

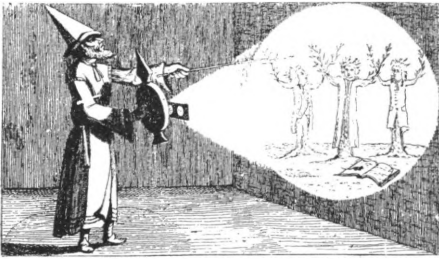
KOSMORAMA

DET DANSKE FILLMUSEUMS TIDSSKRIFT



4. ÅRGANG OKTOBER 1957

29



Forsidebilledet: Fra *Jerzy Kawalerowicz* „Cien“ (skyggen), der omtales nærmere i artiklen om instruktøren inde i bladet. Se også indexet på bagsiden.

Polsk film	26
Nye billeder	27
Det søgende øje af <i>Theodor Christensen</i>	28
<i>Autant-Lara</i> (overblik) af <i>Mogens Fønss</i>	30
<i>Autant-Lara</i> (mere subjektivt set) af <i>J. F. Aranda</i>	32
Filmindtryk „on location“ af <i>Werner Pedersen</i>	35
Et nyt polsk navn: <i>Jerzy Kawalerowicz</i> af <i>Boleslaw Michalek</i>	40
En rigtig årbog („Elokuvan Vuosikirja 1957“) af <i>Ib Monty</i>	43
En dansefilm fra 1912 af <i>Ted Shawn</i>	43
<i>Film anmeldelse:</i> „En Konge i New York“ af <i>Erik Ulrichsen</i>	44
Udenlandske tidsskrifter	47
Fra Filmmuseets plakatsamling	47
Filmindex XXVII (Kawalerowicz) ..	48

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K, tlf. Minerva 2686. Ekspedition af medlemskort, adgangskort og „Kosmorama“ hverdage 9—17 (lørdag 9—13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12—15 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag og torsdag 19—21. „Kosmorama“ koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan købes for 5 kr., anden og tredje årgang for 6 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 3 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.

Lay-out: Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

Polsk film

Vi har tidligere – i *Alexander Ford*-indexet, i anmeldelsen af *Fords* film om drengene fra Barska-gaden og i „Kosmorama 28“s linier om *Kawalerowicz* – gjort opmærksom på den moderne polske film, og i dette nummer skriver en polsk kritiker mere indgående om *Kawalerowicz*.

Han er den ene af de tre mest fremtrædende instruktører i Polen; de to andre er den ældre *Ford* og den unge *Andrzej Wajda*, der især har vakt international interesse med „Kanal“ (endnu en polsk film om Warszawa-kloakkernes uhyggelige betydning i kampen mod tyskerne).

I en række af triumviratets film skildres tyskertiden med en hård naturalisme, der ikke er bange for at se selv den grusomste virkelighed i øjnene.

Det vilde være forkert at afvise disse film som specifikt kommunistiske. Nogle af dem har kommunistiske islæt (ikke f. eks. „Kanal“ og „Krigens egentlige Afslutning“), men de er trængt stærkt i baggrunden til fordel for det autentiske.

Der vilde være mere rimelighed i at hævde, at polsk film i mistænkelig høj grad søger til krigsårene, til det historiske – dette tyder på, at talenterne for at være kritiske og sandfærdige må ty til fortiden.

Men også dette er kun en sandhed med reservationer. I en serie dokumentarfilm – den såkaldte „sorte serie“ – har polakkerne i anti-stalinistisk ånd taget en række nutidige sociale problemer op uden at arbejde med Potemkin-kulisser: Bolignøden, prostitutionen og de polske „læderjakker“.

Lige så lidt som i andre lande har dokumentarfilmen i Polen imidlertid den sociale betydning, som spillefilmen har, og de nævnte kritiske dokumentarfilm, der jo er statsproducerede, er naturligvis i overensstemmelse med den officielle politik (i modsætning til f. eks. den danske „Det gælder din Frihed“ – vi skal dog ikke bryste os af at have særlig mange af den slags film).

Alt er ikke så godt i den polske film, men på den anden side ville det være fejgt og virkelighedsangst at benægte i Vesten, at polsk film besidder en række talenter, og at opgøret med stalinismen har betydet større frihed for dem.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

John Ford arbejder i London for „Columbia“ på „Gideon's Day“ med *Jack Hawkins* og *Anna Lee* i de vigtigste roller.

Michael Kidd instruerer *Danny Kaye* og *Pier Angeli* i „MGM“s produktion af „Merry Andrew“, og *Vincente Minnelli* arbejder i Paris på „Gigi“ med *Maurice Chevalier* og *Leslie Caron*.

Frank Borzage producerer og iscenesætter „Time is a Memory“ med *Victor Mature* og *Lili Hwa*. Filmen skal udsendes gennem „United Artists“.

John Hustons planer for 1958 indbefatter bl. a. „Townsend Harris“, en *Engene Frenke*-produktion med *John Wayne* i hovedrollen.

David O. Selznick vil finansiere en filmatisering af *F. Scott Fitzgeralds* roman „Natten er blid“. Foreløbig er kun *Jennifer Jones* engageret.

Compton Mackenzie har skrevet en ny fortælling om et skotsk øsamfund, „Rockets Galore“. „Rank“ skal filme den og *Basil Dearden* iscenesætte.

I Shepperton-ateliererne arbejder *Anthony Asquith* på „Orders to Kill“ med *Paul Massie* og *Eddie Albert* i de største roller.

Den italienske komiker *Toto* er engageret til sammen med *Fernandel* og *Noël Roquevert* at medvirke i *Christian-Jaques* næste film, „La Loi c'est la Loi“.

Manuskriptet er udarbejdet af *Jacques Emmanuel* og *Jean-Charles Tacchella*.

Marcel Carné og *Charles Spaak* har sammen skrevet manuskriptet til Carnés næste film, „Les Tri-cheurs“. Optagelserne skal begynde i januar 1958.

Sacha Guitrys stykke „Faisons un Rêve“ er i denne måned under optagelse hos „Panoramas Films“ i *Robert Lamoureux's* instruktion. Foruden *Lamoureux* selv medvirker *Danielle Darrieux*.

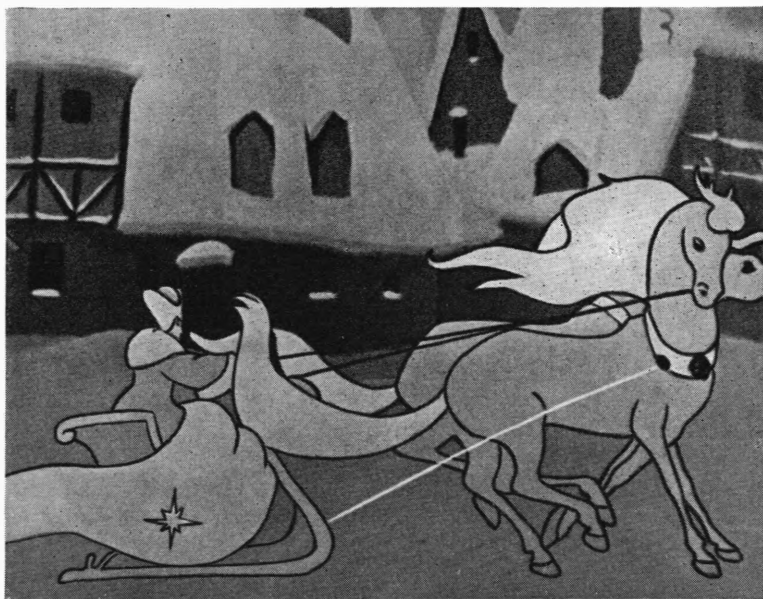
„United Artists“ og *Dino de Laurentiis* co-producerer en film efter *Pushkins* novelle „Kaptajnens Datter“, og man har overdraget *Alberto Lattuada* instruktionen. Samtidig har den italienske producent planer om et samarbejde med „RKO“ om tre film, „Fortunella“, der skal iscenesættes af *Eduardo de Filippo* efter manuskript af *Federico Fellini*, *Ennio Flaiano* og *Tullio Pinelli*, samt to endnu ikke vedtagne projekter, sandsynligvis med *Fellini* og *Mario Monicelli* som instruktører.

Luigi Zampas nyeste film hedder „La Ragazza del Palio“, og blandt de medvirkende nævnes *Diana Dors*, *Vittorio Gassman* og *Franca Valeri*.

„Mariti in Citta“ foregår i Rom, og *Luigi Comencini* instruerer *Giorgia Moll*, *Renato Salvatori* og *Franco Fabrizi*.

To af svensk films største personligheder medvirker ved optagelserne af „Smultronstället“. *Ingmar Bergman* instruerer, og *Victor Sjöström* medvirker sammen med *Ingrid Thulin* og *Bibi Andersson*.

Wolfgang Staudte arbejder i Afrika på „Madeleine und der Legionär“. „Melodie“ producerer og *Hildegard Knef* og *Bernhard Wicki* medvirker.



Et billede fra en ny russisk tegnefilm, der er baseret på H. C. Andersens „Snedronningen“



DET SØGENDE ØJE

af Theodor Christensen

Man kan sommetider, lidt naivt, forlede sig selv til at tro, at så tåbelig, så forloren er den moderne verden alligevel ikke. Et sådant opbud af hykleri og uægte moralisme, som er afsløret af Myklesagens ophavsmænd, hører dog alligevel ikke til menneskesindets hverdagsbevæbning i vor tid. Og dog. Man bliver betænkelig, når professor *Rasting* i den danske radios abortive radiodiskussion helt og fuldt gør brug af det forbenede ordforråd og antikverede tankegods, som er symptomatisk for den moralske, juridiske og æstetiske dommesyge, der med mellemrum flammer epidemisk op.

Mens man kvier sig ved at se reglen i undtagelsen, er det godt og sundt at få en bog i hovedet, der utvetydigt siger, at disse rabiate puritaneres opførsel aldeles ikke er et brud på vort kulturmønster, men bare dets konsekvente udtryk. Bogen, jeg tænker på, er *Brusendorffs* og *Poul Henningsens* „Erotik for millioner“, en bog om kærligheden i filmen. Den påtager sig ikke at analysere forholdet mellem erotik og filmens kunst. Den påviser, at der er en kløft i vor tids kultur. På den ene side har vi underholdningsfilmens uærlige indstilling til virkeligheden, i dette tilfælde det seksuelle. På den anden side har vi kunstens sandhedskrav, der kommer i konflikt med censuren, som er til for at forhindre, at hykleri og forløjethed bliver afsløret. Resultatet er, at underholdningsfilmen trives side om side med den uærlige moral, som den er udtryk for, mens den ærlige erotiske film beklippes, forbydes eller aldrig bliver lavet. Den rammes af beskyldningen for pornografi og deler skæbne med den „egentlige“ pornografiske film, der gengiver samleje og andre seksuelle situationer, og som lever en skyggetilværelse med politiet i hælene, fordi den er uden for loven. Denne sidstnævnte genre består af kunstløse, amatøræssige film, som *Brusendorff* og *P. H.* forøvrigt anbefaler at give folk på recept – hvilket også kan synes rimeligt, så længe den erotiske sundhedstilstand er så ringe. Men det er klart – også i bogen – at på længere sigt vil en profylaktisk behandling være at foretrække. En åbenhjertig filmkunst, litteratur og radio, der behandler den

seksuelle såvel som den øvrige virkelighed sandfærdigt, ville naturligvis virke forebyggende, fordi det ville betyde en ændring af det herskende kulturmønster, fjernelsen af det puritanske kræftvæv. En sådan kunst har vi imidlertid ikke i filmen; vi har underholdningsfilmen som normalt *symptom* på det sygelige. Og mens politi og censur slår ned på de pornografiske film – de er spekulation, som om underholdningsfilmene ikke er det – og mens den kunstneriske erotiske film sjældent når så langt som til censur og domstol, så lever underholdningsfilmen netop af at spekulere i ønsker og drifter, som den pirrer, men ikke tilfredsstiller.

Brusendorff og *P. H.* gør særdeles levende rede for, at netop dette er meningen. Filmene skal ikke tilfredsstille, de skal efterlade en sulten kundekreds – frustrerede personligheder, for at tale psykanalytisk – åbne og modtagelige ofre for reklame, patienter som lider af social ambition og nid til næsten, folk som ikke gør oprør, ikke laver verden om.

Det med at tilfredsstille kan man godt gå hen og misforstå. Ikke i bogen, som tager fat på det hykleriske samfund og dets politiorgan, censuren. Denne bliver nedgjort med fynd og klem, og det er i sin orden. Der findes intet fornuftigt argument i censurtilhængernes arsenal. Følgelig er de udraderet efter denne bogs frontale angreb. Men både bogens forfattere og læsere er klar over, at fænomenet bunder dybere. Hollywood praktiserer det ynkeligste af alt, en frivillig forhåndscensur, hvis principper – formulert i Hollywoods moralkode – efterhånden er kendt og foragtet overalt i verden.

Men tilbage bliver det spørgsmål, om vort kulturmønster, vor samfundsorden nødvendigvis denne uhyrlige forløjethed, den evige utilfredsstillelse. Selv om denne bog mener, at en første etape er nået, når censuren er nedkæmpet, lader den ane, at kampen fører langt videre.

Hermed vender jeg tilbage til det, jeg sagde før om tilfredsstillelse. Erotisk tilfredsstillelse i film er en erstatning. Ikke „kun“ erstatning, men simpelthen i stedet for. Derfor er der mening i forslaget om pornografiske film på re-

cept, selv om metoden næppe er videre anvendelig, sådan som samfundet, kulturmønstrer, altså sygdommen er udviklet. Men den pornografiske film viser dog hen til sagen selv. Det er en erstatning, som udeger sin egen erstatning.

Underholdningsfilmen derimod forkvakler værdierne; den tilbyder permanent erstatning i form af *petting*, vold, sadistisk og masochistisk fortolket, og ud af processen kommer utilfredse, uheldbrede, påny smittede patienter!

Men er seksuel tilfredsstillelse i film da altid illusorisk? Ja. Den kunstneriske, erotisk sande film giver nok tilfredsstillelse. Men den er kunstnerisk, almen, ikke seksuel. Den kan pirre og anspore som livet selv, men den efterlader ikke den ophidsede tilskuer med en narresut. Den erotiske film proklamerer friheden til at elske, retten til kærlighed. Filmens kunstneriske funktion i denne sammenhæng er analyseret indgående af en anden bog om film og erotik, også udkommet i år, „Amour – érotisme et cinéma“ af *Ado Kyrrou*.

Når han rejser kravet om „retten til kærlighed“ bliver den erotiske film romantisk på samme måde, som Brusendorff og Poul Henningsen opfatter det romantiske oprør mod kærlighedens fjender for halvandet hundrede år siden. Denne romantik er ikke død, men den har fået et andet sigte. Fjenden er ikke mere den uforstående familie, der sætter sig imod de elskendes forening – heller ikke i så høj grad almindelige konventionelle bånd.

Fjenden er hele kulturmønstrerets væv af fordomme – heriblandt også adskillige overtageret fra den gamle romantik, f. eks. det monogame påbud – og i dette moralske fordomme stikker tilskueren. Der er et vældigt kampprogram for en erotisk fri film, især når man husker på, hvor elendige vækstbetingelser den rent praktisk har.

I hele vor værdiskala er sort og hvidt byttet om eller forfusket i tåget gråt. Kyrrou gør opmærksom på en betegnende enkelthed i det erotiske filmmønster: Der findes seksuelle oplysningsfilm. Hvad beskæftiger de sig med? Som regel at fortælle os, hvor livsfarlig kærligheden er! Der er ikke bare angsten for barnet, moderskabsfølelsen, svangerskabsafbrydelsens problematik, som er naturlige faktorer, indspærret i et reaktionært samfundsmønster og ligeså reaktioner lovgivning. De fleste seksuelle „oplysningsfilm“ har indsnævret problemstillingen endnu mere; de koncentrerer sig om advarsler mod kønssygdomme – gjorde det især tidligere. Jo, kærligheden er livsfarlig. Hvis man elsker, kan man få syfilis.

En seksuel oplysningsfilm med devisen „gå hen og elsk bedre“ har jeg ikke set endnu.

Dette var et sidespring. Hovedsagen er, at den kunstneriske film kan være fuldblods erotisk – ja, næppe kan undgå at være det. Der er mange eksempler, fra „Ekstase“ og „Pandora“ til „Djævelen i Kroppen“, fra *Stroheim* over *Eisenstein* til *Buñuel*. Det er rigtigt, at disse film ikke ændrer tegningen i kulturmønstrer. Den gode filmkunst er, som Brusendorff og P. H. siger, mere forbundsfælle end studiemateriale. Dette materielle er sex og vold. Den erotiske films kunstneriske materiale er kærlighed og medmenneskelighed. Og mens *sex* er et kunstprodukt, af den herskende moral henvist til kælderetagen, spænder *kærligheden* vidt – fra håndgribelig kødelighed til elskovens overtoner. Den danske bog tager ikke fat på en psykologisk-æstetisk analyse af den erotiske film som kunst. Man undersøger ikke forbundsfællens kvalifikationer. Men mens bogen i sin tekst gør op med modstanderens beskaffenhed, kulturmønstrerets hulhed, kan jeg ikke frigøre mig for den fornemmelse, at *billedudvalget* prøver at tjene to formål. Dels illustrerer det tekstens anklage, dels er det udtryk for en herlig erotisk billedglæde. Det er forfatterens sympati for den hele og fulde erotik, som trænger sig frem på fløjene af stridskriftet: Det indledes med P. H.s hyldestdigt til *Marilyn Monroe*, og hele billedbogen, sammensat af Brusendorff, er en festlig tilkendegivelse af, hvor mange dejlige piger, der findes i selv puritanske underholdningsfilm, hvor megen erotisk sundhed der slår igennem løgn, forlorenhed og subtil-uægte antydningkunst.

Hos Brusendorff er det hvert enkelt billede, der – sammen med en som regel træffende tekst – fortæller sin historie. Der er ingen systematik i billedhelheden. Det kan man finde i en tredje bog om erotik og film, også fra i år. Den er af *Lo Duca* og hedder „L'érotisme au cinéma“. Den har et billedvalg på højde med Brusendorffs – den danske bog har hentet en del fra den – og den er kunstnerisk tankevækkende ved den systematik, hvormed den grupperer billederne efter deres forhold til de filmiske virkemidler og stoffet. Barmen får eet kapitel, læberne et andet, modlyset et tredje.

Hos Brusendorff og P. H. får vi også illustreret sammenhængen mellem komposition og erotisk udtryksfuldhed. Men billederne er dog vist først og fremmest til for at berige bogen rent umiddelbart, supplere kampskriftets intellektuelle lansestød med billederotiske fuldtreffere.

Det er virkelig dejligt at se på. Eller som *Peter P. Rohde* sagde i radiodiskussionen om Mykle – det var nok dens vægtigste replik: „Må man ikke blive seksuelt ophidset?“



Claude Autant-Lara instruerer Yves Montand under optagelserne af „Marguerite de la Nuit“, der ikke har været vist i Danmark.

AUTANT-LARA I OVERBLIK

Af statur ligner han mest en hollandsk møller eller en fynsk bonde. Rund, velnæret og tilsyneladende uden kanter. Det gallske kommer først med bevægelserne og den levende vel-talenhed, der får en til at tænke på *Daumiers* advokater. Men *Claude Autant-Lara* er altså fransk filminstruktør. En af de få, der har vist et ansigt efter krigen. Herhjemme placerede han sig så sent som i 1949, da hans „Djævelen i Kroppen“ omsider nåede Danmark og man hos os, som overalt ude i verden i årene forinden, måtte erkende at her var et værk, der

førte traditionerne fra trediverne videre uden blot at virke som en sørgemarch på stedet. Skønt han var et nyt ansigt for de fleste, hørte han ikke til den unge generation i fransk film, den som var vokset frem under besættelsen eller umiddelbart efter. I alder står han midt imellem *Clair* og *Carné*, og som disse tredivernes store navne trådte han sine filmiske børnesko i tyverne, da han efter en begyndelse som filmarkitekt og kostumetegner blev instruktør-assistent hos *Clair* under produktionen af hendes debutarbejde „Paris qui dort“ og senere

også under optagelsen af „Le voyage imaginaire“. Det var samme år som han indledte samarbejdet med Clair, i 1923, at han iscenesatte sin første selvstændige film „Faits-divers“. Et par år efter lavede han en lille film i den originale Cinemascope-proces, godt femogtyve år før amerikanerne genopdagede den franske professor *Chrétiens* opfindelse.

De første år af trediverne tilbragte Autant-Lara i Hollywood, hvor han forestod optagelsen af de franske versioner af „MGM“s produktion, men også præsterede et par enkelte selvstændige iscenesættelser, blandt andet en af de sidste *Buster Keaton*-film. Senere vendte han så hjem til Frankrig uden at formå at gøre sig gældende i første række før under besættelsen, da han slog afgørende igennem med kostume-filmen „Le mariage de Chiffon“ og dygtigt fulgte denne sejr op med en hel lille serie af værker i samme genre, alle med *Odette Joyeux* i hovedrollen. I 1946 kom så „Djævelen i Kroppen“, der gav ham internationalt ry i tilgift til den allerede vundne hjemlige position.

Der er grund til at minde om, at Autant-Lara i høj grad hører til de „engagerede“ instruktører. Han er anti-katolik og anti-militarist. Når det kan føles nødvendigt ligefrem at understrege det her, er det fordi hans film vurderet under vore himmelstrøg måske ikke altid virker sådan. Set under Paris' himmel er sagen en ganske anden. Autant-Lara er en af tidens mest franske instruktører, og for at forstå hans film fuldt ud skal man sikkert være franskmænd – eller i hvert fald næsten franskmænd. For os andre kan det af og til være svært at se, hvorfor hans film forarger og provokerer så stærkt i hjemlandet. Han har haft sine skærmydsler med den franske censur, som vi i Danmark måske tror er lempelig, fordi den udviser en vis tolerance på det erotiske område, men som i virkeligheden i sin opbygning og virkemåde er lige så forkastelig som den amerikanske *Production Code*, bl. a. fordi der også her er tale om en forcensur.

At Autant-Lara som oftest alligevel får sagt det, han gerne vil sige, er så en anden sag. Det er jo ikke altid, at en scenes virkninger og mening fremgår umiddelbart af manuskriptet. Det billede i „I Nattens Mulm og Mørke“, i hvilket sortbørsgrossererens skrækhysteriske kone knæler ned og gør korsets tegn for sig med fede, diamantbesatte fingre i taknemlighed over

selv at være sluppet fra en farlig situation med skindet i behold, har sikkert taget sig særdeles uskyldigt ud i drejebogen. I filmisk udformning har det en næsten chokerende stærk virkning. Vist i Frankrig kan billedet kun opfattes symbolsk. Det er et angreb og en udfordring.

Men det kan tage sin tid for en fransk filminstruktør at få sagt hvad han har på hjerte om en given ting eller en given situation. Da Autant-Lara i 1948 var ved at lægge sidste hånd på sin meget vittige og elegante stilsatire „Occupe-toi d'Amélie“, spurgte jeg ham en dag, hvad han havde tænkt sig at lave, når han skulle i gang med en ny film. I omtrent en hel time fortalte han derpå om en historie fra besættelsen, som han nylig havde læst, og som han allerede havde sat sine to medarbejdere, drejebogsforfatterne *Jean Aurenche* og *Pierre Bost*, til at bearbejde. Historien hed „La traversée de Paris“ og var skrevet af *Marcel Aymé*. Claude Autant-Lara fik ikke lov til at lave den film i 1948, da den måske havde været nok så aktuel. Han måtte vente otte år . .

Claude Autant-Laras kvaliteter som filmskaber er mange. Han har den sjældne (meget sjældne!) evne at kunne gengive de mest fortrolige og mest intime følelser på filmstrimlen uden at virke anmassende eller plump. Det, der er lykkedes bedst for ham, har som regel været de fine nuancer, „i hvilke man lige aner hjertets slag“, som en fransk kritiker engang har udtrykt det.

Og måske den „engagerede“ Autant-Lara, når det kommer til stykket, er meget af en romantiker. I hvert fald bevæger han os som regel dybere, når han skuer tilbage end når han debatterer. Han har med næsten genial mesterskab formået at genskabe sin egen ungdoms miljøer: en parisisk forstad anno 1917 i „Djævelen i Kroppen“, et bedsteborgerligt sommerhus ved kanalkysten og ung leg på stranden anno 1925 i „Det unge Blod“. Han har ofte formået at få svundne verdner til at genopstå med en rigdom på liv og poesi og bitterlige sandheder (tænk på „Douce“). Den, der vil lytte, kan bag det hele finde en fin og spinkel lille melodi, et vemodigt ekko: *Never more . . .*

Som så mange poeter er den dialektiske Autant-Lara også en lille smule sentimental. Det har kun gjort hans kunst rigere.

Mogens Fønss.



Paris under besættelsen: I nattens mulm og mørke bliver Jean Gabin og Bourvil overfaldet af sultne køtere, der kan lugte den parterede gris i kufferterne.

AUTANT-LARA II MERE SUBJEKTIVT SET

AF J. F. ARANDA

Claude Autant-Lara har ikke i første række gjort sig gældende med teknisk ypperlige stiløvelser – som så mange andre franske instruktører – men med værker, der mere og mere har været præget af en personlig idéverden og en personlig etik.

Autant-Laras karriere har været en møjsommeligt kamp for at erobre ytringsfrihed. I en årrække specialiserede han sig i en komediestil, der var æterisk og bittersød, og som anvendte udsøgte og betydningsfulde dekorationer og kostumer. Han forsøgte ved hjælp af denne yndefulde form at pakke de bomber, han fabrikerede, ind i en tiltrækkende emballage. Af denne grund har man først sent og uklart fattet det essentielle indhold i hans film; efter „Det unge Blod“, „Marguerite de la Nuit“ og „I Nattens Mulm og Mørke“ er der ingen muligheder for misforståelser.

Almindeligvis finder man først noget personligt hos Autant-Lara i „Le mariage de Chiffon“ (1942). Denne form for kritisk datobestemmelse er altid irriterende. Det er så at sige umuligt at sige, hvornår en kunstner „for første gang“ skaber personligt og autentisk. Jeg tror, at den, der virkelig er kunstner, viser det lige fra begyndelsen, medens den, der kun er kalligraf, forbliver kalligraf selv i sine mest perfekte arbejder.

Personligt har jeg altid holdt af at fordybe mig i de ringeagtede blandt de gode kunstners værker (der er måske tale om en mindre last). Denne tilbøjelighed har ofte ført til glædelige fund. Undertiden optræder i disse mindre væsentlige film kunstnerens specifikke motiver og tankegang på en mere spontan måde end i hans vigtige film, hvor fastheden i opbygningen og ideens klarhed kan gøre det mindre spændende

at trænge frem til særpræget. Nogle af filmene med *Erich von Stroheim*, *Buñuels* „skræklige“ film, som jeg tidligere har fortalt om her i bladet, *de Sicas* tidlige *comédies roses* har det været mig en meget større fornøjelse at se end mangt et kanoniseret værk.

En oplevelse af denne art havde jeg, da jeg som ganske ung så „Kurieren fra Lyon“ (1937), iscenesat af *Maurice Lehmann* „avec la collaboration de Claude Autant-Lara“. Autant-Lara var den gang en instruktør, som ikke interesserede kritikerne; „Kurieren fra Lyon“ blev modtaget, som om den var en B-film. „Kurieren“ indgår i rækken af de film fra 1934–39, der ganske overskyggedes af *Renoirs* og *Carnés* intense lyrik. Imidlertid indeholdt disse „B-film“ særegne værdier, et tydeligt fællespræg og et „sort“ stempel, der bestemt var mørkere og mindre flot end det, man mødte hos tidens store kunstnere. Disse interessante baggrundsværker blev iscenesat af *Chenal*, *Duvivier* – når han ikke kom på afveje – *Marcel l'Herbier* (i forfald, men dog sig selv lig), for hvem Autant-Lara havde tegnet dekorationer, *Grémillon* og Autant-Lara. Det drejede sig i reglen om let fantastiske melodramaer, der dog havde solide rødder i den realistiske franske tradition fra slutningen af århundredet og ejede *Balzacs* og *Zolas* sans for den dramatik, der kan ligge gemt i detaljen, og for den katalyserende atmosfære. Man dyrkede plastisk de askegrå toner, hvis nuancer effektfuldt blev sat til at fremhæve hinanden i flere planer og blev skilt af tomrum (noget lignende finder man nu hos *Carné* og *Clouzot*). Alt dette blev gjort, som om man ikke interesserede sig så voldsomt for formen, og billederne kom i „flydende“ sekvenser. Skuespillerne var udmærkede, skønt de sædvanligvis kom fra teatret. De skabte typer, som blev karakteriserede med få træk, men som ikke var kedelige.

Inden for denne retning skabte Autant-Lara sit melodrama med den ægte kunstners evne til at fremmane den præcise atmosfære. Med denne film indledte surrealistten *Jean Aurenche* sit samarbejde med instruktøren, der har været ved til vore dage. Aurenche og Autant-Lara gav filmen mareridtets uhyggelige magt, og den stank af mudder og blod – den karikerede *Ponson du Terrail* på lignende måde som „Romanze in Moll“ (1943, „Det gaadefulde Smil“) af *Käutner* senere skulle karikere *Guy de Maupassant*. Karikaturer, som for filmens intellektuelle var påskud til at udtrykke angsten for symptomerne i samtiden. Som kontraster til filmens stædige fremvisning af elendigheden og middelmådigheden fandtes nogle enkelte lækre scener i banale dekorationer med hvide knipplingsgardiner.

Men lad os træde ind i historien, som udspilles i slutningen af det 18. århundrede. En forfinet *bourgeois*, som „aldrig har oplevet noget særligt“, men som lever lykkeligt i sit trivielle ægteskab med forskellige små eventyr ved siden af, eskaper således atter en dag med en smuk dame. Vi ser, med hvilken nervøsitet denne *bourgeois* forsøger at bevare den værdighed, som er grundlaget for hans respektable tilværelse. På en kro holder diligencen parat, og han og hun indleder deres improviserede eventyr og kører af sted til Lyon for der at udnytte 2 timers frihed. I kroen aftaler nogle banditter samtidig at overfalde post-diligencen på samme strækning.

Disse parallelsener er uforglemmelige: Den solbeskinnede gård med forberedelserne til den lille udsvævelse – og den mørke knejpe, i hvilken bloddåden planlægges omkring et bord med vinsjatter – en scene som minder om knejpesekvensen i „L'Auberge Rouge“ (1923) af *Jean Epstein*, en titel, som Autant-Lara tilfældigvis også brugte til sin film fra 1951.

Filmen fortsætter med den sardoniske parallelopbygning og følger de forelededes udflygt (som, hvis jeg husker rigtigt, til det sidste var ærbar) og forbyrdernes manøvrer; den galante *marivaudage* og lige ovenpå det brutale angreb og mordet på postfolkene, alt fremstillet i en effektiv montage og med raderingens plastiske styrke. Autant-Lara var allerede en fortællekunstens mester, en situationens maler, der så stort på de psykologiske specifikationer. Da ekspositionen er overstået, går filmen over til den minutøst opbyggede intrige. Politiets undersøgelser af tyveriet fører på sporet af hovedpersonen, som forsøger at skjule sin eskapade. Forbyrderne, der benytter sig af det lille romantiske sidespring, som forsynet har foret dem, samler beviser mod *bourgeois*'en. Og denne bliver dømt til døden – på tværs af al logik, trods sin sociale og økonomiske position, der placerer ham langt bort fra den lave og vulgære handling, som tillægges ham. Retfærdigheden er ubøjelig... når det gælder sådanne folkelige forbrydelser, og den må partout finde et offer at straffe. Det ville være for sent, om hovedpersonen nu afslørede den virkelige grund til, at han var på vej til Lyon.

Det martyrium, der skildres – et menneske fanges i den bureaukratiske forfølgelses net – er næsten kafkask. De endeløse og høflige forhør i de enorme og mærkværdigt tomme kontorer hos politiet (Chenal anvendte i „Forbrydelse og Straf“, 1935, lignende kompositioner og dekorationer i politikontorerne) – man søger allevegne efter beviser, ilt sammen forgæves! *Le petit bourgeois* skal dø. Efter en smuk afskeds-scene med hustruen, som elsker ham in-

derligt og med tårer i øjnene tilgiver ham det „ubetydelige lille fejltrin“, som han må bøde så dyrt for – bliver helten ført til guillotinen. Der er intet i denne kvalmende scene, som minder om den tilsvarende, alt for kønne i Beckers „Smukke Marie“. I begge film bliver forbryderen slæbt til henrettelse, men i Autant-Laras film skriger han til rettens håndhævere i deres højtidelige sørgelæders pomp: „Jeg er uskyldig, jeg er uskyldig.“ Og man ser tydeligt, at dette hovede med den smukke, næsten feminine teint ikke var prædestineret til guillotinen, der er et alt for voldsomt apparat til en så spinkel og forfinet krop! Skæbnen har taget fejl. Denne mand (der spilles vidunderligt af *Pierre Blanchar*), som går i døden som et lille dyr, der er skræmt til vanvid, og som ikke er heroisk eller blot modig, kan hverken indgyde os foragt eller ligegyldighed, for vi forstår, at han – bortset fra hans fysiske angst for eksekutionen – udtrykker menneskets harme ved det samfund, som er baseret på *dommen*. Det er her, værket får sin „humane“ dimension og bliver stærkt vedkommende.

I det øjeblik, helten bliver guillotineret, klippes der en snes år frem, og vi befinder os pludselig i „Musée Grévin“ sammen med en af den henrettedes dommere og dennes nevø. Man ser den henrettedes hovede i voks. Et forbipassende par ytrer ved synet af de mange uhyggelige hoveder: „Retfærdigheden sker altid fyl-

dest“, mens dommeren forsvinder plaget af Blanchars stemme: „Jeg er uskyldig, jeg er uskyldig.“

Et år efter afslutningen af arbejdet på „L’Affaire du Courrier de Vichy“, undskyld, „de Lyon“, knuste tyskerne *la douce France*, og det gik så let, som var der tale om en spadseretur. Et år efter befrielsen skabte Autant-Lara og Aurenche deres sundeste og mest desperate film, „Djævelen i Kroppen“, et fremragende værk, der kontrasterer kærligheden og krigen. Dette dejlige arbejde blev ikke en stor overraskelse for dem, som kendte „Kureren fra Lyon“’s Autant-Lara. Man har sjældent set en film, der i så høj grad gør os indignerede og taler så kraftigt til vort oprørsinstinkt.

Når man tænker på „Kureren“, kan man f. eks. kun smile under *André Cayattes* film. Denne sagførerinstruktør når ikke til bunds i problemerne trods veltalenheden. Cayatte er på dommernes side. Ganske vist protesterer han, men det er et led i programmet. Cayatte angriber retfærdigheden for at forsvare retfærdigheden. Cayatte dømmer med bureaukratens logiske kompleks dem, der dømmer med bureaukratens logiske kompleks. Aurenche og Autant-Lara er altid at finde på den anden side, *du côté des dieux*. De dømmer ikke. De fordømmer ikke. De ved, at det skandaløse, indignationen, det virkelige oprør, ligger i det tragiske uden kommentarer.

Et af de mest effektfulde optrin i „Kureren fra Lyon“. Til venstre for *Pierre Blanchar* (den uskyldigt domte) ses *Jean Tissier*.





Tony Curtis som stikirendrengen i „Sweet Smell of Success“.

FILMINDTRYK „ON LOCATION“

AF WERNER PEDERSEN

Redaktøren har afkrævet mig en rapport om mine vigtigste filmiske erfaringer under et to-måneders ophold denne sommer i USA (med andre hovedformål end de filmstudiemæssige). Her er den. Den er *ikke* en statusopgørelse over den amerikanske film af i dag. Den bygger alene på de indtryk jeg har kunnet samle gennem nogle uger som almindelig biografgænger i et par tilfældige storbyer på østkysten. Man skal altså ikke vente sig generaliserende diagnoser på henholdsvis nutiden og fremtiden i Hollywood. Dog må et par forsigtige generelle udtalelser nok være tilladt. For det første: det var meget lettere end ventet at finde gode amerikanske film på det løbende repertoire. Det er dog ikke så helt ringe, når jeg ud af 20-30 sete film kan pege på i hvert fald fem alvorligt tænkte og kompetente værker. For det andet: Det er mere end tankevækkende, i hvor høj grad disse fem film undsiger Hollywoods almindelige produktionspoli-

tik i de seneste år. De er nemlig alle „små“ film, sort/hvide og optaget i det gamle billedformat. Vel beviser disse film intet om de forskellige farvebilleders kunstneriske muligheder. Men man kan vel tillade sig at fastslå, at de „store“ film indtil videre ikke står sig i sammenligningen. For det tredje: alle mine fem film bekræfter den trivielle, men i Hollywood ofte oversete sandhed, at jo mere en film vedkender sig sine nationale forudsætninger i mennesker og milieu, des stærkere og mere almen virker den, også på et internationalt publikum.

SWEET SMELL OF SUCCESS

Den af indhold mest amerikanske af mine fem film er så amerikansk, at den næsten virker eksotisk, selv oplevet *on location*. Jeg tænker på den nyeste produktion fra de ærgerrige Hecht, Hill og Lancaster: „Sweet Smell of Success“ (instruktøren Alexander Mackendricks første Hollywood-film) med Burt Lancaster selv og Tony Curtis i hovedrollerne. Jeg har sjældent set en film, som i den grad tvang mig til atter og atter at spørge mig selv, om jeg nu også fattede rigtigt, hvad der foregik på lærredet. Jeg er ikke sikker på det i dette øjeblik, da jeg skriver om filmen, og det skønt dens milieu, den amerikanske presseverden turde være udnyttet så ofte før. Men forklaringen på min usikkerhed er nærliggende: „Sweet Smell of Success“ handler om og prøver at afsløre en specifikt amerikansk samfunds faktor, som vi gudskelov ikke har nogen rigtig parallel til her: *the Columnist*, journalisten, som i sin daglige spalte fodrer sladderens og nyfikenhedens megære med godbidder af ofte dobbeltbundede, fordrejede og ondsksfulde indiskretioner om metropolens kendte navne, og som – det er i hvert fald filmens påstand og *raison d'être* – derved skaffer sig en farlig og hyppigt misbragt magt, der ikke undser sig for at gribe helt ind i det enkelte menneskes private skæbne. At følge filmens indgående skildring af denne *racket* er næsten som at overvære et gådefuldt ritual, som man ikke kan have nogen rigtig del i. Dens almægtige skriverkarl og hans håndlangere og ofre færdes fra det ene dunkelt oplyste barlokale til det andet, fører dæmpede samtaler med skandaløse konsekvenser over en *Oldfashioned*, taler hviskende og ophidset i telefon med hånden for tragen hvert andet minut og træffer vigtige aftaler mellem to slurke øl i trængslen ved overfyldte bardiske. Hele denne hektiske verden af forblømt frygt og ærgerrighed er

skildret meget tæt og atmosfærefyldt og gør et vældig autentisk indtryk i *James Wong Howes* ypperlige kontrastrege foto.

Men desværre holder filmens historie ikke rigtig målet. Den koncentrerer sig om den op-højet ensomme hovedperson Brunseckers helt patologisk fremstillede tyranniske forhold til en mindre søster. Hans professionelle magt demonstreres gennem hendes kærlighedshistorie: hendes smukke og ægte følte forhold til en ung jazzmusiker spoles af broderen, der med hensynsløs egoisme hænger musikeren ud i sin spalte, fordi han vil beholde søsteren for sig selv. Med disse besynderlige privatpsykologiske forviklinger går det almene af historien, og brodden tages af angrebet i den. Den bliver heller ikke rimeligere af Lancasters overspil i hovedrollen. Som brikkerne i filmen er stillet op, er det nødvendigt at tro på personen for at godtage udfaldet mod institutionen. Men Burt Lancasters Brunsecker er ikke et menneske af denne verden. Han giver ham i krampagtig hård og overdreven stilisering, som et fanatisk umenneske spærret inde i en uigenmenrængelig skal af kynisme og magtbrynde. Til gengæld er Tony Curtis helt overraskende god som Brunseckers geskæftige stikker, der med amoralsk fløsteth skaffer ham de informationer han har brug for i sin private krigsførelse.

A FACE IN THE CROWD

I sit oplæg er *columnist*-filmen ikke ulig den filmrealisme som repræsenteres af forfatter-instruktør-teamet *Budd Schulberg-Elia Kazan*, altså den realisme vi kender f. eks. fra „I storbyens havn“. Den udfolder sig også i parrets nyeste værk „A Face in the Crowd“ med *Andy Griffith* og *Patricia Neal*. Også den vender sig kritisk mod et stykke moderne Amerika: den hysteriske, næsten religiøse persondyrkelse, som fjernsynet har skabt, og som ikke mindst TV-reklamen udnytter. Nu kan man vel sige, at der er intet nyt i dette, stjernedyrkelsen er jo et gammelt fænomen, både i filmens, teatrets og sportens verden. Så hvorfor skulle fjernsynet ikke komme med. Dette kan være sandt nok. Men Schulberg-Kazan har rigtigt set, at fjernsynet har skabt, eller i hvert fald accentueret en særlig stjernetype: den almindelige mand med akkurat det lille særpræg der kan give ham succes hos masserne, uden at han stikker for meget af fra dem selv og deres fordomme, når han underholder dem på skærmen i deres dagligstue. Det er med andre ord den moderne myte fremfor nogen, vi kunne kalde den Snodas-myten, de er slået ned på.

Historien i „A Face in the Crowd“ er denne: En kvindelig reporter på en lille radiostation i Arkansas har en reportageserie løbende hun kalder „A Face in the Crowd“. En dag søger hun sit emne i den lille bys detention, og her finder hun et ønskeoffer: vagabonden Larry, der spiller guitar og iøvrigt med primitiv ligefremhed giver en god dag i alt og alle. Marsha præsenterer ham som Lonesome Rhodes, og det viser sig, at han ved blot at udfolde sig som han lyster foran mikrofonen med småsnak, historier og småsange i tilfældig blanding har en vældig appel til lytterne. Han bliver en lokal sensation, og det varer ikke længe før reklamen har erobret ham. Via fjernsynet i Memphis kommer han til New York, hvor han lanceres for alvor som TV-stjerne af et stort pillefirma. Bakket hensynsløst op af en smart manager dyrkes han som en folkehelt, ikke mindst af teenagepigerne. (Et af filmens højdepunkter er skildringen af endnu et sær-amerikansk fænomen, næsten uforståeligt for en udlænder: Lonesome Rhodes er ærsgæst ved et konkurrencestævne for hold af *twirlers* (frit oversat: akrobatiske stokkesvingere) fra forskellige pige-highschools). Lonesome Rhodes har ikke menneskeligt format til at forblive sig selv i hele denne kommercielle heksedans. Han svigter Marsha, som naturligvis har forelsket sig i ham og som er klarhjernet nok til at forstå, hvad det er for en komedie han er kommet til at spille med i, takket være hende selv. Han gifter sig med en af sine teenage-beundrerinder, som bedrager ham ved først give lejlighed. Hans totale ydre og indre magtesløshed bringer ham til det fuldstændige sammenbrud, da han til sidst ikke får den hjælp han venter og søger hos den dybt sårede Marsha. I filmens slutbillede forlader hun ham i hans luksuslejlighed, mens han lallende som en sindssyg råber hendes navn ud over det lysblinkende New York.

Man vil forstå, at der her er tale om et stof, der ligefrem må virke som en invitation til Schulberg-Kazan med deres anlæg for samfundskritik i melodramatisk iscenesættelse. De har da heller ikke ladet nogen mulighed gå fra sig for en stramning næsten indtil det ekspressionistiske af de psykiske spændinger i filmen. „A Face in the Crowd“ er som de andre Kazan-film vi kender en overmåde effektiv film, hvis voldsomme temperamentsudsving går hårdt og lige på nerverne. Alligevel må jeg tilstå, at den ligesom f. eks. „I storbyens havn“ efterlader mig med en udefineret, men uomtvistelig fornemmelse af uoprigtighed i problemernes „servering“. Er det mon fordi den neurotisk oppiskede Schulberg-Kazan-stil til syvende og sidst er et effektjagende forræderi mod en



Den amerikanske fortovsrealisme. Delbert Mann (ved kameraet) optager scener af „The Bachelor Party“ i Greenwich Village.

i sig selv højdramatisk virkelighed? Og at – sammenhængende hermed – just melodramaet drejer dem ind på problemernes sidespor? Man kan jo f. eks. vanskeligt se bort fra, at det virkelig skræmmende perspektiv i TV-hysteriet ikke er Lonesome Rhodes' private sjælekvaler, men derimod massernes uhæmmede dyrkelse af det han repræsenterer.

THE BACHELOR PARTY

At virkeligheden kan være god nok til at lave film af bevises til fulde af den nyeste film af det hold, der lavede „Marty“ (Produktion: Hecht-Hill-Lancaster. Manuskript: Paddy Chayefski. Instruktion: Delbert Mann). Filmen hedder „The Bachelor Party“ og er efter min mening så meget bedre end „Marty“, først og fremmest fordi den helt eller i hvert fald næsten er uden dennes sentimentale opbyggelighed. Som titlen siger skildrer filmen en polterabend. Fem arbejdskammerater har en glad aften sammen, fordi den ene af dem skal giftes dagen efter. Foruden den usikre og lidt be-

tænelige brudgom er der den ældre trætte og resignerede bogholder, den vitale ungkarl, der kender de „rigtige“ steder, samt to yngre endnu håbefulde ægtemænd. Den ene af dem, Charlie (storartet spillet af Don Murray), er filmens egentlige hovedperson, idet soldeturen bruges til at bringe ham til klarhed over visse problemer i hans eget liv, specielt i hans forhold til konen. Hans historie har en nogenlunde lykkelig udgang, der ligger helt på Marty-linien.

Filmens store styrke er, at den uden at vige en tomme fra den dokumentariske virkelighed og uden anvendelse af løftede pegefingre giver Charlies og hans kammeraters liv og milieu værdi som noget typisk. De er ikke bare løsrævne skabner i det moderne New York, de er virkelig det moderne almindelige storby-menneskes tilværelse på godt og ondt, skildret med sympatisk forståelse, men også med en vis vrængende lede ved den åndløse tristesse, som er denne tilværelses grundakkord. Denne spænding, som er af rent poetisk art, forstærkes af selve det vedtaget komiske i udgangssituationen. En polterabend er jo på forhånd noget



Man er til pornografisk filmforevisning i „The Bachelor Party“. Denne scene blev klippet ud i England.

grinagtigt og halvfrivolt. Således også denne. Den begynder med en restaurationsmiddag (med overrækkelse af kollegernes gave til brudgommen: en gummivarmedunk), fortsætter på diverse barer, i ungkarlens lejlighed, hvor man ser pornografiske film, på atter andre barer for at slutte i et animeret kunstnerparty i Greenwich Village. Det bliver naturligvis morsommere og morsommere i almindelig forstand, efterhånden som spritten stiger selskabet til hovedet. Men med morskaben vokser også fornemmelsen af håbløs *frustration*, til den til sidst står en som en klump i halsen. Reaktionen har intet med smålig moralsk forargelse at gøre, den udspringer direkte af den oplevelse af moderne menneskekår, som filmen formidler til os.

Det er vel ikke forkert at kalde film som „Marty“ og „The Bachelor Party“ for samfundskritiske. Men den kritik de rummer er vag og ubestemt, sigter mere mod det moderne bysamfund som livsmilieu i almindelighed end mod definerede sociale onder. Man tilgiver dem dog gerne vagheden, for deres alment kritiske holdning er omsat i en levende og vågen forståelse for konkrete og virkelighedsnære menneskeproblemer. Først og fremmest derfor

er de opløftende indslag i Hollywood-produktionen i dag. Een skeptisk overvejelse kalder de dog på: Er genren ikke udtømt æstetisk set, når der er lavet fem, seks eller måske ti film af slagsen? Og hvad så med virkelighedsfilmen?

TWELVE ANGRY MEN

I den Boston-biograf, hvor jeg så „The Bachelor Party“, gav det amerikanske publikum sig meget forståeligt hen i genkendelsen af filmens mange hverdagssituationer og modtog den med høj latter som en munter komedie – måske mente man at det kun var sidemanden, den handlede om. Mere uforståeligt og irriterende forekom det, at den samme modtagelse blev min fjerde „lille“ film til del, nævningefilmene „Twelve Angry Men“, et dybt alvorligt og fængslende værk som i lige grad er en hæder for producenten (*Henry Fonda*), manuskriptforfatteren (*Reginald Rose*) og instruktøren (*Sidney Lumet*). Filmen om de tolv vrede mænd er en stilsfærdig, men overbevisende demonstration af, hvor omtrentlig den menneskelige retfærdighed er. Den starter med retsbelæringen i en mordsg: Dette er kendsger

ningerne, vil juryen trække sig tilbage og afgive sin kendelse, som må være enstemmig. Fra det øjeblik nævningene indtager deres pladser i nævningelokalet, forlader kameraet ikke dette rum. Stedets enhed er altså konsekvent overholdt, men uden at det eet øjeblik virker stift og villet. Tværtimod er der et indre liv i filmen af en sådan nuancerigdom og dybde, at det trange nussede lokale bliver en krigsskueplads, hvor der kæmpes om en af menneskets dyrebareste moralske værdier.

Juryens møde indledes med en første opgørelse over medlemmernes umiddelbare stilling. Afgørelsen synes givet: 11 af de 12 dommer skyldig. Men nr. 12 (en arkitekt, spillet af *Henry Fonda*) giver sig ikke, han føler sig ikke sikker på tiltaltes skyld og kræver, at man i hvert fald efterprøver bevismaterialet. Hans tvivlholdning fremkalder den diskussion, der er filmens indhold. Diskussionen er gennemgående særdeles konkret, holder sig til den foreliggende sag uden at sjeje ud i farligt nærliggende moralsk-teoretiske proklamationer undervejs. Men de sammenstødende meninger får betydning ud over øjeblikket derved, at de ikke blot belyser mordsagen, men nok så meget de mennesker der fremsætter dem. Vel er det en kamp om høje moralske principper, der udspæles over bordet, men principperne konkretiseres let og ubesværet i ægte menneskelige typer og situationer. Slutningen på „Twelve Angry Men“ er selvfølgelig givet: den tolvte mand får efterhånden omvendt de elleve andre til sit standpunkt, omend det er en sejr proces, der skal til. Men det er en fin og konsekvent detalje, at det ikke er tiltaltes *uskuld*, han beviser for dem – den ved han nemlig intet om, men kun tilstedeværelsen af den rimelige tvivl, som gør en domfældelse uforvarsig. Just gennem dette intelligente mådehold skabes der fuldstændig kongruens mellem filmens dramatiske og etiske indhold.

Der kan peges på een tydelig revne i selve konstruktionen af „Twelve Angry Men“. Det nærmer sig en tilsnigelse fra manuskriptets side, når det overlader til nævningene selv at finde helt nye afgørende momenter til underbygning af tvivlen om tiltaltes skyld. Hvad har politiet monstro bestilt under forundersøgelserne? For mig meldte indvendingen sig dog først med eftertanken, for jeg var ganske oplugt, mens det hele stod på. Jeg ved ikke, hvem af de tolv vrede mænd jeg skal fremhæve som den mest levende, for de blev allesammen dækkende spillet. Filmens to eneste stjerner, *Fonda* som den tvivlende arkitekt og *Lee J. Cobb* som juryens mest rethaveriske medlem og det sidste til at give efter, er som vi ken-

der dem: *Fonda* nervøs og intellektuel, *Cobb* råt eksplosiv. Jeg heftede mig mest ved *Jack Warden* (ungkarlen i „The Bachelor Party“) som den brovtende, tændstiktyggende mand fra gaden, der stupidt finder, at det hele er tids-spilde („Hvad spilder vi tiden for? – Skyldig!“). Denne *Jack Warden* har tilsyneladende en mageløs evne til at tegne et helt menneske op i nogle få kraftige streger.

THE KILLING

Endelig et par ord om den sidste af mine fem små amerikanske film: „The Killing“ af *Stanley Kubrick*. Den varter ikke op med noget problem, som de andre film jeg har talt om. Den er bare en almindelig gangsterfilm om et totalisatorrøveri på en galopbane. D.v.s. almindelig er nu ikke det rigtige ord. Ganske vist er historien i sig selv ikke særlig bemærkelsesværdig, men den er blændende og ultraditionelt fortalt. Filmen „analyserer“ forberedelserne til kuppet og dets forløb ved at opheve tidsfølgen og lade os se samme situation fra forskellige synsvinkler eller ved at vise os samtidigheden af forskellige situationer. Som „signal“ for samtidigheden anvender *Kubrick* overmåde suggestivt galopbanens startmaskine, idet den er ved at blive kørt på plads til det store afgørende race. Det er med andre ord et puslespil, der lægges op foran os, og det er i sandhed spændende at se om det går op. Det gør det – næsten. Røveriet lykkes forsåvidt, men gangsterføreren falder på en banal detalje: Da han vil stikke af ad luftvejen med pengene, er kufferten for stor som håndbagage. Den indskrives, falder af truck'en, låget springer op, og dollarsedlerne danser lystigt hen over startbanerne i propelvinden. I filmens slutbillede står to politimænd som støtter foran lufthavnens indgang og sigter på gangsteren, som befinder sig „blandt publikum“ i salen. Altså *crime-does-not-pay*-moralen igen, men overbragt på en ganske frisk og uvant facon.

Når „The Killing“ fremtræder så stærkt skyldes det også, at der er lagt en vældig omhu i milieutegningen og typeskildringen. Filmen er ikke „realistisk“ som f. eks. „The Bachelor Party“, den repræsenterer tværtimod i udpræget grad en lukket æstetisk konvention. Men konventionen er taget alvorligt helt ud i de mindste detaljer, d.v.s. der er skabt sammenhæng, psykologisk og æstetisk, mellem filmens hvem og hvad og hvor. Hverken menneskene eller deres handlinger er særlig pyntelige i „The Killing“. Alligevel er filmen på sin egen måde „a thing of beauty“. Og det er just det opmuntrende ved den.

ET NYT POLSK NAVN:

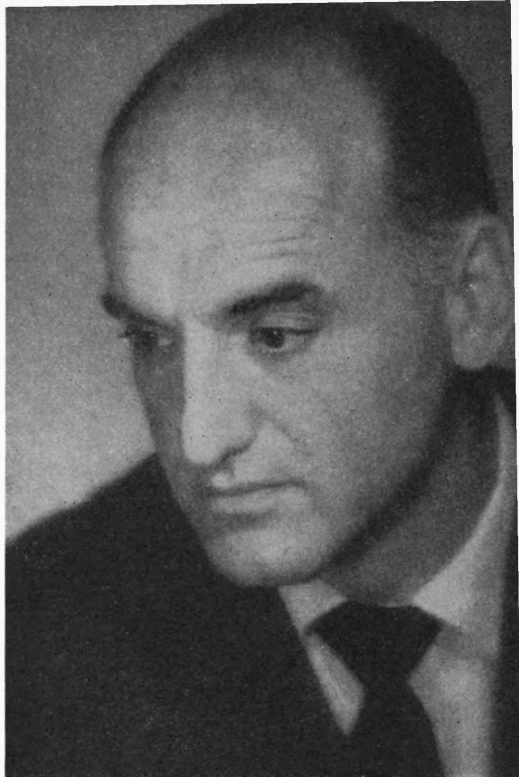
Jerzy Kawalerowicz

AF BOLESŁAV MICHAŁEK

Skønt den polske filmproduktion i de senere år har været ujævn fra et kritisk synspunkt, giver det håb for fremtiden, at den nye instruktørgeneration tæller enkelte interessante personligheder. Hvad man end vil mene om deres arbejder, så er det allerede nu tydeligt, at de er meget personligt prægede. Jeg skal her opholde mig ved en af dem: *Jerzy Kawalerowicz*. Hans film giver måske et godt begreb om, hvad der er sket i de senere års polske produktion.

Jerzy Kawalerowicz, der begyndte som maler, blev i 1946 dimitteret fra Filmakademiet (der senere blev afløst af Den højere Filmskole i Łódź). Siden da har han arbejdet som instruktørassistent ved optagelserne af fire film, hvoraf *Jakubowskas* „Kvindelejren Auschwitz“ nok kom til at betyde mest for hans udvikling. Han debuterede i 1952 som instruktør med „Gromada“ (bondesamfundet), som han iscenesatte i samarbejde med en anden ung filmmand, *Kazimierz Sumerski*, der døde kort efter. „Gromada“ fortæller om en glemte landsby, som under presset fra de politiske begivenheder bliver vakt socialt og udrydder de rige bønder. Manuskriptet gav ret adækvat udtryk for principperne i regeringens landbrugspolitik på dette tidspunkt, men fra et kunstnerisk og menneskeligt synspunkt var det absurd. Det var et klassisk eksempel på den vulgære skemativering, der medfører, at personerne, deres følelser og deres handlinger erstattes af sociale og politiske symboler. Filmen blev en stor publikumsfiasko. Set på afstand rummer denne film vel nok i instruktionen enkelte interessante forsøg — man eksperimenterede med ikke-professionelle skuespillere og gjorde sig umage for at indfange den polske landsbys særlige atmosfære — men det hjalp lidet på den forlorte historie.

I 1954 skabte Kawalerowicz et vellykket arbejde. Han iscenesatte en film i to dele, „*Celuloza*“ (cellulose) og „*Pod gwiazda frygijska*“ (under den frygiske stjerne), og baseret på en bemærkelsesværdig roman af *Igor Newerly*. Denne historie om en ung landmand, der tager ind til byen, bliver arbejder og senere aktiv i arbejderbevægelsen, var et yderst vanskeligt grundlag at bygge på. De forskellige handlingsforløb, der var lidt tilfældigt grupperet omkring hovedfiguren, som førtes fra miljø til miljø, var alt for sammenhængende, og en dramatisk linie manglede næsten helt. Bogen



Kawalerowicz.

var værdifuld på grund af de usædvanlig gode indblik i forskellige sociale miljøer, beskrivelser, der var præget af skarpsyn, intelligens og en sjælden menneskekundskab. Bearbejdelsen af romanen blev foretaget af forfatteren og instruktøren.

Filmen blev delt i to afsnit. Filmdramatisk var dette velbegrundet. Den første del er beskrivende. Den viser os en passiv figur, der bliver formet af de forskellige miljøer, han møder. Anden del skildrer en færdigstøbt person, der er aktiv og kæmpende. Den første del blev anlagt som en episk film med forskellige handlingsforløb og med en rigdom af personer og miljøer, og i hvilken den dramatiske handling blev underordnet det sociologiske. Anden del er derimod mere dramatisk og mere koncentreret om hovedpersonen. På forhånd havde anden del tilsyneladende størst chancer for at lykkes. Men paradoksalt nok blev den første film, den udramatiske, den unge instruktørs kunstneriske sejr. Når det gik således, skyldes det, at visse karakteristika ved hans filmstil her klart manifesterede sig.

Kawalerowicz afslørede sig som en instruktør med en ualmindelig iagttagelsesevne. Han

skaber en visuelt meget rig og meget intens verden; det er vigtigt at notere, at han i en mængde tilsyneladende uvæsentlige detaljer i landskaberne og skuespillernes bevægelser finder en dyb mening – både menneskelig og dramatisk betydning. Og det er netop dette, der kræves for at man skal have held med sig i en beskrivende og episk film som „Cellulose“, der består af så mange vidt forskellige, hinanden næsten helt uvedkommende sekvenser.

Denne rigdom på iagttagelser er naturligvis ikke udelukkende resultatet af instruktørens instinktive følsomhed. Den skyldes også en bevist teknik, som fortjener nogle ord. Kawalerowicz's kamera er rørigt. Men det kan karakteriseres nøjere. Kamerabevægelserne er næsten aldrig direkte underordnet instruktørens dikterende logik. Når der f. eks. i filmen optræder virkningsfulde *travellings*, er de altid dikteret af personernes bevægelser. Bevægelsen på lærredet bliver således summen af personernes og kameraets bevægelser, der forener sig harmonisk, uden at tilskueren bliver sig teknikken bevist. Og dog er bevægelserne trods denne tilsyneladende økonomi talrige og meget virkningsfulde. Når jeg opholder mig herved, er det fordi jeg her mener at finde et af de væsentligste træk ved Kawalerowicz's teknik og stil.

„Cellulose“ og „Under den frygiske Stjerne“ – var de helt vellykkede? Nej, ikke helt. Den første del minder undertiden i sin rigdom på iagttagelser og i flere af episodernes billedstyrke om *Donskoi's* stil. Men helhedsstrukturen manglede den nødvendige *continuity*. „Cellulose“ er en serie miljøstudier, snarere meget vellykkede „ture“ end en film med en logisk og gennemtænkt opbygning. I „Under den frygiske Stjerne“ har instruktøren interesseret sig for den stramme opbygning, den faste enhed. Men uden held – og dertil kommer, at rigdommen på intense detaljer mangler. Det bedste i filmen er skuespillerinden *Lucyna Winnicka*, der forlener flere afsnit med en smuk lyrisk tone.

Efter denne film, som skaffede Kawalerowicz en nationalpris, gav han sig i kast med et helt andet emne og en helt anden genre. „Cien“ (skyggen) er egentlig en sensationsfilm, der imidlertid er beriget med et socialt og politisk indhold. „Cellulose“ var langsom og deskriptiv; „Skyggen“ er et forsøg med det dynamiske, rask og flydende i fortællestilen og endog forsynet med *suspense*. *Aleksander Scibor-Rylski's* manuskript består af tre noveller. Den første foregår under okkupationen; den anden umiddelbart efter krigen, da terrorbanderne huserede; den tredje er nutidig og henlagt til en fabrik i provinsen. I alle tre episoder forårsager

en mystisk ukendt en katastrofe. Hvem er han? Manuskriptet – og filmen – fortæller intet derom. Man forstår blot, at det hver gang drejer sig om den samme terrorist. Denne tilsyneladende originale ide er ikke tilstrækkeligt klart realiseret. Publikum forstod ikke pointen: At de tre ukendte er identiske. Denne uklarhed i manuskriptet var paradoksalt nok resultat af den officielle æstetik for nogle år siden; den krævede af manuskriptet tolkninger, ja pegefingertolkninger, af de opstillede problemer og social moraliseren (hvilket ofte gik ud over den elementære logik og psykologi). Dette er grunden til, at moralen i denne film – thi den har en meget tydelig moral – kunstfærdigt er skjult. Denne metode var – når den blev drevet så langt ud som i „Skyggen“ – lige så mangelfuld som sin modsætning, den socialistiske realismes forældede form.

For Kawalerowicz betød denne film alligevel et væsentligt skridt fremad. Til en vis grad udtrykte han med sine billeder det mystificerende i manuskriptet. Men samtidig fik han lejlighed til at vise, at han også kunne klare den dramatisk-dynamiske helhed – det, der altid har været sværest for ham. „Skyggen“ synes mig Kawalerowicz's bedste film, for her har han formået at kombinere sin iagttagelsesevne og billedernes intensitet og skønhed med en logisk og dramatisk konstruktion. Studiet af det sociale miljø er ikke længere et mål i sig selv. Miljøet bliver dramaets råstof. Et eksempel: To soldater nærmer sig en landsby, der synes forladt af alle. De ved ikke, hvad der venter dem. Der følger en ypperlig beskrivelse af landsbyen med mange bevægende enkeltheder og af stor visuel kraft. Men i modsætning til „Cellulose“ tjener beskrivelsen til at skabe en atmosfære, der er ladet med angst og spænding, og som fortættet til det næsten uudholdelige, da en høne kommer til syne. Det passivt beskrivende er blevet til det dramatisk beskrivende, uden at nøjagtigheden eller skønheden er gået tabt. Kawalerowicz viste sig nu at være i stand til at gøre virkeligheden dynamisk og dramatisk uden at forvanske den og uden at miste sin evne til at gengive den inspireret. I denne film møder man for første gang hos instruktøren grusomhed; han synes fængslet af grusomheden og behandler den også i sit næste arbejde.

Man har med rette sagt om „Skyggen“, at instruktør og forfatter selv er faldet i den fælde, de har konstrueret. „Skyggen“ forsvinder for tilskueren,“ skrev en kritiker, „filmfolkene har ikke overbevist os om, at det hver gang drejer sig om den samme person. Men *hvis* de havde overbevist os, ville det hele være blevet absurd.“ „Skyggen“ var en stiløvelse, et forsøg på at beherske sensationsfilmen. Instruktørens

følgende film „Prawdziwy koniec wielkiej wojny“ (krigens egentlige afslutning), var også en stiløvelse, men et forsøg på at mestre melodramaet. Filmen fortæller om en mand, der lider af epileptiske anfald. Men der er tale om en meget speciel form for epilepsi. Anfaldene tager form af en vild dans. Han er for syg til at gøre sig klart hvorfor: Han blev tvunget til at danse på denne groteske måde af sadistiske tyskere i en koncentrationslejr. Har hans kone, som elsker ham og er fuld af medfølelse med ham, ret til at lade sig skille fra sin nedbrudte mand? Han kan ikke klare livet, men heller ikke en skilsmisse. Dette er filmens moralske problem, som løses tragisk med mandens selvmord.

Filmen anvender to stilarter. Den ene, som bruges i den nutidige beretning om mandens, kvindens og hendes elskers tilværelse, er præget af en langsom rytme, der ikke giver håb om en løsning. En detalrig realisme – en „mikro-beskrivelse“ kunne man måske kalde den – der er lige ved at blive for indgående. Målet var at skabe et knugende hverdagsmareridt. Den anden stilart findes i de korte flashbacks, i hvilke vi ser heltens dans i koncentrationslejren. Den er opfattet med et subjektivt kamera, som er lige så afsindigt som ofret, der bevæger sig rytmisk rundt om sin egen akse. En hysterisk, næsten ekspresionistisk vision af en koncentrationslejr.

Men kraften fra denne chokerende scene, som muligvis er blevet endnu voldsommere, end den var tænkt, indvirker i for høj grad på filmens helhed. Den syges historie dominerer filmen og hustruens problem, fordi de hysteriske flashbacks er så virkningsfulde. Skønt det måske ikke er med instruktørens gode vilje, bliver ægtemanden dramaets vigtigste person. Kvindens moralske problem i den umulige situation bliver i for høj grad konverteret til ægteman-

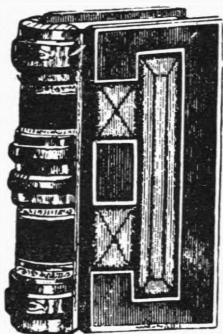
dens fysiske, skønt ægtemanden egentlig kun var tænkt som en person i andet plan. Yderligere bliver virkningen af tilbageglimtet, der gentages to gange, mindre og mindre. Kameraets tredje dans bliver naturligvis den mindst virkningsfulde. Men i manuskriptet er vi her nået til den psykologisk-dramatiske klimaks, efter hvilken der for ægtemanden ikke er andet end selvmordet tilbage. Manuskriptets ide, der på papiret er logisk udtrykt, svækkes lidt i iscenesættelsen.

Filmen er ikke desto mindre et interessant værk. Det forekommer mig, at dens fejl hidrører fra en alt for stor troskab mod den metode, som Kawalerowicz har valgt at arbejde med. Han har underkastet sig en genre og en stil, som ikke umiddelbart passer for ham. Og Kawalerowicz har for at intensivere dramatikken i sine hovedpersoners desperate hverdags-tilværelse næsten begrænset virkefeltet helt til ægtefællernes lille lejlighed. Han giver bevidst næsten helt afkald på skildringer af den ydre verden. Det er logisk, men synes mig i modstrid med hans særprægede talent som realistisk og dynamisk iagttager af det sociale miljø, gaderne og personerne i baggrunden etc. Filmens emne krævede en sjælden følsomhed, lyrisk sans og melankolsk styrke. Kawalerowicz er imidlertid fuld af kraft, liv og brutalitet. Det er sandsynligvis derfor, at sekvenserne fra hverdagen ikke altid er behandlet videre originalt og undertiden i stilen kan minde om visse forældede amerikanske melodrammer fra trediverne. Derimod er der i flashback-sekvenserne voldsomme temperamentsudbrud, som i sammenhængen melder sig med særlig stor og derfor overdreven kraft.

Fem film – det er ikke så overvældende meget. Men de viser os en robust og magtfuld personlighed, som – det er jeg sikker på – en dag vil finde sig selv og overbevise os helt.

„Celuloza“.





En rigtig årbog

Elokuvan Vuosikirja 1957 — Filmens årsbok 1957. Red. af Aito Mäkinen & Bengt Pihlström. Studio, Helsingfors 1957.

Der gives to former for filmårbøger. Den ene er en tilfældig samling billeder fra årets film, hovedsageligt af stjerner, skrabet sammen uden ide og kritisk udvælgelse og kun med den nødortfzigste tekst. Såd an en har vi herhjemme. Den anden form er en samling af artikler og essays om aktuelle filmemner, suppleret af nøjagtige realoplysninger om årets film. Såd an en har vi ikke herhjemme. De har haft det i Sverige, og de har det i Finland.

Den foreliggende publikation er tilmed den tredje i rækken og den hævder sig smukt ved siden af forgængerne, hvorf nummer et i første række beskæftigede sig med den finske film, mens den anden tog den internationale film op til behandling. Denne gang forsøger man at dække begge områder. Der er tolv bidragydere, deriblandt de meget begavede finske repræsentanter for den moderne avancerede filmkritik. Desværre er undertegnede ikke i stand til at læse de finsk-sprogede artikler, men heldigvis er flere af artiklerne på svensk.

I en nøgtern artikel om finsk film i dag nævnes som den interessanteste instruktør *Matti Kassila*, hvis „Skördemånad“ museet viste i sidste sæson.

Jerkar A. Eriksson, som vil være „Kosmorama“s læsere bekendt, har skrevet et essay om sydstaternes i amerikansk film. Ud fra en fire-fem amerikanske film søger han at finde ind til filmens opfattelse af myten om „the South“, om dets tragiske forfald og fald. Essayet rører ved et interessant stykke Americana, men det bliver ved antydningerne, og man kunne have ønsket, at forfatteren ville have draget nogle konklusioner i stedet for at overlade dette arbejde til læserne.

Om svensk film handler to afsnit. *Rune Waldekrantz* skriver om erotikken i svensk film, som han ikke finder så opdyrket, som nogle måske ville mene, idet han skelner mellem filmerotik og erotisk film. Den erotiske svenske film daterer sig ifølge Waldekrantz fra *Stiller*, fra „Sangen om den blodrøde blomst“ og „Erotikon“, men den erotiske filmstil, han her grundlagde, skulle snart afløses af landlig romantik eller storstadssagtig sjælshed. Først med *Ingmar Bergman* finder Waldekrantz, at svensk film atter får en moderne kærlighedsskildrer. Om Bergman skriver også *Jörn Donner*, der gør op med den antagelse, at Bergman er påvirket af de litterære fyrtiltalister, men snarere finder forholdet det omvendte. Han betoner Bergmans enestående stilling og ubestridte intellek-

tuelle indflydelse, f. eks. som dialogforfatter, hvor han efter Donners mening overgår de samtidige dramatikere (en tvivlsom påstand), men han er samtidig ikke blind for, at Bergman som filmkunstner ikke er den store nyskaber i billedsyn og fortællerteknik, således som f. eks. *Visconti*. Bergman er utænkelig uden en tradition, og han finder, at han dårligt kunne tænkes i noget andet nordisk land end i det æstetisk så kultiverede Sverige. Donner gør opmærksom på, at der er en større verden end den, Bergman bevæger sig i, men måske kan han engang nå til at forene det personlige med det almengyldige og typiske, nå kunstens mål, syntesen mellem det subjektive og det objektive.

Om *Käutners* stilling i vesttysk film handler en anden artikel, der placerer ham som den væsentligste, eller rettere den eneste filmkunstner i Vesttyskland, men som gør opmærksom på hans begrænsning og den tiltagende afmagt i hans film. Samtidig med at han går i gang med de mest seriøse emner, viser han mere og mere en manglende evne til at gå i dybden. Han slipper uden om ved at tage parti for mennesket, men den passive humanisme er efter forfatterens mening ikke tilstrækkelig i Tyskland.

Foruden det filmkritiske stof indeholder bogen en liste over filmpremiererne i Helsingfors i 1956, der viser at 432 film har haft premiere her, betydeligt flere end i København.

Ib Monty.

En dansefilm fra 1912

Den berømte amerikanske danser Ted Shawn, lederen af „Jacob's Pillow Dance Festival“, besøgte for nogen tid siden Det Danske Filmmuseum, der jik ham til at fortælle bl. a. følgende om en tidlig dansefilm, han var med til at optage:

I 1912 — efter at jeg havde forladt universitetet i Denver, Colorado — flyttede jeg til Los Angeles, hvor jeg begyndte at undervise, koreografer og danse professionelt. *Thomas A. Edison's* selskab, hvis største studier lå ved Long Beach, Californien, engagerede mig til at koreografer og danse i og skaffe andre dansere til en film, som skulle kaldes (og blev kaldt) „Dance of the Ages“. Manuskriptet indledte med at introducere en gammel balletmester, der var ved at dø af sult, fordi alle svigtede kunstdansen til fordel for den moderne selskabsdans — „The Bunny Hug“, „The Grizzly Bear“, „The Texas Tommy“, „One Step“ osv., osv. En smuk og tydeligvis rig ung kvinde ringer på hans dør; hun ønsker at få danseundervisning hos ham. Han er henrykt, så får han i det mindste penge til føden, men da han forsøger at lære hende klassisk ballet, indvender hun heftigt, at hun vil lære de sidste nye danse. Da hun går igen, er han derfor endnu mere fortvivlet end før. Han falder i søvn og drømmer: Han er i selskabstøj, knæbukser og silkestrømper, og er vært for alle historiens største balletmestre ved en stor banket. Efter middagen

og likøren arrangerer han underholdning for dem. Han træder frem og siger: „Mine herrer, De vil nu opleve dansens udvikling gennem tiderne“. Hver på et stort egetræsbord foran mørke egepaneler ved hjælp af dobbeltkopiering forvandler sig til en scene, og jeg starter sammen med mine dansere med stenaldermanden og fortsætter med ægyptiske, græske, romerske, middelalderlige og senere danse, til vi endelig kommer frem til nutiden (1912). Nu begynder også vi at spjætte til de skrækelige jazztoner, som balletmesteren afskyede så voldsomt. Han skriger og gestikulerer – og vågner.

Han sidder igen foran sin mælkeflaske og kiksrummerne, og dermed er historien ude! Det var naturligvis en stum, sort-hvid film. Den var på en spole og varede 15 minutter. Når jeg tænker på mit frække, uforskammede forsøg på at gengive dansens historie på ca. 12 minutter (idet indledningen tog 3), så gyser jeg. „The Museum of Modern Art“ i New York har en kopi af filmen, som det af og til viser – men jeg har aldrig povet at se den igen, siden jeg så den i en biograf i 1912. Jeg kan ikke holde ud at tænke på, i hvor høj grad jeg må have maltrakteret dansens udviklingshistorie – i den alder og så i 1912!



I septemhernummeret af „Bonniers Litterära Magasin“ bringes denne annonce med følgende tekst: „Denna bild har ingenting med månadens kommentarer att göra. Som varje Strindbergs-läsare torde se är det en annons för filmen „Hemsöborna“. Även den som inte kan språket (danska) känner väl igen stämningen från romanen“.



Skyggekongen

A KING IN NEW YORK (EN KONGE I NEW YORK). Prod.: Charles Chaplin 1957. Manus.: Charles Chaplin. Instr.: Charles Chaplin. Foto: Georges Périnal. Musik: Charles Chaplin, arrangeret af Boris Sarbek. Dek.: Allan Harris. Medv.: Charles Chaplin, Dawn Addams, Oliver Johnston, Maxine Audley, Jerry Desmond, Sidney James, Joan Ingram, Michael Chaplin.

Det turde være let nok at se, at „En Konge i New York“ er mislykket. Men medens „Rampelys“ synes mig en ikke videre interessant, omend langt mere professionel film, forekommer „En Konge i New York“ mig overordentlig interessant, hvor klodset den end er lavet. I „Monsieur Verdoux“ gik det betydningsfulde og det mere professionelle op i mesterværkets enhed.

Lad os begynde udefra og først anføre, at „En Konge i New York“ mener det rigtige, og at det er vigtigt at mene det rigtige. André Gides påstand om, at det er med de gode følelser, man præsterer den dårlige litteratur (vi kan vel tillade os i stedet for litteratur at indsætte: film), kan vel i dag kun visse trætte, blaserte og uengagerede anmeldere tage alvorligt. „En Konge i New York“ angriber, hvad der bør angribes: ungdomsterroren, de idiotiske film, støjdyrkelsen, fjernsynskommercialismen, atombombe-militarismen, natklub-nydelserne, angsten og væmmelsen for alderdommens naturlige træk, manglende forståelse for kunstens verden hos bourgeoisiet, det hemningsløse begær efter at „komme i avisen“, pashysteriet og forfølgelsen af de anderledes tænkende — større og mindre plager mellem hinanden, men plager, *a sea of troubles* . . . Man kan sætte et spørgsmålstegn ved sparkene til den „frie skole“, men ellers er „En Konge i New York“ — ligesom det meste af „L'Age d'Or“ — en berettiget vred antologi af samtidens skrøbeligheder, og den, der føler, at de alle er blevet tilstrækkeligt afdækket, må være meget nøjsom. At de ikke er blevet det, viser bl. a. det forhold, at filmen efter al sandsynlighed ikke foreløbig vil blive vist i USA; de færreste ville her falde på at kalde alle dens motiver fortærskede. I øvrigt har den også i høj grad bud til Europa, der også har at føle sig truffet. Filmen er et kunstnerisk frihedsmanifest, og det bør komme den til gode i den endelige bedømmelse.

Dertil kommer, at filmens opgør med den ydre

virkelighed på en subtil og paradoksal måde er vævet ind i *Charlie Chaplins* opgør med sig selv. I selvsøgøret her er den højt begavede altruistiske egocentriker mere ærlig og kompliceret end i „Monsieur Verdoux“, i hvilken Chaplin naturligvis ikke helt identificerer sig med morderen, men dog på en vis måde tildeler sig selv et lille kønt martyrium, og end i „Rampelys“, hvor skrækken for at gå til bunds og for den store fiasko forekommer lidt forloren i relation til Chaplins storhed og triumfer.

Chaplin elsker at skabe sine egne roller lidt ved siden af sig selv, og der er heller ikke i „En Konge i New York“ tale om den absolutte Shahdov-Chaplin-identifikation, skønt kunstneren her kommer nærmere end nogensinde før til at være sin figur. Der er et velovervejete „spil“ mellem Chaplin selv, filmen selv, og hans person Shahdov. Det turde være tydeligt for enhver, at Chaplin selv, filmen selv, er meget engageret, angribende, polemisk, kæmpende. Det turde også være tydeligt, at Shahdov ikke er videre engageret, angribende, polemisk, kæmpende — det er jo tilfældigt og uden at ville det, at Shahdov kommer ind og overdænger de infame forhørsdommere med vand. Til dette må — således at det hele bliver endnu mere kompliceret — føjes, at Chaplin ligesom Shahdov er „eskaperet“ fra USA. Hvad i alverden skal vi stille op?

„To be, or not to be: that is the question:| Whether 'tis nobler in the mind to suffer| The slings and arrows of outrageous fortune,| Or to take arms against a sea of troubles,| And by opposing end them? . . .“. Flere presseanmeldere har ikke begrebet, hvad Chaplins gengivelse af denne „Hamlet“-monolog har at be-

stille i sammenhængen; en af dem skrev: „Vi får hele svadaen, og man sidder imens og tænker på, at man vanskeligt kan finde nogen anden grund til, at vi skal bebyrdes med denne berømte stump af en tragedie, end at Chaplin ved sagtens ofte har givet den til bedste for sine venner . . .“. Men Shakespeares ord er filmens problematik. „En Konge i New York“ handler om det personlige engagement, om dets forbandelse, dets nødvendighed og uafrystelighed. For leden ved det personlige engagement, der ikke syns at føre til noget, står Chaplins figur Shahdov (spillet bliver endnu mere indviklet derved, at Shahdov er menneskeligt *engagé* og også arbejder for en verden, i hvilken atomenergien udnyttes til fornuftige formål, omend uden større ildhu), for nødvendigheden af engagementet, for den følelse, at man ikke kan slippe fra det, står filmens helhed, det, at den er blevet lavet, den kendsgerning, at den 68-årige kunstner ikke ønskede at lade den kun „snævrt“ engagerede „Rampelys“ blive svanesangen, men efterfulgte den med en universel og næsten swiftsk strøm af satirisk *humour noir*. Genial forekommer mig slutningen med dens paradoksmageri: Ligesom Chaplins krop „eskaperet“ Shahdov i en flyvemaskine fra USA, men efter dette ved vi, at Shahdovs *alter ego*, filmskaberens Charles Chaplin i en film ved navn „En Konge i New York“ binder sig til alt det, han tilsyneladende er flygtet fra.

„En Konge i New York“ er ærlig derved, at den trods den engagerede satire fremhæver, hvor træt til døden (om hvilken „Hamlet“-monologen også handler) man kan blive af engagementet, hvor forbitrende og ældende det kan være. Med stoisk storhed har Chaplin givet sig selv navnet Shahdov, *shadow*, og



Oliver Johnston har byttet
hat med Chaplin i
„En Konge i New York“.



det kan ikke være tilfældigt, at det talte navn giver så mange associationer, samtidig med at det på tryk skal se slavisk ud. Filmen er skyggenes spil, hvad kan skyggerne udrette, Chaplin erkender, at han er en skygge af sig selv. I filmens mest stoiske scener ler Chaplin makabert ad sin egen alderdom — er der nogen tidligere humorist, der har kunnet gøre det med Chaplins skræmmende realisme? Som i så mange tidligere værker forædler Chaplin her kunstnerisk sin masochisme — som *Cocteau* kunstnerisk forædler sin homoseksualitet i den lige så selvbiografiske „Orphée“.

„En Konge i New York“ er også ærlig derved, at den bryder radikalt med „Den lille mand“-romantikken, som der var rester af i „Monsieur Verdoux“ og „Rampelys“ — Chaplin er jo nu netop en konge fjernet fra folket, hvor nær han end måtte føle sig knyttet til det. Det er ikke med det nemme praleri, Chaplin giver sig selv kongetitlen, snarere med en vis skyldfølelse ved at have fjernet sig fra proletarens verden. Med en vidunderligt *sophisticated* paradokshumor bliver Chaplins kongeskikkelse offer for en revolution, skønt Chaplin selv så ofte er blevet angrebet for at være revolutionær.

„En Konge i New York“ har ret, og den er stort tænkt. Men den er mislykket. Det skyldes først og fremmest, at dens *craftsmanship* hverken er godt nok til at bære det bredt satiriserende eller det dybt selv-

analyserende i værket. Sort humor skal også være morsom — som den var det i f. eks. „Easy Street“, „Shoulder Arms“ og „Monsieur Verdoux“, ellers mister den paradoksalt nok sin bitterhedskraft. Men i „En Konge i New York“ er Chaplin kun sporadisk morsom, bl. a. fordi han ikke længere kan bedømme, hvor længe den enkelte *gag* kan trækkes ud, hvor mange gentagelser den kan tage. Han kan heller ikke klare det verbalt komiske, han bruger brandere og gamle døde vittigheder. I de fleste seriøse afsnit mangler der også artistisk jugement, man kan f. eks. ikke komme med „*to part is to die a little*“ og „*Brave new world!*“. Scenescættelsen er klunnet, amerikansk atmosfære mangler aldeles, London sættes til at illudere som New York, filmparodierne rammer ikke præcist, mange billeder er alt for atelierprægede. Det er trist at tænke på, at de mange „småting“ skal spolere, hvad der i mine øjne kunde være blevet til et mesterværk — endda næsten ved hjælp af en omklipping og tilrættning af det foreliggende materiale (forhøret af drengen er i øvrigt gået ud i den offentligt udsendte version). Men kunsten er ubønhørlig: det store må bygge på et fundament af småting.

„En Konge i New York“ er mislykket. Vi må bede til, at der kommer mange mislykkede værker af denne art til os.

Erik Ulrichsen.

UDENLANDSKE TIDSSKRIFTER

August-september-nummeret af „Cahiers du Cinéma“ indeholder et interview med *Vincente Minnelli*, der siger, at han sætter den stadig ikke herhjemme viste „Meet Me in St. Louis“ højt blandt sine film. Kortfilminstruktøren *Jean Béranger* bidrager med en længere artikel om *Ingmar Bergman*, der i højere og højere grad interesserer kritikken derude. Og *Louis Marcelles* skriver om de nye amerikanske filminstruktører, fjernsynet har udklækket: „La génération de la Télévision“ (deriblandt *Sidney Lumet*).

„Cinéma 57“, der hyppigt producerer livlige og interessante specialnumre, udsendte for ikke så længe siden et sådant om „Le Fantastique“.

Nummeret er fyldt med alle slags uhyrer og særheder; blandt de fremhævede film er *Tod Browning's* „Freaks“, som man længes mere og mere efter at se.

„The Living Cinema“, en *newcomer*, udgives af festival-organisationen i Edinburgh. Det er ikke på højde med „Sight and Sound“, bringer ikke grundige analyser, der kan måle sig med filmtidsskrift-veteranens, men mange små orienterende artikler. I det sidst modtagne nummer skriver *Lindsay Anderson* om den polske instruktør *Andrzej Wajda* med entusiasme.

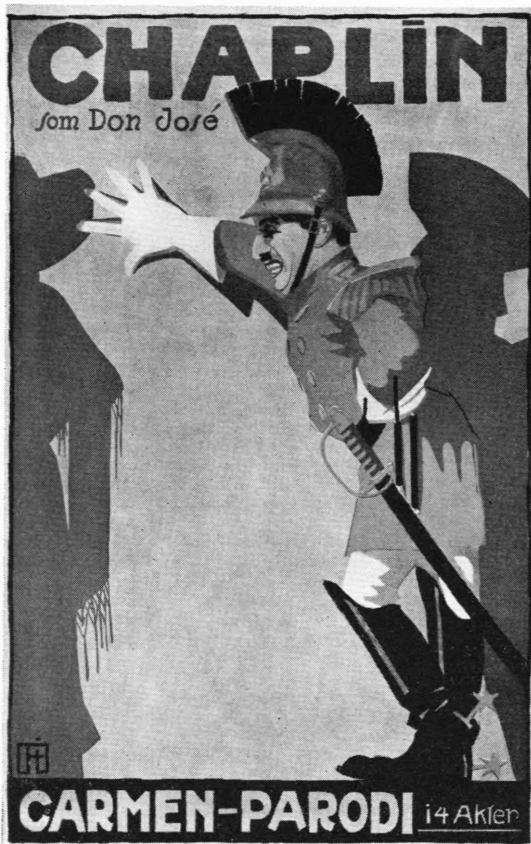
★

På „Danske Filmstudieklubbers Landssammenslutning“'s årsmøde i Silkeborg d. 7. og 8. september valgtes arkitekt M.A.A. *Ib Vagn Petersson* til formand. De øvrige medlemmer af bestyrelsen er fru direktør *Bang*, *Struer*, direktør *Haagen Petersen*, *Helsingør*, adjunkt *Serritzlew*, *Viborg*, og hr. *Hakon Nielsen*, *Aarhus*.

Fra Filmmuseets plakatsamling

Der eksisterer en række morsomme danske plakater for *Chaplin*-filmene, og i anledning af premieren på „En Konge i New York“ bringer vi her en af dem.

„Carmen“ blev skrevet og iscenesat af *Chaplin* og kom frem i 1916. Hans parodiske *Don José* fremtræder på plakaten mod en grå baggrund og har en blå kappe, gul hjelm, gule knapper og sporer.



Filmindex XXVII

AF BOLESŁAV MICHAŁEK

JERZY KAWALEROWICZ

Gromada (Bondesamfundet). Polen 1952. I og Manus.: Jerzy Kawalerowicz og Kazimierz Sumerski. Foto: A. Ancuta. Musik: T. Kiesewetter. Dekor.: W. Krzysztofiak. Medv.: B. Jakubowska, B. Rachwalska, L. Benoît, W. Wewojno. Prod.: Wytwórnia Filmów Fabularnych, Łódź.

Celuloza (Cellulose). Polen 1954. I: Jerzy Kawalerowicz. Manus.: Igor Newerly og Jerzy Kawalerowicz efter romanen „Pamiętka z Celulozy” af Igor Newerly. Foto: S. Kruszynski. Musik: H. Czyż. Dekor.: R. Mann. Medv.: J. Nowak, St. Miłski, Z. Skowronski, J. Szpunar, J. Sciwarski, T. Szmi-giel, W. Pilarski. Prod.: Wytwórnia Filmów Fa-bularnych, Łódź.

Tyskerne i „Krigens egentlige afslutning”.

Pod Gwiazda Frygijska (Under den frygiske stjerne). Polen 1954. I: Jerzy Kawalerowicz. Manus.: Igor Newerly og Jerzy Kawalerowicz efter romanen „Pamiętka z Celulozy” af Igor Newerly. Foto: S. Kruszynski. Musik: St. Skrowaczewski. Dekor.: R. Mann. Medv.: J. Nowak, L. Winnicka, H. Przybylska, St. Jasiukiewicz, Zb. Józefowicz, J. Szpunar, St. Miłski. Prod.: Wytwórnia Filmów Fabularnych, Łódź.

Cien (Skyggen). Polen 1956. I: Jerzy Kawalerowicz. Manus.: Aleksander Scibor-Rylski. Foto: Jerzy Lipman. Musik: Andrzej Markowski. Dekor.: R. Mann. Medv.: Z. Kestowicz, A. Chronicki, T. Jurasz, B. Ejmond, E. Karewicz, I. Machowski, H. Przybylska, Z. Szymanski. Prod.: Zespół Au-torów Filmowych „Kadr”.

Prawdziwy Koniec Wielkiej Wojny (Krigens egentlige afslutning). Polen 1957. I: Jerzy Kawalerowicz. Manus.: Jerzy Kawalerowicz og Jerzy Zawieyski efter en novelle af Jerzy Zawieyski. Foto: Jerzy Lipman. Musik: Adam Walacinski. Medv.: Lu-cyna Winnicka, Roland Glowacki, Janina Soko-łowska, Andrzej Szalawski. Prod.: Zespół Au-torów Filmowych „Kadr”.

Ingen af filmene har været vist i Danmark.

