

Hollænderne

C. Boost: „film“. Contact, Amsterdam.

Bogen fremtræder uden årstal, uden index, på et infernalsk engelsk og i en ukritisk stil, der gang på gang får en til at tænke på det ikke helt behagelige ord udlandspropaganda (den er bestilt af det hollandske undervisningsministerium). Alligevel kan man have glæde af den.

På hundrede sider fortæller „film“ den hollandske films historie, et emne, der ikke mindst kan interessere os, fordi vor filmproduktion jo har lignende vanskeligheder at slås med som den hollandske – heriblandt først og fremmest markedets lidenhed. Men medens Danmark, hvis filmliv omtales anerkendende af forfatteren, både har en relativt stor produktion af spillefilm og af dokumentarfilm, har hollænderne næsten udelukkende koncentreret sig om dokumentarfilmproduktionen. Dokumentarfilmen synes at ligge for hollænderne, der jo længe før filmens opfindelse med stor kunst skabte billeder, som var inspirerede af dagligdagens poesi. På dokumentarfilmfestivalerne i de senere år er mange priser gået til hollandske instruktører, og den berømte *Joris Ivens* er som bekendt hollænder.

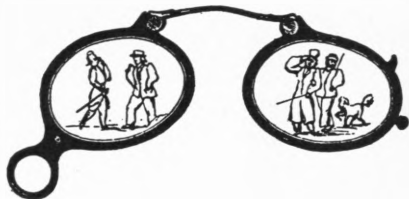
At kortfilmproduktionen har fået så stor betydning i Holland, skyldes ikke mindst, at der i tyvernes Amsterdam opstod en stærk film-avant-garde. Mange af tidens mest interessante instruktører blev inviteret til Holland af tidsskriftet „Filmliga“, der blev udsendt af den i 1927 oprettede „Nederlandse Filmliga“. Og i maj 1928 foreviste Ivens sin første film, „De Brug“ (broen). Den var „formalistisk“ – senere skulle instruktøren blive drabeligt engageret. Hele den hollandske kortfilmproduktion kan med udbytte ansues i relation til de to poler „formalisme“-engagement.

Boost regner to af de moderne hollandske kortfilm-instruktører for så betydelige, at de må have kapitler for sig: *Herman van der Horst* og *Bert Haanstra*. Van der Horst var oprindelig især interesseret i biologi, og hans „Metamorphose“, der blev vist i Cannes i 1946, handlede om sommerfuglens liv. Men i de følgende år blev der bestilt film hos ham om vidt forskellige emner. Han har optaget flere film om fiskeri, og i „Houen Zo“ skildrede han for nogle år siden Rotterdams genopbygning (filmen er herhjemme blevet vist i „Grand“). Han er nu vendt tilbage til naturen og filmer vilde svaner.

Haanstra vandt berømmelse med „Spiegel van Holland“ (1950), den også herhjemme velkendte film, der viser os spejlbillederne i de hollandske kanaler. Den kan næppe kaldes meget betydelig, men ejer charme og visuel ynde. Hans næste film var „Panta Rhei“ (altung flyder), hvori Heraklits verdensanskuelse blev illustreret med ændringerne og bevægelserne i naturen. Derefter satte *Arthur Elton* ham til at optage „Dijkbouw“ (digebyggere), og Boost hævder, at det i denne film lykkedes Haanstra at skabe en vellykket syntese af det poetiske og det instruktive. Også nogle senere Haanstra-film roses af forfatteren.

Bogen bringer 37 pænt reproducerede billeder fra hollandske film.

Wladimir Winda.



Kunstfærdig

TOUCH OF EVIL (POLITIETS BLINDE ØJE). Prod.: Albert Zugsmith/Universal 1958. Instr. og manus.: Orson Welles. Efter *Whit Mastersons roman „Badge of Evil“*. Foto: Russell Metty. Klipning: Virgil M. Vogel og Aaron Stell. Musik: Henry Mancini. Dekorationer: Alexander Golitzen og Robert Clatworthy. Medv.: Orson Welles, Charlton Heston, Janet Leigh, Joseph Calleia, Akim Tamiroff, Joanna Moore, Ray Collins, Dennis Weaver, Valentin de Vargas, Marlene Dietrich, Joseph Cotten og Zsa Zsa Gabor.

Før man – ud fra „Politiets blinde Øje“ – tager stilling til, hvor meget filmtalent *Orson Welles* har tilbage, bør man være klar over, at filmen ikke helt fik den form, instruktøren ønskede at give den. Kort efter dens premiere i England sendte han et brev til „New Statesman“, hvori han rasede over, at producenten havde indsat billeder, han ikke havde optaget, og over den titel, man havde fundet på.

Alligevel er filmen umiskendeligt vellesk, også i den udgave, der kan ses offentligt herhjemme (det lille censurklip med den opvågnende *Janet Leigh* er uvæsentligt).

Historien har ikke det store vingefang; den er i den kunstfærdige thrillertradition, og den benytter sig af lovlige mange tilfældige sammentræf. I centrum står den korrupte politimand *Quinlan*, der i en årrække har misbrugt sin magt i den lille amerikanske by tæt ved grænsen til Mexico. Filmen forsøger at forklare hans korruption ved at henvise til, at hans kone i sin tid blev myrdet af en mexikaner; dette kan dog kun forklare hans racehad. *Quinlans* psyke forbliver urimeligt gådefuld, også fordi det fremhæves, at det ikke er for pengenes skyld, han gang på gang har fået dømt uskyldige. Hvorom alting er, den mexikanske politimand *Vargas* fælder ham efter en række intrigespændte og grusomme scener, bl. a. optrin med en bande narkomane læderjakker, som terroriserer *Vargas'* kone.

Filmen er gang på gang skræmmende. Kvalmende handlinger er virkelig kvalmende, f. eks. er der i *Quinlans* mord på en bandit intet af den „nemhed“, der ofte præger den slags scener i thrillere. Læderjakkerne glamouriseres ikke, de indgyder kun angst. Næsten hele vejen har filmen en sund moralsk holdning. Man kan dog diskutere slutningen. Det forsøges her at give *Quinlan* en vis storhed i ondskaben og en vis tragik. Man bør dog ikke, når *Marlene Dietrichs* bordelværtinde efter *Quinlans* død siger om ham „he was some kind of a man“, glemme ironien: Det er den ene prostituerede, der taler om den anden. Alligevel er det

evident, at Welles giver en slags forsvar for Quinlan. I interviewet med Welles i „Cahiers du Cinéma“ 87 debatteres indgående Welles' forhold til sine „onde helte“. Blandt interviewerne er den katolske *André Bazin*, og Welles bliver spurgt, om han ikke – samtidig med at han fordømmer sine onde personer – føler en vis beundring for dem, og om ikke denne beundring ønsker at give dem en chance for frelse. Welles giver et langt og meget subtilt svar, hvori han bl. a. siger, at alle hans figurer har været variationer af Faust-skikkelsen, som han ikke kan lide. Men på den anden side må skuespilleren elske sin rolle. Welles siger videre om sine skikkelser, at han ikke nødvendigvis fordømmer dem *på film*, at han kun fordømmer dem *i livet*. Welles fordømmer dem, fordi de er *imod*, hvad han er *for*, men han fordømmer dem ikke i sit hjerte – fordømmelsen er noget intellektuelt. Og betragtningerne konkluderer i, at alle disse figurer må blive Orson Welles. Men her er det nok, at kritikeren må sætte ind med en indvending: Orson Welles er ubestrideligt en storhed, måske også en tragisk, men vi har vanskeligt ved at tro på, at Quinlan er det – således som figuren er lagt an i manuskriptet. Welles' på mange måder charmerende betagelse af sig selv gør slutningen umoralsk og artistisk udflydende: Orson Welles' personlighed gør en ussel skikkelse monumental.

Men trods skævheder og fejl er filmen fængslende, næsten god. Thi stilistisk er den på en gang højst virtuos og højst personlig. Den er en *extravaganza*, og den

holder sin ekstravagante, en anelse selvironiske stil så sikkert som nogen *Grabam Greene*-thriller (men er mere „barok“). Den er fuld af „effekter“, men den er konsekvent i sin brug af effekterne. Filmen er kunstfærdig, men dens kunstfærdighed er helstøbt. Der er tale om en individuel brug af den „klassiske“ maner, og det bør i disse Cinemaspetider påskønnes, at Welles har mod til at holde fast ved det gamle sprog (han har tydeligvis først og fremmest iscenesat filmen for at vise, at det ikke er død). Her er da udtryksfulde kameravinkler, overraskende nærbilleder, spil mellem for- og baggrund, gigantiske kamerakøreture (indledningen bag forteksterne er en forbløffende bravour-køretur), hidsig klipning – og alt sammen passer det glimrende til den bizarre atmosfære og de bizarre personer, ja så godt, at man kan tale om visuel barokpoesi. Formelt er „Politets blinde Øje“ ikke svagere end „Citizen Kane“ (også „Politets blinde Øje“ lader for resten flere gange personerne snakke i munden på hinanden, med bedst virkning da Quinlan anklages på hotelværelset), og også indholdsmæssigt er den beslægtet med den gamle film: Begge handler om magtmisbruget, et bestandigt tilbagevendende motiv hos Welles.

Orson Welles fik ikke helt sin vilje med „Touch of Evil“, og den tilfredsstillende næppe hans højeste ambitioner. Alligevel viser den, at han stadig er en af dem, der ved mest om filminstruktionskunsten.

Erik Ulrichsen.

LANTERNA MAGICA I

„Kosmorama“ starter hermed en serie med Det Danske Filmmuseums gamle lanterna magica-stik. *Marguerite Engberg* skriver: „Kjøbenhavns Skilderie“ er titlen på en serie satiriske kobberstik, seks ialt, stukket i 1787 af sin tids bedste danske kobberstikker *J. F. Clemens*, efter tegninger af *N. A. Abildgaard*. Under hvert stik, lige under pladeranden står ordene: *Jonas fecit, Jonas skabte det. Jonas var en dengang kendt magiker, der optrådte i København, og teksten hentyder til stikkens indhold, idet man på alle seks ser en magiker, der står med en lanterna magica og foreviser billeder. På det her afbildede stik, nr. 1 i serien, ses magikeren fra ryggen, stående ved et bord. Billedet, han viser, forestiller et udgæet stamtræ, på hvilket der er ophængt 13 adelige våbenskjolde. Til højre står tre tiggere, to mandlige og en kvindelig, med bønligt opstrakte hænder. Kobberstikket skal opfattes som en satire over adelens magt.*



110.4

Kjøbenhavns Skilderie
Jensens Hånd