Kosmorama

125
filmtidsskrift
21. årg. forår 75
kr. 15.00

Jean Renoir
Alan J. Pakula
Hasseåtage
Alain Resnais
Ingmar Bergman
John Milius
Bernardo Bertolucci

Kosmorama-essay om kritikere, anmeldere og analytikere

Kosmorama

125 - 21. årg. - forår 75

Close Up 3

Den nedadgående sol 10
Peter Nørgaard

Om Hasseåtage 15
Peter Hirsch

Jean Renoir: Mit liv og mine film 23
Jens Bruun Christensen

Kosmorama-essay: 28

Om kritikere, anmeldere og analytikere
Peter Schepelern

Alain Resnais og den subjektive tid 39
Jens Bruun Christensen

Alan J. Pakula fortæller om »Sidste vidne« 43
Andrew C. Bobrow

Amerikansk paranoia 50
Per Calum

Frankenstein-myten 52
John Ernst

Set i TV:

Gæsten 60
Ul Jørgensen

Trylleføjten 61
Henrik Lundgren

Filmene:

Edderkoppens strategi 63
Jørgen Oldenburg

Effi Briest 64
Henrik Lundgren

Dillinger – gangsternes gangster 66
Søren Kjørup

Naturlig størrelse 68
Poul Malmkjær

Lucky Luciano 69
Jørgen Oldenburg

Skipper og Co. 70
Frederik G. Jungersen

Kort sagt 71

43/ Sidste vidne

52/ Frankenstein-myten

64/ Effi Briest

Forsiden: Joe Dallesandro som monstret i Paul Morrisseys Frankenstein-film.
Bagsiden: George Segal i Robert Altmans »California Split«.

Ansvarshavende redaktør: Per Calum.
I redaktionen: Ib Lindberg, Poul Malmkjær, Peter Schepelern.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift udgivet af Det danske Filmmuseum. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

»Kosmorama« udkommer med 4 numre årligt. Abonnement kr. 45,00. Enkeltnumre kr. 15,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, 1419 København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18.30–21.30 eller på giro 4 67 38.

PER
~~JEG~~ MENER BARE -

- Jeg holder stilen så længe der er en crone i kassen -

Close Up

Næste gang

Amerikaneren David Wark Griffith var filmkunstens første store geni, den der så at sige »opfandt« filmen som kunst. Det er i år netop hundrede år siden D. W. Griffith blev født, i Crestwood, Kentucky, den 22. januar 1875 (han døde den 23. juli 1948), og med det runde år som ydre anledning bringer vi i næste nummer en sektion med artikler, der dels belyser Griffiths karriere, dels analyserer hans epokegørende udvikling af filmkunsten.

Andre artikler omhandler den amerikanske komiker Mel Brooks og hans relativt sene start som filmskaber (hans nyeste film er den i USA stærkt berømmede komedie »Young Frankenstein«), og der kommer en samtale med Jørgen Leth, hvis nye film »Det gode og det onde« snart får premiere.

Filmen anmeldes samtidig, og også andre nye danske film er nu klar, Peter Refns »Violer er blå« og et nyt værk af Henning Carlsen. Af redaktionelle årsager har vi derfor valgt at udskyde anmeldelsen af Hans Kristensens »Per«, idet vi samler omtalen af de nye danske film i en særlig sektion i næste nummer.

Andre nye film, der anmeldes er Roman Polanskis »Chinatown«, Jean Eustaches »Moderen og luderen«, Billy Wilders »Ryd forsiden« (en ny version af »The Front Page«, der tidligere er filmet af Milestone og Hawks) samt Robert Altmans »California Split«, en film om spilledjævelen.

Endelig skal det nævnes, at vi i næste nummer begynder en af mange længe savnet komplet registrering af samtlige spillefilm i biografer og TV, og med udførlige credits til hver titel, så De efterhånden får et uundværligt opslagsværk. I næste nummer finder De premiererne fra første kvartal i år.

Kosmos Kommentar

Guderne og resten af den danske befolkning skal vide, at Filminstituttets to konsulenter ikke har haft det let i de forløbne to år. De har været amatører og debutanter og grundlæggere og prügelknaben og kastebolde og kulturlivets fattiglemmer på én gang, og det er måske også forståeligt, hvis de føler, at de ikke »skylder« deres bestyrelse noget. I offentlighedens øjne har konsulenterne stået ret alene, når der skulle slås et slag for uafhængigheden, sagligheden og ansvaret, som er selve konsulentordningens essens.

Intet under derfor at det holdt så hårdt med at få udpeget to nye konsulenter. Der skal mere end almindelig selvtillid til at acceptere det job, som ovenikøbet er blevet yderligere vanskeliggjort ved den manglende kontinuitet. Hvis den ene konsulents kontrakt var blevet forlænget for yderligere to år, ville det på alle måder have støttet den ny amatør og debutant. Der ville være et grundlag at arbejde på. Nu er der »renset ud« i ordningen, og de to ny konsulenter, Morten Piil og svenskeren Stig Björkman, der i skrivende stund endnu ikke ved, om de vil blive godkendt i Kulturministeriet, får næppe nok en overgangsperiode parallelt med de afgående konsulenter. De får derimod en bunke halve og kvarte projekter i arv, projekter, som de kan bruge måneder på at finde ud af, om de vil støtte videre eller kassere (med bevidstheden om at de var gode nok for deres forgængere). Stig Björkman kan dertil bruge måneder på at gøre sig bekendt med danske filmforhold (a sæjer walbekom) før vinteren nærmer sig og filmsæsonen er forbi.

De to nye konsulenter må spille højt spil. I forholdet til deres bestyrelse må de »speak softly and carry a big stick«, og i behandlingen af projekter må de med ensrettet stædighed dyrke de få og afvise de mange. De må blive grundigt upopulære i løbet af de nærmeste to år. Det hører der både mod og talent til. Konsulentordningen rummer to selvstændigt arbejdende policy-makers og niveau-læggere. Zigzag-kursen duede ikke, fødselshjælper-funktionen blev uoverkommelig, og den imødekommende åbenhed lignede manglende holdning. Overlad derfor zigzag-kursen til bestyrelsen, fødselshjælper-funktionen til de professionelle, og den brede rummelighed til Folkekirken. Styr skævt efter næsen og tænk længere frem end to år.

På den anden side så kan konsulentjobbet føre til alt, bare man holder op i tide. p.

Løsningen på Kos-quiz i nr. 123-124

Slutordet var naturligvis KOSMORAMA, og det blev dannet af forbogstaverne i

1) Kurosawa, Akira
2) Ophüls, Max
3) Spade, Sam
   (fra »The Maltese Falcon«)
4) Mizoguchi, Kenji
5) Ozep, Fedor
   (»Brødrene Karamassov«)
6) Rossellini, Roberto
   (»I Carabinieri«/»Les Carabiniers«)
7) Asta
8) Marty
9) Agee, James (»All the Way Home« og »African Queen«)

Blandt de rigtige løsninger udtrak vi med højre hånd bundet på ryggen: Leif Poulsen, Alsvej 4 A, 3. sal, lejlighed 5, 2970 Hørsholm, som vil få en flaske whisky tilsendt.

1) Denne dame har samme efternavn som en af Cagliaris berømteste spillere gennem tiderne, mens fornavnet ikke har en snus med fodbold at gøre. Det er tværtimod anvendt som titel på en moderne fransk soft-core. Herren t.v. lavede engang en kortfilm, der hed »L'alcool tue« – det var i 1947, tolv år før hans spillefilmdebut. Herren t.h. er ikke franskmand, tværtimod, og han døde i 1970. Billedet er et photo de travail.

Hjerte-quiz om kvinder

Vort altid aktuelle kvartalstidsskrift har tommelfingeren på tidens puls og indleder kvindeåret med en quiz, hvor det tværtimod gælder om at identificere de manglende skuespillerinder på hosstående tre stills. De tre damers initialer skulle, hvis man sætter dem rigtigt sammen, danne ordet 'hjerte'. Det er måske ikke synderlig originalt, men tanken er da pæn!

Løsningen må være redaktionen i hænde inden den 1. maj, og i anledning af præmiens art kommer vi til at tænke på dengang, da millioner af fans verden over med tilbageholdt åndedræt hørte Greta Garbo oplade sin røst på den nyopfundne tone- og talefilm og sige sin første replik: »Gimme a whisky!«.

2) Denne dame, hvis man kan kalde hende sådan, er indgående beskrevet af Søren Kjørup i »Kosmorama« nr. et eller andet. Hendes rollenavn i filmen her var lige så spansk som instruktørens var fransk, men det skal man nu ikke lade sig narre af. Filmen var af en helt anden nationalitet. Det er naturligvis hendes rigtige navn, vi skal have frem.

3) Hende t.v. var engang stjerne. Hendes teater-gennembrudsrolle blev senere filmet med Gloria Swanson, Joan Crawford og Rita Hayworth, altså tre gange. Hendes første talefilm hed »The Letter«. Hendes liv var så eksotisk, at man i 1957 fandt på at lave en biografisk film om hende. Manden t.h. er kendt af alle. Han blev født i 1897 som Frederick McIntyre Bickel, og han lever endnu. Men det er damen, vi vil have.

Vittorio de Sica 1901-1974

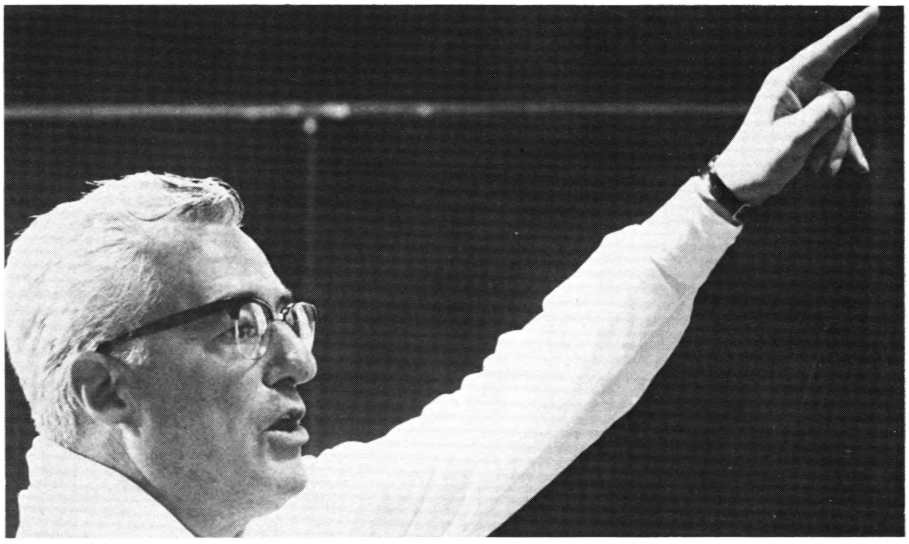
Af Vittorio de Sicas omkring 30 film er de fleste ligegyldige, enkelte direkte jammerlige. Gang på gang fik han i de senere år kritikere, eller i hvert fald anmeldere, til at udbryde: »Jamen, er det ikke utroligt?« I virkeligheden er forholdet selvfølgelig normalt. Det viser sig ofte, når en beundret digters »samlede værker« omsider foreligger, at størstedelen af vedkommendes produktion er bras. Skulle beundringen for hans mesterværker af den grund blive mindre?

»Cykeltyven« (1948) og »Umberto D.« (1952) er ikke blot »klassikere« i den forstand, at de gør fyldest som repræsentative eksempler på neorealisme og er film, der, som man siger, overbevisende afspejler stemningen eller samfundstilstanden i efterkrigstidens Italien – omend de formentlig vil blive karakteriseret på denne vage måde i alverdens filmhåndbøger – men også ved at tilhøre filmhistoriens hovedværker. De kan tilkendes den sande klassikerstatus: de vil kunne bevæge nye generationer af tilskuere og friste fremtidige kritikere til nyvurderinger.

Det kan tænkes, at disse kritikere vil insistere på at kalde »Cykeltyven« og »Umberto D.« for Zavattini/de Sica-film, idet de vil kunne henvise til, at Zavattini ikke blot var manuskriptforfatter til filmene, men også havde undfanget de æstetiske ideer, der bestemte deres »stil«. Men hvor stor en del af æren man end skulle finde på at give Zavattini, så vil der alligevel ikke være åbnet mulighed for en bekvem forklaring på de Sicas »forfald«, for der er som bekendt andre Zavattini/de Sicafilm, og af dem kan kun »Miraklet i Milano« (1950) siges at komme i nærheden af de to mesterværkers niveau.

I øvrigt vil man naturligvis ikke have sagt tilstrækkeligt om »stilen« ved at redegøre for de æstetiske ideer, der bestemte den. Selv hvis man vil hævde, at netop i dette tilfælde var ideerne afgørende, eftersom de Sica udelukkende bestræbte sig for »adækvat« at realisere Zavattinis ideer, så må dog i sidste ende også denne gang de vigtigste stiltræk føres tilbage til instruktørpersonligheden – de Sicas berømte (og sidenhen berygtede) »gode hjerte«. Når man skriver i anledning af, at dette hjerte er holdt op med at slå, vil man gerne fremhæve, at det ganske rigtigt var det, som forledte ham til at lave en række ulideligt vammelt-søde, pløret-sentimentale film – og hertil hører hans sidste film »Den sidste rejse« – men at det sandelig også var det, som fik ham til at forlene mesterværkerne med denne særlige, de Sica'ske *tenerezza*, som ikke kun er et vigtigt stiltræk, men filmenes egentlige poetiske kvalitet.

Med rette blev de Sica betragtet som en eminent personinstruktør, og hans



Vittorio de Sica.

bedrifter på det felt har nok noget at gøre med, at han – hvis man ser bort fra hans, bankassistentsønnens, læretid inden for regnskabsvæsen – var skuespiller af profession. I grunden er der noget »teatralsk« ved praktisk talt alle hans film. Og ville man ikke kunne argumentere for, at det teatralske er et vigtigt element i mesterværkerne? Men vil nogen påstå, at det teatralske kan have været en Zavattini-idé?

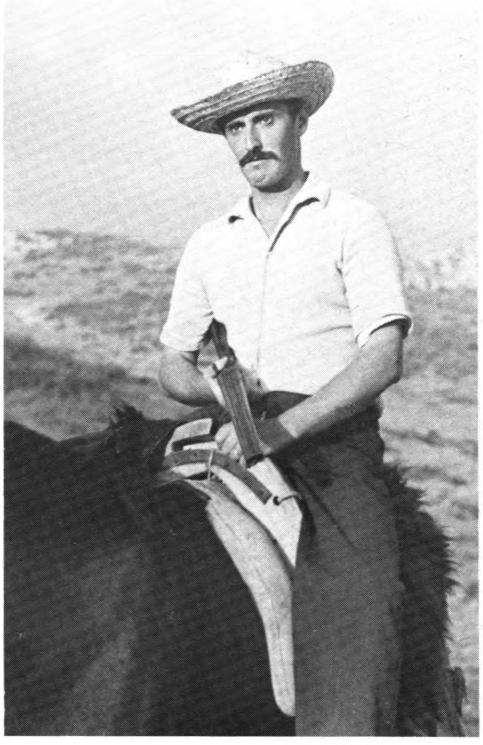
Albert Wiinblad

Pietro Germi 1914-1974

Pietro Germi vakte international sensation med sine sicilianske komedier i 60erne, »Skilsmisse på italiensk« (1961) og »Forført og forladt« (1963) – og den første af de to muntert ondskabsfulde satiriske film overrumplede selv velorienterede filmjournalister, som fik travlt med at undersøge Germis data, for så træfsikker satire kunne givetvis ikke være lavet af en nybegynder.

En sådan var Germi da heller ikke. Han, der var født i 1914, havde lavet film siden 1945 og vundet så megen respekt for sine arbejder, at han blev indrangeret blandt neorealismens »forgrundsfigurer«, omend enkelte kritikere var skeptiske og selv efter den meget roste »Il cammino della speranza« fra 1950 (til hvilken Fellini var med til at skrive manuskript) mente at måtte stille sig afventende. Løfterig var Germi fra sin første film, men det trak ud med indfrielsen af løfterne. Ved hans død må man vist konstatere, at det desværre blev ved løfterne.

Triumfen med de sicilianske komedier var dog fortjent – især den første var en vittig gennemhegling af de ejendommelige sicilianske æresbegreber, der enten er en følge af eller årsag til en højst suspekt moralsk holdning. Den anden var mere ambitiøs, men mindre vittig. En



Pietro Germi.

karakteristik af Germi i telegramstil kunne lyde: »Meget ambitiøs, af og til vittig«. I de filmhistoriske håndbøger vil omtalen af ham uden tvivl blive i telegramstil, men en omtale af ham bør der i hvert fald være.

Albert Wiinblad

Festival i Teheran

So ein Ding müssen wir auch haben. Sådan havde iranerne nok sagt, hvis de ellers talte tysk, og så sendte de folk til Cannes og Berlin for at opsnuse, hvordan man stabler en international filmfestival på benene. Udsendingene brugte øjne og ører flittigt, shahen åbnede velvilligt for sin bugnende pung,

og resultatet blev den internationale filmfestival i Teheran, i november-december holdt for tredje gang.

Målet er utvivlsomt at gøre Teheranfestivalen til verdens største, og man er godt på vej. Men erfaring kan end ikke købes for oliepenge, og endnu arbejder maskineriet noget knirkende. Antallet af solgte billetter til en forestilling oversteg undertiden antallet af tilgængelige pladser (hvilket resulterede i korporlige slagsmål), det kommercielle filmmarked var anbragt umådeligt langt fra de øvrige aktiviteter – det lader sig snildt gøre i storbyen Teheran med 4 mill. indbyggere – iranske film blev vist uden undertekster **etc.**

Dog, al ære bør ikke ranes fra iranerne, for et imponerende apparat sættes faktisk i sving for at få festivalen til at fungere. Kodeordene er ambitioner og prestige, men også en – lidt famlende – søgen efter kvalitet, og det spændende ved Teheranfestivalen er naturligvis, at den ikke ensidigt domineres af europæisk/amerikansk film. I 1973 præsenterede man afrikansk filmkunst, denne gang var det Asiens tur, og der blev vist film fra lande som Tyrkiet, folkerepublikken Kina, Sri Lanka, Sydkorea og selvfølgelig Iran selv, hvor man efterhånden har en betragtelig produktion (nok med Darius Mehrjui, hvis »Koen« og »Postbudet« dansk TV har vist, som mest vedkommende navn). Også ægyptisk film var talstærkt repræsenteret – fortrinsvis med hændervridende melodramaer – men det er immervæk vesterlandsk film, der stadig trækker folk til.

I juryen (ni mænd, én kvinde) sad notabiliteter som Rouben Mamoulian, Miklos Jancso, Alain Robbe-Grillet og Gillo Pontecorvo, og festivalen var delt op i en række serier – den officielle konkurrence, asiatisk film, ny iransk film, retrospektive Wyler- og Jancso-kavalkader samt en Festival of Festivals med lovpriste værker fra andre filmmesser. Kendte instruktører og stjerner lod sig beundre på Teheran Hilton, som det hører sig til, og kun Peter Sellers var uhøflig nok til at forlade festivalen i utide, angiveligt i vrede over ikke at få en luksusbil stillet til disposition, som Tony Curtis fik det.

Danmark blev nydeligt repræsenteret af Filminstituttets Leif Feilberg og Esben Høilund Carlsen, hvis »19 røde roser« blev vist i den officielle konkurrence og fik mange roser, omend ingen pris. Faktisk vakte filmen mere begejstring i Teheran end hos de hjemlige anmeldere, og det samme gjaldt Bjarne Henning-Jensens »Skipper & Co.«, som blev vist i det kommercielle filmmarked. Høilund Carlsen blev en af festivalens mest populære instruktører, fordi han på sit pressemøde åbent erkendte mangler i sin film og egen debutant-usikkerhed over for mediet.

I al beskedenhed betød festivalen således fortrinlig PR for dansk film, og linien blev dermed smukt fulgt op fra den internationale børnefilmfestival i Teheran en måned tidligere, hvor Nils Malmros' »Lars Ole 5. c« jo blev belønnet med flere priser.

Ellers gik snakken mest om »Amarcord«, Ken Russells »Mahler« og Liliana Cavanis »The Night Porter« – alle vist tidligere på året i Cannes – som den filmglubske iranske ungdom køede i timevis for at se. Her måtte den strikse censur jo undtagelsesvis holde fingrene væk. Blandt nyhederne koncentreredes opmærksomheden om Richard Lesters skuffende »Juggernaut«, en ferm men ganske konventionel spændingsfilm om skjulte bomber på et passagerskib, Fred Haines' »Steppenwolf« med Max von Sydow, en talentfuld omend delvis mislykket filmatisering af Hesses ufilmelige roman med ekvilibristisk brug af videoteknikken Chroma-Key, og først og fremmest Robert Altmans »California Split«, en musikalsk og munter beretning om to uheldbredelige spillefugle, fortræffeligt spillet af George Segal og Elliott Gould.

Den høflige jury hoppede elegant over Altman og gav førsteprisen, Den gyldne Ibex (en bevinget ged, såmænd), til iraneren Bahman Farmanaras »Shazdeh Ehtejab«, som ikke mange andre end jurymedlemmerne så. Andre priser gik til Lester (teknisk dygtighed), ungareren Pál Sándor og skuespillerinderne Faten Hamama (Ægypten) og Olimpia Carlisi (in casu Schweiz), mens amerikanerne for en gangs skyld måtte nøjes med en lang næse. Deres indsats var nu også beskeden, og det var nok med til at gøre festivalen til en underholdningsmæssigt lidt mat oplevelse trods det store udbud. Arrangørerne erkender selv, at de endnu har meget at lære, men regner med at blive bedre år for år. Det skal nok holde stik, og så må selv de amerikanske journalister lære at leve med, at Teherans larmende og benzinosende Pahlavi Avenue ikke kan måle sig med den bepalmede Croisette i Cannes. Den opstadsede glamour og det store kommercielle ræs har endnu ikke helt lagt sin klamme hånd over den iranske festival, og det skal ingenlunde beklages.

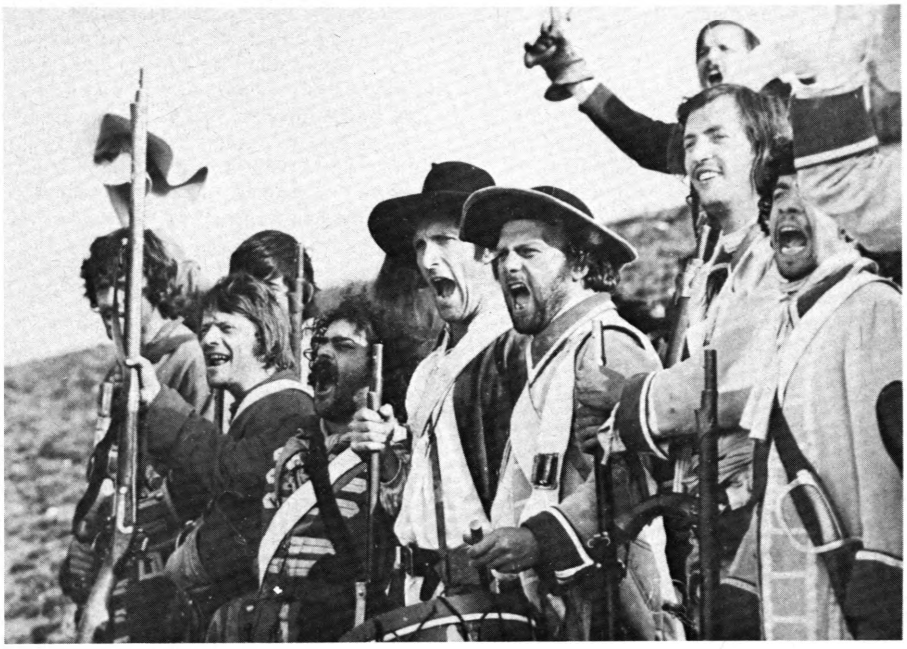
Ebbe Iversen

René Allio - marginal og væsentlig

»Jeg har en lidt speciel stilling inden for fransk film. Jeg er marginal!« mener den 50-årige franske filminstruktør René Allio, der for nylig var i København for at præsentere sin næst-nyeste film »Les Camisards« (1970). Det er næppe ment som en beklagelse, snarere en enkel konstatering af den plads, Allio frivilligt indtager i forhold til »systemet«, den kommercielle franske filmbranche. Uden at gå til selv-destruktive yderligheder (som Godard) repræsenterer hans film (5 spillefilm + 1 kort) et opgør med den traditionelle filmkunst, der »for 9 af 10 films vedkommende giver publikum lejlighed til at afreagere sit behov for følelsesmæssigt engagement gennem en identifikationsproces!« – »Jeg søger et mere ægte forhold til publikum,« siger Allio, der har sine kunstneriske rødder i den Brecht-inspirerede retning i fransk teater, og det er i høj grad denne retnings verfremdungs-æstetik med dets stadige, distancerende identifikationsbrud, han praktiserer i sine film. (Bemærk også, at hans 1. film var en filmatisering af en Brecht-novelle!).

Denne første film »Den skamløse gamle dame« (1965) er faktisk den eneste af hans film, der er blevet en publikumssucces, og så var det endda ikke de aspekter i filmen, der fik publikum til at komme, som interesserer *ham* ved den. Det var mindre filmens optimistiske

René Allio fotograferet under iscenesættelsen af »Den skamløse gamle dame«.



En scene fra René Allios hidtil seneste film, den aldrig i Danmark viste »Les camisards«.

budskab, end det var dens udstilling af den borgerlige moral, af borgerskabets sæder og mentalitet, moderens rolle, kvindens situation, etc. Det gælder generelt, at Allio er kompromisløs over for ethvert krav om tilstræbt popularitet. Alle hans følgende film har været publikumsfiaskoer, hvilket dog ikke forundrer eller foruroliger Allio, der nok ved, at det folkelige publikum foretrækker borgerlige film, film, der skildrer et liv, et samfund, en helt, et Frankrig, som ikke eksisterer. Han anslår at 97 % af alle franske film ikke beskæftiger sig med folket, men ses ud fra bourgeoisiets kultur. Det er altså ikke kun formelt, at Allios film adskiller sig fra flertallet.

I såvel »Den skamløse gamle dame« som »Pierre og Paul« (1968) (hans 2. film »L'une et l'autre« (1967) har vi ikke set herhjemme, men handlingsreferater tyder på nære ligheder med de to førnævnte) koncentrerer Allio opmærksomheden om et menneske, der kommer til at sætte spørgsmålstegn ved hele sin tidligere tilværelse og dermed sin rolle i samfundsmønstret. Det er i begge tilfælde en pludselig bevidsthed om døden, der sætter denne proces i gang. Den gamle dames mand dør efter et langt liv, Pierres far dør, og Pierre stilles derved over for en dimension i tilværelsen, han hidtil har negligeret. »Døden er det store tabu i vort samfund, fortiet både af højre og venstre!« siger Allio, »men den er hovedhjørnestenen i enhver eksistens. Antager vi, at der ikke er nogen tilværelse efter døden, bliver det pludseligt meget vigtigt, hvordan man lever sit liv!«

Såvel den gamle dame som Pierre kastes ud i en krise efter dødsfaldet. Den gamle dame slipper relativt lettere om ved bruddet med sin tidligere rolle som hustru og mor, fordi hun har fællesskabet med de ny mennesker, hun lærer at kende, køkkenpigen og den socialistiske skomager m. fl. Men Pierre er alene og kan ikke sætte sig ud over sine borgerlige forudsætninger, sin fremmedgjorthed, sin ufrivillige isolation, han bryder sammen under den ny indsigt i sin tilværelse, som han slet ikke kan bære alene. Han er i alt for høj grad oplært til blot at skulle udfylde en funktion i samfundets maskineri, og psykiateren, han står over for til slut, vil blot reparere ham, sætte ham i funktion igen.

Allio gør meget ud af at understrege, at han ikke betragter hovedpersonernes kriser ud fra et småborgerligt subjektivistisk synspunkt, men altid i en større samfundssammenhæng. »Pierre og Paul« er da også en film, der placerer sig centralt i debatten om normalitetsbegrebet.

Allio forholder sig til virkeligheden som en historiker, der studerer menneskenes roller i det sociale liv i deres kultur. Derfor ser han heller ikke nogen inkonsekvens i, at han med sin film nr. 4 har forladt den aktuelle virkelighed fra de 3 foregående film til fordel for 1700-tallets Frankrig. »Les Camisards« handler om den protestantiske bondeopstand efter Ludvig XIV's tilbagekaldelse i 1685 af den af Henrik IV meddelte trosfrihed, det såkaldte Nantes-edikt. Staten påbød konvertering til katolicismen og indledte en hårdhændet forfølgelse af de genstridige.

Mange udvandrede, men i Cevennerne, egnen omkring Nîmes i Sydfrankrig, gik den protestantiske befolkning til aktiv modstand og udkæmpede 1702–05 en veritabel guerillakrig mod de kongelige tropper. Det er tydeligvis ikke det religiøse, men det politiske aspekt af dette oprør, der har interesseret Allio.

Han vil ikke udelukke, at det skulle være begivenhederne i maj 1968, der har inspireret ham til denne interesse for det kollektive oprør, men en film, der direkte handler om Paris i maj 68 er han ikke interesseret i at lave. »Det ville vel nok kunne lade sig gøre, som en storfilm-produktion, men hvorfor egentlig gøre det, når man lige så godt kan beskæftige sig med de samme ting i f. ex. en film med 4 personer, der foregår i omegnen af Paris?« Hvorom alting er, »Les Camisards«'s skildring af et kollektivt oprør ligger i umiddelbar forlængelse af de tidligere films skildringer af individuelle brud med samfundsmønstret. En af camisarderne (det navn, oprørerne fik i folkemunde), Combassous, kan siges at være en direkte videreførelse af skikkelserne fra de tidligere film, blot har han, da han i filmens begyndelse slutter sig til oprørerne, allerede gennemlevet den krise, de øvrige film skildrer (igen et dødsfald! – han præsenteres ved sin hustrus begravelse).

Selvom han nok er det nærmeste filmen kommer til en egentlig hovedperson, kan han langtfra karakteriseres som »vor helt« eller et identifikationspunkt (han fungerer nærmest som »fortæller«, hans stemme leverer off-screen de forbindende forklaringer mellem filmens enkelte scener). Ideen i filmen er netop, at det er hele camisard-gruppen, der er den kollektive hovedperson. De enkelte af gruppen, der skiftevis træder i forgrunden, repræsenterer blot forskellige aspekter af det sociale, kulturelle og politiske liv. Allio har, sin æstetik tro, bevidst skyet den traditionelle romantiske historiske films individuelle helt, som publikum kan identificere sig med. (De medvirkende er relativt ukendte som filmskuespillere, de kommer alle fra teatret). Den dramatiske struktur er stærkt distancerende, sammenstødet mellem camisarder og soldater er skildret uden spændingsskabende rumlig orientering og strategisk overblik, en scene afsluttes ofte midt i et dramatisk optrin.

Resultatet er en kølig, men smuk film, hvis udfordring til tilskueren absolut er rent intellektuel.

Filmen fik lov at ligge på hylden et års tid, før den blev udsendt, og dens succes er yderst relativ. Den blev set af 95.000 mennesker i Paris, hvilket må siges at være godt for en film med en ny slags dramaturgi, en ny form, et venstreorienteret synspunkt, men den har endnu ikke spillet sine udgifter (1.800.000 francs) hjem. Det er ganske vist billigt for en historisk film med kostumer, men det er for dyrt for en auteur-film. Hvis man i dag vil lave en personlig film helt frit og ikke vil løbe risikoen for en økonomisk fiasko, der uopretteligt kan ødelægge ens karriere, må filmen ikke koste mere end 600.000–1.000.000 francs.

Alligevel er det siden »Les Camisards« lykkedes Allio at lave endnu en film, »Rude journée pour la reine«, fordi alle skuespillerne skød deres gage ind

i produktionen. Ligesom »L'une et l'autre« handler den om en kvinde, der tvinges til at stille spørgsmålstegn ved sin rolle i samfundsmønstret, i »L'une et l'autre« var hun skuespillerinde, i »Rude journée pour la reine« er hun rengøringskone, og siger Allio, »det er ekstra svært for hende, fordi hun er dobbelt undertrykt, både som kvinde og som proletar.«

For øjeblikket arbejder René Allio med bearbejdelsen af Michel Foucault's bog »Moi, Pierre Rivière«, der i realiteten er offentliggørelsen af aktstykkerne fra en kriminalsag i begyndelsen af 1800-tallet i Normandiet, hvor en ung landmand myrdede sin mor, søster og lillebror. Allio ønsker at give et billede af den tids retsmekanisme; på den tid opstod begrebet »formildende omstændigheder« i fransk retspleje, og psykiatrien begyndte at gøre sig gældende med sin ganske bestemte opfattelse af den sociale orden.

Allio har desuden planer om at filme en slags folkeeventyr, »Le bon petit Henri« af Comtesse de Ségur, i samarbejde med en lokal teatergruppe, han traf under optagelserne til »Les Camisards« – og den skal iøvrigt foregå på den samme egn, omkring Cevennerne.

Det er nok urealistisk at forestille sig, at »Les Camisards« (eller »L'une et l'autre«, eller »Rude journée pour la reine«) har store chancer på danske biografer. TV viser i løbet af forsommeren »Den skamløse gamle dame«.

Peter Hirsch

Café og biograf

Café Biografen, nyt københavnsk filmsted i Kompagnistræde, er byens rareste og mest særprægede. Den er noget så sjældent som en biograf uden profitmotiver, uden branchefolk og med aktivt samvær prioriteret højere end passiv filmbeskuen.

Bag biografen, der åbnede i december i tidligere kontorlokaler, står ni unge – tre civilingeniører, to stud. polyt'er, en mag. art., en omsorgsassistent, en flymekaniker og en læge. De mødtes for fem år siden på et aftenskolekursus i sociologi og fandt efterhånden ud af, at de ville forsøge at omsætte nogle af de sociologiske teorier til praksis. Det blev altså til en biograf, hvor et kodeord skulle være kommunikation og filmene tjene som oplæg, hvor omgivelserne skulle være hyggeligere end i almindelige biografer, og hvor man skulle kunne blive mellem forestillingerne, få sig en drink og snakke sammen. Ikke nødvendigvis om film, men man forsøger at vise igangsættende film, helst kvalitetsfilm med bred appel.

De ni er organiseret som et anpartselskab, hvor alle beslutninger træffes i fuld enighed, og der er investeret 70–80.000 kr. plus egen arbejdskraft i indretningen af bar og biografsal, sidstnævnte med plads til ca. 60 mennesker. Cirka, fordi man ikke sidder på stolerækker, men i magelige lænestole ved små borde spredt i det 72 kvadratmeter store lokale, hvor man gerne må ryge og betaler en enhedspris på 12 kr. for billetterne. Apparaturet er gammelt, men fikset op af fingernemme sympatisører, og der kan vises CinemaScope-film.

Det store ønske er at gøre Café Biografen til premierebiograf, men hidtil har man måttet nøjes med gedigne repriser – Truffaut, Kurosawa, Sidney Lumet, Carol Reed – for biografens lidenhed frister ikke udlejningsselskaberne til at overlade den nye film. Derfor overvejer man selv at importere, men en økonomisk konsolidering er først nødvendig, og det samme gælder, inden man tør tage mere eksperimentelle film op.

Café Biografen er et non-profit foretagende, hvor overskuddet reinvesteres. Målet er at tiltrække et stort publikum til gode film og at få folk til at blive og snakke sammen, men de ni må indtil videre erkende, at publikum foreløbig mest består af filminteresserede unge, og at det er svært at ændre vore indgroede biografvaner og skabe et miljø omkring forestillingerne. Man har haft fuldt hus et par gange og skifter program en gang om ugen, men til sikring af det idealistiske foretagendes eksistens er en belægningsprocent på knap 50 tilstrækkelig. Det lyder voldsomt, men betyder kun omkring 30 mennesker, så forhåbentlig overlever Café Biografen. Også tilskuere uden interesse for café-aspektet vil finde, at den tilbyder en ny og særdeles behagelig måde at se film på.

Ebbe Iversen

Årets bedste film - I (1974)

For ottende gang har Sammenslutningen af Danske Filmkritikere under vilde diskussioner holdt afstemning om årets ti bedste biografpremierer. Det er bedrøveligt, at denne afstemning, der er foreningens eneste udadvendte virksomhed, ikke rejser de samme dønninger i pressen, som den gør på nomineringsmødet. Måske burde man gøre mødet offentligt tilgængeligt som en anden folketingsdebat.

Resultatet af afstemningen blev:

1) LACOMBE LUCIEN (HÅNDLANGEREN) – fransk, instr. Louis Malle.
2) AMARCORD (MIG OG MIN FAMILIE) – italiensk, instr. Federico Fellini.
3) UD, SAGDE MIN KONE – amerikansk, instr. Paul Mazursky.
4) AFLYTNINGEN – amerikansk, instr. Francis Coppola.
5) SIDSTE STIK – amerikansk, instr. George Roy Hill.
6) DEN AMERIKANSKE NAT – fransk, instr. François Truffaut.
7) PETRA VON KANTS BITRE TÅRER – tysk, instr. Rainer W. Fassbinder.
8) FRUGTHANDLERENS FIRE ÅRSTIDER – tysk, instr. Rainer W. Fassbinder.
9) FAMILY LIFE – engelsk, instr. Ken Loach.
10) MODEREN OG LUDEREN – fransk, instr. Jean Eustache.

Selv om forsamlingen var nogenlunde enig om, at filmudvalget var blevet bedre siden 1973, var det svært at findre frem til en overlegen og indlysende vinder blandt årets mange film, og der måtte et par omvalg til, før Malles i øvrigt udmærkede »Lacombe Lucien« endte på førstepladsen. Men ellers er listen jo den rene elskværdighed, både overfor det store biografpublikum (»Sidste stik«), overfor de traditionelle genier (Truffaut og Fellini – hvor pokker blev Buñuel af?), overfor Braad Thomsens filmsmag, der altså ikke er helt så kontroversiel, som han selv mener af og til, overfor »Sunset Boulevard«s redaktion (redaktørens yndlingsfilm, »Ud, sagde min kone«, var såmænd meget tæt på at blive nr. 1) og først og fremmest overfor biografen Dagmar (premiere på 6 af de 10 film).

I øvrigt var der i 1974 premiere på ca. 275 film i Danmark, og heraf blev ikke mindre end 59 nomineret til top-ti-listen. Det var en del flere end året før. Udeladelsessynderne må enhver afgøre med sin egen filmsmag, men til eventuel trøst kan vi da fortælle, at de nærmeste runners-up var: »American Graffiti« (Sidste nat med kliken), »Den hårde straf«, »Rock and Roll Again« (Let the Good Times Roll), »Manden i midten«, »Frihedens spøgelse«, »Rødt chok« og en tredie Fassbinderfilm, »Angst æder sjæle op«. »Lars Ole 5 c« var også blandt aspiranterne, og den fik faktisk høstet en hel del stemmer, hvorved vi altså også har gjort reverens til filmsmagen i Århus og Teheran.

I nogle år har man suppleret biografpremiere-listen med en TV-liste, der skal udpege årets tre bedste spillefilmpremierer på skærmen. De blev for 1974 følgende:

1) DEN STORE BY – indisk, instr. Satyajit Ray.
2) SENT EFTERÅR – japansk, instr. Yazujiro Ozu.
3) PIGEN MED HATTEÆSKEN – russisk, instr. Boris Barnett.

Efter det naturlige knæfald for de to store orientalske mestre, som TV gør en så fortrinlig indsats for at bringe til kendskab, er det fornøjeligt at finde en 45 år gammel film på tredjepladsen. Det må da vist være første gang i Filmkritiker-sammenslutningens historie, at man har valgt en stumfilm til en af årets bedste. Der var mange andre bud, og det

var især undertegnede en stor sorg, at den fantastiske ægyptiske spillefilm »Mumien« ikke kom med på listen. Så havde eksotismen da været komplet. Dette i øvrigt være sagt ganske uden ironi, hvad nedenstående private hitliste kan bekræfte.

I.L.

Årets bedste film - II (1974)

Også deltagere i Kosmoramas minikritik har valgt at pege på hvilke af årets premierer i biografer og TV, der sættes højest. Her er udvalget.

Per Calum
Aflytningen (Francis Ford Coppola)
Den hårde straf (Hal Ashby)
Den store by (Satyajit Ray)
Det er underholdning (Jack Hailey, Jr)
På farlig patrulje
(James William Guercio)
Sidste nat med kliken (George Lucas)
Sidste stik (George Roy Hill)
Sugarland Express (Steven Spielberg)
Ud, sagde min kone (Paul Mazursky)
Zardoz (John Boorman)
– i alfabetisk orden.

Frederik G. Jungersen
Zardoz
Family Life (Ken Loach)
Sugarland Express
Aflytningen
Tyve som os (Robert Altman)
Manden i midten (John Avildsen)
Lars Ole, 5 c (Nils Malmros)
– og i TV:
Den store by
Sent efterår (Yasujiro Ozu).

Ib Lindberg
Amarcord (Federico Fellini)
Dillinger (John Milius)
Frihedens spøgelse (Luis Buñuel)
Mumien (Shadi Abdelsalam)
Petra von Kants bitre tårer
(Rainer Werner Fassbinder)
Rødt chok (Nicolas Roeg)
Stjernerne og vandbærerne
(Jørgen Leth)
Den store by
Tyve som os
Ud, sagde min kone
– i alfabetisk orden.

Poul Malmkjær
Aflytningen
Amarcord
Den amerikanske nat
(François Truffaut)
Den hårde straf
Den store by
Frihedens spøgelse
Sent efterår
Sidste nat med kliken
Sidste stik
Ud, sagde min kone
– og så er der naturligvis både Petra og Lars Ole og Rejanne og de små glæder.

Ib Monty
Aflytningen
Den hårde straf
Det er underholdning
Frihedens spøgelse
Lucky Luciano (Francesco Rosi)
Manden i midten
Mig og fremtiden (Woody Allen)
Moderen og luderen (Jean Eustache)
Serpico (Sidney Lumet)
Sidste stik
– i alfabetisk orden.

Jørgen Oldenburg
Lacombe Lucien – håndlangeren
(Louis Malle)
Den store by
Sidste nat med kliken
Postbudet (Dariush Mehrjui)
Rejeanne Padovani (Denys Arcand)
Rock and Roll Again
Aflytningen
Rødt chok
Frugthandlerens fire årstider
(Rainer Werner Fassbinder).

Peter Schepelern
Sidste nat med kliken
På farlig patrulje
Ud, sagde min kone
Den hårde straf
Den store by
Jeg var 19 år
Lacombe Lucien – håndlangeren
Den amerikanske nat
Petra von Kants bitre tårer
Moderen og luderen

International affairs

Fagtidsskriftet »Soviet Film« kan i sit seneste nummer oplyse, at Bo Torp Pedersen, editor, »Spotlight« magazine, Denmark, for »active cooperation with our magazine end the most complete and interesting replies« har vundet et årsabonnement på »Soviet Film«. Også »Kosmorama« ønsker tillykke.

God kavalkade

Det er et glimrende initiativ, der her er taget med genudsendelsen af en række kendte, mindre kendte og i dag næsten ukendte viser, fremført af de store revykunstnere. Det er vel egentlig kun Preben Uglebjerg, der med sin moderne, pågående, teknisk betonede entertainerstil synes at falde udenfor denne gruppe derved, at han hører til den evt. næste kavalkade, som skulle udkomme om nogle år. Hans tekster er også gennemgående svagere, af og til af ren døgnflue-substans, og selv om også Liva Weel, Ib Schønberg og Erika Voigt har svage tekster ind imellem, så er det stilen, der skiller generationerne.

Bagmændene på projektet er John Friis og Emil Marott, og deres udvalg synes rimeligt, bredt og dækkende. De har sikkert erkendt, at der altid vil mangle forståelse for, hvorfor netop dette eller hint favoritnummer er udeladt, eller hvorfor der er kortet ned i »Kys mig godnat« mens til gengæld »Dit hjerte er i fare Andresen« er med i fuld længde. De har så søgt at kompensere for det med et par afdelinger succes-potpourrier, genindspilninger fra 50'erne af populære numre fra 20'erne og 30'erne af Liva Weel og Marguerite Viby. Her er det for Vibys vedkommende slående, hvor »Jeg har elsket dig så længe jeg kan mindes« (fra »Mille, Marie og mig«) er meget bedre i både foredrag og akkompagnement i originaludgaven fra 1937, som heldigvis også er med i sin helhed på pladen. Overraskelserne har for mig især været et par ikke tidligere udgivne Helmuth-numre fra Helsingør-Revyen 1962 og 1963, »Jeg gemmer mine tyve tønder land« af Ida og Bent From og »Bare engang imellem« af Amdi Riis og Epe, og så Erika Voigts ofte helt vidunderligt karske og musikalske forsvar af en række mindre skarpe og ofte groft »folkelige« viser som »Tante Agathe« og »5. Maj«, og hendes præcise tekstforedrag af idérige viser som »Jacobsen« og »En dame fra 90'erne«. Pladen bør bevirke, at hendes nostalgiske fanklub udvides, og det behøver ikke at gå ud over 30'ernes livstykke eller PHs diseuse med deres hhv. mere sprælske og mere intellektuelt »folkelige« appeal.

Ib Schønberg har jeg aldrig kunnet betragte som den store grammofonkunstner. Han var utvivlsomt vores største filmskuespiller, og hans runde, fortrolige henvendelse til publikum fra revyscenen var effektfuld, men hans figur anes knapt nok på plade, og kun hvor teksterne er vægtige (»Det tænker jeg på så tit«), forstår man noget af revypopulariteten. Resten kan virke noget mekanisk afleveret, lidt stillestående forsøg på intimitet gennem det lavmælte.

Som helhed må jeg anbefale kavalkaden også som et oplagt gave-emne til slægtninge, der allerede har fået et »Kosmorama«-abonnement. Den har sågar PH nok til at fortrænge mindet om den mondæne revy, »Kys det hele fra mig«, der frem for at kysse snarere gik fra almindelig sutning til grov opædning af det originale talent.

P.M.

LIVA WEEL KAVALKADE (Philips 6403 534 – kr. 49,50).
OSVALD HELMUTH KAVALKADE (Philips 6403 535 – kr. 49,50).
PREBEN UGLEBJERG KAVALKADE (Philips 6403 536 – kr. 49,50
IB SCHØNBERG KAVALKADE (Philips 6403 537 – kr. 49,50).
MARGUERITE VIBY KAVALKADE (Philips 6403 538 – kr. 49,50).
ERIKA VOIGT KAVALKADE (Philips 6403 539 – kr. 49,50).

Den nedadgående sol

Peter Nørgaard

I forbindelse med udstillingen »Japan på Louisiana« i sept./okt. sidste år præsenterede dette prisværdigt initiativrige museum en serie på 12 film af nutidige japanske instruktører. Alle filmene, der var udvalgt i samråd med »The Japan Foundation«, var nyheder i Danmark, men seks af instruktørerne blev dog introduceret af Filmmuseet i februar 1969.

Var der således ikke tale om udelukkende ukendte størrelser, var der i hvert fald en kærkommen lejlighed til at få føjet et par streger til det højst ufuldkomne billede af japansk film, der tegner sig for den vesteuropæiske biografgænger: Japan er verdens største producent af film inden for et enkelt sprog, og i forhold til årsproduktionen på over 400 film er det antal, der kommer et dansk publikum for øje, ikke blot ringe, men simpelthen pinligt lavt. Det skal indrømmes, at filmene ikke længere er, hvad de var i japansk films guldalder, 50'erne; men det er Japan heller ikke.

DET JAPANSKE MIRAKEL

I 1968 overhalede Japan Vesttyskland som den tredjestørste industrination i verden. Med noget af et chok gik det op for vesten, at den japanske økonomi havde en aldeles raketagtig fart på: Den gennemsnitlige årlige forøgelse af brutto-nationalproduktet lå på 13 %, hvor vi er vant til at anse 4 % for tilfredsstillende. Men produktivitetsstigningen modsvaredes ikke af lønstigninger: Lønarbejderen fik stadig en alt for ringe andel af den forædlingsværdi, han havde skabt. Den ensidige satsen på producentleddet lod forbrugeren i stikken; Japans forureningsproblemer har antaget katastrofeagtig karakter. På den ene side har man en eksplosiv vækstrate, på den anden side er en totalt forsømt socialforsorg og en stadig grotesk social ulighed.

En af årsagerne til »det japanske mirakel« er, at den private opsparing er enorm, trods en farceagtig lav rentesats, men det skyldes bl. a. de utilstrækkelige pensionsordninger og den tvungne pensionsalder på 55 år. En anden årsag er det forsvindende lille forsvarsbudget. Man har i forfatningen afstået fra genopbyggelse af hær, luftvåben og flåde, men nogle af Japans naboer mener, at den militære imperialisme blot er afløst af økonomisk ekspansionisme. Den latente utilfredshed med dette splittede samfund og dets hierarkiske struktur resulterede i et studenteroprør af hidtil usete proportioner, der toppede i 1969, hvor ca. 20.000 mennesker arresteredes under demonstrationer.

Den japanske økonomi præges af kartel-agtige sammenslutninger, der domineres af kæmpeforetagender som

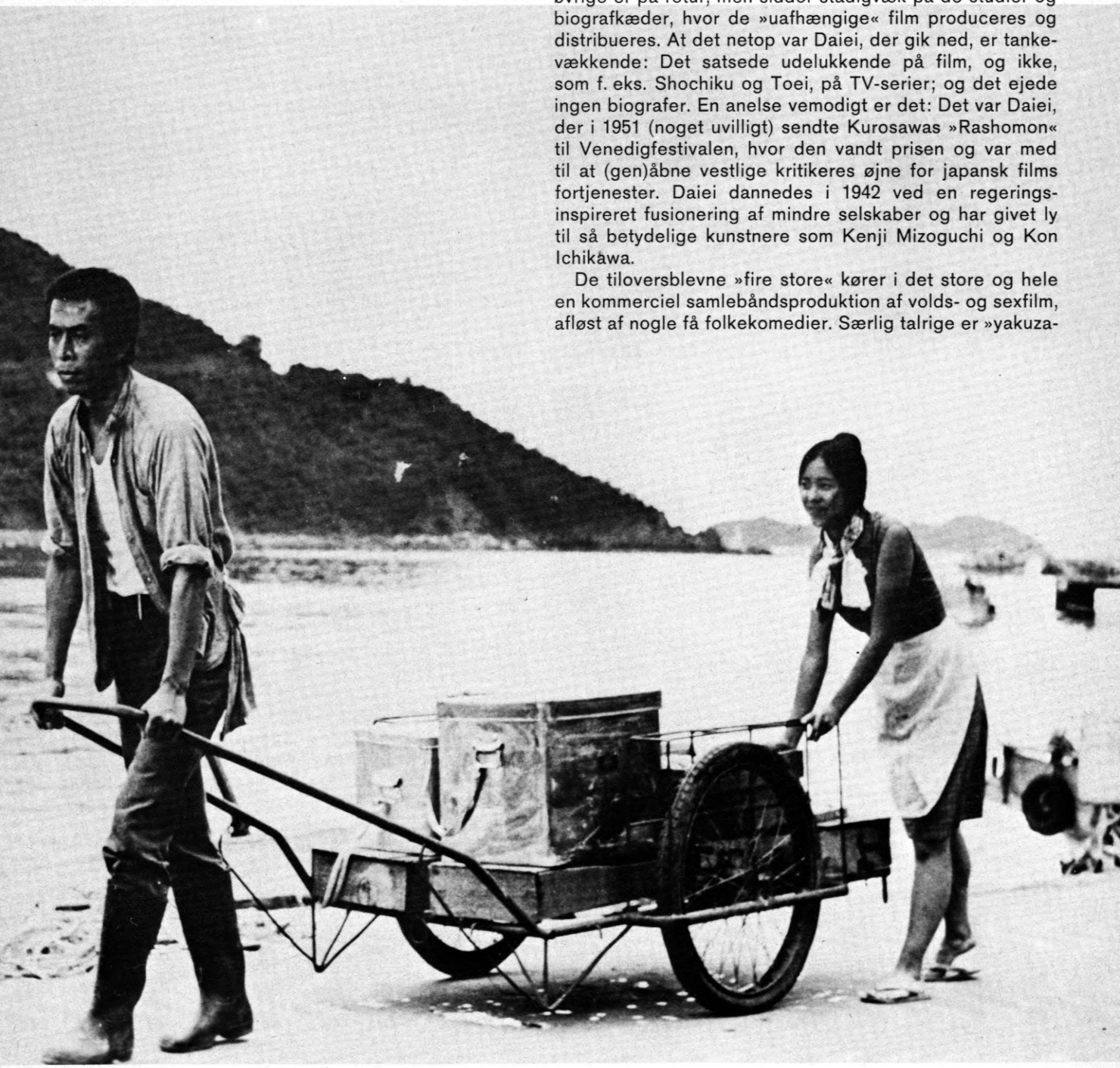
Koichi Saitos »Rejsen ind i ensomheden«, den mest charmerende af samtlige festival-film på Louisiana.

Mitsubishi, Hitachi og Matsushita. Den organiserede storfinans (zaikai) har en vidtrækkende indflydelse på landets politik og beskyttes af subventioneringer og toldskranker. Til gengæld har statsmagten større muligheder for styring af erhvervslivet end i noget vestligt land.

FILMSELSKABERNE

I den japanske finansverdens slyngede kæde er filmindustrien kun et ubetydeligt led, der oven i købet bliver stedse svagere. Som i snart sagt alle andre lande daler tilskuerantallet og med det produktionstallet. Rentabiliteten i filminvestering er som regel lav og usikker. I den sammenhæng skal det nævnes, at dækningen med TV-apparater i Japan er næsten total. I efterkrigstiden beherskedes filmmarkedet af »de fem store«: Toho, Toei, Shochiku, Nikkatsu og Daiei. Sidstnævnte gik for nylig konkurs, og de øvrige er på retur, men sidder stadigvæk på de studier og biografkæder, hvor de »uafhængige« film produceres og distribueres. At det netop var Daiei, der gik ned, er tankevækkende: Det satsede udelukkende på film, og ikke, som f. eks. Shochiku og Toei, på TV-serier; og det ejede ingen biografer. En anelse vemodigt er det: Det var Daiei, der i 1951 (noget uvilligt) sendte Kurosawas »Rashomon« til Venedigfestivalen, hvor den vandt prisen og var med til at (gen)åbne vestlige kritikeres øjne for japansk films fortjenester. Daiei dannedes i 1942 ved en regeringsinspireret fusionering af mindre selskaber og har givet ly til så betydelige kunstnere som Kenji Mizoguchi og Kon Ichikawa.

De tiloversblevne »fire store« kører i det store og hele en kommerciel samlebåndsproduktion af volds- og sexfilm, afløst af nogle få folkekomedier. Særlig talrige er »yakuza-



eiga«; japaniserede gangsterhistorier, der i lokal popularitet, handlingsmønster og kunstnerisk værdi kan sammenlignes med Hong Kong-brødrene Shaws karatefilm. De »uafhængige« selskaber (der yder godt halvdelen af den totale produktion) er ikke stort anderledes. Det fåtal af yngre, eksperimenterende filmfolk, der findes i landet, er efter en række økonomiske fiaskoer på det nærmeste blevet tavst. Mere liv er der i de venstreorienterede grupper, der anvender dokumentarfilmen som samfundskritisk våben – bedst kendt er Noriaki Tsuchimotos spillefilmlange »Minamata« om kviksølvforgiftningens frygtelige virkning på Minamatas fiskerbefolkning.

ICHIKAWA

Louisiana-festivalens film stammede fra perioden 1963–73 og bestod hovedsageligt af større talenters mindre værker, samt arbejder af den utaknemmelige art, der ligger og balancerer midt mellem de få kunstnerisk værdifulde produkter og massen af sociologisk set spændende konsumfilm.

Størst forventning nærede man til den eneste »kostumefilm«: Kon Ichikawas »Vandringsmændene« (1973). Men instruktøren af »Burmaharpen«, »Østens begær« og den rystende »Krigen på sletterne« virkede her lidt uoplagt, på trods af et potentielt spændende tema. Handlingen foregår sidst i Tokugawa-perioden, nærmere bestemt i 1840'erne, og følger tre arme *toseinin;* en slags fattigmands-samuraier, der sælger deres tjenester for mad og husly. Ichikawa fik megen morskab ud af de komplicerede ritualer, der omgiver deres modtagelse af gæstfrihed og scorede satiriske points med paralleller til nutidens Japan, hvor den hæmmende ritualisering af menneskelige omgangsformer stadig består.

Den unge *toseinin,* Genta, bliver p. g. a. sit afhængighedsforhold til en tilfældig vært nødt til at dræbe sin egen far og har således ved nøje at følge et af samfundets normsæt overtrådt et andet. Historien er en gammel traver i japansk film; *isshoku ippan*-dilemmaet, men tilspidsningen af og fornemmelsen for absurditeten i disse pligtforhold er Ichikawas egen. Filmen var i øvrigt fuld af kostelige kampscener, hvor alle deltagerne var lige bange for hinanden, og rummede, i sine mange stemningsomslag, smukke naturlyriske billeder med en udsøgt anvendelse af telelinse. Som helhed savnede man dog stramheden fra de tidlige og den løsslupne opfindsomhed fra de senere Ichikawa-værker. Filmen forekom simpelthen en smule uvedkommende, specielt i sin temmelig glat fatalistiske slutning.

YNGRE KRÆFTER

At festivalens øvrige instruktører lod deres film foregå i vort århundrede betød ikke nødvendigvis, at de beskæftigede sig med nutidige problemer. Det gjaldt dog Susumu Hani, Nagisa Oshima og Yoshishige Yoshida, alle først i 40'erne og nok de tre japanske instruktører, der med størst nidkærhed har kastet sig ud i samfundsdebat og formeksperimenter.

Susumu Hani, hvis debutfilm, »En slem dreng«, samt »Hun og han« er sendt i dansk TV, var repræsenteret med »En formiddags timeplan« fra 1972. Denne beretning om

Øverst en scene fra Kon Ichikawas »Vandringsmændene«, derunder scener fra Hanis »En formiddags timeplan«, Oshimas »Den drukne mand kom tilbage fra himlen« og »Atten hårde drenge« af Yoshishige Yoshida.

to 17-årige skolepigers liv er vist enestående i sin art ved, at der til den »film i filmen«, der fylder en god bid af spilletiden, og som foregiver at være optaget af pigerne, faktisk er *anvendt* en opkopieret 8 mm film, pigerne selv har improviseret sig frem til. Den er i farver, mens de forbindende afsnit er i 35 mm sort/hvid. Sammenhængen er den, at den ene af pigerne – Kusako – pludselig er død, og hendes venner nu kører filmen, dels for at mindes hende, dels for eventuelt at opklare begivenhederne omkring dødsfaldet. Der er en velberegnet kontrast mellem den kornede, flimrende, men mobile 8 mm film, der skildrer pigernes fritid og leg, og de mere statiske, sort/hvide afsnits deprimerende billeder af dagligdagen i skolens konkurrencedominerede minisamfund. Imidlertid bliver mangelen på dramatisk konstruktion i 8 mm filmen stadig mere mærkbar, hvad der ikke opvejes af en tiltagende melodramatisk holdning i »hovedfilmen«. En el-orgelbearbejdelse af det første præludium i Bachs »Wohltemperiertes Clavier«, der får Gounods fade »Ave Maria« til at lyde som et unikum af smagfuldhed, sætter en grim plet på et filmværk af megen god vilje.

»Den drukne mand kom tilbage fra himlen«, var den kryptiske titel (hentet fra en pop-sang) på Nagisa Oshimas festivalbidrag fra 1968. Som tonen antyder, var det ikke helt den samme Oshima, man mødte, som instruktør af de i TV viste »Drengen« og »Døden ved hængning«. Stemningen var nærmest spex-agtig, og filmen nøjedes, hvad der er usædvanligt for Oshima, med at berøre problemer i stedet for at analysere dem. Et af Japans ømmeste punkter er behandlingen af de ca. 600.000 koreanske immigranter, der bor i ghettoer og betragtes som en laverestående race. Det var dette Oshimas yndlingstema, der var udgangspunkt for filmens noget krukket ironiske sketches. Instruktøren tog den filmiske illusion fra os – men i dette tilfælde uden at give os ret meget til gengæld. Oshima er sjældent mindre end »interessant«; her var han heller ikke mere.

Sammenlignet med denne films tynde abstraktioner var Yoshishige Yoshidas »Atten hårde drenge« (1963) velgørende forankret i den fysiske virkelighed. Yoshida fortalte med friskhed og indlysende visuel sans historien om den unge, uansvarlige skibsværftsarbejder Shimazaki, der modnes gennem sine forpligtelser som lejrbestyrer for atten nytilflyttede og uregerlige yngre kolleger. Miljøskildringen virkede slående ægte og indforstået og triumferede over en sommetider ret konventionel karaktertegning. Yoshida er helt oplagt et talent, så man må håbe, der bliver mulighed for at se nogle af hans senere – efter sigende radikalt stilfornyende – arbejder, som f. eks. de af franske kritikere stærkt roste »Eros + Massacre« eller »Aveux, Theories, Actrices«.

FORTID

Det fremragende disponerede scopefoto i »Atten hårde drenge« skyldtes Oshimas og Yoshidas faste fotograf, Toichiro Narushima. Hans debut som instruktør, »Erindringens time« (1973) var med på festivalen og demonstrerede med al ønskelig tydelighed, at hans evner udelukkende ligger i det billedlige. Det var en rigtig elegisk *haha-mono;* en hulkefilm i Sjöbergsk flash-back-stil om en tuberkuløs moder og hendes lille søn. Fotograferingen, ved Narushima selv, var naturligvis udemærket, men det bedste ved filmen viste sig at være Toru Takemitsus musik, der var bevægende, hvor filmen blot var poserende. Takemitsu er måske den betydeligste af den generation af japanske komponister, der helt har assimileret den europæiske indflydelse – i T.s tilfælde fra Berg og Webern – og ikke længere skyr den nationale musiktradition. Han har skrevet filmmusik for en lang række af de yngre instruktører – Oshima, Hani, Teshigahara (»Kvinden i sandet«) og Kobayashi (»Harakiri«) samt til Kurosawas »Byen uden årstider«. Han er også en skattet koncertkomponist – så kendt, at han ligefrem har fået et værk (»Requiem«) opført ved en dansk torsdagskoncert, og han bevæger sig ubesværet fra normalt instrumenterede værker til elektronisk båndteknik. Han har imidlertid ikke høstet tilstrækkelig anerkendelse i filmlitteraturen.

En anden »erindringsfilm« var Kei Kumais »Lukket ude fra livet« (1970) om en alkoholisk læges fortidsknuder og i videre perspektiv hele Japans ditto, repræsenteret ved de ulykkelige ofre fra Nagasaki. Lige så velment filmen var, lige så overstyret var dens gammel-modernistiske udtryksside, og det hele endte, trods en glimtvis god redigering, i det totalt uartikulerede. Typisk for Kumais fortællemåde var de symbolske start- og slutsekvenser, hvor en hoben rotter i et bur æder først en hvid hane, derefter hinanden, og til sidst fortæres af flammer. Velbekomme!

UNDERHOLDNING

Festivalen bød også på to eksempler på rene underholdningsfilm; den ene, barok og egensindig, beregnet på hjemmemarkedet, og den anden, strømlinjet og anonymt lækker, til eksportbrug.

Seijun Suzukis »Elegi over en strid« (1966) foregik i 30'erne og var bygget over samme læst som de utallige judo-, jiujitsu-, karate- og kung fu-film. Dens mest underholdende kamp fandt dog sted mellem form og indhold. Den ødselt begavede Suzuki pløjede tværs igennem den hjertegribende stupide intrige med et sandt raseri og gjorde skiftevis tykt nar ad og trådte helt ind i genrens konventioner. Kiroku, den unge, fårede hovedperson, er selvfølgelig fanget i *giri-ninjo*-konflikten; striden mellem pligt og tilbøjelighed. På den ene side kærlighedens krav, på den anden side kampmoralens bud om kyskhed. Den bevidste sublimering af kønsdriften gennem kampudfoldelse formuleres prisværdigt klart af Kiroku. Ifølge undertekster: »I don't masterbate,« (sic) »– I fight.« Det er nu ikke ganske korrekt, for filmen viser på et tidspunkt vor unge helt benytte sin tilbedte pianistindes klaviatur til just dette uortodokse formål – overvåget af en madonna-figur i baggrunden.

Man vil forstå, at der var tale om et usædvanligt grotesk værk. Suzuki dyngede stilart på stilart, symbol på symbol, i de mest forrygende kontraster og med en olympisk foragt for helheden. Derfor er det også enkeltscener, man husker: Kirokus læremester, »Skildpadden«, forsvarer sig med en håndfuld nødder, som han med usandsynlig træfsikkerhed knipser lige i øjnene på sine modstandere. Pludseligt klip til subjektiv synsvinkel: »Skildpadden« affyrer i halvtotal sit projektil, der kommer farende mod kameraet, bliver større og større, og til sidst fylder hele billedet ud! Det er svært nok at begribe, hvordan det rent fysisk kan lade sig gøre, men det er komplet uforståeligt, at nogen har fundet det umagen værd.

Andre glimt: En flok nedkæmpede fjender, der er hængt op i fødderne som plukkede kyllinger. En vred rival, der til afsked slår til et kirsebærtræ, så de hvide blomster sner ned om det elskende par. Parrets afsked: Et close-up af hans fingre, der følger hendes gennem den tynde papirvæg, indtil papiret brister og fingrene knyttes sam-

men. Filmen rummede mange sådanne eksempler på meget japansk visuel metaforik.

I filmens slutning tager Kiroku afsted for at deltage i revolutionen: »Den største strid af dem alle«. Men det heroiserende slutbillede af toget, der fører ham til Tokio, får en anden valør, når man betænker, at officersopstanden i 1936 slog fejl og mange af deltagerne blev henrettet eller tvunget til harakiri. Seijun Suzuki er vist en mere kompliceret herre, end hans karriere i voldsgenren umiddelbart får en til at tro.

»Rejsen ind i ensomheden« (1972) af Koichi Saito var mindst lige så charmerende, som dens instruktør syntes at mene, og det var ikke så lidt. En 16-årig pige løber hjemmefra »for at opleve verden og finde sig selv«. Efter at have gået grueligt meget igennem – i pragtfulde farver og dristigt komponerede scopebilleder, underlagt swingende country-pop – når hun omsider til erkendelsen. Den giver sig, ikke særligt overraskende, udslag i, at hun finder ind i et ægteskab med en god, stabil mand. Ethvert hankøn i biografen kan så glæde sig over, at pigen var *god nok.* Det var en film, der ville tækkes alle. Og det lykkedes i uhyggeligt høj grad. Den var uanstændigt acceptabel.

MISHIMA

Yukio Mishima er en af Japans oftest filmatiserede, yngre forfattere. Mest kendt er nok Ichikawas »Enjo« efter romanen »Det gyldne tempel« (da. overs. 1965), men mange andre instruktører har følt sig tiltrukket af hans let betændte forfatterskab. Til gengæld var Mishima også tiltrukket af filmen, der passede hans narcissistiske gemyt: Han debuterede som skuespiller i 1960 i et gangsterdrama af Masumura og begik harakiri i Goshas »Tenchu!« og sin egen »Patriotism«. Mishima var besat af forestillinger om død og ære og blandingen af begge dele i *seppuku*-ritualet (harakiri). Han blev med tiden mere og mere reaktionær og nationalistisk indstillet og hyldede åbenlyst de mest primitive samurai-idealer. I 1970 begik han selvmord for sidste gang – i virkeligheden. Hans besættende romaners ofte meget makabre begivenheder er skildret i en køligt elegant prosastil, hvis ideogrammatiske særheder de japanske kritikere beklager ikke kommer frem i oversættelse.

Men det er heller ikke let at oversætte prosa til filmens sprog, som festivalens to Mishima-filmatiseringer viste. »Længsel efter kærlighed« (1967) var en harsk historie om den unge enke, Etsuko, der bliver fysisk betaget af sin svigerfars (og elskers) gartner; men da han ikke er hende værdig, og hun på den anden side ikke kan overvinde sin lidenskab for ham, slår han ham ihjel. Det var fatalt, at instruktøren Koreyoshi Kurahara overbroderede den i forvejen højstemte fortælling med et mylder af umotiverede stilskift. Han gjorde godt rede for klaustrofobien og frustrationen i enkens overklasse-miljø, men var ude af stand til at give forløbet det præg af uafvendelig skæbne, en Mishima-historie ikke kan undvære.

Helt forfærdelig var Yasuzo Masumuras »Musikken«, også efter Hishima. Masumuras meget kontante billed- og klippestil forlenede denne groft forenklede psykoanalytiske detektivjagt på udspringet for en ung dames seksualneuroser med et enestående vulgært skær. Persontegningen var parodisk og visualiseringen af patologiske tilstande sensationalistisk og tarvelig. En film at undgå.

CLOU

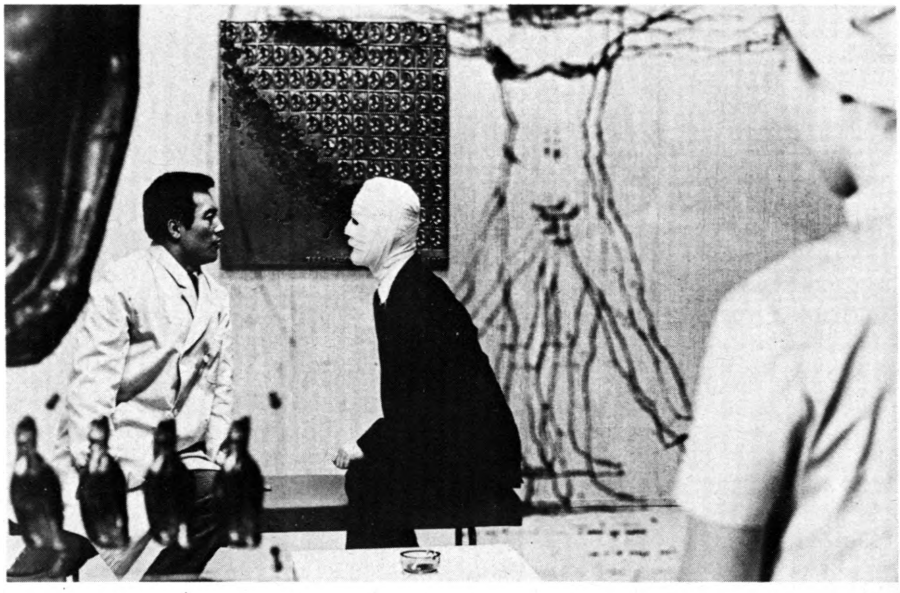
Festivalens toppunkt var for mig den 9 år gamle »En andens ansigt« af Hiroshi Teshigahara, hvis »Kvinden i sandet« vil være mange bekendt. Som i alle T.s film var romanforlæg og manus af Kobo Abe, der er klart inspireret af Kafka og absurdismen.

»En andens ansigt« var ikke nær så enkelt allegorisk som »Kvinden i sandet«. Den havde i sin behandling af identitetsspørgsmålet visse ligheder med Frankenheimers »Manden, der skiftede ansigt« fra samme år (1966), men var langt mere formelt eksperimenterende.

Teshigahara skaber og opløser illusionerne med samme lethed. Virkeligheden er plastisk, ligesom den maske, ingeniør Okuyama går rundt med over sine skamferede træk. Tilhører hans personlighed den gamle maske eller den nye? Har hans diabolske læge ret, når han hævder, at Okunyama er det første frie menneske? Filmen stiller på god absurdistisk vis flere spørgsmål end den besvarer. Dens modernistiske overflade har allerede fået en smule patina, men som en fuldendt behersket leg med mediet og dets muligheder er den stadigvæk en oplevelse.

Louisiana-festivalens fortjeneste var ikke så meget at mætte, men snarere at give appetit – der er stadig meget at hente i japansk film.

Peter Nørgaard



En scene fra Hiroshi Teshigahawas »En andens ansigt«, filmen der blev festivalens clou.

Om Hasseåtage
og deres komiske univers

Peter Hirsch

Der er ikke noget værre end at skulle »forklare« en god vittighed, sådan en, man selv finder mægtig morsom. Man kan stå på hovedet og analysere og definere begreber som understatement, sarkasme, ironi, parodi, travesti, o. s. v., men lige meget hjælper det, ens publikum finder vittigheden hverken mere eller mindre morsom af den grund. En vittighed, mere generelt humor, skal *fungere,* lige med det samme, for ikke nok så mange spidsfindige analyser kan siden redde kunstværket, hvis ingen morer sig rent spontant. Det er på den anden side urimeligt at forvente, at alle skal more sig lige kosteligt. Lige som der er forskellige former for humor, er der forskellige former for humoristisk sans at opfatte humoren med. Der er f. eks. nogen, der absolut ikke kan se det morsomme i Marx Bros., men til gengæld anser G. B. Shaw for det vittigste af alt (– og så er vi nogle stykker, der har det lige omvendt!). Det er en ærlig sag. Hvis man f. eks. ikke kan se det morsomme i, at en pensioneret svensk skærgårdsfisker (hvis sprog synes at være en blanding af finsk og løs protese) opfører sig som en Hollywood-stjerne anno 1933 (helt præcis: Clark Gable) og fører intim korrespondance med Esther Williams fra sit bræddeskur med 23-tommers TV og tagantenne ... – nå ja, så er det stadigvæk en ærlig sag, og jeg gør mig intet håb om at kunne få min egen spontane kluklatter over fænomenet til at smitte.

Lad det så i øvrigt være godt med disse principielle betænkeligheder. Ingen af dem kan alligevel afholde mig fra at agere guide til »The Wonderful World of Hasse Alfredson och Tage Danielsson«. Uden ringeste håb for de vantro (men måske en enkelt proselyt ...?)

KARAKTERISTIK AF KOMIK

Hans (Hasse) Alfredson og Tage Danielsson startede – som vel efterhånden bekendt – som revyforfattere og har så siden udstrakt virksomheden til andre medier, radio, TV, skønlitteratur og altså film (og det er fortrinsvis de sidste, vi skal se på her). I takt hermed er deres humoristiske udfoldelser blevet en smule mindre løsslupne (og studentikose), komikken har fået en større dimension gennem udviklingen i retning af det tragikomiske, satiren er blevet mere *mål-bevidst,* har fået mere præcist socialt (og politisk) sigte – altsammen en udvikling, jeg nærmere vender tilbage til i beskrivelsen af de enkelte film.

Skal man give et mere generelt »stikord« til deres form for humor, må det blive det svært oversættelige svenske begreb »finurlig«; det dækker over en egen listig underfundighed, en raffineret sophistication, blot serveret (og camoufleret) med en art barnlig uskyldighed. Det er en meget *lidet* demonstrativ form for humor, der ikke albuer tilskueren i siden, når der skal grines, med en fed understregning af pointerne. De falder tværtimod ofte på et helt andet tidspunkt end forventet og raffineres yderligere gennem overraskelsen. Et karakteristisk eksempel i så henseende er deres sketch »Gubben i lådan«, skrevet til en Povel Ramel-Revy, om de to rejsende, der skal dele sovevognskupé for natten. Den ene – en åbenbart helt infantil person – er ved at drive den anden til vanvid, ikke så meget fordi han insisterer på at læse eventyr (højt) som godnatlekture, men fordi han har en talefejl, der gør, at han udtaler dobbeltkonsonanter som enkelte og omvendt (»Det var en gång en gu-be och en gu-ma, de bo de i en lådda«, etc.). Det er imidlertid ikke, som man kunne forvente, denne situationskomik (à la Laurel og Hardy), der er pointen i sketchen. Det er heller ikke, at den plagede medpassager til slut »smittes« af talefejlen (»Nu går jag in i en annan kuppe och sovver!«). Det er først til sidst, da den plagsomme højtlæser er blevet alene og afslører, at talefejlen var et fupnummer med det

formål at få jaget den anden ud af kupeen, for »det er ju bara fint att ha sin egen *kupé!*«, det er først i afsløringen af denne nedrige udspekulerethed (der også har ført os tilskuere bag lyset) at humoren virkelig topper.

En anden Hasseåtage'sk specialty, som denne sketch også antyder, er deres forkærlighed for at lege med sproget. Deres komik kan opvise tirader i sprogforbistring, der ikke behøver at skamme sig ved den nærliggende sammenligning med Marx Bros. (og som brødrene heller ikke behøver føle sig spor degraderet ved). En ganske enkel sætning, logisk og grammatisk korrekt konstrueret, kan lyde aldeles absurd: »Nu skal jag säga vad jag tycker om ålderdomshemmet. Om ålderdomshemmet tycker jag inte!« At den gamle gubbe i »I hu'vet på en gammal gubbe« opfatter ordet Indianapolis i sønnens brev som en indiana-polis, en indianer-politibetjent (med fjerprydelse og knippel) skyldes naturligvis kun manglende kendskab til Amerika og det engelske sprog (og tør som sådan nok matche Chico Marx' vanskeligheder med sproget).

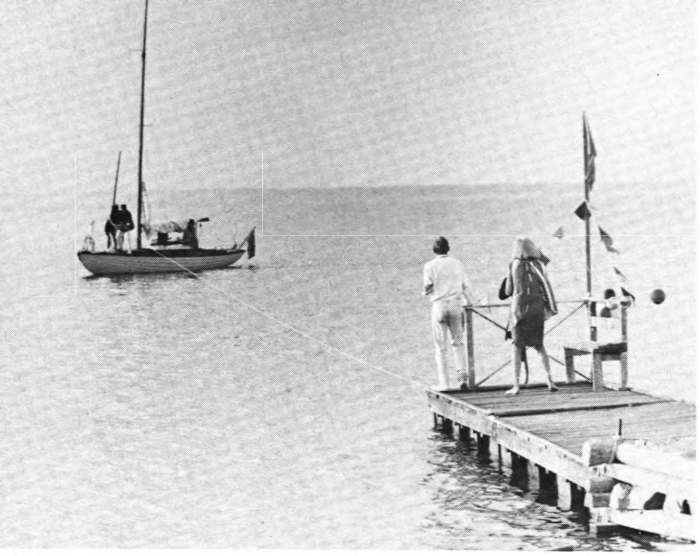
Også i lighed med Marx brødrene kan der være tale om en overvældende bogstaveliggørelse, en barnlig tagen ordene for deres konkrete pålydende, som f. eks. i »Æblekrigen«, hvor et frøkatalog naturligvis er et katalog med små, sirlige billeder af de enkelte blomsterfrø! (Igen en situation, hvor den barnlige dårskab er skalkeskjul for lumsk udspekulerethed, denne gang med tilskueren som medvider). Der kan naturligvis også være tale om mere konventionelle wisecracks, som følgende, oversat og let forkortet, hentet fra sketchen »Telefonnummeret«: »Telefonvæsenet har fået en hemmelig mission af forsvaret. De skal sætte telefoner op i alle træer langs grænsen.« »Aha, fjenden skal altså omringes!«

Sidstnævnte sketch er i øvrigt ganske karakteristisk for parrets ofte anvendte humoristiske metode: Et ganske lille, banalt emne tages under behandling med udsøgt, overdreven seriøsitet og megen tilbundsgående ildhu. Telefon-nummeret drejer sig udelukkende om, hvorfor det nu skal vare så længe at få telefon, og det er i sandhed vidtrækkende spekulationer, der gøres desangående (»Måske er alle telefonnumre brugt op. Man kan ikke få et, før den gamle abonnent er død. I presserende tilfælde må telefon-direktøren tilkalde sin hemmelige agent til at likvidere en abonnent!«). Den samme komiske metode kan siges at ligge til grund for »Att angöra en brygga«, der jo ret beset blot behandler problemet: at få fortøjet en sejlbåd ved en bådebro, hvad titlen jo også ganske neutralt oplyser. [1]) Kontrasten mellem denne saglige titel (der kunne dække over en pædagogisk instruktionsfilm for sejlsports-nybegyndere) og så den farce, den virkelig dækker over, er i virkeligheden et uhyre karakteristisk træk ved den Hasseåtage'ske humor.

SVENSKA BILDER

Første gang parret prøvede kræfter med spillefilmen, blev resultatet først og fremmest et revyagtigt spex med dusinvis af kåde og afsindige indfald i et – ikke altid lige kritisk – assortissement. Det gennemgående tema for de frit galoperende associationer er »den evige jagt efter piger og penge«, og den spinkle handlingstråd udgøres af Timjan's (Hasse Alfredson) idelige søgen efter a) en position i samfundet, b) den bedårende Merjam (Monika Zetterlund), samt i en »sidehandling« Cikoria's (Birgitta Anderson) jagt på Timjan og hendes forhold til en mystisk

Björkman ved festmaskinen i »Svenske billeder«.



hr. Björkman (Lars Ekborg). Det gennemgående humoristiske princip er en venden alting på hovedet, 180° rundt. Således er den traditionelle forførelses- og afklædningsscene fra svensk film erstattet af en parodisk, overdreven blufærdig påklædningsscene (dynen helt op om ørerne) morgenen derpå, et grinagtigt dementi af »den svenske frigjorthed«. (Filmen parodierer i det hele taget med vellyst andre film og filmgenrer, et par af 60-ernes store modefilm, »Jules og Jim« og »Det søde liv« må bl. a. holde for).

Det omvendte verdensbillede betegner også en selvmordsscene, hvor det er selvmordskandidaten (Cikoria), der får overbevist den tililende livsbekræftende redningsmand (Merjam) om livets grusomme formålsløshed, hvorefter de forsøger selvmord (forgæves selvfølgelig) i forenet livslede.

Princippet anvendes tillige i filmens to mest vellykkede sekvenser, fra hhv. supermarkedet og fabrikken: Cikoria bliver pludselig sulten og går uden en øre på lommen ind i supermarkedet. Hun fylder indkøbsvognen op med madvarer (omend hun undgår delikatesser som f. eks. »Kandiserede røde myrer« eller »Ræv i petroleum«) plus et spritapparat med tilbehør. Så anbringer hun sig i en krog af kæmpebutikken og tilbereder et større måltid mad, guffer i sig med velbehag, og – som kronen på værket – får hun ved kassen udbetalt pant for de flasker, hun har tømt til måltidet! Det er en ganske eventyrlig gøren grin med forbrugerparadiset og viser som sådan frem til eventyrstilen i »Æblekrigen«.

I den kæmpemæssige fabrik, hvor Björkman arbejder, er der en øresønderrivende støj – i administrationsafdelingen, mens der til gengæld ude i fabrikshallen (et lille nøgent lokale på størrelse med en dagligstue), hvor han som den eneste arbejder sidder og fremstiller garderobenumre i en uendelig række af fortløbende numre, er tyst som graven.

Her, i skildringen af fabriksarbejderen og hans arbejdsplads, får komikken en tydelig bitone af det tragiske. Latteren bliver stikkende i halsen, når den evigt forknyt udseende Björkman »får lov« at deltage i firmafesten via en »Fest-maskine«, der ved tryk på de rigtige knapper sender tudehorn, serpentiner, champagneflasker og fuldemands-fest-stemning ud i hovedet på ham. En mand, der forceret desperat prøver at more sig muttersalene i et nøgent fængselsagtigt rum, kun i selskab med en maskine, er et billede på fremmedgørelse så det svier.

ATT ANGÖRA EN BRYGGA

Det er meget af stemningen fra ovenfor beskrevne scene, der går igen i »Att angöra en brygga«; den overstadige, forcerede munterhed (NU skal vi vel nok ha' det skægt allesammen, JAH), den mislykkede festlighed, den uovervindelige kontaktløshed, her helt fysisk illustreret ved de manglende evner til at få fortøjet sejlbåden ved bådebroen – den ganske simple opgave, som er den absolutte forudsætning for at krebsegildet (i endnu højere grad end firmafesten en traditionsbunden svensk drikkefest) kan finde sted. Sommernatten er lys og lun, der er lys i havelamperne, månen er hængt ud, »the setting« er perfekt

Tre scener fra »Att angöra en brygga«: øverst den genstridige båd, derunder Monica Zetterlund klar til gildet, der imidlertid ikke kan blive til noget, før båden er fortøjret. Nederst Hans Alfredson som den gamle fisker Garbo, hvis TV-apparat ødelægges totalt.

til lejligheden, MEN festen går i vasken, fordi akvaviten befinder sig ude på båden og krebsene i land, fordi den ene mands kone og den anden kones mand er ude på båden og deres respektive ægtefæller i land (og da de jo selvfølgelig slet ikke er så frigjorte som svenskere jo ellers er på film, kan der heller ikke blive noget skæg ud af det, kun længsel og lidt halvhjertet jalousi).

Det er de mest udspekulerede og komiske anstrengelser, der gøres for at få foretagendet til at lykkes, men det lader sig aldrig rigtigt gøre at koordinere bestræbelserne, kommunikationen mellem båd og land er for ringe. Når f. eks. dem i land har fundet ud af at ville spørge gamle fisker Garbo pænt om lov til at låne hans båd, ødelægger dem ude på båden det hele ved at overfuse ham i et øjebliks aggression. Og hvad der skulle have været en fest udarter til en militaristisk tilrettelagt aktion for at stjæle båden fra den gamle original. I virkeligheden tjener begivenhederne omkring det »dødfødte« krebsegilde som katalysator for, at en hel bunke frustrationer, aggressioner og komplekser kommer ud i fri luft; de nødstedte (såvel i båd som på land) reagerer jo egentlig ganske barnagtigt, det hele kunne meget let være udartet til en kold, let misantropisk studie i behaviourisme (som f. eks. Polanski's »Kniven i vandet«, der også får et parodisk hip med på vejen). Men det er ikke den hadske, bedrevidende udlevering, der præger billedet af de konventionsbundne svenskeres kamp mod de banale fortrædeligheder, det er tværtimod en gemytlighed, der ikke reducerer personerne til marionetter og berøver dem enhver tragisk dimension.

Det er mere nærliggende at sammenligne filmen med Formans »Brandmænd i fyr og flamme«: i begge film lurer tragedien på den farceagtige skildring af hverdagsmenneskers mislykkede forsøg på at få lidt fest i gaden, lidt munterhed og afveksling i deres tilværelse. Mens feststemningen i Formans film ikke rigtig overlever forsøgene, bryder tragedien i »Att angöra en brygga« vel aldrig helt gennem overfladen. Filmen er simpelthen komisk, fordi alle de gags, der udvikler sig af de impliceredes Storm-P'ske hittepåsomhed, er logisk velbegrundede og vel-timede. Den konkrete, omend såre enkle story-line holder meget fint sammen på vitserne, i forhold til den kaotiske ophobning i »Svenska bilder«. Det bevirker, at man måske er *for* godt arbejdet op af latter til at få øje på de perspektiver, der ligger i billedet af festdeltagerne, der kan sige skål og velkommen på baggrund af en accelererende og sluttelig helt uhæmmet destruktivitet (der jo også har involveret den udenforstående og ellers ganske harmløse gamle original og hans båd og hans hus)? Spørgsmålet er kun retorisk, det er en indvending uden gyldighed, det kan umuligt være rimeligt at bebrejde en farce, at den er gennemført morsom. Det gør jo f. eks. heller ikke »Big Business« (eller Laurel og Hardy's andre destruktionsfarcer) ringere, at de først levner tid til reflektion over perspektiverne efter filmen. Et kunstværk *bør* faktisk overlade noget til eftertanken, i modsat fald er resultatet en gang åndelig tyggemad og som sådan en grov nedvurdering af tilskuerens åndsevner. Nu vi er ved sammenligningerne, kan man lige erindre »Naboerne«, et godt eksempel på, hvorledes farcen går i stykker og mister sit bid, når de tragiske perspektiver overbetones i forhold til komikken. Den demonstrative tragik i denne films slutning nåede aldrig rigtigt ud til tilskueren, fordi han ikke selv fik lov at »opdage« den. Nej, det er med fuld bevidsthed om deres kunstneriske virkemidler at Alfredson og Danielsson vælger at slutte »Att angöra en brygga« af på samme absurd-humoristiske tone, der går gennem resten af filmen, med det helt surreale billede af hovedpersonernes skeletter i grotesk formation på klipperne – et genialt og velintegreret lån fra »L'age d'or«.

I HUV'ET PÅ EN GAMMAL GUBBE

Allerede med filmens første billede, et ultra-ultra-nærbillede af en finger, der føler på det røde oksekød i et supermarkeds fryse-montre, og som alene ved sin overdimensionerede størrelse virker grotesk, lægges en absurd-humoristisk distance ind i den realistiske hverdags-iagttagelse. Her er hverdags-menneskerne blot ikke til fest på en skærgårds-ø langt borte fra civilisationen, her placeres de præcist i deres hverdags-miljø i samfundet, i et satirisk opfattet velfærds-Sverige. Folkepensionist Johan Björk (Hasse Alfredson) går fremmedgjort og udenforstående rundt i den fortravlede storby som et overflødigt element. Han kommer på lossepladsen – i bogstaveligste forstand – hvor han hænger fast i en bunke andet overflødigt velfærds-affald: brugte bildæk. Ingen ænser hans råb, skønt skrotpladsen ligger lige ud til et befærdet hovedstrøg. Dette handlingsforløb *kunne* have udgjort et overspændt, sentimentalt og betontungt symbol, havde det ikke været for førnævnte absurd-humoristiske distance – plus den helt igennem realistisk, logiske begrundelse for den gamle mands fatale uheld.

»I huv'et på en gammal gubbe« betegner i det hele taget en ekvilibristisk balancegang på den tynde line mellem det komiske og det tragiske, dennegang med lidt mindre hældning til den rene farce end i »Att angöra en brygga«. Björk kan efter uheldet ikke længere klare sig selv og kommer på alderdomshjmmet, lænket til en rullestol. Her er igen oplagte muligheder for en (selv-)medlidende tragedie med alt hvad den kan trække af floskler om »den sidste station« etc., og det modarbejdes igen konsekvent af den absurde måde at betragte virkeligheden på. Her har parret valgt at udnytte de muligheder, de pudsige og groteske virkninger en 100 % brug af det subjektive kamera giver – som når f. eks. tilskueren, hjælpeløst identificeret med Björk, fodres med medicin af sygeplejersken. Samtidig med at den groteske effekt skaber et indlæg af absurd humor, formidler den på det stærkeste fornemmelsen af hjælpeløshed: Vi tilskuere er – i lighed med Björk – helt i andres varetægt/vold. Vort (Björks og tilskuerens) synsfelt er dikteret af andre, der er optræk til desperation hos os, når sygeplejersken kører Björk hen til vinduet og lader ham stå, og vi er tvunget til at stirre ud på den trøstesløse udsigt: Hvorlænge skal vi mon sidde her og se på det?

Brugen af subjektivt kamera tjener ydermere som »alibi« for indførelsen af de tegnefilmsafsnit, der udgør godt halvdelen af filmen og som illustrerer gubben Björks drømme og fantasier. (De er i øvrigt tegnet af Per Åhlin, der også stod for de overdådige fortekster til »Svenska bilder«). Den første af drømmene handler fortrinsvis om Björks fortid, minder fra et langt liv, hvis bedste år han brugte (spildte) som murer med at opbygge kvarterer af byen; kvarterer, som nu rives ned et efter et. Den anden store drøm er en blanding af gammelmandsfantasier om erotik, om døden (en angstfyldt mareridt-vision af graven, der lukker sig over ham), og en rablende planlægning af, hvordan han på sine gamle dage kan blive rig i en ruf og leve livet (et indviklet kædebrev-system med whisky-flasker, der formerer sig så rask, at han alene for panten, han får for flaskerne, kan leve en milliardærtilværelse i bedste Gatsby-stil!).

Den naivistiske tegnefilmsstil rammer præcist såvel det nostalgiske i tilbageblikkene som det infantile i fantasierne; det tragi-komiske tonefald holdes forbilledligt, f. eks. i afsnittet med brevet fra sønnen i Amerika: Der er igen en kunstnerisk udnyttet vekselvirkning mellem det komiske i Bjørks naive misforståelser af levnedsbeskrivelsen fra Staterne, som illustreres i tegnefilmen, og det tragiske i, at det reelle indhold af brevet, hvad vi mindre naive tilskuere kan gennemskue, kun er et ublu tiggeri fra en åbenbart ganske ligeglad »no good bastard« af en søn.

»I huv'et på en gammal gubbe« forstærker indtrykket af, at humoristparret søger – og næsten finder – et klart, veldefineret sigte med humoren, et helt konkret punkt i den sociale virkelighed at rette den humoristiske bevidsthed imod. Den relativt uforpligtigende satire fra »Svenska bilder« er blevet til et socialt engagement; der er anderledes solidt bid i dette ætsende ironiske »svenske billede« af folkepensionistens plads i det svenske folkhem.

ÄPPELKRIGET

Når »Äppelkriget« må betegnes som Hasseåtage's hidtil bedste film (med det forbehold, at jeg ikke har set nr. 5, se biografien), er det ikke mindst fordi humoren endelig har fundet et konkret, overordnet sigte: protesten mod miljøødelæggelsen – og mod de fæle storkapitalistiske kræfter bag den. Det gør »Äppelkriget« til den mest helstøbte, den af parrets film, der har mest regulært handlingsforløb i traditionel forstand, og samtidig den, hvor selv »sidehandlinger« og andre krusseduller i fortællingen er bedst integreret og tematisk begrundet. I sin fortælleform lægger den sig helt bevidst tæt op af et folkeeventyr, mere end det, med alle sine folkloristiske indslag af folke-mytologi *er* den et moderne eventyr, der udspiller sig i en umiddelbar genkendelig nutid (og alene i det anakronistiske sammenstød mellem nutid og folkeeventyr ligger meget af filmens absurd-humoristiske effekt). [2])

Den grundlæggende, eventyrlige ide bag filmen: at spørge naturen selv, hvad den mener om miljøødelæggelse, er vel efterhånden velkendt. Man kan med en vis spidsfindighed føre ideen helt tilbage til »Svenska bilder«, hvor det i en af de mange løse associationer konstateres, at »Kærligheden blomstrer ikke mindst blandt æbler«. Konstateringen illustreres af et billede af to æbler, der »gnubber« sig op af hinanden. Ideen genfindes helt konkret i »Äppelkriget« i Severin's originale måde at plukke æbler på (hunæblerne i kurven tiltrækker hanæblerne på træerne, logisk, ikkesandt?). Netop besjælingen af ikkemenneskelige foreteelser er jo et karakteristisk eventyrtræk.

Karakteristisk for eventyret er også den dualistiske, moralsk sort-hvide persontegning. Lige fra begyndelsen, hvor den gestapo-klædte (sort læderfrakke) superskurk, spekulanten herr Volkswagner (fabel-agtig navnesymbolik) tramper ud i den skønne natur, akkompagneret af PR-mandens professionelt henførte: »Er dette ikke lige stedet til en pølsebod?«, giver filmen en sort, ond udlevering af miljøødelæggeren og hans opportunistiske håndlangere. De er *fjenden,* den truende fare, der vil bekæmpe naturen og skal bekæmpes af naturen selv. Deres »flagskib« i krigen er det materialistiske statussymbol nr. 1: bilen (i sig selv en miljøforurener).

Vore »helte« til gengæld færdes til cykel eller til fods. Af profession er de naturligvis gartnere, men lever i øvrigt sådan nogenlunde som de har lyst til med hver deres

Hasseåtage fortæller om Æblekrigen

– Hvordan fik I ideen til »Æblekrigen«?

T.D.: Egentlig var vi igang med noget andet, men så syntes vi, at det kunne være skægt at lave en film. Det var længe siden sidst. Hasse havde læst Tolkiens »Eventyret om ringen« og fået gang i fantasien.

H.A.: Det er det med eventyrets forunderlige verden, som altid har tryllebundet mig. Ikke så meget eventyret for børn som naturmystikken og mysticismen i det hele taget. Hvorfor skal man ikke beskæftige sig med den slags i moderne film?

T.D.: Efter et par håndfaste revyer længtes vi efter at gøre noget, som ikke var så realistisk. Vi var vel lidt trætte af al den skomagerrealisme.

– Filmen handler om Deutschneyland, et konglomerat af Disneyland og Deutschland!

H.A.: Navnet er fuldt af associationer. Da vi lavede vores første film, »Svenska bilder«, boede vi ofte på Röstånga gæstgivergård, som ligger i en af Skånes smukkeste egne. Da vi for nylig var på turné, kørte vi derned for at se, hvor meget der var forandret. Mens vi sad og spiste frokost, dukkede der en PR-fyr op. Han spekulerede på, om vi ville være med til at skrive en brochure om Röstånga, om at det var mægtigt herligt der og sådan ...

Han var en af hovedsporerne bag et projekt om at forvandle den smukke Nackarpsdal til noget, som skulle hedde Dennisland. Det skulle være noget lignende Disneyland men med seriefiguren Dennis (Jern-Henrik) som hovedfigur i stedet for Mickey Mouse og Anders And. Der skulle formodentlig opføres store beton-Dennis'er ude i naturen, der skulle rejses karusseller og spilleboder overalt ...

Det er noget generelt for hele verden. Menneskene søger overalt efter et Mallorca. Hvis vi kom med i EF, var der tale om, at Sverige skulle blive et slags Norrland, et kæmpe-fritidsområde, feriebyer og alt det der.

T.D.: Og så tænker man jo på, at ingen spørger naturen, hvad den vil.

Det har vi gjort.

– – –

H.A.: Naturen har allerede svaret. Man læser i avisen at drikkevandet på sine steder i Sverige er livsfarligt.

T.D.: Det er Neptun, som har slået til.

(fra et interview ved Lars-Olof Löthwald i »Chaplin« 111).

Tre scener fra »Æblekrigen«: øverst Gösta Ekman og Hans Alfredson på æblerov, derunder Max von Sydow, Martin Ljung og Tage Danielsson i en moderne version af eventyret om Klods-Hans. Nederst – fra slutscenen – ankommer en ny jordspekulant.

bizarre sysler, og i øvrigt i en mytisk, overnaturlig pagt med naturkræfterne. Det er også helt i folkeeventyrets ånd, at den unge »prins« på sin ganger (købmandens bybud på ladcykel) er uskyldsren, når han går i kamp mod dragen, der ligger på guldet (eventyrets rent symbolske repræsentant for kapitalismen), ligesom det er i tråd med folkevisen, når naturen kommer menneskerne til hjælp med mytologiske repræsentanter som elverpiger, nøkken, elverkongen, en kæmpe foruden de uundværlige talende dyr, en krage, en mus m. fl. Ganske H. C. Andersen'sk er selvfølgelig den moderne version af »Klods-Hans«, eventyret i eventyret. Den væsentligste afvigelse fra eventyrstilen er det, at den ellers så holdningsløse PR-mand, som fra begyndelsen automatisk taltes blandt fjenderne, lidt brat bevidstgøres og skifter side. En sådan personlighedsudvikling ligger jo lidt uden for mønstret, selvom den er eventyrlig nok.

Selve denne eventyr-form må vel være en torn i øjet på dem, der sværger til den fantasiforladte, videnskabeligt begrundede og samfundskritiske virkelighedsanalyse som det eneste saliggørende. Men selv mindre enøjede kritikere har ytret betænkelighed ved denne fantasifulde, humoristiske og poetiske behandling af et konkret, aktuelt politisk tema. Men at »Äppelkriget«s form i sig selv skulle mindske værdien af dens samfundskritik, er en indvending, der baserer sig på den kapitale misforståelse, at eventyr jo *bare* er »løgn og forbandet digt«. Hvis et eventyrs sandhedsværdi pr. definition var lig nul, var der vel ingen, der den dag i dag gad interessere sig for f. eks. H. C. Andersen, endsige tage hans eventyr alvorligt som formidling af visse basale menneskelige sandheder. At »Äppelkriget« er en eventyrfilm forhindrer den ikke i samtidig at være en progressiv politisk film. Dens høje kvalitet som sådan kommer netop deraf, at den ikke bliver stikkende i analysen af det bestående »system« (selv om der ligger en sådan analyse til grund for filmen), men at den vover sig ud i en fantasifuld, optimistisk vision.

Skulle man formulere et »motto« for filmen som politisk kunstværk betragtet, kunne man passende hente det blandt et af slagordene i »Charles – død eller levende«: »Vær realistisk – drøm det umulige!« (noget Tanner jo aldrig selv har haft fantasi – og mod – til at vove sig ud på). »Äppelkriget« vover netop dette, den realiserer visionen, sandheden i miljø-beskytternes slogan »Under asfalten er der en strand« – eller en Änglamark!

Men lige så vel som den eventyrlæsende togpassagers barnlige naivitet dækkede over en meget »voksen« bevidsthed, ligesåvel er Hasseåtage *ikke* så blåøjede, at de ikke kan skelne mellem eventyret og den barske virkelighed. De demonstrerer det ganske utvetydigt ved netop *ikke* at lade filmen slutte med den guddommeligt befriende triumfmarch gennem naturen, men derimod med et nyt billede af en ny miljøødelægger, der dukker op på samme sted som den første, filmens sidste replik er hans truende »This is the place!«. Ved at slutte, hvor de begyndte, ved at lade en ny fjende få det sidste ord bringer de brysk tilskueren tilbage til virkeligheden: Eventyret er slut, men problemet er *ikke* løst. Klapsalverne forstummer brat inde i Delta Bio, tilskuerne får ikke lov at gå jublende ud i virkeligheden på en illusion. »Äppelkriget« er en saltvandsindsprøjtning, ikke et bedøvelsesmiddel.

Noter:

1) Jeg henviser yderligere interesserede i metoden til at studere Hans Alfredsons »En lille bog om afbrænding af blade, kvas, kviste og andet affald i et hjørne af haven«.
2) Jeg henviser yderligere interesserede i den moderne eventyr-stil til at læse Tage Danielssons bog »Eventyret om buschaufføren som tænkte at hva' faen, og andre eventyr for børn over 18 år«.

Hasseåtage: kommenteret biografi

Alfredson, Hans »Hasse«, f. 28. juni 1931.
Danielsson, Tage, f. 5. februar 1928.
Professionelle humorister, grundlæggere af AB Svenska Ord (revyer m. v.), AB Svenska Bilder (film), AB Svenska Ljud (grammofonplader). Deres litterære karrierer er udviklet adskilt, deres revy-, film- og TV-virksomhed for størstedelens vedkommende som nært samarbejde. Hasse Alfredson udgav 1962 »Ernst Semmelmans minnen«, en erindringsbog af »en person, som gjort sig föga känd i Sverige utanför den trängre familjekretsen i Värmland«, og som heri skildrer sine »skäligen intresselösa upplevelser«. Den begynder med hans begravelse og slutter med fødsel og barnedåb. Bogen giver stilen for mange senere »biografiske« monologer om hr. Lindeman, der sættes i gang af Tage Danielsson og i øvrigt baseres på Hasses improvisatoriske talent, hvadenten han skal være pølsemand på Norrmalmstorget, dansk juletræsfabrikant eller optimistisk vestkystfisker, der i sin jolle »Yoko Ono« klarer sig gennem de største trængsler med en lille sang på læben. De i Peter Hirschs artikel nævnte bøger er udkommet på dansk.

AB Svenska Ords første revy, »Gröna Hund«, kom frem på Gröna Lund i maj 1962, og den førte direkte til at Ingmar Bergman og Kenne Fant fra »Svensk Filmindustri« tilbød dem at lave en film for SF. Det blev til »Svenska Bilder« (1964). Hensigten med den var, efter Tages udsagn, »at det skulle være en morsom film, som fik hovedparten af publikum til at le«. Tage står altid opført som instruktør på deres film, men hvad han ved om den side af teknikken, lærte han under indspilningen af deres første film af fotografen Martin Bodin, og han mener i øvrigt, at bortset fra at han tager sig af de praktiske ting, er de mange om selve instruktørjobbet.

Deres næste film blev »Att angöra en brygga« (1965), der udsendtes i Danmark under den karakteristisk danske titel »Hul i broho'det«, og som blev vist i TV under den nok så veloversatte »Om at lægge til ved en bådebro«, og den efterfulgtes af en episode baseret på Honoré de Balzac, »Dygdens belöning«, til episodefilmen »Stimulantia« (1967). Revyen »Lådan« blev affilmet i 1968, tilsyneladende med henblik på provinsen, og samme år kom »I huv'et på en gammal gubbe«, som tog sit udgangspunkt i en monolog fra revyen »Gula Hund«, hvor Hasse som pensionist fortæller om sin tilværelse i den sidste vogn i »livets tog«, som de kalder det i en af sangene fra »Lådan«. I 1971 kom så »Äppelkriget«, der indspillede ca. 10 mill. svenske kroner eller næsten lige så meget som

»Nybyggerne«, og som gjorde det muligt for Tage Danielsson at realisere sit efterhånden fire år gamle projekt om en filmparafrase over Dantes guddommelige komedie. Det blev til »Mannen som slutade röka« (1972), der fortæller om den unge Dante Alighieri (Gösta Ekman), søn af pølsefabrikanten Alighieri, der for at kunne arve faderens firma, værdi 17 mill., må holde op med at ryge. Hans far døde af tobakken. Han har fjorten dage til det, og bagefter skal han holde sig fra tobakken et helt år. Filmen består af en række hurtige episoder, der bindes sammen af Per Åhlins tegninger, og som tilsammen danner en forfærdelig lang og forfærdelig grum skærsild, hvor den unge Dante bl. a. kaster sig ud i det parisiske natteliv for at holde »summen af lasterne konstant«, og hvor han får en uvurderlig støtte i stewardessen Beatrice (Grynet Molvig). »Mannen som slutade röka« er Tage Danielssons film (selv om jeg mindes, at Hasse var med på holdet i flyet til Frankrig), og synes den ikke helt så målrettet i sin kritik som »Æblekrigen«, så er den stadig en meget vittig kommentar til en række moderne fænomener af større samfundsmæssig betydning end lungekræft. Den er desuden den endegyldige bekræftelse på, at Tage Danielsson som instruktør kan overskue mere end sketchen, som han gennem den lange række »TV-transmissioner« fra »Mosebacke Monarki« viste, at han beherskede til fuldkommenhed.

Det er få komikere, der klarer springet frem og tilbage mellem komedien og tragedien. Hasse Alfredson gjorde det, bl. a. i Cornells »Grisjakten«, men nok smukkest som antikvitetshandleren Frederik i Bergmans »Skammen« (1968), en mageløs skildring af det humanistiske og æstetiske menneskes fortvivlelse over at blive tvunget ud i destruktionen.

En gang imellem skilles Hasseåtages veje, men som deres kælenavn viser, hører de sammen i svenskerens bevidsthed. Det er meget godt at Tage laver en grinagtig og idérig julekalender for TV, eller at han står bag en serie pædagogiske småbørnsprogrammer i den svenske Legestue, og det er udmærket at Hasse laver »Kvartetten som sprængtes« for TV eller diskuterer jernbaneæstetik med Svenska Järnväger; de skal arbejde sammen for at nå det sublime, den underholdende, musikalske, satiriske samfundskritik, som snitter frem som en skalpel mellem de guddommelige nonsens-indslag, der netop gør os så modtagelige for de »rigtige« budskaber. Heller ikke sagen omkring Informationsbyrån døde i synden uden deres kommentar.

En oversigt over LP-plader fra Svenska Ljud vil illustrere bredden i deres produktion:
Hålligång – en revy på Berns Salonger.
Malte, Valfrid Lindemans son – »biografier«.
Gula Hund – revy, en art fortsættelse af »Gröna Hund«.
Hasse Alfredson nästan sjunger för barn.
Ännu flera Lindemän.
Lådan – revy på Berns Salonger, også udsendt i TV 1967.
Frans Schubert får Spader, Madame! – romantisk revy for TV.
Radio Mosebacke – uddrag af radio-serie.
Gröna Hund – revy på Gröna Lund, 1962.
Lindeman går igen (fra revyen »Lådan«).
88 öres revyn – »Skeppet«, 1970.
Hasse Alfredson sjunger blommig falukorv och andra visor för barn.
Om IB – på Gamla Riksdagshuset, 1973 (ikke Svenska Ljud, men MNW 2 L). P.M.

Revyglimt

Monologen »Har vi råd att i dagens läge ha kvar våra vänner i socialgrupp 3« af Hasseåtage fra revyen »Lådan«, 1967, på Berns. Monologen er udformet som en samtale, hvor man kun hører den ene part, Tage Danielsson:

Joe, du – øh – hvad det var jeg ville sige – vi havde jo inviteret dig og din kone hjem til et lille selskab på lørdag, men æh, jeg har tænkt lidt over det, og der kommer lidt andre gæster, end jeg først havde tænkt mig – det – æh – det er her efter valget, du ved, æh – det er slet ikke noget personligt mod dig – det er bare det at så snart man mærkede hvor det bar henad på valgaftenen, så tænkte man at det måske . .

– Jeg har forresten en lille gave til dig. Det er Olof Palme, som vi havde hængende i soveværelset. Det må du få. Vi har alligevel hængt et andet op derhjemme. Min kone valgte Lillprinsen med studenterhue ...

– Du – øh – du skal ikke gå og snakke om at jeg har været med i en arbejderkommune, hvis du forstår hvad jeg mener, vel?

– Og du, det der lille selskab på lørdag. Kan vi ikke – du og jeg – gå ud sammen i aften i stedet for. Jeg gir. Et eller andet sted hvor vi kan gå bare du og jeg og ingen ser os og vi kan sludre i fred og ro om gamle tider på barrikaderne, hva?

– Ja, du ved, der blæser nye vinde nu – og jeg har jo længe tænkt – jeg har jo ikke læst »Stockholms-Tidningen« siden i foråret, faktisk. Og du ved vel for helvede, at jeg osse altid har været religiøs, inderst inde. Jeg har jo tit været i kirke. Sidst nu for nogle år siden da vi begravede mormor.

– Du må da også indrømme, at der har været alt for meget snak om at det er Amerikas skyld. Der er aldrig nogen, der siger noget ufordelagtigt om østlandene. Og præsident Johnson ... Jeg har en morbror, der hedder Johnson – der er ikke noget i vejen med ham. Og kongen han er god nok. Og Lillprinsen er slet ikke så lille, som man går og siger. Næ, men du ved, vi må holde på det gamle, det er det, der er det nye nu, forstår du!

– Og du, vi må rense ud! I pornosvineriet, for eksempel. Jeg har renset ud hjemme. Du kan få det hele, du er jo mere radikal.

– Hvordan kan du for eksempel synes, at provinsen skal affolkes mere og mere – det er da i hvert fald alt for radikalt. Jeg mener det gik aldrig. Tænk dig alle de bonderøve her inde i byen, hva? Du kan også få det her røde slips.

– Det var ikke noget jeg kom i tanke om på selve valgaftenen det med at vi havde brug for skattesænkning. Der er vel næppe nogen, der har gjort så meget som jeg har for at undgå skatter på alle mulige måder ...

– Altså, jeg ved præcis hvad du vil sige nu, ikke. Men du ved, sagen er den, at jo højere man kommer op i indtægtsgrupperne, jo bedre forstår man, hvor fint kapitalismen egentlig fungerer.

– Ja, ja, så siger vi det. Jeg er blevet borgerlig. OK. Hvad er der i vejen med det – nu. Om jeg nu har inviteret nogle nye venner hjem, nogle direktører, og professorer og no'en af de nye kommunalfolk, ikke, så vil jeg jo nødig ha' hele min karriere spoleret bare fordi du sidder og propper kniven i munden ...

Afsides: Det er fande'me for dårligt, at sådan nogle proletartyper skal have stemmeret.

Jens Bruun Christensen

Jean Renoir: Mit liv og mine film

Jean Renoirs lille teater

I 1974 fyldte Jean Renoir 80 år. I Frankrig markerede man dagen med udgivelsen af to bøger: »Ecrits 1926–1971«, der er en omfattende samling af Renoirs artikler, og selvbiografien »Ma vie et mes films«, hvormed Renoir fortsætter sin litterære virksomhed. I 50'erne udgav han to skuespil, 1962 udsendte han en biografi om sin far, og 1966 kom »Les Cahiers du Capitaine Georges«, en roman i jeg-form med selvbiografiske træk.

Renoir dedicerer sin selvbiografi til den ny bølges instruktører, hvis bestræbelser har været de samme som hans. Han må her tænke på de instruktører inden for bølgen, som udgik fra »Cahiers du cinéma«: Truffaut, Rohmer, Godard, Rivette o. a. gjorde i deres tid som skribenter Renoir til fransk films patriark, og da de selv blev instruktører arbejdede de på en auteurcentreret måde, der lå tæt på Renoirs.

Renoir betragter sig først og fremmest som et produkt af sine omgivelser. Vi eksisterer ikke i os selv, men gennem de elementer, der omgiver os, siger han. Hvor de fleste mennesker inddeler deres liv efter de begivenheder, der er indtruffet – det var året hvor Lindbergh fløj over Atlanten – katalogiserer Renoir sit liv efter sine venner. Hver periode af hans liv har været domineret af en god ven, og hans selvbiografi bliver derved for en stor del en stiften bekendtskab med de mennesker, der var med til at skabe Jean Renoir. Dette er på én gang bogens styrke og svaghed. Visse af portrætterne opfylder deres mission og fortæller noget om Renoir, men andre er for perifere og anekdotiske.

Ønsker man dybere betragtninger over de færdige film, vil man søge forgæves i denne bog, og det er kun, som det må være. Renoir henviser til Bazins arbejde om ham, hvortil han intet har at tilføje, og kunne også have henvist til »Ecrits 1926–1971«.

»JEG VAR FORTUMLET. CHAPLINS GENI HAVDE VÆKKET MIG«

Renoir gør ikke meget ud af skildringen af sin far og mor. Ikke fordi de ikke skulle have haft indflydelse på ham – filminstruktøren er så tydeligt malerens søn – men antagelig fordi han allerede tidligere i biografien om faderen har berettet indgående om forældrene. Derimod beskrives den elskede barnepige Gabrielle indgående, og Renoir skildrer hende lige så smukt, varmt og kærligt som faderen i sine billeder. I det hele taget er stemningsbillederne fra barndommen bogens mest vellykkede. Renoir, der nu mest bor i Hollywood, gør senere meget ud af at forklare, at han er lige så meget amerikaner som franskmand, men at han i sit inderste er forblevet fransk mærkes i disse barndomserindringer. Han er fortsat »en franskmand, der drikker rødvin og spiser Brieost«.

Renoirs deltagelse først som kavallerist, siden som flyver i 1. Verdenskrig kom indirekte til at betyde et goddag til filmen. Renoir blev såret i benet – men kom aldrig i tysk fangelejr, hvad Sadoul og Bjørn Rasmussen hævder – og under sin tid som rekonvalescent i Paris opdagede han først Chaplin og derefter tidens andre store amerikanske instruktører, først og fremmest Griffith. Her var det især de store nærbilleder af Mary Pickford og Lillian Gish, der betog, og Renoir skriver som en anden Dreyer om hudens sanselighed, øjnenes glans og mundens fugtighed, der udtrykker meget mere end en lang tirade.

Der fortælles grundigt om de første filmår, der finansieredes af faderens malerier. For hvert skridt fremad inden for filmen forsvandt et maleri fra væggen. »Toni« får en omfattende omtale, da Renoir betragter den som begyndelsen til noget nyt i sin produktion. Denne film anses som en forløber for den neorealistiske film, men Renoir søger at modificere denne opfattelse. Han finder, at de italienske film først og fremmest er strålende dramatiske værker, mens han i »Toni« bestræbte sig på at være så lidt dramatisk som muligt ved at give lige så megen plads til en tilfældig vaskekone som til filmens helt. Men det gjorde de neorealistiske film vel egentlig også. Ganske vist blev de aldrig så yderliggående og udramatiske, som Zavattini mente, at de skulle være, men visse af dem kom dog ved den stadige understregning af netop den irrelevante detalje, der stillede sig i vejen for en dramatisk intensivering, tæt på idealet. Og en film som »Umberto« om en træt, gammel mand er da i hvert fald ikke mere dramatisk end »Toni« med dens blodige jalousidrama.

Også »En landtur« og de omstændigheder hvorunder denne halve spillefilm blev til beskrives indgående. I Kosmorama 111 hævdes det, at denne film aldrig blev optaget færdig, fordi alt druknede i regn. Dette er ikke rigtigt. Handlingen blev ændret under optagelserne p. g. a. vejret, men optagelserne blev faktisk ført til ende. Da disse var færdige, blev producenten så begejstret, at han foreslog at lave en længere film ud af materialet, men Renoir var imod denne ide, der stred mod Maupassants novelle, hvis korthed netop tiltalte ham.

»STROHEIM VAR FOR MIG EN SLAGS GUD«

30'erne var Renoirs mest produktive periode med årene 37–39 som de kunstnerisk bedste år, ja, vel overhovedet i hans karriere. I disse år kom hovedværkerne »Den store illusion« og »Spillets regler«. Det er beklageligt, så lidt Renoir gør ud af sidstnævnte; han nøjes i det store og hele med at berette om det chok, som publikums næsten hadske modtagelse gav ham. Hvor han havde ønsket at være venlig, havde han i virkeligheden strøget folk mod hårene. Renoir mener selv, at den dårlige modtagelse skyldtes, at folk genkendte sig selv i filmens apokalypsepersoner, og at folk ikke ønsker at blive konfronteret med sig selv på denne klarsynede måde. Dette er naturligvis noget af forklaringen, men nok så meget må grunden lægges i det faktum, at filmen vitterlig er meget kompliceret opbygget, langt forud for sin tid, og på ingen måde, heller ikke i dag, kan siges at være folkelig. »Toni« var også forud for sin tid, men ikke på en måde, der gjorde den vanskelig at forstå.

Om »Den store illusion« beretter Renoir derimod indgående. Til grund for det første udkast til filmen ligger ikke »Renoirs erindringer som fange i en Offizierslager fra 1916 til 1918« (Sadoul), men beretninger fra en fransk flyveofficer Pinsard. Denne havde reddet Renoirs liv under krigen, og Renoir traf ham tilfældigt igen under optagelserne til »Toni«. Pinsard var som flyver blevet skudt ned ikke færre end syv gange, men hver gang var han undsluppet sit fangenskab. Dette første udkast blev kraftigt ændret, da Stroheim kom ind i billedet. Stroheim udgør sammen med Chaplin og Griffith et triumvirat, som har inspireret Renoir meget, og han er nok den af de tre, som fik størst betydning for ham. Chaplins gøren alt selv gjorde ham rent praktisk umulig at følge, og Griffiths Sydstatspuritanisme faldt dårligt sammen med Renoirs Middelhavspanteisme. Stroheims verden var derimod ikke Renoir fremmed, og hans iagttagende, afslørende stil skulle blive en forløber for Renoirs baseret på dybdefokus.

»JEG VAR STEGET I LAND I KONG UBUS RIGE«

De amerikanske producenters magtstilling på bekostning af instruktøren får Renoir til at trække en parallel til Alfred Jarrys stykke om Kong Ubu, men ellers omtaler han sine fem år i Hollywood pænt. Bourgeois'en René Clair betragtede Hollywoodfolkene som rødhuder, der blot havde smidt fjerene. Renoir klarede sig da også bedre end Clair i landflygtigheden, omend han aldrig faldt til i systemet som Duvivier, og skønt hans filmsyn var det direkte modsatte af filmbyens.

Hollywoods satsen på økonomisk gevinst er en fare for filmkunsten, mener Renoir, men ikke den største. Værre er en blind kærlighed til det perfekte. For at opnå det absolut bedst mulige resultat multiplicerer man de involverede talenter: en film skal helst bygges på en litterær bestseller, manuskriptet skal skrives af en halv snes af de bedste scenarister, og skuespillerne skal helst alle være stjerner. Instruktørens rolle bliver derved alt for ofte reduceret til blot at sige »action« og »stop«. Renoir sammenligner en sådan film med en melon, der er skåret i skiver og modstiller Chaplins film, hvor én mand står bag det hele, hvorved det endelige værk fremstår som en helhed. Hollywoods film er resultatet af en industri, mens Renoir altid har drømt om en håndværksmæssig filmkunst, hvor filmskaberen udtrykte sig lige så frit som forfatteren eller maleren. »Renoir har meget talent, men han er ikke en af vore,« lader Renoir 20th Century Fox-producenten Danyl F. Zanuck konkludere.

Afsnittene om Hollywood udgør næsten en tredjedel af bogen. Renoir behandler specielt »Sumpen«, »De ukuelige« og »Kvinden på stranden«, mens han desværre kun omtaler »En kammerpiges dagbog« i forbifarten, da han fortæller om sit venskab med Paulette Goddard og Burgess Meredith. Det anekdotiske spiller en alt for stor rolle på disse sider, der er præget af for mange ligegyldige episoder, der knytter sig mindre til Renoir selv end til hans venner.

»GLÆDEN OVER AT FILME DE OLIVENTRÆER MIN FAR SÅ OFTE HAR MALET«

At Renoir har disponeret forkert mærkes, da man når frem til de senere film. Han gør interessant rede for sit arbejde med farverne på »Floden«, men fra og med »Guldkareten« bliver behandlingen mangelfuld. Renoir synes nu blot at skrive sin bog igennem for at få den afsluttet. Heldigvis gøres der dog lidt ud af »Dr. Cordeliers testamente«, hvor Renoir redegør for sin TV-optagelsesteknik med op til 8 kameraer og 12 mikrofoner kørende på én gang, men desværre fortæller han mindre om den færdige film. Den blev i sin tid dårligt modtaget også af den danske kritik, men Erik Ulrichsen fandt, at filmen var en raffineret stiløvelse, »en ironisering over fjernsynets æstetik, der på mange måder fører os tilbage til filmens stade omkring 1912«. Selvbiografien støtter ikke denne opfattelse, og andre steder har Renoir også taget filmen mindre højtideligt. Måske er der slet og ret tale om et eksperiment, der faldt mindre heldigt ud, hvorfor egentlig ikke?

Det forstås, at det er en ujævn bog, Renoir har skrevet. Der fortælles for meget om for lidt og for lidt om for meget, og Renoir udtrykker sig ikke så stringent som i tidligere artikler og interviews. Bogen bør dog alligevel anbefales. De nævnte mangler opvejes af bogens mange stemninger, og man føler, at man trods alt lærer mennesket Renoir godt at kende, hvad der må være første kriterium for, om en biografi er god eller dårlig. Man mærker i den glæden ved samværet med andre og en glæde ved selve arbejdet fremfor ved dets resultat. For Renoir er det afgørende i livet at skabe, om det så er en æblekage eller en film. Han skriver et sted, at man kan lide en historie, først og fremmest fordi man kan lide dens fortæller, og man kan netop lide »Ma vie et mes films«, fordi man kan lide Renoir. Det er en klog bog skrevet af en klog gammel mand, som man godt ville drikke en pernod med på en bistro i Provence og spille et parti pétanque med under skyggefulde oliventræer.

»SKUESPILLEREN STÅR FORREST I MINE BESTRÆBELSER«

I ovenstående er nævnt nogle af de bekendtskaber, der var med til at skabe Renoir og hans værk. Konkluderende skal endnu ét trækkes frem, og det som det væsentligste og mest direkte: skuespilleren. Renoirs værk er i udgangspunkt og hele udvikling betinget af denne, og i hans film står skuespilleren i centrum. Det var for at give skuespilleren mulighed for at opbygge sin egen udvikling i spillet, at Renoir gik væk fra en optagelsesteknik, hvor man havde stykket skuespillernes spil op i en række enkeltoptagelser, der så siden blev klippet sammen. I stedet for en sådan montagepræget filmkunst gik Renoir over til at arbejde i dybde og bredde med en kameragang, der fulgte skuespillernes bevægelser. Hos ham er det skuespillerne, der bestemmer kameraets gang og ikke omvendt. Det er fotografens opgave at lade publikum se spillet, det er ikke skuespillerens opgave at skabe lejlighed til, at kameraet kan se det. Ligeledes var det respekten for skuespilleren, der førte til den særlige optagelsesteknik på »Dr. Cordeliers testamente« og »Frokosten i det grønne«, hvor hver scene blev spillet helt igennem foran de mange kameraer, før den enkelte optagelse blev stoppet. »Det har altid været en af mine drømme at blive skuespiller, de levendegør mine inderste tanker,« siger Renoir og taler om sin »kærlighedshistorie med de franske skuespillere«.

JEAN RENOIRS LILLE TEATER

I julen præsenterede TV Renoirs seneste film, »Jean Renoirs lille teater«, fra 1969. Der ligger syv år mellem dette arbejde og det forrige, »Den uheldige korporal«, men Renoir har ikke ligget på den lade side i disse år. Udover den litterære virksomhed arbejdede han i 1967 med en tredjedel til en gyser-episodefilm, men hans materiale, Poe-novellen »Dr. Feather and Mr. Tar«, var allerede blevet behandlet tidligere, og projektet, til hvilket Vadim og Fellini skulle have lavet de to andre tredjedele, blev opgivet*. For en tid skrev han på et manuskript til en langfilm med Jeanne Moreau tænkt i rollen som vagabond, men heller ikke dette projekt kom over skrivebordsstadiet. Endelig arbejdede Renoir fra 1966 på endnu en episodefilm, »C'est la révolution«, hvortil han en overgang havde skrevet syv sketches til bl. a. Simone Signoret og Paul Meurisse. Han ansøgte Le Centre National du Cinéma, den franske filmfond, om støtte, men det blev afslået, da man fandt projektet idiotisk og obskønt. Imidlertid accepterede det franske TV Renoirs oplæg, og ud af dette kom så »Renoirs lille teater«, en 1½ times TV-film bestående af fire små episoder. Kun én af de oprindelige episoder er dog bibeholdt, den sidste.

* I stedet for Renoir kom Louis Malle til at levere tredie bidrag til episodefilmen »Histoires extraordinaires« (1968). Malles bidrag var »William Wilson«, mens Vadim bidrog med »Metzengerstein« og Fellini med »Toby Dammit«.

»FREMSKRIDTET ER DEN SANDE FJENDE«

Renoir indleder selv hver episode og dedicerer den første, »Det sidste julemåltid«, til H. C. Andersens minde. Renoir har ofte udtrykt sin glæde over H. C. Andersen, hvis eventyr Gabrielle læste op af, når Auguste Renoirs børn sad model. Episoden er inspireret af »Den lille pige med svovlstikkerne«: Et rigt selskab hyrer juleaften en gammel clochard til gennem vinduet at betragte deres veldækkede bord for derigennem at gøre deres nydelse større. Hans sultne blik er imidlertid så deprimerende, at selskabet forlader restauranten, og for at slippe af med clocharden forærer restaurantens ledelse ham resterne fra måltidet. Clocharden bringer maden hjem til sin elskede, som han lever sammen med under Paris' broer, og de to gamle falder hen i drømmerier om en lykkeligere fortid. Til sidst falder de i søvn og dør i sneen, og da nogle andre clocharder kommer forbi, overtager de maden.

Renoir har tidligere filmatiseret det samme eventyr, og det er af interesse at sammenholde de to versioner. I »Den lille pige med svovlstikkerne« (1928) er hovedpersonen en ganske ung pige, der ikke drømmer om sin fortid, men om fremtiden i selskab med en flot officer. Det ses, at den senere version har et nostalgisk tema, som man ikke finder i den første. Renoir er nu en gammel mand, og dette er derfor ganske naturligt, og knytter denne lille film til flere af hans senere arbejder. »Guldkareten«, »Fransk Cancan« og »Elena og mændene« foregik alle i slutningen af det forrige århundrede, og selvom »Frokosten i det grønne« var nutidig, var også den i realiteten et blik tilbage til barndommen og faderens forsvundne verden, la belle époque.

Dette fortidstema forekommer også i filmens 3. episode, en nostalgisk sang om den fortabte kærlighed, fremført af Jeanne Moreau stående på en vaudevillescene. »En skønne dag visner kærligheden som blomsterne, og dér står man så med beklemt hjerte og tårer i øjnene«, synger Jeanne Moreau. Renoir understreger i sin indledning til denne episode, at han godt nok ved, at la belle époque måske slet ikke var så »belle« endda, men tilføjer, at han godt kan lide den tid, der indeholdt noget rørende og menneskeligt.

Tankerne tilbage til fortiden fremstår i filmens 2. episode, »Bonemaskinen«, som en udpræget modvilje mod nutiden. Emilie ønsker sig en bonemaskine til sine parketgulve. »For en ærlig kvinde er et parketgulv, hvad minkpelsen er for tøjten«, siger hun, og da hendes mand, Gustave, bliver udnævnt til 2. kontorist, går drømmen i opfyldelse. Ulykkeligvis falder Gustave på det nybonede gulv og slår sig ihjel. – Jules rykker ind som ny ægtemand, men støjen fra det evindelige boneri gør, at han til sidst smider maskinen ud af vinduet. »Morder«, råber Emilie og kaster sig fra 4. sal ud efter bonemaskinen. Hun dør med sin store kærlighed i armene.

Denne episode er en parafrase over det moderne menneskes kamp mod videnskaben og maskinerne. Temaet er ikke nyt hos Renoir, men forekommer også i »Frokosten i det grønne«. Personerne bor i et sovebykompleks, hvortil man ankommer med en overfyldt metro, og overalt hersker der støj og larm. Af 126.681 gale er over 25 procent blevet det af støj, får Emilie at vide. Renoir sætter således spørgsmålstegn ved den moderne videnskab, som det også er tilfældet flere steder i selvbiografien. Nutidens virkelige fjende er for Renoir det tekniske fremskridt, fordi dets succes ryster vore livsnormer og tvinger os til at leve under forhold, som vi ikke er skabt til. Fremskridtet er ikke først og fremmest farligt, fordi det medfører en kikser ind imellem, men fordi der er så få. Det er farligt, fordi det hviler på en perfekt teknologi, som vi ikke kan styre, og som gør livet umenneskeligt. Renoirs »løsning« på problemet har man svært ved at tage helt alvorligt: Gennem hele filmen kommenterer et operakor handlingen, og da Emilie og bonemaskinen ligger døde og ubrugelige neden for højhuset, synges det, at mennesker, dem kommer der hele tiden flere af, men maskinerne kan ikke erstattes. Imidlertid slutter Renoir filmen af med billedet af et ungt par, der gennem hele filmen har vandret omkring i sovebymilieuet uden at ænse den megen larm og forvirring grundet en intens optagethed af hinanden, og mens de smiler lykkeligt, fremsiger de, at de elsker hinanden og vil have mange børn.

To scener fra »Jean Renoirs lille teater«: øverst Marguerite Cassan i »Bonemaskinen«, nederst Fernand Sardou og Jean Carmet i »Kongen af Yvetot«.

»DETTE TRÆS BLADE ER VED AT GULNE, SNART VIL DE FALDE AF OG BLIVE TIL EN LILLE BUNKE SÅ NYE BLADE KAN KOMME OP IGEN TIL NÆSTE FORÅR«

De tre første episoder er så tydeligt TV-produktioner optaget i studie og på ganske få lokaliteter. Den fjerde derimod, »Kongen af Yvetot«, er »rigtig« film optaget on location i barndomslandet la Provence i Sydfrankrig.

Duvallier, der ikke længere er ung, har alt, hvad han kan ønske sig: han er velstående, har en ung og køn kone, og han er tilmed egnens mester i det lokale kuglespil, la pétanque. Man kan dog ikke have held i såvel spil som

kærlighed, og det ender da også med, at Duvalliers kone bedrager ham med dyrlægen. – Duvallier vakler, konventionen byder ham at gøre et og andet, men han accepterer de unges forhold, ja, opfordrer endog dyrlægen til at blive og muntre hustruen op.

Motivet kærlighed og utroskab er naturligvis ikke nyt hos Renoir, men det har her fået en ny udgang. I flere af de tidligere film (»La Chienne«, »Toni«, »Menneskedyret«, »Spillets regler«) har hovedmotivet netop været kærligheden med jalousien som handlingens drivkraft ledende frem til et blodigt drama. I »Kongen af Yvetot« derimod accepterer den bedragne ægtemand sin stilling. Filmen kan derfor betegnes som en gammel mands film, når blot man gør sig klart, at udtrykket ikke bruges med nogen nedsættende betydning; filmen virker alt andet end »træt«. Renoir kommenterer indirekte de tidligere film, hvor jalousien førte til drab. »Hvad ville Du gøre, hvis Du fandt din kone sammen med en anden«, spørger Duvallier en ung handlende, der ville dræbe såvel kone som elsker. »Det er en æressag,« siger han. Den offentlige mening er ligeledes af den opfattelse, at Duvallier ikke kan lade det skete sidde på sig, og den ulykkelige dyrlæge opfordrer Duvallier til duel, fordi sådan bør man nu engang gøre.

Duvallier vælger imidlertid intet at foretage sig. »Man vil anse os for revolutionære«, protesterer dyrlægen, men Duvallier blæser på konventionerne. »Livet er til at bære takket være de små revolutioner,« siger han. »Byd Du nu min kone på et glas, mens jeg får mig et spil pétanque«. Og da landsbyen til sidst bryder ud i latter, les der ikke af den bedragne ægtemand, men af konventionerne.

Gennem opgøret med de almindeligt accepterede normer knytter filmen sig tilbage til en af Renoirs tidlige film, »Boudu sauvé des eaux« (1932), hvor den anarkistiske Michel Simon svarede med et »hvorfor det«, hver gang borgerskaben diskede op med sin falske moral. Således bliver »Kongen af Yvetot« en ung film af en gammel mand, der har indset og accepteret, at livet skal gå videre uden ham med skønhed og kærlighed i et kredsløb (som også i »Floden«).

Skulle denne lille film blive Renoirs sidste, hvad han selv mener er tilfældet, kunne han ikke have sluttet bedre. Med træer, sol, dyr, mad, sange og kærlighed er denne film en smuk og livsbekræftende hyldest til livet fra den gamle Renoir.

■ **JEAN RENOIRS LILLE TEATER**

Le petit théâtre de Jean Renoir. Frankrig/Italien/Vesttyskland 1969. **P-selskab:** ORTF (Paris)/RAI-TV (Rom)/Bavaria TV (München). **Ex-P:** Pierre Long. **P-leder:** Robert Paillardon. **P/Instr/Manus/Dialog:** Jean Renoir. **Instr-ass:** Denis Epstein. **Foto:** Georges Leclerc. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Geneviève Winding. **Dekor:** Gilbert Margerie. **Musik:** Jean Wiener (1. + 4. episode), Joseph Kosma (2. episode), Octave Cremieux & G. Millandy (3. episode). Sangen »Quand l'amour se meurt« synges af Jeanne Moreau. **Tone:** Guy Rophe, Alex Pront. **Medv: 1. episode:** »Le dernier reveillon« – Nino Formicola (Vagabond), Milly (Vagabondpige), Roland Bertin (Gontran, gæst i restaurant), Andre Dumas (Chef), Robert Lombard (Maître d'hotel), Frédéric Santaya, Pierre Gualdi, Gib Grossac, Annick Berger, Roger Trapp, Max Vialle, Jean Michel Mole, Poucette Deveson, Tom Clark, Sabine Hermosa, Alain Peron, Gilbert Cavon, G. Taillade, E. Braconnier, Daniel Sursain, Lolita Soler, Sébastian Floche, Bisciglia. **2. episode:** »Le cireuse electrique« – Marguerite Cassan (Emilie), Jacques Dynam (Jules), Pierre Olaf (Gustave), Jean Louis Tristan (Sælger), Claude Guillaume, Denis Gunzburg (De elskende). **3. episode:** »Quand l'amour se meurt« – Jeanne Moreau (Sangerinden). **4. episode:** »Le roi d'yvetot« – Fernand Sardou (M. Duvallier), Jean Carmet (Feraud), Françoise Arnoul (Isabelle), Andrex (M. Blanc), Roger Pregor (Maître Joly), Edmond Ardisson (César), Dominique Labourier (Paulette). **Længde:** 100 min. **Prem:** TV 25.12.74.

Bøger af Renoir:

»Renoir«. Hachette, Paris 1958. (Biografi om faderen).
Eng. udg.: »Renoir. My Father«. Collins, London 1962.
Dansk udg.: »Renoir – min fader«. Hasselbalch, København 1963.
»Les Cahiers du Capitaine Georges«. Gallimard, Paris 1966. (Roman).
Uddrag oversat i Kosmorama nr. 82, dec. 1967.
Eng. udg.: »The Notebooks of Captain Georges«. London 1966.
»Ecrits 1926–1971«. Pierre Belfond, Paris 1974. (Artikelsamling).
»Ma vie et mes films«. Flammarion, Paris 1974. (Selvbiografi).
Eng. udg.: »My Life and My Films«. Collins, London 1974.

Kosmorama Essay

Om kritikere, anmeldere og analytikere/Peter Schepelern

William Dean Howells, amerikansk kritiker og romanforfatter, berørte kritikerens traditionelle ømme punkt, da han i 1887 skrev: »Jeg vil have mine kritiker-kolleger til at overveje, hvad de egentlig er skabt til at udrette. Øjensynlig ikke ret meget, for deres eneste undskyldning for at være er, at nogen andre har været. Kritikeren eksisterer, fordi forfatteren først eksisterede. Hvis der holdt op med at udkomme bøger, måtte kritikeren forsvinde.« [1]) Samme tanke ligger bag et moderne eksempel fra filmkritikken: Da den amerikanske filmanmelder Judith Crist modtog en pris for sin virtuose nedrakning af Otto Premingers film »Hurry Sundown«, kom der et lykønskningstelegram fra instruktøren med ordlyden: »Congratulations on your night of triumph from the man without whom all this would not be possible.« [2]) Sarkasmen er karakteristisk for det undertiden noget anspændte forhold mellem kritiker og kunstner. Kunstnerens fiasko kan blive kritikerens succes, men samtidig føler kunstneren sig ofte naturligt overlegen: han (eller hun) er jo den der skaber!

Det er i dette forhold de konventionelle kritikerkomplekser tager deres udgangspunkt, i kritikerens stadige fornemmelse af at være en overordnet instans, en retfærdig domstol, hævet over værket, og samtidig fornemmelsen – i selvransagelsens stunder – af at være *second hand,* en kunstens parasit. Tilsvarende opfattes den kritiske og analytiske beskæftigelse med kunstværker ofte som noget fjendtligt og næsten destruktivt (»tage støvet af sommerfuglevingerne«!), ikke bare af kunstnerne (som jo traditionelt antages at være nærtagende og sarte) men også af det almene kunstnydende publikum. Det er således almindeligt at markere en kløft mellem den professionelle *analyse* af kunstværker og den almene *oplevelse* af kunstværker, idet analysen står for en konstrueret, specialist-styret, akademisk, middelbar holdning til kunsten, modsat det »almindelige« publikums naturlige, umiddelbare holdning.

Der er tradition for at kritikerne ikke blot holder kunsten, men også deres egen kritiske virksomhed under observation og søger at bestemme deres egen funktion nærmere. Består den i at informere publikum, i at videregive en personlig oplevelse eller i at »skabe« ved hjælp af kritikkens medium på samme måde som kunstneren skaber via *sit* medium? T. S. Eliot undsagde i sin indflydelsesrige kritiske essaysamling »The Sacred Wood«, 1920, »den overmåde farlige kritiker-type: kritikeren som egentlig har et skabende sind, men som på grund af svaghed i skaberkraften ytrer sig i kritik i stedet«; [3]) mens den amerikanske kritiker H. L. Mencken omtrent på samme tid holdt på, at »bevæggrunden hos den kritiker som virkelig er værd at læse er ikke pædagogens bevæggrund, men kunstnerens. Den er hverken mere eller mindre end det enkle ønske om at udfolde sig frit og smukt, at give ydre og objektiv form til ideer som gærer indvendig og finde fascinerende tiltrækning i dem, at få dramatisk afløb for dem og vække opsigt«. [4]) To karakteristiske holdninger, som måske også kan forklares ud fra de pågældende kritikeres personlige virksomhed: Eliot var både kritiker og kunstner og kunne derfor lettere affærdige udnyttelsen af den kritiske virksomhed som medium eller snarere surrogat for den kunstneriske selvrealisering, mens Mencken udelukkende skrev kritik.

Man kan også betragte kritikerfunktionen som en kulturindustriel rolle, som et led i institutionaliseringen af et kunstnerisk medium og en kulturindustri.

FILMKRITIKKEN SOM INSTITUTION

Filmmediet var ikke mange år gammelt før de filmiske (kunst)værker blev fulgt op og holdt under observation af en filmkritik, der var dukket op som om det var følgen af en kulturel naturlov. Filmen fik sit kritiske spejlbillede som permanent ledsager,

og det kan tages som et tegn på, at filmen institutionaliserede sig som kunstnerisk medium i analogi med de gamle kunstarter, for i opbygningen og institutionaliseringen af en kunstart er den kritiske virksomhed traditionsmæssigt et obligatorisk led.

I filmindustriens producent/konsument-proces presser kritikeren sig ind og gør krav på en rolle, hvis funktion ligger i nærheden af denne proces' distributions-led (anmelderen kan levere reklame og publicity for film-varer) og publikums-led (anmelderen er det første publikum). Der er således en dobbelthed i kritikerinstitutionen, et gensidigt afhængighedsforhold. Producenten har brug for den omtale, kritikeren kan give hans vare, men denne vare er også forudsætningen for at kritikeren overhovedet kan praktisere sin kritiske virksomhed.

Filmselskabet arrangerer i de fleste tilfælde en presseforevisning af premiere-filmene, således at pressens medlemmer kan se filmen uden forstyrrelser fra det publikum, de angiveligt repræsenterer. Presseforestillingen er i sig selv en kuriøs institution, der bidrager til at markere kritiker-positionen. Den understreger kritikernes priviligerede situation: pressen ser forestillingen gratis – et privilegium i forhold til det betalende publikum og et moment som undertiden direkte benyttes i anmeldelsen, jfr. Frederik G. Jungersen: »Filmen er totalt tidsspilde, og det er kun en ringe trøst, at anmelderen i hvert fald ikke skulle *betale* for det.« [5]) Presseforestillingen finder normalt sted om formiddagen, altså på et tidspunkt hvor det almindelige publikum sjældent ser film, normalt hindret af arbejdstider. Anmelderne bliver beværtet, idet forestillingen som regel ledsages af en eller anden form for materiel konsummering (som modstykke til den åndelige). Presseforestillingen bidrager til at holde anmelderne adskilt fra publikum og til gengæld knytte dem sammen sådan som det anses for naturligt for medlemmer af samme profession. Til det professionelle præg hører også, at fornøjelses- og forlystelses-karakteren ved det at gå i »biffen« er bortfaldet; tilbage bliver den mere eller mindre sure pligt, som dog også kan stilles på for hård en prøve, jfr. Morten Piils tilståelse i anmeldelsen af »De smukke og de voldsomme«: »Livet er kort, men de dårlige film bliver længere. Efter at denne overdådige Harold Robbins-saga om sydamerikanske revolutioner og europæisk *high life* havde kørt i to timer annonceredes en pause, som jeg med skam at melde benyttede til at snige mig ud i friheden.« [6])

Det har ofte været diskuteret, hvor stor indflydelse filmkritikken har på en films publikumsucces. Det skorter i nogen grad på videnskabelige undersøgelser af hvilken rolle anmeldelserne spiller når publikum vælger film. Sociologen I. C. Jarvie mener, at »der er så mange film og så mange filmkritikere der skriver så ofte i så mange blade, at publikum ikke kan antages at blive påvirket«. [7]) Kritikeren Kenneth Tynan formulerer en vistnok udbredt antagelse blandt filmkritikere, når han siger: »En filmkritiker kan undertiden fremskaffe et publikum til en minoritets-film, men han kan ikke konkurrere med den kæmpemæssige reklameteknik som sikrer majoritets-film et massepublikum.« [8]) Imidlertid må det også antages, at pressen har en ikke ubetydelig andel i f. eks. »The Godfather«s og »Love Story«s gigantsucces'er. I en vis forstand gør pressen jo filmselskabet en tjeneste ved at bringe alle mulige slags omtaler, men når det som i tilfældet »The Godfather« drejer sig om en udenlandsk publikumstræffer, som formodes at kunne holde til de opskruede (kommercielle) forventninger, er det også godt stof for pressen at skrive om filmen og i stort opsatte artikler forbløffes over en succes, som den selv har været med til at skabe. Man kan opleve, at filmselskaberne i forbindelse med de mange gennemsnitlige film ønsker pressens hjælp til publicity, mens de i forbindelse med de »spændende« succes'er fra udlandet (som »The Godfather«, »Eksorcisten« og »Den store Gatsby«) – af frygt for at pressen skal overfodre publikum med omtaler på det forkerte tidspunkt (d. v. s. inden filmen er kommet op) – kan være kostbare (med informationsmateriale og forkørsler), og kan tillade sig at være det fordi det pludseligt er godt stof for pressen.

Også på et andet område benytter filmindustrien den institutionaliserede filmkritik, nemlig i forbindelse med biografannoncerne, hvor – karakteristisk nok – kun det rent vurderende, især den formålstjenlige »matematiske« stjerne-vurdering, som nogle dagblade og tidsskrifter foretager, citeres.

Ved at fremstå som led i en institution, et stort betydningskompleks opbygget af historiske og teoretiske værdier, er kritikeren i nogen grad hævet over den penible legitimering. Den enkelte dagbladsanmelder behøver ikke at forsvare sin funktion udtrykkeligt. Anmelderen, der møder op til presseforevisning kl. 10.30 i en københavnsk biograf, behøver altså ikke udtænke og formulere en eksplicit begrundelse for de 27 liniers kritik, som han afleverer hos kulturredaktøren lidt før kl. 17 samme dag. Dette er naturligvis bekvemt for anmelderen, men er også i filmindustriens interesse, for så vidt som alle de institutioner, der er opbygget omkring sagens kerne, den egentlige vare: filmen, er af kommerciel betydning, fordi filmene således ikke skal gøre sig særligt fortjent til at blive omtalt og anmeldt. Det gælder også områder som de institutionaliserede produktions- og distributionsformer, stjernedyrkelsen, den direkte reklame, filmudgaver af evt. litterære forlæg, sound tracks på grammofonplade og selve biografforestillingens tekniske og sociale ritualer.

Hvor en tidsskriftskritikers filmanmeldelse som regel er resultatet af et individuelt valg, arbejder dagbladskritikeren i en på forhånd fikseret – d. v. s. mere institutionaliseret – situation. Et dagblad kan ganske vist have flere anmeldere, der deler filmene, men i så fald er det i reglen praktiske omstændigheder eller anmelderens placering i anmelderstabens interne hieraki, der er bestemmende for hvilke film der anmeldes af hvilken anmelder, og altså ikke den enkelte anmelders interesser og forudsætninger. Sædvanligvis er det ordnet således, at »første-anmelderen« vælger først og det betyder i reglen, at de betydeligste og mest celebre premierer bliver anmeldt relativt langt af første-anmelderen, mens de mindre betydelige film anmeldes kortere af en anmelder, som er placeret lavere i hierakiet. Men netop anmeldelser af sidstnævnte art, som er skrevet ud fra rent professionelle motiver og uden privat bevægrund, viser filmkritikken fra dens mest institutionaliserede side. Kritikeren institutionaliserer sig selv ved til stadighed at praktisere sin kritiske virksomhed, uanset om den er strengt

påkrævet eller ej. Filmene skal *jo* anmeldes – og i dette »jo« ligger hele institutionens selvbekræftelse og den legitimering der – næsten – altid anerkendes at ligge i at noget er »et job«, jfr. dog kritikeren og forfatteren Wilfrid Sheeds fremstilling af *kunstner*-synspunktet: »At få en dårlig anmeldelse er som at blive spyttet på af en fuldkommen fremmed på Times Square; og der er intet, som kan overbevise sådanne folk om, at det blot er et job, at spytte på folk, ligesom ethvert andet.« [9])

Kritikeren, som fra dag til dag – eller med et andet fast tidsinterval – publicerer sin kritik, skaber sig på denne måde en plads i publikums bevidsthed, ligesom nogle forfattere, der fast udgiver mindst én bog om året – f. eks. Agatha Christie, Iris Murdoch, Klaus Rifbjerg – manifesterer sig som en slags ikke bare professionelle men ligefrem institutionelle kunstnere, der således også dementerer kunstværkers unikke karakter. Journalistik (hvortil filmkritikken ofte hører) er som regel hurtigt glemt, hvorfor regelmæssighed i det kritiske output betragtes som nødvendig for opretholdelse af en kritiker-status. Det kan derfor ikke forundre når den amerikanske filmkritiker Pauline Kael i bogudgaven af sine ugentlige columns, »Going Steady«, følelsesfuldt skriver: »At være lejlighedsvis filmkritiker er det samme som overhovedet ikke at være kritiker, og for én hvis interesse er mere end lejlighedsvis, er det smerteligt blot at skrive om film lejlighedsvis eller på bestilling.«

I den sammenhæng kan man notere sig, hvordan det – siden udsendelsen af James Agees samlede filmanmeldelser i 1958 – er blevet mere og mere almindeligt at udsende anmeldelser i bogudgaver. [10]) Bogudgaverne sikrer døgnskriverierne en længere levetid, men medvirker især til at styrke kritikernes position, ikke mindst overfor de gamle kunstarter, som i århundreder har haft bogligt publiceret kritik.

En særlig form for selv-institutionalisering ligger i kritikernes årligt tilbagevendende udmærkelser af visse film. I Danmark har vi som bekendt »Filmmedarbejderforeningen i København«s årlige Bodil-uddeling, som foregår under udfoldelsen af – i hvert fald bestræbelserne på – en slags festivitas, og »Sammenslutningen af Danske Filmkritikere«s årlige – lidt mindre pittoreske – kåring af »Årets 10 bedste film«. Også sådanne institutioner medvirker til at henlede opmærksomheden på kritikerne og især til at markere, at kritikerens *raison d'être* er at vurdere.

VURDERINGERNE

Det konventionelle krav til filmkritikeren – som denne da i reglen også lydigt efterkommer – er ikke at analysere, oplyse om eller forklare filmene, men simpelt hen sige, hvilke film der er bedst. Vurderingen er hovedsagen, for det er den der er bestemmende for handlinger, nærmere bestemt den handling at gå i biografen. Et *analytisk* udsagn om en film – som f. eks. følgende: »I »Zardoz« vil Boorman anfægte selveste Drømmen om Lykken – i hvert fald i den udgave drømmen har fået i den vestlige verden« [11]) – vil næppe medvirke til eller modvirke, at nogen beslutter sig til at købe en billet til forestillingen; mens et *vurderende* udsagn – som »Den bedste Bond-film i ti år« [12]) – i hvert fald *formodes* at fremkalde trængsel ved billetlugerne.

Vurderingens traditionelle betydning i anmelderens arbejde kan ofte medføre, at anmelderen må støtte sig til den legitimering, som institutionen filmkritik i sig selv giver. Kunstvidenskaberne har ofte haft svært ved at acceptere vurderingen som videnskabelig præstation, og denne videnskabelige kølighed har også konsekvenser for den kritiske virksomhed, der ikke rummer videnskabelige prætentioner.

Hvis nogen hævder, at »Rio Bravo« er instrueret af John Ford, er det muligt at dokumentere, at dette – med en til vished grænsende sandsynlighed – er en fejlagtig påstand; det samme ville være tilfældet, hvis nogen hævdede, at det er gartneren, der bliver skudt i slutningen af »Spillets regler« og formodentlig også, hvis det blev påstået, at lystspillet »Mr. and Mrs. Smith« var en *typisk* Hitchcock-film. Men hvis en person, med åndsevnerne intakt, i ramme alvor erklærede, at »De syv samuraier« og »Monsieur Verdoux« er meget ringe kunstværker, så kan man nok komme med modargumenter, men ikke argumenter på samme niveau og af samme uafviselige, kontrollable autoritet som i de andre tilfælde.

Men alligevel er det en almindelig antagelse (som har vist sig vanskelig både at af- og bekræfte), at der er en nødvendig sammenhæng mellem den – mere eller mindre – kontrollable beskrivelse og analyse af filmen og vurderingen af den. Det er en udbredt opfattelse, at der ligefrem eksisterer en kausalsammenhæng mellem beskrivelse, analyse og vurdering. De tre begreber tænkes ofte at optræde i en tre-trins-proces: først beskriver man filmen, d. v. s. sprogliggør og sammenfatter filmens billedforløb på et plan som er helt igennem kontrollabelt. Sandhedsværdien af de oplysninger, som følgende *beskrivelse* giver, lader sig f. eks. kontrollere (hvis man har adgang til at se filmen): »For hovedpersonen i »Lige før natten« sker kortslutningen i filmens start – han myrder sin elskerinde i en sadomasochistisk leg« (dette citat såvel som de to følgende er fra Morten Piils anmeldelse). [13]) Derefter *analyseres* der. På grundlag af beskrivelsen påvises strukturer, lovmæssigheder og betydninger i værket, og også her er det i ret vid udstrækning muligt at holde sig på det intersubjektivt kontrollable niveau. Et analytisk udsagn som »den afgørende faktor i Charles' sammenbrud er, at hans borgerlige identitet er umulig at opretholde efter det hæslige mord – det vil sige umulig at opretholde for ham selv« kan dokumenteres og underbygges med henvisninger til den kontrollable beskrivelse af filmen. Og endelig følger så *vurderingen:* »Filmen er et mesterværk ...«

En sådan beskrivelse-analyse-vurdering (der selvfølgelig består af mere end de tre citater) synes at bekræfte den teori, Søren Kjørup fremkommer med i sin bog »Æstetiske problemer«, hvor han påviser, at analytiske beskrivelser i deres tilsyneladende værdifri udtryk har implicitte, traditionelle værdiladninger, som medfører, at »hvis jeg siger om et kunstværk at det har en klar udvikling, en afrundet form, et stærkt følelsesudtryk, enhed i stil, mange interessante detaljer o. s. v., samt hævder at det er kunstnerisk mislykket, så vil man sikkert fornemme at jeg modsiger mig selv« (s. 170). Det er en fremstilling, som i hvert fald umiddelbart løser problemet om vur-

deringens isolation ved at påvise dens kamuflerede tilstedeværelse i både beskrivelses- og analyse-fasen (men som således altså kun udgør en skinløsning af selve vurderingsproblematikken). Under alle omstændigheder er beskrivelse-analyse-vurderingsforløbet ofte det bestemmende for anmeldelsen. Jfr. anmelderudsagn fra Kosmoramas kritiker-enquete i nr. 100: »Vurderingen forudsætter en analyse, som dog i dagbladskritikken kun kan blive kortfattet og lidet tilbundsgående« (Ebbe Iversen), »Vurderingens værdi er ligefrem proportional med den viden, som man har at argumentere ud fra« (Ib Monty), »Vurderingen (er) ofte underforstået i analysen« (Morten Piil), »Efter handlingsreferatet kommer analysen, og efter analysen dommen« (Anders Bodelsen). [14])

I det hele taget afdækkede enqueten karakteristiske kritiker-synspunkter på vurderingsproblematikken, på bedømmelsens plads i den kritiske virksomhed. Frederik G. Jungersen understregede vurderingens nødvendighed – »hvis jeg synes at filmens kvalitet er meget høj eller meget lav, prøver jeg markskrigerisk at fastslå dette, så ingen læser kan være i tvivl om min mening« – og anførte et eksempel på, hvorledes en kollega i en radioanmeldelse har afleveret »en fortræffelig beskrivelse og analyse af »Min nat med Maud«, men han mælede simpelt hen ikke et muk om, hvorvidt det var vellykket eller ej. Jeg måtte afvente Kosmoramas minikritik for at få mandens vurdering«! – et interessant eksempel på, at ikke engang kritikeren (for hvem spørgsmålet om filmen er værd at ofre penge på næppe er videre aktuelt) føler sig helt tryg ved en nok så fortræffelig anmeldelse, hvis den ikke rummer en udtrykkelig vurdering. Jørgen Stegelmann skrev: »Vurderingen er selvsagt det farligste punkt, men en kritiker kan ikke springe uden om det; han kan ikke lade være med at forsøge en vurdering, han bør have mod til at vise den frem, og han må tage ansvaret for den«. Trods Jungersens eksempel, må man vist sige, at modet til at vurdere sjældent er det der fattes anmelderen. Anmelderjobbet kan direkte opfattes som et vurderingsjob, jfr. Albert Wiinblad: »Vurdering må man nødvendigvis lægge vægt på, når man har fået til opgave at vurdere noget.«

Hvorledes opfattelsen af kausalsammenhæng mellem beskrivelse, analyse og vurdering kan komme til udtryk, ser man ofte, når der opstår diskussion om rimeligheden af en given vurdering. F. eks. var det et vigtigt punkt i Christian Braad Thomsens angreb på Anders Bodelsens negative anmeldelse af »Land i trance«, at Braad Thomsen (mente at) kunne påpege urigtigheder i Bodelsens *beskrivelse* af filmen. [15]) Ud fra samme opfattelse kunne man f. eks. afvise en kritik, som Peter Nørgaard (i en artikel om »Privatdetektiven«, Kosmorama 87) rettede mod »Harper«. Her var der opstillet en række indvendinger mod det, som blev kaldt den pågældende films »afvigelse fra privatdetektivens fastlagte etiske normer«, tilsyneladende velfunderede, d. v. s. netop udledt af beskrivelsen og analysen, som imidlertid viste sig at være baseret på en fejlhuskning af filmens slutning, hvis påståede forløb netop var kritikkens kardinalpunkt. Her var en karakteristisk situation rendyrket: en længere kritisk analyse viser sig at være baseret på en fejlagtig beskrivelse, hvorved man ikke bare mister tilliden til analysen, men også til vurderingen.

Opfattelsen af analysen (hvad enten den er nedfældet i anmeldelsen eller ikke) som forudsætning for vurderingen har måske især betydning som kritisk legitimering, for denne opfattelse klargør, hvorfor kritikerens vurdering bør tillægges større autoritet end lægmandens. Mens lægmandens vurdering i reglen støtter sig til vage fornemmelser og det umiddelbare oplevelsesindtryk, formodes den professionelle anmelders vurdering at være baseret på en analyse, jfr. Ib Monty: »Analysen skal man have foretaget, mens man ser filmen eller i hvert fald før man skriver anmeldelsen. Anmeldelsen skal indeholde resultaterne af analysen.« [16]) Men hvis analysen ikke er nedfældet i anmeldelsen og der ikke kan opstilles almindelig anerkendte regler og normer for hvad der er en korrekt vurdering og hvad der ikke er (og den hyppige uenighed blandt anmeldere kunne jo også tyde på at sådanne anerkendte regler ikke eksisterede, eller i hvert fald kun var lidet udbredte), – er det fristende – dog måske især for ikke-kritikere – at spørge, hvorfor netop NN optræder i rollen som kritiker og får sin bedømmelse af en given film offentliggjort og distribueret til et publikum. Kunne ikke hvemsomhelst vurdere en film og pricipielt have lige så meget – eller lige så lidt – »ret« i sin vurdering som NN? Dette er det snigende spørgsmål, der fra det almindelige publikums side undertiden rettes mod de professionelle vurderinger. En legitimering synes således at være påkrævet. Men når der ikke oftere end det faktisk er tilfældet protesteres mod kritikerdomme, som ganske øjensynlig er i strid med publikums dom, hænger det antagelig sammen med selve filmkritikkens institutionaliserede karakter. Avisanmeldernes meninger og vurderinger bliver omtalt, diskuteret og citeret som »pressens mening« – i sig selv en forholdsvis inappellabel institution – og sikres således principielt en større interesse end lægmænds vurderinger. Filmannoncerne citerer pressens domme, men det hører til sjældenhederne, at publikumsudsagn anføres. Det forekommer dog, men i så fald er det i udtrykkelig polemik mod dagbladsanmeldernes negativitet. Så længe pressens vurderinger er bare antageligt positive, er dens institutionaliserede guldkorn lige godt mere værd end selv den mest entusiastiske bedømmelse fra en almindelig uinstitutionaliseret publikum'mer!

TO KRITIKER-TYPER: SPECIALISTEN OG PUBLIKUMS-REPRÆSENTANTEN

Det er almindeligt at regne med en mere eller mindre principiel forskel på dagbladsanmelderens og tidsskriftanmelderens funktion. Det hænger bl. a. sammen med tidligere nævnte forhold som dagbladsanmelderens tvungne og tidsskriftsanmelderens forholdsvis friere forhold over for hvilken film, han (eller hun) anmelder. Men mere afgørende er det måske, hvilken rolle kritikeren søger at spille. Der er groft set to typiske kritiker-attituder: kritikeren kan fremstå som *specialisten* (d. v. s. kritikeren véd mere end sit og filmens publikum og øser af denne viden for at *forklare* filmen), eller han kan fremstå som *publikumsrepræsentanten,* der nok er i den priviligerede (?) situation at kunne offentliggøre sine synspunkter, men som ikke principielt véd mere end publikum. Man kan sige, at den første type udnytter og demon-

strerer sin kompetence til et pædagogisk formål, mens den anden kun har den autoritet, som kritikerrollen giver ham, at falde tilbage på, men som – til et journalistisk formål – erstatter faglig ekspertise med underforståede referencer til mere »demokratiske« egenskaber som erfaring og *common sense.*

I Frederik G. Jungersens anmeldelse af »De kalder mig Trinity« [17]) tales der om »dette ny eksempel på bastard-genren« og at »historien er dog mere veloplagt end i gennemsnittet af disse C-film« og »nye elementer for genren er ... at der kun er seks drab i filmen mod normalt det tidobbelte i spaghetti-westerns«. Specialisten røber sig ikke blot i de store analytiske anmeldelser (som f. eks. Morten Piils af »Pigerne fra Rochefort« og Flemming Behrendts af »Døden i Venedig« [18]), men også – som her – i en kort anmeldelse af en trivialfilm. Her taler nemlig åbenbart en specialist på området. Han kan placere filmen i en tradition og karakterisere den i forhold til de forudgående film i samme genre (man kunne hævde at genrebegrebet er skabt af den komparative specialist-kritiker), han ved hvor mange drab der gennemsnitligt forekommer i en bestemt kategori film o. s. v. Jfr. også Jungersens udtalelser i kritiker-enqueten: »Overblik over et område regnes desværre ikke længere for en dyd, og netop derfor vil jeg prioritere »set mange film« som det første krav, thi *al kritik bygger på sammenligning«.* Det er også kun kritikere med det store filmhistoriske overblik, der – som Herbert Steinthal – kan præstere at slutte en anmeldelse af selvtægts-voldsfilmen »Death Wish« [19]) med en henvisning til »Kranes konditori« og »Vesterhavsdrenge«!

Specialisten har et overblik og et sammenligningsgrundlag, som det almindelige publikum ikke har, og vil ofte lægge hovedvægten på analysen, hvad der til en vis grad gør det muligt for publikum at kontrollere kritikerens kompetence og holdbarheden af hans autoritet. For analysens værdi er langt mindre afhængig af den filmkritiske institution end vurderingens, som ofte kun har betydning og »indhold« i forhold til ydre institutionelle omstændigheder som anmelderens identitet, tidligere anmeldelser, journalistiske tilhørssted. Er man således tilbøjelig til at lægge mere vægt på, at Søren Kjørup betegner »Piger i uniform« [20]) som »en af de film, som i hvert fald jeg holder mest af«, end en tilfældigt opsnappet publikumsytring gående ud på, at det dog var en uinteressant film, er det antagelig fordi Kjørup fremsætter sin personlige vurdering i sammenhæng med en meget lang analytisk og for størstedelen kontrollabel udredning af filmen.

Men når eksempelvis Bent Grasten i en anmeldelse af Bergmans »Ulvetimen« [21]) skriver: »Når jeg giver »Ulvetimen« fire stjerner, er det ikke, fordi den er »meget underholdende« i almindelig forstand, men fordi den er et forsøg på at male et stort konstruktivt billede af et moderne menneskes sjæl« – er den positive vurdering (fire stjerner ud af fem mulige) fritsvævende, hvis man da ikke skal tro, at Grasten takserer alle »forsøg på at male et stort konstruktivt billede af et moderne menneskes sjæl« til netop fire stjerner. Anmeldelsen rummer i øvrigt påstande (om Bergman f. eks. »Men ligeglad (med kristendommen) er han jo ikke. Og en stor kunstner er han jo« – påstande der nærmest er formuleret som faktiske oplysninger), handlingsreferat og visse formodninger (»Jeg er sikker på, at Ingmar Bergman omsider har accepteret vilkårene for en film som »Ulvetimen«, publikumsmæssigt«), men ikke egentlig analyse eller udredning, som lader sig kontrollere. Den fire-stjernede vurderings betydning står og falder med den vægt, man i øvrigt lægger på den pågældende anmelders vurderinger og det vil gerne sige, i hvor høj grad de plejer at falde sammen med ens egne. Løsrevet fra den filmkritiske institution ville der næppe blive lagt vægt på udsagn som de citerede, men når de kommer fra landets største dagblads faste filmanmelder, bliver de publiceret, distribueret, læst af mange, omtalt og citeret (i biografens annonce) og hele anmeldelsen bliver klippet ud af avisen af en institution (Det danske Filmmuseum), som bl. a. har til opgave at arkivere sådanne institutionaliserende udsagn, så de f. eks. kan blive citeret og kommenteret i fremtidige tidsskriftartikler.

Den kritiker-attitude, som kan kaldes den publikums-repræsenterende, er altså ikke præget (og tynget) af referencer til (formodet) sagkundskab, men tilstræber at være sammenfaldende med holdningen hos det stort set forudsætningsløse publikum. Det betyder også, at man ikke forventer, at anmelderen kommer med konkrete oplysninger, som er mere korrekte end almindelig journalistisk praksis foreskriver. Man kan f. eks. anmelde film ud fra følgende synspunkter (som fremsættes af Poul Blak i Kosmorama 100) – med polemisk adresse til en anderledes kritiker-holdning: »Jeg beskæftiger mig ikke med film, som var de videnskabelige forelæsninger. Jeg oplever dem. Og fortæller læserne om min oplevelse.« Hvor specialisten vil øse af sin indsigt og forståelse til et publikum, der antages ikke at være i besiddelse af det samme kvantum viden (om film) eller en analytisk metode, stiller publikumsrepræsentanten sig på linie med publikum og stoler på sin egen sunde dømmekraft (som det hedder). I Bodelsens anmeldelse af »De kalder mig Trinity« [22]) hedder det eksempelvis: »Det er længe siden jeg har hørt en biografsal reagere med så spontan begejstring. Og jeg var også selv ved at dø af grin hele tiden, skønt jeg havde troet, jeg var blevet immun over for westerns og vold.« Overensstemmelsen mellem publikums og anmelders reaktioner anføres udtrykkeligt, kløften mellem den blaserte anmelder og det jublende publikum er lykkeligt overskredet. Karakteristisk er også holdningen i Bodelsens anmeldelser af »Land i trance« og Bressons »Hvad med Balthazar?«. Overskriften til Bresson-anmeldelsen var »Ikke forstået«, og om sit tolknings- og analyseforsøg skriver anmelderen: »Det kan også sagtens tænkes, at dette udkast til en fortolkning af filmen er skrupforkert. Jeg kommer nemlig til at indrømme lige ud, at jeg efter to gennemsyn ikke forstår denne komplicerede film, og at jeg heller ikke tror jeg vil komme til at forstå den uden et dybtgående studie af katolske tankegange, som er moderne danskere helt fremmed.« [23]) Anmelderen identificerer sig fornuftigt med de »moderne danskere« og lægger næsten op til at specialisten (med det dybtgående kendskab til katolske tankegange) skal overtage. Publikumsrepræsentanten deler loyalt vilkår med publikum, når det drejer sig om de svært tilgængelige film. I anmeldelsen af »Land i trance« systematiserede Bodelsen ligefrem sin holdning til film, han ikke forstår: »Når man ikke for-

står en film, kan der være fire forklaringer. 1) Man er dum (den lader jeg ligge, for den kan jeg ikke selv kommentere). 2) Man savner forudsætninger (i så fald henvender filmen sig ikke umiddelbart til én; man kan brokke sig over at den ikke leverer sine egne forudsætninger). 3) Filmen vil skildre noget uforståeligt (så har man alligevel forstået den). 4) Filmen er uforståelig.« [24])

Distinktionen mellem specialist og publikumsrepræsentant kan måske sammenlignes med den traditionelle (men vist ikke mere videre praktiserede) skelnen, som Tom Kristensen redegjorde for i en berømt artikel fra 1940, »Kritiker eller Anmelder«, [25]) hvor det hed, at »kritikeren skal placere et kunstværk i tiden ... han skal helst stå i nogen afstand fra værket«, mens anmelderen »står i nuet, i læsernes første række«. Her var anmelderen publikumsrepræsentanten, en første læser, der bedømte på publikums vegne, mens kritikeren, specialisten, førte en mere tilbagetrukket tilværelse og tilstræbte en mere »evig« synsvinkel på værkerne. Der er tradition for, at dagbladsanmeldelser skrives af publikumsrepræsenterende *anmeldere,* som har til opgave at videregive deres spontane indtryk og vurdering (»forbrugervejledning«), sådan som der jo er en journalistisk tradition for den umiddelbare reportage om en øjeblikkelig situation – i dette tilfælde altså den aktuelle situation i anmelderens bevidsthed; mens den traditionelle rollefordeling sædvanligvis kræver, at tidsskriftsanmelderen er en »kritiker« i kristensensk forstand, en specialist som forventes at give en ekspertisepræget analyse af filmen. At dagbladsanmelderen således traditionelt lægger hovedvægten på »indtryk« og vurdering og ikke – som tidsskriftsanmelderen – på analyse, betyder imidlertid ikke, at dagbladsanmelderen undgår de analytiske problemer, der optræder i forbindelse med det eksplicit analytiske arbejde (rent bortset fra, at én og samme person jo godt både kan være dagblads- og tidsskriftanmelder, og alligevel afveje sine anmeldelser i forhold til de forskellige krav). For hvadenten analysen indgår i anmeldelsen eller ikke, er den analytiske behandling af filmen – uanset hvilken rolle man har påtaget sig i den filmkritiske institution – essensen af den kritiske virksomhed.

Filmanalyser kan imidlertid være mange ting. Den blotte sprogliggørelse af filmens fortællende billedforløb – måske filmanalysens kardinalproblem – kan for så vidt betragtes som en analyse. Analysen kan også bestå i at fremdrage erkendelsen omkring filmens identitet, omkring dens tekniske og historiske data, d. v. s. dens *credits.* Men traditionsmæssigt sigter filmanalysen først og fremmest på at undersøge det eller de af filmens planer, hvor et eller andet indhold udtrykkes på en eller anden måde.

Man taler ofte dels om formanalyse dels om indholdsanalyse i overensstemmelse med den klassiske – men ofte anfægtede – skelnen mellem kunstværkets form og indhold. Der kan dog være grund til at henvise til den nykritiske, værk-nære analyse, som bestræber sig på at påvise mulige lovmæssigheder, strukturer og betydningslag i værket, således at et helhedssyn betragtes som bedre, jo flere af værkets enkeltheder det kan omfatte og forklare. Analysen er, således at forstå, nok en opløsning og opdeling af værket i dets bestanddele (hvad der er ordets leksikale betydning), men ligesåvel – og vigtigere – *forklaringen* på, at netop *disse* bestanddele er føjet sammen i kunstværket på netop *denne* måde.

»FILMANALYSER« OG FILMANALYSER

En nyudkommet bog med titlen »Filmanalyser – Historien i filmen« (under redaktion af Michael Bruun Andersen, Torben K. Grodal, Søren Kjørup, Peter Larsen, Peter Madsen og Jørgen Poulsen) [26]) henleder indirekte opmærksomheden på de centrale filmanalytiske problemer, kritikeren står overfor. Bogens analyseeksempler – 19 essays af 17 forfattere hvori 24 fiktionsfilm gennemgås – opstiller, i hvert fald angiveligt, en ny filmanalysemetode, og under alle omstændigheder aktualiserer det monumentale værk – 368 sider, uden billeder! – en filmanalytisk debat.

Bogens analyser er »en kombination af indholdsanalyse og historisk-samfundsmæssig orientering« og det umiddelbare indtryk, som bogen efterlader (hos mig) er nok også i hvor ringe grad, det har sat sig præg på analyserne, at de drejer sig om værker skabt i et visuelt medium. Det hører til undtagelserne, at der overhovedet henvises til noget billedmæssigt, og dog synes det »indhold«, der arbejdes med, for en stor dels vedkommende netop at være hentet fra filmenes billedplan. Problematikken i disse »filmanalyser« er måske, at de ikke er filmanalyser – men hvad man måske kunne kalde ideologiske (mere end ideologi*kritiske)* analyser af handlingsreferater, hvis indirekte (sprogliggjorte) skildringer af den samtidshistoriske virkelighed kompareres med analytikerens egen fremstilling af samme historiske virkelighed. Der er altså ikke egentlig tale om at benytte den historiske virkelighed som indfaldsvinkel til forståelse af et fiktionsværk fra den pågældende periode, men omvendt at fabrikere noget der tager sig ud som dokumentation for, at fiktionsværker som de omtalte er upålidelige og derfor dårlige erkendelseskilder til den rette viden om den historiske virkelighed.

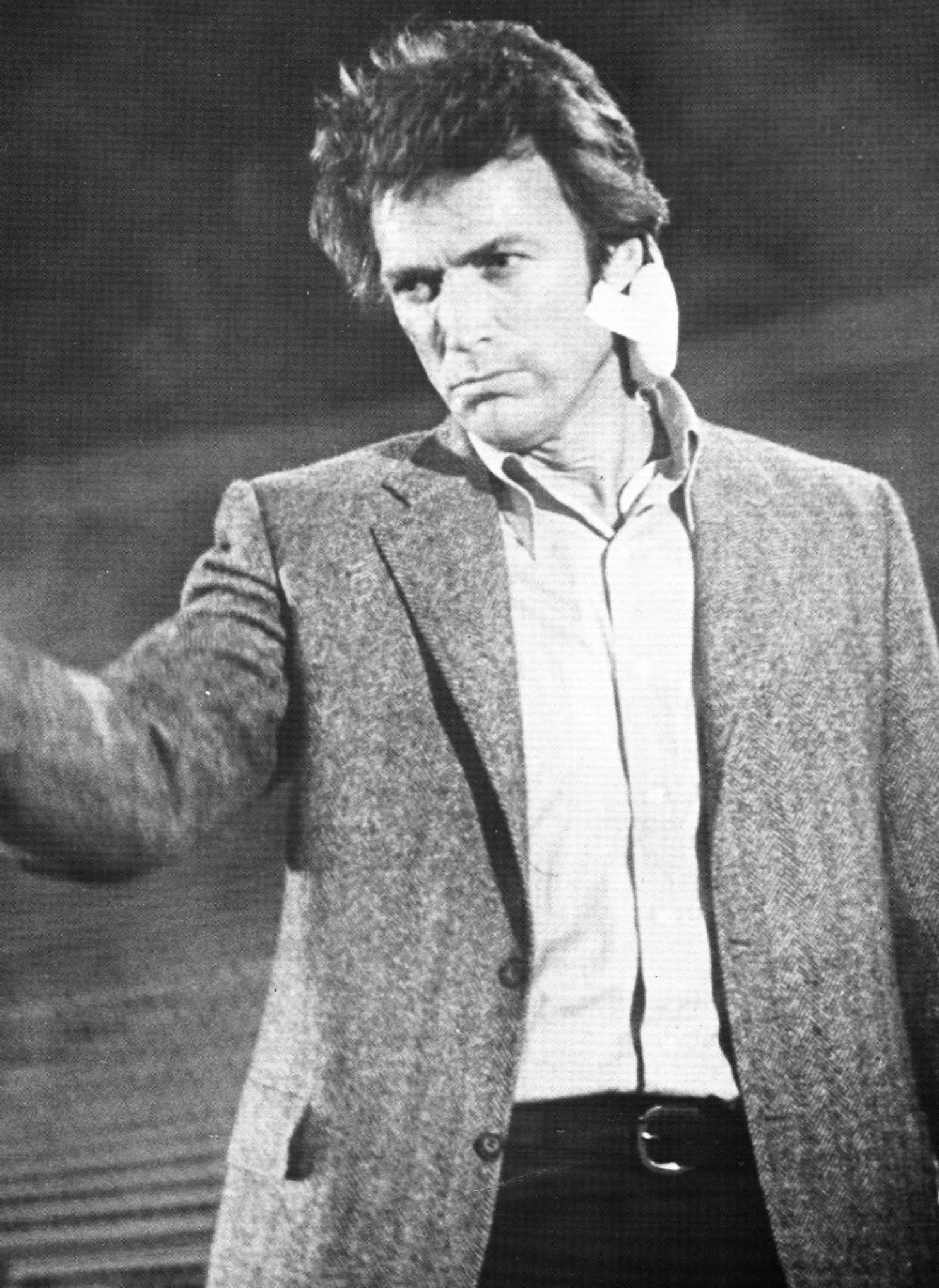
Metoden synes at bestå i sammenligningen af en række komplekse størrelser. Lad os kalde dem A, B og C! A er så sandhedsgrundlaget – d. v. s. den marxistiske lære om kapitalismens udvikling. B er den *sande* – d. v. s. den A'ske – skildring af den historiske periodes forløb inklusive begivenhedernes årsager og virkninger inden for den tid og de steder, de omtalte film dækker (d. v. s. Vesteuropa fra 1922 til 1968, Brasilien fra 1964 til 1967 og USA fra 1936 til 1971; der analyseres mærkeligt nok ikke film fra socialistiske lande). C er *filmens* skildring af den historiske periodes forløb (sådan som analytikeren udleder den af dens fiktionscamouflage) inklusive begivenhedernes angivne årsager og virkninger. Metoden praktiseres derpå ved at sammenholde C med B, således at A bekræftes. Ved sammenholdningen af C med B konstateres en eller flere »fordrejninger«, som forklares med A.

Det besynderlige er det kunstsyn, som ligger til grund for metoden, nemlig det, at kunstværker – fiktionsværker i en eller anden form – kan analyseres meningsfuldt som »fordrejninger« af virkeligheden. Det er besynderligt, for naturligvis kan man jo med en vis logik hævde, at alt det som ikke er den såkaldte historiske virkelighed er en fordrejning af denne, eller at det som ikke er sandt nødvendigvis må være ikke-sandt.

Men hvordan måler man sandfærdigheden – oven i købet den konkrete historiske sandhed – i noget som principielt er løgn og digt, som fiktionsfilm jo er? Man kunne tro, at det i så fald drejede sig om semidokumentariske fiktionsfilm, hvor der i fiktionsfilmens sædvanlige dramaturgi – med story, intrige og psykologiserede personer etc. – blev fortalt om autentiske historiske begivenheder som Slaget ved Little Big Horn og D-dagen eller om historiske personer som Pasteur og Modigliani; og hvor man så kunne undersøge, om de verificerede data, man har omkring disse begivenheder og personer, blev modsagt af filmenes skildringer. Men samtidig ville det dog være klart, at såfremt filmene ellers fremstod som fiktionsfilm (eller altså semi-fiktive), så ville sådanne analyser ikke kunne betragtes som fyldestgørende, måske ligefrem irrelevante, set fra et filmanalytisk synspunkt. På samme måde som analysen af en såkaldt »historisk« roman (som f. eks. Thomas Manns »Den udvalgte« eller Thornton Wilders »Cæsars sidste dage«) heller ikke ville være dækkende bare i og med at den påpegede hvor roman-fremstillingen stred mod de historiske kendsgerninger.

De film, der analyseres i »Filmanalyser« er imidlertid heller ikke af den semi-dokumentariske art (omend to af dem, »Borte med blæsten« og »Herfra til evigheden«, rummer scener hvor »konkrete« historiske begivenheder fremstilles, nemlig Den amerikanske Borgerkrig og Pearl Harbour). Der er stort set tale om traditionelle fiktionsfilm, hvis camouflerede ideologi skal afdækkes og underkastes en marxistisk eksegese. Da i hvert fald de her analyserede film så godt som aldrig ses (eller læses) at fremstille den historiske virkelighed på den rette måde, former »analyserne« sig gennemgående som strenge, tålmodige irettesættelser til film efter film. Forfatterne er principielt bedre vidende (og bedrevidende) end filmene, for slet ikke at tale om filmskaberne. Karakteristisk er en formulering som: »Godard ser rigtigt det døde produkts, varens herredømme over det levende individ ...« efterfulgt af et beklagende: »men tildeler samtidig fænomenet en evig-

Er det Dirty Harry
der trækker pistolen –
eller er det »Verdens Politibetjent«
som bakker Nixons Vietnam-politik op?



hedskarakter, der fører denne liv-død tematik væk fra den *kapitalistiske* produktionsform« (s. 138). Lille Jean-Luc har fulgt pænt med i timerne, men det kniber stadig lidt med forståelsen.

Det besynderlige *fordrejnings*-begreb gennemgås i den redaktionelle indledning, hvor der opstilles en oversigt over hovedkategorierne af de fordrejninger af virkeligheden, som filmene gør sig skyldige i. De har allesammen noget på samvittigheden. »I *Diligencen* sker der ... det, at nogle samfundsmæssige konflikter forskydes og gennemspilles inden for rammerne af et minisamfund, *et lille lukket univers*« (s. 18). Og det er jo ikke så godt, for så tror folk jo, at filmen kun handler om diligencebefordringsproblemer i Det vilde Vesten, mens det i virkeligheden (også) er andre problemer, filmen behandler, som det skarpsindigt påvises. Når filmene »fordrejer« ved kun at fremstille problematikken i »et lille lukket univers«, afdækker analytikerne ubønhørligt realiteterne og påviser, hvorledes f. eks. »Broen over floden Kwai« i virkeligheden også – og måske endda *især* – siger noget om verden *udenfor* den japanske krigsfangelejr. Den tilsyneladende »lukkede« skildring er med andre ord afsløret og kan ses som *et billede* på en mindre begrænset og mindre eksklusiv virkelighed. Så nu ved vi dét.

Fordrejningen kan også bestå i en »personalisering af det samfundsmæssige«. Når »The Godfather« ikke begrunder »familiefirmaets forfald ... i den samfundsmæssige udvikling, men i en af sønnernes manglende driftsbeherskelse«; når massemorderen i »Dirty Harry« ikke sættes »i sammenhæng med arbejdsløsheden, de dårlige boligforhold, minoritetsgruppernes udsatte stilling o. s. v., men fremstilles som udsprunget af Scorpios helt personlige sygelighed«; og når »Tribunehelten«s manglende succes angives at skyldes »hans manglende realitetsans og erotiske eskapader« og ikke »den stigende konkurrence fra massemedierne« (s. 18), – så er det forkert! Scorpio i »Dirty Harry« er selvsagt blevet massemorder som følge af arbejdsløshed etc., og når filmen hævder noget andet, tager den altså fejl. Og når »The Godfather« fortæller en fiktionshistorie om hvorledes mafiafamiliens position bl. a. trues ved den »driftubeherskede« søns opførsel, gør filmen altså noget den ikke må, for redaktionen véd nemlig, at truslen *i virkeligheden* kommer fra »den samfundsmæssige udvikling« og ikke fra mafiasønners ubeherskede seksualitet. Filmen gør altså noget, den ikke må, og det gælder næsten alle de analyserede film, at de gør noget de ikke må (for redaktionen af »Filmanalyser«) og står til noget nær nul i opførsel. Og det skyldes – så vidt man kan se – enten at filmene (og deres ophavsmænd) er direkte obsternasige eller at de ikke véd bedre, d. v. s. har ringe »selvforståelse«.

Der er også den historiske fordrejning. F. eks. foregår »Diligencen« i 1875, men dens historie synes ved nærmere undersøgelse at rumme kommentarer til nutidssituationen – d. v. s. tilblivelsesåret 1939 – og så er det »fordrejning« og »mystificering« at henlægge handlingen til 1875. Den begår i øvrigt også den lovovertrædelse at tilhøre en genre, og »genren reproducerer tvangsmæssigt sig selv« (s. 18), véd forfatterne.

Det afsløres altså, at fiktionsfilmene fordrejer virkeligheden ved at tilhøre en genre, ved at foregå i lukkede, specielle miljøer, ved at dreje sig om enkeltpersoner og ikke om samfundsmekanismerne i sig selv. Umiddelbart en tvivlsom indfaldsvej til forståelsen af fiktionsfilm – og det er da vel det der er hensigten med at analysere dem? Forfatterne ser i de fleste tilfælde i filmene reaktionens sorte hånd skjule virkeligheden og tingenes rette sammenhæng. Der undersøges ikke muligheden af, at filmenes »fordrejninger« kan være styret af de konventionelle dramaturgiske og morfologiske principper, altså at kunsten mere slægter kunsten end virkeligheden på.

En betydningsfuld problematik omkring disse analyser er hvad man kunne kalde udsagns-problematikken, som hænger sammen med hele usikkerheden omkring en sprogliggørelse af films billedforløb og omkring en analyse i verbalt sprog af et værk i billeder og lyd. I bogens analysemetode opereres der med »udsagn« som ikke fremsiges direkte, men som – efter principper der ikke redegøres for i bogen – udledes af filmene, på trods af fiktionens »fordrejning« og »mystificering«. Men her ligger et helt afgørende punkt i analysen af film – hvorfor den udeladte diskussion af spørgsmålet er særlig graverende. Analyserne af de enkelte film springer ofte på den mest betænkelige måde frem til de i indledningen anførte konklusioner. Der opereres jævnligt med betydninger som påduttes filmene snarere end påvises.

I forbindelse med »Tågernes kaj« skriver Michael Bruun Andersen f. eks.: »I filmen lykkes det ikke at realisere friheden, og den må således forstås som et »udsagn« om historiens gang i slutningen af 30-erne i Frankrig« (s. 45). Et mærkeligt ræsonnement. At det ikke lykkes at realisere friheden i filmen er da ikke noget argument hverken for eller imod, at filmen skulle være et »udsagn« om historiens gang i slutningen af 30-erne i Frankrig. Men det er selvfølgelig af betydning, når »analysen« går ud på at »forstå« denne film som en kommentar til situationen i Frankrig på denne tid.

Bruun Andersen mener også, at skurken Lucien og hans håndlangere i deres adfærd »minder stærkt om den fascistiske »ildkorsligas« metoder, dens »stil« (s. 49) – uden at det egentlig dokumenteres, at fascisterne har monopol på skydning fra trinbrættet af en bil, våbenbesiddelse eller de to håndlangeres placering på hver side af hovedmanden; og på dette grundlag springes der frem til påstanden om, at »filmen antyder altså at Lucien er fascist« (hvor især ordet *altså* er bemærkelsesværdigt). Luciens fascisme sættes så i relation til hans påståede Ødipus-kompleks. Zabel, som dette skulle være rettet mod, er ganske vist ikke hans far, og Lucien er heller ikke sin mors elsker, og filmen angiver heller ikke at han – som det hedder med et Freud-citat – »ikke er i stand til at overføre sin libido til et fremmed sexualobjekt«. Men alligevel. På samme måde analyseres »– Og ved daggry«.

I denne films slutning bliver Francois – som har barrikaderet sig i sin lejlighed efter at have skudt sin elskedes tidligere elsker – opfordret af sine kammerater til at give op, men svarer: »Det hele er forbi nu, ødelagt! Jeg tror ikke på noget mere«, hvad Bruun Andersen så udlægger: »hvorved han udtrykker erfaringerne med folkefronten« (som ikke omtales i filmen). Og med en lidt vag helhedsbeskrivelse af handlingsforløbet hedder det: »Filmen bliver således et udsagn om hvordan det går og vil gå, når arbejderklassen forsøger at tiltage sig sine rettigheder: Neder-

lag, opløsning, død« (s. 63). Efter at det således »bevises«, at filmen handler om »folkefront og fascisme«, konstateres det, at filmen er præget af »total mangel på bevidsthed om hvilke historiske kræfter der styrer dette »spil«« (i. e. klassekampen). Og det påpeges, at begge filmene »da også (er) formet efter skæbnedramaets mønster« (s. 64). Jamen, hvorfor så analysere filmene på denne måde og fastholde analyserne som gyldige, når det netop viser sig at filmene lider af »total mangel« på det, man søger og tværtimod prøver at være (og er) noget helt andet? Ville det ikke være mere frugtbart og forklare flere af filmenes komponenter, hvis man analyserede filmene ud fra den hypotese, at de *var* skæbnedramaer? Jeg vil ikke underkende betydningen af at fastslå, at Carné og Prévert laver skæbnedramaer på et tidspunkt, hvor i hvert fald Michael Bruun Andersen synes de burde have lavet noget andet. Det er skam en meget fin pointe. Men som filmanalyse er det jo ikke særligt fyldestgørende at konstatere, at filmene mangler de referencer, man kunne ønske de havde. Jævnligt under læsningen af bogen må man mindes den bizarre litteraturforsker i Nabokovs »Pale Fire«, en »roman« der består af et selvbiografisk digt skrevet af en vis John Shade, ledsaget af et stort noteapparat hvori den afdøde digters ven, litteraten Kinbote, forsøger at påvise, at digtet i virkeligheden handler om ham, Kinbote, men at digterens skinsyge kone fik digteren til at stryge alle referencer til Kinbote; og denne teori kan klart bevises, da digtet faktisk ikke rummer en eneste reference til Kinbote!

Problematikken ligger stadigvæk i spørgsmålet om hvorledes en fiktionsfilm er eller angiver et »udsagn«. Betyder det, at analysens konklusion bliver sagt af en person i handlingen eller formuleret af en udenforstående »fortæller« i tekst eller tale? Nej, snarere at filmen selv – eller, som jeg vil foretrække at kalde det, filmens implicitte fortæller – fremsætter »betydninger«, som sjældent sammenfattes sprogligt, men blot så at sige udgør den betydningsmæssige essens af den handling i billeder og lyde, som filmen består af. Men man finder næppe denne betydningsmæssige essens af et fiktionsværk ved at konstruere det halvt fraværende halvt fordrejede virkelighedsbillede af samtidshistorien og sammenligne dette med en »sand« fremstilling af begivenhederne og deres årsager (og vel at mærke en fremstilling som er hentet fra nogle få historiske værker, som forfatterne ikke underkaster nogen kritisk analyse). Forfatterne har en tilbøjelighed til at sige så meget til filmene, at de overhører hvad filmene selv har at sige.

Et eksempel på problemerne ved at stå med løsningen parat før analysen er begyndt er Kaare Schmidts essay om Don Siegels »Dirty Harry«. Schmidt ynder også de analytiske *spring:* en beskrivelse redegør f. eks. for hvorledes Harry (politimanden) og Scorpio (forbryderen) mødes ved et stort kors, »hvor den (bortset fra en kniv) ubevæbnede Harry tvinges til at stille sig op ad korset med udbredte arme, Harry ser op ad korset, subjektivt shot, tilt op, klip til shot oppefra (subjektivt shot fra Gud) ned på korset og Harry der slås ned bagfra. Men han genopstår og herfra handler han på sine egne præmisser«. Hvorefter Schmidt konkluderer: »Harry ses altså som en Kristus-figur og Scorpio som en anti-krist« (s. 338)! Schmidt vælger en religiøst farvet terminologi til beskrivelsen af filmscenen og konstaterer derpå – overrasket? – at der åbenbart er en religiøs symbolik i filmen. For det kan da ikke bare være fordi Harry befinder sig ved det store metalkors i parken at han er en Kristus-figur (hans gerninger og adfærd ligner jo egentlig heller ikke påfaldende Kristus' gerninger og adfærd som de skildres i Nye Testamente)?

Nu er »Dirty Harry« fra Siegels side rigtig ondskabsfuldt konstrueret; den kører rundt med alle de forkerte meninger og gale sympatier anbragt på de umuligste personer (et gammelt Hitchcock-trick for øvrigt). Men Kaare Schmidt har naturligvis gennemskuet det: »Filmens racistiske holdning kommer ... ikke frem på det individuelle plan, men det gør den på det sociale plan, thi minoriteterne udgør kun en lille del blandt de lovlydige, men de udgør hele den kriminelle sektor« (s. 339). Jamen, skal den opmærksomme læser/seer lige til at indvende, hovedskurken Scorpio tilhører da ikke nogen anden race end Harry selv, så det må da mildt sagt være en tilsnigelse at hævde, at »minoriteterne ... udgør hele den kriminelle sektor«! Men bare rolig, for Schmidt fortsætter: »Det gælder også Scorpio, ikke p. g. a. hans race (han er hvid), men p. g. a. hans tilhørsforhold til ungdomskulturen.« Det drejer sig med andre ord om racistisk diskriminering af ungdomskultur-racen. (Og i hvert fald tilhører Scorpio jo den – unægtelig tit forfulgte – minoritetsgruppe som udgøres af de grovere kriminelle). Ungdomskulturen – med Scorpio som repræsentant – bliver nu kerneordet i analysen. Det angives dog ikke i filmen, at Scorpio og de andre unge forbrydere i filmen tilhører minoritetsgruppen ungdomskulturen som »repræsenterer et alternativ til det bestående samfund» (s. 340), faktisk er der intet der tyder på, at Scorpio overhovedet omgås med planer om at skabe et alternativt samfund til det eksisterende, han fremstilles i hele filmen som principielt asocial. Filmen er heller ikke formet som en debat om det borgerlige samfund kontra ungdomskulturens, i hvert fald ikke det den ved af. Scorpio er ganske vist en ung mand, men bekender sig ikke til nogen kollektiv bevægelse inden for filmen, og ligefrem at gisne om hans »liv« *uden for* filmens historie er vist at drive analysen *ad absurdum.*

Schmidt tolker konflikten mellem det offentlige, som vil betale til Scorpio da han har kidnappet en pige, og Harry, som ønsker at fange kidnapperen, som at »administrationen (vælger) at opgive »økonomi« til fordel for »liv«, mens Harry vælger »økonomi« til fordel for »liv« (s. 341). Men det forekommer mig tvivlsomt, om dette skema – hvor jeg antager at det sidste »til fordel for« betyder »på bekostning af« – er dækkende. Da Harry første gang møder Scorpio, skal han aflevere penge for at redde den kidnappede pige. Han risikerer sit liv for at fange Scorpio, ikke for at redde pengene (»økonomi«) men pigen (»liv«); for Scorpios tidligere forbrydervirksomhed tyder jo ikke just på, at han vil tøve med at dræbe. På den baggrund er der ingen grund for Harry eller »administrationen« til at tro, at Scorpio virkelig var rede til at bytte (pigens) liv for (det offentliges) penge. Filmens virkelige konflikt er da heller ikke mellem økonomi og liv, men ligger i det paradoks, at morderen bliver beskyttet af retssystemet, sådan som det fremstilles i den centrale scene, hvor det viser sig, at morderen må løslades med en undskyldning fordi politiet (Harry) har skaffet sig det uomstødelige bevis

for hans skyld uden ransagningskendelse. Denne – ellers ret påtrængende – problematik interesserer ikke forfatteren. Schmidt postulerer, at filmen handler om modstanden mod ungdomskultur og bebrejder filmen dette: »Selv om der var kritiske rørelser i ungdommen må denne set som en i sig selv dødelig trussel siges at være en overdrivelse samt en tilsløring af klassesamfundets realitet« (s. 345). Jamen, føler man trang til at indvende, det er jo heller ikke Siegel, der har sagt, at ungdommen var en dødelig trussel, det er jo Schmidt, der har sagt det. Og det er for øvrigt også ham der, som på Siegels vegne, anfører fra en kilde, at »ca. 2/3 af alt hvad der betegnes som alvorlig kriminalitet blev begået af unge under 21 år« (s. 344), så der er måske noget om snakken. Men altså: Scorpio *er* ungdomskulturens personifikation (at han fremstilles som et særtilfælde, en psykopatisk dræber, hjælper ikke meget, for han er ung og har antiatomkampagnemærket i bæltet, jfr. s. 352), og når filmen lader Harry skyde ham ned til sidst, betyder det selvsagt, at filmen »siger«, at *borgerskabet* har lov til at skyde repræsentanter for *ungdomskulturen* ned, ikke? Og da Scorpio hovedsagelig er arbejdsløs, repræsenterer han altså arbejderklassen (!) og voilá: »Således kan filmen siges at beskrive modsætningen mellem borgerklassen og arbejderklassen, samt en krise, hvor borgerklassen ser arbejderklassen som en alvorlig trussel mod dens økonomiske og sociale rettigheder. Filmen anbefaler og retfærdiggør som løsning på krisen en voldelig indgriben« (s. 353). Herfra er det en smal sag at vise, at »Dirty Harry« i virkeligheden er et forsvar for det fascistisk-imperialistiske USA: »I international sammenhæng retfærdiggør den således USAs selvetablerede status som 'verdens politibetjent', og i den aktuelle samtid bliver den da en opbakning af Nixons intensivering af Vietnam-krigen 1970–71!«

Som det måske fremgår, har jeg mine betænkeligheder ved en sådan analyse-metode og dens resultater, ikke fordi jeg føler trang til at forsvare de pågældende film overfor forfatternes bebrejdelser, men fordi metoden forekommer mig at arbejde sig væk fra filmene, hvad jeg betragter som et analyse-teoretisk tilbageskridt. Det ville utvivlsomt have været interessant med en kritisk undersøgelse af hvilke samfundstyper og hvilke historiske vilkår, der producerer hvilke typer fiktionsfilm, altså en analyse af forskellige kulturindustrielle former. I »Filmanalyser« ligger samfundsfilosofien og den historiske virkelighed imidlertid fastlagt a priori. Redaktionen gør udtrykkeligt opmærksom på, at analyse-metoden ikke tager »udgangspunkt i en forestilling om, at filmene i en eller anden forstand skulle være umiddelbar *genspejling* af den bagvedliggende virkelighed« (s. 17). I betragtning af det hyr, forfatterne gennemgående har med at få »den bagvedliggende virkelighed« halet ud af filmene, ville det også være mærkeligt. Det spørgsmål, bogen indirekte rejser, er hvad man egentlig kan bruge fiktionsværker til. Bogen kan ses som en bombastisk bevisførelse for, at fiktionsfilm er ringe midler til at skaffe sig en vis form for erkendelse gennem. Når man ser hvor nødigt og utilstrækkeligt filmene lever op til analytikernes virkelighedsbeskrivelse, undrer man sig over, at forfatterne mener, at filmene kan »blive en kilde til forståelse af de realiteter« som redaktionen »lever i og kan forandre«. Alt tyder på, at analytikernes forståelse af de realiteter de lever i var fiks og færdig, før de begyndte at analysere filmene, og jeg tør vædde på, at den ikke har ændret en tøddel bagefter.

Overraskende er kun Kjørups analyse af »Borte med blæsten«. Kjørup – som er stilisten (jeg havde nær sagt: skribenten) blandt bidragyderne – kommer ene blandt alle de strenge alvorsmænd og -kvinder trækkende med en kulørt, borgerlig Hollywood-trivialfilm som han godt kan lide – hvad den øvrige del af redaktionen må have opfattet som et excentrisk lune. Kjørup behandler sit fordrejende fiktionsværk, så vi ikke bare får noget at vide om filmen, det viser sig oven i købet, at den ikke er så virkeligheds-fordrejende endda. Hvad der muligvis skyldes, at Kjørup ikke tager helt så tungt på den kombinerede indholdsanalyse og historisk-samfundsmæssige orientering som de øvrige bidragydere. (Mærkeligt nok er Kjørup mere ajour med metoden i sin anmeldelse af »Nitten røde roser« i sidste Kosmorama-nr., hvor han rystet noterede sig, at »industriarbejdere findes simpelthen ikke i filmen« sådan som – »ikke mindst« (!) – disse gør det i den historiske virkelighed). Kjørup accepterer forholdsvis villigt virkelighedsbeskrivelsen i »Borte med blæsten«, hvad læsere af Kjørups bog om de »Æstetiske problemer« fra 1971 ganske vist også skulle være forberedt på. Jeg tænker på den åbenhjertige – og lidt overraskende – betroelse, som var at finde på side 139: »Der kan næppe være tvivl om at f. eks. langt, langt størsteparten af det som vi allesammen mener at vide om det engelsktalende Amerikas kulturelle og politiske udvikling fra det 18. århundrede og op til og med 2. verdenskrig og den kolde krig er noget vi har hentet så dubiøse steder som i indianerromaner, westerns, kriminalfilm, gangsterfilm, krigsfilm og agentfilm, hvoraf de fleste er fra Hollywood ...« *Et tu,* Søren! Her blev måske grunden lagt til den historisk-samfundsmæssige analysemetode af de »dubiøse« fiktionsværker, og måske skulle man allerede dengang have advaret mod uforsigtig omgang med fiktionsværker. Man kan ikke altid stole på dem, og de kan ikke bruges til hvadsomhelst. Jeg ser således bogen med »Filmanalyser« først og fremmest som en dokumentation for, at filmene bedst lader sig se og forstå som – film. Og det er vel egentlig et resultat som både er væsentligt for kritikere, anmeldere og analytikere.

Noter:

1) Criticism and Fiction IX, citeret efter Literary Criticism in America, udg. af Van Nostrand, 1957.
2) Judith Crist: The Private Eye, the Cowboy, and the Very Naked Girl, 1968.
3) Citat fra essay'et Hamlet and his Problems.
4) The Critical Progress, 1921, citeret efter Literary Criticism in America, 1957.
5) Anm. af »De smukke og de voldsomme«, Berl. Tidende 3.11.1970.
6) Information 4.11.1970.
7) Jarvie: Towards a Sociology of the Cinema, 1970.
8) Tynan: Tynan Right & Left, 1967.
9) Sheed: The Morning After, 1971.
10) Jf. anmeldelsessamlinger af Kael, Kauffmann, MacDonald, Crist, Adler, Farber og Sarris.
11) Jørgen Oldenburg, Kosmorama 123–124.
12) Herbert Steinthals overraskende synspunkt på »Manden med den gyldne pistol«, Politiken 19.12.1974.
13) Information 5.11.1971. Anm. er genoptrykt i Kritiske Tekster VII, udg. af Winge og Andreasen, 1972.
14) Citat fra kronikken »Film er nyheder«, Politiken 6.12.1970, skrevet i anledning af kritiker-enqueten.
15) Bodelsens anm.: Politiken 9.9.1970, Braad Thomsens angreb og Bodelsens svar: Politiken 11.9.1970.
16) Kosmorama 100.
17) Berl. Tidende 21.11.1971. Genoptrykt i Kritiske Tekster VII.
18) »Pigerne fra Rochefort«: Information 9.1.1968, »Døden i Venedig«: Kosmorama 106.
19) Politiken 13.1.1975.
20) Kosmorama 112.
21) Ekstra Bladet 1.3.1968.
22) Politiken 24.11.1971. Genoptrykt i Kritiske Tekster VII.
23) Information 21.1.1967.
24) Politiken 9.9.1970.
25) Genoptrykt i saml. Kritiker eller Anmelder, 1966.
26) Røde Hane, København 1974, kr. 39,– eller 29,– direkte fra forlaget).

Alain Resnais og den subjektive tid

Jens Bruun Christensen

Francois Perier, Jean-Paul Belmondo, Charles Boyer og Alain Resnais under indspilningen af »Stavisky«.

FÆNOMENOLOGIEN

Den fænomenologiske filosofi tager sit udgangspunkt i menneskets bevidsthed. Alt, hvad vi ved om den ydre verden, ved vi i kraft af vor erfaring af verden opstået gennem vor bevidstheds møde med denne. Fænomenologien forkaster derfor den traditionelle tidsopfattelse. Ifølge denne er tiden nemlig at opfatte som noget objektivt følgende en linie fra fortid over nutid og til fremtid, altså som et fra oven konstrueret kalendersystem. Tiden hviler, ifølge denne opfattelse, i sig selv som noget uafhængigt af den menneskelige bevidsthed, og på dens linie skulle man altså kunne placere fortidens øjeblikke på rad og række som isolerede stykker fortid, hvortil nutidens øjeblikke vil kunne føjes, når også de engang er blevet til fortid. – Denne tidsopfattelse findes i langt de fleste film.

For fænomenologerne er tiden derimod en subjektiv foreteelse med udgangspunkt i den menneskelige bevidsthed. Og her opfattes tiden ikke som en strøm fra for- til nutid, men som en tilstand, hvor før og efter er ophævet til fordel for en række øjeblikke, der alle er nutidige. Nutiden er menneskets eneste tid, og tænker man tilbage på noget fortidigt, sker dette i et nutidsøjeblik. Det er udelukkende gennem vor hukommelse og fantasi, at for- og fremtid manifesterer sig, men i begge tilfælde er der tale om nutidsperceptioner fremfor om »rigtig« for- og fremtid. Thi fremtid er *kun* det, der *endnu ikke* er nutid, og fortid *kun* det, der *ikke mere* er nutid. – Denne tidsopfattelse findes i Alain Resnais' film.

Fænomenologerne dømmer altså mennesket til at leve i nutiden. Men mennesket har i sin søgen efter en forklaring på sig selv – hvad er vi om ikke netop vor fortid? – vanskeligt ved at gå med til denne opfattelse. Det føler, at fortiden undslipper dets herredømme, og at det derved mister sin identitet. Det sande paradis ligger begravet engang i fortidens tåge, og mennesket forsøger derfor at få den tabte fortid tilbage. Hvor tiden i den traditionelle opfattelse og i den traditionelle film hvilede i sig selv, mens den løb roligt fremad, er den nu i den moderne opfattelse og i Resnais' film blevet til noget destruktivt, der som en kile skyder sig ind mellem mennesket og lykken.

ELLE, X, HELENE, DIEGO OG RIDDER

Den franske kvinde i »Hiroshima min elskede« genkalder sig gennem sin japanske elsker sin fortid. Da hun om morgenen efter de tos kærlighedsnat betragter japanerens hånd, forbinder hun i et kort glimt til en anden hånd, tilhørende en person fra hendes fortid: en tysk soldat med hvem hun under krigen oplevede sin første store kærlighed. Hun identificerer nu japaneren med tyskeren, og således mødes to identiske følelser, den ene fra fortiden, den anden fra nutiden. Herigennem genkalder hun sig sin fortid, og det så intenst, at hun formelig »lever« hele stykker af fortid i den lille franske by Nevers midt i et stykke nutid i Hiroshima [1]). Men hun erkender ved filmens udgang, at fortiden i realiteten er uigenkaldeligt tabt, og at kun den stadige nutid bliver tilbage. Som hun havde glemt sin tyske elsker, vil hun også glemme japaneren. »Jeg vil glemme dig. Jeg er allerede ved at glemme dig«, lyder hendes slutreplik.

I »Ifjor i Marienbad« vandrer en række unavngivne personer (X, A og M i manuskriptet) omkring i et enormt slot med utallige rum og gange. Filmen er gådefuld og er åben for mange tolkninger. Følgende – fra John Wards Resnaisbog – er en mulighed: For et år siden mødtes en mand X og en kvinde A på et slot i Mårienbad. For øjnene af hendes mand M, udviklede der sig nu et forhold mellem de to. Efter flere gange at have søgt at overtale A til at følge sig, advares X af M. Til sidst skød M sin hustru A, og X blev ladt alene tilbage med sin sorg.

Når filmen begynder, er historien mellem X og A altså forlængst forbi. Hvad vi nu følger er X's efterrationaliseringer af, hvad der egentlig skete ifjor i Marienbad. For sig selv går X fortiden igennem igen og igen og spørger sig selv, om den tragiske udgang måske kunne have være undgået, hvis han havde grebet tingene an på en anden måde. Han forsøger med andre ord at manipulere med fortiden, men hvor meget han end vender og drejer denne, kan den nu engang ikke laves om, og M vil altid stå som den sejrende. Alligevel lykkes det for X at forestille sig en lykkelig slutning: Han drager afsted fra slottet sammen med A, men han erkender til slut, at denne lykkelige udgang er uden hold i virkeligheden, og de to forvilder sig ind i den labyrint, som slottets park udgør. – Og hermed kan så X's bevidsthedsdrøm og filmen fortsætte i det uendelige. Endnu engang ser man altså instruktørens optagethed af menneskets forhold til sin fortid, og atter påvises det, hvorledes fortiden er umulig at nå tilbage til.

Flere af personerne i »Muriel« lider ligeledes under et fortidstraume. Den unge Bernard er otte måneder tidligere vendt hjem fra krigstjeneste i Algeriet. Her har han sammen med nogle kammerater torteret en ung arabisk kvinde, Muriel, til døde, og denne frygtelige handling kan han ikke komme over; han er plaget og rastløs. Hans stedmoder, Hélène, lever ligeledes i fortiden. Hun har nu søgt at genoplive denne og måske vinde den tilbage ved at sende bud efter Alphonse, der var hendes første store kærlighed, og som hun traf som ganske ung pige, men mistede kontakten med måske på grund af krigen. Hele sit liv har hun levet i mindet om denne store lidenskab. – Alphonse ankommer, og de to forsøger at finde frem til bånd, som endnu kan knytte dem sammen, men det er svært. Deres erindringer og opfattelser af fortiden stemmer ligesom ikke overens. Under et af filmens mange middagsselskaber synger en bekendt en sang om tiden, der løber for stærkt: »Allerede, allerede. På trods af vore tårer, på trods af vore små kneb, leger skæbnen blot med os. Alt forgår.« Slutteligt opløses alt, Bernard bryder op, Alphonse drager ligeledes afsted, og tilbage bliver Hélène, for hvem for- og nutid ikke kunne passes sammen, og som ved at leve i fortiden har ødet nutiden bort.

Den spanske eksilfrihedskæmper, Diego, i »Krigen er endt« er ikke blot langt fra Spanien rummæssigt set, men også tidsmæssigt set. »Spanien er ikke længere drømmen fra 36, men virkeligheden af 65«, udslynger han oprevet og harmfuld mod ideen om »det ulykkelige, heroiske og romantiske Spanien«. – I de tre dage filmen løber over, følger vi den krise, Diego gennemlever, da hans gruppe synes at være ved at blive optrevlet af det spanske politi, der har arresteret flere modstandere af regimet. Han begynder at tvivle på nytten af den kamp, han har ført hele sit liv. Han føler sig ude af trit med de andre »permanente revolutionære«, og spørger sig selv, om han har levet sit liv som en farce optændt af noget, der måske blot var en illusion og en drøm om gamle dage. Har han i virkeligheden gennem sin kamp for noget fortidigt forspildt sin nutid og hustruen Marianne, der ikke er involveret i det politiske arbejde? Spørgsmålet besvares ikke entydigt i filmen, men klart er det, at også Diego har et problematisk forhold til sin fortid, der – som for de andre Resnaispersoners vedkommende – kun dårligt passer med nutidens virkelighed.

»Jeg elsker dig, jeg elsker dig« har en science-fictionagtig ramme med historien om Claude Ridder, der anbringes i en tidsmaskine, der skal bringe ham ét år tilbage i tiden, hvor han skal opholde sig i ét minut. Projektet løber løbsk, og i stedet for at vende tilbage til nutiden og tidsmaskinen, forbliver Ridder i fortiden, som han bevæger sig omkring i, springende frem og tilbage fra det ene fortidspunkt til det andet. I denne springen frem og tilbage ligger filmens virkelige interesse: Hvad vi ser, er Ridders konfrontation med sin fortid, eller rettere – hvad der er vigtigt at holde sig klart – med hvad der i hans bevidsthed er blevet tilbage af denne fortid. Skræller man tidsmaskinehistorien væk, bliver denne film således at ligne med »Marienbad«, og atter følger vi en bevidsthed, der slås med en genstridig fortid. Vi er direkte vidner til, hvordan hovedpersonens bevidsthed arbejder, idet Ridders rejser i fortiden jo er betinget af hans bevidsthed, og ved at rejse sammen med ham, får man at se, hvordan en menneskelig hukommelse arbejder. – Der er især ét fortidspunkt, som Ridder er optaget af: Han har været noget nonchelant over for sin hustru, og i fortvivlelse har denne efterhånden udviklet en sygelig angst for ensomhed og død, en angst, der siden går over i en art sindssyge. Hun dør af gasforgiftning, og Ridder, der antageligt intet har at gøre med hendes død, bebrejder sig selv det. Et par måneder senere er savnet og skyldfølelsen blevet ham så stort, at han forsøger selvmord. Dette er Ridders fortidsknude, som han som en ægte Resnais-figur kredser om – med eller uden tidsmaskine.

Man ser ud fra ovenstående summariske gennemgang, at Resnais ligesom fænomenologerne tager sit udgangspunkt i den menneskelige bevidsthed. Det er gennem behandlingen af begrebet »tid« og menneskets forhold til dette, at der for alvor har været noget nyt på færde med Resnais' film, og det er på dette område, at han har ydet sit stærkt personlige bidrag til filmkunsten. Tidsproblematikken skal derfor tages som udgangspunkt for behandlingen af hans seneste arbejde. [2])

STAVISKY – TIDER OG SYNSVINKEL

»Stavisky« indeholder tre tidsplaner: et fortids-, et nutids- og et fremtidsplan. Nuplanet er kronologisk fortløbende

fra filmens start d. 24.6.1933 frem til d. 8.1.1934 næsten ved filmens slutning. I disse ca. seks måneder følger vi Alexandre (Stavisky) på hans vej fra toppen af sit store imperium ind i døden.

Til dette nutidsplan føjes gennem flash-backs et fortidsplan. Der er tale om seks flash-backs ialt, alle er placeret i den første halvdel af filmen. De er traditionelle i deres udformning, idet man billedmæssigt følger en persons genkaldelse af fortiden, mens man *off screen* hører hans forklaring. De kan umiddelbart tilskrives Alexandres ven, baron Raoul, og hans læge, Mézy. Til disse letforklarlige spring tilbage føjes et andet noget mærkeligt: Baron Raoul fortæller Alexandre om, hvordan han dagen i forvejen gennem sin kikkert har betragtet Arlette, Alexandres hustru, og dennes tilbeder, den spanske grev Montalvo. *Off screen* spørger han, hvad de to mon taler om. Pludseligt klippes der, og vi er tæt på parret og kan nu høre samtalen. Hvis er da dette flash-back? Jeg lader spørgsmålet stå ubesvaret på dette sted og nøjes her med at konstatere, at det ikke kan være baronens, der jo var placeret for langt fra de to til at kunne høre samtalen. Der springes ca. 10 gange fra filmens nuplan frem til et fremtidsplan. Dette sker fortrinsvis hen mod filmens slutning, og den sidste scene kan placeres på dette fremtidsplan. Fremgangsmåden er hver gang den samme: Kameraet kører ind på de forskellige personer omkring Alexandre (Raoul, Mézy, førstemanden Borelli, politiinspektøren), indtil disse til sidst står i et nærbillede. Lydbåndet skifter karakter, og der klippes til et andet tidsplan og en anden lokalitet. Efterhånden forstår man, at disse scener udspiller sig i en retssal efter Alexandres død, helt nøjagtigt d. 19.4.1934. Her er altså tale om veritable spring fremad i tiden, og ikke om evt. fantasier fra de forskellige personers side. Hermed rejser spørgsmålet fra før sig: Hvem tilhører disse flash-forwards? Atter kan man konstatere, at de ikke kan tilhøre de personer, som dannede overgang til dem, da disse jo ikke kan foretage rejser i tiden. – Før en forklaring skal imidlertid yderligere et flash-forward omtales, ligeså besynderligt som de netop nævnte, men præsenteret på følgende måde: Alexandre og Arlette fester med deres venner. Alexandre hidser sig op og kommer til at knuse et glas mellem sine fingre. Blodet pibler frem og falder på Arlettes hvide hermelinskåbe. Pludseligt klippes der til en række forskellige billeder: Arlette, nu klædt i sort, går efter en kiste, der bæres gennem sneen. Og pludselig er sneen, der før var en hermelinskåbe, ikke længere sne, men det hvide lagen, der dækker Alexandres lig. – Scenen er at placere som et spring til tiden efter Alexandres død, men dette er et spring, som Arlette ifølge sagens natur ikke kan foretage. Hvem foretager det da? Her følger så svaret på ovenstående spørgsmål: De mange flash-forwards og ét af flash-back'ene kan ikke forklares uden at introducere en overordnet, udenforstående fortæller, og springene i tid foretages af og skyldes udelukkende denne.

Vi kan altså her konkludere, at filmens fortæller, Resnais om man vil, i visse scener (en række flash-backs) solidariserer sig med sine personer, for så i andre scener at fortælle mere end disse ville være i stand til ved at anskue begivenhederne fra en synsvinkel, der ikke kan være deres. Dette er i og for sig ikke nogen ualmindelig fortællerholdning, tværtimod er det vel den mest udbredte indenfor såvel film som roman, men for Resnais er det faktisk første gang, at han eksplicit gør opmærksom på sin egen fortællerholdning indenfor værket. I »Hiroshima« kunne alle flash-backs tilskrives kvinden; det var hende, der via sammenstødet mellem en nutids- og en fortidsfølelse foretog en rejse tilbage i tiden. I »Marienbad« var hele filmen én lang bevidsthedsstrøm, mens man i »Muriel« lige modsat anskuede alt udefra og på intet tidspunkt havde tidsspring eller solidarisering med personerne. I »Krigen er endt« skyldtes de mange flash-forwards Diegos fantasi, og endelig var alle flash-backs i »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« den i tidsmaskinen anbragte Ridders.

At det indtil nu har været sådant kan ikke overraske, når man anskuer Resnais som værende en fænomenologisk filmkunstner. Som nævnt i indledningen tager fænomenologerne udgangspunkt i den menneskelige bevidsthed, og det samme har Resnais gjort. Det er derfor værd at notere sig, at Resnais med »Stavinsky« er igang med

Jean-Paul Belmondo som finansfyrsten Stavisky.

noget nyt med denne skiftevis solidariserende og udenforstående, altoverskuende fortæller, men samtidig holder fast ved opfattelsen af tiden som en evig nutid, hvori for- og fremtid indgår.

HVIDE BLOMSTER

De mange spring i tid slår rent handlingsmæssigt »Stavisky« i stykker. Allerede tidligt erfarer man Alexandres død, så en evt. ydre spænding om, hvorvidt han vil klare skærene eller ej, skæres bevidst bort. Men Resnais' ærinde er da heller ikke at fortælle en spændende, ydre historie, ligeså lidt som dette har været tilfældet i hans tidligere film. Disse har nok indeholdt dramatiske ingredienser, men den ydre dramatik har altid kun været et middel til at nå frem til den indre. De dramatiske begivenheder er kun noget i form af de ar, som de sætter i personernes sind, thi Resnais er en sindets instruktør, hvis primære mål det er at uddybe en situation og en stemning. Således også i »Stavisky«, hvor man finder en stemning af død og dødskamp.

Vi befinder os altså i de sidste seks måneder af 1933. Mussolini er ved magten i Italien, Hitler i Tyskland, i Spanien er Borgerkrigen klar til at bryde ud, og Stalin har jaget Trotsky i eksil. En epoke er ved at afgå ved døden og en anden ved at begynde: dødens og det generaliserede mords. Den spanske grev Montalvo fortæller således Arlette, at man i hans hjemland er vant til en voldsom død, og han planlægger en rejse til Italien for at købe våben af Mussolini med henblik på et kup i Spanien. Til Alexandres teater i Paris ankommer en ung jødisk kvinde fra Tyskland. Hun fremsiger en passage fra et stykke af Giraudoux, der netop i stykke efter stykke har råbt om hjælp mod krigens vanvid. Og fra Sovjet ankommer Trotsky, der snart tvinges til at rejse videre, nu mod døden i form af attentatet i Mexico. [3])

Midt i det hele står så Alexandre udkæmpende sin egen dødskamp, mens hans imperium styrter sammen omkring ham. Men Alexandre kæmper kun halvhjertet. Han ved inderst inde, at han skal dø, og alle omkring ham ved det. Højrehånden Borelli forsøger forgæves at kalde ham til fornuft, og Arlette fornemmer rent følelsesmæssigt, at det hele snart er forbi. Hun plages af et stadigt mareridt, hvori hun selv og Alexandre forulykker i en bil. Der hersker en skæbnetung dødsstemning over filmen. Alexandre fylder den sovende Arlettes værelse med hvide blomster, således at der til sidst er blomster overalt, og da han lægger sig ned ved siden af den sovende kvinde, omkranses de to ansigter af blomsterne. Det er som et begravelseskammer med begravelsesblomster.

Baggrunden for Alexandres næsten bevidste driven mod sit endeligt skal søges i hans fortid. Gennem Mézy får man at vide, at Alexandres far i fortvivlelse over sønnens svindelaffærer og første arrestation (som vi har overværet i flash-back) har skudt sig en kugle gennem hovedet syv år tidligere. Her har vi så Alexandres fortidspunkt, som fylder hans indre og stiller sig hindrende i vejen for nutiden, og som gør, at man kan stille ham op i rækken af ægte resnaiske figurer. Efter en fest går han således desperat omkring blandt gravstenene på en kirkegård, mens han samtaler med sin læge. »Hvis du vanærer familiens navn, begår jeg selvmord«, har faderen advaret ham, og Alexandre føler sig derfor skyldig i dennes død. Da han vender tilbage til bilen, bemærker man atter de foruroligende hvide blomster, nu placeret i små vaser rundt omkring i bilen. [4]) Og mens året 1933 rinder ud, bliver sommerens varme grønhed til kold sne, og Alexandres imperium i Paris og Biarritz skiftes ud med en lille bjerghytte i Chamonix. Her dør den charmerende storsvindler, som i alle sine transaktioner dog bevarede en vis menneskelighed modsat dem, der skal komme efter. Og med Alexandre forsvinder også baron Raoul og en vis overklasse, ja, en hel epoke. De hvide blomster, som Alexandre en lykkelig fortidsmorgen i Biarritz fyldte på sin sorte Rolls Royce så den til sidst lignede en begravelsesvogn, var blomsterne ikke blot til hans egen begravelse, men til en hel epokes. Nu følger fascismens skyllen ind over Europa.

RESNAIS-BIOGRAFI:

Alain Resnais er født d. 3.6.1922 i Vannes i Bretagne. Som ung læste han Proust og Katherine Mansfield, der begge peger frem mod hans senere værk. En stor – og varig – interesse for tegneserien med Dick Tracy og Mandrake som favoritter. 1940 studentereksamen og afsted til Paris, hvor han i to år fulgte skuespilkurser. 1943 på den franske filmskole IDHEC på klippelinien, men 18 mdr. senere forlod han skolen, som han fandt for teoretisk. Amatørfilm bl. a. om berømte kunstnere og arbejde som professionel klipper. 1947 klippede han Nicole Vedrès' montagefilm »Paris 1900«. – 1948 professionel debut som instruktør med »van Gogh« og i de 11 år frem til spillefilmene lavede han 7 dokumentariske kortfilm samt gav direktiver til endnu én. Klippede 1954 »La Pointe Courte« for Agnès Varda. – 1959 spillefilmdebut med »Hiroshima mon amour« og frem til 1968 ca. én film hvert andet år, hvad der med Resnais' langsomme arbejdstempo vidner om fuld beskæftigelse. Men siden da et spring på 6 år frem til »Stavisky«. – Deltog 1968 sammen med bl. a. Varda, Godard, Lelouch og Ivens i kollektivfilmen »Loin du Viêt-Nam« med en klart afgrænset episode: Bernard Fresson som veltalende, hyklerisk rive-gauche-intellektuel. Samme år lavede han sammen med William Klein den korte TV-film »Broadway by Light«. Resnais har endvidere arbejdet på flere aldrig gennemførte projekter: Ét mellem »Hiroshima« og »Muriel« med romanforfatterinden Anne-Marie de Vilaine om Algierproblematikken, og ét med Fréderick de Towarnicki: »Les aventures d'Harry Dickson« efter en række kulørte kriminalhæfter af belgieren Jean Ray. Først efter mere end ti års arbejde opgav Resnais dette sit mest ambitiøse projekt.

Bedste spillefilmsfilmografi i John Ward: Alain Resnais or the theme of Time; bedste filmbiografier over professionelle kortfilm og amatørfilm i L'Avant-Scène du cinéma, nos. 61–62 og i René Prédal: Alain Resnais, Etudes cinématographiques, nos. 64–68.

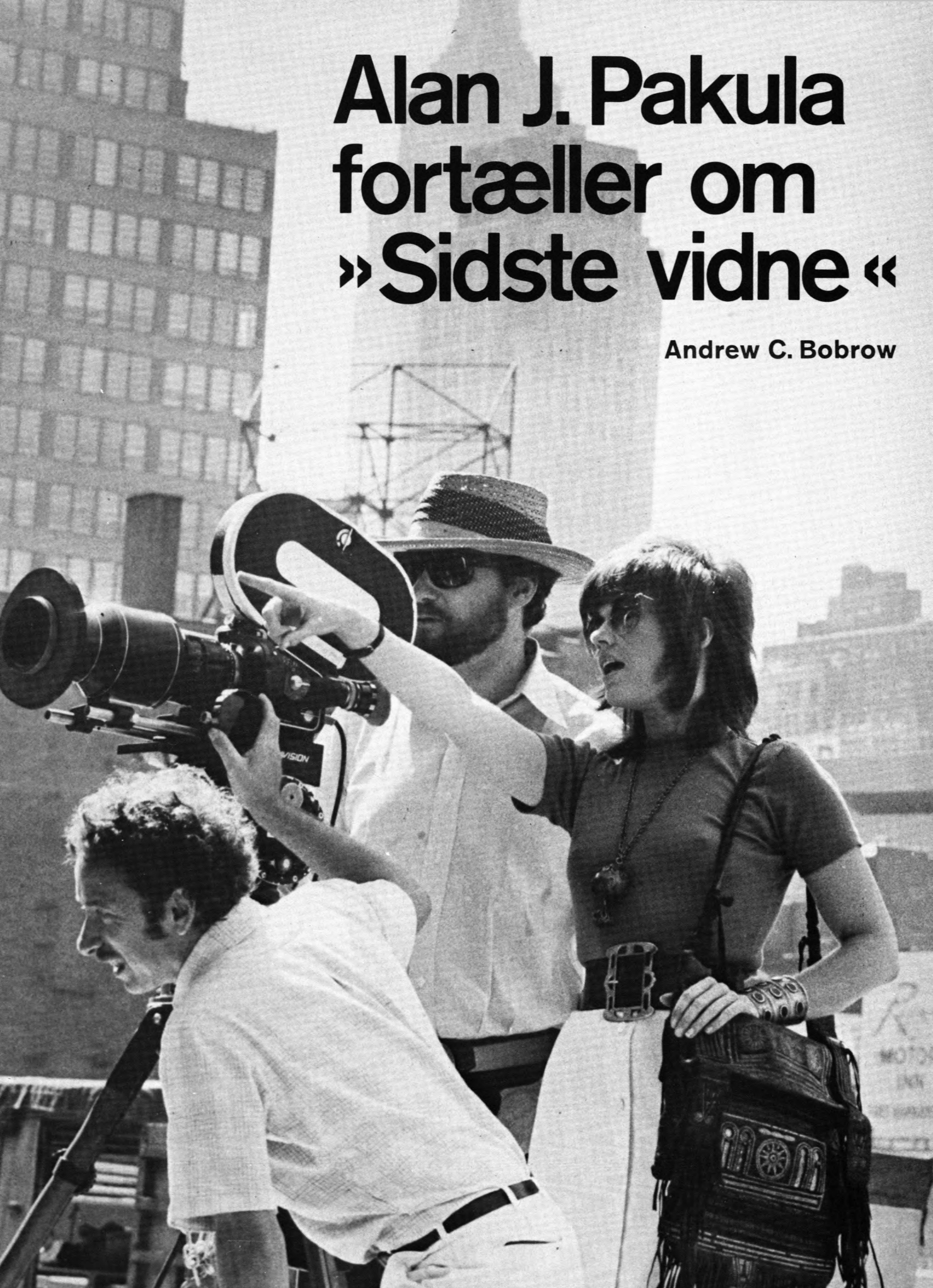
Noter:

1) Bevidst eller ubevidst er erkendelseskilden Marcel Proust og »På sporet efter den tabte tid«: Hvis to følelser fra henholdsvis før- og nutid mødes, kan den tabte tid genvindes, vel at mærke ikke som en abstrakt erkendelse, men som en sanselig genoplevelse, hvor et fortidsøjeblik er blevet gjort til nutid.
2) John Ward bruger i sin bog »Alain Resnais or the theme of time« den franske filosof Henri Bergson som udgangspunkt for sine indgående analyser. Det tidsbegreb, som fænomenologerne opstiller, findes da også for en stor del allerede hos Bergson.
3) Det er ofte blevet hævdet, at Resnais ikke skulle være optaget af sin tids problemer. Alene hans emnevalg viser noget andet: Atombomben over Hiroshima, Algier-krigen og Den spanske Borgerkrig. I den tidlige kortfilm »Nat og tåge« behandlede han koncentrationslejrtraumet (som ikke er fortidigt, men nutidigt), og i »Les statues meurent aussi«, ligeledes en tidlig kortfilm, behandlede han den hvide kolonisation i Afrika.
4) Scenen på kirkegården er en af filmens mest interessante. Eventyreren Alexandre er klædt i en sort silkekappe og vækker mindelser om Fantomasfiguren fra Feuillades film. Resnais har ofte i interviews ytret beundring for disse gamle film (hans første film (i 8 mm) fra 1936 var en Fantomasfilmatisering), en beundring, der også har vist sig i »Marienbad«. Hans aldrig færdiglavede film om mesterdetektiven Harry Dickson (arbejdstitel: Les aventures d'Harry Dickson) skulle have fremvist en lignende nostalgi.

Alan J. Pakula (bag kameraet) med fotografen Gordon Willis.

Alan J. Pakula fortæller om »Sidste vidne«

Andrew C. Bobrow



Andrew C. Bobrow: De har lavet adskillige film, hver i sin specielle stil og helt forskellig fra de andre, men i overensstemmelse med forlægget. Hvordan udvikler De den stil, som De vil bruge i en film?

Alan J. Pakula: Jeg har altid ment, at man udvikler sin stil i en film under selve arbejdet. Første gang jeg læser et manuskript, eller hvis vi går ud fra en bog eller en idé, begynder jeg med at udforme en opfattelse af det. Det var f. eks. ikke min mening, at »Sidste vidne« skulle være en dokumentarfilm. Jeg lavede ikke en redegørelse, for hvad der egentlig skete i Kennedy-attentatet. Af én simpel grund gav jeg mig med fuldt overlæg i kast med at instruere et fiktivt mord: det skulle kunne opfattes som en slags amerikansk myte baseret på noget, som var sket, på nogle visioner af det, som det måske kunne være sket, og på den frygt, som mange af os følte over for det.

Men det var ikke min hensigt at give indtrykket af, at det var en dokumentarfilm om et bestemt attentat, som jeg havde forklaringer og svar på; det ville være uansvarligt, og det er ikke min afdeling at opsnuse og afsløre. Jeg skaber nok myter, men min interesse ligger i at udforske nogle betragtninger over et vrængbillede af verden, fordi det afspejler bestemte former for virkelighed særlig intenst. Det var først og fremmest en spændingsfilm, jeg lavede – men en spændingsfilm med tydelige overtoner af virkelige begivenheder. Men den skulle opfattes på sine egne betingelser. Som fiktion.

Så jeg var ikke interesseret i at komme ind i den dokumentaristiske stil. Jeg havde lyst til at skabe en myte, på en vis måde, og for mig var det ligesom en stor plakat i flammende farver. Jeg ville have fat i en masse af de bizarre kontraster, som forekommer i den amerikanske tilværelse, som så mange af os tager for givne. Hvis det skulle lykkes at gøre det, skulle optagelsesstederne udgøre en væsentlig faktor i filmen. Man udvikler sin stil ved at besvare en masse spørgsmål. Hvor skal filmen optages? Hvordan skal dekorationerne se ud? Kostumerne? Jeg har af og til på fornemmelsen, at en instruktørs vigtigste job er at besvare spørgsmål, hvadenten det drejer sig om filmarkitekten, fotografen, kostumetegneren eller manuskriptforfatteren.

Jeg ville give et indtryk af kontrasterne i den amerikanske tilværelse og fra begyndelsen præsentere filmen som en slags teatralsk kuriositet. Det var grunden til, at jeg valgte at placere det første mord på Space Needle-monumentet.

A.B.: Hvad tog De hensyn til, da De valgte optagelsessteder til filmen? De har allerede nævnt Deres bevæggrunde til at vælge Space Needle som baggrund for det første attentat, men kan De sige det mere generelt?

A.P.: Jeg havde kigget mig om i New Mexico. Af forskellige grunde besluttede jeg mig til ikke at optage den i New Mexico, men de voldsomme kontraster slog mig. Man ser ud over de tørre sletter og de små stejle høje, der panoreres en smule, og man befinder sig i kongrescentret i Albuquerque, endnu et af de her stenmonumenter over amerikansk industri, energi og materiel udvikling, som dukker op i alle samfund over hele verden.

Jeg ville gerne behandle en masse amerikanske monumenter. Da jeg kom til Space Needle, skitserede jeg mordet i nærheden af det. Da jeg sammen med Gordon Willis (chef-fotografen) var på udkig efter kameravinkler, stødte vi på en totempæl. Den gav lige det, jeg skulle bruge, om de utrolige kontraster i det amerikanske liv, om de mange ændringer og civilisationer, der havde været på så uhyggelig kort tid under opbyggelsen af dette samfund – det der på en vis måde genspejles i alle de uroligheder, der finder sted i dag.

Det var ikke noget af det, jeg ville fremlægge direkte, men jeg ville gerne give en vis fornemmelse af det i filmen. Heldigvis var der totempælen; det gav os følelsen af at starte totusind år tilbage i tiden – så bevægede kameraet sig et par centimeter, og så var man i 1974. Vi klippede til en Fjerde Juli-parade, og så var der igen en sammenblanding af epoker. Brandsprøjterne fra det 19. årh. kom med, fordi der var et museum for brandbiler lige i nærheden af Space Needle. Jeg så det, mens vi var på jagt efter optagelsesteder. Det, jeg gerne ville have, var det amerikanske folks karakteristika.

Man skal bruge det, som tilfældigvis er de steder. Den kinesiske piges gymnastikhold i en slags indianerkostumer – der var noget af det amerikanske kalejdoskopiske liv, som jeg prøvede at få fat i. For mig er optagelsesstederne en nødvendig bestanddel i opbygningen af en film.

Hele slutningen af filmen, højdepunktet i kongrescentret i Los Angeles, er også et eksempel på det. Jeg vidste, at jeg gerne ville bruge et kongrescenter, da jeg så Albuquerque-centret; det var fordi det var et specielt amerikansk monument, også på grund af de store rum, som vi synes at have så mange af. Det var et forsøg på at operere med en målestok i filmen, i den forstand at der manipuleres med folk, fordi de kun er meget små figurer efter en større målestok. Jeg havde planlagt, at slutningen skulle laves med en masse mennesker, for at få det til at se ud som om der var et politisk møde i gang. Da jeg så kongrescentret, var det tomt. Jeg forsøgte at få filmen til at fungere både på et surrealistisk og på et realistisk plan, og kongrescentret havde meget mere af et mareridt i sig som et endeløst, tomt rum, da der ikke var nogen mennesker i det, end hvis det havde været fyldt med varmen fra alle disse kroppe. Det havde aldrig slået mig, at det skulle være en banket, men de var ved at gøre forberedelser til én, da jeg var der. Det var lige som at arrangere et festmåltid på Grand Central Station. Formidabelt, sagde jeg, lad os bruge det. Der var noget drømmeagtigt over bordene. Vi lagde bare røde, hvide og blå duge på, og fik det til at se ud, som om præsidentkandidaten bliver indfanget midt på et banner, et flag, og det understregede igen det mareridtsagtige. Der var nogle enkelte mænd med golfvogne, som kørte frem og tilbage over de lange afstande, mens de satte bordene op. Jeg var på jagt efter en måde at karakterisere kandidaten på; jeg ville have nogle meget specielle – af og til tilsyneladende irrelevante og bizarre – amerikanske billeder. Jeg tror ikke, at jeg var kommet på ideen med at bruge en golfvogn, da han gør sin entré, hvis ikke jeg havde set det først. Pludselig var den der. På mange måder kan man få et vældigt udbytte af at holde øjnene åbne, når man leder efter optagelsessteder.

A.B.: Var der andre sekvenser, der blev opbygget på den måde? Var f. eks. scenen ved dæmningen i det hele taget påvirket af stedet over for den oprindelige idé? Var der andre grunde?

A.P.: I forbindelse med scenen ved dæmningen havde jeg aldrig tænkt på, at vi kunne filme ved dæmningen med vandet lige bag dem. Det så ud til at blive alt for tæt på,

indtil vi fandt et sted, og pludselig blev det muligt at få både dem og vandet samtidig. Jeg havde først skitseret den scene på en anden måde, som jeg syntes vældig godt om.

Da jeg oprindelig kørte filmen for publikum, fungerede den ikke. Der var en indstilling i modsat retning fra dæmningen, hvor vi ser Warren Beatty og sheriffen i udsøgte landlige omgivelser og en anden fra muren, som fuldstændig lignede en japansk tegning. Der var en meget smuk bro overskygget af piletræer og en endeløs, fuldstændig grøn floddal – total fred og ro. Det var lige som et tørt flodleje med klipper.

Jeg kan godt lide at begynde på en scene med én form for visuelt materiale og så ende med noget helt andet. Det var min hensigt at optage hele scenen med den landlige idyl som baggrund, selvom man vidste, at dæmningen lå lige i nærheden. Når sirenerne så starter, så ser vi i en pludselig drejning dæmningen stå der med sin monolitiske, truende struktur, der ødelægger hele det idylliske billede.

Begrebsmæssigt var der megen fornuft i det, men scenen var ikke lang nok til at bære det, og så bliver publikum forvirret. Lige så snart det havde opfattet dæmningen, skulle de reagere over for vandet og selve situationen. De fik vendt sådan rundt på begreberne, at de blev svimle. Hvis scenen bare havde varet lidt længere, kunne jeg have gjort det; i stedet måtte jeg skære den endnu mere ned, fordi der er så meget i filmen, der er afhængigt af spændingsmomentet. Jeg er ked af, at jeg ikke kunne gøre det på den måde og få det til at virke.

For mig er det at lave en film, optage den og klippe den, skitsering og atter skitsering. Det hjælper mig altid at bruge de overraskelser, der kommer under optagelserne – nogle er positive, andre negative – og inkorporere dem i den oprindelige idé. Stedet påvirker mig meget.

A.B.: Jeg ville gerne komme ind på avisredaktionen, som for mig lignede én fra tredivernes film. Jeg ventede halvt om halvt at se Cagney eller en anden dukke frem.

A.P.: Det var med velberåd hu. Filmen var skitseret som en myte med arketypiske mennesker, personer og steder. I filmen, som er fuld af fremmedgjorte mennesker, der vandrer rundt i totalt fremmedgjorte verdener med en tydelig mangel på kontinuerlige indbyrdes forhold, repræsenterer redaktøren (Hume Cronyn) visse amerikanske, humanistiske værdier fra forrige århundrede: tradition, rodfasthed, ansvarsfuldhed, optimistisk tro på den menneskelige fuldkommenhed og på, at vi lever i den bedst mulige af alle verdener i det mest oplyste samfund, som mennesket endnu har været i stand til at skabe – en slags gammeldags følelse af sømmelighed og optimisme. På en vis måde er han en anakronisme i filmen. Filmarkitekten, George Jenkins, lavede en masse research på forskellige avisredaktioner – det skulle være et mellemstort kontor, ikke en stor avis. Så han blev sendt af sted til flere mindre aviser. Redaktionslokalet blev ikke meget forskelligt fra de avisers. Han gav mig fotografier, men de havde alle et fluorescerende lys, og hele filmen er fyldt med koldt, hårdt, blåhvidt lys, et hudflettende og skånselsløst lys, så jeg ville ikke have de fluorescerende belysninger. Jeg ville have gammeldags, gult lys. Han sagde nej; alle de redaktioner, han havde været på, havde fjernet det lys og fået installeret det fluorescerende i stedet for. Jeg er ligeglad med den bogstavelige sandhed. Jeg vil have fiktiv sandhed, og jeg ville have menneskelig varme i det kontor. Hvis De kan forestille Dem, at De kommer ind i et kontor sammen med William Allen White i 1928, så ved De præcis, hvad jeg mener.

Når jeg så på de stills, der var sat op på hans væg, prøvede jeg at forestille mig en rodfast mand, som havde viet hele sit liv til samfundet. Det er én af de værdier, man ser i filmen. Han er kun med i tre scener, som oprindelig skulle være foregået i forskellige omgivelser, men vilkårligt satte jeg ham ind i kontoret sent om natten og så ham som en mand, hvis hele liv er hans arbejde. Jeg vil gerne have noget ud af en person, som er forblevet på et sted, som er rodfast der, sammenlignet med alle de rastløse figurer, man ser i filmen.

På mange måder er der tale om stilisering, når man laver en film med en så kompliceret intrige: det er dristige skitser man arbejder med, når man vil meddele noget om en persons liv, noget om det han repræsenterer i historien i stedet for bare at lave en bogstavelig gengivelse.

Da jeg lavede »Klute«, stillede George Jenkins, den samme filmarkitekt, en lejlighed op. Han havde lavet research i flere call girl-lejligheder for at få fat i nogle karakteristika, som skulle kunne overføres på Jane Fonda i filmen. Han nåede frem til en slags tre-værelses lejlighed med halvtriste og halvfærdige værelser – det var baggrunden for de fleste af de piger.

Men jeg ville gerne give indtrykket af en pige i en halvfærdig verden, halvt i én verden og halvt fra en anden. Jeg ville gerne give indtrykket af, at hun stod for enden af en tunnel, af et rum som ikke var færdigt, så vi rev simpelthen alle væggene ned og lavede det til et langt, tunnelagtigt studio, der blev hendes lejlighed. Det fungerede: på den måde kunne jeg få lejligheden til at virke som et visuelt udsagn. Vi rev noget af pudset af væggen for at vise brugte, halvfærdige mursten, for at give fornemmelsen af, at hun nok havde stilfornemmelse, men aldrig fik det bragt helt i orden; i den henseende er hun stadig ikke blevet færdig med noget. Hun lever i et ufærdigt øjeblik. Gennem dekorationerne prøvede jeg at sige noget om personerne, noget som mere bidrager til hele filmens struktur, end det understreger den realistiske virkning. Jeg kan lide at dramatisere det.

A.B.: Jeg ville gerne høre noget om, hvordan De valgte »Sidste vidne«. Hvordan fik De ideen? Læste De bogen?

A.P.: Oprindelig var det et manuskript af Lorenzo Semple, Jr., som var blevet købt af Gabriel Katzka, som er eksekutiv producer på filmen. Det blev sendt til Warren Beatty og til mig. Det var baseret på bogen, men den havde jeg ikke læst. Udkastet handlede om en politimand, og det er tydeligt nok blevet ændret i filmen. Jeg var interesseret i det, i selve ideen, jeg havde lyst til at lave en film af den slags, som kan fungere både på surrealistisk og på et realistisk plan. Faktisk drejede det sig om en persons forhold til samfundet – for første gang i mine film, selvom der var lidt af det i »Klute«.

Man kan sige, at filmen er opbygget på et dristigt skelet, der udelader de bittesmå, intime detaljer. Det er en film, der består af dristige skitser, den er næsten ekspressionistisk, men den registrerer samtidig det, der sker på overfladen som totalt realistisk.

Filmen handler om den amerikanske mytehelt og om en masse amerikanske myter, nogle af ældre dato, andre

fra vor tid. Jeg ville gerne behandle materialet som fiktion. I det manuskript jeg læste, var der ikke tale om et attentat i begyndelsen. Det attentat, der var tale om, var et attentat i en bilkortege i Dallas, sådan omtrent Kennedy-attentatet. Men jeg sagde nej, det passer mig fint at lave en metafor, en fiktionsvirkelighed. Men jeg vil ikke lave en afsløringsfilm, fordi jeg synes, at det ville være usmageligt.

A.B.: Gjorde De det bevidst klart, at attentatet ikke repræsenterede noget, som faktisk rent realistisk havde fundet sted, men at det kun var en metafor?

A.P.: Absolut. Jeg havde fornemmelsen af, at hvis vi ikke viste attentatet i begyndelsen, ville folk sige: ja selvfølgelig, det går på det specielle attentat. Det mente jeg ville være aldeles uforsvarligt.

A.B.: De var altså ikke ude efter nøjagtige detaljer, idet filmen ikke er baseret på noget virkeligt?

A.P.: Nej, det var ikke min mening at fremlægge nye facts om Kennedy-attentatet. Det var en myte; det var et mareridt baseret på vor tids terror. Men det var fiktion. For mig er der forskel på at undersøge visse terroristiske tendenser i vor tid og på at udnytte dem – det er der i hvert fald for mig, så ved jeg ikke, om jeg har ret.

A.B.: À propos det – hvor meget samarbejdede De med forfatteren, da manuskriptet blev skrevet om?

A.P.: Jeg arbejdede en del sammen med David Giler, som kom til og lavede en masse. Det var ham, der virkelig tiggede mig om at gøre hovedpersonen til en reporter, der beskæftigede sig med efterforskning, selvom han i bogen var almindelig journalist. Og han havde helt ret.

Jeg tror, at der kræves et stort samarbejde for at kunne lave film. Auteur-teorien er kun den halve sandhed. Sandheden, den halve sandhed, er for mig, at en god instruktør skal have en meget klar opfattelse af den film, han vil lave, men så længe man er nødt til at samarbejde med så forbandet mange mennesker, kan man lige så godt bruge deres fornuft, deres intuition og deres kreativitet som bidrag til den idé man arbejder med – hvad den så end går ud på. Det stimulerer mig; jeg er ikke interesseret i rollen som dukkefører – hverken over for skuespillerne eller over for nogen i det hele taget. Det er en meget sikker fornemmelse, når man ser den endelige film og så alligevel føler, at man kan bestemme, hvad der skal bruges og hvad der ikke skal bruges, hvad der passer ind i hele ideen og hvad der ikke gør det. Når man indforskriver så mange mennesker, må det nødvendigvis komme til et samarbejde. Hvis man arbejder sammen med en kvinde, hvis jeg f. eks. laver en film med Jane Fonda eller Liza Minnelli eller Maggie Smith, så ville det forekomme mig fuldstændig absurd, hvis det var mig, der skulle fortælle vedkommende, hvordan hun hvert sekund skulle føle sig som en kvinde, og ikke bruge det hendes intuition siger hende.

A.B.: Helt generelt, hvordan synes De om at arbejde med skuespillerne?

A.P.: Jeg arbejder med skuespillerne på en meget løs facon og helt forskelligt alt efter hvem jeg arbejder med. Jeg arbejder efter metoder, som passer til hver enkelt. Før vi optager en film, diskuterer jeg ideen med filmen og fremlægger, hvad det er vi skal nå frem til, hvad der interesserer mig, for at være sikker på, at vi alle arbejder frem mod én bestemt film, inden vi binder os.

Der kan være ufrugtbar uenighed om metoderne, men hvis det viser sig, at hver enkelt har læst et manuskript eller en bog og ser sin egen version af filmen i det, så styrer man mod afgrunden, når man optager den. Når jeg har mulighed for det, vil jeg gerne have lange perioder med prøver – det har jeg stor tiltro til, men jeg gør det ikke altid. »Sidste vidne« var meget svær, fordi filmen hopper en del rundt, og meget af den ikke er dialog, men handling. Efter jeg har snakket med skuespillerne, ser jeg, hvor deres instinkter fører dem hen. Det er det sjove ved det kreative ego: folk gør ting bedre, når det virker, som om det udspringer af dem selv – ikke fordi de vil være småtskårne eller smålige eller ubetydelige. Der er noget ved kreativiteten og ego'et, der er tæt forbundet et eller andet sted. Nogle gange falder de lige ind i det, jeg først havde planlagt. Nogle gange gør de noget, som jeg ikke har overvejet, noget jeg burde være kommet i tanke om, eller – lige så berettiget: noget der passer bedre ind i deres personlighed. Men af og til gør de også noget, som falder fuldstændig ud af trit med scenen, og så begynder vi at bygge det op. De begynder med at bruge noget, som kommer fra dem selv; jeg begynder med ikke at bruge det, som er forkert, og så snakker vi sammen. Men jeg siger ikke: du står her – du går seks centimeter til venstre, og så går du 1 centimeter til højre.

Hvis jeg skal have en god præstation ud af en skuespiller, så er det væsentligste for mig at få en virkelig god fornemmelse af ham eller hende, af deres karakter, og at komme til at kende dem så godt, at jeg ved, hvad vedkommende kan bidrage til den bestemte rolle. Hvis jeg havde lavet »Sidste vidne« med Steve McQueen, ville jeg ikke have forsøgt at nå frem til den fremstilling, som Warren Beatty giver. Hvis jeg lavede en film med Liza Minnelli, ville jeg ikke forsøge at nå frem til den fremstilling, som Jane Fonda giver. Man må tage i betragtning, at den person, der er fremstillet i filmen, er en syntese af den skuespiller eller skuespillerinde, som spiller rollen, og så rollen i sig selv.

A.B.: I den forbindelse – hvad ser De efter, når De besætter rollerne til en film?

A.P.: Jeg går ikke frem efter bestemte regler. Det er primært intuition og instinkt. F. eks. var der nogen, der til reporteren Lee Carter's rolle nævnte Paula Prentiss, en skuespillerinde, som jeg altid har beundret. Mens jeg snakkede med Paula, skete der noget meget interessant. Jeg fik en fuldstændig ny opfattelse af rollen og gjorde hende til en slags sårbar Raggedy Ann-dukke, som er ved at gå op i sømmene, så da Warren Beatty ser hende, er det som en nervøs pige, som alt for ofte har slået falsk alarm over alt for meget. Hun blev en person, som ville kunne opsluge publikums sympati, som er så fortrøstningsfuld, at det ikke ville falde dem ind, at der kunne ske hende noget så hurtigt, som der gør i filmen. Den rolle blev faktisk skrevet om til Paula. Jeg tror ikke, at jeg kunne have lavet »Klute« eller »Pigen Pookie« uden de kvin-

Øverst: attentatmanden i »Sidste vidne« indkredses. Nederst: en nervesvækket Paula Prentiss forsøger at overbevise Warren Beatty om, at alle vidner til attentatet bliver myrdet.

delige stjerner. Jeg tror ikke, at jeg kunne have lavet »Pigen Pookie« uden Liza Minnelli, og jeg tror ikke, at jeg kunne have lavet »Klute« uden Jane Fonda – simpelthen fordi jeg ikke kunne finde nogen som helst anden, der ville have passet ind i mine ideer. Til nogle roller og til nogle film har man muligheden for at vælge to gange, til andre er det bare umuligt.

Jeg havde mødt Jane længe før vi lavede »Klute«. Jeg kendte hende ganske overfladisk fra selskaber. Så læste jeg et en-akts-manuskript, der blev sendt til mig. Der var én, der planlagde at skrive en serie én-aktere til kvinder med tre forskellige kvinder og tre forskellige instruktører. Den ene var til Jane. Jeg læste den, men jeg havde ikke lyst til at lave den. Selv om det var en interessant idé, havde jeg på fornemmelsen, at det var en af den slags ting, som ville blive til en sentimental reklameudsendelse, hvis den blev lavet på en halv time; den krævede halvanden time og mere udbygning. Men da vi diskuterede muligheden for at lave den film, snakkede vi om livet og kvindeproblemer, om mange ting.

Kort efter fik jeg tilsendt det første udkast til manuskriptet til »Klute«, og hvis Jane havde forkastet det, tror jeg ikke, at jeg kunne have lavet den. Jeg kunne ikke komme i tanker om nogen anden, der var i besiddelse af en sådan åndfuldhed og seksualitet og som ville kunne fremstille en sådan selvdestruktion og samtidig virke, som om hun havde muligheden for at blive en fantastisk kvinde. Når hun spillede call girl, skulle det være én, som derudover så ud til at have evnen til at være kvinde.

Jeg interviewede mange til »Pigen Pookie« og kunne simpelthen ikke forestille mig den uden Liza. På det tidspunkt lavede jeg en prøve med Liza til et andet studio. De mente, at hun overspillede, men sandheden var, at jeg i tyve år ikke havde instrueret, og at det var mig, der havde overinstrueret hende helt vanvittigt. Jeg fik hende til at le og græde og gennemgå hele livets følelsesregister på fem minutter. Liza, som virkelig er en overvældende pige, gjorde det hele og hensatte publikum i forevisningslokalet i en nervøs choktilstand, hvor de kun ønskede at slippe væk. Hvis der var noget forkert i den prøve, så var det min fejl og ikke hendes. Men i hvert fald gjorde det mig mere entusiastisk at arbejde med hende i den prøve, fordi hendes rækkevidde var helt fantastisk – lige som min manglende kontrol af instruktionen under prøven var det.

A.B.: Deres fire film dækker over et stort spektrum. Har det været svært for Dem at gå f. eks. fra en ungdommelig kærlighedshistorie til en politisk thriller, som der virkelig skulle være tempo over?

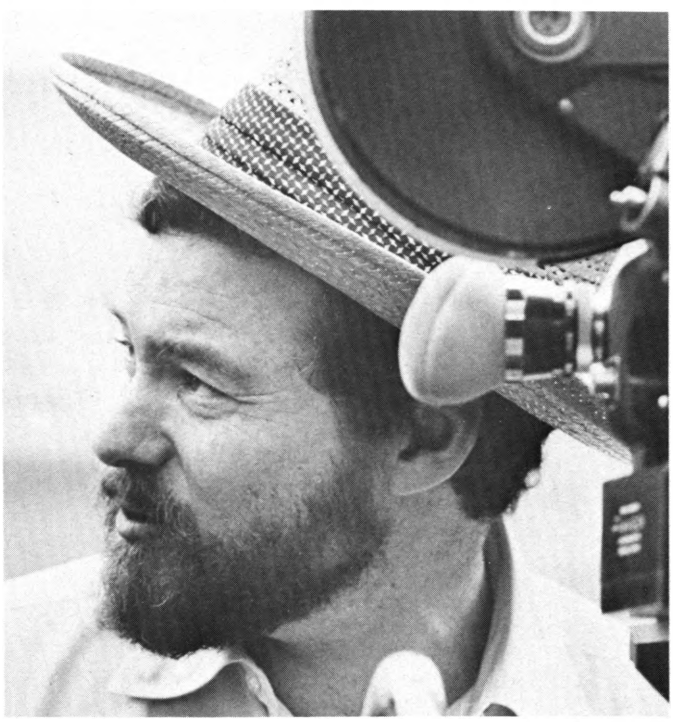
A.P.: Den næste film jeg har tænkt mig at gå i gang med er en virkelig forrygende slibrig Rabelais-farce. Man kan måske sige, at den har noget at gøre med »Sidste vidne«, fordi de begge er afhængige af en bestemt slags filmisk forvovenhed, men det er det hele. Det er et originalmanuskript af Stanford Sherman, en landlig komedie. Den handler om mennesker, der vakler mellem synd og frelse, mellem lyst og skyld, og prøver at behage Herren og sig selv på samme tid. Det er frygteligt sjofelt. En af hovedpersonerne, faderen, er meget rå, meget Falstaff-agtig. Den film har ikke nogen som helst forbindelse med noget, jeg tidligere har lavet.

Jeg laver ikke film i forskellige genrer for at vise publikum, at jeg kan gøre det. Jeg er meget interesseret i livet. Hver film er en ny oplevelse, og det interesserer mig ikke at gentage noget, som jeg allerede har lavet. Det betyder ikke, at jeg ikke ville arbejde i den samme genre igen. Jeg begyndte forholdsvis sent som instruktør. Jo mere jeg instruerer, desto mere bliver jeg fascineret af filmmediet, desto mere prøver jeg at strække mig for at se, hvad jeg kan klare, og desto flere forskellige filmiske sprog vil jeg gerne mestre. Det at arbejde med forskellige genrer er den bedste måde at gøre det på. Heldigvis betaler studierne mig vældig fint for at lave forskellige slags film, så det har været til min fordel. Så længe jeg har flere succeser end fiaskoer, vil de betale mig for at lære. Når billedet vender, kan vi tage det op til overvejelse.

A.B.: De arbejdede i mange år som producer, før De begyndte som instruktør. Hvordan var den overgang?

A.P.: Den var frygtelig. For mig var det at instruere at fuldende og fuldføre det, jeg halvt om halvt havde lavet som producer. Da jeg var producer, vidste jeg, at jeg altid havde ønsket mig at blive instruktør, men samtidig vidste jeg også, at der kun kunne være én instruktør. Der findes ikke noget mere destruktivt end en producer, der dukker op under optagelserne og begynder at forstyrre skuespillerne. Der skal kun være én person, der har myndigheden over skuespillerne – én instruktør. Jeg har altid ment, at hvis man havde lyst til at instruere skuespillere, så skulle man gå ud og gøre det selv, man skal ikke prøve at gøre det med andres hjælp.

Da jeg var producer, arbejdede jeg meget sammen med forfatterne, og det gør jeg også nu som instruktør. Jeg ville helt bestemt diskutere stilen i en film med instruktøren og filmarkitekten og alle de der. Jeg ville i høj grad samarbejde med instruktøren og klipperen med hensyn til klipningen, sådan som jeg nu gør det med klipperen alene. Når optagelserne på filmen var startet, var den



Alan J. Pakula.

eneste forskel, at det var instruktøren, der stod for filmen, optagelsen og skuespillerne. Så på det punkt ville jeg trække mig tilbage. Det var ret svært, men jeg vidste, at det var nødvendigt. Jeg ville se den fremkaldte film, der

var optaget dagen før, men jeg ville også fortælle instruktøren, hvis der var noget, jeg specielt kunne lide eller ikke kunne lide.

Det frygtelige ved at være instruktør nu ligger i, at jeg ikke kan trække mig ud af det på noget tidspunkt. Jeg blev virkelig optaget af at lave film, fordi jeg havde så meget fornøjelse af at arbejde sammen med skuespillere, da jeg var på college. Og det eneste jeg ikke lavede i de atten år, jeg har været i filmbranchen, var at arbejde med skuespillere og fotografer. Det var scenen, jeg til at begynde med var interesseret i, og nu finder jeg ud af, at jeg er lige så fascineret af kameraet, som jeg er af arbejdet med skuespillerne. Så for mig var overgangen glædelig, virkelig glædelig, og jeg har aldrig været lykkeligere, end jeg er nu.

A.B.: Hvor megen glæde havde De af Deres år som producer og eksekutiv producer, da De endelig begyndte at instruere selv?

A.P.: Det er helt klart, at det har været uvurderligt at have været involveret i filmbranchen, se andre lave film og selv have deltaget i processen så længe. Men samtidig kan man sige, at det ville have hjulpet mig mere, hvis det havde været mig selv, der havde instrueret filmene. Jeg tror, at man lærer lige så meget af sine fiaskoer som af sine succeser – i hvert fald mere end man lærer af andres erfaringer.

Af og til tror jeg – ja, jeg er faktisk ikke i tvivl om det – at hvis jeg var startet som instruktør i en alder af 21, da jeg lavede amatørteater, så ville jeg måske have været i stand til at lave noget på det tidspunkt, som jeg ikke ville kunne nu, ligesom jeg forestiller mig, at jeg kan lave ting nu, som jeg ikke havde kunnet klare dengang.

Derfor er det så utroligt vigtigt, at man giver de unge instruktører en chance. Hvis jeg laver en film om folk, der er yngre end jeg, vil den blive fundamentalt forskellig fra en film, som en yngre instruktør laver om sin egen generation, ligesom hvis jeg laver en film om en kvinde, så vil den blive helt forskellig fra en film om en kvinde lavet af en kvindelig instruktør. Det er min opfattelse, at vi har brug for flere yngre instruktører, flere kvindelige instruktører – vi har brug for et større spektrum af instruktører.

A.B.: Hvis to instruktører får udleveret samme manuskript, kommer der ikke to ens film ud af det.

A.P.: Det ville være et morsomt – men meget bekosteligt – eksperiment at give to instruktører det samme manuskript og så se, hvad der kom ud af det. Der er en anden ting, som jeg altid har haft lyst til at gøre – noget mere mærkbart: beholde alle optagelser fra de betydelige film og så give hele materialet, eller kopier af det, til ti filmstuderende og så få dem til at klippe deres egen version sammen af det. Det ville virkelig være interessant at se, hvad der kom ud af det.

A.B.: Hvor meget arbejder De sammen med fotografen for at få opbygget den visuelle stil i filmen?

A.P.: Meget. Det fantastiske ved at samarbejde med Gordon Willis (og det er meget fantastisk at samarbejde med ham) er, at han husker de allerførste ting, man har sagt til ham om selve ideen i filmen.

Da jeg ringede til ham fra Albuquerque, da jeg var der for at kigge efter optagelsessteder til »Sidste vidne«, sagde jeg til ham, at jeg tænkte på en barok stil med bizarre kontraster, en plakatagtig stil. Det glemte han aldrig. Af og til sagde han midt under optagelserne, at det ville være at voldtage den oprindelige idé, hvis han skulle gøre det, som jeg ville have ham til.

Instruktøren må vide præcis, hvad han vil, ellers går fotografen efter effekter for effekternes egen skyld. Det gør Gordon aldrig. Han opererer altid inden for en bestemt opfattelse af filmen. Ligegyldigt hvad vi kan være uenige om, så er det altid noget, der ligger inden for den oprindelige idé.

Jeg samarbejder med fotografen, som jeg samarbejder med skuespillerne. Når de får nogle kolossale ideer, som jeg aldrig selv havde kunnet få, er det pragtfuldt. Jeg bryder mig ikke om at arbejde sammen med folk, som ikke har en masse personlige ideer. Der er nogle sekvenser, hvor skuespillerne går forud for de visuelle effekter. Og der er andre sekvenser, hvor den visuelle effekt, kameraet, går forud for skuespillerne. Det afhænger alt sammen af hvilke værdier, der har størst betydning for selve historien. Jeg siger det igen – jeg tror ikke på benhårde regler. Jeg bryder mig ikke om at få skuespillerne til at bevæge sig som marionetter foran kameraet, og jeg kan heller ikke lide at lege, at vi er på scenen, og at der ikke kan foretages rettelser i den visuelle gengivelse af historien. Det afhænger alt sammen af scenen og det pågældende problem.

Det er helt klart, at en films visuelle stil er resultatet af et samarbejde. »Sidste vidne« ville have været helt anderledes, hvis der havde været en anden fotograf på. De grundlæggende stilelementer ville have været de samme, men ikke halvt så gennemførte. Det betyder ikke, at Gordon ikke havde en masse ideer; det er jeg helt overbevist om, at han altid vil have, men jeg ville nødig nogensinde skulle arbejde med en film, hvor den grundlæggende visuelle opfattelse ikke kom fra mig. Men alligevel er jeg ikke mere begejstret for fotograf-marionetter end for skuespiller-marionetter.

A.B.: Hvad med klipper-marionetter? Hvor meget blander De Dem i klipningen?

A.P.: Jeg arbejder meget sammen med klipperen. Det er en hel besættelse for mig og mere end nogensinde i »Sidste vidne«.

A.B.: Er det i virkeligheden Dem selv, der klipper den?

A.P.: Nej, jeg sidder ved klippebordet – ikke hele tiden, men meget af tiden. Af og til stopper jeg og begynder i projektionslokalet og andre gange ved klippebordet; det kommer an på så meget.

A.B.: Et sidste spørgsmål – hvor meget forarbejde laver De til en film?

A.P.: Så meget som muligt. I den bedst mulige af alle verdener planlægger man så meget man kan; man planlægger hele filmen fra ende til anden og kan så frit bryde med planerne, f. eks. ved at lave live-optagelser, hvis de ser ud til at blive bedre. Jeg planlægger uden at føle mig bundet til hver enkelt detalje i skitseringen, men jeg vil helst have det sådan i stedet for at skulle improvisere uden at have noget som helst grundlag.

(Oversat af Nicki Næsted)

Amerikansk paranoia

Per Calum

Det første mord i »The Parallax View«, hvor en politiker myrdes, tilsyneladende kun én mands værk.

Hvad skal man egentlig stille op med en film som »The Parallax View«? Som thriller fungerer filmen kun mådeligt, skønt den låner meget fra genren. Som en i starten kun tyndt camoufleret fiktiv version af Kennedy-mordene er filmen ikke meget givtig. Og som skildring af en amerikansk politikers farefyldte hverdag er filmen for udokumentarisk til at interessere andre end sælgere af livsforsikringer. Er det da ikke rimeligt, at mange kritikere har fejet filmen til side? Er der grund til at beskæftige sig indgående med den?

Ja, det er der i høj grad. Først og fremmest fordi »The Parallax View«, eller »Sidste vidne«, som filmen lidt fladt kaldes herhjemme, ambitiøst og ofte med fremragende resultat forsøger at give et signalement af en hel nation. Søgende, måske endda i sidste ende usikker overfor konklusionen , synes Pakula at ville sige til os: se her, sådan er det at leve i USA. Med paranoiaen lurende bag næste hjørne. Hvor før kun minoritetsgrupper erfarede tilstanden synes nu en hel nation på vej til at måtte leve i skyggen af sygdommen.

Ingen anden moderne amerikansk film har så eminent som »The Parallax View« visualiseret denne tilstand, der måske er bedst beskrevet i Ralph Ellisons »Usynlig mand« (1952). Sådan:

»Jeg er en usynlig mand. Nej, jeg er ikke et spøgelse af den slags der hjemsøgte Edgar Allan Poe; heller ikke et ektoplasma af dem, De kender fra Hollywoodfilm. Jeg er et menneske af stof, kød og ben, fibre og væsker – og man kan endog sige, at jeg har en sjæl. Jeg er usynlig, må De vide, ganske simpelt fordi folk nægter at se mig. Ligesom de kropsløse hoveder, man undertiden ser i en gøglerbod, er det, som om jeg er blevet omgivet af spejle med hårdt forvrængende glas. Når folk nærmer sig, ser de kun mine omgivelser, sig selv eller brudstykker af deres fantasi – ja, de ser alt og intet«. *)

Den paranoia, som den talentfulde sorte forfatter fremmaner i sin romans indledende afsnit, skyldes i første række den amerikanske negers mangel på identitet. Ellison har, i et interview i The Paris Review (optrykt i samlingen »Shadow and Act«, Signet Books, New York 1966) betegnet identitetsproblemet som selve det amerikanske tema. »It is *the* American theme. The nature of our society is such that we are prevented from knowing who we are. It is still a young society, and this is an integral part of its development«, mener Ralph Ellison.

Alan J. Pakula mener sikkert det samme. I »Klute« var identitetsjagten det helt dominerende tema, og i »The Parallax View« genfindes problematikken, her sideordnet med og grund til en national amerikansk paranoia. Måske har den nu i London bosatte amerikanske filmskaber fornemmet det tydeligere på europæisk afstand, og den politisk aktive skuespiller Warren Beatty (der for nogle år siden propaganderede ivrigt for George McGovern som præsident) har nok også fornemmet årsag og effekt allerede inden han accepterede hovedrollen i Pakulas film (så tidligt som i 1965, i Arthur Penns sære »Mickey One«, leverede Warren Beatty hvad der vel nærmest må betegnes som et forstudie til rollen som journalisten Frady i »The Parallax View«).

Frady er, trods filmens titel-fremhævelse af Parallax organisationen, den der har interesseret Alan J. Pakula – ligesom Pakula i »Klute« interesserede sig mere for den usikre, identitetsløse og let paranoide call-girl Bree. Måske ønsker Pakula på denne måde at forvirre og tirre tilskueren til at se en sammenhæng i stedet for blot på traditionel vis at koncentrere sig om hvad titlen (ledende, udvælgende, som en avisoverskrift) lover som det vigtigste. Thi Pakula, der bestemt ikke er nogen ordinær filmmager, beskæftiger sig i sine film med en kompliceret mangfoldighed, og derfor er pigen Bree intet uden detektiven Klute (og denne er intet uden sine arbejdsgivere etc.), derfor er journalisten Frady intet uden Parallax organisationen. Pakula vil ikke lade hverken sig selv eller os nøjes med myten om den ensomme helt, eneren, der klarer alt. På trods af udtalelsen i det foregående interview, hvor Pakula hævder, at filmen handler om den amerikanske mytehelt.

Fælles for både »Klute« og »The Parallax View« er, at Bree og Frady søger et ståsted, en identitet. Og fælles for dem begge er, at denne søgen mere er fornemmelse end erkendelse.

Siden »Klute« forekommer Pakula dog mindre optimistisk. Hvor Bree syntes inde i en etisk, positiv (og dramatisk rimelig) udvikling, er Frady i den to år senere »The Parallax View« mere at betragte som et offer for tilfældigheder. Det er lidt af en tilfældighed, at han overværer

Frady (Warren Beatty) lytter til journalistpigens (Paula Prentiss) teori om en mystisk mord-organisation.

mordet på politikeren i filmens før-creditssekvens, og det er lidt af en tilfældighed, at han tre år senere – i begyndelsen lidt modvilligt – kaster sig ud i et journalistisk og detektivisk opklaringsarbejde, der aldeles ændrer hans tilværelse.

En journalistpige, der også var til stede ved det tre år gamle mord (der i øvrigt af en kommission er erklæret for at være én mands gerning) fortæller Frady, at de ialt ti vidner til mordet på politikeren nu udryddes, selvom dødsfaldene er arrangeret som naturlige dødsfald. Men først da pigen dør (tilsyneladende dog et selvmord) begynder Frady at tro på teorien.

Under opklaringsarbejdet erfarer Frady tilfældigt om eksistensen af Parallax organisationen. Han aner en sammenhæng, og et af organisationen udsendt spørgeskema til udfyldelse af eventuelle nye medlemmer i organisationen overbeviser Frady om, at der eksisterer en mordorganisation.

Parallelt med Fradys opklaringsarbejde skildrer Alan J. Pakula Fradys psyke. Fra det lidt udflydende playboyagtige over et amoralsk reporter-stadium, hvor Fradys temperament forleder ham til selv at skabe nyhederne istedet for at opsnuse dem, til det aktivt investigerende. En udvikling, der diskret pointeres af Pakula også gennem miljøerne – f. eks. er det nok karakteristisk, at vi dårligt nok ser noget til Fradys egen lejlighed, mens han endnu blot tuller rundt, hvorimod der gøres meget ud af at skildre Fradys omgivelser, da han under falsk navn har søgt om at blive ansat i Parallax organisationen. I takt med Fradys opklaringsarbejde bliver han stadig mere aggressiv, og jo nærmere han kommer en opklaring af hvad organisationen står for, des mere antager Frady en lighed med de mennesker, som organisationen henvender sig til. Og da Frady til slut i filmen overværer endnu et mord på en politiker inden han dræbes af attentatmændene som formodet drabsmand er der næppe større forskel på morderne og den myrdede. Måske tolker jeg denne udvikling i hovedpersonen mere negativt end Pakula har tænkt sig det, men tolkningen bekræftes, synes jeg, af bl. a. det faktum, at der ikke blot skal en særlig psyke til at myrde, der skal også en særlig psyke til at tro, at man ene mand kan forhindre morderne i at udføre deres hverv. I begge tilfælde er der nok tale om en ekstrem selvovervurdering, altså en tilstand af paranoia (der i Gyldendals fremmedordbog forklares som »sindssygdom med vrangforestillinger uden tab af intelligent; ytrer sig ofte som forfølgelsesvanvid eller storhedsvanvid«), filmens dominerende tema; kun en enkelt person, nemlig Fradys redaktør er skildret som et harmonisk, rodfæstet menneske, en repræsentant for en i sammenhængen historisk tid, tredivernes humanisme, i hvert fald som den tog sig ud i de bedre amerikanske film.

Pakula har bevidst skabt filmen med mange udeladelser, der i en traditionel thriller ville være totalt at svigte genren (i modsætning til f. eks. Frankenheimers »Kandidaten fra Manchuriet«, som »Sidste vidne« i slutsekvensen minder en smule om). Med sine fejl, der bl. a. er, at filmen rummer langt flere muligheder for tolkning end for tydning, er »The Parallax View« et konstant foruroligende kunstværk, lidt flosset, ivrigt søgende undervejs, fortalt med en slags hypersensitiv ekspressionisme, med frapperende visuelle metaforer – mest slående: Space Needle monumentet, hvor det første mord begås, er et fabelagtigt dødsmonument, og et perfekt billede på en vis konsekvens i menneskets udvikling. I sit »indhold« er der ikke langt fra den totempæl, som filmen begynder med, til Space Needle monumentet. Begge dele er en slags menneskelige besværgelser af højere magter, af noget uforklarligt. Deri ligger der måske en vis defaitisme, som der også gør det i filmens brug af den sparsomme underlægningsmusik: et »Also sprach Zarathustra«-mindende tema, der gentages ved de af Parallax organisationen foranstaltede »naturlige« dødsfald, næsten som var der tale om noget uafvendeligt i lighed med paralleliseringen af musik og monolittens tilsynekomst i Kubricks »Rumrejsen år 2001«.

Men det er nok både forklarligt og undskyldeligt, om først Vietnamkrigen og senere Nixon-administrationens eroderende virkning kan foranledige både en opfattelse af en national galskab og en vis defaitisme i redegørelsen for samme. Det er næppe urimeligt at forestille sig, at Pakula har følt en vis trang til at sætte lighedstegn mellem Parallax organisationen og Nixons blikkenslagerbande.

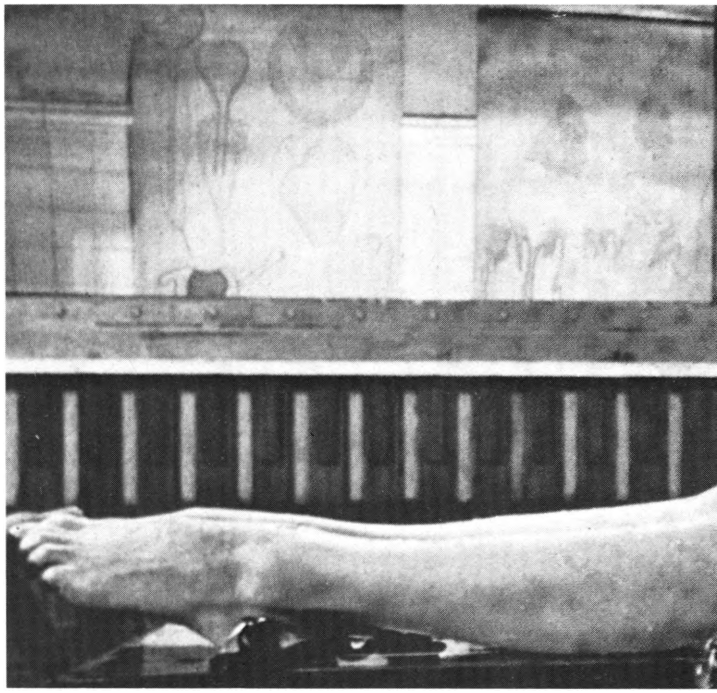
*) Mogens Boisens oversættelse,

Frankenstein-myten

John Ernst

Angest er Oplevelsen af en frihed.
Kierkegaard, »Begrebet Angest«

Nur der verdient sich Freiheit wie das
Leben, Der täglich sie erobern muss.
Goethe, »Faust«



Drømmen om Det Ny Menneske – Overmennesket, der Übermensch – har altid haft særligt gode vilkår, når samfundskatastroferne skyller ind over den i forvejen så forpinte menneskehed. Hitler havde sine arierdrømme, som Huxley returnerede med sine flaskebørn. Et halvt århundrede tidligere havde Nietzsche givet bolden op med sine teorier, der vejen over zarismens Rusland og tilbage igen opførte et sandt karneval i »racerenheden«s navn. Det skete omtrent på samme tidspunkt som den ulykke, man *også* troede undgåelig, og som helt frem til august 1914 blev kaldt *den sidste store krig:* krigen mellem Tyskland og Frankrig. Desillusionen, den ufattelige pessimisme, den *foragt for svaghed* [1]), som måtte hjemsøge en verden, hvor intet mere var selvfølgeligt, ingen værdi længere urokkelig, og hvor selv Gud var ved at blive afskaffet, dét efterlod altsammen ved bagdøren ind til vor tids store autoritet – Naturvidenskaben – et nyt *håb,* en ny religiøs forklædning af den gamle drøm om en frelser og forsoner, noget større end os selv: *det perfekte menneske.* Den ny Fører, Den ny Autoritet, Det ny Overmenneske. En Jesus eller – hvorfor ikke? – en Hitler! [2])

»Kulturforfaldet røber sig altid gennem en eksperimenterende tendens, der rokker ved det før selvfølgelige og indleder en neurotisk tilstand, som hektisk sætter sig en ny kurs. Det slutmål, som en civilisation formulerer for sin stræben, opløser sig på den sidste sejlads i meningstømte og fantastiske luftspejlinger: i Nietzsches overmenneske, i Marx' klasseløse samfund, i Wagners fremtidsmusik – *livsløgnen* som Ibsen med et andet ord har formuleret den civiliseredes kraftløse drøm. Typisk i denne forbindelse er også civilisationens »ideologier«, der altid viser sig at være idéløse forklædninger for rent zoologiske magtspørgsmål.«

Mener Johs. Fabricius. [3])

»Gennem forfinelsen af sine problemstillinger og metoder går den eksakte videnskab sin egen tilintetgørelse i møde. Man havde først prøvet dens midler – i det 18. århundrede – og i det 19. århundrede havde man prøvet dens magt. Man gennemskuer endelig (i dag) dens historiske rolle. Men fra tvivl og skepsis fører en vej til »den anden religiøsitet«, der ikke kommer før, men *efter* en kultur. Man giver afkald på beviser; man vil tro, ikke analysere. Den kritiske forskning ophører med at være et åndeligt ideal.«

Mener Oswald Spengler – 20 år før Nazismens gennembrud, 60 år før hippie-bevægelsen. [4])

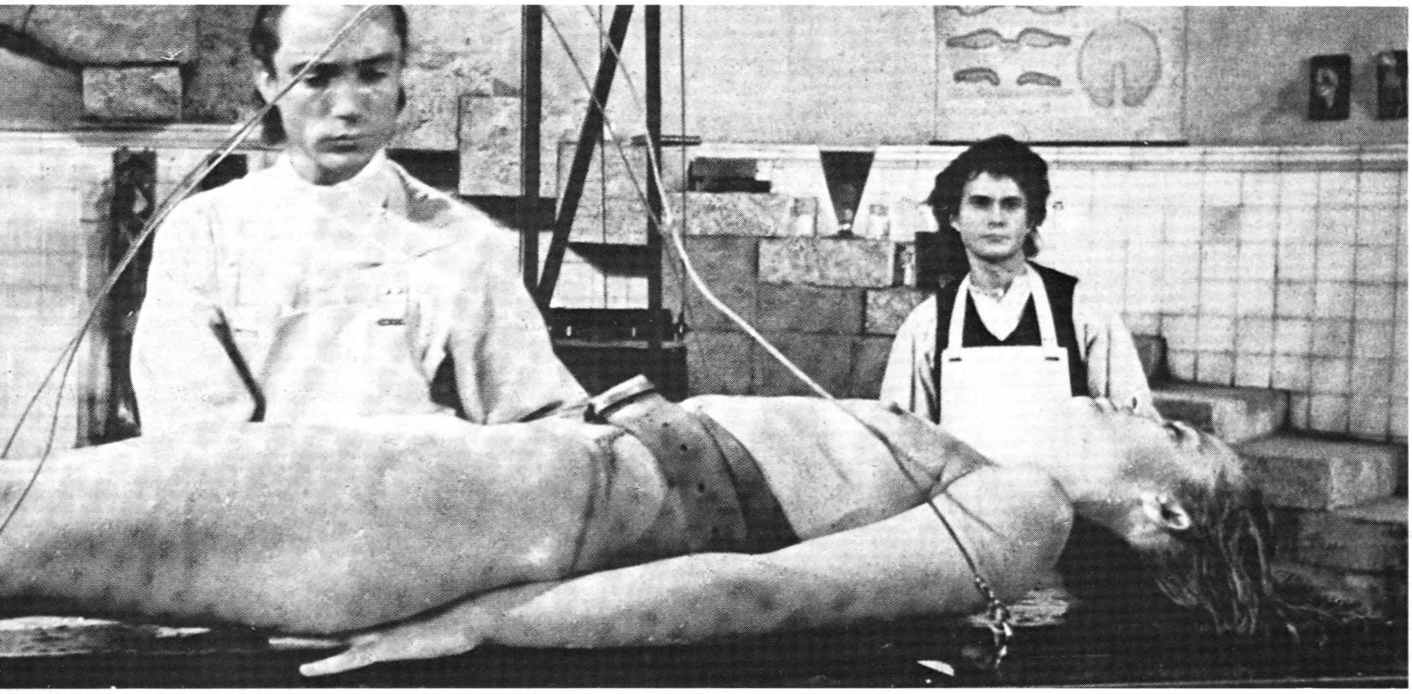
Netop på en ikke-analytisk, ikke-artikuleret måde satte disse tanker deres præg på den mere folkelige del af kulturen, der også begyndte at dyrke deres overmenneskelige fabelvæsener – nissernes og troldenes og alfernes afløsere i romaner og magasin-blade, i tegneserier og film. Den *unheimliche* tyske stumfilm (som måske ikke var så folkelig endda) producerede sine Caligari'er og Mabuse'r og Homunculus'er. Fra en helt anden kant fik vi imperialismens folkelige førstesymbol: Tarzan, abernes konge. Vi fik ejendommeligt forklædte helte, der klarede paragrafferne for os, fordi de fik overnaturlige evner,

dyb mistillid til »kritisk forskning som et åndeligt ideal« – sindbilleder på snart sagt hvad som helst fra myten om Kundskabens Træ til den antikke græske Nemesis-tro. Men *de udtrykker ikke* disse forestillinger i så direkte termer, at nogen kan have større glæde af dem som kulturelle vidnesbyrd uden af og til at låne Siegfried Kracauers briller. Jeg sagde: af og til. [5])

Dette gælder ikke mindst Frankenstein-filmene.

DET ER IKKE ALTID LYKKEN, NÅR DET LYKKES ...

Frankenstein kaldes dette uhyre. Men Frankenstein (Baron von F.) er i virkeligheden navnet på den gale videnskabsmand, der vil være Gud lig ved at skabe et menneske i sit eget billede – af dele fra endnu friske kadavere. Denne zombie udtrykker endnu en variant af den faustiske drøm om udødeligheden, der kan spores så langt som til



Udu Kier – som Frankenstein – i Paul Morrisseys version af historien.

når de skiftede tøj, og som ved deres hele fysiske fremtræden (mærkværdigvis?) repræsenterede det klassiske, homoseksuelle mandsideal, som også et flertal af kvinderne blev drejet på! Og som på en mærkelig bagvendt måde kan opfattes som vor tids svar på det 19. århundredes berømteste skizofrenisymbol: Dr Jekyll/Mr. Hyde. Vi fik nemlig Fantomet, Superman og Batman. Vi fik også figurer med mindre krop og mere hjerne, såsom Dracula og Mandrake. Og vi fik Feuillades charmerende seriefilm. Vi fik sågar uforklarlige mutationer som den onde gorilla King Kong – og sidenhen hele science fiction-genrens endeløse række af skrækindjagende mutationer. Vi fik nok et kunstigt menneske, nok en homunculus, nok en zombie. Vi fik *Frankenstein!*

Men vi fik det altsammen som (med Karl Roos' udtryk) *symptomer,* ikke som *diagnoser* (hvad f. eks. Spenglers værk forsøger at være, så ubehagelig læsning det ellers er). Derfor rækker (med Theodor Christensens udtryk) en *fortolkning* ikke; der må *tydning* til, fordi disse hemmelighedsfulde fikserbilleder på en kultur i splid med sig *selv* ikke selv fortolker noget, og derfor ikke kan anses for ægte kunstneriske manifestationer. De lever på en fascinerende betændt fantasi, hvorigennem man nok kan *ane* »kulturforfaldets eksperimenterende tendens« og en – skal vi sige til datamaten Hal i Stanley Kubricks meget germansk orienterede »Rumrejsen år 2001«?

Frankenstein-historien er rigtignok af litterær oprindelse. Den kommer hertil fra den engelske højromantiks allerhedeste tinder, fra kredsen omkring Shelley og Lord Byron. Den er skrevet af Shelleys kone, Mary, hendes bedst kendte bog. [6]) Men det er kun i skuespillet (baseret på bogen), som hun vist ingen nævneværdig andel har i, og i filmene – tonefilmene især – at dette kirurgisk set mislykkede monstrum *på samme tid* bliver et udtryk for den moderne naturvidenskabs selvsikre optimisme og ubegrænsede formåen – *og* et (ganske vist ikke overbevisende) dementi af den selvsamme optimisme og formåen.

Det er også kun i filmene, at figuren ved en fejltagelse har fået en forbryders hjerne transplanteret. Hos Mary Shelley råder endnu ateismen og videnskabstroen, og det mærkelige uhyre – en fjern fætter til den ejegode Quasimodo, der også skræmte folk fra vid og sans ved sin blotte fremtoning – er her en romantisk outsider, der går rundt og citerer Plutark, Milton (»Paradise Lost«) og Goethe (»Die Leiden des jungen Werthers«), i øvrigt de eneste kilder til al visdom i Mary Shelleys bog: de ligger under Kundskabens Træ!

I hele sin stemning, tonefald og intime stilfærdighed minder romanen snarere om en stumfilmklassiker som Paul Wegener og Stellan Ryes »Der Student von Prag« (1913) end om Frankenstein-filmene, og det ganske uden hensyn til, at det mislykkede monstrum nok i al evighed vil være knyttet til Boris Karloffs mesterligt fremstillede figur. Det er *ham* der vil huskes som Frankenstein-uhyret, når mange andre – såmænd også Paul Morrisseys blåøjede teutoner i »Andy Warhol's Frankenstein« – er glemte.[7]) Grunden hertil er indlysende: *Angsten* – som altid er en *angst for det ukendte* hvis man holder sig til den glimrende kierkegaardske distinktion mellem angst og frygt – er nemlig det bærende element i skrækfilmen. Og angstvisionerne hører først og fremmest lydfilmen til.

Skoleeksemplet er naturligvis Carl Th. Dreyers »Vampyr« (1932), hvor kameraet både er hovedperson og iagttager, og hvor de langsomme, knugende panoreringer, hele kameragangen, er bygget op på dette ene, konsekvent gennemførte princip: *at opsøge lydkilder* (der rigtignok er i rummet eller *i nærheden af* rummet, men som kun i glimt indfanges i billedruden). Der kan også hentes eksempler fra Fritz Langs og Alfred Hitchcocks tidlige lydfilm, især fra »M« og »Dr. Mabuses testamente« og fra »Manden der vidste for meget«, mesterlige, kontrapunktiske lydmontager, der unægtelig er skrækfremkaldende. Og mere overlegne end i den amerikanske skrækfilm, hvis mest lysende navne nok er James Whale (»Frankenstein«, »Bride of Frankenstein«) og Val Lewton (»I Walked with a Zombie«), uagtet filmene kan efterlade indtrykket af et stækket talent, af ansatser, der ikke rigtig høres, af noget torsopræget, der alligevel nok overlever, fordi Whales fantasi er så egenartet suggestiv, måske genial. Og da Lon Chaneys skrækfilm (som jeg ikke har set) er stumfilm, mens »Andy Warhol's Frankenstein« hverken lægger vægt på at skræmme med usynlige lydkilder, fantastiske vanskabninger eller egentligt overnaturlige elementer, ligesom den ikke er nogen spændings- eller actionfilm i ordets elementære forstand, er det indlysende James Whales Boris Karloff-film, der huskes længst – om de så ligger aldrig så langt fra det litterære udgangspunkt i både idé og tonefald. (At Morrisseys film til gengæld er anderledes bevidst om, hvad genren egentlig vil udtrykke, eller i hvert fald har mod til at demaskere den for åbent tæppe, er en anden sag, som jeg vil vende tilbage til).

Boris Karloffs monster er ingen intellektuel. Han har aldrig hørt om Plutark. Men han holder af børn og blomster og navnlig af musik. Sådan er han i det mindste i den første af tonefilmene fra 1931, hvor alle troede, han brændte inde i møllen til sidst.

Sådan omtrent er han også i den følgende, »Bride of Frankenstein« (1935), hvor han flygter skrigende fra den vampyr af en kone, professoren har kreeret til ham. Et fint menneske, denne Frankenstein-skabning, sit ophavs dårlige samvittighed (som datamaten i Kubricks film!).

Sidenhen – efter anden verdenskrig, da Hitlers ariérdrøm var nøjagtig lige så død, som man troede, at monstret var, da møllen brændte ned – forkrøblede han. Skuffelserne over de rigtige mennesker havde gjort ham ond. Det er sådan, vi kan opleve ham i »Abbott og Costello møder Frankenstein« (»Abbott and Costello Meet Frankenstein«, Charles Barton iscenesatte filmen, 1948) og i »I Was a Teen-Age Frankenstein« (1957), som vi aldrig har set i Danmark (den er fra filmcensurens tid).

Og lige siden har han ikke været til at slå ihjel. Det er ikke altid lykken, når det lykkes ...

Det lykkes nu heller ikke – ikke rigtigt – i Paul Morrisseys »Frankenstein«, selvom monstret er blevet kaldt til live endnu engang, bare for at lide en grusom og tragisk død for egen hånd. Det er en film, der er så meget anderledes end de foregående, så langt fra de traditionelle Frankenstein-forestillinger og så langt fra forestillingerne om en 'rigtig' skrækfilm, at mange vil nægte at anerkende den som både skrækfilm og som Frankenstein-film. Min opgave vil derfor være at modbevise begge dele.

For det første kan det med føje hævdes, at det er Morrisseys »Frankenstein«, der står sit udgangspunkt nærmest – i hård konkurrence med »Bride of Frankenstein«. I begge film er det mandlige monster aldeles uinteresseret i det kvindelige ditto, sandsynligvis som følge af en hovedfejl. Og er det forståeligt i »Bride of Frankenstein«, er det straks mere sandsynligt i »Andy Warhol's Frankenstein«, hvor det unge par er rene idealmennesker, rent kropsligt. Man kan hævde, dette bare er en Warhol/Morrissey-vittighed (den blonde er selvfølgelig bøsse). Forklaringen kan dog også være, at denne smukke Frankenstein-skabning skal referere til Lord Byron, der dels spillede en afgørende rolle ved tilblivelsen af den *litterære* Frankenstein, dels *var* biseksuel med overvejende hældning mod homofili. Og ikke så lidt af en seksual-sadist, hvis det hele endelig skal med.

For det andet er det min påstand, at skræk-genren bag alle forklædninger henter sin hovedernæring fra en sadomasochistisk forestillings-verden. Og ved skræk-genren forstår jeg *både* den romantisk-metafysiske »Frankenstein-genre« *og* den pseudo-videnskabelige science fiction-film. Når den sidste har næsten fortrængt den første, skyldes det sikkert den almindelige 'oplysning'. I vore dage, hvor vi endnu tror *lidt* på videnskaben, foretrækker vi et, omend nok så spinkelt, fornuftsalibi for at lade os kyse. Fjendtlige marsmænd og mutationer, fremkaldt af radioaktive forstyrrelser, er mere virkelige i vor forestillingsverden end gale baroner, der genopliver de døde på skumle middelalderborge i uvejsomt terræn. Men bag 'moderniseringerne' skjuler sig det samme: en verden af tortur og tvang, af skræk og paranoisk fjendtlighed – en sado-masochistisk perverteret verden, der helst skal fattes, men nødig opfattes, fordi to tusind års kristen moral og tabuforestillinger forbyder det – og har gennemført sit forbud så effektivt, at vi ikke umiddelbart opfatter billedet af den lidende Kristus på korset som det, det er: vor kulturs berømteste sado-masochistiske symbol! Lidelsen for *de andres* skyld, offerdøden af samme grund, syndsforladelsen gennem den rituelle afstraffelse, der netop oftest er korporlig og derfor seksuel i sin inderste kerne. Dette gælder helt »ned« til noget så harmløst som de berømte rap i den bare med spanskrøret, som jeg lige akkurat er gammel nok til at have personlige erfaringer for.

DE FØLSOMME PLANTER OG DADDY'S LITTLE MONSTER

Samuel Rosenberg – berømt amerikansk litterat og gennem en årrække konsulent for diverse Hollywood-selskaber – har skrevet et mesteressay om Frankenstein-fænomenets kulturhistoriske forudsætninger.[8]) Han fremhæver heri stærkt (dette ikke mindst af interesse for Morrissey-filmens vedkommende) Marquis de Sades enorme indflydelse på hele den romantiske litteratur, og da ikke mindst på den tyske og angelsaksiske. Han hævder endda, med god bund i sin egen argumentation, at mar-

quis'ens indflydelse sandsynligvis er større end den, Goethe og hele den tyske, i anden potens nok så sadomasochistiske skræklitteratur udøvede, selvom det er indlysende, at vi *uden* disse tyske strømninger havde måttet undvære ikke bare Mary Shelleys roman, men også f. eks. Carl Th. Dreyers »Vampyr« og Karen Blixens »Syv fantastiske fortællinger«.

»Bride of Frankenstein«, efter Samuel Rosenbergs opfattelse den bedste af Frankenstein-filmene (men årstallet er altså 1970), bør ikke kun anskues som det, han kalder et *Hollywood fib,* altså noget i stil med »Hamlet«, »Hamlet vender tilbage«, »Hamlet og slavepigen« og »Hamlets søn«. Sådan noget som »Abbott og Costello møder Frankenstein« og »I Was A Teen-Age Frankenstein« er naturligvis *Hollywood fibs,* og det ville en Frankenstein-musical også være. Det, der er et Hollywood fib i »Bride of Frankenstein«, er en påstand i filmens pseudodokumentariske prolog, hvori James Whale lader Mary Shelley sige til Lord Byron: »But, your Lordship, the Monster is not dead. He is alive and well, thank you; and I have just written a sequel for him, to be called The Bride of Frankenstein.«

Det har Mrs. Shelley trods alt aldrig gjort!

Men når Whale (som man ikke længere kan konsultere i dette eller noget andet anliggende, eftersom han, i god overensstemmelse med sin egen genres uhyggelighed, døde i en swimming-pool i Hollywood i 1956 under det, der sædvanligvis kaldes 'mystiske omstændigheder') lader Elsa Lancaster spille *både* Mary Shelley *og* Frankensteinmonstrets »brud«, har det en klar interesse til de initierede. Mener Rosenberg. Dels har Mary Shelley sin andel i skabelsen af dette monster, dels har vampyr-bruden en del tilfælles med Mary Shelleys mor, Mary Wollstonecraft, der angiveligt var en både meget smuk og meget begavet feminist; hendes »Vindication of the Rights of Women« (1792), som hun skrev 33 år gammel, er en klassiker af vidtrækkende betydning. Det var nemlig denne bogs hovedtese (»sexual intercourse must be free of social controls, and men and women should remain together only as long as they love each other, and not a minute longer«), der inspirerede Henrik Ibsen til »Et dukkehjem« – og sandsynligvis også til Frederich Engels ægteskabsopfattelse i »Familien, Staten og Ejendomsrettens Oprindelse«!

Mary Wollstonecraft giftede sig 40 år gammel, og ægteskabet var lige så lykkeligt og stormfuldt som det var kort. Det varede et halvt år. Hun døde i barselsseng, fordi hun af princip var imod mandlig (og det vil i denne sammenhæng sige: kvalificeret lægelig) betjening ved fødslen. Barnet, hun fødte, var den fremtidige forfatter af »Frankenstein: or the Modern Prometheus«. Det var *Daddy's little monster!*

Daddy selv, William Godwin, er en ikke mindre interessant figur. Forfulgt revolutionær for sit nok så indflydelsesrige værk »An Enquiry concerning Political Justice, and it's Influence on General Virtue and Happiness« (1793), der i det væsentlige er en begavet kompilation af Voltaires, Diderots, Tom Paines og Thomas Jeffersons statsideer. Sligt var selvsagt »poison to the upper class«. William Godwin, der var sin kones absolut største beundrer nogensinde, gjorde det tidligt klart for den lille Mary Godwin, at det forpligtede at bære sin mors fornavn. Hun havde bare at være »en intellektuel reproduktion af sin store moder«. Og Marys halvsøster, Jane, føjer til: »In our Family, if you cannot write an epic poem, or a novel that by its originality knocks all other novels on the head, you are a despicable wretch not worth acknowledging«.

Det var altså ikke let at være barn i denne familie af geniale præstationsatleter, hvor hun allerede som 8-årig fik læst højt af Coleridges »The Rime of the Ancient Mariner«, så hun kunne snakke med, når denne digter og andre af husets venner, deriblandt William Blake, troppede op. Hun gjorde dog, hvad hun kunne, og i 12-års alderen præsterede hun et essay om politisk videnskab, der vakte almindelig forundring i familie- og vennekredsen. Blandt de mange, brogede, interessante og ejendommelige indtryk, hun modtog, var det dog Coleridges digt, der gik dybest. »Ancient Mariner« er nemlig baseret på William Godwins axiom, at »the death of love freezes the heart and causes unendurable lonelineness and destructiveness« – denne 1800-tals anticipation af Freuds basisforklaring på følelsesmæssig dårligdom, som Rosenberg udtrykker det.

Og dermed havde Mary Godwin (senere Shelley) hovedtemaet til sin »Frankenstein«, som hun skrev 21 år gammel, i det Herrens år 1818.

Mary Shelley havde allerede da skrevet i årevis, og siden sit syttende år havde hendes foretrukne 'studerekammer' været forældrenes gravsted bagved den kirke, hvor de også i sin tid var blevet gift! Man kan levende forestille sig, at den unge kvinde på samme tid har ønsket forældrenes tilbage – og bedt til, at de blev, hvor de nu var! Og at denne dragning mod deres gravsted, som vel ikke kan kaldes åndelig nekrofili, i hvert fald udtrykker en næsten sygelig bundethed – og skyldfølelse ved bundetheden – der må have givet hende mange natlige mareridt. Rædslen for de dødes genkomst, fascinationen af kirkegården og de mere almindelige gravrøvere er der jo – i bogen som i James Whales første film. Og den følges udmærket op i »Bride of Frankenstein« og i Paul Morrisseys lighus. Men allerede i »Bride of Frankenstein«, der tilsyneladende er et Hollywood fib, er vi et godt stykke inde i det shelleyske univers, som hverken tilhører Whale eller Morrissey alene, uagtet de to instruktører har noget tilfælles, som ikke findes hos Shelley: en makabert-humoristisk distance til emnet.

Ifølge Rosenberg demonstrerer »Bride of Frankenstein« »James Whale's unique genius for mixing chilling horror with Noel Coward-like comedy and satire«, og det er ikke tilfældigt, han fremhæver netop sekvenserne fra gravkapellet, der er nok så raffineret perverse, omend langtfra så åbenlyse som udskejelserne i Morrisseys film. Rosenberg skriver bl. a.:

»... ladt alene tilbage i gravkammeret (han er ikke klar over monstrets truende nærværelse), nynner Praetorious (professoren, forf. anm.) veltilfreds mens han pakker en frokostkurv ud og dækker et elegant bord på et kistelåg: en sølvlysestage (han tænder lyset), nogle sirligt foldede servietter, sølvknive og sølvgafler, nogle få stykker fornemt Limoges porcelæn, en lille stegt fasan, et brød og to udsøgte krystal vinglas samt en karaffel vin.

Netop som Praetorious er i færd med at skænke vinen op, kommer det frygtelige, menneskedræbende monster frem fra skyggerne, snerrende og parat til at slå ihjel. Men Dr. Praetorious, skaber af sære homunkulis og åbenlys pervers, er ikke spor skræmt. Han er *henrykt* over monstrets uforskammede opvisning af styrke og temperament og inviterer galant monstret til at deltage i den hemmelighedsfulde, nekrofile frokost.

I begyndelsen er monstret overrasket over denne uortodokse reaktion på dets grumhed, men det erkender hurtigt, at det har mødt et menneske, der kan *lide* det og accepterer smilende invitationen. Det smil!«

Som man ser, er selv den hellige nadver kommet med. Det blasfemiske ritual (som også er blasfemisk i den forstand, at det er en tilbedelse af afdøde) må kunne imponere selv en Buñuel (der ellers er snedig nok, når problemet er på samme tid at overholde censurreglerne og udtrykke sig udenom dem). Mon Hay's Code-folkene nogensinde har fattet, hvad der skete i det gravkapel?

Tyve år gammel giftede Mary Godwin sig med den jævnaldrende digter Percy B. Shelley, der allerede var berømt eller nok snarere berygtet. Han havde fået en flyvende start, da han 17 år gammel blev smidt ud fra Oxford-universitetet, fordi han ikke ville tilbagekalde sit skrift »The Necessity for Atheism«, som han havde skrevet i samarbejde med sin ven Thomas Jefferson Hogg. Det kunne man kalde ungdomsoprør! Af garderhøjde! Men også på andre områder var Percy Shelley og hans venner moderne og alsidige unge mænd. Shelley havde således nogle ikke længere ukendte seksuelle ideer, der bl. a. ytrede sig deri, at han inviterede Jefferson Hogg med på sin og Marys bryllupsrejse. Dette arrangement var ikke efter Marys smag, og der blev derfor sendt bud efter hendes halvsøster Jane, som allerede havde et forhold til Lord Byron, der dog var ulige mere interesseret i at kikke på Percy og Mary! Medmindre der var en køn knægt med korte bukser på i nærheden. (Rosenberg citerer Georg Brandes for at have skrevet, at en pæn lady søndag den 12. juli 1824 besvimede og faldt af sin hest, da hun så Lord Byron på sin daglige ridetur. Det er forståeligt. På den tid!).

Endnu på et punkt kunne disse begavede anti-konformister minde om en senere tids knap så markante hippier, nemlig i forholdet til stofkulten. Det er velkendt, at hverken Coleridge eller Blake holdt sig tilbage for at skyde en kemisk genvej til poesien. Opium og hashish var de foretrukne stimulanser, og Thomas de Quincey og Charles Baudelaire havde gjort det salonfähigt. Det kan derfor ikke undre, at heller ikke Percy og Lorden ville stå tilbage. De følsomme blomster var i sandhed nogle kønne planter.

Når det seksuelle, i forbindelse med et eller andet afrodisiakum, ikke optog dem, opstod de mystiske syner ved, at de fortalte hinanden spøgelseshistorier. I begyndelsen bare som venskabelig underholdning, man ikke tog højtideligt, efterhånden som en lidenskab, der besatte dem fuldstændigt og begyndte at fremkalde natlige mareridt og vågne angst-tilstande, især hos Mary.

En dag – under en ferie i Schweiz – besluttede man at lave en konkurrence om, hvem der kunne skrive den bedste spøgelseshistorie. Mary Shelley skrev da »Frankenstein: or the Modern Prometheus«, som efter alt at dømme er et dobbeltportræt af hendes far, William Godwin, og hendes mand digteren; hver på deres vis umenneskelige fuldkommenhedsapostle. For slet ikke at erindre om hendes krævende mor. Hvem kunne ikke få lyst til at skrive en »Frankenstein« i det miljø?

Navnet Frankenstein skyldes måske, at Percy Shelley, der oprindelig ville have studeret kemi og alkemi, betragtede Benjamin Franklin (der også var ateist) som den moderne Prometheus. (Percy Shelleys mesterværk er nok også »Prometheus Unbound«, selvom »The Sensitive Plant« er langt mere berømt).

Så begavet Mary Shelley ellers var, forblev hun i skyggen af sine forældre, sin mand og lorden, som »Frankenstein« er hendes litterære og meget menneskelige oprør imod, og som hun allesammen overlevede. Hun havde endnu nogle år til de 30, da Percy døde og efterlod både hende og en søn. Alligevel giftede hun sig ikke igen, for var ægteskabet krævende, til tider uudholdeligt, blev det næppe eet øjeblik kedeligt. I den henseende var hun så godt vant, at hun med lethed modstod komponisten John Howard Paynes årelange og pågående kurtiseren.

Hvad skulle hun, Mary Shelley, også stille op med en mand, der havde skrevet en melodi ved navn: »Home, Sweet Home«?

»Frankenstein: or the Modern Prometheus« blev endnu i hendes levetid et folkeligt tilløbsstykke af dimensioner på de folkelige teatre, dog først da det endelig var lykkedes at overtale hende til at opgive den ateistiske tendens og tillade at ændre den til et ekstraordinært groft udslag af blasfemi!

Således fremtræder også filmklassikeren »Frankenstein« (den første tonefilmudgave), der har skelet mere til teaterstykket end til romanen, hvad tendensen angår. Og det til trods for dens ikke helt behagelige tvetydighed: hvordan skal man forholde sig til det, efter min opfattelse, »sadistiske forsvar« for det følsomme monster, der alligevel med ulidelig langsomhed, får lov til at brænde inde i møllen til glæde for hoben – kun et par år før Goebbels og Hitler satte den statsligt organiserede massejagt ind på både entartet kunst og entartede mennesker?

Karakteristisk for Frankenstein-filmene er, at de i højere grad synes inspireret af forudsætningerne for den herostratisk berømte roman end af romanen selv. Det gælder i udpræget grad James Whåles »Bride of Frankenstein« og Paul Morrisseys »Andy Warhol's Frankenstein«, der andre steder bærer den langt bedre titel: »Flesh for Frankenstein«. Så forskellige de to film ellers er, har de i hvert fald *det* tilfælles.

I forhold til Boris Karloffs eminent spillede uhyre må det naturligvis overraske, at monstret i Paul Morrisseys film er en høj og smuk, ung mand, en ren arier at se til, selvom han er det nogenlunde vellykkede resultat af et anatomisk sammenskudsgilde af sagesløse serbere. Og dog kunne man have gættet sig til det, hvis man havde tænkt sig lidt bedre om. Hvad skulle en Morrissey dog have stillet op med en Karloff? Desuden ved vi jo, at den plastiske kirurgi har gjort kolossale fremskridt siden tredverne.

Det er straks mindre overraskende, at Morrisseys »Frankenstein« – blandt mange andre ting – også er en udlevering af og en kærlighedserklæring til genrefilmens klicheer, især til de mange komplet usandsynlige sammentræf i historien og den horrible psykologi, som navnlig stumfilmens standardprodukter var så rig på. I de tidligere film, »L'Amour« og »Heat«, præsterer Morrissey sine meget 'warhol'ske' remakes af »Gentlemen prefer Blondes« og »Sunset Boulevard« – fortæller, hvad han mener, de burde have sagt, hvis de havde turdet, eller fortæller mere åbenlyst, hvad han nu vil. [9])

Som Warhol/Morrissey-produktion er det uforlignelige ved denne »Frankenstein« heller ikke, at personerne i denne film er karakteriseret ved deres seksuelle orientering, eller at konflikterne skabes og løses op af disse variabler. Sådan er det nu engang i Warhol/Morrisseys univers, hvor alt består af sex, sex, sex.

Og gad vist, om det kan undre, at filmen er et veritabelt katalog over de fleste seksuelle ejendommeligheder. Historien er jo i den henseende *gefundenes Fressen.* Samtlige mandlige roller er for det første homo- eller biseksuelt disponerede, men det anede os jo nok. Mere interessante er de eksempler, der kan opledes på f. eks. *incest* (professorens kone er tillige hans søster), på *nekrofili*

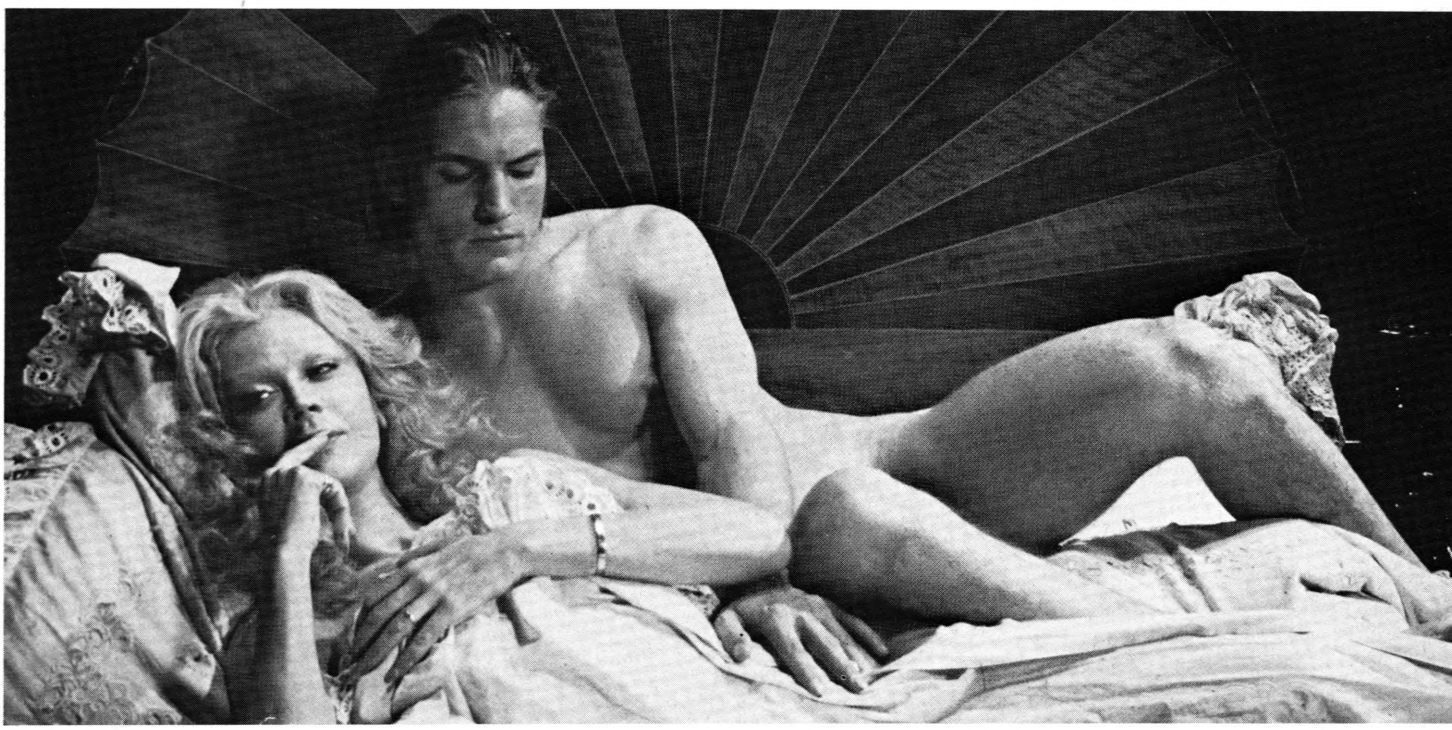
(professoren har et urkomisk, impotent samleje i laboratoriet med det kvindelige monstrum, da det afsløres, at det mandlige ditto ikke vil påtage sig opgaven), på *sadisme* af den allerskrappeste slags (dissektionen af det kvindelige monster, da hele eksperimentet med at grundlægge en ny, overmenneskelig race *noch einmahl* er gået i vasken), på *masochisme* (det mandlige monster tager livet af sig selv ved at sprætte arrene op) og på *voyeurisme* (professorens børn er vidne til de fleste af uhyrlighederne og har lært sig et og andet). Af det mere specielle savnede jeg egentlig kun et tilfælde af *sodomi.*

Det er altsammen pyntet op med så ordinære fænomener som *spanking, bondage, massage* og *gruppesex* – mere eller mindre camoufleret. Og det er naturligvis en helt afgørende pointe, at *alle* ulykkerne kommer af, at professoren er *impotent.*

Vi venter vel også, at pornobølgen nu var rullet så langt, at den simpelthen lod sig integrere i et »normalt«, spillefilmisk forløb. Det gjorde den. *Når* nøgenheden og den seksuelle aktivitet vises, sker det med frigjort selvfølgelighed og dramatisk logik. Tendensen til provokation for provokationens egen skyld, som kan spores i samtlige forudgående film omend med aftagende styrke frem til »Frankenstein«, er helt forsvundet. Men forresten er der forbavsende få seksuelle »almindeligheder« i den film. Kneppescenerne er omtrent lige så kedsommelige som søndagskrydderen i en londonsk forstad efter 25 års ægteskab, og det var vel ikke strengt nødvendigt?

Hvad der virkelig må interessere, hvad der helt afgjort gør Morrisseys film til noget særligt, er den *måde* hvorpå han udfordrer skæbnen ved at behandle et så udpræget voyeuristisk stof, og den *hensigt* han har med at præsentere det, som han gør – når han vel at mærke *samtidig* nærmer sig den farlige virkelighedsimitation ved at bruge den plastiske films, »brillefilmen«s tre-dimensionale teknik, som vel de fleste troede afgået ved døden med André de Toths »Vokskabinettet« (»The Wax Museum«, 1953) – en fjern og arrig fætter til Frankenstein-genren.

Øverst Elsa Lanchester og Boris Karloff som de kunstige mennesker i James Whales »The Bride of Frankenstein«, nederst som Paul Morrissey forestiller sig parret.



EN LÆNGERE DIGRESSION

Et mere 'voyeuristisk' medium end filmen findes ikke, og dramatikeren Friedrich Dürrenmatt, der også har begået et par ikke særligt opsigtsvækkende filmmanuskripter, siger herom:

> »Filmen er simpelthen den demokratiske udformning af hofteatret. Den øger intimiteten i en sådan grad, at den risikerer at blive til en rent pornografisk kunstart, som tvinger tilskueren ind i »belureren«s rolle. Filmstjernernes popularitet skyldes udelukkende, at enhver, der har set dem på lærredet, har følelsen af at have været i seng med dem, så godt er de fotograferet. Næroptagelser er i sig selv noget uanstændigt.« [10])

I »Fagre, nye verden« siger Aldous Huxley noget tilsvarende, når han beskriver sine erotiske »følefilm«, der jo simpelthen er en satirisk forudsigelse af den totalt kunstløse, totalt voyeuristiske virkelighedsimitation, der tilstræbes i store dele af disse års filmproduktion. [11])

Hvor generaliserende dette end er, så er påpegningen af surrogat-verdenen, oplevelsen af livet pr. stedfortræder, den selvbekræftende spejling, der kan gøre selv *sorgen* til et velegnet nydelsesmiddel og dermed udelukke al egentlig erkendelse af menneskelige grundvilkår gennem filmmediet, både rigtig og vigtig. Faren lurer lige under overfladen, hver gang et filmkamera snurrer. [12])

På den anden side er der *det* tiltalende ved den åbenlyse pornografiske film, at den ikke hykler. Den viser jo bare, hvad der tilsløres i det store flertal af underholdningsfilm, føljetonromaner og popmelodier: at disse industriprodukter i virkeligheden *er* pornografiske, blot under hensyntagen til de herskende konventioner. Kommunikationen foregår i kodesprog. Det var vist Carl Nielsen, der bemærkede, at landets politimestre ville stemple de fleste slagere som pornografiske, hvis de var blot halvt så musikalske som resten af landets befolkning! [13])

Det skal heller ikke fornægtes i lutter intellektuel ængstelse på »folket«s vegne, at filmen *også* – ja, måske først og fremmest – er et *drømmemedium* og at den anvendelsesmåde ikke må forsømmes. Som medium for vore hemmeligste drømme, vore *seksuelle* drømme, for *pornografien,* er filmen uovertruffen, *netop* fordi den så let bliver voyeuristisk og virkelighedsimiterende! Og fordi dens springende klip, dens rum- og tidsmanipulationer forklarer sig uden intellektuelle mellemled. Fordi filmens 'sprog', som Johs. V. Jensen engang udtrykte det, »har lidt af hjernens egen arbejdsmåde«. [14])

NB: Det var også filmens slægtskab med drømmen, der førte Buñuel til filmen. Han opdagede slægtsskabet via Freud og surrealismen og Buster Keaton! [15])

Der er bare et men: de slet ikke så få eksempler på, hvor eminent, ja *uovertruffent* filmmediet kan spejle vort mere eller mindre fortrængte bevidsthedsliv, de besynderlige, ophidsende eller skrækindjagende billeder fra sjælens undergrund, er *ikke* voyeuristiske og *ikke* 'virkelighedsimiterende'. Tænk bare på hele Cocteaus produktion fra »En digters blod« til »Orfeus' testamente«! Tænk på Buñuel i almindelighed, og i særdeleshed på »Dagens skønhed«, som den gamle mester selv har kaldt »en pornografisk spøg«! Tænk på Fellinis overdådige pornografiske freske »Satyricon«! Tænk på Bertoluccis »Sidste tango i Paris« (der måske – som Ingmar Bergman har udtalt [16]) – i virkeligheden beskriver et sado-masochistisk *homoseksuelt* forhold, som udelukkende af censurgrunde er gjort til et heteroseksuelt forhold)! Tænk også på Viscontis smukke fantasi over moralsk og intellektuelt forfald og fordærv i »Døden i Venedig«! Tænk ikke mindst på Powells »Peeping Tom« (»Fotomodeller jages«), der mere bevidst, men ikke så visuelt magisk som de ovennævnte film, gør det helt klart for os, hvor farligt voyeuristisk filmmediet kan være; som gør det på en kunstnerisk udspekuleret måde ved skiftevis at være voyeuristisk og skiftevis at lægge en blokerende distance til sig selv! Nå ja, og så er der jo som sædvanlig »Vampyr«, det faste inventar i så mange interessante sammenhænge!

Men tilbage til Paul Morrissey. Hvordan løser han opgaven?

Han neutraliserer i forbavsende grad virkemidlerne. Også han er langt fra det blotte og udsigtsløse nøglehulskikkeri, der for alvor gør pornografien uinteressant. Han (og dermed tilskueren) er i højere grad iagttager end belurer, og det skyldes flere stilistiske omstændigheder. De mange overordentlig blodige scener med tarme, lunger, levere og galdeblærer, der vælder ud af kroppene (mere svælgen i *indvendig* anatomi er næppe set i en film nogensinde) – disse scener, som i nogles øjne gør Morrissey til sadist, er snarere distanceskabende, fordi de holdes ud over det ulidelige, ud over *smertegrænsen,* de når at dementere sig selv! Alle kernescener er (så vidt jeg husker) fotograferet i store totaler, der modvirker identifikation – i det mindste *suggestiv* identifikation – og der er ingen overrumplende nærbilleder, ingen panoreringer, der lægger op til at afsløre noget uhyggeligt, ingen skræmmende lydmontager à la »Vampyr«, »M«, »Dr. Mabuse's testamente« og Hitchcock i almindelighed. Ingen af de stilistiske kendetegn, der konstituerer filmgyseren, kan genfindes i »Andy Warhol's Frankenstein« – ikke engang den stramme, dramatiske tilspidsning, der samtidig gør horror-film til action-film. »Andy Warhol's Frankenstein« kan tværtimod forekomme noget løs, selvom den afgjort er den bedst iscenesatte af alle Warhol/Morrissey-filmene, og selvom den i alt væsentligt bekender sig til det klassiske filmsprog. Men da den altså ikke *chokerer* som de gamle Frankenstein-film, da den er mere episk end egentlig dramatisk (i begrebets traditionelle forstand), vil mange nok afvise den som horror-film, og dette er efter min opfattelse forkert.

Det er jo næppe tilfældigt, at »Andy Warhol's Frankenstein« har samme fortællende karakter som Mary Shelleys roman eller en film som »Der Student von Prag«, ligesom det næppe er tilfældigt, at Morrisseys film i alle ordets betydninger klæder genren af og præsenterer os for dens sado-masochistiske kerne. Omskrivninger har som bekendt aldrig været Warhol-folkets sag. Hvorfor skulle de så ikke vise os denne historie som den er, når den er allermest nøgen? Sådan er genren inderst inde! Værsgo' og spis! synes Morrissey at sige. Han ved i udpræget grad, hvad han gør, og der kan argumenteres meget langt for, at det er denne Frankenstein-film, der bedst har forstået sit udgangspunkt (Marquis de Sade og Mary Shelley), præsenteret det klarest, og lagt den største distance til det.

Hvad der teoretisk set skulle øge virkelighedsimitationen – 3-D-teknikken – gør nemlig det stik modsatte. Morrisseys valg af teknik hænger nøje sammen med selve emnets »kunstighed« og øger indtrykket af uvirkelighed eller ond drøm. Vi føler os på en ejendommelig måde som besøgende i et vokskabinet, omtrent på samme måde som José Ortega y Gasset oplever denne foruroligende imitationsverden:

> »At se er en aktion på afstand. Hver kunstart råder over et projektionsapparat, som distancerer og omformer tingene. På deres trylleskærme står de for os som fjerne skikkelser, beboere af en hjerne, der er uden for rækkevidde, i absolut fjernhed. Mangler denne irrealisering, bliver vi pinligt usikre. Vi ved ikke, om vi skal opleve eller betragte genstandene. I et voksfigurkabinet føler vi alle et ejendommeligt ubehag. Det kommer af den håndgribelige tvetydighed, som klæber ved dukkerne. I deres nærværelse vil det ikke lykkes os at indtage en sikker, klar holdning. Føler vi dem som levende mennesker, så åbenbarer de spottende deres dukkevæsens ligagtige hemmelighed, og ser vi dem som fantomer, synes de at ånde indigneret. Vi kan ikke beslutte os til at tage dem rent bogstaveligt. Vi betragter dem, og pludselig forvirrer den mistanke os, at det er dem, som betragter os. Enden på komedien er, at vi ækles ved disse tjenstgørende lig. Voksfiguren er melodramaet i sin renhed.« [17])

Tredimensionale film

Dybdevirkningen er ligesom lyden og farverne blandt filmmediets oprindelige utilstrækkeligheder i virkelighedsgengivelsen. Og ligesom man fra begyndelsen stilede mod at give filmbilledet farver og lyd – eller i det mindste erstatninger som håndkolorering, tintning og ledsagemusik med lydeffekter – eksperimenterede man også tidligt med optiske tricks, der kunne råde bod på det flade, todimensionale filmbillede og give i hvert fald *illusionen* af plastisk, tredimensional virkelighed. I USA kunne man i 1922 med spillefilmen »The Power of Love« demonstrere en teknik, som gav dybdeillusion (eller stereoskopisk effekt). Både i USA, Europa og Sovjetunionen fortsatte man eksperimenterne, men det varede længe inden man fandt frem til en stereoskopisk teknik som kunne indpasses i den konventionelle filmindustri. I Sovjetunionen blev der i årene 1946–50 udsendt adskillige stereoskopiske film. Men teknikkens gennembrud kom først, da Hollywood, efter at TV var blevet kommercielt i USA, søgte nye tekniske sensationer, der kunne ruste filmbranchen mod truslen fra TV.

Præsentationsfilmen for den nye 3D (tredimensionale) teknik, Arch Obolers »Bwana Devil« (Afrikas djævle), havde premiere 27.11.1952, knap en måned efter, at man havde præsenteret en anden af de tekniske sensationer, Cinerama-teknikken, som året efter blev fulgt op af CinemaScope-teknikken. Det krumme Cinerama-lærred med det tredelte billede slog aldrig rigtig an, hvorimod CinemaScope-teknikken, som løste bredformat-filmenes tekniske og distributionsmæssige problemer ved hjælp af den »fordrejende« linse, efterhånden blev dominerende (men som nu – på grund af CinemaScope-films uegnethed i TV! – er på retur). 3D-teknikken har haft en mere ejendommelig skæbne. »Bwana Devil« skal have været af en kvalitet som urimeliggjorde enhver mistanke om, at succes'en – som var enorm – kunne bero på nogetsomhelst andet end den tekniske specialitet. Og ansporet af denne succes producerede man i 1953 ca. 30 3D-spillefilm og et lignende antal kortfilm, deriblandt »Melody«, en 3D-tegnefilm af Walt Disney. I 1954 blev der produceret 15 3D-spillefilm og i 1955 – én! Og ingen i resten af 1950'erne. Der var altså tale om en længe forberedt, kortvarig og intens succes. 3D-effekten beror på, at de to ens, men let forskudte, to-dimensionale billeder på lærredet ses som ét tilsyneladende tredimensionalt billede, når de ses gennem et par særlige briller, som sørger for, at det ene øje kun ser det ene billede og det andet øje kun det andet billede.

Man begyndte med at bruge den nye og kostbare teknik i forbindelse med filmtyper, som i forvejen kunne regne med en vis popularitet. Det var horrorfilm (som »House of Wax« og »The Phantom of the Rue Morgue«), science fictionsfilm (»It Came from Outer Space«, »Cat Women of the Moon«), westerns (»Jesse James vs. the Daltons«), kriminalfilm (»I, the Jury«) og eksotiske spændingsfilm (»Gorilla at Large«). Men pludselig var publikum blevet træt af brillerne – eller af filmene – og to mere pretentiøse produktioner, Hitchcocks »Dial M for Murder« (Telefonen ringer kl. 23) og George Sidneys musical-filmatisering »Kiss Me Kate«, som måske kunne have hjulpet den nye teknik videre end de øvrige films monotone chokeffekter, blev udsendt i 2D-versioner. I Danmark gik sensationen ret stille af, man så ialt tre eller fire film i 3D i de år. I tresserne blev der gjort enkelte forsøg på at genoplive fænomenet, men et nyt kommercielt gennembrud kom først i 1969 med pornofilmen »The Stewardesses«, som indspillede 26 millioner dollars. 3D-filmen går åbenbart nu sin anden (og knap så uskyldige) barndom i møde. I 1972–73 blev der produceret ca. 12 3D-film, enten porno- eller horrorfilm (bl. a. en vesttysk »Frankenstein's Bloody Terror« fra 1972). »Andy Warhol's Frankenstein« er for så vidt den logiske kombination af 3D-filmens hovedgenrer. Men det er næppe den film, som vil kunne overbevise om, at 3D-teknikken er mere eller kan blive til mere end et pudsigt eksperiment.

P.S.

Der er dog en helt afgørende forskel på Morrisseys vokskabinet og på Ortega y Gassets, Madame Tussauds, på den canadiske billedhugger Mark Prints uhyggeligt livagtige (og mange steder forbudte) voksfigurer af forureningslig, vores egen Kurt Trampedachs nok så livagtige imitationer af menneskekroppe – eller en film som »Vokskabinettet«. Mens alle disse 'tjenstgørende lig' ophæver skellet mellem kunst og liv i ren imitation for at lege med maskens uhygge som identifikationsforklædning, er der en forsonende *humoristisk* distance i Morrisseys lighus. Ikke ét øjeblik kan vi tage denne gale professor (aldeles fremragende spillet af den belgiske skuespiller Udo Kier) og hans eksperimenter alvorligt. Eller rettere: ikke ét øjeblik får denne groteske mandsperson, der naturligvis arbejder bedst til Wagner-musik (»Tannhaüser«, så vidt jeg husker), lov til at hæve sig over det absolut latterlige og parodiske stumfilmmelodrama. Han er endnu mindre end melodramaet i dets renhed. Han er en *karikatur* på melodramaet i dets renhed!

Men deri – og i alt det, der skulle hindre »Andy Warhol's Frankenstein« i at være en 'rigtig' horror-film – ligger et latent *budskab* i den ellers så budskabs-fremmede Warhol/Morrissey-verden. Morrissey får meget effektivt sagt, hvad han mener om impotente, politiske ordensmennesker, der ikke engang vil lade os beholde vore inderligt problematiske sexliv for os selv. Og han viser os, hvordan

menneskehedens sande skurke – de, der tror at kunne forudberegne på vore vegne, og som helt manisk er hjemsøgt af de naiveste rolleforventninger til os andre – får deres løn som forskyldt til sidst. Deres vældige planer med os går ganske enkelt i fisk.

På den måde bliver Paul Morrisseys »Frankenstein« måske først og fremmest *en kærlighedserklæring til det uordentlige liv.* Vi kan blive slaver af vort driftsliv – er det vel i større eller mindre grad – og det kan skaffe os mange problemer på halsen, som oftest selvskabte problemer. Det hører dog livet til. Det er prisen for at *leve.* Mens prisen for at undgå dette permanente besvær er ulige større og aldeles uacceptabelt. Alternativet er nemlig døden i levende live.

Døden i Venedig og alle andre steder.

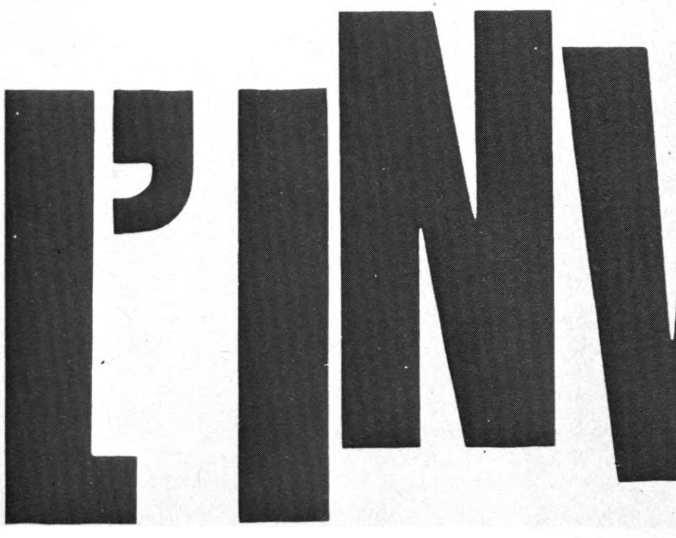
Motto: Mennesket er et amfibium, og det kan være slemt nok. Men helt uudholdeligt ville det være, om det blev gjort til en robot.

NOTER

1. Den norske filosofiprofessor Harald Ofstad har nærlæst Adolf Hitlers »Mein Kampf« og fundet, at dobbeltbegrebet **foragt for svaghed/beundring for styrke** er værkets mest centrale. Harald Ofstad: »Vår forakt for svakhet«, Oslo 1971.
2. Frankenstein er måske vor tidsalders sidestykke til Jesus, hævder digteren Dan Turell. Frankenstein er en menneskelig jomfrufødsel, lavet af os selv og vore materialer – »bogstavelig talt skruet sammen af den afdøde nabos arm, viceværtens røv, osv. Som Jesus har Frankenstein sit kors, sin lidelseshistorie. Men hvor Jesu kors var at blive dømt til døden, er Frankensteins at blive dømt til livet, atter og atter at blive dømt til livet, lig med lidelsen«. Dan Turell: »Vor tids Jesus eller min bror Frankenstein«, Ekstra Bladets »Synspunkt«, 23. nov. 1974.
3. Johannes Fabricius: »Vestens undergang – Spengler og Toynbee«, Nyt Nordisk Forlag, Arnold Busck, 1967.
4. »Der Untergang des Abendlandes«, her citeret efter Johs. Fabricius. »Den blanding af religion, grusomhed og vellyst«, som allerede Georg Brandes fremhævede som typisk for romantikken, kendetegner også en dæmonisk politisk-romantisk bevægelse som den historiske nazisme og en endnu senere ny-romantisk forgrening som hippie-bevægelsen.
5. Sigfried Kracauer har på social-psykologisk baggrund analyseret den tyske film fra »Das Kabinett des Doktor Caligari« (1919) til de første tonefilm omkring **Machtübernahme** i 1933, og hans hovedtese er som bekendt, at filmene mere eller mindre ubevidst profeterer føreridealet og demokratiets undergang. Anvendt kritisk er metoden ikke ufrugtbar, men det kan hævdes, at Kracauer har forelsket sig så meget i sin fremgangsmåde, at han ender med at hugge hæle og klippe tæer for at få regnestykket til at gå **perfekt** op. Sigfried Kracauer: »From Caligari to Hitler«, Princeton University, 1947.
6. Den første danske oversættelse (ved Jannick Storm) hævdes at udkomme i dette forår. Sammenholdt med note 2 er følgende lille passage om de tanker, Frankenstein-monstret gør sig, mens han læser de bibelske fortællinger, af den største interesse:
»... Jeg overførte mange situationer på min egen, da ligheden slog mig. Men Adams stilling var helt anderledes. Han var skabt af Gud som et fuldkomment væsen, lykkelig og rig, beskyttet af sin skaber – mens jeg var ussel, hjælpeløs og alene. Ofte betragtede jeg Satan som den, der lignede mig mest.«
7. For kuriositetens skyld skal det oplyses, at den **allerførste** Frankenstein-film udsendtes af Edison-selskabet i 1910.
8. Samuel Rosenberg: »Frankenstein or: Daddy's Little Monster« (i samlingen »The Come As You Are Masquerade Party«, Prentice-Hall, Inc. 1970).
9. Efter **sin** »Frankenstein« må det være hævet over enhver tvivl, at Morrisseys ofte erklærede kærlighed til Hollywood-filmen ikke er koketteri. At hans film samtidig er en **kritik** af Hollywood-filmens moralske tabuer, er lige så evident, omend det ikke er tilstrækkeligt for den kreds, han er udgået fra. I Stephen Koch's nyligt udsendte bog, »Stargazer. – Andy Warhol's World and his Films«, Praeger Publishers, New York, 1974, er Morrissey ganske enkelt manden, der korrumperer Warhol-æstetikken!
10. Frederich Dürrenmatt: »Teaterproblemer«, Hasselbalchs Kulturbibliotek, 1959.
11. Dette gælder selvsagt pornofilmene i bred almindelighed. Men det gælder også f. eks. de nye kombinationer af mammutfilm og science fiction (»Jordskælv« m. fl.). Det gælder på andre af kulturlivets områder: indenfor den øvrige billedkunst især. Og Philips reklamerer jo med, at deres farvefjernsyn er så gode, at man får fornemmelsen af selv at være til stede. Man kan hævde, at filmen alle dage har reklameret med virkelighed i fiktionens navn, med »autentiske« og »realistiske« skildringer »lige ud af det virkelige liv«. Bestræbelserne – og de tekniske muligheder for at opfylde bestræbelserne – har dog næppe nogensinde været så store som netop nu.
12. Jfr. K. E. Løgstrups filmessay i »Kunst og etik«, Gyldendal, 1961.
13. Jfr. Lars Petersens funderinger i »Porno: – kød eller ånd?«, Kosmorama 123–124.
14. Citatet er hentet fra Erik Ulrichsens samling »Cinematographica«, Hasselbalchs Kulturbibliotek, 1952.
15. Mange lærde skriverier påpeger filmens slægtskab med drømmen som **den** afgørende årsag til filmens (og dermed fjernsynets) fantastiske popularitet. Og som understregning af, at kernen i slægtsskabet drøm/film sandsynligvis er den umådelige suggestionskraft/identifikationskraft, funktionen af »anden virkelighed« eller »erstatningsliv« vil jeg aflevere denne perle, der faldt under arbejdet med dette essay. Min yngste datter er nu 5 år, og som sædvanlig ville hun ikke i seng, for, som hun sagde: »Så drømmer jeg bare så meget, **og så får jeg slet ikke tid til at sove!**«
16. Tidsskriftet »Qui«, marts 1974, p. 124.
17. José Ortega y Gasset: »Menneskets fordrivelse fra kunsten«, Gyldendals Uglebøger, 1961.

Set i TV

»Gæsten«
»Tryllefløjten«



Gæsten

Den inviterede, titlen omtaler, hentyder til to personer: hovedpersonen, Anne, der af sin chef inviteres med på en forretningstur til Sydfrankrig, da hun i nedtrykt sindsstemning har forladt sin mand, og til dennes elskerinde, som han noget overraskende hjembringer fra en kongres i London og indlogerer i lejligheden.

Med diverse afstikkere på vejen kører Anne og hendes chef, spillet af Michel Piccoli, fra Paris til chefens sommerhus i syden, hvor dennes kone opholder sig. Et trekantsdrama, som det der drev Anne ud på sin rejse, afværges, ved at hun vender tilbage til sin mand, der har fulgt efter hende sydpå.

Vittorio De Seta fortæller sin historie detaljeret, roligt og behersket, men desværre også en smule for langsomt. Allerede fra et meget tidligt tidspunkt i filmen står det klart, at Anne må klare sin krise ved selv at indtage »gæstens« rolle, og dernæst spildes der meget tid på stemningsfuld beskrivelse af bilkørsel, der mestendels blot keder. Men den langsomme fortællestil er både filmens største svaghed – idet den sidste trediedel af filmen bliver dødkedelig, og dens største force – idet De Seta får redegjort for sine personers udvikling på en virkelig filmisk måde, ja, en ligefrem stumfilmisk måde.

Dialogen er ret sparsom, og kun sjældent fungerer den med pålydende værdi. I dette akademikermiljø med kunstneriske aspirationer er ordet dødt, man kommunikerer kun gennem handlinger, genstande og fælles oplevelser. Da Anne opdager, at »gæsten« er mere end »gæst«, forsøger hendes mand at forklare, at hans sidespring blot har fået ham til at værdsætte og elske hende endnu mere. Man kan bifalde eller forkaste mandens opførsel; men ét står klart, han forsøger, iøvrigt alene blandt filmens hovedpersoner, at forklare sine følelser og handlinger, men han bliver ikke forstået. Hermed bør sammenlignes scenen i bilen, hvor Anne begynder at græde. Chefen spørger: »Er det Deres mand?«, og hun nikker. Da hun har fået tørret sig om næsen, er hans kommentar blot: »Nå, går det bedre?« De forsøger dårlig nok at tale sammen om det, der trykker dem.

Hvad, der foregår i dem, afspejles derimod i ydre ting som vejret. Under den første halvdel af køreturen er det konstant slud eller sne, og undervejs kører de fast i sneen. Annes udvikling afspejles mere præcist i arkitekturen, de beser på vejen. Anne får sit første sammenbrud, da chefen, der er arkitekt, beser et stort, koldt nybyggeri. Byggepladsen er opkørt og ligner naturligvis et bedre månelandskab, og hele byggeriet er undermineret af et vandløb, så det er tvivlsomt, om grunden overhovedet kan bære huset. Annes sjælelige tilstand er her fuldstændig naturligt afbildet i omgivelserne. Senere besøger de en monumental kirke af Le Corbusier *. Kirken udtrykker en noget kølig, resigneret ro, der naturligvis kan henføres til Anne. Den sidste arkitektoniske post på hendes vej tilbage til sig selv er stenbrudet, hvor arkitektens billedhuggerven fremstiller sine kæmpeskulpturer. Her, hvor det arkitektoniske forenes med det rent kunstneriske, finder Anne sin fulde balance igen. Til gengæld bliver arkitekten jaloux, og fra da af er det snarere ham, vi følger.

Arkitekten har ved turens begyndelse ingen skumle hensigter overfor Anne, men de fælles besværligheder undervejs udvikler hans følelser. Da bilen er kørt fast i sneen, og de må overnatte på et bageri, hvor de det meste af natten hjælper bageren med at forberede hans nieces bryllup, som de næste morgen deltager i, tør de begge op. Miljøet, fyldt med glæde, venlighed og nybagt brød, står i kontrast til Annes depression og den grå og triste tur, de hidtil har haft. Anne foretager sig her det første konstruktive, siden hendes krise begyndte: hun pynter niecens bryllupskage, en ironisk kommentar til hendes egen situation.

Desværre er den ydre skildring af arkitektens krise ikke så naturlig og overbevisende som Annes arkitektoniske rejse. Den manifesterer sig i vild bilkørsel, der ender med at han kører af vejen. Bilkørsel har imidlertid spillet en så stor rolle filmen igennem, at man er blevet godt træt af det, så det lille uheld kommer til at virke som et antiklimaks.

Ligeledes filmens slutning er gået i fisk. Trekanten fra begyndelsen gentages blot med nye medvirkende og en ny slutning: Anne vælger at gå tilbage til sin mand. Trods disse forandringer virker slutningen overflødig. For det første er den meget langtrukken, for det andet følger replikskiftet begyndelsesscenen for slavisk, og sluttelig er begges kriser egentlig afsluttet, Annes hos billedhuggeren og arkitektens ved biluheldet.

Trods mange vellykkede passager er det endelige indtryk af »L'Invitée« lidt fladt, hvilket vist fortrinsvis skyldes, at filmen kommer ud af balance, da interessen flyttes fra Anne til arkitekten.

Ul Jørgensen

(Credits i næste nummer).

Joanna Shimkus og Michel Piccoli i »Gæsten«.

Trylleføjten

»Trylleføjten« har, ifølge Bergmans eget udsagn, altid været en yndlingsopgave for den svenske instruktør. Meget indlysende: For den, der igennem en menneskealder har kredset om menneskets forsøg på at finde en mening med sig selv i en verden forladt af Gud, rummer Mozart og Schikaneders værk oplagte

* Notre-Dame-du-Haut-kapellet i Rouchamp.

indfaldsvinkler. Også Tamino kæmper for at vinde indsigt i livsmysterierne: Berøvet sin tro på Nattens Dronning står han foran de tre templer, hvor han igennem livsfarlige prøvelser skal bane sig vej til visdommen, sig selv og sine medmennesker. Og på dette sted lyder hans spørgsmål til de usynlige magter: »O ew'ge Nacht! Wann wirst du schwinden? Wann wird das Licht mein Auge finden?« – I denne scene, opført på den dæmoniske arkivar Lindhorsts dukketeater, så at sige krystalliseres Johan Borgs søgen efter »lys i mørket« i Bergmans måske mest personlige film, »Ulvetimen«.

Syv år er forløbet siden »Vargtimmen«, og i den mellemliggende periode har Bergmans kunstneriske fysiognomi undergået en kraftig forvandling (rent faktisk er det »Tryllefløjten«s placering i denne udvikling, Kosmorama har bedt mig skrive om, hvad der må forklare, at jeg i det følgende ikke giver mig ind på en diskussion af forestillingens mildt sagt underbesatte musikalske side). Vel kredser han fortsat om menneskets forhold til det guddommelige, som sidst demonstreret i »Viskningar och rop«. Men ved siden af denne »allegoriske« strømning – Bergmans »pieces noires« for at benytte en anouilhsk terminologi – findes en anden, på ingen måde »rosa«, men langt mere hverdagsagtigt funderet række film, begyndende med »The Touch« og fortsat gennem fjernsynets ægteskabsscener. I disse værker er det ikke *bekenderen* Bergman, der holder dommedag over sig selv, men *observatøren,* menneskekenderen Bergman, som med hovedudgangspunkt i velfærdssamfundets belastende tosomhed, kommer til orde. Sat en kende på spidsen: hvor Bergman gennem sine mere end 25 års »sorte« film kun har været koncentreret om »problemet«, om en kunstnerisk besværgelse af et personligt »traume«, synes han i de sidst tilkomne værker indlysende opmærksom på udfaldsvinklen til sit publikum, forståelsesgraden, »folkeligheden«.

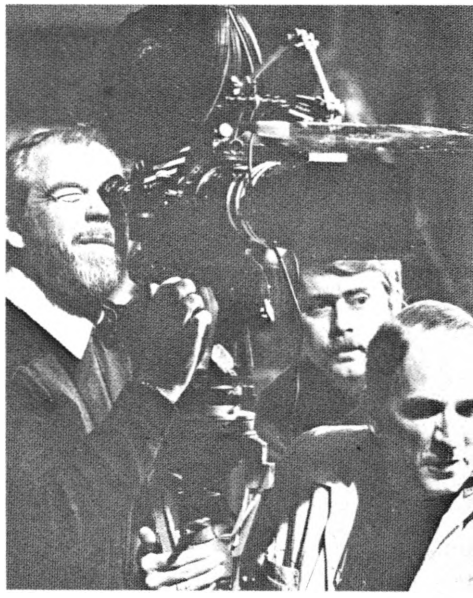
Holdningen genfindes i TV-opsætningen af »Tryllefløjten«, der ifølge Bergmans opgivelser over for SR er tænkt som »et eventyr for børnene, en musical for teenagerne, underholdning for de voksne«. I pagt hermed nærmer han sig værket ikke som en personlig bekendelse, men som en »repræsentation« fra Drottningholm – et stykke teater i teatret, hvor man til stadighed kan omgå de eksistentielle problemer ved et indforstået sideblik til publikum. Distancen til de sceniske begivenheder er markant, ikke blot når de medvirkende snupper sig en smøg i kulissen eller gransker et Anders And-blad, men i særdeleshed når den direkte aktion afbrydes af »pædagogiske« mellemtekster, som sangerne (specielt de tre damer) præsenterer ironisk-medviderisk for kameraet. Samtidig har Bergman med hård hånd udraderet det metafysiske aspekt af sin tekstbearbejdelse, påkaldelsen af de urmytiske guder Isis, Osiris o. s. v. I stedet har han – i klar forlængelse af sine mere »realistisk« funderede værker – fokuseret på ægteskabsproblematikken, hvoraf han selv har tildigtet en væsentlig del ved at gøre Sarastro og Nattens Dronning til mand og kone. Heraf opstår bl. a. Paminas sveddryppende natlige mareridt med forældrene i kiv hen over sengen – et, tør man sige, alt andet end »eventyrligt« indslag, hvor den bevidst naive spillestil pludselig kasseres til fordel for tidligere Bergman-opgørs hæsblæsende psykologiske udkrængning.

Hvad det helt enkelt skorter på i denne TV-»Tryllefløjte« er kort sagt et fast defineret ståsted, en indre sammenhæng, også til komponistens intentioner. Med kulisseteatret som ramme og tilskuerpladsen besat af alverdens børn har Bergman genfortalt den eventyrlige beretning om, hvordan prins Tamino vandt sin Pamina og overtog den gamle »konges« rige, mens hans tro tjener Papageno belønnedes med sin Papagena. Om man i den forbindelse lader herre eller tjener komme først til mølle, er i grunden ligegyldigt – for blot at tage ét eksempel. Men hos Mozart drejer det sig nu en gang om en anderledes sublim problematik, hvor ild- og vandprøven har deres ganske bestemte arketypiske betydning: Tamino søger sandheden om sig selv – derfor indlades han i visdomstemplet – og gennem sin sjælelige nattevandring når han til den indsigt, der muliggør foreningen med Pamina. Det er dette for den tidlige Bergman oplagte forløb – et menneske, der under sit forsøg på at trænge til bunds i sig selv praktisk taget når til selvudslettelsens rand inden han genfinder vejen til det menneskelige fællesskab – som Mozart med genial komik dublerer i Papagenos selvmordsforsøg, lykkeligt afbrudt af Papagena. Hos Mozart går vejen – i nærmest shakespear'esk ånd – fra det ophøjet patetiske til travestien, d. v. s. fra Tamino til Papageno – hos Bergman går det (i øvrigt på bekostning af den for værkets tonesprog centrale terzet) fra det pudsigt rørende (Papageno) til det ungdommeligt seriøse (Tamino). Men Mozarts værk er mindre indsmigrende end som så.

I mine øjne ligger det egentlige dilemma i denne TV-opsætning således i, at den konflikt, som er værkets, ikke længere besidder samme centrale betydning for instruktøren. Hvad der allerede fascinerede Goethe i »Tryllefløjten« – det ensomme menneskes »faustiske« strid for at vinde indsigt mellem godt og ondt, himmel og helvede – er bekenderen Bergmans sag. Og det er ikke ham, der har stået bag kameraet ved denne lejlighed. Som et værk, der giver indblik i de stridende kræfter i instruktørens univers, er denne TV-forestilling på ingen måde uinteressant – hvis man altså kan affinde sig med, at det er Bergmans verden snarere end Mozarts, man vinder indpas i. De overvejende rødtonede sceneoptagelser (skiftende til blåt i optrinene med Nattens Dronning), der skal give illusion af gamle stik, har tilmed en fin pastiche-effekt. Men for mig at se ligger den egentlige magi i ouverturens og mellemaktens naturoptagelser fra parken omkring Drottningholm, indfanget af Bergman og fotografen Sven Nykvist med samme drømmeagtige suggestionskraft som den indledende billedsuite til »Viskningar och rop«.

Henrik Lundgren

(Credits i næste nummer).



Øverst Ingmar Bergman sammen med fotografen Sven Nykvist under optagelserne af »Tryllefløjten«, nederst Tamino (Josef Köstlinger) omgivet af dronningens tre damer, Britt-Marie Aruhn, Birgitta Smiding og Kirsten Vaupel.

Filmene

»Edderkoppens strategi«
»Effi Briest«
»Dillinger – gangsternes gangster«
»Naturlig størrelse«
»Lucky Luciano«
»Skipper og Co.«

Edderkoppens strategi

»Edderkoppens strategi« handler om en yngre mand, Athos Magnani, der vender tilbage til sin fødeby Tara på foranledning af sin afdøde fars elskerinde Draifa.

I Tara hædres hans far, der også hed Athos Magnani, som byens store søn, hvis tragiske død i 1936 som offer for et fascistisk attentat under opførelsen af »Rigoletto« stadig mindes sammen med de romantiske varsler Athos senior modtog inden sin død. Gennem møder med faderens venner opdager Athos jr. efterhånden, at faderen havde forrådt sine politiske meningsfæller, men siden ladet sig likvidere af dem på en sådan måde, at han ikke kom til at stå som en forræder, men som en helt – hvad den antifascistiske bevægelse nok kunne have brug for.

Sønnen accepterer løgnen og giver myten videre, men da han i åndeligt kaos vil flygte fra Tara, opdager han, at der gives ingen vej bort: jernbaneskinnerne er groet til i den tid, der for ham blot føltes som et par dage. Dette motiv genkendes fra folkeeventyrerne; hvad hovedpersonen subjektivt har oplevet i løbet af ganske kort tid, har for den uinteresserede omverden varet en menneskealder.

Udtrykket »Edderkoppens strategi« forekommer ikke på noget tidspunkt i dialogen, og tilskueren stilles altså allerede ved titlen over for en af filmens talrige gåder. Det kan vel nok lade sig gøre at fortolke filmens titel som et billedligt udtryk for det velkomponerede intrigespind, den i psykologisk henseende så ubegribelige Athos Magnani senior med sine venners hjælp får vævet en myte frem af, og strategien bliver da den selvbevidste tillid til, at samtlige fluer vil gå i nettet. Men den knudret symbolske titel (der måske nok kan forstås mere enkelt, end jeg har gjort det) er alligevel på en eller anden måde symptomatisk for Bertoluccis litterære ambitioner, der tilsyneladende ikke får tilstrækkeligt afløb i hans digteriske produktion, men også partout skal indgå belastende mesalliancer med den side af hans talent, som giver sig udtryk i hans filmskaben. Bertolucci er jo en filmkunstner, der har visioner, og som kan realisere dem på det visuelle plan i en personlig stil, og et personligt forhold til et karakteristisk materiale kan man så vist ikke frakende ham – men en evne til på den ene side at koncentrere sit stof om det væsentligste og til på den anden side at gøre sammenhængen imellem de enkelte scener lidt mere overbevisende kunne man nu godt ønske sig af en film, der, hvis man skulle tro Peter Cowie, skulle gøre 1970 til Bertoluccis annus mirabilis (sammen med Il Conformista ganske vist – men alligevel)!

Idet jeg i øvrigt henviser til Bjørn Rasmussens anmeldelse i Kosmorama 99, skal jeg i modsætning til ham, tillade mig at hævde, at selve filmens historie, altså det plot, Borges' novelle har leveret, er en ret uspændende affære, hvor der vendes op og ned på modbegreberne helt og forræder, fortid og nutid som i en af Buñuels matte vitser. Og slutningens variant over temaet fra »The Man Who Shot Liberty Valance« om at vælge myten frem for sandheden er hverken original eller synderlig foruroligende, men bare sådan fiks som et aforistisk konversationsemne.

Er filmens historie let at affærdige, er dens indhold lykkeligvis mere frugtbart, for så vidt som Bertolucci gennemspiller forløbet med en rigdom på indfald, der uden at tilføje historien mange konkrete oplysninger, dog i kraft af deres stilsikkerhed udbygger filmen poetisk. Den mest vellykkede af disse sidehistorier er en episode, bestående af en sådan dansescene, der allerede synes at være et sine qua non i Bertoluccis dramaturgi. Ballet foregår i fortiden, altså i 1936, og de sortskjortede fascister sætter deres præg på morskaben. Da Athos senior indfinder sig, beordres orkestret til at spille fascist-sangen »Giovinezza«, men Athos tager handsken op og danser ud med en ung pige, som han svinger rundt med til de forsamledes handlelammede forbløffelse. I sammenligning med de senere ekstravagante danseafsnit i »Medløberen« og »Sidste tango i Paris« er sekvensen her mindre virtuos, mindre spændstig, men dog af en billedmæssig styrke der både er af udpræget italiensk art og karakteristisk for Bertoluccis evne til at formidle intrikate følelseskonfrontationer. Det er samme billedfornemmelse der gør Athos jr.'s tranceagtige gang mod teatret igennem Marienbadske statistgrupperinger frem til den afgørende forståelse i logen, alt akkompagneret af medrivende citater fra »Rigoletto«, til filmens mest storladne, mest følelsesfulde, mest engagerede og smukkest disciplinerede nummer – et highlight at inkludere i kommende års interviewfilm med Bertolucci.

Det er heller ikke blot disse sidehandlinger og visuelle godbidder, der gør »Edderkoppens strategi« mere interessant end den historie, den fortæller. Hvad der giver filmen dens egentlige karakter, er den form, Bertolucci har givet sit stof – en form der på én gang kompletterer plottets statements og markerer sig som Bertoluccis egentlige tema, et tema, der rummes i det Talleyrand-citat, der stod som motto for »Prima della revoluzione« (»Kun de, der har levet før revolutionen, kender livets sødme«), men som i »Edderkoppens strategi«, »Medløberen« og »Sidste tango i Paris« afklares og dissekeres, nem-

lig temaet om nutidens forhold til fortiden, om længst stedfundne tildragelsers atavistiske magt, om traumer og fortrængninger eller med andre ord om personlighedens forhold til dens psykiske arv.

I »Edderkoppens strategi« behandles emnet teatralsk, d. v. s. absurd, symbolsk og uvirkeligt, mens det i de to senere film orkestreres henholdsvis romanagtigt forklarende og lyrisk intuitivt. Som film kan man foretrække de to senere titler, men som stilistisk udtryk for en psykologisk tese er »Edderkoppens strategi« nok den mest originale, beslægtet med schizofrenifilmen »Partner« fra 1968, men ikke behæftet med denne totalt udflippede films monstrøse narcissisme.

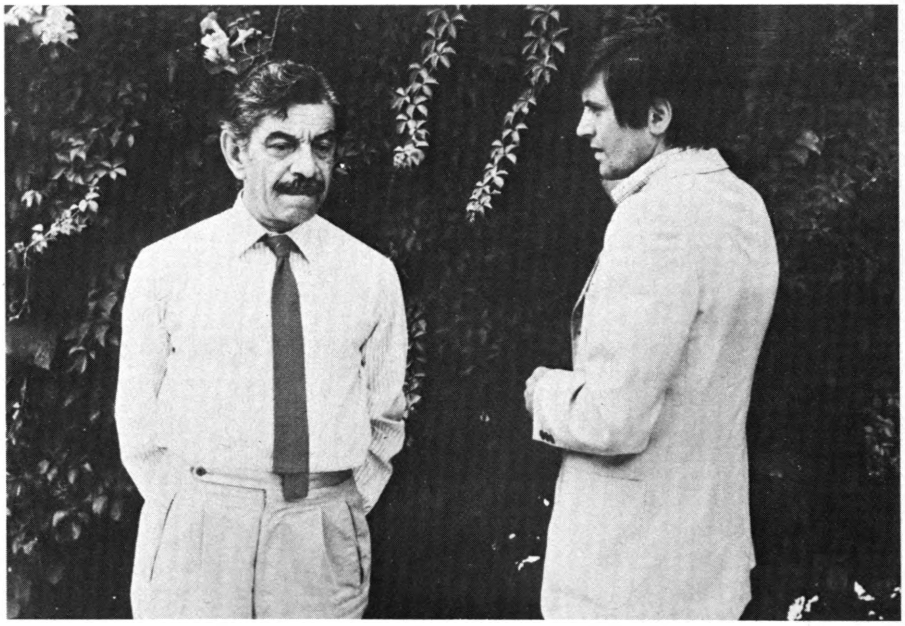
I »Edderkoppens strategi« er fortiden nutid – mennesker, der figurerer både i 1936 og i filmens »i dag« er de samme nu som før, de ser ens ud, har samme frisurer og næsten samme tøj, fortiden gentager sig med paradoksale forskydninger i denne lukkede verden, der i nutiden kun er befolket af gamle og børn, der lever i en passiv venten på at det skal blive deres tur til at gennemleve de tilværelser, deres forældre har levet og formet før dem. Tydeligst træder denne overensstemmelse imellem fortid og nutid naturligvis frem i den omstændighed, at far og søn i filmen spilles af samme skuespiller, og at det derfor i enkelte afsnit af filmen kan være umuligt at afgøre, om det er seniors eller juniors oplevelser, vi er vidne til. Eftersom sønnen oven i købet færdes i faderens fodspor – godvilligt, når han opsøger Draifa, modstræbende, da han drages imod teatret – bliver hans overtagelse af faderens identitet noget nær fuldstændig.

»Edderkoppens strategi« skildrer altså, hvordan faderens personlighed overtager sønnens, hvordan den åndelige frigørelsesproces, der kunne være et motiv for sønnen til at få afdækket mysterierne omkring faderens død, i stedet bliver til en mental besættelse. Fortiden besejrer nutidens Athos Magnani som traditionerne kuer Fabrizio i »Prima della Rivoluzione« og den skelsættende traumatiske oplevelse med den homoseksuelle chauffør kommer til at præge Marcellos tilværelse i årevis i »Medløberen«. Underbevidsthedens jungle (som såvel Ligabues naivistiske dyrebilleder under credits, som den udslupne cirkusløve og de påfaldende mange billeder af alle slags vegetation associerer til) skyder frem, mens det Tara, der først tager sig ud som en ordinær lille italiensk provinsby sætter fælderne op for den ubefæstede unge mand, der tror, at han upåvirket kan beskæftige sig med sine forudsætninger.

I »Edderkoppens strategi« arbejdede Bertolucci første gang sammen med Vittorio Storaro, som siden også fotograferede »Medløberen« og »Sidste tango i Paris«, og han har formentlig en stor del af æren for at man nu må betegne Bertoluccis film som hørende til de visuelt mest blændende, der er lavet i de senere år. Hvor filmene inden Storaro nok havde slående indfald, når de dog ikke den afklarede elegance, som har præget Bertoluccis tre seneste film. »Edderkoppens strategi« karakteriseres af bløde dunkle farver, med en rødgylden okker og en frodig grøn som dominerende kontrast. Lyset er ofte den uvirkelige ravfarvede, der var så prægnant i »Sidste tango i Paris« (scenerne i lejligheden). Der er en tilsyneladende harmoni i disse billeder, som man imidlertid ikke må lade sig narre af: overfladen er nok smagfuldt velafstemt, men kameraets kontrapunktiske bevægelsesmønstre i forhold til personerne antyder, hvordan filmens mennesker ikke er i overensstemmelse med deres omgivelser. De er ikke i trit med milieuet, og det er altid milieuet, der bliver den overlegne, udtrykt ved at kameraet flere gange forbliver i lokaliteten, efter at personerne har forladt den. Menneskerne kan nok efterlade spor af deres tilstedeværelse, men i sidste instans sejrer naturen. Anderledes udtrykt: man kan ændre sin tilværelse, men ikke sine forudsætninger. Det kan ikke undre en, at Bertolucci er meget optaget af psykoanalyse.

Hvis »Edderkoppens strategi« alligevel trods alle fascinerende enkelttræk og pragtfulde detaljer ikke kan betragtes som andet end en forløber for de to senere hovedværker skyldes det dels Bertoluccis tidligere omtalte mangler som dramaturg – der er simpelthen for mange maleriske, men overflødige scener i denne film – og dels en manglende interesse for hovedpersonen.

I interviews har Bertolucci fremhævet sin respekt for skuespillere, og det i en sådan grad, at han gerne vil betegne sine film som dokumentarfilm om de medvirkende. Det må også indrømmes ham, at han har formået at forme filmen på en sådan måde, at skuespillerne, bortset fra nogle Pasoliniske amatører i småroller, dækker rollerne glimrende – i Alida Vallis tilfælde forbavsende personligt. Det viser sig bare, at Giulio Brogi ikke er velegnet til en sådan dokumentarfilm, for det, at han i rollerne som Athos Magnani ikke er dårlig, er desværre ikke ensbetydende med, at han er spændende i samme grad som Trintignant og Brando i de senere film. Den regulære opklaring af mordet på Magnani senior, som er filmens intrige, bliver ejendommeligt fjern og ligegyldig, når man næppe gider interessere sig for den mand, hvem opklaringen angiveligt ligger mest på sinde, og derved bliver også det psykiske drama om identitetsovertagelsen en temmelig abstrakt affære.



Giulio Brogi (th.) som Athos Jr. i »Edderkoppens strategi«.

Nok er »Edderkoppens strategi« skøn at skue, og nok er den i tematisk henseende så tæt forbundet med Bertoluccis øvrige film, at den er et must for alle, der vil følge filmkunstens udvikling i halvfjerdserne, men den virker tillige som et temmelig foreløbigt, utilfredsstillende resultat af sin skabers potentiel.

Jørgen Oldenburg

(Credits i næste nummer).

Effi Briest

Rainer Werner Fassbinders filmatisering af Theodor Fontanes roman »Effi Briest« (1895) har den fødte klassikers helstøbthed. Instruktøren har selv – i et interview med filmens importør Chr. Braad Thomsen – forklaret det som sin hensigt ikke at »genfortælle historien«, men virkelig »filme bogen«, dvs. genskabe romanforfatteren Fontanes holdning til sit

Øverst Effi Briest (Hanna Schygulla) med ægtemanden Baron Instetten (Wolfgang Schenk), nederst med elskeren Crampas (Ulli Lommel).

emne. Derigennem er det blevet hans til dato vel nok »tætteste« film, et fuldkommen konsistent værk, hvor ingen digressioner, ingen ofre til den ene eller anden genres konventioner bringer tilskueren af sporet.

»Mange, som har en anelse om deres muligheder og deres behov og alligevel accepterer det herskende system i deres hoved gennem deres handlinger og derved stabiliserer det og fuldstændig bekræfter det,« har Fassbinder givet filmen som undertitel (eller, måske snarere, dedikation).

Som Petra, frugthandleren og de øvrige fassbinderske anti-helte er Effi et menneske, hvis umiddelbare frihedstrang lider skibbrud under omgivelsernes pres – en konflikt, der, som altid hos Fassbinder, har såvel et socialt (marxistisk) som et psykologisk (psykoanalytisk) dybdeperspektiv. Effi Briest bliver på én gang brik i Eros-Thanatos' sorthvide brætspil og i det borgerlige samfunds kamp mellem udbyttere og undertrykte. Polerne i Effis indre spændingsfelt er – med Fontanes betegnelser – »Vergnügungssucht« og »Ehrgeiz«. Af sin ærgerrighed forledes hun til prestigeægteskabet med Instetten, en forbindelse, der fører hende til samfundspyramidens top, en præsentation for kejseren, men samtidig forarmer hende emotionelt og erotisk (»Instetten war lieb und gut, aber ein Liebhaber war er nicht«). Hvor trangen til fornøjelser kaster hende i Crampas' arme, et »fejltrin«, der dræber hende socialt. Effi Briest og Baronin von Instetten er de evigt kæmpende størrelser i sindet som i samfundsorganismen, livstrangen og dødsdriften, naturbarnet og magtmennesket, af hvilke den ene må gå under, for at den anden kan bestå. Som det hedder i filmens sidste sekvens ved Effis grav:

»På stenen stod intet andet end Effi Briest og derunder et kors. Det var Effis sidste ønske: 'På stenen ønsker jeg at få mit gamle navn tilbage; det andet har jeg ikke gjort ære'«.

På det mest umiddelbare plan ligger konflikten i fremstillingen af figurerne. Allerede de to tjenestepiger spejler modsætningen: På den ene side Johanne, der strengt forvalter herrens husorden og således bidrager til at kue fruens »Vergnügungssucht« – endnu en af Irm Hermanns prægtigt makabre maskefigurer, en kerub med en køkkenøkse! – og på den anden den hjertensgode Roswitha (Ursula Strätz), der må undgælde for Effis standsfølelse – f. eks. da hun beder himlen beskytte »den nådige frue« for også at miste sit barn – og som alligevel bliver den, der følger Effi i fornedrelsen.

Endnu klarere er modstillingen trukket op i karakteristikken af de to mandsfigurer, Instetten og Crampas, ægtemanden og elskeren, ordensmennesket og lovbryderen (»Alt det bedste ligger hinsides lovene«, som det hedder i et af de kompromitterende breve fra majoren til Effi). En opdragelse, baseret på hædersbegreber og skræmmebilleder – over for en aldrig realiseret, »romantisk« frihedsdrøm. Også Crampas bliver (i Ulli Lommels sensitive fremstilling) en af Fassbinders trætte tabere, en veg poet, der sætter Effi på rette spor i forhold til ægtemandens »Angstapparat aus Kalkül«, men ikke selv er i stand til at redde hende derfra – »den armen Kerl, den ich nicht einmal liebte,« som Effi siden kalder ham. Og over for ham Wolfgang Schenks frygtindgydende tilknappede Instetten: et pligtmenneske, der bruger spøgelser, indre såvel som ydre, for at skræmme sin unge hustru på plads i ravnekrogen Kessins bigotte mini-verden. »Man må have orden på sig selv, så man ikke behøver at frygte,« som han formaner hende, efter at hun har optrådt i skuespillet »Ein Schritt vom Wege« med Crampas som instruktør. Mesterligt viser Fassbinder kontrasten mellem de to mænd i krydsklipningen op til duellen, hvor Crampas falder som viljeløst offer for Instettens ubønhørlige æres-moral, der ikke tillader blot »en halv medvider« til skammen. »Vor æreskult er afgudsdyrkelse,« som gehejmeråd Wüllersdorf bemærker efter sit forsøg på at tale Instetten fra duellen – hvor frygten for guderne hører op, træder blod-offeret til.

Mest markant ligger modstillingen af tvang og frihed dog i selve billedernes kalligrafi. Ikke at man direkte kan »oversætte« de sort-hvide kontraster, selv om filmens første halvdel gør det fristende: Med en virkelig henførende effekt lader Fassbinder den purunge Effi – »die Tochter der Luft« – fremtræde helt i hvidt, et luftsyn, der i filmens slutning (scenen, hvor Effi, atter i den hvide kjole, modtager pastoren ved gyngen) antager et nærmest forklaret præg. Modsætningen hertil er den serie af strengt formelle visitter, hun aflægger som baronesse von Instetten, snøret i sort fra top til tå. At der ikke er tale om en simpel symbolik, fremgår imidlertid af de »udslukte« hvide statuer i Instettens hus og den stadig sortklædte Roswitha. Det er selve mønsteret i modsætningerne, der danner betydningsstrukturen, som Fassbinder har bekræftet over for Peter Buchka (Süddeutsche Zeitung, 6. juli 1974) vedrørende filmens anvendelse af udtoninger. Hvor det almindelige black-out markerer et tidsmæssigt brud imellem to sekvenser, skal udtoningen i hvidt give den samme fornemmelse, som når man »vender bladet i en bog«, en diskret afbrydelse i fortællestrømmen. Samtidig bidrager disse »white-outs«, som især dominerer i begyndelsen, til at give disse indledende afsnit et præg af erindringens »overbelyste« fjernhed.

På samme måde opbygger Fassbinder det enkelte billede over et raffineret skema af sort-hvide kontraster. Hvad det først og fremmest er ham magtpåliggende at vise, er Effis fremmedgørelse i forhold til det miljø, hun optages i. Allerede under planlæggelsen af giftermålet – scenen, hvor Effi ønsker at komplettere sit udstyr med »et japansk skærmbræt i sort med gyldne fugle«, og moderen ser ud, som om hun »etwas besonders Unpassendes gesagt hätte« – benytter Fassbinder det typisk ophülske virkemiddel at gå over i et spejlbillede af personerne. Og sidenhen er det stadig gennem spejloptagelser, hvide florsgardiner eller sorte net, han markerer afstanden mellem Effi og omgivelserne, i særdeleshed hendes ægtemand. Mest markant i slørene for hendes ansigt, det sorte sjal over hendes hvide kjole, der umærkeligt »formaliserer« figuren, samt forhængene omkring sengen, der – ud over at afskærme hende fra Instetten – associerer til spøgelsesgardinerne ovenpå. Det er selve denne billedstil, der afføder filmens grundfornemmelse af en borgerlig verdens perfekte overflade, hvorunder angstens og fortrængningernes dæmoner huserer. Hos Fassbinder behøver sangerinden Marietta Trippelli ikke (som i romanen) at synge Loewes *schauder-ballade* »Herr Oluf« – Spohrs biedemeier-idylliske »Wiegenlied« får præcis den samme spøgelsesagtige virkning i kraft af den visuelle indramning.

For Fassbinder bliver Effi således et menneske, der til stadighed er underlagt omgivelsernes tvang – og som i sit eget sind har anlæggene for at lade sig tilfredsstille af denne tvang. »Herren må ikke vide, jeg er bange,« siger hun rystende af angst, da Instetten første gang har forladt hende: »Ich muss mich bezwingen«. Men allerede morgenen derpå »besinder« hun sig: »Du aner ikke, hvor ærgerrig jeg er,« som hun forsikrer ægtemanden. I sådanne pendulsving fuldbyrder figuren sin tragedie (og skal man forsøge at forklare, hvorfor Hanna Schygulla er så indlysende »rigtig« i rollen, bliver det vel netop et spørgsmål om hendes usvigelig sikre balancegang mellem uskyld og ambition – dette, at man hele tiden fornemmer oprøret og accepten som ligestillede muligheder i Effis univers). Fuldstændig rystende virker på denne baggrund scenen, hvor Effi – efter at have modtaget sin datter, afrettet som en papegøje af Instetten – endelig kaster handsken til borgerskabets smålige pligt-moral (»Mich ekelt, was ich getan; aber was mich noch mehr ekelt, das ist eure Tugend«). Et udbrud, der atter negeres af den bitre ironi i Effis »erkendelse« på dødslejet, at Instetten »i et og alt handlede rigtigt«.

Det er muligt at se »Effi Briest« specielt som en kvindefilm på denne baggrund – en historie om, hvordan mandssamfundets »opdragere« og »læremestre« tugter deres kvinder til at vende den anden kind til. »Men kære Effi, vi må være forsigtige – især vi kvinder,« som moderen siger – i en direkte parallel til Sidonies formaninger af Petra von Kant (en drilsk pointe for Fassbinder-*aficionados*, at navnet på denne kyniske pragmatiker er taget fra Fontane, hvor Sidonie von Grasenabb hører til Effis skarpeste kritikere). Fassbinder har dog selv taget afstand fra, at dette aspekt skal ses som filmens centrale. For ham drejer det sig – i dyb overensstemmelse med Fontane – om at skildre et menneske, der går til grunde på at kende sit hjertes længsler og ikke have mod til at undsige systemets tvang – en konflikt, der har trukket sine politiske og psykologiske perspektiver gennem hans hidtidige *oeuvre*. Selv betragter han (ifølge det ovenanførte interview med Braad Thomsen) »Effi Briest« som et »slutpunkt« – som sådan udgør filmen tillige (i mine øjne) en fuldendt sublimering af hans hidtidige bestræbelser.

Henrik Lundgren

(Credits i næste nummer).

Dillinger - gangsternes gangster

I et interview i »Filmmakers Newsletter« (November 1973) fortæller John Milius at han i »Dillinger« absolut ikke har forsøgt at svælge i vold og død og blod og hjernemasse. De veltrænede stuntmen kommer ganske vist og foreslår: »Hvorfor stiller du ikke kameraet her, og når så maskingeværet skyder løs, så kan jeg dreje rundt den vej og sprøjte blod henover linsen«. Men Milius præciserer: »Det er netop hvad jeg IKKE ønsker. Det er Peckinpah, og jeg kan overhovedet ikke lide den slags«.

Sådan en udtalelse siger imidlertid mere om hvortil vi efterhånden er nået med skildringen af vold på film, hvad vi som publikum har måttet vænne os til hvis vi har villet følge med, end den siger om Milius' film. For Milius' film er så sandelig ikke blodfattig. Og interviewet fortsætter da også med minutiøse redegørelser for hvordan Milius brugte en mængde små afskydelige blodpakninger (»Man er virkelig nødt til at bruge det. Folk vil simpelthen ikke godtage det mere hvis en fyr bare tager sig til kroppen og falder omkuld«). Og med interviewerens geniale spørgsmål: »Tror du at blodet mister sin virkning efter et stykke tid?« og Milius' svar: »Ja. Jeg kan ikke lide det. Man skal virkelig få en fornemmelse af at folk såres virkelig smertefuldt«.

Men måske virker volden så meget desto stærkere i »Dillinger« fordi filmen er så sammentrængt. For Milius (der selv har skrevet manuskript) har villet gøre rede for et ganske stort stof, og

har åbenbart på et ret sent tidspunkt været nødt til at skære voldsomt ned og trænge sammen for at få en film af normal længde ud af materialet. Det er jo nemlig ikke kun Dillinger filmen handler om, eller Dillinger og den midtvestlige FBI-chef Melvin Purvis' jagt på ham. Det er både Dillinger og Purvis og Purvis' jagt på Dillinger: Udover Dillinger-bedrifter som ikke direkte har noget med Purvis at gøre, og udover jagten på Dillinger, følger vi undertiden også Purvis i situationer som ikke direkte har noget med Dillinger at gøre, arrestationen af Machine-Gun Kelly, f. eks. – her formodentlig for at filmatisere myten om

Warren Oates som Dillinger og Cloris Leachman som Damen i rødt (Dillingers angiver).

hvor betegnelsen G-man (»Government Man«) stammer fra.

Selvfølgelig var det ikke Machine-Gun Kelly der med Purvis' maskinpistol mod brystet introducerede denne betegnelse (alene af den grund at hvis han vitterligt i den situation kaldte Purvis »G-man«, så må det for ham allerede tidligere have været den almindelige betegnelse for en FBI-agent). Naturligvis stammer betegnelsen fra J. Edgar Hoovers PR-kontor. Men naturligvis følger Ford-beundreren Milius her sit forbillede og skildrer myten fordi den er smukkere end sandheden (som så mange andre gør det – men efterhånden kunne det jo være rart at se en film der skildrede sandheden på mytens bekostning).

Hvad Milius har villet skabe er jo netop en mytisk film, en »over-gangster-film« i samme forstand som man kan tale om en »overwestern«. Og her er netop Dillinger et oplagt emne. Som adskillige andre gangstere fra tyverne og de tidlige tredivere gjorde Dillinger allerede selv hvad han kunne for at blive en mytisk skikkelse i levende live: Filmen har det morsomt med gennem hans gentagne bemærkning under bankrøverierne om at folk ikke skal være kede af det for nu sørger han, Dillinger, for at dette bliver den største dag i deres liv (»men pas på at den ikke også bliver jeres sidste!«). Og videre med hans ambivalente forhold til dette at man siger at han ligner Douglas Fairbanks; han er lidt smigret – men også fornærmet for egentlig burde det jo være Douglas Fairbanks der lignede ham.

Men selvom Humphrey Bogart faktisk lignede Dillinger og havde hans smallæbede smil, så vendes forholdet dog igen for os og for Milius: Warren Oates som Dillinger ligner ikke virkelighedens gangster, men filmkunstens primære over-gangster (og over-detektiv, påfaldende nok), Humphrey Bogart som faktisk spillede en Dillinger-rolle som Earle i Raoul Walsh' »High Sierra«. Og således forholder Milius sig hele tiden mere til filmhistorien end til historien.

Ganske vist indleder han filmen med at vise en række af de kendteste, Walker Evans' og andres, fotografier fra det landlige USA i trediverne, men pointen er netop ikke historisk forankring; pointen er æstetisk genkendelse, for en filmtilskuer ikke mindst genkendelse gennem de film der tidligere har været inspireret af disse billeder, fra Fords »Vredens Druer« til Bogdanovitch' »Paper Moon«. Milius' midtvestlige og sydlige depressionslandskab er netop det vi kender fra »Vredens Druer« og utallige westerns snarere end et realistisk landskab (og hans ønske om at lave en over-gangsterfilm der visuelt kan minde om en overwestern forklarer naturligvis valget af den landlige gangster Dillinger, fremfor en af de måske mere kendte Chicago-gangstere). Han citerer med fornøjelse square-dansen fra »My Darling Clementine« (og melodien »Red River Valley« fra »Vredens Druer«), hans omtale af Bonnie Parker og Buck Barrow er tydeligt nok snarere en omtale af Arthur Penns film om Bonnie og Clyde end af virkelighedens usle sadomasochistiske par, han glæder sig tydeligt nok over at Dillinger faktisk faldt i baghold udenfor en biograf i Chicago hvor han havde set gangsterfilmen »Manhattan Melodrama« – og i rollen som Purvis placerer han naturligvis en gammel Fordheavy, Ben Johnson, der med cigar i mund og pistol eller maskinpistol i hånd maser sig gennem filmen som en overgemt US Marshall.

Milius vil fortælle en historie om sammenstødet mellem to giganter, to skikkelser der på hver sin måde er »bigger than life«, to skikkelser placeret ved en slags tilfælde på hver sin side af loven, hvor de har fået mulighed for at udvikle sig til noget i retning af de bedste på hver sit felt. Dillinger introducerer gerne sig selv med et »I rob banks for a living, what do you do?« – og han var vitterligt den amerikanske bankrøver der i 1933–34 havde den højeste årsindtægt (over 250.000 depressionsdollars!). Purvis er i filmen præsenteret som lidt mindre selvglad, men han er til gengæld garneret med personer der på de rette tidspunkter udbryder »Novra, det er det modigste jeg nogensinde har set nogen gøre!« og lignende (en ikke ligefrem elegant fortællemåde fra manuskriptforfatteren Milius' side).

Samtidig vil Milius gøre historien til en slags »Dyret skal dø«-historie, en historie om hvorledes de to giganter fra hver sin side af loven på en måde er hinandens forudsætning, hvorfor de må have en fælles skæbne. Milius understreger at FBI-agenterne ligner og opfører sig som gangstere (biografpersonalet i slutscenen er lige ved at tilkalde politiet da de får øje på de mange G-men; i virkeligheden nåede Chicagos politi faktisk at blive tilkaldt!), og han gør meget ud af at vise at de to mænd, der faktisk kun mødes ganske få gange (og i filmen taler i telefon med hinanden en enkelt gang), alligevel hver for sig hele tiden handler med den anden som et tænkt publikum for at imponere denne anden.

Endelig fremhæver Milius at Purvis' liv så at sige er slut da han har nået sit mål: personligt at skyde Dillinger og ryge sin sidste kamp- og triumfcigar. Netop her slutter ganske vist den egentlige film, men i en bagtekst kommer det så, at Purvis herefter tog sin afsked fra

FBI og siden skød sig med netop den pistol hvormed han havde nedlagt Dillinger.

Men Milius' konstruktion holder ikke. Det er ikke blot det at Purvis faktisk (også ifølge bagteksten) først skød sig mange år senere. Det er snarere det at Milius' manuskript og instruktion ikke ganske formår at sandsynliggøre hvad filmskelettet så åbenbart vil have frem. Den dybere analyse af de to personer og deres indbyrdes forhold der kunne have båret den småfascistiske gigant-tanke og givet den indhold, drukner i Milius' skydeglæde, i hyl og skrig og plaffende maskinpistoler og små afskydelige blodpakninger. Og den mytiske substans som Milius prøver at hente fra den filmhistoriske tradition udebliver af samme grund.

Bizart som den grasserende, småfascistiske voldsdyrkelse (selv i en efter forholdene »blid« version) kan komme til at kvæle udtrykket for den småfascistiske gigantmytologi. Jeg er i syv sind med om jeg tør kalde dette glædeligt.

Søren Kjørup

■ **DILLINGER – GANGSTERNES GANGSTER**
Dillinger. USA 1973. **Dist/P-selskab:** American International Pictures. **Ex-P:** Samuel Z. Arkoff, Lawrence A. Gordon. **P:** Buzz Feitshans. **As-P:** Robert A. Papazian. **P-leder:** Elliot Schick. **Eksteriør-leder:** Charles Minsky. **P-ass:** Karen Rasch. **Instr/Manus:** John Milius. **Instr-ass:** Donald C. Klune, Ronald Martinez. **Stunt-instr:** Max Kleven. **Foto:** Jules Brenner. **Farve:** Movielab. **Klip:** Fred R. Feitshans, Jr. **Ark:** Trevor Williams. **Dekor:** Charles Pierce. **Kost:** James George, Barbara Siebert. **Sp-E:** A. D. Flowers, Cliff Wenger. **Musik:** Barry De Vorzon. **Sange:** »We're in the Money« af Harry Warren & Al Dubin; »Just One More Chance« af Arthur Johnston & Sam Coslow; »Honey« af Seymour Simons, Haven Gillespie & Richard A. Whiting; »Happy Days Are Here Again« af Milton Ager & Jack Yellen; »It's Easy to Remember« af Richard Rodgers & Lorenz Hart; »Beyond the Blue Horizon« af W. Franke Harling, Richard A. Whiting & Leo Robin; »Red River Valley« (ukendt komp.); »Skip To My Lou« (ukendt komp.). **Tone:** Don Johnson, Kenny Schwarz. **Frisurer:** Marlene Kolstad. **Makeup:** Tom Ellingwood. **Medv:** Warren Oates (John Dillinger), Ben Johnson (Melvin Purvis), Michelle Phillips (Billie Frechette), Cloris Leachman (Anna Sage, damen i rødt), Harry Dean Stanton (Homer Van Meter), Steve Kanaly (Lester »Pretty Boy« Floyd), Richard Dreyfuss (George »Baby Face« Nelson), Geoffrey Lewis (Harry Pierpont), John Ryan (Charles Mackley), Roy Jenson (Samuel Cowley), John Martino (Eddie Martin), Read Morgan (»Big Jim« Wollard), Frank McRae (Reed Youngblood), Jerry Summers (Tommy Carroll), Terry Leonard (Theodore »Handsome Jack« Klutas), Bob Harris (Ed Fulton). **Længde:** 106 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** ASA. **Prem:** Nørreport 11.11.74. Indspilningen startet den 9. oktober 1972 med eksteriøroptagelser i Oklahoma.

PS Filmen om Dillinger er John Milius' debut som instruktør, men den 30-årige Milius havde allerede forinden skabt sig et navn i Hollywood som en af filmbyens mest eftertragtede – og dyreste – manuskriptforfattere. 300.000 dollars fik Milius for sit manuskript til John Huston-filmen »The Life and Times of Judge Roy Bean«. Milius ville selv have instrueret, men producenten John Foreman foretrak en mere rutineret instruktør, hvorefter Milius med – tilsyneladende – karakteristisk kampånd satte sin pris klækkeligt i vejret. »If I sell out, I sell out high«, har Milius senere sagt om episoden. John Milius er uddannet på University of California, og i 1967

John Milius (tv.)
og Warren Oates.

vandt han en pris for sin universitetsfilm »Marcello, I'm So Bored«, der blev vist ved en National Student Film Festival. Filmen var en parodi på Fellini, der sammen med Godard synes at være Milius' foretrukne aversioner. John Ford, Howard Hawks og Akira Kurosawa synes at være favoritter hos Milius. Før instruktør-debuten har Milius skrevet manuskript til bl. a. Sydney Pollacks »Jeremiah Johnson« (Manden der ikke kunne dø) og motorcykel-filmen »Evel Knievel« samt været med til at omskrive manuskriptet til »Dirty Harry« (ukrediteret).

Naturlig størrelse

Et stykke inde i Luis Berlangas i Frankrig producerede »Grandeur nature«, der naturligt nok har fået den danske titel »Naturlig størrelse«, siger Michel Piccoli til en åbenbart forhenværende elskerinde, at en eller anden engang har sagt, at »kvinden er naturlig, og derfor afskyelig«. Det er blot den værste floskel i den lange række, der med jævne mellemrum mere eller ofte mindre motiveret dukker op i den i forvejen umotiverede handling: Piccoli spiller en tandlæge, der har indforskrevet en plasticdukkedame i naturlig størrelse fra Japan. Hun bliver ham (og hans mor) til megen trøst – for moderen dog kun som tålmodig tilhører ved eftermiddagsteen – men heller ikke unatur er lykken, og dukken er ham utro med viceværten før hun for at fuldende *hans* fornedrelse går på omgang mellem en barakfuld spanske gæstearbejdere. Piccoli kører hende og sig selv i Seinen, men dukken stiger som et badedyr op til overfladen. En gammel herre, såmænd Piccoli som bedstefar, ser på hende fra en bro.

Berlanga, der sammen med Bardem gav spansk film en kort international opmærksomhed i 50'erne, fik et kunstnerisk come-back i 1963 med »El verdugo« (Bøddelen), der i grum komedieform angreb den spanske dødsstraf, men som i alle diktaturer sætter paranoiaen et modangreb ind (måske i erkendelse af at kunsten trods alt kan have en betydning som symbol), og Berlanga var arbejdsløs i fire år. Herefter lavede han elskværdigt satiriske komedier om småborgerlighed, turisme og kommercialisme, og »Naturlig størrelse« er hans første internationale udspil siden »El verdugo«.

Bag filmen skimter man en spag idé om den misogyni, der lurer lige under den galliske galante holdning til damerne, og som altså skulle afsløres gennem det perfekte sexdyr, en plasticdukke, der »aldrig tuder, aldrig spørger, aldrig beklager sig, aldrig vil ha' en yacht« (citatet er ukorrekt, essensen korrekt), men historien skal gudhjælpemig så drejes i en helt eventyragtig, næsten metafysisk retning med den moralske opløsning af såvel tandlæge som dukke og slutte med billedet af det evige symbol, der altid flyder ovenpå – bøvs.

Filmen svigter også på det sociale, på det fantastiske, og på det erotiske plan – trods mange forsøg på at peppe sidstnævnte op med coitus set gennem råglas og med antydet fellatio til Straussrytmer. Iøvrigt er de bedste erotiske elementer i filmen øjeblikke, hvor Berlanga viser os en lukket dør, der om kort tid åbnes af en Piccoli, der er panisk forhippet på at komme ind til dukken bag døren, ind til sin fantasiverden. I sådanne øjeblikke er identifikationen næsten maximal, fordi tilskueren er så spændt på, hvad der er bag døren, og hvad der skal ske, at opstemtheden kan sammenlignes med hovedpersonens. Om det i sig selv er af anden værdi end underholdningens, må sociologer afgøre, men når der ikke er meget andet at opleve i en film, må man ernære sig ved sådanne titillationer. De opstår derimod ikke ved de hyppige og langsomme kamerabevægelser i halvcirkler rundt om personer, der dominerer filmen (personerne har alligevel ikke noget væsentligt at sige hinanden), eller af øjeblikke med hel eller delvis afklædthed.

På det psykologiske plan må filmen siges at være et miskmask af misforståelser, medmindre man skal se samtlige dens personer som psykiatriske disputats-objekter.

I 1966 iscenesatte japaneren Shohei Imamura »Jinruigaku nyumon« (»The Pornographer«), en grotesk komedie om en pornograf, der af et næsten ærligt hjerte mener, at han gør en samfundsnyttig gerning. Alt går ham imod, alle snyder og forfølger ham, og i bitterhed lukker han sig til slut inde i en husbåd for at konstruere en plasticdukke, der kan opfylde alle de elementære erotiske behov, og som iøvrigt vil lade ham være i fred. I filmens slutning river husbåden sig løs, og pornografen driver til havs med sin opfindelse, sin umulige drøm. Han er en lille mand, der har været i klemme i næsten alt, hvad man kan komme i klemme i, familien, hustruen, plejebørnene, vennerne, rivaliserende pornografer, kunder, politi etc., etc. Mi-

chel Piccolis tandlæge er derimod en moderne buk i et moderne ægteskab med en dame, der tilsyneladende også går ind for et udvidet mellemfolkeligt samvær. Hans lede ved levende damer er lige så umotiveret, som hendes groteske jalousi og nedværdigelse, da hun opdager dukke-rivalinden – hun prøver bl. a. selv at lege dukke for ham. Der er intet udover hastværk, der begrunder Piccolis avancerende sociale opløsning, og det er karakteristisk, at Berlanga præsenterer afgørende dramatiske vendepunkter i Piccolis liv halvt, d.v.s. han lægger en situation frem, postulerer et afgørende indhold i situationen, f. eks. skilsmissen, eller da dukken overfor vennerne præsenteres med »sit barn« – og afbryder situationen uden konklusion eller uden andet end den nemmeste pointe – som når »barnet« dier dukken – tableau! – og så er den dramatiske konflikt overstået og vi kan tage hul på en ny og lige så uhensigtsmæssig, småerotisk vits.

Piccoli har i de senere år med forkærlighed valgt roller af ofte bizart tilsnit, Ferreris seneste par film, Francis Girods »Le Trio Infernal«, og nu denne, der blot øger vort kendskab til hans anatomiske, let midaldrende fordele. Den er et beklageligt sidespring – hvis det da ikke er et symptom – for ham, og måske også for andre ellers gode kræfter som Jean-Claude Carrière (Buñuels medforfatter), Valentine Tessier, der spiller moderen, og Michel Aumont, der spiller sagførervennen.

»Naturlig størrelse« er en uligevægtig, halvt gennemtænkt og nyfigen film om et sygdomsforløb, der ligesom et svensk fortilfælde, Arne Mattsons »Voksdukken« fra 1962, aldrig kommer fri af det spekulative, aldrig kommer til at hænge sammen med rimelighedens baggrund. Man kan undervejs i filmen komme i tvivl om, hvor patomimien er mest udtalt, hos hovedpersonen eller hos hans instruktør.

Poul Malmkjær

■ **NATURLIG STØRRELSE**
Grandeur nature/Life-Size/Italiensk titel ej fundet. Frankrig/Spanien/Italien 1974. **P-selskab:** Uranus Productions France (Paris) - Les Productions Fox Europa (Paris) - Films 66 (Paris)/Jet Films (Barcelona)/Verona Produzione (Rom). **P:** Michel Piccoli. **P-ledere:** Henri Jaquillard, José Maria Herrero, Juan Estelrich. **I-leder:** Paul Lemaire. **Instr:** Luis Garcia Berlanga. **Instr-ass:** Jose Maria Gutierrez, Umberto Angelucci, Christian Fuin. **Manus:** Luis Garcia Berlanga, Rafael Azcona. **Fransk dialog:** Jean-Claude Carrière. **Foto:** Alain Derobe. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Francoise Bonnot. **Ark:** Alexandre Trauner. **Kost:** Bacha. **Musik:** Maurice Jarre. **Medv:** Michel Piccoli (Michel), Valentine Tessier (Moderen), Rada Rassimov (Isabelle), Claudia Bianchi (Den unge pige), Queta Clavel (Maria Luisa), Manolo Alexandre (José Luis), Ampara Soler Leal (Direktricen), Lucienne Hamon (Juliette), Jenny Astruc (Janine), Jean-Claude Bercq (Jacques), Michel Aumont (Advokaten), Agustin Gonzales, Maria Luisa Ponte, Teresa Gisbert, Maria Elena Flores, Pedro Beltran, Juliete Serrano, José Luis Coll, Luis Ceges, Angel Alvarez, Francisco Algora, Goyo Lebrero. **Længde:** 100 min., 2820 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** Carlton 26.12.74.

Indspilningen startet den 20. august 1973, slut den 6. oktober samme år. Eksteriøroptagelser i Madrid, Paris og Normandiet.

Lucky Luciano

I sine film beskæftiger Francesco Rosi sig med begrebet magt, analyseret gennem beskrivelser af centralt placerede skikkelser, hvis beslutninger og handlinger får afgørende betydning for andre. Spekulanten Nottola i »Bolighajen« og titelfigurerne i »Salvatore Giuliano«, »Il caso Mattei« og »Lucky Luciano« er karakteristiske eksempler på disse Rosi'ske magthavere, mens tyrefægteraspiranten i »Nådestødet« og officeren i »Ingenmandsland« er mænd, som i erkendelse af den magtesløshed, deres sociale position giver dem, stræber efter at komme op i systemet. Disse mennesker skildres hverken fra en portrætterende psykologisk synsvinkel eller fra en forklarende sociologisk, men præsenteres nærmest i en journalistisk montage af spredte facts med skiftende afstand til hovedpersonen. Strukturen i »Lucky Luciano« er mosaikagtig og springende (som den også var det i »Salvatore Giuliano« og filmen om Enrico Mattei, den mystiske organisator og topleder af det italienske, statslige olieselskab), og bifigurer som Narcotics Bureau agenten Charles Siragusa eller forbrydere som Gene Giannini eller Vito Genovese fortrænger periodevis totalt filmens titelperson. Rosi er ikke ude på at lave gangsterbiografi à la Milius' »Dillinger« eller rekonstruere spektakulære afsnit af forbryderlivets chronique scandaleuse à la Cormans »The St. Valentine's Day Massacre«. Hvad han vil er at demonstrere sammenhængen mellem f. eks. Lucianos urørlighed, amerikanske politikeres magtstræb, kapitalens magt og almen korruption. Rosi undgår så vidt muligt de dramatiske, spændingsladede øjeblikke i Lucianos liv, og når det er nødvendigt at vise, hvordan Luciano lader sig dræbe en vej til toppen, så sker det

Øverst: familie-idyl i en scene fra Berlangas »Naturlig størrelse«; nederst: storgangsteren Lucky Luciano.

hurtigt og koldt, uden engagement i hverken morderes eller ofres skæbne. Rosis film er ikke lavet til følelsen, men til forstanden, og når hans personer fremtræder så temmeligt anonymt, er det, fordi de skal være eksponenter for de mennesketyper, det givne samfundssystem udvikler, snarere end de fascinerende individualister, hovedpersonerne gøres til i f. ex. den traditionelle Hollywoodfilm. Hvor Ford Coppolas Godfather er gjort karakteristisk, er Rosis mafioso typisk, og hvor Don Corleones handlinger ses at udspringe af hans familiefølelse, handler Luciano uden, at vi har kendskab til hans personlige motiver. Han skildres ikke som privatmenneske, men kun som socialt fænomen, et af mange symptomer på råddenskab i det brede samfundsbillede, Rosi lægger frem.

I et interview (Positif 155) bedyrer Rosi, at han principielt kun skaber scener, for hvilke han på en eller anden måde har dokumentarisk belæg. Det er denne autenticitetsbestræbelse, der får ham til at bruge Charles Siragusa til at spille sig selv, og til at udforme manuskriptet med basis i rapporter og retslige dokumenter. Når man ikke ser mere til Lucianos direkte forbryderiske virksomhed, er det også fordi Rosi i så fald måtte have opfundet nogle, og i en politisk film af denne type er det – som han selv siger – ikke nok at være hæderlig, man må være så præcis som muligt. Helt holder princippet nu ikke: i flere tilfælde viser Luciano sig som privatmand, som dameven, og Rosi medgiver da også, at han, mens han arbejdede med det dokumentariske materiale udviklede en interesse for Lucianos personlighed, der udmøntes i disse scener.

Kan det måske lyde, som om Rosis stil er så temmelig tør, må det tilføjes, at han er sig farerne ved sin metode bevidst og derfor i den enkelte sekvens arbejder ikke blot med at formidle oplysninger, men også på at udtrykke sig med betydelig emotionel styrke. Og i denne forbindelse er det værd at bemærke, at Rosi i modsætning til de fleste andre italienske instruktører prøver at undgå den distraherende atmosfæreløse, sjusket påførte dubbing, men tværtimod gør et meget omhyggeligt arbejde med lydsiden. I tilfældet »Lucky Luciano« vil det sige, at den generelt engelsksprogede version, der vises i Danmark, er den originale, idet meget af filmen er indspillet på engelsk. Meget af det, vi hører, er faktisk, ifølge Rosi selv, optagelserne fra indspilningen. Og i modsætning til andre engelsksprogede italienske film, vi har set her i landet (eksempelvis de Sicas »Den forbudte have«) virker det næsten hele tiden rimeligt, at Lucky Luciano og hans omgivelser udtrykker sig på engelsk.

Endnu stærkere end lydsiden formidler Rosi dog sine følelser igennem sine billeder. Hans hoffotograf, Pasqualino de Santis, der overtog pladsen efter sin læremester, den blændende Gianni di Venanzo, er en meget sensuel kunstner, der kan tælle så glødende lyriske film som Zeffirellis »Romeo og Julie« og Viscontis »Døden i Venedig« blandt sine værker. Han forlener ubesværet de mest ordinære og neutrale motiver med en dramatisk kontrast i farvevirkningerne og en storladen rumfornemmelse i kompositionerne, og hans indsats intensiverer Rosis strenge saglighed. Filmens visuelle højdepunkt nås i den montagesekvens, der skildrer »the night of the Sicilian Vespers«, den nat hvor Luciano lod 40 af USAs ledende mafiosi myrde for selv at få magten. Mordene finder sted i slow motion, men hvor dette kunstgreb i f. eks. John Milius' »Dillinger« kun virkede som en frastødende kliché, får drabene i de Santis gengivelse karakter af en fantastisk inferno-vision, hvor dødschokene forplanter sig til tilskuerne i en serie makabre og groteske optrin, afsluttende i en regulær dødedans, udført af et par døende i takt til den operaarie (fra »Siciliansk Vesper«?), en af Lucianos venner synger ved hans bortrejse fra USA. (Forbrydelserne er i øvrigt forbundne med musik: Glenn Millers duvende messingklange akkompagnerer Vito Genoveses utrolige transaktioner i Napoli).

Det karakteristiske ved Rosis hidtidige film har været deres kompleksitet, og »Lucky Luciano« danner ingen undtagelse i denne henseende. Det brede figurgalleri, de mange delhandlinger, hovedforløbet opdeles i, og de mange sidetemaer, som skal uddybe grundideen, kan tilsammen godt gøre hans film noget uoverskuelige. Rosis verden er politisk, men det er hverken den verden, man møder i politiske film som f. eks. Costa-Gavras', hvor alt hænger sammen som i en kriminalroman, eller hos hans modstykke Jancso, hvor alt fortaber sig i uigennemskuelige symboler. Rosis film er politiske, men de er også historiske, og han forsøger ikke at skjule, at verden er kompliceret, at skurkene er mange, at relationerne imellem de folk, der har magt politisk eller økonomisk, er talrige og spegede. Han nægter at forenkle og simplificere. Rosi respekterer den virkelighed, han så talentfuldt skildrer.

Jørgen Oldenburg.

■ **LUCKY LUCIANO**
Lucky Luciano. **Altern. titel:** A proposity di Lucky Luciano. Italien/Frankrig 1973. **Dist:** Titanus/C.I.C. **P-selskab:** Vides Cinemat. (Rom)/Films de la boëtie (Paris). **P:** Franco Cristaldi, Andre Genoves. **Instr:** Francesco Rosi. **Manus:** Francesco Rosi, Lino Jannuzzi, Tonino Guerra. **Efter:** Synopsis af Francesco Rosi. **Foto:** Pascualino de Santis. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Musik:** Piero Piccioni. **Incidentalmusik:** »Moonlight Serenade« af Parish & Glenn Miller; »In the Mood« af Razaf & Garland; »Santa Lucia« af Cottrau; »Scetate« af Russo & Costa; »Sicilia Amara« af Infantino. **Medv:** Gian Maria Volonté (Charles »Lucky« Luciano), Rod Steiger (Gene Giannini), Edmond O'Brian (Harry J. Anslinger), Charles Siragusa (Charles Siragusa), Vincent Gardenia (Charles Poletti, amerikansk oberst), Silverio Blasi (Italiensk kaptajn), Charles Cioffi (Vito Genovese), Magda Konopka (»Grevinden«), Larry Gates (Herlands), Jacques Monod (Fransk kommissær), Dino Curcio (Don Ciccio), Karin Petersen (Igea). **Længde:** 112 min., 3003 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 25.11.74.

Skipper og Co.

Frihed er en svær ting. Det er eventyrgenren også. Og filmmodernismen ligeså. Der er nogle, der tror, at nu kan man tillade sig alting på film, for alle regler er ophævet. Mon dog? De er blevet mindre strenge og nok også anderledes, men en eller anden slags regler er der stadig, regler, der har at gøre med den menneskelige psyke og dens oplevelse af virkeligheden.

Det er en gammel erfaring, at en fantastisk, måske overnaturlig film ikke må give tilskueren indtryk af, at hvad som helst kan ske. For så forsvinder nemlig overraskelsesmomentet. Man bliver overmættet med overraskelser og forventer efterhånden hvad som helst. Man kan godt indføre det overnaturlige eventyrelement, at en person kan flyve, men man må ikke pludselig også gøre det muligt for den pågældende f. eks. at blive usynlig. Det er en slags »snyd«, for det var ikke »aftalt« i forvejen.

Det har noget at gøre med disciplin. Det har rod i vore naturlige begrænsninger. Grænserne kan flyttes, og kunstens inderste væsen hævdes netop at være grænsenedbrydende. Men hvor meget man end flytter på grænserne, må man ikke miste en eller anden form for jordforbindelse.

Det lyder måske lidt svævende. Det har sin forklaring. Jeg er temmelig lamslået over Bjarne Henning-Jensens nye film efter 12 års pause og må søge ly i generelle betragtninger. Her har vi en mand, som i »Ditte Menneskebarn«, »De pokkers unger« og »Kristinus Bergman« dyrkede en omhyggelig realisme. Detaljerne skulle være minutiøst ægte, have jordforbindelse og logisk indre sammenhæng. Og det overliggende princip var en varm indlevelse i personerne. Hvad sker der så? Han flipper fuldstændig ud i »Skipper og Co.«. Det humanistiske budskab er der stadig, ja først nu som et rigtig fedt budskab, men fortællemæssigt er han sprunget ud i det bundløse kaos. Borte har taget al ægthed og logik (også eventyret har sin logik).

Tilbage er blevet en konsekvent mislykket film. Dens budskab om ydre grænser i øst og indre i vest er bedøvende uinteressant. Dens historie om en dreng og en gammel skipper, som flygter til havs fra den grå hverdag og lander på en øde ø, der også hjemsøges af to østflygtninge, er en klichéfyldt konstruktion. Den enkle naivitet, der kunne have fået banaliteterne til at gå hjem, erstattes af forskruede former og højtidelig lommefilosofi. Charme, humor og spænding er der kun få ansatser til, og de falder forbavsende tungt til jorden. Og så er det hele oversået med billige *gimmicks*. Resultatet er fortvivlende og dårligt nok en analyse værd, men lad os tage nogle eksempler.

Allerede indledningsordene antyder noget fortænkt og tørt: »Måske kunne man kalde denne beretning en odyssé i

Karl Stegger og Morten Jacobsen i scene fra »Skipper og Co.«.

farvandene sønden om Danmark, hvor der ligger så mange mærkelige øer . . .«. Ordet »beretning« skurrer lidt i ørerne, og den forsigtige genre-placering er heller ikke heldig. Man skulle tro, det var skrevet af en filmkritiker! I hvert fald er vi langt fra gamle dages indledning: »Der var engang . . .«. Ville det ikke være mere naturligt (og børnevenligt) at sige: »Nu skal jeg fortælle en historie. Det er en hel lille odyssé. Den foregår i farvandene sønden om Danmark. Dér ligger der så mange mærkelige øer . . .«? Filmens formulering bliver ikke bedre af den »videnskabelige« jappende speakerstemme. Sådan noget kunne Bjarne Henning-Jensen engang. Hvem husker ikke den smukt patetiske indledning til »Ditte Menneskebarn« med stjernehimlen, jævne fortæller-ord og det lille hus, hvor titelpersonen fødes? (Var det kun godt, fordi instruktøren kunne hente inspiration i Powell og Pressburgers stærkt beslægtede indledning til »En sag om liv eller død«? Eller var det, fordi han gjorde sig mere umage?).

Helt galt bliver det senere, da speakeren umotiveret bryder ind: »Jeg ved ikke, hvor den ø ligger, som denne beretnings fire personer strander på. Måske er det en af de øer, der dukker op, når man har brug for den og forsvinder igen.« H. C. Andersen har levet forgæves. Det er ganske vist! ». . . som denne beretnings fire personer . . .« – det er en tungt knirkende syntaks, som kan være slem nok i »Kosmorama« (jeg kan desværre ikke selv melde hus forbi), men i et *would-be* poetisk eventyr er den utilladelig. Og det dér med øen, der dukker op, smager af teoretiserende undskyldninger fra en mand, der ikke selv tror på sin historie og heller ikke tror, andre vil tro på den. Og igen en hektisk speaker, der er ved at kløjs i teksten! Petitesser, bevares, men de er uhyggeligt typiske for filmen.

Tager vi noget mere centralt, nemlig skipper Karl Steggers figur, finder vi de samme fortænkte forsøg på at skabe eventyr-atmosfære. Karl Stegger er en jordbunden skuespiller, og det virker skingrende falsk, når hans skipper-fantasterier realiseres. F. eks. når han pludselig ser sig selv forklædt som Long John Silver med klap for øjet. Eller når der pludselig kommer et tegnet stjernebillede ind på lærredet, mens han forklarer drengen om himmellegemerne. (Ingen af dem ser for øvrigt det tegnede stjernebillede, så det er ekstra forvirrende at vise det oven i halvnærbilledet af parret). Det er anstrengte og hastemte påfund. Noget bedre er det, da Skipper og drengen sætter sig ned ved et træ på øen. Pludselig oplives han af en vagtsom uro, og vi ser med hans øjne en kampesten forvandles til en bisonokse. Der er noget ægte legende over scenen, men så begynder snakketøjet med pseudo-filosofi. Drengen sætter i en panisk flugt, som ender med et frosset nærbillede af hans ansigt. Hvad er meningen? Skal vi virkelig tro, han bliver bange for kampestenen, der stod flere meter væk, tilmed i klart dagslys? Leger han bare, at han bliver bange? Eller flygter han, fordi Skippers fantasterier virker frustrerende, som et skræmmende eksempel? I øvrigt holder afsnittet abrupt og umotiveret op – som så meget andet i den urimeligt springende film. Kort forinden havde parret fra båden fået øje på en sæl – en *virkelig* sæl (på handlingsplanet, men ikke overbevisende på billedplanet, for så vidt som sælnærbilledet klodset tydeligt er indklippet fra et andet optagelsessted). Men – vupti – spadserer parret inde på stranden, og alt er glemt om sæl og landgang. Det er karakteristisk for filmens pointeløse ophobning af tilfældige indfald. Den tynde historie med de to flygtninge fra Østlandene går vi let henover. Særlig den ellers lækkert udseende pige er gyselig.

Hele eventyret begynder, da drengen ser en lystbåd komme »sejlende« gennem sin betonforstad (båden står på en bil, han ikke kan se). Filmen ender med det samme billede, og så kan man jo give sig til at fundere over, om det hele mon var en drøm? Hvis man gider. Da jeg for mine synders skyld så filmen én gang til, var dette mystiske slutbillede væk. Et eksempel på visse operatørers hastværk med fortæppet og også på filmens tilfældighed, for det kan være hip som hap, om slutbbilledet er med eller ej.

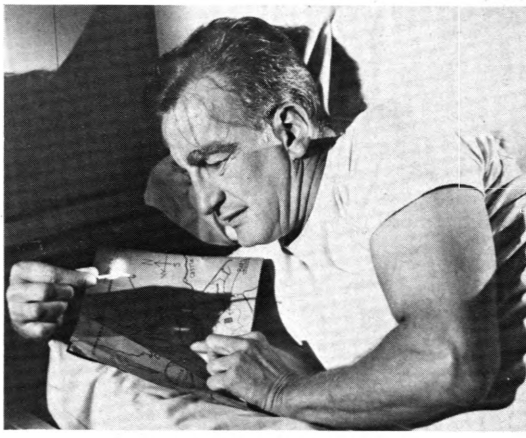
Der var engang nogle film, der hed »Peter Pan« og »Den gamle mand og drengen«. Også en svensk en, der hed »Briggen Tre Liljer«. Men se, det er en anden historie!

Frederik G. Jungersen

■ **SKIPPER & CO.**
Arb.titel: Skibet og øen. Danmark 1974. **P-selskab:** Rialto Film/Bjarne Henning-Jensen. **P-leder:** Knud Hauge. **P-ass:** Lizzie Weischenfeld, Bitten Højmark, Viggo Bentzon, Per Jørgensen, Claus Paluda. **Instr/Manus:** Bjarne Henning-Jensen. **Foto:** Dirk Brüel/**Ass:** Birger Bohm, Morten Bruus Pedersen. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Carola Rueff. **Musik:** Lars Jensen. **Supplerende musik:** Tema fra Mozarts Fløjtekoncert i D-dur. **Spillet af:** Ole Molin, Mads Vinding, Svend-Erik Nørregård. **Tone:** Gérard Rueff. **Medv:** Karl Stegger (Skipper), Morten Jacobsen (Peter), Lykke Nielsen (Peters mor), Agnes Dudás, Stephan Schwartz (Flygtninge), Ebba With, Edward Fleming, Mikael Voss, Lisbeth Lundqvist, Mogens Hermansen, Martin Højmark. **Længde:** 84 min., 2295 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Alexandra 16.12.74.
Indspilningen foretaget i september–oktober 1973.

Kort sagt

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



George C. Scott i »Bank Shot«.

BANK SHOT

Instruktør: GOWER CHAMPION

Gower Champion – der ikke er helt så ukendt som Herbert Steinthal i et øjebliks glemsomhed gjorde ham til i Politiken – debuterede som filminstruktør i 1962 med »My Six Loves« (Mine kære unger), og før den tid var han faktisk berømt som den ene halvpart af danseduoen Marge and Gower Champion (populært kaldet »America's Dancing Sweethearts«). På Broadway har Gower Champion i tresserne iscenesat flere pænt omtalte musicals, men som filminstruktør er hans indsats i bedste fald kompetent. Ikke fordi »Bank Shot« ikke

er ganske pænt underholdende (det er den), men fordi der i Donald Westlakes romaner er mere morskab end filmindustrien endnu har demonstreret (tidligere Westlake-film er den aldrig i Danmark viste »The Busy Body« iscenesat af William Castle, den af Peter Yates instruerede »The Hot Rock« (Kos. 112) og den af Aram Avakian iscenesatte »Cops and Robbers« (Kos. 120). I »Bank Shot« drejer komikken sig om den fantasirige George C. Scotts karriere som bankrøver. Han nøjes ikke med at stjæle penge i banken, han røver simpelthen hele banken, flytter den som man flytter et hus. George C. Scott er ikke så morsom som Ove Sprogøe i Olsen-bande filmene (og »Bank Shot« og dens forbrydere minder ganske meget om Olsen-banden), bl. a. fordi humoren i de danske komedier er mere afslappet, mindre mekanisk. Donald Westlake venter stadig på den originale farcemager, der kan overføre romanernes snildt drejede situationer til veloplagt filmfarce. (Bank Shot – USA 1974). P.C.

DE FIRE MUSKETERERS HÆVN

Instruktør: RICHARD LESTER

Så kom da fortsættelsen af Richard Lesters monstrøse Dumas-filmatisering. I andendelen får vi den del af historien, som normalt ikke kommer med i filmatiseringerne, nemlig den træske Milady de Winters mislykkede hævnaktioner overfor vore fire venner. Det har været en klog disposition af Lester og producenten Salkind at dele filmen ud i to afsnit, fremfor at præsentere den som en helaftensfilm. Andendelen afslører nemlig tydeligt, at der ikke er meget bund i Lesters holdning til stoffet. Personskildringen er mildest talt overfladisk, og selv om der kommer et par plausible skurke ud af Faye Dunaways Milady og Charlton Hestons Richelieu, bliver slutresultatet alligevel mere gas end Dumas. Dermed ikke være sagt, at filmen ikke byder på underholdning. Lester strør rundhåndet sine lån fra Hollywoodfarcen og Tati overalt i filmen, periodeakkuratessen er fornøjelig, de spanske locations imponerende, og David Watkins foto er den rene øjenlyst. Men nogen original og nyskabende udgave af musketerernes bedrifter fik vi altså heller ikke i denne omgang. Erik Balling kan med sindsro grave sit musketermanuskript frem en gang til. (The Four Musketeers – Milady's Revenge – Panama 1974). I.L.

DJÆVELENS FÆSTNING

Instruktør:
ALEKSANDER FAINTSIMMER

Vi ser faktisk ikke så mange sovjetiske trivialfilm i danske biografer. »Djævelens fæstning« er en sådan trivial, heroisk krigsfilm à la »Navarones kanoner«. Der fortælles – i Mosfilms sædvanlige bleg-rustne farvebilleder – om en episode fra Verdenskrigen, angiveligt historisk (omend filmen dog er mærkeligt tilbageholdende med præcise oplysninger), hvor russiske krigsfanger blev sat til at befæste en lille ø ved Normandiets kyst, men siden i samarbejde med den franske modstandsbevægelse erobrede den fra tyskerne og befriede den inden Invasionen. Filmen er nok klarere fortalt end normalt for sovjetiske film og synes i det hele taget at have den gængse Hollywood krigsfilm som forbillede. Den afviger dog behageligt på ét punkt: parterne taler deres eget sprog (med russisk simultantolk!). Instruktøren er overraskende nok den samme, som i 1934 lavede filmen »Løjtnant Kizjé« – om en ikke-eksisterende zartids-løjtnants fiktive liv og død i det bureaukratiske maskineri – som blev indirekte berømt via Prokofiefs programmatiske musik, kendt fra orkester-suiten. P.S.

Michael Caine i »Dobbeltjagt«.

DOBBELTJAGT

Instruktør: DON SIEGEL

Don Siegels forrige film, »Menneskejagt på liv og død« (Charley Varrick), fik på en spændende måde fornyet nogle af klichéerne i thriller-genren og skabt et ret usædvanligt persongalleri. Hans nyeste, »Dobbeltjagt«, lægger ud med de samme gode intentioner, men taber lige så stille det hele på gulvet for at ende som en pæn og underholdende og ikke særlig ophidsende spionage-og-kidnapningshistorie. Historien om efterretningsofficeren John Tarrant, der får sin lille søn kidnappet af en bande våbensmuglere, bliver hurtigt så indviklet, som genren af en eller anden grund synes at fordre, og Siegel tripper ulykkeligvis henover flere af historiens intriger i et sådant tempo, at det bliver håbløst for tilskueren at hitte den logiske røde tråd. I stedet lægger filmen sig på et andet spor, det, vi allerede kender fra en række private eye-film, nemlig en grundig redegørelse for alle mekanismerne i vor helts kamp. Men dette resulterer blot i, at vi til slut i filmen er inderligt ligeglade med den afsløring, der skal bringe alle brikkerne på plads i puslespillet. På kreditsiden er der imidlertid pæne ting at sige om »Dobbeltjagt«. Filmen er aldrig kedelig, flere scener i den er lavet ganske virtuost, og spillet er helt igennem godt, ikke mindst hos vor helt Michael Caine og Donald Pleasance. Og Delphine Seyrig er jo altid vidunderlig. (The Black Windmill – USA 1974). I.L.

DRØMMEN OM ANADA

Instruktør: JÁN KADÁR

Ján Kadár har – hovedsagelig i samarbejde med Elmar Klos – lavet en lang række film i Tjekkoslovakiet, af hvilke »Butikken på hovedgaden«, 1965, om jødeforfølgelser under Verdenskrigen, blev berømt i Vesteuropa og USA (hvor den fik en Oscar). I USA lavede han i 1969 »The Angel Levine« efter en fantastisk fortælling af Malamud. Året før var han ved at optage »Drømmen om Anada«, da den sovjetiske invasionshær helt bogstaveligt kom på tværs af filmoptagelserne, som blev afsluttet i 1969. Historien, som er baseret på en roman af ungareren Lajos Zilahy, fortælles unødigt indviklet som en Donau-fiskers stadigt afbrudte beretning til nogle andre. Han har en dag fisket den underskønne, men gådefulde Paula Pritchett (som ikke for ingenting har været afbildet i Playboy) op af floden. Hun får ham naturligt nok til efterhånden at gå fra koncepterne, så han til sidst vistnok forgiver sin kone, mens pigen forsvinder i floden hun kom fra. Den sælsomme Venus, de smukke drivende morgentåger over Donau og en ret forskruet handling fuld af dunkel, østeuropæisk mystik serveres i pikant, kulinarisk blanding. Filmen må nok betegnes som et højtravende stykke simili-kunst, og det er selvsagt ikke hvad filmkunsten har hårdest brug for. Men set i et lidt snævrere (dansk!) biografperspektiv, synes jeg alligevel det er urimeligt helt at affærdige denne sjældent sete type film. I sammenligning med det væld af sjuskede kommercielle spekulationsfilm man ellers præsenteres for, er et perfektionistisk realiseret kunstnerisk spekulationsnummer så afgjort at foretrække. (Touhazvana Anada/Adrift – Tjekkoslovakiet/USA 1971). P.S.

DØDENS KARRUSEL

Instruktør: TONY RICHARDSON

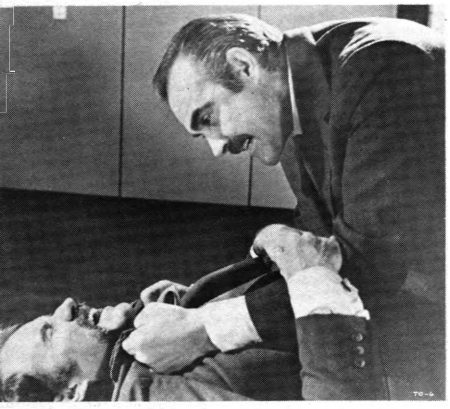
Richardsons filmkarriere har været mere zigzag-agtig end de flestes. Først var han en af den nye engelske bølges lovende instruktører med bl. a. Osborne-filmatiseringerne »Ung vrede« og »Tribunehelten«. Så lavede han en mat Faulkner-filmatisering i Hollywood. Efter et nyt engelsk gennembrud med »Tom Jones« lavede han en mat Evelyn Waugh-filmatisering i Hollywood (og

om Hollywood). Derefter skejede han ud i grufulde excesser som »Kvinden fra Gibraltar« og »Had«. »Den lette brigades angreb« var vellykket i sammenligning. I de senere år kom Nabokov-filmatiseringen »Latter i mørket«, Mick Jagger-filmen »Kellys brødre« og en ikke her vist adaption af Nicol Williamsons Hamlet-præstation. Richardsons nyeste film er – selv i betragtning af det efterhånden umiskendelige forfald – overraskende svag. En sløset, fantasiløst fortalt mordhistorie efter en debutkrimi af Dick Francis, som fortsat skriver kriminalromaner fra hestevæddeløbskredse. Måske bør man omsider ophøre med at regne Richardson for en talentfuld instruktør, der er inde i en mat periode. (Dead Cert – England 1974). P.S.

FORHØRET

Instruktør: SIDNEY LUMET

Lumet har lavet en noget maniereret film efter et noget maniereret teaterstykke af englænderen John Hopkins. Resultatet ligner til forveksling et engelsk TV-spil af den lidt krumbøjede slags. Historien – der udspilles på en politistation – præsenteres i tre-fire lange indendørs dialog-scener mellem to personer, tilsat nogle udendørsscener og naive montageeffekter. Det hele er en halvfortænkt banalitet, hvor personerne på pinter'sk maner skiftes til at tale forbi hinanden og martre hinanden



Sean Connery og Ian Bannen i »Forhøret«.

med oprivende (selv)afsløringer. Sean Connery er en politimand, som skal opklare nogle seksualforbrydelser og som under afhøringen af en mistænkt (Ian Bannen) slår denne ihjel og følgelig selv skal stille til afhøring hos en overordnet (Trevor Howard). Forinden bliver der tid til det store ægteskabelige opgør med Vivian Merchant. Skuespillerpræstationerne er virtuose. (The Offence – England 1973). P.S.

GULD

Instruktør: PETER HUNT

Michael Klinger-produktionen »Guld« er en typisk bestseller-filmatisering (efter Wilbur Smiths roman), der desværre ikke er blevet helt så spændende som flere af de såkaldte »katastrofe-film«, der nu begynder at oversvømme markedet. Historien om den skurkagtige børs-trust, der vil lægge guldminen under vand for derved at presse guldprisen i vejret, er ret så kompliceret, og Roger Moores tilstedeværelse på heltenes side er vor sikre garanti for, at skurkenes skumle planer ikke bliver realiseret. Filmen var omgærdet med højrøstede diskussioner, inden den overhovedet kom i gang, fordi de engelsk filmteknikeres forbund ikke ville give deres medlemmer lov til at arbejde i Sydafrika. Men lavet blev den altså, og det sydafrikanske miljø trænger også op til overfladen med jævne mellemrum i form af forstandige, solidariske og dansende negre. Og dermed er den apartheid-potte ude. Men savner filmen egentlig spænding og stillingtagen til sit miljø, har den til gengæld nogle dygtigt konstruerede katastrofe-scener, en smuk Susannah York og en ny hæsblæsende psykopatrolle til Bradford Dillman. Det er imidlertid ikke helt nok til at holde opmærksomheden fangen i et par timer. Instruktøren hedder Peter Hunt (Gold – England 1974). I.L.

I SATANS VOLD

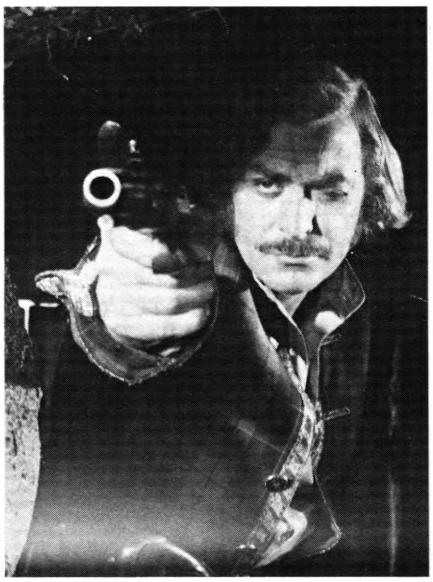
Instruktør: ADO KYROU

Ud af Matthew Gregory Lewis' kæmpestore og meget gyselige gotiske roman, »The Monk«, lavede Buñuel allerede engang i halvtredserne et lille filmmanuskript, som skulle realiseres med Gérard Philippe i hovedrollen. Da han imidlertid døde så ubetimeligt, blev manuskriptet henlagt. Det blev støvet af nogle år senere, da Buñuel havde fået den halvhjertede idé at lade Jeanne Moreau spille munken. Det var måske godt, at det heller ikke blev til noget i den omgang. Manuskriptet er nu blevet pudset op af Jean-Claude Carrière og overladt den græsk-fødte Ado Kyrou, der har høstet en marginal berømmelse som tredie-generations-surrealist, både i bøger og i kortfilm. Men desværre er Kyrou ikke nogen Buñuel, hvad »I satans vold« kun alt for godt afslører. Den drabelige historie om sex bag klostermurene, om sorte messer, forskrivelse til satan, kannibalisme og andre gotiske tidkort, bliver fortalt i en jasket og lovlig lapidarisk stil, der både svigter filmens potentielle uhyggemomenter og dens hovedperson, den besatte munk. Det skal dog ikke nægtes, at de buñuelske elementer, der er blevet tilbage i filmen, er ganske fornøjelige i al deres vanvid. Franco Nero ser tilpas sindsforstyrret ud til at forsvare sin figur, og Nicol Williamson er storslået i sin kultiverede slibrighed, ikke mindst i den scene, hvor han sidder og æder uskyldige småpiger. (Le Moine – Il Monaco – Frankrig/Italien/Vesttyskland 1972). I.L.

KLANERNES KAMP

Instruktør: DELBERT MANN

I sin affilmning af klassiske engelske romaner er Delbert Mann nået til Robert Louis Stevensons to eventyrromaner »Kidnapped« og »Catriona«, hvis historier, der foregår omkring slaget ved Culloden i Skotland i 1746, er kombineret i denne gedigne og solide romanfilm. Det er mindre den unge David end den mere komplicerede Alan Breck (Michael Caine), der er blevet hovedpersonen. Han sættes overbevisende ind i en historisk-politisk sammenhæng, og hans voksende erkendelse af, at der ikke er



Michael Caine i »Klanernes kamp«.

folkeligt grundlag for at fortsætte en modstandskamp mod englænderne, skildres med rimelig og nuanceret psykologisk perspektiv. Mann fortæller tilmed historien spændende og inddrager fint den smukke skotske natur i handlingen. (Kidnapped – England 1971). I.M.

MANDEN MED DEN GYLDNE PISTOL

Instruktør: GUY HAMILTON

Mesteragenten James Bond er som bekendt skabt af Ian Fleming, der i 12 romaner – fra »Casino Royale« (1953) til »The Man with the Golden Gun« (1965) – og novellerne »For Your Eyes Only« skildrede Bonds aktiviteter til lands og vands og sengs. Filmatiseringerne, som blev engelsk films største kommercielle succes, begyndte i 1962 med Terence Youngs »Dr. No«, og omfatter nu ti af romanerne. Der mangler »Moonraker« (1955) og »The Spy Who Loved Me« (1962), som ikke er en egentlig agentroman og som for øvrigt er ved at blive filmatiseret. »Manden med den gyldne pistol« er altså baseret (ret frit) på Flemings sidste (og – efter eksperten Kingsley Amis' mening – ringeste) Bond-roman. Filmen ligger på de se-

nere Bond-films sædvanlige niveau hvad angår fortælleteknik og opfindsomhed, d. v. s. ikke ret højt. Hamilton har »aktualiseret« historien ved at indflette energikrisen i intrigen og har taget højde for underholdningsmarkedets nye populærgenre ved at lade asiatiske venner og fjender af Vor Helt uddele karateslag. Et af hovedproblemerne i den sløvt fortalte film er Roger Moore som Bond. Moore har star quality som en almindelig statist, og det virker hæmmende på opfattelsen af historien, at man bestandig skal minde sig selv om, at den non-descripte drønnert, som hele tiden maser sig ind i billedet, faktisk er hovedpersonen. Det er måske i erkendelse heraf, at instruktøren anvender den mere farverige Clifton James i en karikeret – og handlingen komplet irrelevant – rolle som amerikansk sydstatssherif, ligesom i den foregående Bondfilm »Lev og lad dø«. (The Man with the Golden Gun – England 1974). P.S.

MORDEREN FORETRÆKKER BLONDINER

Instruktør: RICHARD L. BARE

Split-screen teknikken har været brugt i mange år (mest monumentalt i Abel Gance' legendariske »Napoléon« fra 1927) og særlig effektivt i forbindelse med telefonsamtaler, hvor samtalepartnerne således kan dele lærredet mellem sig. Det er også – især i de senere år – søgt anvendt som fortælleteknisk trick til redegørelse for flere samtidige handlingsforløb (som det ses visse steder i Bondartjuks »Krig og Fred«) eller til belysning af enkeltheder i en totalitet (som i Jewisons »Thomas Crown & Co.« og Fleischers »Bostonkvæleren«). Nu har en instruktør præsteret det kunststykke at fortælle en hel film i split screen (eller duo-vision som det her kaldes). Filmen – der udspilles på et californisk hotel – er en temmelig plat, amatøragtigt spillet og instrueret mordhistorie med reminiscenser fra »Spøgelset i Operaen«, hvis originale ledsagemusik (fra stumfilmversionen) af uransagelige grunde spilles på orgel af en mærkelig dame, som jævnligt viser sig på det venstre billede. Der er visse fortællemæssige problemer ved teknikken. Der kan dårligt tales i begge billedforløb samtidigt og det ene billedforløb må derfor ofte for overskuelighedens skyld være af ledsagende og supplerende karakter. Egentlig kontrapunktik mellem de to billedrækker udnyttes kun virkningsfuldt, når man i en simpel forfølgelses- eller udspioneringssituation kan vise morder og offer i hver sit billedforløb. I andre passager præsenteres den ekstra billedrække psykoanalytisk den psykopatiske morders traumatiske barndomsoplevelser. Filmen er interessant som fortælleteknisk fænomen, men ellers ikke. (Wicked, Wicked – USA 1973). P.S.

ODESSA-KARTOTEKET

Instruktør: RONALD NEAME

Den dramatiske gimmick i de foreløbig to film over Frederic Forsyths spændingsromaner ligner i princippet det fænomen indenfor tegnefilmen, som Disney kaldte »the plausible impossible«: man tager som udgangspunkt en allerede kendt begivenhed – i »Sjakalen« var det de Gaulles fredelige død, i »Odessa-kartoteket« en påstand om en (med tysk-producerede raketter) ægyptisk udslettelsestrussel mod Israel – hvorefter dramatikken skabes ved at vise, hvordan det kunne være gået, hvis nu ..... Publikum skal med andre ord overrumples og momentant glemme, hvordan det rent faktisk er gået. Det lykkedes smukt i »Sjakalen«. Det kikser i »Odessa-kartoteket«. Fordi filmens dvælende tempo nærmest understreger de for spændingen og illusionen katastrofale brist i logikken. Det er f. eks. urimeligt at Jon Voigts i starten nærmest rørende naive journalist senere i filmen er så snarrådig, som han vitterlig er (det er heller ikke troværdigt, at han fysisk kan klare opgaven) i bekæmpelsen af tyske nazister anno 1963. Og hvorfor i alverden får vi først til slut at vide, at topskurken er identisk med den mand, der under krigen dræbte journalistens far? Oplysningen mere end antyder, at opklaringsarbejdet delvis har været en personlig vendetta, ikke en ideel handling, som vi hidtil er forledt til at tro. Oplysningen tjener kun til at sløre billedet af Voigts journalist, og det indenfor en ramme, der hele vejen igennem arbejder med ofte nedslidte konventioner uden evne til at forny disse. Måske har Neame forestillet sig, at Voigts personkarakteristik ville få en ekstra dimension, men selv ikke det bedste spil (og Voigt spiller faktisk udmærket) kan dække over, at filmen højst er en ordinær spændingsfilm. (The Odessa File – England/Vesttyskland 1974). P.C.

ORLOV TIL MIDNAT

Instruktør: MARK RYDELL

Originaltitlen er »Cinderella Liberty« og filmen er faktisk en slags askepot-historie. Den er baseret på en roman af Darryl Ponicsan (der også leverede romanforlæg til Hal Ashbys »Den hårde straf«) om en sømand, der forelsker sig i en besnærende dejlig kun-af-og-til-mod-betaling-pige. Filmen appellerer vel først og fremmest til overfladefølelserne, og sentimentaliteten får af og til for gode muligheder. Der er dog så megen atmosfære over filmens miljøskildring (både fotografering og lydside er fremragende), og skuespillerne formår oftest at skabe en rimelig distance til det rørstrømske. James Caan er fint spillende som sømanden, der gifter sig med havnepigen, men filmens charme (der også er dens eneste egentlige

Marsha Mason og James Caan i »Orlov til midnat«.

kvalitet) findes næsten udelukkende i Marsha Masons vitale spil som pigen (hun er i privatlivet gift med Neal Simon, og hun filmdebuterede i en charmerende birolle i Mazurskys »Ud, sagde min kone«, hvor hun var pigen som George Segal trøste-knaldede med). For Marsha Masons skyld er filmen, trods alt, værd at huske. (Cinderella Liberty – USA 1973). P.C.

PJATTET MED PETE

Instruktør: PETER YATES

Filmen er tydeligvis skåret til i stil med Bogdanovich' »Du er toppen, Professor« (som jo i sig selv var anden ombæring af Hawks' »Han, hun og leoparden«). Barbra Streisand – på stadig flugt fra sit sanger-image – har åbenbart besluttet sig for de frenetisk aktive farceroller i Katherine Hepburn-stil. Hendes adfærd i denne pænt underholdende farce er bulldozer-agtigt fremstormende, endda mere hektisk end i »Du er toppen, Professor«. Det kan blive lidt trættende når hun – som en anden Nora i færd med at hjælpe sin mand økonomisk uden hans vidende – både må udbringe bomber, være hjmmegående luder og fragte stjålent kvæg til New York. Yates' instruktion er som altid fingerfærdig, men filmens løsslupne humor undgår ikke et anstrengt og stedvis noget forpint præg. (For Pete's Sake – USA 1974). P.S.

POLITISKILT 373

Instruktør: HOWARD W. KOCH

De amerikanske politifilm er i disse år lige så talrige som mordene i New York. Og de er ikke nemme at holde ud fra

hinanden. Blandt andet fordi de opererer med nogenlunde de samme konventioner (eller klicheer). Det er efterhånden fastslået, at det amerikanske politi er gennemkorrupt, og at det er svært at finde en ærlig politimand. Finder man en, kan man næsten være sikker på, at han er blevet fyret, og filmene drejer sig om, hvorledes han skal retfærdiggøre sig selv i kamp ikke alene med forbryderne, men også mod politietaten. Det er kort sagt lone ranger-typen ført a jour i et aktuelt storbymilieu. »Politiskilt 373« falder helt til rette inden for disse rammer. Filmens helt, Eddie Ryan, er hentet ud af virkeligheden, og forbilledet Eddie Egan (en af de betjente, der blev portrætteret i »The French Connection«) medvirker selv i en birolle. Det er dog Robert Duvalls spil i hovedrollen, der fastholder ens interesse i en film, som Howard W. Koch har instrueret kompetent, men uden større perspektiv. (Badge 373 – USA 1973). I.M.

ROBIN HOOD

Instruktør: WOLFGANG REITHERMAN

Der er noget tyndt og knirkende teoretisk over Wolfgang Reithermans »Disney-film«, og det er tydeligere end nogensinde i hans »Robin Hood«, hvor han endog tillader sig at anvende allerede brugte bevægelser på nye baggrunde (som de leende børn, de marcherende næsehorn o. a.). Selv om jeg sympatiserer med forsøget på også at gøre hovedpersonerne til dyr, hvor Disney selv klumsede menneskelignende skabninger ind i dyrenes verden, må jeg tvivle på valget af ræven som exponent for Robin Hood (og naturligvis Lady Marian). Mikkel er for belastet af sin rolle i århundreders fabler og eventyr til at kunne forbindes med Robins ædelhed; og hans listighed er ikke rævens. Historien fortælles af hanen, Alan-a-Dale, der uden konsekvens af og til indleder ud- og afsnit af de kendte historier – mest uoverskuelig bliver en udvandet version af bueskydningskonkurrencen samt en danse-sekvens (når nu den var sådan en succes i »Junglebogen«!) – og en række figurer som Broder Tuck og Lille John tumler omkring uden rigtig at blive til figurer med kontur. Kun løven Prins John og hans slimede rådgiver, slangen Sir Hiss, samt i enkelte øjeblikke af led ondskab, Sheriffen, der er en ulv, står frem som originale figurer. (Robin Hood – USA 1973). P.M.

THUNDERBOLT

Instruktør: MICHAEL CIMINO

Den stoiske gangster Thunderbolt (Clint Eastwood) møder den drengede småforbryder Lightfoot (Jeff Bridges). Bridges er munter og pigeglad. Det er Eastwood ikke. I begyndelsen er Eastwood betegnende nok forklædt som præst, og scenen i motellet, hvor Bridges også har fundet en pige til Eastwood, tyder ikke på, at piger just er hans interesse. Eastwoods bande tror, han har snydt dem ved sidste kup, men da Eastwood vender tilbage med sin nye »ven«, er George Kennedy først og fremmest sygeligt jaloux på Bridges og ender med at slå ham ihjel. Det i gangsterfilm klassiske kammeratskabstema er altså utraditionelt varieret med en antydet seksueltbetonet konflikt, som imidlertid ikke er kombineret videre behændigt med den konventionelle kuphistorie, der også fortælles. Instruktøren er debutant, skuespillerne virker lidt usikre som filmen i det hele taget – på godt og ondt – virker ret uprofessionel. (Thunderbolt & Lightfoot – USA 1974). P.S.

Robin Hood stjæler penge fra den onde prins John.

TOGKAPRING

Instruktør: JOSEPH M. SARGENT

»Togkapring« er skrevet af Peter Stone, hvis tidligere credits omfatter bl. a. »Charade«, »Arabesque« og »Sweet Charity«. Man genkender den blanke, opfindsomme stil, hvor bestræbelserne for at skabe en underholdende handling lykkes på bekostning af figurskildringen, der er temmelig overfladisk. Stone har snedigt forsynet historien om fire mænds kapring af et undergrundstog i New York med såvel komiske bifigurer som virkningsfulde elementer både fra katastrofefilmens og politifilmens højt elskede effektlager. Joseph M. Sargent har instrueret overskueligt og slagkraftigt uden dog tilsyneladende at kunne hæve sig over manuskriptet. Især slutningen kunne trænge til en mere dristig og personlig form, end den matte crime-doesn't-pay finale, som skal overbevise os om, at vi alligevel ikke skal være bange for at køre med S-tog. Sargent har dog pænt hold på sine skuespillere og alt i alt er denne actionfilm langt mere gennemarbejdet og meget mindre tåbelig end de fleste i genren. (The Taking of Pelham One Two Three – USA 1974). J.O.

VILDMARKENS LOVLØSE

Instruktør: RICHARD SARAFIAN

Baseret på romanen »Manden der elskede Cat Dancing« (en amerikansk bestseller og debut af Marilyn Durham) beretter Richar Sarafian en bizar kærlighedshistorie udspillet i det vilde vesten engang i forrige århundrede. Det er noget om en ung dame, der stikker af fra sin rige mand, hvorefter hun på sin videre færd er et ofte udset offer for voldtægtsglade mandfolk. Burt Reynolds er manden, der beskytter pigens dyd eller hvad hun nu har i behold, og så prøver filmen at holde en påstået intens kærlighed i kog. Eleanor Perrys manuskript levner ikke hverken instruktør eller skuespillere mange muligheder (især er Sarah Miles uanstændigt dårlig som den bortløbne lady), og instruktøren Richard Sarafian har størst held til at skabe atmosfære, når han lader Harry Stradling Juniors panavision-kamera indfange landskabets særegne storhed – som det også var tilfældet i Sarafians langt bedre »Speed Vanishing Point«, der ejede mere dynamik i en enkelt filmrulle end denne film i hele sin umanerligt lange spilletid. (The Man Who Loved Cat Dancing – USA 1973). P.C.

Kommende:
D. W. Griffith
Roman Polanski
Orson Welles
Jørgen Leth
Mel Brooks
Billy Wilder
Jean Eustache
Karel Reisz