

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-ondekorator 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.

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-rumligheds sammenhæng. Ofte er de benyttet i hvad Christian Metz kalder *syn-tagmes 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 gudsejeren) 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 lyd-siden 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 billedet. Ellers udtrykker personerne sig oftest monologisk, som ved gudsejerens 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 to 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 *incidental-agtige* musik-udnyttelse, der modstiller folkets ægte og simple brasilianske musik med Matos' og gudsejerens 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 pudsigt parallel i sammensmeltningen af en (formodentlig) national blomsterglæde med »amerikanisering«: potteplanterne på gudsejerens 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 yder-

ligere en *ikke-ikonografisk* ledsagemusik i et helt moderne tonesprog og af stor suggestiv virkning.

Forholdet mellem billede og lyd har allerede været strejft, 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 Lampiao-sangen ikke tilfældigt valgt; den episode, den skildrer mellem Lampiao og djævelen, er klart parallel til episoden mellem Antonio og gudsejeren – og sangens slutning om at, da Lampiao hverken er i Himlen eller i Helvede, så må han endnu være på serto'en, bekræftes af Antonios tilstedeværelse sammesteds – Antonio siger et sted udtrykkeligt, at Lampiao var hans spejl. Naturligvis er det for 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 antydnet netop ikke billedsiden der bevarer filmens kontinuitet, men lydsiden: det er sange, monologer og dialoger, der fører os stramt igennem de mindre stramme billed-afsnit.

Der er naturligvis ikke noget aldrig for 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 forestilling 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?

Soren Kjørup

■ ANTONIO DAS MORTES (ANTONIO DRÆBEREN) 1969. NATIONALITET: Brasilien. PRODUKTION: Claude-Antoine-Mapa-Glauber Rocha. PRODUCER: Zelito Viano. INSTRUKTØR/MANUSKRIP: Glauber Rocha. FOTO: Alfonso Beato. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Edouardo Escorial. MUSIK: Marlos Nobre. MEDVIRKENDE: Mauricio De Valle (ANTONIO), Odete Lara (LAURA), Othon Bastos (SKOLELÆREREN), Hugo Caravana (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 højtalerne. 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 nøjagtigt 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 skuespilere »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 sansbedrag.

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 »carabiens«. 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