

sandheden bag det komplicerede maskespil. Med undtagelse af det lidt for fattige i *Stewart Grangers* opfattelse i sin figur er der glød og temperament at glæde sig over hos bl. a. *George Sanders* og *Joan Greenwood* bag de iskolde, korrumperede facader, og scenerne fra kirkegården og i de uheldsvangre landskaber er tunge af skræk og rædsel. I. M.

Kameraet som Voyeur

KAGI („Østens begær“). Prod.: Daiei (Masaichi Nagata og Asao Kumada), 1959. Instr.: Kon Ichikawa. Manus.: Natto Wada, Keiji Hasebe og Kon Ichikawa efter Junichiro Tanizakis roman „Kagi“. Foto: Kazuo Miyagawa (Daiei Scope, Daiei Color). Dekor.: Tomowo Shimogawara. Musik: Yasushi Akutagawa. Medv.: Machiko Kyo, Ganjiro Nakamura, Junko Kano, Tatsuya Nakadai, Tanie Kitabayashi, Ichiro Sugai, Jun Hamamura, Mantaro Ushio, Kyo Sazanka.

Med „Kagi“ stiftede vi bekendtskab med en af japansk films mange mærkelige individualister, instruktøren *Kon Ichikawa*, hvis mest kendte film er „*Biruma no tategoto*“ (The Burmese Harp) fra 1955, og om hvem man kan hente oplysning i *Arne Svenssons* introducerende artikel i „*Filmrutan*“, nr. 4, 1961. Ichikawa er en pessimistisk moralist, hvis film ofte er præget af en misantropisk melankoli, og som beskæftiger sig med lidelse og besættelse. „Kagi“ er en konstant fascinerende, men også på mange måder umenneskelig og skræmmende studie i gammelmandsimpotens og dens følger i form af seksuelle perversioner. Ichikawa driver sin ubarmhjertige analyse igennem med en nådeløs, klinisk realisme, der på en meget raffineret og konsekvent måde forbinder sig med en dekadent smuk billedartisme. Den visuelle æsteticisme i filmen kan siges at være forbundet med den egoistiske selvtilfredsstillelse, den følelsernes onani, som hele tiden kommer til udtryk hos hovedpersonen, en kender af kunst og erotik. Hovedpersonens impotens er ikke blot af fysisk art, men også psykisk kræver han efterhånden stærkere og mere udpekulerede stimulanser. Meget i filmen må virke eksotisk på et dansk publikum, mindre naturligvis den seksuelle opfindsomhed end f. eks. den opfattelse af kvinden, som ligger bag hustruens ydmyge underkastede sig mandens vilje. Man kan føle sig frastødt af Ichikawas maniske fordyben sig i seksualitetens forbandelse, i den sanselige vellyst, der opstår ud af lidelsen. Men man kan ikke frakende ham kompromisløs konsekvens og ærlighed i de dvælende beskrivelser af personernes relationer til hinanden, og ingen af personerne undgår at blive spiddet.

Skønt vi næsten er inde på sygejournalens område, bliver filmen aldrig ivedkommende videnskabelig. Og det kræver ikke så lidt intellektuel kontrol at undgå det melodramatiske eller pornografiske. At slutningens grumme melodramatiske ironi ikke kunne kaperes af flertallet af de københavnske anmeldere kan ikke undre. Men den grimasserende overdivelse skal formentlig tydes som en bevidst forceret kommentar til de foregående uhyrligheder. At Ichikawa er en højst usædvanlig instruktør er klart. Visuelt er „Kagi“ selv som japansk film forbløffende. De klare, enkle kompositioner i Cinemascope-formatet, den eminente brug af farven som fortolkende middel, de douce toner, der brydes af en enkelt snærende farve; og man mindes ikke at have set så sensuelt-stoflig en beskrivelse af mat-lysende kvindekroppe som i *Kazuo Miyagawas* billeder. I. M.



Usaglig

K. E. Løgstrup: Kunst og etik.
Gyldendal 1961.

Mange vil sikkert huske, hvorledes den århusianske teologiprofessor *K. E. Løgstrup* for nogle år siden i et par radioforedrag efter bedste evne søgte at udrudere filmkunsten. Løgstrup blev dengang kraftigt imødegået, først og fremmest af *Theodor Christensen*, og vi føler ingen lyst til at fortsætte de ret futile anstrengelser for at bringe Løgstrup på andre tanker. Men der er dog grund til at gøre opmærksom på Løgstrups fejltagelser, når de nu optræder „in cold print“ som et afsnit i hans nye bog. Formentlig takket være *Theodor Christensen* optræder de professorale synspunkter nu i endnu mere vag udformning, men forvrængningerne er stadig til stede. Det turde være evident for læseren, at Løgstrup „går diletantisk til værks“, således som *Jens Kruuse* sagde det i almindelighed om Løgstrups metode i anmeldelsen af bogen, men det var det ikke for den ellers så skarpsindige *Peter P. Rohde*, der i sin anmeldelse udtrykte begejstring for „hans

bundredelige og saglige argumentation og polemik“. Således som Løgstrups metode er anvendt på karakteriseringen af filmens egenart, kan man med det mildeste udtryk kalde den usaglig, og man kan med Kruuse undre sig over, at „Løgstrup ikke synes at have gennemtænkt sit forhold til kunsten, eller rettere at han i sin omtale af kunstværket lader uvidende om æstetikens væsen og endda lader hånt om studier af just de emner, han beskæftiger sig med, både om egne og andres“. Det er ikke for meget sagt, at kapitlet om film i professorens bog er en hel eksempelsamling af falsk argumentation. Udgangspunktet er det sædvanlige, som man finder hos filmens modstandere: man benytter helt irrelevante sammenligninger, når man skal karakterisere filmens forhold til de andre kunstarter. For sit øje har Løgstrup et billede af filmen i dens mest banale og traditionelle form. Skulle man anlægge Løgstrups metode, ville det være en snild sag f. eks. at frakende romanen eller skuespillet enhver kunstnerisk berettigelse, hvis vi bedømte ud fra de mængder af hakkelse, som i hver sæson præsenteres under disse betegnelser. Når Løgstrup eksempelvis skal bestemme forholdet mellem film og teater, prøver han på at give indtryk af, hvorledes en enkelt scene i „Ornifle“ ville tage sig ud på film. I Løgstrups udformning ville den sandelig blive traditionel. Men er dette hæderlig analyse? Skulle man ikke sammenligne film og teater på grundlag af de skuespilmatiseringer, der virkelig har søgt at omplante et værk fra en form til en anden? Løgstrups sammenligninger mellem filmen og de andre kunstformer er overhovedet forbavsende overfladiske. Tror han virkelig i alvor, at den filmiske fortælling kun er fremvisende i modsætning til den episke, der er interpreterende? At han nævner *Käthe Hamburger* som ophavsmand til denne forestilling, hjælper ikke. I det hele taget kunne man nok have ønsket sig, at Løgstrup havde støttet sig til mere velfunderede teoretikere end dem, han bl. a. benytter sig af (*Barbro Boman*, *Balling* etc.).

Det forfærdelige ved filmen er for Løgstrup dens suggestionskraft og identifikationsteknikken. Men også i analysen af disse fænomener er han meget naiv. Han nævner, at film dyrker spændingen for dens egen skyld, at filmoplevelsen er for privat og for sensationelt betonet, og at vi ikke er os filmens virkemidler bevidst, hvad der jo kun kan være hans egen skyld. Der er også mange romanlæsere, der ikke funderer meget over forfatterens teknik. Og når han skriver følgende, er misforståelsen total: „I alle de andre kunstarter er der den tætteste forbindelse mellem beherskelsen af virkemidlerne og et ægte forhold til emnet, te-

maet, indholdet.“ Men med hensyn til filmen „er det ikke alene muligt at bruge en perfekt udnyttelse af de kunstneriske virkemidler til at forholde sig ukunstnerisk til filmfortællingens indhold, men det er simpelthen det normale. Og grunden er mediets art.“ Det er ikke blot nonsens, det er perfid nonsens. *J. Lee-Thompsons* film „Hun så det –“, som Løgstrup benytter som eksempel, bliver aldrig noget kunstværk, ligegyldigt fra hvilken synsvinkel man anskuer den.

Det er tydeligt, at Løgstrups syn på filmen ikke kan skilles fra hans kunstsyn i det hele taget, som forekommer snævert og fordomsfuldt. Men i hans fejltagelser med hensyn til filmen kan man ganske præcist finde årsagerne: 1. han har simpelthen set for få film og oftest de forkerte, 2. han kender for lidt til filmens teori og æstetik, og 3. han er for mig at se ikke i stand til at opleve film. Ligesom der findes umusikalske mennesker, gives der selvfølgelig mennesker, der ikke kan opleve film, og det er endda ikke så få. Løgstrup betragter det med al for stor selvfølgelighed, at han kan opfatte film. Men i sit sidste afsnit giver han selv så tydeligt som muligt en forklaring på sit dilemma. Han funderer over forskellen mellem filmespertens og publikums bedømmelse af film og siger, at mens han som regel vil være enig med en litteraturkritiker i, hvad der duer og ikke duer, „dækker hans skellen mellem gode og dårlige film sig ikke med filmespertens“. Forklaringen ligger lige for. Grunden er ikke blot den, som Løgstrup selv angiver, at han måske ikke regner med filmen som kunstart, fordi han har set for mange dårlige film. Det turde være evident, at når Løgstrup oftest er enig med litteratureksperten, skyldes det, at han er et litterært dannet menneske. Men tror han, at det store, ureflekterede, læsende publikum, der ernærer sig ved popromaner og ugebladsnoveller, også vil være enig med den litterære ekspert i bedømmelsen af, hvad der er godt og dårligt? Var det ikke en mulighed, at forskellen mellem Løgstrups bedømmelse af film og den såkaldte filmesperts simpelthen skyldes, at i sit forhold til filmen er Løgstrup på nøjagtig samme niveau som ugebladslæseren over for litteraturen?

Ib Monty.

TIDSSKRIFTERNE

Novemhernummeret af „Positif“ var helt helliget *Buñuel* med særligt henblik på hans sidste film „Nazarin“, „Mands begær“ og „Viridiana“. Blandt bidragerne er bl. a. Buñuels søster, *Conchita Buñuel-García*, der leverer personlige minder om mesteren, og instruktøren *Carlos Saura*.