KOSMORAMA

93/filmtidsskrift

Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.

I redaktionen: Per Calum (redaktionssekretær), Søren Kjørup, Philip Lauritzen og Morten Piil.

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.

DET IDEELLE KOSMORAMA

Martin Drouzy

Hvad kan man med rimelighed forlange af Kosmorama? At det beskæftiger sig med både filmens fortid, nutid og fremtid. At det behandler såvel filmæstetik og filmhistorie som filmpsykologi og filmsociologi. At det interesserer sig for både Hollywood og undergrundsfilm, for Carl Th. Dreyer og for Carl Ottosen. Desuden skal man kunne læse bladet med udbytte, hvad enten man sidder i København eller i Esbjerg, i Søllested eller i Kalundborg. Det skal henvende sig til et bredere og bredere filmpublikum, men stoffet skal alligevel bevare sin kvalitet og være sagligt uden at være kedeligt.

Redaktionen af Kosmorama viser sig altså at være en umulig opgave, men læsernes konstruktive kritik kan bidrage til at gøre den mulig.

Hvad mig selv angår, er jeg fuld af optimisme, når det gælder bladets fremtid. Længe leve både Bergman og Godard – John Ford og Andy Warhol!

Philip Lauritzen

Jeg efterlyser i Kosmorama større åbenhed og mere information. Bladet bør ikke være præget af nogle *enkeltes* mere eller mindre tilfældige og ligegyldige filmsyn, men give læserne et alsidigt materiale til selv at arbejde videre med. Kommercielle film fra USA, Frankrig og England bør ikke optage størsteparten af pladsen. Strømninger og tendenser inden for filmen overhovedet bør prioriteres (f. eks. ved grundige instruktørinterviews om forhold til mediet). Anmeldelser afskaffes til fordel for enkelte fyldige analyser. Analysens kvalitet er vigtigere end filmens.

Redaktionelt bør alt celluloid tages lige alvorligt. Mere journalistik og færre fordomme.

Filmens sociologiske og psykologiske aspekter skal også behandles, tillige med produktions- og formidlingsspørgsmål.

Redaktionen bør ikke i så høj grad som hidtil skrive bladet, men i stedet sørge for at være alsidigt orienteret og derfor kunne udvælge relevante bidragsydere og udenlandske artikler.

Film- og TV-forskning bør have en fremtrædende plads. Ikke mindst for at stimulere til en seriøs behandling af de audiovisuelle massemedier.

Morten Piil

Det ideelle Kosmorama skal dækkende og dybtgående analysere og vurdere betydelig filmkunst, ny såvel som gammel, modernistisk såvel som traditionsbunden. For at give læserne et umiddelbart referencegrundlag skal bladet i første række behandle film på det løbende, nu stærkt forbedrede biografrepertoire eller fra Filmmuseets serier. Det skal publicere de bedste ny resultater af filmteoretisk og filmhistorisk forskning samt interview med væsentlige instruktører. Det skal orientere om og vurdere ny læseværdig filmlitteratur, og det skal i nødvendigt omfang påtale urimeligheder i den måde, hvorpå Filmfonden og de danske producenter, udlejere og biografdirektører bruger deres store magt. Endelig bør bladet give en særlig grundig orientering om lødige danske filmforsøg – uden dog at anvende en speciel mild kritisk målestok ved vurderingen af disse forsøg.

Rent principielt: Bladet bør så utvetydigt som muligt afspejle redaktionsmedlemmernes individuelle smag. Derfor: Ned med Warhol! Hollywood leve!

Søren Kjørup

Det ideelle Kosmorama ligner ikke noget tidligere dansk filmtidsskrift. Udvendigt fra bestræber det sig ikke på at ligne et filmkunstens »Eva«, det muntrer sig ikke med ulæselige overskrifter og sjove fikserbilleder, men det gør naturligvis meget ud af, at filmbilleder er smukt gengivet. Hvad indholdet angår, svælger det ikke i oversigtsartikler, men koncentrerer sig om dybtgående analyser af enkelte ny eller gamle film, enkelte filmkunstnere eller måske historiske perioder eller genrer – gerne ud fra forskellige og også utraditionelle synspunkter. Det er ikke synderligt forhibbet på at være aktuelt, men vil hellere være et af disse sjældne tidsskrifter, der kan læses med udbytte også mindst en måned, efter at det er udkommet. Det føler sig ikke forpligtet til at behandle alt, hvad der er skabt på celluloid eller lignende materialer, men går ikke af vejen for at bringe dybtgående og vanskeligt tilgængelige artikler om teoretiske emner som filmens æstetik og filmkritikkens metode, ja, det er ligefrem åbent for egentlig videnskabelige bidrag indtil et filmvidenskabeligt tidsskrift opstår herhjemme. Og så mener det, at der af udenlandske filmkritikere og teoretikere både er skrevet og bliver skrevet mange artikler om film, der fortjener at blive oversat og bragt i dets spalter. Forresten har det ideelle Kosmorama ingen minikritik. Men det *er* jo også det *ideelle* Kosmorama, det, der eksisterer i ideernes og idealernes verden og hvoraf vi i vor verden næppe vil se mere end en afglans.

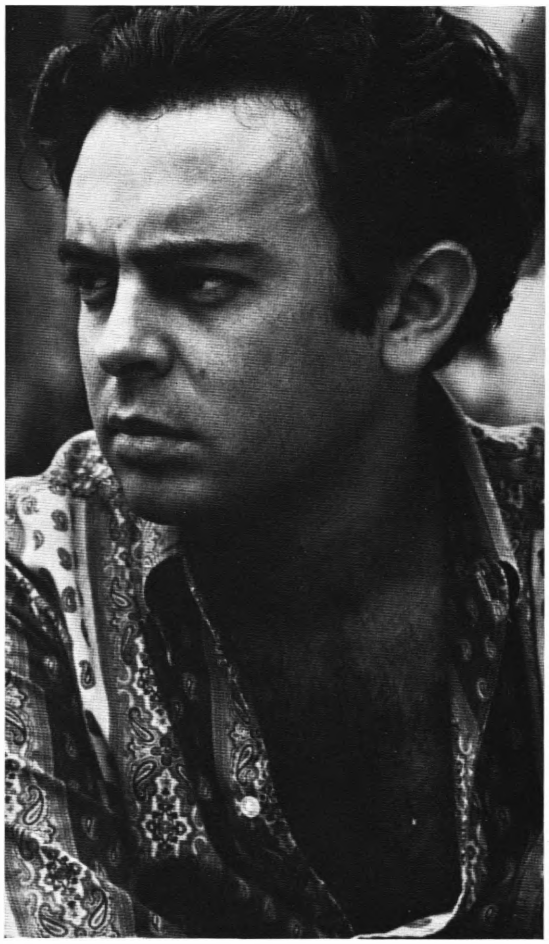
Per Calum

Det ideelle Kosmorama er min private ønskedrøm og i praksis umulig at realisere. Der må tages hensyn til andre. En vis tilnærmelse mellem drøm og virkelighed er dog mulig og må generelt baseres på opfyldelsen af tre punkter: 1) kvalitetskravet, 2) nyhedskravet og 3) aktualitetskravet.

KOSMORAMA

Forsiden:
Catherine Deneuve og Jean-Paul Belmondo i François Truffauts nye film »La sirène du Mississippi«, der er blevet til på basis af en kriminalroman af William Irish (»Waltz into Darkness«), men efter sigende ændret stærkt, bl. a. fordi filmen delvis er improviseret frem i løbet af indspilningens tre måneder. Truffaut betegner filmen som en fortælling om kærlighed og eventyr, og han synes især at være glad for endelig at have fået lejlighed til at arbejde med Catherine Deneuve og Jean-Paul Belmondo i samme film. Om Catherine Deneuve siger Truffaut, at han ikke kan forestille sig andre i filmen, og Belmondo fremhæver han som fransk films bedste »jeune premier«, den mest alsidige skuespiller i fransk film nu. Filmen ventes at få julepremiere herhjemme.

Bagsiden:
Den tidligere amerikanske fotomodel Ali MacGraw spiller hovedrollen i Larry Peerces smukt omtalte film »Goodbye Columbus«, der er lavet efter Philip Roths fremragende lille roman af samme navn. Ali MacGraw startede i modeverdenen som assistent for modefotografen Melvin Sokolsky, med hvem hun samarbejdede i seks år. En sjælden gang lykkedes det hende at få et job på den anden side af kameraet, men det gik langsomt med karrieren som model. Også vejen til filmen gik trevent. Et par tilbud sagde hun nej til, fordi hun ikke syntes om rollerne, og da hun endelig blev prøvefilmet til en rolle, hun brød sig om, nemlig rollen i »Goodbye, Columbus«, fik hun af produceren Stanley Jaffe at vide, at hun ikke passede til rollen. Hun maste imidlertid på, og da der ikke dukkede andre emner op, fik hun trods alt rollen. Efter planerne skal hun medvirke i en film kaldet »Love Story«, men hun vil ikke skrive kontrakt med noget selskab, fordi hun ikke ønsker at blive tvunget ind i roller, som hun ikke bryder sig om. »Så De Katharine Ross i »Hellfighters«?, spørger hun, og fortsætter: »Stakkels pige. Jeg ville hellere ingenting lave end lave en film som den«.



I Kosmorama nr. 91 kaldte Chr. Braad Thomsen (festivalrapport fra Cannes 1969) den brasilianske filmskaber Glauber Rocha for »den tredie verdens mest betydelige filmskaber«. Vi har endnu ikke haft lejlighed til at se Glauber Rochas film herhjemme, men rygtet vil vide, at i hvert fald Rochas seneste film »Antonio–das–Mortes« har en god mulighed for at dukke op i det hjemlige repertoire. Vi benytter derfor lejligheden til allerede nu at give en introduktion til instruktøren, dels gennem Chr. Braad Thomsens portræt af Glauber Rocha, dels gennem Jan Agheds grundige interview foretaget i Cannes i år.

Som det fremgår af Kosmoramas fem miniledere over emnet »Det ideelle Kosmorama«, er uenigheden slående. Vi håber alligevel, det lykkes redaktionen at indkorporere de forskellige meninger i en fast helhed, så der kommer en linie ud af de mange overskrifter, der findes i bladet. Nogen egentlig programerklæring har redaktionen ikke villet møde op med, vi håber i stedet, at de kommende numres indhold vil tale for sig selv.

Småændringer vil selvfølgelig hele tiden finde sted i bladet. Vi starter denne gang rubrikken »Blå Bog«, der vil indeholde en præsentation af bladets medarbejdere fra ind- og udland. I første omgang starter redaktionen ubeskedent med at være de første, der præsenteres. Vi håber efterhånden at skabe et minileksikon over filmskribenter.
En anden ny rubrik i bladet hedder »Navne & Noter«, og uden at Kosmorama forestiller sig at kunne konkurrere med dagbladene i aktuel nyhedsorientering, må vi på den anden side konstatere, at vi ikke altid er enige med aviserne i, hvilke nyheder fra filmfronten, det er væsentligt at få frem, og rubrikken er derfor først og fremmest tænkt som et supplement til andre nyhedskilder.

Indholdsfortegnelse

Chr. Braad Thomsen: Farvel til filmen?	4
Filmkundskab I: Status	10
Filmkundskab II: Teori/Praksis	11
Filmkundskab III: Diskussion	12
Close/Up	15
Chr. Braad Thomsen: Portræt af Glauber Rocha	18
Jan Aghed: Samtale med Glauber Rocha	20
Klaus Rifbjerg: Drømmen og virkeligheden	26
Lindsay Anderson: Om »If . . .«	28
Per Calum: Mennesker i Ådalen	29
Martin Drouzy: Den utro hustru	30
Navne & Noter	32
Når der klippes i filmene	32
Premiererne	33
Næste gang	34
Blå Bog	35
Minikritik	35

CHR. BRAAD THOMSENS

FARVEL TIL FILMEN?

BETRAGTNINGER OVER EN 35 MM. ARRIFLEX

»Enhver kameravinkel er et spørgsmål om moral.« (Michelangelo Antonioni).

Trods talrige forsøg er det aldrig lykkedes mig som filmjournalist at komme på tomandshånd med Jean-Luc Godard, hvilket formentlig skyldes, at han betragter journalister på bourgeoisiets filmfestivaler som den borgerlige presses lakajer. Kun en gang er det lykkedes mig at komme i nærheden af ham. Det var, da han under luknin-gen af Cannes-festivalen glemte sine principper i lutter ophidselse og uforvarende kom til at besvare et par spørgsmål til min båndoptager. Med en stemme, der dirrer af nervøsitet og tilkæmpet ro, siger han: „Det, vi udtrykker, siger vi aldrig med vort virkelige sprog. Filmsproget er skabt af en lille gruppe mennesker på toppen af industrien, og de har samtidig været med til at fratage os vort eget sprog.“ Disse ord forekommer mig at være de væsentligste, der kan siges om filmens situation i dag.

Godard til Braad Thomsens båndoptager: »Filmsproget er skabt af en lille gruppe mennesker på toppen af industrien . . .«

Hvis det er sandt, at filmsproget er skabt af en priviligeret klike på toppen af industrien, så må det vise sig tydeligst i den ende af filmen, hvor industrialiseringen er ført mest konsekvent igennem, i amerikansk film. Så betyder det, at Hollywoods æstetiske og økonomiske imperialisme i dag er den største trussel mod filmkunsten og må bekæmpes lige så hensynsløst som USAs militære imperialisme. Ingen vietnameser har råd til at gå ind på den tankegang, der ligger bag Bob Dylans ord om, at »en af mine bedste venner er tilhænger af krigen i Vietnam«. På samme måde er det et spørgsmål, om den, der kæmper for filmens frihed, kan acceptere, at der måske nu og da laves vedkommende film for Hollywood-kapital, eller om man ikke retfærdiggjort af kampens hede *må* fremstille tingene propagandaagtigt: sort og hvidt. Det gør Godard, når han bebrejder sin gode ven Antonioni, at denne arbejder for MGM – eller når han om Arthur Penns »Bonnie og Clyde« siger »ordinær, meget ordinær« – eller når han ikke kan se nogen reel forskel på en mondæn Claude Chabrol-film og Lindsay Andersons oprørsfilm »If . . .«, der er delvis financieret af amerikansk storkapital.

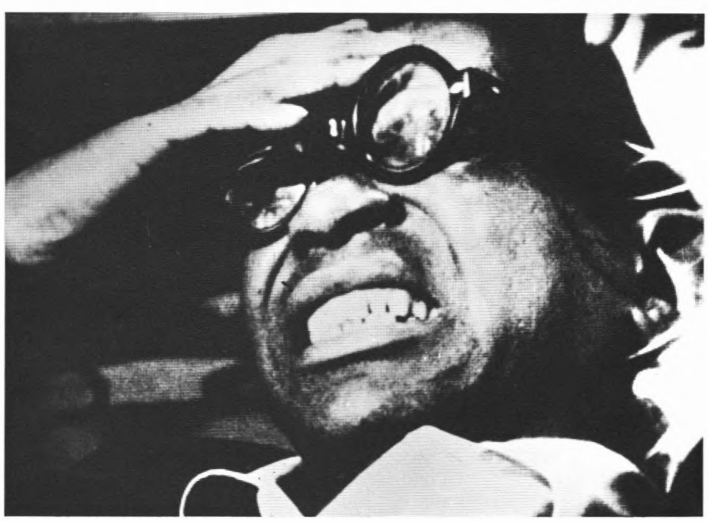
I en artikel i Sight and Sound (winter 1966/67) foretager Godard en overrumplende logisk følgeslutning fra filmæstetik til politik. Det bedste bevis på formand Maos ord om en hemmelig alliance mellem USA og Sovjet er for Godard, at Mosfilm i dag forsøger at imitere Hollywood!

Jeg tror ikke mere, det er muligt at give en vedkommende skildring af mennesker eller problemer i det filmsprog, som Hollywood-producenterne mener indbringer flest penge. Et konformt sprog resulterer i et konformt indhold – og sproget er principielt det samme i »Spartacus«, »Grand Prix«, »Sound of Music«, »Rosemary's Baby« og de moderne Hollywood-komedier, som »Kosmorama« plejer at hylde. Man har en bestemt historie at fortælle og betjener sig af en bestemt billedrytme med visse regler for, hvor længe et billede må fastholdes, inden der klippes. Man bruger musikken efter visse ensartede regler, og man lader alle skuespillerne tale på samme måde. Desuden har man en ganske bestemt holdning til kameraet, som måske er det væsentligste: Kameraet har ingen selvstændig eksistens i filmene, det må aldrig gøre opmærksom på sig selv og må aldrig bevæge sig på egen hånd, men kun når det skal følge en person fra et sted til et andet. Det skal fungere så ubemærket som muligt, som en velsmurt maskine. Og når kameraet skal arbejde helt problemløst, får det ikke en chance for at arbejde sig ud over den problemløse underholdning.

Lad mig give et karakteristisk eksempel på forbindelsen mellem mediets og indholdets problematik: Når Hollywood så godt som aldrig beskæftiger sig med USAs alvorligste indenrigspolitiske problem, raceproblemet, skyldes det naturligvis økonomiske overvejelser. Man kan ikke lave film *for* menneskelig forskelsbehandling, i anstændighedens navn, og man kan dårligt lave film for menneskelig ligeberettigelse, for så kommer man til at angribe det udbyttersamfund, man selv hviler på. Når Hollywood derfor undtagelsesvis beskæftiger sig med raceproblemet, så vælger man for det første at filme et dydsmønster som Sidney Poitier, der er så velopdragen og konform, at selv guvernør Wallace med glæde ville spise til middag med ham. For det andet vælger man at lade kameraet snakke uden om emnet hele tiden ved enten at fortælle traditionelle folkekomedier (»Markens Liljer«, »Gæt hvem der kommer til middag«) eller kriminalfilm (»I nattens hede«, »Rejs dig«). Man benytter en æstetik og et formsprog, der er så klichéfyldt, at det er en automatisk beskyttelse mod de vitale menneskelige problemer – og man kommer ikke raceproblematikken et skridt nærmere, fordi man bruger Sidney Poitier i den rolle, Cary Grant plejer at spille.

De eneste spillefilm jeg kender, som seriøst beskæftiger sig med racesituationen i 60'ernes USA er Shirley Clarkes to undergrundsfilm »The Cool World« og »Portrait of Jason«, og især den sidste illustrerer, hvor jeg vil hen: kameraet får her ikke en chance til at lede tilskueren uden om problematikken. I 90 minutter er det plantet solidt foran negeren Jason Holliday, der taler og taler i en uendelighed, og som ved selve sin ulykkelige eksistens foran kameraet i disse 90 minutter er et vidnesbyrd om, hvordan et bestemt samfund forkrøbler og invaliderer sine indbyggere. Ved filmen igennem at lade kameraet stå ubarmhjertigt stille foran Jason formidler Shirley Clarke på et rent teknisk plan noget af den desperation og det hysteri, som også er filmens indhold. Tilskueren sidder fast i en skruestik: filmen er æstetisk uudholdelig som Jasons hverdag er det. Er det muligt at formulere et uudholdeligt indhold i et udholdeligt formsprog?

Hvis »Portrait of Jason« var lavet for Hollywood-penge med Sidney Poitier som Jason, med Boris Kaufman bag kameraet, med musik af Nelson Riddle, og med det berømte billede af Frihedsgudinden før forteksterne, ja, så ville filmen komme til at handle om noget helt andet end negeren Jason Holliday.



Hvem ville have noget imod at spise til middag med Sidney Poitier? (Stanley Kramers »Gæt hvem der kommer til middag«).

– men hvem ville spise til middag med Jason Holliday? (Shirley Clarkes »Portrait of Jason«).

»I en tid, hvor filmsproget gøres anonymt, kan det være nødvendigt at lave film, hvor selve sproget gøres til indhold« (Andy Warhols »Sleep«).

I en vis forstand kan man kalde Andy Warhol for den betydeligste filmkunstner i USA i dag – en påstand jeg vil vove, selv om jeg kun har set to af hans film og langtfra ville bryde mig om at se dem alle. Blandt dem, jeg ganske givet ikke ville se til ende, er stumfilmene »Sleep«, der viser en sovende mand i 6 timer, og »Empire«, der fastholder Empire State Building i 8 timer. Dersom filmene er, som jeg går ud fra: uklippede, statiske indstillinger på et motiv i 6-8 timer, er de væsentlige ved selve deres eksistens, fordi de i en bestemt filmpolitisk situation siger: Hvad er det for en urimelig fordom, at man skal klippe efter så og så mange sekunder for at komme videre? Se nu bare her, hvor længe man kan undlade at klippe! Uden Warhols eksperimenter havde »Portrait of Jason« næppe været mulig.

Jeg tror, man må skelne mellem de rene demonstrationsfilm, der kun har værdi som polemiske debat-indlæg, og så de film, hvor en ny filmrytme er anvendt upolemisk og kunstnerisk, muliggjort af bl. a. Warhols provokationer. Når man søger alternativer til de kommercielle industrifilm, kommer man ikke uden om New Yorks brogede undergrund, hvor gerne man måske ville. Der er lidt af det samme forhold mellem undergrundsfolkene og Hollywood, som der er mellem Truffauts bogmennesker og The Establishment i »Fahrenheit 451«: i visse tilspidsede krisesituationer risikerer oprøret at blive lige så perverteret som det, der gøres oprør imod. I en tid, hvor bøger brændes, kan det være nødvendigt, at mennesker forvandler sig til levende bøger, og i en tid, hvor filmsproget gøres anonymt, kan det være nødvendigt at lave film, hvor selve sproget gøres til indhold.

Sproget som indhold eller mediet som budskab svarer vel nøje til det Lenin-citat, som Godard lægger i Den lille Soldats mund: »Etikken er fremtidens æstetik. »Uden for undergrunden er Godard et af de få konsekvente eksempler på en instruktør, der gør formen til indhold og indholdet til form. Når Godards film handler om nødvendigheden af at destruere det borgerlige samfund, har de samtidig deres egen destruktion indbygget i sig (»Weekend«), fordi de selv er et produkt af dette samfund. Og når de på det borgerlige samfunds ruiner forsøger at beskrive en række primitive skabelsesprocesser, så *er* de selv en skabelsesproces (»One plus One«). Fra »Åndeløs« til »Masculin-Feminin« har Godard fortrinsvis skildret mennesker, hvis frihedslængsel tvinger dem til at sprænge de snærende sociale og moralske bånd om deres tilværelse, og Godards solidaritet og medfølelse med disse romantiske anarkister

ville ikke have været nær så stærk, hvis han ikke netop havde skildret dem i en række film, hvor selve sproget er så frihedstørstende og anarkistisk.

Inden for den kommercielle filmindustris rammer har også Robert Bresson med stor konsekvens flyttet sit indhold ud i formen, hvilket er hans måde at sprænge sprogbarrieren på. De mennesker, der ikke forstår Bressons film på grund af deres katolske terminologi, kan kun have lyttet til ordene og ikke set filmene. Alene ved at betragte filmenes form tror jeg nemlig, man forstår den tankeverden, der ligger bag filmene. Bressons personinstruktion er udtryk for hans univers: han bruger konsekvent amatører, der vandrer ubevægelige rundt i filmene og taler med en enstonigt messende stemme og et uforanderligt ansigt. Og når Bresson har kasseret den professionelle skuespiller til fordel for amatøren, skyldes det naturligvis, at han søger det vilje- og værgeløse, det fåmælte og stumme individ, der ikke – som den professio-

»I en tid, hvor bøger brændes, kan det være nødvendigt, at mennesker forvandler sig til levende bøger«. (Francois Truffauts »Fahrenheit 451«)

nelle skuespiller – har opbygget en beskyttende form omkring sig, men som har den åbenhed og nøgenhed, Bresson søger mod. Bressons film handler om underkastelsen, om mennesker, der ikke kan hæve sig op over deres skæbne, deres natur, deres væsen. I første række underkaster de sig Bressons jernhårde instruktion, som i sidste instans er et billede på Vorherres eller tilværelsens lov og orden. De er som anonyme brikker i et spil, de ikke selv forstår, fordi spillet styres af en højere usynlig magt. »Hvad med Balthazar« forekommer mig at være Bressons smukkeste og mest konsekvente formulering af hans ideer om personlighedens totale underkastelse eller ophævelse. Og fra at forkaste professionelle skuespillere til fordel for amatører har Bresson i hovedrollen forkastet amatøren til fordel for det mest upersonlige, umælende og værgeløse af alt: et æsel.

Hvis man holder fast ved, at en films form skaber dens indhold, så betyder form vel ikke nødvendigvis blot den form, filmen fremtræder i over for publikum, men også de former, den blir til under. Og i så fald kan man spørge, om det overhovedet er muligt at skabe en revolutionær film inden for det etablerede produktionssystem – om man kan skabe et filmisk angreb på samfundets klassedeling, hvis klassesystemet er opretholdt inden for det produktions-kollektiv, der skaber filmen.

Under en normal filmindspilning er klassedelingen især økonomisk og kan f. eks. give sig udslag i, at en tone-assistent ikke kan tjene på en hel filmproduktion, hvad filmens hovedstjerne tjener *om dagen!* Jeg spekulerer på, om denne horrible lønforskel »kun« er udtryk for klassesamfundets logik, eller om ikke denne klasse-deling automatisk belaster filmen med sin ideologi, ganske uanset hvilke intentioner instruktøren iøvrigt måtte møde med. Er selve stjerne-systemet ikke udtryk for en bestemt ideologi, ligegyldigt hvilket ideologisk formål instruktøren tror, han bruger sin stjerne til? Og at ideologien naturligt nok går i retning af det personligheds-dyrkende med dens indbyggede foragt for det »almindelige« menneske, det er Hitchcock kommet til at røbe med sin begrundelse for, hvorfor han benytter sig af stjernesystemet: »Hvis man lader en mand komme ud for en trafikulykke, så er publikum meget mere engageret i hvad der sker, hvis det er Cary Grant, der ligger kvæstet under bilen, end hvis det er en anonym person!« Noget af det samme gav den venstreorienterede Yves Montand udtryk for under et pressemøde i Cannes, hvor man bebrejdede Costa-Gavras, at han havde strøet om sig med stjerner i »Z«, til trods for at filmen foregiver at skildre en faktisk begivenhed (Lambrakis-mordet i Grækenland). Yves Montand rejste sig vredt og svarede, at hvis en anonym person havde spillet Lambrakis, så ville filmen ikke have trukket så stort et publikum, som når en kendt stjerne spiller ham. Kan man heraf slutte, at publikum ikke er interesseret i at se en film om Lambrakis, men om Yves Montand – og at skaberne af

Jamen, det er jo ikke Lambrakis på plakaten – det er Yves Montand! (Fra Costa-Gavras »Z«).

»Z« har leflet for denne publikums-fordom i modsætning til f. eks. Pontecorvo, der i »Slaget om Algier« har brugt lutter amatører.

Klasse-delingen under en filmindspilning kan også fungere på et mere subtilt niveau og dreje sig om, hvem der besidder den endelige *magt* under indspilningen. Igen kan der være grund til at citere Hitchcock, der har kaldt sine dyrt betalte stjerner for »kvæg«, der blot har at gøre, hvad de får besked på af den enevældige instruktør. Har auteur-teoriens ophavsmænd mon haft i tankerne, at den skulle fungere som skalkeskjul for et hårdhændet kunstnerisk diktatur? Næppe – i hvert fald forekommer det mig, at en så udpræget auteur som Godard uafladeligt forsøger at demokratisere filmkunsten ved at tage skuespillernes rolle op til revision. Han lader allerede Den lille Soldat sige: »En skuespiller er ikke noget frit væsen – man siger til ham, at han skal græde, og han græder, man siger til ham, at han skal le, og han ler«. Som konsekvens heraf har Godard søgt at afskaffe skuespillerne i sine film og lade personerne være sig selv frem for at presse dem ind i bestemte roller. Mest radikalt i »One plus one«. Men hvad vil der mon ske, hvis man lader den professionelle skuespiller få sin frihed tilbage og lader ham selv bestemme, hvornår han vil le og græde? Det ville være som at løslade en uskyldig, der sidder i fængsel for livstid: vil han gå til grunde i den pludseligt opnåede frihed, eller vil han søge tilbage til fængslet?

Når Godard uvægerligt må blive hovedpersonen i disse citater, skyldes det, at han er et eksempel på en filmkunstner, der har lært sig et bestemt sprog til fuldkommenhed og har følt sig tvunget til at give afkald på det for at kunne udtrykke sig troværdigt (»Le Gai Savoir«).

I en af de mest centrale scener, Godard har filmet: Anna Karinas møde med filosoffen Brice Parain i »Livet skal leves«, taler de om sprogets opløsning i klicheer. Anna Karina siger: »Hvorfor skal man altid snakke? Jeg føler, at man meget ofte burde tie, leve i stilhed. Jo mere man snakker, des mindre siger ordene. Ordene burde udtrykke nøjagtig det, vi vil sige. Forråder de os ikke?« Og Brice Parain svarer, at vi også forråder ordene: »Jeg tror, man kun kan tale godt, når man har givet afkald på livet et stykke tid. Det er næsten – prisen«. Videre mener han, at det at tale så kan blive en slags genopstandelse til livet, og han siger, at »for at leve, når man taler, må man først have overstået døden i livet uden ord«.

Godards personer diskuterer talesprogets krise, men hvad de siger, kan lige så vel gå på filmsprogets krise. Det er et åbent spørgsmål, om man ikke for at kunne udtrykke sig troværdigt på film »et stykke tid« må give afkald på klipning, replikker, skuespiller og iøvrigt på alt andet, som industrien har kompromitteret. Ja, kan man overhovedet udtrykke sig troværdigt med en 35 mm Arriflex, når den gennem tiden er blevet brugt til at viderebringe så mange løgne med? En 16 mm håndholdt Eclair har fortalt færre løgne – gør det den ikke automatisk lettere at betjene?

Og hvad er der tilbage efter reduktionen? Måske Andy Warhols sovende mand, måske de ti sorte minutter i Godards »Le Gai Savoir« – måske det nøgne, tavse menneskeansigt, der venter på at få sit sprog tilbage?

Da jeg på Berlin-festivalen spurgte den tyske avantgardist Rainer Werner Fassbinder, hvad han mente om »Le Gai Savoir«, svarede han eftertænktsomt, at det vistnok ville have været en mere konsekvent og dermed også en bedre film, hvis Godard ikke havde nøjedes med at lade 10 minutter være sorte, men præsenteret os for en film bestående af 90 sorte minutter.

Fassbinder, der i Berlin viste sin Warhol-influerede gangsterfilm »(Liebe ist) Kälter als der Tot«, fik på sin pressekonference at vide

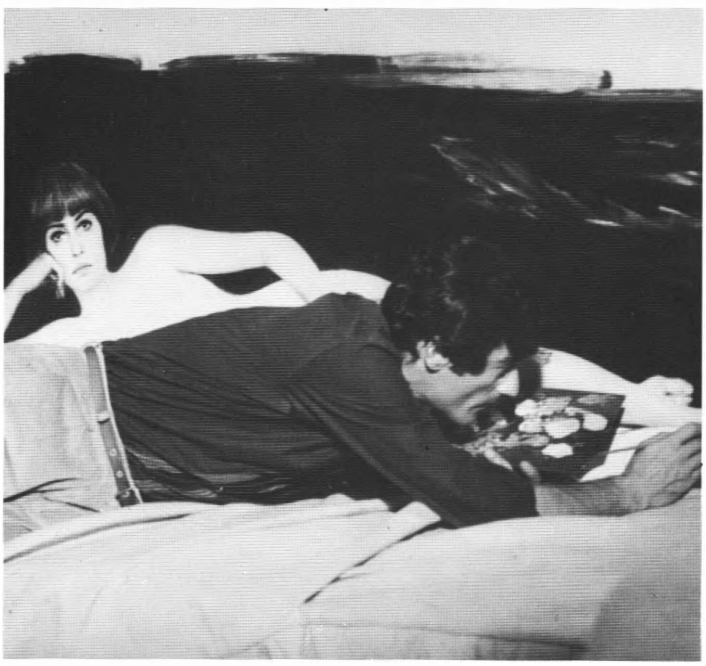
Anna Karina til Brice Parain: »Hvorfor skal man altid tale? Jeg føler, at man meget ofte burde tie, leve i stilhed«.

af journalisterne, at de fandt det irriterende at skulle se på det samme billede så mange minutter, inden der blev klippet. Fassbinder svarede roligt, at han altid blev irriteret, når der i en traditionel film blev klippet så hurtigt, at han ikke nåede at orientere sig ordentligt i billedet. En tysker rejste sig og erklærede, at en videnskabelig undersøgelse ellers havde vist, at menneskets øje kan opfatte et billede på så og så få sekunder. Fassbinder sluttede diskussionen med at undskylde, at han altså åbenbart havde en betydeligt længere reaktionstid end det videnskabelige gennemsnit.

Jeg blader notaterne igennem og opgiver at samle dem til en artikel. Med tilfredshed opdager jeg flere spørgsmålstegn end udråbstegn. Det er muligt at pege på et problem, men det er ikke muligt at komme med løsninger, for samtidig med at jeg finder mistilliden til mediet det væsentligste og bedst begrundede filmproblem i dag, spekulerer jeg på, hvordan det alligevel er muligt at holde så meget af kunstnere som Robert Rossen, Satyajit Ray og François Truffaut, der får sagt en masse vedkommende ting uden et øjeblik at tvivle på deres sprog.

Det hænger måske sammen med, at hvis man virkelig elsker en pige, så kan man godt udtale ordene »Jeg elsker dig«, ligegyldigt hvor ofte Gustav Winckler har sunget dem. Man kunne måske ovenikøbet filme hende med en 35 mm Arriflex?

Chr. Braad Thomsen.



»Man kunne måske ovenikøbet filme hende med en 35 mm Arriflex« (François Truffauts »Bruden var i sort«).

1 FILMKUNDSKAB STATUS

For to år siden blev filmkunsten studieobjekt på Københavns Universitet, og i sommer tog de første studenter bifagseksamen i faget Filmhistorie og -æstetik. Endnu er faget kun i sin vorden, men de to år har alligevel givet så mange erfaringer, at tiden er inde til at se på, hvad der i det hele taget ligger bag. Kosmorama har søgt at gøre dette i tre afdelinger. Vi har opfordret fagets første lærer og indtil videre eneste fastansatte, amanuensis, cand. mag. Marguerite Engberg, til kort at skitsere fagets tilblivelse og to-årige historie. Dernæst er filmkritikeren Frederik G. Jungersen, der er blandt de første, der har fået bifagseksamen i film, blevet opfordret til at gøre rede for sine synspunkter om faget. Sidste indslag er en rundbordssamtale, hvor nogle lærere og studenter forsøger at skitsere en målsætning og diskutere, hvad der i et sådant studium bør lægges særlig vægt på. Foruden Marguerite Engberg og Frederik G. Jungersen deltager amanuensis, cand. psyk. Jørgen Pauli Jensen, der leder den psykologisk-sociologiske studiegren, samt to studerende, stud. mag. Claus Ib Olsen og stud. mag. Philip Lauritzen, der i foråret har siddet som studenterrepræsentanter i fagets foreløbige studienævn. Philip Lauritzen har yderligere fungeret som ordstyrer, og sammen med Claus Ib Olsen har han redigeret båndoptagelsen af den godt tre timer lange diskussion. Der er især lagt vægt på spørgsmålet om fagets metode, hvad det specielt skal bibringe de studerende, samt i hvor vid betydning betegnelsen »film« skal opfattes. Endelig skal det nævnes, at man har valgt at bibeholde den sædvanlige omgangsform i studiet, således at alle – også i referatet – er dus.

Dette fag har nu eksisteret i to år, og i maj–juni gik de første ni studenter op til bifagseksamen i filmæstetik og -historie, og otte kunne efter endt eksamen sætte titlen exam. art. til deres navn.

Det vil måske nu være et passende tidspunkt til at gøre status – se, hvad der er opnået i løbet af de to år og formulere ønsker og planer for den nærmeste fremtid.

Den 1. september 1967, ved efterårssemestrets begyndelse, startede faget filmens æstetik og historie som et selvstændigt fag ved Københavns Universitet. Det havde imidlertid allerede i nogle år eksisteret som en støttedisciplin under faget: Teatrets æstetik og historie; men nu blev det selvstændigt, nu kunne man tage eksamen i det – ganske vist endnu kun en bifagseksamen.

Med én amanuensis og ca. 75 studenter lagde faget ud. I hvert semester blev 3 emner indenfor filmæstetikken og filmhistorien gennemgået: en genre eller periode (for eks. dokumentarfilmen, neorealismen), en enkelt kunstners arbejde (f. eks. Dreyer eller Buñuel) og et emne indenfor filmæstetikken (for eks. filmæstetiske hovedværker, eller filmrytme).

I 1968 skiftede faget navn til: filmkundskab og samtidig fik det et større indhold, idet der fra efterårssemestret samme år åbnedes en ny linje: Filmens psykologi og sociologi, og til at lede denne linje udnævntes psykologen Jørgen Pauli Jensen. Studenterne har nu to bifag at vælge mellem indenfor filmvidenskaben. De to studieretninger er, skønt selvstændige, koordineret på den måde, at der kræves et elementært kendskab til den anden retnings hoveddiscipliner. Og ved forelæsninger eller anden form for undervisning vil sammenhængen mellem de forskellige discipliner blive understreget ved, at man nu og da tager et emne op og belyser det ud fra filmæstetisk, -historisk, -psykologisk og -sociologisk hold. Det første forsøg i den retning blev gjort i forårssemestret 1969, hvor lærere fra tre af fagets discipliner medvirkede i en række kollokvier over begrebet filmrytme.

Faget vokser støt og roligt. I foråret 1969 var der ifølge universitetsmatriklen indskrevet 130 filmstuderende. Nu ved dette efterårssemesters begyndelse er der kommet ca. 65 nye studerende. Også lærerstaben vokser og tæller foruden de to ledere 6 undervisningsassistenter.

Jeg har to ønsker for den nære fremtid. For det første, at faget må få lov til at fortsætte sin rolige vækst. Så vil jeg mene, at der om et par år, når de forskellige discipliner er blevet godt indarbejdet, vil være basis for at gøre dette fag til et konferensfag. Studenterne er meget ivrige efter, at dette skal ske så hurtigt som overhovedet muligt. Flere af de studenter, der nu har overstået deres bifagseksamen i filmkundskab, vil meget gerne fortsætte filmstudierne. Og ca. tyve af russerne fra 1968 og ca. fyrre af russerne fra 1969 har ytret sig i samme retning.

Mit andet ønske er et filmvidenskabeligt institut. Vore arbejdsforhold er mildest talt meget ufuldkomne. Skal filmkundskab kunne studeres på en forsvarlig måde, hvad enten det er som bifag eller hovedfag, er der visse faciliteter, der er yderst nødvendige. Vi må have et bibliotek, en læsesal, mulighed for at se 16 mm film og helst også 35 mm film, hvornår vi ønsker det, og som et naturligt element kunne drage det ind i undervisningen og forskningen. Vi må have klippeborde, der muliggør nærlæsninger af film. Først med nærlæsninger vil man kunne få helt forsvarlige analyser, og disse analyser er en nødvendig basis for et videre arbejde.

Jeg er optimist. Jeg regner med, at vi meget snart har et filmvidenskabeligt institut.

MARGUERITE ENGBERG

2

FILMKUNDSKAB TEORI & PRAKSIS

Tilfældigvis står jeg i den situation at have været den ældste af de otte studerende, der tog bifagseksamen i filmkundskab, som eksamen i sommer holdtes for første gang på universitetet. Som gammel filmmuseumsrotte og tilmed som mere eller mindre etableret filmanmelder har jeg derfor et vist grundlag for dels at sammenligne den nye generation af filmstuderende med den gamle garde og dels sammenligne universitetsstudiets metoder med filmanmelderes og andre autodidaktes mere eller mindre tilfældige tilegnelse af filmviden.

Der er en lille håndfuld af fanatiske filmstuderende, som – foruden at have læst en masse om film – igennem et par år har set mellem 500 og 1000 film om året. Det er der næppe mange af de gamle, der har præsteret, men mulighederne er jo også meget bedre i dag. Men til gengæld har jeg en fornemmelse af, at gennemsnittet af nye filmstuderende har set langt færre væsentlige film, end nye litteraturstuderende har læst af væsentlige bøger, og at forbløffende mange filmstuderende begynder fuldstændig blanke, til trods for, at Kosmorama og Filmmuseet har været der hele tiden. Hvordan skal de dog nå at indhente det forsømte på de stipulerede to år? De filmstuderende har således skuffet lidt – også på den måde, at teorien synes at interessere mere end værkerne. En studine kastede sig således en dag ind i en diskussion om Godards »Masculin-Féminin«, selv om hun måtte indrømme, at hun aldrig havde set filmen, der havde haft première kun et år tidligere!

Til gengæld har studiet som sådan overrasket glædeligt. Der er nemlig sket det, som måske virker så indlysende bagefter, at man tvinges til en helt ny og effektiv disciplin, en systematik i filmbeskæftigelsen. Den hårde kerne på nogle hundrede stykker, som udgør den gamle garde, kunne måske nok se visse yndlingsfilm 4–5 gange, men sjældent har denne interesse manifesteret sig i egentlige analyser, mundtlige eller skriftlige. Men nu sidder et stort antal studerende og dissekerer en enkelt film (»Vampyr« og »Citizen Kane« f.eks.), bl.a. ved hjælp af drejebøger. Og hvis en sådan ikke findes, laver man den selv. Som anmelder springer man fra film til film og nedkradser 4–5 impressionistiske anmeldelser pr. uge.

Mange af de studerende noterer som gale under forevisningerne, hvilket så godt som ingen anmeldere gør. Resultatet er et almindeligt sjuskeri i dagbladene i omtalen af detaljer og replikker (undertiden selv i Kosmorama). Mon det er forkert at mene, at litteraterne sjusker mindre, fordi mange er vant til at læse »med pen i hånd«? Måske vil dette på langt sigt blive reduceret, som følge af den nye mani for nøjagtighed. Engang drejede det sig om blot at få filmanmeldere, der i almindelighed havde god smag. I de sidste 10 år har vi nået det andet mål, hvor stort set alle vore filmanmeldere også viser fornemmelse for film uden at blive litterære (det er der en del, der vil benægte, men man må vist indrømme, at der er sket et mærkbart fremskridt). I den forbindelse er det interessant at konstatere et generationsskel, som synes at gå ved de 35 år. I modsætning til de yngre finder de ældre ret sjældent på at fremhæve enkelte klip, kamerabevægelser og andre filmformelle detaljer, selv om disse folk kan være udmærkede anmeldere.

Nu gælder det imidlertid et tredje mål, nemlig at få filmskribenter med videnskabelig grundighed, måske ikke så meget i dagbladene som i Kosmorama (hvor der dog har været gode tilløb til det) og i bøger. Når man tænker efter, opdager man nemlig en temmelig rystende ting: Der er aldrig på dansk skrevet mere end 10 normalsider om en enkelt film og kun skrevet én rigtig bog om en enkelt instruktør, Neergaards Dreyer-bog. Vi har fået danske håndbøger og oversigtsværker, og der er oversat instruktør-monografier og 4 enkeltfilms-analyser på ca. 20 sider hver i »Se – det er film«, men tænk på, hvad der er skrevet (på dansk) og oversat af tilsvarende litterære bøger og essays!

Nu er længden selvfølgelig ikke afgørende for kvaliteten, men det er dog indlysende, at man med dobbelt så meget plads kan blive mere grundig i argumentationen og eksemplificeringen. I løbet af halvandet år har forskellige filmstuderende udarbejdet 20–30 duplikerede opgaver, mange af dem imponerende grundige og fuldt på højde med det bedste i Kosmorama. Der er f.eks. skrevet 20 sider om musikken hos Buñuel, 20 sider sammenligning mellem Defoes og Buñuels »Robinson Crusoe«, 20 sider om film og farver, 10 sider analyse af henholdsvis »L'âge d'or«, »Susana« og »Morderenglen«, 20 sider om filmrealisme o.s.v. Alt dette er vel at mærke skrevet af ukendte folk, og der er næppe nogen anden periode af tilsvarende længde, som kan opvise en sådan bølge af nye filmskribenter (lad så være, at kvaliteten er stærkt svingende).

Blandt de filmstuderende er der simpelt hen ved at opstå det filmmiljø, man har efterlyst i så mange år. På langt sigt kan dette ikke undgå at påvirke alle filminteresserede, i hvert fald indirekte, og derfor er der grund til at indvie Kosmoramas læsere i det.

FREDERIK G. JUNGERSEN

3

FILMKUNDSKAB DISKUSSION

MELLEM PHILIP LAURITZEN FREDERIK G. JUNGERSEN JØRGEN PAULI JENSEN MARGUERITE ENGBERG CLAUS IB OLSEN

GRUNDLAGET

Philip Lauritzen: Skal det virkelig være nødvendigt at have set så forfærdelig mange film for at påbegynde et to-årigt filmstudium?
Frederik G. Jungersen: Man må da have et fundament, et referencemateriale. Der er dog en række »obligatoriske klassikere«, som må være set ved selvsyn. Man behøver ikke nødvendigvis finde disse film gode, men se dem må man. Og det er mit indtryk, at en del filmstuderende hyppigt svigter undertiden enestående lejligheder til at se en berømt film. Jeg så det blandt andet, da Filmmuseet viste King Vidors »The Crowd« og Leontine Sagans »Piger i Uniform«, og det gælder også mere moderne og helt oplagte ting, f. eks. Fellinis »8½«. Der var næsten ingen filmstuderende til disse forestillinger. Grundigheden må ikke føre til, at man med skyklapper på bare begraver sig i de 8 film, som skal opgives til eksamen.
Philip Lauritzen: Principielt behøver en filmstuderende vel ikke at have set »8½«, eller noget af Fellini overhovedet? Eller af f. eks. Truffaut og Godard for den sags skyld. Er det egentlig ikke ligegyldigt?
Frederik G. Jungersen: Jamen, du gode Gud! Det er grotesk, at en filmstuderende skal kunne få et eksamensbevis uden at have gidet at se allermindst et hovedværk af de store kanoner som Stroheim, Ford, Renoir – ja, og Fellini, Godard og Truffaut. Har der blot været én chance i studietiden for at se disse instruktørers film, er der ingen undskyldning. Kunstarten er stadig ikke ældre, end at 300–400 film kan dække alle genrers og alle betydelige instruktørers hovedværker. Vi har brug for videnskabelighed og også teori, men et bredt kendskab til filmene er mindst lige så vigtigt, selv om det eksamensteknisk ikke kan kontrolleres.
Jørgen Pauli Jensen: Kommer det ikke lidt an på, hvad man vil med studiet? Vi må prøve at opstille en målsætning for faget, se hvor det hører hjemme i en større samfundsmæssig sammenhæng. For det første drejer det sig om et akademisk fag, hvilket betyder et studium, der er baseret på en videnskabelig metode. Denne må være at lære at beskrive, fortolke og vurdere – og holde disse ting ude fra hinanden. Dernæst er faget et kunstfag blandt de såkaldt musiske, og vi skal således i et godt og kommunikerbart sprog kunne behandle et givent kunstværk. Med andre ord er det meget vigtigt, at vi lægger vægt på at få etableret en terminologi, ikke mindst fordi vi alle enten i skolen eller andre steder i samfundet vil komme til at drive filmpædagogik. Endelig er vi et fag, som beskæftiger sig med kommunikations- og massemedieforskning. Dette må være en vigtig del af vores studium, forstået således, at filmen informationsteoretisk set indeholder en række budskaber, der påvirker samfundet. Og på den anden side er samfundet også impliceret i filmens tilblivelsesproces, dels direkte og dels indirekte gennem den kunstner, som skaber værket. Et formål kunne her være at få folk til at fatte, at film ikke er »virkelighed« men gestaltet og udvalgt virkelighed. Denne eller hin film eller TV-udsendelse er noget, der er skabt af mennesker, og udtrykker derfor foruden æstetiske værdier en bestemt tendens eller ideologi, som bagmanden er ansvarlig for og som betragteren kan tage stilling til. Der er således i studiet – eller bør i hvert fald være – en række formål, men de behøver ikke være i modstrid med hinanden. Blot kan det aldrig blive et primært formål at se mange film.
Marguerite Engberg: For at begynde med det ene aspekt af vores fag, det akademiske, og den deraf følgende videnskabelige metode, så vil jeg mene, at netop beskrivelsen og analysen af den enkelte film må være noget meget centralt. Gennem denne analyse vil man så kunne foretage undersøgelser af større sammenhænge – perioder m.m. Men kun ved hele tiden at holde os til den videnskabeligt funderede analyse kan vi kvæle den overfladiskhed, som man ellers kan frygte i et fag som dette. I forbindelse med de mange film, skal jeg ikke nægte, at jeg ofte er lidt nervøs for, at de studerende skal føle, at det altid er studierelevant at gå i biografen. Det kan også føre til omtalte overfladiskhed, og i et toårigt studium tror jeg det vil være mere givende at komme i dybden med nogle relativt få, men repræsentative film, end at have et stort, men nødvendigvis løst overblik. At der så er ældre studerende og gamle filminteresserede, som har dette tillige, er selvfølgelig kun en hjælp for dem selv. Man kan blot dårligt forlange det.

Som supplement til Paulis formålsundersøgelse vil jeg gerne tilføje, at jeg ikke mener, vi kan tillade os at overse TV. At forsøge at passe filmen ind i et større kulturmønster uden at tage fjernsynet med, synes jeg ikke kan lade sig gøre.
Philip Lauritzen: Hvorledes ser du forholdet mellem den æstetiske og den historiske disciplin?
Marguerite Engberg: Jeg synes, at netop inden for filmen har det historiske syn, den historiske viden en afgørende betydning. Dette at filmens historie er så komprimeret, at en filmkunstner som John Ford har været med lige fra starten, betragter jeg som en udfordring. Og da æstetik for mig betyder læren om mediets virkemidler, så ser jeg et nært samspil mellem den æstetiske disciplin og den historiske. Gennem studiet af filmhistorien får man jo netop lejlighed til at iagttage forskellige æstetiske anvendelser af mediet.
Jørgen Pauli Jensen: Når vi nu snakker om discipliner, så er det interessant at se, at de nye studerende går på tværs af de oprindelige fagbåse, at de f. eks. kombinerer æstetik og psykologi eller historie og sociologi. De søger således bort fra den gamle filmologi fra Cohën-Seat og hans betragtningsmåder.
Philip Lauritzen: Hvordan kan alt dette passes ind i et to-årigt studium? Marguerite

Engberg har talt om vigtigheden af både den dybtborende analyse og, om end med modifikationer, behovet for kendskab til den historiske udvikling for også at fange de æstetiske skoler. Og Jørgen Pauli Jensen sætter dernæst spørgsmålstegn ved rimeligheden i den nuværende opdeling i to næsten eksamensuafhængige bifag?

Marguerite Engberg: Det er klart, at tiden er et af fagets største problemer. At faget er et bifag, som hverken kan smelte sammen i fællesskab i f. eks. et 4-årigt studium eller har en magisterkonferens, hæmmer fantastisk. Men vi håber at få det sidste i begyndelsen af 70'erne, hvilket ikke er et øjeblik for tidligt, hvis vi skal kunne beholde de ældre studerende, som enten er blevet færdige eller er lige ved det. Når og hvis vi får konferensen, så vil der sikkert blive etableret en almen 2-årig basisuddannelse med alle fire discipliner. Indtil da er vi i et stort studiemæssigt dilemma med meget kunstige skel. Desuden er der også flere lærebogsproblemer, således vil jeg meget gerne have en anden historisk grundbog end Georges Sadouls »Filmens Verdenshistorie«. Dels er den fuld af ukorrektheder og dels helt urimelig spækket med opremsninger af titler, men den er den eneste på dansk for tiden.

Claus Ib Olsen: Studiet har naturligvis haft visse startvanskeligheder. Og en af disse, der stadig volder kvaler, er at visse elementer – både blandt lærere og studenter – ikke vil indse, at faget eksamensmæssigt kun er et bifag. Mange arbejder og tænker ud fra den tese, at vi kan tage magisterkonferens i filmvidenskab. Jeg mener vi må være på vagt over for dette og indse, at der er to sider i denne sag, en politisk: hurtigst muligt at få en konferens, og en praktisk: leve med, at de krav, der faktisk stilles til os rent videnskabeligt ligger på et betydeligt lavere niveau, end dem vi stiller os selv.

Philip Lauritzen: Jeg synes, det er meget spændende, at så mange går langt videre end eksamenskravene. Det vidner om, at der trives et mægtigt engagement, så stort, at man er ligeglad med, om man er kommet længere, end det lige er muligt at få papir på. Som Marguerite Engberg var inde på, så er den nuværende ordning jo også kun mulig at betragte som et orienterende stadium, hvor børnesygdommene kan opdages. Men selv med kun to 2-årige studier, synes jeg vi må sætte ind med en målsætningsanalyse. Hvad er det man vil? Vil man give folk en handy oversigt baseret på nogle film, der er ligesom etablerede, eller skal hele mediet drages ind i vores beskrivelse og analyse? Sagt på en anden måde, vil vi pådutte folk et specielt filmsyn, der bl. a. kan danne baggrund for seriøse diskussioner ved middagsbordet, eller vil vi gøre vort forskningsområde mere åbent, se mere fordomsfrit på filmmediet og undersøge, hvad det overhovedet har frembragt. Der har i studiet ligget en tendens til det første, men jeg mener, det er det sidste, som vi må bestræbe os på. Det er også kun med denne holdning, at de psykologiske og sociologiske discipliner bliver naturligt integrerede.

Claus Ib Olsen: Selvfølgelig må vi foretage en sådan åbning. Alle var før inde på, at den videnskabelige metode var det vigtigste, og vil man holde fast på det, så har det ingen mening at fremme visse film på bekostning af andre. Alle film må siges at have lige stor videnskabelig interesse.

METODEN

Jørgen Pauli Jensen: Vi må holde fast på, at den videnskabelige metodes grundelementer er beskrivelsen (analysen) og fortolkningen – bagefter kan man så komme med sin vurdering. Det vigtigste er at holde disse ting ude fra hinanden. Hvad man så bruger denne model til, er ikke af principiel vigtighed i forbindelse med en målsætning for studiet. Og når man skal beskæftige sig med vurdering, skal det i hvert fald ikke være på den måde, at man giver filmene karakter. Det kan derimod være meget interessant at skaffe sig viden om, hvilke vurderingskriterier forskellige grupper – f. eks. kritikere, børn, unge – faktisk anvender.

Claus Ib Olsen: Det var også noget, du var inde på før. Du sagde, at man på en eller anden måde skulle præstere en stillingtagen til den information, som blev givet gennem kunstværket. Og nu taler du igen om at føje vurderingen til den videnskabelige analyse. Jeg kan ikke se, at det på nogen måde kan være en målsætning for vores studium. Jeg kan ikke se, at den kompetence, vi søger at dyrke, en kompetence, som går på beskrivelsen, analysen og fortolkningen, at den kan strækkes til også at gælde vurderingen. Tværtimod synes jeg, at det netop er her, man må kende sin besøgstid – og ikke tro, at fordi man er analytisk kompetent også er kvalificeret til at udtale sig om spørgsmål som Vietnamkrigen, free-love og engelske kostskoleforhold.

Jørgen Pauli Jensen: Jeg synes på ingen måde, at vurderingen er noget centralt. På den anden side kan jeg ikke se, at den kan skade, når blot man er klar over, at den er et biprodukt, der er analysen uvedkommende.

Claus Ib Olsen: Alt hvad vi hidtil har snakket om, har gået på nødvendigheden af videnskabelig metode. Men når vi kommer til vurderingen, så er dette fundament da helt væk. Vi er ude i den rene subjektivisme, folks oplevelsespotentiel m.m.. Det kan da umuligt være studierelevant.

Frederik G. Jungersen: Jeg er ganske enig med, hvad der er blevet sagt om vigtigheden af at skelne mellem, hvornår man beskriver, analyserer, fortolker og vurderer. Men helt at undlade vurderingen, er da som at opstille en række præmisser og undlade at drage konklusionen.

Philip Lauritzen: Kan man ikke se et behov for at have vurderingen med i det faktum, at den kan sætte lidt liv i kludene? Den er ikke videnskabeligt relevant, men det er altid rart med et menneskeligt element i studiet. Et kontroversielt synspunkt er aldrig af vejen. Desuden vil det nok være en fordel at vænne sig til at »leve« med vurderingen. Ellers vil filmstudiet være det eneste sted, hvor den ikke findes, en lidt urealistisk situation.

Claus Ib Olsen: OK, hvis man kan tage så let på sagen – så: ja. Men gang på gang viser det sig, at dette uskyldige kræ bliver en gøgeunge, der skubber de andre videnskabeligt funderede synspunkter væk. Jungersen har lige kaldt beskrivelsen, analysen o.s.v. for præmisser og antydet at konklusionen, der må svare helt til vurderingen, er det vigtigste. Det er netop faren, og derfor må man hellere holde dennes årsager helt ude af studiet.

Philip Lauritzen: Det helt centrale må således være at »rense« den æstetiske analyse så meget som overhovedet muligt. Det er klart. Vi må væk fra disse normative domme, som stadig findes: godt/dårligt – grimt/skønt. Denne elfenbensæstetik er heldigvis også på retur, selv om den trives flere steder. Det er sådan set også helt i orden, der er ingen grund til at tro, alle en dag vil blive enige, men hver gruppe må bekende kulør og ikke som man har oplevet det på universitetet, Filmmuseet, Kosmorama m.m., at et bestemt kunstsyn nærmest indoktrineres som »det rigtige«.

ALSIDIGHED

Claus Ib Olsen: I virkeligheden er vi i en ideel situation. Vi er et helt nyt studium, kan begynde uden at være hæmmet af gamle traditioner, ingen autoritative bøger, ingen autoritative personer. Vi har i hvert fald ikke opdaget dem endnu. Der ligger i dette en enorm udfordring til at skabe et alsidigt og samfundsrelevant studium. Desværre føler jeg, vi i nogen grad har siddet denne fordel overhørig, og tværtimod presset studiet ind i en noget konservativ retning. De mange muligheder har ligesom gjort os bange. Da filmen i sin tid fiskede efter anerkendelse, gjorde den det ved at lægge sig tæt op ad noget i forvejen anerkendt: litteraturen og teatret. I dette er der en vis parallel til vor situation. Således er de film, vi har taget fat på, der i forvejen nyder stor kulturel anerkendelse.

Marguerite Engberg: Hvad valget af film angår, er der en vis rimelighed i at tale om noget konserverende. Men det faktum, at netop vores fag er det første på universitetet, der har en tværfaglig kombination, synes jeg berettiger til at tale om progressivitet i forbindelse med det.

Frederik G. Jungersen: Jeg forstår ikke helt. Hvad er alternativerne til det, der her kaldes konservativt? Er det en sub-film, man ønsker at dyrke, og er det rimeligt at foretage et sådant bytte?

Philip Lauritzen: Der er jo ikke tale om et enten/eller, men om et både/og. I det øjeblik man taler om en sub-film, hævder man jo indirekte, at der er noget, som kunne kaldes fin-film eller super-film. Vi er altså igen inde på vurderingen, der da i hvert fald ikke skal danne baggrunden for, hvilke film filmstudiet overhovedet skal beskæftige sig med. Og mens vi taler om åbenhed, så er det åbenhed til valg!

Frederik G. Jungersen: Dette synspunkt findes også inden for den etablerede kritik. Svend Holm har skrevet om James Bondfeberen og Ulrich Horst-Petersen om facismen i dansk film. Det kan være noget, man en gang imellem finder på at gøre, men jeg synes ikke, man kan drive videnskab på det. Arbejdsindsatsen står ikke i noget forhold til udbyttet. I skulle prøve at være tvangsindlagte til repertoiret i Colosseum og Platan.

Philip Lauritzen: Det er da helt i orden, at du taber interessen for disse film, men det forandrer ikke noget ved det principielle: At det skal være et legalt emne for den filmforsker, der vil gå igang med det. Forøvrigt behøver det slet ikke være i stil med de to

nævnte eksempler. Man kunne betragte disse film ganske fordomsfrit og ikke operere med modellen »mig og så folket«. Men svært er det, ikke mindst fordi universitetet i praksis stiller sig på tværs eller i hvert fald hæmmer et sådant studium. Prøv du at møde op som filmstuderende og fortæl, at du elsker »Min søsters Børn«. Du vil blive grinet ud af »the establishment«s selvglade latter.

Frederik G. Jungersen: Jeg vil gå med til, at det kan have interesse ud fra et sociologisk synspunkt: Hvordan kan folk holde ud at se disse film?, og ikke engang her er der meget stof at hente. Der er nogle få og indlysende grunde til at film som »Min søsters Børn« og alle Morten Korch-filmene bliver set: 1) der tales dansk 2) de foregår i danske miljøer og 3) de skuespillere, der er med, kender man og kan evt. møde på gaden dagen efter.

Jørgen Pauli Jensen: Alle disse ting, du her remser op, er jo emner til en lang række forskningsprojekter om hvis udfald vi må sige, at vi intet ved. Således har vi ingen videnskabelig undersøgelse af folks motiver for at se de omtalte film, og set ud fra en streng videnskabelig betragtning er intet indlysende. Den videnskabelige holdning grunder som bekendt på »en kvalificeret tvivl«.

Jeg tror for øvrigt, at når visse områder af kunstvidenskaberne er blevet holdt uden for universiteterne, så skyldes det, at den studerende ingen mulighed havde for at gøre karriere på ting som triviallitteratur,-musik og -film. Det må være en af vores opgaver at give mulighed for, at det kan lade sig gøre.

Marguerite Engberg: Det er også en meget arrogant holdning over for samfundet, at vi vælger en lille klat film ud og siger: dette er vort forskningsområde, det andet kender vi ikke noget til. Der må, som det blev sagt før, være tale om et både-og.

Philip Lauritzen: Vil det sige, at fagets stilling til disse problemer er så ligetil, at man f. eks. vil finde det naturligt et semester at gennemgå Annelise Reenbergs samlede produktion? Altså selv foretage udspillet og ikke bare vente, til det eventuelt kommer

TRIVIAL FILM

spagt fra studenterside. At man ikke ser nogen principiel forskel på at beskæftige sig med Eisenstein og Reenberg?

Marguerite Engberg: Det vil jeg anse for helt rimeligt, blot de videnskabelige krav er tilgodeset.

Claus Ib Olsen: Det må nødvendigvis være sådan, at studiet og dermed universitetet tilbyder så mange studieområder som muligt. Det kan aldrig være universitetets opgave at virke studiehæmmende, og det ville blive resultatet, hvis man forsøgte at presse et bestemt filmsyn nedover faget eller studenterne alene.

Philip Lauritzen: Man har altid affejet den såkaldte trivialfilm med en meget overlegen og måske letkøbt argumentation. Begyndte man nøjere at studere disse film, som mange mennesker jo notorisk kan lide, vil det uden tvivl åbenbares, at der inden for »trivialfilmen« er et lige så stort spektrum i udtrykket som inden for den finkulturelle film. Selvfølgelig honorerer de ikke de etablerede kunstneriske kriterier, men hvem siger for det første, at de er særlige gode, og for det andet bør de i et studium kun betragtes som en delkulturs. Vi må frem til at acceptere, at der trives flere delkulturer inden for vort kulturmønster, og at de alle er lige relevante. Det kan ikke være meningen at vi skal acceptere det kulturelle pyramidesystem, som bl. a. de fleste avisers kultursider er udtryk for.

Frederik G. Jungersen: Jeg er da ikke imod, at man beskæftiger sig med disse ting – og jeg er bestemt ikke modstander af åbenhed – men . . . jeg synes at denne demokratiseringsproces, som er oppe i tiden, kan føre til nogle fæle proportionsforvrængninger. Der er noget usundt ved at postulere en total lighed mellem alt. Jeg tror på et kræfternes frie spil og det pres, der ligger deri. Et pres, som på intet tidspunkt må udarte til diktatur, det er indlysende.

Claus Ib Olsen: »Jeg er ikke modstander af åbenhed – men . . .« siger Jungersen. Det er netop den farlige attitude. Klappen på skulderen med den ene hånd og bliv mig fra livet med den anden. Og du er imod, at alt gøres lige. Men dette er da netop den videnskabelige metode. Indtil noget andet er bevist, må alt opfattes lige.

Frederik G. Jungersen: Jeg er lidt uforvarende og uberettiget kommet til i denne diskussion at stå for noget uhyre konservativt og reaktionært. Prøv at lufte ideerne om trivialfilm for Stangerup, Piil, Stegelmann, Monty eller Ulrichsen – så skal I se reaktion!

Jørgen Pauli Jensen: Nu sidder du og giver nogle af årsagerne til en del af det, vi snakkede om før. Grunden til at folk ikke beskæftiger sig med den slags film, er jo sikkert den, at det kan man ikke ifølge »bjerget« eller det etablerede filmsyn, om du vil. Men hvad der er »god« og »dårlig« kunst bestemmes i høj grad af samfundsmæssige beslutningsprocesser og ikke af kunstværket alene, sådan som flere gerne vil tro.

Det er selvfølgelig i orden, at man som anmelder kommer med rent subjektive vurderinger. At man har et meget veldefineret filmsyn, der giver en skala, man kan gå efter. Det er således også helt naturligt, at hver enkelt filmstuderende har sin private smag. Den må blot holdes uden for selve studiet. For det tager ikke – eller bør i hvert fald ikke tage ensidigt sigte på uddannelse af netop anmeldere, men af filmpædagoger og kunstformidlere i det hele taget. Skulle der også komme nogle anmeldere, der er deres position som formidlere mere bevidst end vi er vant til, vil det selvfølgelig kun være dejligt. Anmeldere burde lægge meget mere vægt på pædagogisk orientering end privat vurdering.

Philip Lauritzen: Et afsluttende spørgsmål for at konkretisere lidt af hvad vi har diskuteret. Og det må være til Marguerite Engberg, der skal godkende eksamensopgivelserne på den historisk-æstetiske linie, den eneste, hvor man direkte opgiver film. Vil du godkende opgivelser, hvor samtlige otte film er trivialfilm, en dansk familiefilm, en amerikansk agentfilm, en spagetti-western, et melodrama o.s.v. for lige at nævne nogle muligheder?

Marguerite Engberg: Ja ubetinget, hvis de nugældende bestemmelser om en national og tidsmæssig spredning er opfyldt. Det er ikke på grundlag af filmvalget, men på behandlingen af filmene, at eksaminanten vurderes.

KRAV TIL BIFAGSEKSAMEN: ÆSTETIK & HISTORIE

Studievejledningen nævner to obligatoriske bøger, nemlig Georges Sadoul: Histoire d'un art Cinema (oversat til dansk: Filmens Verdenshistorie) og Ebbe Neergaard: Historien om dansk Film. Den ene af de to skriftlige prøver skal dokumentere indgående kendskab til disse bøger.

Den anden skriftlige eksamination falder inden for det særligt studerede område (en periode, en genre, en instruktør el. lign.) som den studerende selv vælger, og som godkendes af fagets lærer.

Til mundtlig eksamen opgives dels to historiske og to æstetiske værker og dels 8 spillefilm. Endelig eksamineres der i et kortere oversigtsværk om filmens sociologi og psykologi.

Indtil videre er det muligt at få afløst to af spillefilmene med opgaver skrevet i løbet af studietiden og godkendte af læreren. Fremtidsvisionen må være at komme frem til muligheden for total afløsning, således at vægten i studiet kommer til at ligge på den videnskabelige behandling af et givet stofområde og ikke på stikprøver.

PSYKOLOGI & SOCIOLOGI

Dette studium koncentrerer sig omkring følgende aspekter inden for filmforskningen: 1) det personlighedspsykologiske, 2) det perceptionspsykologiske, 3) det socialpsykologiske, 4) det sociologiske og 5) det pædagogiske. Således vil den ene af de to skriftlige eksaminer hente sine spørgsmål fra disse emnegrupper. Den anden prøve skal dokumentere den studerendes evne til at resumere og kritisk vurdere en given undersøgelse eller stille forslag til udarbejdelse af en konkret undersøgelse. En stor del af studiet består således i at fordybe sig i det undersøgelsesmateriale om film- og TV-opleven, som allerede eksisterer, samt de dertil knyttede individuelle og sociale forudsætninger og virkninger. Den mundtlige gennemgang og diskussion af den opgave eksamination skal koncentreres om en i et særområde, som enhver skal fremlægge. Desuden vil der ved denne lejlighed også blive eksamineret i almindelig filmhistorie.

Philip Lauritzen.

CLOSE/UP

NORDISK SOMMER-UNIVERSITET

Nordisk Sommeruniversitets 19. session fandt i år sted i Trondheim. Blandt de 13 studiekredse var i år også en studiekreds over filmforskning. I denne kreds mødtes ca. 31 deltagere, der repræsenterede 4 nordiske lande (Norge, Sverige, Danmark, Finland) og 12 nordiske universitetsbyer (Oslo, Uppsala, Göteborg, Lund, Stockholm; Helsingfors, Jyväskylö, Tammerfors, Åbo; Odense, Århus, København). Kredsen blev ledet af cand. mag. Marguerite Engberg og undertegnede.

Inden der refereres nogle synspunkter fra dette arbejde, er det sikkert nødvendigt kort at orientere om, hvad Nordisk Sommeruniversitet er. Nordisk Sommeruniversitet er et internordisk og tværfagligt organ for videnskabelig kontakt og udvikling. Det blev grundlagt i 1950 og i formålsparagraffen står følgende: »NSU vil virke ved akademiske læreanstalter i Norden for at udvide fagstudiernes perspektiver ved at fremme indsigt i fælles videnskabelige grundproblemer, i grænseproblemer og i de forskellige videnskabers metodiske egenart. Desuden vil NSU virke for større forståelse mellem det videnskabelige arbejde og andre sider af kulturen og samfundslivet.« Et vigtigt formål for NSU er med andre ord, at samme emne behandles tværfagligt og internordisk. Den ældste arbejdsform er studiekredsen. Den består af

»Dr. Caligaris kabinet«: emne for tværfaglig tolkning.

større eller mindre grupper af kvalificerede og interesserede personer, som mødes 6–8 gange i forårssemestret til diskussioner og interne foredrag. Dette arbejde (over samme emner) foregår i alle nordiske lande og man mødes så om sommeren (på skift mellem landene) for at diskutere vinterens arbejde og arbejdets videre forløb. I de sidste år er man desuden gået over til aktiv forskning over »de nordiske landes kulturelle og æstetiske liv«. Med støtte fra Nordisk Kulturfond (ca. 1½ million danske kroner fordelt over 3 år) arbejder et nordisk team på at skabe en ny æstetisk grundforskning, hvori bl.a. psykologiske og sociologiske metoder bruges til at angribe problemer indenfor kunstforskning i videste forstand. Filmen er desværre ikke repræsenteret i dette tværfaglige forskningsprojekt, men må altså endnu nøjes med en mere beskeden plads som internordisk studiekreds.

En sådan internordisk og tværfaglig studiekreds er dog allerede meget værdifuld derved, at mange personer fra forskellige fagområder får kontakt på tværs af de nordiske landes grænser og sætter filmen i centrum for deres diskussioner om muligheder for videnskabelig bearbejdelse af også dette område. At filmen sættes i centrum for denne aktivitet betyder her ikke, at man betragter det ene eller andet metodeområde (f.eks. historiske, æstetiske, psykologiske, sociologiske) som det generelt rigtige, men blot at man har afgrænset et område ved hjælp af filmen (sat den i centrum) og derefter anvender de metoder, der er mest frugtbare udfra de spørgsmål man stiller. Et sådant grundforskningssynspunkt er for længst fastslået indenfor naturvidenskaberne og de sociale videnskaber, og man vil

indenfor NSU slå til lyd for, at man også afprøver dets frugtbarhed indenfor den æstetiske grundforskning, der har haft tendens til at leve i isolation fra flere mulige metodeområder.

For at demonstrere hvorledes givne filmvidenskabelige problemer kunne behandles tværfagligt holdt Marguerite Engberg og Jørgen Pauli Jensen foredrag om (1) dokumentarfilmproblemer og (2) Robert Wienes film »Dr. Caligaris Kabinet« set i filmhistorisk -æstetisk og filmpsykologisk -sociologisk belysning. Pladsen tillader ikke, at disse indlæg refereres, men det viste sig, at de filmvidenskabelige discipliner, man arbejder ud fra ved Københavns Universitet (filmhistorie, filmæstetik, filmpsykologi, filmsociologi, filmpædagogik), var frugtbare som udgangspunkt, idet de tillod en vis ordning af de mange problemer, en filmforskning kan tænkes at indbefatte, selvom disse discipliner i høj grad overlapper hinanden. Det var forøvrigt således, at vore nordiske venner var grønne af misundelse over, at vi i København var i færd med at etablere film- og TV-videnskab som selvstændigt og tværfagligt fag. Kun i Sverige vil tilsvarende være muligt på nuværende tidspunkt.

I Finland har filmen haft store vanskeligheder med at blive accepteret som kunstart og de finske deltagere (ialt 12) var uden undtagelse psykologer eller sociologer, der betragtede sig som kommunikations- og samfundsforskere. De opfordrede derfor også ivrigt til, at kredsen fremover ikke alene beskæftigede sig med »finkulturelle« film, men også med film, som æstetikere måske ikke satte højt, men som dog må antages at have betydelig indflydelse på det moderne samfund og menneske. Det måtte også være af interesse at analysere disse »trivialfilm« for at se, hvorledes de afspejler nutidens sociale og medmenneskelige forhold og for at sammenligne deres filmhåndværk med såkaldte mere avancerede film. De efterlyste desuden, at man lagde mere vægt på videnskabelig holdbar beskrivelse, fortolkning og teorikonstruktion end det – efter deres mening – hidtil har været tilfældet indenfor æstetisk filmforskning. De anbefalede desuden at medinddrage TV og efterlyste litteratur om televisionens æstetik og psykologi. Jeg mener ikke, at nogen i studiekredsen var imod disse synspunkter.

Fra Norge deltog bl.a. adjunkt Lingen Heimbeck, der sørgede for, at kredsens medlemmer fik set og diskuteret Kubricks »2001« og Resnais' »Sidste år i Marienbad«. Adjunkt Heimbeck kæmper i Oslo en tapper (og undertiden lidt ensom) kamp for at få indført filmforskning og filmpædagogik i Norge.

Sverige var noget underrepræsenteret i forhold til, hvad der ellers er almindeligt. At der foregår en omfattende filmforskning i dette land er hævet over enhver tvivl, og man håber i denne vinters arbejde at kunne knytte mange kontakter med svenske filmforskere. På sommersessionen i Trondheim var dog repræsenteret en kreds fra Göteborg, der i mange år har arbejdet med udforskning af litterære vurderingskriterier (især udfra psykolinguistisk metode) og som nu vil anvende erfaringer og metoder herfra på film. En forskning over, hvilke vurderingskriterier, der faktisk anvendes af forskellige grupper af personer vil givetvis være af stor interesse for alle filmvidenskabens discipliner.

Dette korte referat kan næppe give indtryk af det intensive arbejde og de frugtbare diskussioner, der fandt sted i Trondheim; men det har for flertallet af deltagerne været inspirerende at knytte så mange kontakter, og i de kommende år vil der givetvis vise sig kontante resultater i form af mange artikler og afhandlinger i hele Norden. Arbejdet fortsætter i denne vinter (Sommeruniversitets program findes bl.a. i lektionskataloget for forårssemestrene) og man vil i meget nær fremtid kunne opbygge en film- og TV-videnskab, der kan inddrage erfaringer fra hele Norden og fra alle relevante videnskabsområder repræsenteret ved et team af specialister. Det er et af Nordisk Sommeruniversitets vigtigste formål at skabe rammerne for fremkomsten af sådanne nye tværfaglige forskningsområder og derefter overlade dem til de traditionelle universiteter, hvor tværfagligt samarbejde undertiden kan være vanskeligt at etablere.

I den kommende vinter håber man at kunne få kredsen til at fungere på den måde, at man i alle nordiske kredse koncentrerer sig om en (eller få) film, der så gennemarbejdes udfra så mange relevante indfaldsvinkler og metoder som muligt (der har i denne forbindelse været talt om Jan Troells film som en mulighed). Måske kunne kredsen senere fremkomme med en publikation om dette arbejde, således at det kan komme mange til gode.

Jørgen Pauli Jensen.

NYT FRA JUGOSLAVIEN

Jugoslavisk film har ikke vakt særlig stor international opmærksomhed og er formentlig temmelig ukendt for et dansk publikum. Den unge jugoslaviske films gennembrud kom ret sent, nemlig i 1961 med Alexander Petrovics »To« og Boshjou Hladniks »Dans i regn«. For første gang blev den jugoslaviske verden med en robust menneskeskildring og en sandfærdigt formuleret hverdag nøjere undersøgt, men filmene blev kritiseret for deres bevidste virkelighedsflugt. Det skete tre år før den såkaldte »ny bølge«s officielle anerkendelse. Den yngre filmgeneration var ikke bundet af fortiden. Alexander Petrovic siger: Makavejev, Djordjevic og Pavlovic står for den nye udvikling, der har fundet sted i Jugoslavien.

Disse filminstruktører var ikke så dogmatiske, men mere frigjorte fra sociale vurderinger og påtvungne normer. Makavejev vovede allerede tidligt at gøre sig fri af sin egen generation – hvilket han bl.a. viste i »Mennesket er ingen fugl«. Mistroen til landets tradition både m.h.t. politik og samfundsmoral voksede, og individualismen fejrede store triumfer. Enhver instruktør med respekt for sig selv stræbte efter at finde sin egen udtryksmåde og sin egen identitet.

Nogen gruppetænkning var der aldrig tale om. Alle arbejdede ud fra egne interesser.

På filmakademiet i Beograd talte man simpelthen om Makavejevs »verdenscirkus« og om Zilniks »politiske teater«.

Jugoslaviske film måtte derfor skaffe sig en ny identitet. Filmens udvikling blev igen afhængig af udviklingen i samfundet. Man tog dog stadigvæk afstand fra fortiden. En mere intim, privat problematik var blandt ingredienserne. En anden faktor var fremkomsten af fri forfatterfilm med fabulerende og virkelighedsfjernt idésigte. Et tredie element var eksperimentalfilmene. Nationale, sociale og politiske emner blev dog stadig filmet. Tendensen gik imidlertid nu mere i retning af oprørske og poetiske film. Den nye jugoslaviske film blev først til noget, da den havde fået politisk selvstændighed.

Partisankampene har været et tilbagevendende tema i jugoslaviske film. Den første entusiastiske skildring af disse politiske kampe er siden blevet efterfulgt af en mere saglig og realistisk behandling. Klichéen lå nemlig hele tiden og lurede i realismen. Krig, personforfølgelser og samfundskonflikter var hverdagskost. En vis påvirkning gjorde sig gælden-

de fra den franske »ny bølge«, hvilket mærkedes hos Boshjou Hladnik, Alexander Petrovic og Vladan Slijepcevic. Ikke mindst Petrovic blev influeret af den moderne, vestlige film – især af Antonioni – som f.eks. i »To« fra 1961 og »Dage« fra 1963. Samtidig udgør disse film et dramatisk vendepunkt i den virkelighedsskildrende film. Da dokumentarfilmskolen og filmakademiet blev oprettet i Beograd, blev virkeligheden gransket med mere kritiske briller. To strømninger indenfor jugoslavisk film var medvirkende hertil. For det første begyndte forfatterne Skanata og Strebac på filmskolen at skildre det enkelte menneskes hverdag med slid, akkordpres og fritidssysler. For det andet var der amatørfilmene, der bl.a. frembragte Pavlovic og Zilnik. 1965 er således året for en slags jugoslavisk frigørelse, hvor f. eks. Pavlovic, Lazic og Berkovic debuterede.

Ingen private formler og metafysiske notater siger i deres film, hvad tilskueren bør opleve, det står enhver frit selv at tolke filmene.

Dette udløste en heftig reaktion i landet. Der blev rettet kritik mod filmskaberne i deres egenskab af samfundsfornyere. Voldsomme og provokerende debatter rejste sig i tilslutning til forestillingerne. En af disse instruktører, Novakovic, siger: »Jeg tror, at den jugoslaviske film gennem sin politiske bevidsthed er i tråd med den internationale filmudvikling. Film fra 1960 og 1961 koncentrerede sig om det individuelle menneskes kamp mod familietraditionen, det var rebeller uden sociale og politiske oprørsgrunde. I dag er den opvoksende generations idealer helt andre. En rebeltype som Che Guevara foretrækkes – et menneske, der ikke er i konflikt med familien, men med samfundet som politisk institution«.

Bora Draskovic er en ung filminstruktør, der har vakt opmærksomhed indenfor teatret. Peterlic var før en ledende filmkritiker. Fra kritikerside kommer også Bogdan Tirnanic, der spiller hovedrollen i Zilniks debutfilm »Rani Radovi« (Early Works), der fik guldbjørnen i Berlin. (Se festivalrapport i Kos. 92). Zilnik siger: »Den største forskel mellem Djordjevics, Makavejevs og min egen film er, at deres handler om særegne mennesker og deres underkastelse i forhold til en ideologi, mens min film forholder sig til de politiske dogmer som en problematik i sig selv«. Med filmens forcerede tone rammer Zilnik den tvetydighed, der råder hos dagens ungdom i Jugoslavien – det er en film, der ser kritisk på den politiske virkelighed. Zilnik fortsætter: »Den socialistiske revolutions tragedie ligger i, at landets politiske struktur forandres. Revolutionen forældes i takt med udviklingen og de elementer, den skal bruge til sin virkeliggørelse, bliver komiske«.

Andre filminstruktører som Mihic og Kozomara illustrerer den absurde og surrealistiske verden i deres film. De nøjes med at antyde deres holdning bag fabler, sagaer og farcer. Mihic siger, at »den nye instruktørgeneration i Jugoslavien er ikke som Zilnik betaget af politik. I min film spejler de politiske og sociale problemer sig i den sammenhæng, de forekommer i. For os sker det på den måde, at vi læser en notits i avisen om, at 5000 mennesker er blevet dræbt i Biafra eller i Vietnam, og så ønsker vi at fortælle biografiskuerne om det. Det gør vi ved at indpasse informationen på en sådan måde, at det ikke forstyrrer den ydre handling i filmene: Det enkelte menneske kommer med tiden til at interessere sig for andet end det rent private såsom kærlighed, død og forbrydelser«.

En anden jugoslavisk filminstruktør, Draskovic, har studeret i Polen. Mest kendt er han for sine teateropsætninger. Hans debutfilm, »Horosko«, udspilles omkring en endnu ikke færdigbygget jernbane. Når togene standser, lever stationen op i nogle korte sekunder. Mændene der arbejder på stationen venter med spænding på disse øjeblikke. Grundtemaet i »Horosko« er menneskets ligegyldighed som en nedbrydende social kraft. Dramatiken begynder, da avissælgersken Milja ankommer til stedet. Hun er ung, sød og på flugt fra en ulykkelig kærlighed. Hun har taget arbejde i kiosken som en erstatning for virkeligheden. I indledningen vises en skildpadde, der ligger vendt om på ryggen, og i slutningen befinder den sig stadig i samme position. Draskovics aksiom er hjælpeløsheden og menneskets mangel på medfølelse. Dette er også kendetegnet for Branko Ivanda. I sin debutfilm »Gravitation« tager han Draskovics tema om ligegyldighed, forfængelighed og egoisme op. Efter sin militærtjeneste viser Boris Horvat ikke det mindste tegn på sociale ambitioner, men fortsætter sit vagabondliv og er ligeglad med, om hans venner gør karriere, og det rører ham ikke, at flere af dem dør. Han synes ikke, livet er noget værd. »Et liv er meget enkelt – alt synes at gentage sig fra farfar til far til søn«. I den unge Boris' sociale ligegyldighed og manglende samfundsansvar ligger Ivandas generationsprotest. Han tegner den larmende storby med en detaljerigdom og en grovkornethed, der tangerer tjekkerne Miles Forman og Evald Schorms kynisme.

Berkovic har vakt opmærksomhed i udlandet med »Rondo« – en alvorlig film med komiske undertoner. Filmen indeholder eksistentielle elementer i kontrasten mellem et kunstnerpar og en jurist, og der er klare og rene holdepunkter i historien.

Dagens jugoslaviske filmskabere kan givetvis ikke løse det ideologiske dilemma, hvori landet synes at befinde sig. Filmene anbefaler ikke nogen dogmer, der kan omforme den jugoslaviske nation. Instruktørernes ambition er at illustrere på hvilken måde, dagens mennesker kommer i konflikt med teori og praksis. Bitterhed og et dybtliggende had til landets politik findes opdæmmet i mange af de jugoslaviske film. Fordelen ved denne kritik er, at den oftest virker ærlig, og ikke er bange for med kraftige penselstrøg at understrege den sociale misfornøjelse, der findes.

Karakteristisk er det, at man går tæt ind på menneskene, på deres miljø og på landets sociale og politiske stilling. Overalt sættes traditionen op mod det nye, og ofte forekommer der også tragedie bag den løsslupne glæde, f.eks. ynder Pavlovic at bryde sorg med glæde, gråd med latter.

Hvordan udviklingen indenfor jugoslavisk film vil forme sig indenfor en nær fremtid, er det svært at sige noget om. Man holder stadigvæk fast ved emner med politisk og ideologisk indhold med krigen som effektfuld baggrund. Derved beholder man stadig på den ene side politiseringen og på den anden individualismen.

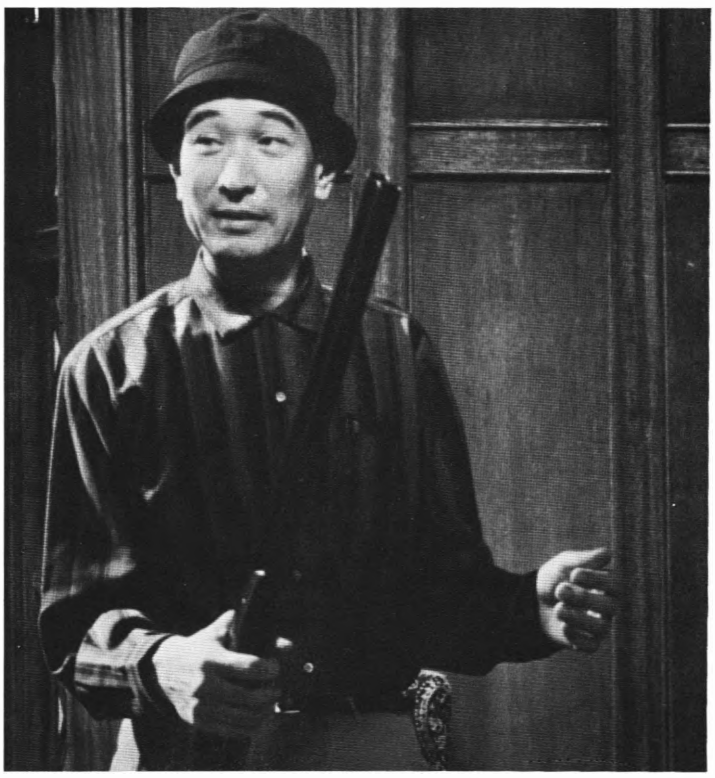
Kai Wickbom.

NYT FRA JAPAN

Akira Kurosawa, der ikke har lavet film siden 1964 (»Red Beard«), synes nu opsat på atter at komme i gang – og samtidig opsat på at revolutionere den japanske filmindustri. Sammen med tre andre japanske filmskabere – Kon Ichikawa, Keisuke Kinoshita og Masaki Kobayashi – vil Kurosawa nu forme en japansk pendant til Hollywoods United Artists, der blev dannet af Charles Chaplin, D. W. Griffith, Douglas Fairbanks og Mary Pickford.

Selskabets navn er »Yonki No Kai«, og branchebladet Variety oplyser den 10. 9. 1969, at første film fra det nye produktionsselskab skal bestå af fire dele, hvor hver af de fire instruktører tegner sig for sin part. Der skal ikke oplyses noget om, hvad der er lavet af hvem. Efter de foreløbige planer skal film fra Yonki No Kai distribueres via Toho, der har produceret flere af Kurosawas film.

De foreløbige planer går ud på, at hver af de fire filmskabere skal lave en film om året. Desuden er det tanken at hjælpe nye talenter frem med projekter, som de for længst etablerede japanske produktionsselskaber Toho, Daiei, Shochiku, Toei og Nikkatsu ikke tør investere penge i.



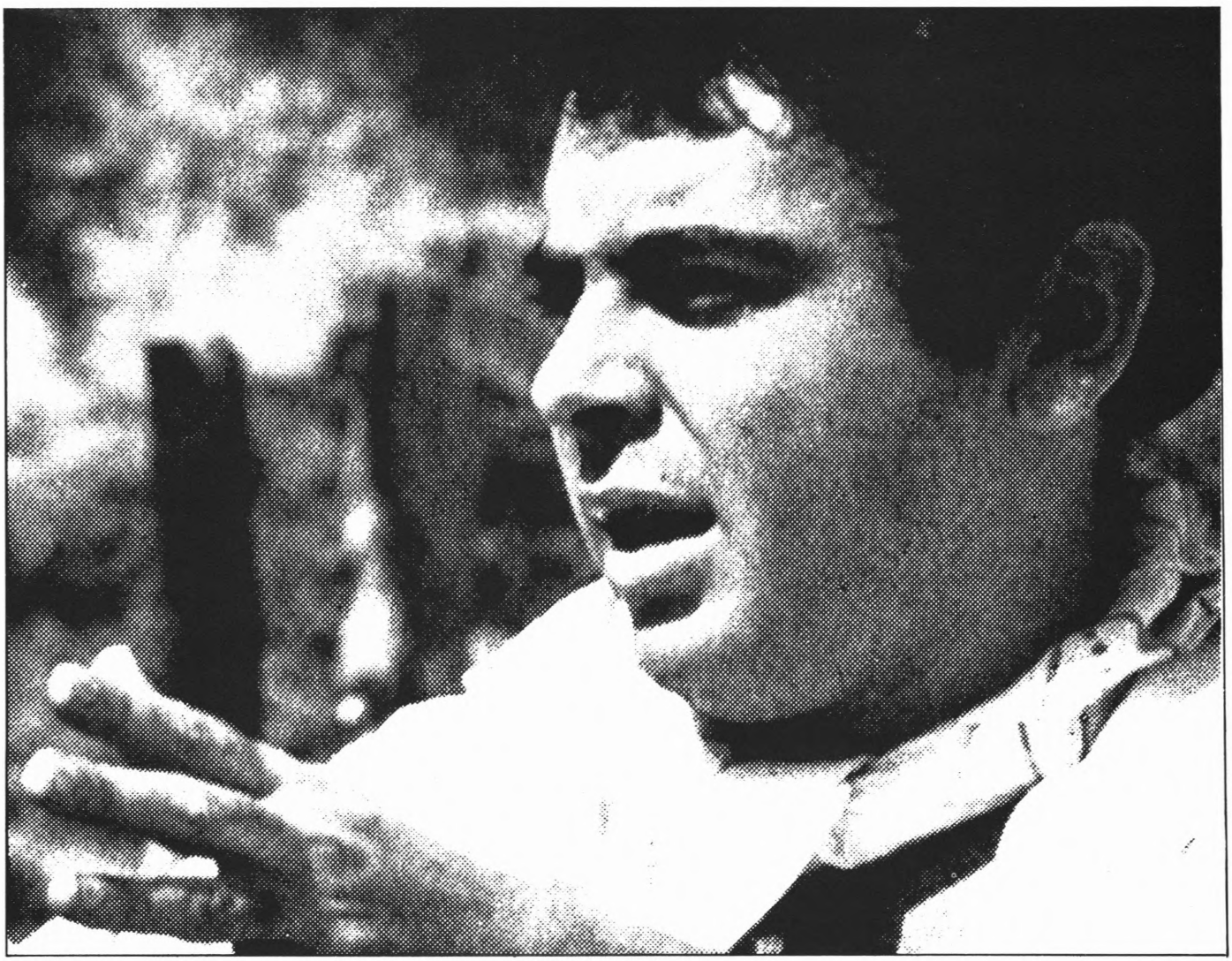
PORTRÆT AF CLAUBER ROCHA

CHR. BRAAD THOMSEN

Det er en uhørt sjældenhed at møde en filmkunstner, der formår at sprænge sig ud af filmindustriens sproglige konformitet og benytte kameraet på en dybt personlig måde, uden at han af den grund havner i avantgardeinstruktørernes eksklusive kreds, men tværtimod fastholder det folkelige element i sine film, forbindelsen til det brede publikum. En sådan kunstner er den 30-årige brasilianer Glauber Rocha, og netop disse kvaliteter gør ham til en sand revolutionær i filmkunsten. Mere effektivt end Godard formår Rocha at leve op til det godard'ske princip om at bruge kameraet som et gevær. Mødet med Glauber Rochas fire spillefilm er på en gang en chokerende og opmuntrende konfrontation med en verden, der både rummer større galskab og større skønhed, end man tidligere har kendt.

Rocha debuterede med »Barravento« (1961), som han ganske vist ikke tæller med blandt sine rigtige film. Den blev påbegyndt af en anden instruktør, Paulino dos Santos, men efter et uheld overtog Rocha instruktionen. Han var dog utilfreds med resultatet og lagde prøverne på hylden, men 8 måneder senere så Nelson Perreira dos Santos dem og hjalp Rocha med at klippe dem sammen til en film. »Barravento« er optaget i Rochas fødestat Bahia og skildrer et samfund af fattige fiskere. Allerede her finder vi træk, som Rocha siden skulle uddybe: den stærke sensualitet i skildringen af mennesker og natur, interessen for det folkloristiske miljø med dets sange og danse, og som noget fundamentalt: kampen mod udbytning og undertrykkelse. Filmen er klart påvirket af den italienske neo-realisme, og det er nærliggende at sammenligne den med Viscontis »La terra trema«.

I en vis forstand er det rimeligt at regne »Gud og Djævlen i solens land« (1963) for Rochas første helt selvstændige film. Netop ved at basere filmen på en alment kendt brasiliansk mytologi viser Rocha sig som en betydelig *folkelig* filmkunstner. Filmen udspiller sig på sertao'en, denne vældige, tørre steppe i det



nordøstlige Brasilien, hvor hungersnøden hærger. Her myrder bonden Manuel sin arbejdsgiver, storgodsejeren, fordi han bliver uretfærdigt behandlet, og efter drabet må han flygte sammen med sin hustru Rosa ud på sertao'en. For at bøde på sin grusomme gerning slutter han sig til en primitiv og fanatisk negerprædikant, hvis forkyndelse er en blanding af hedenskab og kristendom, samtidig med at han spekulerer i den sociale elendighed og lover sine tilhængere, at en ny syndflod vil forvandle sertao'en til frugtbar jord. Da prædikanten slagter et barn foran altret, går det endelig op for Rosa, at de har at gøre med en vanvittig, og hun myrder ham. Også landets magthavere er imidlertid ude efter den gale prædikant, fordi han trods alt ophidser de fattige med samfundsordenen. De sender derfor lejemorderen Antonio das Mortes ud for at udrydde sekten, og kun Manuel og Rosa får lov at undslippe, så de kan vidne om, hvad der sker, hvis man sætter sig op mod de mægtige.

Herefter slutter bondeparret sig til en anden gal folkefører, cangaceiro'en Corisco, der også påberåber sig at føre kamp mod udbytningen af folket. Hans midler er imidlertid tvivlsomme, hans voldsforbrydelse er skræmmende – han kæmper ikke blot mod magthaverne, men skyder også fattige ned og hævder, at han gør det af barmhjertighed for at skåne dem for sultedøden. Til sidst dukker Antonio das Mortes op og myrder Corisco, men endnu engang lykkes det Manuel og Rosa at undslippe ud på den øde steppe og når frem til havet. Deres flugt akkompagneres af filmens gennemgående sang, en skøn og vild ballade af *Villa-Lobos* baseret på et folkeligt motiv. Som en Brechtagtig morale forkynder sangeren, at vi må lære at skelne mellem de sande og de falske ledere, og at denne så uretfærdigt fordelte jord hverken tilhører Gud eller Djævlen, men menneskene!

Glauber Rochas næste film »Land i trance« begynder, hvor »Gud og Djævelen . . .« sluttede ved havet. I en lang helikoptertur under fortexterne føres kameraet fra kysten ind over bjergene til storbyen, hvor Rocha opruller en politisk intrige, som trods miljø-skiftet er en nøje parallel til »Gud og Djævlen . . .« Ligesom bonden Manuel står nu digteren Paulo vaklende mellem forskellige politiske personligheder. Hvem skal han støtte for bedst muligt at kunne fremme sine egne progressive sociale ideer? Paulo er en digter, der ikke mere vil digte, fordi »æstetikken intet har at gøre med den daglige vold, fordi den digteriske skaben i et så fattigt land ikke er andet end en æstetisk fornøjelse«, som Glauber Rocha selv har udtrykt det i en karakteristik af Paulo (i det tyske tidsskrift »Film«, januar 1968, der samtidig indeholder manuskriptet til »Land i trance«). I stedet ønsker Paulo at stille sit talent til rådighed for den politiker, der bedst kan fremme hans sociale ideer. Paulo synes hidtil at have været præsident-kandidaten Diaz' protegé, men forlader Diaz (»min ungdoms afgud«), fordi denne nærmest er en parallel til negerprædikanten i »Gud og Djævlen . . .«, en religiøs fanatiker, hvis politiske ideer rummer stærke fascistiske træk. Alternativet til Diaz er den mere fremskridtsvenlige guvernør Vieira, der trods sin gode vilje heller ikke slår til: Han viger tilbage, da han står over for truslen om borgerkrig, og han er trods alt tvunget til at samarbejde med kapitalen for at komme nogen vegne. Til trods for at han erklærer sig på folkets side, vil han ikke arrestere en storgodsejer, der har myrdet en oprørsk bonde. Godsejeren bidrager nemlig økonomisk til Vieiras kamp. Den tredje magtfaktor i filmen er finansgeniet Julio Fuentes – da han sætter sin kapital og sine kommunikationsmidler bag galningen Diaz, sejrer denne i valgkampen.

Digteren Paulo er taberen, først og fremmest fordi han overhovedet har indvilget i at gå ind i de politiske intriger, der reelt ikke rummer acceptable alternativer til korruptionen, magtmisbruget og fascismen. I det øjeblik man overhovedet går ind i spillet, bliver man knust af det – og der ligger Paulos egentlige fejltagelse. I en meget åben og mærkelig slutning synes Paulo at ville fortsætte en absurd kamp helt på egen hånd, men han blir skudt ned og dør for et romantisk ideal. Hans sidste ord er »skønhedens og retfærdighedens sejr«.

Stilistisk er »Land i trance« meget fascinerende i sin mangel på egalitet. Glauber Rocha kalder den selv en »opera-film« med den begrundelse, at »de politiske forhold i Latinamerika ligner en opera«. Men ind imellem en række meget stiliserede og patetiske scener kommer der rene Cinéma Vérité-agtige afsnit – således Vieiras møde med befolkningen under en valgkamp, der er dokumentarisk i den forstand at de mennesker, Vieira talte til, faktisk troede, han var en politisk kandidat! (Året før optagelserne til »Land i trance« lavede Rocha iøvrigt en dokumentarfilm om guvernørvalget i forbundsstaten Maranhao). Igen spiller musikken en ganske særlig rolle i stiliseringen. De dramatiske, politiske begivenheder udspilles til musik af Villa-Lobos, Verdi (ouverturen til »Othello«) samt folkelig afrikansk og brasiliansk musik.

Glauber Rochas ubestridelige mesterværk er »Antonio-das-Mortes«, hvor hans særegne temperament og originalitet slår igennem i en film, der nok har rødder tilbage til filmhistoriens klassikere, samtidig med at den ikke ligner nogen anden film. Rocha tager problematikken op fra sine to foregående værker og fremstiller den med en optimisme og en klarhed, som ikke tidligere har været til stede. Lejemorderen Antonio fra »Gud og Djævlen . . .« blir atter bestilt af storgodsejeren for at redde en religiøs sekt ledet af en helgeninde og af cangaceiro'en Coirana, der er kommet for »at føre en sidste kamp mod sulten«. Coirana dræbes i en indledende kamp af Antonio, men filmen igennem udspilles afgørende scener omkring hans lig. På sin vis forekommer det rimeligt, når Rocha (i Jan Agheds dybtgående interview) fremhæver filmens skolelærer og ikke Antonio-das-Mortes som den egentlige hovedperson. Skolelæreren er nemlig endnu en variant af bonden Manuel og digteren Paulo. Om Paulo har Rocha kritisk sagt (»Film«, januar 1968): »Han forsøger at gennemøre sin revolution med bourgeoisiets hjælp, både det højre- og det venstreorienterede bourgeoisi. Han ser ikke, at bourgeoisiet kun vil skabe en revolution, som forhindrer folket i at komme til magten. En sand revolution lader sig kun gennemføre ved en snæver forbindelse med folket som en folkets ser ikke, at bourgeoisiet kun vil skabe en revolution, som forhindrer revolution«. Skolelæreren i »Antonio-das-Mortes« gennemlever en krise, og hans resignation forvandles til aktiv solidaritet med det undertrykte folk. Også lejemorderen Antonio skifter parti, og hvis Antonio repræsenterer geværets magt og skolelæreren intelligensen, så handler filmen om, at revolutionen vil sejre, når disse to modpoler forener sig med folket.

Glauber Rochas beskrivelse af kirkens stilling er interessant. I »Land i trance« satiriserer han over den katolske kirke, som uddeler sin velsignelse til både fascister og demokrater, men i »Antonio-das-Mortes vælger præsten at tage folkets og revolutionens parti. Er hans figur mon inspireret af den katolske præst Camillo Torres, der sluttede sig til guerilla-styrkerne og dræbtes i kamp? Det er også værd at notere, at da Antonio og skolelæreren til slut kæmper mod godsejerens lejemordere, søger det ly i kirken og kæmper med den som baggrund. Kirken behøver altså ikke at være en reaktionær eller udenforstående magt – også dens rolle kan være progressiv, og Rocha synes at have stor respekt for folkereligiøsiteten.

På samme måde er musikken i filmen en vældig fremaddrivende kraft. Godsejeren forsøger i filmens begyndelse at standse folkets sang-udfoldelse, fordi han frygter den som Djævlens værk, og filmen igennem spiller musikken en opmuntrende, ja, ligefrem agitatorisk rolle. Den skønne ballade fra »Gud og Djævlen . . .« genopstår i denne film som en kommentar til begivenhederne og som en opfordring til at »rejse sig fra støvet«.

Her skal iøvrigt ikke gås yderligere i detaljer om »Antonio-das-Mortes«, som jeg omtalte i Cannes-rapporten (Kosmorama nr. 91), og som Glauber Rocha selv knytter nogle kommentarer til i dette nummer. Jeg skal blot fastslå, at efter to gennemsyn af »Antonio-das-Mortes« forekommer den mig at være en af dette årti's største filmkunstneriske åbenbaringer. Den er (som Luis Buñuel i sin tid sagde om »Gud og Djævlen . . .«) »fuld af blødende poesi«.

Som sine inspirationskilder har Glauber Rocha ofte nævnt absolutte modsætninger: surrealismen og neo-realismen, Buñuel og Rossellini, Eisenstein og Visconti, Ford og Godard. Hans eget format viser sig ved, at han aldrig har været elev af nogen.

SAMTALE MED CLAUBER ROCHA

JAN AGHED

Hvordan er Cinema Nôvo's arbejdsbetingelser i øjeblikket i Brasilien?

Netop nu er Cinema Nôvo inde i en modsigelses- og krisefyldt periode. Fra 1964 til 1967 havde vi ret omfattende udtryksfrihed og ikke noget større besvær med censuren, men teknisk og indspilningsmæssigt så situationen trist ud. I år er det lige omvendt.

Takket være vort distributionsselskab, DIFILM, hvortil er sluttet ca. 30 instruktører, ser det meget gunstigt ud med hensyn til selve produktionen og distributionen i Brasilien. Der produceres i år ca. 70 film, hvoraf 14 kommer fra Cinema Nôvo. Jeg selv, Carlos Diegues, Walter Lima jr., og Joaquim Pedro har lavet farvefilm med krævende tekniske hjælpemidler, der findes flere debuterende unge instruktører, som f. eks. Neville d'Almeida med »Jardim de Guerra«, Gustavo Dahl med »O brave guerreiro«, Julie Bressane med »Cara a cara« og Mauricio Gomes Leite med »A vida provisoria«, og desuden er flere andre film under indspilning.

Men nu da det efter megen møje er lykkedes os at opnå en forbedret teknisk og økonomisk situation, er censuren til gengæld blevet hårdere. Tidligere havde vi større udtryksfrihed, hvad angår Brasiliens sociale og politiske problemer, og små penge, nu har vi flere penge og en minimal frihed eller ingen frihed overhovedet. Denne tingenes tilstand kommer sikkert til at medføre alvorlige problemer for Cinema Nôvo i år. Vi er forberedt på en meget svær krisesituation.

Måske tør man forestille sig en udvikling, hvor Cinema Nôvo bliver mere og mere internationalt kendt, hvor vi får god kritik næsten overalt, hvor vore film går bedre og bedre på det internationale marked, en udvikling hvor vi kunne pege på visse internationale prestigepriser, på en betydelig øget international status: dette ville give Cinema Nôvo international styrke og vor gruppe en stærkere indbyrdes solidaritet – og da ville vi være i stand til at konfrontere censuren.

Brasilien har et militærregime, til hvis endeløse række af overgreb mod det brasilianske folk, det brasilianske samfund og det minimale demokrati, man med lidt god vilje kan sige eksisterede før den 13. december 1968, hører, at det jagede de deputerede på porten. Det er et yderliggående højreregime men samtidig et regime, der på visse punkter ønsker at bekæmpe amerikansk indflydelse ud fra en slags nationalistiske følelser. Følgelig betragter regeringen nationale, økonomiske kræfter med blide øjne. I parentes bemærket er der i denne situation endnu et interessant spørgsmålstegn at sætte set fra Cinema Nôvo's side. Hvis Cinema Nôvo blev stærkt nok til på nogenlunde fordelagtige vilkår at kunne konkurrere i sit eget land med amerikanske film – der indtager en meget stærk position – ville det give os yderligere et våben i hænde, eftersom undertrykkelse af vores film jo ville betyde, at regimet ødelagde en økonomisk faktor, der passede ind i dets egne nationalistiske bestræbelser, og dermed tillod en fortsat amerikansk dominans. På den anden side er regeringen i sin perversitet tilstrækkelig uberegnelig til, at man kunne forestille sig endog den slags masochisme.

Hvorom alt er, jeg er overbevist om, at 1969 bliver afgørende for Cinema Nôvo's fremtid.

Hvorledes har den skærpede censur indtil nu helt konkret ytret sig for filmens vedkommende?

Endnu er den gået ret forsigtigt til værks med hensyn til at forbyde film. Lad mig først påpege, at vi i Brasilien ikke har nogen præventiv censur. Man har lov til at indspille en hvilken som helst film. Censuren kommer først bagefter. Også i fremtiden har jeg censuren mistænkt for ikke så gerne at ville forbyde film. I fuld overensstemmelse med det modsigelsesfyldte brasilianske samfundsmønster nærer censuren et ønske om ikke at genere filmindustrien alt for meget i økonomisk henseende. I stedet for kræver den, at der klippes i filmene, hvilket f. eks. var tilfældet med Neville d'Almeidas »Jardim de Guerra«, hvor censuren krævede 26 klip, inden filmen måtte vises i Brasilien. Walter Lima jr.'s nye film »Brasilien år 2000« er også blevet stærkt klippet.

Hvordan ser censuren på din nye film, »Antonio-das-Mortes«?

Efter et vist pres fra det franske instruktørforbund (La Société des Réalisateurs Français) blev filmen indbudt til Cannesfestivalen. Filmen fik tilladelse til at blive vist i Cannes – ikke af censuren men af det brasilianske filminstitut, og grunden til denne storsindethed var sikkert helt enkelt, at instituttet ikke vovede at ignorere indbydelsen af frygt for skandale, en international, men hovedsagelig fransk meningstilkendegivelse, som måske kunne have fået en vis omend diminutiv tilbagevirkning på diplomatisk plan. De autoritære brasilianske myndigheder er følsomme overfor sådanne ting.

Mens min film vises i Cannes, granskes den i en anden kopi af censuren i Brasilien. Indtil nu har jeg ingen anelse om resultatet. Selvfølgelig vil jeg af al magt modsætte mig, at der klippes i den. Nu er der imidlertid den mulighed, at filmens problemer med censuren bliver reduceret netop på grund af dens deltagelse i Cannes-festivalen. Den er blevet godt modtaget i pressen, og får den så oven i købet en eller anden pris, løber censuren en risiko for, at en alt for stærk indgriben vil give international genlyd. Det, at filmen er kommet til Cannes, har i hvert fald overbevist mig om, at den ikke bliver forbudt.

Som filmkunstner har jeg altid haft problemer med censuren. »Terra em transe« og »Antonio-das-Mortes« er det lykkedes mig at klare – om det nu går med sidstnævnte – ved at rejse til Cannes, men det kan jeg jo ikke blive ved med. Helt ærligt føler jeg mig nu meget træt og ked af hele tiden at skulle leve under et sådant pres. Undertiden synes jeg ikke, jeg orker det mere.

Cinemo Nôvo bestræber sig på at være uafhængig, ikke bare i forhold til den brasilianske filmindustri, men også til staten. Gjaldt sidstnævnte forhold ikke allerede under Goulart's venstreregime?

Vi er lige fra begyndelsen gået ind for princippet om uafhængig selvstændighed. På det punkt nægter vi at indgå kompromis'er. Jeg nævnte før det brasilianske filminstitut, der blev oprettet for at finansiere og præmi-

ere film. Men det er et regeringsorgan, og så ironiske er modsigelserne i Cinema Nôvo's nuværende fase dog ikke, at vi accepterer penge eller præmier fra den side. Det er faktisk sket, at instituttet har tilbudt os at finansiere film uden nogen som helst forbehold, men vi har udtrykkeligt sagt nej. Naturligvis. Lige meget på hvilken måde og lige meget hvor indirekte samarbejdet med et reaktionært system er, vil det altid betyde, at man lader sig neutralisere af det. Efter vor mening er instituttet oven i købet et instrument til undertrykkelse af filmens kulturelle udvikling i Brasilien – i Latinamerika overhovedet.

For os i Cinema Nôvo er uafhængigheden altså et vejledende princip. Uden det er det umuligt at gøre noget for brasiliansk films fremtid. Og fremtiden . . . ja, lad os antage, at Cinema Nôvo får lov til at vokse sig endnu stærkere med hensyn til produktion og økonomi, så det en dag vil være ensbetydende med brasiliansk film i ordets fulde betydning, da ville vor bevægelse – især fordi brasiliansk film ikke har nogen industriel tradition af betydning – have en fair chance for at skabe et enestående og utroligt vigtigt fænomen i filmens verden – eller i verden for den sags skyld: en *fri* filmindustri. Det er vor drøm.

At man, som jeg sagde før, kan kalde vor produktionssituation for gunstig, beror ikke mindst på, at de producenter, vi i øjeblikket arbejder sammen med, virkelig deler denne drøm. Det er mennesker som Alito Vieny og Luiz Carlos Barreto. De er ikke forretningsmænd, men moderne og progressive administratorer med en påfaldende intellektuel indstilling. Det har skabt et nyt forhold mellem producent og instruktør, der er baseret på gensidig respekt. I vort distributionsselskab har vi udskiftet administratorer af den ældre skole med unge intellektuelle kræfter. I en sådan organisation må instruktørerne selvfølgelig stadigvæk tage hensyn til begrænsede budgetter, men med hensyn til resten – d.v.s. et bredt register af potentielle pres, kompromis'er og ydmygelser – kan instruktørerne føle sig *fri*.

Hvad kan du sige om de nuværende kunstneriske og æstetiske tendenser indenfor Cinema Nôvo? Det var meget interessant og overraskende for mig at se Paulo Cesar Saracenis »Capitu« her i Cannes. Overraskende fordi den sidste film, jeg så af Saraceni for tre år siden, »O Desafio«, var en politisk og udtalt revolutionær film, mens denne er et lyrisk kærlighedsdrama fra århundredskiftet, romantisk, næsten en brasiliansk Tjekhov, raffineret iscenesat, men unægtelig fjernt fra hvad Cinema Nôvo ellers står for. Det havde jeg overhovedet ikke ventet mig.

I Cannes har du også kunnet se »Jardim de Guerra«, »O bravo guerreiro« og »A vida provisoria«, d.v.s. tre nye, meget politiske film. Du har set »Cara a cara«, der hovedsageligt er en psykologisk film, mens »Capitu« altså ud fra flere synspunkter er en meget romantisk film.

Og som sådan er den ikke et problem for os i Cinema Nôvo. Vi interesserer os for relationerne mellem virkelighed og politik og laver derfor tre slags film, de nævnte,

Foto side 20: Scene fra »Deus e o Diabo na terra do sol«.
Foto side 22 og 24: Scener fra »Antonio-das-Mortes.«

der beskæftiger sig med disse relationer, men vi interesserer os også for relationerne mellem den brasilianske kultur og den brasilianske tradition, for vi indser, at det brasilianske folk i almindelighed har yderst små kundskaber om Brasilien, ja majoriteten ved intet overhovedet. Og udenfor Brasilien kender man ikke noget til vort land.

Derfor er det vigtigt, at filmen ikke bare betragtes og anvendes som et politisk og polemisk instrument, men også som en kilde til en almen kulturel viden og dannelse. Dens enestående rige muligheder i den retning er man jo knapt nok begyndt at udnytte, og her taler jeg ikke bare om Brasilien – forræderiet mod filmens potentiel er en international foreteelse.

»Capitu«, som Saraceni selv valgte at lave, er et eksempel på sidstnævnte slags kulturelt medvidende film. Den er baseret på en roman, der er meget kendt i Brasilien. Desværre er filmen ikke gået særligt godt – måske fordi folk, ligesom du selv, forbandt Cinema Nôvo ene og alene med film som »O Desafio«, og derfor blev skuffede.

Men indenfor Cinema Nôvo modsætter vi os energisk enhver form for intolerance og dogmatisme. Vi tænker på brasiliansk films fremtid og sætter pris på et bredt tematisk udvalg, selvfølgelig forudsat at de forskellige tematiske tendenser stiler mod at udvide og uddybe menneskenes kundskaber.

Walter Lima jr.'s »Brasilien år 2000« kommer fra Cinema Nôvo, og alligevel oplever man den som noget fuldstændigt nyt jævnført med både brasilianske film i almindelighed og vore egne film. Det er en kritik af Brasiliens underudvikling og af forholdet mellem Brasilien og de udviklede lande, men set ud fra et helt andet perspektiv, end det man er vant til – science fiction-agtigt, musikalsk, romantisk, en blanding af forskellige elementer, der giver en fantastisk udtrykskfuldhed.

Joaquim Pedros »De karakterløse helte«, der også er baseret på en kendt roman, er et på een gang dybtborende, voldspræget og overgivent portræt af det brasilianske menneske, af gennemsnitsbrasilianeren. Filmens hovedperson er hvid, indianer og sort på een gang. Her møder man måske for første gang på film en ægte, en *autentisk* brasilianer, d.v.s. en menneskетype med meget modsætningsfyldte sociale, politiske og seksuelle relationer til sine medmennesker og til samfundet, et menneske som er blottet for kundskaber, men meget intelligent, som har sin egen private filosofi, kort sagt et menneske der findes i alle samfundslag. Jeg har på fornemmelsen, at Pedros nye film bliver en succes i Brasilien – og også i andre latinamerikanske lande – fordi den med et slag blotlægger hele den brasilianske psyke.

Desuden har Carlos Diegues efter »A grande cidade« lavet »De gyldne år«. Det er til dels en historisk film, som skildrer og forklarer Brasiliens politiske udvikling fra Getulio Vargas første revolution i 1930 frem til i dag, som via en families skæbne afslører en hel epoke, og som er åben og direkte politisk. Altså: samtidig med at Pedro har lavet en film om det brasilianske folks psyke, har Diegues lavet en om det brasilianske folks politik, og Lima Jr. en om det brasilianske folks fremtid. Dette betyder, at man ikke kan tale om *een* tendens indenfor Cinema Nôvo. Der findes mindst tre tendenser – og i praksis findes der *mange*.

Da vi sidst talte sammen for to år siden, var Leon Herszman vist igang med en musical.

Ja, han har lavet en slags social musical, d.v.s en musical som indeholder en mængde væsentlige sociale iagttagelser. Den er gået fint i biograferne. Men vigtigere er måske de to film, Herszman lige er blevet færdig med – to dokumentarfilm, den ene om en digter og musiker, den anden, i 16 mm og meget mærkelig, om seksuelle relationer mellem mennesker i et stærkt underudviklet område. Nu forbereder han et ambitiøst og efter alt at dømme politisk kontroversielt og derfor vigtigt projekt: en dokumentarfilm med titlen »Borgerkrigen«, der skal handle om de utrolige politiske spændinger og modsigelser indenfor det brasilianske samfund.

Personen Antonio-das-Mortes forekommer allerede i din anden spillefilm, »Deus e o diabo na terra do sol« (»Sort gud og blond djævel«, 1964), og spilles også dér af den samme skuespiller, Maricio do Valle. Er det derfra, du har fået ideen til din nye film, som en videreudvikling af et tidligere filmet motiv?

Som motiv og emne eksisterede Antonio-das-Mortes på papiret allerede længe inden »Deus e o diabo na terra do sol« blev aktuel, men under et andet navn. Da »Deus e o diabo« kom ud, viste det sig, at Antonio-das-Mortes gjorde stærkt indtryk på publikum – man kan næsten sige, at han blev populær. Derefter lagde jeg denne skikkelse, der havde fascineret mig i flere år, lidt til side. Jeg lavede et par kortfilm, samt »Terra

em transe«, og siden stødte jeg tilfældigt på Antonio igen i mine materialegemmer. Hvor ejendommeligt det end lyder, så det dengang ud til, at han skulle blive hovedpersonen i en TV-serie, jeg skulle skrive og instruere for Bayrische Rundfunk i München. Faktum er, at jeg skrev 24 episoder à en time om Antonio-das-Mortes. Jeg accepterede tilbuddet, fordi jeg så en mulighed for at gøre ham til en kendt figur, igennem hvem jeg samtidig ville kunne udtrykke en masse politiske og sociale ideer, men så blev jeg træt af projektet, på en eller anden måde syntes det hele at være det rene vanvid – så jeg omskrev og strammede episoderne til en spillefilm i stedet for. Til filmen, som i parentes sagt kostede ca. 150.000 $ at indspille, fik min medproducent, Claude-Antoine i Paris, et forskud af TV i München.

Antonio-das-Mortes er en navnkundig cangaceiro-dræber, som lejes af en rig godsejer og stedets øverste for at slå bondeoppositionen ned i og omkring byen Jardim das Piranhas i det nordøstlige Brasilien. Antonio dræber cangaceiro'en, Coirana, men cangaceiro'ens død åbner Antonios øjne, og han slutter sig til Coiranas venner, de fattige og udsugede bønder, mod sin tidligere arbejdsgiver. Jeg tror ikke, at vi i Sverige har set mere end en film om brasilianske cangaceiro'er – Lima Barretos »O Cangaceiro« (»De vilde mænd«, 1953) – og i den blev cangaceiro'en snarere skildret som et dårligt menneske, en hensynsløs bandit.

Ja, det ved jeg. Det var en meget amerikansk brasiliansk western.

Hos dig derimod er cangaceiro'en en positiv kraft, ligefrem en revolutionær inspirationskilde. F. eks. viser Antonio-das-Mortes læreren cangaceiro'ens lig, og det gør et så dybt indtryk på ham, der jo hidtil har været den passive intellektuelle, at han griber til våben.

Cangaceiro'en repræsenterer den revolutionære vold, en vold med tydelige sociale fortegn. Den almindelige cangaceiro var ikke et dårligt menneske men en person, hvis eneste mulighed for at reagere mod den feudale undertrykkelse var et kriminelt oprør. I virkeligheden var en følelse af social retfærdighed en betydelig drivkraft til hans såkaldte forbryderiske adfærd. Læg mærke til, at når cangaceiro'en, Coirana, ankommer til den lille by i »Antonio-das-Mortes«, siger han, at han vil opfylde Lampiaos testamente: han kræver fangerne ud af fængslet, mad og penge til folket, og han vil også, at kvinderne bliver mænd og mændene kvinder – han inkarnerer den revolutionære, sociale forvandling.

Jeg har længe været fantastisk fængslet af cangaceiro'en, først og fremmest i Lampiaos skikkelse, der var den store cangaceiro-chef før i tiden. På sertao'en, en slette i det nordøstlige Brasilien, hvor han hører til en af den folkelige poesis kæreste skikkelser, findes der en hel mytologi om ham. Han var folkets og bøndernes helt. Han skabte eller gav inspiration til en hel folkekultur. Det var ham, der tegnede cangaceiro'ens fantastiske klædedragt: han var en stor modeskaber. Han har skrevet strålende og meget enkle digte, hvor han fremfører sin filosofi, en total omstyrtningsfilosofi, for han ønskede at lave om på alting. Jeg vil næsten gå så langt som til at sige, at det er Lampiao, der har skrevet »Antonio-das-Mortes«, min film er egentlig hans værk. Samtidig var han på flere måder verdens første hippie.

Jeg har nu lavet to film, »Deus e o diabo na terra do sol« og »Antonio-das-Mortes«, hvor den mytologi, der hidrører fra Lampiao, spiller en stor rolle. Næste gang jeg vender tilbage til det emne, hvilket jeg er fast besluttet på, bliver det til en film om Lampiao selv. Jeg har den allerede skitseret i grove træk, en efter min mening betydningsfuld politisk idé, som går ud på at skildre, hvorledes Lampiao i ca. 25 år kæmpede mod regeringen i spidsen for sine cangaceiro-styrker og gørende brug af moderne guerillataktik. Hans cangaceiro'er var en slags forgængere for FNL og han selv en utroligt dygtig general.

Men et sådant projekt tager det tid at forberede. Selvom jeg har læst en masse om Lampiao, er der endnu meget tilbage, inden jeg når frem til *sandheden* om hans personlighed. Han blev flittigt fotograferet, men heller ikke i fotografierne, som jeg har studeret, har jeg fundet nøglen til hans væsen. Han blev til og med filmet, men desværre er filmen blevet ødelagt. Den kunne ellers have været mig til stor hjælp.

Det er fristende at betragte »Antonio-das-Mortes« som et maskespil, en slags commedia dell'arte, hvor personerne har fået tildelt bestemte sociale og politiske funktioner – hvor læreren er, eller efterhånden bliver, den intellektuelle revolutionære, hvor den kvindelige helgen er bondebefolkningen, negeren, der dræber godsejeren, den tredje verden, præsten den katolske kirkes revolutionære led, godsejeren feudalsamfundet, hans lejede banditter, jagunços, regeringshæren o.s.v. Hvad eller hvem er med dine egne ord Antonio-das-Mortes?

Filmen kan sikkert opfattes på den måde. Måske mener jeg rent ud, at den *bør* opfattes på den måde. Men i så fald vil jeg ikke sige, eller så meget som antyde, at den bør opfattes sådan, eftersom den – i lighed med mine tidligere film – er lavet ud fra en dyb modvilje mod at terrorisere publikum med bestemte fortolkningsmønstre: det er en autoritær metode fra filmskaberens side.

Denne modvilje hører sammen med min overbevisning om, at det gælder om at lave film, der er *åbne* vis-à-vis publikum. Film er et utroligt stærkt massekommunikationsmedium, og som sådan vil jeg bruge dem. Man må hele tiden sørge for at undgå enhver indrømmelse på kommercielt plan, mens man samtidig holder sig klart, at den uafhængige film, filmen udenfor systemet, den polemiske film, skal nå frem til *massen,* og at det er meningsløst at lave sådanne film til art cinemas, eftersom de har et allerede politiseret publikum. Den uafhængige film må således kunne opleves på mere end en måde. Den kommunikation, filmen muliggør, må være åben i flere retninger.

Jeg ville ikke bryde mig om at lave rendyrkede budskabsfilm eller propagandafilm. Jeg elsker at lave polemiske film, hvor polemikken åbner diskussioner på flere niveau'er, men propagandafilm er noget andet – de er døde allerede, inden de vises på lærredet. Man har politiske film, der ikke er rigtigt politiske, for efter at have set dem, taler man ikke om dem – altså er de virkningsløse.

Ved politiske film forstår jeg noget meget omfattende. Alle relationer er i bund og grund politiske. Det politiske i en film er ikke bare, langtfra endda, historiske eller økonomiske fakta og filmkunstnerens attitude til disse: en film kan også være politisk ved selve fortællingens *struktur.* Jeg gentager, at jeg for min del ønsker at lave polemiske film, som er *totale* i deres polemik, politiske film, der – fordi de virker på flere plan – når ud til så mange mennesker som muligt, film der vækker sympati eller heftig afstandtagen – det spiller ingen rolle hvad, bare de ikke lader nogen ligegyldige – film der i to timer fuldt ud udnytter mediets kommunikationskraft til at fremstille hændelser, som direkte eller indirekte står i forbindelse med alle mennesker, og netop derigennem bliver *politiske.* Helst film som indebærer et *totalskuespil,* film som indebærer *total aggression.* På den måde kan man få en bredere og mere åben kommunikation igang, selv når det ikke drejer sig om direkte, men om dialektisk kommunikation.

Denne indstilling til film hindrer dog ikke, at det politiske commedia dell'artemønster, du nævnte, findes i »Antonio-das-Mortes«. Hvad er Antonio? Jo, han er den moralske middelklasse.

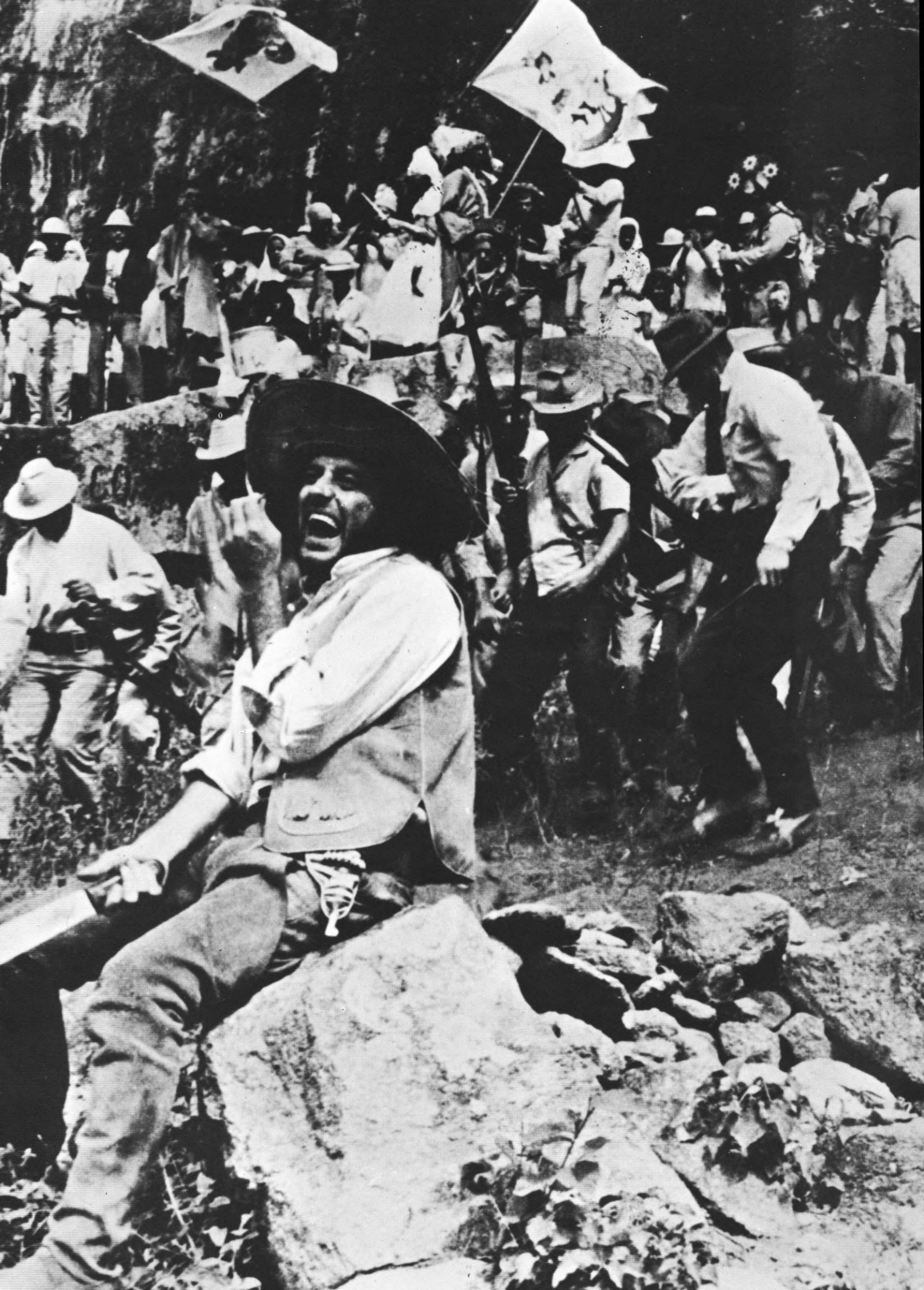
I en scene ved kirkedøren i slutningen af filmen siger læreren til Antonio: »Vi skal kæmpe sammen«. Men Antonio siger nej: »Politik er din affære. Mit mellemværende er med Gud«. I en revolutionær proces er det ikke bare et spørgsmål om ideologisk bevidsthedsgørelse, også moralske faktorer og humanistiske følelser spiller en vigtig rolle.

Antonio-das-Mortes er ikke en politisk person. Han er snarere moralist – og dertil en meget effektiv moralist, for når han gør oprør, sker det ud fra en dyb overbevisning. Han er en slags dommer, han fascinerer og tiltrækker folket og dirigerer siden spillet, dramaet, og da han til slut går sin vej, efterladende læreren, negeren og præsten, hos hvem han har fremkaldt en revolutionær beslutning, går han alene. Jeg betragter ham hovedsageligt som en tragisk personlighed. Og det stemmer ganske godt overens med mit billede af den brasilianske middelklasse, som har en tragisk, historisk funktion.

Den sande helt i »Antonio-das-Mortes« er ikke hovedpersonen men læreren.

Ja. Fordi han er en blanding af idé-mennesket og handlingsmennesket.

Men heller ikke lærerens pludselige handlekraft er resultatet af en ideologisk opvågning, i hvert fald ikke helt. Spiller f. eks. følelser af erotisk frustration ikke en ret vigtig rolle for hans forvandling fra passiv til aktiv intellektuel?



Følelser af frustreret mandighed, følelser af ikke at leve op til omgivelsernes og situationens krav på virilitet... Efter min mening er det meget farligt for underudviklede lande at beskæftige sig med politisk teoretisering, eftersom det er mennesker, der laver revolution og ikke teorier, og menneskene handler udfra fuldstændigt forskellige og oftest meget *menneskelige* bevæggrunde. Det vil jeg også have frem i filmen.

Din tidligere film, »Terra em transe«, indeholdt en masse uensartede stilelementer, der syntes at tyde på en konflikt mellem på den ene side et traditionelt og eklektisk filmsprog og på den anden side en voldsom stræben efter en personlig stil og samtidig et dækkende æstetisk udtryk for det brasilianske miljø. Også »Antonio-das-Mortes« er dialektisk, men samtidig har den en enkel – måske bedragerisk enkel – folkemytologisk og folkloristisk struktur, og den er helstøbt. Lad mig citere, hvad du sagde i en tidligere samtale, vi havde: »Jeg ønsker at lave politiske film, og hvad jeg søger til disse politiske film er absolut ikke en fortællende stil men en fri poetisk stil, en stil der er det totale udtryk for Brasilien, for de feberhede billeder på det brasilianske folks forpinte nethinder, for sociologiske fakta, for litteraturen, for dansen og musikken i Brasilien«.

Foregreb du ikke netop med de ord »Antonio-das-Mortes«?

Det er den første af mine film, jeg er tilfreds med. For øvrigt letter dit spørgsmål de problemer, jeg plejer at have med min forfængelighed: jeg slipper for at sige det selv. Men når jeg nu – det tror jeg i hvert fald – har fundet frem til det sprog, så har jeg lyst til at lave noget helt nyt indenfor den frie poetiske stils rammer og indenfor det totalskuespil, jeg talte om for lidt siden. Med andre ord: indtil videre bliver der en lang afbrydelse i min brasilianske periode.

Efter »Terra em transe« og »Antonio-das-Mortes« at dømme, virker du som den af Cinema Nôvo-instruktørerne, der har den højeste følelsesmæssige temperatur. Der hersker en enorm emotionel hede og besættelse i dine film. Undertiden er »Antonio-das-Mortes« et orgie i dødelige og livsbekræftende lidenskaber, hvis grænser er meget udflydende. I en scene ser vi et knivdrab, som med sine 30 hug i ofrets krop er et paroksystisk udbrud uden sidestykke i filmhistorien, en erotisk-lyrisk paroksysme (voldsom ophidselse, red.), hvis komplement er den følgende scene, hvor mordersken, Laura, overøser den døde med kys og derefter ruller omkring på marken sammen med læreren og liget i en både fantastisk og fantastisk grotesk men også smuk omfavnelse. Som du sikkert lagde mærke til, syntes en stor del af Cannes-tilskuerne, at disse scener var alt for stærke.

Jeg var forberedt på den reaktion. Mange mennesker, især her i Europa, kan umuligt forstå, hvorfor en kvinde, der i skuffelse dræber den mand, hun elsker, bagefter kan kysse og omfavne ham som en vanvittig.

I Brasilien forstår man det bedre. Dér er den tætte forbindelse mellem kærlighed og had, liv og død, noget selvfølgeligt, og ud fra det synspunkt værger jeg mig lidt mod dit ordvalg – paroksysme og paroksystisk – fordi de scener næsten er dokumentariske. Sådanne emotionelt højspændte handlinger forekommer faktisk, sådanne fænomener eksisterer, præcis som paladset og politikerne i »Terra em transe«.

Men jeg indrømmer, at jeg måske nok har tilbøjelighed til paroksysme. Jeg har en udpræget smag for tragedie og opera og bryder mig så ganske bestemt ikke om små følelser. I min personlige livsførelse er jeg ikke i stand til at føle småt. Enten hader eller også elsker jeg, og i begge tilfælde er det med en intensitet, som de fleste ville kalde ekstrem.

Jeg elsker de to scener, du nævnte. Og dét, jeg ville have frem i dem, var en total udladning, en *total* sprængning af følelserne.

Hvordan instruerede du skuespillerne i den sidstnævnte scene?

Gennemgående kræver jeg, at skuespillerne giver alt, hvad de har i sig. De og jeg står altid hinanden meget nær. Til hver eneste af de skuespillere, jeg benytter, har jeg et meget personligt forhold, og jeg bestræber mig på at finde nøglen til hver skuespillers psyke for på den måde at fremkalde et psykoanalytisk forhold mellem skuespiller og rolle. Scenen stod ikke i drejebogen, og vi havde ingen prøver først. Den blev improviseret frem næsten i et slags vanvid, i et følelsesmæssigt klima, som skuespillerne på egen hånd og efter eget ønske gjorde stærkere og stærkere. De var utroligt engagerede.

Bortset fra at du er mere tilfreds med »Antonio-das-Mortes« end med »Terra em transe«, står du så som filmkunstner sertao'en rent følelsesmæssigt nærmere end storstaden?

Jeg tror, at jeg temperamentsmæssigt er meget nært beslægtet med sertanejo'en, og mine følelser for sertao'en er meget stærke. For mig udgør sertao'en det mest autentiske udtryk for Brasiliens væsen og den brasilianske tragedies dybeste aspekter. Selvfølgelig er byen også en del af den brasilianske tragedie, men som filmkunstner er jeg ikke nogen bytype. Der er andre, der skildrer byen i Brasilien meget bedre end jeg gør.

Da Antonio-das-Mortes til sidst går ud ad motorvejen, dundrer Texaco-biler frem som billedet på en meget overfladisk udvikling. Tæt ved motorvejen viser du en social situation, som er uberørt af amerikansk teknologi.

Situationen på sertao'en forbliver dybest set den samme, som den altid har været. Udenfor byen Milagres, hvor størstedelen af filmen blev optaget, rådede der den allerstørste nød. Og den allerstørste mysticisme. Mange af stedets beboere havde roller i filmen. Da indspilningerne havde stået på i knap to uger, fik en del af dem den tanke, at skuespillerinden, der spillede helgenen, virkelig var en helgen. En kvinde gik hen til hende og sagde: »Jeg vil dræbe Dem, for De er ikke en rigtig helgen, De har blot stjålet helgenens tøj!«. Jeg var meget bekymret, for den omtalte skuespillerinde (Rosa Maria Penna) var min kone, og jeg blev nødt til hele tiden at have en assistent ved hendes side for at beskytte hende under optagelserne. Jeg forsøgte at overbevise kvinden: »Hør nu her, Madame, vi indspiller film, det er ikke virkelighed!«. Men hun nægtede at forstå det... Da optagelserne var forbi, gav min kone hende en overordentlig jordisk gave. Men lige inden vi rejste, dukkede hun op igen og krævede hårdnakket, at min kone skulle udrette et mirakel. Det er helt utroligt.

Fortæl noget om din næste film.

Jeg har et par projekter, men ikke i Brasilien. Jeg ønsker ikke i øjeblikket at vende tilbage til Brasilien.

Hvorfor?

Presset fra censuren, regimet, selve klimaet i et militærdiktatur – det er grunden. Jeg vil have lov til at ånde frit et stykke tid. Desuden har jeg arbejdet i Brasilien i ti år nu og føler et naturligt behov for miljøforandring, især nu, hvor Cinema Nôvo er nået så tilpas langt i sin udvikling, at man klarer sig udmærket uden mig. Videre synes jeg, det er meget vigtigt for min egen politiske og intellektuelle udvikling at lære andre samfund end mit eget at kende.

Den tredje verdens problemer interesserer mig i meget høj grad. Først vil jeg lave en film i Afrika, hvor jeg vil skildre, hvorledes de amerikanske og europæiske imperialister skriver kontrakt med lejeknægte for at slavebinde og ødelægge Afrikas sorte folkeslag. Jeg påtænker at lave en meget voldspræget og tragisk film om det emne. Det drejer sig om en forholdsvis billig film, som jeg i øjeblikket søger en uafhængig producent til. Jeg håber at finde ham i Frankrig eller Italien.

Du har tidligere talt om en film om Che Guevara.

Efter at have tænkt lidt over det, besluttede jeg at skrinlægge det projekt. På sin vis ville det være umoralsk af mig at lave en film om Che. Kun kubanerne selv har ret til at lave en sådan film.

Hvad ville en Grand Prix i Cannes komme til at betyde for »Antonio-das-Mortes«?

Her rører du ved et ømt punkt. Jeg ønsker virkelig, at jeg vinder Grand Prix i år. Det ville ikke bare indebære en sejr for Cinema Nôvo men også en meget mere almengyldig erkendelse af udtryksfrihedens principper; det ville være en fantastisk vigtig begivenhed for Brasiliens intellektuelle, for den, der studerer ved universiteterne, kort sagt for alle dem, der i dag er ofre for en brutal censur. For filmkunsten i et underudviklet diktatur ville en sådan pris, hvilke meninger man end måtte have om festivalpriser, have en noget nær revolutionerende værdi.

Oversat af Mette Knudsen.

DRØMMEN OG VIRKELIGHEDEN

KLAUS RIFBJERG

Man kan forestille sig flere grunde til at Lindsay Andersons »Hvis . . .« (If . . .) fik førsteprisen i Cannes. Efter den forrige sæsons oprør og kaos var det næsten indlysende, at man måtte have en oprørs-film på præmielisten for at bevise sit åbne sindelag og på en eller anden måde retfærdiggøre det efterhånden vildt kommercielle show på Croisetten. Teoretisk kunne man ligeså godt have valgt Widerbergs »Ådalen«, men Andersons film er på en måde lettere at komme om ved. Thi nok er den for en overfladisk betragtning en militant bekendelse til vold som argument, men der er samtidig – på godt og ondt – så meget komedie og så megen distancering (og drøm) i filmen, at man nemt kan tage dens oprør mindre højtideligt.

At vælge en kostskole, en *engelsk* kostskole som symbol på *The Establishment* er på en gang stærkt og svagt. Det giver Lindsay Anderson mulighed for at beskrive et stykke lokal virkelighed, som han kender, indefra. Han får samtidig forærende et stykke uniformeret England, der indenfor fire vægge frembyder alt, hvad en udenforstående hurtigt kan placere som latterligt, fornedrende, forkvaklende, hovedrystende, »traditionelt« og grusomt. Men netop fordi det er så tilpas lokalt, åbner det for en fornemmelse af noget rørende og komedieagtigt. At instruktøren kan vende dette til sin fordel skal senere demonstreres. Foreløbig kan vi konstatere, at »Hvis . . .« er en film, der passer smoking-jakkerne, fordi den ikke driver folk ud af biografen, den er såpas kommerciel – æstetisk og holdningsmæssigt – at man applauderer, selvom Mick i sidste billede vender sin maskinpistol direkte mod publikum og fyrer løs.

Lindsay Anderson griber stoffet an enkelt og kompetent. Han har valgt at bruge en episodisk form, filmen er delt op i afsnit, som trin for trin bevæger sig ind i handling, budskab og konklusion. Personerne introdu-

ceres diskret, både helte og skurke. Filmens første afsnit skildrer (næsten dokumentarisk) semestrets første dag i College House, hvor »slaven« Jute ankommer udstyret som en Little Lord Fountleroy i jaket og knækflip – og slet ikke kan finde ud af det. Men han sættes hurtigt ind i systemet af Whip'erne, de overordnede slavepiskere, husets præfekter samt deres håndlangere. Man *går* ikke i gange, man *løber,* mad må medtages i the Sweatroom, men ikke kødkonserves, husets *argot* skal læres, og det er ikke nok, at man kan de forskellige betegnelser og navne udenad, de skal kunne lires af uden »æh« og »øh«. Her er altså mere tale om en kaserne end om en humanistisk læreanstalt, og indtrykket skærpes under den fysiske inspektion, hvor drengene (stadig iført jaket) må hejse bukserne ned og demonstrere deres »minimal parts« for en sygeplejerske, som ligner Florence Nightinggale i overgangsalderen. Diskret, men bistert udleveres denne side af skolelivet, som selv en, der står udenfor og kun har været »sut« på en dansk drengeskole vil nikke genkendende til. Her er ingen de Geersk eller Kiplingsk kostskole-romantik, alligevel sniger romantikken sig ind, bare på en helt anden måde.

Det viser sig nemlig snart, at Lindsay Anderson ikke agter at holde sig til dokumentarismen eller den syrlige erindring, at hans budskab mindre er revolutionen mod tyranniet end en efterrationaliseret pubertetsdrøm. Allerede hovedpersonens entré sætter en på sporet af denne vurdering. Michael Travis er en romantisk helt, ingen tvivl om det. Han ankommer i sort frakke à la 1880, og omkring underansigtet har han slynget et langt tørklæde. Ganske vist – vil man sige – er det fordi han i feriens løb har anlagt en moustache, som han ikke tør vise de andre, men det er ikke uden betydning, at han *har* fået sig et overskæg og at han – mens han barberer det af – fortæller sin kumpan en fantastisk skrøne om sommerens kvindeerobringer og om hvordan han var *lige ved* at blive gift, da pigen slæbte ham hjem til forældrene, som sad over søndagsstegen. Det er heller ikke uden betydning, at vennen beretter om sin ferie, hvor han gav den som eneboer (indtil maden slap op!). Er der afstand mellem Lindsay Andersons opfattelse af miljøet og f. eks. Kiplings, så står Michael og hans to venner i direkte arvelinje til Stilk og Co. og alle de andre drengehelte, som i filmens og litteraturens historie har drømt om en anden lykke, en anden tilværelse end den, de for øjeblikket frister. De er unge og vil gerne være voksne, de er ufri og vil gerne være fri, de er i verden, men vil gerne lave den om, fordi de selv indvendig er i gang med en fantastisk forandringsproces.

Lad os se, hvordan de tre musketerers oprør kommer i stand. På grund af deres opkæftethed bliver forholdet til præfekterne dårligere og dårligere, og det ender med, at Mick og vennerne må stille til stokkeprygl. Scenen er gennemført behersket, gør stærk virkning som alle uretfærdige afstraffelser, man er direkte vidne til. Men man tvinges til (bagefter) at ræsonnere over, om bøddel-offerforholdet er rigtigt afvejet. Det er det både-og og hverken-eller. Hvis man anlægger en realistisk betragtning, er The Whips fremstillet som urimeligt belastede, holder man sig derimod hele tiden for øje, at »Hvis . . .« (med eller mod sin vilje) er en *nostalgisk film,* kommer der orden i tingene, for så er vi i en verden, hvor skurkene er sorte og helten hvide som her. Men kan acceptere det eller ej, men Lindsay Anderson er så implicit engageret i sit værk, at det gennemstrømmes af en subjektivitet, der reducerer det som oprørspamflet, men styrker det som kunstværk.

Fordi han *også* har elsket dette absurde miljø (og ikke mindst sin længst fortabte ungdom) er der over hele skildringen en kølig varme – ja, undskyld – som er meget besnærende, for ikke at sige forførende. Lad os tage en enkelt scene: Hvordan skal man forholde sig til den forunderlige lærer, der ankommer til historietimen på cykel, sjasker sommerens stile ud (med bemærkninger om, at Micks er forsvundet, men sikkert god) farer ud i en beskrivelse af tilstandene (økonomisk og politisk) i Europa op til første verdenskrig, trættes fordi ingen har svar på rede hånd, da han spørger hvorfor man karakteriserede Georg d. 3. som et bloddyr, der ikke kan finde sin sten – og så beder den måbende klasse skrive en stil om emnet? Han er på en vis måde utålelig, men meget tiltrækkende, som alle de tossede lærere man havde. Hans excentricitet er også skolens, han hører med al sin dobbelt-tydighed også med til minderne og drømmen, og han er – som en hel serie elementer i filmen – med til at gøre den umulig som *samtidsdokument.* Man kan hundrede gange forsikre os om, at sådan *er* kostskoler i England i dag, filmen handler alligevel om den svundne tid, fordi dens grundholdning er den modne (sårbare, længselsfulde, romantiske) mands drøm om noget, der ikke gik (og ikke går?) i opfyldelse.

Formelt bliver filmen skridt for skridt mere åben, personerne antager symbolkarakter, eller karikeres, så motivationen for den realistiske fordømmelse ændrer sig, på visse punkter bliver den nærmest privat. Instruktørens forelskelse i de to uskyldige og næsten angelisk smukke drenge Jute og Phillips er så åbenlys, at han ikke alene frelser dem begge to og kæler for dem (særlig Jute i kirkescenen før militær-manøvren) i lange, dvælende indstillinger, han gør næsten også Whip'en Densom til filmens hovedskurk, fordi han i sin blanding af hæmmethed og aggressivitet erobrer Phillips som sin slave – uden at ville erkende sin homoseksualitet. Denne grove forstillelse er naturligvis forkastelig, men fra instruktørens side er der ikke gjort noget for at nuancere den. Her straffes der fra start til slut.

Hvad man sporer af bitterhed i den sammenhæng, forsøges der kompenseret for i beskrivelsen af Mick og Co.'s ekskursioner i det erotiske drømmeoverdrev. Musketérforlægget følges trofast, Mick *fægter* med vennerne, Mick stjæler en motorcykel (hest), Mick kører med vennen ud til en landevejskro, hvor han forlyster sig i tigerkamp med heltinden, en blanding af zigeunerpigen i »Klokkeren fra Notre Dame« og Che Guevaras veninder. Det er mere velment end vellykket, man levnes for meget tid til eftertanke, og den symbolske, lyriske slutapoteose med pigen stående på motorcyklen med udslået hår, er for meget *udspekuleret* drøm til at virke drømmende og drømt.

Bittert trækker det sig sammen, og det der udløser opstanden er i sidste ende (karakteristisk nok) flosklerne, de løgne man bliver ved med at stikke, de ord der siges i går og i dag og i morgen og til evig tid, de løgne man gennemskuer som sekstenårig og begynder at repetere senere, som om de var selve sandheden. Det er rektoren og præsten og generalen, der som den hellige treenighed bliver fængkrudtet og sætter det teatralske show i gang. Rektoren er værst, fordi han hører til den evigt forstående type, den socialdemokratiske K.F.U.M.-mand, der kan rumme alt, også at de unge mennesker næsten tager livet af den idiotiske præst (og hærfører!). Han taler tolerant med holdningsløshedens skum boblende i mundvigene, og det er også ham, der i et særligt billede går ned skelende som en klovn med tigerpigens kugle mellem øjnene.

På et tidligt tidspunkt i filmen siger Mick: Drabet (krigen) er den eneste rene, kunstneriske handling. Bemærkningen er på alle leder og kanter vildt romantisk og nietzheansk grotesk. Filmen forsøger imidlertid at tage konsekvensen af den, og forstyrrer derved sit eget budskab samtidig med, at den på alle måder lever op til det. Thi hvem er det, der fyres på, hvem er det der dræbes og falder, og hvem er det der skyder? Hvis man blot ser på kostumerne, den måde kirkegængerne er sminket på, oprørernes bolivianske uniformer, tigerpigens hår, er det tydeligt at vi her er *i teatret,* at det er en stiliseret komedie, vi overværer. Rektor levede som en idiot (af dickensk format) og han dør sådan, generalen er et skvadderhoved, præsten en hykler, de ryges ud og sætter sig til modværge. Ved siden af dem står hele flokken af hatte og stive flipper, en kvinde skriger »Bastard, bastard«, mens hun fyrer løs på oprørerne med sin maskinpistol. Det er ikke krigen og drabet som ren kunstnerisk handling, det er kaos, og det er kaos på begge sider – eller rettere sagt pubertets-drømmens skræmmende opfyldelse. Filmens – og publikums – sympati ligger naturligvis hos »heltene« på taget, men det er vigtigt, at filmen lever op til sit »Hvis . . .« Den siger ikke, at oprørerne sejrer, den viser tværtimod, at udgangen på de herskende tilstande kan blive et uoverskueligt, umodent, umenneskeligt kaos, hvor *enhver* værdighed er sat overstyr. Og det kan ikke være meningen hverken med skolereformen, reformen af The Establishment eller det at blive voksen.

Hvis Lindsay Anderson ikke havde vist den beherskelse og varme nøgternhed, som karakteriserer filmen næsten hele vejen igennem, ville han sagtens kunne have skabt en film, der i højere grad ville have tilfredsstillet aktivisterne og udfordret »borgerskabet«. Han ville også have kunnet voldføre publikum. Nu vælger han at forholde sig opigtigt til sit emne (pubertetsskildringen) og lægger bestandig afstand mellem sig og sentimentaliteten, for ikke at sige propagandaen. Derved skaber han en film, som er mere romantisk længselsfuld end den er romantisk revolutionær. Eller rettere sagt: han skaber en film som er begge dele, og det er mere tilfredsstillende.

Undervejs støttes han af en række selv i parodien velargumenterende skuespillere, og selvom man ikke altid forstår hans valg af tintning over Morislav Ondriceks køligt-lyriske billeder, så kan man følge ham i springet fra sort til kulør, når en dør åbnes og man pludselig fægter i det fri, hvor drømmene ikke bare næres, men smager af virkelighed og legende befrielse.

P.S. En sammenlignende studie mellem Andersons film og Jean Vigos »Zéro de conduite« vil sandsynligvis være meget givende.

Lindsay Anderson under indspilningen af »If . . .«.

LINDSAY ANDERSON OM / IF / v. CHR. BRAAD THOMSEN

Lindsay Andersons nye og højt berømmede film »Hvis . . .« er optaget på den skole, hvor Anderson selv tilbragte sin ungdom, og onde tunger vil vide, at filmen med dens barske kritik af det engelske public school-system er Andersons »tak for sidst« til sin gamle skole.

– Men det er ikke rigtigt, hævder Lindsay Anderson. Filmen er ikke hævngerrig – faktisk er den en hyldest til min skole, fordi de lod mig lave filmen der, også selv om de ikke havde læst hele manuskriptet. Jeg ville gerne i min skoletid have været lige så oprørsk som Mick i filmen, men alt for ofte lod jeg mig forføre af rektors liberale floskler og smukke taler.

– Det er indlysende, at De følelsesmæssigt er meget solidarisk med de tre drenge i filmen, men hvor langt rækker den intellektuelle solidaritet?

– Jeg indleder filmen med et Bibel-citat, der dedicerer den til »Forståelse«, og jeg har den allerstørste sympati med filmens unge hovedpersoner. Men der er altid mennesker, der tror at når man viser noget på film, så vil man også have, at sådan skal det være i virkeligheden, og at filmen altså skulle være en opfordring til vold. »Hvis . . .« handler imidlertid ikke om, hvordan det *bør* gå, men hvordan det *vil* gå, hvis vi ikke er opmærksomme på problemerne. Vold fremelskes altid af undertrykkelse, men gør ikke mig ansvarlig for den kendsgerning!

»Hvis . . .« er iøvrigt ikke en film om intellektuelle studenteroprørere. I en bestemt scene ser vi ganske vist Mick skrive et lettere ungdommeligt essay om voldens mening, men det er ironisk ment fra min side, for det er oplagt, at Mick ikke gør oprør på grund af visse marxistiske principper eller principper i det hele taget. Han gør oprør, fordi hans menneskelige værdighed og uafhængighed krænkes på det groveste af autoriteterne. Kun gennem oprøret kan han forblive tro mod sig selv og overleve som individ – og at beskrive det enkelte menneskes følelser i en bestemt situation forekommer mig langt væsentligere end at forsøge en filmatisering af Marcuses intellektuelle principper.

Kort sagt: Mick er hverken barn af Marcuse eller »Cahiers du Cinéma«, han er barn af John Ford, min yndlingsinstruktør. Han er på sin vis en gammeldags helt, der ville kunne passe ind i næsten enhver Ford-western. I modsætning til de franske studenter spilder han ikke tiden med intellektuel tågesnak. Jeg holder af mennesker, der ser klart og har deres ideers mod, og som uden mange ord fører deres ideer ud i livet – John Fords mennesker.

– De ville åbenbart blive meget fornærmet, hvis jeg kaldte »Hvis . . .« for en engelsk version af Godards »Kineserinden«?

– Jeg ville muligvis tage det som en kompliment, hvis De dermed vil understrege forskellene på de to film snarere end lighederne. Hele »Kineserinden« er – så vidt jeg da har forstået – baseret på en journalistisk leg med ideer, hvorimod »Hvis . . .« er fuldstændig anderledes. Den er ikke journalistisk, den leger ikke med ideer – den handler om erfaring og ikke om intellektuel masturbation.

– I deres formsprog er filmene selvfølgelig meget forskellige, men alligevel forekommer deres problematik mig at være nært beslægtede. Begge film beskriver nogle måske alt for unge mennesker og deres forhold til den åbne vold mod systemet, der undertrykker dem.

– Der er endnu et element i »Hvis . . .«, nemlig filmens humor og fantasi og jeg håber, det til slut betyder, at den kommentar, der bringes i »Hvis . . .« er langt bredere end kommentaren i »Kineserinden«. Den vold, man møder i slutningen af »Hvis . . .« er helt åbenlyst – håber jeg da – stemt i en anden toneart end den form for vold, man ser forsøgt i »Kineserinden«. Dette er, hvad mange mennesker synes at misforstå, når de frygter, at »Hvis . . .« skal provokere unge mennesker til at bruge vold. Den, der med nogen form for åbenhed ser filmens sidste billede, kan umuligt tro, dette er en hymne til voldsudøvelse, og gennemgående er de unge de første til at forstå, at filmens slutning er en metafor og ikke en journalistisk behandling af studentervold. Hvordan kunne det være muligt? Stilistisk er slutningen en blanding af humor, fantasi, satire og realisme, men den er dog ikke på nogen måde dokumentarisk, f. eks. ser vi kun blod en gang i slutoptrinet, nemlig ved skolelederens død.

–Hvordan er Deres generelle holdning til studenteroprøret i Vesteuropa?

– Mange af de unge har sagt en masse vrøvl, men alligevel er jeg på deres side – i hvert fald emotionelt. Unge mennesker er i dag gennemgående mere intelligente end ældre, og frem for alt er det positivt, at man hos en så stor del af ungdommen møder en meget stærk vilje til at kæmpe for deres overbevisning i stedet for at gå på kompromis. Jeg håber, at »Hvis . . .« ligeledes er en opfordring til mennesker om at stå op og kæmpe for det, de tror på. Men jeg er ikke en af formand Maos støtter.

IF . . . (HVIS . . .)

NATIONALITET: England 1968. DISTRIBUTION: Paramount. PRODUKTION: Memorial Enterprises. PRODUCERE: Michael Medwin og Lindsay Anderson. PRODUKTIONSLEDER: Gavrik Losey. INSTRUKTØR: Lindsay Anderson. INSTRUKTØRASSISTENT: John Stoneman. MANUSKRIPT: David Sherman efter manuskriptet »Crusaders« af David Sherman og John Howlett. CHEFFOTOGRAF: Miroslav Ondricek. KAMERA: Chris Menges. FARVESYSTEM: Eastman Color. KLIP: David Gladwell. PRODUKTIONSTEGNER: Jocelyn Herbert. KOMPONIST/DIRIGENT: Marc Wilkinson. KOSTUMER: Shura Cohen. TONE: Christian Wangler. MEDVIRKENDE: Malcolm McDowell (MICK TRAVERS), David Wood (JOHNNY), Richard Warwick (WALLACE), Robert Swann (ROWNTREE), Christine Noonan (PIGEN), Hugh Thomas (DENSON), Rupert Webster (BOBBY PHILIPS), Peter Jeffrey (HEADMASTER), Anthony Nicholls (GENERAL DENSON), Arthur Lowe (MR. KEMP), Mona Washbourne (MATRON), Mary MacLeod (MRS. KEMP), Geoffrey Chater (CHAPLAIN), Ben Aris (JOHN THOMAS), Guy Ross (STEPHANS), Brian Pettifer (BILES), Sean Bury (JUTE), Michael Cadman (FORTINBRAS), Peter Sproule (BARNES), Robin Askwith (KEATING), Graham Crowden (HISTORY MASTER), Charles Lloyd Pack (CLASSICS MASTER), Richard Everett (PUSSY GRAVES), Philip Bagenal (PEANUTS), Nicholas Page (COX), Robert Yetzes (FISHER), David Griffin (WILLENS), Graham Sharman (VAN EYSSEN), Richard Tombleson (BAIRD), Richard Davies (MACHIN), Michael Newport (BRUNNING), Charles Sturridge (MARKLAND), Martin Beaumont (HUNTER), John Garrie (MUSIC MASTER), Tommy Godfrey (SCHOOL PORTER), Ellis Dale (SALESMAN). DANSK UDLEJNING: Paramount. LÆNGDE: 111 min., 3065 m. CENSURFARVE: Gul. DANSK PREMIERE: Alexandra 27. 8. 1969.

MENNESKER I ÅDALEN

PER CALUM

Ådalen 31. Solen skinner, græsset er grønt, stedet ånder fred og ro og næsten landlig idyl, og disponent Andersson går tur med sine to drenge, Martin og den næsten voksne Kjell. De er fint klædt på, nystrøgne skjorter og velpressede søndagsbukser. Optakten kan næsten ligne en svensk version af eventyret om folket i den lykkelige dal, men Bo Widerberg er ude i andet ærinde, og allerede det indledende luftfoto af en fabriksskorsten, kold og uden røg, antyder, at guldharpens toner ikke klinger uden dissonanser. Rigtig mening i startens billede kommer der dog først, når Widerberg lader Andersson udbryde: »Hade det varit söndag hade det varit en fin dag«. Men det er torsdag, og det burde være en normal arbejdsdag, men der strejkes i Ådalen. Striden mellem arbejdsgivere og arbejdere gælder fire øre i timen, og ingen har længere råd til at lade også hverdagene være søndage.

Filmen igennem benytter Widerberg samme teknik. Gennem klipningen lader han scenerne komplementere hinanden og uddybe indholdet. De impressionistiske farvebilleder kontrasteres på lydsiden af Bubber Mileys udtryksfuldt ekspressive growl-trompet i Duke Ellingtons »Black and Tan Fantasy«, der lader os ane den tragedie, der følger. Da arbejderne i Ådalen vil jage de importerede strejkebrydere bort, ser vi først et solbeskinnet lykkeland, derefter viser Widerbergs kamera os svensk militær gemt i græsset, en tyst og truende velkomstkomite, der skygger for solen ved at lade blodet flyde. Andersson er mellem de døde. Atter arbejder Widerberg fremragende med filmens lydside, fra »Black and Tan Fantasy«s kun anede tragedie til fabriksfløjternes enstonige tuden, der akkompagnerer de midlertidigt slagne arbejderes sørgetog hjem med de fem døde og skaber en intens stemning af fuldbyrdet tragedie. På billedsiden kontrasterer Widerberg arbejderhjemmet med direktørboligen, men igen får billederne først den fulde mening længere fremme i filmen. I begyndelsen synes Kjell at kunne kommunikere med direktørfruen, og han lader sig villigt belære af hende, da hun retter hans udtale af Pierre Auguste Renoir. I slutningen af filmen vrænger Kjell navnet frem i indestængt vrede og foragt – mindet om den tidligere scenes facade af venlighed rammer ham netop nu, hvor hans personlige tragedie synes størst – faderen er død, indirekte myrdet af Ådalens arbejdsgivere, og hans barn med direktørdatteren Anna er myrdet af Annas mor, der uden datterens viden har ladet en læge i Stockholm fremkalde en abort.

Der skiftes i filmen mellem gruppeskildring og individuel portrætteringskunst. I gruppescenerne med de mange strejkende og marcherende arbejdere er Widerberg svagest, fordi tilløbene til individualisering af enkelte arbejdere ikke har samme kompakte intensitet som hverken den rene gruppeskildring eller den indforståede personkarakteristik i portrætterne af Kjell og hans far.

I skildringen af Kjell minder filmen på mange måder om Widerbergs tidligere »Kvarteret Korpen«, der også viste en ung mand i opbrud (også i den smukt levendegjorte og poetiserede fortidsskildring kan filmene minde om hinanden). Kjell synes dermed til en vis grad at stå som Widerbergs talerør, når filmskaberen i slutningen lader Kjell løfte arven fra faderen ved at slå ind på evolutionens fremskridt kontra den revolutionære stemning blandt andre af filmens unge strejkende. Og Widerbergs nøgterne originaltitel »Ådalen 31« er langt mere præcis end den danske »Oprøret i Ådalen«, thi ganske vist viser Widerberg os et arbejderoprør i fødslen, men filmens stemning og hele holdning går ikke revolutionens ærinde. Forhandling og viden siges at være vejen til fremskridt for arbejderne i Ådalen og andre steder – og Widerberg mener formentlig, at dette gælder både for filmens nutid og vores nutid.

Måske er det også derfor Widerberg og hans film er blevet heftigt angrebet i Sverige. At Widerberg har foretrukket at skildre begivenhederne som kunst og ikke som en politisk pamflet synes at være en utilgivelig synd for sprogligt militante kritikere, der ikke kerer sig om andet end sort-hvide ideer, og er ligeglade med, at Widerberg først og fremmest »har velat göra människor«. Derfor angreb på filmen for at være »förräderi mot arbeterklassen« og »pajaskonstner til borgarklassens förnöjelse«, en attitude vi herhjemme først og fremmest kender i Vindrosens holdning til litteratur.

På samme måde som John Ford (i »Vredens druer«) og Jean Renoir (i »Marseillaisen«) og snart sagt alle filmens store kunstnere er Widerberg forbilledlig enkel i selve billedsproget. Han har ikke foretaget nogen radikal fornyelse i det formelle, men bruger – som han selv har formuleret det – »en intern referensteknik av gammeldags modell«. Og når Widerberg kritiseres for ikke at sætte konflikten mellem arbejdere og arbejdsgivere i centrum, men i stedet vælger at »göra människor« ved at skildre to familier, direktørens og funktionærens, så turde det være en urimeligt enøjet kritik, der ikke vil indse, at kunsten er alt for væsentlig til at blive et offer for et øjebliks aktuel politik.

Helt fejlfri er Widerbergs film måske ikke, men fejlene er under alle omstændigheder små og betydningsløse for helheden, forekommer det mig. Jeg kunne godt have undværet sekvensen med de mange sæbebobler til slut, men afgjort ikke den hele scene, hvor Kjell vækker moderen af hendes sorg og får hele familien til at gå i gang ved at insistere på, at vinduerne i arbejderhjemmet må pudses, så familien atter kan skaffe sig et frisk udsyn til verden. Og skønt det kan indvendes, at flere scener med Kjells ven Åke ikke fornemmes som uløselige fra helheden, så er f. eks. scenen, hvor den generte Åke hypnotiserer sin pige, så han kan klæde hende af for at komme i seng med hende, så barok i sin komiske virkning, at også den ville det være kedeligt at undvære – om end det virker dramaturgisk forkert at afbryde scenen, fordi Åke skal med på arbejdernes strejkemarch.

ÅDALEN 31 (OPRØRET I ÅDALEN) NATIONALITET: Sverige 1969. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Svensk Filmindustri. INSTRUKTION/MANUSKRIPT/KLIP: Bo Widerberg. CHEFFOTOGRAF: Jörgen Persson. FARVESYSTEM: Eastman Color. FORMAT: CinemaScope. TONE: Björn Öberg. INCIDENTAL-MUSIK: Duke Ellingtons »Black and Tan Fantasy«. MEDVIRKENDE: Peter Schilt (KJELL), Kerstin Tidelius (KJELLS MOR), Roland Hedlund (KJELLS FAR), Stefan Feierbach (ÅKE), Martin Widerberg (MARTIN), Marie de Geer (ANNA), Anita Björk (ANNAS MOR), Olof Bergström (ANNAS FAR), Jonas Bergström (NISSE), Olle Björling (STREJKEBRYDEREN), Pierre Lindstedt (FORMANDEN). DANSK UDLEJNING: Palladium. LÆNGDE: 114 min., 3120 m. DANSK PREMIERE: Imperial 7. 8. 1969.

DEN UTRO HUSTRU

MARTIN DROUZY

Der findes et fransk ord, »canular«, som meget vanskeligt lader sig oversætte til dansk, men som inden for den parisiske studenterverden betegner noget i retning af studenterløjer, practical jokes osv. Dette ord er man stærkt fristet til at bruge i forbindelse med Claude Chabrols »La femme infidèle«.

Tager man de enkelte scener hver for sig, opdager man nemlig snart, hvor fulde de er af den slags festlige indfald. Eksemplerne er talrige. Der er tjenestepigen, dette enfoldige væsen, som partout vil lave kalvelever til fruen. En overdådigt lårkort sekretær går omkring og spiller stewardess på et kontor, hvor nogle vigtige papirer er forsvundet og ikke er til at finde igen. Svigermoderen elsker pernod og kører sportsvogn, men glemmer at tage brillerne med. Og hovedfiguren, Charles, elsker TV og – som han selv siger – »jo dummere det er, jo mere holder jeg af at se det«. Som i sin tid i »Fætrene« og »De søde piger« røber Chabrol også her et på en gang humoristisk og skånselsløst afslørende syn på sine medmennesker. Tilsyneladende er han fuldstændig fascineret af deres dumhed, og derfor er han eminent, når det – som det netop er tilfældet i denne film – gælder om at skildre et bestemt miljø inden for det franske borgerskab, hvor man ikke bare keder sig i sit hjem og på kontoret, men også (og måske ikke mindst) på natklubberne.

For øvrigt er det ikke bare det sociale liv, men også det politiske, der er skydeskive for hans sarkasme. Skoledrengen læser i sin historiebog, at man i Frankrig har almindelig valgret, men at kejserne alligevel selv plejer at udnævne deres efterfølgere. Og hvad de civilklædte politifolk angår, svarer de nøjagtigt til den gængse definition: store, stærke og dumme.

Alt dette ville have gjort filmen knagende ironisk, hvis Chabrol ikke havde forstået at råde bod på sine ubarmhjertige skildringer med en række stilistiske spøgefuldheder. Under politifolkenes andet besøg erklærer Hélène højtideligt, at man nu må se at få kastet lys over sagen, hvorpå hun går hen og slukker for fjernsynet. Et andet sted sker der et teknisk uheld, mens Charles er ved at se en fjernsynsudsendelse, og vi ser på skærmen det sædvanlige: »Vi beklager«. Chabrol benytter lejligheden til selv at afbryde sekvensen og gå over til næste scene, som udspiller sig i sovekammeret. I filmens anden del, hvor man får en lang beskrivelse af, hvordan Charles fjerner liget, og som fra ende til anden er bygget op som en lang suspense à la Hitchcock, fremhæver Chabrol Charles fysiske træthed og overanstrengelse, men lader samtidig billederne ledsage af en let og drilagtig musik. Den scene, hvor liget langsomt forsvinder i søens grønlige vand, kan for øvrigt kun opfattes som direkte overtaget fra »Psycho«, ligesom episoden med puslespillet så tydeligt er taget fra »Citizen Kane«: I det øjeblik, den sidste brik i spillet falder på plads, kan filmen endelig slutte, og det gør den faktisk også.

Det er imidlertid ikke bare i de enkelte detaljer, Chabrols »canular« giver sig til kende. Selve filmens struktur er lagt an på ustandselig at føre os bag lyset. Historien begynder som en ganske almindelig boulevardkomedie. Vi bliver præsenteret for den traditionelle trekant: manden, hustruen og elskeren. Højdepunktet i denne første del af filmen nås i den scene, hvor Charles besøger Victor i hans ungkarlelejlighed i Neuilly. Tilsyneladende er han fuldstændig afslappet og hofligt interesseret i Victors forhold til hans hustru. »Og ... er De tilfreds med hende?« Men pludselig bliver stemningen en anden. Manden taber besindelsen og dræber elskeren. Fra en sædekomedie føres vi i en hitchcockagtig atmosfære pludselig midt ind i et kriminaldrama. Nu gælder det for morderen om at skaffe sig af med liget, og det gør Charles med en ubehjælpsomhed og en febrilsk nervøsitet, som Chabrol med en næsten sadistisk fryd gør os delagtige i. Men nu blander den lunefulde instruktør igen – og for tredje gang – kortene og ændrer retning, så vi fra kriminalfilmen føres ind i det psykologiske drama.

Denne sidste del er uden tvivl den interessanteste og mest særprægede i »Den utro hustru«. Chabrol spiller fremragende på det tvetydige i personernes følelsesliv. Det er ikke bare egoismen og frygten for skandale, men også en voksende ømhed, der får mand og hustru til på ny at nærme sig hinanden. Deres ægteskab har været truet af Hélènes letsind, men mordet har skabt en ny balance i forholdet imellem dem. Tavsheden om begivenheden fornyer den intimitet, som hverdagens banale ord ikke har formået at bevare. Et stiltiende skyldfællesskab opstår mellem Charles og hustruen. Dets tilblivelse har tre faser: Da politifolkene første gang afhører hende, bliver hustruen nødt til at lyve. Under det andet forhør bliver manden klar over, at hun har løjet: hun har ikke mødt Victor hos forlæggeren Julliard. Og før det tredje forhør opdager *hun,* at han har opdaget, at hun løj. Det bevises klart af Victors billede. Derfor brænder hun det. Da Charles spontant siger: »Jeg elsker dig!«, svarer hun lige så spontant: »Jeg elsker dig!« Denne kærlighedserklæring må betragtes som det egentlige svar på Charles' spørgsmål ved filmens begyndelse: »Elsker du mig?«, som hun dengang afvisende besvarede med et: »Hvorfor spørger du om det?«

Filmens sidste billeder afslører Chabrols egentlige hensigt med den. De løser ikke kriminalgåden for os. Vi får aldrig at vide, hvad det er for indicier, der over for politiet har røbet, at det er Charles, der er morderen. Men det er også lige meget. Det er ikke det, der interesserer Chabrol. For ham er det væsentlige, at Charles har fået Hélène tilbage. Skjult bag havens buskadser, som har en begyndende lighed med et fængselsgitter, står Charles og betragter sin hustru og sin søn med et helt nyt blik – et blik, som man uden overdrivelse kan kalde et kærlighedens blik.

Denne scene må således siges at være den sidste, den største og den mest vellykkede af Chabrols »canulars« i denne film. Hans egentlige præstation og det puds, han spiller os, består i, at han får os til at svælge disse billeder som den selvfølgeligste ting af verden, uden at der er det mindste skær af latterlighed over dem ... Ja, Chabrol er i sandhed en overraskende filmmand. Han, som nu i årevis har spist os af med mere eller mindre udpræget kommercielle film à la »Champagne-mordet« og »Farlig vej til Korinth«, fremtræder her pludselig som en instruktør af et helt andet karat, nemlig som en helt ny og voksen Chabrol. Bag sit skånselsløse klarsyn lader han os nu – ligesom François Truffaut – ane en dulgt og uendelig følsomhed, den samme følsomhed, som allerede i sin tid satte sit præg på »Vennerne« og »Fætrene«. Uden i mindste måde at varsko os har Chabrol her – bag et overfladisk ydre – lavet en film, som ikke bare er hans hidtil bedste, men som også er et bemærkelsesværdigt og særdeles originalt værk. Med et helt igennem umoralsk handlingsforløb som dække har han skabt en mesterlig film, der i lighed med Eric Rohmers simpelt hen må kaldes en »conte moral«.

Stéphane Audran og Michel Bouquet i »Den utro hustru«.

LA FEMME INFIDÈLE/STEPHANE, UNA MOGLIE INFEDELE (DEN UTRO HUSTRU)
NATIONALITET: Frankrig/Italien 1968. DISTRIBUTION: CFDC. PRODUKTION: Films de la Boétie (Paris)/ Cinegai (Rom). PRODUCER: André Génovès. INSTRUKTØR: Claude Chabrol. INSTRUKTØRASSISTENTER: J. Fansten og J-F. Detré. MANUSKRIPT: Claude Chabrol og Paul Gegauff. CHEFFOTOGRAF: Jean Rabier. NATIONALITET: Frankrig/Italien FARVESYSTEM: Eastman Color. KLIP: Jacques Gaillard. ARKITEKT: Guy Littaye. MUSIK: Pierre Janssen. TONE: Guy Chichignoud. MEDVIRKENDE: Stéphane Audran (HÉLÈNE), Michel Bouquet (CHARLES), Maurice Ronet (ELSKEREN), Michel Duchaussoy (DUVAL), Guy Marly (GOBET), Serge Bento (PRIVATDETEKTIVEN), Stephane de Napoli, Louise Chevalier, Louise Rioton, Henri Marteau, François Moro-Giafferi, Dominique Zardi, Michel Charrel, Henri Attal, Jean-Marie Arnoux, Donatella Turri, Antonio di Stefano. DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin. LÆNGDE: 99 min., 2700 m. CENSURFARVE: Gul. DANSK PREMIERE: Alexandra 5. 8. 1969.

NÅR DER KLIPPES I FILMENE

Alle filmanmeldere burde have stopur med i biografen, sådan som bl.a. Jyllands Postens Ib Monty har det. Ib Monty opdagede således, at Francis Ford Coppolas »Regnbuedalen« i Carlton blev vist i en ca. 15 minutter kortere udgave end den, censuren havde været præsenteret for. Denne var på 3975 m, d.v.s. med en spilletid på ca. 145 min., mens filmen i Carlton kun varede 131 min.

Ove Brusendorff, direktør for Carlton, kommenterer misforholdet med, at han ikke har savnet noget i filmen, og at han kun kunne forestille sig, at filmcensuren evt. havde set en 70 mm kopi, mens den han spillede var en 35 mm version.

Det har ikke været muligt at få direktøren for Warner og Constantin, Steen Gregers, i tale. Hans sekretær, J. Dahlerup, indrømmer imidlertid, at der er klippet i filmen.

– Vi har fjernet halvdelen af indledningsmusikken, hvor der blot spilles alle de melodier, som man senere vil høre i filmen. Desuden er filmen i sin oprindelige version med pause. Vi fandt dette unødvendigt, også af hensyn til publikum, som da måtte betale mere for billetten, og vi udklippede derfor også pausemusikken og -teksten.

– Der mangler også en scene?

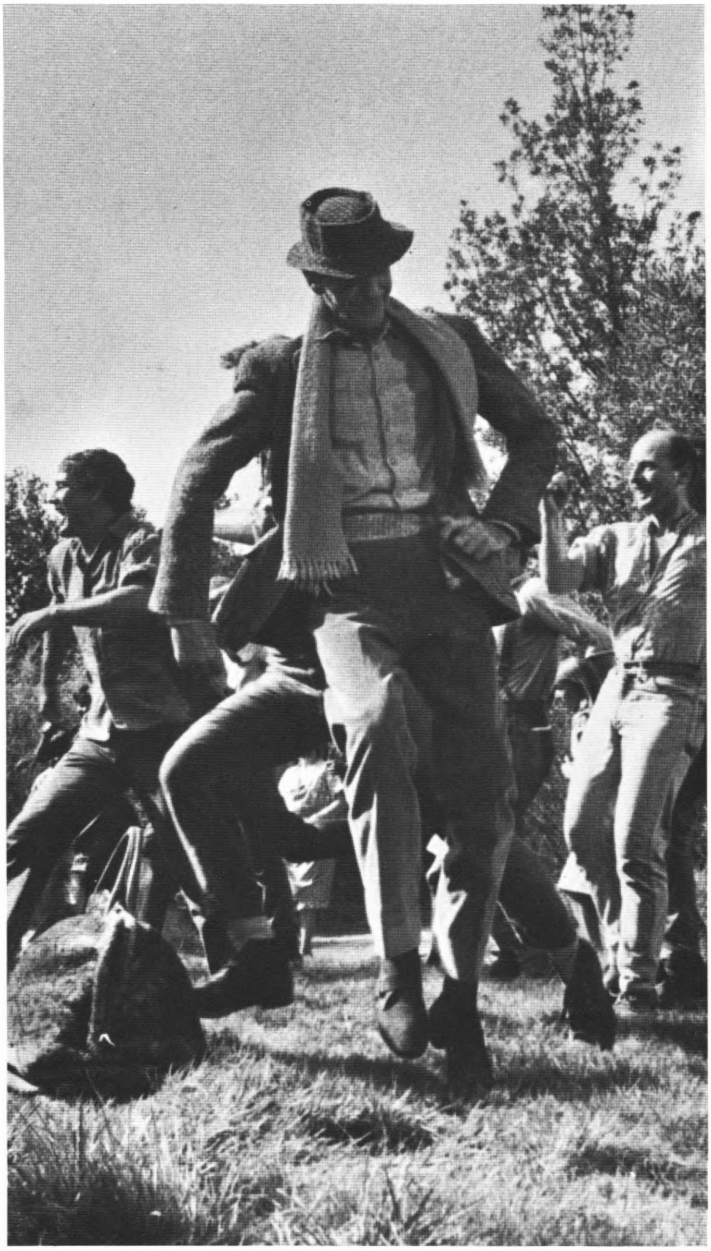
– Hvilken en tænker De på?

– En hvor Tommy Steele er sammen med en flok børn.

– Ja, det er rigtigt. Netop i den scene var Tommy Steele simpelthen så øretæveindbydende.

Sekretær J. Dahlerup henviste i øvrigt Kosmorama til at tale med Jørgen Prehn, selskabets lagerchef. Denne kunne berette om flere beklipninger:

– Der er nogle steder, hvor vi har, ja man kan godt sige tempoklippet. Således er der kortet i den meget lange forlovelsesfest. På et tidspunkt løber personerne op og ned af en mark og vælter sig i græskar. Det var meget langtrukkent, så vi tog ca. 60 m (3 min.). Balletscenen i samme sekvens tog vi 2 min. af. Vi har taget essensen af begivenhederne og kun klippet de steder, hvor det begynder at gå trevent, og hvor man siger til sig selv, at nu kan det være nok.



Fred Astaire i beskåret musicalnummer i »Regnbuedalen«.

Faktisk har vi klippet af æstetiske grunde. Endelig må man huske, at det er en forretning, vi driver her, og det er til alle parters fordel, at filmen blev passet ind i de normale spilletider.

– Er det sket med instruktørens tilladelse?

– Vi har fået tilladelsen til det fra vores hovedkvarter i U.S.A. Jeg går ud fra, at de så har tilladelsen. Instruktøren ville nok også betakke sig for at blive spurgt om små uvæsentlige beklipninger fra alle mulige jorden over. Desuden kan jeg fortælle, at den er blevet klippet endnu mere i Italien. Her har man taget bogstavelig talt alle scenerne med negre ud.

★ ★ ★

Beklipning af film hos udlejerne er langt fra noget usædvanligt. At det sker af biografdirektører er mere sjældent, i hvert fald i København.

– I provinsen sker det derimod desværre meget ofte, fortæller direktør Jørgen Nielsen, der sidder i bestyrelsen for Biografteater-Foreningen af 1960. Når filmene cirkulerer i provinsen, mister de ofte hvert sted nogle meter eller mere, så de er temmelig forandrede, når de har været turen igennem.

– Er det noget, De billiger?

– Bestemt ikke – hverken fra biografdirektørers side eller fra udlejernes. Det kan selvfølgelig være fristende, og i mange film gør det måske ikke så meget, men det er håbløst at trække en grænse. Vi mener derfor stadig, hvad vi altid har sagt, at nogen som helst anden beklipning end instruktørens kan ikke tolereres, slutter Jørgen Nielsen.

Det vil således måske være en idé, hvis ikke kun anmelderne kontrollerede, men også biografdirektørerne var lidt kritiske over for hvis film, de sætter på plakaten.

pl.

NAVNE OG NOTER

Ny facade. Månedsbladet »Kirke og Film« har taget navneforandring til »Film 69«, og bladets redaktion har ved samme lejlighed frisket op på facaden. Formatet er nu kvadratisk, der er blevet plads til større og grundigere anmeldelser af de væsentligste film, der er portrætter af danske kortfilminstruktører, og der findes bagest i bladet et leksikon over de svære ord. Med lidt større grundighed i registreringen af filmenes credits, synes vi med »Film 69« godt på vej til at få en dansk version af det ofte uundværlige engelske »Monthly Film Bulletin«. Eksempel: Længden på Peckinpahs »Den vilde bande« opgives at være 140 minutter. Sådan er det i USA, men i Danmark (og andre lande i Europa) vises filmen i en seks minuter længere udgave. Filmen opgives at være fra 1968, hvilket kan være rimeligt nok, skønt der er taget copyright i 1969, mens filmen er indspillet i 1968. Men under omtalen af »En håndfuld bly« oplyses det, at denne film er fra 1969, skønt den er indspillet på omtrent samme tid som »Den vilde bande«. I øvrigt er filmen ikke instrueret af den Allan Smithee, der nævnes på forteksterne, men derimod af Robert Totten (hurtigt sparket ud af produceren) og Don Siegel.

Død. Robert Sparr, filminstruktør. Efter en lang karriere i filmbranchen som klippeassistent (bl. a. på »Gilda« og »A Song To Remember«) og senere indenfor amerikansk TV som instruktør af episoder i serierne »77 Sunset Strip«, »Star Trek«, »Bonanza«, »Cheyenne« og »Surf Side Sex«, lykkedes det endelig Robert Sparr i midten af tresserne at få lejlighed til at iscenesætte biograffilm. Han startede med »A Swingin' Summer« (1965) og har senest lavet »Once You Kiss a Stranger«, der er en remake af »Strangers on a Train«. Dog spilles Robert Walkers rolle nu af Carol Lynley, ligesom historien også på anden vis skal være ændret. Før »Once You Kiss a Stranger« har Sparr også lavet »More Dead Than Alive«, der netop har haft dansk premiere under titlen »Mere død end levende«. Sparr døde den 28. august i år efter at være styrtet ned med en lille flyvemaskine, fra hvilken han ledte efter *locations* til filmen »Barquero«, der nu er overtaget af Gordon Douglas.

PREMIERERNE

Fra 11. juli til 14. september 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.

Anthony Perkins og Tuesday Weld med offer i »Engel med morderhånd«.

AMERIKANSKE:

THE ANIMAL (Jeg – et sexdyr), 1967. Instr.: R. L. Frost. Medv.: David Holmes, Virginia Gordon, Armand Atam. Prem.: Fønix, Esbjerg 14. 7. 1969. Udl.: Scan-American.Længde: 88 min., 2400 m.

THE BIGGEST BUNDLE OF THEM ALL (Nap dem i Napoli), 1967. Instr.: Ken Annakin. Medv.: Vittorio de Sica, Raquel Welch, Robert Wagner. Prem.: Husum 11. 8. 1969. Udl.: MGM. Længde: 105 min., 2965 m, rød.

THE CHAIRMAN (Verdens farligste mand), 1969. Instr.: J. Lee Thompson. Medv.: Gregory Peck, Anne Heywood, Arthur Hill. Prem.: Palladium 8. 8. 1969. Udl.: Fox. Længde: 104 min., 2710 m, grøn.

CHE! (Che Guevara, oprøreren i junglen), 1969. Instr.: Richard Fleischer. Medv.: Omar Sharif, Jack Palance, Woody Strode. Udl.: Fox. Prem.: Palladium 14. 7. 1969. Længde: 96 min., 2630 m, gul.

DADDY'S GONE A-HUNTING (Giften i kroppen), 1969. Instr.: Mark Robson. Medv.: Carol White, Paul Burke, Mala Powers. Prem.: Kinopalæet 11. 8. 1969. Udl.: Athena. Længde: 108 min.

DAY OF THE LANDGRABBER (Hvid skalpejæger). 1969. Instr.: Nathan Juran. Medv.: Telly Savalas, George Maharis, Arlene Dahl. Prem.: Palladium 25. 7. 1969. Udl.: Columbia. Længde: 102 min., 2780 m., hvid.

DEATH OF A GUNFIGHTER (En håndfuld bly), 1969. Instr.: Robert Totten, Don Siegel. Medv.: Richard Widmark, Lena Horne, Carroll O'Connor. Prem.: Nørreport 8.9. 1969. Udl.: ASA. Længde: 94 min.

EYE OF THE CAT (Kattene hævner), 1969. Instr.: David Lowell Rich. Medv.: Michael Sarrazin, Gayle Hunnicutt, Eleanor Parker. Prem.: Kinopalæet 30. 7. 1969. Udl.: ASA. Længde: 102 min.

FINIAN'S RAINBOW (Regnbuedalen) – Se anm. i Kosmorama 92.

FOR LOVE OF IVY (En mand til Ivy), 1968. Instr.: Daniel Mann. Medv.: Sidney Poitier, Abbey Lincoln, Beau Bridges. Prem.: Kinopalæet 25. 8. 1969. Udl.: ASA. Længde: 100 min., 2760 m, rød.

GUNS OF THE MAGNIFICENT SEVEN (Syv mænd rider igen), 1968. Instr.: Paul Wendkos. Medv.: George Kennedy, James Whitmore, Monte Markham. Udl.: United Artists. Prem.: Kinopalæet 14. 7. 1969. Længde: 106 min.

THE HEART IS A LONELY HUNTER (Hjertet er en ensom vandrer), 1968. Instr.: Robert Ellis Miller. Medv.: Alan Arkin, Sondra Locke, Laurinda Barrett. Prem.: Kinopalæet 13. 9. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 122 min., 3390 m, grøn.

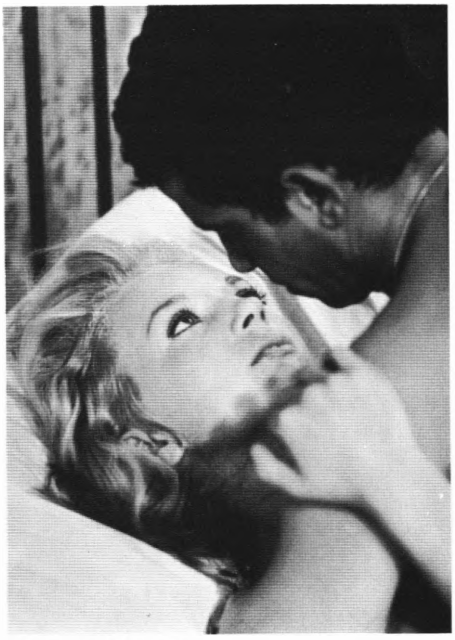
THE IMPOSSIBLE YEARS (Pigebørn i løbetid), 1968. Instr.: Michael Gordon. Medv.: David Niven, Lola Albright, Chad Everett. Prem.: Metropol 23. 7. 1969. Udl.: MGM. Længde: 98 min., 2690 m, rød.

LORNA (Lorna), 1965. Instr.: Russ Meyer. Medv.: Lorna Maitland, Mark Bradley, James Rucker. Prem.: Kino, Fredericia 21. 7. 1969. Udl.: Gloria. Længde: 78 min.

THE LOVE BUG (Hurra for Herbie), 1968. Instr.: Robert Stevenson. Medv.: Dean Jones, Michele Lee, David Tomlinson. Prem.: Metropol 12. 9. 1969. Udl.: MGM. Længde: 108 min., 2950 m, rød.

PRETTY POISON (Engel med morderhånd), 1968. Instr.: Noel Black. Medv.: Anthony Perkins, Tuesday Weld, Beverly Garland. Prem.: Camera 15. 8. 1969. Udl.: Fox. Længde: 89 min.

THE SECRET SEX LIVES OF ROMEO AND JULIET (Romeo og Julies hemmelige sexliv), 1968. Instr.: A. P. Stootsberry. Medv.: Forman Shane, Dicora Carse, Stuart Lancaster. Prem.: Carlton 28. 7. 1969. Udl.: Europa. Længde: 96 min.



»Leve – elske – dø«.

SWEET NOVEMBER (Kalenderpigen), 1968. Instr.: Robert Ellis Miller. Medv.: Sandy Dennis, Anthony Newley, Theodore Bikel. Prem.: Husum 18. 8. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 114 min., 3095 m, rød.

THE 1000 PLANE RAID (1000 fly angriber), 1969. Instr.: Boris Sagal. Medv.: Christopher George, Laraine Stephens, J. D. Cannon. Prem.: Nørreport 25 .8. 1969. Udl.: 94 min. Længde: 94 min., 2570 m, grøn.

WINNING (Vinderen), 1969. Instr.: James Goldstone. Medv.: Paul Newman, Joanne Woodward, Robert Wagner. Prem.: Imperial 22. 8. 1969. Udl.: ASA. Længde: 3370 m, rød.

WITH SIX YOU GET EGGROLL (Der er en fremmed mand i mor's seng), 1968. Instr.: Howard Morris. Medv.: Doris Day, Brian Keith, Pat Carroll. Prem.: Husum 8. 9. 1969. Udl.: Athena. Længde: 95 min.

DANSKE:

DAMERNES VEN – 1969. Instr.: Annelise Meineche. Medv.: Bodil Udsen, Lily Broberg, Sigrid Horne-Rasmussen. Prem.: Palladium 29. 8. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 2055 m, rød.

MORDSKAB – 1969. Instr.: Bent Christensen. Medv.: Marguerite Viby, Buster Larsen, Ole Monty. Prem.: Bio Lyngby, Drive-in, Nora, Merry, Nygade, Triangel, Vanløse. Udl.: ASA. Længde: 2715 m, rød.

PIGEN FRA EGBORG – 1969. Instr.: Carl Ottosen. Medv.: Dirch Passer, Willy Rathnow, Karl Stegger. Prem.: Saga 12. 9. 1969. Udl.: Dansk-Svensk. Længde: 2775 m, rød.

SJOV I GADEN – 1969. Instr.: Carl Ottosen. Medv.: Dirch Passer, Ove Sprogøe, Winnie. Prem.: Saga 1. 8. 1969. Udl.: Dansk-Svensk. Længde: 2425 m, rød.

ENGELSKE:

THE FIGHTING PRINCE OF DONEGAL (Det blodige sværd) 1966. Instr.: Michael O'Herlihy. Medv.: Peter McEnery, Susan Hampshire, Tom Adams. Prem.: Nørreport 28. 7. 1969. Udl.: Gloria. Længde: 104 min., 3020 m, rød.

HANNIBAL BROOKS (Hannibals flugt over alperne), 1968. Instr.: Michael Winner. Medv.: Oliver Reed, Michael J. Pollard, Wolfgang Preiss. Prem.: Kinopalæet 3. 9. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 102 min., 2795 m.

IF . . . (Hvis . . .) Se anm. i dette nummer.

THE MAGUS (En djævelsk leg), 1968. Instr.: Guy Green. Medv.: Michael Caine, Anthony Quinn, Candice Bergen. Prem.: Metropol 27. 8. 1969. Udl.: Fox. Længde: 117 min., 3170 m.

RAPE (Voldtægt) GB/Østrig 1969. Instr.: John Lennon, Yoko Ono. Prem.: Cavalcade 22. 8. 1969. Udl.: Cavalcade. Længde: 840 m (16 mm), rød.

SINFUL DAVEY (Slynglen Davey), 1968. Instr.: John Huston. Medv.: John Hurt, Pamela Franklin, Nigel Davenport. Prem.: Imperial 10. 9. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 95 min.

SOME GIRLS DO (Bulldog Drummond's skrappe piger), 1969. Instr.: Ralph Thomas. Medv.: Richard Johnson, Daliah Lavi, Beba Loncar. Prem.: Roxy 18. 8. 1969. Udl.: Gloria. Længde: 93 min.

2001: A SPACE ODYSSEY (Rumrejsen år 2001) – Se Kosmorama 86 og 92.

FRANSKE:

LA FEMME INFIDÈLE/STEPHANE, UNA MOGLIE INFEDELE (Den utro hustru) – Se anm. i dette nummer.

LA PRISONNIÈRE (Fanget af en erotiker), 1968. Instr.: Henri-Georges Clouzot. Medv.: Laurent Terzieff, Bernard Fresson, Elizabeth Wiener. Prem.: Grand 3. 9. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 110 min.

LA VIE, L'AMOUR, LA MORT (Leve – elske – dø), 1969. Instr.: Claude Lelouch. Medv.: Amidou, Caroline Cellier, Janine Magnan. Prem.: Dagmar 5. 9. 1969. Udl.: United Artists. Længde: 115 min., 3185 m, gul.

LES OISEAUX VONT MOURIR AU PÉROU (På en strand i Peru), 1968. Instr.: Romain Gary. Medv.: Jean Seberg, Maurice Ronet, Pierre Brasseur. Prem.: Cavalcade 15. 8. 1969. Udl.: ASA. Længde: 95 min.

LE TATOUÉ (Av – min ryg), 1968. Instr.: Denys de la Patellière. Medv.: Jean Gabin, Louis de Funès, Joe Warfield. Prem.: Palads 29. 8. 1969. Udl.: Regina. Længde: 95 min., 2530 m, rød.

SOUS LE SIGNE DE MONTE-CHRISTO (Monte-Christo vender tilbage) Fr/It, 1968. Instr.: André Hunebelle, Jean-Pierre Desagnat. Medv.: Paul Barge, Michel Auclair, Pierre Brasseur. Prem.: Kino, Odense 4. 8. 1969, Nørreport 1. 9. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 100 min., 2645 m, grøn.

ITALIENSKE:

COLPO MAESTRO AL SERVIZIO DI SUA MAESTA BRITANNICA/GRAN COLPE AL SERVICIO DE SU MAJESTAD BRITANICA (Kugleregn og diamanter) It/Sp 1967. Instr.: Michel Lupo. Medv.: Richard Harrison, Adolfo Celi, Margaret Lee. Prem.: Nørreport 18. 8. 1969. Udl.: Warner/Constantin. Længde: 111 min., 2810 m, gul.

E PER TETTO UN CIELO DI STELLE (En kugle i panden), 1968. Instr.: Giulio Petroni. Medv.: Giuliano Gemma, Magda Konopka, Mario Adorf. Prem.: Bio, Vejle 23. 5. 1969, Husum 25. 8. 1969. Udl.: Athena. Længde: 2700 m, gul.

GLI AMANTI (Flammende elskov) It/Fr, 1968. Instr.: Vittorio de Sica. Medv.: Faye Dunaway, Marcello Mastroianni, Caroline Mortimer. Prem.: Metropol 20. 8. 1969. Udl.: MGM. Længde: 88 min., 2465 m, gul.

IL SUO NOME GRIVADA VENDETTA (Med fingeren på aftrækkeren), 1968. Instr.: William Hawkins. Medv.: Anthony Steffen, William Berger, Robert Hundar. Prem.: Nørreport 4. 8. 1969. Længde: 96 min.

LA VENDETTA È'IL MIO PERDONO (Banditterne i Laredo), 1969. Instr.: Roberto Mauri. Medv.: Tab Hunter, Erika Blanc, Piero Lulli. Prem.: Platan 19. 8. 1969. Udl.: Cawall. Længde: 2574 m.

REQUIEM PER IL GRINGO/ (Messe for en Gringo), It/Sp, 1968. Instr.: Jose Luis Merino. Medv.: Lang Jeffries, Fernando Sancho, Carlo Gaddi. Prem.: Roxy 28. 8. 1969. Udl.: Gloria. Længde: 90 min.

TEMPO DI CHARLESTON (Knald dem ned) It/Sp, 1968. Instr.: Giulio Diamante. Medv.: Peter Lee Lawrence, William Bogart, Ingrid Schöller. Prem.: Kino, Odense 25. 8. 1969. Udl.: Palladium. Længde: 2715 m.

TEOREMA (Skandalen i Milano) It 1968. Instr.: Pier Paolo Pasolini. Medv.: Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti. Prem.: Dagmar 12. 9. 1969. Se anm. i Kosmorama 89.

SPANSKE:

CLINT, EL SOLITARIO/CLINT, IL SOLITARIO (Han kom fra Nevada), Sp/It/DBR. Instr.: Alfonso Balcazar. Medv.: George Martin, Marianne Koch, F. J. Huetos. Prem.: Nørreport 18. 7. 1969. Udl.: Galla. Længde: 92 min., 2545 m, gul.

DJANGO, KILLER PER ONORE/EL PROSCRITO DEL RIO COLORADO (Django kommer med døden), 1965. Instr.: Maury Dexter. Medv.: George Montgomery, Elisa Montes, Jose Nieto. Prem.: Platan 28. 7. 1969. Udl.: Cawall. Længde: 2055 m.

DOS MIL DOLARES POR COYTE (Gringo ta'r hånden op af lommen), 1966. Instr.: Leon Klimovski. Medv.: James Philbrook, Nuria Torray, Perla Cristal. Prem.: Platan 18. 7. 1969. Udl.: Galla. Længde: 84 min.

SVENSKE:

FANNY HILL (Pigen Fanny), 1968. Instr.: Mac. Ahlberg. Medv.: Diana Kjär, Keve Hjelm, Hans Ernback. Prem.: City Bio, Aalborg 12. 9. 1969. Udl.: Dansk-Svensk. Længde: 101 min., 2785 m, gul.

ADALEN 31 (Oprøret i Adalen) – Se anm. i dette nummer.

NÆSTE GANG

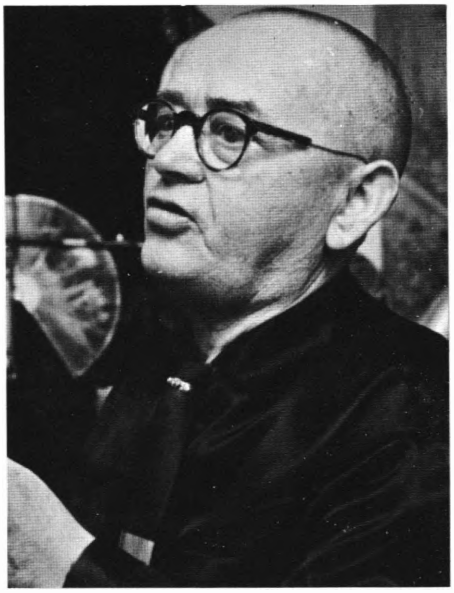
I Kosmoramas december-nummer fortsætter vi præsentationen af væsentlige nye filmskabere uden for de traditionelle filmlande, denne gang med et interview med Ruy Guerra foretaget af den flittige festivalgæst Chr. Braad Thomsen, der mødte Guerra i Venedig, hvor Guerras seneste film blev præsenteret.

Mængden af væsentlige film i biograferne har i de seneste måneder været stor, og vi har udvidet vor anmeldelsessektion, således at der bliver plads til grundig gennemgang af bl. a. Peckinpahs »Den vilde bande«, Hoppers »Easy Rider«, Frankenheimers »Jøden fra Kiev« og Bunuels »Mælkevejen«, der snart får dansk premiere. Yderligere kommer der anmeldelse af nye undergrundsfilm, der nu omsider finder vej til danske biografer, samt en gennemgang af Filmmuseets finske film.

Også på bogfronten sker der en mængde. Vi laver en særlig sektion til gennemgang af en række nye bøger, først og fremmest Niels Jensens nye bog om filmkundskab samt Bjørn Rasmussens længe ventede bind 4, der rummer ca. 1400 biografier af væsentlige udenlandske filmkunstnere. Desuden kommer der omtale af en række nye udenlandske filmbøger, først og fremmest fra England, der i disse år udsender en næsten uoverskuelig mængde filmlitteratur.

Andre emner i december-nummeret: et blik bagud til en af dansk films veteraner, fotografen Axel Graatkjær, der fortæller om filmens barndom, nyt om de »vanskelige« film og provinsbiograferne (Søllested-projektet), rapport fra den ofte oversete filmfestival i Pesaro og nyt om de nye navne i dansk spillefilmproduktion.

Axel Graatkjær.



BLÅ BOG

Per Calum (f. 1939) journalist ved Morgenavisen Jyllands-Posten med film, TV og teater som speciale, siden 1967 ansat på Det danske Filmmuseum som redaktør af museets publikationsvirksomhed. Per Calum er endvidere med til (sammen med museets leder Ib Monty) at tilrettelægge Filmmuseets forevisninger. Er fortsat knyttet til Morgenavisen Jyllands-Posten som filmanmelder. Medlem af Kosmoramas redaktion siden september 68. Har redigeret bogen »John Ford: en dokumentation«.

Martin Drouzy (f. 1923) dominikaterpater, siden 1953 i Danmark. Martin Drouzy har været redaktør af Katolsk Ugeblad i perioden 1959–64, er medredaktør af tidsskriftet Kirkens Verden og siden september 1969 ansat af Det danske Filmmuseum som redaktør af museets tidsskrift Kosmorama, hvori han regelmæssigt har skrevet siden 1967. Endvidere fungerer Martin Drouzy som undervisningsassistent ved Københavns Universitet i faget Filmkundskab.

Søren Kjørup (f. 1943) har studeret litteratur, film og filosofi ved Københavns Universitet og Freie Universität i Berlin. Mag. art. i filosofi med æstetik som speciale 1969. Redaktør af Poetik – tidsskrift for æstetik og litteraturvidenskab og siden september 1969 med i redaktionen af Kosmorama, hvori han jævnligt har skrevet siden 1965. Søren Kjørup har endvidere fungeret som filmanmelder ved dagspressen, først Frederiksborg Amts Avis og Jyllands-Posten, nu ved dagbladet Information.

Philip Lauritzen (f. 1947) stud. mag. i Filmkundskab ved Københavns Universitet. Fast filmanmelder ved månedsbladet Film 69 samt medarbejder på bladet Superlove og siden september 1969 i redaktionen af Kosmorama. Free lance-filmmedarbejder til flere dagblade. Endvidere underviser Philip Lauritzen i Filmkundskab på aftenhøjskole.

Morten Piil (f. 1943) anmelder ved Berlingske Tidende i 1962 og ved Information 1967. Morten Piil har gennem en årrække været bidragyder til Kosmorama, og fra efteråret 1967 også medlem af Kosmoramas redaktion. Har sammen med Ib Monty redigeret antologierne »Se – det er film«, bind I–III samt oversat adskillige skønlitterære og faglige bøger.

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

	Anders Bodelsen	Per Calum	Martin Drouzy	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piil	Jørgen Stegelmann
Rumrejsen år 2001 (Kubrick)	★★★	★★★★		★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★
Oprøret i Ådalen (Widerberg)	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★
Hvis . . . (Anderson)	★	★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Klapjagt i landsbyen (Fleischmann)	★★★		★★★	★★	★★	★★	★★★		★★★	★★	
Hjertet er en ensom vandrer (Miller)	★★				★★★	★★			★★		
Z (Costa-Gavras)		★★	★	★★	★★★★	★★	★★★	★★	★★★	★	★
Den vilde bande (Peckinpah)	★★	★★★	★★	●	★	★★★★	★★★		★★★	★★★	★
Hemmeligt ritual (Losey)	★★	★	★★	★	★★	★★★		★★	●	★★★	★★★
Kina er nær (Bellocchio)	●			★	★★	★★★	★★★		★	★★★	
Fanget af en erotiker (Clouzot)	★		★	●	★	★			●	★	
Regnbuedalen (Coppola)	★★	★★★		★★	★	★★★			★★	★★	★★
Den utro hustru (Chabrol)	★	★★	★★★	★★	★★	★★	★		★★	★★★	
Skandalen i Milano (Pasolini)	★★★★		★★	★★★	●	★★★★	★★	★★	●	●	
Se dig ikke tilbage (Pennebaker)	★★★	★★	★★	★★	★	★		★★	●	★★	
Engel med morderhånd (Black)	★★		★★	★	★	★			★★	★★★	★
De frygtløse (Hathaway)		★★		★★	★	★			★★		
Fjolset kommer til byen (Flicker)	★★	★			★★	★			★	★	
Præriens vildeste mænd (Katzin)		★					★				☆
Leve, elske, dø (Lelouch)	★		★	★★	★	★		★	●		
En håndfuld bly (Smithee = Siegel, Totten)											
Voldtægt (Lennon, Ono)			★★		●		★★	★★	●		●
Kalenderpigen (Miller)	★★	●									●
Vinderen (Goldstone)	★				★				●		★
Det blodige sværd (O'Herlihy)		●	★★		●	●					
Mordskab (Christensen)	●	★				●					
Wheel of Ashes (Goldman)			★	●	●	●	★		●		
Pigen fra Egborg (Ottosen)			●		●		★				●
Damernes ven (Meineche)	●	●				●					●
Sonja – 16 år (Abramson)	●	●			●	●					

16.årg.november 69 Kr.6.00