

KOSMORAMA

DET DANSKE FILLMUSEUMS TIDSSKRIFT



5. ÅRGANG MARTS 1959

43



Forsidebilledet: *Louis Jourdan* og *Zsa Zsa Gabor* i *Vincente Minnellis Colette*-musical „Gigi“, der ventes at få dansk premiere i sæsonen 1959-60. Hovedrollen spilles af *Leslie Caron*.

| | |
|---|-----|
| Forretningskritikken | 146 |
| Nye billeder | 147 |
| Debat | |
| <i>Poul-Ove Kühnel</i> og <i>Erik Ulrichsen</i> 148 | |
| Magiker eller frelser? | |
| (<i>Bergmans</i> „Ansigtet“) af <i>Stig Wikander</i> | 150 |
| Film og digtning og digtning i film | |
| af <i>Jørgen Andersen</i> | 154 |
| „Nazarin“ – <i>Buñuels</i> nye moralitet | |
| af <i>J. F. Aranda</i> | 159 |
| Gale proportioner | |
| (<i>Kezich</i> (<i>Kezick?</i>): „John Ford“) af <i>Erik Ulrichsen</i> | 163 |
| Filmanmeldelse: | |
| „Diktatoren“ af <i>Wladimir Winde</i> | 164 |
| <i>Laterna magica</i> II | 165 |
| Kosmoramas blå bog | |
| af <i>Werner Pedersen</i> | 166 |
| Fra Filmmuseets plakatsamling | 167 |
| Filmindex XL (<i>Carlos Velo</i>) | 168 |

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:
JØRGEN JENSEN

Forretningskritikken

I februarnummeret af „Biograf-Bladet“ findes en pionerartikel af direktør *Tage Nørgaard*, Valby Teater.

Det hedder heri bl. a.: „Oftentimes finder erhvervets udøvere — det være sig biografejere, udlejere eller producenter — sig ringe behandlet ved den måde på hvilken anmelderen finder det passende at anmelde en film, og man får ofte den fornemmelse, at det primære er at gøre sig bemærket hos publikum og kun sekundært at forsøge at fremsætte en forretningsmæssig forsvarlig anmeldelse“.

Senere i artiklen hedder det i en omtale af verdensproduktionen af film:

„... og selv om den tilstedeværende verdensproduktion ikke taltaler, må de personer, der i filmforum og filmanmeldelser tildeler sig hvervet at være dommer over andres arbejde og investering, gøre sig disse forhold klart, de må vide, at det for den enkelte film ofte drejer sig om beløb fra 50,000 til mere end 500,000 kroner“.

✱

Problemerne omkring den forretningsmæssigt forsvarlige anmeldelse er blevet alt for lidt udforskede. Vi foreslår, at der på Handelshøjskolen oprettes kursus i at anmelde forretningsmæssigt forsvarligt.

For det er jo klart, at det ikke er gjort med at putte ord som „strålende“, „pragtprestation“, „succes“, „mangeløs“ og „genial“ ind i alle anmeldelserne. De skulle jo helst se lidt forskellige ud, for ellers behøvede man jo slet ikke at læse dem — men kunne i så fald blot lære den første efter de nye principper udenad.

I det andet citat gives der et fingerpeg om, hvad der kan gøres. Hvad om man, hver gang en film havde premiere, til anmelderne sendte en opgørelse over, hvor meget der var investeret i filmen? Man kunne så have forskellige sæt rosende gløser alt efter beløbets størrelse, således at f. eks. en film, i hvilken der var investeret 50,000 kr., blot blev kaldt fremragende, medens alle film, i hvilke der var investeret over f. eks. 200,000 kr., blev kaldt geniale.

✱

Denne enkle løsning falder dog ikke artiklens forfatter ind, men som et skoleeksempel på en fin anmeldelse anfører han følgende fra „Berlingske Aftenavis“:

Husmandstøsen. Den syvende filmatisering af *Selma Lagerlöfs* historier, denne gang på tysk og i farver. Hovedrollen spilles af den søde *Maria Emo*. (Amager Bio, Carlton, Nora og Triangel).

Nydeligt, bevares. Premierebiograferne er forbilledligt angivet i alfabetisk orden, og det hele er meget overskueligt sat op. Alligevel synes vi ikke, at den ideelle løsning er fundet. Der må kunne opnås mere smæld i forretningskritikken.



Fra Richard Brooks' filmatisering af „Kat på et varmt Bliktag“ af Tennessee Williams. Til venstre ses Burl Ives i jaderens rolle, der på Det ny Teater blev spillet af Jobs Meyer og Asbjørn Andersen, til højre Paul Newman som sønnen, der her spillede af Olaf Nordgreen.

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

Leonard Wibberleys roman „The Mouse That Roared“ skal nu filmes for „Columbia“. Jack Arnold skal iscenesætte, og Alan Gifford, Jean Seberg og Peter Sellers får de ledende roller. Manuskriptet er udarbejdet af Roger MacDougall og Stanley Mann.

Philip Leacock arbejder for „United Artists“ („Canon Productions“) på „The Rabbit Trap“, en skildring af en mands kamp for at passe både sin familie og det krævende forretningsliv. Ernest Borgnine har hovedrollen, og i andre roller ser man David Brian, Bertel Leslie og June Blair.

Reginald Rose har skrevet manuskriptet til „The Man in the Net“, en psykologisk thriller efter en roman af Patrick Quentin. Michael Curtiz iscenesætter for „United Artists“, og Alan Ladd og Carolyn Jones har hovedrollerne.

„Alias Jesse James“ skal mane myten om „vestens Robin Hood“ i jorden. Norman McLeod iscenesætter for „Hope Enterprises Inc.“, og Bob Hope, Rhonda Fleming og Wendell Corey medvirker.

Frank Tashlin er i gang med at iscenesætte „Say One For Me“ med Bing Crosby, Debbie Reynolds og Robert Wagner i de ledende roller. Tashlin producerer selv for „20th Century-Fox“.

Nunnally Johnson skal iscenesætte noget så enestående som „The Man Who Understood Women“! Det er Henry Fonda, der forstår kvinderne, af hvilke man nævner Leslie Caron, Myron McCormick og Nina Shipman.

Richard Quine har for „Columbia“ afsluttet optagelserne af „It Happened to Jane“ efter et manuskript af Norman Katkov og Max Wilk. Doris Day, Jack Lemmon og Ernie Kovacs har hovedrollerne.

Efter „No Trees in the Street“ er J. Lee Thompson i gang med „Tiger Bay“ for „Julian Wintle-Leslie Parkyn Productions“. Hovedrollerne udføres af John Mills, Horst Buchholz og Hayley Mills.

Ralph Thomas skal efter „The Thirtynine Steps“ for „Rank“ iscenesætte „Upstairs and Downstairs“ med følgende internationale rollebesætning: James Robertson, Mylene Demongeot, Michael Craig, Claudia Cardinale og Anne Heywood.

Jean Renoir arbejder for tiden med en fjernsynsfilmatisering af „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“ med Jean-Louis Barrault i titelrollen. Det lader imidlertid til, at Renoir af samme grund vil falde i unåde hos de franske filmproducenter, der, skønt de ikke anfører vægtigere grunde, alligevel „ikke vil godkende det – det er et princip-spørgsmål“.

Producentparret Carlo Ponti-Marcello Girosi har planer om ti film over en treårig periode og alle ti film skal være med Sophia Loren i hovedrollen. Foreløbig nævnes „Carmen“ med George Cukor, „This Too, I Saw“ med Alberto Latuada, og „The Girl from America“ med Martin Ritt som instruktør.

Kurt Jung-Alsen er for „Defa“ i gang med „Der kleine Kuno“ efter drejebog af Peter Brock og med Rudolf Ulrich, Günther Simon og Charlotte Käter i hovedrollerne.

DEBAT

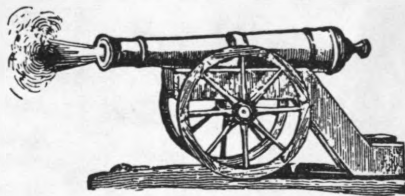
*Poul-Ove Kühnel
og Erik Ulrichsen*

I anledning af red. *Ulrichsens* vurdering af den amerikanske film „Giganten“, som fornylig er blevet vist i København, må det være tilladt at fremkomme med enkelte bemærkninger, ment dels som en tilslutning til nogle af red. *Ulrichsens* synspunkter, dels for at tage afstand fra andre.

Først enighedspunkterne! Det er velgørende for en gangs skyld at læse en anmeldelse, der gør forsøg på at behandle en film i overensstemmelse med dens idé, in casu „Giganten“ som en episk beretning om et lands udvikling, symboliseret i en gruppe mennesker og deres indbyrdes (skiftende) forhold. Det gør, at kritikken fremfor alt blir positiv – hvilket dagbladsanmeldelserne vel ikke netop kan roses for at have været i dette tilfælde, hvor man nok havde „opdaget“ de iøjnefaldende underholdende elementer, men ikke ænset den tankemæssige baggrund. Her skal ikke polemiseres mod red. *Ulrichsens* redegørelse for denne, redaktørens opfattelse er utvivlsomt rigtig.

Men der findes i *Kosmorama*-artiklen andre påstande, som måske kan siges at stå på vaklende lerfodder. Først påstanden om, at filmen skulle være blevet undervurderet, fordi en relativt ukendt forfatterinde har skrevet det litterære forlæg. En begrundelse herfor savnes. Og når red. *Ulrichsen* udvider sin påstand til at gælde ikke blot „Giganten“, men kritikernes forhold til filmen i almindelighed, tør begrundelsen siges at være yderligere påkrævet. De vekslende *Hemingway*-filmatiseringer kan fx ikke siges at have fået gunstige modtagelser trods det, at de til grund liggende noveller og romaner er så kendte som nogen litteratur.

Dernæst red. *Ulrichsens* bemærkninger om filmens helhed. Redaktøren nægter ikke, at kunstnerne ikke opfylder rollernes krav, men anser ikke denne fejl for graverende på grund af filmens stort tænkte idé. Det forekommer mig, at redaktøren lægger for lidt vægt på den betydning, som skuespillerne har for den vi-



suelle kunst (film og teater). Det er dog deres optræden og indsats, som adskiller disse kunstneriske udtryksformer fra roman og novelle. Uden skuespillere ingen film, men nok roman, hvilket i tilfældet „Giganten“ vil sige, at *Edna Ferbers* roman havde været tilstrækkeligt. Netop gode skuespilpræstationer skulle have retfærdiggjort den visuelle udformning af forfatterindens historie; derfor virker *Rock Hudsons*, *Elizabeth Taylors* og *James Deans* svigten mere fatal, end red. *Ulrichsen* lader formode. Hertil kommer yderligere, at skildringen af Texas' forandring er samlet i skildringen af en enkelt gruppe mennesker, og såfremt disse mennesker ikke forstår at interessere, får også idéen katastrofal slagside. Et kunstværk er en – i bedste fald harmonisk – sammensætning af mange faktorer; harmonien i „Giganten“ mangler. Idéen (*Ferbers*?) er stor, men udførelsen ikke.

Derfor bliver „Giganten“ et ringere kunstværk.

Poul-Ove Kühnel.

Poul-Ove Kühnels brev er en kærkommen anledning til at sige noget mere om „Giganten“.

Jeg sagde nu ikke, at filmen herhjemme er blevet undervurderet, fordi en „relativt ukendt“ forfatterinde har skrevet det litterære forlæg. *Edna Ferber* er jo særdeles velkendt. Jeg skrev: „Man kan yderligere gætte på, at filmen er blevet undervurderet, fordi den er bygget over en roman af *Edna Ferber*, som jo ikke er blandt de større“. *Kühnel* savner en begrundelse for denne påstand og siger, at de vekslende *Hemingway*-filmatiseringer f. eks. ikke kan siges at have fået gunstige modtagelser trods det, at de til grund liggende noveller og romaner er så kendte som nogen litteratur.

Men f. eks. „Politiken“ overvurderede meget *Hemingway*-filmene „Hvem ringer Klokkerne for“ og „Den gamle Mand og Havet“. Jeg kan ikke finde anden forklaring på disse overvurderinger end at filmene var baseret på arbejder

af en anerkendt forfatter (vi er vel enige om, at de to film – hver på sin måde – var mislykkede?).

Jeg finder – som jeg skrev – at Rock Hudson er forbløffende god i filmen. Man skal passe på ikke at lade antipati mod hans type spille ind i bedømmelsen af ham i „Giganten“. Man kan ikke bebrejde Hudson, at han er „lukket“ og arbejder med relativt få udtryk. Det menneske, han skal give os, er lukket, fantasi-løst, lidt indskrænket. Det mutte, ret udtryksfattige er her på sin plads.

Som i den også af *Stevens* iscenesatte „En Plads i Solen“ giver Elizabeth Taylor i begyndelsen af „Giganten“ et helt overbevisende billede af den forkælede, civiliserede, selvsikre, intelligente rige unge pige – i skildringen af unge piger af denne art er der næppe nogen, der kan måle sig med Elizabeth Taylor. I de erotiske scener formår hun at veksle mellem det charmerende og det intense. Skønt det mere og mere kniber for hende at dække rollen, efterhånden som hendes skikkelse bliver ældre, klarer hun nydeligt den scene, i hvilken hun bliver stødt væk af den maskuline politiserende klan, og de filantropiske passager, der let kunne være blevet til pinlig *slumming*, redder hun ved hjælp af diskret spil. Det skal indrømmes, at hun til slut har for ungdommelige bevægelser, og at sminken her støder.

Også James Dean er god i det meste af filmen. Man kan kalde hans Actors' Studio-facon for maner. Men hvis man f. eks. sammenligner det manierede hos *Marlon Brando* i „De unge Løver“ med det manierede hos Dean i „Giganten“, vil man let kunne se, at manererne hos Dean er langt mere berettigede. Det drejer sig jo i „Giganten“ om en næsten patologisk genert ung mand og om spændingen mellem denne genertthed og hans trods (det er denne spænding, der gør, at han senere må have så stærk en revanche-udløsning). Denne spænding skaber rimeligt nok en række sære broderende udtryk: Figuren kan ikke få udløsning for trodspresset på normal vis. I slutningen af filmen svigter Dean ganske rigtigt, men der er – som *Penelope Houston* skrev i „Sight and Sound“ – kun tale om „a relative failure“, for personens handlinger er bestandigt forståelige, og bestandigt er det klart, hvad figuren står for.

Og – for atter at citere Miss Houstons anmeldelse – „*What the characters stand for,*

though, is more important than who they are, and it is a social rather than a directly human picture that the film presents“.

Kühnel skriver: „... skildringen af Texas' forandring er samlet i skildringen af en enkelt gruppe mennesker, og såfremt disse mennesker ikke formår at interessere, får også ideen katastrofal slagside“. Det er selvfølgelig rigtigt, at det sociale ses i en gruppe mennesker, og at disse mennesker må interessere. Jeg synes i høj grad de interesserer, og jeg tror, Kühnel finder dem uinteressante, fordi filmen ikke er meget psykologisk dybtborende eller usædvanlig. For mig er personerne imidlertid tilstrækkeligt levende til ikke at fortegne ideen, og de føles ikke presset ind i et ideologisk skema. Man skal ikke i alle film (heller ikke i alle romaner – holder Kühnel ikke af Dickens?) forlange det psykologisk dybdøbende. Det, der forhindrer „Giganten“ i at være et mesterværk, er ikke mangler i det psykologiske, men bl. a. den manglende ydre illusion i relativt få partier. En fejl, men ikke en katastrofal fejl. En fejl, der – det skal indrømmes – gør „Giganten“ til et ringere kunstværk, men ikke kan forhindre, at filmen er god. Kühnel siger, at det er skuespillernes optræden og indsats, som adskiller film og teater fra roman og novelle. Men ikke alene. Der er andet særegent teatralisk og meget andet særegent filmisk. Når i en film en stor idé holdes klart, når farver og klipning og billedkomposition og musik og location-valg („udedekorationer“) i det store og hele er førsteklases – og når yderligere skuespillerne er gode næsten hele vejen igennem – da er det utaknemmeligt og uretfærdigt at tale om „katastrofal slagside“. Næsten alle kunstværker – vel også de fleste mesterværker – har „fejl“. De afgørende spørgsmål må være: Hvor meget betyder de i sammenhængen, hvor meget er der til at opveje dem? Jeg skrev ikke, at jeg ikke anså den omtalte fejl i „Giganten“ for graverende på grund af filmens stort tænkte idé, jeg brugte det mere omfattende ord vision, hvormed jeg også tænkte på visualiseringen af ideen. Spillet er naturligvis en del af denne visualisering, men når det *trods alt* er så godt som i „Giganten“, når vægten er lagt på det socialhistoriske, når visualiseringen i øvrigt er så rig, og når holdningen er så sympatisk, da må jeg finde fejlene relativt ubetydelige.

Erik Ulrichsen.

De svenske forfattere og akademikere har som regel mere sans for film end deres danske kolleger. Man sammenligne f. eks. Per Langes Chaplin-essay i „Ved Musikkens Tærskel“ med de Chaplin-kronikker, Uppsala-professoren Ingemar Hedenius for nogle år siden skrev, eller professor K. E. Lögstrups filmbetragtninger med denne artikel om Ingmar Bergmans „Ansiktet“ af en anden Uppsala-professor, Stig Wikander.

magiker



„Ansiktet“: Til venstre Lars Ekborg som Simson og til højre Max von Sydow som Vogler, der i denne scene endnu bærer Kristusmasken.

eller frelser? *Af Stig Wikander*

Ingmar Bergmans sidste film, „Ansiktet“, har fået en blandet kritik, og man har sagt, at den er uklar og forvirret, samtidig med at man har fremhævet dens rent „filmiske“ fortrin. Dette er højst besynderligt, for hvad man end kan mene om „Ansiktet“, så er den hverken forvirret, uklar eller gådefuld. Både hvad idé og form angår er den entydig og klar. Den er en af vore mest bemærkelsesværdige religiøst inspirerede film.

Hovedpersonen er en magiker med et besynderligt udseende og en fascinerende optræden. Han farter rundt i verden, gør tegn og underlige gerninger, helbreder syge, fremmaner ånder og foretager sig i øvrigt alt det, en ægte profet er i stand til. Men i Stockholm møder den kontinentale æventyrer hård modstand. Det er først og fremmest medicinalråden Vergéus, som støttet bravt af den verdslige øvrighed – i politimester Starbecks skikkelse – modsætter sig hans optræden og vil gendrive hans teorier om „animalsk magnetisme“, som man dengang bl. a. kaldte meget der nu rubriceres under begreberne hypnose og suggestion.

Disse to mødes og udkæmper en dyst der omfatter diskussioner og eksperimenter. Magikeren stilles på en hård prøve, og nogle af hans kunster afsløres som humbug. Så meget stærkere virker det, som han virkelig udretter ved hjælp af sine hypnotiske kræfter. Mest effektivt optræder Vogler over for en mand, der udsættes for en ganske ukompliceret form for hypnotisk påvirkning – en form, der er meget almindelig i dag – bitten Antonsson kan ikke tilgive magikeren, at denne har fået magt over hans muskler. Han var for resten blevet lokket til at spille en rolle som bøddel, og han tror, at han spiller den med bravour, da han under en seance får mulighed for at tage kværlertag på magikeren.

Man tror, at magikeren er død. Men det viser sig, at han kun tilsynladende er død, og at et rigtigt lig er blevet lagt ind i hans ligklæde. Han kan altså atter tage kampen op mod sin fjende medicinalråden, i rollens udformning en kostelig repræsentant for skråsikker og snæversynet lægevidenskab. Men da magikeren vil sejre for enhver pris, og så hurtigt som muligt, må alle midler tages i brug, også tricks og bluff. Men da går det galt. Troldmanden gør fiasko og må retirere. Ja, han må fornedre sig så dybt, at han må tigge sin modstander om penge til at kunne rejse bort – en uhørt ydmygelse for en magiens mester i den store stil. Med sin fjendes foragteligt tilkastede småpenge i lommen løber han demaskeret og smudsig ned til den vogn han rejser omkring i.

Men solen bryder frem. Og samtidig ankommer i fuldt firspring en udsending fra kongeslottet med et brev til politimesteren, som netop troede, at han definitivt var blevet fri for charlatanen. I det kongelige brev, som han må læse op for hele selskabet, indbydes til alles umådelige forbløffelse magikeren med navns og titels nævnelse til at komme op på slottet og hædre kongehuset med en seance.

– Hvem er De egentlig, doktor Vogler, må politimesteren spørge i sin enfoldighed. Det spørgsmål behøver på dette tidspunkt ingen af tilskuerne at stille. Svaret er soleklart, da brevet med kongens segl ankommer, hvis man ikke allerede har forstået meningen med filmen.

Hovedpersonen, doktor Albert Emanuel Vogler, har et umiskendeligt Kristusansigt. Hans første handling i filmen er at optræde som den barmhjertige samaritan. Men meget hurtigt erfarer man, at hans Kristusfysiognomi er en maske, og at hans vigtigste assistent, den soigneerede unge mand, som tolker den stumme magikers tanker i ord, er en kvinde, der er for-

klædt som mand. Deres roller er også i andre henseender svindel, for magikeren er i virkeligheden slet ikke stum. Magiens foregivne stumhed er et af de mange tricks, som de omkringreisende mirakelmagere benytter for at virke mystiske og imponere.

Bestandigt masker og camouflager i stedet for sandhed – det indtryk får man. Her finder man vel på det psykologiske plan meget af Ingmar Bergmans desillusionerede syn på kunstnerens og skuespillerens indsats. Men psykologiseren er aldrig i sig selv kunst. Det som giver det bizarre maskespil mening er en urgammel religiøs erkendelse: At masken er noget andet og mere end dens tilfældige bærer. *Persona* betyder netop maske, og det er kun den maskerede, den som gud eller heros maskerede, som bliver en virkelig „personlighed“ og noget andet end den menneskelige vrimmel af lige-gyldige robotskikkelser. En ældgammel visdom, der naturligvis står i direkte modsætning til al moderne tale om „ægthed“, personlighed, individualitet som interessante eller som overhovedet de eneste værdige former for menneskeligt liv og virke.

Men hvilken „personlighed“ er det doktor Vogler giver udtryk for eller forsøger at give udtryk for? Han er ikke Kristus; han bærer en Kristusmaske. Det behøver ikke at stå for en falsk frelser. Det står for en gnostisk frelser.

Den oldkristne litteratur har sælsomme ting at berette om mødet mellem apostlen Peter og Simon Magikeren. Kejser Nero var opmand, og mødet forløb omtrent som mødet mellem medicinalråd Vergéus og doktor Vogler i nærværelse af politimester Starbeck, en Nero i lillebyformat. Ganske vist er der den forskel, at Simon Magikerens historie kun er blevet skrevet af hans dødsfjender, medens filmforfatteren tydeligvis har meget til overs for doktor Vogler. Men selv Simon skal have mistet sin troldkraft i nærværelse af Sankt Peter på lignende måde som Vogler mister sin hypnotiske kraft foran den ikke helt så hellige medicinalråd. De to oldkristne forfattere betvivler vel ikke Simons overnaturlige evner, men de hævder, at de kun fungerer, når Peters hvide magi ikke er nærværende og derfor ikke kan tilintetgøre den sorte. Simon giver en vædder menneskelig skikkelse og lader den halshugge i sit sted for senere at træde frem igen, tilsyne-

ladende opstanden fra de døde – Bergman har dygtigt udnyttet den antikke mirakelberetning i den omtalte scene med magikeren, der tilsyneladende er blevet kvalt.

Den skønne kvinde, der følger magikeren Vogler – ligesom Helena fulgte Simon Magus – er også et lån fra den gamle legende.

Punkt for punkt er altså lighederne mellem de to beretninger slående, selv om vi følger den kirkelige version af historien om Simon Magus.

Endnu tydeligere bliver slægtskabet, hvis vi forsøger at anskue og vurdere de to magikere positivt, som en antik gnostiker ville have gjort det.

Da er det jo indlysende, at den Højeste Guds Udsending må være stum: den totale tavshed er den ukendte, overjordiske guds karakteristikum. Hans søn og udsending er eet med ham og er derfor også stum. Men ved sin side har han Visdommen, som fører ordet for ham – hun har kvindeligt skikkelse og er af overjordisk skønhed. Derfor må Simon optræde med sin Helena og Vogler med sin Manda.

Men hvordan går det senere med Gudens Søn og Udsending? Han bliver misforstået, og han drages selv ind i fejltagelser og forsyndelser. Han mister i materiens lænker bevidstheden om sin oprindelse og sin mission – at frelse verden – og hengiver sig til denne verdens gøgl. Her falder hans tragedie sammen med kunstnerens, her står vejen åben for den modernisering af de gamle motiver, som så stærkt har fristet og inspireret forfatteren.

Dette forfængelige liv drager Udsendingen ind i skammen, får ham til at lide nederlag i den åndelige kraftprøve med det kortsynede, men nervestærke virkelighedsmenneske. Det er ikke psykologisk utroværdigt. Med den sædvanlige realistiske indstilling kunne vel både en forfatter og tilskuerne acceptere en slutning, i hvilken den afslørede „magnetisør“ må sluge sit nederlag og rejse bort i regnskyllet.

Men da var der blot blevet optaget en halvgod skrækfilm, ikke et kunstværk med de mystiske urbilleders faste struktur. Forfatterinstruktøren ved bedre. Han kender sin religionshistorie. Efter at Kongesønnen, Udsendingen, er blevet fornedret så dybt som muligt kommer omslaget. Da kommer, siger gnostikeren, Brevet, det Kongelige Brev fra verden uden for vor virkelighed, og meddeler Kongens vilje:



Vogler bliver forført. Til venstre Toivo Pawlo som politimester Starbeck, til højre Erland Josephson som konsul Egerman.

at hans søn skal rejse sig igen og indsættes i sin faders herlighed. Ved denne ubegribelige nåde, der er ubegribelig som enhver form for kåring, synker alle jordiske beregninger, alle snu politiintriger, sammen som aske. Kongesønnen bestiger sin trone – eller, i halvrealistisk filmstil, gøgler-magikerne kører under militær eskorte op til det kongelige slot.

Sådan gik det naturligvis ikke til i Oskar I's Stockholm. Men Ingmar Bergman har med sikker intuition valgt et milieu, der er mindre utroværdigt end mangt et andet milieu, til sin modernisering af de urgamle mytiske motiver, som må aktualiseres for hver generation og derfor også moderniseres. Han er standset ved 1840'ernes milieu, i Sverige som andre steder en tid, i hvilken magisk Faust-romantik brødes med frisk og frejdig naturvidenskab og posi-

tivisme, som da Vogler brødes med Vergéus. Det var på sin vis gnosticisomens årti, i hvilket antikkens dualisme med sælsom styrke meldte sig igen og fængslede sindene. I Tyskland levede de metafysiske mystagoger højt på den antikke gnosis' arv. Og var det ikke netop i 1840'ernes London, at doktor Jekyll, en mindre idealistisk indstillet kollega af doktor Vogler, foretog sine mærkelige eksperimenter? En del har vel „Ansiktet“s forfatter også lært af den svenske Faust, som dengang i levende live vandrede omkring på Stockholms gader, regimentspræsten C. J. L. *Almquist*, en af de få, som virkelig gennemtænkte og praktiserede gnosticisomens ideer – til berigelse for sin digtning og til ulykke for sig selv.

For i virkeligheden får vi jo så sjældent det brev med kongens segl ...

FILM I DIGTNING

og digtning i film

JØRGEN ANDERSEN

Blandt digteren *Louis MacNeices* bidrag til den muntre islandsskildring „Letters from Iceland“, som han og *W. H. Auden* udgav sammen i 1937, er der grund til fra et filmsynspunkt at hæfte sig ved et fornøjeligt pastoraldigt („Eclogue from Iceland“) henlagt til Arnarvatn hede og udformet som en slags rundbords-samtale på vers. Deltagerne er to unge englændere Craven og Ryan, og Grettir Asmundson som er en af de sidste „toughs“ fra Sagatiden, et meget livligt genfærd, bekendt i yngre dage med Egil, Njal og Gunnar.

Ligesom de to unge europæere, der har besøgt Spanien lige inden borgerkrigens komme, har gamle Grettir måttet flygte for sine uvenner. Hans kår i landflygtigheden sættes op over for den moderne æra, den dyspeptiske tid, i hvilken indgroede kynikere vågner op om morgenen med belagt tunge og sætter et blaset ansigt op over for døden, kører sportsvogn i hårdt tempo og bestiger bjerge for at adsprede deres *ennui*:

Driving fast cars and climbing foreign mountains.

*Outside the delicatessen shop the hero
With his ribbons and his empty pinned-up*

*sleeve
Cudges for money while with turned-up collars
His comrades blow through brass the London-derry Air*

*And silken legs and swinging buttocks
advertise*

The sale of little cardboard flags on pins.
(... kører hurtige vogne og bestiger bjerge i udlandet. Udenfor fødevarerbutikken helten med sine dekorationer og sit tomme ærme hæftet op, han lader hatten gå rundt mens kammerater med frakken op om ørerne spiller London-derry Air udsat for messing, og silkeben og svingende bagdele reklamerer for salget af små papflag på nåle.)

Sportsvognen med de blaserede unge mænd, krigsveteranen uden for butikkernes overflod,

gadeorkestret, silkeben og roterende numser på velgørenhedsdagen – indtrykkene kædes sammen i digtet på en måde som forekommer beslægtet med filmmontagens,

Gamle Grettir fra sagatiden og hans unge venner fra Europa skiftes i digtet til at riste minderuner over folk som har lagt mands mod for dagen i svære tider: Der var Ønund Træfod, der var Connolly som Katholsk Aktion forfulgte, der var *Guido Cavalcanti* og Egil. En højtalerstemme blander sig i meningsudvekslingen og opmuntrer til ligeglædhed med avisoverskrifternes døde i fjerne lande. Der indbydes i stedet til skønhedsmassage og foryngende bade, og digtet underlægges med en bluesrytme, som først dæmpes da Grettir Asmundson får det sidste ord og råder de unge til at tage kampen op trods alt, hjemme i deres eget land, og trods deres indvending om hvor lidt de formår:

*Craven: Could only offer our humble deaths
To the unknown god, unknown but
worshipped,
Whose voice calls in the sirens of
destroyers.*

Grettir: Minute your gesture, but it must be made-

(C: Vi kunne kun i ydmyghed tilbyde vores død til den ukendte Gud, ukendt men dyrket, hvis stemme kalder i destroyernes sirener. G: En forsvindende lille gestus, men I må gøre den -).

Louis MacNeice var den af sin generations digtere, som var mest levende interesseret i et moderne udtryksmiddel som radioen, men filmen har også indvirket på rytmen og „klipningen“ af indtryk i hans digte. Det er dog i mindre grad den engelske dokumentarisme der er tale om, snarere dens forudsætninger i montagefilm som *Ruttmanns* „Berlin“. MacNeices „Birmingham“ (1933) er et eksempel, et storbyindtryk i digt, en slags „Symphonie einer

Grosstadt“ i rim og rytme. Røg fra togkløften bag plankeværker kommer hvirlvende op, biler bremses, trafikstrømmen standser foran en behandsket hånd, der fylder hele „billedfeltet“ ud, der hvor betjenten står på sin plint som en lille gud i storstadens pantheon:

*Smoke from the train-gulf hid by boardings
blunders upward, the brakes of cars*

*Pipe as the policeman pivoting round raises
his flat hand, bars*

*With his figure of a monolith Pharaoh the
queue of fidgety machines*

*(Chromium dogs on the bonnet, faces behind
the triplex screens),*

*Behind him the streets run away between the
proud glass of shops,*

*Cubical scent-bottles artificial legs arctic foxes
and electric mops,*

*But beyond this centre the slumward vista thins
like a diagram:*

*There, unvisited, are Vulcan's forges who
doesn't care a tinker's damn.*

(Røg fra togkløften bag plankeværker kommer hvirlvende op, bilers bremses hviner, idet betjenten drejer rundt, hæver hånden til stop og standser som en faraonisk støtte køen af utålmodige maskiner (kromhunde på kølerhjelmene), bag ham løber gaderne ud og forsvinder mellem butikernes prangende glas, kubiske parfumeflasker kunstige ben polarræve og elektriske moppemaskiner, men på den anden side af dette centrum tynder perspektivet ud som et diagram i retning mod slumkvartererne: Der, hvor ingen kommer på visit, regerer smedeguden suverænt i sine værksteder).

Indtryk føjes til indtryk, detaille ved detaille i en opremsning, som gengiver de glidende indtryk, idet trafikken sætter igang igen. Fra hovedstrøget blændes der over i et slumperspektiv med fabrikker, og gammel mytologi blandes med dokumentarisme i billedsproget. Kameraet, digterens øje, indfanger dernæst et glimt fra disse huse i baggaden, man ser butikker tømmes, ekspeditricernes lettede ansigter ved lukketid, teaterlandets lysende over skrifter, lørdagens fristelser, forlystelser, zepplin-skyer, sporvogne i solnedgangen, trafiklys i krappgult og oxeblood, og skorstenene som holder nattevagt:

*... the factory chimneys on sullen sentry will
all night wait*

*To call, in the harsh morning, sleep-stupid
faces through the daily gate.*



„These are the Men“. „Who would ever accuse us of having abandoned the Italians in the desert . . .“



„These are the Men“. „I have promised you Egypt“.



„These are the Men“. „We will fight to the end . . . to the last Italian“.

Fabriksskorstenene står surmulende skildvagt, venter natten igennem for i den barske morgen at kalde søvnsløvede ansigter ind gennem det daglige arbejdes port – digtet er en slags lyrisk dokumentarisme beslægtet med dokumentarfilm fra samme periode!



Dylan Thomas.

MacNeice helligede sig efterhånden radiospillet og opgav sin tilbøjelighed for dokumentarisme og montage. Til gengæld indfangede den engelske dokumentarfilm under krigen digteren *Dylan Thomas*. Han regnes for den mindst engagerede og mindst dokumentariske digter i sin generation, men filmen var en gammel kærlighed hos ham. Allerede i skoletiden skrev han om film ind imellem sine leverancer af nonsensvers til skolebladet („The Films“, juli 1930), i digterens muntre barndomserindringer „Portræt af kunstneren som hvalp“ er der flere livlige beskrivelser af stumfilmens tilløkkelser, og drengen synes at have haft sin egen strategi til bekæmpelse af forstadslivets kedsomhed, en opfindsom løgn i al uskyldighed gør ham varm og skamfuld, får ham kort sagt til at føle at han rigtig er til, derfor driver han den sport, når uvidende voksne spørger til hans oplevelser i biografen, at udskifte de rollehavende i én film med stjernerne i en anden – „Det var spændende at skulle passe på hele tiden at jeg ikke modsagde mig selv, når jeg opfandt historien om en film jeg foregav at have set og satte Jack Holt ind i Richard Dix's sted.“

Som ung journalist havde Thomas, ligesom den unge filmanmelder *Nis Petersen*, et fantasifuldt forhold til den provinsielle kedsomhed. I tilbageblikket „Return Journey“ (dansk overs. „Rejsen tilbage“ ved *Jørgen Nash*) møder man digterens yngre jeg iført storternet reporterfrakke (eller var foret vendt ud?) med terner så store at man kunne have spillet kæmpeskak på ham. Han frekventerede café-og-mælkeri

Stemning fra „Our Country“.

„Kardomah“ og diskuterer blandt de unge løver i hotellets palmehave så forskellige emner som Carnera, Emil Jannings, King Kong, Dracula, Picasso, kammeratægteskab og piger.

Ved debut'en i 1934 vidner et af digtene i Dylan Thomas' „18 Poems“ tydeligt om forkærlighed for filmen, dog ikke dokumentarismen, men gangsterfilmen som Thomas slappede af på, og som dukker chokerende op i hans senere religiøse og dybt alvorlige sonetter, hvor ærkeenglen Gabriel gør sin entré som en af vildvestfilmens sværtbevæbnede: „Two-gunned Gabriel from the windy west“. Når Thomas således henter sine billeder fra knaldfilmene viser han sig som den naive digter han i grunden var, af temperament beslægtet med barokkens moraliserende emblemdigtere når de fremstillede djæveln som fristeren på denne verdens bowling-bane.

Dylan Thomas havde et ikke ringe talent som skuespiller, i hvert fald som recitator af egne og andres digte. Han spillede Satan i en radiofremførelse af John Miltons digt om det tabte Paradis, og han nåede at blive tilbudt flere roller for scenen, bl. a. narren i „Kong Lear“, men der trak han grænsen, det var for nær på naturen – „casting close to nature“



som han sagde med et grin. Hans dybe, rytme-sikre stemme kom ham bl. a. til gode da han som arbejdsløs poet indrulleredes i dokumentarfilmarbejdet under krigen, efter at man havde kasseret ham som soldat. Han skrev og indtalte kommentaren til filmene „Our Country“ (1944) og „These are the Men“ (1943), den første en vellykket film om det afvekslende engelske land, befolket af mange slags mennesker, den anden en satirisk propagandafilm, som i parodisk øjemed udnytter tyske journal-filmklip fra massemøder på Berlins Stadion og lignende steder hvor nazikoryfæerne optrådte. Hitlers demagogiske positur afsløres i nærbil-lede, og man ser de øvrige spidser Hess, Gö-ring, Goebbels og Streicher tale, mens deres generaliablude vendes af engelske stemmer som er lagt ind over de tyske. Idéen er god, men udførelsen bliver deklamatorisk, og det bedste er Thomas' egen rytmiske inciterende kommentar, en opregning af alle de anonyme kræfter i det engelske folk som han gør sig til eet med: *workers, farmers, sailors, tailors, makers, the wounded, the dying.*

Filmen som er „devised and compiled by A. Osbiston and Dylan Thomas“ gør livligt brug af overtoninger mellem billeder fra værk-

steder o. l. hvor ting skabes, og journalfilm-klip fra fronterne hvor alting splintres og for-vrides. Et kig i bagerens ovn og en flydende slange af hvidglødende stål bliver ved at gå igen. Indtrykkene spilles ud mod hinanden, og det er svært at skelne elementerne tilstrækkeligt tydeligt i de stadige overtoninger. Filmen er ikke velklippet, men det er vigtigt at vide at en af Thomas' forudsætninger som natur-lyriker, da han flygtede til det yderste Wales og sad som en Noah på pynten og tømrede på sin digtnings ark, var arbejdet med krigens virkelighed i form af journalfilm o. l. fra øst-fronten som løb gennem hans hænder som rå-stof. Det er først efter „These are the Men“ og efter at have lavet en film om bombeangre-bene, kaldet „Three weird Sisters“, som var så rystende at den aldrig blev sluppet ud, at dig-teren udviklede sig til den uengagerede natur-digter han almindeligt regnes for.

Ejendommeligt er det i „These are the Men“ at høre hvor direkte Thomas i kommentaren henvender sig til billedet, til den tyske ungdom som står opmarcheret i geletter foran kame-raet: *Young men like you!* Og fordømmelsen af de skyldige har mere klang af profetisk dommedag end af propaganda: „Never, never



shall there be pardon or pity“.

Et selvpersiferende digt „The Countryman's Return“ skildrer digterens egen fremtoning i Soho som en skæglos Walt Whitman fra forstaden, trimlende rundt i filmkontorenes Dean Street med sit hjertes store lynlåstaske i hånden, parat til at samle alle mulige og umulige eksistenser til sig som venner. Digtet er sat op i klip som filmens:

Cut. Cut the crushed streets . . .

og

*Cut. Cut the green fields, leaving
The streets and their destinies.*

Digtet hører til dem som Thomas sendte til korrektion og renskrivning hos en af sine venner og han har selv kommenteret det i et brev: „Det første *cut* i sidste strofe er naturligvis en filmisk vending. Og et højlydt punktum.“

Udgiveren af digterens breve citerer i forbindelse med dette sted endnu et digt med filmbaggrund, hvor der tales om spoler og om kærlighedens projektion i stort format på tidens lærred, og det kendte digt „Our eunuch dreams“ fortæller ligeledes om kærlighed på spole og om gangsteren og hans pige – *the gunman and his moll*:

*They dance between their arclamps and our
skull,
Impose their shots, throwing the nights away;
We watch the show of shadows kiss or kill,
Flavoured of celluloid give love the lie.*

(De danser mellem deres buelamper og vor hjerneskal, påtvinger os deres skud, øder netterne hen; vi ser skyggerne agere mens de kysser eller dræber, med en afsmag af celluloid fornægtes kærligheden.)

Ud over en forkærlighed for at spille Harpo Marx i privatlivet (budet som kom med aviser til digterhuset hilste ham altid som Harpo) bestod Thomas' tilknytning til filmen i øvrigt i et engagement for „Anglo Iranian Oil“, som førte ham ud på en flyvende mission til Persien, der dog ikke gav noget filmisk udbytte, og i arbejdet for „The Strand Film Company“ under *Donald Taylor*, som var uddannet hos *Grierson*. Strand Film huskes for sin satiriske dyrefilm „The Zoo and You“ og var den første uafhængige dokumentarfilm-koncern. Dens leder vakte desuden Thomas' interesse for at udarbejde dialogen til en spillefilm „The Doctor and the Devils“ som forelå i korrektur 1947, men udsattes til 1953, året inden „Milkwood“.

Det er en Grand Guignol-historie, i hvilken digteren er bundet, dels af hvad Taylor har udarbejdet af forlæg, dels af de historiske kendsgerninger omkring dramaets hovedperson, Edinburgh-lægen dr. Knox, en fremragende anatom som i begyndelsen af forrige århundrede protesterede mod en forældet lovgivning ved at se gennem fingre med hvordan og ad hvilke veje anatomisalene fik tilført de nødvendige demonstrationsobjekter. Det førte til en gyselig mordaffære, hvor et par afstumpede individer satte gang i forretningen ved at myrde forsvarsløse personer i deres hospits og af-sætte dem som objekter til lægestudiets fremme. Doktoren selv gik fri ved domstolene, men må have været en fremragende kyniker i fremskridtets tjeneste. Thomas portrætterer ham i Caligari-stil og tillægger ham en vellykket fritænkerisk sarkasme. I milieuskildringen søger digteren de nedrige steder blandt et opbud af storbyens udskud i Rag and Bone Alley hvor der handles med alt fra katteskind og klude til menneskehår. Skildringen er utvivlsomt for makaber til almindelige spillefilmformål, men digteren havde i det hele taget et Grand Guignol-syn på liv og død, og hans humor får sin særlige tone i denne makabre sammenhæng, f. eks. i en af de indledende scener, hvor den berømte doktor med et barneskelet under armen byder en gæst i anatomilokalet til sæde med et henkastet: Værsgod at sidde på maverne. – Det er en sending maver af *cetacea* der er tale om.

Typisk er en lille kuldegysende episode fra kirkegården, hvor ligroverne er ude i forretning. „Stille som graven i aften“ bemærker den ene til den anden, med en af de skeletraslende vitser som Thomas anvendte til at holde sig dette livs snigende uhygge på afstand med. Den af herrerne som går under navnet „muldvarpen“ graver fortroingsfuldt og med held:

*Langsomt får de tre mænd en fjerde bragt
frem. Den døde mands arm falder ned, stift
imod lygten. Lygten slukkes. Og pludselig,
under højlydt munter musik, blændes der over til
15*

Interiør fra Værtshus A.

Thomas' filmmanus bekræfter og forstærker indtrykket af ham som en digter, der i stil med Dickens lister det gyselige ind og kontrasterer det med hyggebilleder, der opbygges detaille ved detaille næsten som en forskansning imod død og forfald.

Instruktøren:



NAZARIN

BUÑUELS NYE MORALITET

af J. F. Aranda

Luis Buñuels nye film „Nazarin“ blev færdig i slutningen af 1958. Premiereren finder muligvis sted på den kommende Cannes-festival. Alt tyder på, at den vil blive godt modtaget: en Buñuel-film er altid en sensation, men „Nazarin“ forekommer at være en af hans mest magtfulde tragedier. Selv har han over for det amerikanske tidsskrift „Film Quarterly“ erklæret, at den er blandt hans tre bedste film (de andre: „L'Age d'Or“ og „El“).

„Døden i Junglen“ (1956) var en kostbar fransk-mexikansk produktion. Den fremkaldte en livlig debat, men af en eller anden grund virkede den ikke så stærkt som hans tidligere film. Buñuel ønskede efter den at skabe en virkelig betydelig film. Flere franske projekter kom under overvejelse. Men Buñuel valgte efter min mening klogeligt „Nazarin“ – de kommercielle mexikanske film har altid været hans bedste. „Susana“ og „El“ var mesterværker til trods for, at de var i nær slægt med de sædvanlige melodramer.

Buñuel har forsøgt at få lejlighed til at filme „Nazarin“ lige siden han skrev manuskriptet for ti år siden. Han skriver mange manuskripter, der aldrig bliver brugt, eller hvis ideer anvendes af andre. F. eks. „Nuestra Natacha“, som han skrev i Spanien i 1936, og som blev filmet i Argentina af andre i 1938. Og „The Beast with Five Fingers“, som han arbejdede med, da han var ansat som toneekspert hos Warner Bros. i 1946, og som Robert Florey skabte en dejlig skrækkfilm over. Endvidere to rent surrealistiske arbejder, som han tilbød Hollywood og Mexico i 1949, og den dejlige „Los Amores de Goya“, som blev skrevet med henblik på den landflygtige spanske skuespillerinde Rosita Diaz Gimeno (der er gudmor til Buñuels yngste søn). Hun indspillede filmen, men under en dårlig mexikansk instruktør. Og der var i første omgang ingen, der turde binde an med „Nazarin“.

Ikke engang Oscar Dancigers, Buñuels producent og gode ven, turde antage manuskrip-

tet. Men en ung mexikansk producent, *Manuel Barbachano*, antog det begejstret. Han begyndte med at producere reklame- og dokumentarfilm og ugerevyer og har arbejdet sig frem til en position som Mexicos betydeligste producent. Blandt hans film er „Raices“ og „Torero“ (*Carlos Velo*), og i øjeblikket arbejder han med en ny *Velo*- og to *Bardem*-film.

Barbachano gav Buñuel et større budget at arbejde med end normalt i mexikansk filmproduktion og forlængede den sædvanlige fire ugers optagelsestid til seks, en undtagelse der ellers kun gøres med *Emilio Fernandez'* og *Roberto Gavaldons* superproduktioner, som altid har været langt dyrere end „Nazarin“.

Man siger, at Buñuel nyder at arbejde hurtigt og stiller sig tilfreds med dårlig fotografering, dekorationsskitser og tricks i stedet for at filme rent. Det er ikke sandt. Han har måske sjusket med nogle film, f. eks. „Subida al Cielo“ (som under alle omstændigheder er en af de smukkeste mexikanske film), men i så fald har det været fordi han var tvunget til det. De 50 dage han fik til optagelserne af „Nazarin“ har han i hvert fald udnyttet med den største intensitet og ildhu. En stor del af handlingen har han henlagt til exteriører. Som kameramand valgte han *Gabriel Figueroa*, der regnes for Mexicos bedste fotograf.

Figueroa havde det hårdt, da han og Buñuel første gang arbejdede sammen („Fortabt Ungdom“). Denne fortrinlige fotograf var vant til „indianerne“ Fernandez og dennes hang til barokke lysvirkninger. Buñuel tog tyrannisk de røde filtre fra ham og tvang ham til at søge at opnå den fotografiske kvalitet, han holder af. Billederne skal være en mærkelig sammensætning af grå toner, jord, himmel og menneskelige legemer i et uadskilleligt hele, der fremkalder en bibelsk atmosfære: „af jord er du kommet, til jord skal du blive“. I „Nazarin“ er dette lykkedes endnu bedre for Figueroa end i „Fortabt Ungdom“, hvor en vis plastisk karakter mildnede Buñuels asketiske strenghed. Figueroa har nu i lang tid ikke arbejdet for Fernandez og er blevet en hyppig gæst i Buñuels hjem. De kan lide hinanden, fordi de evig og altid skændes. Under optagelserne af „Nazarin“ var deres indbyrdes drillerier til stor moro for de medvirkende.

Deres venskab fremkaldte en konstant „fiesta“-atmosfære. Nu er Buñuels form for humor jo vidt forskellig fra den danske. Den består først og fremmest i at fornærme folk, slynge dem uartigheder i ansigtet. Men det han siger er så sårende og uforskammet, at der ikke er nogen, der tager det alvorligt, og det hele ender derfor i nonsens. Arbejdet med „Nazarin“ var så morsomt, at det voldte vanskeligheder at

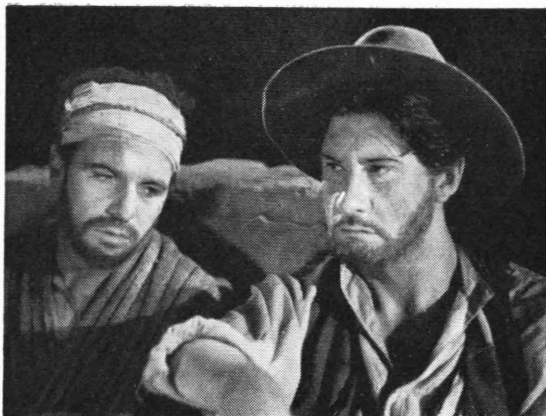
overbevise de 120 personer, der medvirkede ved optagelserne, om, at deres tilstedeværelse ikke var påkrævet hele tiden – de kom stillende hver morgen kl. 8 for at overvære Buñuels og Figueroas furiøse vittighedsdueller.

Kort før optagelserne begyndte gav Buñuel et interview til bladet „Mexico en la cultura“ (No. 478, 11. maj 1958, „Luis Buñuel hace la anatomía del churro cinematográfico“), hvori han gav udtryk for sin afsky for de fleste films indre holdning. „Filmens begrebsforvirring – „churro“ – kan undertiden indrømmes af en perfekt teknik, af en livlig instruktion og professionalisme. Årets „churro“ kan meget vel blive „årets film“ – at dømme efter Oscar-priser og andre hædersbevisninger. Den er i øvrigt en vare uden fast pris. I Mexico har vi fremstillet mange for 600.000 pesos. Hollywood har undertiden blot for en enkelt betalt ti millioner – dollars“.

Buñuel forklarer, at „churro“ først og fremmest består i en mental indstilling, der er steril og forældet. „Det spænder over en serie følelser – kærlighed, had, smerte – der måles med den banaleste målestok. Morderen skal dø, skøgen omvendes til et bedre liv eller myrdes, det gode skal triumfere over det onde. Dette er åndelig dovenskab.“ Buñuel slutter med at anføre sin film „El“ som et eksempel på „anti-churro“.

✱

„Nazarin“ bliver et andet eksempel. Buñuel har fundet handlingen i en roman fra det 19. århundrede af spanieren *Perez Galdós* og har overført den fra den spanske frihedskrig til Mexico under oprørene i 1910 uden at det går ud over ægtheden. Hans henlæggelse af „Stormfulde Højder“ til Mexico eller *Kurosawas* overførelse af Dostojevskis „Idioten“ til japansk milieu forhindrede ikke disse to film i at være blandt filmhistoriens bedste romanfilmatiseringer. Galdós var som Buñuel en tænker med dybe rødder i de katolske traditioner og samtidig i voldsom opposition til dem. Der er som i næsten alle Buñuels film en præst i „Nazarin“, men denne gang er præsten ikke en slags anti-helt, der danner kontrapunktet til hovedpersonerne og dermed skaber den dynamiske konflikt mellem samfund og moral på den ene side og individet og kærligheden på den anden. Her er præsten hovedpersonen og konflikten er i ham selv, hvilket gør dramaet dybere, mere bevægende og mere sammensat. Det er en mærkelig og foruroligende film. Der er folk der hævder, at Buñuel er den mest antikristne og blasfemiske af alle filmskabere, mens andre mener, at hans værk er den rigtige religiøse film. Der er noget sandt i begge på-



Buñuels pariaer: Billedet til venstre er fra „L'Age d'Or“ (1930) – til højre en scene fra „Nazarin“ (1959). Det er i denne scene fra den nye film, forbryderen siger til præsten: „Folk som os er farlige for samfundet. Det må odelægge os, ellers ville vi odelægge det i en håndevending“.

stande. Men måske skal man være spanier for at forstå det! Under alle omstændigheder er Buñuel – ligesom Dreyer – en moralist der bygger sine film over historier, hvis inderste kerne er en konflikt udsprunget af den kristne moral, og han har altid behandlet denne konflikt på en dyb og oprigtig måde.

Siden „L'Age d'Or“ har Buñuel ikke udtrykt sine ideer så klart som i „Nazarin“. Den tragikomiske historie om en præsts nederlag og endelige sammenbrud kan meget vel opfattes som et vredt svar på et andet bemærkelsesværdigt drama i samme groteske genre: Bressons „Le Journal d'un Curé de Campagne“.

Medens vi i „Døden i Junglen“ mødte en præst, der var uadelig fra kirkens synspunkt men sølle i sit forhold til mennesker, finder vi hans direkte modsætning i „Nazarin“. Fader Nazarin er en ung ydmyg præst uden meget initiativ, måske ikke særlig intelligent, men fuld af menneskekærlighed og kristen barmhjertighed. Han er fattig, men det generer ham ikke: han er en af de salige få, som mener, at kirken ikke ville blive fattigere, hvis den udelukkende levede af almisser, sådan som Gud befalede.

Filmen begynder med, at vi ser Fader Nazarin afslutte højmessens. Hans „chef“ – sognepræsten – betaler ham med et par småmønter for ugens gerning. Han går hjem til sit „mesón“ – en mexikansk bikubeligende bygning, hvis værelser alle vender ud til en „patio“, baggård. Her lever en besynderlig fauna af patetiske skabninger, der alle synes hentet ud af en klassisk spansk pikaresk roman fra det syttende århundrede. Alle er de elendighedens yngel. Blandt disse er en prostitueret (Rita Ma-

cedo) og en renhertet indisk pige (Marga Lopez), som lever sammen med en epileptiker. Den prostituerede kommer en dag i slagsmål med en anden kvinde og dræber hende. Hun er selv blevet såret, men ingen vil tage sig af hende. Hun beder Fader Nazarin om hjælp, og som en god kristen passer han hende, mens hun ligger med feber og taler i vildelse, han sover i en stol ved hendes side og beder for hendes legemlige og sjælelige helbredelse. Samtidig prøver han at lære hende den for hende ganske ukendte kærlighed til Gud. Men lidt efter lidt fornemmer vi, at den kærlighed, hun begynder at føle, ikke er rettet til Gud, men til Nazarin. Hun er ikke selv klar over det, men Nazarin forstår det og fyldes med sorg.

I mellemtiden kommer den indiske pige til Fader Nazarin for at bede om åndelig hjælp og det samme hænder. Nazarin – Guds troskyldige barn – lider ved sit nederlag. Disse scener er rige på følelse, men er samtidig skabt med humor – med det sarkastiske tonefald, som fandtes i „La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz“. Francisco Rabal, der spiller Nazarin, har formået at give sit spil den rette subtile blanding af det komiske og det patetiske. Før han kom til filmen, var han smed i Andalusien. Takket være Buñuel er han nu en førsteklases skuespiller.

Værtinden i huset informerer Nazarin om, at politiet har opdaget det mord, den prostituerede har begået, og at det ikke alene ved, at Nazarin ikke meldte hende, men også, at han bor sammen med hende. Hvis de ikke hurtigt forsvinder, kommer de begge i fængsel. Nazarin drager bort, og den prostituerede sætter ild på sit værelse. (Handlingen virker må-

ske i referat overdrevet, men er en ægte mexikansk reaktion). Til sin forbløffelse opdager Nazarin, at begge kvinderne er fulgt efter ham. Han søger at få dem til at gå deres vej, men de nærer så dyb taknemmelighed mod ham, at de ikke vil lade ham i stikken, nu da han trænger til hjælp.

Filmens midterparti er en række episoder i den spanske pikareske stil, og det kan nu og da minde om „Don Quijote“. Buñuel bemærkede selv, da han lod sine personer drage ud ad landevejen: „Der har vi Don Quijote og hans to Sancho'er.“ På deres vandring kommer de til en landsby, der er afskåret fra omverdenen, fordi der er udbrudt pest. Nazarin iler de døende mennesker til hjælp. Buñuel skildrer dette i hurtige impressionistiske glimt, hvis virkninger leder tanken hen på Goyas uhyggelige raderinger. Buñuel morede sig dejligt under arbejdet og gik personligt rundt med en lille ske og overhældte skuespillernes tøj med snavset risvand, der skulle gøre det ud for koleraopkast.

Nazarin ser til en døende kvinde og prøver at give hende den sidste olie. Men hun har kun den ene tanke at se sin elsker igen før hun dør. Nazarin opfordrer hende indstændigt til at angre. Elskeren kommer, og Nazarin prøver at holde ham væk fra værelset til trods for, at han og den døende kvinde lidenskabeligt råber efter hinanden. Endelig lykkes det elskeren at trænge ind til hende, og hun udånder stille i hans arme. Nazarin iagttager scenen gennem døren, forvirret og endnu engang med nederlagets bitre smag i munden.

Den prostituerede pige finder sig en ny mand – en dværg, hvis edderkoppeagtige gang øjensynligt har fascineret Buñuel, da han skulle besejtte rollen. Han yder en fortræffelig præstation som den lillebitte, men umådeligt virile mand, der siger til pigen: „Du er ikke så lidt grim, men jeg elsker dig“.

Netop som Nazarin skal til at fortsætte sin vandring kommer politiet og arresterer dem allesammen. Nazarin, som altid kun har gjort det gode, bliver sat i fængsel, hvor han bliver rådt behandlet af en mand, der har myrdet sin far (spillet af *Aleves Mejia*, der var chaufføren i „Subida al Cielo“). „Du forbandede Gud!“ råber en af de andre fanger, „hold op med at pine den arme præst“. Den, der udtaler disse blasfemiske ord, hjælper den mishandlede Nazarin med at blive af med sin tyrann, og her følger en nøgledialog. Nazarin spørger ham, hvorfor han er så god imod ham. Manden svarer, at det er han heller ikke. „Men du har da gjort en god handling imod mig“. Fangen svarer: „Det er umuligt, at jeg skulle have gjort

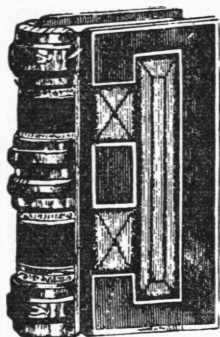
noget godt. Alt hvad jeg gør, selv når jeg gør noget uden ond vilje, fører til noget ondt, ligesom alt hvad du gør, fører til noget godt. Jeg er vis på, at jeg må have gjort noget forkert mod dig.“ „Men hvorfor gjorde du det?“, spørger Nazarin. „Ved det ikke“, svarer fangen, „man gør jo noget hele tiden. Måske var det fordi jeg følte, vi har noget tilfælles. Folk som os er farlige for samfundet. Det må ødelægge os, ellers ville vi ødelægge det i en håndvending.“

Sandheden er ganske rigtigt, at fangen har gjort noget forkert mod Nazarin. Siden de mødtes er hans fundament af åndelig fred begyndt at revne.

Nazarin bliver sendt til centralfængslet. Da han er præst, skal han ikke følges med de andre fanger, men bliver – trods sine protester – ført bort alene og berøvet selskabet med disse forbrydere, der er blevet som brødre for ham. Han bliver ført afsted klædt i indianske pjalter (han har givet sit uldne tøj til en, der frøs) af en politimand i mexikansk tøj og bred hat. Politimanden standser og køber nogle æbler hos en kone. Hun kigger nysgerrigt på Nazarin. „Hvad har du gjort, siden du må føres bort med bundne hænder?“, spørger hun. Nazarin bøjer hovedet og svarer ikke. Så lægger konen en pragtfuld ananas i hans hænder, der af båndene er tvunget opad som til bøn. Nazarin ser rædselsslagen på frugten – gav konen ham denne generøse gave, fordi hun troede, han var en forbryder og ikke en uskyldig? Kameraet bevæger sig helt hen til hans ansigt – et langt nærbillede lader os forstå, at alle hans principper, alle de antagelser, der har holdt ham oppe, styrter i grus. Har hans tro gennem de mange år været bygget på sand? Er de absolutte værdier kun en illusion? Mens han går mod fængslet med frugten i sine hænder, mediterer Nazarin over det godes og det ondes virkelige værdi.

Da han er født og opdraget som katolik, vil han altid vedblive at være katolik, men hans tro har fået et knæk. En frugtbar tvivl, en levende desperation vil følge ham til den bitre ende.

Jeg vil slutte med at gengive en af Buñuels vittigheder under optagelserne. Han troede, at han hviskede den til Figueroa, men Buñuel er temmelig døv og kan derfor ikke kontrollere sin stemme, så alle hørte den og lo. Det var under arbejdet med det ægte surrealistiske nærbillede af Nazarin, der rædselsslagen betragter frugten. „Det er et vidunderligt billede“, sagde Buñuel til Figueroa, „når borgerskabet ser det udtryk på Nazarin's ansigt, vil det blot opfatte det som tegn på, at han ikke kan fordrage ananas – og så kan det gå hjem og sove roligt.“



Gale proportioner

Tullio Kezich (Kezich?): „John Ford“. Guanda, Parma 1958.

Fra Parma kommer foruden østen „Piccola biblioteca del cinema“, der redigeres af den marxistiske kritiker Guido Aristarco (også redaktør af det nu stærkt reducerede „Cinema Nuovo“). Hvert bind i serien bringer et essay om en navnkundig filmpersonlighed, en filmografi og billeder. André Bazin bidrog med en „Vittorio de Sica“, og blandt de øvrige monograferede er Clouzot, Flabery, Rossellini, Monroe, Bogart, Fellini og Antonioni. Bindene er nydelige at se på, men ikke altid producerede med den fornødne omhu. På „John Ford“s omslag hedder forfatteren Kezich, på titelbladet Kezich.

Værre er det unægtelig, at bogen er dårlig. Den begynder med en misvisende sætning, hvori det hedder, at der vist ikke i øjeblikket findes nogen filminstruktør, der er ældre end John Ford. Men i alle mulige betydninger af ordet ældre i denne sammenhæng er Chaplin ældre. Derefter kommer der en frygtindgydende og firkantet marxistisk indledning, der gentager flere af de banale svage indvendinger mod Ford og får læseren til at ængstes for, at Kezich-Kezich ikke har følt og erkendt noget videre ved synet af hans film. I en bebrejdende tone anføres det, at Ford ikke har ladet sig påvirke af neorealismen, og at han ikke beskæftiger sig med den moderne virkelighed – således som Robert Aldrich, Elia Kazan og Nicholas Ray, hvis film besidder „det friske og det nye, der er over en avis, som lige er kommet fra rotationspressen“. Mamma mia! Det er jo ikke mindst det journalistisk sensationalistiske ved flere af de nævnte herrers film, der gør dem suspekter, og hvis man ikke generer sig for at nævne instruktører som Aldrich, Kazan og Ray i samme åndedræt som Ford – den store digter, „den følelse Skjald“ – kan man næppe anses for kvalificeret til at skrive om ham.

Det bliver værre endnu. Forfatteren skriver, at Ford aldrig mere vil skabe en socialkritisk, engageret film. Siden er vor kritiker blevet grundigt dementeret af virkeligheden. Efter at hans bog er udkommet, har Fords mesterlige „The Last Hurrah“ haft premiere, og i denne film kritiserer Ford med lidenskab det sentimentalt tilbageskuende Boston-plutokrati og stupide moderne politiktyper. Atter må vi bestride forfatterens kvalifikationer til at skrive om Ford. Han har ikke engang erkendt, at det er såre dumdrigtigt at profetere om

Ford, at Ford gang på gang har gjort det uventede. „Han er færdig“ er der nogle, der har sagt herhjemme efter hans relativt ubetydelige seneste film. „The Last Hurrah“ dementerer disse røster. Det besynderlige er, at de sandsynligvis vil komme igen, hvis Ford nu iscenesætter et par mindre væsentlige film igen. „Nu er han da færdig“, vil de melde med den meget danske glæde over, at de store ikke kan blive ved med at være store. Og så kommer han igen i 1963 og duperer. En „rytme“ af denne art har der altid været i Fords produktion, og det skulle snart være på tide, at man erkender det.

„John Ford“s forfatter bliver mere læselig, når han forlader de politisk bundne generelle betragtninger og kommer til filmene selv. Det viser sig trods alt, at han har oplevet noget, og man får en mistanke om, at den marxistiske redaktør har pålagt ham den indledende formindskelse af Ford og at forfatteren er gået med til den som en slags Ford-lastens tribut til den socialistiske dyd – i hvert fald giver han på de følgende sider udtryk for kærlighed til den amerikanske instruktør. Men proportionerne bliver alligevel ikke rimelige. Forfatteren er relativt alt for forliebt i „Diligencen“, der selvfølgelig er smuk, men hvis poesi er mindre intens end poesien i „My Darling Clementine“, der ikke får nær så megen opvarmning. Det er imidlertid rigtigt sagt om skuespillerne i „Diligencen“, at de – skønt de jo er det – aldrig giver indtryk af at være i kostume, men bestandigt af at være i hverdagstøj. Men forfatteren priser for meget det allegoriske i „Diligencen“: For det første er der ikke ret meget af det, for det andet er det, der er der, en svaghed, som nok i første række skyldes Dudley Nichols, og som minder os om, at det litterære, det allegoriske næsten altid er dårligt hos Ford, der på sin vis er kunstner *malgré lui* og mindst kunstner, når han er mest „kunstnerisk“, mest „dybsindig“.

Denne centrale sandhed er især blevet fremhævet af den bedste Ford-kritiker, Lindsay Anderson, og andre steder synes den lille italienske bogs forfatter at have taget ved lære af Anderson, skønt han ikke nævner ham. Han fremhæver, at Ford ofte bliver forloren, når han leverer formel akrobatik, og afviser med rette den alt for meget roste „The Informer“ og den mislykkede Greene-film „The Fugitive“. Men skønt han kan se storheden i den salige utopi-idyl „Den tavse Mand“, forstår han intet af den lille perle „Hvor Solen skinner“ og håner den, fordi negrene bliver fortegnede. Men Ford ved nok mere om, hvordan Kentuckys negre var i 1905, end forfatteren.

Og bogen siger intet om de gribende „Karavanen“ og „Kavaleriets gule Bånd“ (sidstnævnte er heller ikke repræsenteret i billedafdelingen, der har fået den svage „Fort Apache“ med. Billedvalget er i det hele taget ringe; „The Iron Horse“ er forsøgt dækket med et portræt, fra „Orkanen“ bringes et af de styggeste billeder og fra „My Darling Clementine“ en Linda Darnell-Victor Mature-omfavnelser. Essayet tager heller ikke de ypperlige „Tobaksvejen“ og „They Were Expendable“ under alvorlig overvejelse.

Forfatteren siger, at Ford er militaristisk og reaktionær, og at han tror på et patriarkalsk samfund – altså den sædvanlige smøre. Men Ford er en sammensat natur, der ikke kan forstås ved hjælp af så nemt udslyngede adjektiver. Han har aldrig bragt sig selv i en ideologisk spændetrøje, og skønt det kan være nemmere for en marxist at skrive om ham, hvis han anbringer

ham i en sådan, er metoden urimelig. Som i næsten alle intelligente mennesker foregår der en debat i Ford, og det er ikke i første række noget ideologisk, der binder Fords film sammen, men en formidabel sans for det poetiske og store i det menneskelige.

Dette er det vigtigste for ham. Og det er ikke militarisme også at finde det menneskelige storhed og poesi inden for U.S. Cavalry eller blandt den anden verdenskrigs amerikanske krigere, som f. eks. i „They Were Expendable“. Det er heller ikke militarisme i ordets sædvanlige forstand at skabe billeder, der lægger sympatisk menneskelig følelse i militære ritualer – snarere tværtimod. Ford er mindre militaristisk end f. eks. *Eisenstein*, og gang på gang bryder det menneskelige disciplinen i Fords soldaterskildringer. Både privat og i sine film er Ford alt andet end et konformistisk disciplinmenneske.

Det er urimeligt at beskyldte „Vredens Druer“s instruktør for at være reaktionær. Han ejer meget stærk følelse for de traditionelle værdier, og han ynder at skildre fortiden „nostalgisk“, men dette er naturligvis ikke det samme som at være reaktionær. I de meget centrale og væsentlige Ford-film „Vredens Druer“ og „The Last Hurrah“ er instruktøren klart antireaktionær, socialist „progressiv“. Disse to film er nok hans væsentligste film om moderne forhold. At Ford i fortidsfilmene har tilstrækkelig historisk sans til ikke at farve alt med moderne ideer, bør ikke bebrejdes ham.

Det er alt for forenkende at sige, at Ford tror på et patriarkalsk samfund. Han hylder gang på gang pioneren, den store personlighed, mennesket, der handler af pligtfølelse. Måske er der en vis sværmerisk homoseksualitet i dette, men i hvert fald ingen dyrkelse af et demokrater uacceptabelt politisk system. Det er rigtigt, at Ford i „The Last Hurrah“ langt foretrækker den patriarkalske „political boss“ for den tåbelige fjernsynstjerne, der i stedet bliver valgt, men der sættes intet spørgsmålstegn ved folks ret til selv at bestemme, og i den forudske betydning af det patriarkalske bør vi alle elske det: Ford holder først og fremmest af, at de mennesker, der har magt at udøve, gør det inspireret, med pligtfølelse og kærlighed og evne til at improvisere og intuitiv forståelse.

Erik Ulrichsen.



En folkekomedie

The Great Dictator (Diktatoren). Prod.: Charles Chaplin 1940. Instr. og manus.: Charles Chaplin. Foto: Karl Struss og Roland Totberob. Klipning: Willard Nico. Dekorationer: J. Russell Spencer. Medv.: Charles Chaplin, Paulette Goddard, Jack Oakie, Reginald Gardiner, Henry Daniell, Billy Gilbert, Grace Hayle, Carter de Haven, Maurice Moscovitch,

Emma Dunn, Bernard Gorcey, Paul Weigel, Chester Conklin, Esther Michaelson, Hank Mann, Florence Wright, Eddie Gribbon, Robert O. Davis, Eddie Dunn, Nita Pige, Peter Lynn.

Den 16. april fylder *Charles Spencer Chaplin* 70, men også uden denne anledning ville der have været gode grunde til at kaste et nyt kritisk blik på den genudsendte „Diktatoren“ af *the grand old* lille mand. Skønt filmen først kom frem herhjemme i 1947 – 7 år efter at den var færdig – er der en verden mellem den måde, på hvilken vi dengang oplevede den, og den måde, på hvilken vi oplever den i dag. Dengang dækkede filmen umiddelbart visse psykologiske behov, i dag ville man måske på forhånd vente, at den havde sværere ved at appellere til os. Dengang sad man i overført betydning af ordene nærmere ved læredet. I dag er vi rykket tilbage fra læredet (skønt det desværre ikke er svært at finde satire, der rammer i 1959). Og så går filmen hen og virker endnu bedre end dengang.

Der er sket det, at „Diktatoren“ er blevet en klassiker. Vi heftede os dengang især ved det specifikke, og det slog. I dag ser vi først og fremmest det almene, og det viser sig, at det står så stærkt bag det specifikke, at filmen ejer den konstante aktualitet, der er klassikerens. Dengang var det filmens engagement i den historiske situation, der sprang i øjnene; i dag er især dens klarhed og overlegenhed iøjenspringende. Chaplins følelser har ikke ført ham ud i det artistisk ukontrollerede, og filmen er ikke blevet *gold Heitz*: Den indeholder mere kærlighed end had.

Alt dette må ses som en integrerende del af stilen, som også i dag bereder større nydelse end for 12 år siden. „Diktatoren“ er – i modsætning til f. eks. „Monsieur Verdoux“ – en folkekomedie. Den indeholder aldeles usandsynlige sammentræf: Først og fremmest naturligvis forvekslingen af barberen og diktatoren, men også mødet på det belejlige tidspunkt mellem barberen og den højststående nazist, hvis liv barberen reddede under første verdenskrig. Den indeholder en „romantisk“ kærlighedshistorie: Forholdet mellem barberen og den dejlige jødepige, der er urimeligt uvidende om sin egen skønhed og urimeligt ukoket. „Diktatoren“s skildring af antisemitismen er lokaliseret til en aldeles utroværdig lille gade, i hvilken utroligt meget hænder – man mindes gang på gang „Easy Street“, men også *Wylers* sociale folkekomedie „Blindgaden“. Billederne er gang på gang „skillingstryk“, mest slående, da den unge pige i Østrig lytter til sin elskedes stemme i radioen. Chaplins afsluttende tale er smukke og rigtige plitutter. Den gamle lagkagefarce dukker op i nogle scener med Hitler og Mussolini, og bestandigt falder Chaplin på enden.

Om man glæder sig over næsten det altsammen. Filmen er på en gang vidunderligt fri og vidunderligt konsekvent. Den er sig bestandigt sin egen urimelighed bevidst, og den søger bestandigt at binde urimelighederne sammen i een verden. „Diktatoren“ ironiserer ikke (i hvert fald sjældent) over folkekomedien, den respekterer den, fordi den respekterer folket. „Diktatoren“ er en stor ønskedrøm, men en ønskedrøm om det rigtige. Den ønskedrømmende tale til slut er et koncentrat af *H. G. Wells*, som har haft den største betydning for Chaplin.

I god overensstemmelse med alt dette udspilles „Diktatoren“ i en kulisseverden – undertiden har man det indtryk, at der er gjort meget for ligefrem at under-

streg kulissepåret. Ikke mindst i sceneerne med nazimøderne og troppeparaderne er kulissepåret fremtrædende – og her får det den funktion at afsløre den store svindel, *the double-cross* (dette udtryk har jo inspireret til de to kors på nazisternes uniformer).

Og kulisserne danner baggrund for en ballet. Chaplins kærlighed til balletten er jo kendt fra f. eks. „Sun-nyside“ og „Rampelys“. „Diktatoren“ er en syntese af folkekomedien og balletten. Det mest imponerende ved filmen er måske, at det er lykkedes den at behandle et grufuldt storpolitisk emne menneskeligt og artistisk ved hjælp i første række af folkekomediens og ballettens sprog. Men det har unægtelig bidraget til heldet med filmen, at Chaplin er ekspert i den makabre humor. I begyndelsen, der er på linie med „Shoulder Arms“ i sin dristige fremhævelse af det absurd-latterlige ved krigen, lægges filmens satiriske tonefald: Heller end at udtrykke forargelse eller had direkte (dette kunne måske give Hitler og Mussolinis modbydelighed en vis storhed) vil Chaplin gøre dem til grin, påvise at de er absurde selv når de udviser en i egne øjne storslået makaber ondskab.

Filmens fejl er få, og det er ikke ofte Chaplins intuition og proportionssans svigter ham i den politisk-moralske stillingtagen, skønt den fulde sandhed om det nazistiske Tyskland jo først kom for dagens lys

flere år efter produktionen af filmen. Der er intet at indvende imod den antiheroiske holdning i skildringen af jøderne, men portrættet af den tyske „helt“ Schulz (*Reginald Gardiner*) er ubehageligt tilpasset karikaturlbummet; portrættet virker ugenerøst.

Chaplin selv er på højden af sin virtuositet. Jeg holder ikke af frisescenen efter barberingen af *Panlette Goddard* (barberingen selv er udmærket), og Chaplin burde måske ikke have gentaget nummeret med hostelydene, der går over i rigtig hosten. Men ellers er han rigt varieret, og „Diktatoren“ er den af Chaplins talefilm, der er mest mættet med humor. Brahmsbarberingen er endnu bedre end man huskede den og perfekt konstrueret, og legen med jordkloden ejer en poetisk komik, der er relativt sjælden hos Chaplin. Han holder sin store tale med en velberegnet voksende kraft, der giver de gode banale ord en vis friskhed.

Gensynet med „Diktatoren“ overbeviser fuldt og helt om, at de kritikere, der mener, at klovnens skulde være blevet ved med at være den „rene“ klovn og ikke have givet sig til at befatte sig med verdenssituationen, tager fejl. „Diktatoren“ vil blive nydt om 100 år i samme grad som „Easy Street“, og der går en naturlig udviklingslinje fra den ældre film til den senere. At være klovn er ikke et embede med begrænsede beføjelser.

Wladimir Winde.

LATERNA MAGICA II

Opbygningen af dette stik er spejlvendt i forhold til Kjøbenhavns Skilderie No. 1. og Clemens bar i det foreliggende stik placeret magikeren i venstre forgrund. I det runde billede ses en ridefoged med en pisk i hånden siddende overskrævs på en vippe. I vippens anden ende sidder en bonde, der løfter hatten. Stikket skal opfattes som en satire over den store landbokommission, der blev nedsat i 1786 (M. E.).



KOSMORAMAS blå BOG

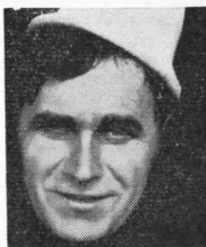
GRAY, ALLAN, eng.(?) drømmer, f. ca. 1905. A. G.s hele psyke er ensidigt indrettet på det gådefulde i menneskesjælen, det sur-realistiske, det ufattelige, uudsigelige, overmægtige. Alskens middelalderlig djævel- og vampyrovertro er ham et foretrukket studieobjekt, men han drives mindre i sine studier af forskerens nøgterne videbegær end af en slags intuitiv drift mod og fornemmelse for de overnaturlige materier – en fornemmelse der er så stærk og essentiel for ham, at han knap erkender nogen påviselig grænse mellem fantasiens og virkelighedens verdener – han vandrer selvfølgeligt og utvungen fra den ene ind i den anden. Det må være denne hans intuition, som omk. 1930 bringer ham til den lille landsby Courtempiere, hvor han oplever en række sælsomme hændelser, som rettelig kun kan betegnes som et mareridt: en mystisk gammel mand bringer en bog om vampyrens hærgen til hans værelse på kroen under mystiske omstændigheder, i sin søgen i den hvide nat efter overbringeren bliver han tilskuere til dennes voldelige død ved et mystisk pistolskud, mordet fører ham ind i den myrdedes, slotsherrens, familie, som han finder redet af en paralyserende angst af mere end mystisk oprindelse. Den „trollkyndige“ A.G. erkender snart, at han står over for et veritabelt tilfælde af vampyr-terror – det blod-



sugende uhyres bekendte rottebid er at se i den dødsmerkede unge pige Leones strube. Med den mystiske bogs hjælp kan A. G. afsløre både vampyren selv – han er med til på kirkegården at ramme en jernstang gennem den gamle kvinde Marguerite Chopins hjerte for derved at binde vampyren evigt til hendes grav – og hendes håndlanger her i livet, den dæmoniske landsbylæge, der må dø en satanisk kvælningssød i møllens nedvæltende melmasser. I sin indgriben i den verden af pinefuld lidelse og dom, hvor vampyren hersker, når A. G. så langt ind i det hinsidige, at han som i en drøm i drømmen oplever sin egen jordefærd set gennem kistens glaslag. A. G. fremtræder som en repræsentant for det dagklare dennesidige, forsåvidt som han er den der hæver det ondes forbandelse over de to søstre Leone og Gisèle. Men det hører med til det hele billede af ham, at han ligeså meget synes at være af den drømmeverden han afslører. Han er dobbelttydig – tilskuer og medvirkende på en gang, drøm og drømmer i eet. (*Julian West alias baron Nicolas de Gunzburg i Dreyers „Vampyr“ 1932.*)

HIGGINS, JOE, eng.(?) klovn, f. omk. 1860(?), d. 1916. J. H. startede sin gøglerkarriere som klovn og altmuligmand i en lille omreisende teltcirкус, Cirkus Bunding. Det unge fattige hjertensgode menneske er fuldkommen lykkelig i denne beskedne tilværelse, først og fremmest fordi han elsker sin brave direktørs yndige datter, kunstryttersken Daisy og hun ham. Men med sit galanummer, den sørgelige sang om klownens

ulykkelige kærlighed, er J. H. bestemt for større og mere funklende maneger end det lille gøglertelts: en aften opdages han af stormpresarioen Wilson, der tilbyder ham det store gennembrud inde i den store by. Tilbudet fylder J. H.s rene hjerte med glæde, og han tager imod det, men på en afgørende betingelse: han skal have lov til at tage sin Daisy og hendes kære gamle forældre med. Betingelsen opfyldes, og J. H. bliver – stadig med sin sørgelige klownsang – den store sensation på storbyens varietétribuner. Men hans nyvundne storhed bliver hans skæbne: Daisy, der nu er hans hustru, bestormes af en Grev Henris kumageri og falder for ham og den glitrende lokkende verden han tilhører. Smerterne rammer J. H. dybt i hans sårbare hjerte, men han forstår, at Daisy må gå til Henri, og han selv leve videre i ensomhed. Men den ædle resignation bringer kun J. H. et stort skridt nærmere mod undergangen. Den sejrtritte rival afslører sig på et år som en elendig skurk, Daisy fortryder, afvises af J. H., berøver sig livet, men når netop at bede sin eneste rette elskede om tilgivelse før hun går bort. Herefter går det nedad bakke for den før så store gøgler J. H. Han ender med sine minder og sin flaske i et teltcirкус, hvor han hver aften ud af sit hjertes smerte synger sangen om klownen, der må le selv om han græder indvendigt. Hans liv har dog trods alt eet mål, som venter på sin fuldbærdelse: den hævn over Daisys egentlige banemand, som han svor ved hendes dødsleje. Efter mange år slår hans time endelig: Han ser Henri blandt tilskuerne på første række, bevæbner sig med en pistol og retter den på sit nummers højdepunkt mod den formastelige usling, der netop når at genkende J. H. før han betaler sin endelige sonebod, døden. For J. H. er alt herefter fuldbragt, og det er kun retfærdigt og skønt, at hans hjerte brister, just da han bonfalder himlen om at måtte blive genforenet med sin Daisy. I døden gøres det godt som livet forbrød mod J. H. – klownen med det altfor rene sind og det altfor store hjerte. (*Vald. Pslander i Sandbergs „Klownen“ 1916.*)



HOLM, INGEBORG, sv. fattiglem, f. omk. 1870, g. omk. 1890 med Sven Holm. I. H. og hendes mand er flittige og nøjsomme folk, som har skabt et lykkeligt hjem for deres tre børn. En slat spareskillinger suppleret med en lompelig grossistkredit sætter omk. 1900 familien i stand til at stable en lille uretkræmmerbod med en trofast lille kundekreds på benene. Alt tegner lyst og lykkeligt, indtil manden rammes af en blodstjrtning og dør. I. H. står nu alene med ansvaret for forretningen, familiens eksistensgrundlag, og for de tre mindreårige børn. Det dobbelte ansvar tynger så altfor hårdt på I. H. – hun lader moderpligterne gå forud for butikken med det ubarmhjertige resultat, at denne hurtigt krakker. For den stakkels kvinde åbner der sig

herefter kun en frygtelig mulighed: fattiggården. Børnene tages fra hende og gives bort i pleje af det hjerteløse fattigvæsen, mens den ulykkelige moder må slide for føden i den umenneskelige anstalt. Alene som hun er over for en overmægtig samfundsinstitution, kan I. H. kun bøje sig under åget, hvor meget det end smerter. Men båndene til hendes børn kan ikke sådan rives over – naturligvis. Da hun erfarer om sin ene piges sygdom flygter hun resolut for at komme til hende. Flugten udløser en forfølgelse, som drejede det sig om en farlig forbryder. I. H. når netop at se sit barn – men kun for straks at blive givet tilbage til den offentlige forsorg, hvor flugten herefter figurerer som en regnskabsposter: „An hjælp til indfangning af fattiglemmet I. H. 30,00, transport 2,25. Summa 32,25“. Det endelige sammenbrud rammer I. H. nogen tid senere, da hun må opleve, at det yngste af børnene ikke mere kender sin mor. Med forværket sind hen-



lever hun 15 lange år i fattighuset, den meste tid vandrede hvileløst omkring, vuggende en trækloks i sine arme. Men lyset skal dog atter tændes i hendes mørke. En dag vender hendes ældste barn, den nu voksne søn hjem fra en lang sørejse, og hans første tanke gælder moderen. Synet af ham og de minder det fremkalder bringer I. H. tilbage til det liv, som hun dog elsker, selv om det er faret så hårdt frem imod

hende. I. H.s tunge vej til fattiggården og den offentlige barmhjertighed og sindssygen er som menneskelig og social tragedie et resultat af en ufuldkommenhed i det samtidige samfunds ordning, som man helst tror afskaffet i nutidens folkhem. Det er i skæbner som I. H.s velfærdssamfundet af i dag henter sin eksistensberettigelse. I. H. er en af filmens første sociale anklagere – hvis ikke den første. (Hilda Borgström i Victor Sjöströms „Ingeborg Holm“ 1913).

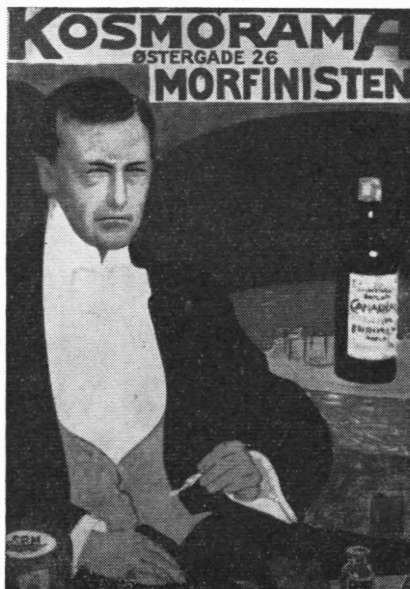
KANE, CHARLES FOSTER, amer. storkapitalist og bladkonge, f. omk. 1870 et sted i Amerika, d. omk. 1940. G. første gang med Emily Norton, niece af USA's præsident, anden gang med sangerinden Susan Alexander. Begge ægteskaber opløst ved skilsmisse. K. byggede sin magt og position på en besynderlig arv, der tilfaldt ham allerede i 8 års alderen: hans mor drev et lille guldgraverpensionat, og en gæst, der stak af fra betalingen, efterlod drengen et sæt guldminepapirer, som kloget forvaltet afkastede så mange penge, at K. i en alder af 25 år kunne se sig som mangemillionær og ejer af store industriforetager, miner m. v. – foruden af New York-avisen „The Inquirer“. Sammen med vennen og skolekammeraten Leland banker han det lille affældige blad op til en moderne storavis præget af en frisindet laborvenlig holdning. Med blodsukcesen og den stadige vækst i formuen følger indflydelse og prestige og i fortsættelse deraf en attrå hos K. efter politisk magt. Han gifter sig med præsidentniesen Emily Norton og indleder den forventede politiske lyn- og topkarriere med at lade sig opstille til guvernørvalget i sin stat. Alle er sikre på hans valg, han selv ikke mindst – men han falder på sin uhelderlige modkandidats nedrige bagtalelser af hans privatliv. Med dette bitre nederlag begynder den ulyksalige udvikling, der fører den ellers så åbne og vitale mand ind i forhærdelsens isenede ensomhed. Formædelsen skal vævnes med en demonstration. K. vil med sine magtmidler tvinge offentligheden til at anerkende den anden hustru Susans format som sangerinde. Han lancerer hende efter alle kunstens regler i sine spalter, han ofrer summer på hendes stemmes uddannelse, han bygger et helt nyt operahus til hende – alt forgæves.

Anstrengelserne dømmes af alle som totalt mislykkede, også af vennen Leland, den eneste der tør sige K. hele sandheden om ham selv: at hans fordums frisind er blevet til stiv reaktion, at hans virkelyst og vitalitet er blevet forvrænget til personlig menneskefjendsk magtbrynde. Da til sidst både Leland og Susan har forladt ham sidder K. alene tilbage med sin rigdom og venter på døden i sit fantastiske stormogulpalads Xanadu, som er fyldt til forstopelse med kostbarheder fra hele



verden, symboler på hans bjergsomhed. Da K. endelig dør er det sidste ord han bringer over sine læber: „Rosebud“. Hvorfor? Gåden opklares, da man under oprydningen i boet finder en lille barneslæde med ordet „Rosebud“ på sædet. Just med den slæde legede drengen Charles den dag, da han som 8 årig mod sin vilje måtte forlade sin mor for at tage med den formynder, som skulle gøre ham til et penge- og magt-menneske. „Rosebud“ var den store mands forbindelse bagud til den barnelykke, der blev dræbt under penge-dyngerne. K. vandt den hele verden, men tog skade på sin sjæl og erkendte det inderst inde selv – han var på een gang en af sit lands store myter og mytens beske dementi. (Orson Welles i sin egen „Den store mand“ 1941).

Fra Filmmuseets plakatsamling



Maleren Richard Winther har skænket Filmmuseet denne plakat for den danske film „Morfiniten“ (1911). Winther modtog den for nogen tid siden som støttepap i en forsendelse.

Filmindex XL

AF J. F. ARANDA

CARLOS VELO

I J. F. ARANDAS artikel om „Nazarin“ omtales den betydelige spanske dokumentarist Carlos Velo, der er alt for lidt kendt herhjemme. Han blev født i Galicia i 1905. Universitetseksamen i pædagogik. Emigrerede til Mexico i 1937. Medindehaver og administrator af „Teleproducciones“ og biografen „Cbaapultepes“ i byen Mexico siden 1954.

Castillos de Castilla. Spanien 1933. I og manus: Carlos Velo og Fernando Mantilla. Foto: José María Beltrán. Musik: Rodolfo Halffter. Tone: Antonio F. Rocés. Prod.: Cifesa. Dokumentarfilm, 2 reels.

Tarraco Augusta. Spanien 1933. I og manus: Carlos Velo og Fernando Mantilla. Foto: José María Beltrán. Musik: Rodolfo Halffter. Tone: Antonio F. Rocés. Prod.: Cifesa. Dokumentarfilm, 2 reels.

Galicia y Compostela. Spanien 1933. I og manus: Carlos Velo og Fernando Mantilla. Foto: José María Beltrán. Musik: Rodolfo Halffter. Tone: Antonio F. Rocés. Prod.: Cifesa. Dokumentarfilm, 1 reel.

Almadrabas. Spanien 1934. I og manus: Carlos Velo og Fernando Mantilla. Foto: José María Beltrán. Musik: Rodolfo Halffter. Tone: Antonio F. Rocés. Prod.: Cifesa. Dokumentarfilm, 2 reels.

Infinitos. Spanien 1935. I og manus: Carlos Velo og Fernando Mantilla. Foto: José María Beltrán. Musik: Rodolfo Halffter. Tone: Luís Marquina. Prod.: Cifesa. Dokumentarfilm, 2 reels.

Felip II y el Escorial. Spanien 1935. I og manus: Carlos Velo og Fernando Mantilla. Foto: José María Beltrán. Musik: Martínez Azgra efter renaissance-temaer. Tone: León Lucas de Lapeña. Dokumentarfilm, 2 reels.

La Ciudad y el Campo. Spanien 1935. I: Carlos Velo og Fernando Mantilla. Manus: Carlos Velo. Foto: José María Beltrán. Musik: Rodolfo Halffter. Tone: León Lucas de Lapeña. Prod.: Dirección de Granadería, Landbrugsministeriet. Dokumentarfilm, 2 reels.

Sandade. Spanien 1936. I og manus: Carlos Velo. Foto: Cecilio Paniagua. Musik: Rodolfo Halffter. Tone: León Lucas de Lapeña. Prod.: Carlos Velo. Eksperimentalfilm, 2 reels.

En un Lugar de Castilla. Spanien 1936. I og manus: Carlos Velo. Foto: Cecilio Paniagua. Musik: Rodolfo Halffter. Tone: León Lucas de Lapeña. Prod.: Cifesa. Dokumentarfilm, 2 reels.

Romancero Marroquí. Spanien 1936. I og manus: Carlos Velo. Foto: Cecilio Paniagua. Musik: Rodolfo Halffter. Prod.: Kolonimisteriet for Cifesa. (Ufuldendt. Materialet benyttedes i 1941 i spillefilmen „Harka“, iscenesat af Carlos Arévalo).

Noticario España-México-Argentina. Mexico 1941-56. Teknisk I: Carlos Velo. Foto: Ramón Muñoz. Prod.: G. Azcárate. (8 minutters newsreels for regeringen).

Cine-selecciones. Mexico 1953-55. I: Mercedes Azcárate. Teknisk rådgiver og klipning: Carlos Velo. Foto: Ramón Muñoz m. fl. Prod.: G. Azcárate. Reklamefilm.

Pintura mural mexicana. Mexico 1953. I: Carlos Velo. Prod.: Barbachano. Kunstfilm, 2 reels.

Telerevista. Mexico 1954-55. Teknisk I: Carlos Velo. Medarbejdere: García Ascott, Juan Luís Buñuel, Manuel Michel m. fl. Foto: M. Muñoz, Walter Reuter m. fl. Prod.: Manuel Barbachano Ponce. Korte newsreels.

Cine verdad. Mexico fra 1954. I: Carlos Velo. Prod.: Barbachano. Kombinerede videnskabelige dokumentarfilm og reklamefilm, 14 min.

Tierra caliente. Mexico 1954. Teknisk I: Carlos Velo. Foto: Walter Reuter. Prod.: Manuel Barbachano Ponce - Francisco del Villar. Dokumentarfilm, 2 reels.

Raíces. Mexico 1954. I: Benito Alazraki. Teknisk I og producer: Carlos Velo. Manus: Carlos Velo, Benito Alazraki, M. Barbachano, María Lazo, García Ascott og Fernando Espejo efter 4 fortællinger af Francisco Rojas Gonzales. Foto: Hans Beimler, Walter Reuter og R. Muñoz. Musik: Rodolfo Halffter, Guillermo Noriega, Blas Galindo og Pablo L. Moncayo. Medv.: Beatriz Flores, Juan de la Cruz, Juan Cano, Conchita Montes, Olimpia Alazraki, Angel Lara, Miguel Angel Negrón, Antonia Hernandez, Alicia del Lago, Carlos Robles Gil m. fl. Prod.: M. Barbachano.

Cinerevista. Mexico 1955-58. Teknisk I: Carlos Velo. Samme credits som *Telerevista*.

Torero! Mexico 1955. I: Carlos Velo. Manus: Carlos Velo og Hugo Mozo bygget over Luis Procunas liv. Foto: Ramón Muñoz. Musik: Rodolfo Halffter. Rådgiver: Rafael Solana. Medv.: Luis Procuna, Consuelo Ch. de Procuna, Manolete, Carlos Arruza, Manuel dos Santos. Prod.: M. Barbachano.

Noticiero Emma. Mexico fra 1956. Teknisk I: Carlos Velo. Samme credits som *Telerevista*.

Cámara. Mexico fra 1957. I: García Ascott. Teknisk I: Carlos Velo. Prod.: M. Barbachano Ponce. Newsreels, 3 min.

Mexico Mio! Mexico 1958-59. I: Carlos Velo. Manus: Carlos Velo efter fortælling af Cesare Zavattini. Kunstnerisk rådgiver: David Alfaro Siqueiros. Dertil en række sagkyndige i litteratur, etnografi, biologi, økonomi, folklore, musik m. m. (under optagelse).