# KOSMORAMA

## 96 / filmtidsskrift

**svensk filmproduktion · spaghetti-westerns · jacques becker · orson welles**

**Ansvarshavende redaktør: Martin Drouzy.**

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

**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, 1419 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.**

# DEN KRITISKE KRITIK – OG PRAKSIS

For en vis betragtning er de mest vidtrækkende ting, vi bringer i dette nummer af »Kosmorama«, nogle af de mindst iøjnespringende: – nemlig nogle linjers referat fra »Cahiers du Cinéma« på side 139 og de to synspunkter på »Topaz« på side 144. Hvad der her præsenteres, i teori og i praksis, er nemlig et helt centralt problem, der nok ofte har spøgt mellem linjerne her i bladet, men som ingen nogen sinde rigtig har fået taget stilling til i bladets spalter.

»Kosmorama«s væsentligste stof i de senere år har efter min opfattelse været de brede, eksemplificerende analyser af enkelte film og større eller mindre dele af enkelte filmkunstneres værk. Og herved er den eksplicitte *vurdering* af filmene i nogen grad kommet til at stå i skyggen. Ikke at »Kosmorama« nogen sinde har været støvsuget for værdidomme, men i det bedste stof har værdidommene ofte været konklusionen, måske endda den uudtalte konklusion, på nogenlunde grundige analyser, – eller de har simpelt hen ligget i stofvalget, i valget af hvilke film og hvilke instruktører »Kosmorama« har villet beskæftige sig med.

Men vurderinger, værdidomme, er mange ting, som uenigheden mellem Claus Ib Olsen og Morten Piil viser. For Claus Ib Olsen er »Topaz« en »perfekt«, »folkelig« og underholdende agent-film, og dette bestrider Morten Piil ikke. Men han hævder, at den er »et vulgært og primitivt ekko af den kolde krig«. Claus Ib Olsens dom er en *æstetisk* dom, der bygger på en analyse og en accept af, hvad filmen *vil,* og på en analyse og vurdering af, om den opfylder de krav, den stiller til sig selv. Og det mener han altså den gør. Morten Piil underkender ikke dette og accepterer (i hvert fald underforstået) også principielt filmens bevidste formål. Men han analyserer de midler, filmen må bruge for at opfylde dette formål, og han afviser disse og dermed filmen – af *politiske* eller *ideologiske* grunde.

Her står altså ikke blot to *grads*forskellige vurderinger over for hinanden, men to *type*forskellige (hvilket siger noget om, med hvilken forsigtighed man skal læse vor minikritik, der kun har én, yderst mangetydig værdiskala). De to kritikere modsiger ikke hinanden, for de taler ikke om det samme. Og de taler om forskellige ting, ikke blot derved, at de anlægger forskellige kriterier, æstetiske og ideologiske, men også derved, at de anlægger dem forskellige steder. Claus Ib Olsen vurderer filmen som en bestemt »ytring« med et bestemt begrænset formål, som filmen faktisk opfylder. Morten Piil vurderer det »sprog«, det tegnsystem, filmen udnytter for at kunne opfylde sit formål. Intet af kriterierne eller de områder, de anlægges på, er *a priori* mere berettigede end de andre, – men dette udelukker naturligvis ikke, at det skulle være muligt at foretage et rationelt valg mellem dem.

Her kan måske »Cahiers«' holdning komme afklarende ind. Hvad »Cahiers«-redaktørerne citeres for, er en udtalelse om, at de på den ene side vil orientere om og analysere, hvad der sker i filmkunsten, og på den anden arbejde på marxistisk grund og under udnyttelse af semiologiske synspunkter mod en kritisk filmteori – og de hævder, at der ikke er nogen modsigelse imellem de to ting. Det mener en del af »Kosmorama«s redaktion heller ikke der er, og det er da også noget lignende, vi prøver at praktisere i bladet. For det overordnede mål med vore analyser og præsentationer er det samme som det, der kommer direkte til udtryk i vore teoretiske artikler: at analysere filmsproget, at nå ind til en erkendelse af, hvordan kommunikationen i levende billeder »er mulig«, at formulere en filmteori.

Og vel at mærke en *kritisk* filmteori. For efter vor mening er svagheden ved den teori, som den borgerlige filmkritik (som Claus Ib Olsen her er kommet til at repræsentere) skriver ud fra, at den blindt accepterer det kommunikationsplan, en given film præsenterer sig selv på – hvorfor den ikke er i stand til at tage stilling til, ja end ikke bemærker, forudsætningerne for dette kommunikationsplan – og den dermed uvægerligt forbundne ideologi. Og det er dette, »Cahiers«-redaktørerne mener med, at alt er ét fedt for den borgerlige kritik, der naturligvis ikke vil hævde, at alle film er lige gode, tværtimod, men at de skal vurderes ud fra det samme æstetiske kriterium. Og på den anden side er det styrken i den kritiske filmkritik (som Morten Piil her, måske til nogle læseres forbløffelse, repræsenterer), at den når dybere ned og tillader sig selv at stille spørgsmål og tage stilling også på disse dybere planer.

Og selv om man nok kan mene, at det er så som så med alle »Kosmorama«-redaktørernes konfessionelle tilhørsforhold til marxismen, så er det dog også, i hvert fald på ét punkt, en marxistisk kritisk teori, nogle af os arbejder hen imod, al den stund vi ikke (som de af Marx og Engels så voldsomt kritiserede unghegelianere) nøjes med at præstere en »ren kritik«, og at tro på, at ideerne og analyserne i sig selv kan ændre (film-)verdenen, men også ser i øjnene, at vejen til at ændre filmene går over en ændring af (film-)produktionsforholdene. Eller for nu at pege på den helt konkrete praksis: vi har fået sat igennem, at det, at filmloven står over for en revision, ikke vil gå ubemærket hen i vore spalter.

I den kritiske filmteori og filmkritiske praksis bliver analyse og vurdering altså endnu snævrere forbundet, end det ofte ses. For naturligvis skal der ikke megen analyse til at råbe »fascistisk!« eller »reaktionær!« efter allerede på overfladen fascistiske eller reaktionære film som »Mondo Cane« eller »De grønne Baretter«. Det kan selv den liberale, borgerlige dagbladskritik finde ud af – og derfor har vi ikke interesseret os for at gøre det. Noget mere analyse kræver det imidlertid at se igennem »harmløse« underholdningsfilm som »Topaz«, for slet ikke at tale om så spegede sager som »Z«. Her må analysen trænge igennem til filmsproget og klarlægge den ideologi, som dette afslører, hvorved analysen direkte medfører vurderingen. I hvert fald hvis den hviler på en kritisk filmteori – en teori, som vi ganske vist endnu ikke er i besiddelse af, men som nogle af os i hvert fald mener, vi er på vej imod.

*S. K.*

*Som Søren Kjørup selv gør opmærksom på, afspejler hans lederartikel kun en del af redaktionens opfattelse. Den må derfor opfattes som et oplæg til en debat – en debat, som vi meget gerne ser læserne tage del i her i bladets spalter.* *red.*

# KOSMORAMA

**Forsiden:** Scene fra Sergio Leones western »Vestens hårde halse«, der anmeldes inde i bladet i forbindelse med en principiel artikel om den europæiske westerns særpræg i forhold til den amerikanske western.

**Bagsiden:** Scene fra Don Siegels amerikanske western »Two Mules for Sister Sarah« med Shirley MacLaine og Clint Eastwood i hovedrollerne. Filmen har netop fået danmarkspremiere under titlen »Han kom, han så, han skød«, og vi vil senere vende tilbage til den i en større artikel om instruktøren, der længe har været blandt Hollywoods ufortjent oversete filmskabere.

*Hitchcock under indspilningen af »Topaz«.*

Alfred Hitchcocks seneste film »Topaz« blev herhjemme en uventet langvarig succes. På premierebiografen i København spillede filmen i knap 10 uger trods premiere i en periode, hvor Københavns øvrige biografer hyppigt skiftede program. Filmen behandles inde i bladet dels af Claus Ib Olsen, dels af Morten Piil, og der er mildt sagt uenighed om filmen (læs også Kosmoramas leder).

Også Eric Rohmers fransk-producerede film »Min nat hos Maud« blev uventet en tilløbssucces trods det for danskere påståede svært tilgængelige emne; og trods uenighed i dagspressen om filmens kvaliteter. Chr. Braad Thomsen røbede allerede i fjor i sin rapport fra Cannes, at han kunne lide filmen, og flere gennemsyn har ikke gjort hans sympati for Maud mindre. Anmeldelsen bringes på side 120.

Endelig er der grund til at nævne artiklen om produktionsforholdene i Sverige, der ikke blot kan læses som en selvstændig rapport, men med fordel kan suppleres med læsning af forrige nummers gennemgang af en række svenske filmskabere.

Og så lidt om, hvad De ikke finder i Kosmorama. Vi tager afsked med premiere-listen. Årsagen er, at Filmmuseet nu er i gang med at forberede en årbog, hvori De bl.a. vil finde alle relevante oplysninger om årets premierer både i biograferne og TV, og vi mener derfor ikke, der er grund til at bruge Kosmoramas knebne plads til at bringe en oversigt, der i værste fald har irriteret en del ved sin ufuldstændighed. Utålmodige læsere vil i bladet »Film 70« finde nødtørftige credits på alle nye film. Til de tålmodige kan vi oplyse, at årbogen kommer første gang i foråret 1971.

Endelig benytter vi lejligheden til at byde velkommen til to nye deltagere i Kosmoramas minikritik: Flemming Behrendt og Chr. Braad Thomsen. Til gengæld er Jørgen Stegelmann gledet ud. Vi takker for et langt samarbejde.

## Indholdsfortegnelse


| | |
|---|---|
| Chr. Braad Thomsen: Min nat hos Maud | 120 |
| Martin Drouzy: Jacques Becker | 123 |
| Troels Wörsel: Spaghetti-westerns | 127 |
| Vestens hårde halse | 129 |
| Flemming Behrendt og Philip Lauritzen: Filmproduktionen i Sverige – en dokumentation | 130 |
| Filmaftalen | 130 |
| Kenne Fant – en vurdering | 131 |
| Göran Lindgren – et interview | 131 |
| Harry Schein – et interview | 132 |
| Carl Henrik Svenstedt – en kommentar | 134 |
| Filmcentrum | 134 |
| Konklusion | 134 |
| Peter Schepelern: Orson Welles – en introduktion | 135 |
| Close/Up | 139 |
| Debat | 143 |
| Filmene | |
| Poul Malmkjær: De tre fra Mississippi | 144 |
| Claus Ib Olsen: Topaz | 144 |
| Morten Piil: Topaz | 146 |
| Anders Bodelsen: Åh, sikken herlig krig | 146 |
| Søren Kjørup: Antonio Dræberen | 147 |
| Martin Drouzy: År nul | 148 |
| Morten Piil: Lømlerne | 149 |
| Ib Lindberg: Goodbye Columbus | 150 |
| Bøger | 150 |
| Blå Bog | 151 |
| Minikritik | 151 |

# MIN NAT HOS MAUD

CHR. BRAAD THOMSEN

I min rapport fra Cannes-festivalen (Kosmorama 91) fremhævede jeg »Antonio Dræberen« og »Min nat hos Maud« som festivalens to store oplevelser og tilføjede samtidig, belært af erfaringen, at der næppe var større chancer for, at filmene kom til Danmark. Det er pragtfuldt, at udlejerne har gjort ens pessimisme til skamme, så meget mere som netop disse to film står som den forløbne sæsons højdepunkter. Efter en lang række gennemsyn af dem begge tør man roligt kalde dem mesterværker, som man i år fremefter vil kunne vende tilbage til. Så forskellige de end er, har de det til fælles, at de med uhørt konsekvens og dristighed rummer deres ophavsmænds dybt personlige visioner af verden. Både Glauber Rocha og Eric Rohmer rykker grænserne for, hvad man troede filmisk muligt.

»Min nat hos Maud« er den tredje i Eric Rohmers filmserie »Seks moralske fortællinger«. Temaet for alle filmene er ifølge Rohmer: »Historien om en mand og to kvinder. Mens fortælleren søger pige nr. 1, møder han i stedet nr. 2. Dette møde er temaet for hver af filmene. Til slut vender han tilbage til pige nr. 1. Dette er fortællingens morale.« Rohmers korte program rummer både handlingen i »Nymfomanen« (Rohmers foregående film og nr. 4 i Moralske Fortællinger) og i »Min nat hos Maud«. De to film er så nært beslægtede, at man kan synes, »Min nat hos Maud« skildrer personerne fra »Nymfomanen« ti år senere. En afgørende forskel på de to film er dog, at »Nymfomanen« synes at rumme en snert af udlevering eller bedrevidende kritik af personerne. Det er den nye film velgørende fri for. »Min nat hos Maud« handler om den katolske ingeniør Jean-Louis, der forelsker sig på afstand i Françoise, som han ser til messen. Af sin marxistiske ven Vidal præsenteres han for Maud, som han tilbringer en meget snakkende, men uerotisk nat med, og næste morgen tager han mod til sig, kontakter Françoise og lever lykkeligt med hende! Dette skematiske handlingsmønster er udviklet med en rigdom på nuancer, humor og følsomhed, og alle personerne er skildret med så megen forståelse og ømhed, at man efter filmen sidder med en længsel, som ellers kun en Renoir- eller en Truffaut-film kan give en: længslen efter at møde personerne igen uden for biografen.

Den mere reaktionære del af dansk filmkritik har afvist »Min nat hos Maud«, fordi der skulle være tale om en katolsk film, som kræver kendskab til Pascal og jansenismen for at blive forstået. Det er forkert: Filmen kræver ikke andre filosofiske reference-rammer end dem, den selv indeholder, og det er heller ikke en katolsk film, men derimod en film af og om en katolik. Det kan være vanskeligt at bestemme, hvor Rohmer holder op, og hvor hans mandlige hovedperson Jean-Louis begynder, for filmen er nemlig fortalt i jeg-form som Jean-Louis' rekonstruktion af de begivenheder, der lagde op til hans ægteskab, og den rummer to meget præcist anbragte indre monologer. Den første er det øjeblik i filmen, der tydeligst kunne indicere, at filmen ikke blot er katolsk, men også jansenistisk. Det er hvor Jean-Louis, før han overhovedet har talt med Françoise, hævder ved synet af hende, at den dag »vidste jeg pludseligt, præcist og definitivt, at Françoise ville blive min kone.« Er dette ikke filmens »bevis« for, at der er noget om præ-destination og den slags? Nej, for kommentaren er jo en efterrationalisering. Det er Jean-Louis' udsagn og ikke filmens. Filmen giver os lov til at mene, at måske har han uret, – måske vidste han det ikke så præcist den dag, som han mange år senere vil give det udseende af.

De første scener i filmen er korte beskrivelser af Jean-Louis' ensomhed i kirken, på gaderne, på arbejdspladsen og derhjemme. Dermed er der givet en psykologisk begrundelse for hans behov for at åbne sig, – først for Maud og siden for Françoise. De følgende lange og meget åbne samtaler giver fuldt dækkende og solidariske portrætter af alle implicerede personer, og når jeg hævder, at filmen ikke er specielt katolsk, skyldes det netop dens utroligt mangesidige personskildring, der gør, at vi ikke tvinges til at have mest sympati for katolikken Jean-Louis. Vi har sympati for alle personerne, og de er skildret med så stor psykologisk rimelighed, at vi i diskussionerne kan placere os, hvor vi har lyst, uden på nogen måde at komme i konflikt med filmen. En af filmens største kvaliteter er dens utrolige åbenhed. Den vil hverken prædike eller polemisere, men forstå, og skønt Jean-Louis er Rohmers hovedperson, ser det ud, som om Rohmer egentlig har investeret størst sympati og menneskelighed i portrættet af ateisten Maud. Hendes skikkelse fortjener at høre hjemme blandt filmhistoriens klassiske kvindeportrætter. Hun er en varm, sensuel, intelligent pige, og den desillusion, som hendes skæbne indbyder til, holdes på afstand af en veludviklet selvironi. Da filmen begynder, har hun en skilsmisse bag sig, og hun har desuden ved en meningsløs bilulykke mistet den mand, hun håbede på at begynde et nyt liv med. Filmens smukkeste og mest gribende øjeblik er, da Maud i et nærbillede fortæller om sin dræbte elsker, og om en meningsfuld kærlighed, der brutalt blev kvalt i fødslen. Man kan på den sort-hvide film *se,* at hendes øjne blir røde af tilbageholdt gråd, mens hun fortæller.

Diskussionerne mellem Jean-Louis, Maud og Vidal går hovedsagelig på, at Maud og Vidal godt kan have uforpligtende erotiske affærer, mens Jean-Louis hævder, han kun er interesseret i forhold til piger, som han er sikker på, han også gerne vil giftes med. Han har *valgt* at indrette sit liv på den måde, men han hævder også, at det passer ham emotionelt, og at han aldrig har været ude for situationer, hvor hans valg er kommet på prøve: »Skæbnen – jeg nævner ikke Gud – har forskånet mig for den slags situationer.« Da han af snevejr bliver tvunget til at overnatte hos Maud, bringes han imidlertid af skæbnen i en sådan situation, og han reagerer ud fra sine principper. Da han ligger i Mauds arme, har han den største lyst til at elske med hende, men han river sig løs og lader principperne sejre over lysten. Dette er kun et af flere eksempler på, at filmens personer har et noget konfliktfyldt forhold til de ideer, de har valgt at lægge til grund for deres liv, og denne konflikt er med til at gøre filmen spændende og mangetydig.

Rohmers film går så dybt i personskildringen, at man kommer ned i et lag, hvor det står klart, at alle personerne har de samme længsler, drifter, behov og muligheder. Flemming Behrendt har i Berlingske Aftenavis (14. 3.) gjort opmærksom på, at »Maud rummer i sig drømmen om at blive Françoise« (jvf. historien om elskeren og bilulykken), mens »Françoise rummer i sig muligheder for et liv som Mauds« (jvf. hendes forhold til Mauds mand). Hvad der skiller personerne trods de grundlæggende fællestræk, er for det første de ideer, de vælger at indrette deres liv efter, og for det andet skæbnens spil med dem. Skæbnen spiller en så stor rolle i Rohmers film, at man ikke forbavses over, at hans debutfilm har den astrologiske titel »I løvens tegn« og handler om en mand, hvis liv former sig efter astrologiens mønster (se Kosmorama 85). Det meget komplicerede skæbnespil i »Min nat hos Maud« er nødvendigt at have for øje, hvis man ikke vil misforstå filmens slutning: Fem år senere møder Jean-Louis igen Maud, og hun er på vej mod en ny skilsmisse, mens han selv lever lykkeligt med Françoise. Første gang jeg så filmen, opfattede jeg denne slutning som en meget subtil og diskret pegefinger om, at når man lever sit liv efter Jean-Louis' katolske idealer, så bliver man lykkelig, – det gør man derimod ikke, når man lever Mauds frie kærlighedsliv. Men jeg er helt overbevist om, at denne nærliggende tolkning er forkert. Der er intet i skildringen af Maud, der modsiger, at hun kunne være blevet lige så lykkelig med sin bildræbte elsker, som Jean-Louis er blevet med Françoise. Hvad der forhindrede Mauds lykke, er ikke, at hendes livsholdning er mindre »rigtig« end Jean-Louis', men at skæbnen har været hende mindre gunstig. Der står formentlig skrevet i hendes stjernetegn, at hun altid vil være uheldig med mænd!

I en indledende samtale mellem Jean-Louis og Vidal diskuterer de tilværelsens eventuelle mening. Marxisten Vidal mener, der er 90 % chancer for, at historien er meningsløs og kun 10 % chancer for, at den har en mening. Alligevel vælger han at henholde sig til de 10 %, fordi dette valg giver mulighed for uendelig gevinst. Selv om disse tanker egentlig er katolikken Pascals, begrunder Vidal dem også med et citat fra Lenin eller Gorki, der i forbindelse med revolutionen sagde, at man måtte vælge revolutionens ene chance ud af tusinde, for at vælge denne chance gav uendeligt større håb end ikke at vælge den. Filmen udvikler sig i et forløb, der kommenterer denne centrale diskussion på to måder. For det første handler filmen om, at uanset hvilket valg man i øvrigt foretager sig, så er det skæbnen, der afgør, om hvert enkelt menneskes tilværelse former sig meningsfyldt eller meningsløst, og for det andet dokumenterer filmen ironisk, at selv om Jean-Louis tager afstand fra Pascal, så vælger han alligevel på pascalsk vis at satse på de 10 %. Det er nemlig præcis, hvad han gør, da han på forhånd vælger Françoise frem for Maud, før han kender nogen af dem, – altså endnu et eksempel på den herskende konflikt mellem ideer og liv!

Når Jean-Louis jo nemlig ikke modtager Mauds invitationer for natten, så skyldes det ikke blot hans principper, men også den psykologisk meget forståelige ting, at han i forvejen har investeret sine følelser i Françoise. En anden psykologisk detalje, det er værd at gøre opmærksom på i hans forhold til de to piger, er, at Jean-Louis (der med

*Jean-Louis skræmmes lidt over Mauds meget nænsomme og diskrete erotiske initiativer (Jean-Louis Trintignant og Françoise Fabian).*

*Jean-Louis tager initiativer over for Françoise (Marie-Christine Barrault).*

drillende ømhed kaldes for »spejderdreng« af Maud) jo egentlig nok stikker fast i det kønsrollemønster, der siger, at manden bør være den erotiske initiativtager. Han skræmmes en smule af Mauds i øvrigt meget nænsomme og diskrete initiativer, men til gengæld giver Mauds opmærksomhed ham den selvtillid, der er nødvendig, for at han næste dag endelig kan indlede bekendtskabet med den ukendte Françoise. Han tiltaler hende på gaden med en dristighed, man ikke normalt ville forvente hos ham. I forholdet til Françoise kan han få lov at være initiativtageren, hvilket synes at passe både ham og Françoise bedst. Mauds rolle er at være katalysator.

»Min nat hos Maud« er en utrolig intelligent, raffineret og menneskeklog film, og på det æstetiske plan er den ganske provokerende. Eric Rohmers æstetiske ambition har været at filmatisere en dialog, og det har han gjort med et sådant mesterskab, at han hverken er havnet i Dreyers teatralske orduddstillinger eller i Widerbergs maniererede naturlighed. Rohmer får sine skuespillere til at formulere sig med en ubesværet præcision, der aldrig virker som manuskriptoplæsning, og han indrammer deres ord og ansigter i billedkompositioner, der er usædvanligt smukke og funktionelle. Opbygningen af dialogscenerne er så æstetisk perfekt og glidende, at man næsten med lettelse konstaterer et enkelt utilsigtet »overspring«, dvs. en forkert blikretning mellem to nærbilleder af Jean-Louis og Vidal. Man må i øvrigt kraftigt protestere mod den kunstneriske vandalisme, som den danske udlejer har gjort sig skyld i, når han har tekstet filmen til widescreen, skønt den er optaget i normalformat. Når man som i Alexandra-teatret ser filmen i widescreen, destrueres simpelt hen Rohmers billeder.

Også i en dialogfilm som denne rummer selve billedopbygningen nu og da betydninger, som rækker ud over ordene. Det smukkeste eksempel er, da Maud overtaler Jean-Louis til at blive for natten med den begrundelse, at man risikerer livet ved at køre hjem på de isglatte veje. Hun forsikrer ham om, at »den bløde sne er meget lumsk«, og imens ligner isbjørneskindet på hendes seng et lækkert indbydende snelandskab med farer, der for Jean-Louis kan være lige så alvorlige som landevejens! (se billedet). Mere oplagt er billedet i den scene, hvor Jean-Louis og Françoise erklærer hinanden deres kærlighed. Det sker på en bakketop højt over den lille landsby, og den bygning, der tegner sig klarest i byen under dem, er selvfølgelig kirken, der helt konkret er baggrunden for deres kærlighed. Af stor billedmæssig virkning er det også, at filmen pludselig går ned i sort, da de står på bakketoppen. Det sorte parti udfylder flere funktioner. Mest direkte er det billedsidens stiltiende samtykke til Françoises ord: »Lad os aldrig mere tale om det,« som hun udbryder, da det står klart for dem, at de på en måde står lige med hensyn til fortidens synder. Derudover markerer det sorte afsnit fem års lykke. Billedmæssigt er det ærgerligt, at afsnittet i sort nødvendigvis må brydes af danske undertekster, der lyser op i mørket! Filmens afsluttende indre monolog – Jean-Louis' erkendelse af at Françoises forhenværende elsker var Mauds mand – er placeret med en sådan dramatisk præcision, at den næsten også indvirker på billedet. Efter første gennemsyn huskede jeg det, som om billedet blev frosset under monologen, der kommer som en pludselig afbrydelse af en påbegyndt sætning. I virkeligheden fryses billedet ikke, men alligevel er monologen så præcist anbragt, at tiden regulært står stille et par sekunder.

Filmens modtagelse i dansk presse har været besynderlig. Ingen forventede, at Ekstrabladets Bent Grasten ville forstå den, men at Erik Ulrichsen, Ib Monty og Anders Bodelsen følger ham i massiv uforstand, vidner om, at en væsentlig del af vor filmkritik slægter dansk filmkunst på med en enestående mangel på åbenhed og en række private fordomme, der blokerer for udsynet. Heldigvis viste publikum sundere dømmekraft over for filmen end kritikken og dementerede i hvert fald Anders Bodelsens urimelige påstand i Politiken om, at det enten er en film, der vil omvende tilskueren eller lade ham kold. Undertegnede er – som det relativt store publikum, filmen fik i tale – hverken blevet omvendt eller ladt kold af den. Dens ærinde er nemlig et ganske andet.

■ MA NUIT CHEZ MAUD (MIN NAT HOS MAUD) 1969. NATIONALITET: Frankrig. PRODUKTION: Films du Losange/Films du Carrosse/Renn Films/Films des Deux Mondes/Productions de la Gueville/Simar Films/Films de la Pleiade/F.F.P. PRODUCERE: Pierre Cottrell og Barbet Schroeder. PRODUKTIONSLEDER: Fred de Graaff. INSTRUKTØR/MANUSKRIPT: Eric Rohmer. FOTO: Nestor Almendros. KLIP: Cécile Decugis. ARKITEKT: Nicole Rachline. TONE: Jean-Pierre Ruh. INSTRUKTØRASSISTENT: Pierre Grimberg. MEDVIRKENDE: Jean-Louis Trintignant (JEAN-LOUIS), Françoise Fabian (MAUD), Marie-Christine Barrault (FRANÇOISE), Antoine Vitez (VIDAL), Léonide Kogan (VIOLINIST), Anne Dubot (BLONDINE), Guy Leger, Marie Becker. LÆNGDE: 113 min. DANSK UDLEJNING: Gloria. DANSK PREMIERE: Alexandra 5. 3. 1970.

# JACQUES BECKER

*En instruktør, der er født for tidligt - eller for sent*

**MARTIN DROUZY**

*Jacques Becker døde for 10 år siden - den 21. februar 1960. I den anledning viste Det danske Filmmuseum for nylig en næsten komplet serie af hans film. Dette gensyn med hans betydeligste værker åbner mulighed for at vurdere hans egentlige indsats og for i dag at placere ham som en virkelig filmskaber i mellemgenerationen inden for fransk film.*

I slutningen af forrige århundrede prøvede den franske historiker og filosof H. Taine at trænge til bunds i, hvorfor og hvordan en genial kunstner egentlig opstår. Det var efter hans mening et fænomen, der kunne forklares rent videnskabeligt ud fra en gang fastlagte sociologiske love. Et geni var simpelt hen et produkt af sin tid og sit miljø, hvor det opstod som resultat af et usædvanligt sammentræf af gunstige sociale faktorer.

Går man ind for denne tankegang (som unægtelig rummer en hel del af sandheden), kan man føre den videre og sige, at der også er tidspunkter, hvor et *uheldigt* sammentræf af omstændigheder gør, at en højt begavet kunstner har svært ved at trives og udfolde sig. Den slags perioder kan betegnes som overgangsperioder, hvor de kollektive værdier – det være sig af politisk, moralsk eller kulturel art – bliver taget op til en mere eller mindre gennemgribende revision. Den spænding og den usikkerhed, der i sådanne perioder ligger i luften, gør, at kunstnerne (måske lige bortset fra de helt store) har svært ved at finde sig selv og bringe deres personlighed til udfoldelse.

Det er ganske sikkert i en sådan periode, Jacques Becker skal placeres. Han blev født i 1906 og lavede sin første spillefilm i 1942, mens Frankrig var besat af tyskerne. Hans sidste film, »Hullet«, stammer fra 1959, dvs. det år, da den franske nye bølge brød ud. Det var det år, da Fr. Truffaut viste »Ung flugt« på festivalen i Cannes, og A. Resnais kom med »Hiroshima, min elskede«. Året efter var det navnet Godard, der blev kendt takket være en film, der hed »Åndeløs«. Hele Beckers værk var således præget af krigen og efterkrigsårene. Det hørte altså til i en udpræget overgangsperiode, men det alene kan naturligvis ikke forklare det til bunds. Jævnsides med Becker og samtidig med ham går nemlig Robert Bresson sin ensomme vej uden at lade sig påvirke af hverken det sociale miljø, den politiske uro, moden eller det publikum, han henvender sig til. Men J. Becker hører ikke til den type kunstnere, der kan leve i et elfenbenstårn, og det er næppe for meget at sige, at han formodentlig er den instruktør inden for sin egen generation, der har følt sig mest splittet mellem det gamle og det nye – mellem i går og i morgen. Jacques Becker er med andre ord født enten for sent eller for tidligt. Han var enten for ung eller for gammel, og af dette træk bestemmes såvel begrænsningerne i hans værk som dets enestående betydning.

Man må nemlig ikke glemme, at J. Becker tilhører den samme generation som de instruktører, der i 40-erne fremtrådte som eksponenter for den såkaldte kvalitetstradition. Han er stort set jævnaldrende med Christian-Jaque, Autant-Lara, J. Delannoy, A. Cayatte, Y. Allégret og H.-G. Clouzot, som alle er født i årene 1900–10. Christian-Jaque og Autant-Lara havde ganske vidst allerede lavet en række film, før krigen brød ud, men til gengæld optog Cayatte, Clouzot og Y. Allégret deres første selvstændige film samme år som Becker eller året efter.

J. Becker er på en række punkter beslægtet med disse repræsentanter for »fransk smag«. Ligesom de holder også han af veludført og vel gennemført arbejde. Der er utallige gange blevet gjort opmærksom på, at de skikkelser, der optræder i hans film, næsten altid karakteriseres ud fra deres stilling i samfundet. I »Det hændte i kroen« er det arbejdet på gården, der samler og præger alle personerne i filmen, som alle tilhører Goupi-slægten. Clarence i »To mænd og Micheline« er modeskaber, og hele filmen kan fortolkes som en skildring af det parisiske modehusmiljø, som J. Becker kendte så godt fra sin moder. I »To i Paris« arbejder Antoine på et bogbinderi, og når man ser ham bruge skæremaskinen, kan man ikke være i tvivl om, at han ikke bare er filmstatist, men en rigtig faglært arbejder. I »Edouard og Caroline« er Edouard pianist. Manda i »Smukke Marie« er snedker, og Fr. Truffaut gør i den forbindelse opmærksom på, at det er første gang, man i fransk film har set en håndværker benytte en høvl med en så enestående dygtighed og ægthed. Når J. Becker et par år senere interesserer sig for Arsène Lupin og laver en film om ham, er det ikke mindst, fordi denne gentleman også er indbrudstyv og dermed velbevandret i alle håndværksmæssige professioner. Hvad »Hullet« angår, er det som bekendt en film om menneskets ihærdige præstatio-

*»Smukke Marie« var den første franske film, hvor man så en snedker benytte en høvl, sådan som en snedker gør det i virkeligheden (Serge Reggiani som Manda).*

ner, om den præcision, hvormed det udfører sine handlinger, om dets tålmodige og omhyggelige arbejdsindsats og dermed til syvende og sidst om menneskehænder. Man vil i denne forbindelse sent glemme den scene, hvor en af fangerne ved hjælp af en tandbørste og et lille stykke spejlglas laver et periskop, og den, hvor Roland af to små flasker laver et timeglas. Alle disse ubetydelige småting er absolut ikke underordnede for J. Becker. Det er nemlig netop dem, han bruger som materiale for sine film. For øvrigt har han altid selv haft en hang til håndværksmæssigt arbejde, bl. a. med mekanik og motorer, først og fremmest bilmotorer. Også kameraet er for ham en vidunderlig maskine, som det fryder ham at arbejde med, og som han gør sit bedste for at udnytte så godt og så formålstjenligt som muligt. En kunstner er efter hans opfattelse først og fremmest en mand, der arbejder med sine hænder, dvs. en håndværker, og en film er først og fremmest et stykke fint håndværksarbejde. »Man skal arbejde meget,« skrev han engang, »og især instruktøren må efter min mening prøve på at klare mest muligt selv.« Det var dette krav til sig selv, der fik ham til at være ikke alene omhyggelig med sit arbejde, men som han selv siger: »manisk« (Arts, 29.12.54). Becker er af det samme kød og blod som de gamle franske håndværkere, Ch. Péguy lovpriste så højt. De lavede f. eks en stoleribbe så fuldkommen som muligt, – ikke fordi den kunne ses, men netop fordi den *ikke* kunne ses, dvs. udelukkende på grund af glæden ved et veludført arbejde. Og det samme gælder Jacques Beckers værk. Det karakteristiske ved hans film er nemlig netop den usædvanlige faglige samvittighed og den håndværksmæssige intelligens, hvormed de er udført.

På det punkt er han som sagt i slægt med de ovenfor nævnte instruktører, der ligesom han selv repræsenterer »fransk kvalitetstradition«. Den eneste forskel er, at han for sin del går endnu længere, hvad præcision, pertentlighed og ægthed angår, end de. Han går endda så vidt, at han i sin fremstilling når det, man kunne kalde sand realisme. Hvis man nemlig ser en film af f. eks. Christian-Jaque, Delannoy eller Y. Allégret en halv snes år efter, at den er blevet til, kan den ikke undgå at virke både kunstig og gammeldags. Og ikke nok med det. Det ser også ud, som om instruktørerne er udskiftelige, idet de alle sammen arbejder på næsten samme måde. Delannoy kunne lige så godt have lavet »De hovmodige« og Christian-Jaque »Kvindernes oprør« eller »La princesse de Clèves«. Ingen af dem kunne derimod have lavet »Smukke Marie« eller »Hullet«. Disse franske filmfolk, som en gang for alle har fået prædikatet »poetisk realisme« hæftet på sig, var i virkeligheden hverken »poetiske« eller realistiske. De var alle sammen instruktører, der for en stor del kørte på fiduser, – filmfabrikanter, som knap nok havde noget at komme med, fordi de ikke var visuelle kunstnere. I sammenligning med dem fremtræder Becker 20 år efter som den eneste, der har formået at præstere en realistisk filmkunst. Han gjorde det uden selv at vide det, uden at ville det bevidst, ja, man kan næsten sige imod sin hensigt, simpelt hen fordi han forsøgte at være omhyggelig og ægte i alt, hvad han gjorde. Når han f. eks. i »Pariserungdom« viser os en gammel embedsmand, der drikker et glas mineralvand, er denne bifigur, som vi kun ser et kort øjeblik, trods alt et rigtigt menneske taget lige ud af hverdagslivet. Og når han i slutningen af »Paris på vrangen« viser os en person som Jean Gabin, der er nødt til at tage briller på for at kunne se at dreje et telefonnummer, gør han noget, som ingen anden har gjort før ham, idet han viser os en gangster, som ikke bare er en filmfigur, men et rigtigt levende menneske. Her har vi netop det afgørende nye, Jacques Becker tilførte fransk filmkunst. Som Cl. de Givray så rigtigt siger det (Cahiers 106): »Der skal en enorm dristighed til, for at man som ambitiøs kunstner tager et enormt teknisk apparatur i brug udelukkende for at filme små ægteskabelige scener mellem Edouard og Caroline. Og dog har disse tilsyneladende uhensigtsmæssige ting åbnet et helt nyt perspektiv for filmkunsten, et perspektiv, der får os til at se verden ud fra dagligdagen, som skulle komme til at spille så stor en rolle for den nye filmbølge.«

På det punkt adskiller Becker sig altså ikke så lidt fra de øvrige instruktører af samme generation som han selv: kvalitetsgenerationen. Og samtidig optræder han uden selv at være klar over det som pioner for den nye franske bølge. Han har nemlig det til fælles med folk som Godard, Fr. Truffaut og J. Demy, at han er dybt interesseret i sine medmennesker, og at han gang på gang udviser en umådelig sympati for dem. Det var denne sympati, der fik ham til at lave bl. a. »Det hændte i kroen«. Som det bymenneske, han var – han boede hele sit liv i Paris – kendte han så godt som intet til miljøet på landet, og det er for ham netop en ekstra grund til endelig at gå i gang med at fortælle en historie, der foregår på landet. Og det er den samme interesse for andre mennesker og samfundsgrupper, der inspirerer ham til at lave film som f. eks. »To i Paris«, »Pariserungdom« og »Hullet«. Emnet for denne sidste film er nemlig hverken flugtforsøget eller som i Bressons »En dødsdømt flygter« de symbolske biklange i handlingsforløbet. Det er bare menneskene selv: 5 mand, der er spærret inde i en fængselscelle, og som prøver på at flygte. »Det, der interesserer mig, er de menneskelige problemer, forholdet mellem disse mennesker, som er fordømt til at leve sammen« (Arts, 29.7.59). Og dér står så Beckers kamera midt iblandt dem, som om det var en af dem. Instruktøren tager del i og er ligesom medskyldig i deres flugtforsøg. Selv da en af dem afslører sig som en forræder (»Enhver gruppe mennesker har altid en Judas iblandt sig,« siger Becker), kan der ikke være tale om at dømme for slet ikke at sige fordømme ham. Det eneste, det gælder om, er at forstå ham. Ifølge Beckers fremstilling er Gaspard snarere blevet forræder, fordi han er svag, end fordi han er ond. Det blik, hvor-

med Roland ser på ham i slutscenen, er ganske afslørende i så henseende. »Stakkels Gaspard,« siger han bare.

Det er denne samme overbærenhed og forståelse, Becker giver udtryk for i sin analyse af forbrydernes lilleverden i »Smukke Marie« og af gangstermiljøet i »Paris på vrangen«. Han forsøger på alle måder at fremstille disse skikkelser så menneskeligt som muligt. Becker skildrer aldrig »typer«, – han maler et portræt og viser os mennesker, som samtidig er konkrete personer. Det hænger sammen med hans interesse for det dagligdags og for hverdagslivet og med de vanskeligheder, der møder ham, hver gang han (som f. eks. i slutscenen i »To mænd og Micheline«) prøver på at skildre sygelige reaktioner eller usædvanlige følelsesudbrud. Hans interesse for mekanik udstrækker sig aldrig til også at omfatte skæbnemaskineriet, – den begrænser sig til det almindelige hverdagsliv. Hans film er et forsøg på at besvare det på en gang meget enkle og meget komplicerede spørgsmål: Hvordan fungerer menneskelivet? Hvad er det, der får det til at gå i stykker?

Hans værk kan altså til syvende og sidst betragtes som en slags samfundskrønike, der begynder blandt forbrydere i 1900 (»Smukke Marie«) og slutter samme sted omkring 1960 (»Hullet«), efter at han undervejs har beskrevet en lang række miljøer og samfundsgrupper og på den måde har givet os indblik i franskmændenes måde at leve livet på. Det hele er taget med. Freskoen er så godt som fuldkommen. Der er Frankrig i 1913 (»Arsène Lupin«), Paris efter den første verdenskrig (»Montparnasse 19«), gangsterverdenen i »Farlige perler« og »Paris på vrangen«, landsbyboerne i »Det hændte i kroen«, borgerskabet i »Edouard og Caroline«, arbejdernes og funktionærernes lilleverden i »To i Paris« og efterkrigstidens unge og dem, der holder til i eksistentialisternes kældre (»Pariserungdom«). J. Becker er, som G. Sadoul udtrykker det, den franske filmkunsts Zola.

Denne Zola er imidlertid til forskel fra den rigtige fuld af sympati for sine medmennesker. Og de gode interesserer ham altid meget mere end de onde. Heri viser han sig som en sand discipel af Jean Renoir, som han en tid arbejdede sammen med og var stærkt knyttet til. I lighed med Renoir interesserer også Becker sig kun meget lidt for handlingen i det, han fortæller. Men også i det er der en logisk sammenhæng. Netop fordi han interesserer sig for menneskene, som de er, er han hverken interesseret i »ædle motiver« eller i at arbejde inden for alt for nøje afstukne filmgenrer. »Jeg har aldrig nogen sinde gjort forsøg på at behandle et emne,« siger han. »Emnerne som sådanne interesserer mig ikke. Fortællingen, handlingsforløbet og det anekdotiske interesserer mig lidt mere, men det betager mig ikke ... Det er kun personerne (som bliver *mine* personer), der optager mig i en sådan grad, at jeg hele tiden beskæftiger mig med

*Jacques Becker er den franske filmkunsts Zola, men en Zola, der er fuld af sympati for sine medmennesker (Serge Reggiani og Simone Signoret i »Smukke Marie«).*

dem ... Den lidenskab, hvormed jeg omfatter mine personer, er formodentlig det eneste, der kan gøre mine film interessante« (Arts, 24.4.53). *Handlingsforløbet er for Becker med andre ord kun et påskud* – et påskud til at skildre mennesker. Han går dog i sin mangel på interesse for handlingen ikke så langt som J. Renoir, der kun sjældent bekymrer sig om at bevare den røde tråd i det, han fortæller. Hans handlinger er enkle, problemløse og uden svinkeærinder. Han indskrænker sig til at besynge kærligheden, venskabet og hverdagslivet. Men hans handlinger er dog altid noget, der kan laves om på i sidste øjeblik. Ligesom J. Renoir improviserer Becker tit, mens han optager sine film. Han gør altså mere ud af montagearbejdet end af drejebogen. Derfor er temaet i hans værker som regel temmelig løst og uden mærkbar orden i forløbet. I den måde, Becker arbejder på, nærmer han sig impressionisterne og nabierne. Hans film er som en række uregelmæssige penselstrøg eller som en kæde af sekvenser og scener, der ikke altid har nogen egentlig sammenhæng med hinanden. Disse udprægede forsøg på at slå handlingen i stykker får Becker til at fremtræde som en pioner for den nye bølge. J.-L. Godard tog ikke fejl, da han hilste »Montparnasse 19« som en forløber for anti-filmkunsten: »Montparnasse 19 er filmen om angsten ... Hvis en moderne roman er angsten for det ubeskrevne blad, et moderne maleri er angsten for det tomme lærred, og et stykke moderne billedhuggerkunst er angsten for stenen, kan en moderne film med samme ret være angsten for kameraet, angsten for skuespillerne, angsten for replikkerne og angsten for montagen. Jeg ville med glæde give alle efterkrigstidens franske film for den dårligt spillede og dårligt fotograferede, men sublime scene, hvor Modigliani forlanger 5 francs for sine tegninger på Café de la Coupoles terrasse. Da, men først da virker alting betagende i denne frastødende film. Da får alt sin rette klang i denne gennemfalske film. Da opklares alt i denne dunkle film. Den, der springer ud på det dybe, har nemlig ikke mere nogen interesse tilovers for dem, der står og ser til« (Cahiers 83).

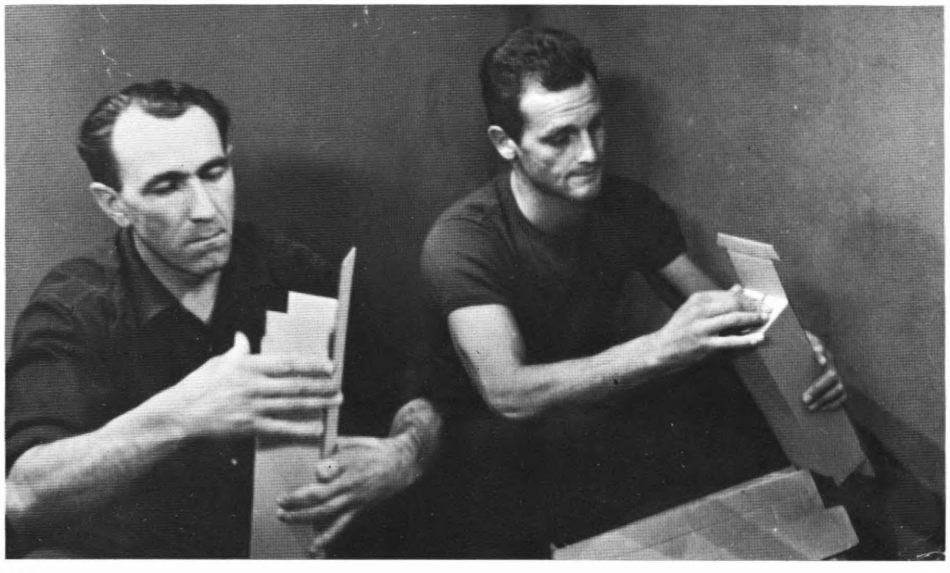
Selvfølgelig springer J. Becker aldrig så langt, som filmfolkene gør det i dag, hvor de som bekendt går helt uden om handlingsforløbet for hurtigere og mere direkte at kunne nå ind til filmens egentlige anliggende, som er det tema, de ønsker at behandle. Men ligesom en kunstner som f. eks. Bonnard på langt sigt har banet vejen og skabt de nødvendige forudsætninger for den non-figurative malerkunst, kan man også sige, at Becker har bidraget til at udvikle filmæstetikken i en retning, der, når man følger den videre, direkte fører over i A. Resnais og Godards eksperimenter.

Har han selv på forhånd haft en anelse om, hvor denne udvikling ville føre hen? Det er ikke let at sige. Men ét er i hvert fald sikkert, og det er, at han har haft en fornemmelse af ikke at passe i sit eget skind og af at være ikke alene et produkt af, men også et offer for sin tid, – altså kort sagt af at være født enten for sent eller for tidligt. »Jeg hader min samtid. Den interesserer sig kun for det, der er dødt. Det er den generation, der lever på

*J. Beckers skikkelser karakteriseres som oftest ud fra deres stilling i samfundet. I »To i Paris« er Antoine (Roger Pigaut) bogbinder og han beskæftiger sig i sin fritid med radioteknik – her sammen med Antoinette (Claire Maffeï).*

*I »Paris på vrangen« optræder Jean Gabin som leder af en gangster-bande. At forberede og udføre et bankkup er også en form for håndværk.*

*»Hullet« er en film om menneskets tålmodige arbejdsindsats og dermed til syvende og sidst om menneskehænder.*



skinværdier.« Denne afsky for samtiden fik ham til at begræde fortiden – i særdeleshed hans egen ungdom, som han ikke kunne tænke tilbage på uden at få tårer i øjnene (Cahiers 32). Det er sikkert ikke noget tilfælde, at den smukkeste og mest helstøbte af hans film er »Smukke Marie«, hvor handlingen netop foregår omkring århundredskiftet. Det er heller ikke noget tilfælde, at han i »Pariserungdom« har prøvet på at genoplive en række minder fra sin egen ungdom (bl. a. jazzmusikken), mens han samtidig skildrer den generation, der følger efter hans egen, efterkrigsgenerationen. Disse unge kaldte både på hans nysgerrighed og på hans dybeste sympati. »Jeg har selv store børn,« siger han. »De lader, som om de stadig kun var 5 år. Derefter trækker de sig tilbage til deres eget domæne, som jeg ikke kender noget til. Det var dette ukendte land, jeg prøvede at gå på opdagelse i, da jeg lavede denne film.«

Denne blanding af kærlighed til fortiden og lidenskabelig nysgerrighed i forhold til fremtiden er en del af Jacques Beckers paradoks og en af nøglerne til hans filmunivers. Som alle andre banebrydere har han været på en gang fortrop og bagtrop, – han har på en gang tilhørt dagen i går og dagen i morgen. Det er grunden til, at han faktisk er blevet miskendt af sine samtidige. En filmkritiker som Henri Agel betragter ham som overfladisk og forstår ham ikke. Han taler i forbindelse med ham om »dygtighed og en *grand couturiers* elegance«. Ny bølge-instruktørerne nærer for deres del stor beundring for ham (Godard kalder ham meget sødt »frère Jacques«), men de beundrer ham trods alt på en vis afstand og kan af gode grunde ikke helt betragte ham som en af deres egne. Hvis Jacques Becker var blevet født 15 år før, var han muligvis blevet en anden J. Renoir. Og var han blevet født 25 år senere, kunne han være blevet en anden Truffaut. Men han blev hverken det ene eller det andet. Han står et eller andet sted mellem de to. Han er simpelt hen Jacques Becker. Ved at understrege dette anerkender man samtidig hans værks begrænsninger og dets betydning. Dets begrænsninger, fordi Becker trods sin fornyende dristighed var offer for en overgangsperiode og for et bestemt filmsyn, som han aldrig helt formåede at gøre sig fri af. F. eks. var han helt ude af stand til at opleve en film som »Hiroshima, min elskede«. Men disse begrænsninger er kun bagsiden af hans storhed, eftersom han med sit værk har bidraget ikke så lidt til at berede jordbunden for den revolution inden for filmen, som den nye bølge satte i gang i 1959.

Jean Renoir ramte ikke helt ved siden af, da han for nøjagtig 10 år siden i anledning af vennens død i april 1960 skrev: »Jacques, gamle filmkammerat, det hele var en fiasko! Det var en fiasko, men det var nu alligevel til syvende og sidst os, der havde ret!«

# SPAGHETTI-WESTERNS

TROELS WÖRSEL

Dette er ikke et forsøg på at foretage en gennemgribende analyse af den europæiske western, men blot en opsummering af en række væsentlige træk, som almindeligvis negligeres af filmkritikken – eller måske snarere erkendes indirekte, hvilket kunne forklare den modstand, de såkaldte spaghetti-westerns har mødt fra anmeldernes side. For er dette tilfældet, kunne man tale om en, om end ikke bevidst, så dog instinktiv negligering af disse momenter.

At der overhovedet kan være særlig grund til at beskæftige sig med spaghetti-westerns, ses alene af det, at vi her står overfor en virkelig nyskabelse, som har manifesteret sig dels som en ny æstetik, dels som denne æstetisk eksistentielle implikationer, samt endog som direkte ideologisk/eksistentielle meningstilkendegivelser.

**1** De europæiske westerns er – i modsætning til de amerikanske – dybt *romantiske.*

Det er vigtigt at betone denne modsætning, thi den er resultatet af en udvikling, der generelt synes at foregå kunsthistorien igennem, nemlig en dialektik mellem »klassiske« og »romantiske« tendenser. Antagelig er denne dialektik udtryk for det forhold, at en klassik frembringer de resultater, der senere fungerer som (teknisk) forudsætning og grundlag for romantikken, som manifesteres som en konsekvens af disse resultaters sandsynliggørelse. Således ligger den europæiske western i »naturlig«, dvs. historisk forlængelse af den amerikanske. At denne udvikling imidlertid har fundet sin konsekvens i Europa er ikke tilfældigt; thi kun her er forudsætningerne tilstede for en romantik af denne voldsomt eksistentielle, nihilistiske karakter, idet den historiske erfaring er så meget større i Europa end i USA (der ligger ingen vurdering i dette), samtidig med at der kun i Europa gives en tradition (den tyske romantik, Nietzsche osv.), hvortil en sådan nyskabelse indenfor westerngenren kan knytte sig.

**2** På det formelle plan ytrer den ny æstetik sig bl. a. som en interesse for menneske og landskab *som* netop menneske og landskab.

Således er *landskabet* ikke længere behæftet med samme funktion som i den amerikanske western, hvor naturen er reduceret til den klassiske ramme om afviklingen af såkaldt »logiske«, dvs. kausale handlingsforløb; bjergene har her samme funktion som de antikke søjler i det 19. århundredes heroiske landskabskunst. Det klassiske rums sammenbrud i spaghetti-westerns manifesteres i momenter som f. eks. den altid blæsende vind, der i forbindelse med landskabets forandring til det atypiske (uklassiske), enestående og selvudsigende gennem en levendegørelse af naturen omformer billedrummet til sin egen definition *som billede,* hvorved den klassiske ikonografis gennemsigtighed destrueres. Denne levendegørelse understreges i musikken, der med sin hysteriske klangfarve synes frembragt af vinden, der således hvert øjeblik kan slå over i musik.

**3** Overhovedet er det *musikalske element* i de to western-former af stor interesse; alene på baggrund af det kunne en rimelig sammenligning foretages.

Mens den amerikanske western arbejder efter bestemte skemaer (virile mandskor til én slags scener, violinmusik til andre, symfonilignende plagiater til atter andre osv. osv.) ligger der i al spaghetti-musik ikke blot én grundtone, men tillige en gennemgående mangel på differentiering og tilpasning af det musikalske materiale til forskellige typer af scener. Dette skyldes musikkens vidt forskellige funktion i de to western-former: i den amerikanske bruges musikken til at understrege/påpege scenernes karakter, hvorimod den i den europæiske form foreligger som et selvstændigt betydningsbærende element tilordnet sin egen dramatiske funktion. Musikken, der i spaghetti-westerns væsentligst består af skingrende falset-stemmer (lidelsen og den nihilistiske eksistentialitet) og kirkeklokker (skæbnen, forstået som det godes negation) er med andre ord ikke programmeret efter indholdet af enkelte sekvenser, men bryder tilsyneladende arbitrært igennem med samme tema og udformning i de mest forskelligartede scener: hysteriske skrig kan således både følge en rytter på vej gennem landskabet og intonere ved voldsscener, mens man i en amerikansk western ville have hørt henholdsvis mandskor og violin- eller »symfoni«-musik, afhængigt af de dræbte personers status. At musikken fungerer på denne overfladisk set irrationelle måde, beror på, at den som allerede antydet er vindens meningsfulde konkretion, hvorfor musikken/vinden må forstås som det *filmiske* univers' »verdensånd«, idet musikken er ladet med dette univers' eksistentielle muligheder og derfor tillige udsiger dets generelle beskaffenhed, således at »verdensånden« er værkets iboende og på forhånd satte superstruktur: omkring denne tager filmens forløb form; i den ligger hele filmens væsen nedfældet, som den realiseres i differentieret form forløbet igennem.

**4** Som allerede nævnt gør en interesse for *mennesket* sig stærkt gældende i den europæiske western.

Filmens skikkelser bruges ikke til at personificere en række værdier i en officiel moral, men – for at blive i denne sammenhæng – snarere til at demonstrere disse værdiers endeligt eller fravær i det borgerskab, der hævder deres gyldighed. Derfor er helten (der ud fra klassiske kriterier må betegnes som en antihelt) i spaghetti-westerns eksponent for en eksistentiel og derfor i sin konsekvens nihilistisk moral; thi hans fremmedgørelse overfor borgerskabet (og hans medmennesker overhovedet) fører ham tilbage mod det nulpunkt, der udgøres af hans egen eksistens, hvilket dybere set vil sige mod sproget i bredere semiologisk forstand, idet hans moral udspringer af nødvendigheden af valg, hvis resultat er de tegn, hvori han realiserer karakteren af sin eksistens. Man kunne således sige, at den europæiske western arbejder med en samurai-moral i lighed med den, der kommer til udtryk i f. eks. Kurosawas værker. Overhovedet er der umådelig mange lighedspunkter mellem spaghetti-westerns og Kurosawas samurai-film, såvel æstetisk som eksistentielt; at tale om en *aflæselig* John Ford-påvirkning for Kurosawas vedkommende er en undervurdering og misforståelse af hans indsats; scener som »Macbeth's« død og åbningssekvensen i »De syv samuraier« er utænkelige i den klassiske western – i den europæiske overordentlig sandsynlige.

At mennesket i spaghetti-westerns altså empirisk set defineres ved dets valg, lader sig imidlertid ikke blot konstatere i dets handlinger, men også i selve skildringen af det som person. Der er således lagt stor vægt på en række tilsyneladende uvæsentlige træk som påklædning, skydevåben osv., og dog har disse momenter adskillige funktioner. Påklædningen understreger f. eks. filmens særlige historiske miljø, men især personernes individualitet som *personer i denne film.* Dette træk ved den europæiske western er explicit aflæseligt *(qua* western) i arten og placeringen af våben; f. eks. bæres pistoler næsten alle andre steder end ved hoften, men i stedet i et hylster bag skulderen, i en snor om halsen, i et selvkonstrueret duelhylster (der viser manden som tysk våbenekspert), midt på maven osv., ligesom helten ofte kæmper med uklassiske våben som kniv, tomahawk, maskingevær (installeret i en ligkiste) osv. Som før nævnt fungerer disse momenter som generelle tegn, der peger direkte hen på det eksistentielle valg, samtidig med at tid og miljø påpeges. Resultatet af disse momenters funktion i forbindelse med flere andre tidligere omtalte er gennemsigtighedens nedbrydning, idet gennemsigtigheden i film ikke er udtryk for en illusionistisk »virkelighedsaflæsning« af de skildrede begivenheder, men snarere for en tingsliggørelse (afsemiologisering) af handlingsforløbet og skuespillerens rolle, hvorfor skuespilleren indlæses i handlingsmønstret, der »virkeliggøres« af skuespilleren som privatperson udenfor rollen. Denne gennemsig-

*Det romantiske maleri er tydeligvis en forudsætning for spaghetti-westerns. Her et udsnit af Delacroix' »Massakren på Khios« (1823). Billedet er holdt i den gullige tone, man genfinder i spaghetti-westerns, og de viste figurer eksemplificerer velkendte holdninger/tilstande fra filmene: den patetiske dødsbevidsthed, den desperate lidelse og vildskaben. Læg mærke til den tyrkiske soldats portrætlighed med Lee van Cleef.*

tighedstendens er altid tilstede i amerikanske westerns, hvor en bestemt person tydeligt opleves som f. eks. Dean Martin iført bredskygget hat og ruskindsjakke, lige hentet fra klædeskabet; det stærkeste eksempel på denne tendens så man i »Panserdiligencen«, hvor den explicit realiseredes ved John Wayne klædt i rød nylonskjorte. Gennemsigtigheden er imidlertid i overensstemmelse med og en del af den amerikanske westerns væsen, thi den er af samme beskaffenhed og udsprunget af samme intention som det klassicistiske maleri, hvis antikke gudeskikkelser personificerer værdier og dyder på samme måde som den amerikanske westerns persongalleri: kun gennem den tingsliggjorte »virkelighedsoplevelse« af personerne opleves deres tilordnede værdier som »virkelige«; ud fra *sin* historiske situation måtte det klassicistiske maleri blot skabe sin ideale virkelighed gennem udnyttelsen af gudeverdenens definerede transcendens, hvor den amerikanske western har måttet udnytte det moment af »transcendens«, der opleves i modsætningen mellem den samme skuespillers på én gang overvirkelige og totalt ukendte eksistens. – Med en replik fra »Vestens hårde halse« kan den europæiske western-helt karakteriseres således: »Han har noget inden i sig, noget, der har med døden at gøre«.

**5** Det er klart, at denne eksistentielle holdning indebærer en *politisk* stillingtagen, eller placeren-sig i forhold til de gængse ideologier, som nødvendigvis må adskille sig fra den amerikanske westerns. Formuleringer af denne karakter skal imidlertid – som for de fleste westerns vedkommende – næsten altid søges som implikationer og tegn af en anden orden end talesprogets: ingen western skriger sit politiske budskab ud – selvom de oftest er nok så politiske.

For begge westernformer er de tydeligste politiske implikationer at finde i heltens relationer til »samfundet« og dets enkelte medlemmer. Og for den amerikanske western gælder her, at helten engagerer sig dybt i de sociale funktioner, eller – i andre tilfælde – en sådan integration er målet for hele hans stræben; den bestemmer karakteren af hans handlinger og er den målestok, som angiver disse handlingers rigtighed. Heltens belønning er således social accept (får oberstens datter, accepteres som sherif, etc.) til gengæld for hvilken han f. eks. har skaffet en bortrøvet kapital til veje, uden at pengenes retfærdige tilhørsforhold til borgerskabet dokumenteres. De rige har blot retten til kapital i kraft af deres egen kapital, mens de økonomiske bevægelser billedligt og bogstaveligt talt går hen over hovedet på helten, der lader sig integrere som del af en økonomisk mekanisme i håbet om hans egen oplevelse af en social accept. Der er således mulighed for, at biografgængeren kan identificere sin egen situation med heltens, og det er i dette forhold den amerikanske westerns politiske budskab ligger: den placerer folk i det sociale hierarki, idet den tilskynder til opstillingen/bevarelsen af småborgerens værdier, som er uden politisk relevans, d.v.s. som ikke er i konflikt med borgerskabets magt- og kapitalinteresser.

Motivet med helten, der hjælper borgerskabet træffes også i spaghetti-westerns, hvor det blot altid får en anden udgang: helten ender med at tage parti *mod* borgerskabet (»Manden med de sorte støvler«), bliver dræbt (»En dollar pr. hoved«) etc. Alment gælder således, at helten hverken opnår andel i kapitalen, hvis bevægelser han gennemskuer, eller nogen form for social accept; tværtimod, ved filmens slutning er hans position yderligere forskudt i forhold til borgerskabet, thi han er ikke disponeret for en samfundsmæssig integration (jvt. citatet, 4.) Denne forkastelse af de borgerlige værdier understreges yderligere i skildringen af borgerskabet, der med tydelige reminiscenser fra den tyske romantik og Nietzsche fremstilles som en foragtelig klasse, modsat indianerne, mexicanere etc., som indtager en traditionel romantisk status. At denne værdiforkastelse imidlertid også finder sted inden for filmens univers, ses af heltens fremmedgørelse, der sætter ham uden for ethvert værdisystem, så han selv i nederlaget synes stor, idet hans storhed udelukkende lader sig måle i forhold til ham selv – i stærk modsætning til borgerskabet, som i sin undergang forekommer dværgagtig målt selv ud fra dets eget værdisystem, eller mere præcist: i kraft netop af et sådant systems eksistens.

Et rent politisk indhold foreligger i »Gringo Desperados« som tydeligvis er en anklage mod den amerikanske imperialisme, hvorfor den europæiske tendens til at se f. eks. mexicanere som guerillastyrker her manifesteres explicit som en hel films objekt.

**6** Bag denne nyskabelse inden for (af) westerngenren ligger imidlertid en generel opfattelse af *kunstens »natur«* (dvs. mål/funktion), i fuldstændig modstrid med den ovenfor skitserede gennemsigtighedsæstetik, en opfattelse, der væsentligst ser kunstens opgave som en formrealisation modsat den gennemsigtige stoforientering.

Kunstens mål er således ikke at fremlægge en erkendelse, men derimod at fungere som erkendelsesform, hvis resultater følgelig bliver af en primært sproglig, eller rettere metasproglig karakter; man laver altså spaghetti-westerns i samme forstand, som Delacroix malede for at lave billeder. At denne opfattelse ligger til grund for skabelsen af spaghetti-westerns, lader sig umiddelbart aflæse ikke blot i optagetheden af billedernes formelle indhold, men også i interessen for de af billedets kvaliteter, som direkte afhænger af kameraets positioner/indstillinger og optageforhold (f. eks. lyset). Dette træk spores også tydeligt i den bevidste negligering af det klassiske handlings- (spændings-) forløb til fordel for skildringen af filmens metakvaliteter, der i billedets definition af sig selv som billede tillige forstås som kvaliteter i sig selv.

**7** Anbefalelsesværdige spaghetti-westerns: »En dollar pr. hoved«, »Døden til hest«, »Den gode, den onde og den grusomme«, »Gringo desperados«, »Manden med de sorte støvler«, de to første Django-film, dvs. dem med Franco Nero.

## VESTENS HÅRDE HALSE

I den nye western af Sergio Leone, »Vestens hårde halse«, sporer man tydeligt en tiltagende objektivering i spaghetti-instruktørernes intentioner, derved at filmene i stadigt stigende grad insisterer på at blive oplevet ud fra andre referencerammer end den amerikanske traditions. I sin altoverskyggende billedinteresse kan »Vestens hårde halse« ses som et forsøg på at fremlægge disse tilgrundliggende referencer: den er næsten en pædagogisk indføring i den europæiske westerns æstetik, hvor målet er at lave film og altså ikke historier, handlinger o.s.v. Karakteren af »Vestens hårde halse« er således en logisk konsekvens af denne æstetik, thi en film består af billeder, og ønsker man at lave en »filmorienteret« film, laver man en film, som fremviser sin egen beskaffenhed som billedets.

Denne tone slås an allerede i åbningssekvensen: tre banditter ankommer til en lille jernbanestation midt i det ørkenlignende landskab. Mens de venter på toget, dvæler kameraet ved alt, hvad de foretager sig, eller rettere ikke foretager sig: læner sig op ad en stolpe, støtter sig til et vandtrug, sidder i en stol, mens man i en amerikansk western kunne have ventet en skildring af deres ivrige forberedelser (gå i dækning, aftale planer, etc.). Og ustandseligt zoomes der ind på ansigterne, som med deres fraværende udtryk giver en fornemmelse af en tilfældighed i deres tilhørsforhold som objekter til denne film. Ved den fjerne lyd af toget placeres banditterne som personer i et handlingsmønster: i et kort klip ser man én af dem tage ladegreb på Winchesteren med et pludseligt og overdrevent smæld, som i forbindelse med klippets koncentrerede udstrækning og bevægelsens voldsomhed spænder billedets udtryk til det yderste. Det er bristefærdigt af et hysteri, der aldrig bryder gennem overfladen, men som derfor opleves så meget desto voldsommere.

Billedforløbet føres videre som en handlings billedrække ved et klip til en anden af banditterne, som rejser sig fra sin stol og begiver sig skråt over den store svellebelagte plads foran stationsbygningen, samtidigt med at kameraet foretager en bevægelse langs den ene akse i det vandrette, todimensionale koordinatsystem, hvori personen bevæger sig diagonalt fra punktet (0,0), som udgøres af stolen, og hvis ene akse er parallel med pladsens kant. Under denne bevægelse forandres synsvinklen fra »lav« til »overskuende«, hvorved der som en funktion af disse tre bevægelsesretninger opleves en cirkel- eller spiralbevægelse, som yderligere påpeges af en skæbnetungt knirkende vindmølle for enden af pladsen.

Skiftet i kameravinkel gør således brug af de to traditionelt romantisk anvendte synsvinkler »lav« og »høj«, således som det ses hos henholdsvis Lundbye og Rubens, hvor den første udtrykker den stemningsmæssige dvælen ved motivet (se billederne), den sidste det følelsesfulde i voldsom forstand. Ved kameravinklens forskydning opefter engageres man således i muligheden af en forestående kamp gennem det pludselige engagement i selve rummet. Træk af den samme bevægelse – blot i vandret plan – ses i filmens slutsekvens i det endelige opgør. Fænomenet er ikke ukendt: den netop nævnte slutsekvens er ækvivalent med slutsekvensen (også det endelige opgør) i »Døden til hest«, mens bevægelsen i sin fuldstændige spiralform tidligere er set i den amerikanske western »Blue«, hvor bevægelsesretningen også måles relativt til et stort, udstrakt plan, en flod, og centreres i stadig større afstand om den døende hovedperson i floden. Den store plads foran stationsbygningen opleves kun som værende bygget for at tjene denne bevægelse; uden denne bliver konstruktionen meningsløs, hvilket er et træk, som generelt kendetegner spaghetti-westerns: bygninger etc. er ikke konstruktioner, filmens medvirkende betjener sig af, de er udelukkende til som billedelementer (se billedet af stationsbygningen).

At jeg trækker denne sekvens frem, er ikke blot fordi den er typisk for filmen som helhed, men tillige fordi den instruktivt viser, hvorledes fortællingen ligger i fotograferingen og langt mindre i replikker.

Og at replikkerne oftest er sparsomme, er udtryk for en bestemt opfattelse af sproget, hvilket dybere set kommer til at betyde af kunsten som sprog. Skal man nemlig tyde sproget som kulturelement, ser man den fragmentariske samtale yderligere eksemplificeret i arkitekturen, som dels ligger spredt i landskabet, dels endnu befinder sig på byggestadiet. Men det er klart, at en sådan sprogtilstand ikke kan være virkelig, thi selve filmens eksistens forudsætter eksistensen af et meningsfuldt sprog mellem personerne: hvorledes skulle ellers tilstedeværelsen af en historie forklares? Det nødvendige sprog *er* imidlertid talt før filmens begivenheder og udgør derfor det sproglige univers, som iboende er til stede i filmen, således at vi har et billede af kunstens funktionsmåde: kunsten fungerer som sprog og ikke som dette sprogs empiriske indhold, idet filmen i spaghetti-westerns påtager sig sprogets rolle, samtidig med at den *tillige* er det sprog, tilskueren aflæser. Skulle man føre tolkningen

*Fra åbningssekvensen. En af banditterne foran stationsbygningen, der i kraft af sin manglende funktionalitet og volumen reduceres til billedelement. Inden for et par jernbaneskinner ført ind midt på gulvet. Husmuren og svellerne angiver aksernes retning i det nævnte koordinatsystem.*

igennem, kunne man sige, at det sproglige univers i kraft af sin uaflæselighed (p.g.a. manglende manifestationer) ikke blot tidsligt ligger før filmen, men også strukturelt ligger som baggrund for manifestationen, hvorfor man i spaghetti-westerns finder en opfattelse af sproget som en på forhånd givet struktur. Dette kunne i hvert fald yderligere forklare, hvorfor man ikke i europæiske, men kun i amerikanske westerns møder en overflod af »kvikke« bemærkninger, vittigheder, etc., idet den amerikanske western således implicit skulle arbejde med en traditionel humanistisk model, efter hvilken sproget skabes i og med dets individuelle manifestationer som kultur.

På alle måder er »Vestens hårde halse« altså en traditionel spaghetti-western, blot med det særlige moment, at genrens tendenser her bevidstgøres. Traditionelt europæisk er således også det politiske indhold, f. eks. holdningen til borgerskabet, hvis medlemmer skildres som plumpe, grimme og, set i forbindelse med helten, indskrænkede. Inden for filmens rammer forsvares denne fremstilling gennem den implicite påstand, at borgerskabets værdier frembringer mennesker af denne nedrige og foragtelige karakter. Som eksempel på denne generelle påstand kan nævnes scenen, hvor en familie massakreres: de tre skydes ned som dyr i deres underlegenhed, kun den mindste dreng, som i sin uskyld endnu er upåvirket af de borgerlige værdier, dør uden at en sondring mellem ham og morderne bringes til udtryk. Et andet eksempel: jernbanekongen fremstilles som krøbling ganske simpelt, fordi hans væsen er forkrøblet. Da han ligger dødeligt såret på vej ned i et vandhul, afsløres den manglende afstand mellem hans eksistens som menneske og hans primitive ophav, der i urtiden var kravlet på land.

Interessant er også skildringen af skurkenes håndlangere, der ikke er helt som i andre spaghetti-westerns, hvor distinktionen mellem helte, banditter og håndlangere dårligt lader sig aflæse. I »Vestens hårde halse« ser man den sidste gruppe skildret som afstumpede voldsmænd.

Særlig bemærkelsesværdigt er det, at Henry Fonda har en rolle – endog som skurk. Hans tilstedeværelse er imidlertid uheldig: dels er han dårligt valgt som type, dels afslører han – f. eks. i sengesekvensen med Claudia Cardinale – sin fuldstændigt manglende forståelse af den europæiske westerns væsen.

*Troels Wörsel*

■ C'ERA UNA VOLTA IL WEST (VESTENS HARDE HALSE), 1968. DISTRIBUTION: Euro International (NB: uden for Italien distribueret af Paramount under titlen »Once Upon a Time in the West«). PRODUKTION: Rafran Cinematografica-San Marco Film. EXECUTIVE PRODUCER: Bino Cicogna. PRODUCER: Fulvio Morsella. SUPERVISOR: Ugo Tucci. PRODUKTIONSLEDER: Claudio Mancini. INSTRUKTØR: Sergio Leone. MANUSKRIPT: Sergio Leone og Sergio Donati efter fortælling af Dario Argento, Bernardo Bertolucci, Sergio Leone. CHEFFOTOGRAF: Tonino Delli Colli. FARVESYSTEM: Technicolor. FORMAT: Techniscope. ARKITEKT: Carlo Leva. KOMPONIST/DIRIGENT: Ennio Morricone. TONE: Claudio Maielli. KOSTUMER: Carlo Simi. INSTRUKTØRASSISTENT: Giancarlo Santi. MEDVIRKENDE: Henry Fonda (FRANK), Claudia Cardinale (JILL McBAIN), Jason Robards (CHEYENNE), Charles Bronson (HARMONICA), Frank Wolff (McBAIN), Gabriele Ferzetti (MORTON), Keenan Wynn (SHERIF), Paolo Stoppa (SAM), Marco Zuanelli (WOBBLES), Lionel Stander (BARTENDER), Jack Elam (KNUCKLES), John Frederick (MEDLEM AF FRANKS BANDE), Woody Strode (STONY), Enzio Santianello (TIMMY). LÆNGDE: 165 min. DANSK LÆNGDE 135 min., 3690 m.

# FILMPRODUKTION I SVERIGE

## EN DOKUMENTATION AF FLEMMING BEHRENDT OG PHILIP LAURITZEN

Det er karakteristisk for den debat, der med stigende intensitet føres omkring filmfondens virksomhed, at den ikke får mange bidrag fra de mest implicerede: instruktørerne, producenterne og lovens administratorer. Kun biografdirektørerne ytrer sig ofte om filmfonden, men de højsttalende af dem synes desværre at have lagt sig fast på meget få forudsætninger og at have et utopisk sigte: en genoprettelse af tingenes tilstand før TVs opkomst.

I Sverige, hvor filmbranchen i øvrigt har et intensivt samarbejde med TV, er det anderledes. Filminstituttets direktør Harry Schein har et ikke helt lille kulturpolitisk forfatterskab bag sig, og han ytrer sig gerne, arrogant og intelligent om sine vekslende synspunkter på den aktuelle situation. Men heller ikke producenterne er mundlamme. Direktøren for Svensk Filmindustri, Kenne Fant, har inden for halvandet år udgivet to bøger, og at interviewe Sandrews direktør, Göran Lindgren, er en fornøjelse, som vi af pladsmæssige hensyn kun delvis kan give Kosmoramas læsere del i, men hans diskussion af distributionsproblemet vil blive taget op i et kommende nummer af Biografbladet i sammenhæng med de svenske planer om kommunale biografer.

Disse svenske tilstande kan imidlertid forklares ved andet end personligheder. Den svenske filmordning er nemlig ikke en myndighedsgennemført *lov,* men en tosidig *aftale* mellem filmbranchen og det offentlige, indgået i 1963 efter Harry Scheins forslag og revideret første gang i 1968. Efter denne aftale er Filminstituttets direktør forlenet med en udøvende og ikke blot begrænset administrativ magt. Han er således i praksis enerådende i afgørelsen af, hvilke filmprojekter, instituttet skal engagere sig i. Det er derfor ikke underligt, at mens vor hjemlige filmfondsdirektør højst kan vække forargelse med sin taktiske adfærd, lægges Harry Schein for had i visse dele af den svenske filmdebat. Tonen i denne debat kan illustreres med et citat fra Scheins oversigt over den svenske filmproduktion i instituttets beretning for året 1968/69. Efter til sin fordel at have sammenlignet året med 1962 slutter Schein: »En sammenligning som ovenfor skitseret taler sit eget sprog. Dette sprog har dog intet tilfælles med det sprog, som anvendes af de tilsyneladende seriøse skribenter, som i den svenske filmdebat sætter spørgsmålstegn ved filmreformens betydning for den svenske filmkunsts udvikling. Det er beklageligt – og destruktivt – med disse sprogvanskeligheder.«

På grundlag af Kenne Fants to bøger: »Svensk film på väg« (PAN/Norstedts, Stockholm 1968, 116 s.) og »Skall vi sluta filma, Olof Palme?« (Norstedts Forlag, Stockholm 1969, 200 s.) og interviews med Göran Lindgren, Harry Schein og Carl Henrik Svenstedt (kritiker ved Svenska Dagbladet, kortfilm-instruktør og med i ledelsen af Filmcentrum) vil vi i det følgende belyse tre forhold: Filminstituttets indirekte indflydelse på produktionen gennem støtteanordningerne, instituttets direkte indflydelse som (med)producent og den alternative distributions- og derigennem produktionsform, det nydannede Filmcentrum er udtryk for.

## ■ FILMAFTALEN

Svenska Filminstituttets midler stammer fra en 10 procents billetafgift (noget bevillingssystem har man aldrig haft i Sverige). Disse penge – ca. 15 mill. sv. kr. om året – fordeles i seks fonder: A-fonden på 20 % udbetales til producenterne af de svenske langfilm i direkte forhold til disses bruttobilletindtægter. B-fonden på 20 % anvendes til kvalitetsbidrag, uddelt af en jury på 6 »af filmbranchen helt uafhængige filmbedømmere« plus direktøren som formand. C-fonden på 10 % anvendes til tabsudligning for de film, som har fået kvalitetsbidrag. D-fonden på 5 % går til PR for branchen, og E-fonden på 30 % anvendes til instituttets drift, kunstnerisk og teknisk uddannelse, pædagogisk og filmhistorisk virksomhed og til direkte støtte af kortfilm og børnefilm. Endelig er den i 1968 nyindrettede F-fond på 15 % en garantifond, der uden kvalitetshensyn støtter tabsgivende svenske spillefilm.

# KENNE FANT

Carl-Henrik (Kenne) Fant er født i 1923, uddannet på Dramatens elevskole, spillede 1946–52 godt et dusin filmroller, af hvilke kun den som glad vordende fader i »Fängelse« kan huskes. 1953–62 instruerede Fant ni velmente film for Nordisk Tonfilm og blev så i 1962 produktionschef og fra 1963 administrerende direktør i Svensk Filmindustri, der står for en fjerdedel af den svenske filmproduktion og ejes af Skandinaviska Banken, altså et superkapitalistisk privatforetagende. Fant er desuden formand for Producentforeningen, som på en række punkter samarbejder med Filminstituttet bl. a. om anvendelsen af D-fonden.

## EN VURDERING

I »Svensk film på väg« citerer Fant en »anonym« filmdirektør for i 1964 at have sagt: »Svensk film er ved at socialisere sig selv! Vi har begået en fejltagelse, som aldrig kan gøres god igen.« Og Fant tilføjer: »At jeg personlig ikke, for øjeblikket i hvert fald, deler den anonyme direktørs bekymringer, beror på, at jeg tror, at filmbranchens aktivitet såvel på produktions- som på distributionssiden både kvalitativt og kvantitativt vil blive af en sådan art, at Filminstituttet rimeligvis ikke har anledning til direkte at konkurrere med branchen. Hidtil har instituttets virksomhed inden for produktion og distribution fremfor alt været af støttende og kompletterende karakter.« (Som man hører, er der gået også en politiker tabt i Fant). Ved at fremføre sine synspunkter mente Fant – i et »engangsforfatterskab« – at have demonstreret branchens gode vilje til at bevare denne statens »hjælp til selvhjælp«.

Men det skulle gå anderledes. Allerede i »Svensk film på väg« var Fant betænkelig ved instituttets direktørs suveræne beføjelser i produktionsstøttespørgsmålet, og han ønskede ham også »befriet« for sin stemmepligt i juryen ved tildeling af kvalitetsbidragene (og de dermed følgende tabsudligninger). Endvidere var Fant betænkelig ved den sammenhæng, der er imellem instituttets muligheder for selv at producere og juryens bedømmelser af de ambitiøse svenske film. Det er nemlig ikke mindst de penge, der gennem en »spærreregel« bliver til overs af kvalitetsbidragene, som kan anvendes til institutproduktioner.

Hvad der primært har kaldt Fant ud af busken igen i »Skall vi sluta filma?« er den kommission, der i juli 1968 nedsattes af daværende uddannelsesminister Olof Palme. Samtidig fremsatte KSF (Kulturarbetarnas socialdemokratiska Förening) et forslag, der blandt andet omfattede en statsligt finansieret og administreret filmstøtte og et statsligt produktionsselskab. I dette og i de fra andre sider af filmdebatten stadigt genkomne anklager mod de ledende selskaber for monopoliseringstendenser, magtmisbrug og mangel på kulturpolitisk ansvar, ser Kenne Fant en socialisering af branchen true. Ikke uden grund mener Fant at mærke også Olof Palmes ånd i disse angreb.

For Fant er de to afgørende faktorer i dagens filmsituation disse: det alvorligste er, at den svenske films andel af markedet viser en klart faldende tendens trods det øgede antal svenske spillefilm (32 film i 68/69 og knap 14 % af billetindtægterne; i Danmark er tallene for 1968 20 film og 30 %). Den anden faktor er den »politisering af kulturudbuddet«, som efter Fants opfattelse modarbejder kultursektorens vigtigste opgave i dag: at føre kunsten ud til stadigt flere. – Det må ende med ruin.

Det er tydeligvis her, at vejen skilles. Fant lader i sin bog flere andre personer komme til orde. Bl. a. lader han en af sine executive producenter, Bengt Forslund (Troell og Halldoffs producer) stille sig selv spørgsmål. Forslunds svar er ikke uden en vis selvretfærdighed (Forslund var Chaplins grundlægger), men det er utvivlsomt helt ærligt ment, når Forslund har svært ved at forestille sig, at noget samfundsejet filmselskab skulle kunne producere et mere ambitiøst og socialt bevidst repertoire end Svensk Filmindustris i det sidste år: »Skammen«, »Korridoren«, »Made in Sweden« og »Ådalen«.

Men netop disse fire film nedvurderes af den erklæret socialistiske Jan Aghed, hvem Fant i et andet kapitel lader svare på ti spørgsmål. Til alle Fants bekymrede og velmente overvejelser snerrer Aghed: »Jeg tror ikke, at det brede publikum er modtagelig for seriøs film, hvilket samfundet, alle dets kulturpolitiske og kulturdistributive forsyndelser samt den kommercielle filmindustri bærer skylden for – og ikke publikum.«

Kenne Fant er klar over, hvad vej vinden vil blæse, når filmkommissionen i løbet af 70–71 får barslet med en betænkning. «Personlig har jeg til en vis grad ændret mening og er i dag ikke fremmed for tanken om, at der dannes et statsligt produktionsselskab ved siden af (og det betyder uafhængigt af!) Filminstituttet og de private producenter.« Det vil nemlig øge mangfoldigheden i svensk filmproduktion, men forudsætningen for Fant er, at det sker under fælles produktionsvilkår.

Det åbne brev til Olof Palme, som har givet Fants bog navn, konkluderer i det direkte spørgsmål, om regeringen har socialiseringsplaner, der omfatter filmbranchen.

Uventet – også for Kenne Fant – svarede Olof Palme i en TV-udsendelse i december 1969 på Fants spørgsmål. »Staten er«, svarede Palme bl. a. »parat til at øge sin indflydelse på filmområdet.« Dog syntes hans tanker mere at gå i retning af et udvidet filminstitut end oprettelse af et selvstændigt statsproduktionsselskab. *Fl. B.*

---

*Svenska Filminstituttet må finansiere produktion af kortfilm og langfilm under forudsætning af, at produktionen har en klar kunstnerisk målsætning, samt at instituttets forpligtelser indgås på et helt forretningsmæssigt grundlag og efter prøvelse af de økonomiske, tekniske og personlige muligheder for produktionens gennemførelse.*

*Filmavtalet § 19*

---

*Kvalitetsstøttens formål er ikke at dirigere filmkvaliteten i nogen bestemt retning. Det er tværtimod hensigten at undgå ensretning af smagen. Kvalitetsbegrebet må opfattes i dets videste forstand for at muliggøre den svenske filmkunsts frie udvikling.*

*Filmavtalet Bilaga 2.12*

---

# GÖRAN LINDGREN

## ET INTERVIEW

*– Vi vil godt høre lidt om, hvilke muligheder De ser for at skabe gode film, samt Deres vurdering af filmordningen og af Filminstituttet som producent. Kunne De undvære filmaftalen?*

– Absolut ikke. Så dyrt det nu en gang er at lave film, kan man faktisk sige, at oprettelsen af filmordningen har betydet praktisk talt alt. Filminstituttet har med sine forskellige økonomiske ressourcer været basis, hvor man har arbejdet ud fra. Det har været muligheden for, at man har kunnet eksperimentere og ligefrem gøre dumheder.

*– Der tales om en politisering af kvalitetsbidragene. Føler De også det?*

– Vi har altid forsøgt at have en meget alsidig produktion. Fra den rene underholdning på et vist niveau – mest heldige har vi her været med »Kære John« og »Boghandleren, der holdt op med at bade« – til de mere specielle og avancerede film, som f. eks. Donners »Tvärbalk«, Mai Zetterlings »Pigerne«, Susan Sontags »Duet for kannibaler« m. fl. De her tre film troede vi var egnede til kvalitetsbidrag, men ingen af dem fik det og grunden er måske, at politiske kriterier i højere grad spiller ind i juryens vurdering.

Men man kan ikke give nogen skylden for denne udvikling, hvor uheldig den end i flere tilfælde har været for os. Vi vidste jo ikke, at den ville komme, da vi begyndte produktionerne. Jeg tror, det er en ganske naturlig udvikling, som ikke kan standses. De unge filmfolk, kritikere og interesserede i det hele taget bliver simpelt hen mere og mere politisk bevidste. Imidlertid indsnævrer det spektret i produktionen. På en måde er det meget ensporet.

Endelig kan man selvfølgelig sige, at det er vores egen skyld, at vi er kommet lidt i klemme. Vi har nemlig, i modsætning til i Danmark så vidt jeg ved, satset meget på Filminstituttet. Ser man på vores årlige produktion, der ligger på omkring 5 film, så er den ene »bred underholdning«, mens de øvrige henvender sig til et forholdsvis lille publikum, er »snæver underholdning«. Derfor er vi i dag havnet i den situation, at vi laver film, der næsten ikke har noget publikum og som kun kan tjene sig ind via kvalitetsbidrag og tabsudligning fra Filminstituttet.

*– For eksempel?*

– Der er mange eksempler. Vi kan tage »Deserter U.S.A.« og »Duet for kannibaler«. Her i Stockholm og i universitetsbyerne går det godt. Men i »provinsen« ligger det tungt. Det er mit indtryk, at det såkaldt brede publikum ikke vil have noget med politik. De får det i morgenaviserne, middagsaviserne, fjernsynet og radioen og er nærmest deprimerede, når de lægger sig til at sove. Går de derfor en enkelt gang ud, så vil de koble af. De orker ikke andet.

Men der findes også et lille publikum, som vil mere – som vil informeres, have flere aspekter, som synes, det er interessant at opleve formuleringer, de ikke selv har tænkt på osv. Ofte tvivler man imidlertid på, at dette publikum overhovedet eksisterer, og er man optimistisk, vil man vurdere det her i Stockholm til ca. 5000 mennesker. En gang

imellem er vi faktisk lidt bitre på publikum, som aldrig giver noget en chance en enkelt aften. Endelig er der mange, som udmærket ved, at den og den film vil interessere dem, men som ikke gider tage bussen eller bilen. Det er ikke et spørgsmål om TV; det er kun en lille del af hele problemet, der snarere er lede og ugidelighed. Der er for meget, som appellerer til opmærksomheden, og man kan ikke klare det hele. Bilen skal holdes, sommerhuset, udenlandsrejser, kort sagt, alle er optaget af noget andet.

Der kan selvfølgelig også være et økonomisk problem. Det koster penge at gå i biografen, og skal den konkurrere med benzin til bilen, ja så kommer den i klemme.

Situationer er altså kort sagt kompliceret. Uden Filminstituttet ville den være håbløs. Nu fungerer vi dog. Men krisen er ikke blot her i Sverige, derimod nærmest global. De store selskaber i USA har vældige problemer, og generelt er en meget foruroligende udvikling i gang. Avantgarde-filmen i USA vinder stadig større terræn – »Easy Rider« m. fl. – og man tjener ganske gode penge på disse billige produktioner. Men sker det, at amerikanerne, hvis produktion alle verdens biografer notorisk lever af i dag, begynder kun at lave den slags film, som vi også laver, ser fremtiden noget sort ud.

*– Har Sandrews en »stald« af instruktører?*

– Både ja og nej. Men vi har det princip, at når vi først har begyndt et samarbejde med en instruktør, så giver vi ham gerne mindst to, helst tre forsøg. Tredje forsøg skal fungere økonomisk, ellers har vi ikke råd til at fortsætte. Det er sket et par gange, at et samarbejde er blevet ophævet fra vores side efter kun en film, men det er ikke vores målsætning, fordi én gang er ingen gang. Det er så svært at lave film og sandsynligheden for, at det mislykkes de første gange urimelig stor. Tredje gang *må* det bare lykkes, ellers er det bedre, at vedkommende begynder at skrive bøger, det er billigere. En halv million er en forbandet masse penge. Prøv at få en kommunalbestyrelse til at bevillige et sådant beløb – det er et helvede. Men det er meget billigt for en *film,* blot kan man ikke ræsonnere den vej,

*– Når De nu har haft en del økonomiske fiaskoer, hvad får så egentlig Sandrews til at løbe rundt?*

– Den underholdende side af det produktionsspektrum, som jeg omtalte i begyndelsen. Der er altid nogle film, der bliver succeser, og dem lever vi af. Først var det »Skal vi elske?«, så kom »Kære John«, der blev en kæmpesucces over hele verden – undtagen i de romanske lande – senere kom »Jeg er nysgerrig – gul«, og den lever vi af for tiden sammen med Jarl Kulles »Boghandleren, der holdt op med at bade«, som blev en stor succes her i Sverige i år.

*– Sandrews har foruden filmproduktion også en stor biografkæde. Når De før antydede, at fremtiden vil se sort ud, hvis den amerikanske underholdningsfilm forsvinder, er det så fordi Deres filmproduktion afhænger af indtægterne fra biograferne?*

– Det er rigtigt, at hvis produktionssiden går økonomisk dårligt, vil vi kunne hente penge fra biografsiden. Nu er det heldigvis sådan, at filmproduktionen kan løbe rundt selvstændigt. Men det er klart, at havde vi ikke den økonomiske tryghed i biografkæden, måtte vi være endnu forsigtigere i produktionspolitikken.

*– For at vende tilbage til Filminstituttet, ser De nogen konkurrence i, at instituttet selv producerer film?*

– Slet ikke, det er kun godt, at der laves film i Sverige. Og om producenten hedder Filminstituttet eller Europa eller SF, kan være ligegyldigt. For os vil der altid findes konkurrenter og det ville da være forbandet kedeligt, hvis vi var ene.

Jeg kan overhovedet ikke mobilisere nogen skræk i forbindelse med Filminstituttet som producent. Det er kun rart, at vi aflastes i de bekymringer, vi har med at få nye talentfulde instruktører frem. Og når Filminstituttet introducerer en, der er fantastisk god, så kan vi jo håbe, at han kommer til os. Lige som andre er kommet fra de almindelige selskaber.

*– Det er dog bl. a. Deres penge, instituttet producerer for?*

– Kan det ikke være ligegyldigt, om vi laver to film mere, eller om instituttet laver dem? Det er rigtigt, at pengene stammer fra vores biografer og film, men det er alligevel ikke noget argument. Hvad skulle amerikanerne så ikke kunne argumentere for! »Sound of Music« har indspillet ca. 20 millioner kroner her, hvoraf de ikke får en øre, og alligevel var de tilfredse, fordi de ved, at en stor succes simpelt hen stabiliserer den almene filmsituation.

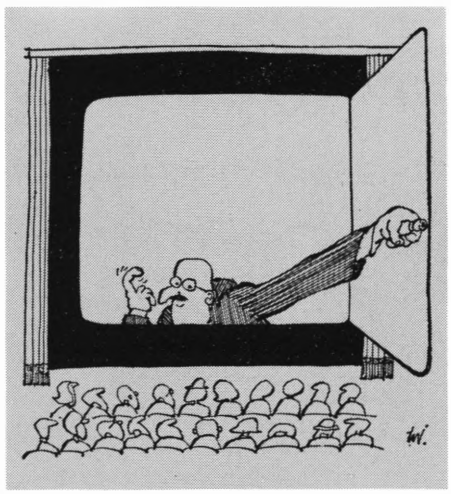
*– Har De indtryk af de øvrige svenske selskabers holdning til dette problem?*

– De er enige med mig, så vidt jeg ved. Der er ikke rigtig den brødnid her.

*– Et sidste spørgsmål: Hvem godtager manuskripter her på Sandrews?*

– Mig.

*Ph. L. & Fl. B.*



*En øget politisk bevidsthed hos filmskaberne har glædeligt nok gjort filmene mere samfundsorienterede og ofte samfundskritiske.*

*Harry Schein, juni 68.*

*Den samfundsorienterede filmskole i dag er i færd med at give den svenske biografffilm dens* kiss of death *ved at påtvinge den fjernsynets sprog.*

*Harry Schein, marts 69.*

# HARRY SCHEIN

## ■ ET INTERVIEW

*– Den danske filmlov skal revideres i efteråret 1970, mens den svenske filmaftale, der på mange måder svarer til vores lov, blev det i marts 68. Vi er derfor interesseret i at få noget at vide om, hvordan aftalen har fungeret, og hvilke erfaringer man har gjort.*

– Er der nogle specielle punkter?

*– Ja da. For det første, hvilken betydning tillægger De kvalitetsbidragene?*

– En afgørende betydning. Jeg tror stadig, at de er det helt centrale element i filmordningen.

*– Og de højner filmkvaliteten?*

– De stimulerer, eftersom det drejer sig om ret mange penge, ikke mindst i sammenligning med Danmark. I Danmark gives der maksimalt 400.000 d. kr. i præmie, mens vi i en kombination af præmie og tabsudligning kan komme op på over det dobbelte.

*– Har risikoen for ikke at få kvalitetsbidrag ikke også en betydning?*

– Der findes altid en risiko i et økonomisk initiativ. Men den vejes jo altid mod chancen for at tjene penge. Og jeg mener, at man er mere villig til at tage risikoer, hvis chancen for at tjene stiger. Det er helt elementært.

Men det er også rigtigt, at en del mennesker er bekymrede. Netop nu er vi i en brydningstid, selv om den snarere er af æstetisk og politisk art end egentlig økonomisk. Hele kvalitetsbegrebet er jo ved at blive ødelagt, fordi man lader de politiske holdninger konkurrere med den kunstneriske kvalitet. Og skønt det kun er en modesag, har det skabt en vis usikkerhed.

*– Der er dog den forskel på at bygge skibe i Norge og lave film i Sverige, at filmen ikke er en forretning, der i sig selv – uden en eller anden form for støtte – kan betale sig.*

– Det er en urimelig påstand. Det er som at tale om gennemsnitsfamilien, der har to og et halvt barn, men der findes jo ingen, som har to og et halvt barn, og der findes heller ikke nogen gennemsnitsfilm. Jeg kan sige, at filmproduktionen i sin helhed her i Sverige er rentabel med de forskellige støtter. Samtidig kan jeg også oplyse, at ca. 70 % af alle disse film er økonomiske fiaskoer. Hvorfor er der nogen film, som klarer sig fint og uden kvalitetsstøtte? »Fanny Hill«, »Jeg – en kvinde II«, Sjømans »Jeg er nysgerrig gul«, »Elvira Madigan« behøvede ikke kvalitetsbidrag. Vi kan altså ikke tale om gennemsnitsfilmen, for den eksisterer ikke. Det gør derimod en total spænding i filmproduktionen mellem investeret kapital, risikoen og gevinsten. Og i dette perspektiv spiller summen af kvalitetsbidrag en stor rolle: det er som den store del af hele kagen, at de virker stimulerende.

På den anden side er det klart, at hvor vigtige jeg end finder kvalitetspræmierne, så bliver de kun et instrument blandt mange andre. Foruden dette lokkeri, er det vigtigt at øge pluralismen i produktionen. Det har vi mulighed for at gøre via F-fonden, og det betyder simpelt hen en forøgelse af produktionsmulighederne og dermed mulighederne for kvalitet. Specielt med hensyn til kollektivfilmen, som jo er produceret af kunstner-

ne selv. Endelig er der muligheden for at vi selv producerer film.

*– Er det også med til at øge pluralismen?*

– Jovist, men det er selvfølgelig ikke sikkert at vi laver gode film.

*– Betragter De Filminstituttet, når det producerer film, på lige fod med andre producenter?*

– Både ja og nej. For hvis man har ét produktionsselskab og forvandler det til to, og de to chefer er énæggede tvillinger, så er det slet ikke sikkert, at man har forøget pluralismen.

Det vil sige, at producenter i princippet skal have samme rettigheder og samme ansvar og måske arbejde på samme tekniske og kommercielle vilkår. Men det er klart, at det er fornuftigt at etablere ulighed mellem de forskellige producenter. Det kan både være kommercielle og er meget ofte personlige uligheder. F. eks. ræsonnerer en gammel og en ung producent gerne forskelligt, de har måske forskellige uddannelsesniveauer og politiske synspunkter, men de kan også arbejde med forskelligt incitament. Og det gør Filminstituttet jo. Den private producent, hans væsentligste drivkraft til at lave film er at tjene penge, det er en virksomheds »raison d'être«. For instituttets vedkommende gælder det, at engagerer vi os i en kommerciel produktion, så er det ikke primært for at tjene penge, selv om det er udmærket, hvis vi kan. Men vores mål er egentlig at blive af med de penge, som står til vores disposition, og lave gode film. Alligevel kan det i praksis godt gå lige omvendt. Vi laver en dårlig film, der giver en pokkers masse penge, samtidig med at en producent laver en god, som bliver en økonomisk fiasko; det ved man aldrig på forhånd. Men tilbage bliver det vigtigste: pluralismen. Vi skal have mange forskellige beslutningsprocesser og helst efter forskellige personlige temperamenter.

*– Hvilken linje lægger instituttet, når det producerer? Man kunne tænke sig, at det koncentrerede sig om manuskripter, som andre producenter ikke har turdet binde an med. Eller at man koncentrerer sig om debutanter, der har svært ved at få lavet film nr. 2.*

– Det første er det officielle princip. Men i praksis bliver resultatet ikke, at man kun skal tage sig af ting, som andre ikke vil have. Det ville være som at arbejde med en arm bundet på ryggen.

Ellers har jeg svært ved at svare på spørgsmålet. Vi har faktisk ingen produktionspolitik. Det er så uhørt vanskeligt at have en politik i forbindelse med filmproduktion. Lavede vi f. eks. to tusind film om året, kunne man sikkert opstille en statistik, som ville sige noget, men vi producerer så få film og hvert projekt er så stort og forskelligt fra andre! Jeg prøvede på et tidspunkt at finde en fællesnævner, prøvede også at finde den hos mig selv, men det er ikke lykkedes hidtil. Vi tager stilling til hvert projekt, som var vi nyfødte børn.

*– Hvem tager stilling, styrelsen?*

– Nej, nej.

*– Dem personligt?*

– Ja, jeg træffer den endelige beslutning. Det er en stor fejl ved det danske system, at det er et styrelsessystem. For at være producent er et arbejde. At tage stilling til en produktion er ikke et spørgsmål om et demokratisk ja eller nej. Der findes ikke blot disse to alternativer, men tusind andre, og dem kan en komité ikke tage stilling til.

*– Det må være meget vanskeligt i en og samme person at forene de to gøremål: at være producent og virke som inspirator for hele filmbranchen?*

– Slet ikke. Stimuleringen af branchen sker nærmest på en automatisk og – skal vi sige – upersonlig måde. Vores jury diskuterer ikke, men stemmer blot om kvalitetsbidragene og jeg stemmer selvfølgelig ikke på vores egne produktioner.

*– Arbejder juryen uden forhandling?*

– Helt og aldeles. Det er en skriftlig afstemning, der foregår anonymt, så årets produktion afvikles på ti minutter.

*– Er det styrelsen, som vælger juryen?*

– Ja.

*– De syv jurymedlemmer, hvor længe er de valgt for?*

– Tre år. I øvrigt er jeg indstillet på at få udvidet juryen til 9 medlemmer. Det vil betyde, at en enkelts vanvid ikke får så stor effekt.

*– Er det tilfældigt, at Sveriges to mest venstreorienterede kritikere, Carl-Henrik Svenstedt og Jan Aghed, sidder i juryen?*

– Svenstedt har jo skiftet synspunkter og ideologi cirka hvert halve år. Nu er han maoist. Før var han psykedeliker, og før det en velkæmmet konservativ præstesøn. Og det er selvfølgelig et problem, at vi ikke rigtig kan følge med i denne hurtige udvikling. Endelig har juryen altid været domineret af venstreorienterede. Filmen er det.

*– Hvor placerer De Dem selv politisk?*

– Jeg er socialdemokrat. Men også kommunist, konservativ og liberal. Jeg er alting. Det er I også. Jeg er ikke identisk med 2–3 millioner andre, der også er socialdemokrater. Som det er umuligt for mig at tale om gennemsnitsfilm, er det umuligt at tage et gennemsnit af min opfattelse af jordsocialisering, hvor jeg står langt til venstre, og af banksocialisering, hvor jeg står langt til højre. Og så addere banken med jorden og dividere med to og sige at skotøjsindustrien skal halvsocialiseres – det går ikke.

*– De sagde, at man skulle være som et nyfødt barn, når man producerer film. Men mange selskaber føler en slags forpligtelse over for et mindre antal instruktører, en vis stald af folk. Vil det være muligt for instituttet at følge samme kurs?*

– Jeg tror ikke, det er heldigt, at instituttet indgår »ægteskab« med visse instruktører. Der er en stor fare for, at det bliver et vaneægteskab. Jeg tror, der skal være luft og cirkulation.

*– De har efterlyst kreative producenter. Er De selv sådan en?*

– Lad mig give et eksempel på vigtigheden af kreativ indsats fra producenten. Vi havde lovet Sandrews at være med på en bestemt film, men så kom manuskriptet, og jeg syntes det var forbandet dårligt. Instruktøren var imidlertid sikker på, at det var netop den film, han ville lave. Nogle dage senere spiste jeg frokost med Sandrews direktør, Göran Lindgren, og fortalte ham min mening, men understregede, at vi havde lovet at være med og stod ved løftet. Selv om Lindgren aldrig vurderer pr. manuskript, men kun personen (og den pågældende instruktør var en, han troede på), så fortalte han mig et par timer efter, at han havde sagt nej.

Fire uger senere kom instruktøren med et helt andet manuskript, og vi sagde begge ja. Pointen i historien er, at instruktøren indrømmede, at det andet manuskript var langt bedre end det første. Altså et konkret eksempel på, hvordan modstand og kritik fra producenten fører til en bedre film. Modstanden tvinger kunstneren til at forsvare sig og argumentere for sit standpunkt. Og mens han leder efter argumenter, ændres hans standpunkt og nuanceres.

For mit eget vedkommende så har jeg for det første ikke tid til at gå så engageret ind på hvert projekt. For det andet – og nok så vigtigt – har jeg ikke evnen. Jeg er ganske dygtig til at argumentere. Fejlen ved mig i denne sammenhæng er, at jeg overtaler kunstneren til at lave noget andet, end han egentlig selv vil. Men han falder for min argumentation. Det er ikke den kreative producents opgave at blive instruktør, derimod at stimulere kunstnerens kreativitet. Mine evner til at debattere dræber den.

*– Hvordan ser De på Filmcentrum?*

– Der har jo været en kæmpe-, nærmest psykedelisk debat omkring Filmcentrum. De har tre grundlæggende ideer, som jeg synes er gode. Først og fremmest er det et samlingspunkt for unge filmfolk. For det andet har de en distributionsidé, som går ud på at sende filmens skabere ud sammen med filmen for at møde publikum. De mener, det er godt for publikum at se genierne. Jeg ser det omvendt, for jeg kender filmene! Det er i alt fald godt for disse filmfolk at møde publikum.

*– Og den tredje grund?*

– Den har jeg glemt. Jeg er ikke sikker på, der findes nogen.

Jo, det er i princippet også udmærket, at man prøver at finde nye distributionsformer. Men jeg synes, det er absurd, at disse mennesker ikke vil have kvalitetskriterier for, hvad de distribuerer. Man har hævdet fra Filmcentrums side, at jeg vil påtvinge dem Filminstituttets, mine egne, »the establishments« kriterier. Det er helt misforstået. Jeg mener blot, at når en organisation henvender sig til et publikum med film, så har organisationen et ansvar. Publikum må have mulighed for at tage stilling til hvilke film, det bestiller. Der må altså være et eller andet vurderingssystem. Vil de ikke have det, så kan man også tænke sig, at Filmcentrum kunne gå hen og blive en yderst indbringende distributør af pornofilm. Ikke at jeg er imod pornofilm, men man har søgt instituttet om støtte, og jeg er ikke sikker på, det er forsvarligt at bruge offentlige midler til det.

Der er også en anden absurditet. Flertallet i Filmcentrum opfatter filmen som et middel i den politiske kamp. Det kan være en rimelig indstilling, men det er blot ikke Filminstituttets.

*– Det er kun en meget lille procentdel af Filmcentrums film, der er politiske.*

– Ja, men samtidig er det i styrelsen den mest dominerende holdning. Det er karakteristisk for dens yderliggående holdning, at de fornylig smed deres formand ud. Han er formand i et ungdomsforbund, der står til venstre for kommunisterne, altså mere eller mindre halvprofessionel. Styrelsen ligger således til venstre for ham, der ligger til venstre for de kommunistiske partier ...

*Ph. L. & Fl. B.*

*Filminstituttets adresse er:*
*Svenska Filminstitutet, Kungsgatan 48,*
*Box 1327, 111 83 Stockholm.*

# C. H. SVENSTEDT

## ■ EN KOMMENTAR

I løbet af den samtale, som er blevet til ovenstående interview, karakteriserede Harry Schein kritikeren Carl Henrik Svenstedt som »en død mand i svensk filmdebat«. Som tidligere omtalt er Svenstedt filmkritiker på »Svenska Dagbladet«, en af de ledende kræfter i FilmCentrum, medlem af Filminstituttets jury og endelig blandt Harry Scheins heftigste angribere. Vi bad Svenstedt komme med nogle livsytringer:

– Harry Scheins filmpolitik fra 1963 er kørt fast. Den filmaftale, som han lavede, skulle redde en nedgående filmbranche. Men biograftallene viser, at den har spillet fallit, idet svensk films andel i biografbesøget er raslet ned. I 1963 var det på ca. 25 %, i 1968 ca. 12 %, og jeg tror det i 1969 har været nede på 9 %. Der må simpelt hen nye produktionsideologier frem. Og først og fremmest må der arbejdes på at få publikum til at komme i biografen. Det er jo en helt grotesk situation, at en film som Peter Kylbergs »Jag« til omkring 300.000 sv. kr. kun er blevet set af ca. 200 mennesker. Det er simpelt hen ikke nok, at vi bare har fået lavet flere film. Der må arbejdes lige så intenst med distributionen. Når Schein ikke vil deltage i en dialog på dette punkt, må filmfolkene gå deres egne veje. På en måde kan man godt sige, at eksistensen af FilmCentrum er et sygdomstegn.

Jeg vil gerne understrege, at jeg i princippet ikke er modstander af filmaftalen, men derimod måden hvorpå Harry Schein forvalter den. Han kører sin politik og det er i orden så længe han ikke gør det udemokratisk, men det er netop, hvad han gør. Han sidder bl. a. suverænt og bestemmer over de 3–5 millioner kroner, som instituttet producerer film for årligt. Vi vil tages med på råd i anvendelsen af disse penge. Det er udemokratisk, at han kan sidde og administrere offentlige midler udelukkende efter sin personlige filmæstetik.

– *Harry Schein angriber juryen for at politisere?*

– Det har den altid gjort. Hvad der er sket i 1969 er imidlertid, at den har stemt for film, som Schein synes er noget lort – kollektivfilmene »Den hvide sport«, »Rekordåren«, Stellan Olssons »Os imellan« m. fl. Juryen har simpelt hen haft et andet filmsyn end Schein. Han kalder det politisering (hvilket i øvrigt er en helt naturlig bevidstliggørelse af kunstens situation), men det er en farlig begrebsforvirring, at han bruger det til at nedsætte jurymedlemmernes ærlighed og kompetance med. Juryen udskiftes jo hvert tredje år, mens Schein sidder på livstid, også selvom udviklingen løber fra ham, vurderingerne forskydes og samfundet udvikler sig.

– *Du snakker hele tiden om Harry Schein. Burde du ikke sige Filminstituttets styrelse?*

– Den er hovedsagelig strømænd, der dirigeres af ham. Et medlem forklarede mig forleden, at man i Sverige enten følger sin direktør eller afsætter ham. Det betyder, at man følger ham i enkelte spørgsmål, fordi man ikke vil tage en så drastisk beslutning som at afsætte ham på et enkelt problem. Men det burde snart ske.

– *Er Filmcentrum til venstre for de kommunistiske partier? Schein bygger på udsmidelsen af jeres formand?*

– Når to medlemmer af vores bestyrelse besluttede at forlade FilmCentrum, så var det på grund af interne politiske divergenser. Skulle vi ligge så langt til venstre, som Schein påstår, ville majoriteten være marxister-leninister, og så lykkeligt er det desværre ikke. FilmCentrum driver ikke nogen partipolitik, men kun en filmpolitik, der først og fremmest går ud på at skabe nye distributions- og dermed også produktionsformer.

– *Har I kvalitetskriterier i distributionen?*

– Selvfølgelig har vi hver vore kriterier. Der er mange film i FilmCentrum, som jeg ikke kan lide. Vi har blot forsøgt at sætte os ud over nogle enkelte menneskers personlige ideer og demokratiseret distributionen derhen, at kvalitetsvurderingen lægges ud til publikum. *Ph. L.*

# FILMCENTRUM

## ■ EN INTRODUKTION

FilmCentrum er opstået af den globale protest mod, at filmmediet suverænt er beherskет af forretningsmænds kommercielle interesse, at filmskaberen er blevet en funktionær, der kun får mulighed for at udtrykke sig, når andre mener at kunne tjene på det. Og selv da kun i en form som producenten mener kan sælge. Årsagen til denne situation er selvfølgelig filmmediets bekostelighed, der har tvunget »kunstneren« til et broderskab med forretningslivet. Kun de, der mere eller mindre har kunnet acceptere dette har kunnet få deres lyst til at lave film styret. Indtil for nylig. Den stadige billiggørelse af filmmateriale, som er pågået siden krigen, har medvirket til en større og større mulighed for uafhængighed af kapitalstærke forretningsmænd og dermed til større og større kunstnerisk frihed. Ved at skabe interesseorganisationer udvides muligheden for at udnytte denne voksende frihed.

I 1966 skabtes *Filmmakers Cooperative* i New York, der siden har dannet rammen omkring den meget eksperimenterende og personlige *undergrundsfilm*. Lignende ukommercielle organisationer opstod samtidig eller senere i en lang række lande jorden over. Alle bygger de på et distributionssystem, der ikke er betinget af en bestemt æstetik, men af total frihed, og som gennem en tilbagebetalingsordning af den indkomne leje pr. film giver filmskaberen midler til fortsat produktion.

FilmCentrum er en sådan ukommerciel distribution, hvor der kun stilles den betingelse, at den enkelte instruktør afleverer en kopi af sin film samt står inde for, at alle rettighedsspørgsmål er i orden.

Foruden selve distributionen tager FilmCentrum sig af grundig information, både i form af et katalog og gennem udgivelsen af »Rapport«, der er et filmfolkenes debatblad, hvor tekniske, organisatoriske, æstetiske og politiske spørgsmål diskuteres. FilmCentrum bliver derfor også en forening af filmskabere og en vigtig faktor i den filmpolitiske debat.

Fornylig udsendte FilmCentrum sit andet og udvidede katalog. Det indeholder ca. 300 titler af ca. 80 forskellige svenske og en del udenlandske instruktører. Alle film beskrives udførligt tillige med instruktøren. Det er kendte og ukendte mellem hinanden. Udvalget spænder over hele registret af svenske instruktører, *Bergman, Sjöman, Cornell, Troell, Berndt Klyvare, Lars Westman, Eric M. Nilsson, Björkman* er et lille udvalg. Af udenlandske film har FilmCentrum bl. a. en række Vietnam-film, reportager fra Maj-revolten i Paris, amerikanske news-reels, nogle kubanske kortfilm og »Smelteovnens time« fra Argentina. Alle disse film er i 16 mm, mens distributionen af super 8 film endnu kun er i sin vorden. Priserne ligger mellem 10 og 100 sv. kr.

FilmCentrum blev startet, fordi der i Sverige var et stort behov for en fri distribution, hvilket bl. a. skyldtes, at der ikke eksisterer en svensk Statens Filmcentral. Denne kendsgerning har været et af FilmCentrums hovedargumenter for at opnå statsstøtte. Selvom vi herhjemme også trænger til et dansk FilmCentrum vil vi derfor givetvis stå svagere over for myndighederne end svenskerne. Tilbage bliver blot at sige, at SFC's bevillinger er så små og filmvalget bestemt af visse kriterier, at SFC ikke løser problemet og behovet. For nok er FilmCentrum startet som følge af et stort latent behov, men dets eksistens har givetvis også fået mange til at realisere skjulte behov og derigennem være direkte årsag til den meget store og engagerede filmkreativitet i dag. Og dermed også til, at Sverige har en filmkultur. *Ph. L.*

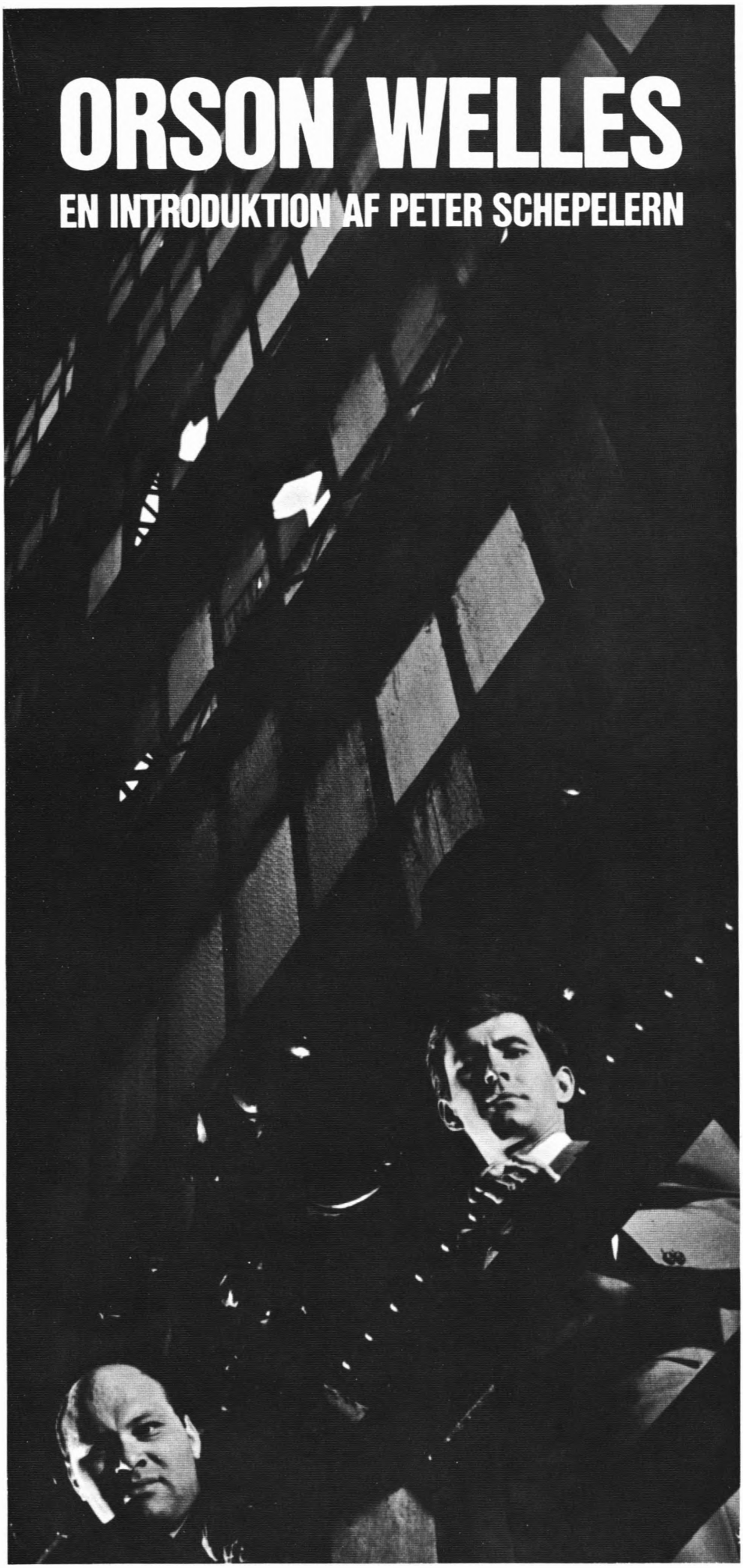
*FilmCentrums adresse er:*
*Kungsholmtorg 2, 112 21 Stockholm.*

# FILMPRODUKTION

## ■ EN KONKLUSION

Svenskerne er på de fleste kulturelle og politiske områder forud for os. Men de er det på godt og ondt. Så foruden at misunde dem, burde vi kunne lære af deres fejltagelser. Hvilke erfaringer kan vi da gøre ved at betragte den danske filmlovsdebat i lyset af den svenske filmaftale?

Først og fremmest, tror jeg, at vi afviser tanken om et statsligt produktionsselskab. De forløbne år under filmloven af 1964 har tydeligt vist, at der knytter sig uendeligt små profitmuligheder til en filmproduktion som den danske. Vi kan derfor roligt afskaffe filmen som statsstøttet forretning. Derimod vil vi jo gerne, at det stadig skal være muligt at eksistere som filmkunstner i Danmark. Dertil er der ikke brug for en stærk mand som Harry Schein, men for et støttesystem, der giver til kunstnerne og ikke til producenter, men til kunstnerne – ikke til deres ufærdige eller færdige film. Harry Scheins høje vurdering af kvalitetspræmiernes betydning er jo nøje forbundet med en liberaløkonomisk betragtning, og vores egen produktionsgarantiordning fungerer fra et kunstnerisk synspunkt på en hel gal baggrund: en producents økonomiske forventning til et endnu ikke realiseret kunstværk. En ordning, der lader debutanter arbejde inden for en økonomisk overkommelig kortfilmproduktion, hvis resultater kan være grundlag for den egentlige spillefilmsstøtte, kunne mindske dirigeringen og øge demokratiseringen af den danske filmkunst. *Fl. B.*



# ORSON WELLES

## EN INTRODUKTION AF PETER SCHEPELERN

»I wouldn't be surprised if Orson Welles is the biggest menace that's come to Hollywood for years . . . and I wouldn't be surprised if he was so radical that you had to have all new equipment and start all over again like you did with sound in 1928.« Scott Fitzgerald fik ikke ret, da han i efteråret 1940 – endnu før *Citizen Kane's* fremkomst – lod sit talerør erklære sådan i novellen »Pat Hobby and Orson Welles«. Hollywood lod sig ikke true. Welles blev en af Hollywoods store, prominente martyrer i traditionen fra Stroheim til Chaplin.

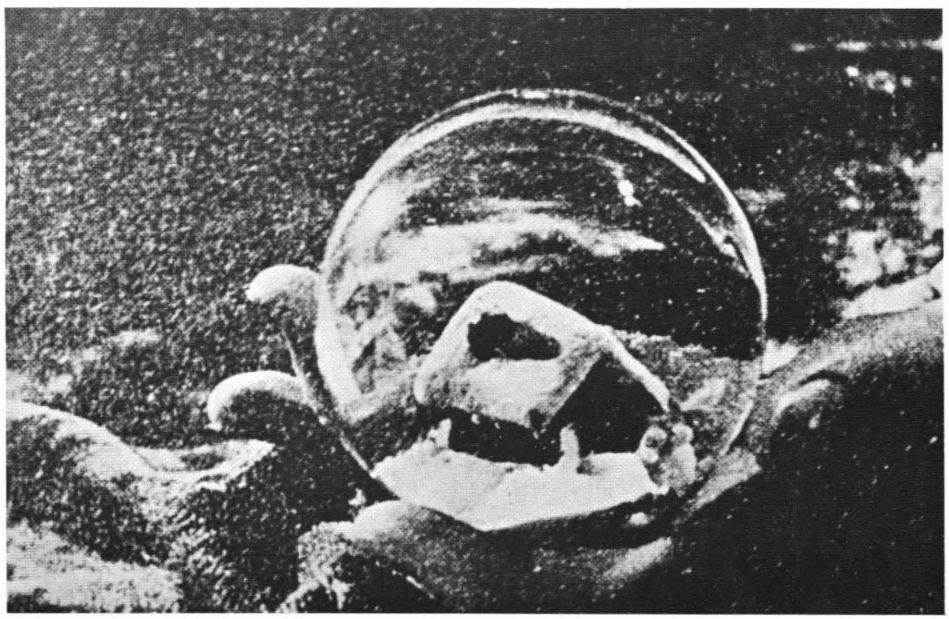
Når det så ofte er blevet fremhævet, at Welles' film handler om egocentrikere i konflikt med omgivelserne, er det måske ikke mindst, fordi Welles selv ofte har stået som individualisten, der ikke kan tilpasse sig omgivelsernes konformitetskrav. Som en anden Othello har han kunnet vende sig mod hoben og udbryde »Goats and Monkeys!« Men selv om Welles og Hollywood ikke kunne enes i længden, blev hans film alligevel en radikal fornyelse af samtidens film. *Citizen Kane* blev ikke radikal i den forstand, som Fitzgeralds anti-helt antyder, at den revolutionerede produktionsapparatet og teknikken, den betød primært en æstetisk og kunstnerisk revolution. Dens tekniske nyskabelser var i virkeligheden kun tilsyneladende; de store kamerature, dybde-skarpheden og de raffinerede vinkler var ikke Welles' opfindelse, men i *Citizen Kane* fremstod disse tekniske raffinementer i en mægtig syntese. Når modstandere af Welles' filmkunst hævder, at »technical virtuosity is his true enjoyment« (Richard Griffith), er man tilbøjelig til at give dem ret. Men når Welles nu *er* en virtuos! Nogle har set den effektfulde, dynamiske stil som hans eneste budskab til verden, som en slags »sound and fury, signifying nothing«, og efterlyst et mere ideologisk indhold. Jeg vil karakterisere Welles som en suveræn fortæller i det filmiske medium med et meget komplekst forhold til de almene, humanistiske moralbegreber, som de fleste af de andre »store« behandler (Eisenstein, Dreyer, De Sica, Ford, Renoir, Kurosawa). Welles har ofte været genstand for kritiske undersøgelser. Han har i det hele taget fra begyndelsen kunnet få det intellektuelle publikum i tale, der ellers betragter filmkunsten med skepsis. Filmkritikere har ikke haft vanskeligt ved at finde røde tråde i hans produktion. Men uden lejlighedsvis tåklipning og hælehugning når sådanne tema-undersøgelser i reglen ikke til et klart resultat. Det mest iøjnefaldende fællestræk ved de historier, som Welles' film fortæller, er måske de »store« mænd, den lange række stejle individualister: Kane i *Citizen Kane,* Georges Minafer i *The Magnificent Ambersons,* Franz Kindler i *The Stranger,* Macbeth, Othello, Mr. Arkadin i *Confidential Report,* Hank Quinlan i *Touch of Evil,* Hastler i *The Trial,* Falstaff i *Chimes at Midnight* og Mr. Clay i *The Immortal Story.* Om alle figurerne kan man sige med

Iago: »He is that he is.« Der er noget ved disse Welles-skikkelser, der kalder på aksiomerne. Peter Bogdanovichs tese om at Welles' personer er mennesker i et dilemma mellem *humanity* og *morality,* vil jeg anse for lidt uholdbar. *Humanity – morality* kan stå for menneskelig svaghed – pligtfølelse og tilbøjelighed – samvittighed; men under alle omstændigheder forekommer det mig, at der nok er masser af *humanity* i Welles' personer, men ikke megen *morality*. Kindler er ikke nævneværdigt plaget af moralske skrupler; han viser højst en smule loyalitet over for »sagen«, hvilket i sammenhængen – sagen er jo nazismen – ikke just styrker hans moralske status. Kun Macbeth, Othello og Georges Minafer synes i nogen grad at lide under samvittighedskvaler. Peter Cowie har opstillet en tese, der – med udgangspunkt i skorpionfablen i *Confidential Report* – bestemmer Welles' individualister som »skorpioner«, der følger deres natur helt ud i selvudslettelsen. »Logic?!« indvender frøen, som skorpionen stikker, mens de er på vej over åen. »I can't help it«, svarer skorpionen, »it's my character!« (Arkadin siger faktisk *character* og ikke *nature,* som Cowie skriver). Det er sikkert en ret holdbar karakteristik af Welles' negative individualister (dvs. de nævnte undtagen Falstaff): det er mennesker, der løber linen ud, ødelægger sig selv ved at forblive som de nu engang er. Også Elsa Bannister, »the lady from Shanghai«, følger sin natur til det sidste – »One who follows his nature keeps his original nature in the end.« Med Georges Minafer forholder det sig lidt anderledes: han angrer og bliver god til sidst i den af producenterne påklistrede slutning (der i øvrigt svarer til bogens). Welles har kaldt slutningen »silly ... just ridiculous«.

Den amerikanske kritiker Leslie A. Fiedler taler i sin bog *Love and Death in the American Novel* om »the failure of the American fictionist to deal with adult hetero-sexual love and consequent obsession with death«. Det er i den sammenhæng bemærkelsesværdigt, hvor ringe en rolle kærligheden spiller i det Welles'ske univers. Der er ikke meget »true love«, til gengæld en betydelig fascination af døden. Der dør mere end der elskes i Welles' film! Egoisme, hovmod, jalousi eller bitterhed hindrer personerne i at elske. De husker måske endnu kærligheden (som Othello) eller prøver at fremtvinge den (som Kane), men de kan også som Mr. Clay i *The Immortal Story* simpelt hen være modstandere af »livets safter ... de ting som opløser et menneske, venskab, kammeratskab og kæresteri«.

»Kane is a movie made in pursuit of a dream – a Gatsby among motion pictures,« siger Penelope Houston. Det er Welles, der er en Gatsby, der paradoksalt må erkende, at »you can't repeat the past« og alligevel bliver »borne back ceaselessly into the past«. Welles ligger i det hele taget i sine første film tæt op ad Scott Fitzgeralds

*Herover: Orson Welles som Kane i »Citizen Kane«. Filmen kan ses som en myte om magtens grænser og uskyldens vilkår. Herunder: Glaskuglen med snevejret i samme film.*



*S. 135: Anthony Perkins i »Processen«. Herunder: Bilen kører bort ad det snedækkede landskab i »The Magnificent Ambersons«.*

tematik. *Citizen Kane* kan som »The Diamond as Big as the Ritz« ses som en myte om magtens grænser og uskyldens vilkår. (Men i modsætning til Fitzgeralds novelle er *Citizen Kane* ikke *kun* mytisk; den er også en realistisk film, knyttet til faktiske amerikanske samfundsforhold og blev opfattet som et nøgleportræt af magnaten Hearst; i midten af tresserne udkom i øvrigt W. A. Swanberg: *Citizen Hearst: A Biography of William Randolph Hearst!)* Kane forsøger ikke at kalde fortiden tilbage; han nøjes med i et par glimt at drømme om »Rosebud«. »Rosebud«-motivet er blevet skældt ud for at være »crackpot Freud« og Welles selv har betegnet det som »rather dollar-book Freud«. Det kan betragtes som et smart trick, der skal give en slags »realistisk« motivering for fortællingens ukronologiske forløb og puslespilstruktur (svarende til tidsmaskinens funktion i Resnais' *Je t'aime, je t'aime*). Det kan også betragtes som en sentimental pointe, der skal skabe spænding i en historie, der ellers kunne forekomme fattig på suspenseelementer. Men hvad man end vil mene om »Rosebud«, så er det dog et effektivt dramaturgisk clou. Og indstillingen, hvor kameraet kører ind mod slæden i flammerne og vi ser det sirligt malede navn forkulles, er af en mærkelig, næsten patetisk skønhed. Man kan nok mene, at den »tematiske« belastning er vel rigelig til den pæne, lille slæde og ikke videre godt motiveret, idet den fortabte barndom er et tema som i øvrigt ikke meget mere end antydes i resten af filmen (måske for at vi ikke skal gætte det). Men »Rosebud«-sekvenserne – glaskuglen med snevejret – er blandt filmhistoriens mest frapperende visuelle indfald.

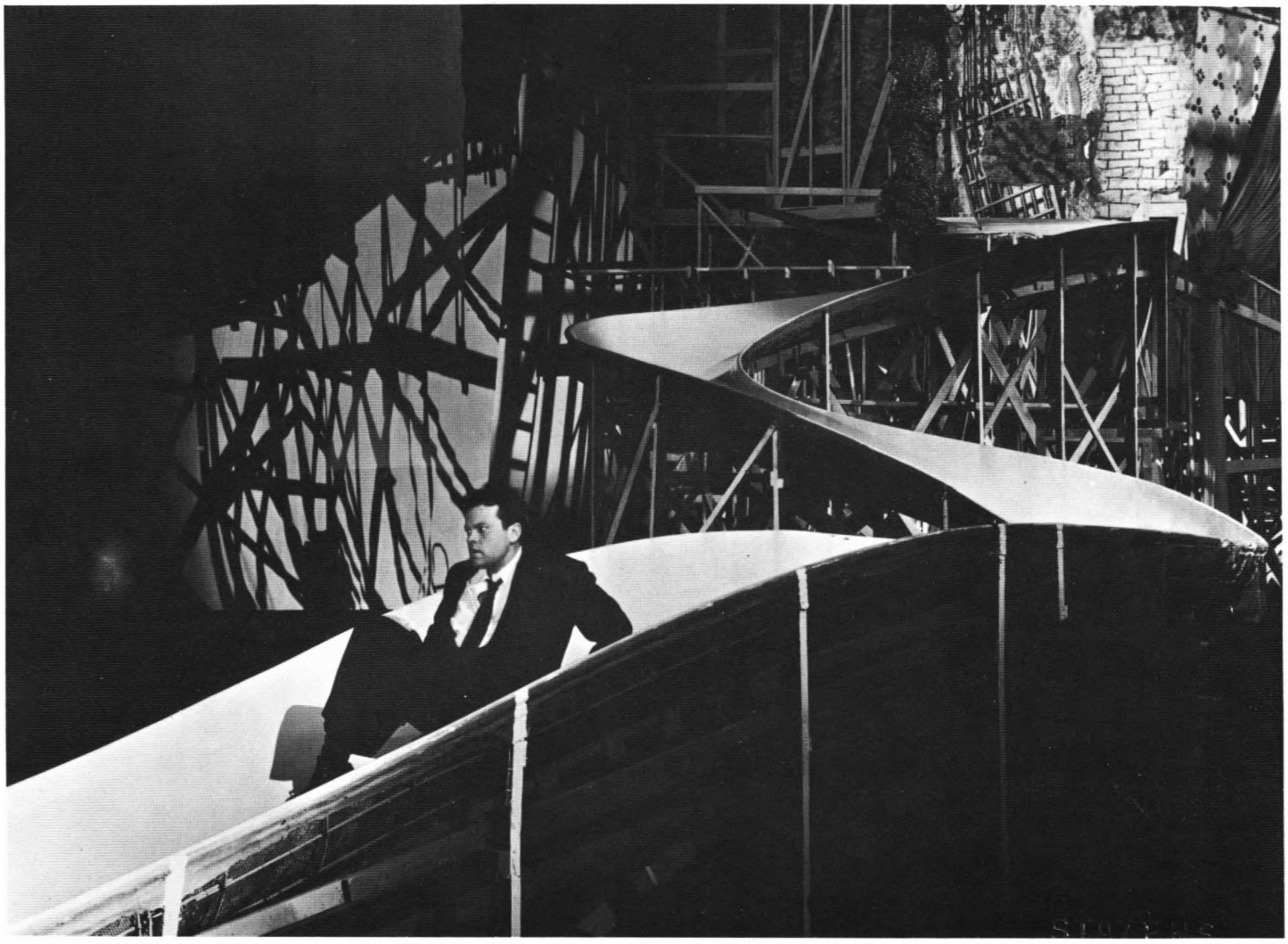
*Citizen Kane* er fortalt af en usynlig, alvidende fortæller: han véd det hele og morer sig med at følge journalistens utrættelige forsøg på at finde løsningen og da det ikke lykkes, er det fortælleren, som røber hemmeligheden for *os*. Newsreel'en »News on the March«, som vi ser i begyndelsen, kommer ikke til at blotlægge Kanes karakter; men fortællerens film, *Citizen Kane,* får fortalt os, at magtmennesket er det mest skrøbelige af alle. Kane er som de rige, Scott Fitzgerald skriver om. »They possess and enjoy early, and it does something to them, makes them soft where we are hard and cynical where we are trustful.« – »To me that's the central theme in Western culture: the lost paradise,« har Welles udtalt. Welles – og til en vis grad Kane – er på sporet af det tabte paradis. Den mistede barndom er måske nok grunden til følelseskulden i Kanes karakter, men hans handlemåde som voksen – »not that Charlie was ever brutal, he just did brutal things« – synes mere at være inspireret af trangen til at være gud. Som Mr. Clay vil han herske over menneskene, ikke blot over kroppene, også over følelserne. Det er en slags trods, den døendes trods mod livet. Som den rige mand, der til sidst forsøger at bestikke Gud i »The Diamond as Big as the Ritz«, vil han ikke erkende, at der kan være grænser for hans magt. Det er dog ingen kamp mod metafysikken hos Welles, for hans univers er helt sækulariseret, eller rettere guderne optræder i skikkelse af mennesker, der prøver at herske over selve livet.

I forhold til bravour-nummeret *Citizen Kane* er *The Magnificent Ambersons* en meget behersket film; teknikken – de længe holdte, faste kamera-indstillinger, de lange glidende kørsler og dybdeskarphedskompositionerne – springer ikke i øjnene. Tarkingtons roman, som filmen følger ret nøje, er en slags amerikansk *Buddenbrooks* og handler som denne om »Verfall einer Familie«. I Welles' adaption er det blevet et stykke nostalgisk americana. Men den nostalgiske hyldest til det tabte paradis er på en spændings-givende måde flettet ind i en historie om magtsyge, følelseskulde, resignation og frustration. Welles lader langsomt fortiden tone frem af filmens første, helt sorte billede, mens han fortæller om den tabte idyl, om dengang man endnu havde tid, fordi alting gik så langsomt. Nu, derimod – »the faster they are carried the less time they have to spare!« Undergang og død skildres med fascination: skyggespillet over moderens ansigt i dødsscenen og flammeskæret på den gamle Ambersons ansigt er effektfulde forgængeligheds-metaforer. »There wasn't anything here but the sun in the first place . . .« mumler den døende Major. Personerne går hjemløse omkring i rummene; der er altid meget rum uden om personerne i Welles' film.

Også i den noget oversete *The Stranger,* om jagten på en nazist i en amerikansk småstad, er der store dæmoniserede rum omkring personerne. Uhyggelige frø- og fugleperspektiver forøger den truende stemning i kirketårnssekvenserne og i sekvensen i gymnastiksalen. Filmen lider under en klodset komposition. Det er et dramaturgisk fejltrin fra begyndelsen at orientere publikum om, at den mistænkte Charles Rankin *er* Franz Kindler, ligesom det virker suspense-forringende, at vi straks får at vide, hvem Robinson og den løsladte er. Scenen, hvor Robinson »prøver« den mistænkte ved middagen og tilsyneladende overbevises om hans uskyld, ville være betydelig mere raffineret, hvis *vi* også skulle »prøve« ham, og ikke på forhånd vidste, at han var den skyldige. Alligevel er det en visuelt meget effektiv suspensehistorie. Billedet af heltinden, der løber om natten over den snedækkede kirkegård, har i sin æstetiske virkning en pendant i den mærkelige indstilling i *The Lady from Shanghai,* hvor vi ser Rita Hayworth i hvid flagrende kjole løbe skråt gennem billedet langs en skrænt. Den noget flade bagkulisse, der viser den natlige by, bag de umiskendelige forgrundskulisser, giver øjeblikket en poetisk valeur, som Welles ofte opnår i disse næsten tegnefilm-agtige indstillinger (f. eks. Xanadu-billederne i *Citizen Kane* og i *The Magnificent Ambersons,* bilen der kører bort ad den snedækkede vej med det store træ). *The Lady from Shanghai* er i øvrigt en ny variant af det Welles'ske magtmenneske: Elsa kan ikke gøre for, at hun er, som hun er; hun får ikke mareridt af sine onde gerninger som Lady Macbeth, men prøver til det sidste at snøre den naive O'Hara.

Shakespeare-filmene *Macbeth* og *Othello* blev lavet under meget ugunstige forhold. *Macbeth* blev mere original end netop vellykket. I mindre betydelige værker (*Journey into Fear, Macbeth, Confidential Report* og *The Trial*) kan Welles' visuelle særpræg tage sig noget maniereret ud. De lange sorte skygger, de skæve vinkler (hvor man snart lægger hovedet på den ene, snart på den anden side) og frø- og fugleperspektiverne forekommer trættende. I *The Trial* kan en del af de ekspressionistiske krumspring jo skrives på Kafkas regning. Den tyske ekspressionisme har i det hele taget sat sig kraftige spor i Welles' produktion. I slutningen af *The Lady from Shanghai* passerer vi på det nærmeste Dr. Caligaris kabinet. *Macbeth*-dekorationerne minder om hunnerborgen i anden del af Langs *Die Nibelungen.* Og i *Othello* er hele ekspressionismens kontrastfyldte belysningsæstetik taget i anvendelse. *Othello* har et mere konventionelt forhold til forlægget end *Macbeth,* men er i visuel henseende blandt Welles' mest virkningsfulde og originale værker. *The Trial* føles – i lighed med f. eks. Viscontis *L'Etranger* og Kubricks *Lolita* – som en talentfuld og vederhæftig, men alligevel sekundær, efterligning af et mere prægnant litterært værk. *The Immortal Story* står lidt udenfor. Karen Blixens pseudo-dybsindige fortælling er ikke Welles' film-adaption væsentlig overlegen og filmen forekommer ret konventionel og kraftesløs (hvilket muligvis hænger sammen med, at den er lavet til TV). »Intet menneske i verden . . . kan tage en historie, som folk har fundet på og fortalt, og lade den ske i virkeligheden,« siges det. Man er lige ved at mene, at det netop er hvad filminstruktøren gør: lader en fortælling ske! Men uden at vikle sig ind i sofismer, kan man nok mene, at der ikke er grund til at undre sig over, at den slags marionetkomedie med påhægtede bon mot'er ikke danner basis for et ligefrem vitalt kunstværk.

*Touch of Evil* – måske Welles' mest blændende værk siden debut'en – gennemspiller temaet: den store mand, som har guddommeliggjort sig selv og lavet sin egen lov. Han har sit stive ben, intuitionen, der fortæller ham, om den mistænkte er skyldig eller ikke. Politimanden Quinlan er Welles' mest komplekse skikkelse siden Kane; Quinlan er et *menneske* over for Vargas' pletfri duks. Vargas er en karikatur af den ædle, retfærdighedshungrende idealistiske amerikaner – Gregory Peck burde have spillet rollen! Det er den sarkastiske pointe i denne film om retfærdighedens håndlangere, at den korrupte poli-



*Orson Welles i »The Lady from Shanghai«.*

timand faktisk har ret: manden er skyldig. Janet Leigh, som altid er så uheldig på motellerne, ville være blevet sparet for ubehagelige oplevelser og tre dødsfald undgået, hvis ikke retfærdigheden i Vargas' skikkelse havde grebet ind.

Welles' film er (af Gavin Lambert) blevet sammenlignet med Stroheims. Men Welles er aldrig misantropisk, hvor meget menneskelig nedrighed han end udstiller. Måske er Welles for engageret og barnlig en natur til at blive en rigtig moralist: hans skurke har altid et sympatisk anstrøg. Hans moralske univers er ikke strengt som Dreyers, Bressons og Eisensteins. Han er en generøs og nysgerrig dommer over sine personer; deres råddenskab og fallit fascinerer ham. Og så har han i modsætning til de ovennævnte en altid-tilstedeværende humor. Hans film bliver aldrig *helt* alvorlige. Hans humor spænder fra en almen overbærenhed med menneskelig svaghed, over en vittig kynisme til en tør sarkasme. I *The Stranger* står der et skilt med »Anyone using the apparatus in this room is doing so at their own risk« på døren til gymnastiksalen, hvor Robinson bliver slået ned med en tovring; og i *Touch of Evil* spørger skiltet »Forgot Anything?«, da Quinlan forlader hotelværelset og glemmer sin stok. Welles' særlige elegante kynisme finder man i *The Lady from Shanghai,* hvor Elsa med påtaget uskyldighed erklærer, at hun ikke ved, hvordan man skyder, hvortil O'Hara svarer, »It's easy, just pull the trigger.« Hvem der er ophavsmanden til den berømte replik i *The Third Man* er uvist: »In Switzerland they had brotherly love, five hundred years of democracy and peace, and what did that produce? The cuckoo clock.« Graham Greene skriver, at »the popular line of dialogue concerning Swiss cuckoo clocks was written into the script by Mr. Welles himself«, mens Kenneth Tynan – der dog er på *Orson* med Welles – skriver, at »falsely attributed to Orson, the line was actually written by Graham Greene.« – *The Stranger* har en tilsvarende passage. Kindler erklærer, at man bør udrydde tyskerne, kvinder og børn inclusive. Da det indvendes, at det er ligesom Roms Karthago-politik, svarer han, »You haven't had much trouble with Carthage the last 2000 years, have you?«

Welles' mangesidige virke omfatter også et vistnok temmelig ukendt forfatterskab, der består af skuespillene *The Unthinking Lobster* (om Hollywood), *Fair Warning* (vistnok en Faust-version), romanerne *Une grosse légume* og *Mr. Arkadin* samt – som det mest kuriøse – tre noveller i en antologi ved navn *The Lives of Harry Lime* (ca. 1952), som fortæller om den tredje mands tidligere bedrifter. Den ene af novellerne – »The Golden Fleece« – er en slags variation over *The Lady from Shanghai* med Harry Lime i O'Haras rolle.

Welles selv er blevet en legendarisk person, hvortil ingen bestemt legende knytter sig. Han er paradoksernes mand: en vital nostalgiker, en pompøs og magtfuld fremstiller af sine egne afmægtige magtmennesker. Som åndstype er han beslægtet med Mark Twain, Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe og William Faulkner, som alle er repræsentanter for den amerikanske nostalgi. Welles hylder ikke den amerikanske drøm – et *kingdom of peace,* hvor løven og lammet ligger side om side og alle nyder godt af naturens gaver – men erindringen om den. Hos en mindre kraftfuld personlighed ville den melankolske genkaldelse af den tabte tid i *The Magnificent Ambersons* og *Chimes at Midnight* nok tage sig ud som paludan'ske jeremiader over alt det nymodens. Men Welles er for frenetisk en kunstner til at henfalde til passiv mistrøstighed. Hans kunst har aldrig mistet et præg af show. Det har altid *også* drejet sig om at demonstrere det Welles'ske geni. Men hans i samtidens øjne ret ekstravagante stil, har vist sig at være mindre modepræget end man skulle tro. Hans bedste film er blevet klassikere i den forstand, at det er underordnet, hvordan man vurderer dem. De skal simpelt hen ses.

# CLOSE/UP

## FILMARBEJDERFORENING

*Under overskriften »Se – det er også film« skriver tre af initiativtagerne om baggrunden for en filmarbejdernes fagforening.*

Det turde være en banalitet, at film bygger på en kollektiv indsats, at der bag de billeder og den lyd, man møder i biografen, står et hold af højtkvalificerede specialister, hvis indsats er afgørende for det kunstneriske resultat. Men disse filmfolk tæller ikke med nogen steder, de figurerer ikke i filmlovgivningen eller i filmfondens organer, og der står intet om dem og deres arbejde i filmjournalistikken, hvor der tilsyneladende mangler både sagkundskab og interesse over for alt det i filmene, som ikke kan katalogiseres som psykologi, filosofi eller skuespilleri. Den almindelige opdeling i »kunstnere« og »teknikere« er for det første uretfærdig og for det andet falsk. Man koncentrerer opmærksomheden om de 10 % af den færdige film, som kan kaldes det litterært kurante »indhold«, men afviser resten af filmen som uvedkommende teknik, kaster sig over skuespillere, instruktører og – til nød – fotografer, men negligerer konsekvent det berømte tavse flertal.

Dette er så meget mere sørgeligt, som der i skyggen af den kunstneriske glorie og den mondæne glamour, dagspressen, ugebladene og »Kosmorama« omgiver FILMEN med, i årevis er foregået en grundig røvrending af de mennesker, som laver filmene, og som skal leve af det. Henvisningen til de 500 andre, der står ude på gaden og gerne vil overtage ens job gratis, har indtil for nylig været det suveræne argument i filmbranchens lønforhandlinger. Hvis man ikke er stjerne, skal man bare være glad for at få lov til at lege med.

Ved siden af konkrete uhyrligheder i løn- og arbejdstidsforhold kan man pege på generelle skavanker som: en meget tilfældig arbejdsformidling (de forhåndenværende kantinegæsters princip), elendig kommunikation (også kantine- eller Drop Inn-metoden) – selv på en enkelt produktion varierer informationsgraden afgørende efter positionen på rangstigen – lemfældig uddannelse og ingen mulighed for efteruddannelse og specialisering, men først og sidst: en total mangel på solidaritet mellem filmarbejderne. Ingen interesserer sig for de andres vilkår, der er ingen steder at få råd eller hjælp m. h. t. lønproblemer, hver mand knokler for sin egen chance – det er jo FILMKUNSTEN, det gælder.

Ved et møde d. 13. 12. med ca. 50 deltagere nedsattes et udvalg, der fik til opgave at undersøge mulighederne for dannelsen af en forening, der var fælles for alle danske filmarbejdere. Dette udvalg bestod af 16 medlemmer: Belysningsmester *Svend Bregenborg,* klipper *Lars Brydesen,* fotograf *Henning Camre,* instruktørassistent *Esben Høilund Carlsen,* instruktørassistent/produktionsleder *Gert Fredholm,* script-girl *Birthe Frost,* tonemester *Erik Jensen,* fotografassistent *Peter Klitgård,* instruktørassistent *Hans Kristensen,* fotograf *Henning Kristiansen,* fotograf *Claus Loof,* skuespiller *Olaf Nielsen,* produktionsleder *Erik Overbye,* filmskoleelev *Adam Schmedes* og instruktør *Knud Leif Thomsen.* Dette udvalg har opstillet et forslag til love og arbejdsprogram:

KOMMUNIKATION
Filmarbejderforeningen (FAF) vil søge at starte og drive et blad, der kan sørge for en effektiv information om alle relevante forhold i og omkring dansk film.

ARBEJDSFORMIDLING
FAF vil søge skabt en bedre arbejdsformidling inden for filmproduktion og samle alle tilgængelige oplysninger om planlagte og igangværende produktioner på den ene side og en oversigt over medlemmernes ansættelsesforhold på den anden og på dette grundlag yde en informations-, rådgivnings- og arbejdsformidlingsvirksomhed til fordel for både producenter og filmarbejdere.

FILMLOVEN
FAF vil sammen med de eksisterende faggrupper søge at udarbejde et fælles lovforslag for alle danske filmarbejdere og forelægge det kulturministeren og offentligheden.

UDDANNELSE
FAF vil søge at opstille et efteruddannelses- og specialiseringsprogram, der kan styrke danske filmarbejderes kvalifikationer.

STANDARDKONTRAKTEN
FAF vil undersøge mulighederne for udarbejdelse af standardkontrakter for de forskellige funktioner i filmproduktionen med den størst mulige forenkling for øje.

JURIDISK BISTAND
FAF vil søge kontakt med en advokat, der kan varetage foreningens og de enkelte medlemmers interesser.

En sådan forening vil kunne drive en række aktiviteter og yde en reel bistand til filmarbejderne, som de nuværende små og eksklusive faggrupper ikke kan magte. Den vil kunne skabe et miljø, der er uafhængigt af de løbende produktioner og ikke er sammensat af producenterne. Og den vil kunne sikre de 3–400 mennesker, som lever af at lave film her i landet, medindflydelse på deres arbejdsfelt.

Dansk film er mere end de kendte 6 producenter og instruktørsammenslutningens bestyrelse.

*Lars Brydesen*
*Henning Camre*
*Esben Høilund Carlsen*

## CAHIERS DU CINEMA

Da *Cahiers du Cinéma's* novembernummer (nr. 217) endelig udkom, var det med stor forsinkelse – og over indholdsfortegnelsen på side 3 stod en firkantet rubrik, der dårligt kunne læses som andet end en dødsannonce: »Til vore læsere. Mens vi venter på resultatet af den strid, der er brudt ud i bladets redaktion, har udgiveren besluttet i overensstemmelse med alle medarbejderne uden undtagelse – at lade nærværende nummer, der var i trykken, udkomme. Dette i *Cahiers'* såvel som i bladets læseres interesse.«

Sagen var den, at indehaveren af aktiemajoriteten i selskabet »Editions de l'Etoile« (der ejer *Cahiers),* nemlig et andet selskab, »Union des Editions Modernes« (der bl. a. udgiver pop-bladet *Salut les Copains!),* under ledelse af Daniel Filipacchi pr. 21. oktober havde iværksat en slags lock-out imod *Cahiers' redaktion.* Filipacchi havde anklaget redaktionen for at være blevet for politisk, for at mangle objektivitet, for at udgive et ulæseligt og grimt blad, for kun at interessere sig for »obskure« filmkunstnere – kort sagt for at have ladet hånt om alt det, der fra midten af 50'erne til midten af 60'erne gjorde *Cahiers* til verdens mest betydningsfulde filmtidsskrift. Thi hvad man end vil mene om enkeltpersoners og enkeltgruppers faktiske betydning for en historisk udvikling, så må det stå fast, at den ændring, der er sket i filmsmag og filmsprog siden omkring 1960, er en ændring, der har været kanaliseret gennem *Cahiers'* spalter.

Redaktørerne Jean-Louis Comolli og Jean Narboni kunne naturligvis sagtens – som i *Le Monde* den 2./3. november – svare at bladets linje skam ikke var ændret; det er blot tiden, der er gået. Da François Truffaut i 1954 angreb kvalitetstraditionen i fransk film, var man skam ikke et hak »objektive«: ikke tale om at lade f. eks. Autant-Lara svare i næste nummer. Den gang introducerede man ny, »obskure« filmkunstnere eller omvurderede gamle – men nu er *de* kendt, så man må introducere andre. Det er ikke *Cahiers,* der har svigtet Hollywood – det er Hollywood, der har svigtet os allesammen, eller i hvert fald er det nu andetsteds, tingene foregår. Og det er ikke *Cahiers,* der er forud, hævder man, det er distributionssystemet, der er bagud.

Trods redaktionens gode forsvar så det imidlertid en overgang ud til, at det var sket med *Cahiers,* i hvert fald som vi kender det. Filipacchi stod som indehaver af

aktiemajoriteten fast på, at navnet »Cahiers du Cinéma« var hans – og redaktionen gik i gang med at planlægge et nyt tidsskrift under et nyt navn. Men senere tilbød Filipacchi sine to medaktionærer, Jacques Doniol-Valcroze (der grundlagde *Cahiers* sammen med André Bazin i 1951) og François Truffaut, at sælge sine aktier til dem. Det er nu sket – bladet fortsætter, med Doniol-Valcroze som direktør og med en praktisk talt uændret redaktion. Og Doniol-Valcroze og Truffaut har til hensigt at sælge deres aktier i mindre bidder til nye aktionærer og til redaktørerne. Den form for ejer/redaktions-demokrati, som man kender fra visse tyske aviser (og som *Information* ikke fik), skal komme til at herske på *Cahiers*.

Nr. 218, marts-nummeret, er udkommet – og alt er atter ved det gamle. I de sidste to numre inden den midlertidige lukning havde Comolli og Narboni publiceret udførlige redegørelser for bladets fremtidige linje (idet man også er hårdt trængt fra venstre, nemlig bl. a. fra et nyt filmtidsskrift med det prægtige navn *Cinéthique)* – og man repeterer hovedpunkterne nu: 1. man fortsætter sin informative og kritiske virksomhed i bladet; 2. man fortsætter sit arbejde i marken med præsentation af gamle og ny film etc.; og 3. man fortsætter arbejdet på en kritisk filmteori – en teori som skal formuleres på den dialektiske materialismes (altså marxismens) grund og under udnyttelse af viden, hentet andet steds fra (der tænkes her især på psykoanalysen og lingvistikken).

Men er der ikke en modsigelse mellem nr. 1 og nr. 3? spørger man selv. Og svarer: På ingen måde! For hvad man søger, er at placere sig et sted mellem den borgerlige kritik, for hvilken alt er ét fedt, og en kritik (som, ifølge *Cahiers, Cinéthique's),* der helt rabiat og ureflekteret blot vil dyrke filmene med hele tiden de samme, »rigtige« meninger. *S.K.*

## LEE VAN CLEEF

Jaroo, a small-time con-man, and at no time a big thinker.

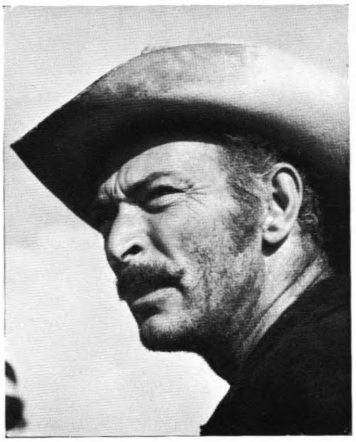
Lee van Cleef tømmer glasset og lægger de lange ben over kors. Der er slidte aftegninger i læderet på støvlerne. Skægstubbe lyser op i det brune ansigt, også håret er ved at blive gråt, hans bevægelser er langsomme og glidende, næsten som en kats. Han drejer kun sjældent hovedet, har det i stedet for med at skæve ud til siden og se indgående og længe på den, han taler med, og hans sætninger er korte og afbrudte. Som om han henter dem fra et fjernt utilgængeligt sted.

Igen stirrer han med sammenknebne øjne ud over bjergene, ud mod El Condor, det store fort, hvor general Chavez har gemt Mexicos guld.

»You can get killed just as dead going after a hundred dollars as after a million.«

Lee van Cleef betragter sin enorme hånd på bordpladen. Det yderste led på den lange finger er skudt af.

– For mig er en western lige så meget virkelighed som det, man kalder virkeligheden. Nogen gange ved jeg ikke, hvorfor jeg under optagelserne gør det, jeg gør. Scenerne i en film optages nemlig aldrig i den rigtige rækkefølge. Jeg skyder en mand, og jeg ved, at jeg skal skyde den mand. Derfor dræber jeg ham. Først senere forstår jeg, at det var rigtigt at skyde ham. Man må tro på den mand, man dræber. Når filmen er færdig, går jeg ind og ser den.



Så er filmen på en måde mere virkelig end virkeligheden. Først da forstår jeg helt mig selv.

Det er Lee van Cleef, der taler.

– Westerns hører aldrig op. Der vil altid være westerns. Der er en western her lige nu, ikke? Prøv bare at se ud af vinduet.'

– *Hvad synes du om spaghetti-westerns?*

– You can use that word, I will not. I den europæiske western har volden overtaget den rolle, som kvinden havde i den amerikanske western. Jeg synes, at den amerikanske western er blevet bedre efter alle disse Django-film. Men der er ingen som Ford. Alle kan lave en western. Franskmænd, japanere og svenskere. Jeg vil gerne spille i en svensk western. Ja, også i en dansk. Jeg sejlede op langs en dansk kyst i 1945. Strand og græs hele tiden.

– *Hvad er en god instruktør?*

– En mand, som ved hvad han vil lave.

– *Det var et godt svar.*

– Første gang jeg bruger det.

– *Og hvad er en god western?*

– En western skal være ærlig. »El Condor« er en god film. Produceren er amerikaneren André de Toth. Instruktøren er John Guillermin, han er englænder. Jeg har stor tillid til ham. Det bliver en lang film, den kommer til at koste 5–6 millioner dollars. Vi er først færdige til jul.

General Chavez har skjult det mexikanske guld på fortet »El Condor«. Luke, det er Jim Brown, og jeg forsøger sammen med nogle forhutlede apacher at få fingre i skatten. I grunden er vi fire forskellige, som hver ud fra sin forudsætning forsøger at tilrane sig byttet: Chavez, indianerne under høvdingen Santana, Luke og så jeg. Til sidst løber hele handlingsmønstret sammen på fortet. Jeg synes, at det er rigtigt at indspille filmen her ved Almeria. Landskabet er det samme som det i Arizona eller Nordcalifornien.

– Jeg har stadig den mundharpe, jeg spillede på i »High Noon«. Den ligger hjemme på hotellet. Jeg spiller meget på den.

– Gary Cooper was just a brother to me. Jeg ville ønske, at alle var som han. Han havde sine problemer og store smerter, han var ikke særlig lykkelig de sidste år, men ingen kunne se det på ham.

– Det betyder ikke noget, om jeg er helt eller skurk i en western. Det hele afhænger af, om jeg kan genkende mig selv i rollen. I øvrigt findes der ingen, som kun er helt eller skurk.

– *Du kan altså genkende dig selv både som den gode, den onde og den grusomme?*

– Ja. Hør her. De som har set en af mine film, de går ikke ud på gaderne bagefter og begår vold. De har nemlig fået nok af den. Sådan er det nemlig med vold, man får nok af den. En western gør noget ved volden. Der vil altid være vold, men når man udtrykker og viser den, som jeg gør, er man med til at gøre volden mindre.

– *Der må da være en grænse for volden?*

– Det er der også, men den flytter sig hele tiden.

– *Hvorfor skød du det barn i »The good and the bad an the ugly«?*

– Det var ikke noget barn, det var en teen-ager.

– *Er det ikke bare en strid om ord?*

– Hvis jeg ikke havde skudt ham, havde han skudt mig.

– *Kunne du ikke bare have skudt våbnet ud af hånden på ham?*

– Sådan noget kan man sige bagefter. Jeg måtte handle hurtigt. Hør her, I am a out-door-man, a country-boy. Det bliver aldrig anderledes. Jeg kan kun leve out-door og i kanten af vidderne. Det hele begyndte i en lille afsides landsby for foden af bjergene, og på en måde er jeg der stadig. Det er også derfor, at jeg kun vil spille med i westerns. I am a gentle man. A gentle man. Jeg vil hellere skyde en mand i hånden eller knæet end dræbe ham. Kom der én efter mig lige nu, ville jeg gøre alt for at undgå, at han blev dræbt. Også selv om han ville dræbe mig. Men sådan tænker jeg ikke, når jeg filmer. Så ved jeg, at det er ham eller mig. Når en mand er død, så er han død.

– Jeg hørte til morgen, at Sean Connery har været ude for et alvorligt biluheld i Skotland. Jeg ved ikke, om han er død. Der står aldrig noget i de spanske aviser. Jeg håber ikke, at han er død. Men er han, er der ikke mere at sige om den ting.

– *Du havde en »double« i »Den gode og den onde og den grusomme«, og han er også med i »El Condor«. Hvordan er det at have en double?*

– He is a brother to me. Vi tænker altid på samme måde. Det er fjerde år, vi holder sammen. Jeg håber ikke, at vi nogen sinde skal skilles. Men han er ikke min stuntman. Jeg behøver ikke nogen stuntman. Men med en double kan tiden under optagelserne benyttes meget bedre. Sådan som vi gør her i »El Condor«. Medens han plyndrer diligencen, kæmper jeg oppe i bjergene mod general Chavez.

Lee van Cleefs double er italiener og mere end seks fod høj. Han så længe på mig og tog mig derefter hårdt om armen og sagde, at han havde spillet i mange westerns, før han mødte Cleef. Han bøjede sig endnu længere ned over mig og fortalte, at Lee var som en broder for ham. Han kneb øjnene sammen og sagde langsomt, at han ikke var noget, han var ingenting. Man er ikke noget, når man er double. Jeg lever i en stor mands skygge, fortsatte han, og der var rigeligt for ham at gøre dér. Der er ikke noget, jeg ikke vil gøre for ham. Hvor mange mennesker kunne sige det? He is my brother. There's nothing more to say about that.

*Vagn Lundbye*

## SUB-FILM

Navnet Nils Malmros klinger sikkert slet ikke hos de fleste. Enkelte vil måske huske ham for en lille spillefilm »En mærkelig kærlighed«, som af størsteparten af pressen (minus Århus) blev kaldt noget mærkeligt dilettanteri, men rost for flere talentfulde intentioner. Det er således næppe den store ydre opbakning, der har fået Nils Malmros til at gå i gang med film nr. 2. Men heller ikke filmfondens monotone afslag på støtte til både manuskript og senere garanti har ødelagt viljen. Nu er den

ved at være færdigklippet på EBC, der har stillet al sin teknik til hans gratis afbenyttelse.

»Lars Ole, 5. c«, som filmen hedder, er indspillet på en skole i Århus med en 5. c. Det er »et forsøg på at skildre børns verden, ikke set fra de voksnes standpunkt, men fra børnenes eget«, fortæller den 25-årige instruktør, der siden dette skoleårs begyndelse har kæmpet med at få børnenes dramatiske univers filmet.

Filmen bliver på lidt over en time og har indtil nu kun kostet 30.000 kr. Alle har også arbejdet gratis. Foruden EBC har Dansk Lydteknik stillet mandskab og apparatur vederlagsfrit til rådighed, og det samme har de medvirkende gjort med deres arbejdskraft. Til den sidste store tekniske udgift, opblæsning fra 16 til 35 mm, har Nils Malmros endnu en gang søgt filmfonden og igen modtaget et umotiveret afslag.

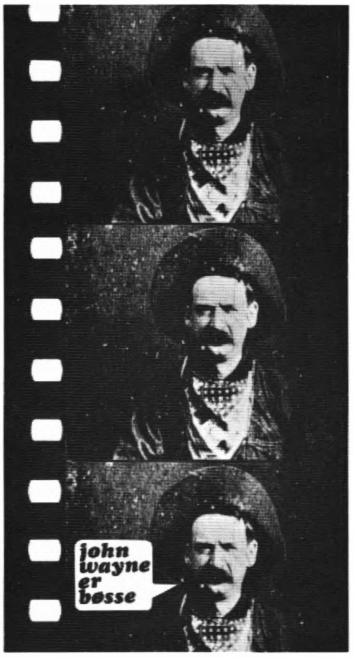
Imidlertid er det lykkedes ham at skaffe de fornødne penge selv og regner med premiere i begyndelsen af efteråret.

Nils Malmros' karriere siger en del om filmklimaet herhjemme. Han laver en film for sammensparede penge og med sine venner. Han har ingen teknisk uddannelse, men bruger denne film til at lære med. Flere anmeldere påpeger talent, men den manglende tekniske kunnen dolker ham. Til film nr. 2 kan han imidlertid stadig ikke få støtte. Han skal simpelt hen bevise, at han er professionel, før han får penge. Filmpolitikken burde være at hjælpe unge, som har gran af talent, til at komme i gang og igennem. Fonden burde hellere satse ti lavbudgetter frem for et stort. Ikke mindst efter at erfaringen har vist, hvad de store budgetter føder til. *Ph. L.*

## HITCH

I efteråret fik vi et fjerde filmtidsskrift med den originale titel *Hitch*. Ingen ved, hvad det betyder. Bladet udgives af De filmstuderendes Forening og koster årligt 25 kr. for københavnere, 15 kr. for provinsboere (forskellen skyldes, at københavnere yderligere kan nyde godt af foreningens arrangementer). Adresse: Mynstervej 10, 1827 København, Giro 16 29 80.

Har vi virkelig brug for hele fire filmtidsskrifter? i et så lille land? vil mange sikkert spørge. Vi har brug for mange flere. I hvert fald er *Hitch* et eksempel på, at tre ikke var nok. Her beskæftiger man sig med filmdebat, politik, produktions- og distributionsproblemer foruden de pædagogiske. *Hitch* er først og fremmest et informativt debatblad, hvor man bl. a. har kørt kritiske serier af biografanalyser, interviews med biografdirektører foruden en meget




spændende gennemgang af filmhistorisk centrale film m. m.

Bladet redigeres af et kollektiv og alt optages. Dette demokratiske princip er resulteret i et til tider broget, men meget levende og engageret blad, der i modsætning til de tre øvrige filmblade har en nærgående og kvik stil. Det er vigtigere end sproglig perfektion. Som det første har *Hitch* radikalt accepteret, at filmen er afhængig af miljøet. Derfor et vigtigt supplement til »Kosmorama«.

*Ph. L.*

## FILMORIENTERING

Fjernsynets filmorientering har for nogle måneder siden fået revideret sin aftale med filmbranchen. Hidtil har det ikke været muligt at omtale filmene kritisk, positivt eller negativt, men nu har udlejerne sagt god for en lille åbning. I den reviderede aftale står der, at Filmorientering må gøre filmene til genstand for anmeldelse, dog kun såfremt de har haft premiere. Endelig præciseres at det ikke må ske i en ensidig negativ form.

Imidlertid vil der næppe ske nogen særlig ændring i Filmorienterings kurs. I. C. Lauritzen oplyser, at han ikke er interesseret i at optræde som smagsdommer for over 1 million mennesker, og at der i øvrigt på det ene minut, der er til rådighed for hver film, ikke er mulighed for en egentlig anmeldelse. Han udelukker dog ikke på et senere tidspunkt at beskæftige sig grundigere med færre film. Den informative linje vil dog stadig blive den dominerende. Endelig findes der en slags stillingtagen allerede i udvælgelsen af filmene. »Jeg ville aldrig vise en film, der ikke fra et eller andet kriterium har noget positivt,« siger I. C. Lauritzen. *Ph. L.*

## ABCINEMA

*Vi har bedt Ole John, der har været med til at starte Abcinema, gøre en kort og nøgtern status over de sidste aktiviteter og lidt om idéerne.*

Hvordan laver man en film? Man enten låner, lejer eller stjæler et kamera og enten låner, køber eller stjæler noget film.

Det er en gammel underground vise, men så enkelt er princippet stadig væk, og de er blevet enklere (og billigere) siden super 8 filmen er kommet. Man optager en film, sender den i et brev til laboratoriet, og den færdige film kommer med posten ind ad døren. Det er det system, Abcinema har stået for siden sin start. Demokratisering af filmmediet, alternativ til biografen, fjernsynet og den kommercielle filmproduktion.

Og det er ikke mere nogen postuleret størrelse. Den er ført ud i virkeligheden på film. Ruller med facts og billeder, som ligger i skuffer og skabe, i tasker eller på Abcinemas kontor.

Abcinema kan efter sine to første år fremvise en større produktion af individuelle og kollektive super 8 film. Kollektivfilmene, hvoraf der foreløbig er produceret 3, er optaget af en gruppe fra 10 til 15 mand, hver med sit apparat. Filmene er henholdsvis optaget i Dyrehaven (*Dyrehavefilmen*), i Rødovrecentret (*Rødovrefilmen*) og i Akademiets billedhuggerhave, hvor man lavede et multiportræt af Jens Otto Krag (*Krag-filmen*).

Kollektivfilmene er optaget uden drejebog, koncentreret om en enkel idé og klippet sammen i rækkefølge på fire spoler, som forevises samtidigt. Der spilles henholdsvis grammofonmusik eller egne båndopagelser under forevisningerne.

De individuelle super 8 film har nærmest karakter af dagbogsfilm, hvor det først og fremmest er billedet, der er arbejdet med. Lydsiden har indtil nu haft en mere tilfældig karakter, båndoptagelser, grammofonplader eller levende musik. Af titler kan nævnes *Den grønne kjole, Cyklefilm, Skoven, Fluernes herre, Hedefilmen, Månanas, Grønland, Dagbog 69/70, Englebarnet, Julefilm, Monument* m. m., i alt omkring 50 super 8 film af en varighed på mellem 4 og 20 minutter.

Der er endvidere produceret to kollektive film i 16 mm: *Slump 1* (sort/hvid), som blev optaget under et »ta-box« arrangement i Kirke Hyllinge efteråret 69, samt *Frændeløs* (se Kosmorama 95, s. 103, red.), film over emnet ungdomskultur, som er optaget af 7 medlemmer fra Abcinema.

Desuden er der påbegyndt en række individuelle 16 mm produktioner, hvoraf de fleste skulle ligge i kopi i nær fremtid.

Abcinema har dog ikke kun været et sted, hvor man optager film, man har i lige så høj grad koncentreret sig om forevisningsformen. Der er ligesom skabt et sammenhæng mellem det at optage film og selv vise sine film. Hvor vi har arbejdet hen mod at arrangere filmshow, hvor det ikke bare er de enkelte film, der taler, men arrangementet som helhed. Forestillinger, som får vidt forskellig karakter alt efter de personer, som deltager. Hvor der f. eks. bliver vist flere film på samme tid.

Abcinema har inden for det sidste år haft en række forevisninger på bl. a. højskoler, i filmklubber, i politiske foreninger, ved større festarrangementer eller møder, i biografer, i kunstforeninger og ved beatkoncerter.

Abcinema har endvidere taget aktiv del i etableringen af teaterværkstedet *Station 10* i Farvergade og har fornylig engageret sig i opbyggelsen af et filmværksted i Projekt Hus.

Intet tyder på, at interessen eller behovet for Abcinemas aktiviteter er i aftagende. *Ole John*

*»Den kvindelige Kristus« fra Bjørn Nørgaards bidrag til kollektivfilmen »Frændeløs«.*

## FILMMUSEET I KNIBE

Filmmuseets status er kommet i søgelyset på grund af filmlovens revision. Filmfonden vil gerne have det flyttet fra Kulturministeriet og ind under sig, ligesom Filmskolen og Kortfilmrådet er det. Museets tilsynsråd, der består af: Bent Hedemand (Kulturministeriet), Flemming John Olsen (producent, Saga), Leo Schou (udlejer, Regina), Jørgen Nielsen (biografdirektør, Imperial), Svend Kragh Jacobsen (teaterkritiker), Bjørn Rasmussen (filmkritiker), Erik Hauerslev (Filmfonden) og Ove Brusendorff, der er museets grundlægger og tidligere direktør, har delt sig i to lige store grupper. Museets nuværende direktør, mag. art. Ib Monty (som ikke har stemmeret i tilsynsrådet) foretrækker at museet bliver under Kulturministeriet og fortæller her i øvrigt om Det danske Filmmuseum.

*– Det er over tre år siden, museet flyttede fra Vestergade til det nye filmhus på Christianshavn – dermed til en større biograf og op til fire forevisninger pr. dag. Hvordan er interessen for forevisningerne i dag?*

– I 1968, det første år vi var her, kom der en enorm medlemsforøgelse. Vi gik på få måneder fra 2000 til 3000 medlemmer, og det har vi haft siden. Besøget steg også fra ca. 18.000 årligt til ca. 30.000. Graden af interesse er imidlertid ikke steget nævneværdigt, tværtimod. I 1967, sidste år i Vestergade, så hvert medlem gennemsnitligt 9 film om året. I 1968 ca. 10, mens det i 1969 kom ned på 8, idet der kun var 24.000 besøg.

Hertil skal imidlertid siges, at vores belægningsprocent stadig er større end biografernes. I 1968 var den 45 %, i 1969 omkring 33 %, mens biografernes ligger mellem 28 og 30 %.

Publikumsfordelingen på de enkelte forestillinger fremgår ikke af disse statistiker. Den er desværre lidt trist, idet der er en helt tydelig tendens til, at man generelt kun kommer til de film, man har hørt om og som har gået i biograferne inden for de sidste år. Da vi f. eks. kørte vores komplette Buñuel-serie, var der en belægningsprocent på ca. 30 lige til de sidste 4–5 film, hvor den sprang op på 80 %. Det samme gjaldt Dreyer-, Ford- og Welles-serierne.

Der snakkes så meget om den store filminteresse. Men den stikker åbenbart ikke dybere, end at man ikke en gang er nysgerrig efter at se ukendte film af Buñuel, Dreyer, Ford og Welles. Det kan aldrig være forgæves at se sådanne instruktørers film, selv om de er mislykkedes.

*– Er det af hensyn til udlejerne og biograferne, at de nyere film i serierne kun vises én gang i modsætning til de sædvanlige tre?*

– Det er en af grundene. Det er ikke meningen, at museet skal konkurrere med biografbranchen. Egentlig kunne vi undlade overhovedet at vise disse film, der med mellemrum kommer op på biograferne. Når vi gør det alligevel, er det kun af hensyn til dem, der bruger serierne til deres formål: at stifte bekendtskab med en instruktørs samlede produktion. Og dem er der (desværre) ikke så mange af, at de ikke med lethed kan nøjes med én forestilling. Jeg har ikke ondt af alle dem, der går forgæves. De bruger blot museet som en billig biograf, og det er ikke meningen.

*– Filmmuseet er betalt af offentlige midler på samme måde som Statens Museum for Kunst – i hvert fald i princippet, selv om pengene kommer fra Filmfonden via kulturministeriet. Burde det derfor ikke være gratis at se filmene?*

– Absolut, og forhåbentlig sker det engang i fremtiden. I dag er det utænkeligt at få hverken filmbranchen eller politikerne med. Finansministeriet vil ikke uden videre opgive den lille indtægt, biografen giver. Af vores budget på ca. 1,5 mill. kr. kommer ca. 250.000 kr. tilbage, hovedsagelig fra biografen og »Kosmorama«.

I tilsynsrådet havde jeg foreslået, at vi skulle ophæve vores filmleje, således at vi dels blev lidt som andre biblioteker og dels slap for en meget besværlig administration. Det ville man ikke, selv om beløbet er så lille som 15.000 kr.

*– Tilsynsrådets stilling til museets status?*

– Seks af otte medlemmer gik ind for, at det ideelle ville være at komme direkte under staten og blive finansieret over finansloven på linje med andre offentlige museer. Det er imidlertid en rent politisk umulig løsning for tiden, bl. a. fordi man vil finde Fondens formue stor nok til at betale.

Tilbage er to muligheder: at blive under kulturministeriet, der er forholdsvis neutralt, men lidt trægt rent bevillingsmæssigt, eller komme under Filmfonden, hvilket nok ville betyde en nærmere tilknytning til filmbranchen og flere penge. Tilsynsrådet delte sig med fire for hver af mulighederne.

Personligt foretrækker jeg bestemt, at museet bliver under kulturministeriet. Man argumenterer fra Fonden for, at museet bør være en del af den samlede danske filmpolitik, og netop det afskrækker mig. Et kunstarkiv skal være uafhængigt af kunstbranchen. Og skal det føre en politik, skal det være dets egen. Man ville da heller aldrig drømme om at gøre Statens Museum for Kunst afhængigt af kunsthandlerne.

*– Hvad sker der så nu?*

– Kulturministeriet har fået en indstilling fra tilsynsrådet, hvor stemmefordelingen angives. Samtidig har jeg selv indsendt en redegørelse. Så er det op til embedsmændene og ministeren at vurdere materialet med henblik på udformning af den nye filmlov.

*– De bruger betegnelsen »arkiv«. Er det museet eneste opgave at indsamle og arkivere, eller skal det også beskæftige sig med anvendelsen af materialet?*

– Indsamling og bevaring af film samt dokumentation er vores primære opgave, men selvfølgelig ville vi også gerne hjælpe, til at det bliver anvendt. Imidlertid er det et spørgsmål om penge, bevillinger, og med dem, vi har nu, er der i hvert fald ikke råd til en udvidelse af aktiviteterne. Det budget, jeg har lagt for 70/71 har jeg fået retur til nedskæring med 100.000 kr. Vi har derfor pr. 1. april måttet afskedige en af vore ansatte og file lidt overalt.

*– Der eksisterer ingen filmstudiefaciliteter herhjemme og Københavns Universitet vil måske i nærmeste fremtid søsætte de første filmmagistre. Er der ikke behov for et udvidet Filmmuseum?*

– I høj grad. Selv om vi ikke har været her i Filmhuset mere end tre år, er vi ved at sprænges af pladsmangel. Om nogle år må vi simpelt hen flytte.

Først og fremmest trænger vi til en ordentlig læsesal, hvor der også bør være nogle viewere til enkelmandsbetjening.

*– Der er planer om et Filminstitut i nogle af museets nabohuse. Vil det ikke løse museets pladsproblem?*

– Det vil være en meget kærkommen nødløsning, men heller ikke mere. Alle vore forskellige afdelinger – ganske særlig udklips-, billed- og dokumentationsafdelingen samt biblioteket – kan ikke skilles. Og det er først og fremmest her, vi har brug for mere plads.

Alle Filmmuseets 4872 film er opbevaret på et gammelt fort i Bagsværd. Samlingen deler sig i 568 negativer, 293 »master«-kopier og resten i almindelige kopier af varierende kvalitet. Der er 1082 tone-spillefilm i 35 mm (56 danske) og 194 i 16 mm (3 danske), 333 stumme spillefilm på 35 mm (124 danske) og 95 i 16 mm (23 danske) samt 752 35 mm kortfilm og 456 i 16 mm.

Desuden kan nævnes, at museet har ca. 820.000 stills, 17.000 bind i biblioteket og abonnerer på 170 tidsskrifter.

*– Angående filmene. Kan man sige, at museet foretager en forsvarlig bevarelse af filmkunsten, så længe der ikke eksisterer nogen form for afleveringspligt til det?*

– Der er en tilbudspligt i forbindelse med danske film. Ifølge filmloven har museet ret til at erhverve en ny kopi af enhver dansk spillefilm mod at betale fremstillingsomkostningerne. Men heller ikke det er tilstrækkeligt. Hvad nytter det når vi ikke har penge til at købe dem for? Jeg mener, at vi i princippet burde bevare alle danske film, det drejer sig om ca. 20 om året, men vi har kun råd til 5.

Angående de udenlandske film mangler vi overhovedet en ordning. I dag får vi film tilfældigt og er helt afhængige af den enkelte producents velvilje, hvilket er en noget usikker situation. Man skal derfor ikke gå og tro, at museet foreviger, hvad man kalder det 20. århundredes kunstart. Vi mangler lovgivning og penge. Det vil koste penge, men intet i forhold til Nationalmuseet og Det kgl. Teater.

Det er i dag sådan, at vi kun får udspillede danske kopier. Vi burde have nye, specielt da man faktisk skal regne med opbevaring i hundreder af år. Desuden er det helt vildt, at vi skal betale for dem. De er totalt udspillede på biograferne og afskrevet forlængst. Vi er det eneste arkiv i verden, der har en så urimelig ordning. Mindre urimelig bliver de danske producenters krav ikke, når udenlandske selskaber for det meste sælger os film for rent symbolske summer.

*– Hører TV ikke med i et Filmmuseum?*

– Selvfølgelig. Danmarks Radio burde også have afleveringspligt.

*Philip Lauritzen*

PS. Ib Monty vil følge interviewet op med en artikel om fremtidens museum for visuelle medier.

## FILMKRITIKERFORENING

Sammenslutningen af danske filmkritikere har for nylig afholdt sin årlige generalforsamling. Filmtidsskriftet »die asta«s redaktør, *Ib Lindberg,* som har været foreningens formand gennem to år, modtog genvalg. SF-bladets filmanmelder *Børge Trolle* blev også genvalgt som kasserer og de øvrige bestyrelsesposter blev besat af: *Frederik G. Jungersen* (Berl. Tid.), *Poul Malmkjær* (programsekr. på TV), *Bent Evold* (programsekr. på radioen), *Søren Kjørup* (Inf. og Kosmorama) og *Morten Piil* (Inf. og Kosmorama).

Sammenslutningen af danske filmkritikere er et forsøg på et seriøst alternativ til Filmmedarbejderforeningen, der for øvrigt i nær fremtid vil skille sig af med årets Bodil.

# DEBAT

*Indlæg til debatsiden skal være redaktionen i hænde senest 10. maj.*

## TRIVIALFILM

Kosmorama nr. 93 bragte en stort opsat artikel om faget filmkundskab på Københavns Universitet. Den var delt i tre afsnit: Status, Teori og Praksis. Det er om denne sidste del, jeg vil koncentrere mig, ikke alene fordi den på inciterende vis angiver, hvor forskelligt det samme studium kan opfattes inden for undervisningsplanens rammer, men også fordi dette afsnit er med til at skabe fagets ansigt over for et større publikum af filminteresserede, da det her for første gang grundigt drøftes offentligt med henblik på andre end de studerende selv.

Og spørgsmålet er, om faget kan være tjent med (udelukkende) det billede, som diskussionen har frembragt?

Det må nemlig fra begyndelsen slås fast, at faget er delt i to forskellige discipliner: den æstetisk-historiske og den psykologisk-sociologiske, og at ikke samme betragtningsmåde gælder for dem begge, tværtimod er de i visse tilfælde i (gavnlig) modsætning til hinanden.

Men i diskussionen sammenblandes argumenter og synspunkter fra begge retninger, og dette er grunden til, at Philip Lauritzens bemærkning om, at der ingen principiel forskel er på at beskæftige sig med Eisenstein og Reenberg, i hukommelsen bliver til, at der ingen forskel er på Eisenstein og Reenberg!

Ikke uden grund, for i sit næste indlæg fortsætter Lauritzen: »Man har altid affejet de såkaldte trivialfilm ... Selvfølgelig honorerer de ikke de etablerede kunstneriske kriterier, men hvem siger for det første, at de er særlig gode, og for det andet bør de i et studium kun betragtes som en delkultur. 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.«

»De bør i et studium betragtes som en delkultur ...« Ja, men i hvilket studium? Det psykologisk-sociologiske naturligvis! Her er de lige relevante, men også kun her, absolut ikke i det æstetiske.

Lidt længere nede siger Claus Ib Olsen til Jungersen: »... 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.«

Helt rigtigt, bare ikke når man som her sammenblander æstetik med sociologi.

For mens sociologien arbejder med at beskrive faktisk forefundne tilstande på bestemte tidspunkter, beskæftiger æstetiken sig med det kunstneriske udtryks udvikling gennem tiderne.

Og her står vi ved et faktum, som i denne (som i næsten alle) kunstdiskussioner er overset: at kunsten udvikler sig af sig selv (muligvis inden for politisk afstukne rammer), og ser vi ikke forskellene i kunstnerisk kvalitet, ser kunstnerne dem og er sig disse forskelle bevidst i deres skaben.

Som hovedregel for vesterlandsk kunst kan anføres, at når en kunstretning er udviklet, så kopiering af højdepunkter begynder at forekomme, forlades den, og en ny opstår. Eksempler fra maler- og billedhuggerkunst er legio.

Denne betragtning medfører, at når Claus Ib Olsen siger, at de film vi (i studiet) har taget fat på, er de, som i forvejen nyder stor kulturel anerkendelse, så vender han spørgsmålet på hovedet!

Det burde have lydt fra både sociologer og æstetikere: »Hvorfor nyder netop denne film så stor kulturel anerkendelse?« Hvad er f. eks. grunden til, at »Dr. Caligaris Kabinet« i snart 50 år er blevet diskuteret (sidst i Sommeruniversitetet!) og beundret eller forkætret, en enlig svale som den er?

Det kulturelle pyramidesystem, som Lauritzen så foragteligt omtaler, er skabt uafhængigt af »seriøse diskussioner ved middagsbordet«, for kunstens, herunder filmkunstens, historie består af en uafbrudt række højdepunkter, hvis man, som det er æstetikerens opgave, skal beskrive dens udvikling. Og trivialfilm bliver derfor aldrig andet end trivialfilm, æstetisk set, hvis man accepterer, at der i en stadig gentagelse af én gang opnåede færdigheder (alle nyskabelser ender som færdigheder/teknik) ligger noget trivielt.

Den filmstuderende æstetikers arbejde bliver så at forske i et materiale, hvor alt fra starten er at betragte som lige, men hans formål bliver at finde forskellene og beskrive eller definere dem så eksakt som muligt. Og det kan ikke blive andet end forskelle i kunstnerisk værdi, når epigonerne skal sies fra!

Og egentlig behøver vi ikke at forske – i hvert fald ikke for filmens skyld. De værdifulde film overlever ved egen hjælp, båret af kunstnerisk inerti! Blev den afbrudte »Engen« af Eisenstein ikke trods alt udsendt? Fik Glauber Rocha trods alt ikke lov til at spille »Antonio-das-Mortes« i Cannes? (Ville mon den franske instruktørsammenslutning mon have lagt sig i selen for Reenberg?). Er Buñnel (og Picasso for resten) ikke kaldt tilbage til Franco-Spanien?

Men hvordan måle, hvad kunstnerisk kvalitet er? Et spørgsmål til sociologerne/psykologerne: hvorfor ikke, i stedet for at have så travlt med trivialfilm, undersøge hvilke film, der har påvirket andre til aktiv skaben, hvem, hvor mange, hvordan, hvorfor, i stedet for blot at have tiltrukket konsumenter. Og en anden ting: Hvad gør, at en film bliver glemt? Hvorfor i alverden skriver vi så meget om Dreyer, når vi har Alice O'Fredericks? Eller Reenberg for nu at blive i jargonen?

Der er altså nok at tage fat på for begge retninger uden at ty til publikumssikre(?) klicheer som »the establishments selvglade latter« og »pådutning af filmsyn«, for vi står over for en værdiskala, som allerede er etableret, ikke af studerende, knap nok af kritikere, men af kunstværkernes påvirkningsintensitet på tværs af tiden og dens politiske systemer. »Birth of a Nation« er »Birth of an Art« for hver ny generation af cineaster! Og filmstuderende må have til opgave at studere, hvorfor det psykologisk, sociologisk og æstetisk forholder sig således. Dette er det givne materiale!

Naturligvis ligger indvendingerne mod det her fremførte lige om hjørnet! Hvad med tidligere tiders trivialfilm, som nu nyder anerkendelse: den amerikanske detektivfilm eller frem for alt westerngenren?

Svaret er enkelt, hvis den her anførte tankegang følges konsekvent: genrer som tilsyneladende befandt sig på rent trivial-filmniveau (og næppe selv bevidst nærede større ambitioner) viste sig at skabe værker, som i kraft af deres kunstneriske indhold (forstået som evne til at påvirke andre varigt) ansporede fremsynede og fremragende teoretikere til analyser, som påviste hvori disse kvaliteter bestod. Måske kan det udtrykkes ved at sige, at disse film via særligt interesserede og evnerige tilskuere etablerede sig selv!

Det forholder sig altså ikke omvendt, som Philip Lauritzen synes at mene!

Herved er vi fremme mod slutningen: æstetikens normative virkning. Lauritzen siger, at vi må bort fra godt/dårligt og grimt/skønt, og han tilføjer, at vi må bort fra denne elfenbensæstetik.

Som så ofte før har han halvvejs ret (og heri består det besnærende ved hans argumentation), for naturligvis må vi væk fra ubegrundede normative domme, men kunstnerisk udvikling grundlægges som sagt på forskelle (og vort sprog er bygget til at registrere dem) – og vil vi ikke erkende disse forskelle, er vi de eneste blinde tilskuere. En paradoksal situation. Publikum selv reagerer instinktivt: ved at elske filmene eller ved ikke at gide beskæftige sig med dem. Begge måder er udtryk for en klar normativ stillingtagen, ikke af publikum selv.

Og endelig: Æstetiske vurderinger adskiller sig fra alle andre derved, at de ikke tager deres begyndelse ved nulpunktet – ikke begyndelsen, men slutningen af en genre danner udgangspunktet for vurderingen!

Når Bazin analyserer westerngenren, gør han det ikke, fordi den består af trivialfilm, men fordi den har påvirket ham. Og han undrer sig over den kolossale verdensomspændende popularitet, over hvilken interesse en araber dog kan have af at betragte en gunmans genvordigheder i et fjernt og ukendt land – og sætter sig derefter for at finde årsagerne. Æstetisk søger han at begrunde et sociologisk faktum.

Vor opgave bliver det derefter i hans fodspor at undersøge, hvorfor Annelise Reenberg ikke interesserer araberne!

*Niels Hougaard*

■

*Mon det kan gøres fra en minaret? De filmstuderende havde i februar et meget udbytterigt seminar om trivialfilm og man regner med at udgive det fremkomne materiale i nær fremtid. Kosmorama vil da vende tilbage til dette modbydeligt folkelige emne.* *Ph. L.*

# FILMENE

## DE TRE FRA MISSISSIPPI

■ THE REIVERS (DE TRE FRA MISSISSIPPI) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: National General Pictures. PRODUKTION: Duo Pictures/Solar Productions. EXECUTIVE PRODUCER: Robert E. Relyea. PRODUCER: Irving Ravetch. ASSOCIATE PRODUCER: Dick Rosenberg. PRODUKTIONSLEDER: Jack N. Reddish. INSTRUKTØR: Mark Rydell. MANUSKRIPT: Irving Ravetch og Harriet Frank, Jr. efter roman af William Faulkner. CHEF-FOTOGRAF: Richard Moore. FARVESYSTEM: Technicolor. FORMAT: Panavision. KLIP: Tom Stanford. ARKITEKTER: Charles Bailet og Joel Schiller. DEKORATION: Phil Abramson. MUSIK: John Williams. KOSTUMER: Theodora Van Runkle, Alan Levine, Joanne Haas. TONE: Jack Solomon. INSTRUKTØRASSISTENT: Tim Zinnemann. DIALOGINSTRUKTØR: Stanley Beck. SÆRLIGE EFFEKTER: A. Paul Pollard. SPEAKER: Burgess Meredith. MEDVIRKENDE: Steve McQueen (BOON HOGGANBECK), Sharon Farrell (CORRIE), Will Geer (BOSS McCASLIN), Rupert Crosse (NED McCASLIN), Mitch Vogel (LUCIUS McCASLIN), Juano Hernandez (ONKEL POSSUM), Allyn Ann McLerie (ALISON McCASLIN), Lonny Chapman (MAURY McCASLIN), Clifton James (BUTCH), Ruth White (MISS REBA), Dub Taylor (DR. PEABODY), Diane Shalet (HANNAH), Diane Ladd (PHOEBE), Ellen Geer (SALLY), Pat Randall (MAY ELLEN), Charles Tyner (EDMONDS), Vinette Carroll (TANTE CALLIE), Gloria Calomee (MINNIE), Sara Taft (SARAH), Lindy Davis (OTIS), Raymond Guth (ONKEL IKE), Shug Fisher (FÆTTER ZACK), Logan Ramsey (WALTER CLAPP), Jon Shank (JOE POLEYMUS), Ella Mae Brown (MRS. POSSUM), Florence St. Peter (MARY POSSUM), John McLiam (VAN TOSCH), Lou Frizzell (DOYLE), Roy Barcroft (ED). LÆNGDE: 112 min., 3060 m. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: Athena. DANSK PREMIERE: Palladium 12. 2. 1970.

»Fejlen ved Peter Yates er, at han mangler *holdning* til tingene . . .« skrev F. G. Jungersen i anmeldelsen af »John og Mary« i »Kosmorama 95«, og anskuet således er der naturligvis mange instruktører, der falder igennem. Filmhistoriens store kapitler baserer sig på denne instruktørtype, der med lige stor friskhed går i gang med hvad det skal være, og som mærkværdigt nok i flere tilfælde får præsteret grader af stimuli, der svinger fra almindelig kantinekaffe til håndsorteret bjergmocca.

Det er værd at notere, at man i reglen ikke har så meget imod denne gruppe instruktører som *gruppe*. I mange år har man hævdet, at de som sådan udgjorde en kommerciel basis, der var den eneste mulighed for en sideløbende ukommerciel produktion. Men tiderne skifter, og man må i dag se, at få af de mange kommercielle film betaler sig. Det gælder ikke mindst filmene fra Hollywood, som da ellers skabes i nær kontakt med de TV-serier og TV-shows, som i stadig højere grad overflødiggør fyldestoffet i biograferne.

Rosenberg, Kulik, Bogart, Yates, Narrizano, Saks, Hill, Miller etc. er yngre instruktører, der i reglen kommer fra TV, og som med dyrere apparatur og mere tid fortsætter med at lave mere eller mindre holdningsløse ting på en mere eller mindre diverterende måde.

Måske er Mark Rydell en ny mand i denne gruppe. Oprindelig skuespiller (fra Actors Studio), TV-roller, TV-instruktioner og filmdebut med »The Fox« (»Ræven«), som ifølge Morten Piil ejede atmosfære, men som var for hysterisk. »The Reivers« er Rydells anden film. Det er en uforpligtende filmatisering af en ubekymret erindring om en barndom (via Faulkner). Erindringen er så uforpligtende, at den bliver perspektivløst tilbageskuende som de fleste af vor barndoms historiebogsillustrationer. Til gengæld foretages denne tilbageskuen med alle de smarteste objektiver.

Et stort, flot totalbillede af en bil (f. eks. en gul Winton Flyer) i bevægelse på en grøn baggrund, en skarp banjo-solo (country-style), og en stemning af lethed, frihed og lykke er straks anslået. Man udbygger så denne stemning ved at klippe fra en frontal til en profil, der kan pyntes op med en zoom ind til halvtotal i en panorering, der ikke holder helt samme fart som bilen. Så kan man endelig, *før* bilen forsvinder ud af panoreringen, klippe til en frontal i samme beskæring og lade passagerernes glade ansigter køre ind i en defocusering; scenen er hjemme, og den kan varieres lige så længe banjoen klimprer. Et klip i en panorering kan anvendes, hver gang man vil postulere liv og lystighed. Det kan også anvendes, hver gang man vil postulere vold og død. Det er blot et spørgsmål om underlægningsmusik.

Jeg mindes ovenstående scene fra mange film; og ikke blot med biler som hos Lelouch og Kershner; man har f. eks. set den med cykler hos Truffaut og Kjærulff-Schmidt, ja endog på rulleskøjtebræt hos Black. Og så selvfølgelig til fods i utallige løbe-gennemgaderne-eller-ud-over-markerne-med-hinanden-i-hånden-film. I flere af disse film har scenerne haft en funktion ud over den dekorative. Som dekoration trætter den ved gentagelser.

»De tre fra Mississippi« anvender sig fortrinsvis af etablerede, følelsesladede klichéer, der kun har en øjeblikkelig funktion, og som virker som chokolade over for sult. Det mætter uden at tilfredsstille. Rydell præsenterer en lille smule af alting og dermed bliver der ikke plads til noget. Der er lidt sex, lidt raceproblem, lidt folklore, lidt pubertetsvrøvl, lidt filosofi, lidt moralprædiken, lidt humor og lidt sorg, lidt politibrutalitet og lidt heroisme. Kun undtagelsesvis bringes konklusionen på de oplæg til drama, filmen er fuld af – en undtagelse er drengenes slagsmål, der da også i min erindring er kommet til at stå som en fritstående film i filmen. Et eksempel på det modsatte er slagsmålet med sheriffen og hans folk, der præsenteres som en række lystige måder at slås på; børnene kan jo altid bide de voksne skurke i benene, hvad der får ofrene til at se så skægge ud, og luderne ser lige så skægge ud, når de går til angreb med løftede parasoller og ender med benene i vejret og flæsebukserne lige op i den store zoom. En række klip, hvor den lede sheriff får på tæven og så, klip, vore helte i brummen. Ingen forklaring, skønt de dog havde overtaget, da vi forlod dem.

Der er smukke billeder i filmen, der er små detaljer, der fungerer, selv om man har set dem før (manden, der på vejen ned ad trappen i bordellet tager sin vielsesring på igen, halvvejs skjult af Steve McQueens replikker på vej op ad trappen), farverne er gennemgående lækre, kostumerne er pæne som skillingstryk (Theodora Van Runkle), og spillet er en sær blanding fra Rupert Crosses uhæmmede portræt af Ned til Sharon Farrells anæmiske, indstuderede luder. I min erindring (!) står århundredskiftets Memphis-demimonder som bjerge af frodighed og kødelig lyst, og denne Corrie ville højst have talt til min broderlige beskyttertrang.

Det skal nævnes, at production manager Jack N. Reddish var assistent hos Penn på »Bonnie and Clyde«, at Van Runkle lavede kostumer på samme film og at det sikkert ikke er tilfældigt, at så meget af *bevægeligheden* i denne film fornemmes i »De tre fra Mississippi«. Her ved man blot ikke, hvad man skal bruge den til.

Slutindtrykket af filmen er for mig en række tableau'er, der fungerer enkeltvis, men som aldrig bliver til en tilfredsstillende helhed; altså det stik modsatte af den gængse opfattelse af den gruppe instruktører, Rydell synes at ville knytte sig til, og som trods alt har fostret navne, man er kommet til at holde af. Jeg gider ikke gentage dem.

*Poul Malmkjær*

## TOPAZ (1)

Der er altid en speciel stemning i forbindelse med en Hitchcock-premiere. Forventningerne er spændte, meningerne er forudfattede, sym- og antipatier bliver bekræftede, en enkelt »overløber« bruger måske den aktuelle film til at markere et nyt standpunkt.

Når facit af anmeldelserne til sidst gøres op, viser det sig som regel, at en følelse af mild skuffelse slår igennem: Ja, noget mesterværk var det jo ikke, men på den anden side – teknisk var der flere forbløffende gode ting, spidsfindigheder for gourmet'er.

Premieren på »Topaz« var ingen undtagelse fra denne regel. De fleste af anmeldelserne endte med et: »Kører velsmurt og venligtkynisk, men . . .« – »ikke noget mesterværk, men . . .« Der synes at være en slags tradition for de diplomatiske »men«-er i de første Hitchcock-anmeldelser.

Bag disse men-er skjuler der sig en utilfredshed med en række ting, som går igen i flere af anmeldelserne. For det første, at »Topaz«, som en *politisk* film, der tager udgangspunkt i Cubakrisen, ikke er progressiv politisk nok, for det andet, at den ikke stiller sig solidarisk med cubanerne, men fremstiller dem som en flok får i castro-ham, som pakker fedtemadder ind i vigtige officielle papirer, og endelig for det tredje, at den mangler typiske Hitchcock-motiver og problematik.

Til det første er at bemærke, at »Topaz« *ikke* er en politisk film og det derfor er urigtigt at forlange af den, at den skal tage politisk parti til venstre eller højre. Det er en film *om* politik, om magtpolitik og hvad denne gør mod mennesker, hvad det er for folk, som sidder i dens yderste beslutningsled, og hvilke etiske problemer den fremtvinger. Det er heller ikke en kynisk film, som fremhævet, men en film *om* kynismens kolde spekulationer vedrørende forholdet mellem risiko og udbytte. Dette kommer tydeligt frem i filmens slutning, hvor en avis skødesløst kastes væk. Vi ser, at den indeholder en notits om, at cubakrisen har fundet sin afslutning, og samtidig toner billederne frem af dem, som måtte ofre livet

*Scene fra den omdiskuterede Cuba-episode i »Topaz«.*

og altså må opføres på dette lille regnskabs udgiftsside. Var det hele umagen værd?

Hvad forholdet til Cuba og cubanerne angår, så ligger der ikke i den noget ironiske og skematiske fremstilling noget entydigt politisk eller moralsk værdiudsagn. Det er i denne forbindelse karakteristisk, at både russiske og franske politiske kredse har gjort indsigelser mod filmen, de er sat på samme formel. Heller ikke amerikanerne går ram forbi. Den russiske afhoppers overdrevne amerikanisering er ikke uden bid og siger mere om amerikanerne end om russeren. Det, der her er tale om, er en *metode,* som er meget nær knyttet til Hitchcocks arbejdsform, en folkelig ironi, som han har anvendt gentagne gange. I maraton-interviewet med Truffaut siger han om »Secret Agent«: »Et af de interessante aspekter ved denne film er at den foregår i Schweiz. Jeg spurgte mig selv: Hvad er karakteristisk ved Schweiz? Flødechokolade, Alperne, folkedans, søer?« Ud fra disse betragtninger anbringer Hitchcock spioncentralen i en chokoladefabrik. I »Foreign Correspondent«, hvor vi befinder os i Holland, holder sammensværgelsen til i en gammel mølle. Den samme metode finder vi i »To Catch a Thief« hvor den er med til at holde de forskellige lokaliteter ude fra hinanden. Hotel Carlton = Cannes, Nice = blomsteroptog. Og det er den samme simple formel, som er anvendt her i »Topaz«. København er reduceret til Den Kongelige Porcelænsfabrik og Den Permanente. (Grunden til, at Tivoli og Nyhavn ikke optræder, er den, at her startede Hitchcocks sidste film »Torn Curtain«). Washington fremstår som Capitol og Det hvide Hus; amerikanerne er overfladiske, luksuriøse og let stressede. Paris er noget med bistros, Champs-Elysées; franskmændene taler Maurice Chevalier-engelsk og har elskerinder. Det kan – eller må – derfor ikke overraske, at cubanerne har skæg og går rundt med kampjakker og at Cuba er en mellemting mellem gamle hasiendas og massemøder med Fidel og Che.

Til Hitchcocks metoder hører tillige, at alle disse elementer indgår i handlingen som funktionsled. De fører fortællingen videre, sammenfatter og sandsynliggør.

Hitchcock har en svaghed for at lade sine film komme parvis, således at de gensidigt belyser hinanden. Dette var tilfældet med for eksempel »Vertigo« og »Marnie«. Hvis historien i »Marnie« var blevet fortalt fra Mark Rutlands synspunkt, havde vi fået en film, som på flere punkter havde været en direkte parallel til Scotties »Vertigo«-version. Noget af det samme forhold er der mellem »Topaz« og »Torn Curtain«. De er begge på overfladen spionhistorier, begge handler de om magtpolitiken, dens skæbner og desertører. Men mens »Torn Curtain« tog udgangspunkt i selve afhopperen (og hans kone), så fortælles historien denne gang fra »modtagernes« position. Hvor den første film var om amatørens rolle, er den sidste en film om det professionelle element i det politiske korridorspil. Det er også på denne baggrund, man skal se Hitchcocks valg af skuespillere. Hovedpersonen, Frederick Stafford, savner ikke alene stjernekvalitet, men tillige den mest elementære evne til at give udtryk for menneskelige følelser. Han er et mekanisk produkt, det mest skræmmende og latterlige udtryk for den hollywoodske professionalisme – men netop derfor dækkende i den kontekst, hvori han optræder. Det samme gælder på forskellig måde for de andre medvirkende, de er alle defineret gennem deres vekslende grad af deltagelse, eller engagement. Stafford er manden, som overlever, kold, kynisk men effektiv. Overfor ham stilles Axel Arosenius' russiske afhopper Kusenov, manden for hvem den kolde krigs politik bliver et spørgsmål om personlig moral, og som må forlade sit land for at bevare sin personlige integritet; Philippe Noirets franske NATO-embedsmand, for hvem problemerne også bliver af personlig art, og som følge deraf til sidst må bukke under. Og endelig Karin Dor – på alle måder Staffords modstykke. Følelsesmæssigt engageret, idealistisk og derfor et offer i dette spil om kynisk beregning. I en af de mest udspekulerede og smukke kamerabevægelser siden badeværelsesmordet i »Psyko«, ser vi Karin Dor blive skudt og falde

om på marmorgulvet i en blodpøl. Grunden til, at denne scene er udhævet og gribende, er at den behandler et tema, som er en sjældenhed i denne kolde og beregnende agent-verden: sandheden og kærligheden.

Noget, der i høj grad har vildledt mange, er filmens ironi. Den ironi, der ligger i den nationale karakteristik; tilfældighedens nådesløse ironi (Stafford, der bliver genkendt blandt tusindvis af cubanere) og den bevidste manipuleren med tilfældigheder (»out of work« på en elevator, som alligevel fungerer; mikrofilmene, der ikke som angivet befinder sig i hylstret til barberblade, men i omslaget til en bog; André, som har tegninger af den cubanske delegation, skønt det ikke forklares, hvorfra han har dem osv.). Noget sådant hører efter manges mening ikke hjemme i den politiske film, de stædigt anser »Topaz« for at være. En politisk film er polemisk, uden paradokser, sådan som »Z« var det. Når man alligevel, som Andrew Sarris i »Village Voice«, kan foretrække »Topaz« frem for »Z« så skyldes det, at man foretrækker ironien frem for allegorien og paradokserne frem for det polemiske. Inden for disse rammer er »Topaz« en perfekt film, med et ikke uvelkomment hip til en hel række af højtidelige politiserende agent-film, som absolut *må* tage stilling.

*Claus Ib Olsen*

## TOPAZ (2)

»Topaz« er ganske rigtigt ikke primært nogen politisk film, således som Anders Bodelsen har fremhævet det i »Politiken« og Claus Ib Olsen gør det ovenfor. Den er mere interesseret i de politiske intrigers mekanismer end i at tage politisk stilling til disse mekanismer. Alligevel undrer det, at to kritikere, der er så opsat på at diskutere Hitchcocks metode, er så blinde for denne metodes uundgåelige tendens.

For at kunne skabe *suspense,* alle Hitchcock-films *raison d'être,* har instruktøren brug for skurke. Det kan være gamle nazispioner (som Claude Rains i »Berygtet«), spioner for Sovjetunionen (som James Mason i »Menneskeflugt«) eller skæggede cubanere og glatte franske Nato-forrædere (som i »Topaz«). Og han har brug for helte, repræsentanter for det store – især amerikanske – publikum, han sætter alt ind på at få i tale. Det skal forskrækkes – og hvad er på et politisk plan mere skrækindjagende end russere og cubanere?

Hitchcock tager altså udgangspunkt i Moskva – med en militærparade, der med billedtekstens ord repræsenterer »en trussel og en magtdemonstration«. Han har da straks nået sit første mål – vi skal føle os truede, helst som i den kolde krigs koldeste år. Og hvad truer Amerika stærkere end Cuba, Sovjetunionens mest fremskudte post? Godt, at der da findes amerikanere som John Forsythe og franskmænd som Frederick Stafford, gode venner, der ikke er blege for at gøre hinanden tjenester og bekræfte et nationalt fællesskab, som er i begge parters interesse. Faren repræsenteres af John Vernons Castro-skæggede cubanske FN-delegat, en af de mænd, der har forvandlet Cuba til »et fængsel«, som Staffords antikommunistiske elskerinde siger – en mand, der især er farlig, fordi han på én gang er fanatisk og naiv. Han er på det parti, der praktiserer tortur og politiske mord. Og hans livvagt er en rødskægget børste, der jager folk, som vil tale med herren, væk for et godt ord.

Anders Bodelsen finder John Vernon »filmens mest sympatiske figur«, hvilket må stå for hans egen regning. På *filmens* regnskab er cubanerne passiverne og de franske og amerikanske agenter aktiverne – støttet af sympatiske figurer som en sophisticated neger (hvem kan være mod ham!), trofast tyende, der kun bukker under for den groveste tortur og en kæk og uforfærdet ung fransk journalist. Hvortil kommer to mellemtilfælde, begge overløbere – den overdrevent kyniske russer Kuzenov og den overdrevent ekscentriske sekretær for cubanerne, Uribe.

Det er muligt, ja endog sandsynligt, at Hitchcock i princippet ikke har villet lave en anti-revolutionær eller for den sags skyld anti-kommunistisk film. Men hans metode har forrådt ham. »Topaz« er et vulgært og primitivt ekko af den kolde krig, en gammel mands film om et gammelt emne.

*Morten Piil*

■ TOPAZ (TOPAZ) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Universal. PRODUCER/INSTRUKTØR: Alfred Hitchcock. ASSOCIATE PRODUCER: Herbert Coleman. PRODUKTIONSLEDER: Wallace Worsley. MANUSKRIPT: Samuel Taylor efter roman af Leon Uris. CHEFFOTOGRAF: Jack Hildyard. KAMERA: William Dodds. FARVESYSTEM: Technicolor. KLIP: William H. Ziegler. PRODUKTIONSTEGNER: Henry Bumstead. DEKORATION: John Austin. KOMPONIST/DIRIGENT: Maurice Jarre. KOSTUMER: Edith Head, Pierre Balmain, Peter Saldutti. TONE: Waldon O. Watson og Robert R. Bertrand. INSTRUKTØRASSISTENTER: Douglas Green og James Westman. FOTOGRAFISKE EFFEKTER: Albert Whitlock. FOTOGRAFISK KONSULENT: Hal Mohr. MEDVIRKENDE: Frederick Stafford (ANDRÉ DEVEREAUX), Dany Robin (NICOLE DEVEREAUX), John Vernon (RICO PARRA), Karin Dor (JUANITA de CORDOBA), Michel Piccoli (JACQUES GRANVILLE), Philippe Noiret (HENRI JARRE), Claude Jade (MICHELE PICARD), Michel Subor (FRANÇOIS PICARD), Roscoe Lee Browne (PHILIPPE DUBOIS), Per-Axel Arosenius (BORIS KUSENOV), John Forsythe (MICHAEL NORDSTRÖM), Edmon Ryan, John Van Dreelen, Don Randolph, Carlos Rivas, Lewis Charles, Anna Navarro, John Rober, Roberto Contreras, Roger Til, Sandor Scabo, Lew Brown, George Skaff, Tina Hedström, Sonja Koltoff, Bent Vejlby, A. H. Borch Hee, Jørn Sindal Andersen, Irene Hansen. LÆNGDE: 127 min., 3455 m. ORIGINAL LÆNGDE: 125 min. (NB: efter premieren i England blev det diskuteret, hvilken slutning filmen burde have. Hitchcock havde lavet tre, og efter kort tid blev en anden slutning valgt). DANSK UDLEJNING: ASA. DANSK PREMIERE: World Cinema 2. 2. 1970.


Kender De tidsskriftet

**film 70**

– der hver måned bringer

- anmeldelser af **alle** nye film
- udførlige credits til filmene
- kortfilmstof
- samt artikler, interviews,
- debat, lexicon m. m.

Kr. 2,75 pr. nummer
Kr. 30,00 i abonnement

Redaktør: Flemming Behrendt
Udgiver: Kirke og Film
Svanemosegårdsvej 12, 1967 Kbhvn. V
Giro 6 42 64 – Tlf. (01) 39 70 11


## ÅH, SIKKEN HERLIG KRIG

Det er en stor risiko Richard Attenborough løber, når han fører os fra Brighton – en udmærket parallel til scenerummet, der kan bruges til alt – ud til realistiske skyttegrave. Når det (næsten) ikke går galt, skyldes det, at han fastholder stiliseringen. Først og fremmest ser vi aldrig døden. Selv den døde tysker, som ikke kan fjernes, fordi han stiver skyttegraven af, er *off screen,* noget man taler *om,* kigger på, men ikke viser frem.

Forteksterne – en truende opbygning af stilleben'er der samtidig fører os fra det nittende århundrede ind i det tyvende og tilbage til middelalderen – slutter med et billede af en rød valmue. Da kanonfotografen – filmens sprechstallmeister, der ustandselig angler efter vores opmærksomhed og puffer til begivenhederne – afliver tronfølgerparret i Sarajevo (Brighton) – filmens eneste dødsfald – overrækker han dem først hver en valmue. Senere i filmen foregribes døden altid af en valmueoverrækkelse og selve eksekutionen sker kun på lydsiden.

Alligevel er der en bevægelse mod »realisme« gennem det meste af filmen. Hjemmefronten – krigen som en forlystelsespark – fylder mindre og mindre, mens selve krigsskuepladsen fylder mere og mere. Nok når general Haigh aldrig længere end til tårnet i Brighton, men vi andre når længere og længere ud i mudderhullerne, og skønt soldaterne synger og danser mere end de sulter og slås, og skønt der vokser valmuer i disse mudderhuller, kan det ikke nægtes, at noget af teateropsætningens totale stilisering er gået tabt. Jeg tror ikke, det kunne eller burde være anderledes. Filmen mister en dimension – det gennemførte *show* – men vinder en anden ved at lade showet køre videre i en stadig mere realistisk kulisse. Misforholdet mellem show og virkelighed misbruges aldrig billigt. Det er eksempelvis ikke billig ironi når de sårede bringes tilbage til nødlazarettet til tonerne af »Keep the Home Fires Burning«. Lyd og billede er ikke spillet ud mod hinanden, dertil er både billedet og sangen for gribende. En naiv sang, ja, men også en meget smuk sang, der nok giver udtryk for en fundamental misforståelse af situationen, men denne misforståelse er snarere bevægende end oprørende.

Det er karakteristisk for filmen – som det var karakteristisk for teaterforestillingen – at man underholdes, gribes og oprøres samtidig og af de samme momenter, konstellationer. Som det siges i optakten, vil vi blive budt på »battles, songs and a few jokes«. Slagene må vi overvejende tænke os til – andre film har vist dem – men vi får masser af sange og vittigheder. Sange og vittigheder burde ikke være på sin plads her, men på dét ene afgørende punkt er filmen strengt realistisk, dokumentarisk. For at overleve i en meningsløs og håbløs situation må mennesket synge og rive vittigheder af sig. Filmen handler om menneskets forbandede og vidunderlige tilpasningsevne. Men sangene og vittighederne bliver stadig mere »realistiske« i deres morbiditet. Også her skiftes der langsomt vægt fra hjemmefrontens naive opfattelse af den dejlige krig til krigsfrontens galgenhumor.

En anmeldelse af Attenboroughs film forfalder let til en opremsning af dens store

*Vanessa Redgrave som pacifist-pigen Sylvia Pankhurst i »Åh, sikken herlig krig«.*

øjeblikke og dens store overgange. Lad mig fremhæve én af hver: Nærbilledet af Maggie Smith, der har lokket frivillige op på scenen (sådan gik det virkelig til, dette er ikke stilisering) og pludselig ses sminket som en luder og som døden selv. Og filmens sidste og største »overgang«: Den sidste mand i familien Smith er faldet på krigens sidste dag. Han går ind i en mørkerød tåge, vistnok en ultranær valmue, møder i en bunker sprechstallmeisteren, der spørger ham, om han er den ukendte soldat, og sættes derpå til at følge det røde bånd (»red tape« – omsvøb, administration, ineffektivitet), forbi statsmændene, der nu er i færd med at underskrive fredstraktaten i den samme Brightondekoration hvor filmen startede, videre gennem tåge, til han mødes med resten af familien. Kvinderne i hvidt plukker røde valmuer, mens de døde og derfor usynlige mænd »hviler« efter strabadserne, ikke som lig, men kun som udmattede og mærkværdigt lettede civilister igen, hvorpå kameraet går til vejrs og denne picnic af døde og levende viser sig at være henlagt til en endeløs kirkegård af hvide kors.

Utroligt at en så stærk protest mod krigens meningsløshed kan være så smuk og så morsom samtidig med at den er så rystende. Men meget realistisk. »Åh, sikken herlig krig« er en af de mest realistiske krigsfilm i filmens historie.

*Anders Bodelsen*

■ OH! WHAT A LOVELY WAR (ÅH, SIKKEN HERLIG KRIG!) 1968. NATIONALITET: England. DISTRIBUTION: Paramount. PRODUKTION: Accord Productions. PRODUCERE: Richard Attenborough, Brian Duffy og – uden credit – Len Deighton. ASSOCIATE PRODUCER: Mack Davidson. PRODUKTIONSLEDER: John Comfort. INSTRUKTØR: Richard Attenborough. MANUSKRIPT: Len Deighton (uden credit) efter teatermusical af Joan Littlewood/Theatre Workshop, baseret på radio-feature adapteret af Charles Chilton. FOTO: Gerry Turpin. FORMAT: Panavision. FARVESYSTEM: Eastmancolor, Technicolor print. KLIP: Kevin Connor. PRODUKTIONSTEGNER: Don Ashton. ARKITEKT: Harry White. DEKORATION: Peter James. MUSIKALSK LEDELSE: Alfred Ralston. TONE: Don Challis, Brian Holland, Simon Kaye. KOSTUMER: Anthony Mendleson. INSTRUKTØRASSISTENT: Claude Watson. KOREOGRAF: Eleanor Fazan. SÆRLIGE EFFEKTER: Ron Ballanger. MILITÆR RÅDGIVER: Sir Douglas Campbell. MEDVIRKENDE: Ralph Richardson (SIR EDWARD GREY), Meriel Forbes (LADY GREY), Wensley Pithey (FRANZ FERDINAND), Ruth Kettlewell (HERTUGINDE SOPHIE), Ian Holm (PRÆSIDENT POINCARÉ), John Gielgud (GREV BERCHTOLD), Kenneth More (KEJSER WILHELM), John Clements (GENERAL von MOLTKE), Paul Daneman (ZAR NICHOLAS II), Joe Melia (FOTOGRAFEN), Jack Hawkins (KEJSER FRANZ JOSEF), John Hussey (SOLDAT PÅ BALKON), Kim Smith (DICKIE SMITH), Wendy Allnutt (FLO SMITH), Mary Wimbush (MARY SMITH), Paul Shelley (JACK SMITH), John Rae (BEDSTEFAR SMITH), Kathleen Wileman (EMMA SMITH som 4-årig), Corin Redgrave (BERTIE SMITH), Malcolm McFee (FREDDIE SMITH), Colin Farrell (HARRY SMITH), Maurice Roëves (GEORGE SMITH), Angela Thorne (BETTY SMITH), John Mills (SIR DOUGLAS HAIG), Julia Wright (HANS SEKRETÆR), Jean-Pierre Cassel (FRANSK OBERST), Penny Allen (KORPIGE), Maggie Smith (MUSIC HALL STJERNE), David Lodge (SERGENT), Michael Redgrave (SIR HENRY WILSON), Laurence Olivier (SIR JOHN FRENCH), Peter Gilmore (MENIG BURGESS), Derek Newark (EJER AF SKYDETELT), Richard Howard (UNG SOLDAT), John Trigger (OFFICER), Ron Pember (KORPORAL), Juliet Mills (SYGEPLEJERSKE), Susannah York (ELEANOR), Dirk Bogarde (STEPHEN), Vanessa Redgrave (SYLVIA PANKHURST), Pia Colombo (SANGERINDE). LÆNGDE: 135 min., 3690 m. ORIGINAL LÆNGDE: 144 min. CENSUR: Grøn. DANSK UDLEJNING: Paramount. DANSK PREMIERE: Imperial 23. 2. 1970.

## ANTONIO DRÆBEREN

Filmen er for længst en voksen kunstart – og det at være voksen betyder for en kunstart bl. a., at der ikke mere er noget, der ikke allerede er gjort. Alt er set før, det helt ny og enestående forekommer ikke mere. Alle de stiltræk i den moderne film som af visse dagbladskritikere det ene efter det andet er blevet udråbt til epokegørende ny ting – afmaskninger, negative billeder, tintning osv. – har naturligvis allesammen været kendt siden stumfilmtiden.

Men dette udelukker på den anden side ikke at visse træk kan tages op igen (eller ny-opfindes) og ved deres anvendelse i ny sammenhænge bidrage til ny fortællestilarter – og noget sådant gælder f. eks. for de træk i Glauber Rochas »Antonio-das-Mortes«, som jeg her vil tage op: den billedmæssige syntaks, udnyttelsen af tale og musik, og samspillet mellem billede og tale/musik. Naturligvis er dette ikke det eneste, der er interessant ved »Antonio«, – der ligger emner for en dybtgående diskussion både i mere ydre ting som filmens politiske funktion her og i Brasilien (eller dens mangel på samme), i en del indholdstræk (som dens forsøg på at skildre en politisk situation i en slags parabel-form) og i andre udtrykstræk end syntaks og tale/musik. Man kunne f. eks. behandle personkonstellationerne (symbolske enkeltindivider over for et handlende, men ikke-individualiseret folk – en udtryksmåde hvis nærmeste parallel vist findes i Mussorgskijs »Boris Godunov«), lærerens figur, hele filmens komposition og udnyttelsen af den politiske og religiøse myte som baggrund og skema for filmen, eller mere underordnede udtrykstræk som billedkompositionerne og farvesymbolikken. Men dele af dette er allerede behandlet i »Kosmorama«. Så lad os nøjes med de tre nævnte punkter.

»Antonio-das-Mortes« er en film fortalt med helt usædvanligt få billedskift. De fleste scener fortælles uden skift, men til gengæld ofte med en simpel og dog uhyre raffineret bevægelse dels af synspunktet, dels af personerne, således at snart den ene, snart den anden kan komme ind i billedet, eventuelt for at aflevere en monolog, eventuelt blot for at virke ved sin tilstedeværelse. Det simpleste eksempel på dette kunne være scenen i baren i den større by, hvor vi først ser Matos, Antonio og barpigen Maddalena, hvorefter synspunktet føres ind til en halvnær indstilling på den ubevægelige Antonio, dekoreret med en ubevægelig Maddalena – og hvor Antonio så skildrer sine møder med Lampiao og Corisco og sin åndelige krise. Mere kompliceret, men stadig helt klart, er den første scene i landsbyen, hvor personerne grupperes, så vi snart har en samtale mellem godsejeren og Matos, draperet med Antonio, spytslikkeren Batista og godsejerens kone, snart kan dreje bort, så vi har godsejeren med Batista eller Matos med Antonio. Og endelig han man nævne dialogløse scener af en helt anden besættende virkning som den, hvor synspunktet glider langs med og igennem det dansende og syngende folk og alle hovedpersonerne, den ene efter den anden, glider ind i billedets tyngdepunkt. Eller den, der bringer afslutningen på kampen mellem Coirana og Antonio, og hvor atter de forskellige personer glider forbi, og det hele slutter med et nærbillede af Antonio.

Hvor der endelig er billedskift inden for en scene eller sekvens, er de kun ganske sjældent udnyttet som oftest i andre film og som her i scenen med udbæringen af Matos' lig: til sammenkædning af et længere forløb med normal tids-rumlig sammenhæng. Oftere er de benyttet i hvad Christian Metz kalder *syntagmes en accolade* (»klamme-syntagmer«), dvs. at man ser en række billeder, der skal læses helt a-kronologisk, altså hverken som fortællende et forløb eller som fortællende om noget, der sker på samme tid forskellige steder. I stedet gives ved hjælp af en række billeder af ret ens karakter indtryk af en samlet situation eller en bestemt sindsstemning. Man kan her tænke på de billeder, der ledsager Coiranas sang – snart f. eks. af en siddende, snart af en liggende Coirana – eller de billeder, der ledsager helgenindens samtale med Antonio – af Antonio og helgeninden i selve deres samtale-situation, men også f. eks. af den døende Coirana på bjergsiden omgivet af negeren, helgeninden og Antonio.

Endelig blandes undertiden tidsfølgen, som f. eks. da man under samtalen mellem Matos og Antonio i kirken (hvor Matos vil overtale Antonio til at gøre det af med godsejeren) ser Matos' mislykkede mordforsøg på sin herre. Og der er en insisterende repetition af billeder som det berømte af negeren, der som Sankt Jørgen nedkæmper kapitalismens drage.

Det er karakteristisk for »Antonio« at lydsiden er lige så markant usædvanlig som billedsiden. Der er meget få dialoger, og de, der er, har næsten alle karakter af monologiske forklaringer eller foredrag udsat for to stemmer eller måske også for to synspunkter – tydeligst som da læreren repeterer brasiliansk historie med sine elever, men også som i den, givetvis bevidst klodset understregende scene med Matos og læreren ved billardet. Ellers udtrykker personerne sig oftest monologisk, som ved godsejerens tirader om den forbandede regerings nymodens ideer om jordreformer, eller i Antonios overvejelser. Karakteristisk er det, at Coirana ikke blot udtrykker sig monologisk, men (vist med undtagelse af i dødsvildelserne i værtshuset) på vers, en slags blankvers der også tages op af Antonio ved de tos møde, – og til sidst ligefrem i sang.

Og dette peger igen hen på musikudnyttelsen i filmen, en udnyttelse i flere dimensioner. For det første er der den *incidentalagtige* musik-udnyttelse, der modstiller folkets ægte og simple brasilianske musik med Matos' og godsejerens kones lille charmerende, men givetvis ironisk mente, amerikaniserede duet (mens Matos ifører pigen smykker; den ironiske sammensmeltning her af den nationale musikglæde med »amerikanisering« har en pudsig parallel i sammensmeltningen af en (formodentlig) national blomsterglæde med »amerikanisering«: potteplanterne på godsejerens balkon gror i amerikanske konservesdåser). For det andet er der *ledsagemusikken,* der igen primært har de to planer: de folkelige, ægte virkende ballader om Antonio og Lampiao på den ene side, og på den anden noget pop-musik, dels hvor Matos og elskerinden er afsløret og skal tvinges til at kysse hinanden, dels under Antonios forvildelser i den lidt større by, hvor man hører noget musik, der lyder som Michel Legrand og Swingle Singers i Brasilien. På et tredje plan er der så yderligere en *ikke-ikonografisk* ledsagemusik i et helt moderne tonesprog og af stor suggestiv virkning.

Forholdet mellem billede og lyd har allerede været strejfet, men kræver en uddybning. Det er her karakteristisk, hvor selvstændigt de to ting arbejder: ofte svarer billede og lyd ikke til hinanden. Tydeligst er dette vel nok under afsyngningen af balladen om Lampiao ved Helvedes port, hvor der i en vis forstand helt »udefra« tilføres et element til filmen, som der ingen dækning er for på billedsiden. Men selvfølgelig er Lampiaosangen ikke tilfældigt valgt; den episode, den skildrer mellem Lampiao og djævelen, er klart parallel til episoden mellem Antonio og godsejeren – og sangens slutning om at, da Lampiao hverken er i Himlen eller i Helvede, så må han endnu være på sertao'en, bekræftes af Antonios tilstedeværelse sammesteds – Antonio siger et sted udtrykkeligt, at Lampiao var hans spejl. Naturligvis er det før set i filmen, at der tilføres anekdoter, der uden at have direkte forbindelse med handlingen belyser denne, men det er sjældent, disse anekdoter tilføres uafhængigt af en fortæller på billedsiden.

I øvrigt består billed- og lydsides indbyrdes selvstændighed ikke så meget i en uafhængighed af hinanden som i deres lige store vægt (hvor lydsiden ellers almindeligvis er helt underordnet billedet). Mange gange, f. eks. ved klamme-syntagmerne, er det som antydet netop ikke billedsiden der bevarer filmens kontinuitet, men lydsiden: det er sange, monologer og dialoger, der fører os stramt igennem de mindre stramme billedafsnit.

Der er naturligvis ikke noget aldrig før set i de forskellige stiltræk i Glauber Rochas film. Men derimod nok i sammenstillingen og i den konsekvente udnyttelse af dem. På denne måde kan man her godt tale om et revolutionerende filmsprog i denne film. Men ikke om et revolutionært. Der er ingen grund til at mene, at politisk engagerede film snarere skulle fortælles som »Antonio« end som »Z«. Og den store udvandring fra i hvert fald den første uges forestillinger på »Dagmar« skyldtes i hvert fald ikke, at publikum ikke længere kunne nøjes med at se film, men absolut måtte ud og lave revolutioner. Bortset fra at mange naturligvis var lokket til af en delvis falsk reklame, skyldtes udvandringen nok især det uvante filmsprog. Og dette giver noget at tænke på – på baggrund af instruktørens oplysninger om det brasilianske jævne publikums reaktioner: Kan det virkelig være sådan, at et filmsprog, der af én gruppe vante danske biografgængere opfattes som usædvanligt og dræbende kedsommeligt og af en anden (hvortil jeg naturligvis hører) som usædvanligt og yderst fascinerende, af en biograf-uvant jævn brasiliansk land- og byarbejder-befolkning opleves umiddelbart som yderst medrivende og engagerende?

*Søren Kjørup*

■ ANTONIO DAS MORTES (ANTONIO DRÆBEREN) 1969. NATIONALITET: Brasilien. PRODUKTION: Claude-Antoine-Mapa-Glauber Rocha. PRODUCER: Zelito Viano. INSTRUKTØR/MANUSKRIPT: Glauber Rocha. FOTO: Alfonso Beato. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Edouardo Escorel. MUSIK: Marlos Nobre. MEDVIRKENDE: Mauricio De Valle (ANTONIO), Odete Lara (LAURA), Othon Bastos (SKOLELÆREREN), Hugo Carvana (POLITIFULDMÆGTIGEN), Jofre Soares (OBERSTEN), Lorival Pariz (COIRANA), Rosa Maria Penna (HELGENINDEN). LÆNGDE: 100 min. DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Dagmar 6. 2. 1970.

# ÅR NUL

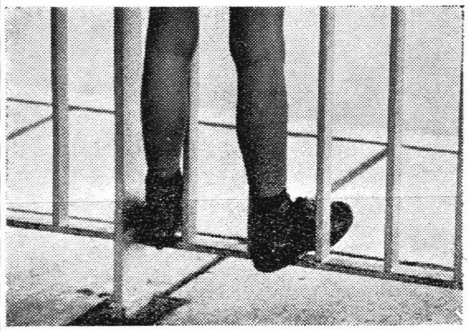
Den store tilskuerbalustrade i lufthavnen Orly. Folk i søndagstøjet. Stewardessernes stemmer i højttalerne. Fødderne af et barn, der er klatret op på rækværket. En kvinde, der støtter sig til gelænderet. Vinden i hendes hår. Hun skjuler ansigtet i hænderne og betragter et eller andet med et ængsteligt blik. De forbipasserende vender sig om. En mand er lige sunket sammen foran hende. Han er død ...

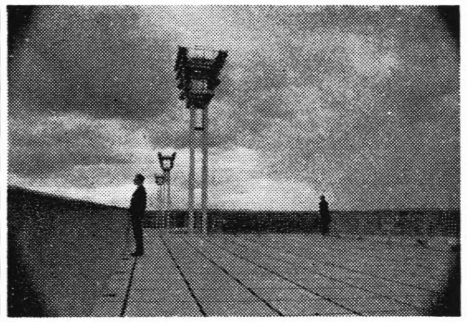
Selv om hele denne scene er klippet nøjagtig som i en film, er den alligevel kun en række stillbilleder, som kameraet har fæstnet på samme måde, som når man filmer et maleri. Derfor har Chris Marker kaldt filmen en »foto-roman«. Og dog har han vogtet sig for helt at underkaste sig alle genrens krav. Han har således slet ikke ladet sine skuespillere »posere«, men har fotograferet dem i bevægelse. Resultatet er, at fotoromanen ligner en film, hvor man kun ville have beholdt ét billede ud af 24. Man har indtryk af, at disse frosne billeder gang på gang er på nippet til at bevæge sig. Og der er faktisk også et af dem, der gør det. Det er billedet af den unge piges ansigt, da hun en morgen slår øjnene op. Imidlertid udstråler alle disse stillbilleder et intenst og mystisk liv. Denne form for filmkunst har besynderligt nok en vis lighed med billedhuggerkunsten.

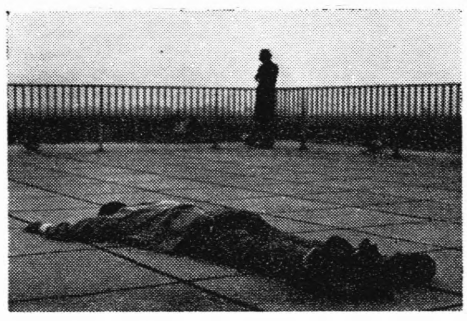
Når Chris Marker har valgt at benytte denne mærkværdige teknik ved filmatiseringen af sin science-fiction-historie, er det, fordi emnet kræver det. Den sproglige form er som en dør, der giver os adgang til dette gådefulde værk. Hvad er nemlig et øjebliksbillede? Det er et spor, livet efterlader, – det, der bliver tilbage, når bevægelsen er hørt op. Et frosset billede er som et sekund af evigheden, der er lukket inde i sig selv. For øvrigt er enhver film en lang række af øjebliksbilleder. Når vi har den forestilling, at billederne bevæger sig, er det simpelt hen, fordi vort øje er for dovent og ikke reagerer hurtigt nok. Filmkunsten bygger som bekendt på et sansebedrag.

Når vi prøver på at fastholde et minde, arbejder vort sind på ganske samme måde som kameraet. At have en vis erindring om noget er ensbetydende med at standse tidens gang – og dermed selve bevægelsen. Vi bevarer i vor hukommelse et billede eller et indtryk på samme måde, som vi i vor tegnebog opbevarer billedet af en, vi holder af, eller af en kortvarig lykkelig hændelse. Det vil altså sige, at det, vi har tilbage, i virkeligheden kun er stivnede fortidslevninger. Vi befinder os i forhold til vore minder i den samme situation som J.-L. Godards »carabiniers«. Vi forestiller os, at vi ejer vort liv på samme måde, som de gennem deres postkortsamling troede, at de ejede verden. Såvel billedhuggerkunsten som malerkunsten og fotografiet kan betragtes som et forsøg fra menneskets side på at standse tidens gang og forevige et kort øjeblik.

Man genkender heri uden vanskeligheder et tema, som Alain Renais med forkærlighed har behandlet, og som går igennem hele hans værk lige fra »Hiroshima, min elskede« til »Jeg elsker dig, jeg elsker dig!«. Det er da heller ikke for ingenting, Chris Marker i begyndelsen af 50-erne netop i samarbejde med ham har lavet en kortfilm med titlen







»Les statues meurent aussi«. Når Marker i »År nul« har valgt at benytte stillbilleder, er det, fordi de bedre end noget andet formår at udtrykke menneskeåndens magtesløshed, når det gælder om at genoplive, henholdsvis genopleve, fortiden.

»År nul« er altså en film om tiden. Og desuden er det en film om videnskabens og fornuftens begrænsning. Orly, den 3. verdenskrig, radioaktiviteten og dr. Frankenstein og hans indsprøjtninger (som gør det muligt at gå på opdagelse både i fortiden og i fremtiden) danner alt sammen rammen om og er redskab for en udforskning af tiden. Naturligvis er det fiktive redskaber, eftersom filmen ikke har noget som helst videnskabeligt sigte. Marker indskrænker sig nemlig til at opstille følgende postulat: Det, menneskene i dag drømmer om, er at erobre rummet (filmen er optaget i 1962). Lad os give denne drøm et andet mål og i stedet erobre tiden. »År nul« er altså en pseudoscience fiction-film. Den er fiction, men ikke »science« – det stik modsatte af »Alphaville«. I »Alphaville« stiller Godard en række spørgsmål med hensyn til fremtidens civilisation, elektronikkens og datamaskinernes civilisation. Marker går i den modsatte retning og følger som Marcel Proust »sporet af den tid, der er tabt«. Godard afslører forstandens ødelæggende magt, når den overlades til sig selv. Marker skildrer mennesker, som ad fornuftens vej prøver på at nå det, der netop ikke kan nås med fornuften: livet, tiden, kærligheden.

Den »han«, filmen handler om, og som »vågner op i en anden tid«, er nemlig ude af stand til på ny at møde den kvinde, som han før i tiden har set på tilskuerbalustraden i Orly. Han finder hende ganske vist igen, men han »møder« hende ikke. De er nemlig begge to »uden minder og uden planer ... Det eneste holdepunkt, de har, er duften af det nu, de lever i.« Han forsøger at give sin kærlighed en tidsdimension og at gøre den til noget andet og mere end en række flygtige møder. Et kort øjeblik får den unge piges ansigt liv på ny. Men et øjeblik efter ser vi de to elskende vandre rundt på et museum fuldt af udstoppede dyr. Også disse billeder er afslørende. At udstoppe dyr er nemlig noget lignende som at tage øjebliksbilleder eller at samle på gamle minder. Det er alt, hvad fornuften formår, når det gælder om at bemægtige sig og fastholde livet. Og i det har vi symbolet på den død, der skildres i slutscenen. Hukommelsen er ikke andet end et museum: alt, hvad der er i den, er dødt.

Den tragiske tone, der går igennem hele filmen, hænger altså sammen med det nederlag, mennesket oplever, når det prøver på at flygte for tiden, og samtidig er den et udtryk for forstandens magtesløshed, når det gælder om at løse kærlighedens gåde.

Førsteindtrykket af dette mystiske værk frister til at betragte det som en ganske vist fremragende, men dog udelukkende filmsproglig præstation. Men i virkeligheden går det langt dybere end som så. Det korte filmdigt afslører sig som en dybtborende betragtning over livets og kærlighedens vilkår i en verden, der er underkastet tidens lov, og hvor enhver levende oplevelse et øjeblik efter nødvendigvis kun kan være et dødt minde.

En »filosofisk« film af en stor visionær digter.

*Martin Drouzy*

■ LA JETÉE (AR NUL) 1962 (NB: officiel premiere 15. april 1964). NATIONALITET: Frankrig. PRODUKTION: Argos Films. INSTRUKTION/MANUSKRIPT: Chris Marker. FOTO: Jean Chiabaud. KLIP: Jean Ravel. SÆRLIGE EFFEKTER: C. S. Olaf. TONE: Antoine Bonfanti. MUSIK: Trevor Duncan og »Liturgie Russe du Samedi Saint«. MEDVIRKENDE: Hélene Chatelain, Davos Hanich, Jacques Branchu, Philbert von Lifchitz, William Klein, Ligia Borowczyk, André Heinrich, Jacques Ledoux, Pierre Joffroy, Étienne Becker, Janine Klein, Germano Facetti. LÆNGDE: 29 min. DANSK UDLEJNING: Ove Brusendorff. DANSK PREMIERE: Fasan 9. 2. 1970.

## LØMLERNE

Et stykke inde i François Truffauts anden film, »Les mistons«, optræder der pludselig lidt umotiveret en mand med en haveslange. Denne spøgefulde rekonstruktion af Lumières »L'arroseur arrosé« findes ifølge »L'Avant-Scene du Cinéma« nr. 4, 1961, ikke i Truffauts første og fem minutter længere version af filmen, og må således være indføjet ved den senere redaktion af filmen, som erstatning for nogle længere dialogscener mellem de to elskende.

Denne udskiftning angiver, at Truffaut anskuer »Les Mistons« som lidt af en æstetisk programerklæring. Den er hans første offentligt distribuerede film (i 1954 lavede han 16-mm-filmen »Une visite«), og der ligger på én gang en koket selvfølelse og en klar tendens i associationen til Lumière. »Les mistons« lægger grunden til Truffauts senere værk, ligesom Lumière lægger grunden til selve filmkunsten. Og ved valget af Lumière-citatet har Truffaut samtidig markeret sit standpunkt i grundkonflikten mellem Lumière-realismen og Méliès-fantasien.

I al sin uforpligtende lethed foregriber »Les Mistons« en række temaer og stil-træk i Truffauts senere produktion. Den fortæller ligesom de fleste senere Truffaut-film om en kærlighed, der udmunder i pludselig død, og den er i sin skildring af barnets fascination af det erotiske en klar forstudie til »Ung flugt«. De lyriske cykelture og anvendelsen af fortælleren som uddybende og distancerende faktor videreføres i »Jules og Jim«.

I sig selv har »Les mistons« ikke megen vægt – ja, dens charme består netop i dens henkastede, luftige vægtløshed, den fjerlette leg med et tema, hvis smerte kun ligger som en næppe hørlig undertone bag de solbeskinnede billeder. Drengenes forelskelse i Bernadette modsvares af Truffauts forelskelse i det nye medium, han har fået mellem hænderne og som i en udsøgt rytmisk billedfølge lader ham følge pigens cykeltur gennem dekorative mønstre af sol og skygge.

Da Truffaut igen i »Stjålne kys« så tilbage på ungdommens »bonheurs fanés«, blandedes bitterheden og sødmen med større vægt på det bitre og med ulige større perspektiv, men »Les mistons« er en værdig og karakteristisk prolog til Truffauts senere værk.

*Morten Piil*

■ LES MISTONS (LØMLERNE) 1957. NATIONALITET: Frankrig. DISTRIBUTION: Les Films de la Pleiade. PRODUKTION: Les Films du Carrosse. PRODUCER: Robert Lachenay. INSTRUKTION/MANUSKRIPT: François Truffaut efter novelle af Maurice Pons. FOTO: Jean Malige/Ass.: Jean-Louis Malige. KLIP: Cecile Decugis/Ass.: Michele de Possel. MUSIK: Maurice Le Roux. INSTRUKTØRASSISTENTER: Claude De Givray og Alain Jeannel. SPEAKER: Michel François. MEDVIRKENDE: Bernadette Lafont (BERNADETTE), Gérard Blain (GERARD), Jean-Claude Brialy. LÆNGDE: 18 min., 493 m. ORIGINALLÆNGDE: 28 min., 763 m (NB: Filmen nedklippet af Truffaut til dens nuværende 18 min.). DANSK UDLEJNING: Warner & Constantin. DANSK PREMIERE: Fasan 9. 2. 1970 (sammen med Chris Markers »La jetée« og Godards »Anticipation«).

## GOODBYE COLUMBUS

Der er ingen særlig grund til at være arrogant over for en film som »Goodbye Columbus«, selv om den er lige ud af Hollywood's trivialfilmskuffe. Også ved andet gennemsyn er filmen holdbar underholdning, hvad der nok kan give et fingerpeg om dens kvaliteter. Og at Larry Peerce, der tidligere kun har lavet et par småhysteriske, »engagerede« dramaer, kan lave en solid underholdningsfilm som denne, antyder også bredden i Hollywood's talentmasse.

I de fleste henseender er »Goodbye Columbus« uniform med tidens amerikanske film, i alle tilfælde med dem fra den kommercielle fløj. Dens hovedperson ligner helten i filmhistoriens mest effektive *box office*-succes, »Fagre voksne verden«, dens småbeske kærlighedsintrige er helt à la mode, og først og fremmest er dens billedsprog ærketypisk for den stil, der er blevet gængs efter »Elvida Madigan« og »Bonnie og Clyde«. Telelinsen er flittigt i brug, og næsten alle exteriørbilleder komponeres med en smuk garniture af *location-props:* løv, bladhang, bølgende græs, blomster osv. Musikken er beat (eller beat-inspireret), klipningen er kontant rytmisk, og filmens handling sættes ofte momentant i stå, mens instruktøren afleverer intermezzi af lyrisk karakter, horisontale billedsuiter til musik, oftest dialogløse, næsten altid med brug af fotografiske finesser (telelinse, slowmotion, helikopter-foto).

Jeg har den dybeste respekt for de unge (og for den sags skyld også de ældre – f. eks. George Cukor i »Justine«) Hollywood-instruktørers fleksibilitet, at de så ubesværet er i stand til at tilegne sig en ny moderigtig stil.

Peerce's tidligere ret matematiske, sorthvide interiør-foto afløses i »Goodbye Columbus« af en måske ikke mere mobil, men dog rummeligere fotostil, der titter lidt mere til højre og venstre, og som ikke er så udmattende betydningsfuld og pointeret i hver eneste indstilling. Hans tidligere så demonstrative engagement, hans moraliseren, der især i »New York kl. 3 nat« var utålelig firkantet, er her erstattet af en behagelig mangel på interesse for personernes psykologiske baggrund og en smidig koketteren med de lidt mere realistiske – omend ikke skandinavisk åbenhjertige – moralbegreber, der præger øjeblikkets amerikanske, kommercielle produktioner.

Nu har begge disse forhold – altså manglen på interesse i personernes baggrund og det unge pars erotiske adfærd – selvfølgelig deres bund i en nøjagtig tilsvarende holdning fra forfatteren Roth's side. Men det er dog immervæk Peerce's fortjeneste, at begge forhold eksekveres i så smuk overensstemmelse med både forlæg og logik. I det hele taget er »Goodbye Columbus« en særdeles perfekt filmatisering. Nok kan Roth's verbale elegance dårligt omsættes i billeder, men til gengæld forløser Peerce på det smukkeste den sommerstemning, der holder historiens umulige kærlighedsforhold i live, og da Neil i filmens sidste scene kommer på besøg hos Brenda i Boston, har billederne fået de efterårsfarver, der allerede før opgøret røber filmens slutning for os.

I smuk overensstemmelse med det litterære forlæg vælger Peerce ikke at tage parti i den stilfærdige generations- og miljøkonflikt, der danner ramme om den sommerkorte kærlighedshistorie. Nok holder kameraet sig så tæt på Neil som muligt filmen igennem, men det låner ikke hans øjne. Parvenuefamilien Patimkin er skildret med behørig sympati for de værdier, den virkelig rummer: familiesammenholdet, forældrenes velmenende, omend ikke altid velanbragte beskyttertrang og dens i grunden ret realistiske forhold til penge, et forhold, der flere gange får et Du-kan-ikke-tage-det-med-dig-ekscentrisk skær. Med smuk ironi, men uden at pege fingre, lader Peerce personerne – og her især mr. Patimkin og hans straight-out-of-campus-skøre søn, udlevere sig selv. Han vælger at beskrive fremfor at anbringe etiketter. Denne trang resulterer også i en noget overdreven interesse for det »eksotiske«, jødiske bryllup, men rent deskriptivt er synagogescenen egentlig det eneste fremmedlegeme i filmens indforståede beskrivelse af sund, amerikansk middelklasse.

Peerce's hang til hysteri er borte i denne film, og hans vulgaritet, der efter hans første par film burde være legendarisk, indskrænker sig til en enkelt, omend grov, visuel *joke* på karlekammerstadiet, nemlig klippet fra Brenda's og Neil's første elskovsscene på loftet til nærbilledet af en saftig, rød oksesteg. Han undgår alt for megen slinger i den deskriptive holdning, selv om hans selvpåtvungne disciplin – ingen fortæller, ingen indre monolog – et par gange fører ham af sporet.

Skønt »Goodbye Columbus« i mange henseender er en overordentlig vellykket film, er det dog karakteristisk, at ingen anmelder – og heller ikke denne – har kunnet mobilisere nogen udelt begejstring. Måske kan man – som Erik Ulrichsen i forbindelse med »Den illustrerede mand« – tale om en »litteraturens forbandelse«, der hviler over »Goodbye Columbus«. Filmen er disciplineret og konstant underholdende, men den mangler for ofte det særpræg, der kan adskille den fra resten af Hollywood's habile underholdningsproduktion. Fejlen kan muligvis ligge i en for respektfuld holdning overfor det litterære forlæg. Man forestiller sig, at Larry Peerce har været bundet af et manuskript, han ikke selv har haft nogen indflydelse på. Resultatet er blevet en gang kultiveret underholdning over gennemsnittet, men hvor mange film kan man overhovedet påstå det om?

*Ib Lindberg*

■ GOODBYE, COLUMBUS (GOODBYE, COLUMBUS – REND MIG I AMBITIONERNE!) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION: Paramount. PRODUKTION: Willow Tree Productions. PRODUCER: Stanley R. Jaffe. ASSOCIATE PRODUCER: Tony Lamarca. INSTRUKTØR: Larry Peerce. MANUSKRIPT: Arnold Schulman efter novelle af Philip Roth. CHEFFOTOGRAF: Gerald Hirschfeld. KAMERA: Ricky Bravo. FARVESYSTEM: Technicolor. KLIP: Ralph Rosenblum. ARKITEKT: Manny Gerard. MUSIK: Charles Fox. SANGE: »Goodbye, Columbus«, »So Kind to You«, »It's Got to be Real«. SUNGET AF: The Association. TONE: Jack C. Jacobson og Charles Grenzbach. KOSTUMER: Gene Coffin. INSTRUKTØRASSISTENT: Steve Barnett. MEDVIRKENDE: Richard Benjamin (NEIL KLUGMAN), Jack Klugman (MR. PATIMKIN), Nan Martin (MRS. PATIMKIN), Ali MacGraw (BRENDA PATIMKIN), Michael Myers (RON), Kay Cummings (DORIS), Lori Shelle (JULIE PATIMKIN), Royce Wallace (CARLOTTA), Sylvie Strauss (TANTE GLADYS), Michael Nurie (DON FARBER), Betty Greyson (TANTE MOLLY), Monroe Arnold (ONKEL LEO), Elaine Swain (SARAH EHRLICH), Rubin Schafer (ONKEL MAX), Jackie Smith (MODEL), Bill Derringer (JOHN McKEE), Mari Gorman (SIMP), Gail Ommerle (HARRIET), Jan Peerce, Richard Wexler, Anthony McGowan, Chris Schenkel, Ray Baumel, Delos Smith, David Benedict, Mac Peerce. LÆNGDE: 102 min., 2795 m. CENSUR: Rød. DANSK UDLEJNING: Paramount. DANSK PREMIERE: Imperial 26. 1. 1970.

# BØGER

## ET KAPITEL AF STUMFILMENS HISTORIE

Ebbe Neergaard har i sin bog »Historien om dansk film« en kapiteloverskrift, som lyder: »– Og alle de andre«. Med alle de andre mener han alle de filmfabrikker, som opstod efter at Ole Olsen havde vist, at man kunne spinde guld af celluloidstrimlerne.

Disse firmaer ved man alt for lidt om. De skød op som paddehatte, mange forsvandt næsten før de var kommet frem. Nogle få blev tilbage – og af disse var endnu færre i stand til at frembyde Nordisk Films Kompagni nogen konkurrence.

Et af de selskaber, der et par gange kom isbjørnen i forkøbet med nye ideer, var det århusianske Fotorama. Det var således her, man indspillede verdens første »lange« film: »Den hvide slavehandel« – en tildragelse, som for alvor fik Ole Olsen til at spærre øjnene op. Han fik resolut optaget en tro kopi af Fotorama-filmen, fik den distribueret gennem sine sædvanlige kanaler som en ny sensation fra Nordisk – samtidig med, at han ved en snedig manøvre fik passiviseret de århusianske idémænd.

Det manglende kendskab til Fotorama er der nu delvis rådet bod på takket være Bernhard Jensens nyudkomne bog »Da Århus var Hollywood«. Han giver heri et topografisk, film- og personalhistorisk billede af filmaktiviteten i den jyske hovedstad fra omkring 1909 til begyndelsen af første verdenskrig.

Bogen er udkommet som led i en serie, udgivet af Århus byhistoriske udvalg, og det er derfor naturligt, at en del af stoffet netop er af lokalhistorisk art, og at selve det filmhistoriske stof flere steder er underordnet denne interesse. Dog, hellere end at bebrejde Bernhard Jensen denne disposition, må man glæde sig over, at han har fået så meget filmstof – så meget vedkommende filmstof med, som tilfældet er.

Grunden til, at bogen ved siden af det lokalhistoriske også er spændende filmhistorisk læsning, er at hente i Bernhard Jensens metode. Han har ikke på noget tidspunkt anset de spredte oplysninger, som var at finde om dette kapitel af filmens historie, for knæsatte sandheder, men er i hvert enkelt tilfælde gået til de samtidige kilder. Han har systematisk gennemlæst en hel række dagblade af mere eller mindre lokal art, københavnerbladene, kopibøgerne på filmmuseet, samt talt med folk, som på den ene eller anden måde har været impliceret i den jyske filmproduktion. Resultatet er blevet et væld af korrekte og nye oplysninger, hvad angår personer og filmpolitiske forhold. Også billedmaterialet bærer præg af, at Århusborgmesteren er gået lige til kilderne. Her er flere ting, som ikke tidligere har været bragt i forbindelse med dansk filmhistorie.

Et par små unøjagtigheder er der kommet med hist og her. Således er navnet på Gyldendals filmselskab ikke som angivet a/s Dansk Filmkompagni men Dania Biofilm

(p. 100) og Gunnar Tolnæs, som Bernhard Jensen betegner som Sveriges største skuespiller, er dog nordmand.

Alt i alt må man dog sige, at Bernhard Jensens arbejde kan stå som et skoleeksempel på, hvor langt man kan nå alene gennem en systematisk gennemgang af dagbladenes filmstof – og (ikke at forglemme) et personligt engagement.

Bogen har undertitlen »Et kapitel af stumfilmens historie«, og det bringer tankerne hen på alle de andre tilløb til en dansk filmhistorie, som i kapitelform og andre former for mosaik har set dagens lys. *Ove Brusendorff* har fremdraget nyttige ting både om Nordisk og om Skandinavisk russisk handelshus. *E. Neergaard* er med sin »Historien om dansk film« og andre arbejder en kilde, som kan bruges. Også *A. Hending*, som på grund af det anekdotiske tit overses, har fremdraget et enormt stof om de tidlige danske film, som lader sig anvende efter en kritisk sortering. *Erik Ulrichsen* har i perioder beskæftiget sig engageret med »la belle époque« i almindelighed og August Blom i særdeleshed. *Marg. Engberg* har gennem længere tid samlet stof til en stumfilmshistorie. Hun har gennemlæst i tusindvis af breve, set kilometervis af film og bl. a. udarbejdet en fortegnelse over producerede danske stumfilm. De danske biografforhold er takket være *Gunnar Sandfeldt* mere gennemanalyseret end de fleste andre landes – og nu er der med *Bernhard Jensens* bog skrevet endnu et kapitel til den ikke eksisterende danske filmhistorie. Var det ikke snart på tide, at vi fik samlet alle disse tilløb under én hat, således at der blev skabt mulighed for den generelle danske filmhistorie, vi trænger så hårdt til.

*Claus Ib Olsen*

■

*Bernhard Jensen: Da Århus var Hollywood – et kapitel af stumfilmens historie. Udg. af Århus byhistoriske udvalg. Universitetsforlaget i Århus, 1969.*

## blå bog

Troels Wörsel, født 1950, maler, flere udstillinger, bl. a. K. E., læser kunsthistorie ved Københavns Universitet.

Ib Lindberg, født 1944, har studeret fransk og teaterhistorie ved Københavns Universitet. Exam. art. i filmkundskab 1969. Beskeden kritikervirksomhed. Startede 1967 (s. m. Jørgen Sprogøe) filmtidsskriftet »die asta«. Har desuden ernæret sig som filmlærer, oversætter og foredragsholder. Er p. t. formand for »Sammenslutningen af Danske Filmkritikere«.

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

| | Flemming Behrendt | Anders Bodelsen | Per Calum | Martin Drouzy | Øystein Hjort | Niels Jensen | Frederik G. Jungersen | Henning Jørgensen | Philip Lauritzen | Poul Malmkjær | Ib Monty | Morten Piil | Chr. Braad Thomsen |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Min nat hos Maud** (Rohmer) | ★★★★ | ★ | ★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★★ | ★ | ★★★ | ★★★★ |
| **År nul** (Marker) | ★★★★ | | | ★★★ | ★★★ | ★★★ | ★★★ | | | ★★ | ★★★ | | ★★★ |
| **Åh, sikken herlig krig!** (Attenborough) | ★★★ | ★★★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ★★★ | ★ | | | | ★★★★ | ★★ | |
| **Antonio dræberen** (Rocha) | ★★★★ | ★ | | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★ | ★★★★ | ★★★★ | ★★★ | ★ | ● | ★★★★ |
| **Lømlerne** (Truffaut) | ★★★ | | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | ★★★ | | | ★★★ | ★ | ★★★ | ★★★ |
| **Snigskytten** (Bogdanovich) | ★★★ | ★★★ | ★★★ | | ★★ | ● | ★★ | ★★ | | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★ |
| **Goodbye, Columbus** (Peerce) | ★★★ | ★★ | ★★★ | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | ★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★★ | ● |
| **U. S. Greetings** (Palma) | ★★ | ★★ | ★★ | | ★ | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ★★ | ★★ | ★ |
| **Duel i Stillehavet** (Boorman) | ★★ | ★★★ | | | ★★ | ★★ | ★★ | | ● | ★★ | ★ | ★★ | |
| **De tre fra Mississippi** (Rydell) | ★★ | ★★ | ★★ | | ★★ | ★ | ★★ | ★★★ | ● | ★ | ★ | ★★★ | |
| **Medium Cool** (Wexler) | ★★ | ● | ★★ | ★★ | ★★ | ★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★★ | ★★ | ● |
| **Da strip-tease blev opfundet** (Friedkin) | | | ★★★ | | ● | | ★ | | | | ★★ | ★★ | |
| **Tre mand skal myrdes** (Pogostin) | | | ★ | | | ● | ★ | ★★ | | | | ★★★ | |
| **Chicago, Chicago** (Jewison) | | | ★ | | ★ | ★ | ★★ | | | | ★★ | ★★ | ● |
| **Peter Plys i blæsevejr** (Reitherman) | ★★ | ★ | ★ | | | | ★ | | | | | | |
| **12 røde roser** (Grosbard) | ★★ | | ★★ | | | | ★ | ● | | | | | |
| **Marlowe – en syl i ryggen** (Bogart) | | ★ | ★ | | ★★ | ● | ★★ | ★ | | ★★ | ★ | ★ | |
| **Sidste sommer** (Perry) | ★ | | ★★ | ★★ | ★ | ★ | ★ | ★ | ★ | | ★ | ★ | ★ |
| **Fellini Satyricon** (Fellini) | ★★ | ★ | ● | ★★★ | ★ | ★★★ | ● | ★★ | ★ | ★ | ● | ★ | ● |
| **Topaz** (Hitchcock) | ★★ | ★★★★ | ★ | ★★ | ★★ | ★ | ● | ● | ● | ★ | ★★ | ● | ● |
| **Bombehullet 70, stuen th.** (Lester) | ★ | ★★★ | | | | | ● | ★ | ★ | ★★ | ● | | ● |
| **De gode og de skrappe drenge** (Kennedy) | | | ★★ | | | ● | ★★ | ● | ★ | | | | |
| **Et blik ind i fremtiden** (Godard) | ★★ | | | ★ | ● | ● | ★★ | | | ★★ | ● | | ★ |
| **Popi – far til to** (Hiller) | | ★★ | | | ● | | ★ | | | | ★ | | |
| **Strandet i rummet** (Sturges) | ★ | ★ | ★ | | ★★ | ★ | ★ | ● | | | | | |
| **Made in Sweden** (Bergenstråhle) | ★ | ★ | | ★★ | ★ | ● | ★ | ● | ★★ | ★★ | ● | ★ | ● |
| **Justine** (Cukor) | ● | ★★ | | ★ | ● | | | | | ★★★ | ● | | |
| **Løve ved vintertide** (Harvey) | ● | ★ | ★ | | | | ★ | ● | | | ★ | | |
| **Der er koldt på toppen** (Ritchie) | | | ★ | | ● | ● | ★ | | | | ★ | | |
| **Hans andet jeg** (Hiller) | ★ | | ★ | | | | ● | | | | | ● | |
| **Den illustrerede mand** (Smight) | ● | ● | ★ | | | ● | ● | ★ | | | ★ | ● | |
| **Den enøjede falk** (Pollack) | ★ | | | | | ● | ● | | | | ● | ★ | |
| **Hæng på, Jerry** (Marshall) | | ★★ | ● | | | ● | ● | ● | | | | | |
| **En usædvanlig sømand** (Frankenheimer) | ★ | ★ | ● | | | | ● | ● | | ● | ● | | |
| **Ska' vi lege skjul** (Hedegaard) | ● | ● | | ★ | | ★ | ● | | | | ● | ● | ● |
| **Fiskerens sko** (Anderson) | ● | ● | ● | ★ | | | ★ | ● | ● | | | | |

16.årg. april 70 kr.6.00