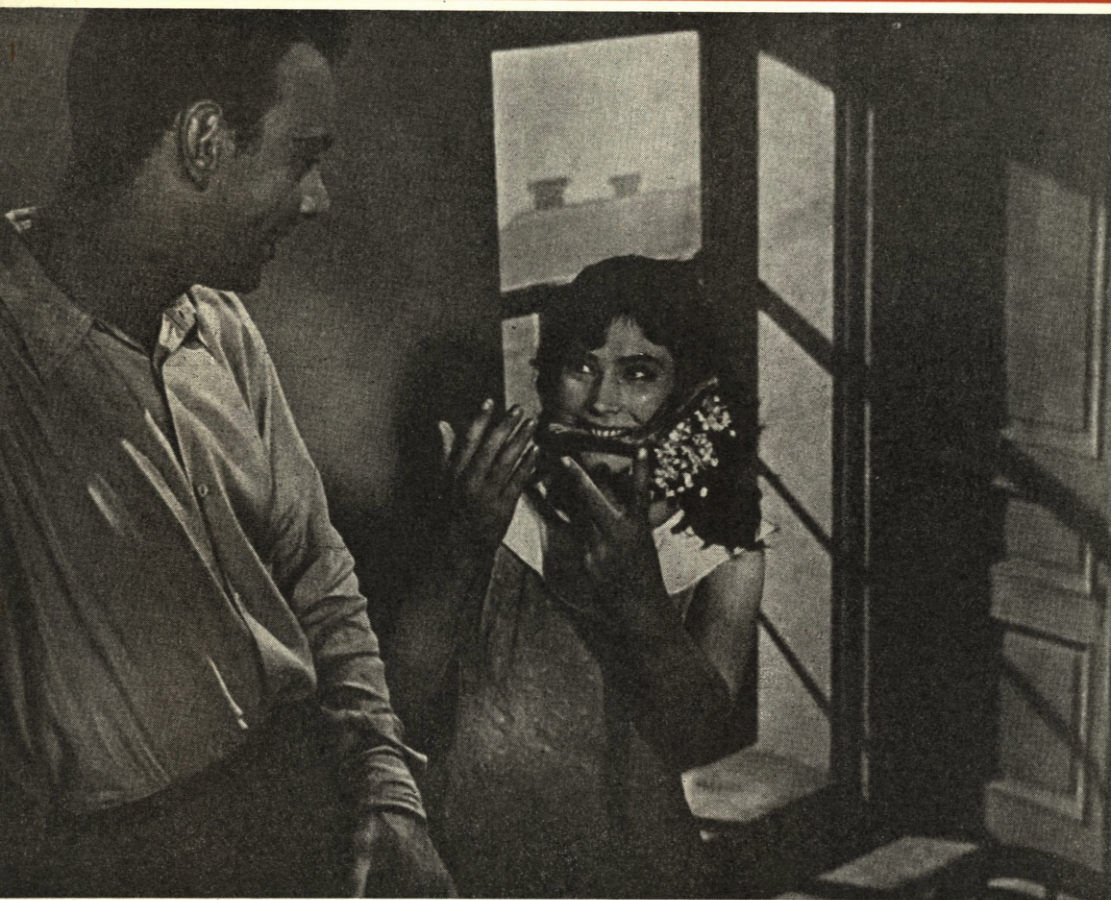


KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



5. ÅRGANG SEPTEMBER 1958

37



Forsidebilledet: *Aleksej Batalov og Tatjana Samoilova i „Tranerne flyver forbi“.*

Uden for industrien	2
Nye billeder	3
Debat af Erik Ulrichsen	4
<i>Andrzej Munk's helte</i> af <i>Boleslaw Michalek</i>	6
Interview med <i>Kurosawa</i>	11
Venedig-oplevelser af Erik Ulrichsen	12
Karlovy Vary 1958 af <i>Børge Trolle</i>	20
Frustreret (<i>Chayefsky: „The Goddess“</i>) af <i>Ib Monty</i>	21
Filmanmeldelser:	
„Mitsou“ af Erik Ulrichsen	21
„Krig og Fred“ af <i>Ib Monty</i>	22
Filmugen på Hald	23
Fra Filmmuseets plakatsamling	23
Filmindeks XXXV (<i>Munk</i>)	24

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) — de fire første årgange kan fås for 6 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 4 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738. Årgangen går fra september til maj.

Thomas Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

Uden for industrien

I „Variety“ kunne man for nogen tid siden læse et interview med *Lindsay Anderson*; det oplystes heri, at den unge dokumentarfilminstruktør havde forhandlet med *Michael Balcon* om en film, der skulle udspilles på et hospital og handle om en ung læges vej til moden menneskelighed. Men det oplystes også, at planerne foreløbig er strandede. Producenten ønskede, at Anderson skulle tildigte en „romantisk“ kærlighedshistorie. Anderson sagde nej.

Dette er jo blot et aktuelt eksempel på noget særdeles velkendt. Filmindustrien vil i og for sig gerne have talenterne, men normalt kun på betingelse af, at de filmer mindre talentfuldt, end de kan.

Dette forhold har bevirket, at mindre velorienterede skribenter ofte har hævdet: Der kan ikke laves spillefilm uden skadelige kompromiser.

Filmhistorien modbeviser denne påstand, men der kan også nævnes et par helt friske eksempler på frie spillefilm. I Frankrig er det ligefrem ved at komme på mode at skabe spillefilm „privat“, uden for industrien (også herhjemme er de „private“ film ved at blive almindelige). De to mest omtalte private og frie franske spillefilm er *Claude Chabrol's* „Le Beau Serge“ og *Jacques Rivettes* „Paris nous appartient“. Begge instruktører er unge kritikere. Chabrol var med til at skrive den bog om *Hitchcock*, der blev anmeldt i „Kosmorama 35“, begge har selv skaffet penge til veje.

„Le Beau Serge“ var en af de største oplevelser i Cannes i år (den blev vist *bors festival*). Den unge François vender tilbage til sin barndoms landsby, hvor han møder sin gamle kammerat og helt Serge, der nu er landsbyens drukkenbolt, og som bedrager sin kone med dennes søster. Serge trænger til François' hjælp, og François føler et stærkt behov for at hjælpe Serge. Skildringen af det komplicerede venskabsforhold skal være meget subtil, og „Le Beau Serge“ var den af Cannesfilmene, der blev rost mest begejstret i „Sight and Sound“.

Der næres meget store forventninger til „Paris nous appartient“, som medens dette skrives endnu ikke har haft premiere. Den handler om en gruppe unge skuespillere, der vil sætte „Perikles“ op på trods af utallige forhindringer.

Hvorvidt de unge franske instruktører skal lide nederlag i deres kamp for den frie spillefilm afhænger bl. a. af, om der rundt om i verden — i Danmark f. eks. — findes filmimportører, der ikke er bange for at distribuere deres værker.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Richard Quine har for "Columbia" påbegyndt iscenesættelsen af "Miss Casey Jones" med Doris Day, Jack Lemmon og Teddy Rooney i de ledende roller.

Efter afslutningen af filmen om de amerikanske bombeflyvere, "The Phoenix", der blev optaget i Berlin, er Robert Aldrich rejst til Grækenland for at optage "The Angry Hills" for "MGM". Robert Mitchum, Elisabeth Müller og Gia Scala er engagerede.

Sidney Lumet arbejder for "Paramount" på "That Kind of Woman" med Sophia Loren, Tab Hunter og Keenan Wynn.

John Huston opholder sig stadig i Europa. For tiden befinder han sig i Paris, hvor han for "20th Century Fox" optager "The Roots of Heaven" med Trevor Howard, Orson Welles og Juliette Greco.

Ligeledes for "Fox" arbejder Mark Robson i London på "The Inn of the Sixth Happiness". I den får vi konstellationen Ingrid Bergman — Curd Jürgens.

Liam O'Briens muntre komedie "The Remarkable Mr. Pennypacker", i hvilken Kjærulff-Schmidt glimrede i Folketeatrets opførelse i efteråret 1956, skal nu filmes. Clifton Webb får hovedrollen og endvidere skal Dorothy Stickney og Dorothy McGuire medvirke. Henry Levin skal iscenesætte.

Det "uafhængige" "Melville Productions" har engageret Lewis Milestone som instruktør af "Porkchop Hill" med Gregory Peck og Harry Guardino i hovedrollerne.

I England er, trist nok, den vigtigste filmnyhed den, at Norman Wisdom er i gang med optagelserne til farcen "The Square Peg" med John Paddy Carstairs som instruktør. Øvrige medvirkende: Honor Blackman, Edward Chapman og Hattie Jacques.

Albert Lamorisse begyndte i slutningen af juli på optagelserne til sin første spillefilm med den foreløbige titel "Le voyage en ballon". Lamorisse har selv skrevet manuskriptet, og man kommer i hovedrollen til at gense hans lille søn, Pascal.

Alberto Moravia har udarbejdet manuskriptet til Gianni Franciolinis næste film "Femmes d'un été". Den er en fransk-italiensk co-produktion og de medvirkende er bl. a. Michèle Morgan, Annie Girardot, Marcello Mastroianni og Alberto Sordi.

Efter en pause er Alberto Cavalcanti igen i arbejde med en film. Det er en filmatisering af Abel Hermants roman "Les Noces Vénitiennes". Blandt de medvirkende nævnes Martine Carol, Vittorio de Sica, Philippe Nicaud og Martita Hunt.

Alessandro Blasetti har planer om en film om varietélivet, "Diapason". Han søger imidlertid stadig efter egnede cabaret- og music-hall-kunstnere til hovedrollerne.

Efter "Kanonenserenade" er Wolfgang Staudte begyndt på en "Europa"-produktion "Der Maulkorb" efter en roman af Heinrich Spoerl. I hovedrollerne finder man O. E. Hasse, Hertha Feiler og Rudolf Platte.

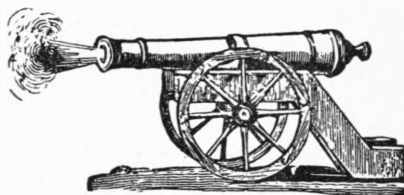
Kurt Jung-Alsen, hvis interessante men mislykkede "Forrådt ungdom" havde premiere herhjemme i foråret (anmeldt i "Kosmorama 36"), er begyndt på "Die Premiere fällt aus" med Peter Herden, Christine Laszar og Rudolf Ulrich.



Lars Ekborg,
Ingrid Thulin og
Max von Sydow i
Ingmar Bergmans
nye film "Ansikter".

DEBAT

ERIK ULRICHSEN



„Debat“ afløser hermed „Det søgende øje“, men dette betyder ikke, at læserne vil komme til at undvære *Theodor Christensens* polemiske ivrighed. Hensigten er at give ordet til en række skribenter – deriblandt fortsat *Theodor Christensen*. Hensigten er ikke – således som det er på mode i nogle aviser – at skabe debat for enhver pris, på bekostning af saglighed.

☆

To skræmmende passager fra august-nummeret af „Biograf-Bladet“, begge forfattede af redaktøren, *Mogens Brandt*: „Men han (*Kai Berg Madsen*) hadede snobberi, og læser man aargangene af hans filmaarbog igennem, vil man her kunne fryde sig over adskillige finter til de langhaarede“ og „Japanske film har desuden i slet ikke saa ringe omfang (publikumsantallet for „langhaarede“ film taget i betragtning) været vist i Danmark ...“

Den mistillid til intellektet, som kommer til udtryk i denne hånske anvendelse af amerikanismen „langhåret“, forekommer ikke alene skræmmende, men også særdeles uklog redaktør-politik. Mon *Mogens Brandt* ikke forregner sig, når han tror, at biografejerne er glade for i offentlighedens øjne at fremtræde som ikke-intellektuelle, der er bange for den tænkende kritik og den tænkende kunst? Mon det ikke var klogere af ham at lære lidt af det svenske „Biograf-Bladet“, „Biografägaren“, der behandler den tænkende kritik og den tænkende kunst med respekt?

Hvad tænker mon i øvrigt biografdirektørerne om den særegne polemiske tone, *Mogens Brandt* ofte vælger til sine angreb? At de ville være mere effektfulde, hvis tonen var lidt mere urban?

☆

Se nu f. eks. på det angreb, der i samme nummer rettes mod *Helge Hultberg* på grund af dennes artikler fra Berlin-festivalen. Det

hedder bl. a.: „... i den danske lejr var der udelst glæde over den modtagelse „Guld og grønne skove“ fik – undtagen altsaa hos hr. *Hultberg*, som imidlertid ingen af os andre havde lejlighed til at træffe“.

Mogens Brandt burde kunne indse, at han skader biografejernens interesser, når han angriber på denne vis. Det er virkelig *Helge Hultberg*s private sag, hvem han vil omgås under en filmfestival. *Mogens Brandt* burde lære lidt elementær polemisk etikette. Biografejerne har mere end nok at slås med for tiden. De bør kunne forlange, at ikke også deres egne fortalere føjes til besværlighederne.

☆

Endnu et eksempel: *Mogens Brandt* anmelder *Børge Høsts* filmartikel i „Midt i en Quiz-Tid“ og skriver bl. a. om forfatteren: „*Børge Høst* bejlede selv engang til instruktørtitlen, men fik en kurv ...“ Men *Børge Høst* er filminstruktør, kalder sig det med fuld ret. Også i polemik må der kræves en vis formel korrekthed. *Børge Høsts* film er ganske vist kortere end „Guld og grønne skove“, men i hvert fald ikke ringere – og selv om man er uenig i denne bedømmelse, kan man ikke pludselig fratage ham titlen filminstruktør. Det er sådan noget, man bør have på fornemmelsen, når man deltager i den offentlige debat.

☆

For nogen tid siden var der premiere herhjemme på *Joseph L. Mankiewicz'* filmatisering af *Graham Greenes* „The Quiet American“. Med denne film stilles kritikeren over for et nyt problem inden for romanfilmatiseringens problematik (der blev behandlet i „Kosmorama 34“). *Mankiewicz* ændrede radikalt tankegangen (og handlingsgangen) hos *Greene*, men på en sådan måde, at filmen blev intelligent polemik mod *Greenes* roman.

Hos *Greene* er den unge amerikaner, der

kommer til Indokina, en naiv idealist, og romanen angriber ham, fordi han bliver skyldig i mange menneskers død ved at intrigere politisk. Det er ikke helt urimeligt, at den engelske journalist volder hans død ved at udlevere ham til kommunisterne. Efter amerikanerens død genvinder journalisten sin indfødte elskerinde, der en overgang svigtede ham til fordel for amerikaneren. I et par uhyggelige afsnit skildrer Greene med lede krigens gru (Greene var korrespondent i Indokina under kampene).

Hos Mankiewicz er den unge amerikaner *ikke* skyldig i de mange menneskers død. Det er blot noget, kommunisterne binder journalisten på ærmet; journalisten, der tror, at han er den kloge, indsigtfulde, realpolitisk indstillede europæer, er i virkeligheden også naiv. Det er i filmen grum og bitter ironi, at journalisten volder amerikanerens død. Hos Mankiewicz nægter den indfødte kvinde til slut at vende tilbage til den engelske journalist, hvis skyldbyrde altså er langt større end den er hos Greene. Mankiewicz har pillet de uhyggelige afsnit om krigens gru ud.

Greene er i sin roman først og fremmest ude efter visse amerikanske karaktertræk, efter amerikansk politisk umodenhed; Mankiewicz har vendt billedet og skabt en film, der er anti-kommunistisk og ser med mistillid på den europæiske „verdensklogskab“.

Det interessante er, at Mankiewicz har polemiseret mod Greene på et højt plan; den dialog, som denne *writer-director* („Hadets Hus“, „Husveninden“, „Alt om Eva“) har føjet til

Greenes, stikker ikke af som noget ringere, er i det store og hele særdeles velbegavet. Det er derfor alt for enkelt blot at hive den sædvanlige kliché romanforvanskning frem, således som flere af vore aviser gjorde det; pudsigt nok ramte „Land og Folk“ i plet, da det betegnede filmen som „intelligent antikommunisme“.

I England har man hævdet, at det er en urimelighed i filmen, at kommunisterne spinder en så raffineret intrige for at få den nu politisk mindre væsentlige amerikaner ryddet af vejen, men her overfor kan det hævdes, at kommunisterne kunne bruge amerikanerens „skyld“ som et effektivt propagandanummer, hvis ikke den franske politimand havde opklaret sagens rette sammenhæng. Og under alle omstændigheder: Skulle man kunne finde visse urimeligheder i filmens konstruktion, så er de i hvert fald næppe større end dem, man kan finde hos Greene.

Mankiewicz arbejde er i hvert fald et raffineret tankespil og nok den hidtil bedste antikommunistiske film. Den ydre „iscenesættelse“ er trængt i baggrunden til fordel for en kompliceret verbal problematik, og *Michael Redgrave* yder sin fineste filmpræstation som den midaldrende engelske journalist Fowler.

Er der nogen, der skal skældes ud for filmen „Den stilsfærdige Amerikaner“, er det Greene selv. Han kunne have ladet være med at sælge sin bog til det amerikanske selskab uden at sikre sig ret til at kontrollere manuskriptet.



Georgia Moll, Audie Murphy
og Michael Redgrave i
„Den stilsfærdige Amerikaner“.

Andrzej Munks helte

BOLESŁAW MICHAŁEK

I „Kosmorama 29” skrev den polske kritiker Bolesław Michalek om Jerzy Kawalerowicz, og i nr. 33 portrætterede han Andrzej Wajda. Her introducerer han den tredje nye polske instruktørbevægelse, Andrzej Munk.

Da Andrzej Munk gik i gang med sin første spillefilm, havde han gjort væsentlige erfaringer som dokumentarfilminstruktør; han var en af de betydeligste personligheder inden for polsk dokumentarfilm. Han har overført dokumentarfilmens søgende, spørgende uro til den polske spillefilm. Derfor er det væsentligt at begynde med hans dokumentarfilm.

Efter afsluttet eksamen på filmakademiet i Łódź blev Munk engageret til dokumentarfilmstudiet i Warszawa, en yderst aktiv gruppe, som Munk stadig er knyttet til. Hans første kortfilm „Kierunek Nowa Huta” (På vej til Nowa Huta) adskilte sig ikke synderligt fra den gængse dokumentarfilmtipe i begyndelsen af 50'erne. Filmen var fuld af klicheer og ret banale iagttagelser, men indeholdt dog en smuk sekvens – skildringen af den nye bys fremtid.

Et år senere, kort før valgene i Polen i 1952, iscenesatte Munk „Pamiętniki chłopów” (Bøndernes erindringer). Formålet med denne politiske propagandafilm var at skildre statens indsats i landdistrikterne, og filmen var betydelig mere interessant end hans foregående. Udgangspunktet var en bemærkelsesværdig publikation fra 1937, „Bøndernes erindringer”, der indeholder en samling interviews med polske bønder i forskellige egne af landet, og blev udgivet af en gruppe sociologer. Bogen er et af førkrigstidens mest instruktive sociologiske dokumenter og beskriver indgående landbofamiljernes økonomiske og sociale forhold. Blandt de interviewede fandt Munk fire familier, der stadig boede i deres fødebyer – hensigten var at vise den forandring, der var sket siden 1937, ved at sammenligne oplysningerne i bogen med nutidens forhold. Det lykkedes til en vis grad for Munk. Ideen var original og udførelsen overbevisende. Munk gjorde en række væsentlige iagttagelser, og hans studier af bøndernes ansigter var ofte i bemærkelsesværdig grad udtryksfulde og sande. Sammenlignet med den daværende dokumen-

tarfilmproduktion må Munks film betegnes som i hvert fald delvis vellykket. Hans tredje film „Bajka” w Ursuie” („Fablen” i Ursus) var en ligegyldig kortfilm om Warszawa-symfoniorkestrets fremførelse af Stanisław Moniuszkos ouverture „Fablen” i en fabrik i Ursus.

Munks første virkelig betydelige film er den halvlange dokumentarfilm „Kolejarskie slowo” (Jernbanearbejderens parole), der skildrer et kultogs transport fra minerne i Schlesien til kysten ved Szczecin, og jernbanearbejdernes bestrebelse for at få kullene frem til elektricitetsværkerne i rette tid. De mange store og små vanskeligheder, som må overvindes undervejs, giver filmen en fast dramatisk opbygning og voksende spænding.

Filmen må betegnes som den mest „engelske” af de polske dokumentarfilm og kan sammenlignes med f. eks. „Drifters”, „Night Mail” og „North Sea”. Ligesom disse engelske film trænger „Kolejarskie slowo” ind bag den moderne civilisations kulisser for at finde det menneskelige i dagliglivets anonyme, „automatiske” forløb. Han lader os møde „hverdagens helte” – de ukendte jernbanearbejdere – ligesom englænderne lod os møde postfunktionærerne, fiskerne, sømændene, radiotelegrafisterne etc. Munks film byggede helt på Griersons „creative treatment of actuality”, på den dramatik, der findes i menneskets daglige arbejde. Munk har med sin film ønsket at hylde „manden fra gaden” uden store falbelader og patetiske gestus.

„Gwiazdy muzyki plonac” (Stjernerne skal tindre), hans næste dokumentarfilm, var en helafsnitsfilm, som han iscenesatte i samarbejde med Witold Lesiewicz. Den havde samme udgangspunkt som „Jernbanearbejderens parole”. Atter et hverdagens drama om ganske almindelige mennesker, på hvem der hviler et vældigt ansvar uden at offentligheden er klar over det. I en introduktion fremføres en kendsgerning af tilsyneladende ringe betydning: kulproduktionen er gået en anelse ned. Men man forstår at det følgende, at denne nedgang kan føre til en katastrofe. Og hermed begynder selve filmen, der består af to dokumentariske episoder. Den første, der er skrevet og iscenesat af Munk, handler om en minearbejder, der tager initiativ til at finde frem til nye aflejrings-

ger. En dristig ekspedition foretages dybt ned i en mine, der blev opgivet en gang i det nittende århundrede, og her støder man på ret betydelige aflejringer. Mens Munks episode er i den heroiske stil, er den følgende, der er iscenesat af Lesiewicz, snarere lyrisk. De gamle transportmidler i minerne skal erstattes af moderne elektriske. Hermed er det slut med samarbejdet mellem to venner – en blind hest, „Andaluzja“, som aldrig har været uden for minen, og en gammel minekusk. De forlader sammen den underjordiske verden, en omvæltning, der bliver voldsom for dem begge.

Omend ideen kan minde om indholdet i



„Blekitny krzyz“ (Mændene med det blå kors).

„Jernbanearbejderens parole“, er der en væsentlig forskel på de to film. For det første er der i „Stjerneerne skal tindre“, i hvilken Munk i højere grad nærmer sig spillefilmen, en slags „rolle“, der ganske vist ikke er så udarbejdet som spillefilmens roller normalt er, idet der ikke er psykologiske problemer forbundet med den. Ikke desto mindre har minearbejderen Kowal, der spiller sig selv, en klart defineret rolle. Yderligere nærmer „Stjerneerne skal tindre“ sig tydeligt det visuelt magtfulde, hvilket bevidst var undgået i den tidligere film.

Den angstfyldte atmosfære, der hersker under den farlige ekspedition, det udtryksfulde lydbånd, det raffinerede lysspil, den urolige montage, skaber sammen en verden, der næsten synes opfattet gennem et mikroskop. Alt er forstørret, forstærket, og antager uventede former. Der er næsten intet tilbage af den enkelhed og autenticitet, som prægede „Jernbanearbejderens parole“. Skridt for skridt fjer-

nede Munk sig således fra den „engelske“ reportage for at nærme sig det fiktive drama.

Endnu videre i denne retning nåede han med filmen „Blekitny krzyz“ (Mændene med det blå kors), der i virkeligheden er en spillefilm, skønt instruktøren fremhævede dens dokumentariske karakter. I blandingen af genrer og stilarter finder man nok årsagen til, at filmen mislykkedes. „Mændene med det blå kors“ er en rekonstruktion af en episode, der hændte i Tatra-bjergene under besættelsen. En gruppe sårede modstandsfolk må for at nå frem til et hospital igennem en egne, der konstant gennempatruljeres af tyskerne. Gruppen ledsages af en fører fra „Bjergførerernes hjælpekorps“, hvis mærke er det blå kors. Filmen er dedikeret til „mændene med det blå kors, som i krig og fred kommer nødstedte til hjælp“.

Munk flirtede denne gang lidt for åbenlyst med spillefilmen. Manuskriptet byggede ganske vist på en autentisk begivenhed, og filmen blev optaget „på stedet“. Men manuskriptet var i nogen grad opbygget efter den konventionelle spillefilms principper, og filmen arbejdede med en pænt afrundet historie, en klar dramatisk stigning og nøje karakteriserede personer. Der var altså tale om rigtige roller, psykologisk indsigt, kriser etc. Munk gav rollerne til ikke-professionelle, blandt andet til flere af historiens virkelige helte, og de magtede ikke opgaven, rollerne krævede erfarne skuespillere. Filmen må betegnes som en fejltagelse. Dens væsentlige fejl lå ikke i valget af ikke-professionelle medvirkende, men i manuskriptets spillefilmstruktur, der krævede, at rollerne skulle *spilles*.

Kortfilmen „Niedzielny poranek“ (En søndag morgen), som blev en pæn succes både i Polen og i udlandet, er en skildring af en bustur gennem Warszawa. Det der i „Jernbanearbejderens parole“ var drama blev her til humor. Filmen er nogle steder pudsigt og ejer en vis lokalkolorit, men anvender også gags, der falder lidt uden for sammenhængen og ikke alle er lige gode. Efter min mening er denne lille lette, optimistiske film blevet noget overvurderet.

1956 blev et hektisk år for Munk. Han iscenesatte spillefilmen „Człowiek na torze“ (Manden på skinnerne) efter et manuskript af Jerzy Stefan Stawinski, „De 63 dage“'s forfatter. „Manden på skinnerne“ er historien om togføreren Orzechowski, der bliver kørt over af et tog under mystiske omstændigheder. Filmens struktur er temmelig kompliceret, den minder snart om „Rashomon“, snart om „Citizen Kane“. Sandheden om Orzechowskis død afsløres langsomt. De forskellige versioner kom-



„Człowiek na torze" (Manden på skinnerne).

pletterer hinanden, undertiden modsiger de dog hinanden. Billedet antager efterhånden form og farve; intensiteten vokser. Skaberne af filmen har villet give et billede af forholdene for fem år siden og samtidig skildre selve arbejdet med at finde frem til sandheden gennem et spind af løgne, misforståelser og halve sandheder. Den primitive version er den mest brutale: Orzechowski er blot en gammel særling, der er imod enhver form for fremskridt og enhver reform, en reaktionær, der før eller senere må ud af en verden, som er i støbeskeen. Ulykke eller selvmord? – spørger det første vidne sig selv, og hans svar synes at være: „Ganske uden betydning“. Den næste version, der gives af en ung togassistent, er knap så enkel – der er her et forsøg på at forstå den gamles psykologiske og moralske baggrund. Assistenten betragter ham som en tragisk figur, der mente det vel – men som alligevel i det store og hele ikke var til nogen nytte. Den tredje version – der er den sande, hvilket vi gætter allerede under de to første beretninger – viser, hvorledes den gamle mand meningsløst blev gjort til syndebuk i en tid, der var

fuld af mistro og angst, blev ofret af de onde mennesker, han var omgivet af. „Manden på skinnerne“ er da et forsøg på at tage stilling til de alvorligste moralske og politiske problemer i en periode, der er forbi. Samtidig er den en voldsom polemik mod denne periodes løgnagtige litteratur, der i virkeligheden svarer til den første version af tilfældet Orzechowski.

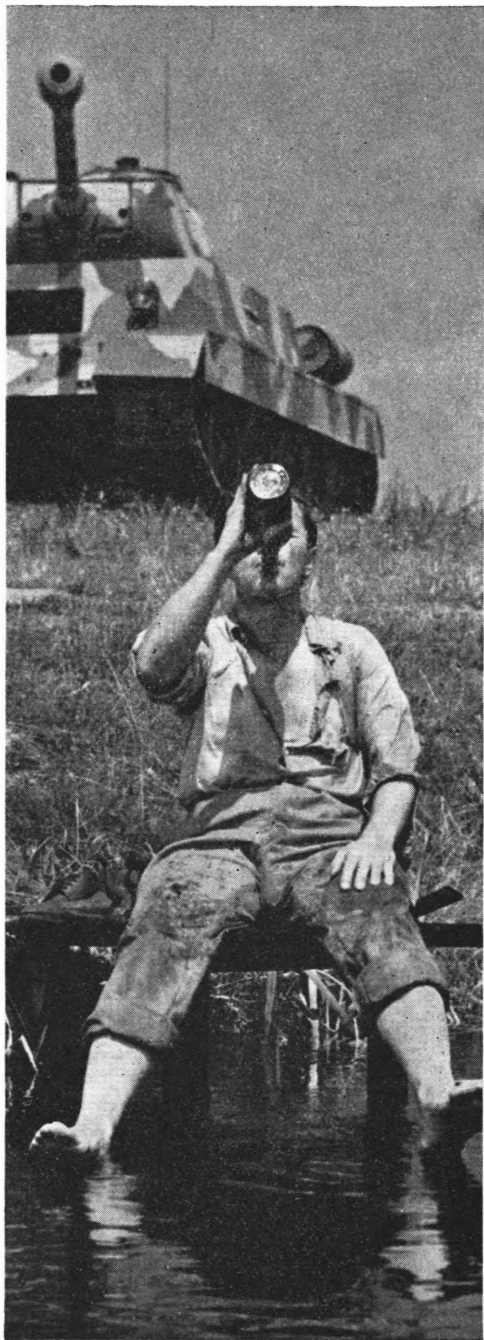
Filmen er næsten udelukkende optaget uden dørs og holder en smuk dokumentarisk stil. Den er enkel, hård, lakonisk. Skuespilleren *Opalinski*, der har hovedrollen, har på fremragende vis rettet sit spil ind efter denne stil. Desværre brydes historien om den tragiske togfører af forhørsscenerne, der er dårligt spillede og tynger filmen alvorligt. Alligevel står „Manden på skinnerne“, der fik de polske filmkritikeres pris i 1957, som et af de mest interessante værker inden for moderne polsk film.

Atter i samarbejde med manuskriptforfatteren *Stawinski* gik *Munk* nu i gang med en ny film, der fik den ironiske titel „*Eroica*“. Mens „Manden på skinnerne“ var polemisk vendt

mod den stalinistiske epoke, var „Eroica“ et opgør med den nationale mytedyrkelse. Filmen bestod oprindeligt af tre episoder, men kun de to første er med i den endelige film.

Den første episode, „Scherzo alla Polacca“, fortæller om en skidt knægt, som under opstanden i Warszawa i 1944 bliver gjort til en slags nationalhelt. Dette paradoks er skildret med et ironisk lune, der er bemærkelsesværdigt. Den anden episode, „Ostinato lugubre“, udspilles i en fangelejr i 1944. De fleste af de fangne officerer har allerede tilbragt fem år i lejren. Deres tilværelse er trist og uden håb. De henter dog styrke og livsmod ved at minde deres kammerat, den heltedemodige løjtnant, der undslap fra lejren efter at have overvundet tusinder af tilsyneladende uoverstigelige hindringer. Han er lejrens helt. Men vi erfarer senere, at den tapre løjtnant er blevet taget til fange af tyskerne umiddelbart efter flugten. Han skjuler sig på loftet i den barak, der huser hans kammerater og beundrere. Han skjuler sig, fordi man ikke kan tage den dyrebare myte fra de stakkels mennesker; de har hårdt brug for den. Han dør på sit loft af influenza. Hans eneste ven, som plejer ham efter hans tilfangetagelse, får overtalt tyskerne til at lade hans lig føre bort i en gammel bizart formet kedel. Den tredje episode, der som nævnt blev taget ud i den endelige udgave, fortæller om en „munk“, der under krigen kommer til en landsby i bjergene. Her hændes en række mystiske tildragelser, hvoraf et par er ganske morsomme, deriblandt nogle erotiske. Man erfarer til slut, at hovedpersonen blot er forklædt som munk og udsendt af undergrundsbevægelsen.

De to første episoder bærer tydeligt præg af Munks stil, men er måske med deres udspekulerede effekter mere raffinerede end instruktørens tidligere arbejder. Billedsproget er stadig lakonisk og dokumentarisk, et sprog der efter min mening passer bedre til den første end til den anden episode. I den første er der en fuldstændig overensstemmelse mellem den ironisk-paradoksale tone og den manglende stilisering, mens den anden episode opleves med visse forbehold. I historien om den skjulte helt er der – hvadenten det nu er tilsigtet eller ikke – noget symbolsk, en idé af filosofisk og sociologisk karakter, og den kan ikke opleves som blot sandsynlig virkelighedsskildring. Men Munks dokumentariske og autentiske stil egner



Fra den første episode i „Eroica“.

sig ikke ideelt til at udtrykke denne symbolik. I denne sidste episode, der er et af de smukkeste stykker film, Munk nogensinde har skabt, mener jeg at se to divergerende sprog, der hver har deres skønhed, manuskriptforfatterens og instruktørens.

„Eroica“ fremkaldte en veritabel storm i Polen. Den blev stærkt angrebet af de yderliggående fløje. Anklagen gik især ud på, at filmen latterliggjorde de senere års historie og var en slags national helligbrøde. I virkeligheden forsøger Munk med „Eroica“ – ikke uden filosofiske ambitioner – at erstatte myterne med en rationalistisk sandhed, der formuleres med bidende ironi. I ideologisk henseende er „Eroica“ nok den mest bemærkelsesværdige polske film fra de sidste år.

Lad os se nærmere på det første og det sidste arbejde i Munks endnu ganske korte karriere, på hans debut med „Jernbanearbejderens parole“ og på „Eroica“. De to film synes at have noget tilfælles, noget, der måske også kan findes i hans andre film. I sit første arbejde satte han hverdagens anonyme helte i højsædet, mennesker, der tilsyneladende ikke var af større interesse for kunsten. I sin sidste film latterliggør Munk den traditionelle helt, legendernes og mytternes helt. „Eroica“ er således et logisk supplement til „Jernbanearbejderens parole“, „Stjernerne skal tindre“ og „Søndag morgen“. Måske er Munk mere konsekvent end man umiddelbart er tilbøjelig til at tro?



„Eroica“, 2. episode.



For nogle måneder siden sendte vi den store japanske instruktør Akira Kurosawa en række spørgsmål, og her er nu hans svar. Flere af spørgsmålene har relation til artiklen om Kurosawa i »Kosmorama 30«.

Interview med KUROSAWA

– De synes systematisk at henlægge hveranden af Deres film til fortiden, hveranden til nutiden. Ligger der et personligt ønske til grund herfor, eller skyldes det produktionsselskabets politik?

– Det skyldes hverken mine personlige intentioner eller produktionspolitiske hensyn – det er faldet naturligt på den måde.

– Foretrækker De at beskæftige Dem med nationale eller europæiske emner? Skyldes det en forkærlighed for europæisk litteratur, at De så ofte anvender europæisk stof i Deres film, eller er det af hensyn til distributionen i Europa?

– Jeg finder, at japansk og europæisk stof i den grad er vævet sammen i mit sind, at de ikke kan adskilles. Jeg vælger kun emner, som jeg virkelig ønsker at skildre, og jeg har aldrig bevidst ladet mig lede af kommercielle hensyn til det europæiske publikum.

– Er det rigtigt, at De er stærkt påvirket af John Ford, og gør denne påvirkning sig især gældende i „De Syv Samuraier“?

– Det er rigtigt, at John Ford er den instruktør, jeg sætter størst pris på, men jeg mener ikke, at han har påvirket mig synderligt.

– Det forlyder, at De oprindeligt havde påtænkt at lade „De Syv Samuraier“ ende med, at krigerne vender sig mod bønderne?

– Det har aldrig været min hensigt.

– Er „Ikiru“ påvirket af den franske førkrigsrealisme, for eksempel *Carné*?

– Nej.

– Hvilken af Deres film sætter De højest?

– „Idioten“ efter *Dostojevski*.

– Har De nogensinde haft vrøvl med censuren?

– Den japanske censur var frygtelig under den sidste krig, men i øjeblikket eksisterer der ikke nogen officiel form for censur i Japan.

– Har De nogensinde arbejdet for teatret?

– Nej.

– Tillægges De kritikken stor betydning?

– Jeg finder kritikken værdifuld, når den er konstruktiv – men den bør altid være konstruktiv.

– Hvilken af de nulevende og hvilken af de afdøde japanske instruktører sætter De højest?

– *Mikio Naruse* og afdøde *Kenji Mizoguchi*.

– Hvilken af de nulevende og hvilken af de afdøde europæiske instruktører holder De mest af?

– *Jean Renoir* og afdøde *Jacques Feyder*.

– Hvilke japanske forfattere sætter De størst pris på og hvilke europæiske?

– *Saikaku Ibara* og *Dostojevski*.

– Hvad mener De er årsagen til japansk films blomstring, bortset fra de store instruktørpersonligheder?

– I sammenligning med andre landes produktionsselskaber giver de japanske deres instruktører meget frie hænder. De japanske selskaber tillader med andre ord instruktørerne at filme det, de ønsker at filme – og gøre det efter deres eget hovede.

– Så De *Orson Welles'* „Macbeth“, før De iscenesatte Deres egen „Macbeth“, og – i bekræftende fald – hvad synes De om den?

– Jeg har desværre ikke haft lejlighed til at se den.

– Kender De *Carl Th. Dreyers* film, og har de haft nogen betydning for Dem?

– Jeg så „*Jeanne d'Arc*“, da jeg var student, og den gjorde et meget stærkt indtryk på mig. Og jeg har bevaret det stærke indtryk i mit sind. Jeg nærer den største beundring for hans eksperimenterende form.

– Kunne De tænke Dem at lave film i Europa eller i Hollywood?

– Nej.

BILLEDET TIL VENSTRE:

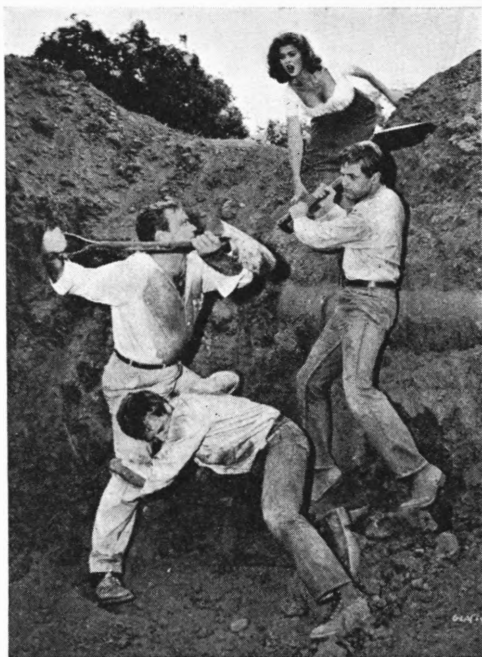
*Fra Caldwell-filmatiseringen „God's Little Acre“.
Stående til venstre Aldo Ray, nederst Vic Morrow,
øverst Tina Louise og til højre Jack Lord.*

BILLEDET I MIDTEN:

*Sonja Ziemann og Zbigniew Cybulski i Aleksander
Fords Hlasko-filmatisering „Der achte Wochentag“
(polsk-vesttysk).*

BILLEDET TIL HØJRE:

*Gaby Stenberg og Lars Ekborg i Lars-Eric Kjellgrens
poetisk-burleske storbyeventyr „Nattens Ljus“.*



*Dagbogsoptegnelser fra den 19. filmfestival i
Venedig 24. august–7. september. Flere af de
nævnte film fortjener en mere indgående be-
handling, og vi håber senere at kunne vende
tilbage til dem.*

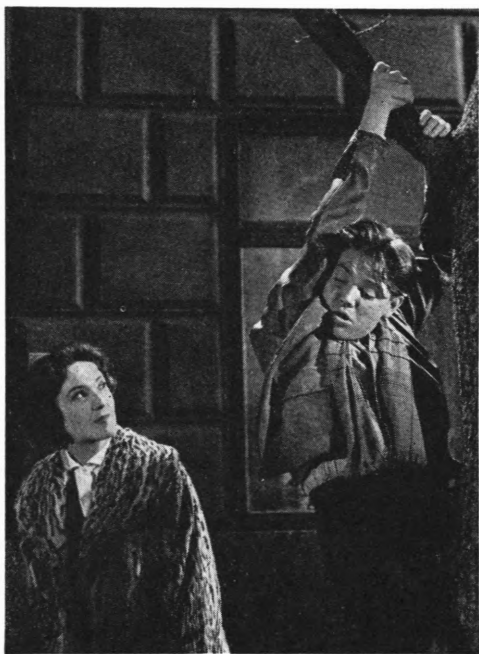
24. august. Der startes med *Anthony Manns* „God's Little Acre“ efter *Caldwells* roman (herhjemme jo kaldt „Vorherres lille Ager“). Under det hele sidder jeg bare og ønsker, at jeg i stedet genså *John Fords* Caldwell-film „Tobaksvejen“. „God's Little Acre“ er ganske vist mere caldwellsk, men det er bedre at være forsk end caldwellsk. Ford lagde stærk følelse ind i *Caldwells* grotesk-sociale skildring af de fattige hvide, *Anthony Mann* har præsteret et værk i den nye larmende skole, hvis mest prominente navn er *Elia Kazan*, og sat fuld kraft på, men ikke formået at interessere os videre for personerne. Filmen akcepterer den gamle blod- og hor-retning og følger ikke meget personligt til. Bevarer, den indeholder enkelte uimodståelige scener (bedst er den pas-

VENEDIG-O

ERIK UL

sage, i hvilken en albino søger efter guld med en ønskevist). I det liderlige kapitel er en scene særdeles vellykket (den ene af døtrenes hemningsløse erobring af albinoen), en anden ufrivillig komisk i sin kazanske underkjole-erotik. Spillet (*Robert Ryan*, *Aldo Ray*) er i den moderne råbende amerikanske maner, og man slås på livet løs; filmen er voldsom og vellystigt sjælløs.

25. august. Om formiddagen begynder den retrospektive serie med *Asta Nielsen*-film: „Die arme Jenny“, „Das Liebes-ABC“ og „Hamlet“. Det går pænt, skønt „Hamlet“ er et naivt forsøg på at forbedre Shakespeare. *Asta-Nielsen*-filmene er udlånt eller skaffet til veje af Det Danske Filmmuseum.



PLEVELSER

RICHSEN

Aftenens konkurrencefilm er den vesttyske „Rosemarie“, som Bonn forsøgte at få udelukket fra festivalen. Det er glædeligt, at udvælgelseskomiteén ikke bøjede sig – og det er rystende, at regeringerne kan finde på at blande sig i, hvilke film der skal vises på en international filmfestival. Regeringer vil a priori være imod „stærke“ kritiske film, og det er ikke mindst sådanne, vi har brug for. „Rosemarie“ er ikke den eneste film, man har forsøgt at få udelukket fra festivalen ad politisk vej.

Det ville imidlertid være synd at sige, at „Rosemarie“ (af *Rolf Thiele*) er særlig vellykket. Hvor stor sympati man end har for dens forsøg på at søge ind bag det vesttyske økonomiske „mirakel“s façade, skuffes man af

historien, stilen og spillet. Hovedpersonen er en smuk og smart luksuskokotte, der søges af en række vesttyske kapitalister; en franskmænd betaler hende for at spionere blandt de herrer, men det klargøres ikke, hvad franskmænd egentlig er ude efter, og det klargøres heller ikke, hvem der til slut slår hende ihjel – det antydes blot, at morderen er repræsentant for „samfundet“. Den sociale kritik bliver urealistisk derved, at der – som så ofte i tysk film – anvendes stærk stilisering; nu og da minder filmen lidt om „Berliner Ballade“ i sin kabaretagtige indskrudding af virkeligheden. Filmen har valgt karikaturen i stedet for den menneskelige sandhed – i overensstemmelse med de værste tyske traditioner. Karakteristisk tyske strip-tease-scener understreger filmens kompromispræg, men nogle partier har bid og brod.

26. august. Mere Asta Nielsen: En passage fra *Robert Wiens* „I.N.R.I.“, hvori den store danske skuespillerinde er Maria Magdalene, og hele „Die Freudlose Gasse“ af *Pabst* – den bedste film, der hidtil er blevet vist hernede.

„Variety“s alvidende Paris-korrespondent, *Gene Moskowitz*, fortæller, at der er en mulighed for, at *Lindsay Anderson* skal optage en canadisk film i Danmark. Moskowitz beretter, at nogle canadiske filmproducenter gik i biografen for at se en *Bardot*-film; foran vistes imidlertid „Every Day Except Christmas“, og canadierne blev så begejstrede, at de opsøgte Anderson for at tilbyde ham et instruktørjob. Det drejer sig vist om en modstandshistorie. Måtte planerne blive til noget!

Om eftermiddagen *bors festival* en velment og sympatisk, men primitiv og skematisk græsk film om de spedalske på øen Spinalonga. Den kvindelige instruktør hedder *Lila Kurkulaku* og filmen „Alaas koupkoyakoy“.

Yderligere om eftermiddagen *bors festival* „The Goddess“ af *John Cromwell* (efter et manuskript af *Chayefsky*). Filmen svarer ikke til de forventninger, man kan stille efter at have læst manuskriptet (se *Ib Montys* anmeldelse andetsteds i bladet). Historien virker i for høj grad som et eksempel taget fra en populær håndbog i psykologi, og *Kim Stanley* overbeviser ikke helt i rollen som gudinden. „The Goddess“ forsøger imidlertid at være ærlig, og filmen er ikke uden interesse.

Aleksander Fords omdebatterede „Der achte Wochentag“, der har givet anledning til så megen ballade (polakkerne nægtede at anerkende den som en polsk film), var aftenens konkurrencefilm. Den er en skuffelse og kommer ikke på højde med *Marek Hlaskos* store novelle eller lille roman. Det er let at forstå, at Hlasko – skønt han selv har været med til at skrive manuskriptet – ikke synes om resultatet. Den ungdommelige brutalitet og romantik i det litterære arbejde er blevet noget svækket, og en svag drommespekvens er føjet til. Hvor der intet håb er hos Hlasko, slutter filmen optimistisk. Det ville der ikke have været noget at sige til, hvis rekonstruktionen havde været gribende, men nej. Man kan nyde Fords forbloffende virtuositet, og der er enkelte gode hårde passager i filmen, men den højstemte følelse i Hlaskos lede ved de polske tilstande og i hans tragiske kærlighedspoesi har Ford ikke – eller kun sporadisk – givet en filmisk ækvivalens.

27. august. Om formiddagen „Dirnentragödie“ med Asta Nielsen.

Uden for festivalen om formiddagen: Den argentinske „El Secuestrador“ af *Leopoldo Torre Nilsson*, der iscenesatte den berømte „Englenes Hus“, men som nu i sin vistnok 8. film giver os en kurios og meget brutal *Buñuel*-efterligning, der kun nu og da viser hans talent, og den hidtil bedste nye film hernede, den ungarske „Ejfelkor“ (Midnat) af *György Revesz* (Ungarn, Polen, Jugoslavien og Japan er i dag de førende filmlande, skønt det ikke i højere grad mærkes på det danske biografrepertoire).

„Ejfelkor“ handler om en gift skuespiller, der forlser sig i en ballerina, hvis kariere spoleres af politiske grunde (hendes familie bliver smidt ud af landet, og det skader også hende selv, hvilket filmen ikke er bange for at kritisere). Til slut er det meningen, at skuespilleren og ballerinaen skal flygte sammen til Bruxelles (de gifter sig, men i deres hvedebrødsdage bryder opstanden ud), men han beslutter sig i sidste øjeblik til at blive; han er ungarsk, og i Ungarn har han sin kunstneriske mission. I referat lyder filmen måske som grov propaganda, men der er højst tale om fin propaganda. Nok bliver skuespilleren behandlet med sympati, fordi han beslutter sig til at blive, men ballerinaen bliver ikke skildret med antipati, fordi hun rejser. Filmen stiller et vanskeligt kritisk problem: vi fordømmer en *Werner Krauss*, fordi han lod sig bruge af nazisterne; må vi da ikke også fordømme „Ejfelkor“s skuespiller, der vel før eller senere vil blive udnyttet politisk? Eller vil han? Parallellenen halter, fordi Kadar-regimet i hvert fald ikke foreløbig synes at ville svinebinde kunstnerne på samme måde som nazisterne. I hvert fald er en film som „Ejfelkor“ påfaldende ærlig og uretorisk – så kan man hævde, at dette gør propagandaen så meget mere effektivt blandt de mere kritiske. „Ejfelkor“ er ypperligt iscenesat, filmet med følelse og kultur, og i den kvindelige hovedrolle spilles der overordentlig smukt af *Eva Ruttkay*. Som så mange andre moderne ungarske film er „Ejfelkor“ rig på erotisk poesi og varm sensualisme; kun i nogle halvt humoristiske afsnit holder filmen ikke standarden.

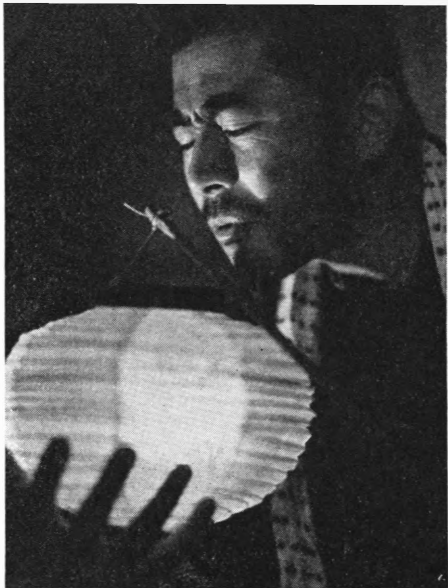
Om aftenen „Nattens Ljus“ af *Lars-Eric Kjellgren*, en lille eventyrspøg, der viser, hvor langt fremme svenskerne er i forhold til os, men som er lidt for tung og langstrakt. En ung pige kommer til Stockholm, hvor hun oplever

det ene bevidst usandsynlige eventyr efter det andet. Filmen er lidt i stil med *Hasse Ekman*s „Vandring med månen“, men ikke helt så poetisk. Dog er den et anerkendelsesværdigt forsøg, der absolut bør komme til Danmark, hvor de danske instruktører burde inviteres ind for at måbe over den dygtighed, svenskerne nu er i stand til at lægge for dagen.

28. august. Den retrospektive Asta Nielsen-serie fortsætter med „Afgrunden“, „Englein“ og „Mod Lyset“. Asta Nielsen-forevisningerne får pæne kommentarer i den italienske presse.

Eftermiddagens „informative“ forevisninger omfatter *Ingmar Bergmans* „Nära livet“, som det ikke kunne falde mig ind at gense, undtagen jeg var tvunget til det, og endnu en interessant ungarsk film, „Haz a sziklak alatt“ (Huset ved klippen) af *Karoly Makk*, der iscenesatte „Liliomfi“. To krigsfanger vender hjem til deres landsby, og vi følger først og fremmest den ene. Hans kone er død, hendes pukkelryggede søster passer hans hus og barn. Hun har part i huset og elsker dets herre, der imidlertid gifter sig med en smuk pige. Den pukkelryggedes jalousi er grænseløs. Hun forlanger at blive boende i huset. Manden kunne flytte med sin smukke unge kone til nye jorder, der bliver tildelt bønderne, men han er konservativ, agter ikke „at overtage noget, der tilhører andre“. Situationen i huset bliver efterhånden utålelig, da den pukkelryggede forhindrer næsten enhver form for privatliv mellem mand og hustru. Manden slår da en dag svigerinden ihjel. Der er en solid og fantasifuld bonde-realisme i filmen, som er fortræffeligt spillet, bl. a. af den dejlige *Margit Bara* fra „Bakaruhaban“, og indeholder ypperligt iscenesatte passager. Men filmens melodramatiske slutning forekommer arrangeret af didaktiske grunde (se: således går det, når man ikke følger med de nye kommunistiske tider) og er på et lavere plan end den psykologiske sandhed i de første ¾, der gør arbejdet absolut seværdigt. En køn nøgenscene, i det hele taget påny den smukke ungarske sensualisme.

Om aftenen den russiske „Otarova vdova“ (Otars enke) af *Tjauveli*, en pædagogisk, uinteressant historie fra århundredskiftet. En analyse af klassekontrasterne er pakket ind i en romantisk-tragisk kærlighedshistorie, der nu og da leder tanken hen på *Fairbanks* senior. Farverne er gang på gang vidunderligt smukke.



Den store japanske skuespiller Toshirō Mifune i „Muhomatsu no issho“ (Manden med rickshawen).

29. august. *Jay Leyda* foreviser i den retrospektive afdeling de hyppigt meget magtfulde fraklip fra *Eisensteins* ufuldendte „Que viva Mexico“.

Uden for konkurrencen *Bergmans* „Smultronstället“, som er bedre end „Nära livet“; alligevel frister stranden mere end et gensyn med filmen.

Om aftenen en meget smuk og gribende japansk film, „Muhomatsu no issho“ (Manden med rickshawen) af *Hiroshi Inagaki*, en ældre instruktør, der i fyrreerne iscenesatte en film med samme stof. Men nu Tohoscope og farver. Handlingen foregår omkring århundredskiftet, *Toshiro Mifune* pukler med at bringe sine kunder rundt i sin rickshaw, han er en slagsbror og drukkenbolt. Det forandrer imidlertid ganske hans liv, at han lærer en overklassedreng at kende. Drengens far dør, og manden med rickshawen bliver en erstatning for faderen, uselvsk hjælper han enken på utallige måder. Han forelsker sig mere og mere i hende, men klasseforskellene er alt for store til at hun kan blive hans. Til slut dør han. Den fattige mand har – viser det sig – testamenteret sine få ejendele til den familie, han blev så nært knyttet til.

Det lyder sentimentalt, men sentimentaliteten er af den ægte, stærke og sunde art. Umiddel-

bart kan filmen blot forekomme en ypperlig kommerciel brugsvare, men stilen og spillet forlener historien med kunstnerisk intensitet. Farverne er fremragende, klipningen brillant (som et gennemgående motiv ses rickshawens store hjul, der symboliserer hovedpersonens slidsomme og tragiske liv), og en række scener uden for det her oprisede handlingsskema er fulde af liv og poesi. Til trods for den lidt konventionelle handling synes filmen mig festivalens hidtil bedste; den kan minde om „Den tavse Mand“ i sin sikre syntese af det folkelige og det artistiske. Den ikke alene burde importeres til Danmark; det ville også være klogt af en udlejer at gøre det.

30. august. Den retrospektive afdeling er fra nu af helliget *Erich von Stroheim*. René Clair holder en tale om den store mand til indledning, og man viser „Panthea“ (udlånt af Det Danske Filmmuseum) og „Blind Husbands“, i hvilken næsten alle de stroheimske motiver allerede findes, og som indeholder mange vitlige og psykologisk sande afsnit.

Om eftermiddagen en pæn thriller af den jugoslaviske instruktør *Vladimir Pogacic*: „Veliki i mali“ (De store og de små).

Aftenen bringer inden for konkurrencen den tjekkiske „Vlci jama“ (Ulvefælden) af *Jiri Weiss*. Vi befinder os i en tjekkisk provinsby 1924. Her lever en læge med sin betydeligt ældre kone et almindeligt borgerligt liv. Imidlertid kommer til den barnløse familie en smuk ung forældreløs pige, og lægen forelsker sig i hende. Hun forelsker sig også lidt i ham, men han er for svag til at forlade den tyranniske kone, der imidlertid dør. Nu skulle vejen være banet for de to, men den unge pige føler, at hun alligevel ikke elsker lægen, og deres veje skilles.

Jiri Weiss fortæller mig, at den kvindelige forfatter, der har været med til at skrive manuskriptet, har oplevet omtrent netop filmens historie (hun var i virkeligheden den unge forældreløse pige), og filmen virker sand, ægte. Den er nogle steder lidt tungt iscenesat, men den ældre kvinde spilles med Clara Pontoppidansk intensitet, og flere gange ryster hendes lidenskab og grusomhed i blændende optrin. Det er filmens styrke, at man forstår og endda til en vis grad tilgiver denne kvinde hendes herskesyge. Dette er et *helt* portræt.

31. august. Stroheim-serien fortsætter med „Foolish Wives“ og „Greed“.

I den informative serie spilles to fængslende film, den spanske „Los clarines del miedo“ (Frygtens Trompeter) og den russiske „Rasskaz moi materi“ (Min Moders Fortælling).

Den spanske film er iscenesat af *Antonio Roman* og er en stærk protest mod tyrefægtningssvineriet. En endnu ukendt tyrefægter og dennes hjælper kommer til en lille spansk by, der glæder sig til en farlig kamp. I begyndelsen tror man, at den meget indgående skildrede opstemte atmosfære blot er folkelig festlighed, men efterhånden viser det sig, at filmen er et angreb på det grusomme publikum. Tyrefægteren bliver dræbt af tyren, men publikum er ligeglad, forlanger blot, at hans hjælper skal slås videre. Det gør han så godt, at en kritiker vil åbne vejen til Madrid for ham; men han betænker sig. Hvad der videre vil ske, står åbent, men filmens skabere vil næppe være tilbøjelige til at råde ham til at fortsætte med at sætte sit liv på spil for at underholde den spanske hob og de turister, der skal prale af at være *aficionados*.

Den russiske film lader os opleve revolutionen, som der fortælles om den af en ældre kvinde mange år efter. *Juri Raïzman* skildrer den da i en heroisk westernstil, med megen *brio* og med vægt på den unge revolutionshelts erotiske liv. Han forelsker sig i en gift kone, og med megen humor er de scener opfattet, i hvilke han spørger en ældre kommunist til råds om det marxistiske syn på et sådant kærlighedsforhold. Filmen er ikke meget betydelig, men på niveau med f. eks. „Shane“, af hvilken den godt kan være påvirket.

I konkurrencen *Alexandre Astruc*s „Une Vie“ efter *Maupassants* roman. Astrucs artificielle elegance („Le Rideau Cramoisi“, „Les Mauvaises Rencontres“) er også her i forgrunden, men heller ikke denne gang lykkes det ham at gøre sine personer levende og vedkommende. *Maria Schell* spiller den af sin mand hårdt plagede kvinde.

1. september. I forbindelse med Stroheim-serien, i hvilken naturligvis indgår „The Merry Widow“, forevises til sammenligning *Ernst Lubitschs* „The Merry Widow“, der har holdt sig frisk; den lubitschske elegance ses her i fin form, samtidig med at der er ægte følelse bag lethed. *Chevalier* er udmærket.

Den fremragende
Jirina Sejbálová,
Miroslav Doležal
og Jana Brejchová
i „Vlci jama“
(Ulvefælden).



Om aftenen Ronald Neames „The Horse's Mouth“ efter Joyce Carys fremragende kunstnerroman. Filmen er noget af en skuffelse, fordi Neame næsten udelukkende har anvendt det burleske hos Cary og skabt en film lidt i stil med Ealing-komedierne. Medansvarlig for fortyndingen er Alec Guinness, der har skrevet manuskriptet, og som spiller hovedrollen – uden at kunne dække det rabelaiske i figuren. Morsomme enkeltheder.

2. september. I Stroheim-serien „The Wedding March“. Stroheims enke, Denise Vernac, fortæller om det slidssomme arbejde, det var at fremstille den foreliggende kopi, der er den i dag bedst mulige rekonstruktion af det af „Paramount“ lemlæstede værk. Filmen fremtræder imidlertid selv i denne ufuldendte stand som et klassisk mesterværk og Stroheims mest bevægende arbejde.

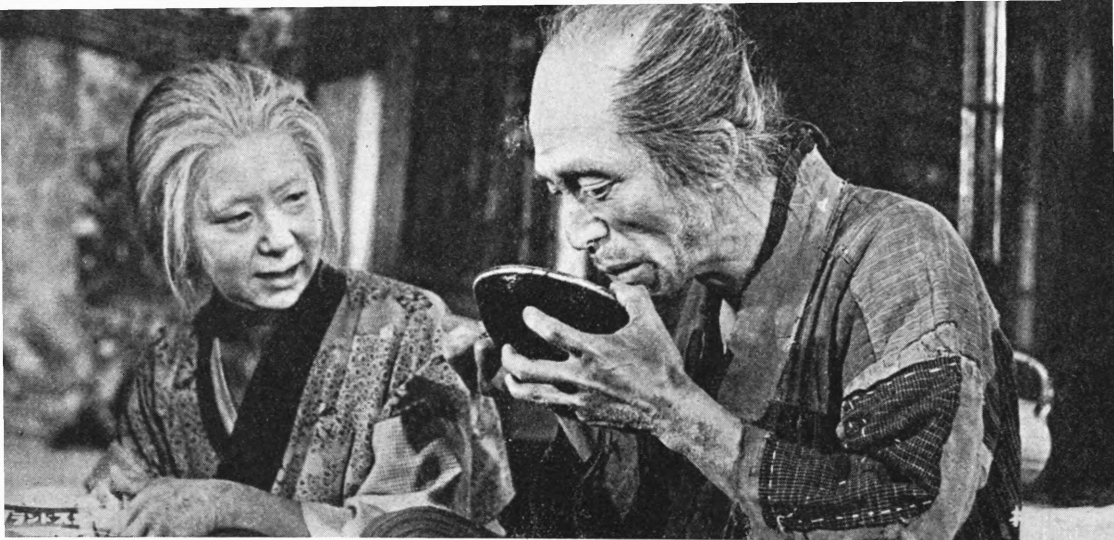
Uden for festivalen: En filmatisering af „Comédie Française"s seneste opførelse af Molières „Le Bourgeois Gentilhomme“, foretaget uden „filmiske“ prætentioner, nærmest at betragte som en reportage- eller arkivfilm. Svær at komme igennem nu, men vil sikkert blive af værdi for fremtiden.

Dagens konkurrencefilm: „En cas de malheur“ af Claude Autant-Lara efter en roman af Simenon. Et dekadent, kynisk, sensationalistisk

værk, der er iscenesat med talent. Gabin spiller en sagfører, der påtager sig at forsvare forbryderspiren Brigitte Bardot. Som honorar tilbyder hun sig selv; dog går hun også i seng med andre. Advokaten bliver mere og mere forelsket i pigen, som imidlertid til slut bliver dræbt af en elsker. Autant-Lara synes at akceptere amoraliteten og nærmer sig det pornografiske i en scene, i hvilken Bardot mager det således, at Gabin foruden hende selv får en anden sengekammerat. Fransk præfæisme, siger flere af kritikerne hernede.

3. september. I den informative afdeling vises „Weddings and Babies“ af Morris Engel, kendt bl. a. fra „Den lille Flygtning“. I den amerikanske neorealistiske stil, meget fin i sin analyse af et kærlighedsforhold med forhindringer. Han og hun er fotografer i New Yorks italienske kvarter, hun vil giftes, han vil vente, til han får tjent nogle flere penge. Ypperlig atmosfærebeskrivelse, sikker psykologi, stærk følelse. Burde have repræsenteret USA som konkurrencefilm.

Som en kontrast til „Weddings and Babies“ vises yderligere i den informative afdeling „The Defiant Ones“ af Stanley Kramer, en tarvelig og artificiel knaldfilm om to straffefanger, en neger og en hvid mand, der flygter sammen. De er lænkedet til hinanden, og sym-



Til venstre Kinuya Tanaka, der yder en fortrinlig præstation i „Narayama bushi ko“ (Narayama-legenden).

bolikken er mere end tydelig: De to racer må lære at forstå hinanden og leve sammen. Men moraliseringen ødelægges komplet af de utroværdige ophidsende optrin, den alt for litterære dialog og det skematiske spil.

Som om det var for yderligere at understrege Hollywoods afmagt i disse år vises i konkurrencen om aftenen „The Black Orchid“ af *Martin Ritt*. Ligesom i „Weddings and Babies“ skildres det italienske kvarter i New York, men hvilken forskel! Hos Engel er alt ægte, hos Ritt er miljøet glamouriseret til det ukenkelige. Og historien om gangsterenken (*Sophia Loren*), der har besværligheder med at få sig en ny mand (*Anthony Quinn*), er kunstlet.

4. september. I Stroheim-serien den svage Pi-randello-film „As You Desire Me“, i hvilken *Greta Garbo* er fremragende.

Uden for festivalen „Kyojin to gangu“ af en ung japaner, *Yasuzo Masumura*, og „I soliti ignoti“ af *Mario Monicelli*. Den japanske film er sociologisk interessant, viser amerikaniseringen i Japan og er en satire over hårdhændede publicity-metoder. Virker påvirket af Kazan, er voldsomt sat op i et forrygende tempo, men er også kazansk maskinel og overdrivende. „I soliti ignoti“ er en charmerende farce om en bande kluntede tyve.

Om „Narayama bushi ko“ (Narayama-legenden), der vises om aftenen som konkurrence-film, tør jeg ikke levere en endelig dom uden

et nyt gennemsyn. Filmen er iscenesat af *Keisuke Kinoshita*. Nogle siger, at den er et mesterværk. Den er en stærkt stiliseret Kabuki-film; mange sange og bevidst teatraliske kulisser. Legenden beretter, at det i en lille landsby var skik og brug at bringe de gamle ud på bjerget Narayama, hvor de da havde at dø. En ung bonde elsker imidlertid sin moder så højt, at han kvier sig ved at følge sæd og skik. Men nøden er stor i landsbyen, og han fuldender den trælse vandring med sin moder. Filmen har særegne farvevirkninger, og den bringer en meget smuk præstation af *Kinuya Tanaka*, der spiller moderen. Rytmen er raffineret langsom, men mit umiddelbare (muligvis ikke tilstrækkeligt sensitive) indtryk er, at filmen er overstileret og fjern. Måske skyldes dette, at jeg ikke bestandigt betænker, hvor stor nøden er i Østen, altså hvor aktuel legenden er. Under alle omstændigheder en højst interessant film. Japan har endnu en gang ydet den mest imponerende indsats på en filmfestival.

5. september. Besøger Biennalen, på hvilken malerkunsten i de fleste pavilloner enten er dekadent abstrakt (særlig grelle er de spanske og de italienske udstillinger) eller banalt politisk (Rusland). Det er frygtindgydende at se Vestens nonfigurative „kunst“ – alle disse billeder ligner brugte genstande, „brugte præservativer“, for at bruge den engelske kunstkritiker *John Bergers* udtryk om „La Banale“ i

„New Statesman“ fornylig. Hvor er det godt, at vi har filmkunsten, der dog i det mindste nu og da nærmer sig det dybt menneskelige!

Dette sker dog ikke i „Kanonenserenade“ af *Wolfgang Staudte* (den informative afdeling). Et italiensk-tysk forsøg på at imitere Ealing-komedien, men uden vid og svagt og fantasiløst iscenesat. *Vittorio de Sica* er med, men det hjælper ikke meget.

Om aftenen i konkurrencen debutfilmen „La sfida“ (Udfordringen) af *Francesco Rosi*, der har været assistent for selveste *Visconti*. En hæderlig polemisk film om handelen med frugt og grønsager i Italien. En opkøber forsøger at trodse et syndikat, der laver beskidte numre – og bliver dræbt. Filmen er baseret på virkelige begivenheder og pænt iscenesat (en blanding af italiensk neorealisme og amerikansk gangstermelodramatik), men i for høj grad *vieux jeu* til at være helt festivalmoden.

6. september. Stroheim-serien fortsætter med „Merry-Go-Round“, som den store instruktør kun iscenesatte små partier af, og som han ikke kunne godkende. Filmen er ikke på højde med de andre Stroheim-film, men værd at se. Stroheim-forevisningerne har været en meget stor succes; denne instruktørs bedste værker er klassikere.

Om aftenen det tredje franske bidrag til fe-

stivalen, „Les Amants“ af *Louis Malle* („Ascenseur pour l'échafaud“). En forfærdelig dårlig erotisk film; påvirket af „Ekstase“. De franske film hernede har været for slette.

7. september. I den informative afdeling en konventionel jazzfilm af *Allen Reisner*: „St. Louis Blues“.

Om aftenen afsluttedes der med præmieuddelingen. Grand Prix til „Muhomatsu no issho“. Enig. Bedste skuespillerinde: *Sophia Loren* i „The Black Orchid“. En tåbelig dom, f. eks. var *Sonja Ziemann* langt bedre i „Der achte Wochentag“. Bedste skuespiller: *Alec Guinness* i „The Horse's Mouth“. Uenig. F. eks. ydede *Mifune* en langt større præstation i „Muhomatsu no issho“. Instruktørpræmier: *Louis Malle* („Les Amants“) – meget uenig – og *Francesco Rosi* („La sfida“) – lad gå.

Efter præmieuddelingen forevistes uden for konkurrencen en spansk-italiensk rejsefilm med en spinkel intrigue: „Soledad“ af *Mario Craveri* og *Enrico Gras*. Et lækkert fotograferet makværk.

Men som helhed var festivalen langt bedre end sidste år. Næsten alle konkurrencefilmene havde på en eller anden måde interesse, i den informative afdeling blev der vist en række ypperlige arbejder, og Stroheim-serien fængslede meget. Det var næsten for meget af det gode på så kort tid.



José Suárez
i „La sfida“
(Udfordringen).

Børge Trolle:
KARLOVY VARY
1958

Den tjekkiske filmfestival har i år fået en ret udførlig omtale i flere københavnske dagblade. *Mioji Iyekis* film „Stedbrødre“ („Ibo kyodai“) fra Japan, den jugoslaviske „Herre over sin krop“ („Svoga tela gospodar“) i *Fedor Hanzekovics* instruktion samt den ungarske instruktør *Zoltán Várkonyis* „Saltstøtten“ („Só-válvány“) er med rette blevet fremhævet som stævnets bedste spillefilm og i grunden de eneste, som med fuld ret kan siges at være „festivalmodne“. På denne baggrund forekommer det mest nyttigt her at rette blikket i en anden retning, mod nogle af de film, som filmhistorisk og filmkunstnerisk har krav på opmærksomhed, skønt de er behæftet med mangler og svagheder, og mod en film, som gik over hovedet på såvel publikum som den internationale jury.

Den russiske dokumentarfilm „Sergei Eisenstein“ i *V. Katanjans* instruktion, efter manuskript af *R. N. Jurenjev* fra filmakademiet i Moskva, må være en lækkerbidsk for filmmuseerne verden over, fordi den viser en række ukendte optagelser af mesteren under arbejdet, som filminstruktør, lærer ved akademiet og som instruktør af „Valkyrien“ på Bolshoi-teatret. Desuden viser den klip fra „Que Viva Mexico“ og „Ivan den Grusomme, II“ og *stills* fra „Bezinengen“ (hvilket kunne tyde på, at denne film, som aldrig blev fuldført, ikke eksisterer mere). Filmen er kun registrerende og refererende og giver ikke tilskuerne noget billede af den kamp, som var så intimt forbundet med *Eisensteins* skaberværk.

For to år siden vakte den unge brasilianer *Nelson Pereira dos Santos* berettiget opsigt i Karlovy Vary med sit debutarbejde „Rio 40°“, som blev skabt under store økonomiske vanskeligheder. Det var derfor med visse forventninger, at man i år gik ind for at se hans nyeste arbejde „Rio, zona norte“. Han har denne gang haft langt bedre forhold at arbejde under, men muligvis savnet den ubegrænsede kunstneriske frihed, som må have været en væsentlig betingelse for debutfilmens kvaliteter, for „Rio, zona norte“

stod ikke ganske mål med forventningerne. I modsætning til „Rio 40°“, som var opbygget over side-løbende handlinger, har hans nye film en fortløbende, yderst melodramatisk handling, som man aldrig når at blive rigtigt interesseret i. Men instruktørens gennemførte sans for atmosfære fornægter sig ikke, og man forstår, at han virkelig elsker sin by og dens mennesker af hele sit hjerte. At han er instruktør, man må regne med i fremtiden, er givet.

En af stævnets største overraskelser kom fra Monogoliet, der havde sendt sin første lange spillefilm: „Och“ (som betyder noget i retning af „Opvågnen“) til Karlovy Vary, hvor publikum helt ignorerede den. (Der var næppe mere end 30 mennesker i salen). Dette var en stor skam, for trods visse begynder-svagheder røbede instruktøren, *S. Genden*, som har fået sin uddannelse på filmakademiet i Moskva, på mange måder en udtalt sans for at lave film. Den fortæller en ganske enkel historie om kampen mod overtro og fordomme, helt uden propagandistisk tendens, men med en dokumentarisk ægthed, som mange af de „gamle“ filmlandes instruktører godt kunne have grund til at misunde den.

Den film, som gik helt over hovedet på publikum, var den japanske „Dosanko“ (hvilket efter sigende skal være uoversætteligt, hvorfor filmen i Karlovy Vary blev præsenteret under titlen „Benkei vender ikke tilbage“ — Benkei er navnet på en hest). *Seigo Kanego* står både for manuskriptet og instruktionen, og filmen er fremragende fotograferet i farver af *Kaitsuhi Okodshima*. Den udspilles på en af de japanske småøer og viser os et Japan, som man vist aldrig før har set på film. Der fortælles en enkel historie om en dreng (overbevisende spillet af *Josbio Omori*) og en lille, hvid hest. Derudover forekommer kun tre personer i filmen: drengens forældre og en onkel. Drengen elsker hesten, som imidlertid bliver syg. Han plejer den, men i febrervildelse løber den en nat bort og bliver dræbt af en bjørn. Denne jævne beretning er imidlertid skildret med en helt enestående psykologisk indlevelse. Fordi den er så forskellig fra, hvad vi er vant til at se på film, kan dens værdi være lidt vanskelig at fatte ved den første konfrontation — jeg var selv i starten lidt usikker i min bedømmelse af den — men jo mere jeg tænker den igennem, jo mere overbevist bliver jeg om, at når de fleste af denne festivals film forlængst er glemt, vil „Dosanko“ være en af de få, som vil blive stående.



Fra *dos Santos'*
„Rio, zona norte“.

Frustreret

Paddy Chayefsky: „The Goddess“. Simon and Schuster. New York 1958.

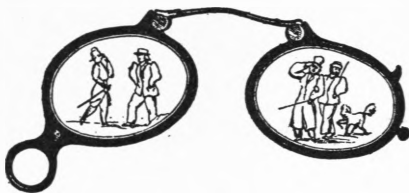
„The Goddess“ er *Paddy Chayefskys* første originale filmmanuskript. De tre tidligere film efter manuskripter af ham, „Marty“, „Wedding Breakfast“ („The Catered Affair“) og „Mens bruden venter“, var alle bearbejdelser af fjernsynsspil. Men ikke alene af den grund adskiller det nye sig fra de øvrige. Mens de tre stod hinanden nær i deres hverdagsrealistiske skildring af amerikanske småborgere i storbyen, var overvejende sociologiske i opfattelsen af enkeltpersonen i forhold til gruppen, miljøet, og derved søgte at lodde noget alment og tids- og stedstypisk, er „The Goddess“ mere en psykologisk-sociologisk studie af et enkelttilfælde, en kvindeskæbne. Der er i „The Goddess“ samme følelsesmæssige intimitet som i de foregående, og Chayefsky har atter trukket en side af det amerikanske særpræg frem, omend interessen naturligt må samle sig mere om den individuelle karakteristisk end om noget socialt alment. Chayefsky har skrevet en film over temaet den evindelige amerikanske drøm om at blive filmstjerne, og han har støbt drømmen i præcise tableauer med en pige, der realiserer denne drøm, men ender som en menneskelig ruin.

Historien spænder over 27 år, Chayefsky har inddelt den i tre dele, inden for hvilke Emily Ann Faulkner, eller som hun kommer til at hedde i Hollywood Rita Shaw, portrætteres i prægnante glimt. I „Portrait of a girl“ ser vi hende først som lille pige komme til Maryland med sin mor i depressionens år. Faderen har begået selvmord, og Emily Anns mor vil gerne være fri for datteren, som hun aldrig har ønsket sig. Hun vil mere sig. I en enkelt scene har Chayefsky smerteligt gengivet barnets ubarmhjertige ensomhed. Som sekstenårig er hun allerede moden og tiltrækkende; fint balancerende mellem følsomhed og humor er en scene mellem Emily Ann og en genet jævnaldrende tilbøder. Et par år senere finder hun en spoleret filmstjerneson, der er døddrukken og haestet højtidelig. Hun bliver forelsket, men forholdet er dømt på forhånd.

I anden del, „Portrait of a young woman“, møder vi hende som startet i Hollywood. Hun bliver gift med en tidligere sportsstjerne, men heller ikke dette ægteskab holder, og som erstatning for den personlige lykke, hun ikke kan opnå, sætter hun alt ind på karrieren. I 3. del, „Portrait of a goddess“, ses hun på toppen af karrieren som et neurotisk vrage, holdt oppe af piller og sprut, uden venner og uden kærlighed, krampagtigt klamrende sig til en mor, der aldrig har været nogen mor, og som i ligegyldighed over for datteren er endt som religiøs delirist. Da hun dør, får Emily Ann endnu et nervøst sammenbrud, og stavrer blot videre støttet af sin perfekte sekretær uden mulighed for nogensinde at få føling med noget andet menneske.

Skønt „The Goddess“ udspilles i filmverdenen, er det dog ikke den, der har skabt Emily Ann i al hendes menneskelige fattigdom. Grunden til hendes fald ligger i manglen på kærlighed. Hun er fra fødslen en overflødig, og Hollywood er blot efter Chayefskys mening et ideelt sted for sådanne eksistenser.

Id Monty.



Pædagogen Amor

MITSOU (Mitsou). Prod.: Ardennes Films/General Productions 1956. Prod.leder: Jean Kerchner. Manus.: Pierre Laroche efter Colettes roman. Instr.: Jacqueline Audry. Foto: Marcel Grignon. Dekor.: Claude Bouxin. Musik: Georges Van Parys. Medv.: Danièle Delorme, Fernand Gravey, François Guérin, Odette Laure, Gaby Morlay, Gabrielle Doriaz.

Bogen: Varietépigen Mitsou, der lever sammen med en „velsitueret herre“ i sløv komfort, er ikke så lidt dum og fantasifuld, og hun kender hverken kærligheden eller vellyst. Imidlertid møder hun en „blå løjtnant“, og så forsvinder hendes erotiske ligegladhed. Han skal af sted til fronten, og i en række kærlighedsbreve viser hun sig som en intelligent og følsom kvinde. Kærligheden har fuldstændig ændret den lille sjæl: Efter at have forstået kærligheden forstår hun næsten alt. Det kommer af sig selv.

Filmen: *Jacqueline Audry* (kendt fra andre Colette-film) har naturligvis ikke kunnet give os Mitsous „vækkelse“ i breve, og hun har ladet den velsituerede herre hjælpe hende, lære hende ridning, gode manerer etc. - således at det hele ikke som hos Colette kommer af sig selv. I filmen må andre hjælpe hende med at dække de nye behov, kærligheden har skabt hos hende, og det er måske lidt utroværdigt og sentimentalt, at den velsituerede herre opdrager hende vel vidende, at Mitsou først og fremmest søger dannelsen for at blive løjtnanten værdig.

Men filmen er i det store og hele en charmerende bearbejdelse af romanen. Visuelt er den ikke meget stil- og fantasifuld; et af de få billedindfald (kameraet søger hen til en amorin) er vist hentet fra „Sommernattens Smil“. Men Colettes vidunderlige viden om kvindens oplevelse af verden og hendes særegne varme ironi frapperer gang på gang i filmen, der med et stille smil udnyttede tidspræget (handlingen udspilles under den første verdenskrig) og har et fast greb om Colettes lyslevende skikkelser.

Først og fremmest er *Danièle Delorme*, som ofte har spillet overdrevent bizart, forbløffende god som Mitsou, både i den prætoriske periode og den erotiske. To kvindelige intuitioner — instruktørens og skuespillerindens — er hun smeltet sammen med et brillant resultat. For det andet er *Odette Laure* præcist dækkende som det erotisk altfavnende naturbarn Petite-Chose. Som venteligt er kvinderne de bedste i denne kvindofilm, men inden for den lette sentimentaliserings begrænsning er *Fernand Gravey* ikke at foragte som den velsituerede. Lidt for meget af en sød kvindedrøm er *François Guérin* i den blå

løjtnants rolle; man kunne gerne have set og hørt lidt mere til den intelligens, Colette forlener ham med.

"Mitsou" er ikke en perfekt Colette-film, og romanen er i langt højere grad et kunstværk. Men i de to kvindeportrætter er filmen kommet helt på højde med den store franske forfatterinde.

Erik Ulrichsen.

Uinspireret

WAR AND PEACE (Krig og fred). Prod.: Ponti-DeLaurentiis, 1955-56. Manus.: Bridget Boland, Robert Westerby, King Vidor, Mario Camerini, Ennio de Concini og Ivo Perilli efter Leo Tolstoy's roman. Instr.: King Vidor. Foto: Jack Cardiff. Anden fotograf: Aldo Tonti. (Vistavision, technicolor). Klipping: Stuart Gilmore og Leo Catozzo. Kunstnerisk ledelse: Mario Chiari, ass. af Franz Bachelin. Musik: Nino Rota. Medv.: Audrey Hepburn, Henry Fonda, Mel Ferrer, Vittorio Gassman, Anita Ekberg, Oscar Homolka, Herbert Lom, John Mills, Helmut Dantine, Milly Vitale, Barry Jones, Wilfred Lawson, Lea Seidel, Jeremy Brett, Sean Barrett, Anna Maria Ferrero, May Britt, Tullio Carminati.

Der har været ikke mindre end seks manuskriptforfattere til at bearbejde Tolstoy's romanværk for filmen, men man kunne godt have undværet de fem, hvis blot den sidste havde været en digter, der havde formået at transformere det åndelige indhold i det klassiske russiske digterværk til filmens billeder. Som filmen nu fremtræder i al sin trættende længde, er den kun en bogstavelig og uninspireret overførsel af den ydre handling. Resultatet er en pragtduge af en billedbog, der stedvis har maleriske virkninger, men som er fladt to-dimensional, og i grunden interesseløs.

Hvad filmen først og fremmest mangler er en speciel stil, og der er intetsteds nogen russisk atmosfære, hvad der er dræbende i en filmatisering af et åndsværk, der i dybeste forstand er originalt russisk. Hos Tolstoy er ingen af begivenhederne eller personer et mål i sig selv, men alle fremtrædelsesformer af den herskende ide. I filmen er der ingen tankemæssig organisation. Den er i den brede traditionelle stil, som kendes fra alle de stort anlagte amerikanske kostume- og slagtsfilm, og handlingen er gengivet på den uengagerede facon, der er normen for filmatiseringer af litterære klassikere. Forlægget kunne lige så godt være Dickens eller Jane Austen. Hovedindvendingen mod filmen må altså simpelthen blive den, at man ikke har anlagt noget kunstnerisk synspunkt på det værk, man har villet filme.

I den ydre handling er filmen trofast mod originalen. Der er ikke ændringer af betydning, og forbavsende mange personer er kommet med, selv den filosofiske bonde Platon (i John Mills' Cockney-udgave), der mangler i flere af de danske oversættelser. Hvad der er med til at fordreje hele meningen, er den måde, hvorpå man skildrer hændelserne. Tolstoy har i sin roman givet et overvældende bredt billede af det russiske samfund i opløsning med vægten lagt på de herskende klassers tiltagende afmagt, deres

ligegyldighed og udelighed. Det er en overklasse i sin sidste fase, Tolstoy har skildret, og samtidig har han givet et evigt billede af krigens opløsende tendens og dens faktiske gru. Personerne er anskuet realistisk, kritisk, ja antiromantisk. Intet af dette findes i filmen. Tværtimod må den læser, der ikke kender romanen, få indtryk af, at det er en romantisk beretning om en slægts historie med karakterløse portrætter af en overklasse, der lever i charmerende og ubekymret livsnydelse. Trods den ydre troværdighed er filmen derfor gennemfalsk, fordi handling og mennesker er anskuet ud fra en totalt modsat opfattelse, og uden nogensinde at blive sat i et filosofisk perspektiv. Eksemplerne på denne forvanskning er legio. Fyrst Andreis fader er blevet en ekscentrisk gnavpotte, og ikke romanens rationalistiske satan, der vil narre sønnen for sin arv til fordel for sin samleværke. Den unge Nikolai Rostov er blevet en kæk løjtnant, der forlader sin Sonja for at gøre sin pligt, og ikke som i romanen for at forsøge at afbetale en kæmpespillegæld, der truer faderen med at måtte afhænde et af godserne. Krigens gru er der dækket over, plyndringerne og voldtægten i Moskva anes blot. Vi ser den unge Rostov-dreng falde, men moderens sindssyge sorg over at have mistet sit barn er ikke taget med. Den overvældende rolle, penge spiller for aristokraterne i romanen, hvor godser opgives og formuer spiles bort, er helt borte. Man hører end ikke ordet rubel.

Personerne er derfor også klichéer, hentet ud af Hollywoods panoptikon, uden den lidenskab, smerte og livets forvirring, som Tolstoy's mennesker besidder. Naturligvis er den unge Natasha Rostov trukket frem i forgrunden, og Audrey Hepburn spiller hende i den mest bevidste ingénue-stil. Hun er blevet filmens heltinde, fordi en sådan film skal have en sådan heltinde, men figuren er rykket helt ud af sammenhængen, overdimensioneret og heroiseret. Tolstoy's mennesker lever, fordi de er sammensat af modstridende følelser, og motiverne til deres handlinger er analyseret og moralsk bedømt. I filmen er de blot postulater. Værst har det selvfølgelig været at få gjort romanens mest interessante skikkelse, den søgende humanist Pierre Besuchov, akceptabel. Denne vege idealist er en ærkerussisk romanfigur i slægt med Aljosja Karamazow og fyrst Myshkin, og trods det, at Henry Fonda strider ærligt i rollen og bringer sin egen menneskelige medfølelse og ærlighed med, er skikkelsen gået i stykker, blevet bleg, elegisk og til tider ligefrem kløvnagtig. Fonda er stedvis god og ved siden af Oscar Homolkas søvnige cuncator af en felterre filmens bedste islet, men alt for meget er allerede i manuskriptet skrælet af personen. Man hører intet om Pierres forsøg med frimureriet, intet om hans forsøg med landboreformer, og han optræder nærmest som en hyggeonkel i familiekredsene. Som hans modsætning, handlingsmennesket Andrei, er Mel Ferrer kun ydre skal, skuespillerne hjælpes aldrig af dialogen, der er upræcis og konventionel.

Filmens coup er de enorme slagscener og Napoleons dødsvandring tilbage fra Moskva med sin store armé, og disse kolossal-optrin er naturligvis iværksat med megen effektivitet. Her har de dygtige fotografer Jack Cardiff og Aldo Tonti nedlagt al deres kunnen og tekniske dygtighed, men det var mindre teknikken end ånden, man havde lyst til at blive imponeret af.

Id Monty.

Filmugen på Hald

„Landssammenslutningen af danske filmstudieklubber“ har tidligere afholdt sit landsmøde i løbet af en week-end i september. I år havde man forsøgsvis i samarbejde med „Det Danske Filmmuseum“ i tilknytning til landsmødet foranstaltet en hel filmuge, der fandt sted 7.–14. september på „Det internationale studentercenter“ på Hald. Der blev her lejlighed til for en række filmklubfolk at høre foredrag om og se film af *Ingmar Bergman* (bl. a. „Det sjunde insegtet“) og *Jean Renoir*, høre om Shakespeare og filmen, de primitive film, de store stumfilm og eksperimentalfilm.

Museet viste en lang række af sine film, bl. a. „Greed“, „Jord“, „The Wind“, „Guld-kareten“, „Louisiana Story“, „Hamnstad“, „Henry V“. For deltagerne blev der rig lejlighed til at opnå en frugtbarørende personlig kontakt, og man agter at gentage arrangementet næste år.



Landssammenslutningens bestyrelse blev genvalgt, men suppleredes med en repræsentant for museet. Bestyrelsens sammensætning er følgende: Arkitekt M.A.A. *Ib Vagn Petersson* (formand), fru direktør Bang, direktør Haagen Petersen, adjunkt Serritzlew, hr. *Hakon Nielsen* og mag. art. *Ib Monty* (museet).

Fra Filmmuseets plakatsamling

For nogen tid siden var der premiere herhjemme på *Hitchcocks* nye udgave af „Manden, der vidste for meget“. Alle – undtagen de hidsigste franske Hitchcock-dyrkere – var enige om, at den ikke kunne måle sig med den gamle udgave (1934), til hvilken der i Danmark blev fremstillet den her reproducerede plakat.



Filmindex XXXV

AF BOLESŁAW MICHAŁEK

Andrzej Munk

Kierunek Nowa Huta. (På vej til Nowa Huta). 1951.

I: Andrzej Munk. Manus.: Artur Miedzyrzecki.

Foto: J. Chluski og R. Kropat. Musik: T. Baird.

Prod.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

Pamiętniki Chłopów. (Bøndernes erindringer). 1952.

I og manus.: Andrzej Munk. Foto: R. Kropat.

Dialog: T. Olszewski. Prod.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

„Bajka” w Ursusie. („Fablen” i Ursus). 1952. I og

manus.: Andrzej Munk. Foto: S. Sprudin.

Montage: J. Zajućek. Prod.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

Kolejarskie Słowo. (Jernbanearbejderens parole). 1953.

I og manus.: Andrzej Munk. Foto: R. Kropat.

Prod.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

Gwiazdy Musze Plonac. (Stjerneerne skal tindre).

1954. I og manus.: Andrzej Munk og Witold

Lesiewicz. Foto: R. Kropat og Z. Raplewski.

Musik: Jan Krenz. Prod.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

Blekitny Krzyż. (Mændene med det blå kors). 1955.

I og manus.: Andrzej Munk. Foto: S. Sprudin.

Musik: Jan Krenz. Medv.: S. Byrcyn-Gasienica,

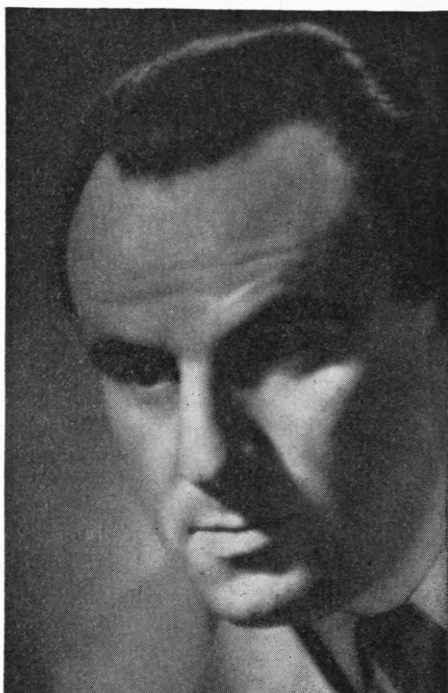
S. Wawrytko, L. Ziemblic, J. Krzeptowski, J.

Wawrytko. Prod.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie.

Niedzielny Poranek. (En søndag morgen). 1955. I og

manus.: Andrzej Munk. Foto: R. Kropat. Prod.:

Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie.



Człowiek na Torze. (Manden på skinnerne). 1956.

I: Andrzej Munk. Manus.: Jerzy Stefan Stawinski

og Andrzej Munk efter en roman af Stawinski.

Foto: R. Kropat. Medv.: K. Opalinski, Z. Ma-

ciejewski, Z. Zintel, Z. Listkiewicz, R. Klosow-

ski. Prod.: Wytwórnia filmów Fabularnych og

Zespół autorów Filmowych „Kadr”.

Eroica. 1957. I: Andrzej Munk. Manus.: Jerzy Stefan

Stawinski. Foto: J. Wójcik. Musik: Jan Krenz.

Medv.: E. Dziewonski, B. Polomska, I. Ma-

chowski, K. Rudzki, H. Bak, M. Dmchowski.

Prod.: Zespół autorów Filmowych „Kadr”.



En scene fra Munks
dokumentarfilm
„Gwiazdy Musze Plonac”
(Stjerneerne skal tindre).