

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 manipuleringen med tilfældigheder («out of work» på en elevator, som alligevel fungerer; mikrofilmene, der ikke som angivet befinder sig i hylstreret 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 »Beryt«), 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 skrækkindjagende 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 parter interesse. Faren repræsenteres af John Vernons Castro-skæggede cubanske FN-delegat, en af de mænd, der har forvandet 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 praktise-

rer 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 passive og de franske og amerikanske agenter aktive – 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 Piił

■ TOPAZ (TOPAZ) 1969. NATIONALITET: USA. DISTRIBUTION/PRODUKTION: Universal. PRODUCER/INSTRUKTØR: Alfred Hitchcock. ASSOCIATE PRODUCER: Herbert Coleman. PRODUKTIONSLEDER: Wallace Worsley. MANUSKRIFT: Samuel Taylor efter roman af Leon Uris. CHEF-FOTOGRAF: 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 NORDSTRØM), 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 tykker, 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 stilliben'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 sprogstallmeister, 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 opremssning af dens store

ANTONIO DRÆBEREN

Filmen er for længst en voksen kunst – og det at være voksen betyder for en kunst- art 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 stumfilmstiden.

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 fortællearter – 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 halv-nær 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.



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 sprechhallmeisteren, 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 Bright- ondekoration 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 »hvil« 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. MANUSKRIFT: 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. SERLIGE 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 BERTHOLD), 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 PA BALKON), Kim Smith (DICKIE SMITH), Wendy Allnutt (FLO SMITH), Mary Wimbush (MARY SMITH), Paul Shelley (JACK SMITH), John Rae (BEDSTEFAR SMITH), Kathleen Wilman (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 SKYDETEL), 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.