KOSMORAMA

91/filmtidsskrift

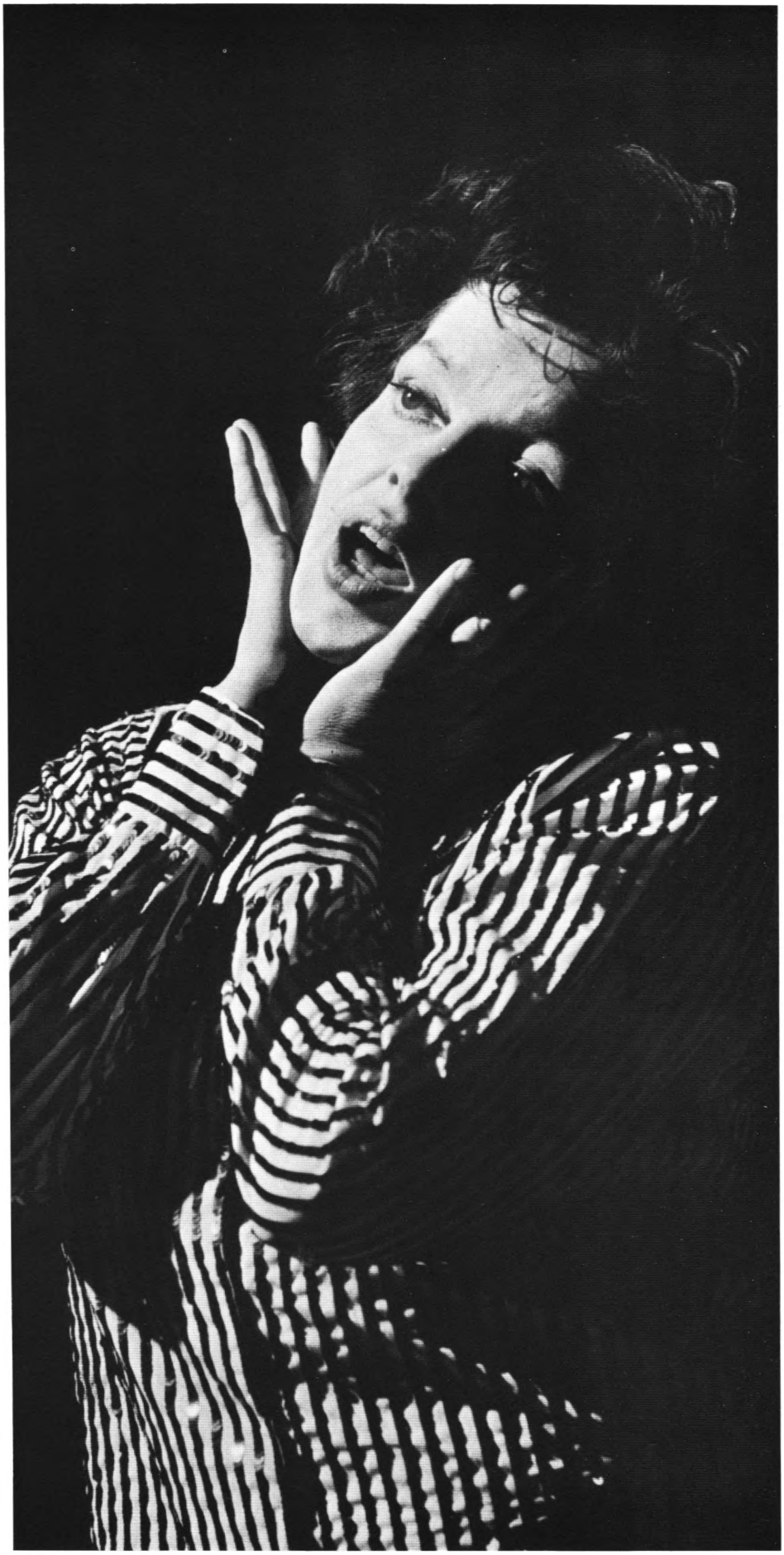
Ansvarshavende redaktør: Øystein Hjort.
I redaktionen: Ib Monty, Morten Piil og Henrik Stangerup.

Redaktionssekretær: Per Calum.

Lay-out: Freddy Kring.

Tryk: Bonde's Bogtryk/Offset.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 30,00. Enkeltnumre kr. 6,00. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografer og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30 eller på giro 4 67 38.



Judy Garland døde den 23. juni i år. Hun indspillede sin første film i 1936 og medvirkede ialt i 32 film med »I Could Go On Singing« fra 1963 som den sidste (billedet). Ved begravelsen i New York hyldede James Mason skuespillerinden med ordene: »Hun kunne synge en sang, der kunne knuse hjerterne, og hun kunne bringe folk med stenhjerter i gråd«.

KOSMORAMA

Forsiden:
Scene fra den vesttyske debutfilm »Jagdszenen aus Nieder-Bayern«, der var en af årets positive overraskelser ved festivalen i Cannes. Chr. Braad Thomsen rapporterer og skriver om »Jagdszenen aus Nieder-Bayern«:

Bagsiden:
Scene fra Charles Chaplins længe gemte, og af mange oversete, mesterværk »Cirkus«, der analyseres af Mikael Sne på side 198.

En af de mere bemærkelsesværdige film fra årets Cannes-festival var den vesttyske »Jagdszenen aus Nieder-Bayern« af den debuterende instruktør Peter Fleischmann. Den vistes uden for konkurrencen i den såkaldte »kritiker-uge« og er allerede indkøbt til Danmark, hvor vi skulle have særlige forudsætninger for at værdsætte den. Filmen minder nemlig forbløffende om »Balladen om Carl-Henning« – den beskriver det samme fjerne provinsmiljø med stor atmosfære-fornemmelse, men også med en barskhed, der adskiller den fra »Carl-Henning«. Fleischmann koncentrerer sig om outsiderens vilkår i denne fantastisk lukkede, småborgerlige og selvtilstrækkelige provins. I filmens centrum står en homoseksuel, og omkring ham er placeret andre outsidere: en letlevende pige, en åndssvag dreng, en enke, der lader en anden mand flytte ind, mens ægtesengen endnu er varm. Og outsiderne terroriseres ikke blot af de såkaldt »normale«, de terroriserer også hinanden indbyrdes.
Mere om Festival-filmene på side 187.

Næste ombæring:
Næste nummer af Kosmorama – og sidste nummer i denne årgang – kommer i handelen medio august. Nummeret indeholder bl. a. et langt interview med Stanley Kubrick, der allerede for længst har placeret sig som en af filmkunstens største begavelser, og som med filmen »2001: A Space Odyssey« endnu engang synes at have overgået sig selv.
I øvrigt indeholder nummer 92 bl. a. en analyse af den stilfærdige amerikanske stumfilmkomiker Harry Langdon, der kommer festivalrapport fra Berlin, og der bringes anmeldelser af film og bøger.

Harry Langdon

Indholdsfortegnelse

Henrik Stangerup: Samtale med Henning Carlsen 184
Chr. Braad Thomsen: Cannes 69 187
Øystein Hjort: Buster Keaton 192
Mikael Sne: Chaplins linedans 198
Rolf Bagger: Portræt af en 35-årig gammeljomfru 201
Søren Kjørup: Jacques Demys verden midt i virkeligheden 203
Niels Barfoed: Midt i en jazztid 205
Niels Jensen: Manden der tænkte ting 206
Henning Jørgensen: RoGoPaG 208
Niels Ufer: Hvad med Irland? Interview med Peter Lennon om hans debutfilm 210
Premiererne 213
Minikritik 215

SAMTALE MED HENNING CARLSEN

HENRIK STANGERUP

– Vender De med »Klabautermanden« tilbage til stilen fra »Sult«?

– På en måde, ja. »Klabautermanden« foregår ombord på et skib magen til det hovedpersonen i »Sult« flygter ombord på. Filmen foregår i samme periode som »Sult«, men er aligevel en helt anden type film. »Sult« var en introvert film, denne her er extrovert. Parakdoksalt nok lukker »Klabautermanden« sig alligevel mere om sig selv, og det hænger sammen med at miljøet er så fremmedartet. Samtidig med at jeg har været optaget af det drama, som »Klabautermanden« er, har jeg været fascineret af filmens miljø: et miljø som det er i sidste øjeblik man kan holde fast i: sejlskibsmiljøet. Men ikke sejlskibsmiljøet i et romantisk skær. Livet ombord i de sejlskibe, der lå og blafrede frem og tilbage over Atlanterhavet og ned til Middelhavet og op til Færøerne har simpelthen været så hårdt, at man næppe har nogen forestilling om det i dag. Jeg mener: dem der var ombord levede af brakvand og saltmad i måneder. Det var før LO's og overenskomsternes tid!

– Hvor meget har I selv sejlet da I lavede filmen?

– Vi har sejlet sammenlagt ligeså meget som tre gange over Atlanterhavet. Vi har haft et arbejdsklima som er helt usædvanligt for en film. Vi var 35 mennesker isoleret fra omverdenen. Vi boede dels på hoteller rundt om i forskellige provinsbyer og gik så ned til skibet og sejlede ud, dels overnattede vi ude i rum sø. Jeg undgik helt studieoptagelser: det ville være håbløst hver dag at beslutte os for om vi nu skulle sejle eller gå i atelier af vejrmæssige grunde. Så gjorde vi det, at vi simpelthen udnyttede skibets store lastrum ved på skibet at bygge filmens to store væsentlige dekorationer der: kaptajnens kahyt og mandskabets lukaf. Resten er ren *location*. Vi fik lavet dekorationerne som moduler og det vil sige, at hvis vi en dag havde besluttet os til at sejle men ikke kunne på grund af dårligt vejr, så havde vi vores alternativ stående nede i lastrummet, og så gik vi dernede og filmede i stedet for. På alle vores optagelser er der således et »ægte« kluk kluk fra vandet, og nogle gange når vi lå i hårdt vejr ved kajen, så lå skibet og gav lyde fra sig og gyngede og understregede hele den maritime fornemmelse.

– Kan man definere filmen som et Strindbergsk trekantdrama?

– Ja. »Klabautermanden« handler dels om at man ikke kan tvinge et menneske, og så om dette trekantdrama. Familiedramaet. Der er kaptajnen og den pige han har bortført og tvunget ombord og så den tredje faktor: mandskabet. Så handler filmen også om gruppepsykologi. Husk på, i »Klabautermanden« bliver mandskabet ombord i otte år. De knyttes usædvanlig tæt sammen, ikke mindst på grund af kvinden. Katastrofen opstår, da en af mandskabet bryder ud og ikke bare slår skipperen ihjel men også ligger i med kvinden, der har været en slags gudsmoder for dem alle. Så går det helt galt. Skibet sejler i sænk. Det forsvinder.

– Filmen peger også tilbage på »Kvindedyr«?

– Den har flere paralleller til »Kvindedyr«, det er rigtigt. I »Kvindedyr« ser vi udelukkende kvinder – og så én mand. Her er det kun mænd – og så én kvinde. Det er i sådanne situationer ondskaben kommer frem, og det kommer den i rigeligt mål i begge film.

Lise Fjeldstad (t.v.) i »Klabautermanden«.

– Tror De på at mennesket er skabt til at leve alene?

– Jeg tror ikke på megen af den gruppefilosofi, som er oppe i tiden – ikke mindst her i Skandinavien, gruppefamilier, gruppesex etc. etc. Jeg ville omkomme, hvis jeg ikke havde lejlighed til at være alene. Man kommer uværgerligt i en gruppe til at slide på hinanden og dermed til at tære på hinanden – og så sker det næste, at man ikke kan undvære hinanden og at man bliver bundet sammen af en eller anden form for negativitet og pervers solidaritet. Så ender man med at ville væk og man tror, ligesom styrmanden i »Klabautermanden«, at man kan slippe væk ved bare at gå på vandet eller sådan noget. Gruppefællesskab er selvfølgelig godt i mange situationer, men alt for mange tvinges ind i grupper af angsten for ensomheden. Vi leder alle efter vores identitet, og mange gange kan vi kun få den bekræftet netop i en gruppe. Alle mine film handler jo om dette med identiteten. Hvem er jeg?

– Vi snakkede lige før om »Kvindedyr«. Er De blandt de instruktører – Bergman, Dreyer f. eks. – der er besat af Kvinden med stort K. Det forekommer mig, at De er den eneste danske instruktør, der for alvor kan skildre kvinder. Har det noget med jagten efter identiteten at gøre: kan en mand først rigtig blive bekræftet i samværet med en kvinde?

– Det er svært at svare direkte på. Men jeg kunne ikke tænke mig at lave en film udelukkende med mænd. Jo, hvis deres problem var dette ene: at de kun var mænd og manglede en kvinde. Kvinden spiller en alt dominerende rolle i alle mine film, kulminationen i »Sult« er jo mødet med Ylajali. Jeg har altid haft det bedst tænkelige arbejdsmæssige forhold til de kvindelige skuespillere i mine film. Tag f. eks. Harriet Andersson. Jeg fik at vide at hun ville være fantastisk svær at arbejde sammen med. Men hun var simpelthen en drøm at instruere. Det var også en oplevelse at arbejde med Gunnel Lindblom. Jeg havde meget mere diskussion med hende end med Per Oscarsson. Per Oscarssons rolle gav jo sig selv, men hvordan pokker opfører en kvinde fra det bedre borgerskab sig når hun tager en bums op fra gaden og inviterer ham med hjem?

– Disse svenske skuespillerinder . . . har vi i Danmark ikke nogle tilsvarende?

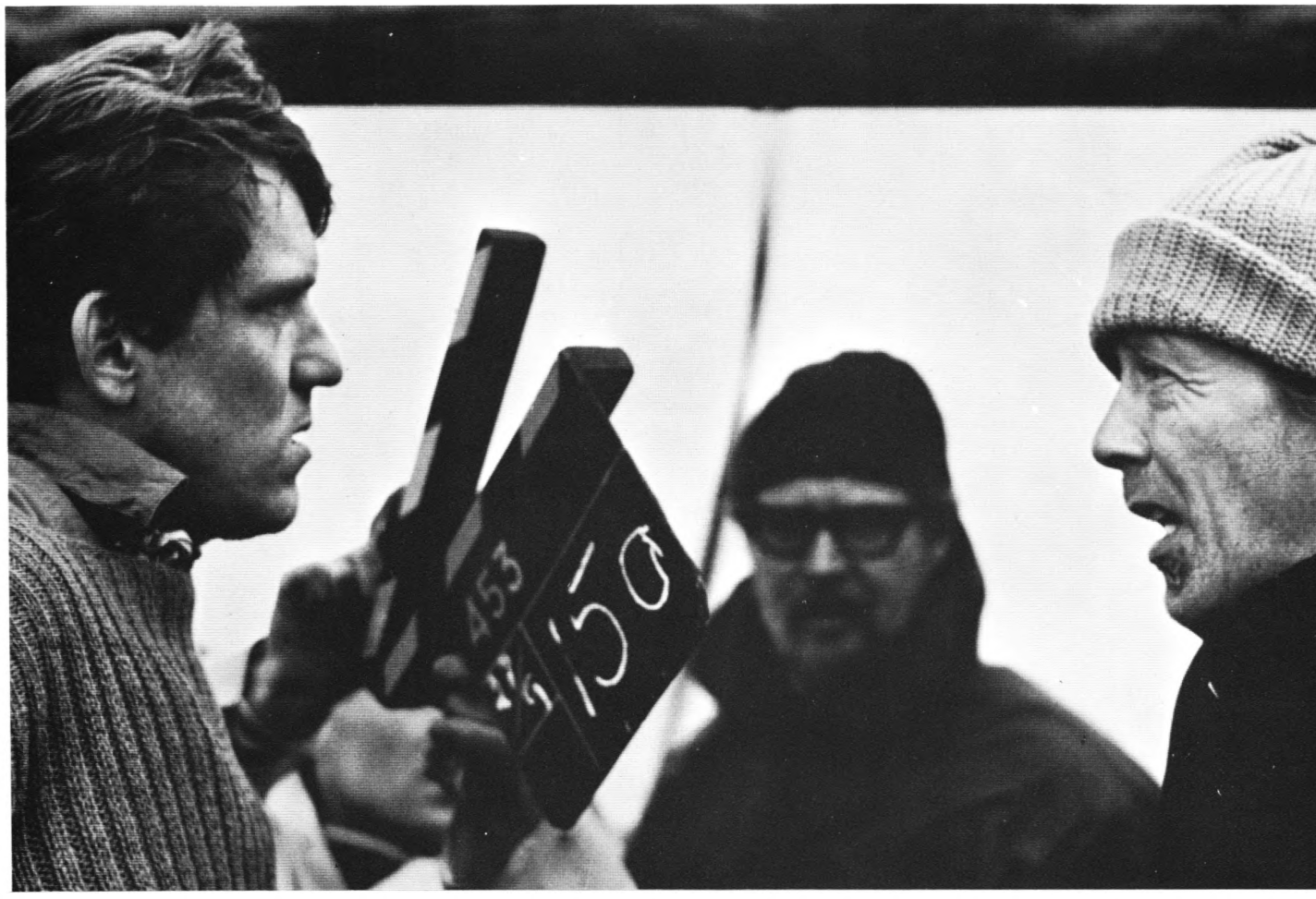
– Det har vi måske nok, men de er ikke nær så professionelle som de svenske, og det hænger sammen med at vi først nu er ved at få noget der ligner et ordentligt filmmiljø i Danmark. Jeg vil vove at påstå at man kan finde skal vi sige 50 svenske topprofessionelle skuespillerinder før man finder en dansk som er ligeså god. Men det gælder jo ikke bare kvindesiden. Vi har heller ikke unge danske skuespillere der kan måle sig med Thommy Berggren og hvad de hedder allesammen i Sverige.

– Hvad er grunden til at et så lille land som Sverige kan være en filmisk stormagt?

– Jeg tror det har noget at gøre med at Sverige er så højt udviklet – teknisk set. I et sådan land skal kunsten have en fantastisk kvalitet hvis den overhovedet skal overleve.

– Hvad forstår De ved nordisk kunst, nordisk film?

– En stemning, en tone. Jeg tror – meget provokativt – at de skandinaviske, først og fremmest de svenske film der har ry for at være frisindede og blufærdighedskrænkende



Henning Carlsen instruerer Claus Nissen (til venstre).

i virkeligheden er udtryk for en blufærdighed, som ikke findes andre steder i verden. Det der karakteriserer de nordiske lande er at vi ikke har grædekoner ved begravelserne.

– Hvordan stiller De Dem til de gentagne krav, om at kunsten skal være politisk engageret?

– Det er urimeligt at forlange at kunsten skal være programmatisk. Enhver kunstner har ret til at beskæftige sig med helt personlige problemstillinger, og hvis tingene lykkes for ham, hvis han laver kunst der bliver stående, så indeholder den også alt det de går og brøler op om. »Klabautermanden« kan man godt for min skyld se som et politisk indlæg. Det er oplagt at det er en social film, ligesom »Sult« og »Kvindedyr« var sociale film. Men man må begynde den rigtige vej: ved at fortælle en historie, der så kan gå hen og blive politisk fortolket i stedet for at lave politik, der bare ender i det tomme rum. Dreyer var ikke politisk da han lavede »Vredens dag«, og alligevel er den film den mest antireligiøse, der findes.

– Dreyer betragtede altid sig selv som »dokumentarist«. Føler De Dem på det punkt i slægt med ham?

– Det gør jeg afgjort. Jeg har lavet 38 rene dokumentarfilm før jeg kastede mig over spillefilmen. »Klabautermanden« er ligesom »Sult« og »Kvindedyr« utænkelig uden den dokumentariske baggrund, selvom ingen af dem selvfølgelig er hvad man forstår ved dokumentariske. Men det er en meget svær diskussion man kan føre omkring den såkaldte dokumentarisme. Man kan sige det på den måde, at dokumentarkunst er et nonsensudtryk, fordi al kunst er subjektiv. Men samtidig er alle gode film på en eller anden måde dokumentariske: filmen udgår jo fra virkeligheden. Da jeg begyndte som kortfilmmand, var det aldrig min tanke at lave spillefilm. Men med årene er dokumentarfilmen i den klassiske udformning blevet overflødiggjort, bl. a. af TV. Alligevel fortsætter jeg med at lave dokumentarfilm. Imellem »Mennesker mødes«, hvor jeg bare havde trang til at lege hæmningsløst med mediet, og »Klabautermanden«, ligger kortfilmen »Hvor er magten blevet af, for der er nogen der har taget den«. Den tager sit udgangspunkt i Hørups ord, at det er vores pligt til enhver tid at være 100 procent mistænksomme overfor dem der sidder ved magten.

– I dag bliver De vel betragtet som filmmand »ved magten« af de unge undergrundsfolk. De sidder i filmfonden, De er biografdirektør, De er i filmskolens råd.

– Jeg har ganske rigtigt stået over for beskyldninger for at være en instruktør »ved magten«, bl.a. af filmskoleeleverne. Nu har jeg imidlertid trukket mig ud af filmfonden, fordi jeg mener en kunstner ikke skal beskæftige sig med meget andet end sin kunst. Hvad jeg imidlertid er imod er at man angriber de etablerede bare fordi de er etablerede. Det angriberne stiler imod er ofte bare selv at blive etablerede. Når oprørerne bevæger sig over i den retning har jeg ingen respekt for dem. Men den bedste gren af ungdomsoprøret har min sympati, og somme tider ærgrer jeg mig over, at jeg er født 20 år for sent og er havnet i en eller anden form for etablering som ved gud er belastende. Alt det man igennem flere år har bygget op af familieforpligtelser og arbejde kan pludselig ligge som en mægtig byrde.

– Hvad synes De om den æstetik som undergrunden arbejder med?

– Undergrunden er nødvendig for at tingene kan udvikle sig, men jeg kan bare ikke se med hvilken ret man kan sige at nu er den det eneste gyldige udtryk for en moderne filmkunst. Jeg er imod dem der siger at nu må der kun laves film med otte millimeterkamaraer.

– Er faren ved undergrunden ikke at man ender i en romantisk analfabetisme?

– Det er en af farerne. Jeg synes det er skønt at gud og hvermand render rundt og filmer løs med deres otte millimeter kameraer, så skal der nok være nogle der pludselig afslører et rigtigt talent. Jeg mener ikke det har værdi som andet end happening at en håndfuld unge undergrundsfolk render rundt i en skov og filmer hinanden i færd med at filme hinanden. Men en sådan happening skal alligevel være der og med tiden regulerer tingene sig. Der er ikke ret mange af de såkaldte eksperimentalfilm der har interesse for andre end en snæver kreds. Men denne snævre kreds får en oplevelse med disse film. Og det fører en dag til et eller andet, ligesom det kan føre til noget at sætte sig ned med en klump ler og lege med den. Jeg tror nok på at man kan afskaffe den professionelle værdibedømmelse, og jeg er en stor modstander af filmtidsskrifternes stjernesystemer, men publikums bedømmelse kan man aldrig afskaffe, og at glemme publikum er det samme som at glemme at filmen er et massemedium. Dette er ikke det samme som at man laver film efter publikums hoved. Jeg er i øjeblikket den filminstruktør i Danmark, der taber flest penge på film, fordi jeg ikke vil gå på akkord med den gængse danske smag, med folkekomedien.

cannes/69

CHR. BRAAD THOMSEN

Cannes-festivalen 1969 – året efter Godard & co.s vellykkede sabotageaktion, hvad vil den blive husket som? Måske som festivalen, hvor samtlige præmierede film var baseret på en stærkt venstreorienteret holdning til problemerne. Eller som festivalen, hvor Bo Widerberg blev nægtet adgang til forevisningen af sin egen film, fordi han ikke var i smoking. Cannes 1969 – var det de revolutionæres festival, eller var det festivalen, hvor de revolutionære blev inviteret inden for hos borgerskabet, hvis de var vandkæmmede og i smoking? Var det festivalen, hvor de venstreorienterede triumferede over bourgoisiet, eller var det festivalen, hvor bourgoisiet opdagede, at der også er penge i revolutionen?

Hvad Cannes 1969 end var, så var det i hvert fald den festival, der betød det afgørende gennembrud for en ny filmkunstner af verdensformat, den 31-årige brasilianer Glauber Rocha. Hans fjerde spillefilm »Antonio-das-Mortes« er en sådan eksplosion af talent og originalitet, at der går mange år imellem, at man oplever noget tilsvarende. Rocha havde fortjent festivalens gyldne palmer. Når han ikke fik dem, skyldes det mon så, at juryen ved siden af den formentlig ubestikkelige kunstner Luchino Visconti også talte en Hollywood-producent som Sam Spiegel. Han vil formentlig til enhver tid foretrække at præmiere en film som »If . . .«, produceret inden for det kommercielle system (ovenikøbet for amerikansk kapital), frem for Rochas film produceret uden for systemet. I betragtning af hvor meget det betyder for en film rent økonomisk at modtage Cannes-festivalens førstepris, er det ubegribeligt, at juryen kan bestå af mennesker, der er så dybt involveret i den kommercielle filmproduktion som Sam Spiegel.

Poesi og politik

»Antonio-das-Mortes« er en mærkelig blanding af mytologi og realisme, af poesi og politik. Glauber Rochas udgangspunkt er den aktuelle politiske situation i Sydamerika, den urimelige fordeling af magten og ejendomsforholdene. De fleste af hans hovedpersoner er klart definerede brikker i et politisk spil, men alligevel er »Antonio-das-Mortes« mindre en politisk debatfilm, end den er en poetisk vision af en sjælden skønhed og vildskab. Glauber Rocha er en aktuel og vedkommende folklorist. Hans revolutionære politiske ideer synes at være inspireret af en dyb kærlighed til hans lands folkelige traditioner frem for af lærebøger i marxisme.

Filmen fortæller en i det grundlæggende meget enkel historie om den professionelle dræber Antonio-das-Mortes, der lejes af en godsejer for at han kan destruere et lille religiøst samfund, der er blevet en hindring for godsejerens magtbegær. Antonio påtager

sig opgaven med stoisk professionel ro, men gradvis foruroliges han over de mennesker, i hvis sold han er kommet. Deres livsform og idealer er ikke hans, han lærer tværtimod at holde af de jævne og primitive mennesker, han er lejet til at bekæmpe. Han lærer, hvem hans virkelige fjender er, han skifter parti, kæmper for den retfærdige sag og sejrer i et slutopgør, der ikke er set mere forrygende i nogen western.

Det meste af filmen foregår tilsyneladende i et tidløst univers, der både rummer megen poesi og megen grusomhed. Men efter slutopgøret vandrer Antonio-das-Mortes alene bort på en moderne sydamerikansk landevej, hvor store lastbiler passerer forbi ham i et mærkeligt slutningsbillede, der på en gang virker anakronistisk og helt selvfølgeligt. Filmens bortvandrende helt bærer i sig ligheder med både Toshiro Mifune i »De syv Samuraier« og »Manden, der skød Liberty Valance«. På sin pressekonference i Cannes kaldte Glauber Rocha med et skævt smil sin film for »en sydamerikansk western«, men lige så ofte leder den tanken hen på Kurosawas samurai-film med dens ubændige vildskab og eksotiske miljø, der alligevel aldrig føles uvedkommende. Men »Antonio-das-Mortes« ville naturligvis ikke forekomme så mirakuløs, hvis ikke den først og fremmest var Glauber Rochas dybt personlige vision inspireret af Sydamerikas fortid og nutid.

Rocha har kaldt sine tidligere film for »opera-film«, og man forstår til fulde, hvad han mener. Han arbejder med en stiliseret patos, der aldrig føles udvendig eller teatralsk. Ofte afbryder han handlingen og lader sine personer deklamere eller synge en sang, og flere af filmens dramatiske højdepunkter akkompagneres af en syngende og dansende folkemængde. Filmens lydbånd er et helt kapitel for sig selv. Sydamerikansk folkemusik veksler med arier og abstrakt musik i et kompliceret mønster, der er typisk for filmens episke bredde.

Glauber Rocha har skrevet et berømt essay om den sydamerikanske Cinema Novo-bevægelse, i hvilket han taler om »voldens æstetik« som det fundamentale i disse nye film. »Antonio-das-Mortes« er en levende illustration til, hvad han mener. Filmens voldsscener rummer en stiliseret gru og originalitet, der får Godards »Weekend« til at ligne en uskyldig søndagsudflugt. Rocha udpensler en drabsscene, hvor en mand dræbes af sin elskerinde med mindst tyve dolkestød – og han fortæller en mærkeligt fascinerende elskovsscene med to mænd og en pige, der ruller rundt oven på et lig, der endnu er varmt af blod. For ikke at tale om en af slutscenerne, hvor en neger kommer ridende på en hvid hest og stikker sit spyd gennem den gamle, blinde og gale storgodsejer, en scene, der gentages igen og igen i klip, og som symbolsk udtrykker den tredie verdens drøm om at befri sig fra de imperialistiske undertrykkere.

Glauber Rocha er uden tvivl den tredie verdens betydeligste filmskaber. Han er en filmkunstens Frantz Fanon eller Che Guevara. Deres tanker og drømme lever videre i hans film, på samme måde som de ligger bag en anden stor Cinema Novo-film præsenteret i festivalens kritiker-uge uden for den officielle konkurrence: Fernando Solanas' »Smelteovnens time« (La hora de los hornos). Det er en imponerende, næsten fire timer lang dokumentarfilm, der handler om revolutionens nødvendighed i Latin-amerika – på sin vis det politisk argumenterende modstykke til Glauber Rochas poetiske vision. Når Cinema Novo-bevægelsen rummer to så fremragende kunstnere som Rocha og Solanas, kan man kun dybt beklage, at bevægelsen er totalt ukendt for danske biografgængere. I Cannes reagerede de danske udlejere på Rochas film som den engelske kritiker Ian Cameron. Da jeg spurgte ham, om han var blandt dem, der udvandrede under »Antonio-das-Mortes«, svarede han uden

beklagelse: »As a matter of fact, I didn't even walk in«.

Velgørende klassisk

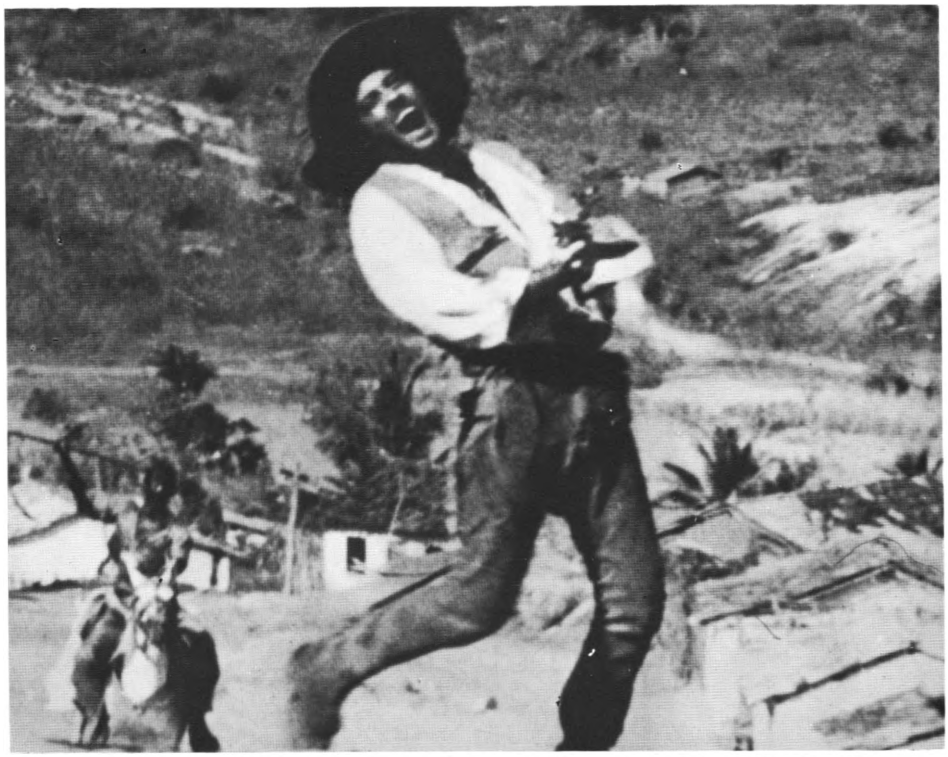
I sin fortrydelse over, at Glauber Rocha ikke modtog festivalens førstepris må man ikke overse, at Lindsay Andersons »If . . .« absolut er en værdig vinderfilm. Det er den bedste engelske film, man har set siden Andersons debut »Livets pris« (1963), og endnu engang mindes man om det absurde i, at Englands betydeligste filmkunstner i årevis går arbejdsløs på grund af de urimelige produktionsvilkår.

»If . . .« er et velgørende klassisk værk, der er ganske upåvirket af de senere års irriterende selvglade film fra »swinging London«. Med fornyet vrede går Lindsay Anderson til angreb på *The Establishment,* og denne gang tager han sit udgangspunkt i et af de sikreste fundamenter under det britiske samfund: kostskolerne. Det meste af filmen foregår bag de lukkede mure på en *public school,* hvor livet leves næsten uforandret videre, i de samme stive klædedragter og frisurer og under den samme næsten militaristiske disciplin som altid, hvor meget verden uden for murene end forandrer sig. Meget mod autoriteternes vilje er forandringen dog også på vej i skole-miljøet: Formand Maos og Che Guevaras billeder og tanker er ved at trænge ind i den kvælende klaustrofobiske skoleverden. Den nye tid repræsenteres af tre oprørske drenge.

Filmen er meget overbevisende i sin skildring af skole-miljøet, af det autoritære forhold mellem lærere og elever, af terroren mellem eleverne indbyrdes og af den skjulte homoseksualitet, som miljøet fremmer. Og uden at sprænge sin klassiske stil spænder Lindsay Anderson den meget vidt og lader den næsten umærkeligt glide over i drømmeagtige sekvenser inspireret af frihedstrangen og seksualiteten. Forrygende er således drengenes flugt på en stjålen motorcykel ud i det grønne britiske landskab, hvor de møder en pige på et cafeteria, og hvor flugten forlænges til en drøm.

Det gennemgående motiv i »If . . .« er voldens problematik. Autoriteterne bruger vold for at opretholde deres autoritet. Rystende er en scene, hvor de tre oprørske skole-elever afstraffes fysisk, og denne scene leder logisk frem til filmens omdiskuterede slutning, hvor drengene tager hævn: på den sidste skoledag, hvor alle samfundsstøtterne er samlet, går der ild i salen, og da tilhørerne styrter ud i panik, blir de mødt med massiv maskingeværild fra de tre drenge og deres veninde, der har forskanset sig på hustagene. Slutningen er helt realistisk fortalt, men selvfølgelig er den en vild og vanvittig drøm – ikke blot de tre drenges drøm, men også deres instruktørs. Og hvad nu HVIS . . .

Lindsay Andersons nye film er en meget britisk version af Godards »Kineserinden«. Både Anderson og Godard har et ambivalent forhold til volden. De foruroliges over voldstendenserne blandt de vestlige samfundsoprørere, men forstår og sympatiserer med den ungdom, der siger med den fransk-tyske instruktør Jean-Marie Straub, at »der nytter kun magt, hvor magten råder«. Hvor meget man som venstreorienteret europæer end kan sympatisere med revolutionen i den tredie verden og drømme om den i vores del af verden, så er en europæisk revolutionsfilm en absurditet. På den ene side må den hand-



Herover: Scene fra Glauber Rochas revolutionære film »Antonio-das-Mortes«. Herunder: Scene fra Lindsay Andersons vinderfilm »If«, der bl. a. skildrer den skjulte homoseksualitet i engelsk kostskolemiljø.

le om revolutionen som en mere eller mindre patologisk dagdrøm, på den anden side kan man som Godards kineserinde svare: »Ja, men mine drømme bringer mig nærmere virkeligheden.« I de sydamerikanske film kan der tales yderst realitetsbetonet om revolutionen – det er en realitet, at Che Guevara og mange med ham døde for revolutionen. I europæiske film må man nøjes med at sidde i sofaen under et stort billede af Che og konversere om revolution.

Det er forfriskende, at Lindsay Anderson med »If . . .« har uddybet og ajourført problematikken fra sin første spillefilm – og deprimerende at se, hvor langt hans kollega Karel Reisz er kommet fra sin debut »Lørdag aften – søndag morgen«. Med sine nye film »Isadora« bygget over balletdanserinden Isadora Duncans liv er Reisz gået helt i Hollywoods tjeneste og har lavet en mondæn, overfladisk ugeblads-film, der tilmed er frygtelig kedsommelig. Det var ikke videre fortjent, at Vanessa Redgrave modtog prisen som festivalens bedste skuespillerinde for titelrollen.

Vold og æstetik

Festivalens store specialpris gik til Bo Widerberg for »Ådalen 1931«, som jeg personlig ikke er videre begejstret for. Den handler om hærens brutale nedskydning af strejkende arbejdere. Fem demonstranter dræbtes under dette blodige intermezzo i den ellers så fredelige udvikling af den skandinaviske velfærdsstat, og Widerberg har gendigtet denne episode som sin kommentar til den voldsdebat, der foregik i så mange af festival-filmene. Min kritik af Widerberg-filmen er ikke af politisk art. Jeg kender ikke så meget til Ådal-episoden at jeg kan afgøre, om visse svenske kritikere har ret i, at Widerberg forholder sig meget frit til de faktiske begivenheder. Mine indvendinger er mere af æstetisk art. Det er indlysende, at Widerberg som i »Elvira Madigan« har villet stille landskabets og folkelivets skønhed op som kontrast til de blodige politiske begivenheder, men alligevel har jeg svært ved at gouttere disse ensformigt »smukke« billeder i hans to sidste farvefilm, der tager sig ud som umådeholdent Renoir-krukkeri. Og endnu mere dræbende er den utrolige monotoni i personskildringen. Widerbergs personer har en tendens til at tale på samme karakteristiske måde – hakkende og stammende og en lille smule ved siden af, hvad de i virkeligheden vil sige til hinanden. Den naturlighed, som Widerberg introducerede i sine første film som et tiltrængt opgør med Bergmans teatralske tone, har hos Widerberg selv udartet i en sådan grad, at den ikke forekommer mindre kunstig end hos Bergman. Tilmed opererer Widerberg i sine nye film med et symbol, der er helt bergmansk i sin klodsethed: Ind imellem optagelserne fra arbejderdemonstrationen klippes glimt af kærlighedseventyr mellem en ung arbejder og en direktørdatter. Pigen blir gravid og forbindelsen mellem arbejder og arbejdsgiver ender som abort fremtvunget af pigens mor!

Det er let ironisk, at den Widerberg, der først gjorde sig gældende som en af Bergmans skarpeste kritikere, i Cannes lagde megen vægt på, at »Ådalen 1931« er den første af hans film, som Bergman bryder sig om. For 10 år siden ville Widerberg næppe have taget dette som en kompliment.

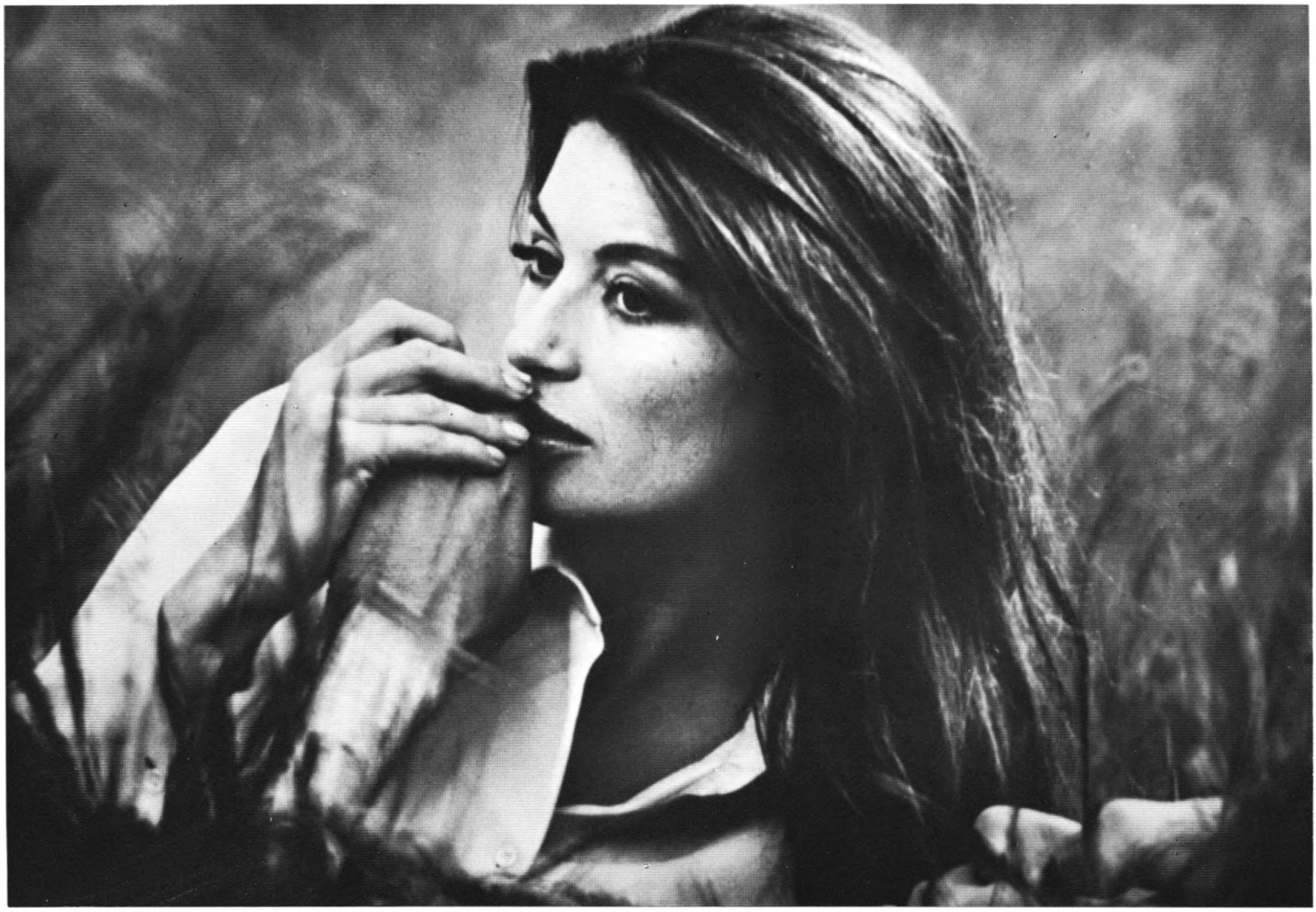
Derimod var Widerberg impliceret i en ganske overordentlig sympatisk film, som i Cannes vistes uden for konkurrencen i en særlig svensk filmuge. Filmen hedder »Den hvide sport« og er en dokumentarfilm, som Widerberg har lavet i samarbejde med 12 elever på den svenske filmskole. Dette arbejdskollektiv har skildret demonstrationerne mod tennis-matchen Sverige-Rhodesia fra de første forberedelser til efterspillet på afbrydelsen af Båstad-kampen. Filmen er i første række baseret på interviews med demonstranterne og deres modstandere og er ofte meget velargumenterende. Man kan indvende, at interviewene ikke altid er lige professionelle – især har Bo Widerberg som interviewer lige så svært ved at formulere sig som hovedpersonerne i hans spillefilm, og flere gange nøjes filmen med at udlevere dens modstandere, f. eks. i Widerbergs interview med en hvid sydafrikaner. Ikke desto mindre er det en film af denne art, man trænger til i Danmark netop nu. Hvem laver den, næste gang det går løs foran den amerikanske ambassade.

Peter Fonda i »Easy Rider«, som han selv har været med til at skrive og producere.

Prisen for bedste debutfilm tildeltes skuespilleren Dennis Hopper, der har lavet »Easy Rider« med sig selv og Peter Fonda i hovedrollen som to outsidere, der på motorcykel kører gennem det amerikanske kontinent fra Los Angeles til New Orleans. Filmen forekommer løst improviseret, selv om bl. a. Terry Southern står anført som forfatter. Det er måske ikke nogen stor film, men den er ganske sympatisk som tidsbillede. Filmen er en hyldest til det amerikanske landskab, som skildres fra motorcyklen, mens vi gynger i takt til musik af The Byrds, The Band og Jimi Hendrix. Og samtidig er filmen en skræmmende beskrivelse af den vold, der gennemsyrer USA. De to hash-rygende hippier konfronteres med et USA, hvis frihedsbegreb hovedsageligt handler om menneskers frihed til den størst mulige brutalitet mod anderledes tænkende. Filmen slutter med et højt psykedelisk billedorgie påvirket af den amerikanske undergrundsfilm, og derpå kommer som anti-klimaks den brutale lynchning af de to motorcyklister, da de er på vej tilbage gennem USA.

Vold og sex

Uden for konkurrencen vistes endnu en amerikansk film, Frank Perrys »Last Summer«, der ligeledes skildrer volden i det amerikanske samfund. Perry koncentrerer sig om to 17-årige drenge og deres jævnaldrende veninde, der en lang sommer går og hidser hinanden op i badetøj, uden at ophidselsen for alvor får udløsning – eller rettere: det får den først i filmens effektfulde slutscene, da de alle tre voldtager en uskyldig pige. Perry forsøger at sige noget om mennesker med plastic-følelser, om deres manglende evne til at elske, om deres fordomme over for outsiderne og om volden som et resultat af seksuelle frustrationer. Men filmen er ret primitiv i sin seksuelle symbolik og ikke videre spændende rent visuelt.



Anouk Aimée i Sidney Lumets tårepersende ugebladsfortælling »The Appointment«.

Den kendte (film)essayist og romanforfatter Susan Sontag præsenterede sin debutfilm »Duet for kannibaler« i den svenske filmuge, idet filmen nemlig er realiseret for svensk kapital og med svenske skuespillere. Den vakte en del diskussion og blev af Jacques Doniol-Valqroze omtalt som en af festivalens åbenbaringer. Når jeg tager filmen med i denne rapport, skyldes det udelukkende Susan Sontags almindelige anseelse. Filmen overbeviser nemlig ikke om, at det er her, hendes evner ligger. Hun fortæller en ualmindelig tør og litterær historie om et let vanvittigt ægtepar, der ansætter en ung mand til at klare noget kontorarbejde. Efterhånden viser det sig, at han åbenbart også skal opvarte konen, når hun keder sig, og der opstår visse indviklede relationer, i hvilke den unge mands forlovede ligeledes impliceres. Filmen skildrer en ret dæmonisk leg med sex og død, som det ældre ægtepar har iværksat for at bøde på deres følelsesmæssige vakuum, men den forbliver en intellektuel konstruktion uden kød og blod og fortalt i et forbavsende traditionelt filmsprog.

Kuriositeter

Yderligere to amerikanske film vistes i konkurrencen og skal nævnes for kuriositetens skyld: Sidney Lumets »The Appointment« og Herbert Bibermans »The Slaves«. Lumets film har siden Cannes forekommet mig at være simpelthen det værste, jeg nogensinde har set i en biograf. Det er en tårepersende ugebladshistorie om en ung pige, der af sin mand mistænkes for at arbejde i et bordel i sin fritid, og om et ægteskab, der ødelægges af jalousi. Lumet smækker klicheerne i hovedet på os med en enestående dødsforagt. Følelserne forstørres hele tiden op til det groteske, Omar Sharif med de brændende øjne får lov at spille sin talentløshed længere ud, end nogen anden instruktør hidtil har tilladt ham, og Anouk Aimée viser os en sønderlemmende parodi på sin smukke Lola-figur. Man ser filmen til ende med sadistisk fryd over, at noget sådant er muligt – og har man hidtil haft et noget ambivalent forhold til Lumet, så er man nu én gang for alle på det rene med, hvor man har ham.

Det eneste interessante ved »The Slaves« er, at instruktøren Herbert Biberman var en af »The Hollywood Ten«, der under heksejagterne idømtes fængselsstraf, og først nu er det altså lykkedes ham at bryde den sorte liste. Når man ser hans film, forstår man faktisk hvorfor: det er i enhver henseende en konform film, og det mest tragiske ved den er, at Biberman sikkert oprigtigt tror, den er non-konform og politisk opsigtsvækkende. Biberman fortæller en velkendt historie fra negerslaveriets tid i et filmsprog, der forsøger at ligne »Borte med blæsten«s, bortset fra at personinstruktion og klipning er så dilettantisk, at man gang på gang mindes om Bibermans mangeårige fravær fra faget. Jeg tror ikke, det er muligt at fortælle nogetsomhelst relevant i det sprog Biberman benytter sig af. Når filmen at se på ligner »Borte med blæsten«, fortæller den også det samme, selv om manuskripterne måske afviger en smule. Derudover forekommer det mig direkte reaktionært at lave film om negerslaveriet, hvis man i virkeligheden vil fortælle noget om racesituationen i dag. Selv guvernør Wallace vil sige, at det dog var for galt, negrene blev holdt som slaver, og heldigvis er vi nået meget længere i dag. Hvorfor laves der ikke en film om De sorte Pantere? Hvorfor er Shirley Clarkes undergrundsfilm »Portrait of Jason« mon den eneste ærlige film, man har set om 60'ernes race-situation i USA?

Der er tradition for, at en fransk film *skal* præmieres i Cannes, og at det i år blev Costa-Gavras Grækenlands-film »Z« er muligvis i orden, selv om filmen mere ligner en mondæn thriller end en politisk provokerende film. Derimod er det måske lidt rigeligt, at »Z« modtog hele to priser – en instruktørpris og en skuespillerpris (til Jean-Louis Trintignant). Det havde således været rimeligere at give f. eks. instruktørprisen til Eric Rohmer for hans meget sympatiske »Ma nuit chez Maud«, der nu blev forbigået af juryen.

»Ma nuit chez Maud« indgår i Rohmers serie på seks »Contes Moraux«, af hvilke de fire første nu er realiseret. Den første er »La boulangere de monceau« (26 min.), nr. 2 er »La carriere de Suzanne« (60 min.). »Ma nuit chez Maud« er nr. 3, mens den herhjemme viste »La Collectioneuse« (»Nymfomanen«) er nr. 4. De to sidste, »Le genou de Claire« og »L'Amour l'apres-midi« er endnu ikke realiseret. Disse film er ifølge Rohmer baseret på det samme tema: »Historien om en mand og to kvinder. Mens fortælleren søger pige nr. 1, møder han i stedet nr. 2. Dette møde er emnet for hver af fil-

To gange Jean-Louis Trintignant. Øverst sammen med Marie-Christine Barrault i Rohmers »Ma nuit chez Maud«, nederst i den prisbelønnede »Z«, for hvilken han fik pris som bedste skuespiller.

mene. Til slut vender han tilbage til pige nr. 1. Dette er fortællingens morale«.

At Rohmers nye film placeres før »La Collectioneuse« i rækkefølgen er så meget mærkeligere, som den simpelthen fortæller den samme historie med de samme mennesker 10 år senere i et helt andet miljø.

Asketisk og puritansk

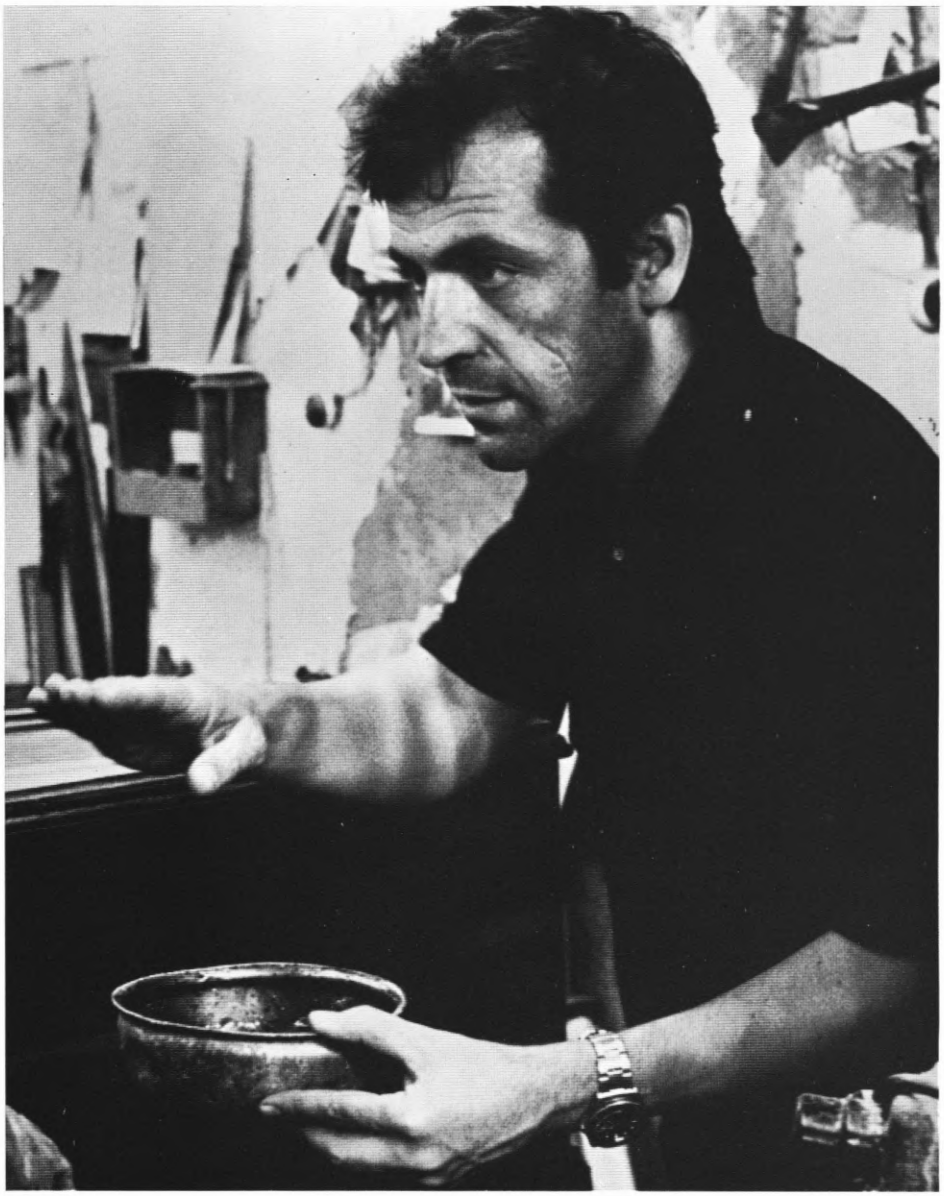
»Ma nuit chez Maud« har det til fælles med »Antonio-das-Mortes«, at den flytter grænsepælene for det, man troede at kunne acceptere filmisk, men derudover er de to film naturligvis så forskellige som nat og dag. Rohmer er lige så asketisk og puritansk som Rocha er vild og dynamisk. »Ma nuit chez Maud« er en diskussionsfilm baseret på en konsekvent katolsk livsopfattelse, men alligevel så generøs i sin personskildring, at den ikke presser tilskueren ind i et bestemt mønster, men lader ham forholde sig overordentlig frit til de fremlagte kendsgerninger.

Maud er den frie, moderne kvinde med en skilsmisse bag sig og et meget afslappet forhold til sex. Hun har en let kynisk elsker, der er filosofiprofessor, og af ham præsenteres hun for Jean-Louis, som er katolik og som ikke lader sig forføre af Maud. Han er nemlig forudbestemt til at gifte sig med en pige, han har set i kirken, men endnu ikke vekslet et eneste ord med. Det meste af filmen består af lange diskussioner mellem Maud og de to mænd om forholdet mellem kærlighed og sex, og filmen slutter med at dokumentere, at katolikkens meget puritanske forhold til sex fører lykken med sig: han gifter sig med sin drømmepige, og da han fem år senere møder Maud, er han selv lykkelig, mens Maud er på vej ud i en ny skilsmisse. Hans egen lykke trues end ikke, da han via sit nye møde med Maud erfarer, at hans nuværende hustru i sin tid stod i forhold til Mauds tidligere mand.

I et kort referat kan filmen måske lyde lidt naiv, men forbavsende nok følger man den med usvækket interesse, selv om dens intelligente dialog måske nok er lovlig bundet til franske forhold. Filmen fortælles i nøgne, velkomponerede nærbilleder, der yder alle personerne lige stor retfærdighed. Dette er det sympatiske ved filmen: at den ikke udleverer, men er meget loyal over for alle. Let propagandistisk blir den måske først til sidst, da den viser, at man ikke blir lykkelig af at leve som Maud, men at lykken kun findes inden for de moralske rammer, som den katolske opfattelse af kærligheden lægger omkring vores tilværelse. Og dog ved jeg ikke, om ikke også filmens slutning er en psykologisk kendsgerning snarere end et propagandistisk postulat.

Skal man således opsummere, så blev Cannes 1969 først og fremmest mødet med to meget originale og personlige film af Glauber Rocha og Eric Rohmer, to filmkunstnere, hvis ærlighed og ubestikkelighed er indiskutabel, to kunstnere, der suverænt formulerer sig i det sprog, der er nødvendigt for at udtrykke, hvad de har på hjerte. Desværre tyder intet på, at »Antonio-das-Mortes« og »Ma nuit chez Maud« når til Danmark.

Chr. Braad Thomsen.



BUSTER KEATON

»But the greatest thing
to me about picturemaking was
the way it automatically did away with
the physical limitations
of the theatre«.

ØYSTEIN HJORT

Tager man de finere nuancer bort bliver to ting tilbage som fundament for Buster Keatons apparition og stil som komiker, og for hans film i det hele taget. Den ene ting er fortiden som »human mop« i forældrenes vaudevillenummer, hvor gamle Joe Keaton smed rundt med Buster på scenen fra han var fire år gammel.

»Mærkeligt nok kan jeg ikke huske at Pop lærte mig noget som helst. Jeg så blot på hvad han gjorde, og gjorde det så selv efter. Jeg kunne tage fuldstændig hårrejsende fald uden at slå mig simpelthen fordi jeg havde lært fidusen så tidligt i mit liv, at kropskontrol blev noget rent instinktivt for mig. Når jeg aldrig brækkede noget skyldes det at jeg altid undgik at tage stødet fra et fald med nakken, den nederste del af rygraden, eller med albuerne og knæene. Det er på den måde man får benene brukket. Skrammerne og bruddene kommer også, hvis man ikke som jeg ved hvilke muskler der skal strammes, hvilke slappes«.

Keaton ser hengivent tilbage på disse år med et nummer, det tilsyneladende ikke er nogen grund til at have de store minder om. Vaudevillenumre af denne art har været mere end krasbørstige, og komikken har sjældent nået ud over det primitive. Uden at blive nogen akrobat lærte han at bruge sin krop rigtigt, og han har utvivlsomt ret i at en mere professionel afpudsning i retning af det rent akrobatiske ville have spoleret den komiske virkning. Optagetheden af *how to take a pratfall* siger allerede noget om den nøje beregning der ligger bag selv de tilsyneladende mest tilfældige virkninger i Keatons film – og i sin selvbiografi glemmer han ikke at notere sin undren over hvor dumdristigt og amatøragtigt the Keystone Cops nærmest med stadig fare for eget liv tumlede omkring og lod sig tumle med. Keaton selv er ikke i tvivl om konklusionen: *»Between one thing and another, I would say that my long career as a human mop proved most useful from the start of my work as a movie actor«.*

Den anden ting er den tekniske fingerfærdighed, for ikke at sige indsigt, der præger en lang række af hans film, og som han bygger utallige gags på. Keaton placerer i sin selvbiografi nogle diskrete bemærkninger om sit forhold til det tekniske. Beskedent anfører han, at han som så mange andre amerikanske drenge var »mechanically inclined«, og han brugte ikke så lidt tid til at skille motorerne i familiens lille cruiser og skiftende biler ad og smøre og samle dem igen. *»Well, the moment you give me a locomotive and things like that to play with, as a rule I find some way of getting laughs out of it«.* Når man tænker på fotografierne fra Keatons sidste år, hvor man ser ham opslugt af den kæmpemæssige modeljernbane med – som Rudi Blesh kalder det – *the train that ran through a landscape of memory,* forstår man at Keaton er nær ved en af de dybe ambitioner, når han andetsteds fortæller at han ville have svaret »civil engineer« hvis nogen havde spurgt hvad han ville være når han blev stor. Interessen for det tekniske lader sig bedst illustrere gennem analyser af hans mere komplicerede gags, men at den har en særlig plads i Keatons verden og giver den en egen dimension, fremgår af en række pudsige underværker, som man kan læse om i selvbiografien og Rudi Blesh's bog om ham. En enkelt detalje fortjener dog særlig omtale. Da Keaton i halvtredserne hørte at NBC havde planer om at bygge et stort TV-center i California, gik han straks i gang med at udarbejde planerne til et sådant anlæg, som han også lod fremstille i en lille skala-model. Keatons TV-center havde alt til faget henhørende – teaterrum der både kunne fungere som små intime eksperimentalscener og udvides til store scener, der kunne hæves og sænkes hydraulisk, lys- og lydteknik til alle tænkelige formål osv. – og han fløj med sin model til New York, hvor den blev demonstreret for *the top brass* i NBC og deres arkitekt. Planerne blev påhørt i høflighed, men derved blev det.

Dette kunne stå som en anekdote om Busters tekniske tosserier, der tog overhånd, men egentlig kaster historien lys over hans levende interesse for TV som medium – og derved skiller han sig, som i så meget andet, fra flere af sine jævnaldrende kolleger. Han forstod tidligt TVs muligheder (og fik en slags belønning i det faktum at TV gav ham et comeback som skuespiller i 1949), ligesom han tidligere end de fleste forstod at der var større muligheder i *comedy features* end i de gamle *two-reelers.* Da Joe Schenck købte de gamle Chaplin-studier til ham og gav dem navnet The Keaton Studio, foreslog Keaton at man helt gik over til features, men Schenck insisterede på at man fortsatte produktionen efter det gamle, fastlagte mønster. Chancen kom to-tre år senere, da han fik kontrakt med Metro Pictures Corporation, som tillod ham at arbejde helt selvstændigt med sit eget hold teknikere og skuespillere. Den første var »The Three Ages« fra 1923 og der-

efter følger hovedværkerne i jævn rytme frem til 1929, hvor der sluttes af med »Spite Marriage«. Året før havde Keaton udsendt både »Steamboat Bill jr.« og »The Cameraman«.

»Den nye kontrakt satte mig i stand til at producere to spillefilm om året, en til premiere om foråret, og en til efteråret. Det tog omtrent otte uger at indspille dem i modsætning til the two-reelers, som man klarede på tre. Denne nye indspilningsplan gav mig mere tid til det forberedende arbejde og til at bygge historien op. Klipningen krævede fra to til tre uger. Dette gav mig tre ugers fri fra den ene var færdig til vi begyndte på den næste.

I et par af mine two-reelers havde jeg forsøgt at indlægge en handlingsgang. Men dette havde ikke altid ladet sig gøre, og jo hurtigere gag'ene kommer i de fleste korte komedier, jo bedre. I spillefilmene fandt jeg hurtigt ud af at man var nødt til at præsentere troværdige typer i situationer, som publikum kunne acceptere. Jeg fandt at den bedste måde at dreje den på var at lægge ud med en normal situation, måske med lidt indlagte besværligheder, men ikke så meget at det forhindrede os i at grine. Dette tillod os at introducere filmens figurer på vej ind i eller på vej ud af situationer som ikke var for komplicerede. Først i den sidste tredjedel af filmen bragte vi dem ind i besværligheder, som gav det store grin, det helt store kom når den endelige katastrofe truede. Jeg gentog aldrig et gag eller brugte det samme plot to gange medmindre de kunne kamoufleres så godt at de overhovedet ikke kunne genkendes«.

Buster Keaton nærede stor beundring for Chaplin, og hævdede at have været klar over hans talent lige fra han så ham for første gang i en vaudeville sketch, »A Night in an English Music Hall«. Men han kunne ikke skjule sin overraskelse når andre senere slog på lighederne mellem de to typer, Chaplin og han havde skabt. Der var fra begyndelsen en fundamental forskel: *»Charlie's tramp was a bum with a bum's philosophy. Lovable as he was he would steal if he got the chance. My little fellow was a workingman and honest«.* Man deler gerne denne overraskelse med ham, det synes lettere at påvise forskellene end lighederne mellem Chaplins og Keatons humor. Derimod kan man se et slægtskab i metoden, i opbygningen og udviklingen af gag'et. Dette gælder selvfølgelig fortrinsvis filmene fra selve »guldalderen«, inden Chaplins prætentioner bragte ham væk fra den rene farce, og inden Keaton opslugtes af MGM's store maskine.

Da Keaton bliver sin egen herre med eget studio sker der en vigtig og interessant ændring i holdningen til gag'et. Det får en ny justering, og konstrueres herefter næsten udelukkende i relation til virkeligheden, til omgivelserne. Typisk nok foretrækker Keaton location-optagelser, for – som han siger – *»more good gags suggested themselves in new and unfamiliar surroundings«.* I overensstemmelse hermed forlades også det såkaldte *cartoon gag,* det umulige, det fantastiske gag. Keaton illustrerer selv dette med et eksempel fra two-reeleren »Hard Luck« (1921), hvis hele pointe er et sådant fantastisk gag. Filmen slutter med at Buster tager hen for at bade i en eksklusiv country clubs swimming pool. Der er masser af society til stede og for at gøre indtryk på de elegante damer lægger Buster an til hovedspring fra den højeste vippe. Der går nogle minutter med at prøve afsættet og spille med musklerne. Mesterspringet ender som følge af en gigantisk fejlberegning med at Buster ryger igennem det cementerede parti omkring selve swimmingpoolen, hvor han efterlader sig et stort hul og et fade-out. Derefter teksten »Years after« og et billede af den forladte og ruinerede swimming-pool, som der ikke længere er vand i. Så kravler Buster iført kinesisk dragt og hårpisk op af hullet og hjælper derefter sin kinesiske kone og børn op.

»But that sort of gag I would never use in a full-length picture – because it could not happen in real life, it was an impossible gag«.

Derimod benyttes gerne det uventede gag: Buster glider f. eks. ikke i den bananskal, publikum regner med, men først den næste (»The High Sign«, 1920 – udsendt 1921). Men altid er gag'et udsprunget af den foreliggende situation, af de omgivelser, Buster befinder sig i. Det *kunne* ske »in real life«.

I detaljer er det muligt at ane en sammenhæng mellem oplevelser Buster Keaton har haft uden for indspilningerne og nogle af hans gag-konstruktioner, eller se træk fra dem aflejret i filmenes detaljer. Når han lader togfører Johnnie Gray (»The General«, 1926) trække i en »lånt« uniform der ikke passer alt for godt – mon ikke han så har haft sine egne oplevelser fra verdenskrigen i frisk erindring? Der måtte han optræde i en alt for stor uniform, som han afskyede. Mere konkret kan der henvises til »The Three Ages« (1923), hvor han komponerer en scene over en practical joke Bobby Dunn engang lod gå ud over Keystone Cop-kollegaen Slim Summerville. The Keystone Cops havde en stambar, Vernon Country Club lige uden for Los Angeles' bygrænse, og her sad Slim og Bobby en aften over nogle drinks. Bobby havde fået bartenderen til at give Slim dobbelte sjusser, og det endte med at han faldt i søvn. Bobby skrev så en seddel, som blev afleveret til en dejlig pige der sad sammen med en muskuløs herre ved et bord i nærheden. På sedlen stod der: »Kan du ikke skille dig af med det store brød du sidder sammen med? Lad være med at se herhen nu, jeg sidder ved bordet lige bagved dig, og lader som om jeg er faldet i søvn. Jeg møder dig ved bagdøren om ti minutter!« »Who is this wise guy«, siger det store brød, får så øje på den blidt sovende Slim, og sender ham på en mægtig flyvetur ud igennem bagdøren. I »The Three Ages« var det skurken, der skrev sedlen og Buster der fik flyveturen. Den fine, og fint timede, baseball mime som Buster udfører på det store tomme stadion i »The Cameraman«, siger også noget om hans kærlighed til baseball, som han selv dyrkede i en årrække (The Keaton Studio havde eget baseballhold). Scenen illustrerer Busters situation i filmen netop da, men er så afrundet, at den sagtens kunne tages ud af sammenhængen og ses som en vidunderlig *hommage* til spillet og dets koreografi.

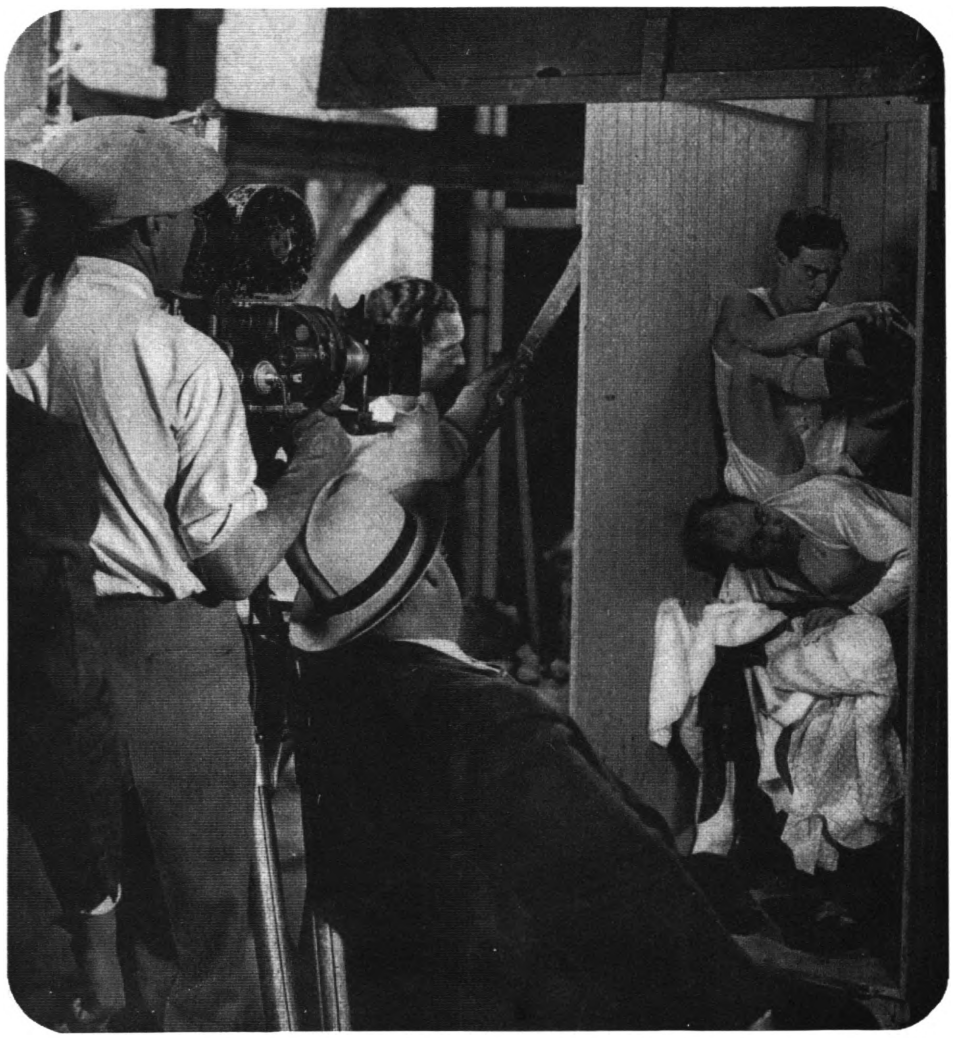
> *»In almost every picture I've made I make it a rule to become very serious about the fourth reel or so. That is to make absolutely sure that the audience will really care about what happens to me in the rest of the picture«.*

Dette statement røber en holdning til – og en omsorg for, kunne man sige – filmens publikum, som kan minde meget om Truffauts. Men også en interesse for at placere sin figur i en menneskelig og vedkommende dimension. Bemærkningen udvider de tidligere citerede ord om opbygningen af langfilmene, og man forstår, at Keaton ikke er ude efter at pakke figuren ind i sentimentalitet, men at placere ham i et mønster, en handlingskæde på en sådan måde at publikum engageres i hans skæbne.

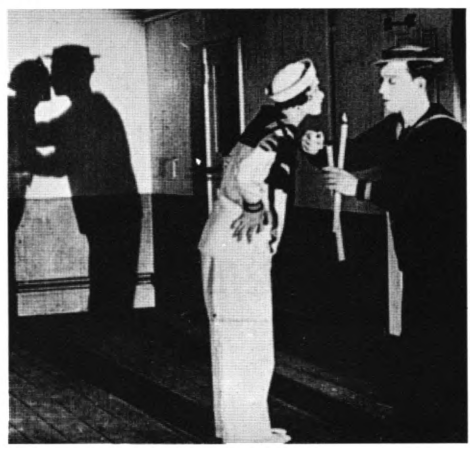
Med omhu undgår han at blande forskellige typer gags, selv om dette i første omgang ville kunne hjælpe til at holde tempoet oppe, derimod sørger han så vidt muligt at fastholde det påbegyndte gag i dets egen dimension, og at udvikle det så langt omgivelserne afgiver stof til det. I forbindelse med dikussionen af et gag i »Seven Chances« (1925) fortæller Keaton bl. a. i et interview med John Gillett: *»When I've got a gag that spreads out, I hate to jump the camera into close-ups. So I do everything in the world I can to hold it in that long-shot and keep the action rolling. When I do use cuts I still won't go right into a close-up: I'll just go in maybe to a full figure, but thats about as close as I'll come. Close-ups are too jarring on the screen, and this type of cut can stop an audience from laughing«.*

Med forkærlighed benytter Keaton også det, David Robinson i sine nye bog om Buster Keaton kalder *the trajectory gag:* et gag der i stadig udvikling beskriver et sammenhængende forløb. Lignende udviklingskæder i Chaplins regi giver den nyligt genudsendte »Cirkus« mange smukke eksempler på, men ingen har skabt trajectory gags af en sådan perfekt timing og skønhed og behersket disciplin som Buster Keaton. Som det første fuldt udviklede eksempel på et trajectory gag anfører David Robinson slutningen på det moderne afsnit i »The Three Ages«. Buster, der er arresteret, finder ud af at den gennemgående figur Beery er en eftersøgt forbryder. Han flygter ad en brandtrappe op på taget af en høj bygning, men forfølges. Den følgende trajectory afvikles i syv indstillinger:

1. Long-shot. Gesimserne på to seks-etages huse over for hinanden; gaderne med trafik synlig i kløften mellem dem. Buster bruger brandtrappen som springbræt idet han hopper fra gesimsen i billedets venstre side til den i højre side. Han griber fat i kanten men falder . . .
2. L. S. hen langs facaderne på bygningerne i højre side. Man ser markiserne over vinduerne i hver etage. Buster falder gennem de to øverste markiser, men klarer at holde fast i den tredje.
3. Medium-shot. Markisen. Buster klatrer op på dens ramme og får fat i afledningsløbet fra tagrenden. Det løsner.
4. L. S. De nederste etager af bygningen. Buster klynger sig til den øverste del af røret, der svinger udad og nedad og sender Buster ind gennem et vindue to etager længere nede.
5. M. S. Interiør: Brandstationens sovesal med den velkendte glidestang ned gennem en stor åbning i gulvet. Buster kommer farende ind gennem vinduet til venstre, og glider nedad stangen.
6. M. S. Interiør: Brandstationen. Stangen der er ført ned gennem den store åbning i loftet. En brandbil kører ud af porten til venstre. Buster kommer glidende ned og når



Øverst samt foregående side: Scener fra Keatons poetiske »The Cameraman«, nederst fire intense øjeblikke fra den smukke »The Navigator«.



lige at springe op bagpå brandbilen idet den forsvinder ud af porten.

7. Branden. Det viser sig at der er gået ild i den politisation som Buster netop er stukket af fra. Brandbilen ankommer, og Buster springer loyalt af sammen med brandmændene, idet han griber en økse for at hjælpe. Pludselig opdager han hvor han befinder sig, sætter stilfærdigt øksen tilbage på plads, og forsvinder fra valpladsen.

Eksemplet hører til de enklere trajectories, men det viser frem mod spillefilmenes fuldt udviklede, hvor forløbets rytme omhyggeligt integreres i helheden. Mesterværket er »The General«, der er så smukt komponeret, at den i sin helhed fornemmes som et stort, sammenhængende trajectory gag. Andre fine eksempler findes også i »The Navigator« (1924), hvor forviklingerne mellem millionæren Rollo Treadway og pigen alene ombord på den store damper, hele tiden udvikles som kædereaktioner i sammenhængende forløb.

Den visuelle skønhed, der præger Keatons film udledes dels af dette, dels af ønsket om at undgå de alt for stive og tørre atelierdekorationer. Buster Keaton foretrak, når det var muligt, location-optagelser. Hovedeksemplet er igen »The General«, som han insisterede på skulle optages i det oprindelige Oregon-landskab, og de to gamle lokomotiver, der også hører med blandt filmens hovedaktører, blev inden optagelserne ombygget så de nøjagtigt lignede nogle fra 1860'erne. De store hærafdelinger, der blev benyttet i store dele af filmen er heller ikke en fiffig udnyttelse af få statister. Det meste af Oregon State Guard blev lånt til formålet. Buster Keaton var kompromisløs i sit krav om autenticitet.

Denne kompromisløshed, denne strenghed, er også noget som præger de enkelte billedkompositioner. Her som i alt øvrigt søger Keaton en renset stil, en nøgtern renhed, som isoleret måske ville virke kølig, men som altid er i fuld balance og samspil med gag'ets dynamik og vivacitet. Den næsten matematiske klarhed i kompositionen kan illustreres med et eksempel fra »Sherlock jr«. (1924). På flugt for filmens slyngler befinder Sherlock sig på et vist tidspunkt siddende på styret af en motorcykel hvis fører er faldet af. Den hårrejsende køretur, der er helt perfekt i sin timing, når et højdepunkt, da motorcyklen skal passere en bro under bygning. Broen ligger parallelt med billedplanet, og Sherlock er på vej hen mod et stort gabende hul i konstruktionen, da to store flyttevogne passerer i hver sin retning på den krydsende vej under broen. De når broen samtidig med at Sherlock når det ufuldførte stykke og via dem kører han videre på den anden side af hullet uden at notere mangler ved konstruktionen. Geometrien i kompositionens krydsende linjer er iøjnefaldende; tilsvarende geometriske bevægelser observeres også i »The General«, f. eks. i forholdet mellem de to lokomotiver eller mellem lokomotivet og hæren på retræte. Den visuelle effekt i sådanne krydsende eller modgående bevægelser udnyttes i næsten alle senere film. Kompositionelt kan man sige at »The General« i sin helhed er bygget op på en sådan frem- og tilbagegående bevægelse: Lokomotivet forfølges af Johnnie Gray (der bevæger sig fra dræsine til cykel til det andet lokomotiv) frem til Nordstaternes hovedkvarter. Her stjæler Johnnie sin »General«

Buster Keaton i mesterværket »The General«.

tilbage og forfølgelsen går nu bogstaveligt talt den anden vej. Og forfølgeren er blevet den forfulgte.

De geometriske kompositioner får deres mest komplicerede udformning i »The Navigator«, i scenerne hvor damperens to ombordværende hver for sig får en anelse om den andens tilstedeværelse. Her er der tale om et gag »that spreads out«, og hele skibets dæk fastholdes i et totalbillede mens de to's søgen efter hinanden beskriver intrikate geometriske mønstre på denne scene.

Handlingen og de forviklinger der udspringer af den bygger næsten altid på Busters forhold til andre mennesker, hvilket her næsten altid betyder: forelskelse i en pige og forsøgene på at vinde hende, eller på forholdet til de genstridige ting. Meget ofte væves de to motiver sammen (f. eks. »The Navigator«, »The General« – for nu at holde sig til de bedst kendte).

»*Incidentally, having grown up backstage, I have never been timid or shy with women. I do not claim I understand them, but neither, I am told, did Socrates, Schopenhauer, or Einstein*«. Siger Keaton i selvbiografien. Både filmene og hans privatliv bekræfter hans ord. Hvis han havde forstået kvinder noget bedre er det muligt at han havde undgået et par oprivende skilsmisser, og dermed at blive flået økonomisk. I filmene har han som regel mere kontrol over sagerne, de ender i hvert fald med at han får det. Sjældent har man set en forelsket mand give sin tilbedte en så skrap behandling som den Johnnie Gray giver pigen i »The General«. Den lidet galante behandling kan måske ses som en (symbolsk) »hævn« fordi hun tidligere har afvist ham, men man er lige ved at forstå Johnnie på en anden måde når man overværer hvordan hun hjælper ham ombord på »Generalen« under flugten. Lokomotivet trænger til godt med ild under kedlerne og hun skal hjælpe ham med at fyre op. Den kvindelige pertentlighed, eller en speciel opfattelse af hvad der er egnet eller ikke, får hende til at smide et stykke brænde væk, fordi en knast har efterladt et hul i det – det duer ikke, og hun giver sig til at feje gulv i stedet! Et smukt udtryk for forelskelse giver Keaton til gengæld i »The Cameraman« hvor den tilbedtes telefoniske invitation sender Buster på en sådan spurt gennem den halve by, at han når frem til hende mens hun endnu står med røret i hånden. Buster udtrykker et forsigtigt håb om at han ikke er kommet for sent.

Busters kamp med tingene er uden ende. Han tyranniseres af dem, og når filmene ender med at han behersker dem, er det kun en stakket frist. I næste film er det galt igen. Visuelt er dette næppe tydeligere demonstreret end i den tidligere two-reeler »One Week« (1920). Filmens nygifte par får i bryllupsgave af Onkel Mike et selvbyggerhus, et byggesæt hvis dele blot skal sættes sammen efter brugsanvisningens nummerfølge. Busters skufede rival tager imidlertid hævn ved at bytte om på numrene, og resultatet af Busters byggeaktivitet bliver en højst sælsom konstruktion.

I »The Navigator« modarbejdes han af tingene på en mere subtil, men ikke mindre typisk måde. At slå en flugtstol op på damperens dæk viser sig at være en overordentlig vanskelig sag. Forsøgene på at få noget at spise ombord, at åbne konserves uden dåseåbnere osv., viser sig katastrofale. Tingenes tyranni er fuldstændigt, der er næsten tale om et tingenes mystiske egetliv, som truer parrets eksistens ombord. De ender med at finde nattero nede i maskinrummet, og vi ser, efterhånden som dagene går, hvordan Rollo Treadway ender med at beherske tingene ved hjælp af en række komplicerede Storm P.-agtige opfindelser. I »The Navigator« har denne udvikling en speciel funktion, idet den viser den uduelige milionærs forvandling, en forvandling som til sidst også gør ham værdig til at vinde pigen, der oprindelig afviste hans frieri.

I denne duel med tingene ligger der også den teknisk interesserede og fingerfærdige Keatons begejstring for deres konstruktion og funktion. At han frem for noget andet elskede filmen som medium, som *apparat*, lyser ud af alt dette, og det er en kærlighed som får sit smukkeste udtryk i »Sherlock jr.«, og som blandt meget andet er et essay om forholdet mellem film og virkelighed. Som operatør i en biograf træder han i drømme ud af sin egen virkelighed og ind i filmens verden. Hvad er egentlig virkelighed her? I drømmen har skurken og heltinden i filmen lånt træk fra skurken og heltinden i hans liv, og han træder ind i den handling der udspilles på lærredet for at ordne de paragraffer, han ikke kan klare i sin egen hverdag. Man da han kommer op til lærredet og vil træde ind i handlingen klippes der til en lukket dør, og derefter igen til en havemur. Nu er han med i filmen inde i filmen, og må finde sig at blive »klippet« fra sted til sted, fra miljø til miljø, inden han selv kan tage aktivt del i den nye handling. Omgivelserne skifter, han er alene i en ørken, på en strand, i et mægtigt snelandskab. Så er han endelig helten.

CHAPLINS LINEDANS

MIKAEL SNE

Det næsten ufattelige er sket – Chaplin er kommet til byen med en om ikke ny, så i hvert fald på det nærmeste ukendt film. I det mindste er den 42 år gamle »Cirkus« ny for de fleste af dem, der i dag søger filmtemplerne. Og til det ufattelige hører naturligvis, at det er med en film, som man i begejstringens rus er tilbøjelig til at placere i rækken af de store film, der begyndte i 1925 med »Guldfeber« og afsluttedes i 1947 med »Monsieur Verdoux«. Denne opfattelse er i modstrid med store dele af kritikken efter premieren i 1928, dog stort set ikke den danske. Ville man have haft samme opfattelse, om »Cirkus« havde stillet op i geleddet i 50'erne, da »Byens lys« efter den økonomiske fiasko med »Monsieur Verdoux« blev genudsendt som nr. to i rækken af synkroniserede stumfilm og fik et stort nyt filmpublikum i tale?

»Cirkus« indtager en særstilling i Chaplin's produktion. Det er velkendt – og følgeligt – at filmen er lavet under et voldsomt følelsesmæssigt pres, og samtidig med at dette kan siges at have begrænset fantasiens spillerum, har det også banet vej for noget nyt, der skulle vise sig at være afgørende for det Chaplin'ske univers. Fornyelsen mærkes straks på Chaplin-figuren, der er blevet mere konkret, har fået mere relation til vor verden, og den tragiske tone er forstærket for i enkelte scener at slå ud i en skærende bitterhed, en tendens, der skulle gentage sig i »Monsieur Verdoux«, da en ny kampagne var iværksat mod Chaplin. Og der er naturligvis ligheder med »En konge i New York«, Chaplins første europæiske film, hvor bitterheden i katastrofal grad har fået overtaget.

Når Chaplin har givet »Cirkus« en for os i dag så forbavsende stedmoderlig behandling, må det formodentlig i første række skyldes, at perioden, i hvilken filmen er blevet til, har været så kvalfuld, at han ikke har kunnet se klart på det færdige resultat, ja, måske endda ikke har ønsket at blive mindet om perioden. Ikke blot har filmen fået lov til at ligge urørt i næsten 40 år, men lige så bemærkelsesværdigt er det, at det eneste tegn, man finder på dens eksistens overhovedet i »My Autobiography« er et billede af filmens heltinde Merna Kennedy. En så grov undladelsessynd må have sine meget bitre årsager.

»Cirkus« begynder meget karakteristisk med, at en sulten Charlie bringes i den klassiske konfliktsituation til politiet, til samfundet. Sulten får Charlie uden skrupler stillet hos et barn med et pølsebrød, hvis far er optaget af en samtale. Den grinagtige scene viser en Chaplin, hvis moral er alt andet end pletfri. Moral er der – lige som hos en anden samfundsrevser, Brecht – ikke råd til. Chaplin demonstrerer denne holdning filmen igennem – i den meget lidt åndsoverlegne rivalisering med linedanseren, i benyttelsen af en cirkusarbejder, som formanden har slået ned, til at træde på for at kunne se cirkuspigen Merna optræde.

Efter at have narret brødet fra barnet, mistænkes Chaplin for tyveri, og den vilde jagt begynder, også den klassisk, men næppe nogen sinde gjort morsommere, mere opfindsomt af Chaplin, end her. Den kulminerer i spejlkabinetscenen, hvor Chaplin og tyven og derefter den forfølgende betjent ser sig selv i utallige udgaver og kun med det største besvær finder vej ud af, for at ende i et panop-

The Circus (Cirkus) USA 1928

Prod. selskab: Charles Chaplins Prods. Distribution: United Artists. Producer, instruktør, manuskriptforfatter og klipper: Charles Chaplin. Instr. ass.: Harry Crocker. Foto: Roland H. Totheroh/ass.: Jack Wilson, Mark Marlatt. Arkitekt: Charles D. Hall/ass.: William E. Hinckley. Musik (tilføjet ved repremieren): Charles Chaplin. Medv.: Charles Chaplin, Allan Garcia, Merna Kennedy, Betty Morrissey, Harry Crocker, George Davis, Henry Bergman, Stanley J. Sanford, John Rand, Steve Murphy, Doc Stone, Chester Conklin, Albert Austin.
Prem.: Det lille Teater 22. 2. 1928/ Reprem.: Camera 16. 5. 1969.
Udl.: United Artists. Længde: 71 min., 2200 m, rød.

tikon, hvor den stadig skrupelløse Chaplin for at aflede betjentens opmærksomhed, tager opstilling som en mekanisk voksfigur og med afmålt regelmæssighed slår sin fjende, lommetyven, i hovedet med en knippel. Med politiet i hælene flygter Chaplin ind i Cirkus til publikums larmende jubel.

Det er vel ikke utænkeligt, at en moderne kritik vil være tilbøjelig til at fortolke Chaplin mere subtilt, end det måske var muligt i 1928, og måske også på en måde, der vil forbavse Chaplin selv. I dag er det vanskeligt at se Chaplin, indespærret i labyrinten, uden at komme til at tænke på Kafka, så meget mere som »Cirkus« slutter med billedet af en ensom og forladt Chaplin, kvindeløs og hjemløs, i stærk modsætning til optimismen og overmodet i »Guldfeber«. Og Chaplin har vel også haft sine bagtanker med kun at lade Charlie være morsom, når han er forfulgt.

I selve den enkle intrige kan man synes, at Chaplin skatter for uoriginalt til tidens idealer. Cirkuspigen Merna og hendes skurkagtige cirkusdirektør-far har traditioner langt tilbage, men burde vel have været fornyet her. Når de ikke er blevet det, skyldes det nok overvejende, at Chaplin kun ser disse figurer i relation til Charlie, at de ikke interesserer ham som selvstændige individer. Tydeligst kommer den holdning til udtryk over for linedanseren. Han indføres for at give Charlie lejlighed til det for filmen og Chaplin så afgørende linedansernummer, og fordi Charlie ikke under de givne omstændigheder måtte få pigen. Så snart Chaplin ikke har brug for linedanseren mere, dropper han ham frækt og ublufærdigt uden at gøre sig den ringeste anstrengelse for at gøre dennes udeblivelse plausibel.

Chaplins forfærdende linedans er filmens mest diskuterede og mest diskutable scene. Bitterheden slår ud i lys lue, uden at det er lykkedes Chaplin kunstnerisk at formidle grumheden i sine erfaringer. når aberne overfalder ham, tilmed efter opdagelsen af, at sikkerhedsselen svæver oven over hovedet på ham, bider ham og flår hans bukser af ham, er det næsten, som man ser skandalejournalisterne og kvindesagsforeningerne i aktion, hvis det kunne tænkes. Beskheden understreges yderligere af, at publikum nede på tilskuerpladserne skriger af grin. Denne ikke særlig sympatiske holdning over for publikum, lønner publikum i dag med at forholde sig helt stille over for det både absurde og tragiske i situationen.

Efter linedansen, hvor Charlies evne til mirakuløst at klare sig ud af den vanskeligste situation igen sejrer, bliver Charlie desperat og går for første gang løs på cirkusdirektøren, da denne har genoptaget sine mishandlinger af Merna. Men Charlie er nu for alvor kommet over i taberens rollefag, og sættes på porten. Han hjælper ydermere Merna til at få hendes linedanser og lades alene tilbage, da cirkus drager af by.

Formodentlig er det denne øgede mislykkethed med indslag af absurditet samt filmens næsten totale afståen fra sentimentalitet, der gør »Cirkus« mere besnærende, mere vedkommende, i dag end for 40 år siden. Der er en scene, hvor Chaplin aflægger prøve for cirkusdirektøren. Alt mislykkes, og da det ser mørkest ud, afbryder Chaplin prøven med, at de ikke har aftalt de økonomiske betingelser. Charlie smides ud, men et æsel ser sig gal på ham og tager fat, hvor betjenten slap. Succes'en er hjemme, indtil kærligheden kommer og ødelægger alt for den lille mand. Den ikke blot mislykkes som så meget andet, men øger også hans forvirring og usikkerhed i den mere håndfaste verden, han er på vej ud i, og hvor hans evne til på forslagen måde at klare problemerne er betydeligt svækket.

»Cirkus« er som flere af Chaplins stumfilm udsendt med nykomponeret musik og en sang, som Chaplin selv synger under forteksterne. Det er som Chaplins øvrige kompositioner en vemodig musik, banal og personlig, med bund i en fjern fortid. I teksten til sangen åbner Chaplin lidt for den ellers, sikkert ikke bevidst, bandlyste sentimentalitet.

Selv om »Cirkus« er kommet som en af sæsonens overraskelser og passer smukt ind i det aktuelle kulturelle mønster, er det vanskeligt, for ikke at sige uundgåeligt, ikke at betragte filmen som optakten til en mindre genial linje i Chaplin's kunstneriske arbejde. En helt retfærdig og rimelig placering af denne produktion, har Chaplin selv i nogen grad været med til at forhindre med den forevisningsstrategi, han af forskellige grunde har ført. Men så rigt er Chaplins værk, at selv denne »lille klassiker« overvælder med sin enkle, bittersøde billedfortælling om livets risiko, om vanskeligheden ved at overleve. Måske er det, fordi man mærker, Chaplin har betalt en umenneskelig høj pris for at nå til denne erfaring, at sympatien strømmer mod denne film. Som mod lidelseshistorien hos en anden korsfæstet!

PORTRÆT AF EN 35-ÅRIG GAMMEL JOMFRU

»Rachel, Rachel« handler om et menneskes opbrud, om hvor smertefuldt og dyrt det er at bryde op, og hvor nødvendigt. I en nutid, hvor trangen til opbrud og følelsen af indre uro gang på gang giver sig udtryk i voldsom ydre dramatik i det amerikanske samfund, kan det virke forbavsende, at Paul Newman i sin debutfilm har taget udgangspunktet i det helt statiske, det stivnede og stillestående provinsbysamfund, derude hvor ikke engang ekkoet fra de voldsomme menneskelige og samfundsmæssige jordrystelser i dagens USA er nået hen. Men virkningen er overvældende.

Alting står stille i Rachels tilværelse. Familielivet sammen med moderen er stivnet i en forlænget barndom. Rachel blev ikke gift, den eneste tænkelige rolle for en ung kvinde uden for barndomshjemmet i det bornerte lilleby-samfund. Altså må hun fortsætte i rollen som umyndig teenager under moderens fulde kontrol. Byærinderne for moderen, serveringen ved de ugentlige bridgeaftener, Rachel føres i kort snor, hun opdrages stadig.

Rachel er lærerinden, men det eneste hun kan bringe videre til børnene er søvnen og stilstanden. Filmen lader os kun se Rachel hos børnene, når hun nynner dem i søvn i deres hviletimer, eller når hun leger sommerfugl med dem som afslapningsøvelse. Rachel kan kun give sin barndom videre. For børnene bliver skolen ikke gennem hende et vindue ud til verden.

Hun trives ikke i den tilværelse, men hun kender ingen anden, og hun kender ikke oprøret. Døden forekommer hende at være den eneste flugtmulighed, døden som den uvirkelige, men mærkeligt fredfyldte afsked hun lærte at kende i barndommen igennem faderens arbejde som bedemand.

Hendes opbrud begynder ved hendes møde med ondskaben igennem barndomsvennen Nick, som lokker hende ind i et forhold uden reelle hensigter. Nick indføres i historien som en ren rekvisit. Helt rigtigt efterlader han ved sin forsvinden kun en fornemmelse af kynisk upålidelighed, intet andet, for sådan må Rachel opleve ham, menneskeligt uskarp mens han er til stede, og bagefter blot som det ildevarslende tomme rum under hende, da hendes sikkerhedsnet af beskyttende uvirkelighed for første gang er borte.

Men først med tomheden og angsten får hun viljen til at leve. Hun slipper ikke let. En graviditet, som hun klynger sig til som en redningsplanke midt i skammen – her kan hun endnu engang drukne sig i drømmen om et samliv i barnlig uskyld – viser sig at være indbildt. Ribbet for alt, sin plads i det småborgerlige system af anstændighed, sin menneskelige værdighed og først og sidst sin kontakt med andre, først da kan hun bryde op. Ganske som de udvandrede fra den gamle verden, der skabte den amerikanske nation, udvandrer hun, og ligesom det var for dem, er ensomheden og viljen til at bruge sit liv hendes vigtigste bagage, måske den eneste.

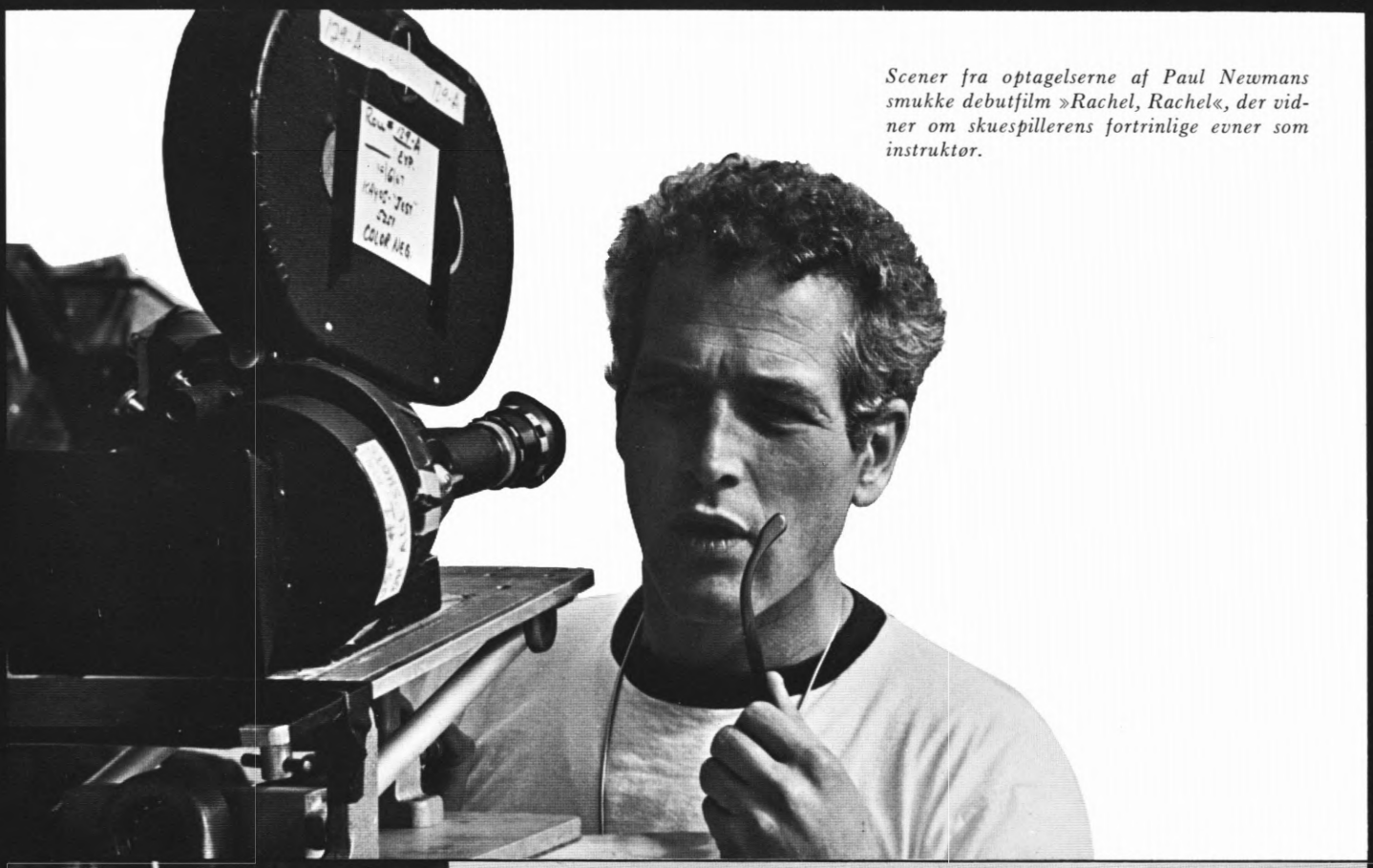
»Rachel, Rachel« er den smukkeste film om Amerika som en sindstilstand, der længe er set. Kritisk, men indforstået. Altid bryde op, altid komme videre som de gamle pionerer gjorde, det er at bruge sit liv. Newman lader bevidst de afsluttende scener skildre mennesker, der emigrerer. Men på denne måde får filmen også en aktuel adresse til nutidens Amerika. Gennem en 35-årig gammeljomfrus forsinkede og skuffende første kærlighed når han til de nederste menneskelige rødder under tidens opbrud.

Det er en helt usædvanligt blufærdig film. To gange bryder Rachel sammen, ved et missionsmøde og ved meddelelsen om, at hun slet ikke er gravid. Begge gange ses hele optakten til sammenbruddet, hele det nervøse forløb, som fortæller noget om mennesket, men aldrig det nøgne sammenbrud. (Joanne Woodwards spil som Rachel er helt uden sidestykke i den nyere filmkunst). Hvor ofte har man ikke i filmkunsten måttet overvære disse ublufærdige, ydmygende rædselsscener med hensynsløs fordybelse i opløste mennesker, som dybest set intet siger, fordi menneskene allerede *er* ophørt med at fungere som bevidstheder?

Filmen er bygget op i en velkendt udtryksform og med en traditionel fortælleteknik. Men den fungerer som den skal. Newmans filmstil er ikke et spørgsmål om anvendelse eller ikke anvendelse af *flash-backs* og indre monolog. Hans personlige stil afslører sig igennem den dybe indre overensstemmelse imellem det skildrede og måden det skildres på. Ro, blufærdighed og kolossal voldsomhed i følelserne under den beherskede overflade kendetegner Rachel og hendes miljø, som det kendetegner Paul Newmans film. Hans kvindeskikkelse bringer – ydre forskelle til trods – John Fords kvindelige læge i »Syv kvinder« i erindring«. *Rolf Bagger.*

Rachel, Rachel (Rachel, Rachel en jomfru på 35) - USA 1968

Prod. selskab: Kayos Productions. dist.: Warner Bros.–Seven Arts. Producer: Paul Newman. Associate P.: Arthur Newman, Harrison Starr. Prod. leder: Flo Nerlinger. Instr.: Paul Newman. Instr. ass.: Alan Hopkins, Robert Koster. Manus.: Stewart Stern. Efter romanen »A Jest of God« af Margaret Laurence. Foto: Gayne Rescher (Widescreen/Eastman-color/Technicolor Print). Kamera: Richard Mingalone. Klip: Dede Allen. Arkitekt: Robert Gundlach. Dekoration: Richard Merrell. Musik: Jerome Moross. Tone: Jack Jacobsen. Kostumer: Domingo Rodriguez. Medv.: Joanne Woodward, James Olson, Kate Harrington, Estelle Parsons, Donald Moffatt, Geraldine Fitzgerald, Terry Kiser, Frank Corsaro, Bernard Barrow, Nell Potts, Tod Engels, Shawn Campbell, Dorothea Duckworth, Izzy Singer, Violet Dunn, Bruno Engl, Beatrice Pons, Simm Landres, Connie Robinson, Sylvia Shipman, Larry Fredericks, Wendell MacNeal.
Prem.: Alexandra 2. 6. 1969.
Dansk udl.: Warner & Constantin.
Længde: 101 min. 2775 m, gul.



Scener fra optagelserne af Paul Newmans smukke debutfilm »Rachel, Rachel«, der vidner om skuespillerens fortrinlige evner som instruktør.

JACQUES DEMY'S VERDEN MIDT I VIRKE-LIGHEDEN

SØREN KJØRUP

Jacques Demys første amerikanske film, »The Model Shop«, bringer mange ny træk ind i Demys verden. Vi er kommet nærmere virkeligheden end nogensinde før i hans film, og hermed også nærmere den virkelige verdens skyggesider. Ganske vist har disse ikke været helt glemt i de tidligere film; der har altid været den dobbelthed, der blev antydet i det selvopfundne *bon mot* »Le hvem der kan, græd hvem der vil« (udgivet for at være et kinesisk ordsprog og forsynet med det kinesiske tegn for Agnès Varda), der i sidste øjeblik blev smækket på forteksterne til »Lola«. Og Algier-krigen og Vietnam-krigen har spillet deres roller i baggrunden i »Pigen med paraplyerne« og »Pigerne fra Rochefort«. Men i »The Model Shop« er Demys verden blevet brutalere end nogensinde; på lydsiden høres hele filmen igennem den ambivalente lyd af flyvemaskiner (der kan stå for den udlængsel og rastløshed, der præger George i begyndelsen af filmen, men som dog også står for Lolas afrejse og som en mindelse om bombeflyvningerne over Nordvietnam) og af udrykningshorn, og skilsmisse, utroskab, et forholds fallit, en indkaldelse til Vietnam og døden der ovre er blevet livsbetingelser for menneskene i Demys verden.

Den større virkelighedsnærhed giver sig også i udtryk i en større koncentration om miljøskildringen end ellers hos Demy, måske bortset fra »Englebugten«, den tidligere film, som »Model Shop« nok minder mest om (f. eks. i motivet en yngre mands forhold til en ældre kvinde). I »The Model Shop« – som i »Englebugten« – spiller miljøet en ganske afgørende rolle for personernes udvikling. Den udvikling, vi følger hos George i løbet af filmens 24 timer, fra indledningens drømmende »love« og den karakteristiske demyske stemning af rodløshed og tomhed, over det centrale »I love you« til slutningens optimisme på trods, »Always try«-holdningen, skyldes ikke kun Georges møde med Lola, men tydeligvis også samme dags gensyn med studiekammeraten, der er blevet popmusiker og nu har fundet sig selv, og med fyrene på bladredaktionen. George er trods alt allerede her kommet så langt, at han kan acceptere et job på redaktionen – men så slår meddelelsen om indkaldelsesordren ham atter ud.

Miljøets betydning i filmen vises også af selve den måde, hele filmen er opbygget på – en måde, der er lige så klart afrundet som i de andre film. Efter fortekstsekvensens prologiske indkredsning (atter som i »Englebugten«) af det område, hvor George og Gloria bor, omrammes hele filmen dels som allerede antydet af Georges udvikling fra drømt »love« til bevidst gentaget »always try«, dels af den forsøgte og den fuldbyrdede afhentning af MG'en (Georges forskelligeartede holdning i de to scener er igen meget karakteristisk for den forskydning, der er sket i hans forhold til værdierne filmen igennem), dels endelig af de to morgenscener med 24 timers mellemrum i huset mellem George og Gloria. Ind imellem denne ramme falder filmen i to store hoveddele, adskilt af filmens tredie scene, om aftenen, mellem George og Gloria i huset, og hvoraf den sidste foregår om natten og rummer den egentlige historie om George og Lola, mens den første foregår om dagen og først og fremmest handler om byen og dens mennesker.

Og det er ganske utroligt så god tid Demy giver sig i denne miljø-skildrende halvdel af filmen, så god tid, faktisk, at filmen er lige ved at gå i stå. Vi følger George på disse uendelige køreture i byen, op og ned af Sunset Boulevard, først ledsaget af et Schumann-klaverstykke, siden, da han forfølger Lola, meget passende af Rimskij-Korsakovs »Scheherazade«-musik. Karakteristisk er det i øvrigt, at ledsagemusikken til alle bilturene i denne skildrende del af filmen for så vidt er reel, som den kommer fra bilradioen. Og ganske betegnende for Demys forhold til virkeligheden og for forbindelsen mellem George og byens andre beboere er det, at det et enkelt sted – mens George henter de fremkaldte billeder – vises, at man hører den samme musik fra de andre bilers radioer.

Der insisteres længe på Georges halvmystiske oplevelse af byen oppe fra det hus, hvortil man har fulgt Lola; popmusiker-vennen får lov at spille hele sin lille lyriske komposition på sit elektriske klaver, en komposition, der i stemning helt svarer til det Schumann-stykke, vi før har hørt; vi hører om alle de forskellige redaktionsmedarbejderes forhold til deres militærtjeneste; vi følger skødesløst indkastede *besides* som mødet med hashpigen og skildringen af drugstore'ns billardspillere og det søde unge par i baggrunden, der sidder og sluger hinanden med øjnene – atter krydret med billeder af tekstsider i den undergrundsavis, George læser (med artikler til fordel for frigivelse af hash). Men naturligvis når filmen ikke at gå i stå på alle disse skildringer. Vi ser dem med interesse og sympati, og forfølgelserne af Lola, først i bil, siden til fods, og det første møde med hende i model-butikken fører videre. Hele denne halvdel af filmen afsluttes med Georges utroligt smukke køretur i skumringstimen tilbage til det lille hus – nu ledsaget af en roligere sats af den Bach-orkestersuite, der med en voldsomt bevæget sats havde ledsaget ham lige efter meddelelsen om indkaldelsesordren.

Hele denne miljø-skildring er noget nyt i Demys film, også sammenlignet med »Englebugten«. I den tidligere film hæves det skildrede roulette-miljø ved hjælp af musikken og de rytmiske billedskift og synspunktdrejninger ud af realismen, op på et mystisk plan. I »Model Shop« er Demy gået den modsatte vej og har snarere nærmet sig cinéma vérité, om end naturligvis en særlig lyrisk sådan. Det er næsten kun indledningsbilledets irisåbning, der fortæller, at dette er *film* (som billederne i fugleperspektiv af hængebroen i »Pigerne«) – ellers foregår filmen, eller i hvert fald dens første halvdel, ganske klart i byen Los Angeles på netop den dag, da aftalen om Paris-forhandlingerne om Vietnam er kommet i stand og Averell Harriman er udpeget til amerikansk chefforhandler.

Man kan spørge sig selv, hvorfor Demy nu så stærkt understreger virkeligheden i sin film, når han dog før så stærkt har understreget, at det var hans egen verden, han skildrede. Flere svar kan tænkes herpå. Ét er, at »Model Shop« trods alt er en amerikansk film, og at Demy derfor har nærmet sin stil til den amerikanske realistiske tradition. Et andet er måske, at Demy, som så mange andre kunstnere (og kritikere) i disse år har følt trang til mere direkte, mindre sofisticeret, at tage stilling til denne verdens problemer. Men et tredie, og vel nok det mest interessante svar synes at ligge i det faktum, at det ikke blot er Demys verden, der har nærmet sig den virkelige, men også den virkelige verden, der har nærmet sig Demys. Da Demy, der er uddannet indendørsarkitekt, sammen med sin studiekammerat fra kunstakademiet i Nantes, Bernard Evein, i 1964 lavede interieurerne til »Pigen med paraplyerne«, måtte han i interviews forklare noget om, at disse interieurer naturligvis ikke var realistiske, men at de var lavet ud fra en glæde ved farver på filmlærredet. Men når vi nu ser interieurerne i Glorias lille hus og i den lejlighed, Lola deler med sin mørklødede veninde Barbara, så opfatter vi dem som realistiske, på trods af at de med deres farver og voldsomme mønstre i tapeterne minder betænkeligt om interieurerne i »Paraplyerne«. Og det samme gælder menneskeskildringen. Det har hele tiden været karakteristisk for menneskene i Demys film, at de er så umådeligt rare og følsomme og åbne – og dette har vi set som et urealistisk træk, som et træk fra Demys egen verden. Men med love-generationen har virkeligheden igen nærmet sig fiktionen, og alle de rare mennesker i »The Model Shop«, ikke blot hovedpersonerne, men også alle de andre, ja selv damen i finansieringsselskabet, oplever vi nu som realistiske. Det vil næppe være helt forkert at sige, at Demy slet og ret i Los Angeles midt i virkeligheden har genfundet sin egen verden.

Til gengæld kommer Demy i »The Model Shop« tættere på en egentlig udlevering af en person, end han nogensinde har været, nemlig i skildringen af Gloria. Alligevel vil det nok være for meget at sige, at hun virkelig udleveres. Hendes figur er ganske vist skildret hårdt i den midterste scene mellem hende og George – i huset om aftenen –

hvor hun i nogen grad røber sig som en ambitiøs gås. Hendes begejstring for Gerrys onkel, der sidder i et kontor på Sunset Boulevard (og tydeligvis en helt »anden« Sunset end den, George og filmen i øvrigt kender) med »Three 'phones – you know what I mean«, er jo svær at tage (og bemærkningen står i skarp kontrast til skildringen af undergrundsbladets redaktionslokale med dets ene mønttelefon). Men hendes hysteriske og gåsede optræden må ses på baggrund af den første scene med hendes i virkeligheden gribende forsøg på at få talt ud med George om deres forhold, og hvor det nærmest er ham, der reagerer hysterisk ved brutalt at køre bort uden et ord. Og hendes reaktion på hans meddelelse om indkaldelsesordren – »Oh what a mess« – giver også indblik i en langt mere kompliceret person og en langt mere kompliceret følelsesholdning end hendes karikerede bemærkning om, at det da kan være lige meget med navnet på den tjekkiske skuespillerinde, når George jo alligevel ikke kan tjekkisk.

At Demy er en aldeles fremragende personskildrer har han før vist, f. eks. i morgenscenen mellem Roland og Lola på en café i Nantes, i den centrale opgørsscene mellem Jean og Jackie på Hotel de Paris i Monte Carlo og i udviklingen i Genevieves følelser, mens Guy er i Algier, men skildringen af forholdet, eller rettere af bruddet mellem George og Gloria må vist regnes for noget af det mest modne, han har skabt. Meget fint viser Demy straks fra starten spændingen mellem de to ved Glorias drejede ansigt og hendes »Det kan også være ligemeget«-kommentar til Georges oplysning om, at hans drømte »love« ikke gjaldt hende. Og meget dygtigt får han med få streger skitseret hele deres forholds forløb: det var Gloria, der oprindelig ikke turde binde sig, mens nu George i mellemtiden har udviklet sig, dels væk fra hende, dels væk fra sig selv. Man kan næppe komme uden om, at selv om George med sin uformulerede utilfredshed og rodløshed i grove træk kan ses som en vellykket oversættelse til amerikansk af Demys unge franskmænd, Roland og Jean, så er hans tragedie større end disses, fodi han er bundet til et andet menneske.

Men det er igen gennem andre mennesker, at George finder sig selv, igennem møderne med de forskellige venner i filmens første halvdel, og først og fremmest gennem mødet med Lola i anden halvdel. Lola spiller ganske vist også en rolle i den første halvdel af filmen, og ikke nogen ganske uvæsentlig, men det er især som en fascinerende dame, George har set og føler sig tiltrukket af (bl. a. på grund af de Paris-minder, hun vækker hos ham), en skikkelse, et billede, et fotografi. Først i anden del bliver Lola et virkeligt menneske for ham, bliver den Cecile, der får så stor betydning for ham, og som han også får så stor betydning for. Forskellen er tydelig netop som kontrasten mellem filmens to centralscener, nemlig naturligvis (jævnfør filmens titel) de to scener i modelbutikken, en i filmens første halvdel og en i den anden. Disse to scener må ses som centrale netop på grund af filmens øvrige realistiske scener, hvorudfra Demy har hævet dem og gjort dem mytiske, især ved brugen af lyden. Begge gange George træder ind i butikken begynder en kraftig beat-musik at spille, en musik, der følger George og den vagthavende receptionspige igennem det mystiske, mørke gang-system, der forbinder receptionsrummet med det ønskede interiør til fotograferingen, og som standser i det øjeblik, Lola hiver forhænget til side, for så at gå i gang igen i det øjeblik, hun trækker forhænget for efter seancen. Selve de to møder mellem Lola og George foregår i en stilhed, der nu på grund af den omkringliggende musik føles utroligt intens. Og samtidig virker de to scener mere intense og dermed centrale overfor filmens øvrige scener ved deres væsentligt hurtigere billedskift.

Er de to scener i modelbutikken således holdt klart ude fra filmens øvrige scener, er de også klart modstillet hinanden. I den første scene bemærker Lola, at George ikke ligefrem er snakkesalig; i den anden forsøger hun at undvige hans snakkelyst med en bemærkning om, at hun ikke får betaling for at konversere. I den første scene brydes stilheden derfor praktisk talt kun af fotoapparatets hårde klik og filmfremføringslyde; i den anden af deres tastende samtale, deres langsomme åbnen sig for hinanden. Og de hurtigt, næsten abrupt vekslende billeder i forskellig farve i den første scene er næsten alle bevægelsesløse, ret nære indstillinger på Lola, fotoapparatet og George, mens billederne i den anden scene veksler langt mere blødt, mens Lola, George og projektørerne hele tiden skifter plads i et konstant grønligt lys og i en egen lyrisk stil. Det er således mindst lige så meget selve rytmen, selve det formelle forløb i de to scener, som det personerne får sagt til hinanden, der viser, at George efter den første kun kan sidde tilbage med billederne af Lola, mens han efter den anden kan følges hjem med den rigtige – eller rettere med Cecile.

Næsten lige så bemærkelsesværdig som disse to scener er dog scenen med samtalen i de to biler, en scene, der understreger den afstand, der stadig er mellem personerne, både ved Lolas og Georges placering i hver sin bil og ved bilernes placering med næsen hver sin vej. Og dog er det her, de for alvor begynder at nå ind til hinanden, her, George vover sit »I love you«, og her Lola begynder for alvor at fortælle om sig selv, således som hun fortæller, da de efter den lille misforståelse har fået drejet bilerne samme vej og er kommet hjem til hende. Det er vanskeligt for en Demy-fan helt klart at bedømme disse scener, der for mig i hvert fald i høj grad lever på netop kendskabet til Lola fra »Lola«. Det er klart, at den, der ikke kender Demys første film, i hvert fald ikke kan nyde gensynet med hende, ti år ældre, men stadig med den samme hastige, lidt nervøse diktion og mimik, den samme på én gang generte og imødekommende impulsivitet. Og for den, der ikke kender »Lola«, kan det i hvert fald ikke give det samme chok at høre, at Frankie er faldet i Vietnam. Alligevel må scenerne vel gøre indtryk på enhver med deres elementære opridsning af en tragisk skæbne, af et svigtet menneskes uendelige skuffelse, således som den helt parallelle scene i netop »Lola« gjorde indtryk. For i den ældre film sker jo præcis det samme: Madame Desnoyer viser Roland et billede af sig selv som ung danserinde (også et billede fra en tidligere film, nemlig Robert Bressons »Damerne i Boulogneskoven«, hvortil »Lola« i øvrigt knytter sig, ikke blot gennem skuespillerinden Elina Labourdette, men også gennem motiver som mor-datter forholdet og moderskikkelsens påklædning), og hun fortæller den samme historie som nu i »The Model Shop«, og som også Jeans far i »Englebugten« fortæller sønnen om en ven, om hendes mand, der spillede familiens formue og deres ægteskab op. Om manden så er den demaskerede drømmeprins fra »Lola« og om kvinden, han har spillet med, er Jackie fra »Englebugten« kan vel i grunden være ligegyldigt.

Ligegyldigt er det i hvert fald overfor det, der sker mellem George og Lola i de efterfølgende, meget smukke scener: først scenen, hvor det til sidst lykkes George, ved at true med at gå, at få Lola til at overvinde sin indre modstand mod at erkende, at hun kan gå i seng med ham – en scene, hvis væsentligste indhold igen ikke så meget ligger i dialogen som i den måde, personerne snart ses på baggrund af væg, snart på baggrund af rum; og derefter de forunderligt afklarede scener om morgenen, hvor de nu begge er tøet helt op, og George overlader Lola de penge, der sætter hende i stand til straks at forlade ham. Og man fornemmer næsten, at det da er selve Lolas flyvemaskine, der drøner hen over det lille hus i filmens allersidste billede og ved sin larm tvinger George, der pludselig står der og åbner sig i telefonen over for et ham i grunden fuldstændig fremmed menneske, Barbara, til at gentage og atter gentage sit »Always try«.

Takket være sin faste forankring i virkeligheden må »The Model Shop« således ses som Demys indtil nu på én gang mest pessimistiske og mest optimistiske film. På den ene side er den den mest pessimistiske – virkelighedens trusler har aldrig været så tæt på. Men på den anden side må den også ses som den mest optimistiske – som filmen, der viser, at Demys egen verden med den venlige og tillidsfulde mennesker og dens egen særlige form for *happy end* på trods, ikke er en fantasiverden, men en verden midt i virkeligheden.

The Model Shop (Fotomodellen Lola) USA 1969

Prod. selskab: Columbia. Producer: Jacques Demy. Prod. leder: Herb Willis. Instr.: Jacques Demy. Instr. ass.: Herb Willis. Manus.: Jacques Demy. Engelsk dialog: Adrian Joyce. Foto: Michel Hugo (Widescreen og Columbia Color by Perfect). Produktionstegner: Kenneth Reid. Klip: Walter Thompson. Dekoration: Anthony Mondello. Musik: J. S. Bach (3. Brandenburger koncert), Rimskij-Korsakoff (Sheherazade), R. Schumann, Spirits. Musikalsk ledelse: Marty Paich. Tone: Les Fresholtz, Arthur Pantadosi, Charles J. Rice. Kostumer: Rita Riggs, Gene Ashman. Medv.: Anouk Aimée, Gary Lockwood, Alexandra Hay, Carol Cole, Severn Darden, Tom Fielding, Neil Elliott, Jacqueline Miller, Anne Randall, Duke Hobbie, Craig Littler, Hilarie Thompson, Jeanne Sorel, Jon Lawson, Jay Ferguson.
Prem.: Camera 28. 4. 1969.
Udl.: Columbia. Længde: 95 min., 2660 m, rød.

MIDT I EN JAZZTID

NIELS BARFOED

Noget man ikke forventede er lykkedes for Knud Leif Thomsen i hans »Midt i en Jazztid«. Han er ung med ungdommen uden at være anmassende, uden at ofre den på sit eget alter. Med ungdommen menes både det sønderbyske romanstofs hele præg af tyveårighed og de figurer, der bevæger sig i det. Den moralfilosofiske nævenyttighed, hvormed Thomsen i sine andre film om ung kærlighed er gået til biddet, er lagt på hylden til fordel for en musikalsk og diskret formidling af et stof, som tydeligvis er valgt ud fra en ubelastet sympati. Dette er det nye i Thomsens produktion: en film hvor det fundamentale er en slags let og uproblematisk solidaritet.

»Midt i en Jazztid« er en roman om at rode og fuske i det, når man er en af disse blege, noget inaktive og tænksomme borgersønner, der ikke kan finde deres plads, hverken socialt eller erotisk, men helst vil lade mulighederne stå åbne i formodningen om, at en eller anden afgørelse alligevel vil falde. Men bogen hedder »Midt i en Jazztid«. Den handler med andre ord også om en *tid*. Det gør filmen ikke meget. Billedet af dengang har Thomsen gennemført dels for også på dette punkt at være romanen tro (snarere end for at sige noget væsentligt om trediverne), dels fordi dragterne og tingene (badetøjet, bilen f. eks.) – anvendt i dag – tilfører historien noget uskyldigt, rørende, ja måske komisk-festligt. Denne ekstra-værdi, som naturligvis ikke har noget med romanen at gøre, har passet Thomsen og hindrer iøvrigt ikke, at personerne i de mere ladede og vigtige scener er fuldt ud autentiske.

Er der således ikke noget større perspektivisk rum omkring Peter, er de intime relationer til gengæld i orden. Den grasserende jagt i moderne filmproduktion på TV's speakerpiger har her givet bonus for alvor. Lotte Wæver dækker virkelig Ellen, den regulære pige »nedefra«, der svigtes. Og hendes modpol, overklassepigen Vera, som Peter på den anden side heller ikke kan »klare«, former Anne-Lise Gabold med en tilsvarende finhed.

Ellen hærdes, skærer ned på fordringerne og vælger sin sikre vej opad. Vera – også et »offer« for sin klasse – svæver på denne halvt bevidste måde, som Anne-Lise Gabold giver så indforstået i sit beskyttede miljø. Imellem dem står Finn Storgårds Peter, en anelse for aristokratisk og selvsikker. En anelse, vel at mærke. For det blege og u-prægede ved ham er godt nok i overensstemmelse med Sønderbys figur. Den eneste, der ikke fandt melodien, skønt den ellers var temmelig enkel, var Jesper Langberg, charmøren, som kliken møder på vintersportshotellet. Dels svigtede manuskriptet ham, dels var han for gammel, Iøvrigt er udendørsscenerne i Sverige vellykkede i deres karakteristik af ung overklasseforlystelse. Meget diskret sættes den i relief af kuskenes tavse, garvede profiler.

En lille køn film, sjov, melankolsk, ufordærvet i holdning og stemning. Et con amore-job og et nydeligt minde over en yndlingsbog. Ingen indgreb og transponeringer som i årets anden film over en ung trediver-roman, Ole Roos' »Kys til højre og venstre«. Roos går mere hårdt og egenrådigt til værks og han har også opnået noget mere udfordrende. Thomsen bliver trofast indenfor bogens rammer, og inden for dem understreger han »kærligheden« på »tidens« bekostning. Det er hans mest tiltalende, mest stemningssikre og humørfyldte film om »de unge hjerter«, han så gerne beskæftiger sig med.

Midt i en jazztid
Danmark 1969

Prod.: Saga. Produktionsledelse: Erik Larsen, Peter Refn. Instr.: Knud Leif Thomsen/ass.: Ivar Søe, Anders Refn. Manus.: Knud Leif Thomsen. Foto: Henning Kristiansen, Erik Wittrup Willumsen. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Klip: Kasper Schyberg, Lizzie Weischenfeldt. Ark.: Otto Lund. Tone: Leon Seibæk, Poul Nyrup. Medv.: Finn Storgård, Lotte Wæver, Anne-Lise Gabold, Torben Jetsmark, Elsebeth Reingård, Gitte Reingård, Sisse Reingård, Susanne Heinrich, Jesper Langberg, Steen Frøhne, Søren Rode, Ole Monty, Søren Strømberg, Grethe Sønck, Inge Levin, Lotte Horne, Palle Huld, Inger Stender, Olaf Nielsen, Emy Storm, Jens Lauridsen, Kirsten Sloth, Bent Weidich, Edith Hermansen, Holger Vistisen, Ellen Margrethe Stein, A. A. Andersen, Hermod Knudsen, Helmer Hansen, Irene Jensen, Lissi Thomsen.
Prem.: Palladium 21. 4. 1969.
Udl.: T.F.K. Længde: 101 min, 2775 m, rød.

NIELS JENSEN ANALYSERER

MANDEN DER TÆNKTE TING

Når Dr. Max Holst klipper skægget, er handlingen næsten rituel. Han bekræfter sin identitet, og det har han brug for, thi den er uden påfaldende karakteristika. Der er noget robotagtigt ved doktoren. En værdig mand med et sky menneskes distancerede forhold til kæreste og kolleger. Men Holst er dygtig, han kan sit kram, hjernekirugi. Med sin mangel på egenskaber og sin fagmæssige kunnen får han interesse – og bliver et let offer – for overmennesket Steinmetz.

Steinmetz har den evne at kunne se aktivt, som han udtrykker det. Han lader ikke blot lyset fra omverdenen stråle ind i øjet og blive til synsbilleder, han kan stråle ting fra sig – tænke sig til dem i en sådan grad, at de materialiserer sig, bliver virkelige. Kun er det svært for ham at fastholde de levende organismer, han materialiserer. En hjerneoperation skal fuldkommengøre hans evne i så henseende, og Max Holst skal udføre den. Det vil han ikke, men da udtænker Steinmetz doktorens dobbeltgænger og tilføjer denne ikke blot større fagmæssig kunnen men også de egenskaber mennesket Holst savner: udadvendthedens.

Fok kan lide dobbeltgængeren, han vinder dem for sig. Man tror på ham – og altså ikke på den virkelige Holst, der antages for en gal, der vil tiltvinge sig en falsk identitet som lovende læge og videnskabsmand. Holst mister venner, kæreste, arbejde og er dermed på vej til at miste sig selv.

Steinmetz dør ganske vist, da dobbeltgængeern udfører den ønskede hjerneoperation, og dermed forsvinder også den udtænkte Max Holst – kun den virkelige er tilbage. Men Steinmetz har alligevel sejret. For at blive accepteret som Holst må Holst gå ind i dobbeltgængerens rolle. Klæde sig som han, barbere skægget af som han. Efter endt barbering føler Holst sig over sin glatte hage. Nu har han helt opgivet at bekræfte sin svage personlighed. Identiteten er endelig udvisket.

Filmen om »Manden der tænkte ting« handler om magtkamp. Ikke den sociale eller politiske, men den personlige. Den fortæller om den stærkes sejr over den svage. Hvad sker der når et svagt menneske bukker under for et stærkere? Der sker det, at dets personlighed udviskes. Den svage antager den identitet, der er den stærke til behag. Ingen opgiver dog sit jeg uden smerte, og måske den, hvis integritet let krakelerer, ængstes på forhånd? I Valdemar Holsts roman, hvorpå filmen bygger, udtrykkes det således: »Har du aldrig følt dødsens angst for at blive trængt ud af den tilværelse, som du mente bestemt dig af skæbnen, følt nagende skræk for at blive en anden, en ringere, måske et affald . . .«

Filmen illustrerer tankegangen præcist og underholdende, den har i modsætning til bogen lune. Som fortælling bevæger den sig i et ingenmandsland mellem science fiction, thriller og moderne fabel. Det fabelagtige ligger i idéen, ikke i formen, thi den er skrabet. Der gøres ikke nævneværdigt brug af trick og slet ikke af panoptikon-effekter. De eneste dekorative ekstravagancer er fotograferingens koncise grafiske virkninger. Moderne puristisk arkitektur dominerer med indslag af kølige klassicistiske interiører. En absolut symmetri tilstræbes i kompositionerne, og kamerabevægelserne er få og afmålte.

Den formelle disciplin ligner Alain Resnais og er som hans dækkende for indholdet. »Manden der tænkte ting« har noget abstrakt, noget begrebsmæssigt i billederne. Men den handler jo også mindre om personer og mere om *personlighedsbegrebet,* og der er øjeblikke, først og fremmest da Dr. Holst ser dobbeltgængeren udføre operationen – hvilket vises i en række hastige overtoninger, filmens eneste – hvor man spekulerer på om det hele er noget, der foregår inde i én person, i Dr. Holsts indre. At Steinmetz, dobbeltgængeren og de fantastiske begivenheder blot er fragmenter af hans egen spaltede og opløste person. I så henseende og iøvrigt også i stilens abstraherende forenkling kan »Manden der tænkte ting« ligeledes minde om Ingmar Bergmans »Persona«, der jo også kredser omkring fænomener som magtkamp og identitetsopløsning og beretter om al sammenhængs sammenbrud.

»Der er ingen sammenhæng i nogen ting«, siger »Persona«s Alma efter at have fortalt om en voldsom erotisk erfaring ved hvilken det gik op for hende, at hun egentlig slet ikke kender sig selv. »Kan man være to fuldstændig forskellige mennesker lige ved siden af hinanden på samme tid?« spørger hun. Den oplevelse der kaldte splittelsens meningsløshedsfølelse ned over Alma foregik ved kysten. Senere læser hun i en bog, hvis tema åbenbart er den metafysiske tavsheds kulde, om den angst, vi bærer i os – »Vore bristede drømme, den uforklarlige grusomhed, frygten for at udslukkes . . .« Bergman lader oplæsningen følge af billeder fra en stenet strand med havet i baggrunden, det ældgamle symbol på altings uforanderlige tomhed.

Også Jens Ravn bruger havet i forbindelse med den følelse af meningsløshed, identitetstabet fører med sig. Første gang er da veninden ikke vil kendes ved ham, og vi ser ham gå i blæsten langs havstokken. Anden gang er da hans dobbeltgænger anbefaler ham at lade sig indlægge til undersøgelse for skizofreni, og han så flygter op til et øde hus ved kysten.

Når Bergmans film nævnes sammen med Jens Ravns er det ikke for at holde »Persona« og »Manden der tænkte ting« op mod hinanden – det ville ikke være rimeligt – ej heller er det for at hævde nogen afhængighed for sidstes vedkommende – det er der ikke noget der tyder på – men simpelthen for at pege på det tematiske slægtskab og for at vise i hvor høj grad noget sådant som landskabelige motivers symbolkvalitet er blevet fælles gods i tidens film, og hvor umærkelig en bestand af et værks legering symbolikken kan blive.

Selvom »Manden der tænkte ting« er påfaldende stiliseret, er den nemlig ikke påfaldende symbolsk. Et eksempel i negativ retning er en scene optaget i Albertslund, hvor Dr. Holst mødes med Steinmetz på en kanalbro, mens en mand i baggrunden tamper løs på en hund. Her er virkningen så demonstrativt kafkask, at den ikke fører til andet end en reference til stakkels Josef K, der naturligvis altid er en tanke værd, men som ikke gør én klogere på manden der tænkte ting.

Så kommer der mere ud af de almindeligheder filmen fører ind i sine mennesketomme, steriliserede glas og marmormiljøer. Den støvsugende værtinde med de strenge moralprincipper, der dog kan ændres for en god betaling, hospitalshierakiet med overlægen som patriarkalsk ypperstepræst, en romantisk vægdekoration i en hjemløs dagligstue, og klokkerne der bimler bryllup for dobbeltgængeren og dommedag over Dr. Holst. Disse træk af genkendelig hverdag – moralen, klasserne, kunsten, kirken – bliver til løjerlige anakronismer, noget der er ved siden af, som de måske vil være det om føje stund, ja som nogen – blandt filmskabere primært Antonioni, der også er fascineret af åndens død i steril skønhed – hævder de allerede er det i dag.

Jens Ravn har villet lave en fortolkningsåben film i en stram konsekvent form. Han har villet lave en dansk film, der er anderledes i såvel sujet som stil, og det har han gjort. Der fortælles tæt og sammenhængende, og filmen har særpræg. Afgørende herfor er det velgjorte manuskript og så naturligvis Witold Leszczynskis fotografi. Her har Jens Ravn skaffet sig en formidabel støtte, her har han fået den professionelle sikkerhed, han har stræbt mod, men som debutanten vel næppe havde kunnet klare alene. Men også de andre medarbejdere er valgt med sans for, hvad de kan give. Per Nørgaards musik glider sælsomt mellem det gamle og det nye (tonesporet er i det hele taget fortræffeligt; hvor fantastisk det end lyder, så kan man i denne danske film forstå hvad der bliver sagt, og der starter ikke en bil, lukkes ikke en dør, uden at der er mening i, at vi enten hører eller ikke hører det), og skuespillerne, der først og fremmest skal virke ved deres apparation, gør det. Steinmetz, dette overmenneske, der taler om, at afstanden fra det, han kan nå og til nutidsmennesket, er som afstanden fra os og til Neandertalmanden, hvordan skal han se ud? Ja, han skal selvfølgelig ligne Neandertalmanden selv – og sådan er han da også portrætteret.

Som en krydsning mellem en gorilla og en mekanisk dukke tripper han gennem sin marmorrotunda, denne Steinmetz, hvis evne til at tænke uden at føle har beslægtede træk i nutidig videnskab. Træk der meget vel kan bringe os tilbage til neandertalstadiet.
To stjerner til Jens Ravns film – som til Ole Roos', der ved sætternissens karrighed kun fik tildelt én i nr. 90.

Manden der tænkte ting
Danmark 1969

Prod.: ASA/Palladium. Produktionsledelse: Jørgen Hirsch/ass.: Gert Fredholm. Instr.: Jens Ravn. Manus.: Jens Ravn. Dialog: Henrik Stangerup. Efter roman af Valdemar Holst. Foto: Witold Leszczynski/ass.: Claus Ørsted. Musik: Per Nørgård. Klip: Lars Brydesen. Ark.: Helge Refn, Peter Højmark. Medv.: John Price, Preben Neergaard, Lotte Tarp, Lars Lunøe, Kirsten Rolffes, Ejnar Federspiel, Elith Pio, Jørgen Beck, Tove Maës, Kaj Christoffersen, Nuni Tholstrup, Marchen Passer.
Prem.: Palladium 9. 5. 1969.
Udl.: Palladium. Længde: 97 min., 2660 m, Gul.

En scene fra Pier Paolo Pasolinis beklippede, men fortsat kontroversielle episode »La ricotta« i filmen »Rogopag«.

Henning Jørgensen anmelder fire italienske episoder samlet i filmen »Ro Go Pa G«, hvis kryptogrammatiske titel er skabt af forbogstaverne i instruktørnavnene for de enkelte episoder: roberto Rossellini . jean-luc Godard pier paolo Pasolini . ugo Gregoretti

Af de fire film, som udgør episodefilmen »Rogopag« fra 1962, skal jeg først og fremmest beskæftige mig med Pasolinis »La ricotta«, som er den absolut væsentligste af dem. Men helt skal jeg dog ikke forbigå de to første stavelser i den kryptogrammatiske titel: Ro og Go, der står for så renommerede navne som Rossellini og Godard. Hvorimod der næppe er nogen grund til at komme nærmere ind på det sidste beskedne G, altså Gregoretti, hvis bidrag er en træls hjemmespundet velfærdssatire omkring en typisk italiensk forbrugerfamilie, et Karlsens kvarter på italiensk, omend ikke slet så fladpandet og det mest takket være den altid udmærkede Ugo Tognazzi som familiens overhovede.

RO Rossellini præsenterer en filmisk anekdote med en god pointe, lidt i stil med Moravias små søndagsnoveller i Corriere delle Sera. »Illibatezza« (renheden, uskylden) satiriserer over mænds tåbelige drømme om den kyske kvinde, et ideal, som især synes uudryddeligt i de mediterrane lande. Det musikalske ledemotiv er vel valgt, Bellinis *Casta dive* (kyske gudinde) fra »Norma«. Filmen er i al sin »klodsethed« lumsk godt fortalt, bedst når den ironisk leger med film i filmen, de naive souvenirsmalfilmstrimler, som for mændene bevarer det ak, så groft spolerede idealbillede intakt. Den er for mig at se en ren bagatel.

GO Godards »Il nuovo mondo« (Den nye verden) er også kun en karakteristisk fodnote til hans oeuvre. Selve handlingen, hvis man kan tale om en sådan, udspiller sig mestendels på lydbåndet, hvor Jean Marc Bory i en lang monolog beretter om de mærkeligt umærkelige følger af en atomeksplosion i nærheden af Paris. Alting er faktisk som før og alligevel er alting anderledes, byen ligner sig selv, men alle funktioner synes mekaniske, fjernstyrede, gammeldags følelseskomplekser som kærlighed og menneskelige tilhørsforhold i det hele taget er gået i opløsning. Godard lader Bory og Alexandra Stewart bevæge sig rundt i filmen,

følelsesfremmede, kontaktløse, og viser i få billeder et søvngængeragtigt myldrende Paris, Champs Elysée i gråvejr og Eifeltårnet næsten opslugt af tåge. Som så ofte hos Godard er billederne mere udtryksfulde end ordene. Filmen rummer adskillige små forhåndspraj til senere Godardfilm: »Alphaville«, »En gift kvinde«, »To eller tre ting«.

Pasolinis afsnit »La ricotta« (Skørosten) indtager i modsætning til de andre bidrag en væsentlig plads i instruktørens hele værk. Den udgave, der er blevet vist herhjemme, er desværre en *seconda versione,* udsendt efter at filmen havde skaffet producent og instruktør et forbud og en blasfemisag på halsen, og følgelig beklippet, »amputato di alcune parti«, men præcist hvad der mangler, er jeg ikke i stand til at gøre rede for.

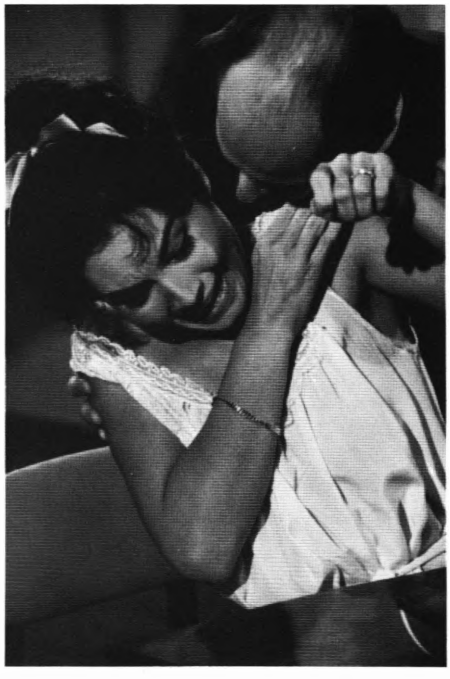
»La Ricotta« foregår under optagelserne til en Kristusfilm. (Optaget umiddelbart før »Matthæusevangeliet« er det muligt også at se i den en satirisk udlevering af alt, hvad Pasolini ønskede at undgå i sin egen Kristus-film). Indspilningsstedet er et åbent, solsvedet og stenet landskab tæt uden for Rom (det samme sceneri, Pasolini udnyttede i »Accattone« og »Mamma Roma«). Man arbejder med scenerne fra Golgatha. En statist, den ludfattige og uendeligt enfoldige Stracci, som skal forestille den »gode« røver på korset, er genstand for alles ondskabsfulde munterhed på grund af sin evige sult. Sin daglige kostration har han godhedsfuldt og trofast hver dag givet videre til sin familie uden selv at få en bid. I et desperat øjeblik skaffer han sig 1000 lire – ved at sælge primadonnaens, jomfru Marias, skødehund – og styrter hen og køber en stor portion skørost, ricotta. De øvrige medvirkende morer sig kosteligt over staklen, der sidder der og propper i sig som en vanvittig. Under den endelige optagelse til selve korsfæstelsen, der er arrangeret som en mondæn begivenhed med mange og fornemme indbudte gæster, korset. Stakkels fyr, det var den eneste måde han kunne hævde sig på, konstaterer den mondæne »mesterinstruktør« uden særlig bevægelse.

Orson Welles spiller denne instruktør, en affabel poseur, hvis syrligt ironiske flegma måske nok tyder på, at han egentlig gennemskuer sig selv, men som i hvert fald er parat til at bluffe alverden med sin fornemme og dyre prestigefilm om Kristi lidelseshistorie. I et interview med en ivrig og ydmyg journalist svarer han for sig med en blanding af irritation, nedladenhed og affærdigende ironi. Hvad han vil give udtryk for i sin film? »Min dybe, inderlige, ældgamle katolske tro«. Hvad han mener om det italienske samfund? »Folket er det mest analfabetiske, borgerskabet det mest ukultiverede i Europa.« Hvilke tanker han gør sig om døden? »Et faktum, jeg som marxist lader ude af betragtning«. Vor store Federico Fellini? »Egli danza! Egli danza! Efter at have ytret disse uforgribelige meninger begynder han at recitere en storstilet passage fra et af de digte, der afslutter Pasolinis bogudgave af »Mamma Roma«, om den ensomme kunstner, der føler sig ubrydeligt forbundet med fortiden og traditionen og forgæves søger brødre i verden af i dag. Hvorpå han endelig, irriteret og fuld af foragt afskediger den noget desorienterede journalist, idet han beskylder ham for at være en middelmådighed, et usselt massemenneske, en farlig konformist o.s.v. Denne vanskelige herre kan på flere måder godt ligne en parodi på Pasolini selv, ja dækker vel meget godt det billede af en religiøst forstyrret salonkommunist og superæstét, som Pasolinis mange og arge modstandere har dannet sig af ham.

»La Ricotta« er i sort-hvidt, men de optagelser vi ser af Kristus-filmen er, i god overensstemmelse med filmens hele kontrastspillende karakter, i farver og fremtræder i en fornemt opstyltet, overdådigt æsteticerende stil. Vi ser to stadier af korsnedtagelsen som statiske tableauer, kopieret efter to af den italienske manierismes hovedværker, Rosso Fiorentinos alterbillede i katedralen i Volterra og Pontormos *Deposizione* fra Santa Felice i Firenze. Det er karakteristisk, at når Pasolini i »Matthæusevangeliet« forener sin helt ukonventionelle, antihistoriserende realisme med en malerisk inspiration, er det så tydeligt hos Giotto og de tidlige renaissancemalere, Piero della Francesca og Massaccio, han finder den, altså hos kunstnere, der i stil og udtryk må siges at stå i direkte modstæning til manieristerne. Pasolinis forhold til malerkunsten manifesterede sig i øvrigt allerede i »Accatone« og »Mamma Roma«, sidstnævnte er endda i taknemmelighed tilegnet den betydelige kunsthistoriker Roberto Longhi.

»La ricotta« er bygget op af lutter skarpt sammenstødende kontraster. Stilistisk, som nævnt, mellem Pasolinis eget sort-hvide »primitive« billedsprog og de kulørte manieristiske tableau'er, men også musikalsk, i brugen af Verdis *Sempre libera* (i sig selv en groft ironisk kommentar) udsat for harmoniorkester, larmende italiensk rock'n'roll-musik og de behørige Scarlatti-stumper til de forlorne filmoptagelser. Den frygtelige virkelighed kontrasteres med den falske film, Straccis elendighed, sult og død med de mondæne, overfladiske gæster og de liderlige vulgære skuespillere i helgenskrud. Filmen opdager man, at Stracci hænger død på er en rasende komedie om en enfoldig klovn, hvis død er en afmægtig proteststrejke mod det liv, han har fået at leve. Men også i al sin blasfemi et lille dybt personligt passionsdrama, der rummer den pasoliniske sandhed, at den kristne religion kun er autentisk for den fattige og udskudte, en ide, som blev gennemspillet fuldt ud i »Matthæusevangeliet«.

Scene fra Roberto Rossellinis episode »Illibatezza«.



G

Ingen yderligere kommentarer.

Rogopag (Rogopag)
Italien/Frankrig 1962

Prod. selskab: Arco Film (Rom)/ Sociéte lyre cinematographique (Paris). Distribution: Cineriz. Producer: Alfredo Bini.
Prem.: Carlton 12. 5. 1969.
Dansk udl.: Gloria Film. Længde: 125 min., 3305 m, rød.
Episodefilm bestående af:

»Illibatezza« (Kyskhed).
Instr.: Roberto Rossellini. Manus.: Roberto Rossellini. Foto: Luciano Trasatti. Dekoration: Flavio Mogherini. Musik: Carlo Rustichelli. Medv.: Rosanna Schiaffino, Bruno Balaban, Maria Pia Schiaffino, Carlo Zappavigna.

»Il pollo ruspante« (Landkyllingen).
Instr.: Ugo Gregoretti. Manus.: Ugo Gregoretti. Foto: Mario Bernardi. Dekoration: Flavio Mogherini. Musik: Carlo Rustichelli. Medv.: Ugo Tognazzi, Lisa Gastoni, Riky Tognazzi, Antonella Taito.

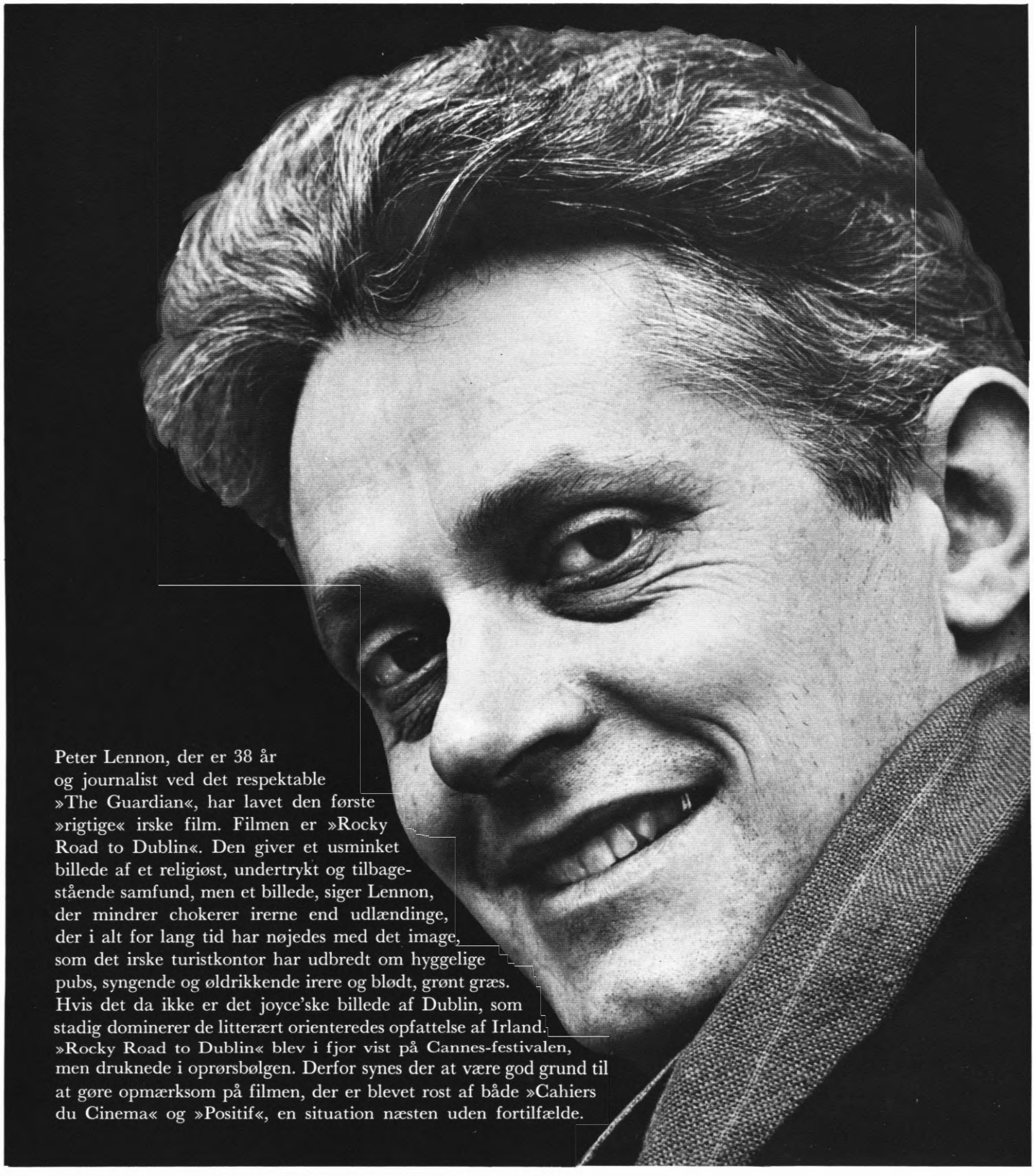
»Il nuovo mondo« (Den nye verden).
Prod. leder: Yves Laplacke. Instr.: Jean-Luc Godard. Manus.: Jean-Luc Godard. Kommentar: Jean-Luc Godard. Foto: Jean Rabier. Klip: Agnés Guillemot, Lila Lakshmanan. Musik: Beethoven. Tone: Hervé. Medv.: Jean-Marc Bory, Jean-André Fieschi, Michel Delahaye, Alexandra Stewart, André S. Labarthe (kun stemme).

»La ricotta« (Kærnemælksosten).
Instr.: Pier Paolo Pasolini. Manus.: Pier Paolo Pasolini. Foto: Tonino Delli Colli. Dekoration: Flavio Mogherini. Kostumer: Danilo Donati. Medv.: Orson Welles, Mario Cipriani, Laura Betti, Eytore Garofolo, Edmonda Aldini.

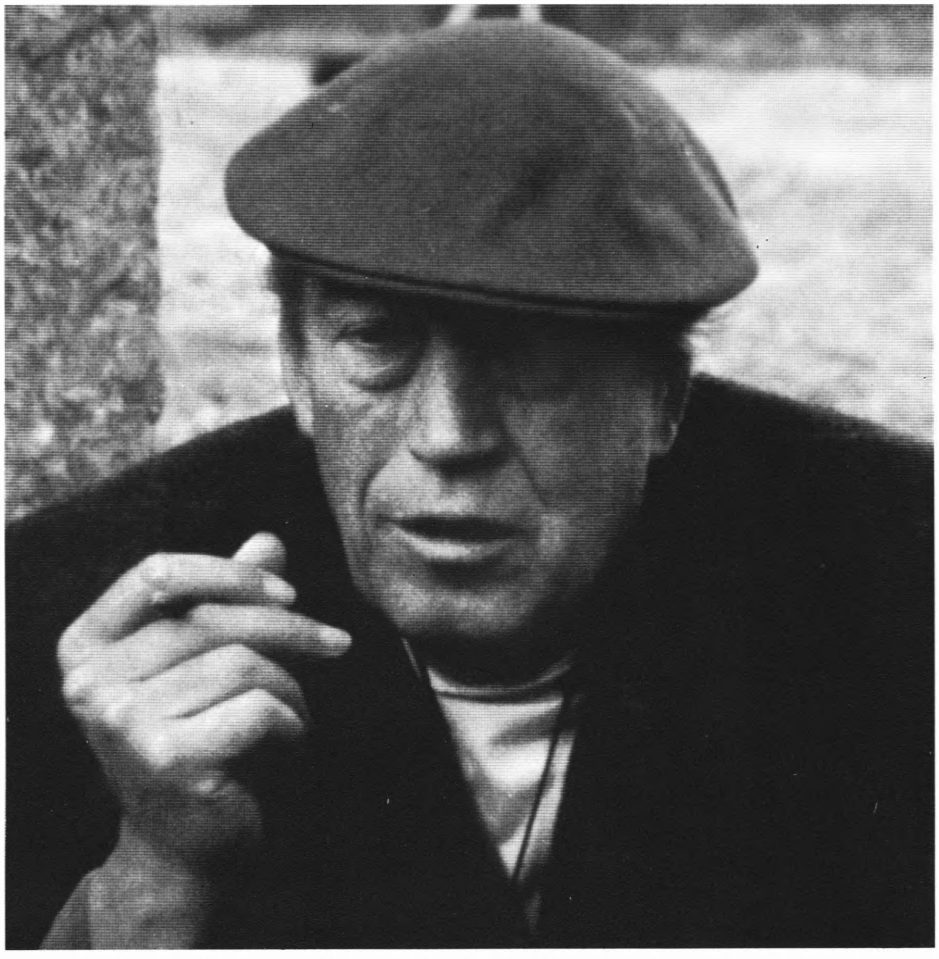
NB: »Rogopag« er i Italien også kendt under den alternative titel »Laviamoci il cervello«, en titel filmen fik efter at Pasolinis afsnit var blevet omredigeret.

HVAD MED IRLAND?

Interview ved Niels Ufer



Peter Lennon, der er 38 år og journalist ved det respektable »The Guardian«, har lavet den første »rigtige« irske film. Filmen er »Rocky Road to Dublin«. Den giver et usminket billede af et religiøst, undertrykt og tilbagestående samfund, men et billede, siger Lennon, der mindrer chokerer irerne end udlændinge, der i alt for lang tid har nøjedes med det image, som det irske turistkontor har udbredt om hyggelige pubs, syngende og øldrikkende irere og blødt, grønt græs. Hvis det da ikke er det joyce'ske billede af Dublin, som stadig dominerer de litterært orienteredes opfattelse af Irland. »Rocky Road to Dublin« blev i fjor vist på Cannes-festivalen, men druknede i oprørsbølgen. Derfor synes der at være god grund til at gøre opmærksom på filmen, der er blevet rost af både »Cahiers du Cinema« og »Positif«, en situation næsten uden fortilfælde.



Filminstruktøren John Huston, der for nogle år siden slog sig ned på Irland, medvirker i Peter Lennons debutarbejde »Rocky Road to Dublin«. Herunder: to gravere pauserer mens Coutards kamera fastholder øjeblikket.

Peter Lennon er født i Dublin og forlod aldrig Irland før han var fyldt 27. Efter en tid som bankassistent forsøgte han sig som journalist ved »The Irish Times«. Under en ferie i Paris besluttede han så at blive i Frankrig, da der »absolut ingen frihed var på irske blade«. I Paris startede han som hjælpelærer i engelsk ved et Lycee, og efterhånden lærte han sig sproget så godt, at han kunne begynde som respektabel journalist.

– Hvordan kom De igang med filmen?

– Jeg har altid haft ambitioner om at lave film, men jeg kom fra et land uden filmindustri. Det eneste bidrag til seriøse film i Irland den gang var en filmforening, som jeg var medlem af.

– Er der nogen fornuftig grund til, at der aldrig er opstået en filmindustri?

–Min teori lægger skylden på censuren. Den blev oprettet i 1922, da patrioterne tog ledelsen i landet. I 1916 var det oprindelig en socialistisk, intellektuel og nationalistisk revolte. Men alle lederne blev henrettede. Undtagen en, der teknisk set var amerikansk statsborger. Derfor fik nr. 2-folkene magten. De begyndte på en forfærdelig skadelig national virksomhed, bl. a. med en genoplivning af det gamle sprog. Altså: hvad der kunne være blevet til en virkelig socialistisk revolution, blev til en nationalistisk, snæversynet pagt med kirken.

I denne puritanske atmosfære fandt censuren alle slags argumenter mod alt muligt, ikke blot mod seksuallivet. Enhver undersøgelse af sociale eller psykologiske problemer blev forbudt. Og denne censur blev til en følelsesmæssig afpresning fra kirken. »Du må ikke tale om dette«. »Hvorfor ikke?« »Fordi det er dårlig smag, det er ikke pænt. Det kan føre til synd«.

– Hvordan er den berømte »jolly Irishman«, øldrikkende og glad i sin pub, opstået?

– Selskabslivet i Irland var og er fuldstændigt koncentreret om pub'erne. Det var en ren maskulin atmosfære uden kvinder, så man kunne snakke frit«. Den eneste måde slaverne kan undslippe deres skæbne på er ved at bagtale og drille herrerne: officielt adlyder han, men privat driller han. I Irland udviklede det sig til en lidenskab at drille præsteskabet og regeringen – men kun i pub'erne. Dette accepteres af alle, selv af præsterne, der godt kan tage en anti-klerikal vittighed ind i mellem. Vi har et eksempel på en sådan jovial præst i filmen. Samtidig accepteres det, at man drikker, for det gør folk lettere at styre. Det er meget nemmere, end hvis befolkningen er ædru og alvorligt optaget af sociale problemer.

Hertil kommer kvindeundertrykkelsen og den udbredte brug af den amerikanske vane, der hedder »necking«, hvilket er en slags avanceret »petting« – blot det ikke bliver til noget! Altså: der er forbud mod kontraception, adskillelse i skolen og halv-frustrerede kvinder.

Jeg tror, at alt dette berørte min generation hårdest, den generation, der blev voksen i en tid, hvor Irland var fuldstændigt afskåret fra omverdenen. Fra 1940 til 1945 var vi neutrale, hvilket jeg synes var udmærket, men jeg synes ikke det var særligt godt, at vi fuldstændigt blev afskåret fra omverdenen.

– Hvordan opstod Deres trang til at be-

skæftige Dem med Irland igen efter i mange år helt at have brudt alle broer?

– Da jeg forlod Irland var der en fantastisk udvandring. Det var virkelig farligt. Man talte om »Irland, der forsvinder«. Statistikken viste, at tyve år senere ville der ikke være én irlænder tilbage. Derfor *måtte* regeringen tage sig sammen. Det skete umiddelbart efter at jeg var rejst. Man inviterede udenlandsk industri til landet. For et isolationistisk, nationalistisk land var det et stort skridt at tage, skønt det blev en fiasko. Den eneste succes blev turistkontorets virksomhed.

– *Men De var ikke særlig politisk orienteret, da De forlod Irland?*

– Nej. Folk, der beskæftigede sig med politik blev betragtet som sære. 'The Guardian' plejede at sende mig til Dublin for at dække teaterfestivalen, fordi jeg var irer og fordi det var en rar måde at komme hjem på en gang imellem. I Paris var jeg i mellemtiden blevet vant til at skrive om Algierkrigen, hvilket havde givet mig en slags bevidsthed som journalist.

I Dublin interviewede jeg derfor Frank O'Connor, en berømt irsk novelleforfatter, der døde for et par år siden. Fordi jeg kom fra 'The Guardian' gav han mig et interview, der var meget stærkere end han nogen sinde ville give til en irsk avis. Det ville være tidsspilde at forsøge. De irske blade plejede at genoptrykke mine Paris-artikler, men da jeg som naturligt var tilbød dem noget fra Irland, var man pludselig ikke interesseret. Det fik mig til at tage til Irland og lave en undersøgelse på samme måde som jeg ville have undersøgt FLN i Paris. Det blev til en artikelserie om uddannelse, om de primitive sportsfolk, og om ærkebiskoppen af Dublin. Det gav anledning til en fantastisk ballade. Jeg blev voldsomt angrebet og følte jeg måtte svare. På den måde blev jeg virkelig engageret i problemerne. Så kom jeg på den tanke, at dette, en undersøgelse af Irland, kunne blive en god film.

– *Således gik det altså til, at et upolitisk menneskes første film blev politisk . . .*

– Ja, bortset fra, at jeg efter at have skitseret den sociale sammenhæng prøver at trænge ind i personerne som mennesker, i censoren, i præsten, som vi fulgte i to dage. Det er karakteristisk, at præsten, der for udenforstående er latterlig, selv syntes han var OK, da han så filmen.

– *De eneste politiske film, vi kender i Frankrig er vel stort set Godards. Er De inspireret af ham?*

– Det er ikke så meget hans stil, men det at han har tvunget folk til at acceptere, at der ikke behøver at være et *plot,* at man kan lave en blanding – det gav mig stor tillid. Jeg kunne slappe af. Jeg behøvede intet *plot,* jeg kunne lade folk snakke direkte til kameraet, hvis jeg ønskede det. Vi så det også under Algier-krigen, hvor der blev lavet hastefilm med interviews med folk – som f. eks. den gang politiet smed algiererne i Seinen. Der er en film, der hedder »oktober i Paris« om den forfærdelige nedslagtning af algiererne . . .

– *Som stadig er forbudt . . .*

– Som stadig er forbudt. Dér prøvede algiererne hurtigt at få fat i, hvad der var ved at ske, men de var ikke rigtige filmfolk. Hvis der er en eller anden slags parallel til fransk film, tror jeg det er dér. Forstår De, jeg var – er – novelleforfatter, og mine noveller handlede altid om Irland. Det var ren fiktion og kun implicit social kritik. Siden, efter at jeg er blevet professionel journalist i Frankrig, er den blevet mere eksplicit. Men der er stadig dette, f. eks. når vi fulgte den præst gennem to dage med kameraet, at han bliver en næsten fiktiv figur, der færdes rundt i den irske hverdag. Hvilket igen var en måde at se dette liv på, for han forklarede alle mennesker, at vi skulle filme ham. Så var der ingen, der lagde mærke til, at det faktisk var personerne omkring ham, vi filmede.

– *Hvordan kom De over den detalje, som det var at skaffe pengene?*

– Jeg kendte en amerikansk forretningsmand i Paris, Victor Herbert. Han havde læst mine artikler fra Irland. Da jeg foreslog at rejse derover med et kamera, syntes han det var en god ide. Men han tog mig ikke alvorligt før jeg spurgte ham: Hvis jeg nu får Coutard som fotograf, får jeg så pengene? Ja, svarede han, hvis du får Coutard, naturligvis. Jeg kendte ikke Coutard, så jeg udnyttede min stilling som journalist til at lave et interview med Coutard. Noget interview blev det ikke til – vi talte kun om filmen, og da jeg kom med mit forslag, sagde han straks ja.

– *Var der en speciel grund til, at De ville have Coutard?*

– Jeg kendte hans arbejde. Jeg måtte have en mand, der kunne klare et håndbåret kamera for at kunne trænge intimt ind i det følsomme irske samfund, én, der teknisk var i stand til at lave filmen på en hæderlig, sandfærdig måde. Jeg måtte også have en, der kunne arbejde hurtigt, for vi havde kun 16 dage til optagelserne. Endelig måtte jeg have en, der ikke behøvede en assistent og en anden assistent og seks elektrikere, hvilket ville have ødelagt det hele. Coutard var simpelthen villig til at filme *alt.* Vi kunne slet ikke gennemføre det med et stort team. Jeg brugte hele tiden den teknik, at jeg først i sidste øjeblik fortalte, hvad jeg ville gøre. Jeg gik til folk jeg kendte og sagde: »Hør her, må vi komme om to timer?« Så var vi der, inden de fik tid til at tænke sig om. F. eks. gjorde vi sådan i en scene, der skildrer en syngende pub. Da vi så kom to timer senere var stedet stopfyldt med mennesker. Man kunne ikke bevæge sig. Lysfolkenes første reaktion var: man kan ikke filme her. Vi må først rydde hele bulen og sætte lys op. Hvis Coutard havde været enhver anden ville han have forlangt det sådan. Men i stedet sagde han bare: Sæt de lys op. Et af hans største talenter er hans fantastiske intuition for lyssætning. Vi brugte disse små lys, der på fransk kaldes *»pince américain«* og som sættes rundt langs med loftet. De giver et jævnt, fladt lys. Der var ikke tale om de store Arc-lamper. Så vadede Coutard rundt på folks fødder og fotograferede dem. Jeg var virkelig forundret over, hvor lidt de reagerede.

– *Hvordan kunne De klare optagelserne på kun 16 dage?*

– Vi havde oprindelig tre uger. Men på grund af finansielle problemer måtte vi skære det drastisk ned til 16 dage. Hvis et BBC-team tager til et land for at lave en feature på halvanden time, hvilket var, hvad vores skulle have været (vi skar den senere ned til 1 time og 10 min. for at stramme den helt), bruger man mindst seks uger. Vi kunne gøre det på 16 dage, fordi det var *min* by. Jeg kendte folk så godt, at jeg vidste, hvordan de ville reagere. Det gjaldt både den gamle censor, som jeg tidligere havde interviewet til avisen, det gjaldt redaktøren af »Irish Times«, min egen tidligere chef. Og skolen var den skole, jeg selv gik på i sin tid. Det ville have været ganske umuligt, hvis jeg tog til København for at filme. Der ville jeg ustandselig stå over for enorme ukendte størrelser.

– *Peter Brook diskuterer i sin Vietnamfilm, om den er cinéma-vérité eller fiktion. Hvad er »Rocky Road to Dublin« i denne sammenhæng?*

– Først og fremmest er den lavet af en reporter, der gerne ville være forfatter. Filmen har mange af »første-romanens« karakteristika med dens intime beskrivelser af personlige erfaringer. Det *måtte* få en journalistisk form – jeg ville helst have lavet en fiktionsfilm – men når man ikke før har lavet film, kan man som journalist få penge til en dokumentarfilm, fordi den der betaler, tænker, at hvis det går galt, kan man altid skære et kvarter ud og sælge det til TV!

– *Nu kom den i stedet til Cannes . . .*

– Det gav den en mægtig prestige, som vi kunne bruge til at få den til Irland. Vi fik den med på Cork-festivalen, hvor man ellers ville have haft alle mulige alibier for ikke at tage den.

– *Men så brød det hele jo sammen i Cannes . . .*

– Ja, men studenterne kunne lide filmen. Det var midt under den franske revolution og vi kørte som fransk undertitel »Den forfejlede revolution«. Filmens indhold, kampen mod autoriteterne, der er Irlands problem, faldt i god jord. Studenterne fra Nice lånte den og derfra gik rygtet videre til Sorbonne i Paris.

– *Opfattede studenterne filmen som en advarsel om hvordan det kunne gå i Frankrig?*

– De spurgte meget om det og jeg forklarede, at fejlen var, at irerne havde overladt revolutionen til *la bourgeoise* og kirken. Men som bekendt slog revolutionen ikke fejl i Frankrig, for den ændrede meget og tvang regeringen til at beskæftige sig med områder, som den havde negligeret i årevis.

– *Hvordan opfattede De den »revolutionære« Cannes-stemning?*

– Alt hvad der skete i Cannes var fuldstændig negativt. Det eneste Godard kunne var at lukke festivalen, hvilket ikke kunne hjælpe nogen. Studenterne på Sorbonne nøjedes ikke med at *lukke* bygningen. De *overtog* den for at ændre hele undervisningssystemet. I Cannes skulle vi have overtaget de eksisterende strukturer og modellere dem på en nyttigere måde for filmen. Man skulle have fjernet rammen af finansiel udnyttelse og snobberi. Man skulle have gjort det frit, ikke noget med påklædningspjat, ikke noget med, at en stor Hollywood-produktion skulle vises i den store sal, mens en interessant, seriøs ting gemtes til »Kritikerugen«. Der skulle være åbent for alle. Der skulle ikke være dette ejendommelige selskab med en filmstar i spidsen til at bestemme, hvad »årets film« skulle være. Det kunne være blevet et meget seriøst *rencontre de cinéma.* Bortset fra, at Godard var gal, må jeg sige, at jeg beundrer ham, fordi han var den første, der fik øje på de ændringer, der var ved at ske i samfundet – med »Kineserinden« og »Weekend«. De er stadig de eneste film om de ændringer.

PREMIERERNE

Fra 15. marts til 30. maj 1969

Minut-tallene i premiere-oversigten angiver filmenes originale spilletider, mens metertallene angiver den danske længde. Eventuel forskel i spilletiden findes ved at gange metertallet med 2,2 og dividere med 60. Eventuelle mindre uoverensstemmelser i minuttal kan skyldes, at start- og slutstrimmels spilletid ikke er medregnet i de originale minuttal. Censurfarverne angiver følgende: rød: tilladt for alle – grøn: f.f.b. under 12 år – gul: f.f.b. under 16 år – hvid: totalforbudt.

James Coburn i Theodore J. Flickers satiriske »The President's Analyst«.

AMERIKANSKE:

ARIZONA BUSHWACKERS (Baghold i Arizona), 1968. Instr.: Lesley Selander. Medv.: Howard Keel, Yvonne de Carlo, John Ireland. Prem.: Vester 30. 4. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 87 min, 2375 m, gul.

THE BROTHERHOOD (Mafia-brødrene), 1968. Instr.: Martin Ritt. Medv.: Kirk Douglas, Alex Cord, Irene Papas. Prem.: Imperial 12. 5. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 96 min., 2640 m, gul.

BOUNA SERA, MRS. CAMPBELL (Alle mine mænd), 1968. Instr.: Melvin Frank, Robert Lawrence. Medv.: Gina Lollobrigida, Shelley Winters, Phil Silvers. Prem.: Imperial 17. 3. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 113 min., 3100 m, rød.

DAY OF THE EVIL GUN (Apache-dræberne), 1968. Instr.: Jerry Thorpe. Medv.: Glenn Ford, Arthur Kennedy, Dean Jagger. Prem.: Colosseum 14. 4. 1969. Udl.: MGM. Længde: 93 min., 2580 m, gul.

Det er en af disse små, uanselige westerns, der rummer mere originalitet end fidusfilm som »Anna Karenina« og »Ulysses«. Der er noget tørt og lidenskabsløst over spillet, men det vrimler med gode enkeltheder i miljø-beskrivelsen, og der er rimelighed i konflikten mellem gunman'en, der har lært at beherske sig, og den pæne borger, der får tragisk smag for skyderiet. Vi følger de to på rejse gennem Vesten, og Jerry Thorpe ser denne brogede verden med forholdsvis nye øjne. Vi kommer vist ikke en eneste gang ind i en saloon. Det er da utraditionelt. *fgj.*

DESPERADOS (Desperados), 1969. Instr.: Henry Levin. Medv.: Vince Edwards, Jack Palance, Sylvia Syms. Prem.: Nørreport 30. 5. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 92 min., 2515 m, gul.

DON'T JUST STAND THERE (Fart over feltet), 1968. Instr.: Ron Winston. Medv.: Robert Wagner, Mary Tyler Moore, Glynis Johns. Prem.: Park 28. 4. 1969. Udl.: ASA. Længde: 97 min., 2720 m, rød.

THE GREEN BERETS (De grønne djævle), 1968. Instr.: John Wayne, Ray Kellogg, Mervyn LeRoy, Cliff Lyons. Medv.: John Wayne, David Janssen, Jim Hutton. Prem.: Saga 5. 4. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 141 min., 3460 m, gul.

100 RIFLES (100 rifler), 1968. Instr.: Tom Gries. Medv.: Jim Brown, Raquel Welch, Burt Reynolds. Prem.: Kinopalæet 28. 4. 1969. Udl.: Fox. Længde: 110 min., 3010 m, gul.

MACKENNA'S GOLD (Mackenna's guld), 1968. Instr.: J. Lee Thompson. Medv.: Gregory Peck, Omar Sharif, Telly Savalas. Prem.: Imperial 11. 4. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 133 min., 3630 m, gul.

A MAN CALLED GANNON (Revolverens lov), 1968. Instr.: James Goldstone. Medv.: Tony Franciosa, Michael Sarrazin, Judy West. Prem.: Carlton 18. 4. 1969. Udl.: ASA. Længde: 100 min., 2900 m, gul.

THE MODEL SHOP (Fotomodellen Lola). Se anm. i dette nummer.

ONCE BEFORE I DIE (Junglekrigens helvede), USA/Filip, 1965. Instr.: John Derek. Medv.: Ursula Andress, John Derek, Richard Jaeckel. Prem.: Vester 17. 3. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 97 min., 2670 m, gul.

THE PRESIDENT'S ANALYST (Hjælp, jeg bli'r forfulgt), 1967. Instr.: Theodore J. Flicker. Medv.: James Coburn, Godfrey Cambridge, Severn Darden. Prem.: Husum 11. 4. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 104 min., 2825 m, gul.

Theodore J. Flicker er i sin anden film stadig travlt optaget af det amerikanske samfund og forsøger i satirens form at ramme så mange uhyrligheder som muligt: volds- og frygtpsykosen, FBI, CIA, telefonvæsenet, psykoanalyse, hippier (og satire over hippier og hippiedyrkelsen) etc. Der er masser af ideer, men som i Flickers første

film, den sære og ujævne, stærkt *undergrund*-prægede »Fjolset kommer til byen«, står sigtet ikke mål med viljen, og trods en nu langt sikrere beherskelse af filmens formelle sprog, er der stadig en undertone af noget infantilt over filmen. Flicker synes at have haft så travlt med at få ideer, at han slet ikke har givet sig tid til at formulere dem, endsige sortere dem, og ind- og udfald kommer nu tumlende oven i hinanden med vekslende held. I filmens første halve time er man lige ved at tro på, at vi her får en moderne og vedkommende satire over de mange excesser i det amerikanske samfund, men filmen ender i ren og harmløs agentunderholdning uden meget bid, fordi Flicker ikke har formået at kombinere den bidende satire med en ironisk afslappet holdning til genrefilmen. *P. C.*

RIOT (Straffefangernes hævn), 1968. Instr.: Buzz Kulik. Medv.: Jim Brown, Gene Hackman, Mike Kellin. Prem.: Nørreport 12. 5. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 96 min., 2650 m, gul.

THE STALKING MOON (Det blodige spor), 1968. Instr.: Robert Mulligan. Medv.: Gregory Peck, Eva Marie Saint, Robert Forster. Prem.: Kinopalæet 11. 4. 1969. Udl.: Athena. Længde: 109 min., 3005 m, grøn.

Robert Mulligans særlige evne til at skabe en intens stemning af sær og uhyggevækkende klaustrofobi, når han lader kameraet bevæge sig i lukkede rum, fungerer også – stort set – efter hensigten i denne western, hvor Mulligan for første gang skal manøvrere med skuespillere og kamera på de åbne vidder i en genre så gennemprøvet, at man ofte undrer sig, hver gang en ny instruktør får noget ud af forsøget. Her drejer det sig om en skildring af to kulturers sammenstød på prærien (en indianer jagter en hvid, fordi denne har taget sig af indianerens udslupne – hvide – squaw og hendes søn af blandet blod), og uden at tage direkte stilling til problematikken (skal indianerdrengen opdrages i faderens eller moderens ånd?) får Robert Mulligan alligevel belyst i hvert fald adskillige sider af problemet, mens han overlader den endelige dom (hvis en sådan findes?) til tilskuerne. Og det sker vel at mærke uden at western-genrens regler brydes. *P. C.*

SUPPORT YOUR LOCAL SHERIFF (Sheriffen tør – hvor andre tøver), 1968. Instr.: Burt Kennedy. Medv.: James Garner, Joan Hackett, Jack Elam, Walter Brennan. Prem.: Kinopalæet 21. 5. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 96 min., 2545 m, grøn.

THE SWEET RIDE (Ungt galskab), 1968. Instr.: Harvey Hart. Medv.: Tony Franciosa, Michael Sarrazin, Jacqueline Bisset. Prem.: Nørreport 21. 3. 1969. Udl.: Fox. Længde: 111 min., 3015 m, gul.

THE SWIMMER (Klædt af til skindet), 1968. Instr.: Frank Perry. Medv.: Burt Lancaster, Janet Landgard, Janice Rule. Prem.: Park 19. 5. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 94 min., 2610 m, rød.

Efter Frank Perrys første film »David og Lisa« skuffes man over, hvor ujævn »The Swimmer« er. Perry har tydeligvis ikke været opgaven voksen, og det er meget synd, fordi denne John Cheever-novelle kunne være blevet en langt mere fængslende studie i succes-mentaliteten, *The American dream*. Et svømmebassin er et af de store status-symboler, og Burt Lancasters tur fra bassin til bassin bliver en pinefuld demonstration af nederlagsmenneskets paria-stilling. Men Perry ødelægger en del med sin pseudo-poetiske billedstil med slørede optagelser, slow motion, solglimt i linsen osv. Og filmens højdepunkt – mødet med en tidligere elskerinde, fremragende spillet af Janice Rule – er ikke lavet af Perry selv, men af Sidney Pollack. *fgj.*

TARZAN AND THE JUNGLE BOY (Tarzan og jungledrengen), USA/Schweitz, 1968. Instr.: Robert Gordon. Medv.: Mike Henry, Rafer Johnson, Alizia Gur. Prem.: Carlton 17. 5. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 90 min., 2485 m, grøn.

WHO'S MINDING THE MINT? (Hvem passer mønten?), 1967. Instr.: Howard Morris. Medv.: Jim Hutton, Dorothy Provine, Milton Berle. Prem.: Fasan 7. 4. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 98 min., 2650 m, rød.

DANSKE:

BALLADEN OM CARL-HENNING – se anm. i Kosmorama 90.

DER KOM EN SOLDAT – 1969. Instr.: Peer Guldbrandsen. Medv.: Willy Rathnov, Hanne Borchsenius, Olaf Ussing. Prem.: Provinsen 7. 4. 1969 – Saga 18. 4. 1969. Udl.: Novaris Film Studio. Længde: 2680 m, gul.

FARLIG SOMMER – 1969. Instr.: Christoffer Bro. Medv.: Per Pallesen, Lykke Nielsen, Kirsten Peüliche. Prem.: Carlton 11. 4. 1969. Udl.: Excelsior. Længde: 83 min., 2265 m, rød.

MANDEN DER TÆNKTE TING – se anm. i dette nummer.

MIDT I EN JAZZTID – se anm. i dette nummer.

TÆNK PÅ ET TAL – 1969. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Medv.: Henning Moritzen, Bibi Andersson, Peter Ronild. Prem.: Palads 28. 3. 1969. Udl.: Nordisk Films Kompagni. Længde 102 min., 2805 m, grøn. – Se artikel i Kosmorama 90 om Palle Kjærulff-Schmidt.

ENGELSKE:

ATTACK ON THE IRON COAST (Angreb på Panserkysten), 1968. Instr.: Paul Wendkos. Medv.: Lloyd Bridges, Andrew Keir, Sue Lloyd. Prem.: Vester 30. 5. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 90 min., 2465 m, gul.

BOOM (Hendes sidste sommer), GB/IT, 1968. Instr.: Joseph Losey. Medv.: Elizabeth Taylor, Richard Burton, Johanna Shimkus. Prem.: Carlton 25. 4. 1969. Udl.: ASA. Længde: 112 min., 3095 m, gul.

DRACULA HAS RISEN FROM THE GRAVE. (Blodsugeren Dracula), 1968. Instr.: Freddie Francis. Medv.: Christopher Lee, Rupert Davies, Veronica Carlson. Prem.: Vester 14. 5. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 92 min., 2525 m, gul.

FAR FROM THE MADDING CROWD (Fjernt fra verdens vrimmel), 1967. Instr.: John Schlesinger. Medv.: Julie Christie, Terence Stamp, Peter Finch. Prem.: Rialto 28. 4. 1969. Udl.: MGM. Længde: 169 min., 4235 m, grøn.

I John Schlesingers omhyggeligt og kultiveret iscenesatte film over Thomas Hardys gennembrudsroman oversættes romanen smukt og trofast, og det er først ved en nøjere sammenligning mellem roman og film, at filmens begrænsninger og reducerede kunstneriske format i forhold til Hardys bog træder frem. Der er ikke så meget tilbage af det filosofiske mønster, der er grundlaget i bogen. Hardys determinisme og den tæt sammenvævede forbindelse mellem personerne og naturen, som er væsentlig i bogen, forsvinder i filmen til fordel for en episk fremadskridende fortælling om den lunefulde og viljestærke Bathshebas forhold til mændene, og det statiske i personerne, som er noget essentielt i bogen, bliver i filmen til en begrænsning i den psykologiske karakteristik. Uden større sjælelige perspektiver er filmen dog smuk iscenesætterkunst, og Nicolas Roegs billeder formidler en atmosfære af melankoli og skæbnens uafvendelighed. Filmen ville næppe være uinteressant materiale til en analyse af forholdet mellem film og litteratur. *I. M.*

HAMMERHEAD (I Hammerhead's kløer), 1967. Instr.: David Miller. Medv.: Vince Edwards, Judy Gesson, Peter Vaughan. Prem.: Vester 14. 4. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 99 min., 2725 m, gul.

HOSTILE WITNESS (Fjendtligt vidne), 1968. Instr.: Ray Milland. Medv.: Ray Milland. Sylvia Syms, Felix Aylmer. Prem.: Alexandra 21. 5. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 103 min., 2820 m, grøn.

HOT MILLIONS (Varme millioner), 1968. Instr.: Eric Till. Medv.: Peter Ustinov, Maggie Smith, Karl Malden. Prem.: Carlton 31. 3. 1969. Udl.: MGM. Længde: 106 min., 2960 m, rød.

JOANNA (Joanna), 1968. Instr.: Michael Sarne. Medv.: Genevieve Waite, Christian Dörmer, Glenna Forster-Jones. Prem.: Metropol 23. 5. 1969. Udl.: Fox. Længde: 107 min., 3105 m, gul.

THE NIGHT OF THE FOLLOWING DAY (Natten før), 1968. Instr.: Hubert Cornfield. Medv.: Marlon Brando, Richard Boone, Rita Moreno. Prem.: Imperial 24. 3. 1969. Udl.: ASA. Længde: 93 min., 2555 m, gul.

Efter seks års pause viser Hubert Cornfield med denne film, at han stadig er en talentfuld instruktør med særlig evne for det atmosfæreskabende og for at opbygge stemninger af psykiske spændinger mellem sine personer. Første halvdels karakteristik af de fire kidnappere og deres strategi er givet med stram og pointeret iscenesætterkunst, og hjulpet af den fremragende fotograf Willy Kurant etableres en atmosfære af usikkerhed, utryghed og nervøsitet omkring forbryderne, der spilles med perfekt understatement. I sidste halvdels beskrivelse af kidnappingens mekanik falder filmen mere tilbage på dramatiske konventioner og bliver mere konventionel thriller og filmens slutpointe (at det hele er foregået i den unge piges fantasi) gør meget af det forudgående ulogisk, og fører filmen ned på et niveau, hvor den bliver en slags fattigmands »Dagens skønhed«. Men indtil de sidste billeder er filmen en velfortalt og intelligent fortælling om, hvad der sker mellem mennesker, når de forener sig i et forbryderisk kollektiv. *I. M.*

OTLEY (Otley's værste uge), 1968. Instr.: Dick Clement. Medv.: Tom Courtenay, Romy Schneider, Alan Badel. Prem.: Kinopalæet 14. 5. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 90 min.,

PLAY DIRTY (Det beskidte spil), 1968. Instr.: André de Toth, René Clement. Medv.: Michael Caine, Nigel Davenport, Nigel Green. Prem.: Nørreport 2. 4. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 106 min., 3340 m, gul.

SEBASTIAN (Sebastian og alle hans piger), 1968. Instr.: David Greene. Medv.: Dirk Bogarde, Susannah York, Lili Palmer. Prem.: Grand 23. 4. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 100 min., 2745 m, rød.

THE STRANGE AFFAIR (Skygger over Scotland Yard), 1968. Instr.: David Greene. Medv.: Michael York, Jeremy Kemp, Susan George. Prem.: Kinopalæet 28. 3. 1969. Udl.: Paramount. Længde: 102 min., 2910 m, gul.

FILIPINSKE:

THE BLOODDRINKERS (Vampyrernes hævn), 1966. Instr.: Gerardo de Leon. Medv.: Amelia Fuentes, Ronald Remy. Prem.: Atlantic 24. 3. 1969. Udl.: Panorama. Længde: 78 min., 2135 m, gul.

FRANSKE:

ADIEU L'AMI (Farvel, min ven), FR/IT 1968. Instr.: Jean Herman. Medv.: Alain Delon, Charles Bronson, Bernard Fresson. Prem.: Palladium 30. 5. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 95 min., 3160 m, gul.

BAISERS VOLÉS (Stjålne kys) - se anm. i Kosmorama 90.

LA CHAMADE (Forår - sommer og efterår) FR/IT, 1968. Instr.: Alain Cavalier. Medv.: Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Roger van Hool. Prem.: Alexandra 7. 5. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 105 min., 2815 m, grøn.

LES CRACKS (Kom, så spurter vi) FR/IT 1967. Instr.: Alex Joffé. Medv.: Bourvil, Monique Tarbes, Robert Hirsch. Prem.: Saga 9. 5. 1969. Udl.: Regina. Længde: 110 min., 2740 m, rød.

LE GRAND AMOUR (Den store kærlighed), 1968. Instr.: Pierre Etaix. Medv.: Pierre Etaix, Annie Fratellani, Nicole Calfan. Prem.: Grand 28. 5. 1969. Udl.: Fox. Længde: 84 min., 2365 m, rød.

ITALIENSKE:

BALLATA PER UN PISTOLERO (Kugler var hans autograf) IT/DBR, 1967. Instr.: Alfio Caltabiano. Medv.: Antonio Ghidra, Angelo Infanti, Dante Maggio. Prem.: Platan 21. 3. 1969. Udl.: Cawall Film (Galla). Længde: 99 min., 2705 m, gul.

LE FATE (Når kvinder jager) IT/FR 1966. Instr.: Luciano Salce, Mario Monicelli, Mauro Bolognini, Antonio Pietrangeli. Medv.: Monica Vitti, Claudia Cardinale, Capucine, Raquel Welch. Prem.: Park 9. 5. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 110 min., 3025 m, gul.

I GIORNI DELL'IRA/DER TOD RITT DIENSTAGS (Hvem trækker først?) IT/TY. Instr.: Tonino Valerii. Medv.: Lee Van Cleef, Giuliano Gemma, Walter Rilla. Prem.: World Cinema 17. 3. 1969. Udl.: ASA. Længde: 115 min., 3160 m, gul.

LA MORTE HA FATTO L'UOVO (Døden lagde et æg) IT/FR, 1967. Instr.: Giulio Questi. Medv.: Gina Lollobrigida, Jean Louis Trintignant, Ewa Aulin. Prem.: Carlton 27. 5. 1969. Udl.: Athena. Længde: 105 min., 2915 m, gul.

NON ASPETTARE DJANGO, SPARA (Django, vent ikke – skyd), 1967. Instr.: Edward G. Muller. Medv.: Sean Todd, Pedro Sanchez, Rada Rassimov. Prem.: Fotorama, Alborg 8. 5. 1969 – Platan 26. 5. 1969. Udl.: Cawall. Længde: 2400 m, gul.

LA NOTTE E FATTA PER . . . RUBARE/LA NOCHE ESTA HECHA PARA ROBAR (Ti-tyvemen hvem tog pengeskabets dyd?) IT/SP 1967. Instr.: Giorgio Capitani. Medv.: Philippe Leroy, Catherine Spaak, Gastone Moschin. Prem.: Park, Risskov 24. 3. 1969 – Husum 9. 5. 1969. Udl.: Panorama. Længde: 2835 m, rød.

PER POCHI DOLLARI ANCORA/EL HOMBRE DEL SUR/TROIS CAVALIERS POUR FORT YUMA (Angrib Fort Yuma) IT/SP/FR 1966. Instr.: Giorgio Ferroni. Medv.: Giuliano Gemma, Dan Vadis, José Calbo. Prem.: Nørreport 25. 4. 1969. Udl.: ASA. Længde: 100 min.: 2750 m, gul.

ROGOPAG (Rogopag) – se anm. i dette nummer.

L'UOMO, L'ORGOGLIO, LA VENDETTA/MIT DJANGO KAM DER TOD (Blodig hævn) IT/DBR 1967. Instr.: Luigi Bazzoni. Medv.: Franco Nero, Tina Aumont, Klaus Kinski. Prem.: Platan 9. 5. 1969. Udl.: Galla. Længde: 101 min., 2780 m, gul.

TESTA DI SBARCO PER OTTO IMPLACABILI (Helvedet i Normandiet) IT/FR 1967. Instr.: Alfonso Brescia. Medv.: Peter Lee Lawrence, Guy Madison, Erika Blanc. Prem.: Kosmorama, Esbjerg 19. 3. 1969. Udl.: Obel. Længde: 99 min., 2705 m, gul.

VESTTYSKE:

DER ARZT STELLT FEST/ANGEKLAGT NACH § 218 (Set med lægens øjne), 1966. Instr.: Aleksander Ford. Medv.: Tadeusz Lomnicki, Rene Deltgen, Margot Trooger. Prem.: Platan 5. 5. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 89 min., 2415 m, gul.

DER BUCKLIGE VON SOHO (Den pukkelryggede fra Soho), 1966. Instr.: Alfred Vohrer. Medv.: Günther Stoll, Pinkas Braun, Eddie Arent. Prem.: Colosseum 24. 3. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 89 min, 2375 m, gul.

OSWALT KOLLE – DAS WUNDER DER LIEBE (Den erotiske leg), 1967. Instr.: F. J. Gottlieb. Medv.: Biggi Freyer, Katarina Haertel, Ortrud Gross. Prem.: Nygade 18. 4. 1969. Udl.: ASA. Længde: 81 min., 2000 m, gul.

Blandt den nye sæsons første film er Claude Chabrols »La femme infidele« (Den utro hustru), der efter sigende skal være en vellykket, stærkt Hitchcock-præget film. På billedet Stephane Audran og Michel Bouquet i en af filmens scener.

★★★★ = **MESTERVÆRK**
★★★ = **SKAL ABSOLUT SES**
★★ = **SEVÆRDIG**
★ = **KAN TIL NØD SES**
● = **LIGEGYLDIG**

	Anders Bodelsen	Per Calum	Martin Drouzy	Øystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Ib Monty	Morten Piil	Henrik Stangerup	Jørgen Stegelmann
Cirkus (Chaplin)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	
Fotomodellen Lola (Demy)	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★
En kvinde forsvinder* (Hitchcock)	★★★★	★★★		★★★	★★★		★★★	★★★	★★★		★★★★
Rachel, Rachel (Newman)	★★★	★★		★★★	★★	★	★★★	★★	★★		★★
Mænd uden håb (Jancso)		★	★★★			★★★	★★★★	★	★	★★	
Klædt af til skindet (Perry)		★★				★★	★★				
Sheriffen tør – hvor andre tøver (Kennedy)		★★★			★	★★	★	★		★★★★	★
Det blodige spor (Mulligan)	★	★★		★	★★	★		★★			★★
Hjælp, jeg bliver forfulgt (Flicker)	★★	★				★	★★	★	★★		
Midt i en jazztid (Thomsen)	★★★		★★		★	★★★	★	★	●	★	
Manden der tænkte ting (Ravn)	★	★	★★	★	★★	★★	★	★	★		
Fjernt fra verdens vrimmel (Schlesinger)				★★	●	★		★★			
Apache-dræberne (Thorpe)		★				★				★	
Mafia-brødrene (Ritt)		★		★★			★	●			●
Sebastian og alle hans piger (Greene)		★				★	★	●			
Revolverens lov (Goldstone)				★		●		★			
Den store kærlighed (Etaix)		●	★★★		●		●			●	★
Farvel, min ven (Herman)	★	★					●				
100 rifler (Gries)		★			★	●	●	●	★	★★	●
Døden lagde et æg (Questi)		●			●	●	●		●	★★★	
Hendes sidste sommer (Losey)	●		★		★	●	★	●	●	●	●
Farlig sommer (Bro)	★		★	●	●	●		●		●	
Mackenna's guld (Thompson)	★	●		●						●	●
De grønne djævle (Wayne)		●			●		●	●		●	
Der kom en soldat (Guldbrandsen)	●		●			●	●				
Joanna (Sarne)	●	●		●		●	●		●	●	●
Rogopag											
Kyskheden (Rossellini)			★		●		★	★★			★★★
Den nye verden (Godard)			★		●		★★	★			●
Kærnemælksosten (Pasolini)			★★★		★		★★★	★★★			●
Landkyllingen (Gregoretti)			●		●		●	●			●

* Repremiere.

15. årg. juli 69

kr. 6.00