgetteret til ca. 1,6 mill. dollars, men det blev ca. 300.000 mere, så det blev til 1,9 mill. dollars. En masse af det skete, fordi jeg var for sent på den – det var blevet beregnet til 40 dage, men det blev til 56 dage, næsten to uger mere end beregnet. Det var især, fordi jeg var kommet i klemme mellem to verdener, fordi jeg gerne ville gøre filmen lille og intim og lave den sammen med mine venner, og jeg tror faktisk, at det ville have været muligt i betragtning af filmens struktur. Og der var jo heller ingen problemer med at skaffe dekorationer eller kostumer fra en bestemt periode. Men fordi jeg havde lavet »Godfather«, fik jeg kun tildelt 40 dage til at lave en film med Hackman til lidt mere end en million. Og netop også fordi jeg lige havde lavet »Godfather«, var det meget svært for mig at finde nogen, lige fra sammenslutningerne og ned, der ville *lade* mig gøre det. Den blev federe og federe. Jeg ville også gerne have Dean Tavouleris som art director, fordi han var en person, som jeg følte mig knyttet til, og alligevel kunne jeg ikke forvente, at han ville arbejde for mindre – han skulle have et rimeligt beløb.

BDP: Hvad med lydsiden?

FFC: Det hele blev taget med radiomikrofoner. Vi brugte meget de metoder, som Harry brugte i filmen. Det var et totalt kaos. Halvdelen af holdet var med på alle indstillingerne. Og man kan se dem! Men der var en masse kameraer. Det var faktisk som hos John Cassavetes: kameraer der fotograferer kameraer.

BDP: Brugte du musikken til at holde tempoet specielt og langsomt?

FFC: Jeg valgte et enkelt instrument for at give indtrykket af en enlig fyr, en slags ensomhed og enkelhed. Ganske ukompliceret, lidt ensom og jazz-typen. Jeg kunne godt forestille mig, at det var Harrys største ønske at blive en kendt jazzsolist og spille ved en eller anden stor jazz-festival. Det er hans hemmelige drøm.

BDP: Men brugen af lyd i filmen er langt fra naturalistisk. Alting lyder højere – nogle lyde lægger man mere mærke til, og du gør bevidst folk opmærksom på visse lyde.

FFC: Vi havde på fornemmelsen, at en mand, der i ni timer ad gangen sidder og lytter, ville være meget opmærksom over for forskellige lyde og ville have et andet forhold til lyd i almindelighed end andre mennesker. Det var derfor jeg lod ham *høre* mordet. Der var en scene, der blev klippet væk, hvor han går hen til en ven, som er strisser, og siger: »Jeg har lige været vidne til et mord«. Og fyren siger så: »Så du det?« – og så siger han: »Jeg *hørte* det«. Han havde aldrig *set* det, men for Harry **er** lyd noget levende. Det var derfor vi lavede lydbåndet mere fra hans synspunkt.

BDP: Gav det nogen specielle problemer under mixningen af filmen?

FFC: Filmen blev klippet af Walter Murch, som på en vis måde samarbejdede med mig så meget som muligt på hele filmen – især fordi jeg arbejdede på »Godfather II«. Det var ham der klippede, og en masse af beslutningerne i forbindelse med klipningen kom fra ham. Han sammensatte også lydsporene og mixede det selv i vores lille Zoetrope-studio.

BDP: Men var der problemer med lydstyrken?

FFC: For at holde fast ved yderpunkterne fra den højeste lyd til den laveste, havde han den højeste lige på det optiske lydspors spidsværdi, så at den laveste ville blive ret så forskellig fra den. Det betyder altså, at hele lydbåndet er mixet usædvanligt lavt, og når filmen bliver kørt i gamle biografer, skal den afspilles meget højt.

BDP: Havde I mange problemer i forbindelse med klipningen, når I skulle have gentagelser hele tiden, og når materialet skulle behandles meget omhyggeligt for ikke at blive kedeligt?

FFC: Det mest besværlige ved filmen var, at den faktisk *er* kedelig. Og det er meget sandsynligt, at mange, når de hører en replik blive gentaget og gentaget, står af og siger »Åh, nej, nu det nummer igen«, i stedet for at sige: »Næh, er det ikke interessant – nu betyder den *det*«. Det var meget svært at finde en rimelig balance, og jeg er stadig ikke helt overbevist om, at den færdige film blev helt hvad jeg havde regnet med.

BDP: Når man sammensætter en råklipning, hvad er det så for problemer man generelt står overfor?

FFC: At det ikke fungerer. Overhovedet ikke. Jeg ved, at Bogdanovich's første klipninger fungerer – men det er der aldrig nogen af mine der gør. Undtagen »Regnbuedalen«, som på en vis måde bare flaskede sig.

Men normalt er mine film amatøragtige og faconløse og mangler focus og ligner mest af alt en katastrofe. De tager først form, når de bliver klippet og redigeret. Men det er mærkeligt – det er ligesom en hest, som jeg engang kendte, der var med i et væddeløb. I hvert eneste løb lå den sidst, indtil den i sidste omgang gik frem – og i dette tilfælde vandt. Mine film vinder ikke altid, men de ser altid meget værre ud end de ender med at blive. Og det er klippeprocessen, der sætter det i gang. Men det er måske meget godt, at det er sådan.

BDP: Beundrer du instruktører som Hitchcock, der får det hele komponeret så fast, at selve optagelserne bare er et spørgsmål om at sætte stykkerne sammen? Ville du ønske, at du havde lidt mere af det?

FFC: Tja, efter et stykke tid fandt jeg ud af, at jeg var nødt til at have lidt mere af det for at få det til at fungere og få folk til at lade være med at gå midt under filmen. Men selvom jeg finder Hitchcock meget underholdende, har jeg ikke særlig respekt for hans arbejde, fordi jeg kan se, hvordan det er opbygget. Hvad jeg har respekt for er visse filmfolk, som putter en masse ting på lærredet, og når man ser på det, forstår man ikke, hvordan det skete, eller hvordan i al verden nogen kunne have fået det på en film – enten med rollebesætningen eller når der bare sker noget skønt. Jeg har altid følelsen af, at jeg præcis kan se, hvordan Hitchock har lavet det – og så det at skuespillerne ikke altid er lige strålende i hans film sætter grænsen for min reaktion præcis dér.

BDP: Men beundrer du hans filmiske opbygninger?

FFC: Ja, det gør jeg virkelig. Men jeg tror nok, at jeg foretrækker noget i stil med »Farligt Møde« eller »Den Forkerte Mand« eller »Menneskejagt« og mere manipulerede film. Når man på én gang ser de filmiske opbygninger og gode skuespillere, føler man virkelig ærefrygt.

BDP: Når du både er manuskriptforfatter og instruktør, hvordan begynder du så bearbejdelsen af dit materiale? Jeg mener, tager du det igennem mange gange, så du kan få en vis feedback fra dine skuespillere, så du kan se, om scenerne fungerer?

FFC: Ja, jeg mener, at jeg er ret modtagelig for skuespillernes intuitive reaktioner. Jeg leverer basis for en bestemt scene, og hvis de så kan gå videre ud fra den og lave den bedre, er jeg med. Men hvis de går ud fra den og gør den værre, går jeg tilbage til det jeg selv har skrevet.

BDP: Betyder det, at der bliver tale om en periode med prøver, når du først begynder at udarbejde det under optagelserne?

FFC: Der har været prøver under optagelserne af de sidste film, men jeg vil hellere have mulighed for at arbejde i totalt afslappet tilstand, fordi jeg tror, at det bedste arbejde – og det gælder nok inden for alle kunstarter – er

Harry Caul (Gene Hackman) på lyttepost.

resultatet af afslappethed, fordi det er i den tilstand, man bedst kan følge sin intuition. Hvis man er anspændt og bange og presset, har man en vis tendens til at censurere sine ideer og lave mere »sikre« og sædvanlige ting. Så jeg tror, at et afslappet forhold til tingene er meget vigtigt, og en periode med prøver, hvor man bare har skuespillerne og ikke er under presset af den daglige produktion og har hele holdet til at stå og vente og sådan, giver mulighed for at lave de bedste ting. Jeg håber, at jeg i fremtiden kan få det arrangeret sådan.

BDP: Kan du lide at instruere de store scener med en masse statister, eller synes du, at det nærmest er som at brodere videre på de mere særprægede scener, som du virkelig er interesseret i?

FFC: Jeg tror nok, jeg ville kunne lide at instruere de store scener, hvis jeg virkelig kunne nå at få forberedt dem ordentligt. Men jeg har tendens til altid at blive fanget med bukserne om hælene. Man farer desperat igennem dem og forsøger at få dem til at ligne noget – og man har ikke lyst til at overdrive antallet af de bekostelige optagelsesdage. Jeg har aldrig fået forberedt en film ordentligt. Normalt får jeg bare lige klaret manuskriptet og begyndt produktionen, og så er vi i gang. Men jeg vil gerne lave en film – det bliver den næste, tror jeg – og skrive den selv og endda sætte scener eller dele af den op i det lille teater jeg har og så bare slappe af og sætte den meget langsomt sammen.

BDP: Ser du tit de film, du har lavet?

FFC: Nej, men jeg siger altid, at en dag går jeg ind i et værelse helt for mig selv og ser dem. Helt alene. Hvis der bare er én anden person til stede, er man nødt til at tage hensyn til hvad han tænker.

BDP: Hvis du gjorde det, tror du så, at du ville lægge mærke til de ting der interesserer dig som instruktør og de ting der keder dig som instruktør?

FFC: Bestemt. I hvert fald med hensyn til temaer. Ligegyldigt hvornår, ligegyldigt hvor – der er altid et show igang. Så jeg regner med, at det må interessere mig, fordi jeg altid bliver hængende i shows. Lige for tiden optager vi i et lille teater, og der er et show i gang. Så de motiver, de der tilbagevendende temaer er på en vis måde din definition.

BDP: Men du er ikke ret afhængig af dem i »Aflytningen«?

FFC: Nej, jeg har ikke givet mig selv ret mange chancer i »Aflytningen«, fordi der ikke er meget i filmen, som jeg virkelig føler mig berørt af, måske med undtagelse af teknologien, aflytningen, sådan noget.

BDP: Er hele filmen optaget on location?

FFC: Ja, hvis man tager hensyn til, at hans værksted bare vare et magasin, som vi fik pudset op for at få effekten frem. Vi gjorde så meget ved det, at det faktisk alligevel var en kulisse.

BDP: Hvorfor lavede du det så ukarakteristisk, så det kom meget nærmere på Kafka end på f. eks. Gulf & Western?

FFC: Jeg var bange for, at Harry var så bundkedelig og uspændende, at det ville være let at gå over i noget andet, hvor publikum faktisk var mere interesseret i parret og deres historie end i ham. Og da det ikke var det, der var meningen, gjorde jeg alt, hvad jeg kunne, for at få det til at ligne en magtens højborg à la Henrik VIII uden på noget tidspunkt at antyde, at det var den historie man skulle ind i. Jeg var ærligt og redeligt bange for, at hvis jeg gjorde det bare lidt mere specielt, så ville alle blive irriterede over, at det ikke var parret, filmen handlede om.

BDP: Men hvorfor opgav du i det mindste ikke et fiktivt firmanavn eller sådan noget?

FFC: Fordi jeg mente, at enhver der nogensinde havde været på et af de steder, som var kommet ind i en af de her upersonlige vestibuler og havde hørt den lyd i elevatorerne, ville vide præcis, hvad jeg mente, så det ville være unødvendigt at opgive, om det var Bank of America eller Gulf & Western. Jeg regnede med, at hvis jeg gjorde det mere specielt, ville jeg også på en måde indskrænke det.

BDP: Men du vidste vel, at når folk fandt ud af hemmeligheden og opdagede, at det bare drejede sig om en kvinde, der var ved at myrde sin mand, og ikke noget med at forhindre et attentat eller en eller anden katastrofe, så var der en chance for, at de blev skuffede?

FFC: Ja, jeg var bange for, at folk ville tro, at der var mere i det, end der egentlig var. Og især da Watergate kom på tapetet, frygtede jeg virkelig, at folk skulle tro, at det var noget med spioner og bånd og sådan noget, og at de så ville blive meget sure, når de fandt ud af, at det var det ikke. Men lige fra begyndelsen ville jeg have, at det skulle være noget personligt og ikke politisk, fordi det på en vis måde forekommer mig endnu værre.

BDP: Hvad er det egentlig, der er i vejen med Harry? Hvad er kilden til hans dybeste sår? Det han virkelig prøver at komme til livs, da han splitter både værelset og sig selv ad?

FFC: Til sidst? Det jeg prøvede på at lave – men ikke helt fik frem – var et billede på nedbrydning, men det skulle være et billede, der blev gentaget. Hvis man ser virkelig godt efter (og det er der ingen, der gør), er de ved at rive en bygning ned ved hans blok. De skræller den bygning, og senere i filmen ser man alle værelserne tomme, og det er for mig et billede på aflytning – det at man kan se gennem bygningernes vægge. Til sidst ville jeg – selvfølgelig med den forudsætning, at verdens bedste aflytter var blevet tappet af én, der var endnu bedre – have nedrivningen af værelset til at blive synonymt med en slags personlig nedbrydning for at prøve at komme tilbage til hans inderste, rent menneskeligt set.

BDP: Men hvordan er han inderst inde? Hvad er det han prøver at komme tilbage til?

FFC: Jeg tror, det er skyldfølelse. Lige siden han var lille, har han på en vis måde været ansvarlig for alt det der skete.

BDP: Selv da han var lille?

FFC: Det er det, det i parken drejer sig om, når han snakker om at slå en mand i maven, som døde året efter. Jeg ved det ikke, men jeg tror, at han på et eller andet tidspunkt må have været én af de her excentriske personer i gymnasiet. Du ved, én af denne her slags tekniske *freaks* der er formand for radioklubben. Han var sandsynligvis noget i den retning.

BDP: Selv er du ikke på nogen måde teknisk orienteret i den retning, vel?

FFC: Jo jo, det har jeg altid været. Da jeg var lille, var jeg en af den slags jeg lige har beskrevet. Mit øgenavn var faktisk »Science«. Du ved, »Hej, Science, kom lige her over og fortæl ham her noget om induktionsapparater«. Og jeg var formand for radioklubben.

Da jeg var barn, følte jeg mig tiltrukket af teatret, fordi det dækkede to poler i mit liv: den ene var historier, den anden var videnskab. Jeg blev lige så meget tiltrukket af teatret på grund af de tekniske sider – belysning, dekorationer o.s.v.

BDP: Er der en sammenhæng mellem det og så det at Harry er voyeur?

FFC: Dels ønsket om at være den bedste med hensyn til et eller andet, at være den allerbedste i en eller anden henseende. Men så også den måde jeg konstruerede personen på: da jeg var en 13-14 år, var jeg ikke nogen særlig stor kanon, men der var en enorm følelse af magt i det at gå og sætte mikrofoner op for at høre hvad andre sagde. Det var en fornemmelse af at have en vis betydningsfuldhed og af at føle sig overlegen, fordi jeg kunne tappe en telefon uden nogen vidste det. Jeg havde endda planer om at installere mikrofoner i alle radiatorerne i huset, så jeg kunne stille ind på dem og høre, hvad jeg skulle have i julegave. Og jeg kunne tænke mig, at den slags mennesker, de der oversete, excentriske skoledrenge, kunne blive noget i retning af Harry.

BDP: Men han lever jo sit liv gennem andre.

FFC: Jeg prøvede at antyde det gennem hans besættelse af Cindy i filmen. Det er spidsfindigt, men jeg tror, at det står klart for nogen. På en måde begynder han at erstatte Fred ved at prøve at få et meget personligt forhold til pigen. I drømmesekvensen i parken har han på en vis måde erstattet fyren under deres spadseretur. Så jeg prøvede faktisk at antyde en slags romantisk magnetisme.

Men ideen til drømmesekvensen i parken kom faktisk fra en anden tanke: jeg kan godt lide tanken om en filmklipper, der i seks måneder har siddet og klippet en film og har set den kvindelige hovedperson fra alle mulige vinkler og så bliver forelsket i hende (jeg har faktisk set det ske engang). Så møder han hende tilfældigvis en dag, og hun siger »Hej, hvordan går det?«. Og han har lyst til at sige: »Jeg kender dig, jeg kender din måde at være på«. Jeg kunne godt lide tanken om, at det kun er den ene part, der kender den anden så utroligt godt. Og jeg kunne godt lide ideen med fyren, der render efter hende og siger: »Hej, du ved ikke, hvem jeg er, men jeg kender dig og dine problemer, og jeg elsker dig«. Og det er faktisk det han i den sidste ende har lyst til at sige. Og jeg havde skrevet den scene i en bus – én af de her elektriske busser i San Francisco, som er så pæne. Og jeg kan huske, jeg kiggede ud af vinduet og så de andre elektriske busser køre forbi i tågen, og det var sådan et smukt spøgelsesagtigt billede, så jeg fandt ud af, at jeg ville have en scene med ham, hvor han sad ved siden af hende i en elektrisk bus og sagde: »Jeg kender dig«. Der er tit tåge i San Francisco, så jeg regnede med, at når optagelserne skulle vare 40 dage, ville det blive tåget én af dagene. Men vi fik aldrig taget den scene, for der kom ikke nogen tåge. Så prøvede vi i desperation den sidste dag selv at lave tåge, og så tog vi den scene, der er i filmen. Men da vi prøvede at tage busscenen, kunne vi simpelthen ikke, og så gav vi op og lod det være. Men det er en meget surrealistisk park – med alle de forskellige niveauer – og der blev lavet en masse kunstfilm i den i 40'erne, så jeg har ikke så dårlig samvittighed. Det vigtigste var det med ham der forsøger at opnå kontakt: tanken om en mand, som er fuldstændig isoleret, som ikke engang nogensinde har givet nogen sit telefonnummer eller har fortalt noget som helst om sig selv og så render efter damen og siger: »Jeg blev født i 1939, og jeg vejer så og så meget og jeg gør sådan og sådan . . .«. Jeg syntes, at det virkede helt patetisk at give så mange oplysninger.

BDP: Og den scene var oprindelig i slutningen af filmen?

FFC: Ja, men vi havde sådan et pokkers besvær med tågen – den blev alt for voldsom, fordi vi lavede den, så den skulle lukke alt det naturlige lys ude – så vi var lige ved at klippe den fuldstændig fra.

BDP: Hvorfor er Cindy og Duval så forskellige rent aldersmæssigt?

FFC: Jeg tror, det var Henrik VIII igen, fornemmelsen af en meget magtfuld person. Han er kong Henrik og hun den unge dronning, og han er én af hofmændene. Det skulle være en slags politisk romance, det at hun sover med hofmanden og konsekvenserne af det. Så det var den klassiske ældre, stærke, rige mand og hans yngre, smukke og muligvis utro hustru.

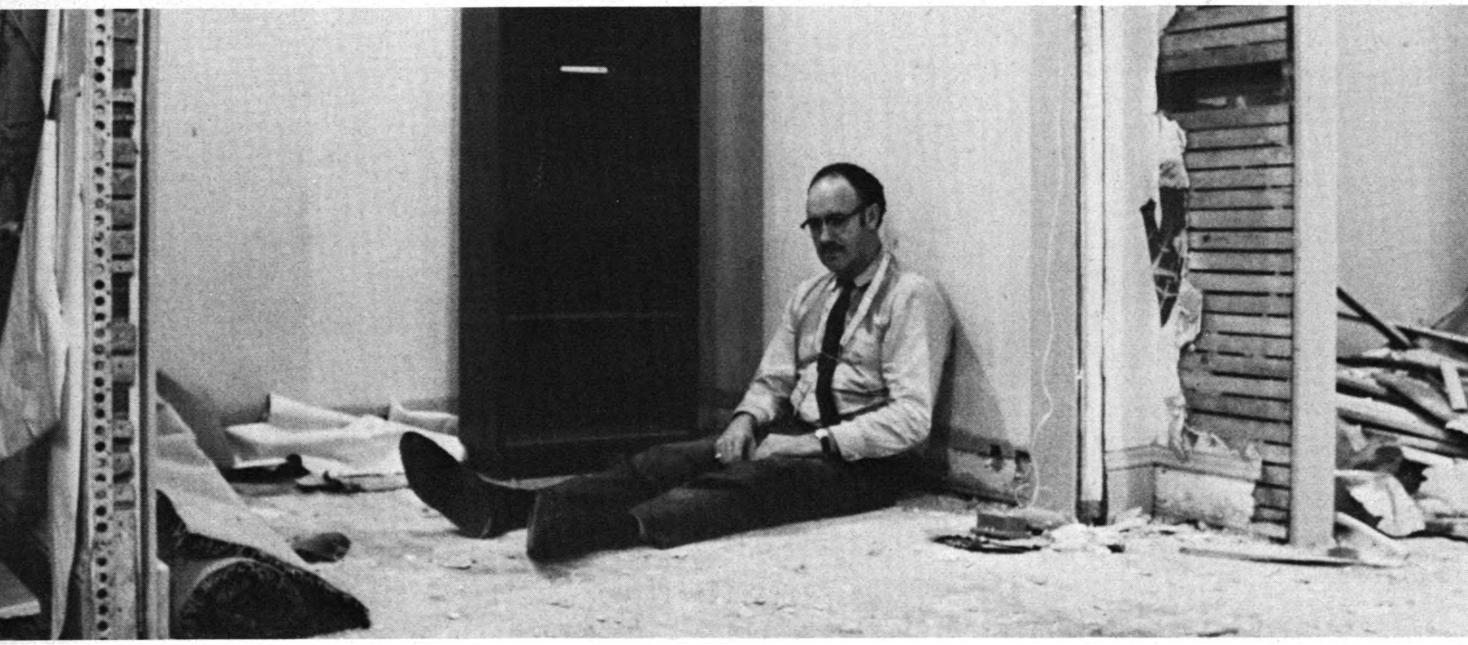
Jeg valgte med vilje en pige med et ungt-gammelt ansigt til rollen, fordi jeg ville have publikum til at tro, at selvom hun var ung, var der noget der plagede hende – eller i dette tilfælde – nogen der undertrykte hende. Men til sidst får man den rigtige drejning og forstår, at hendes ansigt udtrykker hårdhed og ambition.

BDP: Når du udarbejder et eller andet på papiret og så får det op på lærredet, mener du så – med den erfaring du har fra dine andre film – at du ret præcist kan forudsige, hvordan du kan formulere det – enten på papiret eller i hovedet – og hvordan det så vil blive på lærredet?

FFC: Indtil videre har jeg ikke været i stand til det.

BDP: Men efterhånden som du laver flere film, får du så ikke helt klart flere erfaringer og bliver i stand til at føre dine visioner ud i livet?

FFC: Nu føler jeg mig rolig – og endog begejstret – ved tanken om at gå i gang med et nyt originalmanuskript. Fordi nu, både efter denne her film og efter det jeg vil kalde originale dele af begge »Godfather«-filmene (dele som ikke er taget fra bogen), føler jeg mig tillidsfuld ved tanken om at gå igang med noget mere ambitiøst. »Aflytningen« var et meget ambitiøst foretagende, og jeg blev



Besat af tanken om, at han selv aflyttes, har Harry Caul destrueret sin lejlighed i et forsøg på at finde skjulte mikrofoner.

ved, ikke fordi det udviklede sig godt, men fordi jeg rent personligt ikke kunne acceptere, at jeg ikke kunne klare det. Det er underligt nok – men jeg kunne altså ikke bare lade det sive.

BDP: Hvad betragter du som værende en ambitiøs risiko for en instruktør? Noget i retning af »2001«, hvor man prøver at skabe et helt univers?

FFC: Noget i retning af »8½« eller »Det Søde Liv«, hvor man faktisk kaster sig ud i en enormt personlig vision.

BDP: Det vil sige, at du er mere interesseret i det personlige end i det fantastiske?

FFC: Jeg er interesseret i fremtidsmotiver, men først og fremmest vil jeg prøve at få fat i den vældige følelsesmæssige understrøm i folk. Det jeg godt kunne lide i »Sidste Tango i Paris« var, at den virkede, som om den fik fat i den mands følelsesmæssige sprog. Og det blev tappet direkte. Jeg tror, at folks følelsesmæssige makeup er et system, som har en del til fælles med kredsløbet eller det muskulære system. Og hvis man kan lave en film, der ikke bare blotlægger, men i sig selv er konstrueret ud af disse ting, ville det være noget utroligt at være vidne til og føle.

Jeg vil først og fremmest skrive originale filmværker, d.v.s. nogle der ikke har litterært forlæg. Og det er et skræmmende perspektiv, selv for mig, som allerede har gjort det flere gange. Men det er min store udfordring, det er det vigtigste for mig at få fat i. Folk som tror, at jeg har fået succes, tager fejl, fordi jeg ikke føler, at jeg har fået min egen definition af succes før jeg kan tage et eller andet, enten ud af min hukommelse eller ud af mine ideer, og overføre det til en virkelig slagkraftig film. »Aflytningen« og »Flygtig som regnen« startede nærmest som udfordringer til mig selv. Når man begynder på det og arbejder på det i seks måneder og det stadig ikke fungerer – ja, det var faktisk en udfordring til mig selv at få det op og stå!

Men fra nu af tror jeg ikke, at jeg vil lave det hverken som et puslespil eller som en udfordring. Det er lige som forskellen på at forføre en kvinde bare for at se, om man kan forføre hende, eller at forføre hende, fordi man virkelig har lyst til det. Og jeg tror, at jeg fra nu af vil skrive, fordi jeg virkelig har lyst til det, og ikke for at forsøge at bevise over for mig selv, at jeg virkelig er i stand til at komme gennem et originalmanuskript.

Så både »Flygtig som regnen« og »Aflytningen« var personlige tests, hvor jeg ville se, om jeg kunne gøre det – komme igennem det og få det til at fungere. Nu hvor jeg føler, at jeg kan gøre det, består det virkelig spændende i at prøve at finde ud af, om jeg er i stand til at præstere et virkeligt formidabelt originalmanuskript.

Oversat af Nicki Næsted.

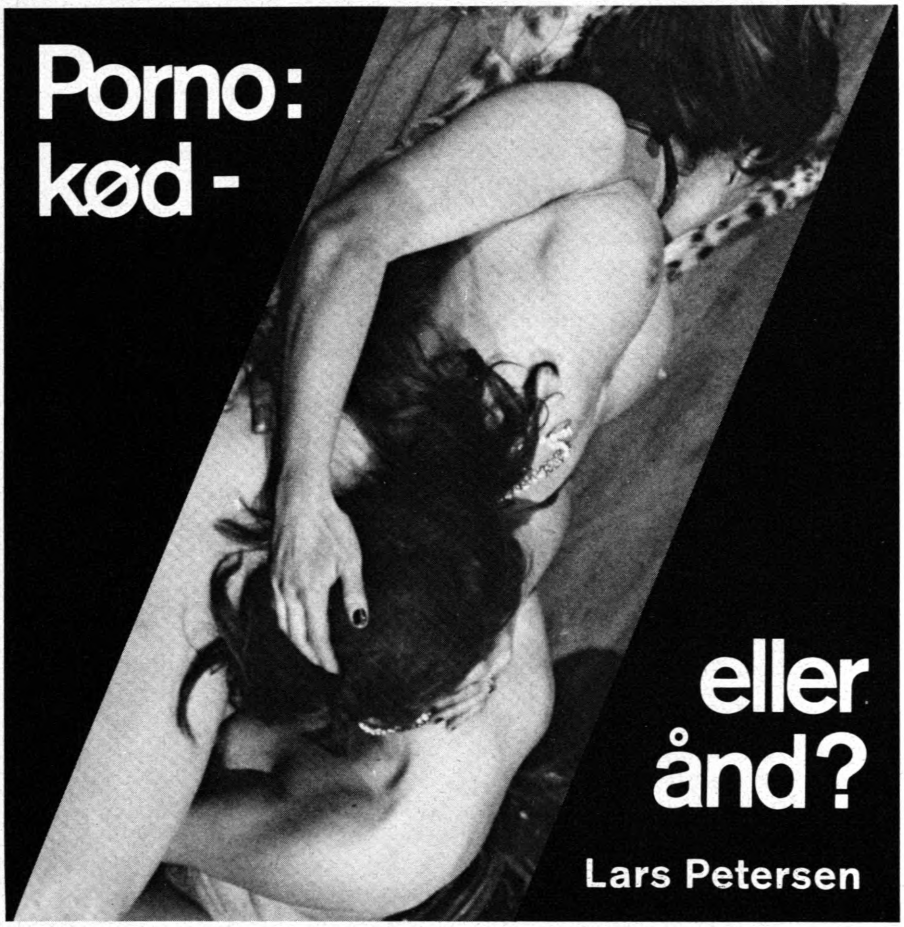
■ AFLYTNINGEN

The Conversation. USA 1973. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Coppola Company/Paramount. **Co-P:** Fred Roos. **As-P:** Mona Skager. **P-leder:** Clark Paylow. **P-samordner:** Alex Tavoularis. **P/Instr/Manus:** Francis Ford Coppola. **Instr-ass:** Chuck Myers. **Foto:** Bill Butler*. **Kamera:** Ralph Gerling/**Ass:** Jim Glennon. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Richard Chew/**Ass:** Julie Zale. **Klip-sup/Lyd-montage:** Walter Murch. **P-tegn:** Dean Tavoularis. **Dekor:** Doug von Koss. **Rekvis:** Ted Moehnke. **Kost:** Aggie Guerard Rodgers. **Musik:** David Shire. **Sange:** »Bill Bailey, Won't You Please Come Home« af Hughie Cannon; »When the Red, Red Robin Comes Bob, Bob Bobbin' Along« af Harry Woods; »Sophisticated Lady« af Duke Ellington; »When I Take My Sugar to Tea« af Sammy Fain, Irving Kahal & Pierre Norman; »I Remember You« af Johnny Mercer & Victor Scherzinger; »Out of Nowhere« af John W. Green & Edward Heyman; »To Each His Own« af Jay Livingstone & Ray Evans. **Tone:** Art Rochester, Nat Boxer, Mike Evje. **Fortekster:** Wayne Fitzgerald. **Rollebesætter:** Jennifer Shull. **Medv:** Gene Hackman (Harry Caul), John Cazale (Stan), Allen Garfield (Bernie Moran), Frederic Forrest (Mark), Cindy Williams (Ann), Michael Higgins (Paul), Elizabeth MacRae (Meredith), Teri Garr (Amy), Harrison Ford (Martin Stett), Mark Wheeler (Receptionist), Robert Shields (Mimikeren), Phoebe Alexander (Lurleen), Robert Duvall (Direktøren). **Længde:** 113 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Dagmar 30.8.74.

Indspilningen startet den 26. november 1972 med eksteriøroptagelser i San Francisco, interiøroptagelser i American Zoetropes studier samme sted.

* Oprindelig var Haskell Wexler engageret som cheffotograf. I tidsskriftet »Action« (maj-juni, 1973) fortæller Coppola om årsagen til skiftet (fra Wexler til Butler): »I began with him as a cameraman. He's good, of course, but when the rushes came in I just didn't feel he was getting what I wanted on the screen. I was a little embarrassed to "push" this important man, so I felt the best thing to do was make a clean break«.

Haskell Wexlers forklaring (også i »Action«, juli-august 1973), lyder lidt anderledes: »It may be true what was on the screen was not to Coppola's liking, but it wasn't the photography which bothered him. We shot for three weeks before the break. The crew was good. We were one day behind schedule. We saw dailies every night which Coppola praised highly. Paramount telegraphed compliments on the look of the film. There was never, repeat never any suggestion the footage was anything but excellent. Francis (Ford Coppola) needed an excuse to break the picture for three weeks or so in order to do the preparation he had neglected. I was selected as the excuse«.



1. ÅND OG KØD

I den vesterlandske tradition har det altid været på mode at **skelne,** at skille ad, og at tillægge det adskilte forskellig værdi, oftest efter formlen positiv-negativ. Et af de ældste og dybeste skel er skellet mellem ånd og kød, mellem sjæl og krop, mellem indre og ydre. Lige siden ånden svævede over vandene, har den været det fine og det rene, det gode, det skønne og det sande, som altid har stræbt efter at hæve sig over, at frigøre sig fra det tarvelige, det urene kød. Men gang på gang har Menneskets Ånd et øjeblik forglemt Sig Selv og er sunket ned i materiens mørke sump, til stor beklagelse og forargelse for alle moralister, fra de første kristne til vore dages humanistiske marxister. Hvis hele den vesterlandske metafysik er én stor fortrængning af døden, så er det logisk nok, at den først og fremmest må fortrænge kroppen (seksualiteten), for det er jo kroppen, der dør, mens sjælen glad, befriet omsider kan flyve til sit sande Hjem, efter dette pinefulde ophold på et **fremmed** sted.

Det er det enkle tema, som nu er anslået, der skal udvikles i de følgende betragtninger over pornofilmen.

2. TRE FILMPLANER

Der kan skelnes mellem to fundamentalt forskellige typer af pornofilm (og pornografi i det hele taget): dem der – eksplicit eller implicit – fordømmer kødet(s lyst), og dem der dyrker det. Hvad film angår, kan denne skelnen sættes i umiddelbar forbindelse med en skelnen mellem forskellige **filmplaner,** som meget kort kan fremstilles således:[1]) hvis man forestiller sig et billede (eller en række af billeder) af en »dejlig dame«, der samtidig spiller en betydningsfuld rolle i en eller anden fiktiv eller faktisk historie, og hvis dette billede (eller denne række af billeder) samtidig også fungerer **som billede,** d.v.s. at den dejlige og betydningsfulde dame er fotograferet/filmet på en æstetisk signifikant måde, så kan der i dette billede (eller denne række af billeder) tydeligt skelnes mellem tre planer:

1. Billedplanet, d.v.s. den del af billedet som skyldes kameraet alene, altså det som så at sige er lagt oven i/tilføjet til motivet (den dejlige og betydningsfulde dame), idet hun er blevet fotograferet/filmet. Man kan tænke på en særlig billedkomposition, som afhænger af kameraet, eller en selvstændig kamerabevægelse i forhold til motivet.

2. Historieplanet, d.v.s. den del af billedet som skyldes »indholdet«, »historien«, »budskabet« i det fotograferede/filmede, og som altså ikke afhænger af kameraet på anden måde, end at kameraet **gengiver** det (f. eks. den betydning i en eller anden fiktiv eller faktisk historie som den ovennævnte dejlige dame har, altså hendes »indhold«, navn, historie, identitet, sjæl).

3. Virkelighedsplanet, d.v.s. den del af billedet som skyldes motivet **i sig selv,** dets konkrete, fysiske fremtoning, dets ydre, og som altså ligesom historieplanet ikke afhænger af kameraet på anden måde, end at kameraet **gengiver** det. Og hvor altså historieplanet er »indholdet« i det fotograferede/filmede, er virkelighedsplanet det fotograferede/filmede i sig selv, i sin materialitet (f. eks. den ovennævnte betydningsfulde dames udseende, hendes konkrete dejlighed, for hvilken hendes »indhold« (betydning i en eller anden fiktiv eller faktisk historie, navn, identitet, sjæl etc.) er uden betydning).

3. VIRKELIGHEDSPLANET I FILMEN

Det, der er karakteristisk for film på virkelighedsplanet, er altså, at der med den gengives/skabes en virkelighed, som uden om og uafhængig af historien (fortællingen, sproget) er virkelighed**en,** sådan som filmen ser den, d.v.s. rent **konkret** billede (og rent **konkret** lyd): hele vægten ligger på det ydre, i det øjeblik man ser (og hører) det. Det indre er uden betydning, fortiden og fremtiden, historien, fortællingen og sproget er uden betydning. Men film på virkelighedsplanet er til gengæld – i hvert fald principielt – også uden betydning for disse ting: film på virkelighedsplanet eksisterer kun i det øjeblik, den ses, og rækker ikke på nogen måde ud over dette øjeblik (ligesom hvert enkelt billede i film på virkelighedsplanet principielt hviler i sig selv, d.v.s. ikke uddybes af de andre billeder og heller ikke uddyber dem): film på virkelighedsplanet har intet »indhold«, intet »budskab«.

Den filmtype, som mest betjener sig af virkelighedsplanet, er pornofilmen. Men dette at skabe/gengive: **distribuere** en virkelighed, som på en eller anden måde er bemærkelsesværdig, værdifuld, værd at se, er imidlertid en karakteristisk tendens ved mange andre film end pornofilm.

På grund af filmens afhængighed af stærke kommercielle interesser vil virkelighedsplanet ofte indgå som element i film, der ellers mest benytter sig af de andre planer. Der er således ved filmatisering en tydelig tendens til at gøre personerne yngre/smukkere/rigere/bedre begavede/mere charmerende/mere tiltalende, d.v.s. mere **værd,** mere **bemærkelsesværdige,** end de er i de litterære forlæg. Som eksempel kan nævnes Carol Reeds »Øjenvidnet« efter Graham Greenes novelle.

Formålet med anvendelsen af virkelighedsplanet kan siges at være det at vise/give tilskuerne noget, de ikke selv har. Gerhard Nielsen omtaler: »den positive betydning, fjernsynet og filmen har for mange mennesker. For den, der har råd til at rejse til Paris ... er en film fra byernes by af mindre værdi; den rene vare er dog bedre end erstatning. Men for den, der på grund af fattigdom eller sygdom er bundet i sine udfoldelsesmuligheder, er filmen en vej til oplevelse.«[2])

4. »PORNOGRAFISKE« FILMTYPER

Af filmtyper, hvor hovedvægten ligger på virkelighedsplanet, kan man udover pornofilm nævne først og fremmest naturfilm (pornografien er netop et brud på **kul**turen) og i ret høj grad voldsfilm (hvor historien, fortællingen dog også spiller en rolle: volden må have en årsag eller et formål) og i nogen grad sportsfilm (her spiller nemlig resultatet (historien, fortællingen) en betydelig rolle).

Der er naturligvis fælles »pornografiske« træk i alle disse slags film: naturen i naturfilm svarer til de smukke skikkelser i pornofilm, volden i voldsfilm svarer til de sadistiske og masochistiske indslag i pornofilm, eller måske ligefrem til pornografien i det hele taget, hvis denne opleves som afskyelig, hæslig (jvf. »Mondo Cane«-filmene med deres fremvisning/gengivelse af alt det **ulækre** i verden), den fysiske styrke, dygtighed, udholdenhed, potens er fælles for sportsfilm og pornofilm (»de kan blive ved og ved«).

5. PORNOFILMEN SOM TOTAL FILM

Stephenson og Debrix skriver: »Dette, at filmen giver et så forholdsvis fuldstændigt billede af den virkelige verden, har af og til ført til, at den er blevet beskrevet som en **total** kunstart, og mange har ment, at vejen til kunstnerisk fuldkommenhed går via en stadig større tilnærmelse til en fuldgyldig fysisk virkelighed. Man vil imidlertid få at se, at filmen trods alt afviger enormt fra den fysiske virkelighed, og at det for en stor del er i disse forskelle, at dens kunstneriske styrke ligger. Dette kan illustreres ved hjælp af et **reductio ad absurdum.** Tilhængere af den totale film anser filmkunsten for at være ufuldkommen i samme grad, som den ikke når en fuldstændig virkelighed: den fuldkomne filmkunst ville nå en total virkelighed, siger de. Men hvis denne drøm blev virkeliggjort, ville filmkunsten være virkelighed – og holde op med at være kunst.«[3]) Det skulle efter det foregående være klart, at pornofilmen i sin anvendelse af virkelighedsplanet er en sådan total film, d.v.s. den tilstræber ikke at være film (kunst), men at være virkelighed. Denne stræben når sit yderpunkt i slutningen af »Den liderlige drøm« (Teenage Fantasies)[4]), hvor den agerende pige simulerer et samleje med tilskueren, som repræsenteres af et meget nærgående kamera. Det er således ikke tilfældigt, at den tredimensionelle film netop har fået en renæssance – som pornofilm: i reklamen for »Drømmesex« lyder ordene: »som at sidde på sengekanten«, i reklamen for »Damer fra himlen« (The Stewardesses) hedder det: »tag brillerne på og få pigerne på skødet!«. Det er klart, at vi her står ved pornofilmens grænse (»nok se, men ikke røre«), som den søger at komme ud over (jvf. videreudviklingen af den tredimensionale film – følefilmen i Huxleys »Fagre nye verden«), således som der somme tider gås ud over denne grænse i det pornografiske **live show:** tilskuerne får lov at deltage, ligesom tidligere tiders tilskuere fik lov til at komme nærmere på, når »wide-ranging promotion tours for »Platinum Blonde« brought Harlow bodily to the American public.«[5])

6. PORNOFILMEN SOM KONKRET, FYSISK VIRKELIGHED

Norman Mailer har et interessant synspunkt i sin anmeldelse af »Sidste Tango i Paris«, idet han fremhæver pornofilmens »abstractedness«: »It is as if the more a player can function sexually before a camera, the less he is capable of offering any other expression«.[6]) Det, som Mailer kalder »abstractedness«, er her blevet omtalt som konkret materialitet, fordi det udelukker »ånden«, »indholdet«, »budskabet«, »det abstrakte«, der kunne ligge i »any other expression«. Man kunne bruge et velkendt billede og sige, at i jo højere grad skuespilleren fungerer som dyr (altså seksuelt, som konkret kød), i jo mindre grad kan han samtidig fungere som Menneske (altså åndeligt, sjæleligt, abstrakt). Det er da også det, der er grunden til, at de, der laver pornofilm, både foran og bag kameraet, som regel er **anonyme:** det indre, deres historie, navn, identitet etc. – altså alt det, som man ikke konkret, fysisk kan se på et menneske, spiller ingen rolle. Denne filosofiske årsag til anonymiteten er naturligvis helt den samme som den mere jordnære årsag: intet menneske ønsker at blive identificeret med/at lægge navn til disse **dyr.**

At Norman Mailer mener, at det, der ligger i pornofilmen, er, at den gengiver/skaber virkelighed**en**, sådan som filmen ser den, d.v.s. rent **konkret** billede (og rent **konkret** lyd), kommer også indirekte til udtryk i en af hans indvendinger mod »Sidste Tango i Paris«: »But Brando's real cock up Schneider's real vagina would have brought the history of film one huge march closer to the ultimate experience it has promised since its inception (which is to re-embody life)«.[7])

Pornofilmen fremhæver undertiden selv sit fysiske virkelighedspræg ved at give »håndgribelige« beviser på, at det **er** virkelighed: »Come shots seem to be one of those strange conventions, as if to say, »See, it's really real!« That they really did do it and weren't faking it«.[8])

7. »ALL PORNOGRAPHIC FILMS ARE SAD. THEY'RE DEATH«.

I manuskriptet til »Sidste Tango i Paris« har Paul og Jeanne en samtale om pornofilm, som ikke er med i filmen. En af Jeannes replikker lyder: »All pornographic films are sad. They're death«.[9]) Denne bemærkning sammenfatter al humanistisk kritik af pornografien – og hele den vesterlandske metafysik, som er ridset op i denne artikels indledning: da det gælder om at fortrænge døden, må pornografi og seksualitet fortrænges samtidig, fordi det er en dyrkelse af kroppen, og kroppen er altid i færd med at dø. Derfor må man ikke se kroppen, derfor er pornofilm »sad«, derfor er de »death«. Ved lige siden figenbladets indførelse på forskellige måder at skjule/fortrænge den krop, som ifølge en kendt talemåde forla-

der denne verden lige så nøgen, som den kom ind i den, har man samtidig villet fremhæve alt det, som ikke kan ses på den nøgne, døende krop: det indre, ånden, sjælen, navnet, identiteten, historien – altså alt det »som adskiller mennesket fra dyret«, alt det som ikke dør sammen med kroppen, men som »lever videre«, som – hvis det var betydningsfuldt, åndfuldt nok – bliver **udødeligt.**

Et typisk eksempel på traditionel kritik af pornografien er følgende bemærkninger af Lise Østergaard: »Mest er de (d.v.s. forskellige pornofænomener, LP) frastødende på grund af deres absolutte mangel på æstetik. Herved fjerner de erotikken fra det menneskelige og fører den over i tingenes verden. Med en analogi til brugstingenes område kan pornoindustrien sammenlignes med plasticbranchens billigste uhyrligheder. De er åndløse og golde, må bruges som de er og kastes bort bagefter. De rummer ingen appel til menneskelig opfindsomhed og skaberevne. Det ses af pornoprogrammernes evige monotoni – det samme og det samme i stadig kedsommelig gentagelse – den erotiske romans absolutte og talentløse modsætning«.[10]) Mønstret i dette citat kan sammenfattes således – og samtidig resumere det foregående og lægge op til det følgende:

liv	versus	**død**
æstetik		frastødende (uæstetisk)
menneske (ægte vare)		ting plastic
opfindsomhed (ånd)		åndløs
skaberevne (liv)		gold
(udødelighed)		kastes bort bagefter
talent (liv)		monotoni

En hyppig klage over pornofilmen giver genlyd i Lise Østergaards kritik: »Har man set én, har man set dem alle«. Men denne klage er for så vidt uberettiget, som pornofilmen i ren form, d.v.s. med maksimal benyttelse af virkelighedsplanet, hverken kan eller vil vise/sige noget nyt (pornofilmen har intet »indhold«, intet »budskab«), men snarere må ses som en rent fysisk forbrugsvare – ingen ville vel finde på at sige: »Har man drukket én øl, har man drukket dem alle«.

8. PORNOFILM MED MERE END PORNO

Mange pornofilm (karakteristisk nok specielt fra lande med en mindre fri indstilling til pornografi end Danmark og USA) har imidlertid taget kritikken til efterretning og tilbyder **noget mere** end pornografi: »kunst«, »ånd«, »handling«, »indhold«, »budskab«.[11]) Særdeles karakteristisk er en annonce for den hollandske »Tyrkisk konfekt«: »Dette er ikke en pornofilm – men en rigtig handlingsfilm med humor og poesi, fremragende spillet og mesterligt instrueret«. Men – forsikrer annoncen alligevel, med et pludseligt skift til en mere iøjnefaldende typografi – det er også en pornofilm: »Men den er barsk, åbenhjertig og chokerende med stærke sex-scener!«.

Som det skulle være fremgået af redegørelsen for filmplaner ovenfor, så må pornofilm, der vil **noget mere** end pornografi, tage historieplanet og/eller billedplanet i anvendelse, d.v.s. de må lægge en »historie«, en »betydning«, et »indhold«, noget abstrakt **ind i** eller **bag** eller **oven på** den konkrete, fysiske pornografi. Virkelighedsplanet/pornografien må altså ikke få lov til at hvile i sig selv, må altså ikke få lov til at nøjes med begrundelsen: »de gør det, fordi det er dejligt (at gøre og se på)«, jvf. en bemærkning af Charles Burbee: »The picture of a naked woman is its own justification!«[12]), – virkelighedsplanet/pornografien må ikke være et **mål** i sig selv, men må kun bruges som **middel** til at fortælle noget andet, til at meddele et »budskab«.

9. HISTORIEPLANET I PORNOFILMEN

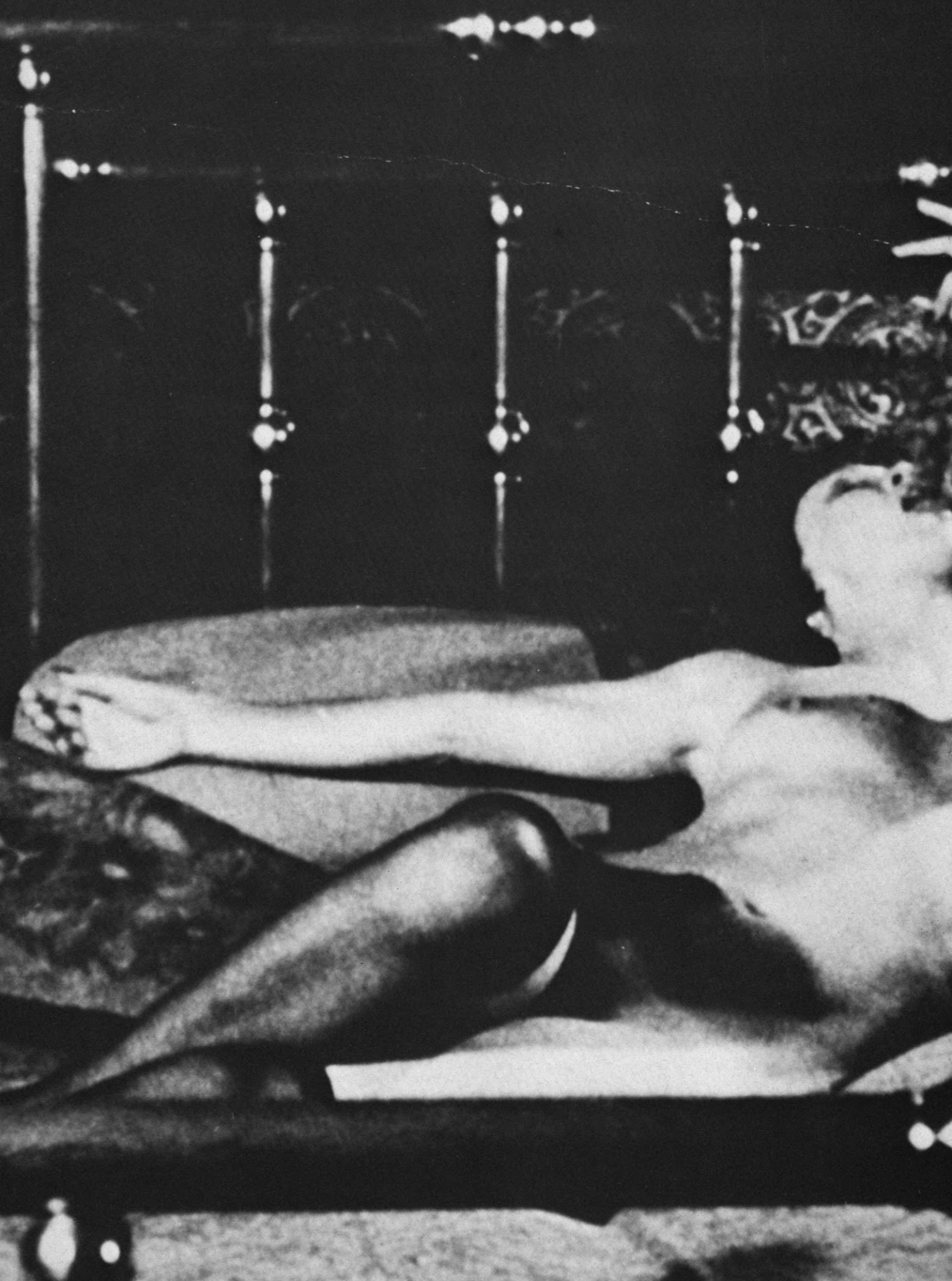
Det er altså en typisk tendens, at pornografien stilles i et »højere formål«s tjeneste. Således foregiver for eksempel de fleste tyske pornofilm, bl. a. »Sygeplejerske-sex« (Krankschwestern-report), »Lærlinge-sex« (Lehrmädchen-report), »Forført af skolepiger« (Schulmädchenreport, 4. Teil), at man viser pornografien/seksualiteten for at advare mod den, for at fortælle alle med et ansvar for unge mennesker (forældre, pædagoger etc.), hvor galt det kan gå både de unge og de noget ældre, hvis man ikke passer på. I disse film dukker med regelmæssige mellemrum en alvorligt udseende mand med briller og hvid kittel op og fortæller tilskuerne, hvor »afskyelig«, hvor »chokerende«, den viste pornografi/seksualitet er. Og ofte hører man hans forfærdede kommentarer på lydsiden, mens de fortabte har det rart på billedsiden i lykkelig eller ulykkelig uvidenhed: »typisk er sproglige formuleringer, som paradoksalt nedvurderer den scene, hvis pragt de er i færd med at beskrive«.[13])

Det kan også foregives, at man viser pornografien for at oplyse som i den svenske »Og sådan gør vi«, hvor Inge og Sten Hegeler først meddeler budskabet: fornyelse, nye variationer i ægteskabet, hvorpå dette abstrakte budskab illustreres ved hjælp af et meget stort antal pornografiske scener – selvfølgelig med det resultat, at budskabet helt drukner i en konkret pornografi, der er sig selv nok.

Historierne og budskaberne er altså som regel blot falske påskud for at vise pornografien. Det, de afslører, er således ikke – som de giver udseende af – pornografiens og seksualitetens forkastelighed/urenhed og åndens, »det indre«s, »budskabet«s renhed – men snarere det omvendte.

Et udpræget eksempel på en pornofilm med et falsk budskab er »Langt ned i halsen« (Deep Throat), som giver udseende af at ville agitere for kvindens ret til seksuel tilfredsstillelse. Den kvindelige hovedperson har sin clitoris siddende langt nede i halsen. Og idet filmen så viser hendes lykkelige tilfredsstillelse, lever den i virkeligheden op til nogle af de stærkeste traditionelle mandsforestillinger: tilfredsstillelse af en **meget** liderlig kvinde ved hjælp af en **meget** stor penis, kombineret med mandens traditionelle yndlingsvariation, fellatorisme.

»Langt nede i halsen« blev rost til skyerne af fremtrædende amerikanske filmkritikere som den første virkelig seriøse pornofilm. De samme kritikere blev senere endnu mere begejstrede over »Den erotiske djævel i Miss Jones« (The Devil in Miss Jones). Denne film er nok den mest seksualfjendske pornofilm, der nogen sinde er lavet. Den fortæller om en gammeljomfru (Miss Jones), der som ca. 35-årig begår selvmord efter et indholdsløst liv (d.v.s. et liv uden sex). Selv om hendes moralske liv ellers berettigede hende til himlen, skal hun nu i helvede på grund af selvmordet. Hun får dog efter eget ønske lov til at leve en kort tid i seksuel synd, da hun alligevel skal i helvede og ikke har haft noget ud af sit moralske liv. Det bemærkelsesværdige ved filmen er så, at seksualiteten, som efter filmens intention skulle være nydelsen før straffen, i sig selv fremstilles som én lang lidelse. Dette kommer allerede frem i Miss Jones' egen formulering af sit ønske: hun ønsker at leve en tid »filled... en-



Georgina Spelvin i »Den erotiske djævel i Miss Jones«.

gulfed ... consumed ... by lust«. Ordene »opslugt« og »fortæret« leder tanken hen på helvedes flammer, og hendes liv i lyst fremstilles da som sagt også som lidelse: hun er gennemført **forpint** (ansigtet fortrukket, kroppen forvreden) i alle seksuelle situationer, og der optræder oven i købet et æble og en slange i løbet af filmen, som helt er domineret af kolde, grønlige, »syge« farver.

»Den erotiske djævel i Miss Jones« har tydelige lighedspunkter med den klassiske amerikanske pornofilm »Nonnen« (The Nun), som lægger vægten på det forvredne, det forpinte, det tragiske, lidelsen i det fysiske og ønsket om befrielse, forløsning fra denne lidelse. Den pinefulde handling finder sted i et mørkt rum og slutter med, at nonnen atter ifører sig sin uniform, forlader det mørke rum og glad, befriet går ud i det klare sollys udenfor.

10. BILLEDPLANET I PORNOFILMEN

Mens historieplanet kan lægge en »betydning«, en »historie«, et »indhold« **ind i** eller **bag** virkelighedsplanet (det konkrete, fysiske motiv), så kan billedplanet lægge en betydning **oven på** virkelighedsplanet.

Amédée Ayfre refererer vist til en ret almindelig erfaring, når han skriver: »Man siger, at en plakat ikke må være for smuk, for at den, der kommer forbi, skal kunne trænge igennem den og komme til dens genstand«.[14]) Det vil altså sige, at en høj grad af brug af billedplanet ligesom kan udviske – eller gøre det svært at få øje på – motivet på virkelighedsplanet. Det konkrete, fysiske motiv bliver så at sige opsuget i den »abstraktion«, som billedplanet lægger ned over det. Man kan tænke på et eller andet konkret, fysisk motiv, der indgår i en eller anden billedkomposition i så høj grad, at man næsten ikke kan få øje på motivet **i sig selv.**

Hvis man studerer fotografierne i f. eks. »Vier Meister der Erotischen Fotografie«[15]) vil man da også se, at det er meget svært at få øje på, at se de fotograferede piger som piger, fordi fotografiernes høje kunstneriske bevidsthed, d.v.s. deres anvendelse af billedplanet er så iøjnefaldende. Og det er i hvert fald under ingen omstændigheder muligt at se de to ting, altså fotografierne som fotografier og pigerne som piger, **samtidig.**

Alexander Walker nævner Godards »En gift kvinde« og Teshigawaras »Kvinden i sandet« som eksempler på film, hvori det forekommer, at konkret kød ved hjælp af billedplanet bliver forvandlet til noget abstrakt (ånd, kunst).[16]) På samme måde kan man sige, at volden forsvinder i Kubricks »A Clockwork Orange«s brug af billedplan: det hæslige bliver forvandlet til skønhed. Det er så en pointe i denne film, at volden måske netop derved fremtræder som **særlig** hæslig.

Mange »moralske« pornofilm bruger af og til billedplanet som et led i deres kamp mod pornografien, f. eks. den ovenfor omtalte »Den erotiske djævel i Miss Jones«. En pornofilm, der gør det i særlig høj grad, er den franske »Parringsleg« (Jeux pour couples infidèles). Her forsvinder pornografien meget ofte helt i den demonstrativt lækre og elegante fotografering.

NOTER

1) Artiklen bygger på Lars Petersen, »Billedet, historien, virkeligheden – tre planer i filmen«, opgave i faget filmvidenskab ved Københavns Universitet, 1974.

2) Gerhard Nielsen, »Filmens psykologiske virkninger«, København, 1965, p. 91.

3) Ralph Stephenson og J. R. Debrix, »Filmen som kunstart«, København 1967, p. 26–27.

4) Der gives ikke her nogen credits på pornofilm af to grunde: for det første fordi de credits, der eksisterer, i næsten alle tilfælde er yderst mangelfulde, hvis der da overhovedet er nogen – for det andet fordi det ifølge sagens natur (hvorom mere nedenfor) kan være fuldkommen ligegyldigt, hvem der har lavet de pågældende pornofilm. En kommenteret, men meget mangelfuld creditliste over nogle af de mest internationalt kendte pornofilm findes i: William Rotsler, »Contemporary Erotic Cinema«, New York 1973, p. 249–278.

5) Alexander Walker, »Sex in the Movies«, Penguin Books 1968, p. 133–134.

6) Norman Mailer, »A Transit to Narcissus«, i: »Bernardo Bertolucci's Last Tango in Paris«, New York 1973, p. 203.

7) ibid., p. 203.

8) Rotsler op. cit. p. 211.

9) »Bernardo Bertolucci's Last Tango in Paris«, p. 67.

10) Lise Østergaard, »Det store marked«, »Politiken« den 20. september 1973.

11) Man kan selvfølgelig også søge at løse problemet ved hjælp af variation **inden for** det pornografiske område: de mest utrolige stillinger etc. Det er betegnende, at næsten alle pornofilm er meget korte (det kniber med at finde på noget nyt).

12) Rotsler op.cit., p. 13.

13) Per Aage Brandt, »Pornologiske noter«, i: »Exil«, 6. årgang nr. 2, 1972, p. 64.

14) Amédée Ayfre, »Neorealisme og fænomenologi«, i: »Se, det er Film – i Klip« (red. Ib Monty og Morten Piil), København 1970, p. 128–129. Ayfre mener selv, at »Det er ikke helt rigtigt«, men hans argumentation synes ikke i væsentlig grad at anfægte udsagnets gyldighed.

15) red. Amaco Vaduz, München 1970.

16) Walker op.cit., p. 177.

Favorit film

Da strip-tease blev opfundet / Erik Hvidt

Det lyder som en letkøbt vittighed, historien om prædikantdatteren, der blev den første strip-tease-danserinde, men ikke desto mindre er den sand. Det påstår i al fald William Friedkin i »The Night They Raided Minsky's«, der er bygget over Rowland Barbers letbenede roman af samme navn. Filmen er befriende og ukompliceret i sin fortællestil. Problematikken, der er overkommelig og særdeles jordnær, løses af en resolut handlemåde. Forløbet tåler ingen grundig analyse men retfærdiggør sig selv i situationsøjeblikket af en kortsynet og drilsk logik, der får tempoet til at accellerere for samtidig at yde den væsentligste næring til komikken. Men morskaben har varierende rækkevidde, tager man tilskuerens moralkodeks i betragtning. Den amerikanske *burlesque,* hvis vovede gebet Friedkin har bevæget sig ind på, er af et noget diskutabelt omdømme, fordi publikums opfattelser af, hvad man kan og ikke kan, er så forskellige.

Filmen fortæller om en af forlystelseslivets lettere genrer, der fra flere sider er blevet angrebet for at være obskøn eller vulgær. Det har filmen dog et meget afslappet forhold til, men ikke desto mindre har genren aldrig fået den plads indenfor underholdningsfilmen, den fortjener. Showfilm har altid skullet bestå af storslåede konditoragtige masseopbud, der med krav om gennemgribende akkuratesse forplantede sig i geometriske opstillinger – et imponerende skue, der samtidig kvalte spontaneiteten og kontakten mellem de optrædende og publikum. Filmen gør ikke op med udstyrsoptrinene, fordi den erkender, at den trods alt står i gæld til dem, men den peger på en anden side af underholdningslivet, der – med dets forskellige svagheder taget i betragtning – lever på en egen udstråling og charme, der også har sin berettigelse. Her

findes ingen bredlemmede helte og henrivende donna'er, men en flok individualister, der hver råder på sit felt. Det pulserer til stadighed under overfladen. Uden den bedrevidendes forsøg på at stemple genren med opgivende skuldertræk og sarkastiske hentydninger lader Friedkin burlesque'ns specielle atmosfære komme til udtryk og danne nerven i sin film.

HANDLINGEN

Ved filmens indledning forsikrer en stemme os om, at historien er autentisk, og i de næste billeder følger vi den unge Rachel Schpitendavels færd ind gennem New York. Vi befinder os i begyndelsen af 1925. Hun er netop stukket af fra sit strengt religiøse barndomshjem for at prøve lykken som varietédanserinde. Det kommer den i økonomisk henseende stærkt betrængte Minsky særdeles belejligt – ikke fordi hendes små spjæt med benene, der skal gøre det ud for fortolkninger af bibelske motiver, vil have den fjerneste appel til hans publikum, snarere tværtimod. Som trumfkort overfor Foreningen til Umoralens Bekæmpelse, der kræver etablissementet lukket, fordi den nærer begrundet mistanke om, at Minsky vil foretage sig noget sensationelt for at bringe sin varieté økonomisk på fode igen, er hun helt ideel. De to hovedaktører Raymond Payne og Chick Williams har ellers kæmpet tappert for at holde varieteen gående. På trods af deres ihærdige anstrengelser for hver især at vinde den nyankomnes fulde opmærksomhed går de ind på Minskys idé om at opreklamere hendes uskyldige dans som den helt store sensation og spreder rygtet om franske Mlle. Fifis fantastiske optræden ved den sene forestilling.

Rachels far dukker i mellemtiden op for at hente det fortabte får tilbage. Efter gentagne gange at have forsøgt at overtale hende, forsøger han en sidste gang af standse hende, da hun som hovedattraktionen skal ind på scenen. Uheldigvis kommer han til at rive hendes kjole i stykker. Publikum koger, og i trods mod faderen og ærgelse over først i sidste øjeblik at have erkendt, at hendes påtænkte hyrdedans kun skulle bruges som et modtræk i et større taktisk spil, og at alle de andre hele tiden har betragtet hende som ganske talentløs, gennemfører hun afklædningsnummeret. Herefter sætter politiet ind, rydder salen og arresterer både hende og Minsky, som af folkemængden hyldes på vej ud til politibilen.

GENREN

Flere gange i løbet af filmen ser man et lille skilt hængende udenfor hovedindgangen, hvorpå der står »The Poor Man's Follies« – måske nok lidt vel beskedent udtrykt, men på den anden side svinger forestillingens indslag sig ikke op på de store højder. Det er en meget kontant og sjældent særlig nuanceret underholdningsform, hvis succes afhænger af den enkelte medvirkendes præstationer. Jonglør- og sangnumre, småsketches med slapstick-komik og vovede bemærkninger til de i forestillingen stærkt dominerende barmfagre og lårdaskende korpiger er hovedingredienserne i burlesque'n, som med al mulig patos henvender sig helt og aldeles til et mandligt publikum. Den opstod i sidste halvdel af forrige århundrede og havde sin glansperiode i årene op til første verdenskrig. Si-

Britt Ekland i rollen som historiens første stripper.

den hen mistede den sit tag i publikum men fik dog enkelte successer i forbindelse med strip-tease'ns indførelse i tyverne, inden den i 1942 helt ophørte som selvstændig genre. Bl. a. er W. C. Fields og Al Jolson rekrutteret herfra, og det samme gælder Bert Lahr, der i filmen optræder som professor Spats. Han har ingen egentlig handlingsmæssig funktion, men er tydeligvis anbragt af nostalgiske grunde. Han vimser ud og ind og suger atmosfæren i sig, mens han mindes sin egen storhedstid på scenen. Han er stadig parat til at rykke ind, hvis nogen skulle få brug for ham, men det er der nu ingen der får. Alligevel får han lov til at være der, fordi alle føler, han hører til – en slags mascot for hele Minsky-etablissementet og for genren som sådan.

Friedkin har bygget filmen op som én lang forestilling af numre, der skiftevis udspiller sig på og bag scenen og helt udenfor teaterbygningen. Historien strækker sig over et halvt døgn, og det er egentligt fantastisk, så meget han når at få anbragt af for handlingen væsentlige såvel som uvæsentlige episoder ind imellem hinanden, samtidig med at vi med stadig stigende fart er ved at nå det altafgørende øjeblik, hvor Mlle. Fifi skal gå på scenen. Det virker i nogen grad hæsblæsende men stemmer alligevel godt overens med genrens stærkt pointerende og i menneskelig henseende overfladiske fortællestil. Han bevæger sig sikkert rundt i de udvalgte omgivelser og får tilskueren til at indleve sig i den tempofyldte og pågående genre, som med al sanselighed genopstår i de røgfyldte og tætpakkede tyverlokaliteter. Til at holde sammen på forestillingen har han the candy butcher, som udover at introducere de medvirkende og komme med kvikke og rammende bemærkninger til korpigerne også medvirker i nogle af sketchene og sangnumrene.

PUBLIKUM

Friedkin forholder sig let distancerende men ikke uden ironi til sine personer. Det karikerende præg, der forstærkes af de musikalske kommentarer, er ikke kun udleverende. Korpigerne, der gennemgående er nogle harske og vulgære strigler, har til opgave at fungere som en ensartet trup, men deres talent rækker bare ikke til den fornødne akkuratesse og tilsigtede symmetri. Charmen ved det ufrivilligt komiske undlader Friedkin ikke at gøre opmærksom på. Filmen er tøjlesløs under kontrol. Styringen kan ind imellem virke selvhøjtidelig men er mere en bekræftelse af genrens mål og udfoldelsesmuligheder end et udtryk for nogen egentlig trang til at virke belærende.

Udover at publikum i salen er med til, at vi bevarer illusionen om tyverne og derved fastholder den særlige atmosfære, kommenterer det til stadighed med de mange spontane udbrud, hvad der nu sker, det være sig foran såvel som bagved kulisserne, for selvom man ikke ser folk hele tiden, så følger de på lydbåndet både larmende og grinende med overalt, hvor handlingen udspiller sig. Der skal publikum på, hvis episoderne skal fungere efter hensigten. Genrens mål er at give folk, hvad de vil have. Deres reaktioner udtrykker sand forventning om stadig ny spænding, morskab og sensation. Det er derfor vigtigt for den optrædende, at dialogen med publikum holdes igang, for at effekternes størrelse til stadig kan udmåles. Falder en humoristisk variation i unåde, gælder det hurtigt om at vende tilbage til én af de sikre. Publikum er nådesløst, og vil hele tiden tilfredsstilles betingelsesløst.

I forbindelse med filmen er der to slags publikum, nemlig det vi ser på lærredet og så os selv. Bevidstheden om os som aktivt publikum, om hvis gunst de optrædende kæmper, er også til stede. Friedkin leger let med vekselvirkningen ved at lade de optrædende henvende sig direkte til kameraet. Derved involveres vi selv for et kortere øjeblik og bliver en del af det større spil. At det er en underholdningsform, der først og fremmest henvendte sig til mændene, er let at få øje på. Først ved den sidste aftenforestilling, hvor sensationen har trommet fuldt hus sammen på rekordtid, får damerne lov at være med. Alle er festligt påklædt, men stadigvæk holder Friedkin et vågent øje med folk. Han indfanger spontane reaktioner og får den totalt overophedede stemning frem ved blot at aflæse ansigter, da Mlle Fifi står på scenen. Mændenes fuldstændig opløste udtryk overfor konernes skamfulde mishag er mere sigende end nogen replik. Salen ganske simpelt eksploderer af begejstring og forargelse på samme tid, mens kvinderne har mere end travlt med at dæmpe mændenes vilde gemytter. Moralens vogtere får dog ryddet salen, men forinden har genren endnu engang givet folk, hvad de ville have.

VARIETÉ-KUNSTNEREN

Forestillingen bæres oppe af de to stjerner Raymond Payne og Chick Williams, hvis iøjnefaldende modsætninger giver anledning til en række oplagte sketches og vittigheder. Den første er selvsikker med en rutineret overfladisk charme, mens Chick Williams er den følsomme underkuede og evige taber. I deres første sangnummer »You're a Gentleman«, der som forestillingens øvrige præcist rammer klangene fra tyvernes iørefaldende synge-med-sange, præsenterer de sig for publikum og afslører samtidig deres gode og dårlige egenskaber.

Jason Robards som Payne er hurtig til at gøre Norman Wisdoms Williams til en uhelbredelig gentleman, hvilket er ensbetydende med, at han er et næsten for let bytte for den taktløse og smarte Payne. Wisdom, hvis karriere startede i efterkrigsårene, hvor hans første store succes i de engelske varieties hed »Don't Laugh at me Because I'm a Fool«, har altid været den lille og undertrykte, som til sidst kastede alle hæmninger fra sig for at gøre op med de stores tyranni. Her falder han på plads i den rolle, han fremstiller. Der er ingen retfærdig harme, som skal have afløb, ingen kamp, der skal kæmpes. Hans portræt er ensartet og harmonisk, og hans handlinger er til stadighed i overensstemmelse med den figur, han fremstiller. Derfor forventer man altid noget bestemt af ham. Han er den skolede klovn, der i alt, hvad han foretager sig, viser situationsfornemmelse og evne til at improvisere. Det demonstrerer han bedst i en scene, hvor Robards bliver ude i kulissen, travlt optaget af at løse problemerne omkring Mlle Fifi, mens Wisdom, efter at have gentaget stikordet til Robards en lang række gange, uden at der af den grund er sket noget, begynder at jonglere med sætningen. Derved opnår han både at understrege sin for figuren vedtagne typiske afmagt og det rent tekniske bekvemmelige at udfylde det pludselige tomrum med noget, der kan aflede publikums opmærksomhed.

Wisdom er akrobat og behersker hver eneste muskel i kroppen. Hans bevægelser afspejler hans følelsesmæssige reaktioner, hvilket kommer stærkest til udtryk i scenen med Britt Ekland, der ovenpå den mislykkede prøve med sin hyrdedans på den store tomme scene får demonstreret, hvad burlesque står for. Ved hjælp af ganske få rekvisitter, en spand og en blændet dør, illustrerer han i ultrakorte optrin, hvad det er, genren rummer. Hendes

Øverst tv. Jason Robards, der prøver at overtale Britt Ekland til ikke at optræde. Derunder Norman Wisdom og Jason

Robards efter at have kæmpet om Britt Eklands gunst. Th. Robards og Wisdom på variéte-scenen.

reaktioner er impulsive og medfølende overfor det, han laver. Hvorvidt hun har forstået den direkte hensigt med hans stærke underdrivelser er mere tvivlsomt. Hendes uskyldige fremtoning vækkede omgående de to garvede stjerners følelser, og Wisdoms lille opvisning er derfor ikke bare en hyldest til genren men først og fremmest en smuk og enkel kærlighedserklæring til hende. Nok ligger det burlesque'n fjernt at være passioneret og højtidelig proklamerende, men den kan dog alligevel på sit eget afsnubbede sprog få udtrykt noget inderligt menneskeligt og stærkt følelsesbetonet.

SKUESPILLEREN

Sammenlignet med Wisdom virker Jason Robards' Raymond Payne langtfra fysisk overbevisende. Derimod er han den »bastard«, han karakteriserer sig selv som i nummeret »You're a Gentleman«. Han kender alle klicheerne og har meget fornemmelse for at bruge netop den, situationen finder for passende. Han er på evig jagt efter piger. Det stimulerer ham, hvis han kan få lidt konkurrence undervejs, som han med vanlig arrogance forstår at mane i jorden i sand forvisning om yderligere at have gjort sig fortjenstfuld i den udkårnes øjne. At være professionel charmeur indebærer dog en vis risiko, hvilket scenen i personalets foretrukne cafeteria vidner om. Her udvikler Robards' velsmurte overtalelseskunst sig til en todelt monolog, der først satser hårdt på en alenepige ved det modsatte bord, men, da hendes mand dukker op, i samme nu bliver til en positiv tilkendegivelse af dennes udsøgte smag, hvilket, Robards indrømmer, overflødiggør hans egen person.

Bortset fra Britt Eklands landlige uskyld, hvis forvandling er selve handlingsgrundlaget, er Raymond Payne den eneste af filmens personer, der gennemgår en vis menneskelig forandring ved at måtte gøre op med sine tidligere principper. Den durkdrevne hjerteknuser tvinges af omstændighederne til at erkende sin forelskelse, og fra at have deltaget aktivt i planlægningen af Mlle Fifis sensationelle debut, søger han nu at standse projektet og ikke mindst forklare hende sagens rette sammenhæng. Da han står som tilskuer ude i kulissen under den famøse optræden, ryster han opgivende på hovedet, hver gang hun ser ud på ham, hvilket kun vækker hendes trods yderligere. At han ikke kunne få sin vilje denne for ham så afgørende gang giver ham et knæk, og nederlaget føles så meget desto større, fordi han altid tidligere har brugt sentimentaliteten som en kliché men nu selv er faldet som offer for den. Wisdom, der står ved siden af, virker også bedrøvet men hans indstilling overfor hende har hele tiden været den kejtede og vemodigt forelskedes, så hans reaktion var kun at vente.

DEUS EX MACHINA

Friedkin springer flere gange over, hvor gærdet er lavest, men genren indbyder på den anden side også til det, da den ikke har noget budskab men »kun« til formål at underholde. Konsekvensen er en række overraskende indslag f. eks. slagsmålet i spilleautomathallen, der mange gange ikke har noget med det egentlige forløb at gøre men blot udsætter klimakset og skærper spændingen. Der kæles for det enkelte nummer, opfindsomheden og vitaliteten, mens menneskelige relationer kun behandles overfladisk og ofte munder ud i komiske pointer. Der spilles på kontraster, som fungerer bedst på det karikerende plan og samtidig ikke afkræver noget dybere menneskeligt perspektiv. Det er, hvad personerne gør, og ikke hvem de er, der har interesse.

At Rachel Schpitendavels dommedagsprædikant af en far får afgørende betydning for udviklingen, bliver man klar over allerede første gang, han majestætisk dukker op i det new york'ske gadebillede, akkompagneret af skrattende trækbasuner. Han er fra starten gjort til en komisk figur, hvorfor også hans massive modstand mod datterens karrieredrømme kun kan føre til den ene pointe, at det er ham, der bliver den direkte årsag til pigens sensationelle gennembrud. I hans frygtindgydende og moralsk forbitrede fremtoning, der synes at kunne skræmme selv den værste dæmon, øjner man kimen til Friedkins senere eksorcistiske trængsler, dog her skildret med befriende munterhed og behagelig distance.

Det er de små kunstgreb, der hjælper historien over de døde punkter. Således også da Britt Ekland står skræmt på scenen. Da det savlende publikum et stykke tid kraftigt har tilskyndet hende til at fortsætte afklædningen, bliver hun med et trylleslag sin krops yppigheder særdeles bevidst og fortsætter som en hærdet stjerne i faget. Her er det også værd at bemærke publikums godtroenhed. Man kan bilde folk selv det mest usandsynlige ind. De er villige til at sluge alt råt, bare der er sensation i det. Der er heller ikke meget star over den lille prædikantdatter, da hun nervøst stirrer ud på publikum, men alligevel accepteres dette som noget yderst raffineret, hvad der kun sætter ekstra gang i forventningerne.

Overrumpling er filmens bedste middel til at holde publikums interesse fangen. Friedkin virker til tider febrilsk i den måde, der skiftes fra en lokalitet til en anden, men det hænger for en stor del sammen med kendskabet til genrens svagheder og begrænsninger. Med et godt tempo kan han bedre tillade sig de mange småudflugter, uden at det forstyrrer kontinuiteten i handlingsfremstillingen. Han har valgt at gå helhjertet ind på burlesque'ns præmisser for at kunne afsløre dens særegne charme og komik. Miljøet spiller derfor en afgørende rolle, og det livlige publikums forskellige udslag af begejstring er både atmosfæreskabende og præcist ramt. Også udenfor genopstår 20'ernes pulserende gadeliv i en række kvikke montager, som skaber en fiks optakt til historien. En vis træghed i fremstillingen melder sig dog, når Friedkin som her med vekselvirkningen mellem sort/hvide og farveoptagelser har set sig særlig glad på en effekt og derfor gentager den i det uendelige.

Men til trods for visse skønhedsfejl så har filmen en uimponeret og afslappet holdning til underholdningsformen. Den går frækt løs på sine emner og lader kæden af situationer sammensmelte til en veloplagt og farverig helhed, som har givet genren chancen for at genopstå i en flot pastiche.

■ DA STRIP-TEASE BLEV OPFUNDET

The Night They Raided Minsky's. USA 1968. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Tandem Productions. En Bud Yorkin-Norman Lear Produktion. **P:** Norman Lear. **As-P:** George Justin. **P-leder:** Jim DiGangi. **Instr:** William Friedkin/**2nd unit:** Pablo Ferro. **Manus:** Arnold Schulman, Sidney Michaels, Norman Lear. **Efter:** bog af Rowland Barber. **Foto:** Andrew Laszlo. **Kamera:** Richard Kratina. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Ralph Rosenblum. **P-tegn:** William Eckart, Jean Eckart. **Visuel råd:** Pablo Ferro. **Ark:** John Robert Lloyd. **Dekor:** John Godfrey. **Kost:** Anna Hill Johnstone. **Komp:** Charles Strouse. **Arr/Dir:** Philip J. Lang. **Sange:** »The Night They Raided Minsky's«, sunget af Rudy Vallee; »Take Ten Terrific Girls«, sunget af Dexter Maitland, senere Rudy Vallee; »You Rat You«, sunget af Lillian Heyman; »How I Loved Her«, sunget af Jason Robards, Jr., Norman Wisdom; »Perfect Gentleman«, sunget af Jason Robards, Jr., Norman Wisdom; »Penny Arcade«, instrumental. **Sangtekster:** Lee Adams. **Musical numre/Koreo:** Danny Daniels. **Tone:** Jack Fitzstephens, Richard Vorisek. **Instr-ass:** Burtt Harris. **Makeup:** Irving Buchman. **Frisurer:** Robert Grimaldi. **Medv:** Jason Robards, Jr. (Raymond Paine), Britt Ekland (Rachel Schpitendavel), Norman Wisdom (Chick Williams), Forrest Tucker (Trim Houlihan), Harry Andrews (Jacob Schpitendavel), Joseph Wiseman (Louis Minsky), Denholm Elliot (Vance Fowler), Elliot Gould (Billy Minsky) [debut], Jack Burns (Candy Butcher), *Bert Lahr (Professor Spats), Gloria LeRoy (Mae Harris), Eddie Lawrence (Scratch), Dexter Maitland (Duffy), Lillian Heyman (Sangerinde i smugkro), Dick Libertini (Pockets), Judith Lowery (Mother Annie), Will B. Able (Clyde), Channin Hale (Valerie), Ernestine Barrett, Kelsey Collins, Marilyn D'Honau, Kathryn Doby, Joann Lehmann, Dorothea MacFarland, Billie Mahoney, Carolyn Morris, June Eva Story, Helen Wood (Korpiger i Minsky-etablissementet), Mike Elias, Frank Shaw (Kontrollører). **Længde:** 99 min., 2715 m. **Censur:** Rød. **Udl:** United Artists. **Prem:** Camera 23.1.70.

* Rollen som Professor Spats blev Bert Lahrs sidste. Endnu før alle planlagte scener med Lahr var indspillede, døde skuespilleren den 4.12.67, hvorefter manuskriptet blev lavet om, så man ikke behøvede at begynde forfra med en ny skuespiller i Lahrs rolle. Indspilningen af filmen startede 9. oktober 1967 med eksteriørscener i New York, og der var amerikansk premiere på filmen den 21. december 1968 i New York.

NB: I tidsskriftet »American Cinemeditor« – der er organ for amerikanske filmklippere – redegør Ralph Rosenblum i artiklen »Thoughts of a film editor«, 2. del, winter 1972–73, for hvordan William Friedkins film efter Rosenblums opfattelse blev til:

»Da strip-tease blev opfundet« er et eksempel på en film skabt næsten udelukkende i klipperummet. Den var et tidsbillede, om hvordan burlesque blev til i New York i midten af tyverne. Der fandtes et ret banalt manuskript, men det vidste enhver. Håbet var så, at man kunne skabe et tidsbillede og give dette et meget nutidigt, smart udseende. Derfor blev iscenesættelsen betroet en ung amerikansk instruktør, William Friedkin. Man håbede, at denne unge mand med et nutidigt syn på tingene, moderne påklædning og indforstået sprogbrug kunne lave en smart film ud af den type historie. Han brugte fjorten til seksten uger om optagelserne og fulgte manuskriptet næsten bogstaveligt. Det ville have været en katastrofe, hvis filmen var blevet klippet i overensstemmelse med det. Alle vidste det. De daglige optagelser var nærmest livløse på trods af nogle gode præstationer (Bert Lahrs sidste rolle) og fremragende dekorationsarbejde (en del af tyvernes New York blev af arkitekten genskabt i det nedre Manhattan). Men man kan nu engang ikke tage sådan et manuskript og blot følge det.

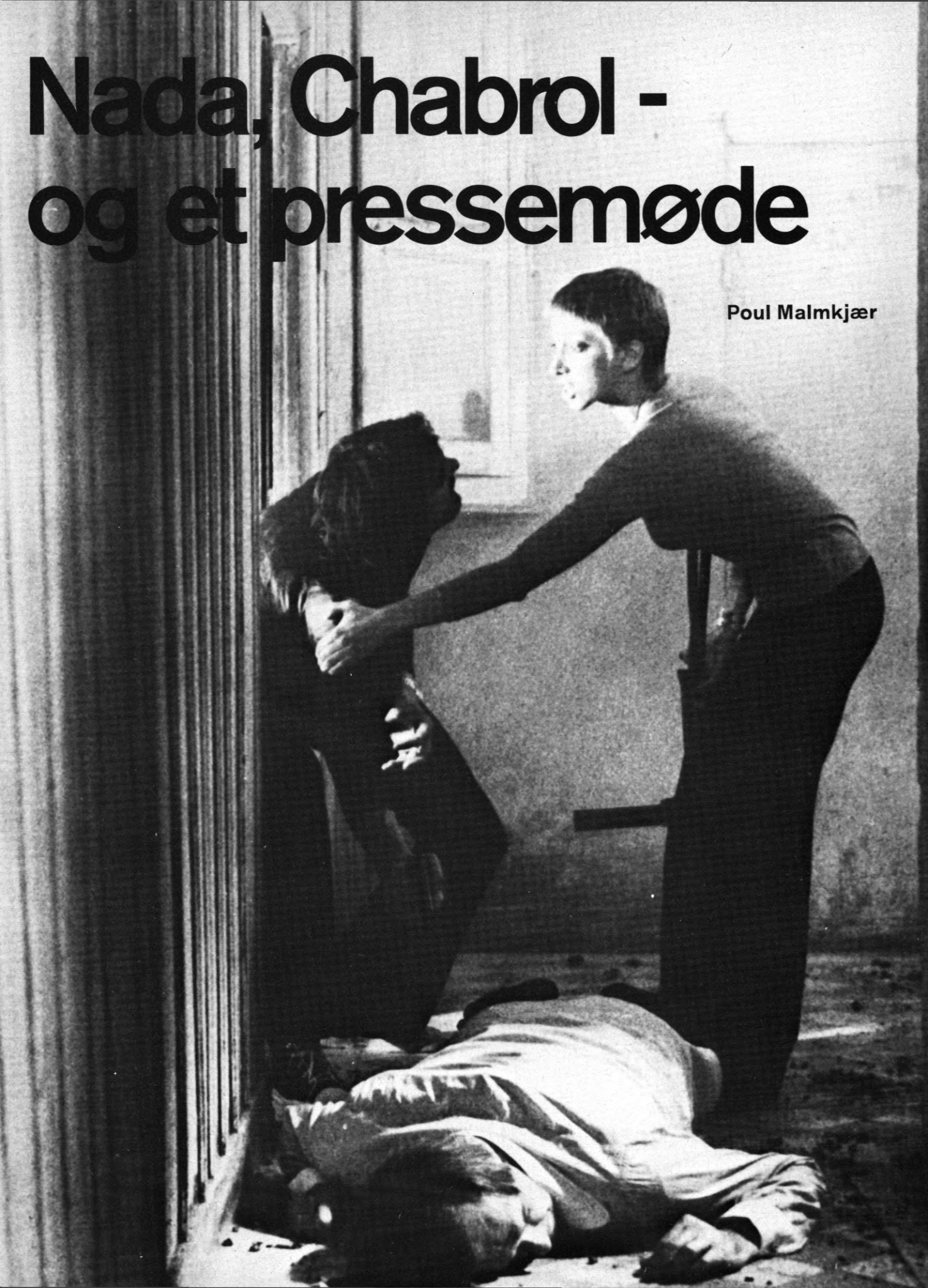
På en måde var »Da strip-tease blev opfundet« en film, som behøvede stærkt stiliserede effekter. Instruktøren blev ved med at sige: »Det I vil have frem, det sker i klipperummet«. Enten ventede han på at det skulle ske via klipperens indsats, eller også ville han personlig sørge for det i klipperummet. Jeg ved ikke hvilken af delene. Han var generet af tanken om at miste sin myndighed ved at acceptere andres hjælp, der rakte videre end hans egne ideer. Bill Friedkin præsenterer sig selv som en del af den nye, energiske avant garde gruppe af amerikanske instruktører, og han ønskede desperat at give filmen en ny og smart overflade. Seks uger efter indspilningen var færdig, var instruktøren imidlertid borte fra filmen, fordi han havde andre engagementer, og jeg blev tilbage med filmen i nok 48 uger.

Norman Lear, produceren, følte sig enormt ansvarlig for filmen. Han var klar over, at den ikke var godt iscenesat, og at han og jeg i klipperummet havde en sidste mulighed for at få optagelserne til at ligne en livlig og medrivende film. Norman havde pengene og tiden til det, og hvad der var vigtigere, han havde viljen, stædigheden og energien til det. Hver gang jeg havde fået noget splejset sammen, så han på det og sagde: »Det er udmærket, men jeg tror, det kan blive bedre.« Og en konstant kost af den art skaber en mængde arrigskab, fordi arbejdet aldrig er tilfredsstillende. Jeg reagerede på det, gik min vej og blev væk en halv dag for så at erkende, at han havde ret, fordi jeg var indfanget af den samme fornemmelse, som han var. Når jeg så vendte tilbage – skønt jeg var rasende – så skete det på en eller anden måde for mig at noget lykkedes. På den måde blev filmen til.

Scene fra »Nada«.→

Nada, Chabrol - og et pressemøde

Poul Malmkjær



Det var ganske internationalt. Et pust af Mistral'en var nået helt op til Haveselskabets Have, og ved fælles hjælp havde Henning Carlsen og Steen Gregers fået solen til at skinne en ganske almindelig 26. august. Og sammen med Roy Hurtigkarls franske køkken og italienske loggia var det den ideelle danske ramme om pressemødet med Claude Chabrol, der da også viste sig at være i nærmest frivolt lune. Keith Keller kom for sent, og alt var, som det skulle være, og alle tænkte på alt muligt andet end netop film og »Nada«. Det fremgik også af selve pressekonferencen, der med en blok af ligegyldige spørgsmål nærmest stod i vejen for den egentlige selskabelighed, det utvungne samvær.

Men Martin Drouzy havde rullet ærmerne op og han oversatte trofast hvert et guldkorn, der prompte faldt på stengrund, Claus Weeke havde pudset monoklen, og fra baggrunden af lokalet klirrede Henrik Stangerups mest sarkastiske fnis om kap med vinflaskerne, når spørgsmålene til Chabrol blev for scabrøse. Skal man iøvrigt tage det som et udslag af dansk høflighed overfor gæsten, når så få af spørgsmålene drejede sig om selve »Nada«, og så mange gik i retning af, hvad mesteren mente om volden i hverdagen og hvad man kunne gøre ved den. Jeg selv er nærmest imod den. Volden i hverdagen. Og »Nada«.

Det kom dog også frem, at Chabrol er interesseret i en dansk fransk co-produktion på filmatiseringen af Karen Blixens »Gengældelsens veje«. Så kunne man jo tage skridtet fuldt ud og siden filmatisere en fransk roman, der foregik i Danmark. Chabrol kunne dog ikke lige komme på nogen, men han tilbød at skrive én. Han var vraiment næppe ganske serieux.

TØFLERNES TUSMØRKE

Der kom vel en del frem om Chabrols borgerlighed, og det var Ole Michelsen, der stillede det relevante spørgsmål:

Man er tilbøjelig til i de danske anmeldelser at insistere på den kritiske udlevering af det franske borgerskab. Jeg vil gerne vide, om De selv mener, De er en politisk instruktør, eller om der ligger andre ting bagved?

Chabrol: Hvordan skal jeg sige det? Vi lever i et samfund, der er domineret af en jødisk-kristen borgerlighed, vestlig amerikaniseret, og som har frembragt nogle mennesker, der er som de er, og som jeg ikke vil karikere, men vise. Man møder dem hver dag. Jeg finder dem meget rørende i deres angst for døden – det er næsten blevet en samfundssygdom – de er så bange for undergangen, at de kaster sig ud i en række diskussioner og selvmodsigelser, som jeg finder meget fascinerende. Jeg har ikke lyst til at æde disse mennesker – jeg ville få fordøjelsesbesvær – men jeg tror ikke de er særligt onde. Hvis de var onde, ville jeg være hårdere mod dem. Hvad jeg vil er en form for beskrivelse af et samfund og en tid, der forandres, og jeg har altid været interesseret i at vise slutningen på noget. Visconti kalder det »Götterdämmerung«, men da jeg ikke betragter disse mennesker som guder, vil jeg kalde det »tøffel-dämmerung«. Tøflerne er ved at være slidt ned. Det er enden på deres æra.

At beskrive det, er det politik? Jeg tror det ikke. Det er næppe en politisk holdning. Politik har nødvendigvis noget med ideologi at gøre, og jeg har altid fundet det svært at lægge ideologi ind i en film. For mig er et af hovedmålene med film at vise virkeligheden, og ideologi er et farligt filter for virkeligheden. Hvis »Nada« har nogen kvaliteter – og det tror jeg naturligvis den har – så er de ikke af ideologisk art. Det er en realistisk film. Terroristerne er fuldstændig degenererede, og politiet er tilsvarende degenereret.

I lokalets baggrund lokkede duften af en svinsk dejlig paté de canard. Det var næsten for meget. Men først lidt om filmen.

»NADA« – »RØD SOM BLOD«

En desillusioneret »universal soldier« (Maurice Garrel) står efter Algeriet, Cuba og Sydamerika igen ved et nulpunkt. Han kontaktes af en fordrukken desperado fra middelklassen (Lou Castel), som vil have ham med i en gruppe, der skal kidnappe den amerikanske ambassadør i Paris og forlange løsepenge for ham. En spansk anarkist, Diaz (Fabio Testi), er indtil da gruppens mest erfarne og mest handlekraftige medlem, og det viser sig da også, at han og soldaten kender hinanden. I gruppen er endvidere en tjener (Didier Kaminka), der er jøde, og som plages af en nervesvækket, narkoman hustru, og en filosofilærer (Michel Duchaussoy), der med nærmest nazistisk åndshovmod og voldelig selvhævdelse er gruppens både svage og stærke led. Endelig bestyres gruppens skjulested, en gård på landet, af en ubegribelig pige (Mariangela Melato).

Ambassadøren skal bortføres fra et mondænt bordel – bl. a. for at gøre skandalen større – og alt skulle gå glat. Men FBI passer på diplomaten, og en uofficiel fransk spionageorganisation filmer det hele, da terroristerne må skyde sig fri. Den klynkende ambassadør køres ud til gården, mens indenrigsministeren afbrydes i sin hjemmeaften. Man ser et TV-program om p-pillen. Sekunder efter vinker han farvel fra helikopteren til den let bekymrede hustru på palætrappen. I baggrunden foretager en tjener en uundgåelig knæbøjning. I indenrigsministeriet er jagten allerede igang, og ministeren må med ærgrelse høre, at han for at få fingre i filmen må løslade en fængslet højreekstremist. Men intet må lades uforsøgt, og politichefen Goemond (Michel Aumont) får vide beføjelser. Han sætter den autoriserede terror ind og finder snart frem til filosofilektoren, der før kuppet fik skrupler og holdt sig udenfor (en noget usandsynlig historie, da netop hans impulsivitet og frembusende facon skulle gøre ham til den sidste, der veg tilbage). Han står imidlertid imod politiets terror og tærsk, men gruppens medlemmer identificeres hurtigt (politiet arbejder indforstået sammen med bordelværtinden), og da først landstedet er fundet, sætter angrebet ind. Gruppen »Nada« skal tilintetgøres, og da Diaz indser, at de skal slagtes, skyder han gidslet og slipper bort. Han bryder ind i et hus, trækker en symbolsk hvid sweater på i stedet for sin sorte trøje, og giver sig til at reflektere over torrorismens væsen og konsekvenser. Skønt forskellige af mål er statens terrorisme og venstreekstremisternes terrorisme dog to gribekløer i samme rævesaks. Han indtaler begivenhedernes forløb, som han kender det, på et bånd, før han opsøger filosoffen. I mellemtiden har den brutale nedslagtning resulteret i demonstrationer, der kræver Goemonds afgang, og den politiske tæft er ikke længe om at afgøre, hvor hoveder skal rulle og broer brændes. Goemond fyres. Men det afsindige menneske arbejder videre for at fange Diaz, og han forudser, at denne vil opsøge filosoffen og lægger derfor en fælde. Men – og pas nu godt på – Diaz forudser, at Goemond forudser, at han vil dukke op hos filosoffen, så da de endelig mødes dér, er det på lige fod og revolvere indtil de begge falder. Filosoffen tager telefonen og dik-

terer den sande historie om gruppen »Nada« til en journalist. En anden sand udgave ligger ganske vist i den døde Diaz' lomme, men det skal vi bare glemme.

Chabrol slutter filmen med, at vel er filmen et tænkt eksempel, men eksemplet er slet ikke utænkeligt.

OM IDIOTER

Da Chabrol trods alt bliver spurgt, om han havde haft vanskeligheder med at lave en direkte politisk film, svarer han, at han ikke havde forsøgt at lave en politisk film, men at skildre nogle mekanismer og nogle figurer:

»Nada« er først og fremmest en action-film, hvor det bærende element er nogle begivenheder, der eskalerer. Der er distance til filmens personer, for jeg har ikke forsøgt at skildre nogle psykologiske enkeltpersoner.

Til det vil jeg føje, at »Nada« alligevel forekommer mig mest vellykket i begyndelsens etablering af de medvirkende personer og deres forhold til samfund, miljø, familie, arbejde og til hinanden. Små korte glimt af dagens lyse helvede fra filosofitimen med apatiske overklassebørn, og lærerværelsets middelmådige intriger til trafikkens overdimensionerede udbrud af dødeligt fjendskab. Et lækkert miljø for en latent fascist som skjuler sig på venstrefronten.

Chabrol er af den faste overbevisning, at terrorister er idioter. Han fortalte, at han engang havde truffet en terrorist, og at denne var en komplet tåbe (et nødtørftigt dækkende udtryk. Originalen lød »un cul integral«); men han illustrerede yderligere sin opfattelse med et eksempel fra den japanske terroristgruppe i Tel Avivs lufthavn. En af de fængslede japanere har nu fundet ud af, at han vil gå over til jødedommen, og for kort tid siden blev han fundet stærkt blødende i sin celle. Han havde forsøgt at omskære sig selv.

Chabrols terrorister er måske ikke alle tilfælde, som kunne have været henvist til psykiatrien, i hvert fald synes Diaz og soldaten at have en egentlig sund ideologisk baggrund, og det er da også Diaz, der gennemskuer galskaben. D.v.s. soldaten har set det forlængst, han siger åbent, at det er galskab, formålsløs galskab, men hans desillusion er sådan, at han må vælge mellem at sætte revolveren under sin egen hage og trykke af eller at gå til grunde under udførelsen af det, han kan bedst.

Chabrol fortalte iøvrigt, at »Nada«s forfatter, Jean Patrick Manchette (som kan være et pseudonym, idet Chabrol i samtalens løb kaldte ham Louis Bouquin, eller noget i den retning), har været så nær på terroristvirksomheden som man kan, uden direkte selv at være aktiv terrorist, og han brugte oplysningen til en understregning af sit ønske om at »vise virkeligheden«. Han gik så vidt som til at vælge skuespillere, der havde et forstående – omend ikke fuldt accepterende – forhold til venstreterrorismen, til rollerne som terrorister. Deres intelligens forhindrede, at der opstod gnidninger mellem dem og Chabrol, sagde Chabrol. Rollerne som statsterrorister og politikere blev ikke besat efter samme system. Han ville gerne have intelligente skuespillere til samtlige roller, må man formode.

En række scener med statens repræsentanter lykkes glimrende. Chabrol er en mester i at skildre en magtkamp på ord, hvadenten kampen er sjælelig, som mellem mand og hustru i »Lige før natten«, åndelig, som mellem borgmesteren og hans hustru i »Det blodrøde bryllup«, erotisk som mellem Popaul og Hélène i »Slagteren«, eller konkret magtpolitisk som her mellem ministersekretæren og politichefen, hvor balancen mellem aktions- og reaktionsskud synes i perfekt harmoni med i hvert fald min nysgerrighed, hvor kamerahøjden diskret understreger magtforholdet, og hvor enkle kamerabevægelser understreger ministersekretærens »bevægelsesfrihed«, mens det statiske kamera illustrerer politichefens bundethed. Der er vel heller ingen af os tilskuere, der fra samtalens start er i tvivl om dens udfald og dens endelige sejrherre. Det der kan interessere os, er »diskussioner og selvmodsigelser«, krampetrækningerne i tøflernes tusmørke, hvor de ti bud ikke gælder, og hvor virkeligheden altid vil overgå fantasien. Og det er vel humlen ved »Nada«. Den virkelighed, den sætter sig for at beskrive, er intet mod den virkelige virkelighed, som vi kender den fra presse og TV. Hvad er en sølle politichef eller for den sags skyld en indenrigsminister (med menneskelige træk foran TV-skærmen) imod f. eks. en amerikansk præsident? Hvad er mordet på en ambassadør imod f. eks. mordet på Allende, hvis fald ifølge »New York Times« blev finansieret af CIA og bevilget af Kissinger?

Var det politisk naivitet, når Chabrol på pressemødet beklagede sig over, at der ofte sker afgørende ændringer i landets forhold, når der kommer nye topfolk? Han sammenlignede det med, at et hus skulle ændre udseende, når der kom nye tjenestefolk. Jeg tror, han forveksler herskab og tjenerskab.

Det klirrede i baggrunden af lokalet. Mon de var begyndt at skænke ud for Henrik og Lotte og Jørgen Nielsen og Gert og Flemming? Jeg fornam panikken.

EN GANGSTERFILM?

Chabrol: »Nada« skal fungere som en gangsterfilm, og det er klart, at terroristerne har nogenlunde samme mentalitet som gangstere, der prøver at røve en bank. Men terroristerne er farligere, for terrorismen er ideologisk ladet, og den bevirker en mod-terrorisme, der er meget værre, end hvis det gjaldt om at få fat på en gangsterbande. Og det farligste for et samfund er, hvis det får et alt for stærkt politi. Man må i stedet stræbe efter at få et sødt og rart politikorps, der kun får lov til at føre sig frem når det gælder om at afvikle trafikpropper.

Der er mange ting i »Nada«, der underbygger Chabrols udsagn om, at den skal fungere som gangsterfilm. Den er fortalt straight forward – hele startens præsentation af terroristerne og deres miljø kunne være bygget over Hustons »Asfaltjunglen«. Selv individuelle træk ved personerne kunne være hentet herfra – og den benytter sig af det klassiske amerikanske tema med at midlerne er de samme på begge sider, men at den ene side har loven bag sig. Men – og det er et alvorligt men – gangsterfilmen er en genre, hvor begreber som moral og social retfærdighed er begrænsede til de to mini-verdener, de to små samfund i samfundet: de lovløse og loven, og som i sine ypperste udtryk rummer psykologiske portrætter af stor dybde, rummer sociale og moralske perspektiver af almen interesse, altsammen i et sprog, der løfter det ud af trivialiteten og over i det underholdende, ud af det realistiske og over i det fantastiske. Den gør det bl. a. på baggrund af bevidstheden om publikums kendskab til en række af genrens love og klicheer, men disse love og klicheer eksisterer ikke i tilfældet film om terrorister kontra politikere. I deres forhold eksisterer der vel næppe – så mærkeligt det end kan lyde – love og klicheer. Der spilles konstant efter gehør, geschäft og geneokrati. Man kom-

mer bagfra og slår sågar på nogen med briller på. Det er så fejgt altsammen, og hvad kan vi lære af det, når det stræber efter at ligne virkeligheden med almen moral og social retfærdighed? At vi ikke skal blive terrorister, og at vi ikke skal blive politibetjente. Vi skal blive politikere, for det er dem, der arver jorden med deres magt til at afsige dødsdomme uden dom, og deres evne til at sove godt om natten. Det er uvirkeligt.

»Nada« vil gerne være en moralsk film om forbryderiske terrorister, men den tør ikke nøjes med at være det. Den vil også gerne tage de statsautoriserede forbrydelser med ind i moraliteten, og så bliver det hele for omfattende og alligevel for betydningsløst.

RUE PAUL-VALÉRY

Med danskens aldrig svigtende teoretiske interesse for la vie parisienne in mente drejede en del spørgsmål til Chabrol sig naturligt nok om problematikken omkring bortførelsen af den amerikanske ambassadør fra netop et luksusbordel. Chabrol forsikrede, at bordellet skam eksisterede i Rue Paul-Valéry, og til forsamlingens kildrende fornøjelse fortalte han, at der kom skam også amerikanske diplomater. Han ville nødigt skabe en diplomatisk krise, men man kunne blot tænke på, hvilken amerikansk ambassadør, der var blevet kaldt hjem i huj og hast og så lægge to og to sammen (undskyld similet). Iøvrigt blev den, der kaldte ambassadøren hjem, selv ambassadør i Paris, og han endte også i den attraktive klub i Rue Paul-Valéry – uden dog at blive kidnappet. Men bortset fra det, så holdt Chabrol sig stadigvæk til den ikke meget sigende virkelighed, der naturligvis er meget værre. Det illustreredes bl. a. af den fortsatte sludder om bordellet, om negerkonger, der blev der i dagevis, om præsident Felix Faure og hans mort en extase, som Maurice Schumann kaldte det, og Drouzy oversatte uden hensyn til vore følelser historien om en vis kardinal, der var død i en piges favn, hvorved det samtidig blev afsløret, at han bedrog sin officielle elskerinde. Chabrol mente nok, at historien var for stor en mundfuld for ham. Bresson burde lave en film om det emne.

I baggrunden smilede en Brie de Meaux som en sol omgivet af sine Bleu de Bresse-måner, men den danske presse viste sig fra sin nådesløse side og insisterede på at få at vide, hvorfor Chabrol aldrig beskæftigede sig med arbejdere. Chabrol holdt sig med sit svar indenfor den frivole del af pressemødet:

Arbejderklassen interesserer mig meget, for uden den kunne jeg ikke leve; maskinerne skal jo køre. Men jeg kan ikke se, hvordan jeg selv skulle kunne lave en film om arbejdernes problemer, når jeg lever et liv, som jeg gør, et hendøende borgerligt liv med tøfler, som alle de andre, jeg skildrer; det ville være temmelig uærligt at begynde at lave film om arbejdere. Hvis jeg følte trang til det, ville jeg lade andre med større forudsætninger lave filmene.

Chabrol brugte et udtryk i retning af »at bukke sig ned og interessere sig for arbejderklassen«, men da var båndet på min maskine løbet ud, og hukommelsen er mig en mild og overbærende støtte i forbindelse med ubehagelige oplevelser. Citatet skal tages med forbehold.

Det samme skal tilsyneladende ske med det i »Nada« indlagte citat af den russiske anarkist Mikhail Bakunin. Det er ikke anbragt for at drille litteraterne (som Chabrol har for vane), men for at indgå åbenlyst i handlingen og uden iøvrigt at bære en overordnet idé.

En af terroristerne i Chabrols »Nada«.

HENRY JAMES OG TV

– James er absolut den eneste store forfatter, jeg ville røre ved. Jeg nærer stor beundring for forfattere som for eksempel Balzac, men det kunne aldrig falde mig ind at filmatisere en af hans bøger. Jo, tanken strejfede mig da jeg var yngre, men jeg droppede hurtigt tanken. James derimod fascinerer mig stadig. Jeg er især betaget af hans skurke, af tanken om at skildre ondskaben gennem noget fuldstændig uhåndgribeligt. Jeg formoder, at jeg har mere tilfælles med ham, end jeg er klar over, men jeg ønsker ikke at analysere det, for det skulle nok vise sig at være mere til skade end gavn, når jeg skal rigtig i gang med ham. Og jeg vil stadig gerne engang filmatisere en af hans store romaner. Jeg er ikke længere sikker på at det bliver »Wings of the Dove«, måske bliver det »The Ambassadors«.

Citatet er hentet fra Sight & Sounds vinternummer 73/74, og udtalelsen er givetvis fremsat under indtryk af den tilfredshed, Chabrol selv følte med sine to TV-filmatiseringer af James-noveller. Det drejer sig om »De Grey«, som James skrev i 1868, altså en tidlig – og lidt let – historie om mystik og overtro, og »The Bench of Desolation« (der iøvrigt har Michel Duchaussoy i hovedrollen), der er fra 1910 og James' sidst udgivne novelle. Det er en historie om en lille gentleman's pligt og ære og om en stærk kvindes stærke kærlighed. Historien er næsten uden dialog, idet hovedpersonen som en slags tilskuer fortæller om begivenhederne og om de tanker han gør sig, mens han fra titlens bænk ser ud over havet og tilbage over sit livs ruiner.

De to novellefilm indgår i en serie på ialt seks Henry James-noveller, som formentlig skal sælges en bloc.

Henry James betragtede sine mange noveller som forstudier til de senere, store romaner, og det var vel naturligt at spørge Chabrol, om han så betragtede sine TV-novellefilm som forstudier til en filmatisering af en af James' romaner:

Ja, det kan man godt sige. James er en meget kompleks forfatter at gå i gang med, og det er lettere at komme ind på ham via novellerne. Jeg kan dog på nuværende tidspunkt ikke se, hvordan jeg skulle kunne komme i gang med filmatiseringen af en af romanerne. Dels er jeg stadig i tvivl om det overhovedet kan lade sig gøre, og dels ville det blive en enormt lang film, der slet ikke kan tilpasses biografstandarden. Og de økonomiske problemer er uoverskuelige.

Men Karen Blixen vil han altså godt røre ved.

På spørgsmålet om Chabrol mente, at han var gået over til fjenden ved at arbejde for TV, svarede han (til Henning Carlsens åbenlyse fortrydelse), at han ikke kunne se film og TV som to fjender. Takket være TV forstår mange flere mennesker i dag at se film; de er takket være TV blevet vænnet til at se »levende billeder«, de er blevet mere følsomme og forstående overfor dem:

Jeg tror, at vi en dag vil nå frem til en situation, hvor biograferne, der jo bliver mindre og mindre, vil have fire tilskuere, der ser på et stort lærred, mens modsat folk stimler sammen for at se TV på små skærme i et lokale til 600 personer. Så er sammensmeltningen absolut. De to er måske fjender på det økonomiske område, men det er et problem for producenter og udlejere og den slags. For folk, der arbejder med film og TV er det praktisk taget samme sag.

Nu er det åbenbart i »Nada«, at Chabrol ikke er vildt begejstret for det TV, han kender. De nyhedsindslag, der

Claude Chabrol.

et par gange dukker op i filmen, præges af sensationsjournalistik på det mest overfladiske plan, af vild forvirring i afviklingen med forkerte navneskilte og for tidligt/for sent/forkert placerede indslag. Hele Chabrols præsentation af TV's rolle som nyhedsformidler er præget af en inderlig overbevisning om, at det er pseudo-journalistik. På spørgsmålet, om det da ikke var TV som medium, han havde noget imod, men O.R.T.F., svarede Chabrol med et skævt smil, at O.R.T.F. ikke eksisterede mere. Det blev omstruktureret 14 dage tidligere. Og han tilføjede:

Den franske regering har altid påstået, at der ikke var nogen direkte forbindelse mellem O.R.T.F. og staten, men det viste sig alligevel, at da regeringschefen kom til at sige et enkelt ord, blev O.R.T.F. nedlagt. Det kan man da kalde en intim forbindelse.

Efterhånden blev det selv Drouzy for meget. Med en diskret bemærkning om, at der også var andre ting at tage sig til end at sludre, fik han Chabrol til at se mod bordene i baggrunden. Roy Hurtigkarl var ikke sen til straks at erobre midten af gulvet med et manende udråb om gastronomiens betydning, og endnu før Chabrol havde bekræftet det med et »Bravo!«, stod jeg der med hævet gaffel.

Resten var som et billede af Renoir.

■ **RØD SOM BLOD**

Nada. Frankrig/Italien 1973. **P-selskab:** Les Films la Boétie (Paris)/Verona Film (Rom). [NB: andre kilder angiver – Italian International Film]. **P:** André Genoves. **As-P:** Guy Azzi. **P-leder:** Pierre Gauchet. **I-leder:** Patrick Delauneux. **Instr:** Claude Chabrol. **Instr-ass:** Michel Dupuy, Alain Wermuss. **Manus:** Jean-Patrick Manchette, Claude Chabrol. **Efter:** roman af Jean-Patrick Manchette. **Foto:** Jean Rabier. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard. **Ark:** Guy Littaye. **Dekor:** Henri Berger. **Komp:** Pierre Jansen. **Dir:** André Girard. **Tone:** Guy Chichignoud. **Medv:** Fabio Testi (Buenaventura Diaz), Michel Duchaussoy (Marcel Treuffais), Maurice Garrel (André Epaulard), Michel Aumont (Goénoud), Lou Castel (D'Arey), Didier Kaminka (Meyer), André Falcon (Ministeren), Lyle Joyce (Ambassadør Richard Poindexter), Viviane Romance (Mme. Gabrielle), Mariangela Melato (Véronique Cash), Katia Romanoff (Anna Meyer), Francis Lax (Edouard Longuevache), Jean-Louis Maury (Ministerens privatsekretær), Rudy Lenoir (M. Bouillon), Jacques Preboist (Bilist), Henri Attal (Goémonds mand), Henri Poerier (Treuffais' kollega i skolen), François Perrot, Daniel Lecourtois, Dominique Zardi, Georges Birt, Seck Ibrahim, Gilbert Servien, Jean-Marie Arnoux, André Margerie, Guy Marly, François Cadet, Philippe Dehesdin, Hervé Jacquot, Sandra Jullien, Renato Revers, François Ronert, Jacques Rocchesani, Evelyne Scott, Marie-Jose Simenon, Sydney Smadja, Gilles Tamiz, Philippe Vallauris. **Længde:** 134 min., 3613 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 23.8.74.

Indspilningen startet den 18. juni 1973.

Irvin

Irvin Kershner hører til de mere markante af de yngre amerikanske filmskabere, men han er samtidig en af de mest oversete af en generation, der i forvejen er forholdsvis overset.

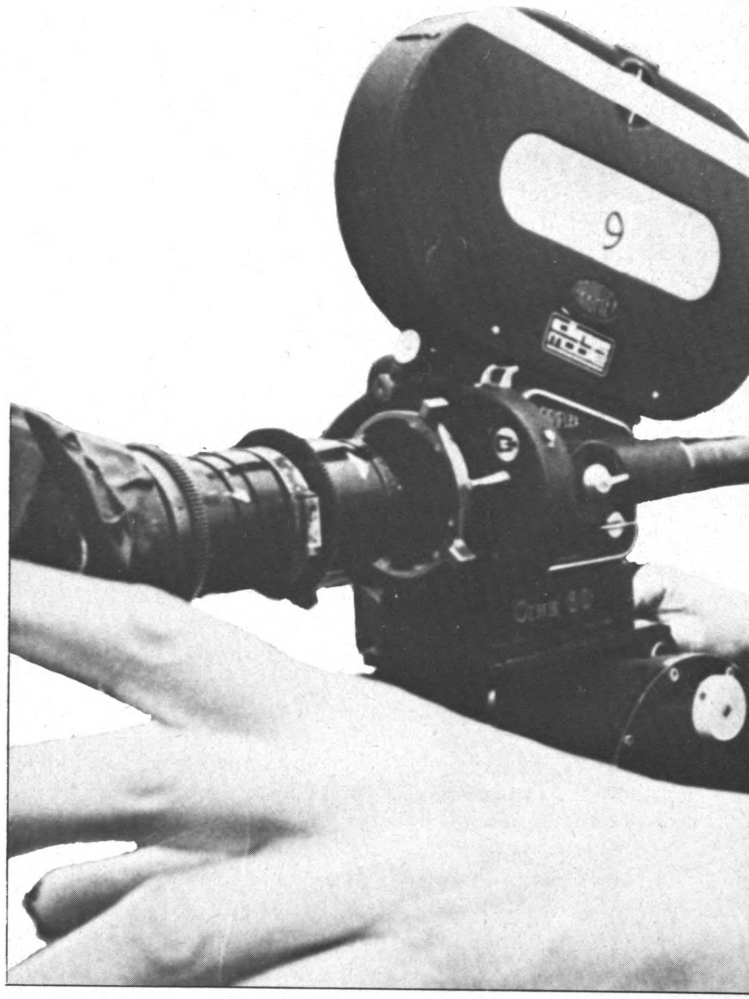
Han beskriver i sine film, somme tider dæmpet melankolsk, andre gange dynamisk humoristisk, mennesker, der ikke kan få hold på deres hverdag og er i konflikt med deres miljø; undertrykkelsen af det enkelte menneskes ønsker og talenter i den etablerede middelstands dræbende fantasiløshed, der resulterer i ansvarsløs eskapisme overfor realiteter og menneskeligt engagement. Kershner har udtalt, at »Det er meget sjældent i dette land, at man laver en film af personlige grunde«, og han mener, at filmen er en kunstart, der ikke, som det i høj grad har været tilfældet, bør begrænse sig til at fortælle historier. Hans film er da også præget af det antydende og fragmentariske, omend story-formen stadig overholdes.

KERSHNERS GENERATION

I slutningen af 50'erne brød en ny generation igennem i amerikansk film: Lumet, Kubrick, Penn, Mulligan, Hellman, Hiller, Ritt, Frankenheimer – samt Kershner – for at nævne de kendteste. De synes internationalt at have stået i skyggen af nye tendenser i filmkunsten i andre lande, først og fremmest den nye bølge i Frankrig. Det kan blandt andet skyldes den betydning, den franske auteurkritik fik: man fremhævede de gamle instruktører i Hollywood, og der var en tendens til at nye instruktører druknede i kritikernes kamp for at finde uopdagede auteurs med belæg i en livslang produktion med gennemgående tematik. Den nye generation i Frankrig stod desuden som en gruppe, der var bevidst overfor sin egen placering i en autonom filmsammenhæng og følgelig kunne placere sin opposition samlet og velartikuleret, hvorved den fik sin markante profil. Hollywood-instruktørerne fremhæver derimod traditionelt håndværksmæssig professionalisme og beskedent en ubevidsthed med hensyn til 'kunstneriske' aspekter og indholdet i deres film.

At den nye amerikanske generation kom til at tælle netop de nævnte folk skyldes bl. a. det succesrige gennembrud for overførsel af TV-spil til biograffilm som markeredes af TV-instruktøren Delbert Manns spillefilmdebut i 1955 med Paddy Chayefskys adaption af sit eget TV-spil: »Marty«.

Samtlige de ovennævnte nytilkomne amerikanske filmskabere (bortset fra Kubrick) havde arbejdet på TV, hvilket i deres film i første omgang gav sig til kende i enten uopfindsom TV-lignende æstetik (f. eks. Lumets »12 vrede mænd«, 1957), eller en modsat reaktion hvor man søgte at udnytte de nye muligheder, som den mere bekostelige spillefilmproduktion gav for gennemarbejdning og sofistikation (et eksempel er Frankenheimer, der netop ofte beskyldes for ekvilibrisme). Men denne nye amerikanske generation stod ikke sammen som gruppe og kom ikke til at betyde et markant brud med den etablerede produktion, som det var tilfældet i fransk og engelsk film. Den betød snarere ny energi indenfor de snævre produktionsbetingelser, som amerikansk film stadig prægedes af, trods ændringerne i produktionsmetoderne væk fra den gamle studiestruktur i forbindelse med den omfattende krise i filmproduktionen i 50'erne.



Kershner: outsideren, familien og miljøet

Kaare Schmidt

TEMA: UNGDOMSPROBLEMER

Krisen skyldtes bl. a. TV's succes, der medførte en kraftig nedgang i biografbesøget. Samtidig ændredes publikumssammensætningen, idet det især var de ældre, der blev hjemme foran billedrøret. Da det således fortrinsvis var ungdommen, der var filmens publikum, var dennes problemer et oplagt emne for filmkunsten. Mange af de unge filmfolk tog emnet op, men deres behandling af det var i de fleste tilfælde ikke væsensforskellig fra den foregående generations. F. eks. har Frankenheimers »Min søn er en fremmed« (1957 – debut) og Mulligans »En sund sjæl« (1957 – debut) en tilsvarende psykologisering og problemstilling som Kazans »Øst for paradis« (1955), Rays »Vildt blod« (1955) og Benedeks »Vild ungdom« (1954). Temaerne er i reglen generationsproblemer, der har en tendens til at føre til ungdomskriminalitet. Hele problemet i disse film er ungdommens tilpasningsvanskeligheder. Filmene søger at harmonisere: når parterne blot får større forståelse for hinanden ophæves modsætningerne. Det er netop karakteristisk for de nye filmfolks forsøg på at vinde fodfæste i filmindustrien at de dyrkede denne prøvede tilpasningsproblematik.

Kershner gik en anden vej. Han holdt sig delvis uafhængig af de store selskaber og kunne derfor eksperimentere friere med problemstillinger og de filmiske virkemidler. Hans tidlige film kan ikke karakteriseres som særlig vellykkede, men de kan ses som et forsøg på at behandle problemerne på en anden måde end den traditionelle.

KERSHNERS TIDLIGE FILM

I »Narkotika-razzia« (1958 – debut) får nogle unge fyre ved et tilfælde fat i en sending heroin, og filmen beskriver deres forsøg på at afsætte stoffet og gangsternes og politiets forsøg på at fange dem først. De unge vil bruge pengene til at realisere deres drømme om at komme væk fra et fattigt miljø med underbetalte kedelige jobs og en udsigtsløs fremtid. Ligeledes prøver de to unge i »Nattens terror« (1959) at påvirke deres fremtid. Det drejer sig dog ikke her om brud med miljøet, men blot om oprør mod forældreautoriteten, idet de prøver at komme til Mexico for at blive gift (uden forældrenes vidende). Men filmen sætter dem op som modsætning til en ung psykopatisk morder, som de tilfældigt får med som blaffer, og den udvikler sig efterhånden til en unuanceret spændingsfilm, hvor hverken problemstillingen omkring dem eller ham uddybes nærmere.

Temaet med ungdomsforbrydere behandles derimod i en social sammenhæng i »Jeg vil ikke dræbe« (1960), hvor de unge sættes overfor et uforstående samfund, der blot reagerer med gengældelse: fængsel eller henrettelse. Imellem lovbrydere og samfund er placeret en humanistisk præst, der prøver at hjælpe og resocialisere løsladte og som taler de straffedes sag: »Man kan ikke hjælpe folk ved at straffe dem.« Filmen er dog i splid med sig selv, idet præsten, som filmens centrale argument overfor retsvæsenet fremfører, at mennesket kan forandre sig, og filmen selv opererer med a priori »gode« og »dårlige« mennesker i sin personkarakteristik. Og i overensstemmelse med dette hæves præsten op på et moralsk religiøst plan, der passer dårligt med det sociale plan. Dette skyldes muligvis produktionsuoverensstemmelser mellem Kershner og Don Murray (som stod for produktion, manuskript og spillede rollen som præsten), der førte til, at Kershner trak sig tilbage fra filmen og ikke selv klippede den.

De tre film, der er præget af begrænsede budgetter, svage manuskripter og skuespillere, behandler ungdomsproblemer og kriminalitet, men i modsætning til samtidens traditionelle film over dette emne understreger de, at det ikke blot er et spørgsmål om forståelse mellem generationerne og ungdommens tilpasning, men et spørgsmål om forskellige værdier i forskellige samfundslag og aldersgrupper.

THE LUCK OF GINGER COFFEY

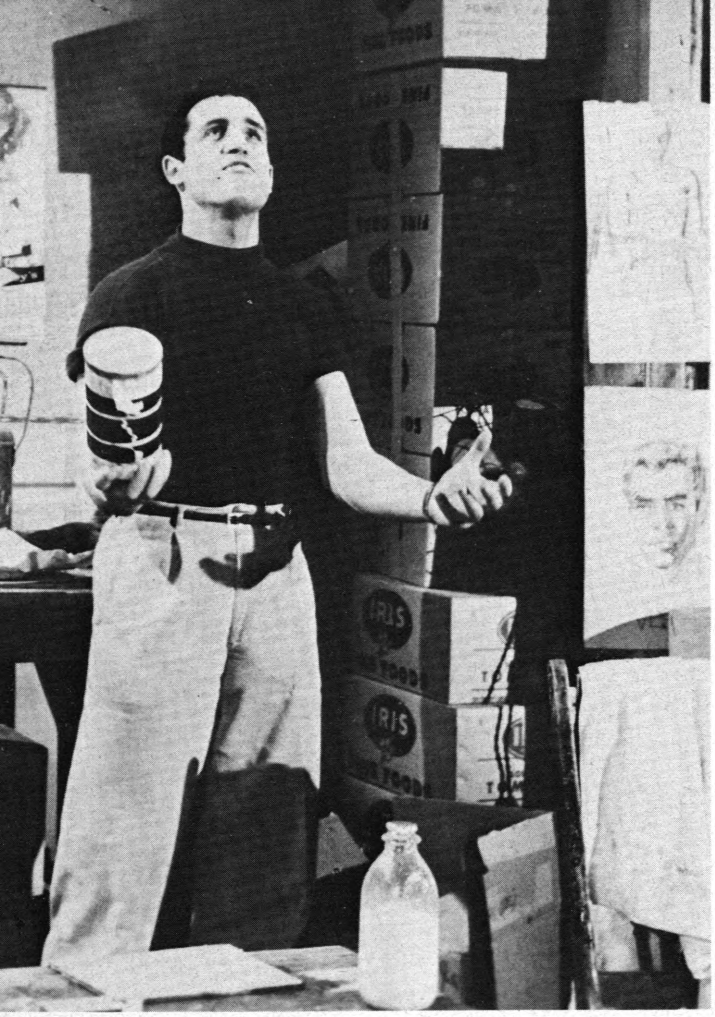
Kershners to følgende film har ikke været i distribution i Danmark. »A Face in the Rain« (1963) handler om spionage i Italien under anden verdenskrig. Den siges ikke at ligne hans øvrige film (jeg har ikke selv set den). Med »The Luck of Ginger Coffey« (1964), optaget i Montreal med kendte engelske skuespillere (Robert Shaw, Mary Ure), gjorde Kershner sig for alvor bemærket.

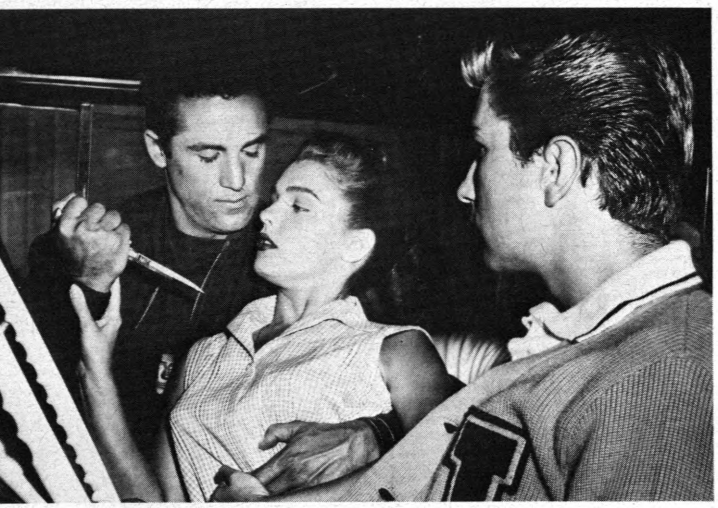
Filmen følger en irsk familie, der som immigranter står udenfor og må begynde forfra i det små (som de unge i »Narkotika-razzia« og »Jeg vil ikke dræbe«) og som skuffes over de begrænsede muligheder for hurtigt at skabe en ny og bedre tilværelse i deres nye land, Canada. Ginger vil ikke acceptere dårligt betalt arbejde, og resultatet er familiens opløsning på grund af de økonomiske problemer, han bringer den ud i. Filmens stil understreger gennem sin stemningsfulde sagtmodige kontrast til Gingers hidsige, problemskabende temperament familiens usikre stilling ude i kulden (f. eks. de frostklare totalbilleder af Gingers dynamiske færden i Montreals snedækkede gader).

Gingers kone vil rejse hjem igen, men han vil ikke indrømme, at han er slået, og gennem det ene nederlag efter det andet prøver han at få omverdenen til at makke ret og rette sig efter hans drømme og ønsker om at starte fra toppen i de store muligheders land. Til sidst må han desillusioneret erkende sin fallit. Men filmen, der ellers pessimistisk har fremholdt hans grundløse optimisme, slutter på en optimistisk tone, idet hans realistisk (og hidtil pessimistisk) indstillede kone, der har taget konsekvensen, og er begyndt fra bunden og har dygtiggjort sig, nu kan berolige ham med hans egen ofte udslyngede forsikring om at alt vil blive godt i løbet af et par måneder. Gadedøren lukker sig bag dem: familien er kommet indenfor.

I Kershners tidlige film findes, i endnu uudviklet form, temaet om at drømme sig væk fra hverdagen overfor et realistisk forsøg på at påvirke sin egen fremtid. Dette bliver centralt i de senere film. I »The Luck of Ginger Coffey« kører Ginger filmen igennem egocentrisk sit eget ræs (udfra en urealistisk drøm om succes) uden hensyn til sin familie. Han handler ansvarsløst. Hans erkendelse af tingenes tilstand til sidst vil sandsynligvis medføre (efter filmens slutning, så at sige) at han accepterer og tager hånd om sit ansvar og dermed får et realistisk grundlag for at påvirke sin fremtid.

Filmens kunstneriske succes førte til større budgetter, og Kershner har siden kunnet sætte kendte og dygtige skuespillere og hele den professionelle filmmaskine bag sine ideer. At dømme fra de tre film, der herefter fulgte, har dette ikke begrænset hans eksperimenterelyst, men derimod givet ham mulighed for at realisere den på professionelt grundlag.





A FINE MADNESS

Kershner har ofte dyrket klipningens muligheder med slående prægnans. Allerede i »Narkotika-razzia« benyttedes klipningen tematisk, idet de hurtige skift mellem politiet, gangsterne og de unge etablerede de sidstnævnte som fanger i et mønster, som de ikke kunne overskue eller ændre. En lignende tematisk klipning (blot langt mere dynamisk) findes i gennembrudsfilmen »Altid i stødet« (1966), hvor den temperamentsfulde digter, der blot vil have fred til at færdiggøre sit værk, jagtes i et farvemættet New York af sagførere med krav om underholdsbidrag, eksperimenterelystne læger, mere eller mindre gravide kvinder, fortvivlede foredragsarrangører og brutale politifolk: hele omverdenens forsøg på at indfange og afrette outsideren. Om så hans personlighed skal udslettes.

Samson prøver med vold og magt at holde sig udenfor, og det lykkes for så vidt som omverdenen ikke har held til at få ham lavet om. Hans kamp for at holde sig udenfor indebærer imidlertid, at han tillægger sit digterværk større betydning, end de mennesker han er i kontakt med.

Selvom han kæmper for at holde sig »udenfor«, gør han i realiteten det samme som Ginger: han flygter fra hverdagens problemer. Således prøver Samson også at holde sig fri for ethvert ansvar – og da hans kone til sidst fortæller ham, at de skal have et barn, er hans første (ansvarsløse) reaktion at slå hende ned. Men da han står med sin bevidstløse kone midt i en skare rasende mennesker, erkender han, at han ikke som sædvanlig bare kan stikke af. Han må opgive sin selvtilstrækkelighed og acceptere et ansvar og engagement i sin omverden. Filmen har i sin dynamiske blanding af farce og drama et touch af det samme vanvid, som den skiftevis karakteriserer digteren og hans omverden med, og endnu mere overrumplende bliver den med sin anvendelse af Sean Connery i hovedrollen: det forstærker kun indtrykket af digterens desperation, at man fornemmer Connerys kamp for at slå sig ud af James Bond-skabelonen.

THE FLIM-FLAM MAN

Digteren Samson Shillitoes vanvittige dynamik følges op med en outsider af modsat statur, den gamle eftertænksomme og livsfilosofiske småsvindler Mordecai Jones i »Fidusmageren« (1967). Mordecai forfølges af politi, farmere og småhandlende på sin vej gennem sydstaternes tørre tobaksmarker og støvede flækker: omverdenen forsøger at indfange og eliminere outsideren. Både Samson og Mordecai søger at holde sig uafhængig af etableret-hedens fantasiløshed, men hvor kunstneren reagerer aggressivt mod småborgerligheden, dér lever livskunstneren af at udnytte den. Han spiller på småkapitalisternes tro på 'den frie konkurrence's indbyggede chance for lidt ekstra profit for den ekstra smarte og spiller selv med mærkede kort, så modstanderens tab uvægerligt bliver ækvivalent med hans griskhed.

Mordecai både søger at holde sig udenfor og bliver samtidig holdt ude. Omverdenen prøver ikke at gøre ham konform, som i tilfældet med Samson, men derimod at eliminere ham, spærre ham inde, så han effektivt kan holdes udenfor. I begyndelsen af filmen indleder Mordecai samarbejde med en ung fyr, Curley, på flugt fra mili-

Øverst: en af de unge drømmere i »Narkotika-razzia«, derunder scener fra »Nattens terror« og »Jeg vil ikke dræbe«.

tæret. Denne bliver undervejs forelsket i en lokal forretningsmands datter, hvis bil de stjæler og har held til at molestrere en hel by med. De fanges af politiet, men Curley stikker af, og med et kæmpe svindelnummer (bluffrussel om at sprænge rådhuset i luften) får han Mordecai løsladt og går selv ind for at tage sin straf. Pigen vil vente på ham, så familiefremtiden er ligesom i »The Luck of Ginger Coffey« og »Altid i stødet« sikret.

Mordecai og Curley går således hver sin vej. Mordecai fortsætter sin outsidertilværelse, mens Curley opgiver forsøget på at holde sig disengageret og ansvarsfri. Han går ind i miljøet og skulle gennem sine erfaringer fra at stå udenfor have et realistisk grundlag for at nå frem til et lykkeligt familieliv i det lille samfund. De to protagonisters valg er anskuet henholdsvis melankolsk, men ikke negativt, i Mordecais tilfælde (afvisningen), og positivt og optimistisk i Curleys tilfælde (accepten).

LOVING

Både Gingers, Samsons og Mordecais outsiderstatus markeres af at de rent konkret står udenfor det miljø, de forholder sig til. Maleren og reklametegneren Brooks Wilson i »Loving« (1970) er outsider, fordi han ikke kan finde sig til rette på sin plads indenfor sit miljø. Brooks er gift, har børn, forstadshus, bil og ordinært arbejde, en etableret position, som han må arbejde hårdt for at opretholde, og som han bliver stresset af at prøve at forbedre.

Brooks er led ved det hele, ønsker blot at kunne stikke af og begynde forfra. Hans reklamearbejde markerer – både for tilskueren og for ham selv – hans egentlige interesses og ambitioners fallit i dets kommercialisering og kompromisering af hans kunstneriske talent. Med sin intellektuelle baggrund foragter han sine småborgerlige omgivelsers begrænsede horisont og stivnede livsform, deres tørre business-snak og overfladiske konversation, deres pukken på konventionerne og 'tilladte' brud på dem ved løsslupne, platte parties. Han er offer for tingenes tilstand og reproducerer den samtidig selv, idet han ikke gør op med situationen, men blot i en holdningsløs, uendelig lede gør som alle andre. I frostklare billeder (parallelt til »Ginger Coffey«), på betonskelettet til et industrihus under opførelse (der kan siges at symbolisere tomheden) prøver han desperat at opnå en fed kontrakt hos en lastbilfabrikant, selv om vinkelrette lastbiltegninger vil betegne hans endelige fallit som kunstner. Han ved, at kontrakten vil betyde hans fuldstændige kompromis og opgivelse af sine ambitioner, men han lader sig styre af omverdenens krav om økonomisk succes.

Filmen gennemspiller hans privatlivs opløsning. I begyndelsen ses (i fremmedgørende telebilleder) hans diskussion på efterårssolbeskinnede new yorkske gader (i degraderende offentlighed) med en ung pige, der er træt af kun at være hans 'elskerinde' (begyndende depravation). Da han derefter går ind i en skole for at hente kone og barn (modsætningen mellem 'elskerinde' og familie viser privatlivets tilstand) får han lige tændt sig en smøg, da en dreng fortæller ham, at rygning er forbudt. Han smider opgivende cigaretten: det er forudbestemt, at intet vil lykkes for ham! Alt går da også skævt. Pigen forlader ham, hans kone ønsker, han skal tjene mere, så

Øverst: kærlighed i børneværelset (fra »Loving«), derunder scener fra »Up the Sandbox« og »SPYS«.

de kan få lige så høj levestandard som vennerne, og det afsluttende partys skandale sammenfatter situationen. Gennem et internt TV-anlæg iagttager deltagerne, inklusive hans degraderede kone, hans sexuelle samvær i et børnelegehus (!) med en nabokone, som overhovedet ikke interesserer ham. I mørk nat og stærk frost blandt parkerede biler har ægteparret et fortvivlet opgør. Natten understreger håbløsheden, frosten den låste situation, stedet fremmedgjortheden (er der noget så upersonligt som tomme biler på en parkeringsplads?) og hans afklædthed deres degradering i hinandens og omverdenens øjne. Brooks siger, at det hele vil være glemt til næste party, og filmen konkluderer hermed, at tingenes skæve tilstand vil fortsætte. En fremtid bundet til håbløshed.

Brooks Wilson befinder sig til op over begge ører i den position, personerne i de øvrige film reagerer imod. Hans reaktion er ligeså disengageret og ansvarsløs som de ovennævnte outsideres, men hvor de i det mindste handlede og lærte noget, så de senere kunne droppe deres selvtilstrækkelighed, reagerer han passivt ved blot at lukke sig mere og mere inde i sig selv. Hvor de andre arbejdede sig frem til engagement i og ansvar for andres og deres egen tilværelse, arbejder Brooks sig væk fra det ansvar, han har. »Loving« kan samtidig ses som en udvikling og en konklusion i forhold til de tre foregående film. De sluttede med en etablering af eller en 'ny begyndelse' for familien, som var det positiverede grundlag for håb for fremtiden. »Loving« kan kronologisk placeres som beretningen om, hvad der videre skete: tiderne har ændret sig, familien er i total opløsning, og der øjnes kun håbløshed forude. Hvor de tidligere film startede udenfor og sluttede indenfor, sker det omvendte i »Loving«. Her ser man da også rent fysisk familien stå udenfor i kulden til sidst.

I de tre film før »Loving« er det mandens ansvarsløse handlemåde, der er hovedårsag til problemerne overhovedet, mens kvinderne er de konstruktive, der tager initiativ til dannelsen, henholdsvis kæmper for opretholdelsen, af familien. Brooks i »Loving« er godt nok ansvarsløs, men her findes årsagen til problemerne i opløsningen af de middelstandsværdier, som han både søger at leve op til (udadtil), reagerer imod (indadtil), og som han i denne personlige konflikt i sidste ende bliver offer for. I stedet for at begrænse sig til en enkelt konflikt menneske/omgivelser, viser Kershner her hovedpersonen som et kompliceret produkt af et problematisk miljø. Det gælder også Brooks' kone, som i sin kamp for at få den skæve situation til at glide i realiteten må kæmpe imod ham. Hun bliver både offer og systembevarer.

KERSHNERS SENERE FILM

Kershners efterfølgende film, »Up the Sandbox« (1972) (der ikke har været vist herhjemme) synes at behandle lignende temaer (efter omtale at dømme). Den handler om en professors kone, der er hjemmegående husmor, selv om hun hverken er mindre intelligent eller kreativ end sin mand. I hjemmets kedsomhed drømmer hun sig bort til enklere og mere spændende situationer. Hermed tillægges hun de tidligere mandlige hovedpersoners virkelighedsflugt, kombineret med en videreførelse af værdiopløsningsproblematikken fra »Loving«.

Dette opløsningstema findes også i »SPYS« (1974), Kershners seneste film, hvor det dog også er kommet til at gælde filmen selv. Ikke så meget som optræk til en egentlig pointe findes der i dette bestillingsarbejde, der er en træls agentparodi med parret fra »MASH«, Donald Sutherland og Elliot Gould, på mere end slap line.

Hvor makkerparret i »Fidusmageren« til sidst skiltes, den ene for at gå ind i noget opbyggeligt og den anden for i et melankolsk lys at fortsætte sin fribyttertilværelse, dér smådanser patentagenttåberne i »SPYS« blot uden mål og med ud af landevejen som en dobbelt Chaplin-vagabond efter at have efterladt diverse Keystone-agentbureauer og -anarkister i samme desorienterede grad som i starten. Intet er sket, men gutterne brummer alligevel »Side by Side« som om en gevaldig myte var blevet punkteret – som i forbillederne »MASH« og »Det lange farvel« (begge Altman). Men sidstnævntes ironiske »Hooray for Hollywood« var jo netop rettet mod de ener-ideal er som »SPYS« bringer ud i syvende ombæring.

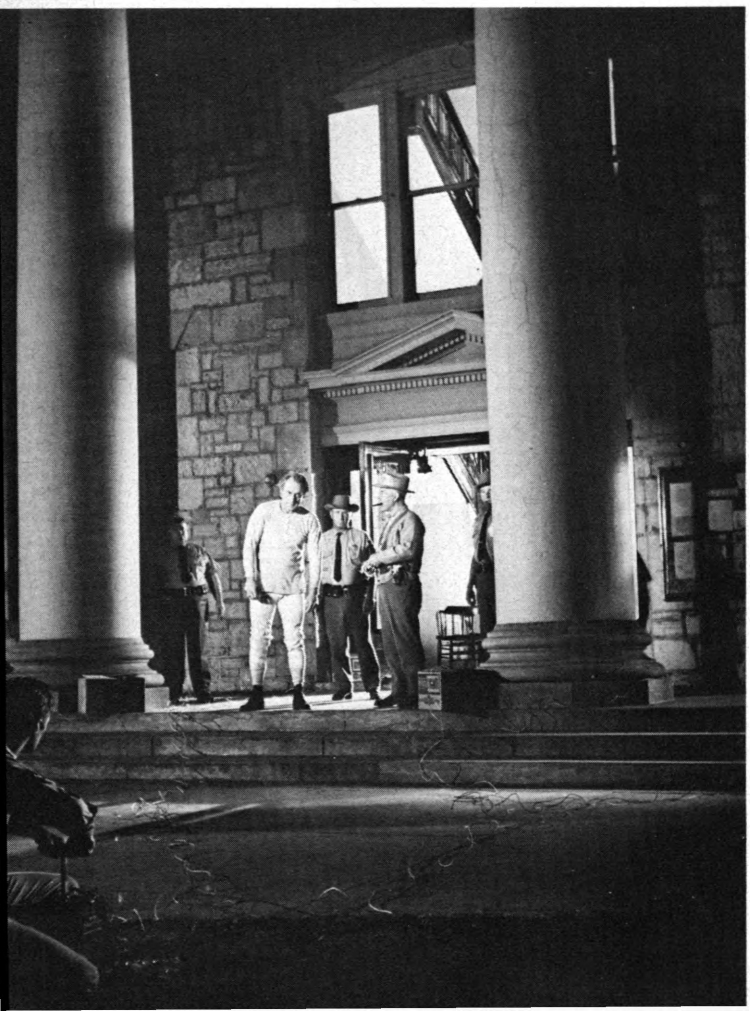
KOMEDIE OG DRAMA

Kershners film fra »Altid i stødet« til »SPYS« er alle formet som komedier, omend dramaet lurer lige under overfladen (det får dog næsten overtaget i »Loving« og mangler helt i »SPYS«). I forbindelse med outsider-tematikken er filmene bygget op omkring kendte og dygtige skuespilleres evne til at føre de dramatiske størrelser igennem komediesituationerne. Denne sammenstilling af komedie og drama er struktureret i forhold til den anvendte komedieform, nemlig outsiderens sammenstød med miljøet (hvor humoren bygges på et miljø med meget stramme konventioner, som udleveres ved outsiderens manglende evne til at kunne klare dem). I modsætningen mellem outsider og miljø indskyder Kershner familien som medierende element. I alle Kershners komedier er både outsideren og miljøet på en eller anden måde vanvittig, og begge størrelsers eneste meningsfulde holdepunkt er familien. Det er da også til denne, det dramatiske aspekt er tilknyttet. Outsideren i »Altid i stødet« og »Fidusmageren« tromler med visdommen i baghånden deres miljø ned, indtil dramaets repræsentant, kvinden, har fået tømret det ægteskab sammen, der skal redde outsider og miljø fra hinanden. Hvordan det derefter skal gå, står åbent, men det dramatiske element vil i hvert fald fortrænge komedien.

Det sker med »Loving«: handlingens tid er forbi, reflektionens er kommet. Hvor de tidligere outsidere var anskuet positivt og optimistisk i forhold til miljøet, dér er Brooks Wilson anskuet pessimistisk og næsten lige så negativt som sit miljø, fordi han ikke handler. Også komedieaspektet, udleveringen af miljøets syge moral, har en pessimistisk konsekvens, fordi familien fra starten er integreret i miljøet. Det anker, som familien er, har revet sig løs, og dermed skrider grunden under både outsideren og miljøet. Dramaet har stillet komedien skakmat.

Efter den dramaturgisk og tematisk fuldendte balance mellem de forskellige elementer i »Loving« synes grunden at skride under Kershner selv. »Loving«s kunstnerproblematik kan overføres på den kommercielle films skaber (der går på akkord og laver »reklamefilm« i stedet for »personlig kunst«), og Kershners fremtid tegner til, efter hans to seneste film at dømme (»Up the Sandbox« udfra anmeldelser), at gå i sammet retning som Brooks Wilsons.

Begge disse film er lavet hos de benhårde producenter Chartoff og Winkler, der bl. a. har stået bag to af de ledeste politifilm, »Pansernes beskidte job« og »Busting«. Og i »SPYS« er det gået helt galt. Familien, det dramatiske element, der hidtil har været krumtappen i den



Øverst: Sean Connery som den rebelske digter i »Altid i stødet«, derunder George C. Scott og Michael Sarrazin (billedets venstre hjørne) i »Fidusmageren«.

kershnerske komedie, er væk. Outsiderens eneste holdepunkt (som erstatning for familien) er et helt udkokset CIA, og begge størrelser flipper rundt i et socialt vacuum. Uden noget at forholde sig til er det svært at gøre grin med noget, men det er naturligvis alligevel muligt at dreje de enkelte situationer sjovt – det kræver blot timing. Og selv denne elementære forudsætning for komedien opfylder filmen ikke. Eksempel: CIA-lederens datters bryllup er filmens højdepunkt, fordi denne sekvens, som den eneste, sætter agenternes underlige adfærd op mod noget normalt. Sammenstødet mellem de to verdener indledes midt i bryllupshandlingen, da en agent kravler op til CIA-lederen for at berette om fjendens manøvrer udenfor. Lederen får hviskende præsten til at sætte tempoet op. Agenten kommer igen, og nu skal tempoet sættes ned. Agenten har hver gang skubbet til en stander ved siden af lederen, og tredie gang han kommer, ses han ikke men kun standeren, der ryster. Hvis det uden at blinke var blevet fulgt op med en ny ordre til præsten, så havde man jo leet sin mave itu. Men i stedet klippes der til agenten (som vi jo ved er der) og hans beretning trækkes op med en proptrækker. Tabt på gulvet.

Den præcise timing var tidligere hos Kershner så sikker som amen i kirken. Eksempelvis: en af konfrontationerne mellem outsideren og miljøet i »Altid i stødet« – en flok læger med skalpellen løst i bæltet har fået fingre i Samson og går i gang med at operere aggressiviteten ud af ham. Da han vågner, spørger den ansvarlige læge, som om han talte til et barn, om »vi« har det bedre. Intet svar (er Samson død, er komedien blevet til tragedie?). Lægen læner sig frem og gentager spørgsmålet. Samson mimrer (tragedie: han er sat tilbage til abe-stadiet!). Lægen læner sig bekymret frem: Hvad? Og Samson sender ham ud gennem døren med århundredets uppercut. Samson er ikke alene ikke blevet »helbredt«, han er blevet endnu »værre« end før! Både jubel over outsiderens sejr og latter over konformitetens nederlag. Præcist afmålt lunte og så bang.

Så kan man jo håbe, at Kershner for fremtiden i stedet vil efterleve denne films kunstnerproblematik og denne scenes pointe.

FILMOGRAFI

■ **NARKOTIKA-RAZZIA**

Stakeout on Dope Street. USA 1958. **Dist/P-selskab:** Warner Bros. **P:** Andrew J. Fenady. **P-leder:** Gene Petersen. **P-ass:** William Harlow. **Instr:** Irvin Kershner. **Manus:** Irvin Kershner, Irwin Schwartz, Andrew J. Fenady. **Foto:** Mark Jeffrey [= Haskell Wexler]. **Kamera:** Larry Raimond. **Klip:** Melvin Sloan. **Ark:** Jim Connel, Gene Petersen. **Komp/Dir:** Richard Markowitz. **Musik spillet af:** The Hollywood Chamber Jazz Group - Bob Drasnin, Ollie Mitchell, Dick Houlgate, Phil Gray, Gene Estes, Mel Pollan, Ritchie Frost og Rubin Leon. **Tone:** Leroy Robbins/**Ass:** Rod Sutton. **Medv:** Yale Wexler (Jim), Jonathan Haze (Ves), Morris Miller (Nick), Abby Dalton (Kathy), Allen Kramer (Danny), Herman Rudin (Mitch), Philip Mansour (Lennie), Frank Harding (Allen), Bill Shaw (Chuck), Andrew J. Fenady (Stan), Slate Harlow (Donahue), Herschel Bernardi (Mr. Fennel), Carol Nelson (Nicks pige), Ed Schaft (Mr. Alber), Matt Resnick (Matthews), Charles Guasti (Mr. Lake), Ida Morgan (Pige der bowler), Wendy Wilde (Ves' pige), John Savage (Læge), Barbara O'Bannon (Sygeplejerske), Larry Raimond (Mr. Vespuchi), Byrd Holland (En mistænkt), Hal Saunders (Stikker), Miles Stephens (En mand), Geri Willis (Gadepige), Jim Giles (Detektiv), Colman Francis (2. detektiv), Ginny Roberts (Pige), Mike Stoycoff (3. detektiv), Ernie Kaufman (Mand ved bord), Lester Miller (2. læge), Larry Frost (Losseplads-inspektør), The Hollywood Chamber Jazz Group. **Længde:** 83 min., 2250 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Warner. **Prem:** Bristol 10.5.61. **Re-prem:** TV 8.1.68.

■ NATTENS TERROR

The Young Captives. USA 1958. **Dist/P-selskab:** Paramount. **P:** Andrew J. Fenady. **Instr:** Irvin Kershner. **Instr-ass:** Bernard McEveety, Jr. **Manus:** Andrew J. Fenady. **Efter:** fortælling af Gordon Hunt, Al Burton. **Foto:** W. Wallace Kelley. **Proces-foto:** Farciot Edouart. **Klip:** Terry Morse. **Ark:** Hal Pereira, Al Y. Roelofs. **Dekor:** Sam Comer, Frank McKelvy. **Komp/Dir:** Richard Markowitz. **Tone:** Hugo Grenzbach, Charles Grenzbach. **Frisurer:** Nellie Manley. **Makeup:** Wally Westmore. **Medv:** Steven Marlo (Jamie Forbes), Tom Selden (Benjie Whitney), Luana Patten (Ann Howel), Joan Granville (Mrs. Howel), Ed Wilson (Norm Britt), Dan Sheridan (Dave), James Chandler (Tony), Marjorie Stapp (En blondine), Miles Stephens (Rusty Webster), Edward Schaaf (Tankpasser), William C. Shaw (Amerikansk officer), Lawrence J. Gelbmann (Sherif Parker), Dan Blocker (Arbejdsmand i oliefelt), Allen Kramer (Shorty), Philip A. Mansour (Vagtmand), Lenore Kingston (En kvinde), Raymond Guth (Mr. Kingston), Carol Nelson (Servitrice). **Længde:** 66 min., 1805 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount. **Prem:** Bristol 20.6.60.

Indspilningen startet den 23. juni 1958.

■ JEG VIL IKKE DRÆBE

The Hoodlum Priest. USA 1961. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Murray-Wood Productions. **P:** Don Murray, Walter Wood. **P-sup:** George Moskou. **Instr:** Irvin Kershner. **Instr-ass:** George Batcheller, Eddie Bernoudy. **Manus*:** Joseph Landon, Don Deer [= Don Murray]. **Foto:** Haskell Wexler. **Klip:** Maurice Wright. **Ark:** Jack Poplin. **Dekor:** Karl Brainard. **Kost:** Alexis Davidoff. **Komp/Dir:** Richard Markowitz. **Tone:** William C. Bernds. **Frisurer:** Buddy Walton. **Makeup:** Ted Cooley. **Medv:** Don Murray (Charles Dismas Clark), Keir Dullea (Billy Lee Jackson), Larry Gates (Louis Rosen), Cindi Wood (Ellen Henley), Logan Ramsey (George Hale), Don Joslyn (Pio Gentile), Sam Capuano (Mario Mazziotti), Vince O'Brien (Assisterende offentlig anklager), Al Mack (Garrity, dommer), Lou Martini (Angelo Mazziotti), Norman MacKaye (Fader Dunne), Joseph Cusanelli (Hector Steme), Bill Atwood (Weasel), Roger Ray (Shattuck, detektiv), Kelley Stephens (Genny), William Wardord (Assistent for den offentlige anklager), Ralph Peterson (Guvernør), Jack Eigen (En fange), Walter L. Wiedmer (David Michaels), Warren Parker (Fængselsvagt), Joseph H. Hamilton (Fængselspræst). **Længde:** 101 min., 2800 m. **Censur:** Gul. **Udl: United Artists. Prem:** Scala 12.1.62.

Indspilningen startet den 23. august 1960 med eksteriøroptagelser i St. Louis.

* Filmen er inspireret af og delvis baseret på faktiske begivenheder omkring det af fader Charles Dismas Clark oprettede »Dismas House« i St. Louis, et hjem for nylig løsladte fanger, som dér får husly, mad, tøj og hjælp til at søge arbejde.

■ A FACE IN THE RAIN

USA 1963. **Dist:** Embassy Pictures. **P-selskab:** Filmways Inc./Calvic. **Ex-P:** Rory Calhoun, Victor Orsatti. **P:** John Calley. **Instr:** Irvin Kershner. **Manus:** Hugo Butler, Jean Rouverol. **Efter:** fortælling af Guy Elmer. **Foto:** Haskell Wexler. **Klip:** Melvin Sloan. **Ark:** Jack Poplin. **Dekor:** Maurice Sergio Canevari. **Komp/Dir:** Richard Markowitz. **Tone:** Verna Fields. **Medv:** Rory Calhoun (Rand), Marina Berti (Anna), Niall McGinnis (Klaus), Massimo Giuliani (Paolo), Danny Ryais, Peter Zander. **Længde:** 81 min. (andre kilder: 90 min.).

■ THE LUCK OF GINGER COFFEY

USA/Canada 1964. **Dist:** Continental Distributing. **P-selskab:** Roth-Kershner Productions/Crawley Films Ltd. **Ex-P:** F. R. Crawley. **P:** Leon Roth. **P-leder:** Tom Glynn. **Instr:** Irvin Kershner. **Instr-ass:** Martin Rich. **Manus:** Brian Moore. **Efter:** egen roman af samme titel (1960). **Foto:** Manny Wynn. **Klip:** Anthony Gibbs. **P-tegn:** Harry Horner. **Ark:** Albert Brenner. **Dekor/Kost:** Claude Bonniero. **Komp/Dir:** Bernardo Segáll. **Tone:** Stanley Kasper. **Medv:** Robert Shaw (Ginger Coffey), Mary Ure (Vera Coffey), Libby McClintock (Pauline Coffey, deres datter), Liam Redmond (MacGregor), Tom Harvey (McGlade), Leo Leyden (Brott), Powys Thomas (Fox), Tom Kneebone (Kenny), Leslie Yeo (Stan Melton), Vern Chapman (Hawkins), Paul Guèvremont (Marcel), Barry Stewart (Clarence), Arch McDonell (O'Donnell), Oliva Legare (Dommeren), Jacques Godin (En politibetjent), Maurice Beaupré (Beaulieu), Sydney Brown (Gamle Billy), Juliette Huot (Mme. Beaulieu), Paul Hébert (Retsstenograf), Barney McManus (Direktør for avisen), Clarence Goodhue (Hickey). **Længde:** 99 min.

Interiørscener indspillet i Crawley Studios, Ottawa i Canada.

■ ALTID I STØDET

A Fine Madness. USA 1966. **Dist:** Warner Bros. **P-selskab:** Pan Art Productions. **P:** Jerome Hellman. **Instr:** Irvin Kershner. **Instr-ass:** Russell Llewellyn. **Manus:** Elliott Baker. **Efter:** egen roman af samme titel (1964). **Foto:** Ted McCord. **Farve:** Technicolor. **Klip:** William Ziegler. **Ark:** Jack Poplin. **Dekor:** Claude Carpenter. **Kost:** Ann Roth. **Komp/Dir:** John Addison. **Tone:** Everett Hughes. **Frisurer:** Jean Burt Reilly. **Makeup:** Gordon Bau. **Medv:** Sean Connery (Samson Shillitoe), Joanne Woodward (Rhoda Shillitoe), Jean Seberg (Lydia West), Patrick O'Neal (Dr. Oliver West), Colleen Dewhurst (Dr. Vera Krapotkin), Clive Revill (Dr. Menken), Werner Peters (Dr. Vorbeck), John Fiedler (Daniel K. Papp), Kay Medford (Mrs. Fish), Jackie Coogan (Mr. Fitzgerald), Zohra Lampert (Mrs. Tupperman), Sue Ane Langdon (Miss Walnicki), Bibi Osterwald (Mrs. Fitzgerald), Mabel Albertson (Leder af kvindeforening), Gerald S. O'Loughin (Chester Quirk), James Millhollin (Rollie Butter), Jon Lormer (Dr. Huddleson), Harry Belaver (Knocker), Ayllene Gibbons (Medlem af kvindeforening), Sorrell Booke (Leonard Tupperman), Renee Taylor (Myrna), Richard Castellano (Arnold), Charles Welsh (Vagabond), Bernie Meyer (Jago), Roland La Starza (Bokser), Kevin Cooper, Brenda Niebus (Familien Wests børn), Lew Herbert, William Becker, Sean Keeping. **Længde:** 104 min., 2840 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Paramount → Warner & Constantin. **Prem:** Camera 30.11.67.

Indspilningen startet den 20. september 1965 med eksteriøroptagelser i New York City. Interiøroptagelser startet den 8. oktober i Hollywood. Delbert Mann var oprindelig engageret som instruktør.

■ FIDUSMAGEREN

The Flim-Flam Man. **Eng. titel:** One Born Every Minute. USA 1967. **Dist:** 20th Century-Fox. **P-selskab:** Laurence Turman, Inc. **P:** Laurence Turman. **P-leder:** Joseph E. Rickards. **P-ass:** Peter Nelson. **Instr:** Irvin Kershner. **Instr-ass:** William Kissell. **2nd unit instr:** Yakima Canutt. **Manus:** William Rose. **Efter:** roman af Guy Owen: »The Ballad of the Flim-Flam Man«. **Foto:** Charles Lang. **Sp-foto-E:** L. B. Abbott, Art Cruickshank, Emil Kosa, Jr. **Farve:** DeLuxe. **Format:** Panavision. **Klip:** Robert Swink. **Ark:** Jack Martin Smith, Robert E. Smith, Lewis Creber. **Dekor:** Walter M. Scott, John Sturtevant. **Kost:** Dorothy Jeakins. **Komp:** Jerry Goldsmith. **Arr:** Arthur Morton. **Tone:** James Westmoreland, David Dockendorf. **Frisurer:** Margaret Donavan. **Makeup:** Ben Nye. **Medv:** George C. Scott (Mordecai Jones), Michael Sarrazin (Curley Treadaway), Sue Lyon (Bonnie Lee Packard), Harry Morgan (Sherif Slade), Jack Albertson (Mr. Packard), Alice Ghostley (Mrs. Packard), Albert Salmi (Meshaw, vicesherif), Slim Pickens (Jarvis Bates), Strother Martin (Lovick), George Mitchell (Tetter), Jesse L. Baker (Doodle Powell), Woodrow Parfrey (Butiksindehaver), Tom Bosley (Herman Schwaller), Ray Guth (1. gødningsmand), Jay Ose (2. gødningsmand), Dick Hudkins, Dale Van Sickle. **Længde:** 104 min., 2850 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Fox. **Prem:** Camera 1.3.68.

Eksteriørscener indspillet i Lexington, Kentucky. Optagelserne startet den 29. august 1966.

■ LOVING (På kant med kærligheden)

Loving. USA 1969. **Dist:** Columbia. **P-selskab:** Brooks Ltd. **Ex-P:** Raymond Wagner. **P:** Don Devlin, Stanley Neufeld. **As-P:** Lewis Teague. **P-ass:** Matthew Robbins. **Instr:** Irvin Kershner. **Manus:** Don Devlin. **Efter:** J. M. Ryan's roman »Brooks Wilson Ltd.« (1966). **Foto:** Gordon Willis. **Farve:** DeLuxe. **Klip:** Robert Lawrence. **P-tegn:** Walter Scott Herndon. **Dekor:** John Godfry. **Komp/Dir:** Bernardo Segáll. **Sang:** »Loving« af Bernardo Segál (musik), William B. Dorsey (tekst), synges af Chris Morgan. **Tone:** Newton Avrutis, Nat Boxer. **Kost:** Albert Wolsky. **Instr-ass:** Ted Zachary. **Makeup:** Joe Cranzano. **Frisurer:** Lee Victor. **Medv:** George Segal (Brooks), Eva Marie Saint (Selma), Sterling Hayden (Lepridon), Keenan Wynn (Edward), Janis Young (Grace), Nancie Phillips (Nelly), Sherry Lansing (Susan), Tom Rosqui (Alfred), David Doyle (Will), James Manis (Charles), Irving Selbst (Benny), Andrew Duncan (Willie Wolfman), Paul Sparer (Marve), Roland Winters (Plommie), Edgar Stehli (Mr. Kramm), Calvin Holt (Danny), Mina Kolb (Diane), Diana Douglas (Mrs. Shavelson), David Ford (Al), Mart Hulswitt (Ted), John Fink (Brad), William Duffy (Jay), Martin Friedberg (Roger), Lorraine Cullen (Lizzie), Cheryl Bucher (Hannah), Roy Schneider (Skip), Sab Shimone (Byron), Eileen O'Neill (Cindy), Diane Davis (Barbie), Ed Crowley (Mr. Shavelson). **Længde:** 89 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Columbia. **Prem:** Camera 27.4.70.

Indspilningen startet 16. december 1968, slut ca. 1. marts 1969. Eksteriørscener optaget i New York City og i Connecticut. Budget: $ 2.000.000.

■ UP THE SANDBOX

USA 1972. **Dist:** National General Pictures. **P-selskab:** Barwood Films/First Artists. En Robert Chartoff-Irwin Winkler Produktion. **P:** Robert Chartoff, Irwin Winkler. **As-P:** Marty Ehrlichman. **P-leder:** Jerry Shapiro. **P-samordnere:** Ralph Singleton (New York), Eva Monley (Kenya). **P-administration:** Hal Polaire. **Instr:** Irvin Kershner. **Instr-ass:** Howard W. Koch, Jr., Joseph M. Ellis, Dwight Williams. **2nd unit instr:** Andrew Marton. **Manus:** Paul Zindel. **Efter:** roman af Anna Richardson Roiphe. **Foto:** Gordon Willis. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Robert Lawrence. **P-tegn:** Harry Horner. **Ark:** Rodger Maus (Kenya), David M. Haber. **Dekor:** Robert De Vestel. **Musik:** Billy Goldenberg. **Tone:** Lawrence O. Jost. **Sp-E:** Richard F. Albain. **Medv:** Barbra Streisand (Margaret Reynolds), David Selby (Paul Reynolds), Jane Hoffman (Mrs. Yussim), John C. Becher (Mr. Yussim), Jacobo Morales (Fidel Castro), Iris Brooks (Vicki), Barbara Rhodes (Dr. Bowden), Ariane Heller (Elizabeth Reynolds), Terry Smith/Garry Smith (Peter Reynolds), Paul Benedict (Dr. Beineke), George Irving (Dr. Keglin), Jane House (Mrs. Keglin), Pitt Herbert (Onkel Dave), Janet Brandt (Tante Ida), Pearl Shear (Tante Till), Carl Gottlieb (Vinnie), Marina Durrell (Dr. Lopez), Conrad Bain (Dr. Gordon), Paul Dooley (Vagtmand ved »Statue of Liberty«), Jane Betts (Læge), Ji-Tu Cumbuka (Kaptajn), Efrain Lopez Neris (Castros hjælper), Miriam W. Abdullah (Høvding), Joseph Bova, Mary Louise Wilson, Marilyn Curtis, Tammy Lee, Randy Ginns, Stanley Appleman, Moosie Drier, Jessamine Milner, Cynthia Harris, Mark Vahanian, Vassili Lambrinos, Isabel Sanford, Carol White, Danny Black, David Downing, Juan De Carlos, Anne Ramsey, Margo Winkler, Cryn Matchinga, John Dennis, Norman Field, Lois Smith, Steven Britt, Renee Lippin, Terry O'Mara, Jennifer Darling, Stockard Channing, Rita Karin, Marilyn Coleman, Dee Timberlake, Juan Canos, Alicia Castroneal, Conrad Roberts, Kevin Bersell, Sully Boyer, Lee Chamberlain, The National Senegalese Dance Company samt medlemmer af Sambury-stammen. **Længde:** 98 min.

Indspilningen startet den 6. marts 1972 med eksteriøroptagelser i New York og i Kenya.

■ S.P.Y.S. – TO SPØJSE SPIONER

SPYS. **Arb.titel:** Wet Stuff. England 1974. **Dist:** EMI Film Distributors Ltd. **P-selskab:** Dymphana Film & Theatre Productions/Chartoff-Winkler Productions/American Film Properties. **P:** Irwin Winkler, Robert Chartoff. **As-P:** Robert Lawrence. **P-leder:** Hugh Harlow. **Instr:** Irvin Kershner. **Instr-ass:** Tony Waye. **Stunt-instr:** Remy Julienne. **Manus:** Malcolm Marmorstein, Lawrence J. Cohen, Fred Freeman. **Foto:** Gerry Fisher. **Kamera:** Bernard Ford. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Keith Palmer, Robert Lawrence (Sup). **P-tegn:** Michael Seymour. **Ark:** Richard Rambaut. **Dekor:** Harry Cordwell. **Kost:** Sue Yelland. **Komp/Dir:** John Scott. **Sang:** »Side by Side« af Woods. **Sunget af:** Elliott Gould og Donald Sutherland. **Tone:** Wally Nelson, Alan Bell, Bill Daniels, Doug Turner. **Sp-E:** Thomas Clark. **Makeup:** Richard Mills. **Frisurer:** Maude Onslow. **Rollebesætter:** Maude Spector. **Medv:** Elliott Gould (Douglas »Griff« Griffin), Donald Sutherland (Eric Brulard), Zouzou [=Danielle Ciarlet] (Sybil), Xavier Gélin (Paul), Joss Ackland (Martinson), Vladek Sheybal (Borisenko), Michael Petrovitch (Servitsky), Shane Rimmer (Hessler), Kenneth Griffin (Lippet), Pierre Oudry (Gaspar), Kenneth J. Warren (Grubov), Jacques Marin (Lafayette), Jeffry Wickham (Seely), Nigel Hawthorne (Croft), John Bardon (Evans), Yuri Borienko (Yuri), James Woolley (Alan), Melanie Ackland (Ellie), Michael Anthony (Præst), Larry Taylor (Lippets livvagt), Alf Joint (KGB agent), Ando Ho (Toy Ling), Robert Cawdron (Vet), Raf de la Torre (Konge af Svobodia), André Charisse (Kontorist), Norman Atkyns (Overtjener), Marion Desmond (Russisktalende dame), Phillip Ross (KGB agent), Hella Petri (Prostitueret), Remy Julienne and his crew (Stuntbilister), George Pravda. **Længde:** 104 min., 2858 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Palladium. **Prem:** Palladium og Triangel 16.9.74.

Indspilningen startet den 16. juli 1973 med eksteriøroptagelser i London og Paris. Interiøroptagelser foretaget i Lee International Studios, London.

Set i TV

Den store by

Det går langsomt, men forhåbentlig sikkert fremad med at få Satyajit Rays film frem herhjemme. Filmmuseet har ført an, også med »Mahanagar« (»Den store by«), som blev vist i den indiske filmuge for halvandet år siden. Nu er TV altså kommet med og hurra for det. Det bliver sammenlagt til otte ud af Rays lille snes film. Tilfældigvis nøjagtig lige så mange, som vi har set af den anden skamløst underrepræsenterede filmskaber af verdensformat, nemlig Yasujiro Ozu. Men han har jo lavet 54 film, så der er forholdet endnu mere skævt.

Præsentationen af »Mahanagar« var en af årets største TV-oplevelser, selv om filmen var fra 1963. Og det er helt skævt, når dagspressen (i hvert fald »Berlingske Tidende« og »Politiken«) nøjes med korte kedelige handlingsreferater som foromtale og kun nogle liniers pæne ord som anmeldelse. »Information« havde ikke ét ord (men brugte mindst en helside på Filmhusets Fassbinder-uge for to år siden)! Var filmen kommet frem i biograferne, skulle den nok overalt have fået, hvad den skulle have. Men i TV – nej. Vore kære medier lider af en slem stivhed.

Alle fornemmer hos Satyajit Ray fænomener som humanistisk holdning, varme og universel menneskelighed. Hans tema beskrives som konflikten mellem gammelt og nyt, mellem permanente værdier og det foranderlige. Altsammen meget rigtigt og meget typisk også for »Mahanagar«. Men selv om disse karakteristikker ikke ville være særlig rammende for så mange andre (f. eks. Bergman og Buñuel), så er de dog vage indtil det klichéfyldte. Meget bedre bliver det ikke, hvis man siger, at »Mahanagar« handler om en hustrus gradvise frigørelse fra hjemmets patriarkalske orden og hendes vej ud i erhvervslivet. Det siger stadig ikke noget om den uendelige forfinelse og nuancerigdom i Rays film. Til syvende og sidst kan man vel aldrig indfange ret meget af det liv, der impressionistisk pulserer i hans film. Med mindre man holder sig til et langt kommenteret referat. Men efter gengivelsen af et mylder af brudstykker kan læseren så spørge: hvad er mønstret, hvad er konklusionen? Man kan svare ved at henvise til hans menneskelighed, og så er man lige vidt. Men det er jo problemet med al stor kunst – den lader sig vanskeligt sætte på en dækkende formel. Lad os imidlertid endnu en gang prøve.

Hvori består Rays berømte menneskelighed sammenlignet med holdningen hos de drabelige budskabsbringere? Den består i det konkrete sat op over for det abstrakte, det specifikke over for det almene, enkelttilfældet over for den statistiske gennemsnitsnorm. Moral, politik og love er abstrakte, folks privatliv er konkret. Claude Berris »Den gamle mand og drengen« er måske den mest perfekte illustration af denne forskel og den mest anti-politiske film, man har set. Michel Simon har simpelt hen alle de mest forkerte meninger og er den eneste, der gør det rigtige! For Ray tæller den personlige erfaring og optræden mere end den ideologiske overbevisning. Han går induktivt til værks, ikke deduktivt, som den politiske polarisering har gjort moderne.

I »Mahanagar« er den rigtige mening kvindens frigørelse fra et patriarkalsk familiemønster midt i halvtredsernes Calcutta. Rays mål er imidlertid tydeligvis ikke at propagere for denne mening, snarere tværtimod at vise omkostningerne ved denne forandring af et tilvant livsmønster, som ikke længere kan opretholdes. Det skyldes i filmens specifikke tilfælde ikke indre årsager (sådanne fandtes selvfølgelig i andre tilfælde), men ydre årsager, påtvunget udefra. Derved bliver forandringen tragisk og filmens grundtone vemod, som oplives af en forsonende humor.

Ligesom i Apu-trilogien drejer det sig om den forarmede indiske middelstand. Med overlegen sikkerhed præsenterer Ray sin familie, som vel ville være lykkelig og harmonisk, hvis den ikke havde økonomiske vanskeligheder. Manden er bogholder i en bank, men foruden kone og barn skal han ernære en ung svigerinde og sine forældre, og han har ikke råd til at købe nye briller til sin fader, en tidligere skolelærer.

Svigerinden er et forvarsel om de nye tider, for hun er nemlig ved at få en uddannelse. Husherren (altså svogeren) river hende i håret for sjov og spørger drillende »Hvad skal vi blive så klog for? Du ender jo alligevel i et køkken!«. Hvorpå hun kvikt replicerer »Det lærer vi også – domestic science!« Hans konservative holdning er klart markeret, men det er alligevel ham, der starter revolutionen ved at fortælle, at en bekendts kone har taget arbejde. Tanken fænger hos konen, og han prøver først at afværge det med vittigheder og ved halvt ironisk at fastslå »A woman's place is in the home!«, men da hun insisterer, begynder han at læse annoncerne. Da hun har fået et job, og de sammen tager af sted til hendes første arbejdsdag, støtter han hende fint i en meget smuk sporvogns-scene. Man kan her tænke på Elsa Gress' fremragende erindringsbog »Mine mange hjem«, hvor hun skriver om faderen, at han dyrkede en teoretisk kvindeforagt, men aldrig ville drømme om at praktisere den over for individuelle medlemmer af kvindekønnet.

Manden her i »Mahanagar« har den samme pragmatiske holdning. Han forstår nødvendigheden af forandringen, men er hildet i gamle forestillinger, og Ray skildrer hans splittelse med suveræn billedsans. Det ses især i to scener.

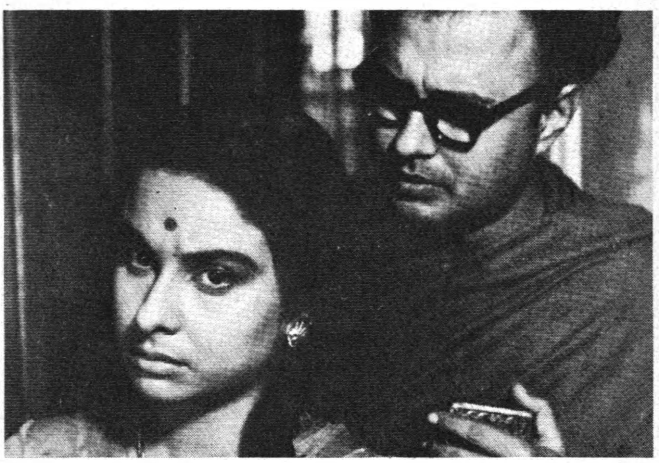
Den første, da hun efter nogen tids arbejde en dag kommer hjem og finder huset i opstandelse, fordi den lille søn er syg. Manden tøver nogen tid, og så kommer det »Opgiv dit job. Jeg har tænkt meget på det. Fred i huset er vigtigere. Fader har ikke talt til mig i seks uger«. Det suveræne ved scenen ligger i billedkompositionen. Kameraet filmer ind *gennem et vinduesgitter* på mandens anspændte ansigt, mens konen med fortrukket ansigt går nervøst rundt. En helt naturlig billedsymbolik, der viser ham som fange af faste stive normer og hende som det sårede sprællende offer.

Hun må bøje sig for presset og underskrive sin opsigelse, men skæbnens ironi vil, at det er ham, der bliver offeret. Næste dag går hans bank konkurs, og han står uden arbejde. Han når telefonisk at forhindre hende i at aflevere opsigelsen. For øvrigt skildret gennem en melodramatisk krydsklipning, som desværre skæmmer filmen. Nu er hun familiens forsørger, og som om det ikke var tilstrækkelig ydmygelse for familieoverhovedet, begynder hun at klare sig strålende. Muligvis tjener hun endda flere penge, end han gjorde! Ydmygelserne fortsætter og afmales diskret, men utvetydigt i hans ansigtsudtryk. Og så kommer den anden af ovennævnte to scener, hvor Rays billedmæssige fremstilling af mandens dilemma fejrer triumfer. Siddende på en café ser manden konen træffe en ven på gaden og komme ind på cafeen. En panorering følger dem og ender på manden, der har gemt sig bag en avis. Konen praler af sin mands ikke-eksisterende succes, mens kameraet bevæger sig hen til en sort glassøjle, hvor et spejlbillede afslører, at han er gået.

Også for hustruen, den egentlige hovedperson, er det en svær – eller måske først og fremmest underlig – overgang. Hun skal sælge strikkemaskiner ved dørene, og det første sted bliver hun panisk skræmt, da en barsk udseende mand åbner døren. Da hun får sin første løn, går hun ud på toilettet og ser sig grundende i spejlet. Kan man se på hende, at hun nu selv tjener penge? Ray behøver ingen replikker her – han viser det bare og med nok så stor virkning. Med samme tøven – splittet mellem sin traditionsbestemte tilbageholdenhed og sin naturlige nysgerrighed over for det nye – modtager hun af den anglo-indiske pige sin første læbestift og sit første par smarte solbriller. Det er to vigtige detaljer, måske de vigtigste i hendes frigørelse, for selve arbejdet har dog relevans til det tilvante, hjemmelivet. Hun er så dygtig, fordi hun af gammel vane optræder som den ene husmoder på besøg hos den anden, ikke som en anmassende sælger. Da hun skal ind til chefen og bede om lønforhøjelse, er det karakteristisk, at hun beslutsomt lægger læbestift på for at styrke sig. Hendes udvikling ses også af forholdet til den anglo-indiske pige.

Subrata (Anil Chatterjee) hans søster Bani (Joya Bhadury) og Arati (Madhabi Mukherjee) læser stillingsannoncer.

Arati tilbereder medicin til sin svigerfar, mens forholdet mellem dem endnu er tåleligt.



Arati og Subrata er uenige om, hvorvidt hun skal bevare sit job.

Den anglo-indiske pige Edith (Vicky Redwood) er blevet fyret, og Arati beslutter at sætte sin stilling ind på at Edith skal have sit job tilbage.

Først tøvende usikkerhed over for al denne frejdighed, siden større kontakt, og til sidst er det hende, der tager føringen ved med brask og bram at gå i brechen for veninden over for chefen. Men det er karakteristisk, at hendes voldsomme forsvar for den afskedigede veninde udelukkende er følelsesbetonet. Det er ikke socialt eller taktisk klogt, og det er med rette blevet bebrejdet Ray, at han slipper lovlig let fra slutningen ved at anslå en optimistisk tone: »Hele denne store by må være fuld af jobs«. Men samtidig er der noget beklemmende smukt ved forsoningen mellem ægtefællerne nede på gaden. »Prøv at forstå, ingen andre kan, men du må gøre det«, siger hun undskyldende. Han forstår og tilføjer »Du gjorde oven i købet det, jeg aldrig ville have vovet«. Og mens de forsvinder ned ad gaden, trækker kameraet sig tilbage til den totalbilledets retorik, som Lindsay Anderson roste Ray for *ikke* at have brugt i »Pather Panchali«s slutbillede. Her tror jeg dog nok, den er rigtig. – Broerne er brændt bag dem, og de ønsker ikke at vende tilbage – i modsætning til familien i debutfilmen. (Jan Troell bruger med lignende – eller større – effekt denne totalbilled-slutning i »Her har du dit liv«, og Henning Carlsen burde ubetinget have brugt den i »Sult«).

Filmen giver os ingen løsninger, men den tegner med let og næsten usvigelig sikker hånd et miljø og nogle mennesker, som vil leve længe i erindringen. Den indfanger med skarp psykologisk iagttagelsesevne de individuelle reaktioner på det frygtelige dyr, som hedder udviklingen. Den forsvarer personernes ret til at være sig selv, udvikle sig i deres eget tempo, leve i overensstemmelse med deres egne indre og ydre forudsætninger. Og den har en inderlig medfølelse med dem, hvis forudsætninger gør dem uskikkede til forandringen. Det gælder faderen, den tidligere lærer. Hans stive stædighed antydes lige i begyndelsen i en lille, men betydningsfuld scene. Løsningen på en kryds-og-tværs-opgave er kommet, og en nabo konstaterer hoverende, at det skulle være »liv« og ikke »viv«, som læreren åbenbart autoritært havde hævdet. Og så sætter han tryk på: »Uddannelse hjælper ikke!«, mens læreren vrider sig og stirrer vantro på løsningen. Det passer fint med, at han ikke vil lade sig bestikke af svigerdatteren og den velstand, hun bringer til huse. »Jeg er for gammel til at ændre mine synspunkter!«. Han kunne let være blevet en komisk excentriker, men Ray slipper af sted med at gøre ham til en patetisk taber. Tænk f. eks. på starten, hvor han svulstigt taler om »lærerens trange lod. Man sår visdommens sæd hele livet, men selv bliver man hængende«. Der postes dystert følelsesladet musik på, men man sluger det hele. Han er en bitter taber, men på den anden side må han finde sig i det, for han er jo virkelig en stivnakke, og den slags taber. Formodentlig har han været en ret så skrap skolemester, og det er måske grunden til, at han græder af rørelse (og anger?), da en tidligere elev, nu øjenlæge, hjælper ham vederlagsfrit til nye briller. Men han har ikke længere magt, han kan hverken gøre fra eller til med hensyn til kvindens frigørelse, og derfor accepterer Ray og vi ham som den patetiske taber.

Barnebarnet, ægteparrets lille søn, har derimod ubevidst magt. Han lukker sig inde i barnlig sårethed over, at moderen skal gå hjemmefra. Hun lokker med løfter om legetøj, men det synes ikke at hjælpe, og forældrene er ulykkelige over denne »uorden og tidlige sorg«. Først lige før hun skal ud ad døren til arbejdet, tør han op og spørger »Hvad slags legetøj?«, og det er en enorm lettelse. Meget smukt og bevægende. Han er jo kun et barn og kan lettest tilpasse sig de ændrede livsvilkår.

Til sidst blot et par ord om skuespillerne, der over hele linien er i plet. Men man må alligevel fremhæve Madhabi Mukherjee som hustruen. Ikke blot er hun så smuk, at det gør ondt (det er måske lidt urealistisk!), men hun demonstrerer en enorm sjælfuldhed og sensitivitet, der rækker fra hudløs sårbarhed til koket sensualisme. Intet under, at Ray brugte flere år på at finde hende. Uden hende, nul film.

Frederik G. Jungersen

■ **DEN STORE BY**
Mahanagar. Indien 1963. **P-selskab:** R. D. B. Productions. **P:** R. D. Bansal. **P-leder:** Bimal Dey. **Instr/Manus/Musik:** Satyajit Ray. **Efter:** fortælling af Narenda Nath Mitra. **Foto:** Subrata Mitra. **Klip:** Dulal Dutta. **Ark:** Bansi Chandragupta. **Medv:** Madhabi Mukherjee (Arati), Anil Chatterjee (Sobrata), Haradhan Banerjee (Mukkerjee), Haren Chatterjee (Faderen), Vicky Redwood (Edith Simmons), Jaya Bhaduri (Søsteren). **Længde:** 131 min. **Prem:** TV 13.8.74.

Filmene

»Nitten røde roser«
»Håndlangeren«
»Jorden er en syndefuld sang«
»Macunaima – den store slyngel«
»Det forjættede land«
»Angst æder sjæle op«
»Prins Piwi«
»Manden i midten«

Nitten røde roser

Man kan vist roligt sige at »Nitten røde roser« er en af de *meget* omtalte danske film. Lademanns Forlag har ikke ligget på den lade side, den energiske producent Erik Crone ejheller, aviser og blade og radio og TV har været der, og selv Kosmorama gjorde i nr. 122 hvad man kunne. Man behøver ikke at have fulgt ret godt med for at vide en masse om den film.

F. eks. ved vi, at Esben Højlund Carlsens film har været et slags prestigeprojekt for filmkonsulent Flemming Behrendt. Han har fulgt netop dette projekt særligt nøje; han har været villig til at ofre særligt store økonomiske støttemidler på netop dette projekt (selvom det ikke blev nødvendigt at støtte med mere end 60 pct. af de samlede produktionsomkostninger, hvor 70 pct. er Filminstituttets maksimum, er beløbet 840.000 kr. jo stadig en ordentlig masse penge); og han har på forhånd garanteret Højlund Carlsen støtte til at komme videre herfra.

Spørgsmålet er så om al denne omtale, al denne opbakning, al denne velvilje, al denne støtte nu også har været pengene og umagen værd.

De fleste dagbladsanmeldere har vist været nogenlunde enige om at mene noget i retning af nej. I hvert fald har de

tilsyneladende fundet filmen lettere kedsommelig. Det er jeg heller ikke ganske utilbøjelig til at mene, men for det første må dette vel være netop et af de punkter hvor man må have tålmodighed med en debuterende instruktør, og for det andet må filmens publikumssucces vel delvis kunne tages som et udtryk for at her er kritikerne ikke på linie med publikum. Og hvad Flemming Behrendts ofte erklærede intention om at satse på instruktører der vil lave gode, folkelige film angår, ja så kan jeg helt følge ham der. Måske ville jeg så bare tro at f. eks. Hans Kristensen, snarere end Esben Højlund Carlsen, må være manden.

I de forskellige interviews i Kosmorama 122 gøres der en del ud af at påpege vanskeligheden ved at bedømme en instruktør udelukkende på hans (eller hendes?) første film. Men dér synes jeg ellers nok at »Nitten røde roser« meget overbevisende demonstrerer at Esben Højlund Carlsen – i hvert fald med det rette hold og de rette økonomiske muligheder – er i stand til at udtrykke sig præcist og undertiden ligefrem raffineret i filmisk form. »Nitten røde roser« er noget af det mest gennemarbejdede jeg mindes at have set i dansk film. Det er ikke kun i visse stemninger og visse intrigetræk at filmen »Nitten røde roser« minder om Claude Chabrols kriminalistiske borgerlige melodramaer som »Dyret skal dø« eller »Slagteren«; det er sandelig også i en række udsøgte enkeltheder og deres sammenhæng.

Der er spilledåsen der spiller »London Bridge Is Falling Down« da den forstyrrede fader skal have at vide at hans »lille Gutte« er blevet hjulpet ud fra Domus Portus' tagterrasse. Der er hestehandleren der findes som lig omklamrende et grantræ just efter at han har fortalt om alle de penge han tjener ved at sælge juletræer til tyskerne. Og der er sådan noget som at det at morderen kan tale nogenlunde svensk godtgøres ved at han åbenbart ret ofte har ærinder i Sverige (for sit firma?), idet han udelukkende bruger svenske souvenirtændstikker (dem med de gammeldags eksport-etiketter). Og at det netop er den prægtige æske med The Tiger Attack-etiketten han har fat på da han overvejer hvordan han skal få ram på hestehandleren (på etiketten ser man en tiger bide struben over på en hest!).

Og så er det jo endda ikke blot i sådanne sammenhængsskabende, raffinerede enkeltheder filmen virker gennemarbejdet. Også i det lidt større rummer den scener og sekvenser der på forskellig måde tager sig ud som (gennemgående) vellykkede tours-de-force fra instruktørens og hans skuespilleres og andre medarbejderes side. Der er slutningens velklippede (ved Lars Brydesen) reportage om politiets opbygning af et baghold. Der er den lange uklippede scene hvor det langt om længe går op for Janus Beck hvad der er på spil og kriminalassistent Anker taler i telefon med Becks datter og får givet ny instrukser til sine folk – fremragende spillet af Bent Rothe og Poul Reichhardt. Og der er scenen i pladeforretningen hvor man mærker lydmanden Jan Juhlers glæde ved at få passet replikkerne, »Don Giovanni«-ouverturen og begyndelsen til første akt (med Leporellos vente-arie), frøken Klokken, skrivemaskinen, og skuddet ind i et klart mønster.

Ulf Pilgaard og Poul Reichhardt i »Nitten røde roser«.

Men ét er at have talent og håndværksmæssig kunnen og gode medarbejdere (og i den forbindelse bør jeg også nævne fotografen Henning Camre). Noget andet er at have noget fornuftigt og væsentligt at fortælle. Ét er at vi i Esben Højlund Carlsen måske har fået en instruktør som kan lave gennemarbejdede, folkelige film (og ikke blot det sjusk som selv Olsen-bandefilmene – trods al den virak der bliver dem til del – til stadighed forekommer mig at være). Noget andet er om de folkelige film Højlund Carlsen kan og vil lave også er Filminstitut-konsulenternes velvilje værd. For selvom jeg som allerede bemærket godt kan gå ind for at der investeres i folkelige film der også faktisk ses af mange mennesker, kan jeg ikke anerkende dette som et mål i sig selv. De vellavede, populære folkelige film skulle gerne have et rimeligt indhold – og her forekommer filmen »Nitten røde roser« (udtrykkeligt filmen – jeg har ikke læst Torben Nielsens roman) mig at lade meget tibage at ønske.

Den kritik jeg først og fremmest vil rette mod filmen handler altså slet ikke om sådan noget som at musikken forekommer mig at være et fejlskud. Eller at symbolske navne forekommer mig tåbelige (værst er naturligvis »Janus« – manden med de to ansigter – og »Anker«). Eller at intrigen knirker, f. eks. ved at Janus Beck tilsyneladende besøger lille Guttes stedmor mens han er på Madeira, eller ved at man ikke rigtigt kan

se hvad Janus Beck oprindeligt har villet med den »hjemmegående ludder«, eller hvad den lille pladehandler nu ser i hende. Men på en måde er alt sådan noget jo bare petitesser.

Meget, meget værre er det at filmen forekommer mig at være befængt med en følelsesmæssig afstumpethed der oftest giver sig udtryk i en svælgen i modbydelighed (i enkeltheder, i menneskeopfattelse, i samfundsopfattelse), men som undertiden også slår over i vulgær sentimentalitet. Jeg tænker altså på filmens triumferende snagen i sprøjtende hjernemasse og liglugt, på dens skildring af de fleste af personerne som en flok dumme svin, og på dens skildring af et samfund, hvor (næsten) de eneste nogenlunde sympatiske og normale er ansat ved politiet. Og så naturligvis på den reklamefilmsagtige sentimentalitet i skildringen af forholdet mellem den nuværende morder og hans nu bildræbte veninde (en skildring der bliver særlig slående når man netop har set den ny split-screen Fanta-reklamefilm, der også præsenterer lykken bl. a. som noget med tosomme ridt på hvide heste i forårsskovens solstriber. Fanta smager så godt at det er sjovt at være morder!).

Men lad os da bare overveje alle modargumenterne. Filmen er ikke misantropisk og ækel, kunne man sige. Det er virkeligheden der er ækel, og filmen er bare realistisk. Lig ser faktisk ikke godt ud, og hjernemasse sprøjter faktisk rundt i lokalet når der skydes med så-og-så-mange millimeter parabellum på nært hold. Og også personskildringen er bare realistisk. Det er jo ikke hele Danmarks befolkning filmen handler om, men kun en række lyssky eksistenser fra forskellige trin på samfundsstigen – og altså netop dem man lærer at kende gennem 26 års dagligdage ved politiet (den baggrund Torben Nielsen ynder at prale med). Faktisk er filmen alt andet end misantropisk, kunne man modargumentere, for hvad den egentlig viser er jo at det faktisk kan lykkes politifolkene at bevare en vis menneskelighed på trods af at deres arbejde tvinger dem til først og fremmest at beskæftige sig med menneskelivets og samfundets skyggesider. Og dens hovedpointe, kernen i dens intrige, er endda at selv den mest afstumpede person, selv den hårdeste forretningsmand eller den mest kyniske ludder, har menneskelige følelser inderst inde, at de har mindst én betydningsfuld og dybtfølt relation til et andet menneske, en relation der betyder mere for dem end alt andet. Og at selv de kan tvinges i knæ (som Janus Beck bliver det i bogstavelig forstand) hvis dette andet menneske trues eller ødelægges.

Og hvad sentimentaliteten angår, kunne man modargumentere, så er den jo ikke filmens som sådan, men også en del af dens realisme. For der er jo tale om en subjektiv skildring af det så sørgeligt ødelagte kærlighedsforhold, en skildring af hvordan det nu tager sig ud i den sindssyge morders erindring.

Men selvom en sådan argumentation måske nok afspejler de tanker filmens skabere mere åbent har gjort sig, så holder den jo faktisk ikke overfor hvad man kan se og høre i selve filmens billeder og lyd. Kynismen og sentimentaliteten er ikke blot figurernes og ikke blot en realistisk gengivelse af en virkelighed; den er også filmens skaberes, også selvom den måske ikke har været dem bevidst.

For selvom »huller efter en parabellum« givetvis ikke ser særligt kønne ud, så er der dog ingen der har krævet af Esben Højlund Carlsen at han skulle gøre hvad han kunne for at fortælle os dette i billeder. Filmens glæde ved at demonstrere blod og hjernemasse er umiskendelig.

Og hvad personerne angår, så er det jo for det første ikke kun de centrale halvlyssky eksistenser der skildres som dumme svin, men også mere sagesløse bipersoner (kosmetik-direktøren, f. eks.). Og for det andet, så er filmens holdning til personerne jo på ingen måde udtryk for solidaritet med dem; der er ikke antydning af glæde ved at vise at de på overfladen måske nok er umennesker, men i deres kerne dog mennesker. Tværtimod gør filmens implicitte fortæller hvad vedkommende kan for i skadefro solidaritet med publikum – og appellerende til publikums værste instinkter – at udlevere personerne. Publikum opfordres ikke til medfølelse med disse mennesker i deres ulykke, men til hoveren over hvad der opleves som deres velfortjente straf.

Tænk f. eks. på hvordan filmen hen over hovedet på (den sagesløse) Otto Lintz, hestehandleren, opfordrer publikum til at hovere; hele pointen med at han ikke kan tale engelsk, den lede opkomling, forudsætter jo at den implicitte fortæller (der presser dette indfald til den sidste dråbe) og publikum er bedre til engelsk end han. Her er der ingen solidaritet med figuren, men kun udlevering.

Eller tag hans kone, den hjemmegående ludder. Vi beklager ikke hendes tab af den elskede, men godter os snarere over det, til dels måske fordi hun tog sin mands død så overlegent, men dog først og fremmest fordi hun jo ikke engang kan bruge fremmedord ordentligt, den lede, opstyltede mær. For hendes replik til Anker: »Nu skal De ikke insinuere mig, min herre!« forudsætter jo netop at såvel implicit fortæller som publikum skam godt ved hvad det rigtigt hedder. Igen er der ingen solidaritet eller menneskelighed i skildringen, men kun udlevering.

Eller tag en bagatel som den at den implicitte fortæller omhyggeligt netop vender tilbage fra Janus Becks og dattersønnens tur til Humlebæk havn for at udlevere Becks (også aldeles sagesløse) datter. Meget påpasseligt sørger den implicitte fortæller lige for at vi hører hendes hoverende replik om en eller anden skrækkeligt »borgerlig« person – og så kan vi jo allesammen godte os over at vi jo nok er klar over at hun selv er en led, forkælet burgøjserkælling.

Og hvad sentimentaliteten angår, så er det jo faktisk ikke kun i morderens forvredne erindring at lykken ligner en Fanta-reklame. Det er også i filmskabernes egen visuelle og narrative fantasi. Sentimentaliteten er filmens egen. Alene det med den menneskelige kerne bag den hårde skal er jo noget sentimentalt vås. Men hertil kommer at det jo ikke kun er erindringsafsnittene der er i den sødladne stil.

Da morderen til sidst begiver sig ned mod ulykkesstedet og dermed bagholdet, er det ikke hans erindring, men filmens implicitte fortæller der placerer ham som prins Valiant på den hvide hest i silhuet mod den solnedgangsbrændende himmel. Eller tag afslutningen på scenen mellem morfar og dattersøn i Humlebæk kro, hvor dattersønnen lægger hovedet på bordet og kigger med store klare barneøjne op på morfar, der stryger ham blidt over det blonde hår. Bvadr! Eller tag den bildræbte piges far, der ved siden af politifolkene (og måske Poul Stefsen, pladefyren) vel nok er den eneste positivt opfattede person (og i øvrigt spilles fremragende af Preben Lerdorff Rye). Men han bor jo også i et lille bondehus ude på landet, med indbundne bøger på reolen og gamle familiefotos på væggen. Jotak, filmen er skam selv sentimental.

En sådan blanding af kynisme og sentimentalitet forekommer mig ærlig talt temmelig led, og at den så kombineres med en vis dosis politi-forherligelse gør sandelig ikke sagen bedre. Bedre bliver det jo heller ikke af at filmen i sit samfundsbillede udelukkende interesserer sig for borgerskab og småborgerskab, og altså slet ikke får noget dybdeperspektiv ind ved i hvert fald at markere at den »virkelighed« som det er så vigtigt at skildre »realistisk« også (og ikke mindst) rummer arbejdere og mellemlagspersoner; industriarbejdere findes simpelthen ikke i filmen, og kun politiet og pladefyren kan placeres som funktionærer.

Man kunne til nød mene at filmen i hvert fald har fat i en rigtig ende ved at den skildrer et borgerskab og dermed en samfundsorden i forrådnelse, men skildringen er i virkeligheden aldeles perspektivløs. Den provokerer ikke til omtanke og videregående analyse, men afskærer tværtimod en sådan ved omhyggeligt at placere forrådnelsen som en moralsk forrådnelse og ikke som et udslag af dyberegående samfundsforandringer, altså forandringer i strukturer udenfor den snævre borgerlige og småborgerlige kreds. Selv Guttes far, der skildres som – formodentlig – en

mindre selvstændig erhvervsdrivende i – udtrykkeligt – stadige økonomiske vanskeligheder, har tilsyneladende snarere disse vanskeligheder på grund af sine egne særlige karaktertræk end som følge af samfundsændringer der medfører stadig større kapitalkoncentration og kapitalcentralisation.

Og filmen lukker eftertrykkeligt for enhver reflektion over mulige konsekvenser af den skildrede forrådnelse ved at sætte politiet op som den instans der ved sin menneskelighed kan så at sige sone det forbrudte. Tænk f. eks. på filmens slutning hvor politiet ikke blot redder den socialt højest placerede person fra den af filmen udtænkte straf for den moralske råddenskab, men også redder det uskyldige, blonde barn – og dermed næste generation – og stifter den sidste buket roser på vegne af en morder, der nærmest ser taknemmelig ud over at det store ritual fik denne udgang.

Men det er ikke blot som enkeltstående fænomen at »Nitten røde roser« forekommer mig betænkelig. Som nutidig dansk film og som genstand for usædvanlig moralsk og økonomisk statsstøtte forekommer filmen mig særlig betænkelig når man overvejer at den jo ikke står alene med sin blanding af kynisme og sentimentalitet og med sit fordrejede samfundsbillede blandt de ideologiske produkter i dagens Danmark.

Brutaliteten er som bekendt blevet en fast ingrediens i mange vestlige film. Og kynismen dyrkes – så vidt jeg forstår – med stor succes dagligt af »Ekstra Bladet« og ugentligt af blade som »Rapport« (»Expres«-sloganet »Sandheden er værre end du tror« kunne også have stået over »Nitten røde roser«). Og endelig turde blandingen af kynisme og sentimentalitet jo være et kendt og effektfuldt indslag f. eks. i Mogens Glistrups og Erhardt Jacobsens politiske retorik.

Hvor Filminstituttets millioner vel egentlig er (eller i hvert fald burde være) tænkt som bidrag til alternative formuleringer i den offentlige debat i bredeste forstand, ser vi dem altså her blive brugt til understøttelse af fænomener der ellers synes at have mere end let nok ved at klare sig selv. Og hvilke fænomener! En mere passende titel for filmen havde vist været »Nitten sorte roser«.

Søren Kjørup

■ NITTEN RØDE ROSER

Danmark 1974. **P-selskab:** Lademann Film. **P:** Erik Crone. **P-ass:** Per Årman. **Instr/Manus:** Esben Højlund Carlsen. **Efter:** roman af Torben Nielsen* (1973). **Instr-ass:** Jørgen Hinsch. **Foto:** Henning Camre/**Ass:** Jan Weincke. **Farve:** Eastmancolor. **Kopi:** Johan Ankerstjerne. **Klip:** Lars Brydesen. **Ark/Dekor:** Leo Jørgart. **Kost:** Nico. **Komp:** Thomas Koppel. **Spillet af:** Savage Rose. **Tone:** Jan Juhler. **Sp-E:** Peter Højmark. **Make-up:** Lene Henriksen. **Medv:** Henning Jensen (William Brehmer), Poul Reichhardt (Kriminalassistent Ancher), Jens Okking (Kriminalassistent Brask), Ulf Pilgaard (Kriminalbetjent Rieger), Holger Juul Hansen (Kriminalkommissær Runge), Troels Munk (Henri Durant), Helle Virkner (Marianne Durant), Lisbet Lipschitz (Gudrun Durant), Mogens Brix-Pedersen (Otto Lintz), Birgit Sadolin (Maggie Lintz), Paul Hüttel (Poul Steffensen), Bendt Rothe (Janus Bech), Birgitte Federspiel (Louise Bech), Lene Vasegård (Charlotte Nørlund), Rasmus Windfeld (Lars Nørlund), Preben Leerdorff-Rye (Holger Hjorth), Pia Grønning (Bitten Hjorth), Holger Munk (Direktør Pelving), Vibeke Juul Bengtson (En sekretær), Bente Puggård-Møller (En kvindelig betjent), Per Årman (En spejder). **Længde:** 103 min., 2820 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** 16.8.74 – Alexandra + Kinopalæet + Palads, Århus + Fotorama, Herning + Teater Bio, Horsens + Grand, Odense + Scala, Roskilde.

Indspilningen begyndt den 29. januar 1974, sluttet den 5. april.

* I »Weekend-avisen« (19.9.74) gør pseudonymet Oldfux opmærksom på, at Torben Nielsen-romanens originalitet i intrigen først og fremmest forekommer at være et lån fra forfatteren Cornell Woolrich (også kendt under navnet William Irish). Woolrich udgav i 1948 romanen »Rendezvous in Black« (udgivet i Danmark i 1954 og 1962 under titlen »Stævnemøde i sort«), hvis hele idé og konstruktion synes løftet til Torben Nielsens roman.

Håndlangeren

Hvad vil han med den? Spørger man efter at have set denne mærkelige, tvetydige og atmosfærerigtige film af den alsidige og flagrende forhenværende nye-bølge-mand Louis Malle. Flagrende fordi han forener en vis charmerende lethed med en lidt foruroligende mangel på stabilitet. Det er ganske svært at se nogen linie i hans produktion, der svinger fra den engagerede reportage (»Calcutta«) over den intense følsomhed (»De elskende«) til det store ligegyldige udstyrsstykke (»Viva Maria«). Hvis der ingen sammenhæng er, er der heller ingen grund til at lede efter den, og manglen på en sådan bør efter min mening ikke lægges instruktøren til last. »Lacombe Lucien« bør måles med sig selv, hvad den også er substantiel nok til. Men derfor er det berettiget nok at spørge, hvad han mon vil med den? Der er to væsentlige bærende elementer i filmen, to temaer, som synes at være i indbyrdes uoverensstemmelse med hinanden. På den ene side har han lavet en atmosfæremættet, tæt skildring af besættelsestidens Frankrig. Modigt og anti-heroisk. Det andet tema er et opgør, et sammenstød mellem to kulturer eller skulle man sige et sammenstød mellem *natur* og *kultur*. Dér hvor filmen slingrer og taber balancen er dér hvor de to temaer skærer hinanden. Filmen er ikke *blot* men *også*, og derfor bliver den *hverken eller*. Men den lægger ud så godt og klart.

Den 17-årige Lucien, som i forsøget på at finde en slags identitet, altid nævner sit efternavn først, er en født »killer«. I begyndelsen af filmen nedlægger han en sangfugl med en slangebøsse – udelukkende for at adsprede sig. Med hans jagttilbøjeligheder og med udgangspunkt i hans sociale situation som skuremand på et sydfransk, katolsk hospital er der ikke langt til at betragte krigen som en adspredelse. Han vælger at gå ind i maquis'en, den franske modstandsbevægelse, men vrages og latterliggøres af modstandsbevægelsens lokale repræsentant, og vi må derfor opfatte det som en undskyldelig tilfældighed, at han går til den forkerte side og vælger at samarbejde med tyskerne. Han står simpelthen af ved en forkert station i overført betydning, og at han bliver hængende dér efter til overmål at have set eksempler på tortur og tilfældige henrettelser må tilskrives hans karakter. Han er det franskmændene kalder »un bon brute« et godsindet, umælende bæst. En jæger med urgamle instinkter og som sådan er han sikkert et godt eksempel på en menneskетype, som kan bruges til lidt af hvert i en hvilken som helst form for krig.

Billedet Louis Malle skaber af ham og det miljø han opsuges af er fremragende uhyggeligt. Dette spring fra intet at være til magtens tinder. Pludselig at kunne øve død over mennesker som over dyr. Dette at skyde genvej til en magtposition, som i fredstider kræver et helvedes postyr og et farligt arbejde, er vel en af de menneskelige faktorer som en besættelsesmagt til alle tider har kunnet spille på. Magtstræbet optræder her i sin forkortede og forenklede udgave, derfor er den form for forræderi også så meget lettere at fordømme for de andre. De andre som (for Frankrigs vedkommende) på nogle få uger forvandledes fra brændende pétainister til lidenskabelige gaullister. En af grundene til at filmen har vakt så stor opmærksomhed i Frankrig er vel, at den har anskueliggjort nogle af disse mekanismer og tilfældigheder, som har været afgørende i landets ellers så heroiske fortid. Men som type er Lucien og hans kumpaner ikke specielt franske, og det uhyggeligt afslørende ved filmen kan ikke begrænses til en specifik fransk kontekst.

I hele denne indledende del af filmen fortæller Malle sin historie tørt og kort og med en beundringsværdig knaphed i de enkelte episoder. Disse »Collabos'« aktiviteter forløber i en hverdagsagtig atmosfære med en undertone af brutalitet og liderlighed. »Jeg skal på arbejde«, siger Lucien når han skal ud og likvidere eller sortere stikkerbreve. I det hele taget er filmens første trediedel præget af en distance, som ikke ligefrem gør den dokumentarisk men i hvert fald usentimental.

Filmen får en noget anden karakter på det tidspunkt Luciens forhold til jødepigen og aristokraten France indledes. Sekvenserne bliver længere. Malle bevæger sig ind på de følelsesmæssige områder. Tempoet falder. Der dvæles ved understregningen af de afgrunde af erfaring, miljø og kultur, som adskiller Albert Horn og hans virtuose datter fra bondedrengen Lucien. Med stor omhu forsøger instruktøren at sandsynliggøre en forbindelse mellem France og Lucien, som ikke udelukkende er baseret på det specielle magtforhold, som består i, at han har mulighed både for at angive dem og skaffe dem til Spanien. Men selv når man tager hendes lede

ved indespærringen og den evindelige ydmygelse ved racehadet i betragtning, og selvom man ser det som et erotisk, sado-masochistisk forhold, så virker denne forening af disse, som man i gamle dage ville kalde umage børn, som filmens helt store og vanskeligst acceptable postulat. Det virker som om Malle efter i den første halvdel af filmen nogenlunde køligt og ulidenskabeligt at have skildret et lille temmelig dumt magtmenneskes tilfældige opstigning, vil bruge den anden halvdel af filmen til at forsvare denne mand, hvis psykologi, der allerede grundigt er gjort rede for. Vi har både set ham meje harer ned i noget der minder om en blodrus, og vi har set ham klappe en død hest på mulen. Ja han sender også sin gamle mor penge!

Det springende punkt bliver så filmens meget lange og tunge afslutning, hvor Luciens evne til at overleve i sit rette element, naturen, skal dokumenteres, og hvor en uddybning af forholdet mellem ham og France (og den gamle bedstemor) ligeledes skal rimeliggøres. Her glipper det. Fortælleteknisk og indholdsmæssigt. Det er som om Malle går igang med en anden historie. For at redde sin helt ødelægger han på en måde sin film. Stilen som i begyndelsen er temmelig tør og beskrivende med et underlag af fin humor bliver nu lyrisk og svulstig. Lucien tumler sig i høet som en anden Tom Jones. France bliver under påvirkning af naturen en frodig Renoirsk badenymfe, og gamle bedste, det skind, som ellers kun kan hvæse på tysk, taler fransk og falder i staver over en cikade, som synger helt berlioz'sk. Dette her er også kultur må vi forstå, og den behøver ikke nødvendigvis at være ringere end den forfinede lidt støvede og vemodige kultur, som er gået i hi i skrædder Horns flygtningebolig. Det er sikkert heller ikke helt tilfældigt, at Albert Horn er forklædt som Marcel Proust den dag han opsøger Lucien på det hotel, hvor de franske kollaboratører holder til.

Hvad Malle har villet med denne lange venden-tilbage-til-naturen-hyldest er gådefuldt. Man kan forestille sig den som antydet som en slags undskyldning for hovedpersonens vildfarelser. Denne naturens muntre søn, der er fordærvet af en dekadent kultur, som kan føre til livsfjendsk forfinelse eller nazisme, to alen af et stykke?

Denne fortolkning er suspekt ikke mindst for Louis Malle selv, som tilsyneladende forholder sig noget tvetydigt til det man kunne kalde filmens filosofi. En filosofi man tvinges til at tage stilling til, og som jeg altså må tage afstand fra.

Tilbage bliver trods alt temmelig meget af en stærk skildring af en tid, som Malle ikke selv kan have den store erfaring fra og erindring om. Han var 11 år i 1944. – Men alligevel har han i lange afsnit fat om et stof, som både bliver sandsynligt og kontroversielt. Blot ødelægger han det hen imod slutningen med sin filosofiske overbygning.

Ole Michelsen

Klassemodsætninger i »Håndlangeren«.

■ **HÅNDLANGEREN**

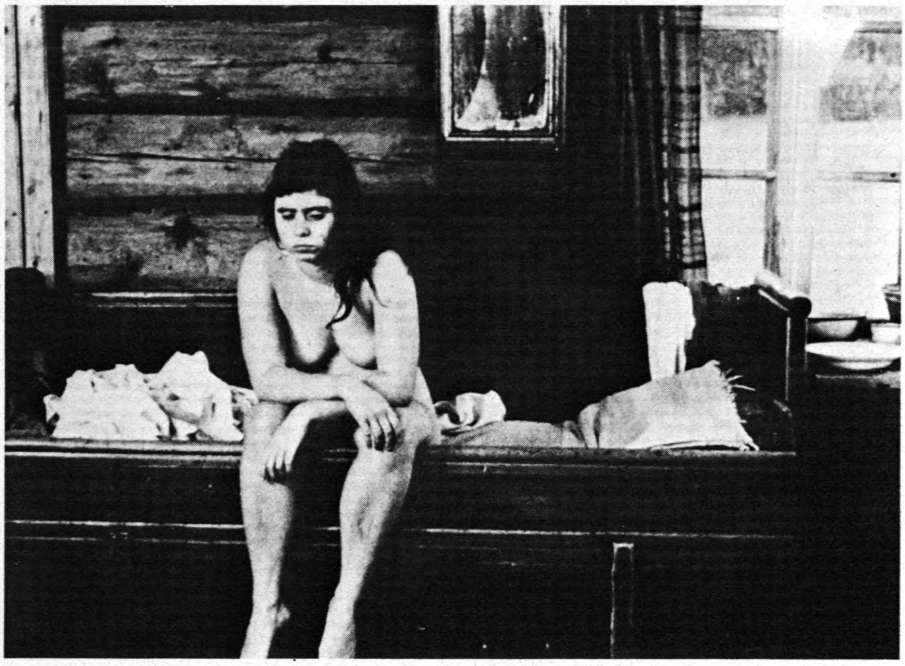
Lacombe Lucien. Frankrig/Italien/Vesttyskland. **P-selskab:** NEF - UPF (Paris)/Vides-Film (Rom)/Hallelujah-Film (München). **As-P:** Glaude Nedjar. **P-sup:** Paul Maigret. **P-leder:** Roland Thénot. **Associeret Produktionen:** Jean-Pierre Pessoz. **P/Instr:** Louis Malle. **Instr-ass:** Marc Grunebaum, J. F. Dion. **Manus:** Louis Malle, Patrick Modiano. **Foto:** Tonino Delli Colli. **Kamera:** Patrick Wyers, François Catonne, Daniel Barrau. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Suzanne Baron/**Ass:** Reine Wekstein. **Ark:** Ghislain Uhry. **Dekor:** Henri Vergnes. **Kost:** Corinne Jorry. **Musik:** »Minor Swing«, »Manoir de mes rêves«, »Nuages«, »Douce ambiance«, »Fleur d'ennui«, »Lentement mademoiselle« spillet af Django Reinhardt og hans Hot Club of France kvintet; »Ah ce qu'on s'aimait«, »Mon coeur est un violon« spillet af André Claveau; »Mademoiselle Swing« spillet af Irène de Trébert. Supplerende musik: »Måneskinssonaten« af Beethoven. **Tone:** Jean-Claude Laurex, Nara Kolery. **Make-up:** Nguyen Thi Loan. **Frisurer:** Janou Pottier. **Medv:** Pierre Blaise (Lucien), Aurore Clément (France), Holger Löwenadler (Albert Horn), Thérèse Gieshe (Bella Horn), Stéphane Bouy (Jean Bernard), Loumi Jacobesco (Betty Beaulieu), Réne Bouloc (Faure), Pierre Decazes (Aubert), Jean Rougerie (Tonin), Cécile Ricard (Marie), Jacqueline Staup (Lucienne), Pierre Saintons (Hippolyte), Gilberte Rivet (Mme Lacombe), Jacques Rispal (M. Laborit), Jean Bousquet (Peyssac), Franz Rudwick, Jean-Louis Blum, Claude Marcan, Jean Mourat, Gabriel Cabessut, Mimi Juskiewenski, Albert Tillet, René Thouron, Ave Ninchi, André Gille, W. Seldmayer, Paul Cachan, Renée Ardourel, Roger Riffard, Patrick Tate, Stéphanie Granel, J.-P. Lafond, Jean Caussade. **Længde:** 136 min., 3805 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:**

Jorden er en syndefuld sang

Der er både en utidig og en (må det vel hedde) »tidig« grund til, at jeg synes det er alle tiders, at Camerafilm har taget den finske »Jorden er en syndefuld sang« til Danmark og viser den som et supplement til det traditionelle danske biograffilm-landskab. Hør engang.

Det »tidige«: Filmen er den tidligere fjernsynsinstruktør Rauni Mollbergs debutfilm, og det overraskende ved den er i første omgang, at den som romanfilmatisering i så høj grad lader hånt om det narrative: der er ikke rigtig nogen handling i den, ikke rigtig noget *forløb*. Dens vel 90 minutter kan skæres ned til: ud af et indledende genrebillede af en nordfinsk landsby vokser en spinkel historie om en familie, hvor faderen drikker, moderen er sur af samme grund og datteren (Marrta) er glad for at gå i seng med drengene på høloftet. Hun bliver gravid med én, forelsker sig i en anden og forfører en tredie, inden hun føder sit barn, mens hendes far hænger sig i udhuset og filmen er slut. Det hele skildret med, hvad filmanmeldere i skyndingen kalder »kras realisme«, en pågående, aldeles blodig og skånselsløs virkelighedskildring. Hvad kan dér mon være hjemme?

Hvad filmen mangler i episk, narrativ bredde (hvorfor skal det iøvrigt være en mangel) indeholder den til gengæld i sit univers af ideer, i sit *system*. Filmen forsøger at skildre en livsform gennem summen af de ideer og handlingsmønstre, som totalt findes deri, i stedet for at berette en eksemplificerende historie (som normalt). Denne bestræbelse modsvares konsekvent af en strikt og for spillefilm usædvanligt økonomisk filmisk rytme og klipning: filmen viser i hver enkelt scene netop det nødvendige – ligesom den beskriver en livsform, der bevæger sig på den fundamentales og nødvendiges plan. Den indledende sekvens illustrerer dette ved at klippe flere (ikke samtidige) hændelsesforløb sammen, så der fremstår en præsentation af filmiske *temaer* i stedet for den traditionelle person/situation/lokus-præ-



Maritta Viitamäki som Martta i »Jorden er en syndefuld sang«.

sentation: 1) familiens natlige fisketur/morgenen derefter, hvor Marrta står op (nøgen) og betragter sin krop og sit ansigt i spejlet under vaskningen (seksualitet), 2) reportage om en danseeftermiddag ved søbredden; den ender med drabet på en gårdskarl, der har blæret sig for meget med sine tatoveringer (død/seksualitet), 3) Marrtas far og farfar, der assisterer ved en vanskelig kælvning, der resulterer i, at kalven må skæres i stykker i koens livmor (fødsel/død/seksualitet/arbejde). Der focuseres således helt åbenlyst på helt fundamentale livsaktiviteter og -fænomener; handlingsmæssigt danner *tre fødsler* (kælvningen, nabokonens død i barselsseng, Marrtas vellykkede fødsel) og *fem dødsfald* (drabet på gårdskarlen, nabokonens død i barselsseng, farfaderens naturlige død, Marrtas kærestes druknedød på flugt fra faderen og faderens afsluttende selvmord) rammen om filmen, og det er samtidig yderpunkterne, grænserne, for landsbyens livsudfoldelse. Meget banalt, men her i en ny betydning, for fødsel og død er tæt bundet sammen og en realitet, som man ikke bare skyder hen og frygter (som vi!). De til tider voldsomme fødsels- og dødsscener følges hele tiden af næsten anti-klimaktiske scener, der beskriver og understreger denne realitet: da farfaderen dør står Marrta en stund og kigger på ham og siger »Der fik den gamle fred«. Efter to sekunder: »Du ta'r i benene, jeg ved skulderen« for at bære ham ind og det gør de så! Senere understreger hun selv: »Døden skal man ikke tænke for meget på, den kommer, når den kommer, og det kan være snart. Tværtimod gælder det om at gøre noget, når den ikke er der«.

Den stærke understregning af fødsel/død-tematikken »definerer« i filmen livet som rummet mellem fødsel og død (igen banalt) og dette rum fyldes med *arbejde* og *seksualitet*. Begge er det aktiviteter, der i den yderste konsekvens beskæftiger sig med at *reproducere* betingelserne for at livet (rummet mellem fødsel/død) kan gentage sig. Arbejdet tematiseres i indledningen for svagt efter min mening (måske en lapsus i filmen), men senere står det tydeligt frem: næsten alle scener viser personerne i gang med at foretage et stykke fysisk arbejde, samtidig med at de øvrige temaer gennemspilles ligesom »ovenpå« dette tema. Mest tydeligt tematiseres sammenhængen mellem arbejde og seksualitet i filmens store midtersekvens: renslagtningen, ved hvilken Marrtas kæreste for første gang viser sig som en helt (i arbejde), ved hvilken de to første gang taler sammen, og umiddelbart efter hvilken de første gang går i seng sammen.

For en sådan (lynhurtig og ueksemplificeret) betragtning fremstår filmen som en skildring af en konkret livsform, der viser, hvor absurd virkeligheden, livet, »jorden« er. Spændingsfeltet i filmen, dér hvor komplikationerne kommer ind, ligger imidlertid i problemet med det bevidsthedsmæssige eller *ideologiske* tema, og ad denne kanal kommer også titlens »syndefuld«hed ind i billedet. Landsbyboernes liv går med at udfylde livet med seksualitet (rent dyrisk) og konstruktivt, reproducerende arbejde, men der indgår også en bevidsthedsmæssig faktor – i filmen repræsenteret ved en stærkt indre missionsk form for religiøsitet, der bemærkelsesværdigt nok er bundet til personer, som *ikke* arbejder fysisk og af gode grunde indskrænker deres seksualitet til det mindst mulige: Marrtas veninde, hendes bibellæsende (kvindelige) familie og en veltegnet dommedagsprædikant. Det er denne moraliserende bevidsthedsform, der gør landsbyens livsform »syndefuld«; hvis dén ikke fandtes, kunne der ikke sættes nogen vurderende pegefinger nogen steder. Men naturligvis sætter instruktøren i og med denne idémæssige opbygning af filmen også *sin* vurdering ind: dels lader han som sagt religiøsiteten tilhøre de ikke-arbejdende, de for så vidt »døde« eller »døende« personer, fordi de ikke reproducerer deres egne livsbetingelser, dels fremstiller han yderligere de stærkt religiøse personer som de i virkeligheden syndige, fordi de er i traditionel forstand dobbeltmoralske (veninden forføres i Guds navn af prædikanten for at det ikke skal være løgn). Marrta og de arbejdende derimod gør, hvad de gør – uden skrupler!

Og dog: hvis man ikke tager den ideologiske faktor i betragtning, kan man ikke finde nogen rimelig forklaring på faderens selvmord. Gør man det bliver det imidlertid klart, at han netop er fanget i en ubevidst selvmodsigelse mellem det religiøse moralsæt og det moralsæt (arbejde/seksualitet), som han faktisk lever efter (han fik selv sin datter 14 dage efter sit bryllup, og har derfor ingen grund til at bebrejde datteren/kæresten noget). Det understreger kun instruktørens sympati for denne gruppe i landsbyen, at han lader faderen begå et (renfærdigt) selvmord som konsekvens af denne overtrædelse. Men balancen genoprettes: – samtidig fødes Marrtas barn: arbejdets/seksualitetens naturlove sætter igennem og sikrer jordens gang. Filmens umiddelbare emne er således det problematiske generationsskifte i et tilsyneladende meningsløst liv, mens dens moralske budskab er bevidstheden/ideologiens syndefaldskarakter midt i et fundamentalt, nødvendigt og direkte menneskeligt livsmønster.

Og sådan nogle film (romaner eller teaterstykker) har man jo set masser af. Den utidige grund til, at jeg synes det er vigtigt, at vi har fået filmen at se er imidlertid, at den fremstiller hele dette problemkompleks i et filmisk sprog, som korresponderer med »filosofien«, eller for at komme helt ned på jorden: jeg blev chokeret over filmens »krasse« realisme uden at tænke på tomatketchup, og overbevist om, at det var »rigtigt«, hvad den fortalte. Den skød fuldkommen hul i mit øre angelsaksisk/fransk/italienske biografhovede, hvor et mord helt naturligt kunne gøres til genstand for en hel aftens mystisk spændingsforladt intellektuelt raffineret granskning, hvor begrebet dobbeltmoral i alverdens afskygninger legitimt kunne fylde to timers fransk diskussionsfilm, eller for den sags skyld begrebet pubertetsseksualitet film efter

film af italiensk klovneri og gøgl. Uden at jeg kan finde noget department, der beskæftiger sig med arbejdet, iøvrigt. Jeg elsker alle de film, men jeg var glad for at få flået mine forestillinger af denne her film, der er fuld af udtrykskstyrke, som kan ses af en masse mennesker, uden at de kommer til at kede sig.

Jesper Tang

■ **JORDEN ER EN SYNDEFULD SANG**

Maa on syntinen laulu. Finland 1973. **P-selskab:** RM-Tuotanto. **P-leder:** Seppo Heinonen. **P/Instr:** Rauni Mollberg. **Instr-ass:** Pirjo Honkasalo. **Manus:** Rauni Mollberg, Pirjo Hankasalo, Panu Rajala. **Efter:** Roman af Timo K. Mukka. **Foto:** Kari Sohlberg, Hannu Peltomaa. **Klip:** Marjatta Leporinne. **Musik:** Hannu Sinnemäki. **Tone:** Matti Pentiilä, Kari Koski. **Medv:** Maritta Viitamäki (Martta), Pauli Jauhojärvi (Jussi), Aimo Saukko (Den gamle), Milja Hiltunen (Alli), Sirkku Saarnio (Poudan Elina), Jouku Hiltunen (Hannes), Niiles-Jouni Aikio (Oula, lappen), Osmo Hettula (Prædikanten), Veikko Kotavuopio (Kurki-Pertti), Maija-Liisa Ahlgren (Liinunkorven Aino), Kauko Jauhojärvi (Antti Lanto), Irja Uusisalmi (Anna fra Kurkela), Eelis Tiensuu, Elsa Kellinsalmi (Familien på Pouda), Toivo Lampela, Toive Jauhojärvi, Inker-Marja Juuso (Familien Outakeda), Pertti Hellgren, Tauno Nilivaara, Pekka Kuori (Drengene på Outakoda). **Længde:** 108 min., 2965 m. **Censur:** Ingen. **Udl:** Camera. **Prem:** Grand 19.9.74.

Macunaima - den store slyngel

Den brasilianske film »Macunaima« udspringer af den såkaldte Cinema Novo-bevægelse. Filmen »Antonio das Mortes« tilhører også denne kultur-radikale bevægelse. En af Cinema Novo-bevægelsens målsætninger er at udgøre en folkelig kulturfront imod den amerikanske Hollywood-ideologi. Cinema Novo-bevægelsen har altså et venstre-populistisk*) sigte, nemlig at genskabe og videreudvikle den brede befolknings bevidsthed om deres egen situation. I deres udgangspunkt opererer Cinema Novo-folkene med et noget uhåndterligt begreb, nemlig »den brasilianske folkesjæl«. Denne folkesjæl kommer specielt til udtryk i det nordøstlige Brasilien på den såkaldte Sertao (en ørkenagtig højslette). Det er da også Sertaoen og dens beboere, de navnkundige kvæghyrder, vaquero'er, sertanejo'er og jaqunco'er, som danner grundlaget for Brasiliens nationale epos »Os Sertoes« (»Oprøret på højsletten«) af Euclydes da Cunha. »Os Sertoes« skildrer et religiøst oprør i 1893, et oprør der på mange måder minder om de religiøse bevægelser, som Glauber Rocha skildrer i »Deus e o Diabo na Terra do Sol« (»Gud og Djævlen i solens land«) og »Antonio das Mortes« (»Antonio Dræberen«).

Men også andre Cinema Novo-instruktører tager deres udgangspunkt i Sertaoen, det gælder således Nelson Pereia dos Santos med »Vidas Secas« (Det tørre liv) og Ruy Guerras »Oz Fuzis« (Geværerne).

Under økonomiske kriser, som næsten permanent har præget Nordøst-Brasilien, tager vaquero'en ofte situationen og loven i sin egen hånd. Der opstår således en sammenblanding af religiøse protestbevægelser og primitive guerillaer, de såkaldte cangaceiros, af hvilke Lampiao er den mest berømte.

Cinema Novo-folkene anvender ofte disse myteskikkelser, fordi de repræsenterer en anti-autoritær egalitær folkebevidsthed, som Cinema Novo-folkene vil prøve at kanalisere ind i kampen mod de store nordamerikanske filmselskabers kulturimperialisme.

Men Brasilien er mere end den tørre Sertao, og gennemsnits-brasilianeren er anderledes end de barske, udholdende og religiøse vaqueiro'er. Set fra den synsvinkel er der ikke megen lighed mellem »Macunaima« og »Antonio das Mortes«. I modsætning til »Antonio das Mortes« udspilles »Macunaima« nemlig i den tropiske regnskov og det moderne storbymiljø. Mens »Antonio das Mortes« behandlede de fattiges religiøse sociale utopier om tusindsårsriger, hellige byer og jomfruer, der skal befri de fordømte for deres usle tilværelse, så beskæftiger »Macunaima« sig med gennemsnits-brasilianerens småborgerlige forhåbninger til tilværelsen.

»Macunaima« er baseret på en roman af samme navn, der udkom i 20'erne. Selve handlingen i filmen virker umiddelbart ret forvirrende på den vesteuropæiske tilskuer, som naturligvis ikke kender de myter, filmen spiller på.

Handlingen i filmen kan kort refereres således: Macunaima bliver født i en stråhytte ude i regnskoven. Selve fødslen er helt grotesk, Macunaima er nemlig født voksen. Af moderen får han navnet Macunaima, der betyder den store slyngel. Men også andre egenskaber er veludviklede allerede fra starten f. eks. hans seksuelle drifter. Kun et par dage gammel bliver han involveret i et forhold til sin brors kone. Som jæger er Macunaima forud for sin alder. Det er ham, der fanger en myresluger, men han får kun indvoldene at spise. Senere kommer Macunaima og hans familie ud for en oversvømmelse, og også i denne situation viser det sig, at Macunaima har specielle evner. Moderen er imidlertid ikke tilfreds med Macunaimas slyngelstreger. Hun efterlader ham alene ude i skoven, for at han kan lære at opføre sig ordentligt.

Macunaima tuller rundt i en uges tid. I skoven møder han en dag Currupatrolden, der giver ham en luns af sit ben at spise. Hans hensigt er at æde Macunaima. En hektisk og meget morsom jagt følger nu, vi ser Macunaima som en lille frygtsom person i vild panik. Macunaima undslipper og vender atter hjem. Det første han siger til sin mor er, at han har drømt, han tabte en tand, hvilket betyder død i familien. Macunaimas mor dør straks efter. Efter begravelsen drager Macunaima og hans to brødre og den mellemste brors kone ind til byen. Undervejs kommer Macunaima i berøring med en kilde, der ændrer ham til en hvid ung mand. Macunaima overtager nu broderens pige.

Inde i byen bliver de tre brødre involveret i en dramatisk affære, hvor en byguerillapige mejer en hel minibus med politifolk ned.

Macunaima sender forfølgerne i en gal retning. Hele episoden slutter med at Macunaima bliver installeret som elsker i guerillapigens luksuslejlighed. Pigen er i besiddelse af en lykkesten, som Macunaima meget gerne vil eje. Uheldigvis sprænges pigen i luften ved en fejltagelse, og lykkestenen, som hun har testamenteret Macunaima, er ikke til at finde.

En dag dukker lykkestenen op i kapitalisten Venceslaus besiddelse. Macunaima vil nu røve sin testamenterede lykkesten tilbage; det viser sig imidlertid at være sværere end først antaget. Macunaima tager det ene mere eller mindre snedige trick efter det andet i anvendelse for at franarre Venceslau lykkestenen. Med nød og næppe undslipper han Venceslau, som viser sig at være en kannibal identisk med skovtrolden.

Iøvrigt går Macunaima heller ikke af vejen for andre små fiduser, bl. a. køber han en gås, som han lige har set kan lave penge; men da Macunaima skal prøve, skider den ham i hånden. I alle de ting, Macunaima bliver blandet ind i, udviser han en skidt karakter. Enten er han svigefuld eller også handler han til egen fordel. Undertiden kommer han dog også galt afsted.

Macunaima har ikke opgivet lykkestenen. Han skaffer sig adgang til Venceslaus hus, mens denne er ude at rejse, men han bliver fanget af Venceslaus kone og døtre, som også viser sig at være kannibaler.

I disse scener, hvor det brasilianske borgerskab stilles til skue, kan man ikke lade være med at tænke på Fellinis beskrivelse af det antikke Roms borgerskab i filmen »Satyricon«. Denne skildring af borgerskabet afsluttes med nogle helt groteske scener, hvor vor helt Macunaima er inviteret til fest hos Venceslau. Festen foregår rundt om et bassin, i hvilket der flyder døde kroppe. Af og til bliver en af gæsterne ved lodtrækning smidt ud i bassinet, hvor de går til grunde. Venceslau vil have Macunaima op i en gynge, hvor han skal skydes ned, så han falder i bassinet. Men det lykkes Macunaima at få Venceslau i gyngen og skyde ham ned, og uhyret dør. Forinden har Macunaima fået lykkestenen.

Med lykkestenen om halsen og en prinsesse ved sin side drager Macunaima sammen med sine brødre tilbage til urskoven medbringende diverse kapitalistiske statussymboler som el-guitar og fjernsyn. Disse stilles op i den forfaldne

*) »Populisme« stammer fra det russiske navodniki, der betyder tilbage til folket. Navodnikkerne ville i slutningen af forrige århundrede skabe et socialistisk samfund med udgangspunkt i det russiske landsbysamfund (miten), og på den måde undgå en industrialisering først. Siden er populisme blevet anvendt på både højre- og venstreorienterede personer og bevægelser.

stråhytte. Efter et skænderi med sine brødre bliver Macunaima ladt alene tilbage. En skønne dag ser han nede ved floden en smuk havfrue i vandet. Det er menneskeæderen Viara. Macunaima ænser ikke faren, han smider tøjet og sin lykkesten, hopper i og bliver ædt. Sådan slutter vor helts historie.

Ud fra en umiddelbar betragtning kan »Macunaima« virke forvirrende. Filmen fornemmes at have en dybere symbolsk logik, som man imidlertid ikke umiddelbart kan forstå. I et interview med Chr. Braad Thomsen siger Joaquim de Andrade bl. a.: »Han (Macunaima) har ingen kollektivsans og er ikke nogen moderne helt. Han dør uden at have kendt sejren, og den kannibal-havfrue, der æder ham til sidst, repræsenterer en blanding af den fysiske virkelighed og myten. I hele filmen har jeg forsøgt at forene den mytiske vision af Brasilien med landets rent fysiske virkelighed«. Det vil sige, at ud fra en forståelse af denne mytiske vision kombineret med en viden om dagens Brasilien vil man være i stand til at pejle sig ind på instruktørens politiske budskab.

Et af de forvirrende problemer, som rejser sig i forbindelse med analyse af myter og folkelige fortællinger fra de såkaldte primitive samfund, er den såkaldte »trickster«. Tricksteren indeholder flere modsatte roller i sin person. Etnografer har navnlig undersøgt tricksteren i de nordamerikanske indianeres mytologier, men over alt på kloden kan man finde trickstere i de folkelige mytologier.

I de indianske myter indeholder tricksterrollen både et positivt og et negativt element. Det positive element er den såkaldte kultur-hero-rolle. Kulturheroen er menneskets ven, idet han på en eller anden måde skaffer menneskene nogle fordele. Når tricksteren optræder som kultur-hero, stjæler eller franarrer han ilden, solen eller vandet til menneskene fra nogle onde magter. Ofte kommer tricksteren ud for svære strabadser under sine bedrifter, men han klarer sig med sine tricks. Det negative element er den rene trickster-rolle, hvor tricksteren helt åbenbarer sin natur uden at gavne menneskene. Vi møder da tricksteren som en slyngel, der er overdreven erotisk, ustandselig sulten, pralende, svigefuld, snu og beregnende overfor venner som fjender, en rastløs vagabond og en klodsmajor, der ofte kommer til at skade sig selv med sine tricks og fjollerier.

Dette trickstersignalement passer fortrinligt på Macunaima, der jo på indiansk betyder »den store slyngel«. – Spørgsmålet er imidlertid hvilken rationalitet, der ligger bag tricksterfiguren. Ved at søge ind bag denne rationalitet vil vi også bedre være i stand til at forstå Joaquim de Andrades og Cinema Novo-bevægelsens bestræbelser på at få kanaliseret den folkelige mytologi ind i en anti-imperialistisk modkultur.

En myte eksisterer ikke frit svævende i luften, den er derimod bundet til og udtryk for en virkelighed hos de mennesker, der fortæller og lytter til myten. Myten repræsenterer således en logik og nogle erfaringer, som er blevet til gennem generationers måde at producere og forbruge på.

Trickstermyterne kan føres helt tilbage til jæger- og samlersamfund, hvor de især behandler modsætningen mellem menneske og natur. I de feudale bondesamfund lever tricksteren videre, men han kommer nu mere til at afspejle økonomiske og politiske modsætninger i samfundet.

Tricksteren kan opfattes som en modsætning til det gældende religiøse system, der repræsenteres af shamanen i det primitive samfund og præsten i det mere udviklede agerbrugssamfund. Shamanen og præsten udskilles fra resten af befolkningen eller gruppen idet de påstår at stå i en speciel kontakt med det overnaturlige. I bestræbelserne på at løse de problemer, som mennesket har, påberåber shamanen og præsten sig de overnaturlige magters hjælp. De opstiller påbud og udfører sanktioner, hvis disse påbud ikke overholdes. Shamanen og præsten spiller en dobbelt rolle ved at anvise løsninger, som i deres udførelse har en undertrykkende social virkning. Tricksteren derimod påberåber sig aldrig højere magters hjælp. Nok kan tricksteren komme ud for vanskelige problemer som trolde, kannibaler og lignende, men han klarer sig altid udelukkende ved hjælp af sine tricks. Tricksteren afspejler ingen andre end mennesket. Han er udtryk for den kollektive erfaring, som generationer har gjort sig om dagligdagens problemer, og om hvorledes disse problemer kan overvindes.

Trickstermyterne er således en måde, hvorpå mennesket kan betragte sig selv i forhold til livets problemer. For at kunne betragte sig selv, er det nødvendigt med en humoristisk distance. Man griner af sine egne dumheder. Derfor er trickstermyterne ofte meget humoristiske.

Man kan skelne mellem tre trickstermyter. I to af formerne er tricksteren blandet sammen med kultur-heroen, mens den tredie form repræsenterer den rene trickster.

1) Den første type hører til verdens ældste myter. De handler om, hvorledes trickster/kultur-heroen stjæler ilden, solen, vandet, vildtet, frugten o.s.v. til menneskene. Fortællingen er bygget op over en rejse, som tricksteren begiver sig ud på alene eller sammen med andre. På denne rejse møder han et overnaturligt væsen, der kontrollerer eller er i besiddelse af en eller anden ting, som tricksteren d.v.s. menneskene gerne vil have.

2) Den anden type repræsenterer en videre udvikling af den første, men afspejler nogle sociale modsætninger i det pågældende samfund. Vi kan kalde disse myter for kannibalmyterne. Temaet ligner ellers meget den første type. Blot må tricksteren nu tilintetgøre et kannibalistisk uhyre, der repræsenterer nød og ulykke. For at narre uhyret må tricksteren ofte gå ind i roller, som er på uhyrets betingelser. Det kan være pinefuldt og ofte er tricksteren rædselsslagen. Macunaima må således spise skovtroldens rå kød, ligesom han må anvende megen list overfor kannibalen Venceslau, som han dog til sidst får bugt med.

3) Den tredie type er den *rene* trickster-myte. Her er tricksteren udelukkende en latterlig figur, hvis forehavende mislykkes. Som regel prøver tricksteren at efterligne andre, der er i besiddelse af nogle egenskaber, som tricksteren gerne selv ville være i besiddelse af. Tricksteren prøver at få de pågældende til at give ham eller lære ham deres tricks. Men resultatet bliver altid, at tricksteren selv kommer til skade. Denne type er også indbygget i filmen. Nemlig ved det forhold, at Macunaima så gerne vil lære eller tilegne sig den vestlige (amerikanske) civilisation, dels repræsenteret ved partisanpigen, dels ved hans »liggen-på-maven« for de vestlige statussymboler som Venceslau blandt andet omgiver sig med.

I filmen finder vi i virkeligheden alle tre myteformer indbygget i hinanden. I begyndelsen træder den første type tydeligst frem, men også den sidste type er repræsenteret. Macunaima forsøger sig således med skiftende held med sex, mad, naturkatastrofer og død. Den første type træder efterhånden mere og mere i baggrunden, efter at Macunaima er kommet ind til byen. Det bliver nu den anden type »kannibalmyten«, der kommer til at dominere side om side med den tredie type. Macunaimas utrættelige forsøg på at franarre Venceslau lykkestenen er således et fint eksempel på kannibalmyten.

Kannibalen Venceslau symboliserer det brasilianske borgerskab. Denne karikatur minder på mange måder om Maxim Gorkijs beskrivelser af det russiske borgerskab før 1917. I »Macunaima« fremstilles bourgeoisiet som en snyltende altomfavnende og altædende kannibalisme, der kvæler og fortærer alt på sin vej. Bourgeoisiet er det brasilianske samfunds forbandelse, det ødelægger personligheden og trækker alt – kærlighed, videnskab, kunst, tanke og menneskelig værdighed – ned i en sump af blod, snavs og grådighed.

Det lykkes i første omgang Macunaima at narre Venceslau og få ham til at gå til grunde i sit eget svømmebassin. Macunaima står således som besejreren, som kultur-heroen, men hvad så?

Nu begynder den tredie myte – Macunaima prøver at efterligne Venceslau eller det brasilianske borgerskab. Men han er latterlig i denne rolle. Han kan ikke anvende de elektriske statussymboler ude i urskoven, og efterhånden

gider hverken prinsessen eller hans brødre at have noget at gøre med ham mere. Macunaima forfejler sit forsøg på at efterligne borgerskabet og går til grunde, fordi han er dum og har forrådt sig selv og sit folk.

Instruktøren Joaquim de Andrades politiske budskab er således helt i overensstemmelse med Cinema Novo-bevægelsens populistiske strategi. Andrade søger tilbage til de folkelige myter, støder her på tricksteren, som pudses op og placeres i dagens Brasilien, Andrade får den almindelige brasilianer til at grine af sig selv. I stedet for at blive fortalt ved bålet om aftenen i junglelandsbyerne, bliver historierne om den arkaiske trickster nu formidlet gennem filmmediet til masserne i byerne. Men tricksterens funktion er stadig den samme. I stedet for at udtrykke og kritisere de daglige menneskelige forhold i det primitive eller feudale bondesamfund, bliver tricksteren nu formidler af en kritik og latterliggørelse af mennesket i det kapitalistiske fascistiske Brasilien.

Men på en vis måde må man sige, at Joaquim de Andrade lader tilskuerne politisk i stikken. Macunaima efterlader tilskuerne grinende og forvirrede over deres egen situation. Filmen peger ikke fremad, den påpeger ikke alternativer og understreger ikke, at samfundet kan ændres. Derimod kan man spore en fatalistisk holdning midt i al den mystiske logik. Filmens konklusion kan nemlig udmærket være, at så længe der er en lille Macunaima i alle brasilianere, sålænge den småborgerlige egoisme og de små fiduser eksisterer, så længe vil den kannibalistiske samfundsorden eksistere. Dermed adskiller Macunaima sig f. eks. fra »Antonio das Mortes«, hvor der i den mystiske afslutning finder en alliance sted mellem folket (den hellige frue), intelligensen (skolelæreren) og visse progressive kræfter i borgerskabet (Antonio).

En alliance, som nedkæmper godsejerens lejemordere (borgerskabet og dets håndlangere, rekrutteret fra det såkaldte pjalte-proletariat). En sådan slutning er der ikke i »Macunaima«.

Kim Clausen

■ MACUNAIMA – DEN STORE SLYNGEL

Macunaima. Brasilien 1969. **P-selskab:** Filmes do Serro/Grupo Filmes/Condor Filmes. **Ex-P:** K. M. Eckstein. **P-leder:** Chris Rodrigues. **P/Instr/Manus:** Joaquin Pedro de Andrade. **Efter:** bog af Mário de Andrade (1928). **Foto:** Guido Cosulich, Affonso Beato. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Eduardo Escorel. **Ark/Kost:** Anisio Medeiros. **Musik:** Mário de Andrade, Orestes Barbosa, Silvio Caldas, Geraldo Nunes, Antônio Maria, Heitor Villa-Lobos, Sady Cabral, Macalé. **Tone:** Juarez Dagoberto Costa, Walter Goulart. **Medv:** Grande Otelo (Den sorte Macunaima), Paolo José (Den hvide Macunaima), Rodolfo Arena (Maanape), Jardel Filho (Wenceslau Pietro) (Pietra), Dina Sfat (Ci), Milton Gonçalves (Jigúe), Joana Fomm (Sofará), Maria do Rosário (Iquiri), Maria Lucia Dahl (Iára), Miriam Muniz (Caapora), Edi Siqueira (Filhinha), Carmen Palhares (Filhona), Rafael Carvalho (Currupira), Carolina Whitaker (Princêsa), Hugo Carvana (Bondefanger), Zezé Macédo (Tynd kvinde), Wilza Carla (Tyk kvinde), Maria Clara Pellegrino (Wenceslaus tjenestepige), Maria Leticia, Valdir Onofre, Guaraci Rodrigues, Nazareth Ohana, Tânia Márcia. **Org. længde:** 108 min. **Længde:** 100 min. (stopur). **Censur:** **Udl:** Kollektivfilm. **Prem:** Delta 9.9.74.

Øverst: en scene fra »Macunaima«, nederst en scene fra »Det forjættede land«.

Det forjættede land

Det er naturligt at sammenligne to latinamerikanske film, der vises på samme tidspunkt. Umiddelbart er der ikke stor lighed mellem den brasilianske film »Macunaima« og den chilenske film »Det forjættede land«. Men både »Macunaima« og »Det forjættede land« er politiske film, som i behandlingen af politiske problemer tager deres udgangspunkt i den folkelige mytologi og begrebsverden. Der holder ligheden også op. For »Det forjættede land« tager faktisk sin begyndelse der, hvor »Macunaima« holder op. »Macunaima« slutter med en konstatering af, at den småborgerlige egoisme ikke har noget langsigtet perspektiv i forbindelse med ændringen af det kapitalistiske samfund. Hele dette politiske budskab er pakket ind i et morsomt eventyr om Macunaima.

»Det forjættede land« er derimod en klart socialistisk film. Filmen er da også tænkt som en politisk/kunstnerisk henvendelse til det chilenske landproletariat. I sin fortællestil minder den på mange måder om »Antonio das Mortes«, men den ligner på den anden side også ungareren Miklos Jancsó's film »Mænd uden håb« og »Den røde salme«, der begge tager deres udgangspunkt i bondeoprør i Ungarn. Det, der er fælles for alle disse film, er deres udgangspunkt i de folkelige traditioner.

»Det forjættede land« tager sit udgangspunkt i en konkret historisk begivenhed i den chilenske arbejderklasses historie, nemlig oprettelsen af den såkaldte »Socialistiske Republik« i 1932 i tiden 14. til 30. juni. Denne begivenhed, hvor kupgeneralen Marmaduke Grove proklamerede Chile som en socialistisk stat, kan føres op til begivenhederne omkring Allendes folkeenheds-regering. Det var således Marmaduke Grove, som stiftede det socialistiske parti (Allendes parti), og mange af Folkeenhedens ledere var som unge studenter med i lokale udløbere af kuppet, således også Allende.

»Det forjættede land« handler om en sådan lokal udløber af den Socialistiske Republik i 1932. Filmen starter med, at en gammel mand fortæller om, hvorledes det var i gamle dage. Hans fortællelyst bliver sat igang på en religiøs festdag, hvor »Chiles dronning« fejres. Denne begivenhed får ham til at mindes den gang han i 30'erne som arbejdsløs minearbejder vandrede ned gennem Chile, da han så »Den hellige Jomfru« under andre betingelser, nemlig som en skytshelgen for proletariatet.

På landevejene dannes små grupper af arbejdsløse minearbejdere, landarbejdere, kvinder og børn. De kommer ud for mange ydmygelser, men nogle vil ikke affinde sig med disse ydmygelser, blandt dem arbejderen Jose Duran.

Duran lytter interesseret til en halvintellektuel alkoholikers beretninger om de organiserede arbejdere i nord, om den kommunistiske agitator Emilio Reccabaren og om proletariatets diktatur i Rusland.

Samtidig rygtes det, at der i nærheden er en dal, som staten ejer. Flere og flere slutter op bag Duran, som siger til alle: »Kom med os, vi finder jord og dyrker den«.

Omsider finder man dalen, »Det forjættede land«, hvor man grundlægger kommunen Palmilla. Jorden deles ud, men dyrkes i fællesskab. Man får sået korn, en primitiv skoleundervisning bliver etableret af den aldrig ædru halvintellektuelle. Livet i Palmilla går sin gang. Der høstes, kvinderne føder børn, man får kvæg, og de første konflikter opstår, bl. a. mellem Duran og den »dobbeltradede« (den intellektuelle). Duran går ind for en yderligere kapital-akkumulering, mens de andre hellere vil have handelsvarer fra byen Los Huiqez i bytte for deres produkter. Duran konstaterer, at de gør de rige i byen stærkere på denne måde, og at de aldrig vil kunne etablere en socialistisk økonomi, sålænge købmændene i byen kan presse priserne for deres produkter og sælge færdigvarer dyrt til dem.

Den næste fase i Palmillas udvikling indledes ved, at en rød flyver kaster nogle flyveblade ned over Palmilla, hvorefter den lander. Stående på den ene vinge proklamerer piloten, at Chile er blevet et socialistisk land under ledelse af Marmaduke Grove. Tidspunktet er vinteren juni 1932. Som en følge af denne begivenhed beslutter Duran og mændene i Palmilla sig til at drage til byen Los Huiqez for at gennemføre den socialistiske revolution dér.

I bjergene indhentes de af vinteren og kan hverken komme frem eller tilbage. Men »Den hellige Jomfru« giver Duran mod, og de klarer sig igennem. Men samtidig fornemmer man, at mange af mændene ikke forstår, hvorfor de skal lave revolution i Los Huiqez, og at de i virkeligheden hellere ville være hjemme i Palmilla.

På vejen mod byen slutter flere og flere sig til gruppen, der til sidst er en hel bondehær, som indtager byen. Borgerskabet ser til med bekymrede miner. Duran sætter sig bag borgmesterens skrivebord og proklamerer socialisme, d.v.s. priserne skal ned, jorden deles ud og fabrikkerne overdrages til arbejderne. De følgende dage har Duran og hans folk travlt. Det er svært at forklare bønderne, at de bare skal tage godsejernes jord. Bønderne nærer en naturlig skepsis til de revolutionære, hvis autoritet ikke virker overbevisende. De revolutionære reformer er sværere at gennemføre, end Duran havde tænkt sig – revolutionen er ved at gå i stå, før den er kommet i gang. Varerne i butikkerne er væk, og underklassen i Los Huiqez tør ikke tage ubetinget stilling for Duran. Situationen minder på mange måder om Folkeenhedens situation op til kuppet. I en atmosfære af stilhed før stormen læser en af Durans mænd op af Lenin. »Historien tilgiver ikke revolutionære, der tøver, når sejren er mulig«, læser den usikre stemme højt. Men sejren er ikke mulig for Duran. Det har slet ikke på noget tidspunkt været spørgsmålet, om Duran kunne udnytte en historisk revolutionær situation, for Den socialistiske Republik er simpelthen allerede blevet styrtet af Alessandri, inden Duran og hans mænd var nået ind til byen. En hær ankommer til byen og jager Jose og hans mænd ud. Sårede og slagne vender mændene tilbage til Palmilla.

Den sidste del af filmen er en blanding af myte og virkelighed. Militæret stiller beboerne i Palmilla overfor et ultimatum. De skal forlade dalen inden 24 timer, ellers vil de blive sat ud med magt. Som forklaring meddeles det, at jorden er blevet overdraget til arvingerne af den forrige ejer, som boede i Paris! Disse skæbnesvangre scener udspilles i dalens bund, mens borgerskabet og kirkens repræsentanter symbolsk har taget opstilling på skrænterne. Et blodigt drama kan tage sin begyndelse.

Efter en kort diskussion beslutter Palmillas beboere, at de vil forsvare sig. Militæret angriber, bønderne gør modstand, men forgæves. Mænd, kvinder og børn skydes brutalt ned. Brutaliteten når sit højdepunkt ved torturen af Jose og hans kone. Fortællingen antager nu en mere og mere religiøs karakter. I denne religiøse mytiske afslutning gøres Jose udødelig. Filmen afsluttes med, at en nøgen kvinde med en hvid hest går hen over den brændende slagmark. Samtidig er Jose blevet levende igen og kæmper videre imod borgerskabet. Symbolikken bag denne slutning synes at være, at sålænge der fødes børn (den nøgne kvinde), sålænge der finder undertrykkelse sted, sålænge vil retfærdigheden (den hvide hest) og folk som Jose kæmpe. Man kan dræbe Jose, men man kan ikke forhindre at nye Jose'er opstår og – efter at have lært af deres forgængeres fejltagelser – endelig sejrer.

Et af de centrale problemer i filmen er forholdet mellem de revolutionære og de mere passive bønder. I Chile har minearbejderne i kobber-, nitrat- og kulminerne altid spillet den helt centrale politiske rolle på venstrefløjen. Det var blandt minearbejderne i nord at Emilio Reccabaren agiterede, og det var bl. a. minearbejderne, der var en af Folkeenhedens væsentligste støtter.

I modsætning til de politisk bevidste minearbejdere befinder småbønderne og landarbejderne sig. Størstedelen af landbrugsjorden blev op til Allende-regeringen ejet af en lille godsejeroverklasse, der økonomisk og politisk var/er velintegreret med byernes nationale borgerskab og de multinationale selska-

bers repræsentanter. På den anden side anvender de på deres store godser feudallignende måder at mobilisere arbejdskraften på. Et sådant gods udgør et lukket minisamfund, hvor bønderne og landarbejderne er helt afhængige af godsejeren. En lignende situation eksisterede herhjemme i tiden op til de store landboreformer i 1788 og eksisterede fortsat på de store herregårde indtil begyndelsen af dette århundrede, hvor godsejerne helt kunne binde arbejdskraften til sig. Herhjemme som i Chile og andre går de store godsejeres strategi ud på at isolere landarbejderne fra arbejderklassen i byerne. Efter første verdenskrig var der i Chile flere forsøg på at bryde landarbejdernes isolation. I 30'erne var der flere steder i Chile opstået en militant landarbejderbevægelse, som blev støttet af arbejderne i byerne.

Men stadig i dag og i årene op til Allendes magtovertagelse udgør de reaktionære godsejeres dominans en meget betydelig og en væsentlig hindring for socialismens gennemførelse med demokratiske midler.

Hvorledes godsejerne kan udnytte deres patriakalske magtposition politisk inden for et parlamentarisk system, har vi også gode eksempler på i Danmarkshistorien. Således rekrutterede Højre under Estrup en stor del af sine stemmer fra herregårdhusmændene og landarbejderne.

En beskrivelse af, hvorledes denne feudale patriarkalisme kan udnyttes inden for et borgerligt parlamentarisk system, finder vi i Johan Skjoldborgs roman »Gyldholm«:

> »Tyende-Husmændene er stadig fængslede til Gyldholms Lader, Stalde og Muldbanker. Kun når der er Valg til Rigsdagen slippes de ud i Landet.
> De kommer aldrig til Småvalg eller Møder i Darum, Fælling eller Ørum Kommune. Men Dagen før Rigsdagsvalget siger Forvalteren til Dem: »I morgen skal I hen og stemme« som han siger »I morgen skal I hen og køre Gødning!«. Og Husmændene udfører saavel dette som alt andet Arbejde, der falder for i Kammerherrens Tjeneste«.

I årene op til Folkeenhedens parlamentariske sejr var der en stærk politisk kamp mellem Folkeenheden og de Kristelige Demokrater for at vinde bøndernes politiske støtte. Begge parter organiserede bondeforeninger og agiterede for jordreformer. Men også efter Allendes sejr fortsatte denne politiske kamp. Det er i denne agitation, »Det forjættede land« er tænkt. For at kunne bringe sit budskab ud til landbefolkningen har Littin taget sit udgangspunkt i de religiøse sociale utopier blandt landbefolkningen. Man kan sige at Littin på den måde forsøger at kanalisere en traditionel religiøs egalitær bevidsthed ind i en moderne socialistisk klassebevidsthed.

At noget sådant faktisk kan lade sig gøre, synes den engelske historiker Eric Hobsbawns beskrivelser af social-utopiske bevægelser i bogen »Primitive Rebels« at tyde på. Specielt interessant i denne forbindelse er den italienske Lazzaretti-bevægelse fra Toscana. Lazzaretti-bevægelsen opstod som en religiøs protestbevægelse i bjerglandsbyerne omkring byen Arcidosso i det sydlige Toscana i 1878. Bevægelsens tilhængere var småforpagtere og landarbejdere. Imidlertid blev bevægelsen brutalt nedkæmpet af det såkaldte carabinieri politikorps. I 1948 optræder bevægelsen imidlertid igen, men er nu kanaliseret ind i det italienske kommunistparti. I 1948 blev kommunistpartiets leder Togliatti udsat for et attentat. Spontant begyndte befolkningen flere steder rundt omkring i Toscana at besætte politistationerne. Den forbitrede befolkning blev imidlertid snart kaldt til orden af de lokale kommunistiske ledere. Også i Arcidosso blev politistationen besat. I forsøget på at få masserne til at indse det farlige i deres spontane oprør, brugte Arcidosso-lederen historien om Lazzaretti-bevægelsen. Disse klassekampserfaringer blev gennem denne historie formidlet i en sproglig form, som de oprørske bønder og landarbejdere kunne forstå. Efter mødet henvender nogle bønder sig til den lokale kommunistleder. De takker ham for hans omtale af Lazzaretti. De er selv efterkommere af folk, der deltog i bevægelsen, men nu kan de indse, at kommunisterne kæmper for de samme ting.

Alliancen mellem arbejdere og bønder er særdeles vigtig for gennemførelsen af en socialistisk omformning af samfundet. I kapitalistiske lande med en underudviklet landbrugssektor som f. eks. i Chile, syntes den regel at gælde, at nok kan arbejderklassen lave revolution alene, men ingen revolution kan overleve i længden, hvis bønderne er imod den.

»Det forjættede land« har således tjent et dobbelt formål, dels har den været tiltænkt en direkte agitatorisk opgave i landdistrikterne, hvor den søger at sammenkæde gamle religiøse egalitære forestillinger med en moderne socialistisk klassebevidsthed. Dels kan man sige, at Littin i hele sin beskrivelse af Palmilla kommunens udvikling har villet advare Folkeenheden om udviklingen i Chile på det daværende tidspunkt.

Hele diskussionen om på hvilke punkter Allende-regeringen vurderede forkert, tøvede eller førte en forkert politik ligger uden for denne anmeldelses område. Men de chilenske erfaringer bør studeres nøje, før man så kategorisk, som visse venstrekræfter for tiden gør det, vil bruge Chile som eksempel på, at en socialistisk udvikling ad en demokratisk parlamentarisk vej ikke kan lade sig gøre.

■ **DET FORJÆTTEDE LAND**
La tierra prometida. Chile 1974. **P-selskab:** Cinematografica Tercer Mundo. **Instr/Manus:** Miguel Littin. **Foto:** Alfonso Beato. **Klip:** Nelson Rodriguez. **Medv:** Nelson Villagra (José Duran), Marcelo Gaete (Traje Cruzado), Anibal Reyna (Lokomotivføreren), Rafael Alvarez (Chirigua), Mireya Kulchewsky (Den hellige jomfru) samt bønderne i Colchagua, Santa Cruz. **Længde:** 111 min. (stopur). **Censur:** Ingen. **Udl:** Dagmar Film. **Prem:** Dagmar 11.9.74.

ANGST ÆDER SJÆLE OP

Emmi, som er gammel, er rengøringskone og bor nede i Tyskland. Hun bor alene, og hendes børn besøger hende ikke så tit, men så en aften møder hun Ali, som er araber og i virkeligheden hedder noget helt andet. Han er også ensom, og så flytter de sammen i Emmis lejlighed, selv om Ali er meget yngre end Emmi. Men folkene som bor i huset, hvor Emmi og Ali bor, er dumme, for de kan ikke lide, at Ali bor hos Emmi, og det er bare fordi han er fremmedarbejder. De er rigtig væmmelige allesammen, og det er damerne på Emmis arbejde også, og tjenerne på restauranterne, hvor Emmi og Ali spiser, er faktisk ikke et hår bedre. Emmis børn er heller ikke for gode, da hun fortæller, at hun har giftet sig med Ali. Et af dem sparker hendes fjernsyn i stykker. Og købmanden er rigtig tarvelig og vil ikke ekspedere Ali, men senere kommer han på bedre tanker, for Emmi plejer at købe hos ham, og det er der efterhånden ikke så mange der gør. Han tænker nemlig kun på pengene. Man kender den slags fra det virkelige liv. De fleste af de dumme personer ser også dumme ud. Emmi ser rar ud, og Ali er flot. Til sidst får Ali mavesår og kommer på hospitalet. Det er fordi han ikke er blevet behandlet ordentligt.

Når man ser Fassbinders nye film – som naturligvis slet ikke er hans nyeste – føler man sig hensat til gamle dage i Skolebio, der yndede at vise den slags alvorlige film, der havde budskaber til menneskeheden og skolebørnene, og som egnede sig godt til emne for den næste danske stil om »En film, jeg har set«. De havde utvivlsomt deres mission, disse film, som nok skal blive skyllet frem igen af en eller anden skvulpende nostalgi-bølge. Én og anden forlod biografen med klamme, knyttede hænder og svor på aldrig mere at gå ind for negerslaveri eller små børns ensomhed i slumkvarterne. På samme måde må det formodes, at tilhængere af forskelsbehandling af fremmedarbejdere (eller gæstearbejdere som det hedder med en eufemisme) vil blive rokket i deres overbevisning af en film som »Angst æder sjæle op«. Det var faktisk mit indtryk umiddelbart efter forpremieren i Grand Teatret, at der ikke blandt publikum var nogen som fra nu af ville

drømme om at diskriminere fremmedarbejdere.

Fassbinder knytter sig til en lang tradition af velmenende budskabsfilm. I amerikansk film, som jo altid har haft Fassbinders særlige bevågenhed (jævnfør hans artikel om trivial-melodramaets mester, Douglas Sirk), har humanismens varme forkæmpere f. eks. jævnligt stået frem og med grødet stemme bekendt deres tro på menneskeheden. Det er et træk, som genfindes selv i et så ægte kunstværk som »Vredens druer«. I de senere år har genrens mest generøse forsvarer nok været Stanley Kramer. Med en stadig mere kaotisk og aggressiv virkelighed som baggrund har han kunnet træde frem og f. eks. kunnet udkrystallisere racekonflikterne i det amerikanske samfund i spørgsmålet om det kan tilstedes, at Sidney Poitier – i rollen som den mest storsindede person siden Jesus – hjemfører Spencer Tracys og Katherine Hepburns kedsommelige – men hvid-hudede – »datter«.

»Angst æder sjæle op« befinder sig på sofistikations- og argumentationsniveau med »Lænken« og »Gæt, hvem der kommer til middag«, om end Kramers film synes skabt af et oprigtigt naivt sind. »Angst...« er åbenlyst fuld af gode hensigter, ja, det er vel længe siden, man har set noget der i hver henseende var så velmenende – og så åbenlyst – som denne film. Fassbinder fremfører sin moraliserende historie med overlagt naivitet og knusende pædagogik. Æstetisk fremstår den som endnu et af disse »lehrstücke«, som Brecht og al hans Verfremdung har på samvittigheden. Fortællingen er renset for alt liv, havde man nær sagt, altså for alt hvad der ikke berører den simple mekanik i det didaktiske formål; hver person, hver replik, hver scene har sin funktion som didaktisk byggeklods. Billedstilen er præget af de længe holdte, distancerende totalindstillinger (à la Bergman og Godard) og de stivnede, stiliserede tableau'er som tilføjer den obligatoriske, moderigtige fremmedgørelse. Kompositionen er tilsvarende forenklet, med demonstrative parallelscener og betydningsladet symmetri. Resultatet er blevet ganske underholdende, på samme måde som Fassbinders TV-serie, »Acht Stunden sind kein Tag« var det, hvor de politiske klicheer med en vis tykpandet charme var kombineret med folkekomedien. Sådan er »Angst...« også morsom. Men man har jo faktisk lov at vente sig noget mere af Fassbinder. Han har da ellers vist, at han ikke just er en kunstner på linie med Stanley Kramer. Men det henførte borgerskab, som lod sig røre af raffinementet i Petra von Kants krokodilletårer, skal åbenbart ikke tro, at det har eneret på så dynamisk og alsidig en kunstner som Rainer Werner Fassbinder.

Med »Angst æder sjæle op« har han gjort det kunststykke at lave en intellektuel trivialfilm, hvor folkekomediens naive forenklinger og sentimentalitet er forenet med intellektualistisk distance og æstetik. Angst æder sjæle op, belærer titlen os. Jo da, det skal nok have sin rigtighed, men det er under alle omstændigheder dejlig hjerteskærende og hjerteskærende problemfrit at overvære.

Peter Schepelern

■ **ANGST ÆDER SJÆLE OP**

Angst essen Seele auf. Vesttyskland 1974. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Tango-Film. **P/Instr/Manus:** Rainer Werner Fassbinder. **Foto:** Jürgen Jürges. **Klip:** Thea Eymes. **Medv:** Brigitte Mira (Emmi), El Heidi Salem (Ali), Barbara Valentin (Barbera), Irm Hermann (Krista), Rainer Werner Fassbinder (Eugen), Peter Gauhe, Karl Scheydt, Marquard Bohm, Walter Sedlmayer, Doris Mattes, Liselotte Eder, Gusti Kreissl, Margit Symo, Elma Karlowa. **Længde:** 93 min., 2539 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Kollektivfilm. **Prem:** Grand 15.8.74.

PRINS PIWI

I eventyrets verden kan alt få lov at ske. Det er også tilfældet i Flemming Quist Møllers lille Klynk-univers med de geografiske årstidsinddelinger og den nøje præciserede samfundsorden. Piverterne, der har alt, fordi de ihærdige albuxer forsyner dem med velfærdsstatens forbrugsgoder, lider alligevel. Det er baggrunden for prins Piwis ugebladsinspirerede forelskelse i lykken, som fører ham fra tegnefilmen over i den rigtige verden. Men vort samfund er ikke så regelret og sødmefyldt, som det gerne vil give sig ud for, og ved hjælp af Piwis barnlige forundring og strenge logik bliver det glorværdige hurtigt visket ud.

For Piwi er lykken noget håndgribeligt, man kan tage under armen og rejse hjem med. Så meget desto større bliver hans skuffelse, da han finder ud af, at menneskene slet ingen lykke har, selvom de taler så meget om den. Eksemplerne er mange. Til at begynde med puttes lidt socialrealisme ind for derefter at snakke mere universelt om krigens meningsløshed. Også det slippes hurtigt til fordel for cementkasseagtigt boligbyggeri, narkomiljø, moderæs, forretningsfiduser, popmusik, guruhysteri osv. – et kæmpesammensurium uden begrænsninger.

Filmen forholder sig ironisk distancerende til sit stof. Indledningsvis kunne man mistænke Klynk for at afspejle den danske utilfredshed, men Piwis møde med vores dagligdag afkræfter dette. Istedet forsøger et stort typegalleri i stadigt mere latterlige attituder at eksemplificere lykken, og på dette punkt kommer filmen til kort. Bærekraften i den enkelte lille episode er det komiske særkende, som ene og alene tegner figuren men her forfladiges af alt for mange gentagelser og mangel på styring. Udførelserne er ganske enkelt for dilettantiske. De medvirkende har fået for frit spillerum, hvilket de fleste ikke har tilstrækkeligt kunstnerisk format til at kunne administrere.

Der hviler noget indforstået og selvtilstrækkeligt over filmen, som nok afspejler de medvirkendes almindelige glæde over at have fået lov til at lege med, men kun i ringe udstrækning animerer det betrængte publikum til at få sig en sund latter. Havde satiren overrasket og fremkaldt nye perspektiver, var filmen godt hjulpet, men de få pointer fastnagles tidligt, hvorefter historien fortsætter i samme skure.

Filmens positive sider er så afgjort de animerede afsnit, der besidder en fantasifuld og dragende forunderlighed skabt på eventyrets groteske præmisser. Momentvise lyspunkter er også Hans Christian Ægidius' frikadelleagtige klovnerier og Otto Brandenburgs indskrænkede skurk – begge overraskende og inspirerende med den portion af overskud, der stadig gør dem morsomme at se på. Men ellers halter det gevaldigt. Det videre forløbs ophobning af tilfældige påfund og indskydelser omstændeliggør intrigen, sløver satiren og efterlader et rodet og meget lidt morsomt indtryk.

Erik Hvidt

■ **PRINS PIWI**

Danmark 1974. **Dist:** ASA. **P-selskab:** Klynk I/S. **P-ledere:** Flemming Quist Møller, Anders Sørensen, Per Arman. **P-ass:** Per Manstaedt. **Instr:** Flemming Quist Møller. **Med-Instr/Klip:** Anders Refn. **Manus:** Flemming Quist Møller, Anders Refn, Teit Jørgensen, Thomas Winding. **Foto:** Teit Jørgensen. **Foto-ass/2nd unit-foto:** Morten Arnfred. **Farve:** Eastmancolor. **Trickfoto:** Poul Dupont. **Tegnefilm-tilrettelægning:** Jannik Hastrup. **Animering:** Anders Sørensen, Birger Jensen, Søren Buus, Per Tønnes Nielsen, Jannik Hastrup. **Figurtegnere:** Anders Sørensen, Jannik Hastrup, Flemming Quist Møller. **Baggrundstegner:** Flemming Quist Møller. **Farvelæggere:** Vibeke Kyhl, Mette Benthien. **Ark/Dekor:** Dorthe La Cour, Elith Nulle Nykjer. **Rekvis:** Dorthe La Cour, Per Manstaedt. **Kost/Koreo:** Mette Benthien. **Musik:** Komponeret og/eller spillet og/eller sunget af Lars Togeby, Christian Sivert, Mehmet Ozan, Tømrer-klaus, Flemming Quist Møller, Jan Kaspersen, Hardy Thomsen, Svenske-Niels, Elith Nulle Nykjer, Tommy Bas Petersen, Kasper Winding, Aske Benzon, Finn Ziegler, Helle Ryslinge, Stig Møller, Mette Benthien, Gasolin, Grethe Sønck. **Musikoptagelse:** Freddy Hansson. **Tone:** Gert Madsen, Søren Tom-Petersen. **Medv:** Jesper Klein (Prins Piwi), Bodil Kjer (Dronning Umulia), Christian Sivert (Dr. Depri), Asger Quist Møller (Hofkok), Pernille Grumme (Kvindestemme fra ugeblad), Allan de Waal (Mandsstemme fra ugeblad), Thomas Winding (Fortælleren), Kristian Hansen (Fiskeren Kristian), Olivia Hansen (Olivia), Knud Nielsen (Knud med lastbilen), Grethe Sønck (Fru Zommerhuus), Katrine Jensenius (Frk. Sydfrugt), Helle Ryslinge (Pusher-Maren), Niels Skousen (Butiksdetektiv), Judy Gringer (1. hysteriske dame), Berrit Kvorning (Ekspeditrice), Per Benzon Goldschmidt (Hysterisk herre), Britta Lillesøe (2. hysteriske dame), Niels Ufer (Kurt Stålvad), Peter Ronild (Grosserer Frantz Bjumwolff), Suzanne Brøgger (Fru Zaza Bjumwolff), Lizzi Corfixen (Sekretær), Per Arman (Find Armod), Morten Arnfred (Pressefotograf), Bente Frances (Karen), Merete Irgens (Maren), Mette Benthien (Mette), Kim Larsen (Børge Bøf), Frants Beckerlee (Guitaristen Fender-Madsen), Willy Jønsson (Bassisten Rudy Wagner), Søren Berlev (Trommedyret Hugo Hug), Jørgen Ekberg (Bent G. Werner), Jens Oliver Henriksen (Morits), Elith Nulle Nykjer (Elo Tørveballe), Stig Møller (Hans assistent), Hans Chr. Ægidius (Conrad Cupman), Otto Brandenburg (Gunner Mandsen), Arne Skovhus (Politiassistent Aliassen), Niels Barfoed (Politikommissær Irvinger), Hans Cordes (Efterretningschef), Erik Bing (Ministersekretær), Leif Mønsted (Minister I), L. de La Cour (Minister II), Søren Sten (Harry Hårdknude), Jytte Abildstrøm (Agnete Irvinger). **Længde:** 93 min., 2650 m. **Censur:** Rød. **Prem:** Royal Cinema, Århus – 9.10.74.

Manden i midten

Trompetisten Bunny Berigan døde ung, kun 33 år gammel. Det var i 1942, og en overgang fortalte man hinanden småhistorier af næsten mytisk karakter om Berigans liv og død. Om hvordan han levede sit liv helt og fuldt, uden at skåne sig selv og uden at tænke på morgendagen. Bagefter – skrev kritikeren George Frazier i en nekrolog i Boston Herald – »... there will still be that horn and the glory it put on to records. And about that, there can never be any arguing. Because as long as there is a Bunny Berigan record left and a machine to play it on, there can be no denying the grandeur of his accomplishments«.

Musikken eksisterer stadig. Og minderne om både Berigan og hans tid. Harry Stoner, den midaldrende hovedperson i »Save the Tiger«, husker tiden og musikken så intenst, at Berigans inderlige tolkning af Vernon Duke-kompositionen »I Can't Get Started With You« – den og så minderne fra baseballbanen – faktisk er det eneste, der holder ham i live i den helvedes forgård, hans liv nu leves i. Mareridt om natten, opslidende problemer om dagen, hvor det gælder kampen for at overleve, for at skaffe penge til en ny sæsons produktion af kjoler og badedragter og hvad Harry Stoners konfektionsfabrik ellers fremstiller. Og det skal gå stærkt med at skaffe pengene, for det koster Harry Stoner 300 dollars blot at rejse sig af sengen hver morgen.

Sådan præsenteres vi for ham. Efter en blid start med et idyllisk nærbillede af gule blomster på en mark, kameratilt til en svane, blid fuglekvidder, og i den fortsatte kameragang, mere fredelig natur indtil en swimmingpool og så et elegant hus er inkluderet i billedet inden der endelig, brat, klippes til et nærbillede af en mand i en seng. Manden er Harry Stoner, mareridtet er i gang, og takket være en fabelagtigt nuanceret præstation af Jack Lemmon (som Harry Stoner) bliver mareridtet påtrængende sandt og tragisk.

I Steve Shagans manuskript (der blev skrevet allerede i 1970 og oprindelig skulle have været filmet af Sydney Pollack men derefter blev udskudt af økonomiske årsager) og i John Avildsens nærgående naturalisme spiller detaljerne en væsentlig rolle. Omhyggeligt redegøres der for Harry Stoners dagligdag i løbet af det halvandet døgn historien udspilles i, og det er detaljernes akkumulerede effekt, der giver filmen dens styrke: forholdet til hustruen, forholdet til kompagnonen, til chefdesigneren, til chefskrædderen, til kunderne der af og til skal købes med hjælp fra en call girl. Og forholdet til banken, der nægter at finansiere den nye produktion, og forholdet til mafiaen, der gerne vil låne Harry Stoner pengene, men som Harry Stoner ikke vil låne af, hvorfor han fostrer den desperate plan at lade fabrikken nedbrænde, så forsikringspengene kan hjælpe ham over krisen. Det er et opslidende liv, og ved den mindste anledning (af og til uden) falder Harry tilbage til mindernes idyl, der på lydbåndet forstærkes med den flere gange gentagne Berigan-indspilning af »I Can't Get Started With You«.

Mens det endnu var muligt for Harry at »get started«, levede han for baseball og pjankede med swingmusikken. Så kom den forbandede krig, der gav Harry flere ar end blot dem, han synligt bærer, når han smider undertrøjen – stranden ved Anzio, hvor nu deller og bikinier strides en svedigt fedtet kamp, blev dengang farvet blodrød af soldater, hvis liv blev ofret for idealer i grel kontrast til de erfaringer Harry Stoner senere har gjort med det amerikanske samfund. Filmen er velgørende kritisk i sin holdning uden at blive ensidig og firkantet. Og den slutter uforløst: efter en nats fryd med en teenage-pige står Harry Stoner stadig med alle problemerne, og forsikringssvindel (den påtænkte fabriksbrand) er stadig den eneste mulighed.

Filmens kvaliteter er mest overbevisende i starten, senere bliver Steve Shagans dialog nok for retorisk, og en tilbageblikksscene, hvor Harry pludselig ser sine sårede kammerater fra krigen, er det groveste brud på den ellers objektive naturalisme, som John Avildsen indtil da har styret begivenhederne med. En tidligere scene, hvor en call girl overdriver sine virkemidler overfor Harrys kunde, arbejder også imod helheden. Ligeså er Harrys forhold til teenagepigen skildret i en let hysterisk stil, der måske skal camouflere, at der strengt taget ikke er så meget mere at fortælle om Harry Stoner. Men hvor John Avildsen mister taget, der kan Jack Lemmon gudskelov selv, og det er først og fremmest for hans (med fuld rimelighed Oscar-belønnede) spil, at filmen hele tiden interesserer.

Per Calum

■ **MANDEN I MIDTEN**

Save the Tiger. USA 1973. **Dist:** Paramount. **P-selskab:** Filmways/Jalem/Cirandinha. En Martin Ransohoff Produktion. **Ex-P:** Edward S. Feldman. **P/Manus:** Steve Shagan. **P-leder:** Frank Baur. **Instr:** John G. Avildsen. **Instr-ass:** Christopher Seiter, Ron Schwary. **Foto:** Jim Crabe. **Kamera:** Jack Willoyghby. **Farve:** Movielab. **Klip:** David Bretherton/**Ass:** David Ramirez. **Ark:** Jack Collis. **Dekor:** Ray Molyneaux. **Rekvis:** Don Nunley. **Kost:** John Anderson. **Modelkjoler:** Joseph Magnin. **Komp/Dir:** Marvin Hamlisch. **Supplerende musik:** »Air Mail Special« af Jommie Mundy, Benny Goodman & Charlie Christian; »Stompin' at the Savoy« af Benny Goodman, Chick Webb & Edgar Sampson; »I Can't Get Started« af Vernon Duke & Ira Gershwin (spillet af Bunny Berigan). **Tone:** Bud Alper, Robert I. Knudson. **Make-up:** Harry Ray. **Rollebesætter:** Caro Jones. **Medv:** Jack Lemmon (Harry Stoner), Jack Gilford (Phil Green), Laurie Heineman (Myra), Norman Burton (Fred Mirrell), Patricia Smith (Janet Stoner), Thayer David (Charlie Robbins), William Hansen (Meyer), Harvey Jason (Rico), Lara Parker (Margo), Eloise Hardt (Jackie), Janina (Dusty), Ned Glass (Sid Fivush), Pearl Shear (Kassererske), Biff Elliott (Tiger Man), Ben Freedman (Taxichauffør), Madeline Lee (Receptionist), Liv von Linden (Ula). **Længde:** 100 min., 2730 m. **Censur:** Hvid. **Udl:** C.I.C. **Prem:** Cinema II, 23.8.74.

Eksteriørscener indspillet i Los Angeles.

Kort sagt

Filmene set af
Peter Schepelern (P.S.)
Per Calum (P.C.)

BESAT AF DJÆVELEN

Instruktør: WARIS HUSSEIN

Produceret før »Eksorcisten« og nu udsendt herhjemme, antagelig i et forsøg på at følge »Eksorcisten«s lidet overbevisende succes op. Det har nemlig vist sig overraskende vanskeligt at interessere danskerne for djævelens nyeste meriter. Noget tyder på, at filmselskaberne må gøre de samme erfaringer som Folkekirken, nemlig at de metafysiske kræfter ikke har noget særlig fast tag i befolkningen. »Besat af djævelen« er tilmed et umanerligt ringe produkt, en lodret fornærmelse mod selv det mest ydmyge publikum. Historien er noget jammerligt nonsens – Shirley McLaines bror er blevet besat af en afdød puertoricansk kammerats onde ånd (hvad udlejerne åbenbart anser for at være ensbetydende med at være besat af djævelen!) som tvinger ham til at dekapitere sine nærmeste – og det bliver ikke bedre af Husseins instruktion. Han har tidligere lavet børnefilmen »Hurra vi unge« og den gruopvækkende Burton/Taylor-sortie »Skilsmissen«. (The Possession of Joel Delaney – USA 1972).

P.S.

DØDEN I GROTTERNE

Instruktør: GEOFFREY REEVE

Siden debuten med »H.M.S. Ulysses« i

1957 har den skotske forfatter Alistair MacLean skrevet knap en snes spændingsromaner og haft formidabel succes; efterhånden har han også etableret sig i filmindustrien med begrebet »Alistair MacLean-film«. Filmen har imidlertid ikke været lige heldig med adaptionen af disse historier, der byder på forrygende spænding – omend på helt absurde litterære vilkår – og så megen fristende *action* men på betænkelig lidt sund fornuft og logik. Rigtig vellykket – på *adventure*filmens betingelser – var kun Lee Thompsons »Navarones kanoner«, mens f. eks. Huttons »Ørneborgen«, Sturges' »SOS Nordpolen« og Reeves »Dødens dukker« rangerede fra det hæderlige til det helt sløje. Fælles for de macleanske produkter er den generelle holdning: her er monumental mandschauvinisme, mere eller mindre forborgen overmenneskedyrkelse, lejlighedsvis racisme og anti-kommunisme og ellevild vest-patriotisme i sådanne mængder, at det må kunne dække flere års ideologikritiske behov. Her er rigt malm for den samvittighedsfulde analysator af underholdningsfiktionens suspekte undergrund. »Døden i grotterne« er i alle henseender typisk macleansk. Historien drejer sig om en ungarsk videnskabsmand, der har fundet løsningen på energikrisen, men flygter, da hjemlandet vil forbeholde sig opfindelsen til eget brug. En følsom amerikansk playboy bekæmper, bistået af en smuk pige, de forskellige fjendtlige grupper og tager med videnskabsmanden afsted til Staterne, hvor det er underforstået at opfindelsen er sikret en mere globalt retfærdig udbredelse end det var tilfældet bag jerntæppet. (Caravan to Vaccarès – England/Frankrig 1974).

P. S.

EGLANTINE

Instruktør: JEAN-CLAUDE BRIALY

En stadig voksende skare af skuespillere forsøger sig som instruktører. Brialys første film er en sukkersød, romantisk historie om børnekæresterne Léopold og Pauline, der i nostalgisk fremmanede svundne tider holder sommerferie med deres familier på den elskelige, »fantastiske« bedstemor Eglantines (Valentine Tessier) store landsted. Filmen er maleriagtig smuk i sine soft focus-billeder af landliggeridyl i La belle époque. Ethvert tilløb til analyse af tidsalderen undgås. Filmen dyrker bevidst og med en vis effekt sentimentaliteten og idylliseringen, og man fornemmer reminicenser både fra Proust og Alain-Fourniers »Le Grand Meaulnes« og fra biografernes Dubonnet-reklamefilm. Det hele er ganske sympatisk, men den følsomme galliske esprit, som parfumerer filmen, kan ikke skjule den herskende mangel på substans. (Eglantine – Frankrig 1972).

P.S.

ENDESTATION MORD

Instruktør: STUART ROSENBERG

Filmatiseringen af Sjöwall og Wahlöös gedigne kriminalroman er af instruktøren Stuart Rosenberg blevet betegnet som et forsøg på at genskabe fortidens »saturday night entertainment« – og som sådan fungerer filmen egentlig udmærket. De stockholmske miljøer er blevet udskiftet med effektfulde San Francisco-freak shows, og menneskeskildringen er tabt. Tilbage er så den nøgne intrige (der ikke i sig selv er meget værd) og en Walter Matthau, der aldrig helt kommer overens med rollen som Martin Beck (Matthau er selv utilfreds med rollen) samt en Bruce Dern, der er filmens store lyspunkt som kollega til Beck. (The Laughing Policeman – USA 1973).

P.C.

HARRY SPIKES' BANDE

Instruktør: RICHARD FLEISCHER

Fleischers film om bankrøveren Harry Spikes og hans (miserable) bande forekommer først og fremmest at være inspireret af Robert Bentons fortrinlige »Bad Company«, men der er nok selvstændigt talent i Fleischers film til at man udmærket kan føle sig i godt selskab. Det turde være instruktørens bedste film i lang tid, og filmens kvalitet begynder med et godt manuskript, som Fleischer har realiseret i en på en gang afslappet og afsnappet stil. Tre drenge stikker af hjemme fra for at prøve lykken i det vilde vesten, og da de er allerlængst nede, modtager de hjælp af bankrøveren Spikes, som drengene tidligere har hjulpet. Hjælpen fører imidlertid de tre knægte længere ud i uføret, men de får dog lov til at dø med en vågnende sans for livets værdier udover de materielle. Det er næsten tragisk, og det er her Fleischer viser sig at være en trods alt kun habil håndværker. Det tragiske i situationen findes først og fremmest i manuskriptet, ikke i iscenesættelsen. Når det virkelig gælder, evner Fleischer ikke at livgive, skønt han støttes bravt af en smukt spillende Lee Marvin som Spikes og af fortrinlige præstationer af Gary Grimes, Ron Howard og Charlie Martin Smith som de tre halvvoksne knægte. (The Spikes Gang – USA 1974).

P.C.

MAFIAEN – DET ER OSSE MIG

Instruktør: HENNING ØRNBAK

Sidste års danske publikumssucces (i hælene på årets Olsen-bande film) måtte selvfølgelig ende med en fortsættelse, hvori Dirch Passers oplagte og (hvad film angår) udisciplinerede talent for farcen endnu engang misbruges af Henning Ørnbak. Manuskriptet ejer kun få komiske ideer (sjældent mere end vignetter på birolle-planet) hvorfor Henning Ørnbak kompenserer med at misbruge indfaldene. Om og om igen. Bedst i filmen er egentlig Axel Strøbye i en lille rolle som en håbløs gangster. Det komiske består her ikke mindst i, at Axel Strøbye synes at have indset, at blot han karikerer Knud Jespersen ganske let, så bliver det grinagtigt. Dirch Passer som forbryder på flugt fra mafiaens vrede er af og til rigtig morsom, men generelt er de komiske indslag anstrengte i udførelsen. (Danmark 1974).

P.C.

MIT NAVN ER NOBODY

Instruktør: TONINO VALERII

Sergio Leone gav den italienske western dens gennembrud med »En nævefuld dollars«, 1964, som var et radikalt brud med den amerikanske westerns miljøbeskrivelse, dens moralske normer og dramaturgi. Brutaliteten, morbiditeten, det afidealiserede billede af frontier-tilværelsen, fraværet af renfærdige, heroiske halvguder à la Shane blev dyrket med virtuositet af Leone og nåede højdepunktet i »Vestens hårde halse«, som samtidig varslede genrens opløsning: det var en amerikansk produceret film, præget af Hollywood-stjerner og Hollywood-perfektionisme. Hollywood havde som vanligt forstået at absorbere det nye, som oprindeligt var skabt i opposition til en Hollywood-tradition. I 1970 kom et nyt italiensk western-udspil: Cluchers første »Trinity«-film indførte den fjogede farce i et grotesk pauvert western-miljø og Terence Hill personificerede den nye holdning på samme måde som Clint Eastwood havde været den genredannende hovedperson i Leones første film. I »Mit navn er Nobody« er »ideen«, som Leone (der også optræder som producent) krediteres for, at konfrontere en repræsentant for den gamle, amerikanske western, Henry Fonda, med Trinity-filmenes Terence Hill. Filmen, som er af meget mådelig kvalitet, er helt igennem en meta-film, et værk som – ikke videre intelligent – kommenterer sig selv, sin genre og sin mytologi. Peckinpahs vilde bande, Leones neurotiske banditter, Trinity-filmenes fjollede fyre og den retlinede amerikanske gunfighter mødes, og resultatet bliver – rodet. (My Name is Nobody – Italien/Frankrig/Tyskland 1973).

P. S.

POLITIETS HÅRDE KERNE

Instruktør: PHILIP D'ANTONI

Politifilmen har i løbet af de sidste par år opnået status næsten som en selvstændig genre, men kun en enkelt film – William Friedkins »French Connection« – har med sin tvetydige komplekse menneskeskildring ejet egentlig kunstneriske kvaliteter. Omend også en film som »Bullitt« (af Peter Yates) ejede andre kvaliteter end rent underholdende.

Begge film var produceret af Philip d'Antoni, der nu debuterer som instruktør (efter tidligere at have instrueret en politifilm for amerikansk TV). Som venteligt rummer filmen en effektfuld og hidsende biljagt, og »Politiets hårde kerne« er i øvrigt iscenesat med rimeligt håndelag. Mere end håndelag er der ikke tale om i filmens historie om en specialafdeling indenfor politiet, hvis job det er at afsløre forbrydere, der står til mere end syv års fængsel (deraf filmens originaltitel, »The Seven-Ups«). Philip d'Antoni har primært interesseret sig for effekter i håb om at lade disse dække over mangelfuld (eller helt manglende) menneskeskildring. Hovedpersonen (Roy Schneider) er en SS-lignende automat, og det hævnmotiv, der for alvor bringer effekterne frem, er kun et postulat for at forcere de spændingsskabende effekter. Det er måske for stærkt at hævde, at filmen direkte forsvarer politiets voldsanvendelse, den fornemmes mere som kynisk spekulation af en mand, der engang assisterede den herostratisk berømte senator Joseph McCarthy, da denne havde travlt med at foranstalte heksejagter i USA. (The Seven-Ups – USA 1974). P.C.

SHERIFFEN DER IKKE VILLE DØ

Instruktør: PHIL KARLSON

En semi-autentisk beretning om sheriffen Buford Pusser, som blev berømt ved at udrydde amoraliteten – i form af hjemmebrændere, spillere og prostituerede – i sin hjemby. Han overlevede adskillige morderiske anslag, som kostede hans kone og (i filmen i hvert fald) også hans hund livet, og rensede byen med en lang, tyk træstok som våben. Dette ærke-amerikanske heltekvad fremføres i filmen med præcis markering af alle de korrekte ideologiske over- og undertoner. Pusser (spillet af Joe Don Baker) er idealbilledet af den amerikanske helt, en syntese af Dirty Harry og John F. Kennedy. Han rummer både den altforglemmende følsomhed, når det gælder Hjemmet og Hustruen, den heroiske standhaftighed over for Synden (lette penge og kvinder med gennemsigtig bluse), glimtet i øjet når det gælder en god *practical joke* (som når den korrupte dommer bliver fældet af Pusser på de selv samme paragraffer, som han har jongleret så uanstændigt med: der bliver installeret pissoir i dommerkontoret!) og han svinger sin knusende (træ)stok med resolut mandighed, når det gælder. »Der er intet galt ved våben, det hele afhænger af, hvem der bruger dem«, siger vor helt. Den egentlige martyrslutning på Pussers løbebane får filmen desværre ikke med: eks-sheriffen omkom for nylig, da han kørte galt med den sportsvogn, han havde købt for sit Hollywood-honorar og nåede således ikke at spille sig selv i Pusser-film nummer to som planlagt. (Walking Tall – USA 1973).

P.S.

Bøger

Læst af
Ole Andreasen (O.A.)
Carl Nørrested (C.N.)
Jan Eggers (J.E.)
Peter Schepelern (P.S.)

THEODOR CHRISTENSEN

Nok en bog fra Rhodos med udvalgte artikler fra en side af den danske filmverden. Philip Lauritzens »Om film«, 1971, gav en række artikler og anmeldelser af Broby Johansen, Ole Palsbo, Knud Sønderby og Karl Roos fra perioden 1926-50, hvor dansk filmkritik fandt sit eget grundlag at arbejde på. Den er nu suppleret med John Ernsts udvalg af det store materiale, som Theodor Christensen efterlod ved sin død i 1967. Han skrev om mange emner i forskellige genrer, meget forblev ufuldendt eller slet ikke påbegyndt som den filmteori, han gik med tanker om at lave inden sin død, og som John Ernsts udvalg af hans filmteoretiske og -kritiske artikler nu på en måde må gøre det ud for. Udvalget er stort set kronologisk ordnet og har artikler fra hans samarbejde med Karl Roos om bogen »Film«, 1936, til arbejdet for cubansk film i tresserne. John Ernst indleder med en pietetsfuld biografi og giver redaktionelle kommentarer og nyttige noter til bogens forskellige afsnit. Det er inspirerende læsning, som sammen med Lauritzens bog giver et godt indtryk af de problemer, som den kunstnerisk bevidste del af den danske filmverden har arbejdet med.

Som de to bøger er ordnet, må man selv samle temaerne op. Et af de centrale er **dokumentarfilmen,** hvor dansk film for en gangs skyld knytter an til samtidige udenlandske strømninger. – Karl Roos og Theodor Christensen har nogen overvejelser i deres »Film« over propagandaens betydning for den kunstneriske udformning af dokumentarfilmen, som bringer dem et skridt videre end de engelske dokumentarister på det tidspunkt var kommet i deres film. Englænderne havde nok de russiske **propagandafilm** som et forbillede, men det med propagandaen ville de ikke rigtigt vedkende sig. For at nå deres demokratisk opdragende hensigt ville de lave **informative film.** I dag er det tydeligt nok, at de ofte kom til at informere i overensstemmelse med Imperiets interesser; det skete så bare uden at det kom eksplicit til udtryk i filmene.

Det fremhæves imidlertid i »Film«, at propagandaen ikke blot er uundgåelig, men at det er kunstnerisk inspirerende at formulere propagandaen eksplicit i dokumentarfilmen. Og i en artikel fra 1938 hævder Theodor Christensen lige ud, at »Propagandaen er sjælen i Documentary, hvor hårdt, sagligt og ukunstnerisk det end kan lyde« (79). Dermed trækker han blot en konsekvens af englændernes sætning om, at dokumentarfilmen skal dramatisere aktuelle konflikter i hverdagen: »... man kan kun præstere en konflikt under en bestemt synsvinkel – og så driver man propaganda« (ib). Som modsætning til englændernes informative film er dét her teorien bag **standpunktsfilmen.** Den er givet mere demokratisk, der lægges ikke skjul på noget, og pædagogisk virker den bedre.

I 1937 nævner Theodor Christensen en lang række emner, som en kommende dansk dokumentarfilm kunne give sig i kast med, aktuelle samfundsforhold fra badeulykker til andelsbevægelse. Det var i sig selv sprængstoffyldte emner, mente han. Men af de mange instruktører, der i løbet af 1940'erne gav sig i lag med dem, var der bare ingen, der rigtigt fik krudtet til at fænge.

Under krigen var det jo ikke tilladt at omgås krudt, så man nøjedes i bedste fald med at varme det nationale sammenhold op med en humoristisk holdning til stoffet. Hasselbalchs »Kornet er i fare« var nok den, der kom nærmest det brandfarlige med disse lede kornsnudebiller, der angreb bondens korn. Og da dansk dokumentarfilm efter krigen gjorde sit mest koncentrerede fremstød med »Social Denmark«, fem film om lige så mange sider af det danske socialvæsen, indkaldte man Arthur Elton til at stå som leder af projektet. Denne

periode af dansk dokumentarfilm kan siges at ende hvor den begyndte, i den engelske som den var i begyndelsen af trediverne, uden at følge de engelske udviklinger, og uden at komme til at stå på egne ben.

Men »Social Denmark« er overhovedet ikke dokumentarfilm, hævder Theodor Christensen i et forsøg på at analysere den danske dokumentarfilms krise. Det er instruktionsfilm, som henvender sig til fagfolk og politikere i udlandet for at vise, hvordan vi har løst bestemte sociale problemer, og hvordan andre lande altså også kan løse dem. Filmene giver færdige løsninger på overståede problemer. Der er ikke noget at diskutere. Der kræves ikke et personligt standpunkt.

Med de mere eller mindre bundne opgaver lykkedes det heller ikke Theodor Christensen at leve op til sit krav til dokumentarfilmen. I »Iran, det ny Persien« er det nok spændende at følge arbejdet med at trække en jævn jernbanelinie over Irans dale og gennem dets bjerge, men det lykkes ikke at vise konflikterne mellem det gamle Persien og shahens ny Iran. Der mangler en holdning til billederne, som på sine steder virker som en turistfilm.

Men under krigen havde han organiseret filmoptagelser af modstandskampen, og det blev til et kæmpemateriale. I fredens første år, mens det officielle Danmark var i færd med at glatte ud og stuve hen i kommissioner, bearbejdede han dette materiale, som han var dybt personligt engageret i og havde en klar holdning til. Den 4. maj 1946 havde »Det gælder din Frihed« premiere. Det var sprængstof, og det fængede. Diskussionen gik fra møde til møde, gennem pressen og helt op i rigsdagen. Var det kommunistisk chauvinisme, som nogen af skældsordene lød, eller var Theodor Christensens standpunkt holdbart? Den senere historieforskning har næppe rokket meget ved det. Her havde han fundet et emne, han kunne behandle samtidigt som menneske og som filmkunstner.

Der fulgte flere film, men et tilsvarende heldigt stof fandt han måske først i tresserne, Brandes-filmen. Drejebogen blev efter ønske fra kortfilmrådet omarbejdet og reduceret flere gange og var ikke realiseret, da han døde. Synopsis og Hans Hertels analyse af drejebogen findes i »Kosmorama« 84.

John Ernst mener med visse forbehold, at Theodor Christensen var »æsteten« og Karl Roos »sociologen« i udarbejdelsen af »Film«. Han henviser til, at Theodor Christensen i »Filmskritikken 1936« afviser Arnheims påstand om, at film efter tonefilmen ikke længere er kunst, men kun kan forstås ud fra en sociologisk betragtning, mens Karl Roos i »Om metoden« 1948 (trykt i »Om film«) støtter sig til den samme Arnheim i et nyt forsøg på at få udviklet en sociologisk metode til forståelse af tidens film. Men sammenligner man de to herrer ud fra tekster fra samme tidspunkt, synes der ikke at være nogen synderlig forskel.

I et foredrag fra 1937, som er et opgør med tidens politiserede filmkritik, hævder Roos, at »Det kommer ikke an paa, om Billedet er malet af en Socialist, en Borgerlig eller en Stokkonservativ, det kommer an paa om Billedet er malet saa det gir os en kunstnerisk Oplevelse« (»Om film« 107). Det er således også anvendelsen af de filmiske virkemidler, der bestemmer oplevelsen af en film. Og Roos mener, at tilskuerens personlige oplevelse er eneste gyldige grundlag for at bedømme en film og kritikeren må vurdere den ud fra en æstetisk analyse af dens virkemidler. Tilsvarende er det i det væsentlige for at fastholde, at film er kunst og må forstås ud fra brugen af de filmiske virkemidler, at Theodor Christensen i 1936 afviser Arnheim.

Desuden kan der i hvert fald findes to historisk bestemte grunde til at Roos tilsyneladende har skiftet synspunkt i 1948. For det første blev han ilde berørt af, at de tyske film fra Caligari til Hitler passerede forbi, uden at nogen bemærkede de dybe perspektiver, som Kracauer trak frem i sin bog fra 1947. Disse film var kun symptomer på samfundets sygdomme, ikke en kunstnerisk tolkning af dem. En æstetisk analyse af filmene var derfor mildt sagt utilstrækkelig. For det andet var Roos betænkelig ved, at en handelsaftale med USA efter krigen medførte, at det strømmede ind med film, der manisk kredsede om night, danger, secret, mystery og murder. Han kunne ikke forstå disse film som kunst, men måtte opfatte dem som symptomer. Derfor var det nødvendigt at opdyrke sociologiske og psykologiske metoder til at forstå deres irrationalitet, så meget mere som der efter Roos' skøn var hundrede af dem for hver én kunstnerisk bevidst film. For så vidt var Roos »sociolog« i 1948.

Men på den anden side skrev han en artikel i 1949 om Ruttmanns film. Her gik han varmt ind for den uforlignelige artistiske udnyttelse af de filmiske virkemidler, og han beklagede, at det ikke blev den form for dokumentarfilm, der slog igennem, men den engelske. Roos ønskede en udvidelse af de filmiske udtryksmuligheder, så filmkunstnerne kunne formulere sig bedre. Og han ville bruge de sociologiske metoder til at »frigøre Kunstnerne, saaledes at deres Film ikke var ubevidste og ukontrollable Trækninger i Tidens Fysiognomi« (»Om film« 210). Han ville at de hundrede film skulle blive som den ene. Et synspunkt, som Theodor Christensen med sin standpunktsfilm kunne være enig i – som enhver anden kunstner vel vil være det.

O.A.

John Ernst: Theodor Christensen. 255 sider. Rhodos, København 1974. Kr. 52.00.

ØSTEUROPÆISK FILM GJORT TILGÆNGELIG

Forsidebilledet på Børge Trolles bog om østeuropæisk film ligner noget ubestemmeligt fra en spaghetti-western. Det kunne have dækket et emne i vestlig film med sit udtryk af venlig bekendthed, som modsætning til traditionen i vestlige bøger om østfilm for motiver af indespærret tragik (f. eks. de to stakkels piger bag tremmer på begge Idestam-Almquists bøger), der skal antyde noget om kunstens politiske spændetrøje. Trods forsidebilledet er det imidlertid også Trolles opfattelse af intelligensiaens og kunstens vilkår i Øst.

Bogen er en traditionel, kronologisk filmhistorie, der gennemgår filmens udvikling land for land. Han har dog taget hensyn til Vestens almindelige ukendskab til de østeuropæiske landes nationalhistorie og deres plads i den samlede europæiske historie og har redegjort for denne principielt uundværlige forudsætning for at forstå filmens udvikling og de enkelte films handling. Men hvilket udbytte dette giver, er i første række afhængigt af den måde historien, kunsten og forholdet imellem dem betragtes på. Trolle skriver (side 9): »For mig har den kulturelle udvikling aldrig kunnet skilles fra den økonomiske, sociale og politiske udvikling, og det ligegyldigt hvor i verden det har udspillet sig. I sidste instans er der vel politik i alting«. Det er altså de sammenhænge, som han gerne vil vise. Men hans historieskrivning er den kronologisk, deskriptive; han skriver netop ikke om de økonomiske, sociale og politiske faktorer, men slår alting sammen i den intetsigende fællesstørrelse kulturen.

Kulturen anvendes metafysisk som et oprigtigt udtryk for »et folk«, og den bliver set som determinerende for dette folks forholden sig til de konkrete forandringer i udviklingen. Netop på den måde skøjter den borgerlige historieskrivning henover historiens konkrete udvikling ved at finde genkendelige (borgerlige) træk i tidligere historiske perioder til bekræftelse af borgerligheden selv. Bekræftelsen findes i de store linier tilbage til middelalderen, og det er der, Trolle hver gang begynder.

Trolle sætter således de rene østeuropæiske kulturer som modsætning til »det udefra påførte fælles politiske mønster« (side 8), hvis baggrund forklares ved Østeuropas indeklemte stilling mellem Rusland og Tyskland. Disses historie begrundes i en parallel kulturel udvikling, som Trolle finder frem til ved at gøre fundamentalt forskellige størrelser i de to lande lige! F. eks. kan Trolle føre fænomener fra sin intetsigende beskrivelse af Rusland som »behersket af en uophørlig brydning mellem en ekspansion mod Vest og en søgen ind i sig selv« (sic!) (side 13) over i en »tilsva-

rende« tysk tendens: »Pangermanisterne danner på mange måder et åndeligt sidestykke til de russiske slavofiler, og brydningerne indenfor tysk åndsliv får hermed også en Øst-Vest karakter« (side 14). »Hermed« – fordi russerne har den? Kulturen kan tillægges simpelthen alt! Trolle slutter dette baggrundsrids: »Udviklingen indenfor den østeuropæiske film er umulig at bedømme og vurdere uden at have denne forhistorie for øje« (side 20). Nej, udviklingen er umulig at bedømme **med** denne forhistorie!

Enhver dialektik er udeladt, bortset fra at ordet optræder, f. eks. i følgende ejendommelige metafor: »Men endnu engang drejede udviklingens dialektik historiens hjul 180 grader og lod dukketeatret **genopstå indenfor filmen!«** (side 149). Han opererer med politik og menneske som faste, uafhængige størrelser (f. eks. side 72, 76), hvor Kunsten er at sætte sig ud over politik og nå frem til Mennesket (jvf. side 86-87, 138 og 148). På side 128 skriver han om Stalin-æraens kunst, den såkaldte »Socialistiske realisme«, at den »i virkeligheden (var) alt andet end realistisk«. Det socialistiske aspekt forsvinder, kunsten er vigtigere: »Overfladisk betragtet kan Realismen forekomme som en »let« kunstretning. I virkeligheden er den nok **den sværeste af alle!** – dersom den altså **er kunst«.**

Trolles bearbejdelse af det filmhistoriske materiale er desuden impressionistisk, han udvælger »kunstneriske højdepunkter« m.h.t. perioder og enkeltfilm, og dette afgøres af, hvilke film der har gjort størst personligt indtryk på Trolle selv (side 9), hvilke der har gjort sig gældende i **international konkurrence** (side 91, 98) – kunsten er altså per se almen! – samt af produktionens kvantitative omfang (stor produktion lig storhedsperiode). Det er således mangelen på en egentlig filmindustri, der er Trolles begrundelse for at udelukke Albanien (der nok kunne have bragt hans historiske forklaringsmodel i fedtefadet). Den »kunstneriske« vurdering er baseret på træk som »instruktørens kompromisløshed« og Kunstens »foruroligende flertydighed«, og kunsten antages definitorisk at fungere som en åndslivets (kulturens) reaktion mod politisk undertrykkelse.

Selvom Trolle sympatisk bryder med den almindelige negative vestlige holdning til Østeuropa, gør han det altså helt og holdent udfra traditionel vestlig begrebsdannelse: borgerlig historieskrivning og borgerligt kunstsyn. Den oplagte problemstilling omkring en mulig socialistisk film er udeladt: filmene er gode, hvis de er det i vestlig forstand! Trolles fejl og mangler ligger altså i det metodologiske fundament: han kan ikke, som det er prætenderet, begrunde udviklingen, fordi hans historiesyn aldrig bringer ham i nærheden af de økonomiske, sociale og politiske faktorer, som han selv som erklæret marxist fremhæver (jvf. citatet ovenover fra side 9). Det havde jo været nærliggende så at bruge den marxistiske metode (har Trotsky igen lavet rav i den?).

Men Trolles kronologiske historiske redegørelse passer til gengæld udmærket til hans kronologiske filmhistorieskrivning – som til enhver anden filmhistorie, dog med den forskel, at den rent historiske baggrund almindeligvis udelades fra den traditionelle filmhistorie, der får lov til at sejle rundt i et fuldstændigt vacuum. Indenfor den deskriptive filmhistorie er Trolle således på et højere plan end de fleste – og det er af afgørende nødvendighed i forbindelse med de østeuropæiske film, som uden denne baggrund kan forekomme uforståelige. Som filmanalytiker har Trolle sin store styrke, og dette ikke alene i kraft af sin store fond af fakta, der er nødvendige for forståelsen, men også i sin symboltolkning og udredning af betydningslag (se f. eks. analyserne af »J. Kilian«, »Kniven i vandet«, »Lissy« og »Lektor Hannibal«).

I øvrigt: Bogen er den første samlede fremstilling af østeuropæisk film og med den har Trolle gjort et enestående stort materiale tilgængeligt.

PS. I forhold til Rhodos-seriens gennemgående ortografiske kaos er der færre fejl m.h.t. personnavne og titler, men der er stadig for mange almindelige trykfejl. Bogens største savn er i mine øjne en litteraturliste. Billedudvalget er som sædvanlig for kulinarisk – der er for mange overflødige billeder, og de benyttede stills sættes for sjældent i relation til teksten.

Børge Trolle: Østeuropæisk film. 251 sider. Rhodos, København 1974. Kr. 52.00.

TRE OM TRUFFAUT

I 1970 udkom den første af tre engelsksprogede bøger om Truffaut, amerikaneren Graham Petrie's »The Cinema of Francois Truffaut«. To år efter kom en Movie Paperback med titlen »Francois Truffaut«, og endelig var her i foråret Don Allen's »Truffaut« at finde på danske boghandlerhylder.

Det er tre bøger, som både i format og analysemetode ligner hinanden en del, og selvom næsten-gentagelser ikke kan undgås supplerer de dog hinanden så godt, at læseren sidder tilbage med en sjælden fornemmelse af at være nået hele raden rundt, omend han måske vil få sit hyr med at hitte rede i hvilke oplysninger, han har hentet hvor.

Der er dog iøjnefaldende forskelle. Petrie tildeler – i modsætning til Crisp og Allen – ikke hver film sit kapitel, men lader inddelingen ske efter emnevalg: kamera og klipning; dekorationers og andre fysiske omgivelsers betydning for personernes adfærd; musik, lydeffekter og dialog; o.s.v., således at hver film behandles indgående i mere end et kapitel. Videnskabeligt set en udmærket fremgangsmåde, men den gør krav på et langt mere overskueligt layout, end det man her har ulejliget sig med. Der er sparet så meget, at det næsten bliver gnidret, hvilket er synd i en bog så fyldt med eksempler på moderne analytiske metoder og præcise iagttagelser.

Omtrent det modsatte kan siges om C. G. Crisp's, der, endskønt den er sat med langt de mindste typer, fremtræder som den langt mest overskuelige i sin tospaltede opsætning. Lige så bevidst som Petrie helst går uden om det selvbiografiske aspekt ved Truffauts produktion, lige så bevidst gør Crisp det til sit mål at »specify the nature of the decisions taken by Truffaut in the course of his career, together with the motives that have guided them«. Heri ligger altså det centrale i Crisp's forskning, og resultatet er da osse mere en række undersøgelser og påvisninger af, hvad der har gjort filmene til det, de er, end et system af filmsproglige iagttagelser. Styrken ligger i den enorme samling af facts vedrørende Truffauts karriere. Her findes (næsten) alle udtalelserne, citaterne fra artikler, pressens reaktioner, filmverdenens reaktioner, vennernes indflydelse etc., samlet, siet og redigeret i fornuftige analyser.

Crisp går fuldstændig kronologisk frem; hver film sit kapitel og til sidst alle tiders creditsamling med lister over drejebøger og interviews, artikler og bøger af og med Truffaut. Et mønster-eksempel i opstilling og fyldighed.

Hvor Crisp mest holder sig til oplysninger om produktionsforhold og om den offentlige side af Truffauts liv, dykker Allen direkte ned i hans privatliv og søger bogen igennem at påvise sammenhænge mellem instruktørens personlige oplevelser og filmene. Det kan ligne irrelevant snagen, men hos den meget selvbiografisk arbejdende Truffaut bli'r det interessant med andet og mere end dyneløfterøjne.

Som den eneste af de tre har Allen selv taget interviews med Truffaut og har desuden haft lejlighed til at følge de seneste to film i produktionsfasen – en oplevelse han godt kunne have fortalt lidt mere om i stedet for blot at nævne det.

Udover som de to andre at være meget optaget af – naturligvis – recurring themes, gør Allen en del ud af en kortlægning af figurernes psykiske træk og bevæggrunde – stadig med forbindelse til Truffauts personlige oplevelser. Det fører af og til lidt vidt, særlig ved Doinel-figuren som udsættes for en analyse, der snerter det dybdepsykologiske uden rigtigt at blive det.

Allen går også kronologisk frem, men samler fornuftigt nok Doinel-cyklen i tre på hinanden følgende kapitler. Det er tydeligt, at for Allen begynder det interessante ved hver enkelt film først rigtigt dér, hvor den ses i sammenhæng med de øvrige, hvad jo kan være sandt

nok, når det drejer sig om »Les Mistons«, men en film som »La Sirène du Mississippi« bør ikke spises af med en hastig omtale, der stort set kun består af en liste forbindelser til andre film. Godt den ikke står alene i verden, så var meget gået tabt.

Men Allen anfægter som den første af de tre værdien af den megen brug af homages og in-jokes, ligesom han i sine indledende bemærkninger inddrager diskussionen om Truffaut set i en politisk-social sammenhæng. Han slår fast, at Truffaut snarere bør ses som rebel end som revolutionær, at revolution for ham i den sidste ende betød at dreje hjulet tilbage, til det han anså for at være filmens guldalder, Renoir-Vigo-epoken. Måske en forenkling indtil det meningsløse, men så overfladisk går Allen heller ikke til værks. Der følger en lang diskussion om Truffauts rolle i skabelsen af auteur-teorien og Den Nye Bølge, et forhold der ikke slippes af syne i analyserne af de enkelte film.

Som man måske vil se, bør bøgerne købes og læses som et trebindsværk. Hvad den ene mangler, tilgodeser den anden, selvom alt dermed ikke er sagt om Truffaut. I danske analyser og interviews findes værdifulde oplysninger, de tre forfattere ikke har kunnet tyde.

Truffaut har sagt, at han – som alle instruktører – er blevet en egoist. Det er muligt. Det er osse muligt, at han er blevet en reaktionær, som for længst har lukket sig inde i sit eget begrænsede univers og altså politisk set er betydningsløs, men han og hans kunst er ikke naiv, han overrasker hver gang med de meget forskelligartede udvidelser af sit sprog. Som filmmand bliver han aldrig betydningsløs, og man ser frem til det mammut-interview med ham, der må komme om 30 år.

Som Don Allen bemærker: »Truffaut's canvas may be that of a miniaturist, but within his chosen range he is a master«.

J. E.

Graham Petrie: The Cinema of Francois Truffaut, 240 sider, The Tantivy Press, Zwemmer Ltd., London og Barnes & Co, New York 1970, kr. 18.65.

C. G. Crisp: Francois Truffaut, 144 sider, Movie Paperback, November Books Ltd., London 1972, kr. 23.30.

Don Allen: Truffaut, 176 sider, Cinema One, Secker & Warburg Ltd., London 1974, kr. 22.15.

WILLIAM WYLER

Det var André Bazin, der opfandt Wyler som **auteur;** i en berømt artikel fra 1948, »William Wyler ou le janseniste de la mise en scène«, hævdede han, at Wylers stil var lige så genkendelig på et par indstillinger som Fords, Langs og Hitchcocks. Man tog ham desværre ikke på ordet. For faktisk kan Wylers upåfaldende totalbilledstil – som han anvendte med størst originalitet i mesterværkerne »De små ræve« og »De bedste år« – let forveksles med 10-20 andre Hollywood-instruktørers. Selv har Wyler også afvist at være **auteur:** »I am not the author of my films, and there is no need to use a fancy French word – though I am one of the few directors who can pronounce it. – It's like the music world: I am not the composer, but the conducter«, har han sagt til Charles Higham. Wyler er da også først og fremmest en af filmhistoriens store professionalister. Efter sin 67. film, »The liberation of L. B. Jones« 1970, trak Wyler sig tilbage, og nu har vor næstenlandsmand Axel Madsen udsendt »The authorized biography«, og det er blevet et omfangsrigt, stateligt værk, som meget underholdende sludrer sig gennem Wylers liv og karriere. Bogen byder naturligvis ikke på analyser af filmene, men på masser af godt anekdotisk stof fra Hollywood i tiden fra tyverne til 1970.

P.S.

Axel Madsen: William Wyler, The authorized biography. Thomas Y. Crowell Company, New York 1973. 456 sider.

AVANTGARDE-FILM LEKSIKON

Suhrkamp Verlag har udsendt et tobinds leksikon, »Eine Subgeschichte des Films«, som på 1315 sider behandler avantgarde-, eksperimental- og undergrundsfilm med ca. 200 opslag på navne, lande og begreber. Værket, som skyldes kun to forfattere, er det første af sin art og naturligvis yderst fortjenstfuldt. Her er gode oversigter, tidstavler, filmografier og litteraturlister. De biografiske artikler giver i mange tilfælde kun mager besked om den pågældendes film, men antagelig har forfatterne kun i ringe grad haft mulighed for at se filmene. Man kan også undre sig lidt over dispositionerne, når **Expanded Cinema** får 6 sider og emnet **Kinetik/Kinetische Schaukunst** får 85! Med særlig nysgerrighed læser man selvsagt afsnittet om **Dänemark** (knap to sider), der omtaler »Häxan«, »Jeanne d'Arc« og »Vampyr« (»Spielfilme der Semi-Avantgarde«) samt kortfilm af Henning Bendtsen, Albert Mertz, Jørgen Roos, Søren Melson, J. J. Thorsen og Jørgen Leth. Der er specialartikler om Eric Andersen (som ikke er omtalt hos Bjørn Rasmussen, men som skal have lavet 16 mm »confronted cinema« mellem 1964 og 1967, – så ved vi det!) samt om Jørgen Roos, hvis »halbdokumentarischer Spielfilm 6-Dageslobet« overraskende nok anses for den interessanteste blandt hans senere film, d.v.s. senere end »Spiste horisonter«, 1950 – ikke just et synspunkt som skaber tillid til forfatternes øvrige vurderinger. Nogle af de danske navne er stavet forkert, og å og ø bruges ikke. Det siger muligvis noget om værkets gennemgående nøjagtighed.

P.S.

Hans Scheugl/Ernst Schmidt Jr.: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. I-II. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974. 1315 sider. Illustreret.

8 mm

Set af
Jakob Stegelmann

Efteråret bringer som regel en del filmnyheder fra de forskellige firmaer. Der er nye titler fra Walt Disney, Columbia og Film Office, og så er der endvidere mange prisstigninger. Prisen for en farve-tone-tegnefilm på 6-7 minutter er normalt ca. 250 kr., mens Walt Disney tager næsten 300, og en stum farvefilm koster fra 150-200 kr. Endvidere fås nye filmtitler kun i super 8, mens standard 8 langsomt glider ud af billedet.

SLOPPY JALOPY. En af UPA's mest berømte Mr. Magoo-film, instrueret i 1952 af Pete Burness, inden UPA's produktioner begyndte at blive kedelige og monotone. »Sloppy Jalopy« er så afgjort en af de bedste Magoo-film, og dermed et ubetinget »must« for tegnefilm-fans. Naturligvis er kun toneversionen virkelig værdifuld, for hvad er der ved at se Mr. Magoo uden at høre Jim Backus' W. C. Fields-agtige stemme? (Columbia M-5, s/h & farve, stum & tone, 1 reel. Import: Ole Bruun A/S).

WARNER TEGNEFILM. I 40'erne og 50'erne arbejdede en række af USA's bedste tegnefilmfolk hos Warner Bros med serierne »Looney Tunes« og »Merrie Melodies«. Instruktørerne var blandt andre Chuck Jones, Friz Freleng, Tex Avery og Robert McKimson, og figurerne var Bugs Bunny, Daffy Duck, Sylvester, Tweetie Pie, Road Runners, Wile E. Coyote m. fl. Et stort udsnit af denne

store tegnefilm-produktion forhandles i 8 mm-kopier af Techno Film, et italiensk firma. Desværre importeres kun stumkopierne til Danmark (tone-versionerne er italiensk-sprogede!), og nu og da er billedkvaliteten heller ikke på toppen, men en del af disse fortræffelige Warner-tegnefilm er dog alligevel værd at eje. Originaltitlen oplyses aldrig på emballagen, men forteksterne er de originale, og her dukker titlen naturligvis op. Det samlede udvalg består af næsten 100 forskellige titler. (Import: Thomas Company).

CLOWN OF THE JUNGLE. At se dette vidunderlige Jack Hannah-mesterværk med Donald Duck og en sindssyg spætte uden lyd er rent ud sagt noget af en lidelse, og selv ikke den bedste underlægningsmusik kan dække over manglen på lyd. Ikke desto mindre er kopien komplet, farverne perfekte, filmen meget morsom, og bag lydmanglen øjnes et mesterværk. Og det kan vist desværre ikke nytte at vente, til Disney udsender den i tone, for det sker nok aldrig. (Walt Disney, stum, s/h & farve, 1 reel. Import: Belco Film).

FRANKENSTEIN. Castle Films (en afdeling af Universal) har altid haft et strålende udvalg af horror-film i meget velredigerede highlight-versioner, og »Frankenstein« er nok den bedste af dem alle. Tone-kopien, der netop er kommet til Danmark, er langt at foretrække, og man forbløffes over, så meget Castle får med fra originalen på de små ni minutter, highlight-udgaven spiller. »Frankenstein« er et typisk »collector's item«. (Castle 1061, s/h, stum & tone, 1 reel. Import: Belco Film).

SKIPPER SKRÆK er på det danske marked repræsenteret med 10 titler fra det franske Film Office, alle kun i tonekopier. Filmene er fra efter 1942, og derfor ikke de bedste, men kopierne er fine. Dog mangler originaltitlerne, selv på forteksterne. Filmene fås både i s/h og farveversioner, men de er snart på vej ud af markedet, og da de er relativt billige, bør man nok, hvis man er fan af Skipper Sræk, ikke tøve for længe. Skipperen vil efter alt at dømme ikke vise sig herhjemme i lang tid. (Belco Film).

MR. SMITH GOES TO WASHINGTON. Capra i 8 mm. Det er en virkelig nyhed, navnlig når det drejer sig om en 20 minutter lang tone-version redigeret helt upåklageligt. Filmen er et led i en række store udvidelser hos Columbias 8 mm-afdeling, der er blevet hilst med glæde af de amerikanske samlere. Det er en nydelse at se James Stewart og Jean Arthur i vidunderlige scener understøttet af Claude Rains, Thomas Mitchell, Guy Kibbee, Harry Carey og mange flere. Bliver Columbia ved på den måde, har vi meget godt i vente. (Columbia SM 5004, s/h, tone, 120 meter. Import: Ole Bruun A/S).

Debat

DEN NY LABORATORIE-SITUATION

I »Kosmorama«s september-nummer har Claus Ib Olsen et (tre)dobbelt interview, hvor både Flemming Behrendt og – især – Erik Crone – kommer ind på det, de kalder »den nye laboratoriesituation«, og som de finder meget betænkelig.

Det *nye* i laboratoriernes situation er, at de er ved at blive fusioneret til ét – for at undgå et vedvarende blodtab gennem dobbeltinvesteringer, dobbeltbemanding og uhyggelig lav kapacitetsudnyttelse, med deraf følgende faretruende dårlig driftsøkonomi.

Det *betænkelige* ved situationen er den – tilsyneladende – monopolstilling, som det fusionerede laboratorium kommer til at indtage. Og som Erik Crone ligefrem mener, skal kunne forhindre ham – og vel andre med ham – i fortsat at kunne producere film.

Problemet står omkring den kreditgivning, laboratorierne traditionelt har ydet den danske filmproduktion.

Fra at være en nyttig, men forholdsvis risikoløs, finansieringshjælp til de danske producenter, har denne kreditgivning, siden den nye filmlov, vist sig mere og mere risikobetonet. Begge laboratorier har måttet notere sig for svære tab netop på de filmfondstøttede film.

I konsekvens heraf indførte filmfonden i den sidste del af sin levetid en garantiordning over for laboratorierne. – Denne garantiordning blev ophævet, da Filminstituttet afløste Filmfonden. Laboratorierne blev m.a.o. henvist til selv at klare risikoproblemet.

Det er det, de forsøger at gøre nu.

Hvis vi går ud fra, at laboratoriet ser som sin opgave at udføre et professionelt godt filmteknisk arbejde, og, naturligvis, få sin betaling herfor – og med andre ord ikke ønsker at optræde som filmproducent, med risiko og chance, indflydelse og ambitioner – har laboratoriet strengt taget kun én mulighed for at bedømme sin risiko – og det er at bedømme *producenten.*

Hvor meget tror producenten *selv* på sin film – hvor stor risiko er han *selv* parat til at løbe – hvad er hans mulighed for at betale for det arbejde, han har bestilt, også hvis det går hans film økonomisk dårligt?

Jo større støtte, producenten har fået fra Filminstituttet, des mindre risiko er han selv tvunget til at løbe. Har han fået f. eks. 70 pct. støtte i sidste prioritet – behøver han praktisk taget ikke løbe nogen risiko, hvis han også kan få en laboratoriekredit uden at skulle (eller kunne) stille nogen sikkerhed.

Det er altså ikke i sig selv noget godt kriterium for hans tillid til filmens *økonomiske* skæbne (og det er jo *den,* vi taler om, når det drejer sig om at skulle indfri en kredit).

Hvis han nu – som f. eks. Erik Crone – **har** mulighed for at stille (nogenlunde) sikkerhed for den ønskede kredit – men alligevel ikke ønsker at gøre det, fordi (jeg citerer:) »det ville være et helt urimeligt pres at lægge på en instruktør, jeg arbejder sammen med, når han véd, at hvis ikke hans film bliver god, så ryger mit hus. Du kan godt se, (siger Crone videre), at det kan jeg hverken byde mig selv eller dem, jeg laver film sammen med«.

Ja, når han hverken kan byde laboratoriet – eller sin instruktur – eller sig selv – at løbe denne risiko (som vel ellers netop er en del af producentfunktionen) – tja, så er det vel ikke lige egnet til at styrke laboratoriets tillid til, at det er værd at give den ønskede kredit?

Alternativet til at vurdere producenten og hans kreditværdighed – vil for laboratoriet være at gå ind i en vurdering af den film, producenten ønsker at lave. Og som for de institutstøttede films vedkommende, såvel konsulenterne som Instituttets bestyrelse har fundet værd at producere.

Her skulle så laboratoriets direktør – eller dets bestyrelse? – eller måske et særligt konsulentorgan? – give sig i kast med endnu en bedømmelse af et projekt, som allerede har været igennem den store fine si. Hvad nu, hvis laboratoriet ikke synes om filmen – måske dens politiske budskab – måske dens religiøse – eller anti-religiøse holdning – eller slet og ret dens kommercielle

muligheder? Så skal den altså alligevel ikke laves?

Det kan selvfølgelig ikke være meningen, at laboratoriet skal påtvinges det ansvar. Tværtimod. *Enhver* film bør – især da, hvor der kun er ét laboratorium – have adgang til dette laboratorium, uden nogen form for censur fra laboratoriets – eller anden – side.

Til gengæld må det være laboratoriets både naturlige og nødvendige ret at være sikret betaling for sit arbejde.

Ellers skal laboratoriet da i hvert fald også på finansloven.

Ove Sevel

ERRATA

Nu kan det snart være nok! Artiklen om Martin Ritts film i KOSMORAMA 122 var blevet mere kryptisk end tenderet fra min side. Sætternissen og andre ugerningsmænd må have stået på ski ned over den. Da »F. V. Mortensen« beklageligvis er lagt op blot denne Skt. Bernhardtshund (uden spirikum i tønden denne gang) til at opspore de helt uforståelige ting (i forhold til manuskriptet).

Side 291, venstre spalte, midten: »Filmene falder indenfor...«. Læs: »Disse (nemlig emnerne) falder indenfor...«.

Side 292, højre spalte, øverst: »I Ritts seneste film herhjemme, lystspillet »Peter og Tillie«, hyldes problemfrit ægteskabet som institution«. Denne sætning hører til det foregående afsnit (Familien), og den efterfølgende, »Dette tema findes...«, henviser altså ikke til ægteskabet, men til Individualismen.

Side 292, billedtekst. Der skulle have stået, at øverste billede viser konflikt, storfamilien i opløsning, nederste harmoni, storfamilien før opløsningen (i de to film).

Side 294, venstre spalte, midten. Læs: »...ved først at bo hos indianerne og senere blandt de hvide at isolere sig«. (Som det står i bladet impliceres at han opholder sig hos de hvide **for at** isolere sig, men han isolerer sig kun **fordi** han er blandt hvide).

Side 294, højre spalte, øverst. Den gengivne samtale er for en dels vedkommende slået sammen under **én** person (der må virke ret så skizofren). Læs: »Hun: »There's still right and wrong«. Han: »There's what you **want** and what you **pay** to get it«. **Hun:** »There's more«.«

Samme problem lidt længere nede, læs: »...afviser hun ham: »I would have gone with you, even if you had been outside the lov«. Han: »I was the one who always said I'd take you out of here. I can do that now«. Hun: »I used to think there was nothing I wouldn't do to get out. I'm sorry it isn't true. I'm sorry I can't do it«.

Side 294, højre spalte, nederste afsnit. Læs: »Jack Jefferson (James Earl Jones«...«.

Side 296. Slutsætning mangler, læs: »...blandt underklasse-negerbørn: den enkeltes kamp indordnet i et bredt socialt perspektiv. Og som i alle Ritts hovedværker beskrevet med en i vestlig film usædvanlig dybtgående og sympatisk social bevidsthed«.

Kaare Schmidt

	Anders Bodelsen (Politiken)	Per Calum (Jyllands-Posten)	Frederik G. Jungersen	Ib Lindberg	Poul Malmkjær	Ib Monty (Jyllands-Posten)	Jørgen Oldenburg	Peter Schepelern	Jørgen Stegelmann
Casablanca (Curtiz)	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★
Diktatoren (Chaplin)	★★★★	★★★		★★	★★★	★★★★		★★★★	★★★
Aflytningen (Coppola)	★★★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	
Lucky Luciano (Rosi)				★★★	★★	★★★	★★★	★★	
Moderen og luderen (			★			★★		★★★	★★★
Håndlangeren (Malle)			★★★★	★★★	★★	●	★★★★	★★★	★
Frihedens spøgelse (Buñuel)	★★★		★	★★★	★★★	★★★	★	★	
Lars Ole, 5 c (Malmros)	★★★	★★	★★★	★	★★	★★	★★	★★★	★★★
Orlov til midnat (Rydell)		★★		★★			★★	★★	★★
Harry Spikes' bande (Fleischer)		★★							
Manden i midten (Avildsen)	★	★★	★★	★★	★★	★★★	★★	★	★★★
Olsen-bandens sidste bedrifter (Balling)	★★	★★		★★		★★	★	★★	
Drømmen om et nyt liv (Ritt)		★★		★★	★★		★★	★	
Zardoz (Boorman)	★	★★	★★★	★★	★★	★	★★	★	
Dillinger (Milius)		★★	★	★★★			★	★	★
Æblekrigen (Alfredson & Danielsson)					★★	★			
Angst æder sjæle op (Fassbinder)	★		●	★★★	★	★★	★★	★	★★★
Marilyn		★		★		★	★★	★★	★
Forhøret (Lumet)						★	★★	★	
Nitten røde roser (Carlsen)	★★	★★	●	★	★	★★	★	★	
Dobbeltjagt (Siegel)				★★		★★	●	★	
Jorden er en syndefuld sang (Mollberg)		●	●	★	★★	★	★★★	★	
Endestation mord (Rosenberg)		★		★		★	★★	●	
Prins Piwi (Møller)					★		★		
Det forjættede land (Littin)					★	★	★	★	
Macunaima (Andrade)					★★	●	★	★	
Rød som blod (Chabrol)	★★				★★	★	●	●	★
Sheriffen skyder på det hele (Brooks)						★			
S.P.Y.S. – to spøjse spioner (Kershner)	●	★			★	●	★★	★	
Eglantine (Brialy)			★★			★	●	★	
Den røde salme (Jancso)			●		★	★		●	

Kommende:
Alain Resnais
D. W. Griffith
Roman Polanski
Orson Welles
Bob Rafelson
Ernst Lubitsch
John Cassavetes