

Cannes

Berlin

Venedig

1960

AF AITO MÄKINEN



Robert Bresson.

Der er to slags filmfestivaler, og de er der altid på samme tid. Den ene slags byder på nye, interessante film plus en del retrospektive forevisninger og møder mellem filmskaberne og kritikere – den anden på et filmens marked med alle mulige former for publicity og sel-skabelighed. De, som følger den første del, accepterer at klæde sig i gala til aftenens forevisning, og de ser af og til ind til et cocktail-party eller en reception for at træffe hinanden. Men vi hører mere om den anden del af festivalen med dens prefabrikerede skandaler og sexede billeder.

De ældste og mest betydende festivaler er Cannes og Venedig. Berlin og Karlovy Vary danner politisk modvægt mod hinanden. Resten af festivalerne er mest lokalt betonedede. En fordel for Cannes er præsentationen af to-tre konkurrencefilm hver dag samt en hoben kommer-cielle forevisninger med fri adgang for pressen. Venedig har sin intelligent udformede be-grænsning af konkurrencefilmene antal til 12-14 stk., altså én pr. aften, samt to i den retro-spektive og to i den informative serie hver dag. Skønt begge festivaler finder sted i byer af betydning, koncentrerer de nøje omkring festivalpaladset, et par nærliggende storhoteller og stranden over for paladset. Karlovy Vary er et stille kursted med udvalgte film, men den

CANNES

Grand Prix: „La Dolce Vita“
Særlig pris: „L'Avventura“ og „Kagi“.
OCIO's pris: „Paw“.

BERLIN

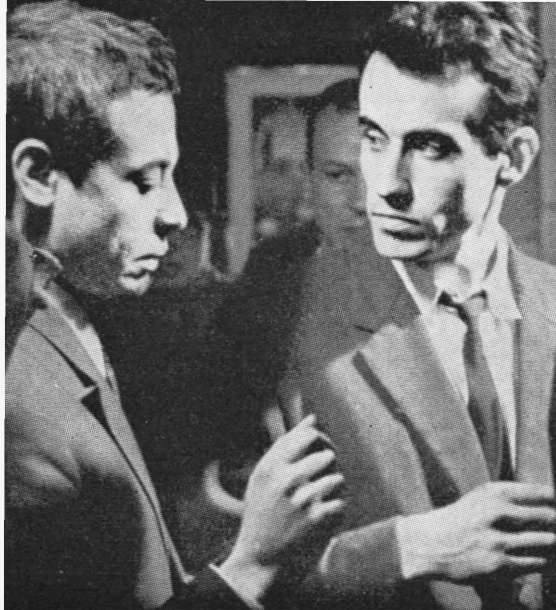
Guldbjørnen: „El Lazzarillo de Tormes“.
Sølvbjørnen: „A bout de souffle“ og
„Les Jeux de l'amour“.
Guldbjørnen (dokumentarfilm): „Faja Lobbi“.

VENEDIG

Den gyldne løve: „Le passage du Rbin“.
Juryens specialpris: „Rocco“.
Intern. kritikerpris: „Rocco“ og „El Cochecito“.
Ital. kritikerpris: „Ningen no joken“.

byder på enestående chancer for at gøre sig be- kendt med filmproduktionen i de mest eksoti- ske, socialistiske lande. I Berlin drukner festi- valen totalt i storbylarmen: Hovedkvarteret, hoteller, pressekonferencer og forevisninger er spredt rundt omkring i byen, og selv stran- den, hvor folk kunne mødes, savnes. De so- cialistiske lande deltager ikke i Berlin, men deltageres film er sjældent politisk udvalgte. Berlin får de film, som ikke regnes for at stå stærkt nok til Cannes eller Venedig, eller som afsenderne ikke har fundet særligt vigtige.

Det var tydeligt en misforståelse, at Robert Bressons nyeste film „Pickpocket“ dukkede op i Berlin som Frankrigs officielle konkurrence- film. Endnu under festivalen forsøgte festival- lederen Dr. Bauer at tage filmen af program- met, da han fandt den upassende.



Fra optagelserne af „Pickpocket“. Illusionisten *Kassaji* viser *Martin Lassalle* en „teknisk“ detalje.

Robert Bressons „Pickpocket“ er dog utvivlsomt et mesterværk og måske den største af denne særegne kunstners film. „Pickpocket“ viser, hvordan mennesket forfalder til dødsyndens hovmod og først reddes, når Gud, her i kriminalchefens skikkelse, har brudt hans hovmod. Først da vågner han op til en ren og uselvisk kærlighed. Bresson har selv skrevet manuskriptet med *Dostojevskis* „Forbrydelse og Straf“ i tankerne, og han behandler her motiver fra alle sine tidligere film. „Pickpocket“ er tydeligt en rendyrket realistisk film, ligesom de fleste af Bressons film, men den er tillige på mange måder dybt symbolsk. For at gøre filmen troværdig bruger Bresson visse træk af lommetyvens virksomhed (til lommetyvens teknik har han indhentet vejledning hos en ekspert), men det er blot en genspejling af hans stræben efter renhed og klarhed. „Pickpocket“ er ikke først og fremmest en film om en lommetyvs forunderlige frelse gennem kærligheden. Den er en skildring af et menneske, i dette tilfælde en ung intellektuel, som ville have været forfatter, men som ikke finder kontakt med sine medmennesker, og som frygter, at han er unormal. Han griber til at stjæle for at vise sig selv, at han kan udføre noget vellykket. Vi hører hans stemme: „Jeg følte

mig som verdens hersker!“ Og mod slutningen: „Det gør ikke noget, at jeg bliver fanget, men det gør noget, at jeg bliver *ydmaget* ved at gå i en fælde!“ Bresson fortæller ikke her om en tvangstilstand, men i al almindelighed om menneskets angst og rædsel og dets fortvivlede forsøg på at overvinde den. Filmens politichef er ikke først og fremmest interesseret i at pågribe forbryderen, og vennen kommer og meddeler helten: „Han interesserer sig for dig!“ Politiet vil gennem ydmygelsen endeligt redde synderen. Filmens heltinde elsker lommetyven og forstår, at hans problem ikke kun er forbrydelsen, men også angsten for impotens, og hun tilbyder ham, efter to lange samtaler, som tilsyneladende drejer sig om tyveri, sin kærlighed ved at lægge armene om hans hals.

Filmen skildrer egentlig de ydre tegn på en dybt liggende sygdom; helten bliver åbenbart seksuelt afsporet (tyvenes broderskab), og filmen fortæller, hvorledes et menneske, der lever i denne usigelige skræk, blindt hengiver sig til surrogattilfredsstillelse. Filmens klimaks er et virtuost iscenesat optrin på jernbanestationen med en serie raffinerede lommetyverier, som illustrerer den fascination, helten føler. Da hans kammerater bliver arresterede, forlader han landet, og vi hører ham fortælle, at han har sløset sine penge bort på kvinder i løbet af to år i London. Tilbage i Paris finder han pigen med et barn. Hun har fået det med hans ven, som hun dog ikke har villet gifte sig med. Som pigen i „Journal d'un curé de campagne“ har hun ikke villet binde manden. Helten skaffer sig arbejde og lover at sørge for pigen og barnet, men han kan ikke modstå den fristelse, politiet udsætter ham for, og han pågribes netop på den væddeløbsbane, hvor han udførte sit første tyveri.

Kunstnerisk går Bresson længere end i nogen af sine tidligere film. „Pickpocket“ er som en fejlfrit slebet diamant. Hvert billede er rent. Han anvender alle filmens midler med den store kunstners disciplin: Belysninger, kamerabevægelser, realistiske bybilleder, ja, til og med den moderne films støttesten, zoomlinsen, har i ham fundet sin behersker. Et par gange benytter Bresson denne optiske kamerabevægelse med en sådan forfinelse, at man først bemærker den, når man ser filmen anden gang, og ved tredje gang igen har glemt den. Skønt de to vigtigste scener foregår på en væddeløbs-

bane, ser vi ikke en eneste hest. Bresson viser os blot heltens og offerets ansigter i store nærbilleder. Offerets øjne følger fascineret væddeløbet, og i heltens øjne genspejles koncentrationen om tyveriet. Forskellige lyde fra væddeløbsbanen fastnagler situationen. Bresson stoler her mere end nogen sinde på tilskuerens evne til at opfatte lyden, og han benytter ikke et eneste billede til en miljøkarakterisering, som allerede har været vist gennem lyden.

Det var fuldt berettiget, at Venedig tilegnede Bresson sin anden søndag ved at vise hans tre seneste film. I „Syndens Engle“ og „Les Dames du Bois de Boulogne“ forsøgte han at underkaste sig kendte forfatteres manuskripter, men i de tre seneste, som han selv har skrevet for film, har han målbevidst udviklet sin kinematografiske stil, som i hvert fald har betydet en søgen efter enkelhed i brugen af midler, og *L.-H. Burel* har i disse tre film prøvet sig frem i en stadig rigere, grå billedstil. „Journal d'un curé de campagne“ baseredes på en roman, „Un condamné à mort s'est échappé“ på en virkelig hændelse, men „Pickpocket“ er et originalmanuskript af Bresson, og i den udtrykker han sig klarest. Bresson fortalte i Venedig, at hans næste film omhandler modstandsbevægelsen — „Lancelot du Lac“ må endnu en gang udskydes, da den er en relativt dyr produktion. Emnet og tiden interesserede ham så meget, at han, der ellers sjældent ser film, gik ind for at se *Alexander Fords* „Krzyszacy“, men han gik dog under filmen, da den i lighed med de fleste film var ham for „teatralsk“.

Frankrigs næstbedste festivalfilm var *Jacques Beckers* „Le Trou“, men som „Pickpocket“ fik heller ikke den nogen pris. Beckers film har for producenten været kommercielt meget ubekvem, og efter instruktørens død tillod han sig at vise den i en forkortet udgave i Cannes, som om en bekløpnig skulle forbedre en mesters værk. Som et stykke iscenesætterkunst er „Le Trou“ ualmindelig smuk. Becker fortæller om fem fangers flugtforsøg, og hvordan det forpurrede af en Judas. Filmen udvikler sig helt på et ydre plan. Vi får kun lidt at vide om disse mænd, vi kan kun ane deres sindstilstand, og instruktøren skildrer blot arbejdets forskellige faser. Becker ville tydeligt nok rense sin stil, udvikle noget nyt, og man er måske ikke helt glad for filmen. Måske burde den have fået mændenes solidaritet i dette foretagende tyde-

ligere frem, eller han kunne have skabt en „De dødsdømte skal flygte“ med tydelig spirituel overbygning som hos Bresson, men man må erkende, at „Le Trou“ er en af årets vigtigste franske film, og at det er tragisk, at den skulle blive Beckers sidste.

„Den nye bølge“ er i løbet af et år havnet, hvor den begyndte. Skolen har blot fremtryllet en lille håndfuld ægte talenter, men en hel armé middelmådigheder, som har ødelagt det gode rygte. Et eksempel herpå er *Rivettes* over to timer lange „Paris nous appartient“. Den begynder som en enkel skildring af teaterinteresseret ungdom i Paris, men slutter som et *Hitchcock* og *Lang*-mysterium og favner verdensaltets problemer, *François Reichenbach* har været over to år om „L'Amérique insolite vue par un français“, men nogle af hans skitser (f. eks. en om marinernes skoling) er betydeligt mere „insolite“, mere afslørende end den store film. *René Cléments* „Plein Soleil“ og *Chabrols* „A double tour“ og „Les bonnes femmes“ er nærmest kolde stiløvelser, selv om Cléments kriminalfilm fascinerer på grund af heldet til at holde den valgte stil mere følgerigtigt end Chabrol, der stadig er under en broget indflydelse. Det er kedeligt, at der allerede findes sub-chabrol'er som *Jacques Dupont*, hvis „Les distractions“ simpelthen er en kedelig film.

„Den nye bølge“ årets interessanteste debut skete med „A bout de souffle“. Motivet til denne film fandt *François Truffaut* i en avisnotits, som berettede om en ung morder, der flygtede til Paris og tilbragte nogle dage hos sin pige, inden hun angav ham. *Jean-Luc Godard* valgte emnet som basis for sit løse manuskript, og Chabrol, den nye bølges økonomiske og reklamemæssige geni, blev medproducent og kunstnerisk rådgiver. Støttet af sine to navnkundige venner vovede den allerede i forvejen noget anarkistiske Godard i visse tilfælde at gå længere i sine eksperimenter end nogen anden af de unge instruktører. Filmen holder sig hele tiden inden for rammerne af en typisk kriminalfilm fra „Monogram“, til hvilket selskab den da også er tilegnet. Godard koncentrerer sig om at undersøge stemninger og adfærdsmønstre, og det lykkes ham at give et ganske godt billede af en moderne type af ungdommen, som forsøger at bibeholde en „tough“ stil til sidste åndedrag. Filmens tekniske side er dog af større betydning. Den er fotograferet på ga-

der, i kontorer, barer, private hjem og hotelværelser med en særlig følsom film og i øvrigt mindst muligt apparatur. Filmen bygger ofte på forbløffende lange kamerature, som giver visse scener usædvanlig intensitet. De udføres med rullestole og lignende rekvisitter. I stedet for at fortætte scener med korte klip og forskellige vinkler fotograferer han en del scener i én lang optagelse med fast kamera – siden klipper han de unødvendige afsnit bort og skaber på den måde en nervøs, trykket stemning. Dialogen er skrevet i samarbejde med *Belmondo* og *Jean Seeborg*, altid dagen før optagelsen, og hele indspilningen tog kun tyve dage.

Philippe de Brocca, som var Chabrols assistent på „Le beau Serge“, viste sig i sin første film, „Les jeux de l'amour“, at være en ganske fornøjelig komedieinstruktør. De Brocca forstår at opbygge komediesituationer uforceret, og hele filmen har en venlig tone og bryder af og til ud i dans i *Kelly-Donen* stilen. Charme savnes imidlertid i den kanoniserede poet *Albert Lamorisse* „Le voyage en ballon“, som skildrer en rejse over Frankrig med *Pascal Lamorisse* og en dårligt maskeret farfar. Eftersom vi hele tiden flyver som i en ballon, kan der ikke være tale om andet end flyven i det blå, og det er efter 40 minutter kedeligt.

Alle de farer, som allerede fandtes i „Hiroshima, min elskede“s manuskript i form af prætentøys snak, findes nu forstørrede i *Peter Brooks* filmatisering af *Duras'* roman „Moderato Cantabile“. Som teaterinstruktør er Brook vant til at formidle ordene, som forfatteren har efterladt dem, men han savner den form-skabende filmiske begavelse, som gjorde det muligt for *Resnais* at skabe en interessant film ved kontrapunktisk at kommentere teksten.

Fransk films største pris på disse tre festivaler tilfaldt *André Cayattes* „Le passage du Rhin“, og sjældent har en mere suspekt film vundet. Idémæssigt er Cayattes film om to krigsfanger en mærkelig popularisering af *Renoirs* mesterværk „Den store Illusion“ og visse aktuelle tendenser i det fransk-tyske forhold. Cayatte har tabt det engagerede greb, og filmen er helt beregnende og fantasiløst opbygget. Den ligner snarere en tysk film, og „Ufa“ står da også som medproducent. Man forstår godt, at *Charles Spaak*, som i sin tid skrev *Renoirs* krigsfangefilm, har villet undgå at få sit navn på denne film, skønt han har samarbejdet med

Cayatte på manuskriptet. Næsten hele dialogen og næsten alle personernes reaktioner er falske, og filmens form er gammeldags og fotograferingen direkte svag, men Venedigjuryen fastholdt, at Cayatte modent havde behandlet et presserende tema, og overrakte ham den gyldne løve. Selv om Berlin-juryens præmiering af „El Lazzarillo de Tormes“ var oprørende, når der fandtes en konkurrencefilm som „Pick-pocket“, så accepterer man det lettere end Cayattes pris, som betyder godkendelsen af en vis drejning af kendsgerninger om anden verdenskrig og en hyldning af tanker, som kunne kaldes fascistiske.

Spanien har på samtlige festivaler vakt interesse. „El Lazzarillo de Tormes“ bygger på en klassisk og som sådan dejlig skælmehistorie, men den er konventionel i formen og billedmæssigt bygget på ideer fra store, spanske malere. Den debuterende *Carlos Sauras* „Los Golfos“ (Gadedregene), er en sympatisk film om en skare drenge, der ofrer alt, for at en af dem kan blive uddannet som tyrefægter og derved opfylde alle deres drømme. Den valgte er dog for svag, og drømmen opfyldes ikke. Saura behandler et alvorligt emne ærligt, men hans film er endnu en lærlings: „decent“, men uden personlighed. *Marco Ferreris* idé med „El cochecito“ er endnu bedre, men han har ikke formået at gøre satiren spids nok. Historien om oldtiden, der absolut vil have en motoriseret rullestol og er villig til at slå resten af familien ihjel for at beholde den, lever op til de bedste amerikanske „crazy-comedies“ fra trediverne. Men Ferreri sentimentaliserer familien og formilder situationerne så meget, at interessen forsvinder. Både Ferreri og Saura betyder dog en interessevækkende forbedring på den spanske front, som hidtil har været synonym med *Berlanga* og *Bardem*. Mexicos eneste interessante film i år (bortset fra *Buñuels* „The Young One“) var *Benito Alazerakis* frisk fortalte „Toro Negro“, hvis emne kan minde noget om Sauras. Den er dog bygget mere koncentreret, men desværre lider Alazerakis film derunder, at han er blevet påtvunget et populært matiné-idol til hovedrollen. Buñuels film blev vist i Cannes, og der hersker ingen tvivl om, at „The Young One“ er en af årets bedste festivalfilm. Den fortæller om en håndfuld mennesker på en ø ved grænsen mellem USA og Mexico.

I løbet af filmen afsløres alle personernes indstilling til raceproblemet, religionen og en del andre centrale problemer, på en koncis og konkret måde, som kun Buñuel, når han er bedst, formår det. Specielt interesserer den varsomhed, hvormed Buñuel formår at behandle den unge 13-årige piges møde med de seksuelle krav, hun efter tur udsættes for fra de fire mænd. Buñuel har endnu en gang skabt en enkel, men dybt betydningsfuld film. Det synes, som om hans mål er at fortælle en historie så enkelt som muligt, med så få kameraindstillinger som muligt, og i hvert billede at medtage de konkrete detaljer og kommentarer, som en ordinær filmmand af den psykoanalytiserende skole havde sløset halve timer på, og for hvem historiens fortælling havde krævet en helafstensfilm med pause. Filmen handler om en neger, som flygter over hals og hoved, da han indser, at der er fare for lynching, og det er blevet en økonomisk og smuk film og et indlæg i diskussionen om menneskets vilkår, om den undertrykte og den uskyldiges plads i vor verden. Buñuels seneste værk bliver endnu mere bemærkelsesværdigt, når man ved, at den er indspillet meget hurtigt og billigt, og med skuepillere, som kun i ringe grad korresponderede med Buñuels anskuelse.

Elia Kazans „come-back“ efter et par års teatararbejde er sket roligere, end man kunne vente efter „Baby Doll“ og „Et Ansigt i Mængden“. „Wild River“ tilslutter sig tredivernes amerikanske „new-deal“-film. Fejlen ved dette udgangspunkt er så åbenbart, at filmen ikke behandler et af dagens sociale problemer, men en menneskelig tragedie, som dæmningsbyggeriet i Tennesseedalen forårsagede i trediverne. Dertil kommer, at fortællingens egentlige hovedperson, en gamling, som vægrer sig ved at sælge sin jord, skubbes i baggrunden til fordel for en kærlighedshistorie mellem statens repræsentant og en ung enke. Resultatet er acceptabelt, forbavsende frit for hysteri og med en ofte meget lækker fotografering af *Ellsworth Fredericks*. Man kan ikke sige det samme om *Stanley Kramers* seneste prædiken „Inherit the Wind“. Her fortæller han om en retssag mod en lærer, som i tyvernes Amerika stod anklaget for at udbrede darwinismen. Filmen, der kunne være blevet en lærerig anekdote, er den kedeligste film siden „På Stranden“. *Vincente Minnellis* „Home From the Hill“ er som manuskript svagt konstrueret, og *Eleanor Parker* ødelægger mange af filmens muligheder, men over det hele er Minelli som billedskaber elegant og dekorativ som altid.



Key Meersman som den 13-årige pige i Luis Buñuels „The Young One“.

Nicholas Rays eskimo-epos „Les Dents du Diable“, en multi-international coproduction, kommer trods dolls med en klar idé og en del frisk behandlede scener, og den er i hvert fald renere „spectacular“ end *William Wyllers* mekaniske „Ben Hur“, der blot er et kæmpemæssigt additionsresultat: summen af filmhisteriens største budget, en kapabel instruktør, tusind eksperter, et opbud af statister og dyr samt populær bibelhistorie. *Billy Wilders* „The Apartment“ er også en listigt gennemtænkt film for den størst mulige konsumentkreds, men den har tilløb til giftige kommentarer til dagens dobbeltmoral. Den ligger dog langt efter „Kvinden uden Samvittighed“ og „Forside-Sensation“, og Wilder nøjes med at eksploitere *Jack Lemmons* og *Shirley MacLaines* personlighed, og han afslutter filmen i solskin.

Jules Dassin var trods alt bedst i sin Hollywoodperiode, i et miljø, han tilhørte. Løst fra sine rødder har han kun kunnet afstedkomme film, der ingen steder hører hjemme, „Rififi“, „Celui qui doit mourir“ og „La loi“. I „Never on Sunday“ griber han desperat i det, der er tilbage, sit eget liv, sit møde med Grækenland og specielt med *Melina Mercouri*. Lykkeligvis har Dassin valgt komediens form, og resultatet er en „tour de force“: En film, som lægger an på at holde begyndelsens farcekarrusel i fart i samtlige 90 minutter. At foretagendet lykkes så langt, er *Mercouris* fortjeneste.

Amerikansk films mest opsigtvækkende udvikling inden for de seneste år har været Hollywoods selvødelæggende tendenser (færre film, flere produktioner i Europa og andre steder, og opløsningen af storstudiosystemet og stjerne-staldene) samt en fremmarch af de unge, uafhængige filmskabere, som begyndte allerede med „Et Barns Ensomhed“, „Den lille Flygtning“ og „On the Bowery“. I fjor var USA's vigtigste festivalfilm „The Savage Eye“, „Jazz on a Summer's Day“ og „Come Back Africa“, og i år kronedes denne linie med *John Cassavetes'* „Shadows“. Denne film er fuldstændig improviseret. Aldrig nogen sinde tidligere har New York eller noget andet storstadsmiljø levet så spontant på det hvide lærred, og aldrig er raceproblemet blevet ventileret så „unpatronising“. „Shadows“ er rig og usentimentalt poetisk som det bedste i amerikansk prosa. Cassa-

vetes fotograferede i løbet af tre år 10.000 m 16 mm film, og den første arbejdskopi varede 6 timer. Filmens skabere har dog af dette materiale formet et tvangsfrit og spontant værk, som viser, at kommerciel, klart forberedt filmindspilning ikke er så uundværlig, som man har forestillet sig. Cassavetes har vist, at film kan skabes med overkommelige forudsætninger, og er så det, man har lavet, tilstrækkeligt godt, kan man altid overskride de kommercielle grænser ved at kopiere op til 35 mm. Det, der for tre år siden begyndte som et improvisationsforsøg med den smukke *Elia Goldoni*, er blevet en film om tre søskende. Den ældste er helt mørk i huden. Han er ikke nogen fremragende sanger, men det lykkes ham at klare husholdningen, og han har sin ven som manager. Den yngre broder er trompetist og tilsyneladende mulat. Han savner greb om livet og driver med et par hvide venner om på barer. Søsterens problem er på sin vis det centrale i filmen. Hun er en overordentlig smuk pige og ret lys i huden. Hun er kendt i litterære Greenwich Village-kredse, og hun træffer en ung mand, som er den første, hun giver sig hen til. Mødet med pigens ældste broder bliver dog et chok for frieren. Forholdet opløses i meningsløse ord om samvittighedsvaler, og pigens accepterer en ung farvet som sin kavalier.

Cassavetes når med ét slag meget mere, end den franske „nye bølge“ nogen sinde har nået. „Shadows“ stiller den bevidst frie „A bout de souffle“ endegyldigt på plads, og den har alle chancer for at blive den egentligt revolutionerende lille film. Efter den er det meningsløst at spille ord på film som *Leslie Stevens'* perverse „Private Property“. For 10–20 år siden produceredes i Hollywood lige så avancerede og mindre forkastelige film inden for B-filmproduktionens rammer, og i dag er *Cornfields* „Hovedvej til Helvede“ („Plunder Road“) eller „Den tredje stemme“, *Irving Lerner's* „City of Fear“ eller særlig „Murder by Contract“ og *Budd Boetticher's* „Legs Diamonds“ mere interessante objekter, hvis man vil studere de fornyende kræfter i amerikansk film.

Michelangelo Antonionis nyeste film og mest fuldendte værk er „L'Avventura“ (Eventyret). Som tidligere behandler han et par rodløse moderne mennesker, for hvem livet er formålsløst. „L'Avventura“ analyserer følelseskulden og det



John Cassavetes' „Shadows“. Broderen trøster den unge pige, Lelia Goldoni, efter at hendes ven har forladt hende.

moralske forræderi i vort liv, og Antonioni viser, hvor underudviklede vi er i alt, hvad der angår følelser og moralske standpunkter, hvor rationelt vi end forholder os til ændringer i vort verdensbillede (atomkraften o. s. v.). Vi træffer en ung arkitekt, der ikke bryder sig om sit arbejde, og som lever en playboys tilværelse, thi hvad nytter det at forsøge at skabe smukke bygninger, når de alligevel rives ned om ti år; kvinderne vinder man tilmed også for let. Pigen, han går med, føler sig fuldstændigt overflødig i hans liv og i sit sociale milieu, og hun forsvinder under en skovtur. Vi må tro, at hun forlod øen i en fiskerbåd, omkom ved en ulykke eller begik selvmord. Herefter behandler Antonioni heltens forhold til hendes veninde. De forelsker sig i hinanden under den resultatløse eftersøgning af den forsvundne, men manden viser atter sin svigtende evne til at indgå følelsesmæssigt varige forbindelser, og pigen finder ham i en tilfældig piges arme. Pigen kæmper mod sin skuffelse og er rede til at forlade manden, der klynker som et barn. Hun har chance for et ægteskab, der vil betyde social fremgang for hende, der kommer fra små

forhold. Men i slutningen tegner det til, at et bånd af gensidig medlidenhed knyttes mellem de to mennesker. Antonionis over to timer lange film er vidunderligt harmonisk og umelodramatisk opbygget. Tidligere, til dels i „Le Amiche“ og især i „Il Grido“, har slutningen været forceret melodramatisk enten med selvmord eller et hysterisk udbrud. Denne gang har han iscenesat en film med en slutning, der helt naturligt hører sammen med den stil, han har valgt. Med denne film beviser Antonioni atter, at han hører til filmens kammermusikere som Bresson og Dreyer. Som en skildring af moderne mennesker og som social studie er „Det søde liv“ ved siden af „L'Avventura“ meget overfladisk og har mere interesse som socialpsykologisk dokument. Måske var det grunden til, at juryen valgte den som festivalens bedste i stedet for Antonionis film.

På årets øvrige festivaler hævdede italiensk film sig ikke stærkere. Kun Luchino Visconti præsenterede et exceptionelt værk. Hans „Rocco e i suoi fratelli“ varer præcis tre timer uden pause og er skrevet som en vældigt bølgende episk beskrivelse af en siciliansk fa-



Gabriele Ferzetti og Lea Massari i Michelangelo Antonionis „L'Avventura“.

milies skæbne i Milano. Den kunne være blevet en fortsættelse af Viscontis 12 år ældre fiskerepos „La terra trema“, men ulykkeligvis formår han ikke længere at underkaste sig emnet. Han skaber billeder og scener med et sådant temperament og raffinement, at deres snævre plads i helheden ikke svarer til det gennemarbejdede virtuose. Samtidig er Visconti for ivrig efter at understrege associationer med det antike græske drama. I stedet for at lade sit stof vokse proportionalt, blæser han scenerne op, så de ligner en veristisk opera, og personerne kunne lige så godt synge til *Nino Rota*s musik som skrig og stønne. Særlig katastrofal for det ægte drama er *Katina Paxinou*s i sig selv udmærkede mor. Alle er enige om, at Viscontis film er den mest oprørende stærke film, der er vist i lange tider. Dens voldtægts-scene, passionsmord, slagsmål og andre dramatiske højdepunkter er udformede med kraft i en grandios stil, men filmens længde diskuteres. De, der er henrykte over tanken om en direkte parallel til et græsk sørgespil, har fuldkommen ret i, at filmen er for lang; naturalismen er absolut ikke nødvendig ud fra et sådant synspunkt. Men jeg ville meget have foretrukket en ny „La terra trema“, og manuskriptet indbyder dertil. Ud fra dette synspunkt er filmen ikke for lang, derimod er de stilistiske ekscesser beklagelige.

Af de tolv nye italienske film, jeg har set på disse festivaler, er i øvrigt *Gillo Pontecorvos*

„Kapo“ med *Susan Strasberg*, *Laurent Terzieff* og *Emanuele Riva* i en koncentrationslejr, *Florestano Vancinis* debutfilm „La lunga notte del 43“ om fascistisk vilkårlighed i en lille italiensk by under krigen og om den korte hukommelse, samt *Francesco Masellis* tredje film „I delfini“, omend en skuffelse, alle af interesse. Resten er kun dårligt skrevne og uninspirerede film, der undertiden på en forkastelig måde tager temaer op, som fortjente ansvarsfuld behandling. Som en almen iagttagelse kan noteres, at en vis Antonioni-stil gør sig gældende blandt fotografene, og at filmmusikken også i Italien går i retning af „kammerjazzen“.

Japan har altid for os vesterlændinge haft en speciel interesse ved festivalerne, fordi vi normalt kun ser så lidt af dette verdens største filmlands produktion. Meget sjældent repræsenteres Japan af uinteressante film. I år var måske *Shobei Imamura*s „Nianchan“ (Min anden bror), vist i Berlin, ikke kunstnerisk bemærkelsesværdig, men den behandlede sociale misforhold inden for rammerne af et lille familiedrama i et minedistrikt så redeligt, at filmen fascinerede trods brist i udformningen, som ikke blev mindre af, at filmen var stærkt forkortet. Betydeligt stærkere indtryk gjorde derimod *Noboru Nakamura*s „I-ro-ha-ni-ho-heto“ (Om mennesker og penge), som behandler usund spekulation og en fattig politibetjents stædige kamp mod social misvækst i et korrupt samfund. Filmene er særlig interessante på grund

af det billede, som det lykkes den at give af hverdagsliv i Tokio. Helt vellykket er derimod *Mikio Naruses* „Onna ga kaiden o agaru toki“ (Kvinden på trappen). Den beskriver en barværtindes hverdagsliv, analyserer hendes familieforhold, følelseskriser og økonomiske situation og overlader hende flere muligheder til at ændre sit liv, men som menneskene oftest gør, handler hun, som hun plejer at handle. Hun savner den kraft, fantasi eller ekstra irritation, der skulle give impulsen til en ændring af hendes tilværelse. Mere eksotiske fugle er *Kon Ichikawas* mærkelige Cinemascope-farvefilm „Kagi“ (Nøglen, eller som den kaldtes i Cannes „Odd Passion“), episodefilmen „Jokyo“ (Kvindernes kærlighed) og *Ko Nakabiras* raffinerede studie i kommerciel „ny bølge“-film „Mikkai“ (Hemmeligt stævnemøde). Det er svært at udtale sig om „Kagi“s position efter kun én gang at have set denne forvirrede japanske studie i det makabre i en families seksualliv tilsat sort humor, men det er tydeligt, at Kon Ichikawa er blandt dem, der mest raffineret har udnyttet Cinemascope-formatet og farverne. Fra „Den burmesiske harpe“ og „Enjo“ kender vi ham som en stor instruktør, og alene hans billedstil ville placere ham på en særlig plads blandt verdens instruktører. Særlig forbløffende er hans evne til at afbalancere kompositionerne, selv om kameraet eller objektet bevæger sig, og hans måde at kontrastere kraftigt varme farver med helt kolde, ofte blålige baggrunde.

Masaki Kobayashis „Ningen no joken“ (Ingen større kærlighed eller på engelsk „The Human Condition“) baserer sig på den første trediedel af en monumental best seller i seks dele. Filmen varer 208 minutter og beretter om en mand, der går ind på at udføre arbejdstjeneste i Manshuriets gruber, som ellers drives ved hjælp af straffefanger, for at slippe for militærtjeneste og for – som han forsøger at bilde sig selv ind – at forbedre arbejdsforholdene i gruberne. I filmens slutning finder vi manden ydmyget, rede til uvilkårlig at acceptere sin hustrus kærlighed og afsendelsen til den værste form for militærtjeneste. Romanens sidste fire bind og de efterfølgende to film behandler mandens skæbne i krigen og Japans nederlag. Den har samme kvaliteter som et epos af *Tolstoj* eller *Dreiser*, men den er selvstændigt bygget på filmens midler. Alle detaljer kom-

mer på de rigtige steder, og skønt filmen for en stor del behandler grusomhederne i japanernes fangelejre er den ikke sadistisk, end ikke mod slutningen, hvor helten underkastes umenneskelig tortur.

Helt overraskende dukkede en rigt menneskelig og filmisk afbalanceret indisk film op i Venedig. Efter *Satyajit Ray's* trilogi har Indien ikke præsenteret festivalfilm af interesse, og årets uheldige „selection committee“ i Venedig havde ikke anerkendt *Mrinal Sen's* kunstnerisk fuldendte, skønt af og til teknisk brøstfældige „Baishey Savana“ (frit oversat: Vor bryllupsdag). Sen beskriver en omrejsende handelsmands liv; han gifter sig, mister sin mor under en storm, krig og hungersnød kommer, og hustruen begår i desperation selvmord. Filmen er vel gennemtænkt og skabt med stor kunstnerisk disciplin og med den poetiske realisme fra Rays bengalske skole. Sen synes næsten at beherske filmens love endnu sikrere end selv Ray. Ved hjælp af streng koncentration og intelligent, kontrapunktisk anvendelse af billede og lyd lykkes det ham at fortætte sin film til 90 minutter, uden at resultatet virker summarisk. På grund af instruktørens utvivlsomme talent og det dybt menneskelige i filmens fortælling, må man sige, at denne indiske overraskelse er en af de mest forsømte blandt sommerens festivalfilm.

England har intet held haft i lange tider. Film som *Richardsons* „The Entertainer“ og *Karel Reisz'* „Saturday Night and Sunday Morning“ er ikke blevet vist på festivalerne. Kun *Guy Greens* velmenende „The Angry Silence“ bragte lidt håb, men dens vovemod er lidt for overfladisk. Dens største betydning ligger i, at den baner vej for nye emner i engelsk film. „Sons and Lovers“ fik en til at tænke på *Fords* „Grøn var min Barndoms Dal“, og den var en respektabel, litterær film.

De socialistiske lande har alle efter tur vakt interesse i de seneste år. Alexander Ford var ene om fortjensfuldt at repræsentere Polen med cinemascope-farvefilmen „Krzyszacz“ efter en historisk roman af *Henryk Sienkiewicz*. Den er ikke overbevisende som historisk rekonstruktion, men den ejer en del af bogens kvaliteter samt storslået iscenesatte slagscener, som bringer tankerne hen på *Oliviers* „Henrik V“ og *Eisensteins* koreografisk gennemførte slagscener i „Alexander Nevsky“. Ungarn repræsenterede

des af to konventionelle programfilm, og Jugoslavien imponerede som altid med gode manuskriptideer (men instruktionen svigtede dem lige så regelmæssigt) og med forfriskende og originale tegnefilm. Af tjekernes film virkede kun *Jiri Weiss'* „Romeo, Julie og skyggerne“ overbevisende. Denne, i San Sebastian Grand Prix-præmierede, film fortæller enkelt om en jødisk pige, som skjules af en tjekkisk dreng, om deres vågnende kærlighed og den rædsel som forårsager, at pigen ofres af terroriserede medmennesker. Sovjetunionen viste i Cannes to jævnt traditionsbundne værker. *Josef Heifitz'* „Kvinden og hunden“ er en dejlig, hel studie i bedste Tjehov-stil, og *Grigori Tjuchrajs'* „Historien om en Soldat“ er en nobel og sentimental fortælling om en ung soldat, sådan som alverdens mødre, brude og søskende vil have den døende helt. Filmens enkle patos lider under instruktørens ekscesser i kameraføringen.

Tyskland hører fortsat til de lande, der ikke giver noget håb om kunstnerisk udvikling på filmens område. Udmærket organiserede studier og distributionsapparater hjælper lige så lidt som instruktørimporten fra Hollywood (*Robert Siodmak, Fritz Lang, Gottfried Reinhardt, Gerd Oswald*). Efter „Wir Wunderkinder“ er *Wolfgang Staudtes* „Kirmes“ den interessanteste film fra Tyskland. Den knytter sig til ekspressionismen og til den radikale

film ved tonefilmens gennembrud i Tyskland, men de har stadig tilbage at skabe en helt aktuel og modig film – først derefter kan tøbruddet måske begynde at brede sig.

Skandinavien var i Cannes kun repræsenteret af den malplacerede, racetolerance-prædikende billedbog „Paw“, *Ingmar Bergmans* „Jomfrukilden“ og den norske skandale „Jakten“, og i Berlin, hvor vi alle havde besluttet at skamme os, var Sverige klostet. De viste hjemmemarkedskomedien „Sovekammertyven“ uden for konkurrencen. Bortset fra Bergman virker den skandinaviske filmindustri håbløst provinsiel – måske dukker der ved en fejltagelse en ny, personlig instruktør op.

På årets festivaler har tre sådanne udmærkede personligheder fra ellers uinteressante filmlande præsenteret deres seneste værker. *Leopoldo Torre Nilsson's* „Fin de Fiesta“ er den nyeste film af denne argentinske instruktør, som fordyber sig i beskrivelser af religiøs, moralsk og politisk intolerance i sit land. Det er typisk, at han stadig må ty til skildringer af trediverne. Som sædvanligt viser hans film tydelige spor efter „Citizen Kane“, Bergman og delvis Buñuel, men beklageligvis er filmen som helhed ikke så overbevisende, som en del af hans tidligere værker. *Michael Cacoyannis'* „Our Last Spring“ er også en skuffelse, selv om den billedmæssigt er en af instruktørens mest udsøgte film. *Herman van der Horst* rejste til Hollands kolonier i Sydamerika, til de tropiske skove i Surinam, og skabte der en symfoni i billeder og naturlyde. „Faja Lobbi“ er opbygget som et musikstykke, van der Horst skaber en rytmisk helhed af sine indtryk fra en fascinerende exotisk verden uden hjælp af speaker eller dialog. Tanken om en æstetisk tilfredsstillende komposition over en exotisk verden er æggende, men personligt foretrækker jeg dog schweizeren *René Gardis* fordringsløse, men rystende sande dokumentarfilm om Kamerun-negre, „Mandara“.

Festivalerne er nyttige derved, at de udvider ens syn på filmen som en global foreteelse og for filmpersonligheder skaber mulighed for at blive anerkendt i hele verden. Men specielt dette års festival-juryer har bevist så stor ukundighed, at man må håbe på en afskaffelse af alle priser, hvorved meget usundt spil ved festivalerne på samme tid ville falde bort. London og Mexico City er måske vejvisere.

Fra *Masaki Kobayashis* pacifistiske „Ningen no joken“.

