

kun i bevidsthedsspring, omgivet af mørke og død tid, og først bagefter kan vi tilnærmelsesvis rekonstruere kontinuiteten, hvis vi bevidst forsøger. Personerne forklares ikke, de beskrives i samme fragmentariske rytme, og først langsomt begynder et forløb at træde frem for tilskuernes forståelse. Og hele tiden spiller tingene, husene, gaderne med deres støj og fremmede mennesker, afgørende og stadigt mere truende ind, indtil de i de hurtige klip omkring svogerens afsløringer trænger sig på som et fremmed og uigennemtrængeligt univers, der, i hvert fald for en stund, kvæler menneskene eller får deres majsommeligt opbyggede verden til at styrte sammen.

I selve tematikken er der jo for så vidt intet nyt. Men der forekommer at være det i den konsekvens, hvormed filmens forfattere – øjensynligt i bestræbelser for at skabe så meget større realisme – har begrænset sig til at beskrive en række bevidsthedstilstande, en virkelighed, som den viser sig for og fortolkes af menneskelige bevidstheder, der udgør en konstituerende del af denne virkelighed, i stedet for, som i den konventionelle filmfortælling, der jo i mangt og meget svarer til den konventionelle romanfortælling, at optræde som den alvidende og forklarende forfattergud, der er hævet over de skildrede begivenheder.

Ved denne konsekvens knyttes forbindelsen til en fortællestil, der i mange år har været anvendt og er blevet stadig mere forfinet i den moderne romankunst, fra *Virginia Woolf* og *James Joyce* til de nye franske romanforfattere. Der synes heri at ligge muligheden for en forandring af filmfolks almindelige foragt eller skræk for det „litterære“, der måske, for en nøjere betragtning ikke så meget er en skræk for litteraturen i og for sig – hvor mange romaner er ikke i tidens løb blevet filmatiseret! – som for de litterære eksperimenter, der som udgangspunkt bl. a. har en forkastelse af den traditionelle opfattelse af det synlige, der hævdes at være forbeholdt filmen, og det usynlige, den indre verden, der udelukkende skulle være ordets verden, en forkastelse, der både rammer den traditionelle roman og den traditionelle filmkunst og peger mod en ny opfattelse både af romanen og af filmen.

Det kan gerne være, at adskillige af de eksperimenter, der foretages i disse år, i den sidste ende vil vise sig at være forgængelige. Man må blot gøre sig klart, at en vurdering af dem og deres eventuelle forgængelighed ikke kan baseres på kunstneriske kriterier, som disse eksperimenter på forhånd forkaster:

ethvert værk må dømmes på sine egne kriterier.

Nok så interessant ville det være, om man søgte at forstå, hvorfor der egentlig er disse tilnærmelser mellem litteraturen og filmen, hvilken dybere liggende problematik, de er udtryk for. Men det er en anden historie, som bl. a. „Muriel“ måske kan give anledning til at fortælle?

Niels Egebak.

Decent

MARNIE („Marnie“), U.S.A. 1964. Prod.: Geoffrey Stanley Inc. – Universal/International (Alfred Hitchcock). Instr.: Alfred Hitchcock. Manus: Jay Presson Allen efter en roman af Winston Graham. Foto: Robert Burks (Technicolor). Klipping: George Tomasini. Prod. design: Robert Boyle. Musik: Bernard Herrmann. Medv.: Sean Connery (Mark Rutland), 'Tippi' Hedren (Marnie), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar), Bob Sweeney (Fætter Bob), Alan Napier (Mr. Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Claborn) Bruce Dern (en sømand), Henry Beckman (en detektiv), Edith Evanson (Rita), Meg Wyllie (Mrs. Turpin). Dansk distrib.: Asa Filmudlejning; Dansk prem.: 2. 11. 1964, Palladium. Længde: 3565 (130 min.).

Fra *big subject* i „Fuglene“ er Hitchcock med „Marnie“ tilbage på *small subject*, men det er ikke emnerne, der bestemmer intensiteten. Filmen er herhjemme næsten generelt blevet modtaget med den affejende holdning, som man ynder at anlægge på Hitchcock. Væsentligst naturligvis, fordi filmen er blevet bedømt på den overflade, som enhver stud kan se. „Marnie“ er et psykoanalytisk melodrama og knytter sig til tidligere af Hitchcocks film, mest direkte til „Psycho“, hvortil den er en pendant. Skurken bag begge film er *the American Mom*, som Hitchcock hader af et ærligt hjerte.

Marnie er et psykiatrisk tilfælde. Præsentationen af hende i en *pars pro toto* stil er Hitchcock i sin mest virtuose stil. Hun er kleptomani, glad for heste, men hysterisk over for berøring af mænd. Alt er symptomer på en neurose, grundlagt på undertrykt følelse, naturlige lidenskabelige følelser kanaliseret ud i sygelige *kicks*. Hitchcock bygger spændingen op med sin fremragende evne til at fremstille situationer med mange muligheder og fortolkninger i sig. Og som i enhver god kriminal-

film falder brikkerne først til i mønstret, når man til sidst får løsningen, men set i perspektiv bagud er der selvfølgelig god logik i det tilsyneladende uforståelige. Marnies neurose stammer fra barndommen, da hun var ude for en voldsom hændelse, medvirkende i et drab. Det er ikke drabet, der har afspejlet hendes følelser, men derimod moderens undertrykkelse af begivenheden. Af lutter moderkærlighed bliver Marnie ligesom hovedpersonen i „Psycho“ psykisk defekt, og det er den hellige, men dødsensfarlige moderfølelse, som Hitchcock atter spidder med diabolisk oplagthed.

Marnie reddes, fordi en mand forelsker sig i hende og beslutter sig til at blive hendes private psykoanalytiker. Kuren er kærlighed, og ægteskabet skal først være terapi, inden det kan fuldbyrdes. I ægteskabsafsnittet er filmen svagest, fordi den er skematisk, men den genvinder sin kraft til slut, da nøgleordet *decent* skrives imod os.

„Marnie“ har en forfriskende barsk humor, og man beundrer atter Hitchcocks fornemmelse for at skildre det almindelige, så det bliver faretruende og betydningsfuldt dobbelttydigt. Filmens kontorscener er forbløffende fine, og der er fundet en række rigtigt udseende birolleskuespillere frem. *Diane Baker* er skønt fotograferet og varm i sin jalousi, mørk sensuel overfor „*Tippi*“ *Hedren*, der er anvendt smidigt. Hendes barnlige, aldrig rigtigt modnede ansigt passer fortrinligt til den vanskelige rolle, som hun ikke klarer sig helt heldigt igennem. *Sean Connery* er man glad for at se som en anden end James Bond, og han er på bølgelængde med Hitchcocks sarkastiske facon. Han tager ikke pigen helt alvorlig.

Robert Burks' foto er atter forbløffende smukt, og kameraet er ofte brugt meget effektivt distanceskabende. Som en pudsig protest mod den moderne films efterhånden helt trivielle forkærlighed for *on location*-optagelser må man opfatte Hitchcocks lystigt umaskerede brug af bagprojektioner, en smuk understregning af, at dette er film, ikke dokumentarisme. Hvor komisk, at nogle anmeldere tror, det skyldes ubehjælpomhed.

Ib Monty.

2 x Donner

NOTHING BUT THE BEST („Kun det bedste“), England 1964. Prod.: Domino (David Deutsch). Instr.: Clive Donner. Manus.: Fre-

deric Raphael efter novelle af Stanley Ellin. Foto: Nicolas Roeg (Eastmancolor). Klipping: Fergus McDonell. Arkitekt: Reece Pemberton. Musik: Ron Grainer. Medv.: Alan Bates (Jimmy Brewster), Denholm Elliott (Charlie Prince), Harry Andrews (Mr. Horton), Milliecent Martin (Ann Horton), Pauline Delany (Mrs. March), Godfrey Quigley (Coates), Alison Leggatt (Mrs. Brewster), Lucinda Curtis (Nadine), Nigel Stock (Ferris), James Villiers (Hugh), Drewe Henley (Denis), Avica Landon (Mrs. Horton). Dansk distrib.: Dansk-Svensk Film. Dansk prem.: 28. 9. 1964, Folketeatret, Odense. Længde: 2715 m (99 min.).

THE CARETAKER („Den mærkelige gæst“), England 1963. Prod.: Caretaker Films (Michael Birkett). Instr.: Clive Donner. Manus.: Harold Pinter efter sit eget skuespil. Foto: Nicolas Roeg. Klipping: Fergus McDonell. Prod. design: Reece Pemberton. Musikalske effekter: Ron Grainer. Medv.: Alan Bates (Mick), Donald Pleasance (Davies), Robert Shaw (Aston).

Dansk distrib.: Film-Centralen-Palladium. Dansk prem.: 10. 11. 1964, Dagmar. Længde: 2885 m (105 min.).

Clive Donner er en behageligt udogmatisk instruktør. Han prøver sig heldigt frem i forskellige genrer, han har ikke anstrengende meninger. Han *fremlægger*, og hans styrke er bl. a., at han er solidarisk med sine personer. „Kun det bedste“ er både typekomedie og sædeskildring, af og til sort komedie (omend af den venligste slags) og undertiden satirisk farce, og Donner bringer nye aspekter ind på karrieremageren som type og fører dermed en engelsk komedietradition up to date på en højt personlig måde.

Jimmy Brewsters vej mod toppen er beskrevet med stimulerende vid, og det er velgørende, at Donner ikke søger at bilde os ind, at luksus, elegance, smarte piger og hurtige biler ikke er noget at stræbe imod. Tværtimod gør Donner og fotografen *Nicolas Roeg* velstandstilværelsen behageligt attraktiv i de meget elegant komponerede og koloristisk overrumplende smukke billeder. Filmen har en visuel elegance, som er smukt beskrivende.

I historien synes den at have to svage punkter. Da Jimmy uundvædigt bliver morder, rykkes han fra det almindelige over i det specielle. Man behøvede ikke en så ekseptionel handling for at demonstrere Jimmys hensynsløshed. Og filmens *crime doesn't pay*-slutning bryder med filmens øvrige moralske hensynsløshed og forekommer påtaget, hvad den vist også er. I sin oprindelige udgave sluttede filmen med, at Jimmy – og tilskuerne – ikke var klar over, om hans forbrydelse blev opdaget eller ej.

Men trods dette, og trods en vis marcheren på stedet i midterpartiet, er filmen en nydelse.