

SPAGHETTI-WESTERNS

TROELS WÖRSEL

Det 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 negliger 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 æstetiske 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 til stede 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 selv-

udsigende gennem en levendegørelse af naturen omformer billedrummet til sin egen definition som *billede*, hvorved den klassiske ikonografis gennemsigthed 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.) 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 scenerens 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 intoner 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 borger-skab, der hævder deres gyldighed. Derfor er helten (der ud fra klassiske kriterier må betegnes som en antihelt) i spaghetti-westerns eksponent for en eksistential 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 eksistentialt; 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 samurai« 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 momenter funktion i forbindelse med flere andre tidligere omtalte er gennemsigthedens nedbrydning, idet gennemsigtheden i film ikke er udtryk for en illusionistisk »virkelighedsafsløsning« af de skildrede begebenheder, men snarere for en tingsliggørelse (afsemiologisering) af handlingsforløbet og skuespillerens rolle, hvorfor skuespilleren indlæses i handlingsmonstret, 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 henvet fra klædeskabet; det stærkeste eksempel på denne tendens så man i »Panzerdiligencen«, hvor den explicit realiseredes ved John Wayne klædt i rød nylonkjorte. Gennemsigtheden 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 personer opleves deres tilordnede værdier som »virkelige«; ud fra sin

historiske situation måtte det klassicistiske maleri blot skabe sin ideale virkelighed gennem udnyttelsen af gudeverdens 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 placeringen i forhold til de gangse 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 skriver 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 heltens 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 sheriff, 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 heltens, 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 biograftegneren 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 heltens, der hjælper borgerskabet træffes også i spaghetti-westerns, hvor det blot altid får en anden udgang: heltens ender med at tage parti mod borgerskabet (»Manden med de sorte støvler«), bliver dræbt (»En dollar pr. hoved«) etc. Alment gælder således, at heltens 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 døvgættigt 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 imperialism, hvorfor den europæiske tendens til at se f. eks. mexicanere som guerillastykker her manifesteres explicit som en hel films objekt.

6 Bag denne nyskabelse inden for (af) westerngenren ligger imidlertid en generel opfattelse af *kunstens »nature«* (dvs. mål/funktion), i fuldstændig modstrid med den ovenfor skitserede gennemsnitligheds-æstetik, en opfattelse, der væsentligst ser kunstens opgave som en formrealisation modsat den gennemsnitlige 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 negligerende 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«, »Gingo 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 objektivisering i spaghetti-instruktørens intentioner, derved at filmene i stadigt stigende grad insisterer på at blive oplevet ud fra andre referencerammer end den amerikanske tradition. 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 billedet.

Denne tone slås an allerede i åbningssekvensen: tre banditter ankommer til en lille jernbanestation midt i det ørkenliggende 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 bevægelses 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 svejlebelagte 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 skæbnetung 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 centrerer 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 eksplificeret 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 for 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 jernbaneskinne 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 uafslæslighed (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 sondering mellem ham og morderne bringes til udtryk. Et andet eksempel: jernbanekongen fremstilles som krøbling ganske simpelt, fordi hans væsen er forkroblet. Da han ligger dødeligt såret på vej ned i et vandhul, afløres 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 voldsmand.

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 Wørsel

■ 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. MANUSKRIFT: Sergio Leone og Sergio Donati efter fortælling af Dario Argento, Bernardo Bertolucci, Sergio Leone. CHEF-FOTOGRAF: 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 (CHEY-ENNE), Charles Bronson (HARMONICA), Frank Wolff (McBAIN), Gabriele Ferzetti (MORTON), Keenan Wynn (SHERIFF), Paolo Stoppa (SAM), Marco Zuanelli (WOBLES), Lionel Stander (BARTENDER), Jack Elam (KNUCKLES), John Frederick (MEDLEM AF FRANKS BANDE), Woody Strode (STONY), Enzo Santanello (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 biografidirektørerne 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 TV's opkomst.

I Sverige, hvor filmbranchen i øvrigt har et intensivt samarbejde med TV, er det anderledes. Filminstitutts 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 pladmæssige hensyn kun delvis kan give Kosmorama 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 forklare ved andet end personligheder. Den svenske filmordning er nemlig ikke en myndighedsgennemført lov, men en tidlig aftale mellem filmbranchen og det offentlige, indgået i 1963 efter Harry Scheins forslag og revideret første gang i 1968. Efter denne aftale er Filminstitutts 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 filmfonds direktør 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 sprogsvanskeligheder.«

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: Filminstitutts 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 Filminstitutts midler stammer fra en 10 procents billetafgift (noget bevillings-system 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 kvalitets hensyn støtter tabs-givende svenske spillefilm.

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 redaktorerne. 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 *Cinéma*) – 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 filmtæori – 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*, *Cinéma*), der helt rabiater 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. Franskmand, japaner og svensker. 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. Producenten 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 mundharpse, 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 altid 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 and 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 Cleef's 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, for 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 Arhus) blev kaldt noget mærkeligt diletanteri, 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

(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 tilloeb 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 perio-

der 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 tilloeb 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.*

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 Sprogø) filmtidsskriftet »die astæ«. 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 Bodilsen	Per Colum	Martin Drouzy	Bystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Rensing Jørgensen	Philip Lauritzen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Pill	Chr. Braad Thomsen
Min nat hos Maud (Rohmer)	★★★★★	★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★	★★★★	★★★★
Ar nul (Marker)	★★★★			★★★	★★★	★★★	★★★			★★	★★★		★★★
Ah, sikken herlig krig! (Attenborough)	★★★	★★★★★	★	★★	★★★	★★★	★					★★★★★	★★
Antonio dræber (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 blæsevej (Reithman)	★★	★	★				★						
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)	●	★★		★	●					★★★	●		
Love 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)	●	●	●	★			★	●	●				