



ravinkel-, nærbilled- og dybdeskarphedseffekter – og ved velberegne, omend mindre voldsomme visuelle greb: synkron bevægelser og gester hos personerne; ændringer i grupperingerne, f. eks. når samurai flokken skilles og en åbning fremkommer, hvor en afgørende ændring af scenens atmosfære tager sit udspring (begyndelsesscenen med Sanjuros tilsynekomst; parallelsenen med præsentationen af Muroto; kvindernes forslag om at sende kamelier ned ad bækken).

Til afskæringer og opdelinger af billedet får japanske instruktører meget forærende af landets – og særlig periodens – arkitektur med de af vandret/lodret linjeføring prægede paneller, skydedøre og tragittervægge. Kurosawa adderer hertil en særlig koncentrations-effekt ved at lade personer, f. eks. Muroto og Kikui, komme til syne i fokuserende åbninger, der straks samler opmærksomheden om dem. Særlig Murotos »glughul« er et visuelt kup – ligesom kamelieerne, der i en lysende strøm glider ned ad bækken, poetisk kontrasterende til kampen og mindende om, hvad den gælder: fredelig dagligdag, kvinder, skønhed, liv. Afrundingen af kameliescenen – den sidste blomst, der af sig selv slipper stilk og falder ned i strømmen – er et symbol på Kikuis pludselige fald og et varsel om hans selvmord. Scenen minder om, hvad *Anderson* og *Richie* skriver i »The Japanese Film« (jfr. »Se – det er film«, bd. II) om filmiske modstykker til de gamle haikudigtes koncentrerede billeder på livets flygtighed.

Endnu ét er kameliescenen eksempel på, nemlig den eminente beherskelse af lysiden.

»Ene mod alle«: De ni samuraier i Kurosawas effektfulde cinemascope-film.

Kurosawa opnår meget med enkle midler: fuglesang, bækkens klukken eller simpelthen stilhed. Og i Masuro Sato har han en komponist, der kender begrænsningens kunst og fremkalder maksimal virkning på handlings- og følelsesmæssige højdepunkter ved blot at tilføje en kort og relativt diskret musikalsk accent (kameliescenen; chokket da de ti finder sig omringet; Sanjuros afsløring af sit navn). Særlig flot og betagende bliver det da, når musikken endelig giver sig selv lov til at strække ud med »fuld« klang (bærestolsscenen) – eller morsomt, når den ændrer et tema til jazz-agtig karakter for at understrege, at en scene tager en barok vending (glæden over, at den farefulde plan er lykkedes).

Et par gamle Kurosawa-motiver tages op i udkanten af filmen. Hans tendens til at lade skuespillerne, særlig Mifune, alludere til eller næsten illudere som *dyr* er ikke så udpræget som i visse andre film; dog volder det ikke besvær at se ligheden mellem Sanjuro og en godmodig bjørn, der lunter fredeligt om, indtil den er nødt til at lade rovdryret i sig få frit løb. Bemærk den lille snerren, der ledsager hans beslutning om at blive og hjælpe de ni. – Et andet tilbagevendende tema er forekomsten af en eller flere bipersoner, der ved en latterlig fremtoning, et bedroveligt ansigtsudtryk og ofte ved kujon-agtig frygt kontrasterer til helten. En sådan person – der f. eks. er lige ved at dominere en film som »Those who step on the Tiger's Tail« – findes ikke direkte i »Sanjuro«; men noget af ham er der dels i den mest fremfusende af de ni unge (ham der er »født i koens år«), dels i fyrsten med hesteansigtet (»rytteren er et hoved foran hesten«).

Samurai-filmenes handlingsmæssige og mytologiske ligheder med klassiske amerikanske western er ofte nok fremhævet, ligesom det er velkendt, at deres formsprog har spillet en vigtig rolle som inspiration for de bedste italienske westerns, særlig *Leones*. Figuren Sanjuro gør det nærliggende at trække forbindelsen et tredje sted hen, til de såkaldte over-westerns, der reflekterer på sig selv og forholder sig til genres typopsykologi og voldsoptagethed – en filmtype, der med »Den vilde bande« nåede en næsten selvmorderisk apoteose. Ansatser af denne art findes allerede i »De syv samuraier«; i »Sanjuro« er tendensen klar. »Sanjuro« er en over-eastern.

Poul Einer Hansen

■ **TSUBAKI SANJURO (SANJURO – ENE MOD ALLE)**. Japan 1961. DISTRIBUTION: Toho. PRODUKTION: Toho-Kurosawa Film Productions. PRODUCERE: Tomoyuki Tanaka og Ryuzo Kikushima. INSTRUKTØR: Akira Kurosawa. MANUSKRIFT: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni og Akira Kurosawa, efter roman af Shuguro Yamamoto. FOTO: Fukuzo Koizumi. ARKITEKT: Yoshio Muraki. MUSIK: Masaru Sato. TONE: Wataru Konuma og Hisashi Shimonaga. MEDVIRKENDE: Toshirō Mifune (SANJURO), Tatsuya Nakadai (HANBEI MUROTO), Yoza Kayama (JIRO IZAKA), Takashi Shimura (KUVOFUJI), Kamatari Fijiwara (TAKEBAYASHI), Masao Shimizu (KIKUI), Yunosuke Ito (MUTSUTA), Takako Irie (HANS KONE), Reiko Dan (CHIDORI, DERES DATTER), Keiju Kobayashi (SPION), Akihito Hirata, Kunie Tanaka, Hiroshi Tachikawa, Tatsuhiko Hari, Tatsuyoshi Ehara, Kenzo Matsui, Yoshio Tsuchiya, Akira Kubo (SAMURAIER). LÆNGDE: 96 min. CENSUR: Ingen. DANSK UDLEJNING: Camera. DANSK PREMIERE: Vest Teatret, Brabrand, 19.6.1970.

DEN VILDE DRENG

Det er vist almindeligt at opfatte François Truffaut som en moderne romantiker, der laver film om den store kærlighed, der bringer mennesker i konflikt med samfundet. Tydeligst gennemspilles dette motiv i de to Hitchcock-inspirerede thrillere, »Bruden var i sort« og »Den falske brud«. Nu har han lavet en lille sort-hvid film, enkel og tilsyneladende prosaisk, let at opfatte som anti-romantisk, let at opfatte som en hyldest til den utilpassede romantiske outsiders tilpasning til samfundet. En film, der umiddelbart virker som en tillidsserklæring til det civiliserede, en film, der konsekvent under spiller alle tilløb til store følelsesmæssige øjeblikke. En film, der i sin nøgterne billedstil og sit tempo, der undertiden nærmer sig det jappende, synes at ville skabe en vis kølig distance til sit emne. En næsten klinisk fortalt beretning om hvordan en vis doktor Itard prøver at omdanne et naturbarn fra skovene til et oplyst menneske i samtidens ånd – et menneske, der kan tale og læse – og ligne alle andre.

Barnet, der kaldes Victor, lever aldrig op til sin læremesters forhåbninger. Filmen slutter abrupt, da det har erkendt, at det ikke længere kan leve i isolation. Der er skabt et behov i det for kærlighed og kontakt, og det er blevet gjort uegnet for naturlivet i skovene. I en nøglescene kærtegner doktor Itard barnet (og også han gennemgår en udvikling, for han er vist ikke vant til at kærtegne) og siger: »Ja, Victor, men en dag vil du opdage, at også ordene er en slags musik«. Scenen er fuld af Truffauts ironi. For nok handler Truffauts film ofte om nødvendigheden af at kommunikere, og nok hylder denne billedskaber ofte ordet (sproget) som det vigtigste af alle kommunikationsmidler (tænk bare på »Fahrenheit«, hvor det bliver en sag på liv og død at lære fortidens ord udenad), men scenen handler dog nok så meget om, at berøringens, kærtegnets musik går forud for al anden kommunikation. Sprog, kommunikation gennem ordet, er kun midler til at bringe mennesket ud af dets isolation. Forud går viljen til at knytte sig til andre og dens første udtryk er altid en berøring, et kærtegn. Barnet elsker sin mor, før det har lært at give hende navn.

Truffaut har valgt selv at spille doktor Itard. Han har selv givet to gode grunde til det. For det første var det praktisk, at den samme mand instruerede barnet foran og bag kameraet. For det andet var han fascineret af denne lærde og lidt livsfjerne mand, hvis dagbøger var Truffauts eneste kilde-materiale. Utvivlsomt beundrer Truffaut denne stædige, lærde, venlige og lidt pedantiske doktor, hvis ideer om natur og civilisation afspejler brydningen mellem oplysningstid og romantik. Men han har valgt at give et meget dobbelttydigt portræt af manden, og det er det, der gør filmen så kompliceret. Itard er ikke uden anfægtelser. Han noterer sig at barnet helst drikker det glas vand, der er belønningen for vel udført civilisationstilegnelse, i et vindue med blikket vendt mod naturen. Han har set barnets lykke, når det kan løbe rundt og lade sig gennemvåde af regnen, han har set det søge ud i måneskinnet om natten. Han må af og til spørge sig selv om det er den bedste af alle verde-

ner han vil påtvinge dette barn. Men hver gang overvindes tvivlen hurtigt. Tilbage til arbejdet. Tilbage til de absurde øvelser med at lære barnet at stave, før det har lært at tale. Tilbage til arbejdet med at lære det at kende forskel mellem ret og uret, moral. Itards anfægtelser er mindre end tilskuers, der i langt højere grad bekymres over denne forcerede normaliseringsproces og som sit eneste talerør får husholdersken fru Guerin, der med kvindelig intuition griber ind, når Itard forivrer sig.

Aret er 1792, Rousseau har allerede fremsat sine moderne ideer om at lade børn være børn snarere end små voksne. Revolutionen er gennemført og man tiltaler demokratisk hinanden som »borgere«. Men ikke mindst ved hjælp af musikken (Vivaldi, vi går altså et helt århundrede tilbage) karakteriseres Itard som et sandt barn af oplysningstiden. Og skønt Truffaut åbenlyst dyrker den naturromantik, det utilpassede barn repræsenterer, og skønt han i høj grad forholder sig ironisk over for den altid videnskabelige og opdragende Itard (alle disse ture hen til skrivebordet for at notere de sidste fremskridt eller skuffelser) kan der næppe være tvivl om, at romantikeren Truffaut trods alt sympatiserer med Itards ønske om at lære Victor at kommunikere, ikke blot med kroppen, men også med sproget. Filmen, der foregår i en revolutionstid, og som er blevet skabt i en tid, der selv rystes af revolutioner, er og blir trods sin indbyggede ironi en antirevolutionær film, der hylder kommunikation og artikulation, hvilket passer meget smukt med at Truffaut nok som filmskaber har udsat sig for at blive stemplet som et romantisk gemyt, men også altid har fastholdt nødvendigheden af at artikulere tydeligt, altid har fastholdt traditionen og ikke blot har knyttet sig til filmiske traditioner (Renoir, Rossellini, Hitchcock), men også dyrket litteraturen («Den vilde dreng» er den første film hvor han ikke citerer Balzac, hvad der sikkert udelukkende skyldes, at Balzac endnu ikke havde skrevet en linie i 1792).

Trods al skepsis og indbygget ironi er »Den vilde dreng« altså en hyldelse til tilpasning og artikulation. I en tid hvor psykiatrene skældes ud fordi de vil gøre psykisk afvigende så normale, at de kan klare sig i det samfund, vi nu en gang lever i, over Truffaut at engagere sig i doktor Itards noget ubehjælpelige forsøg på at civilisere naturbarnet Victor. I en tid hvor det anses for nødvendigt at revoltet mod den borgerlige civilisation med alt hvad den har ført med sig lige fra luftforurening til napalmbomber, en tid hvor andre filmskabere romantiserer revolte, nymysticisme, trips bort fra det hele og bevidsthedsudvidelse bag om de tillærte normer, erklærer Truffaut lidt tøvede normaliteten og tilpasningen sin kærlighed. Hvor romantikere til alle tider har sværmet for en Kaspar Hausers gådefulde uberørthed, forsvarer Truffaut den tese, at jo mere civiliserede vi er des lykkeligere blir vi. Vi skal spise af kundskabens træ for at blive uskyldige (kærlige) igen. Lige gyldigt hvor mange ulykker kundskaben har bragt ned over os, må vi ikke forkaste den. Det er borgerlige ord i en tid, hvor mange tænkende mennesker søger tilflugt i teltjyre, rusgifte og uopdagede områder af deres egen dunkle natur.



Den vilde dreng i Truffauts film af samme navn.

Filmen underspiller systematisk sine store øjeblikke. Ved tredje gennemsyn virker den næsten jappende i sit utålmodige tempo. Karakteristisk er scenen, hvor Victor skal lære at spise suppe med ske. Den tilsvarende scene i »Helen Kellers triumf«, som filmen står i gæld til, var et langtrukket og udslidende mareridt. Hos Truffaut ordnes det på et par minutter og signeres med en irisnedblending, der et øjeblik fastholder drengen med skeen i hånden. Det er på sine mange kølige understatemente filmen trods alt skaber en slags poesi, en poesi der altid har sit temperament farvet af den venlige, men lidt naive og besindige doktor Itard. Vi snydes for det frapperende, de lange køreture, de magiske montager, de chokerende kontrastklip. Fotograferingen er funktionel, musikken kun forsigtigt pointerende. Varmen er der, men den er tempereret. Den lidt afsnuppede slutscene er karakteristisk for hele filmen, her skal ikke dvæles. »Du er ikke længere noget dyr, men du er stadig ikke et menneske«, siger Itard. Nu skal drengen efter sit sidste flugtforsøg hvile sig. Senere vil vi gå videre«. At drengen aldrig nåede ud over sinkestadiet, er historien ganske uvedkommende. Truffaut standser som i »Ung flugt« og »Den falske brud« på et punkt, hvor alle muligheder endnu er åbne og sender sin tilskuer tænkende bort. Vil kærligheden vinde? Vil civilisationen vinde? For Truffaut er de to spørgsmål uhjælpeligt knyttede til hinanden.

Det skal ikke nægtes at filmen efterlader visse savn. I sin blide ironi og blufærdighed underspiller den noget af det, jeg holder mest af hos Truffaut. Det er godt at vide at hans næste film igen er en regulær kærlighedsfilm. Som han selv har sagt, dem kan der aldrig laves for mange af.

Anders Bodelsen

■ L'ENFANT SAUVAGE (DEN VILDE DRENG), Frankrig 1969. DISTRIBUTION: Artistes Associés (United Artists). PRODUKTION: Les Films du Carosse - Les Productions Artistes Associés. SUPERVISOR: Roland Thenot. EXECUTIVE PRODUCER: Marcel Berbert. ASSOCIATE PRODUCER: Christian Lentrelien. PRODUKTIONSLEDER: Claude Miller. INSTRUKTØR: François Truffaut. MANUSKRIFT: François Truffaut og Jean Gruault efter Jean Itards »Memoire et rapport sur Victor de l'Aveyron«. CHEF-FOTOGRAF: Nestor Almendros. KAMERA: Philippe Théaudière/Ass.: Jean-Claude Riviere. KLIP: Agnès Guillemot. ARKITEKT: Jean Mandroux. MUSIK: Antonio Vivaldi. DIRIGENT: Antoine Duhamel. KOSTUMER: Gitt Magrini. TONE: René Levert. INSTRUKTØRASSISTENTER: Suzanne Schiffman og Jean-Francois Stevinin. MEDVIRKENDE: Jean-Pierre Cargol (VICTOR), Jean Dasté (PROFESSOR PINEL), François Truffaut (JEAN ITARD), Françoise Seigner (MADAME GUERIN), Paul Ville (REMY), Claude Miller (LEMERY), Annie Miller (MADAME LEMERY), Pierre Fabre, Jean Gruault. ORIGINALLÆNGDE: 90 min. DANSK LÆNGDE: 85 min., 2320 m. CENSUR: Gron. DANSK UDLEJNING: United Artists. DANSK PREMIERE: Carlton 28.9.1970.

ZABRISKIE POINT

Størsteparten af danske filmkritikere har som bekendt, i en tilstand af fantasilos, desorienteret bedreviden og med en åbenbar mangel på visuel oplevelsessevne, rakkert Michelangelo Antonionis »Zabriskie Point« ned. Spark slut. »Zabriskie Point« er ikke og skal selvfølgelig ikke være en illustreret analyse af amerikanske samfundsforhold, kultursammenstød, politiske kriser, generationsforskelle og studenteroprør - selvom den »handler om« disse ting. Antonioni har, og giver klart nok udtryk for, en holdning til det Amerika, han oplever. Den er blot ikke ensbetydende med det færdigfabrikerede, banalt tidaktuelle engagement, man i disse år pindedød vil pådutte enhver kunstnerisk aktivitet. »Zabriskie Point« er ikke en journalists dokumentariske troværdige rapport, men en kunstners poetisk sandfærdige film om Amerika. Den er et digt, un vero poema cine-