

BØGER & TIDSSKRIFTER

GØG OG GOKKE

Meget apropos til dette forårs pludselige koncentration af Gøg og Gokke-film i de københavnske biografer er der i serien Movie Paperbacks udkommet en glimrende håndbog, som dækker hele deres produktion. Den hedder simpelt hen »Laurel & Hardy« og er skrevet af Charles Barr, der vil være kendt som en af de mere solide engelske kritikere. I bogen tages Laurel & Hardys film op nogenlunde kronologisk og kontinuerligt, men de behandles ud fra forskellige betragtningsmåder, idet der dels gives en historisk fremstilling, dels en mere analytisk og beskrivende fremstilling af såvel de enkelte værker som hele produktionen. (En første lille indvending kunne passende anbringes her, fordi disse to betragtningsmåder ofte blandes på en ret uhensigtsmæssig måde).

Om den første af disse betragtningsmåder og dens resultater er der ikke meget at sige. Barr gør overskueligt rede for hele forløbet: deres individuelle karriere op til 1927, deres fælles film før de dannede team, deres egentlige produktion: *shorts* (1927-35) og *features* (1931-45). De allerfleste film refereres omhyggeligt, og mange gøres til genstand for meget detaljerede analyser. Hertil kommer så en grundig gennemgang af eksterne omstændigheder (produktionsvilkår, instruktører, privatliv etc.) og vigtigst: en meget fyldig filmografi bagest i bogen. Her registreres i kronologisk orden over hundrede film, alle forsynet med kort referat plus oplysninger om instruktører, skuespillere etc.

Den anden betragtningsmåde, den analytiske, der anvendes eksplicit i en række mere »teknisk« betonedede afsnit (»Techniques«, »Structure«, »Gags«), bygger på følgende grundsyn: »The form of the films, and of the individual gags, is the ideal expression of their characters and their kind of humour: it has the only true criterion of artistic form, that of appropriateness or, better, necessity.« Og dette grundsyn kommer til at styre hans metode, som helt naturligt må være centreret om Stan og Ollies karakterer, således som de fremtræder i filmene.

Fordele ved en sådan metode er åbenbare i forbindelse med komikere som Laurel & Hardy. Mens en hel del af deres samti-



dige bygger deres film op om evnen til at træde ind i mange forskellige roller med tilsvarende forskellige karaktertræk, har Laurel & Hardy meget tidligt lagt sig fast på *to* roller, der aldrig forandres. For at forstå deres film er det nødvendigt at vide, hvordan deres karakterer er indrettet. Barr beskriver deres karakterer i deres enkleste form som følgende: »Stan is dumb, Ollie is impatient.« Omkring disse to fundamentale træk bygges deres film, og disse træk må være de faste elementer i beskrivelsen af disse film. (I to fyldige afsnit, »Stan« og »Ollie«, gives en mere nuanceret beskrivelse af deres karakterer på grundlag af hele produktionen. Heri kommenteres bl. a. de mange forskellige fortolkninger af deres »barnlighed«, der er kommet i tidernes løb).

Hovedsynspunkterne i den analytiske del skal kort fremstilles her. De bygger på en implicit opfattelse af filmene som sammensat af en kæde af gags, der alle har rod i de ovenfor nævnte karaktertræk, og som kan anskues som konflikter i vid betydning. Barr gør opmærksom dels på kædens indre

sammenhæng, dels på konflikternes grader. Med hensyn til den indre sammenhæng gør Barr på udmærket vis op med den tendens til at anskue plottene i Gøg og Gokke-film som vildt usandsynlige, en tendens, der har karakteriseret det meste af det, der er blevet skrevet om dem mellem år og dag. Det er rigtigt, at hvis man betragter deres film bagfra og, som f. eks. Agee, refererer slutresultatet af sekvenserne (eks.: »Gøg og Gokke søger at transportere et klaver over en smal hængebro. Broen er udspændt over en kvalmefremkaldende slugt mellem to alpetoppe. Midtvejs møder de en gorilla.«), så må man referere situationer, der næppe tilfredsstillende et almindeligt krav om sandsynlighed. Men starter man forfra, vil man hurtigt opdage, at hvert skridt hen mod de vilde situationer er logisk begrundet, og hver for sig et gag i sig selv. Således for eksempel i »Liberty«, hvis højdepunkt er Stan og Ollies oplevelser på en halvt bygget skyskraber, og hvor Ollie desuden besværes af at have en levende krabbe i bukserne(!). Denne situation er imidlertid resultatet af en kæde af rimelige begivenheder: de flygter fra et fængsel – i skyndingen bytter de bukser – efter adskillige forgæves forsøg på at få deres egne, søger de ly i en fiskeforretning, hvor krabben introduceres etc.

Dette for deres film så almindelige mønstre: den logiske udvikling fra en fuldt normal situation til en vildt usandsynlig slutposition, giver Barr anledning til følgende lidt anstrengte, men måske ikke helt forkerte sammenligning: »In many ways, Laurel and Hardy are a kind of comic equivalent of Hitchcock: the extraordinary scene or image gains power from having its roots fixed in the ordinary« (p. 20).

Barr undersøger nu konflikterne, som de allerfleste gags er bygget op om. Han mener, at det er muligt at skelne mellem tre grader i konflikterne: 1) Stan mod Ollie eller omvendt. 2) Begge mod tredjemand. 3) Begge mod samfundet. Og ud fra denne opdeling lader en klassifikation af filmene sig foretage. Mange af filmene holder sig meget strengt til én type (eks.: »Early to Bed er af første grad, »Big Business« af anden), mens andre svinger mellem anden og tredje. Således er »The Battle of the Century« et nydeligt eksempel på en gradvis udvikling gennem alle tre typer: 1) Ollie forsøger at få Stan til at glide i en bananskal – 2)

en chauffør fra Los Angeles Pie Company(!) inddrages; man smider med *pies* – 3) uskyldige forbipasserende inddrages. – Slutresultat: socialt kaos.

Det er også muligt at behandle de enkelte gags generelt: Barr opstiller som hovedtyper: 1) det tredelte gag og 2) det åbne gag. Denne distinktion bruges dog ikke til noget særligt. Og det fører os for så vidt til de indvendinger, man kan rejse mod bogen:

Det er vist en temmelig almen erfaring, at det er muligt at have det ret morsomt, blot ved at *genfortælle* en Laurel & Hardy-film. Dette skyldes naturligvis i første række forløbenes elementære opbygning, den stærke indre sammenhæng, logikken etc., alle de ting, som Barr så glimrende har gjort rede for. Men netop dette: at parafrasen eller selv det koncentrerede referat i så høj grad yder filmene retfærdighed, indebærer den fare, at man bliver hængende i parafrasen og tror, at man dermed giver den bedste beskrivelse. Og her svigter Barr desværre. Han lader sig nøje med omridsene af en generel beskrivelse, men fører ikke sine egne resultater igennem. Det kan sagtens lade sig gøre at gennemføre en omfattende beskrivelse og klassifikation af filmene ud fra deres narrative strukturer, selv i et arbejde af dette omfang, men Barr slipper alt for tidligt disse sager og falder tilbage på såkaldte enkeltanalyser, der desværre oftest kun er camouflerede parafraaser. Alt dette foregår på indholdssiden af filmene, men den stærke centrering om *historien* har også konsekvenser for udtrykssiden, der oftest negligeres eller bringes løserevet ind i analyserne i blomstersprog (»beautifully conceived« o.l.)

Trods disse skøvheder er bogen imidlertid særdeles anbefalelsesværdig. Den er ikke en udtømmende analyse af Laurel og Hardys produktion, men den er en sober og særdeles nyttig håndbog. Og så har den på grund af sin stærkt parafraaserende karakter et fortrin frem for en mere dybtgående beskrivelse af deres film: Den er næsten uafbrudt fabelagtig morsom at læse! Udover at dens billedmateriale, der er meget fyldigt, gør det muligt at genopleve de kære gamle sekvenser.

Peter Larsen

Charles Barr: *Laurel & Hardy*.
Movie Paperbacks/Studio Vista.
10 s 6 d.

DREYERS JESUS-MANUSKRIFT

I sin anmeldelse af »Gertrud« (Monthly Film Bulletin nov. 68) skriver Philip Strick, at den Kristus-film, som Dreyer forberedte, sandsynligvis var blevet den definitive film om Kristus. Læsningen af hans manuskript »Jesus« (det er den engelske titel, på dansk er det blevet udvidet med »fra Nazaret«) afsætter et indtryk, som gør det vanskeligt at sige ham imod.

Dreyers manuskript overbeviser først og fremmest, fordi det virker så gennemtænkt og gennearbejdet. Det sigter konstant på at skabe en autentisk virkende baggrund og synes funderet på kloge og grundige undersøgelser. Det arbejder desuden med et historisk billede, der vel ikke er Dreyers egen originale opfattelse af situationen i Palæstina på Jesu tid, men det er indarbejdet i beretningen med stor naturlighed. Der er ingen

kunstige konstruktioner i dette billede af jødisk hverdag år 30; landet er besat af romerne, og befolkningen er delt op i meninger, der går fra det skamløst samarbejdende over det forsigtigt og diplomatisk afvejende frem til den kompromisløse og voldelige modstand. På baggrund af dette politiske billede bliver beretningen om Jesu liv og lidelse så meget desto klarere – her er en profet, der tilsyneladende taler i politiske baner, men som i virkeligheden slet ikke kan tage del i den diskussion, som ellers beskæftiger hele landet. Dreyer har skrevet en række scener, som drøfter skuffelsen blandt de oprørsledere, der må erkende, at Jesus ikke er manden, ikke den Messias, man har brug for, og allerede i teksten fornemmer man den uro, som Dreyer har villet præge filmen med fra det øjeblik, da et brud opstår mellem Jesus og oprørerne – de første lykkelige dage er omme, en ny tid med tvivl og ængstelse venter profeten og hans disciple. Men det er ikke mindre overbevisende, når Dreyer benytter uddrivelsen af Templet til at forklare, hvordan modstandskampen fortsat kan anvende Jesus: Dreyer fratager ikke Jesus den harme, som har kostet teologer så megen hovedpine, men han flytter dens udbrud af vold til de modstandsfolk, som hele tiden lurer på ham for at finde uventede afsløringer og måske nye muligheder.

Da Jesu popularitet har lidt et knæk, som Dreyer skriver, sker der en udvikling af hans bevidsthed om sin egen gerning, og hans vej til Jerusalem er dikteret af hans viden om, hvor en profet hører hjemme. Før dette punkt arbejder Dreyer ofte med den hemmelighedsfuldhed, hvormed Jesus tilsyneladende tildækkede sin person og sin gerning; den bygger vel på Jesu egen usikkerhed, men et enkelt sted indskyder Dreyer en forklaring, der vidner om hans fornemmelse for at fange en menneskelig holdning enkelt og naturligt: man skal ikke lade disse helbredelses-historier komme ud blandt folk, for den netop helbredte vil næppe kunne tåle at møde tvivl og vantro.

Dreyers manuskript får alt med, så at sige. Lignelser er vævet ind i handlingen, og altid på en sådan måde, at de stilles i kontakt med den. Han arbejder gerne efter stikordsprincippet, ganske som man finder det i de evangeliske beretninger om Jesus som profet og lærer, og han tildigter hist og her enkeltheder og selvstændige historier, der har de samme forkyndende og undervisende kvaliteter. I sin skildring af personer holder han sig til et traditionelt billede, man er lige ved at synes, at Dreyers Jesus mere ligner Nicholas Rays Jeffrey Hunter end George Stevens' Max von Sydow – de Nelsonske bibelbilleder melder sig i hukommelsen. Men man tør ikke tvivle om, at Dreyer ville vide at skabe en Jesus-skikkelse af andet og mere end bleg mildhed, hans billeder af Judas, Kajfas, Pilatus og Nikodemus virker allerede i manuskriptet som mennesker af den Dreyerske intensitet.

Som meningsfulde vignetter ligger rundt om i teksten visuelle enkeltheder af tilsyneladende ret traditionel karakter. Dog afslører mange noget typisk Dreyersk: det dramatiske angivet i klar og præcis kortfattet, en hånd med en dolk, en brønd set fra dybet op mod lyset, en hånd, der skriver på et stykke papyrus. Det er desuden mærkeligt fascinerende at møde et billede, som synes at vise tilbage til »Vampyr«, en film, som

Dreyer selv siges at have anset for mislykket, eftersom den ikke blev så kristen, som han ønskede det.

»Jesus fra Nazaret« vil irritere mange, som forveksler dens mangel på en original form à la mode med tam traditionalisme. Det er næppe heller troligt, at den færdige film ville have glædet dem, der stiller dette krav til det religiøse kunstværk: Hvad kan det tilbyde os. Dreyer var ikke ude på at behage de mondæne strømninger, og han havde sikkert ikke inddladt sig i polemik og skænderi med dem, som med mekanisk lydighed falder ind i de trange moderne rækker og råber det væmmeligste af alle ord, nemlig »gammeldags«, efter den, der laver Jesus-film uden psychedeliske overtoner, film om kristendom og modstandskamp, en kristen film, der forkynder evangeliet efter klassiske mønstre. Manuskriptet fortæller *også* om Dreyers suveræne vilje, om hans kunstneriske urokkelighed og hans sikre viden om mål og midler. Han forklarer gerne og omhyggeligt, hvorfor han ønsker at fortælle netop dette og på netop denne måde, men forklaringerne er venligt pædagogiske og indbyder hverken til misforståelser eller diskussion.

Jørgen Stegelmann.

Carl Th. Dreyer: *Jesus fra Nazareth*.
Gyldendal. 188 s. Kr. 42,50.

FILMENS HVEM HVAD HVOR I

Så er den der igen, denne gang mere omfattende og grundig end nogensinde tidligere, idet den nu er udvidet til fire bind på til sammen langt over 2000 kompakte sider. Første bind, der nu foreligger, inddæmmer dansk film i perioden 1929–1968, men stumfilm er medtaget i det omfang, hvor tonefilmkunstnere begyndte deres virke i stumfilm dagene.

Første halvdel af bogen er en kronologisk ordnet filmografi, anden halvdel en samling minibiografier over samtlige personer, der optræder under credits i filmografien, og kriteriet for, hvad der er taget med, er dejligt uakademisk. I stedet for subtile, diskutabile definitioner, der skiller professionelle film fra amatørfilm – eller »privatproducerede film«, som amatørfilm jo hedder i fjernsynet – har man lagt et »tilgængelighedskriterium« til grund. Man har simpelt hen medtaget alle film, som uanset format, har været vist under omstændigheder, hvor »offentligheden« har haft adgang: biografer, TV, foreninger etc. Og dette kriterium er vel så objektivt, som man kan forlange. Man kan finde alt i denne bog, simpelthen *alt*, lige fra Dreyer til de sælsomste eksperimentalfilmforsøg. Faktisk savnes kun to kategorier: *reklamefilmene*, hvoraf mange i øvrigt er langt mere artistiske og seværdige end en række af de såkaldt frie filmkrusduller, der er med i bogen, og *pornofilmene*, som efter sigende skal være verdensberømte og meget eftertragtede – for denne kategoris vedkommende må der henvises til Leo Madsen og Poul Malmkjær som vor fornemste sagkundskab. Det er ikke bare for at være vittig, jeg gør opmærksom på de to udeladte kategorier. Bogens opgave er i første række af registrerende og leksikalsk art, og en bunke af de film, der er med, kan i det højeste påregne sociologisk interesse. I hvert fald for historikeren og sociologen er de to udeladte kate-

gorier fra dansk films underverden af nok så stor betydning til belysning af vort egenartede adfærdsmønstre og sælsomme forestilingsverden.

Og i modsætning til den danskstuderende, der uigenkaldeligt må foretage et valg, er det endnu muligt for den, der beskæftiger sig med dansk film, at se *det hele*, rub og stub! En dansk filmhistorie kan endnu blive en mands værk, både i den betydning, at han skriver det hele selv og i den betydning, at han ikke *behøver* at støtte sig på andet end selvsynet. Den mulighed burde udnyttes. Til gengæld vil han selvfølgelig undre sig over, at de ædlere dele af denne, den mest udsældte del af vor markante hjemstavns-kultur, stadig kan være i en meget lille skuffe. Især, hvis man til de ædlere dele også regner de bedste af vore folkekomedier (Emanuel Gregers og en film som »Harry og kammertjeneren«) og de mest seværdige af vore melodramaer (først og fremmest Schneevogts film). Det interessante er jo, at majoriteten af vore spillefilm grupperer sig omkring disse to kategorier, mens kun så få af dem forekommer at være moralsk og artistisk hæderlige.

Bjørn Rasmussen og Luise Roos har heldigvis ikke kunnet nærme sig. Når Vorherre har fået, hvad hans er, en masse uundværlige konkrete oplysninger for filminteresserede på alle planer, tillader de sig en række subjektive kommentarer, både i form af billedvalg og ultrakorte bemærkninger til de enkelte film. Skulle man tro denne bogs billeder, er vi nemlig ikke bare et gemytligt, udadvendt og smilende folkefærd, nej, vi *skrupgriner*, (og det er i den forbindelse betænkeligt, at den, der griner allermost, er *Hi Monty* på side 393). Vi ligner dårlige undskyldninger for os selv og de film, vi laver. Enkelte billeder er fiskerbilleder. Ser man længe nok på dem, erindrer man sig, hvad Benny Andersen mente, da han sagde: »Jeg bærer med smil mit smil«. Måske er der *alligevel* en grænse for, hvor meget fotografiet kan lyve?

Kommentarerne er næsten lige så gode. Om Johan Jacobsens debutfilm »Under byens tage«, hedder det: »Smil og tårer i kunstnerkredse«. Om »Ung leg«: »Ungdommens vilde liv i københavnske bourgeoiskredse«. »To«, (også kaldet »Fattigmands-Åndeløs«) »Improvvisatorisk film om to rastløse unge mennesker«. *Rastløs* er netop det ord, man har ledt efter i årevis. »En søndag på Amager« karakteriseres slet og ret som: »Vor danske egenart«. Og så er der i hvert fald ikke sagt for meget. Men selvfølgelig er det ikke bare pjat altsammen. »Sult« får dette med på vejen: »Psykologisk træfsikker Hamsun-filmatisering med genial Per Oscarsson og fremragende miljøschildring«.

Der er selvfølgelig indvendinger. Det skal der jo være i en anmeldelse, for at kollegerne ikke skal få indtryk af, at man er ukritisk. En del, en alt for stor del af personbillederne, burde have været udskiftet, og selv om det er vanskeligt at pege på *graverende* fejl i oplysningerne, er der alligevel et væld af unøjagtigheder: navne, der er stavet forkert, navne, der mangler, forkerte årstal og ufuldstændige oplysninger. Da »Politikens Forlag« ikke ligefrem kører på pumperne, da arbejdet med bogen under alle omstændigheder har givet et imponerende resultat, og da der sikkert vil gå en ti-femten år, før vi får en ny udgave, er dette ret irriterende.

Har der virkelig ikke været råd til en udskiftning af portrætbillederne? Og ville det rent teknisk have været uoverkommeligt at lade de nulevende, man kunne få fat i, selv check'e oplysningerne af?

Jeg er helt på det rene med, at en bog af denne karakter aldrig kan blive helt fejlfri, men fejlenes antal *kunne* have været reduceret betydeligt. Foran i bogen opfordres man til at skrive en liste over eventuelle fejl og sende den til Filmmuseets arkiv. Jeg kan ikke kraftigt nok anbefale, at man virkelig gør det.

Disse indvendinger skal imidlertid ikke afholde nogen fra at anskaffe sig bogen. Den er under alle omstændigheder uundværlig.

John Ernst.

PS: til supplerer af PH-indekset i Kosmorama 81: PH har også lavet dekorationer til Morten Korch-filmen »Det gamle guld« og »Vejrhanen« og sangtekster til »Tante Cramers testamente«, »Tak, fordi du kom Nick«, »Når man kan er ung« samt til den norske »Ukjent mann« (1952). Endvidere et manuskript fra 1947: »Peoples Holiday« (= Ferie for folket).

Bjørn Rasmussen: Filmens Hvem Hvad Hvor.

Bind 1: Danske titler og biografier.

Politikens Forlag. 528 s. Kr. 24,50.

FILMENS HVEM HVAD HVOR II-III

Som bind 1 er også bind 2 og 3 en fortsættelse af et-binds-udgaven fra 1950, den for længst udsolgte og i antikvariater svært opdrivelige. Bind 2 og 3 dækker samtlige registrerede udenlandske film med dansk premiere indenfor tidsrummet 1950-1967, og Bjørn Rasmussen har med vanlig flid og kyndighed (vi er tilbøjelige til at tage det for givet, men det er enestående) samlet en lang række uundværlige facts om bøgernes ca. 6500 filmtitler, mens Else Larsen med sympati og forståelse har sørget for tilrettelæggelse og billedvalg. Der er mange – ca. 600 billeder, og oftest velvalgte.

Og så til det egentlige. Det er forbiuret svært at skrive retfærdigt om bøgerne nu, og rettelig bør samtlige bind genanmeldes efter nogle års brug, når man har haft lejlighed til at konstatere værdien af opslagsværkerne. Men en foreløbig vurdering siger i hvert fald, at der er meget få væsentlige fejl at finde. At remse de uundgælige stavefejl op (de relativt få, som de arme korrekturlæsere ikke har fundet) vil i bedste fald være meningsløst, i værste fald en grov insinuation mod Bjørn Rasmussens viden. At skuespilleren Paul Hubschmid flere gange staves med »e« (Hubschmid) forringer ikke bøgernes værdi som opslagsværker, heller ikke, at Hemingway i et tilfælde er stavet forkert etc. Langt mere væsentligt er det f. eks., at Bjørn Rasmussen i bind 2 og 3 har bragt samtlige originaltitler på de omtalte film (det er især væsentligt, fordi de senere års yndede co-produktioner ofte giver anledning til fejl eller misforståelser med forskellige titler fra land til land). Væsentligt er det også, at der under hver enkelt film nævnes flere medarbejdere end tidligere. Nu er fotograf og komponist – eller musical director – også at finde (i tilgift til produktionsselskab, producer, instruktør, manuskriptforfatter og evt. roman-, novelle- eller skuespilforlæg).

Princippet er dog ikke konsekvent, f. eks. kan man ved opslag på John Hustons »Afrikas Dronning« finde filmens arkitekt nævnt, og jeg havde hellere set, at dette havde været normen, idet arkitekten oftest er en langt væsentligere person for filmene, end disses musical director er det. Til gengæld skal det nok vise sig, at musikmanden (i hvert fald når han også er regulær komponist) siger et stort biografpublikum langt mere end navnet på en films *Art director*.

En mangel ved bindene er, at der ikke opgives spilletid (eller subsidiært længde). For film fra før ca. 1955 kan man regne med, at de fleste spiller ca. 100 minutter, men efter de lange films indtog flyder tidsgrænserne, og hvem kan f. eks. huske at Stanley Kubricks »Lolita« (der ikke har noget ydre kolossal-udstyr til at bringe tanken på rette vej) varede 152 minutter – eller at samme instruktørs »Spartacus« varede 3½ time. Til gengæld kan så alle nysgerrige få oplysning om, hvor mange dage hver enkelt film har spillet på premierebio-grafen.

Dog forhindrer dette naturligvis ikke, at bøgerne er facts-svulmende værker, man flittigt vil benytte – trods de uundgælige, men små indvendinger. Som f. eks. at man skal gå fra »Ace in the Hole« til »The Big Carnival« for at finde Billy Wilders fremragende »Forsidesensation« (Filmen blev efter premieren døbt om til »The Big Carnival« fordi man var bange for, at titlen »Ace in the Hole« ikke sagde noget). Eller at man f. eks. ved opslag på John Farrowes »Hondo« får at vide, at filmen var lavet i 3-D version – men ikke at den også, som var almindeligt, sideløbende vist i en normal version. Eller at man ved opslag på f. eks. Boris Sagals »Anklagen er mord« får serveret to titler: 1) »The Charge is Murder« og 2) »Twilight of Honor«, som originaltitler, hvor kun 2) er originaltitel, mens 1) er den engelske titel. Og selvfølgelig er det forstyrrende, når man under »Madame Sans Gène« læser, at den havde premiere i 1954, når det nu var i 1965. Men tilsyneladende er der kun få af den slags fejl, og de syner ikke stort i en sammenhæng, der indeholder ca. 200.000 facts. Og har man selv arbejdet blot en smule med indsamling af facts om film, imponeres man gang på gang over den akkurate og det nøjsommelige arbejde, der ligger bag »Filmens Hvem Hvad Hvor«, hvor Bjørn Rasmussen med megen sporsans har gravet de relevante oplysninger frem, der nu har kunnet blive plads til (men jeg er et utaknemmeligt bæst og ville naturligvis gerne have haft flere oplysninger om hver enkelt film; så var værket blot blevet dobbelt så stort og formentlig økonomisk uoverkommeligt.).

Og så er det ovenikøbet – til glæde for dem, der også skønner på de små og korte tegnefilm, eller blot kortfilm – lykkedes Bjørn Rasmussen i næsten alle tilfælde at registrere hvilke film, der har været med i de enkelte programmer, og også hvem der har lavet filmene. Og falder så øjnene på opslaget *TV-film* opdager man til sin forbløffelse, at western-serien »The Virginian« ikke er helt så ukendt herhjemme, som fjernsynet gerne har villet gøre den til. Tre westerns fra treserne med premiere herhjemme er fra serien.

Men den rigtige vurdering kan først skrives efter nogle års brug. Indtil da – brug

bøgerne med flid. Jeg tror, de vil vise sig uundværlige for alle der arbejder med film.
Per Calum.

Bjørn Rasmussen: Filmens Hvem Hvad Hvor
– Bind 2 og 3, 1069 s., (udenlandske titler),
Politikens Forlag. Kr. 50,75.

WOOD OM HAWKS

For hver ny bog eller blot artikel bestyrker den engelske filmkritiker Robin Wood det indtryk, man straks ved første bekendtskab fik af ham som en af de få originale filmkritiske begavelser i funktion for øjeblikket. Wood dukkede i sin tid op i tilknytning til »Movie«-gruppen, som han har den »nærlæsende« analytiske metode til fælles med, men som han adskiller sig fra ved at indtage et stærkt personligt moralsk engagement i bedømmelsen. Hans kritik bliver derfor – som påpeget af Søren Kjølrup i »Kosmorama« nr. 83 – væsentligst en indholdskritik, selv om han altid gennem konkret eksemplificering og illustration opretholder en tæt kontakt med filmens *mise-en-scène*, med det, der faktisk foregår på lærredet.

I sin nye bog om Howard Hawks beklæder Wood sin gæld til den krævende og kontroversielle engelske litteraturkritiker F. R. Leavis, tilbød og berygtet for sine radikale genvurderinger af den engelske litteraturs klassikere og for sin etablering af en *great tradition* i britisk romankunst (bygget op om navne som James, Conrad og Lawrence). Wood og Leavis arbejder begge med værdinormer som »modenhed«, »ansvarlighed« og »moralisk bevidsthed« som kriterier for en »voksen« kunst; og i sin Hitchcock-bog lykkedes det forbløffende overbevisende for Wood at trække de moralske, »humanistiske« Hitchcock-temaer frem i lyset, så man næsten accepterede deres eksistensberettigelse side om side med hele *suspense*-mekanikken.

Woods Hawks-bog er i mine øjne bedre end Hitchcock-biografien, fordi den gennemfører sine analyser mere afslappet – Hawks er jo også en af filmkunstens mest gennemsigtige instruktører. Man kan måske bedst give et samlet indtryk af bogen ved at referere dens indholdsfortegnelse, hvor Wood i overskrifterne samler de hovedtemaer, han finder i Hawks' produktion. Efter introduktionen, som vi bragte i nummer 86, kommer et fyrre sider langt kapitel om tre af de Hawks-film, Wood sætter højest, »Only Angels Have Wings«, »To Have and Have Not« og »Rio Bravo«. Titlen er »Self-Respect and Responsibility«. Herefter følger kapitler om »The Lure of Irresponsibility«, »The Group« (med en givende sammenligning mellem Ford og Hawks), »Male Relationships«, »The Instinctive Consciousness« og »Down the Valley of the Shadow«, der udelukkende analyserer »El Dorado« med en fin redegørelse for filmens alderdomstema. Under »Appendix: Failures and Marginal Works« rangerer »Land of Pharaohs«, »Sergeant York« (som Wood nok er for venlig ved), »The Big Sleep« og »Gentlemen Prefer Blondes«. Det må straks tilføjes, at Wood – som i Hitchcock-bogen – kun behandler et udvalg af sit emnes film. Der er især kedelige huller i behandlingen af tredive-filmene – således omtales mesterværket »Twen-

tieth Century« (1934) med John Barrymore og Carole Lombard overhovedet ikke.

Til gengæld går Wood intelligent og detaljeret i brechen for ret oversete værker som »Ball of Fire« (»Professoren og korpigen« – 1941), »Air Force« (1943), »Monkey Business« (»Foryngelseskrigen« – 1952) og »Red Line 7000« (»Spræng Speedometret« – 1966). Herved udvides vort billede af Hawks forbløffende – han er tilsyneladende ikke blot en instruktør, der har skabt forholdsvis få virkelig betydelige film (»Scarface«, »Bringing Up Baby«, »Red River« og »Rio Bravo«), men har en langt rigere produktion bag sig end de fleste forestiller sig. I mine øjne overvurderer Wood dog »Red Line 7000« temmelig groft. Hans analyse er præcis og klar nok, men filmens scener har hverken den intensitet eller vitalitet, der kendetegner Hawks, når han er bedst. Alle yndlingstemaerne er der – den indre og ydre overbevisning mangler.

Som stilist er Robin Wood lidt kantet og omstændelig, og hans tonefald kan nærme sig det docerende, men hans bog kan ikke anbefales kraftigt nok, både som en længe tiltrængt genvurdering af en af amerikansk films største instruktører og som et eksempel på den filmkritiske kunst i dens skarpsindigste udfoldelse.

Morten Pii.

Robin Wood: Howard Hawks.

Cinema One – Secker & Warburg og British Film Institute. 200 s., 15 sh.

LOSEY OG HYKLERIET

Som påpeget af Søren Kjølrup (i artiklen om filmkritik i Kosmorama 83) er der ikke megen idé i at se film blot for at få indblik i en instruktørs livsanskuelse eller for at få en mening eller et budskab slynget i hovedet. Det væsentlige må være den musiske oplevelse af instruktørens levendegørelse og eksemplificering af livsanskuelsen og meningerne. Imidlertid er det ikke blot analysen af *detaljerne*, der kan hjælpe andre – og én selv – til større oplevelse. Det er også nyttigt og overordentlig spændende at forsøge på at koge en instruktørs samlede *oeuvre* ned til en kort formel, altså finde en enkelt sætning, der kan virke som en nøgle til forståelsen af alle mandens film.

En sådan fællesnævner eller beskrivelse af et centralt og gennemgående tema i en filmskabers produktion kan udgøre et nogenlunde fast punkt, hvorfra man intellektuelt kan arbejde sig ind i de enkelte film. Desværre kan man ofte miste overblikket i større kritiske artikler eller bøger, det væsentlige drukner i et hav af sidemotiver og enkeltheder. Dette gælder også de to Losey-bøger, der er kommet på engelsk, og netop Loseys film har noget vist gådefuldt og uahængseligt over sig, der kan få én til at savne den intellektuelle nøgle.

Måske vil nogen finde en hjælp i instruktørens egen udtalelse: »Jeg tror egentlig, at hvis jeg har ét tema, så er det hykleri«. Det står i »Losey On Losey«, bind 2 i serien »Cinema One«, der bl. a. har Sight and Sound og British Film Institute som udgivere. Bogen er redigeret af Tom Milne og består næsten udelukkende af et ca. 100 sider langt interview med Losey, der får lov at snakke løs uden at få stillet særlig mange spørgsmål. Interviews er jo næsten altid behageligt nemme at læse, fordi de

oprindelig er mundtlige og improviserede. Der er intet prætentøst eller snørklet her, men til gengæld af og til nogle næsten uundgæelige almindeligheder. Samtalen er ikke så lang som Truffauts med Hitchcock og har desværre ikke samme stringens og systematiske opbygning.

Interviewet fandt sted for snart et par år siden, og udgangspunktet bliver derfor »Accident« (»Ulykkesnatten«). Losey fortæller bl. a., at der aldeles ikke sker en ny ulykke i slutningen. Braget skal udtrykke, at Stephen vil blive plaget af erindringen resten af livet.

I et kapitel om Hollywood-perioden skildder han levende frygten under heksefølgelserne og i andre kapitler sit arbejde med teatret i trediverne og forholdet til medarbejderne. Det er altså sammen underholdende, vi får anekdoter og indblik i praktisk filmarbejde, og så er bogen gennemillustreret.

Imidlertid forudsættes det, at man har set alle Loseys 18 spillefilm og har dem præsent. Det er jo utopi, og man får derfor mere ud af »The Cinema of Joseph Losey« af James Leahy i International Film Guide Series. Her får vi en indledning på 15 sider, og dernæst bliver filmene gennemgået én for én, desværre uden egentlige handlingsreferater, men derimod med fyldige citater af Losey selv. De to bøger supplerer hinanden pænt med ringe overlappning, men det er Leahys bog, der er den bedste og mest stofmættede. Den påpeger en række fælles træk ved Loseys personer og understøtter i nogen grad hans ovennævnte påstand om, at hykleriet skulle være nøgleordet til hans problematik. Hykleri må opfattes i videste betydning som de illusioner, falske værdier og forfalskede ideer, det borgerlige samfund påtvinger os ifølge Losey, der er mere eller mindre marxist og stærkt påvirket af Brecht. Losey betegner sig selv som romantiker, og der tales meget om det barokke og ekspresionistiske i hans ofte symbolmættede film, men dette modvirkes af hans rationelt skolede forstand, der får ham til at sige: »Man kan blive forløst via intellektet, men ikke via følelser«.

Hans hovedpersoner er svage karakterer, der oftest savner et virkeligt mål i tilværelsen. De lever på illusioner, behersket af skyldfølelse i en selvødelæggende verden, hvor fortrinsvis de hensynsløse overlever, mens de øvrige går til grunde, ofte som resultat af en ubehersket seksuel lidenskab (hvori der kan være stærke elementer af homoseksualitet). Leahys bog er spækket med eksempler og sammenligninger, men den kan af og til virke som en kaotisk op-hobning.

Med hensyn til *bedømmelsen* af Loseys film hersker der stor uenighed. Leahy fremhæver den herhjemme næsten ukendte »Blind Date« (»Motivet til mord«) og frem for alt »Eva« som hans bedste film, mens Tom Milne foretrækker »Accident«. Andre dyrker især hans første film, mens »The Criminal« (»Labyrinten«) og »The Servant« (»Snylteren«) sættes højest af

Frederik G. Jungersen

James Leahy: The Cinema of Joseph Losey.
International Film Guide Series. Zwemmer Ltd., London, 1967. 175 s.

Tom Milne: Losey On Losey. Cinema One Series. Secker and Warburg og British Film Institute, London, 1967. 192 s.