

Erindringer i utide

Efter at have lavet en halv snes spillefilm i løbet af dobbelt så mange år har Roman Polanski nu valgt at skrive sine memoirer. Lidt i utide, synes jeg. Memoirer skriver man når man er tilfreds med at skue tilbage, og det er Polanski næppe.

Mest af alt forekommer bogen da også at være den polsk-fødte Casanovas defensorat camoufleret som memoirer. Roman Polanski har i de seneste år haft svært ved at finde producenter, med vilje og penge – eller penge og vilje – til at satse på Polanski efter at denne for nogle år siden valgte at flygte fra USA. Polanski stod den gang tiltalt for seksuelt samkvem med en mindreårig, og en stor del af bogens mange sider bruges på at forklare og forsvare hændelsen. Og uanset hvordan jeg/man ser på *det*, så kaster jeg mig primært over Polanskis erindringer for at erfare noget om filmmanden Polanski, i anden række for at få noget at vide om mennesket Polanski. Lagenartisten Polanski interesserer mig ikke. Han interesserer til gengæld Polanski, der bruger uforholdsmæssig megen plads på at berette om amourøse oplevelser.

Derfor finder jeg også bogens første halvdel langt mere spændende og vedkommende. Det er i denne del af memoirerne, at Polanski beretter om sin opvækst i Krakow, om hvordan hans liv kommer til at forme sig efter at tyskerne har væltet Polen over ende.

Læst med mine øjne er det en engageret skildring Polanski her præsterer, en fortælling, der rækker langt ud over den selv-centrerede person, der senere dukker op.

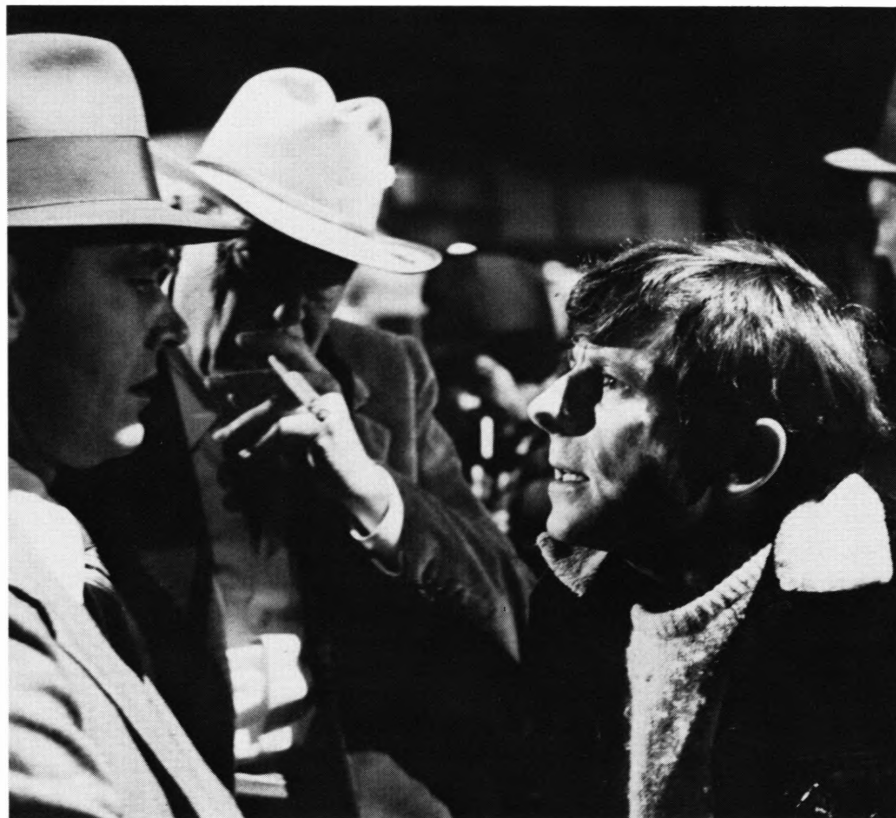
Drengen Roman går næsten som en

mønt fra hånd til hånd – og lidt som en mønt, må han have følt sig, da det gik op for ham, at faderen havde betalt for hans ophold hos andre familier, hvis det skulle blive nødvendigt, for at knægten ikke skulle falde i nazisternes hænder.

Fra erindringen om barneårene fortæller Polanski videre om sin tid som teenager, og om sine forsøg på at blive optaget på filmskolen. Der er vel ikke noget egentligt nyt i dette, ikke i hovedtrækkene i hvert fald, men det er dog fascinerende læsning alligevel fordi vinklen begivenhederne er anskuet under jo er noget anderledes end hvis det havde været en officiel historieskriver, der fortalte om det. At Polanski så ikke beskæftiger sig med det overordnede perspektiv er en ganske anden sag, som man godt kan undre sig over. Er det opportunisten Polanski, der på den måde giver sit besyv med?

Så langt fandt jeg Polanskis memoirer spændende. Til gengæld dalede min interesse hurtigt, da talen faldt på filmene. For uanset om man betragter Polanski som *auteur* eller som *metteur en scène* (og jeg synes egentlig mest Polanski er at ligne med det sidste, altså den dygtige formidler, der underordner sig en tekst), så er *dét*, Polanski har at berette, absolut noget af de mest trivielle, der tænkes kan.

Roman Polanski (t.h.) med Jack Nicholson og John Huston under indspilningen af »Chinatown«.



Man skal være meget struktør-benøvet, for at finde det spændende at læse, hvad Polanski har at fortælle om de vanskeligheder han som enhver anden instruktør har mødt under optagelserne.

Thi noget overordnet syn på *filmkunsten* møder man ikke i denne bog, ej heller blot professionalistens syn på tingene. Polanski er først og fremmest den lille dreng, der betaget stirrer på de flimrende billeder.

Mødet og samlivet med Sharon Tate er som så meget andet i den sidste halvdel af bogen skrevet så at sige på anden hånd. Om det er fordi Polanski ikke kan skrive på anden vis, eller fordi han ikke tåler at blotte følelserne, er usikkert, men set i lyset af skribenten Polanskis lyst til at skildre sig selv som en international Casanova har jeg lidt svært ved at tage Polanskis følelsesliv som andet en et postulat.

Og det kunne også være bedøvende ligegyldigt, hvis blot bogen fik Filmageren Polanski til at fremstå som en spændende, levende, vedkommende skikkelse.

Kun barnet overlever erindringerne.

Per Calum

Roman Polanski: Roman. Selvbiografi. Oversat af Ulla Warren. 431 sider. Rhodos 1984.



En scene fra Disneys første lange tegnefilm, »Snehvide og de syv dværge«, en film der stadig »holder«.

Kort om tegnefilm

Tegnefilmen – fortrinsvis den amerikanske – har i den sidste halve snes år været genstand for en voksende kritisk interesse. Efter tidsskriftartikler af både historisk og æstetisk snit er der fulgt bøger, først i USA og nu altså i Danmark, hvor nationens tegnefilmelsker om en hals, Jakob Stegelmann, har skrevet en bog han en smule misvisende kalder for »Tegnefilmens historie«. Eller måske er det blot forlaget, der snyder dér, thi i forordet gør forfatteren da i hvert fald opmærksom på, at det er den populære amerikanske tegnefilm, han fortrinsvis beskæftiger sig med.

Bogen er delt op i en række korte kapitler, der med passende styr på kronologien beretter om udviklingen fra Winsor McKays første tegnefilm om hans egen tegneseriefigur Little Nemo og senere Gertie the Dinosaur; så videre med hastige rids af andre pionerer. Og så kommer Disney, og alle de andre, der lærte så meget af denne tegnefilmens betydeligste skikkelse. Der er fornuftige kapitler om Warner Brothersfolkene Robert Clampett, Friz Freleng og Chuck Jones, om MGMs William Hanna & Joseph Barbera og Universals Walter Lantz, og der er små portrætter af disse folks væsentligste figurer: Donald Duck, Mickey Mouse, Goofy, Bugs Bunny, Daffy, Tom og Jerry

samt Woody Woodpecker. Og med rimelighed gøres der senere meget ud af Tex Averys indsats i den videre udvikling af den korte tegnefilm, som den fandt sted i fyrrerne, hvor man hos Disney konsoliderede sig efter den banebrydende indsats i trediverne, hvorimod Avery gik nye veje i sin æstetiske udforskning af mediets muligheder.

Noget nyt finder den erfarne tegnefilmelsker ikke i bogen, der forekommer mig at læne sig ganske mageligt op ad Leonard Maltins »Of Mice and Magic«, den måske væsentligste bog om amerikansk tegnefilmkunst. Hvad der skiller Maltin og Stegelmann er nok Maltins kritiske overblik. Stegelmanns bog rummer nemlig kun beskeden argumentation for tegnefilmens kunstneriske kvaliteter, noget forfatteren synes at tage for givet. Og når Jakob Stegelmann hævder at tegnefilm »holder« bedre end »rigtige, film, så er det en påstand uden hold i. Stegelmann skriver således, at tegnefilmens »appeal og styrke synes uendelig, dens holdbarhed ubegrænset. Mens almindelige film ofte er passé efter et enkelt årti, tager firsernes filmpublikum *Snehvide* til sig med samme kærlighed som 30ernes«.

Det kan måske lyde besnærende, men det er en påstand uden hold i. Ganske vist holder »Snehvide« også i dag, men det er da sagtens muligt at finde adskillige ikke tegnede film der holder fuldt så godt, og det endda film med langt flere år på bagen. Og dertil kommer at Jakob Stegelmann slet ikke kommer ind på den begrænsning,

der trods alt findes når det gælder tegnefilmens udtryksmuligheder.

Ud over kapitler om de nævnte kunstnere i de gode årtier op til 1960 er der korte omtaler dels af den kortvarige indflydelse, som Stephen Bosustow og hans United Productions of America fik, dels af den blegsottige østeuropæiske tegnefilm. Og der er et kapitel om den lange tegnefilm, et felt, hvor Jakob Stegelmann ser en chance for europæiske tegnefilmskabere.

Som helhed er bogen fornuftig i sin holdning, selv om jeg gerne havde set en stærkere skelnen mellem det blot opfindsomme og det kunstneriske i tegnefilmens udfoldelser, og en lidt grundigere korrekturlæsning ville have afsløret, at der af og til sjuskes med årstal og titler: Et sted står der, at planlægningen af »Snehvide og de syv dværge« begyndte i 1934, og få sider efter står der at året var 1935. Andre kilder synes at være enige om at betragte 1934 som det rigtige.

Og forfatteren er ikke tilfreds med den danske titel på Disneys første langfilm. I bogen bliver filmen kaldt for »Snehvide og de syv små dværge«. At det er en ofte set fejl, bliver det jo ikke bedre af, og det samme må siges om Tex Averys »The Wild Hare«, der konsekvent omtales som »A Wild Hare«.

Bogens illustrationer kunne både være bedre valgt og bedre reproducerede.

Per Calum

Jakob Stegelmann: Tegnefilmens historie. 127 sider. Kr. 142.00. Forlaget Stavnsager 1984.

Erindringer i tide

Det er næsten 10 år siden Simone Signorets erindringer »Nostalgi er ikke mere, hvad den har været« udkom i Frankrig. Bogen er blevet til i samarbejde med Maurice Pons, der i et forord gør opmærksomhed på, at han hverken har været fortæller eller »rewriter« af bogen, men »dens første tilhører – og dens ivrigste læser«. Og så karakteriserer han sig i øvrigt som »den mest ihærdigt medskyldige i dens tilblivelse. Hvilket ikke er noget ringe privilegium«.

For andre måske en mere blandet fornøjelse, idet bogen er blevet til gennem flittig brug af interview-teknikken, hvilket af og til giver en noget løs (men dog ikke løsagtig) omgang med sproget. Talesprog nedfældet på papir er som regel ikke sit papir værd med mindre det redigeres kraftigt i sproget. Af og til sidder man med den fornemmelse, at bogen simpelthen burde være skrevet om før den overhovedet blev udgivet. Men andre gange lever bogen bl.a. i kraft af en vis spontaneitet i sprogbbruget.

Simone Signoret var i midten af halvtredserne, da bogen blev til, og skønt det slet ikke er nogen alder for en memoire-skriver, så er skuespillerinden så meget af en personlighed, at bogen slet ikke fornemmes at være udkommet i utide. Tværtimod, så er denne lange, af og til let rablende, snak om barndom og ungdom, om karriere, kærlighed, liv, politik og holdninger, ganske fascinerende. Fascinationen har selvfølgelig meget at gøre med, at Simone Signoret hele sin karriere igennem har været en meget udtryksfuld skuespillerinde, og med alderen og erfaringen er hendes udstråling vokset og vokset i en sådan grad at hun i dag står som en kvindelig pendant til Jean Gabin, så hendes blotte nærværelse forlener den portrætterede person med alle de små finurligheder, som selv ikke den dygtigste teknik kan klare.

Men en skuespillers teknik er i øvrigt ikke noget Simone Signoret bekymrer sig meget om, hvis man skal stole på hendes erindringer. Hun siger om sin metode at den er: ikke at have nogen metode. »Jeg føler næsten et behov for ikke at tænke, ikke at analysere« siger hun og fremhæver i denne forbindelse instruktøren. »Det er kun

ham, der betyder noget!« siger hun med erfaringens autoritet.

Af samme grund er hvad Simone Signoret har at fortælle om de enkelte film heller ikke synderlig interessant. Det er ganske rart at vide, at også hun sætter »Smukke Marie« højt, og at hun er glad for »En plads på toppen«, men hvad hun har forestillet sig om sine skikkelser må fremgå af filmene.

Til gengæld fortæller hun levende om de mange mennesker, hun har mødt under sit arbejde. Især fortæller hun dog om Montand, som hun ynder at kalde ægtemand nr. 2. Og noget koket omtaler hun sig selv som en »groupie«, når det gælder hendes forhold til Montand.

Hun gør også meget ud af at berette om sin og Yves Montands oprindelig store, siden stærkt aftagende sympati for det franske kommunistparti i årene umiddelbart efter krigen, ligesom der spendes meget papir på at redegøre for, hvorfor hun og Yves Montand i dag har placeret sig på sikker afstand fra kommunisterne. Man kan undre sig over at begavede mennesker har været så lang tid om at finde ud af, hvad Sovjetunionen stod og står for både under Stalin og hans



Simone Signoret som ung.

efterfølgere, men det er en ganske anden sag, som det vil føre for vidt at komme ind på her og nu.

Som de fleste berømt heder er Simone Signoret nok inderst inde en smule benøvet over alle de »store

mænd«, der har interesseret sig for hendes mening om dit og dat, men trangen til at slå om sig med navne på kendte personer bliver aldrig pinlig, som det var tilfældet da Chaplin skrev sin selvbiografi.

Hvor objektivt sand Simone Signorets memoirer iøvrigt er, kan umiddelbart være svært at afgøre, men i hvert fald i omtalen af Lillian Hellman og Simone Signorets deltagelse i en fransk opførelse af »The Little Foxes« kniber det med redeligheden. På side 265 tillægger Simone Signoret da Lillian Hellman ord, som jeg ikke kan finde i »Pentimento«, skønt Simone Signoret hævder at have læst Hellmans slemme ord om sig selv netop i den bog. Det passer simpelthen ikke. Og desværre (eller belejligt?) havde Simone Signoret ikke Hellmans erindringsbog ved hånden.

Det skorter også lidt på argumenter for at retfærdiggøre den turné, som Yves Montand (og Simone Signoret) i 1956 begav sig på i Sovjetunionen. Det var efter opstanden i Ungarn og de sovjetiske soldaters slagning af ungarene, at turneen blev til noget, men den var på den anden side planlagt og det var svært både at lade være og ikke lade være at genneføre turneen.

Men – og det turde være det væsentligste – bogen igennem fremstår Simone Signoret som et engageret menneske, der vælger, og dermed også vælger at løbe en risiko for at tage fejl. Men intet at foretage sig, af frygt for at gøre noget forkert, ville dog være den forfærdeligste sygdom af alle, og den lider hun ikke af.

Per Calum

Simone Signoret: Nostalgi er ikke mere, hvad den har været. En skuespillerinde erindr. 318 sider. Forum 1984. Kr. 200,00.

Årets mandelgave

I fjor blev der solgt ca. 25.000 eksemplarer af Poul Malmkjærs lille og meget muntre bog om W. C. Fields og hans »Fyndord for folket«. I år er turen kommet til Mae West, der i følge George Davis i tidsskriftet »Vanity Fair« var »den største female impersonator« som verden havde set. Sandsynligheden taler for, at den nye bog

Mae West i et af de mange imponante skrud, hun af PR-hensyn lod sig fotografere i.



til den rare pris (kr. 39,75) både vil gavne og fornøje under mange juletræer og som årets mandelgave. Måske endda blot som en venlig hilsen til en anden uden anden anledning end bogens fremkomst. Det må postvæsenet kunne lukrere på.

Personen Mae West er ganske vist næppe helt så meget *in* som W. C. Fields, der på forunderlig vis forekommer ganske moderne, mens Mae West i hele sin fremtoning er lidt af en absurditet anno 1984, og hvis syn på tilværelsen aldrig blev tilnærmelsesvis så nuanceret formuleret som det var tilfældet hos W. C. Fields, og det giver sig især udtryk i en vis læsertræthed over konstant at læse west'ske variationer over et for hende udtømmeligt tema, nemlig: Mae West og den anonyme mængde af mænd, som hun i sin drømmeverden omgav sig med. Mae Wests guldorn er på tryk ganske enkelt ikke af samme karat som Fields', men taget i mindre portioner ganske underholdende – hvis man vel at mærke har set hendes film.

Poul Malmkjær anbefaler da også, at man prøver at læse Mae Wests fyndord højt, og han skriver, at det »hjælper på stemningen, hvis De sætter den ene hånd bag nakken, den anden i siden, skyder hoften lidt frem og ser frem under øjenlågene, mens De udtaler sætningerne i Deres bedste kontra-alt.«

Den vægtigste del af bogen er dog slet ikke de citerede fyndord, men den pålidelige levnedbeskrivelse, der kommer godt rundt om personen og hendes tid. Det, mere end alverdens citater, giver den liv langt ud over den efterårssæson, hvor bogen er udkommet.

P.C.

For videomaner

Forlaget CARLSEN if har netop udsendt en lille 128 siders bog kaldet »Video – værd at se«, hvori Jakob Stegelmann har genbrugt flittigt af sine ugentlige anmeldelser i Søndagsberlingen. Prisen er populær – 38,50 kr. – og der er mange billeder i formater, der tangerer frimærkers. Der er korte omtaler af 408 film, overvejende biograffilm, der er blevet overført til video, og alle ordnet alfabetisk uden hensyn til genre eller nationalitet. Kun for tegnefilms vedkommende er der gjort en undtagelse – med den mildt sagt kuriøse begrundelse, at det

er sket »for at give et overblik over dette specielle område, hvor skidt og kanel er hulter til bulter mellem hinanden«. Som om det ikke er tilfældet med andre film, hvad bogen da også giver sine eksempler på.

De enkelte omtaler er kortfattede og uden megen argumentation, og ordet genial forekommer flittigt brugt. Men anbefalingerne er i øvrigt oftest fornuftige, selv om man støder på mærkværdigheder ind imellem, som f.eks. at »Desværre er Scorsese ingen følsom instruktør, og kulden er så gennemtrængende, at selv de ofte smukt koreograferede og meget musikalsk velgennemtænkte musicalnumre forekommer kolde.« (om »New York, New York«).

P.C.

Video pædagogik

Videobåndet er et handy svar på tidens krav om analytisk fordybelse og præcision i filmanalysen og filmundervisningen. Med et bånd kan man lige så nemt spole filmen frem og tilbage, »fryse« og forlænge som man bladrer i en bog. Steen Harvigs »Filmbogen« med tilhørende videobånd er derfor kommet som kaldet. Den udgør med sine enkelttoplysninger og arbejdsspørgsmål en kontant pædagogisk referanceramme for båndet, en samling af 40 appetitvækkende citater fra nøglefilm og filmhistoriske hovedværker, der hver for sig skal udsige noget fundamentalt om filmens æstetik, om en given filmgenre eller instruktør.

Det er en form, der først og fremmest tilgodeser sit hovedsigte, afdækningen af »filmens specifikke sprog«, som forfatteren kalder det. Bogens karakteriserende kommentarer og arbejdsopgaver fokuserer direkte på filmens enkelte bestanddele, på udtryk og effekt. Ved på opfordring af følge den røde farves vandring fra klip til klip i Nicolas Roeg's »Rødt chok«, får man for eksempel et effektivt indblik i den raffinerede billedmontages mange betydningslag. På samme måde er det et pædagogisk kup at lade eleverne opdage lydets egenværdi ved – for sort videoskærm – at lade dem lytte sig frem til billedsiden i indledningsmontagen fra Renoirs »Menneskedyret«.

Bortset fra et par lovlig mekaniske genre-karakteristikker synes jeg formen undgår det goldt formalistiske, der kan lure på en »grammatisk« indfaldsvinkel som denne. Repræsentativiteten i hovedparten af de udvalgte film er så høj, situationerne fra diverse genrefilm så ærketyperiske, at mange vil kunne diskutere de almene perspektiver efter at have talt kamera-vinkler og reallyde. Mosaikformens begrænsning viser sig først, når Harvig bevæger sig fra det filmæstetisk knæsatte, genrefilmene, til det erklærede personlige eller specielle. Det vil sige til hvad han – uden at definere det nærmere – kalder for »De store instruktører«. Her lader de æstetiske iagttagelser sig vanskeligere adskille fra en regulær indholdsanalyse af værkerne i deres helhed. Det der adskiller de »store« instruktører fra citatsamlingens øvrige fremgår ikke klart af de små citatstumper, ligesom denne del af materialet generelt fremstår for fragmentarisk til at »bære« bogkommentarens mere komplekse problemstillinger: Renoir og J. P. Jacobsen'sk naturalisme, Buñuel og surrealismen. . .

En formel svaghed som denne kan imidlertid ikke overskygge projektets indlysende kvaliteter. Med sin praktiske blanding af tekst (herunder et udmærket mini-filmleksikon med henvisninger til diverse filmcitater) og generel filmsproglig eksemplifikation er bånd og bog lidt af et pædagogisk pionerarbejde og under alle omstændigheder et meget oplagt arbejdsredskab for medielærere i gymnasiet, på højskoler eller seminarier.

Søren Birkvad

Den subjektive vinkel

»Rosebud« hvisker den store mand Charles Foster Kane, og så dør han. For at historien om ham kan begynde. Orson Welles' film »Citizen Kane«. Men hvad handler den egentlig om? En journalists kortlægning af et menneskes liv? En nøgleroman om bladkongen Hearst? Er den en afsløring af den amerikanske drøm? Eller en film om magtens tomhed? Er den instruktørens selvportræt eller beviser for at sandheden er relativ; at den er afhæn-

gig af, hvem der udtrykker den? Alle fortolkningerne er forsøgt og sidstnævnte senest i Lars Thomas Braatens »Filmfortelling og Subjektivitet«. Desværre uddyber Braaten ikke synspunktet, som forekommer mig vanskeligt at fastholde, selvom filmen godt nok består af fem menneskers erindring om Kane. Noget tyder imidlertid på at forfatteren nok ville kunne fastholde sin bestemmelse, hvis Welles' film var hans ærinde. Men det er den ikke. Den er kun et anslag til ind-



En scene fra »Le journal d'un cure de Campagne«.

gående analyser af Alain Resnais »Hiroshima, mon amour«, Henning Carlsons »Sult«, Stanley Kubricks »A Clockwork Orange« og Robert Bressons »Le Journal d'un Curé de Campagne«. Alle filmiske jeg-fortællinger i forhold til hvilke Braaten ikke savner belæg for sine konklusioner.

»Hiroshima, mon amour« var nok den første film, som via sit formsprog formidlede en sprængt virkelighedsoplevelse, hvor verden ses indefra og opleves som bestandige forskydninger mellem fortid og nutid, drøm og rea-

litet. Joyces bevidsthedsstrømsteknik og Bergsons og Prousts opfattelse af livet som et konglomerat af øjeblikkelige sansninger og de erindringer disse fremkalder får her konsekvens for den filmiske komposition. Og modernismen, der hidtil udelukkende havde været et litterært fænomen, bryder nu igennem også i filmkunsten.

Resnais' film er et oplagt nøgleværk. Som sådan det afgørende for den moderne film, skulle jeg mene. Braaten nævner imidlertid Henning

kameraet ind mod en rygvendt skikkelse, der står bøjet over et rækværk. Elektroniske lydeffekter sætter ind og angiver spændt uro. Et »Kristiania, 1890« toner frem i billedkanten, og det samlede udsagn bliver tydeligvis et kommenterende – sådan stod jeg i sin tid på broen. En fortælleposition, der helt modsvarer åbningen i Ham-suns roman: »Det var i den tid. . .«.

Bruddet med dette tilbageskuende og indfaldet i det øjeblikkelige tilvejebringes ved at personen pludselig ven-

og altså ikke blot et replikpostulat udsagt på lærredet. Derved undgår forfatteren diffuse overvejelser over filmkunstens væsen. Han demonstrerer den.

Med »A Clockwork Orange« trænger etiske overvejelser sig ind i den æstetisk funderede analyse. Pointen ved Kubricks film er igen som hos Carlsen at overføre jeg-personens erfaringer til tilskueren, så de også bliver hans. Men denne gang vel at mærke erfaringer, som en moralsk og ideologisk forhåndscensur i og udenfor os selv traditionelt vil afskære fra. I og med at vi kommer til at opleve verden som filmens hovedperson oplever den, kommer vi også til at sanktionere den vold han udøver i den. Han bliver det subjektive filter alt ses igennem. Ikke et øjeblik træder filmen tilbage fra ham. Instruktøren siger det selv: Filmen handler om en fyr, som der er al mulig grund til at hade og frygte. Ikke desto mindre ser du verden som han ser den! Braaten moraliserer ikke over Kubricks intentioner – der jo kan være ansvarlige nok – men han tillader sig et spørgsmålstegn og en præference.

Og det han foretrækker er så Bressons måde at løse subjektivitets og identifikationsproblemet på i »En Landsbypræsts Dagbog«. Kubricks hovedperson synes at verden er til at brække sig over, og vi kan se, at han har ret, for vi ser som han. Men hos Bresson er budet ikke så entydigt, for her er der ikke altid kongruens mellem det, der kan ses, og det der høres. Når præsten møder stedets greve og for sig selv karakteriserer ham som en fortrolig ven, får det ikke hjælpe, thi samtidig ser vi andre tydeligt en mistroisk og ondskabsfuld person, og effekten af det hele bliver den tragiske ironi. Bresson blotlægger altså ikke alene sin hovedpersons subjektive oplevelse men giver også publikum mulighed for at relativere den. Og det er måske, når det kommer til stykket, hele kunsten. Den kunst som man bliver klogere på igennem Braatens lærde værk, der ikke er tynget af den overordnede akademiske vinkel. Braaten kan ikke bare læse billeder men også beskrive dem. »Filmfortelling og Subjektivitet« er oplagt læsning for enhver lærer i faget, hvad niveau han så end underviser på.

Niels Jensen



En scene fra den både beundrede og forkætrede Kubrick-film »A Clockwork Orange«.

Carlsens »Sult« i samme åndedrag. Her lykkes det at gøre oplevelsen af filmen til det at opleve at være dens hovedperson! Braaten påviser, hvorledes billedkomposition, dybdeskarp-hed og kameraføring bliver et korrelat til den centrale figurs psykiske tilstand. Noget han mener er så meget mere imponerende, som det drejer sig om et menneske, der snart forholder sig tilbageskuende, snart umiddelbart sansende til tilværelsen. For den filmiske formidling bliver her lydsiden afgørende. Ved filmens åbning kører

der sig mod kameraet, som føler han sig iagttaget, og stirrer ret ind i det for straks efter at dreje sig og se efter de forbigående. En bevægelse kameraet helt identificerer sig med. Senere udspaltes personen yderligere. Nu ikke blot mellem et før og et nu men i egentlig dualistisk forstand. Som et menneske der næsten kvalmende oplever sin egen krop som en ikke integreret del af sit selv. Igen dokumenterer Braaten hvorledes dette formelt formidles, således at det bliver en erfaring også for tilskueren i biografen

Lars Thomas Braaten: Filmfortelling og subjektivitet. Universitetsforlaget AS, Oslo 1984.