

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



7. ÅRGANG DECEMBER 1960

51



Forsidebilledet

Ingrid Thulin i Alf Sjöbergs filmatisering af Vilhelm Mobergs skuespil „Domaren“, som Lars Krantz anmelder i dette nummer.

Indhold

Om form og indhold	43
Nye billeder	44
Kritikeren som inspirator, af Ib Monty	46
Kommentarer til Hitchcock, af Jerker A. Eriksson	49
En konge i Odessa, af Folke Isaksson	64
Danske filmateljører I	67
Myten om filmkundsken, af Willy Buzzi	68
<i>Film anmeldelser:</i>	
„Andeløs“, af Ib Monty	69
„Panik i Paradis“ af Poul Malmkjær	71
„Jazz på en varm sommerdag“, af Paul Oliver	72
„Vennerne“, af Jørgen Stegelmann	73
„Djävulens Öga“, af Werner Pedersen	74
„Domaren“, af Lars Krantz	75
„Journal d'un pickpocket échappé“, af Alf Mac Lochlainn	76
<i>Bogen anmeldelser:</i>	
Glimt af storhed. (Bob Bergut: „Eric von Stroheim“) af Jørgen Stegelmann	77
Billedbog. (Ernest Lindgren: „A Picture History of the Cinema“) af Poul Malmkjær	78
Noter fra museet	78
Tidsskrifterne	79
Fra museets billedarkiv	79
Filmindex IL (Robert Wienes manuskripter)	80

Redaktion:

POUL MALMKJÆR, IB MONTY (ansvarshavende) og JØRGEN STEGELMANN.

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, Kbhvn. K. Tlf. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9-16.30 (lørdag 9-13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12-15 (lukket om lørdagen) og tirsdag 19-21. „Kosmorama“ koster tilsendt 8 kr. årligt (4 numre) – og de 6 første årgange kan stadig fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan købes for 1 kr. stk. og fra 6. årg. for kr. 2,25 stk. Bladet kan kun fås direkte fra Film-museet, giro 467 38.

De medvirkende

JERKER A. ERIKSSON er filmkritiker ved „Nya Pressen“ i Helsingfors. Han er magister med amerikansk historie som speciale og er nylig vendt hjem fra et længere studieophold i U.S.A. Artiklen om Hitchcock agtes medtaget i en essaysamling, som Eriksson forbereder.

FOLKE ISAKSSON, der er bosat i Malmö, er lyriker med 4 digtsamlinger bag sig og kulturskribent. I „Kosmorama 48“ skrev han om Sjöström.

LARS KRANTZ har også tidligere bidraget til museets tidsskrift. Han er journalist og medarbejder ved „Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning“. Krantz er også aktiv filmskaber, kendt fra bl. a. den lille fine film om helle-ristningerne „Bronsålder“.

PAUL OLIVER er engelsk jazzkritiker, billedhugger og forfatter af et par bøger om jazz, senest „Blues fell this morning“. Han har desuden holdt forelæsninger på Tate og National Galleries i London.

Om form og indhold

I det sidste nummer af „Sight and Sound“ har både *Penelope Houston* og *Richard Roud* beskæftiget sig med modsætningerne mellem engelsk og fransk filmkritik, således som det kommer til udtryk i „Sight and Sound“ og „Cahiers du Cinéma“, de mest betydningsfulde filmtidsskrifter i verden. Modsætningen er kort udtrykt den klassiske mellem en indholdsæstetik og en formæstetik. For englænderne er kravet om *commitment*, som *Lindsay Anderson* formulerede så entusiastisk i programartiklen „Stand Up! Stand Up!“ for fire år siden, en *conditio sine qua non* for kritikerne, omend dette engagement kan ytre sig på forskellig vis, således som miss Houston redegør for i sin artikel – fire år efter. For de franske er indholdet praktisk talt ligegyldigt, eller som Roud tilføjer, således påstår de i hvert fald. Lige så naturligt det engelske synspunkt forekommer os i Danmark – og „Kosmorama“ har aldrig lagt skjul på, at filmkritik også må implicere en moralsk stillingtagen, lige så selvfølgelig er det for franskmændene at hævde formens supremati over indholdet, som det er gammel tradition i fransk kunstkritik. Det er let at være enig med *Penelope Houston*, når hun ser en farlig begrænsning i, at en kritik ikke bedømmer film i forhold til det samfund, hvorfra de henter deres stof, men i forhold til andre film. En sådan kritik fører uvægerligt til det hermetiske, til at blive „*shoptalk for the initiated*“. Føler man sig principelt enig med den engelske kritik, kan det være vanskeligt, ja umuligt at acceptere „Cahiers“-gruppens dyrkelse af instruktører som *Nicholas Ray*, *Samuel Fuller*, *Douglas Sirk* etc. på bekostning af f. eks. *Satyajit Ray* og *Ford*. Men det er ikke ensbetydende med, at man ikke forstår de franske kritikere, der med usædvanlig intelligens og lidenskabelig konsekvens rendyrker deres æstetiske ideer. Som Roud siger, er filmen i Frankrig næsten fra begyndelsen blevet taget alvorligt, og franske kritikere har kunnet diskutere film på det samme seriøse plan, hvor de andre kunstarter er blevet behandlet, og det vil i Frankrig uundgåeligt sige på det formelle. Forudsætningen for den franske kritik er gyldig nok: at beskæftige sig med det i filmen, der adskiller denne kunstform fra de andre, og d.v.s. at man negligerer det indhold, som den har til fælles med f. eks. roman og drama. Der kan derfor, ikke mindst herhjemme, hvor film og formæstetik sjældent forbindes, være grund nok til at følge den franske filmkritik, fordi den kan betyde et incitament, og, som *Jerker A. Eriksson* siger i sin *Hitchcock*-artikel, i kraft af begavede subtiliteter få os andre til at revidere vore synspunkter. Ligesom filmkunsten udvikler sig i mange retninger i disse år, er der plads og brug for mange former for filmkritik. Faren for goldhed opstår først, når man låser sig fast i et snævert kunstsyn og nægter sig selv enten oplevelsen af et besjælet indhold eller en raffineret form.

Som det vil være læserne bekendt fra dagspressen, forlader filmfonds-institutionernes chef, *Erik Hauerslev*, med udgangen af dette år filmhuset i Vestergade for at overtage stillingen som direktør for bryggeriet „Stjernen“. Da *Erik Hauerslev* for to år siden overtog ledelsen af den statslige filmvirksomhed, var den længe planlagte koordinering af virksomheden færdig på papiret, men det blev Hauerslevs hverv at få den til at fungere, en vanskelig opgave, som han har løst i kraft af sin interesse for arbejdet og sin administrative dygtighed. Vi kan kun beklage, at bekendtskabet skulle blive så kort.



NYE BILLEDER

ved *Avanti Planetaros*

Jules Dassin skal til foråret iscenesætte et millionforetagende med titlen „The Golden Age of Pericles“. Filmen produceres af amerikaneren *Lew Kerner*, en uafhængig producent, der dog har fået „United Artists“ til at tage sig af distributionen. Optagelserne skal foregå i Grækenland.

Wolfgang Staudte iscenesætter for „Europa Film“ „Der letzte Zeuge“, en kriminalfilm efter et manuskript af *R. A. Stemmle*. Det er dog ikke blot en kriminalfilm om et barnemords opklaring, men også en kritisk behandling af aktuelle juridiske spørgsmål i Tyskland, og der næres fra mange sider håb om, at „Der letzte Zeuge“ skal blive af samme kvalitet som „Rosen für den Staatsanwalt“. Hovedrollerne spilles af *Ellen Schwiers*, *Martin Held*, *Jürgen Goslar* og *Hanss Lothar*.

Konrad Wolf har for „Defa“ begyndt filmatiseringen af faderen *Friedrich Wolfs* skuespil „Professor Mamlock“ (tidligere indspillet i Rusland 1938 af *A. Minkin* og *H. Rappaport*). Manuskriptet er udarbejdet

af *Konrad Wolf* og *Karl Georg Engel*, og Wolfs faste fotograf *Werner Bergmann* fotograferer. Optagelserne finder sted i Atelier Berlin – Babelsberg, og blandt de medvirkende nævnes *Wolfgang Heinz*, *Ursula Burg*, *Hilmar Thate* og *Doris Ambesser*.

François Leterrier, der spiller rollen som den dødsdømte franske officer i *Robert Bressons* „En dødsdømt flygter“, skal nu iscenesætte sin første film „Les mauvais Coups“. Manuskriptet er udarbejdet af *Roger Vailland* og *Leterrier* efter *Vaillands* roman, og som hendes mand debutterer amerikaneren *Reginald D. Kernan*. Blandt de øvrige medvirkende nævnes *José Luis de Vilallonga*, der er spanier, og en berømt „cover-girl“, *Dorian Leigh Parker*.

Renato Rascel, den udmærkede italienske komiker, skal iscenesætte „Il fraticello“ efter eget manuskript. Filmen produceres af „Vides“, og *Rascel* spiller selv hovedrollen som en ung jøde, der under krigen må gemme sig i et kloster for at undslippe nazi-



Richard Brooks har skrevet og iscenesat „Elmer Gantry“ efter *Sinclair Lewis'* opsigtsvækkende roman fra tyverne. Han ses her under optagelserne sammen med *Burt Lancaster*, der spiller titelrollen, og *Shirley Jones*.



Der knytter sig nogen spænding til resultatet af John Sturges' iscenesættelse af „Magnificent Seven“ efter et manuskript af William Roberts. Det drejer sig nemlig om en amerikansk version af Akira Kurosawas „Shichinin no samurai“ (De syv samuraier), der blev vist af Filmmuseet i januar 1958. De syv western-samuraier på billedet er fra venstre: Steve McQueen, James Coburn, Horst Buchholz, Yul Brynner, Brad Dexter, Robert Vaughn og Charles Bronson. Lederen af de mexicanske røvere spilles af Eli Wallach.

sterne. Disse okkuperer dog halvdelen af klosteret, og jøden må udgive sig for munk og leve munkenes liv for at undgå dem.

Pier Paolo Pasolini, den omdebatterede forfatter i efterkrigstidens Italien, iscenesætter „L'accattone“ efter eget manuskript og med sig selv i hovedrollen. Italienske kritikere venter sig en del af filmen, bl. a. fordi den er den første film fra et nyt produktionsselskab, der startedes af Federico Fellini og Angelo Rizzoli.

Alain Resnais fortsætter tilsyneladende sin literære linie. Han iscenesætter i øjeblikket „L'Année dernière“ efter Alain Robbe-Grillet's roman. Ikke mindre end ni franske og italienske produktionsselskaber er indblandet i foretagendet, og rollelisten rummer bl. a. Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoëff og Françoise Spira.

Kon Ichikawa har for „Daiei“ iscenesat „Bonchi“ efter et manuskript af Natto Wada og Ichikawa selv. Historien handler om en velhavende familie i årene 1926-1945. Familiens overhoved er den matriarkalske bed-

stemoder, der af al magt forsøger at holde nye ideer og tanker borte fra familien, og da magten til sidst er gledet hende af hænde, begår hun selvmord. I hovedrollerne medvirker Machiko Kyo, Raizo Ichikawa, Ayako Wakao og Tamao Nakamura.

Edouard Molinaro, en af de „hårde“ franske instruktører, arbejder på „La mort de Belle“ efter en roman af Georges Simenon. Jean Anouilh har bearbejdet romanen for film, og Jean Desailly spiller rollen som manden, der uden grund bebrejder sig selv at have forvoldt en kvindes død. Kvinden Belle spilles af canadieren Alexandra Stewart, og filmen produceres af François Chavané.

Claude Chabrol forbereder indspilningen af Jean Aurénche og Paul Gegauff's bearbejdelse af Stendhals „Lamiel“. Optagelserne skal begynde i februar 1961, og Sophia Loren, Jean-Paul Belmondo, Jean-Claude Brialy og Charles Aznavour er engagerede til de førende roller. Den nye bølges store fotograf Henri Decaë skal fotografere.

Kritikeren som inspirator

af IB MONTY

Det er et almindeligt accepteret dogme, at kritikeren ideelt set har to funktioner. At virke som vejleder for publikum og som rådgiver for kunstneren. At det er i sin egenskab af publikums tjenende ånd, kritikeren først og fremmest kendes, er ikke mærkværdigt, og alle kritikere opfylder – naturligvis mere eller mindre intelligent og forstående – denne funktion. Det er straks færre, der har nogen frugtbar indflydelse på kunstnerne. Det kan have mange årsager. Ligesom der findes dårlige kunstnere, findes der dårlige kritikere, og megen ubegavet kritik har ofte forstærket kunstnernes traditionelle mistro til kritikerne. Men den ørkesløse diskussion mellem kunstnere og kritikere skal ikke tages op på dette sted. Filmkritikeren må naturligvis honorere de samme krav, som stilles til andre kunstkritikere, men netop i sin egenskab af inspirator er filmkritikeren måske vanskeligere stillet end sine kolleger. Den omstændighed, at film så ofte er en forvirrende blanding af kunst og kommercialisme, komplicerer forholdene. Mens en litteraturanmelder f. eks. i sin behandling af en forfatters værker kan give forfatteren impulser og inspirationer, med andre ord yde frugtbar kritik, fordi skaberen er én person, gør tilstandene omkring en films tilblivelse det ofte uhyre vanskeligt for kritikeren at fordele fortjenester og fejl. Film bliver ofte til efter geledder af kompromis'er, og kun alt for få film er blevet, som de var tænkt. Mistroen til kritikeren er også ofte inden for den professionelle filmverden grænseløs. Som følge af den åndelige primitivisme, der er almindelig blandt de filmproducerende, ser man ofte i kritikeren en djævel, der vil forhindre, at man tjener penge på filmene, og som med største glæde rakker alting ned. I mange professionelles øjne er kritikeren en irriterende svulst, som man helst så fjernet, og man tåler ham egentlig kun, hvis han optræder som rekkommandør. For den, der lever af at sælge film, og kun betragter dem som varer på linie med spegepølser, er sådanne synspunkter vel ikke uforståelige, omend ikke derfor tilgivelige. Men også de, der er mere aktivt impliceret i filmproduktion, de, der laver filmene, ser ofte i kritikeren en fjende. I disse kredse

spøger stadig de gode gamle forestillinger om, at en kritiker er en, der ikke selv kan. I ramme alvor hævdes det ikke sjældent, at en person, der ikke er fortrolig med bagprojektionens mysterier, eller som ikke kan kunsten at mikse, ikke har adkomst til at bedømme film, men blot er en ignorant. De tror, at kravet om håndværksmæssig kunnen er større, når det gælder film, end når det gælder anden kunst, og de glemmer, at det for kritikeren som for publikum er fuldstændig uvedkommende for den kunstneriske oplevelse, om en scene har måttet tages om tredivede gange. Det er resultatet alene, der tæller. Denne mistænkeliggørelse stiller sig ofte ødelæggende i vejen for det gode, frugtbare forhold mellem skaber og kritiker. Det er således en højst usædvanlig foreteelse, når *Hagen Hasselbalch* i et interview efter premieren på „Panik i Paradis“ ytrede, at han havde lært meget af kritikken, ikke mindst den negative. I almindelighed møder filmfolkene op med det fornærmede udtryk på.

Det kunne derfor måske se ud, som om filmkritikens funktion som inspirator er problematisk, eller rettere utopisk. At den vil være det i Danmark, er måske muligt, men at den ikke behøver at være det, har vi friske eksempler på både i Frankrig og England.

Næppe nogen vil finde på at nægte, at filmkritikken har sin store andel i den kunstneriske renaissance, som fransk film oplever i disse år. For de franske har der aldrig været den dybe kløft mellem kunstneren og kritikeren. Den franske ånd er kritisk, og der har i fransk åndsliv altid været en frugtbar vekselvirkning mellem kunst og kritik. For fransk films udvikling i nyere tid har således *André Bazin* haft umådelig betydning. Det er betegnende, at hans vældigt inspirerende indsats ikke blot anerkendtes af hans kolleger og elever, men også af filmkunstnere som f. eks. *Renoir* og *Buñuel*. Det skyldes næppe heller blot personlige forhold, at *Truffaut* tegnede Bazin sin spillefilmdebut „Ung flugt“. For den unge generation af kritikere omkring „Cahiers du Cinéma“ blev Bazins filmteoretiske ideer skelsættende, og hvis ansvaret for den nye bølges gennembrud skal placeres et sted, må det blive i den-



André Bazin under en konference i København.

ne gruppe af begavede og lidenskabelige filmdyrkere. Fra disse skribenter er udgået den stærkeste inspiration, og en efter en har de selv forenet kritisk virksomhed med filmskabende aktivitet. Kritikerne har taget aktiv del i skabelsen af en ny filmkunst.

Udviklingen i England i de senere år er ikke sket med samme eksplosionsagtige hast som i Frankrig, men den nyorientering inden for engelsk film, som kan spores i arbejder af *Clayton*, *Richardson* og *Reisz* har næppe heller været mulig uden den engagerede kritik, som startedes i fyrterne af *Lindsay Anderson* og *Gavin Lambert* i det forbilledlige „Sequence“, og som blev fortsat i „Sight and Sound“. Ud af denne kritiske virksomhed voksede „Free Cinema“, og principperne bag denne retning er senere taget op af de nye folk inden for de sidste års engelske spillefilm.

Hvor forskellig kritikken end er i Frankrig og England, er det uomtvisteligt, at den begge steder har virket som inspirator og igangsætter. Om vi nogen sinde herhjemme skal komme i den lykkelige situation, at der kan blive tale om den frugtbare og nødvendige vekselvirkning mellem kritikken og de skabende, som giver kritikken dens egentlige betydning, og som er det uundværlige incitament for de udøvende, er det vanskeligt at se i dag. At der ikke findes sådanne idealtilstande i dag, er evident. Men i stedet for blot at notere, at de udøvendendes traditionsbestemte mistillid stiller sig hindrende i vejen for samarbejde, kunne man måske spørge om, hvordan kritikken indstiller sig er.

For en dansk filmkritiker må indflydelsen på den samtidige film naturligvis blive begrænset, nemlig til Danmark. En analyse i „Sight and Sound“ af f. eks. et værk af en fransk instruktør, vil kunne inspirere den franske kunstner. Af sproglige grunde må vi i Danmark pleje vore egne mandariner. Skønt den kreds, den danske kritiker derfor skriver for, er ret lille, har han dog fuldt så stor mulighed for at influere på dette begrænsede antal, som kritikerne fra den store nation har for at påvirke de mange. Den lille hjemlige kreds må heller ikke identificeres med det samlede opbud af danske producerende filmfolk. Hovedparten af den danske produktion er stadig underholdningsfilm på det såkaldt folkelige niveau. Kritikerne kan ustandseligt påpege, at det folkelige ikke behøver at være synonymt med det vulgære og tarvelige, men det vil være selvmorderisk gerning, om kritikerne skulle engagere sig i debatter på det plan, hvor de nødvendigvis måtte føres. En produktion, der ene er interesseret i at hente penge hjem i kassen, findes i alle lande, og man kan næppe influere på den. Vi har af og til de smukke hensigter i dansk film, men indhold og form er altid så traditionelt, at man synes med en vis ret at kunne spørge, om det da simpelthen er talent, der fattes. Kritikken må stille den ideale fordring, at der gives ingen filmkunst uden kunstnere. Er det i øjeblikket svært at få øje på kunstnere inden for dansk film, må det være filmkritikkens opgave at trække de potentielle filmkunstnere, der måtte skjule sig i skaren af filmentusiaster, frem ved hårene, og at skabe et publikum og en filmkulturel baggrund, der ad åre kan være den nødvendige grobund for talenterne. En af grundene til, at Danmark ikke har fået en *Sjöberg* eller *Bergman*, kan være den, at vi ikke har en filminteresse af samme omfang og intensitet som i Sverige. For filmkritikken vil den indirekte metode derfor sikkert være den, der i den aktuelle situation med mest held vil kunne anvendes for at give inspirerende resultater. Den danske filmkritik er henvist til at arbejde med fremtiden for øje, thi selv den mest inspirerende kritiker kan ikke få blomster til at vokse på klipper. Ved ustandseligt at beskæftige sig med det positive og det kvalitative i moderne udenlandsk film, ved ustandseligt at henvise til de store filmkunstnere, og

ved bestandigt at advare mod det konventionelle, kan man hos det publikum, der er forudsætningen for en tidssvarende filmkunst, skabe et behov, som fremtidige filmskabere må imødekomme. Her ligger den hjemlige kritiks inspiratoriske muligheder. At dagbladskritikken ofte svigter på dette punkt, er derfor beklageligt. At dagbladsanmeldelsernes rækkevidde er begrænset, er klart. Recensionerne skrives ofte i hast, og da en anmeldelse først har fuld værdi for den, der har set den anmeldte film, er det kun premieredagens publikum, som har chance for at veje egne synspunkter med kritikerens. Analyserne synes derfor at høre hjemme i tidsskrifterne, hvorimod dagbladskritikken i højere grad må være informativ, hvilket naturligvis ikke er ensbetydende med ukritisk. Dagbladskritikken har således mindre sin styrke i behandlingen af den enkelte film, men får først pædagogisk værdi, når læserne fornemmer en linie i kritikken af de tilfældigt arriverende film. Læserne må kende kritikerens standpunkt, og kritikerens må naturligvis have et sådant og ikke blot anmelde film tilfældigt.

Det er her, man kan mene, at den danske filmkritik ofte er langt fra de ideale fordringer. Det uforpligtende hos flertallet af danske anmeldere resulterer i den mangel på holdning, som er dræbende for enhver filmkritik, der skulle kunne inspirere. Hos de jævnt begavede bliver det ofte til filistrøs boulevardjournalistik, hos de bedre begavede udarter det til kvikke broderier. At dansk filmkritik så ofte har svært ved at inspirere, skyldes angsten for at binde sig, den paniske rædsel for at blive til grin. En person, der ville påstå, at filmen var en del af hans liv, kunne få de fleste danske anmeldere til at falde om af grin. At udlevere sig selv er en dødsynd, og kredsen omkring „Kosmorama“ er som bekendt ofte søgt latterliggjort som en flok håbløst naive, langhårede filmtosser, der tager filmen alt for alvorligt.

At det er let at finde eksempler på ukyndighed og mangel på viden hos mange danske anmeldere, er en kendt sag. Værre er det imidlertid, at man undertiden synes at kunne rejse tvivl om dybden af deres filminteresse. Er det at anmelde film ikke for de fleste en tilfældig journalistisk beskæftigelse? Hvor mange ser andre film end dem, de er tvunget til. Man rejser nok til festivaler, men hovedsageligt fordi

de byder på nemt stof. Det er i hvert fald ikke de københavnske anmeldere, der fylkes ved de relativt mange danmarkspremierer, som museet byder på i hver sæson. At man ikke skriver om dem, kan skyldes dovenskab eller redaktionelle principper, men at man ikke benytter den nemme lejlighed til at udvide sit filmkendskab og holde sig orienteret, kan vanskeligt undskyldes. Man kan næppe tyde det som andet end absolut ligegyldighed over for filmkunsten, når museet eksempelvis har kunnet præsentere to af den nyere filmkunsts mest berømte og fuldkomne værker, *Satyajit Rays* „*Pather Panchali*“ og „*Aparajito*“ under den professionelle kritiks næsten almindelige uopmærksomhed. Hvor mange filmanmeldere læser regelmæssigt udenlandske filmtidsskrifter endsig blot de væsentligste af de mange interessante bøger om film, der i stigende antal udkommer i disse år ude i den store verden. Kunne det tænkes, at en boganmelder ikke læser andet end de tryksager, der hvert efterår stables op for næsen af ham.

*

Uden en aktivt interesseret filmkritikerstand kan man ikke forvente, at filminteressen skal blive større, og uden en levende filminteresse kan man ikke regne med, at dansk film skal blive bedre. At man af og til for skams skyld stabler diskussioner om dansk film på benene, har kun liden betydning, hvis man svigter i den daglige kritik. „Kosmorama“ har også aftjent sin værnepligt med hensyn til en dansk filmdebat, men denne vil formodentlig vise sig at være lige så futil som de foregående. At en lang række velmenende personer lufter deres meninger og siger smukke ord om, hvad man stræber efter, for derefter, når diskussionen er ovre, sporenstregs at vende tilbage til studierne for at fortsætte i den gamle skure og røre den samme klæge grød sammen, har ikke megen hensigt.

Vigtigst er det at have en anmelderstand, der ikke er fundamentalt uinteresseret i det, den beskæftiger sig med, sløv, passiv og uden personlige standpunkter. Det må derfor være tilladt at efterlyse de unge entusiaster, som vi må tvinge os til at tro skjuler sig et eller andet sted. De, der ikke blot vil benytte filmen som et populært middel til at udfolde deres ferme skrivefærdighed, men som åbent tør vedkende sig, at filmen er deres lidenskab.



Kommentarer til

HITCHCOCK

Af JERKER A. ERIKSSON

Det er karakteristisk for den indflydelse, de unge franske kritikeres skrivelser om *Alfred Hitchcock* har haft, at det ikke længere lader sig gøre at behandle ham så tilfældigt, som man gjorde tidligere. Hvis man slår ham efter i en eller anden konventionel oversigt over filmens historie, får man at vide, at han anses for at være en instruktør, der med ubestridelig dygtighed iscenesætter kriminalfilm af den avancerede type, man med en noget svævende betegnelse plejer at kalde „thrillers“. Hvis den pågældende forfatter kaster sig ud i det vovestykke at udpege træk, der i særdeleshed kendetegner Hitchcocks instruktion, nøjes han almindeligvis med at trække sådanne overraskende episoder ud af hans film, som nemt lader sig beskrive på tryk. Disse anekdoter får så til opgave at illustrere „the Hitchcock touch“. Det er i første række denne unuancerede forestilling om Hitchcock, som franskmændene med uimodsigeligt held har fjernet.

Dette behøver jo ikke at medføre, at man uden indsigelse accepterer resultaterne af den halsbrækkende eksegese, som gruppen omkring

„*Cahiers du Cinéma*“ har fremvist. Deres ublu syn på Hitchcock har snarere medført, at man har måttet spørge, hvad man egentlig selv mener om hans film. Hævder man, at *Claude Chabrols* „teologiske“ tolkning af Hitchcock er interessant, men fuld af overdrivelser, må man nødvendigvis samtidig spørge, hvorfor man tror, at den er fuld af overdrivelser, og derved tvinges man automatisk til at forsøge at finde frem til motiver og meninger bag ens egen indstilling. Når man læser Chabrols og *Eric Rohmers* bog om Hitchcock, har man så meget at indvende, at man efter endt læsning bliver opmærksom på, hvorledes ens egen opfattelse er blevet gransket og prøvet. Denne reaktion er naturligvis meget nyttig.

Giver man sig til at tænke højere over Hitchcocks produktion, bliver man umiddelbart slået af dens enhedspræg. Der er bølgedale i rækken af Hitchcock-film, men de er hverken isolerede eller uforklarlige, som det for eksempel er tilfældet med *Marcel Carnés* forbiere – de hører tværtimod takket være emne og stil nøje sammen med hans succes'er. Gentagelsen er nemlig et karakteristisk Hitchcock-træk. Han viser os ikke kopier, men variationer, som var han på stadig jagt efter det rette udtryk. I lighed med *John Ford* færdes han i en verden, som har udpræget individuelle konturer. Der kan derfor ikke herske tvivl om, at „the Hitchcock universe“ eksisterer, en verden, der er lukket og tilsyneladende upåvirket af alt det, som præger samtiden. Forgæves leder man efter et eller andet, der kan tydes som et politisk standpunkt eller som et tegn på social fornemmelse. I film som „Foreign Correspondent“ („Udenrigskorrespondenten“) eller „Lifeboat“ („Redningsbåden“) finder man vel spor af den aktuelle, samtidige situation, men disse spor er så utydelige, at man ikke vover at drage væsentlige slutninger på grundlag af dem. Denne tydelige ligegyldighed over for tidens spørgsmål hænger sikkert sammen med Hitchcocks traditionelle emnevalg. Det stadigt tilbagevendende tema i hans film kan udtrykkes som „the dialectic of innocence and guilt“, for nu at benytte *W. H. Audens* træffende formulering. Hos Hitchcock finder vi en uafbrudt række af variationer over dette tidløse motiv. I hans afgrænsede verden er tilværelsen, ganske som i den klassiske detektivroman, begrænset til en tvekamp mellem bøddel og offer.

Næsten alle hans film sætter denne duel i et nyt og uventet perspektiv. Denne rigdom på synsvinkler og forandringer medfører desuden en mangetydighed, der kan sammenlignes med den, som man øjner i *Graham Greenes* „entertainments“. I en Hitchcock-film er det således spændingen mellem skyld og uskyld, der interesserer, og ikke intrigen i sig selv. Spændingseffekten hviler så igen på selve det visuelle artisteri, som han har demonstreret en så påfaldende begavelse for.

Hitchcocks første film i Amerika var *Daphne du Mauriers* „Rebecca“, som han indspillede for *David O. Selznick*. Denne film er med urette blevet overset. Med stor tydelighed viser den nemlig rigtigheden af Hitchcocks egen påstand om, at han aldrig er så meget fængslet af den handling, han skal omforme til film, som af den måde, historien fortælles på. Denne bekendelse er meget afslørende. Man kommer uvilklart til at tænke på den, når man følger, hvorledes Hitchcock beskriver den „nye“ mrs. de Winters (*Joan Fontaine*) forsøg på at tilpasse sig livet på slottet Manderley.

Hos du Maurier er hun genert og usikker, hos Hitchcock forskræmt og forvildet. Aldrig ser vi hende i totalbilleder, alene i en sal eller i et værelse, hvor omgivelserne dominerer og fremhæver hendes hjælpeløshed. Det faretruende forsvinder aldrig. Et middagsmåltid i filmen skildres ved hjælp af et kørende kamera: langsomt udvides synsfeltet, fra et nærbillede til et billede af det overdådigt storslåede værelse, hvor hovedpersonerne sidder ved hver sin ende af et langt bord, som om dette milieu har fjernet dem fra hinanden. Derved har denne ud søgte kameratur fået en velberegnet dramatisk funktion. Den beskriver ikke alene en følelse af isolation; den tegner desuden et billede af den pludselige afstand, som opstår mellem mrs. de Winter og hendes mand. Man oplever her en gennemtænkt visuel tolkning, hvor end- og dekorationen griber aktivt ind.

Søger man i Hitchcocks senere produktion paralleller til enkelte afsnit i „Rebecca“, kan man gøre en række spændende iagttagelser. I kraft af sine gotiske effekter er filmen beslægtet med den i England indspillede „Jamaica

„The Man Who Knew Too Much“ (1956). „... dagligdags ting kan i en bestemt belysning miste deres uskyldige og harmløse indhold...“ *Doris Day* og *James Stewart*.



Inn“ („Jamaica-Kroen“, 1938), også den efter du Maurier, og med „Psycho“ (1960), hvor skræk-elementer tilspidises og rendyrkes. I „Rebecca“ finder man tilløb til, at kameraet identificeres med fortælleren. Da Maxim de Winter beretter om de begivenheder, der gik forud for Rebeccas død, rekapitulerer kameraet dette stof ved at dvæle ved de ting, han omtaler, og bevæger sig helt i takt med den fremstilling, han giver af hendes færd i det værelse, hvor dramaet fandt sted. Denne teknik anvender Hitchcock på en noget anden måde i den amerikanske version af „The Man Who Knew Too Much“ („Manden, der vidste for meget“, 1956). Finalen i denne spionfilm udspilles i en fremmed magts ambassade. En spionliga har kidnappet sønnen af et amerikansk turistpar og holder ham som gidsel. Mens hustruen (*Doris Day*) synger en schlager for ambassadens gæster, forsøger hendes mand (*James Stewart*) at finde ud af, hvor sønnen er gemt. Sangens toner lyder gennem huset; han venter derfor, at sønnen skal høre den og give sig til kende. Takket være det forhold, at kameraet bevæger sig sammen med sangens ekko, skabes den illusion, at det er kameraet, der lytter. Men på trods af, at kameraet i „The Man Who Knew Too Much“ giver indtryk af at spille den lyttendes rolle og i „Rebecca“ fortællerens, så kan man dog ikke påstå, at begivenhederne i disse film ses fra hovedpersonens synsvinkel. Der er i begge tilfælde nærmest tale om en tolkning af en affektbetonet tilstand. Kameraet legemliggør det vedholdende minde om Rebeccas død, som om erindringen om det, der skete, får en selvstændig rolle og griber ind i handlingen. I „The Man Who Knew Too Much“ følges billedet med lyden af sangen for netop at udtrykke den desperation, som ligger i situationen. Det er sandsynligvis kun i „Spellbound“ („Trolldbunden“, 1945) samt delvis i „Vertigo“ („En Kvinde Skygges“, 1958) og „Rear Window“ („Skjulte Øjne“, 1954), Hitchcock indskyder scener, hvor de to synsfelter, kameraets og personens, virkelig falder sammen. Da morderen i „Spellbound“ bliver afsløret, retter han en pistol mod sin pande og trykker af. Man ser altså ikke ham, men derimod pistolen, der affyres mod tilskueren. Ingen kan være i tvivl om virkningen af dette udfordrende visuelle chok.

Hitchcocks sans for den iøjnefaldende de-

taille, der overrasker på samme tid som den afslører, viser sig i „Rebecca“ i en for ham meget typisk sammenhæng. En påståelig og i alle henseender usympatisk society-dame, Mrs. Van Hopper, hvis opførsel grænser til det urimelige, slukker sin cigaret i en dåse cold cream. Som kommentar er scenen maliciøs og fuldender således det billede, som Hitchcock har tegnet af hende. Episoden kopieres i „To Catch a Thief“ („Fang Tyven“, 1955), men denne gang er det et spejlæg, der anvendes som askebæger. På flagrant måde minder den skyldige om Mrs. Van Hopper, selv om hun er langt mindre usympatisk end denne. Det er ikke vanskeligt at finde årsagen til denne gentagelse. De indledende afsnit i „To Catch a Thief“ knytter nemlig så tydeligt tråden tilbage til „Rebecca“, at man synes at opleve en dygtig reproduktion, kun med den forskel, at melodramaet nu er forvandlet til lystspil. Men det er ikke alene i disse to på sin vis nærbeslægtede film man støder på Mrs. Van Hopper. Hun er en person, Hitchcock ofte vender tilbage til. Som type passer hun godt ind i de parodiske optrin, han altid har vist en påfaldende svaghed for. Hun er en fast figur i hans galleri af bipersoner, til tider ondskabsfuld, som i „Rebecca“, til andre tider latterlig, som i „The Rope“ („Rebet“, 1948), atter igen tankeløs og snakkesalig, som i „To Catch a Thief“. Men i „Strangers on A Train“ („Farligt Møde“, 1951) er der slået streg over alle træk af karikatur. Portrættet af den sindssyge morder Bruno Anthonys mor er hverken forvrænget eller naragtigt, men derimod tydeligt og uden omsvøb. I denne uforfalskede beskrivelse af et totalt verdensfjendsk og utilregneligt menneske mærker man indflydelsen fra *Raymond Chandler*, som sammen med *Czenzi Ormonde* har skrevet drejebogen. Hendes åndelige distraktion er trøstesløs: „Deres søn er morder, Mrs. Anthony.“ „Min søn kunne aldrig få den idé at begå noget så komisk som en forbrydelse.“ Replikskiftet har paralleller i Chandlers bøger. Efter alt at dømme har han haft frie hænder ved udarbejdelsen af afsnittet med Mrs. Anthony. I denne retning peger beskrivelsen af den kvælende atmosfære i Brunos hjem, som har meget tilfælles med millionærhjemmet i „The Big Sleep“. Takket være Chandler kan vi beskue Mrs. Van Hopper og hendes milieu i et realistisk perspektiv.

Disse tre variationer viser samtidig, hvorledes Hitchcock gentager uden at plagiere. Filmens stil bestemmer persontegningen. Han gør ikke de mange fejltagelser som *Elia Kazan*, der i „East of Eden“ morer sig med at indflette et par parodiske afsnit udelukkende for den komiske effekts skyld. Hitchcock koncentrerer sig tydeligt og uimodsigeligt om *enheten* i sine film. Den karikatur, han presser ind i indledningen til „Rebecca“, er af den grund i fuld overensstemmelse med hele handlingen. Thi mrs. Van Hopper er akkurat så perfid, som filmens „jeg“, det vil sige den kommende mrs. de Winter, er ukunstlet og renhjertet. Modsatningerne opvejer hinanden.

Selv om „Rebecca“ er et så godt som uudholdeligt melodrama, er emnet ikke Hitchcock uværdigt. For Hitchcock synes der overhovedet ikke at eksistere uværdige emner; for ham eksisterer kun en genre af „*suspense stories*“. Selv ud af en underlødigt fortælling formår han at drage en menneskelig situation, der på en ganske særlig måde tiltaler ham. Til denne kategori kan man henføre skildringen af den angst og forvirrede mrs. de Winter, der gør sit bedste for at vænne sig til Manderley. Samtidig illustrerer hendes forsvarsløshed det udsagn af Hitchcock selv, at han med forkerlighed fortæller om personer, der har vænnet sig til en normal og ordnet tilværelse, men som ved omstændighedernes spil tvinges ind i en situation, der i deres øjne (og i tilskuernes) tager sig mere end almindeligt unormal og kaotisk ud. Kontrasten mellem det almindelige og det usædvanlige bliver i „Rebecca“ ekstra tydelig, fordi mrs. de Winter i et og alt er et så udpræget uskyldigt menneske. Hendes tilstedeværelse forstærker den gådefulde stemning på Manderley. Sådanne modsætninger har naturligvis en primær betydning i Hitchcocks film. De er tilmed mærkbare i scener, der ikke kan betegnes som afgørende for handlingen. Vi finder dem som nævnt i indledningen til „Rebecca“, hvor det ondsindede konfronterende med det godhjertede.

Melodramaet præger på ny „Notorious“ („Berygtet“, 1946) og „Spellbound“, den sidste indspillet hos Selznick. Begge anses for at høre til blandt Hitchcocks ikke videre vellykkede film, ganske som „Rebecca“. Det ville være synd at sige, at man ser disse film med entusiasme, men det er på den anden side let-

sindigt at overse dem, eftersom de rummer egenskaber, der er væsentlige for forståelsen af Hitchcock. En sammenligning af emnerne falder ud til fordel for „Notorious“. „Spellbound“, som *Ben Hecht* skrev manuskriptet til, er en vulgær prøve på psykoanalyse for millioner. Det er ikke handlingens urimelighed, der virker stødende, men selve dette, at den gør krav på at blive taget alvorligt. Hverken „Rebecca“ eller „Notorious“ har sådanne prætentioner. Men i „Spellbound“ lader Hecht, som om alt i filmen er autentisk og uforvansket og derfor særdeles bemærkelsesværdigt. Denne ubeskedenhed stammer sandsynligvis fra Selznick og kan næppe bebrejdes Hitchcock, der jo ikke kan beskyldes for forsøg på at gøre sine emner mere værdifulde og betydelige, end de er i sig selv. Men Selznick har altid været plaget af ambitioner i retning af det intellektuelt avancerede. Derfor de pinlige indslag af *Freud* i lægmandsudgave.

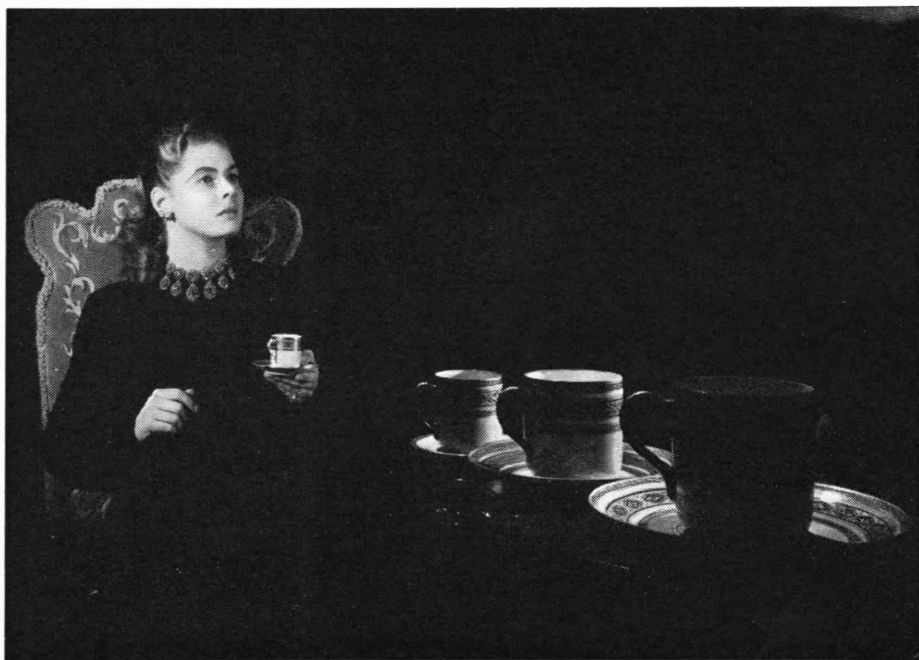
Kriteriet på en „thriller“ er dette, at den – i modsætning til kriminalromanen eller kriminalfilmen – udspilles under forhold, „*hvor en hvilken som helst fremmed person kan være enten en ven eller en fjende i forkledning*“ (Auden). Denne hovedbetingelse opfylder „Notorious“, som i sin egenskab af spionthriller kan sammenlignes med blandt andre „Foreign Correspondent“ (1940), „Saboteur“ („Mennesker bag din Ryg“, 1942) og „The Thirty-Nine Steps“ („De 39 Trin“, 1935). Men takket være stilen, derunder de statiske billeder, der er svøbt i halvmørke, gør „Notorious“ et gådefuldt og uvirkeligt indtryk og forekommer egentlig mere kompliceret end „Saboteur“ og „The Man Who Knew Too Much“, der begge indeholder åndeløst spændende handlingsforløb. De hyppige nærbilleder, som dukker op snart i romantiske scener, snart for at give døde ting liv, bidrager til den u håndgribelige stemning, men hertil kommer selve mangelen på en tilgængelig mening med den udsøgte stil. Et formål savner man ikke i „Saboteur“, hvor jagten på agenterne giver filmen mening og substans. Men „Notorious“ er berøvet den rastløse handling. Mens forfølgelsen og de hurtigt vekslede scenebilleder gør „Saboteur“ målbevidst og letfattelig, er det selve mangelen på den hastigt forbifarende handling, der gør „Notorious“ hemmelighedsfuld. I „Saboteur“ er den hemmelige organisa-

tion og dens sammenhæng ukendt, og den må derfor opspores og afsløres; i „Notorious“ er den derimod kendt, og det er derfor selve den skjulte virksomheds natur og dens hensigter, man tvinges i berøring med. Ganske som i Graham Greenes „The Confidential Agent“ og „Ministry of Fear“ er den underjordiske liga i „Notorious“ anonym, uden ringeste kontakt med virkeligheden. Den er som en uforklarlig kraft, der skyr dagslyset, og som ernærer sig af „den voldsomme og mistroiske verden“ (Greene). Den følelse af klaustrofobi, som præger „Notorious“, er karakteristisk for denne type af spionthrillers; se for eksempel genreklassiker, Fritz Langs „Dr. Mabuses Testament“. Hverken Greene eller Hitchcock interesserer sig for selve organisationen, men udelukkende for de reaktioner, den fremkalder, og for den atmosfære, som hører den til. Eftersom handlingen i „Notorious“ hovedsagelig foregår i værelser med diskret belysning, hvor skyggerne forekommer mere virkelige end mennesker, er atmosfæren konstant i brændpunktet, mens

organisationen aldrig udsættes for den interesse, man måske nok kunne synes, at den havde fortjent. Den skæbnesvangre stemning eller snarere beskrivelse af ligaens væsen er i „Notorious“ det primære. Føjer man hertil den raffinerede stil, lader det sig forklare, at filmen første gang, man ser den, forekommer uhåndgribelig og indviklet.

„Notorious“ giver desuden et anskueligt billede af Hitchcocks sans for ting og deres latente kinematografiske betydning. Franskmændene har et udtryk, der udmærket dækker denne form for prosa: „un langage d'objet“, et tingenes sprog. Hitchcock har i et af sine talrige interview selv udtalt sig om spørgsmålet: En ganske almindelig dagligdags ting kan i en bestemt belysning miste sit uskyldige og harmløse indhold og pludselig vise sig at være meningsfuld og ildevarslende. Det er måske ikke en synderlig original iagttagelse, men i praksis har Hitchcock anvendt den med desto større opfindsomhed. Den sjælløse ting, der pludselig formår at skræmme og true, er på sin vis en

„Notorious“ (1946). „Un langage d'objet“. Kaffekopperne fortæller os, hvorledes ligaen vil myrde Alicia (Ingrid Bergman).





„Suspicion“ (1941). Cary Grant med det fatale glas mælk.

variation af temaet om det skyldfri menneske, der med ét flyttes over i en farefyldt og gådefuld situation. Og i „Notorious“ er denne tingenes forvandling realiseret med tydelighed. Et af filmens bedste afsnit skildrer et natligt besøg i en vinkælder. Scenen indledes med en udførlig prolog, hvor opmærksomheden samler sig om nogle vinflasker og nøglen til kælderen. Man kan med andre ord sige, at det er disse ting, der driver handlingen fremad, og at der er blevet tildelt dem en dramatisk funktion, en identitet, som giver de scener, hvori de forekommer, et spændingsfyldt indhold. Endnu tydeligere mærker man dette i filmens slutning, der indeholder den meget omtalte „giftscene“. Alicia (*Ingrid Bergman*), der er gået ind på at arbejde som kontraspion, er blevet afsløret, og organisationen har bestemt sig for at rydde hende af vejen med diskrete midler. Dag efter dag kommer man en langsomt virkende gift i hendes kaffe, men vi (og Alicia) opdager det først på et sent tidspunkt.

Vi ved, at man prøver på at tage hende af dage, og vi ser, at hun bliver blegere, og at hendes bevægelser bliver kraftsløse, men vi ved stadig ikke, på hvilken måde ligean vil gennemføre sin plan. Det er derfor nærbillederne af Alicias kaffekop, der fortæller os om det middel, som agenterne har taget i brug. I sin udformning er scenen påvirket af „Suspicion“ („Mistanken“, 1941), hvor en kvinde indbilder sig, at hendes mand vil myrde hende ved at komme gift i det glas mælk, hun altid drikker ved sengetid. Nærbilledet af glasset illustrerer hendes mistanke.

For Hitchcock er tingene de redskaber, hvormed han binder sine historier sammen. Med katastrofal virkning griber de ind i handlingen. Alt overflødigt er med omhu skrællet af dem. Mælkeglasset får så slående en virkning, fordi det pludselig ser ud, som om kvindens frygt er velbegrundet. Fantasierne har taget konkret form; rædslen koncentrerer sig om en bestemt ting. Man møder et lige så afgørende billede i „Vertigo“, hvor Madeleines (*Kim Novak*) halskæde uden varsel bliver handlingens brændpunkt. Her, og i „Suspicion“, standes intrigen i et åndeløst minut, inden den igen hides fremad, nu i et tempo af endnu stærkere intensitet. I sådanne øjeblikke, hvor den pågældende ting sættes i forgrunden, udtrykker Hitchcock sig i en yderst sammentrængt og virkningsfuld prosa. Ting og mennesker får næsten samme liv.

Den samme stræben efter det virkningsfulde finder man i de for Hitchcock så typiske situationer, der udspilles på trapper. Trappen er i hans film en neutral sfære, der ligger mellem poler af truende fare. Samtidig har den en ubestridelig scenisk værdi. Det er denne omstændighed, som forklarer Hitchcocks forkærlighed for at indskyde trappescener i sine film; de lader sig nemt udnytte til de ublu eksperimenter med kameraet, som han altid har været så utilsløret fascineret af. I „Notorious“ finder vi en sådan situation, ligeså i „The Man Who Knew Too Much“, „Saboteur“ og „Psycho“. I „Strangers on a Train“ er den knyttet sammen med Guy Haines' (*Farley Granger*) resultatløse besøg hos Bruno Anthony (*Robert Walker*), der afsluttes med, at Bruno står på trappens øverste afsats, dominerende og selvsikker, mens Haines langsomt går nedad uden at ane, hvad der sker bag hans ryg. I „Psycho“

kombineres en trappescene med en suverænt gennemført køretur med kameraet, en af disse suggestive og langsomme bevægelser, der kun sjældent hos Hitchcock har deres formål i sig selv, men som derimod accentuerer spændingen og derved får en særlig funktion i handlingen. Personen på trappen befinder sig mellem det uanede og det truende, om det nu er hans fjende, der venter på ham i hall'en („Notorious“) eller iagttager ham fra øverste trappeafsats („Strangers on a Train“) – han er uhjælpeligt isoleret, alene med sin bødde eller med sit offer („Psycho“). Trappen er samlingspunkt for dramaets konflikter. Det er, som afspejler billedernes langsomme rytme den usikkerhed og tvivl, som bemægtiger sig mennesket på trappen. Faren er pludselig blevet rendyrket.

Men det er også rigtigt at sige, at dette sikre valg af skueplads illustrerer Hitchcocks talent for det koncentrerede udtryk. Han stræber efter den komprimerede effekt. Han understreger og tilføjer. Skuepladsen skal tydeliggøre og ikke kun tjene som baggrund. Derfor er trappen og det højtliggende betegnende for det, han stræ-

ber efter. I „Saboteur“ udspilles de sidste scener øverst oppe i Frihedsgudinden; i „North by Northwest“ (1959) kulminerer handlingen på Mount Rushmore, i „Vertigo“ i et klokketårn. Et sådant milieuvalg hænger sammen med Hitchcocks talent for det ekspressive; i klokketårnet betyder blot en snublen den visse død, og dermed fuldstændiggør miljøet på indlysende måde det mareridt, som filmens klimaks netop skal give udløsning for. Vandringen op i „Vertigo“s klokketårn har med andre ord en tilspidset dramatisk og scenisk værdi, som kameraet med al mulig eftertryk fremhæver. Sådanne afsnit afslører takket være deres minuttøse planlægning perfektionistens ambitioner. Hitchcock har selv påpeget, at han ikke er tilfreds med tvekampen på toppen af Frihedsgudinden i „Saboteur“, eftersom det ikke er helten, men forbryderen, der til sidst kommer i livsfare. Virkningen bliver ufuldstændig, siger han; tilskueren er jo ikke lige så villig til at identificere sig med den skyldige som med den uskyldige. Men i „Vertigo“ og i „North by Northwest“ er denne fejl rettet. I „Vertigo“

„Strangers on a Train“ (1951). Robert Walker og Farley Granger i karruselscenen. Faren er blevet rendyrket.



samt i „Suspicion“ og „Strangers on a Train“ er Hitchcock måske nået længst i sine bestræbelser efter at fylde det billede eller et miljø med et væld af indhold. Mælkeglasset i „Suspicion“, trappen i „Strangers on a Train“ og halskæden samt klokketårnet i „Vertigo“ er toltalt renset for alt uvæsentligt. Stemningen virker ren, ublandet. Rent bortset fra deres visuelle kvaliteter er detaljer som disse afgørende bestanddele i skyldens og uskyldens dialektik. Hitchcock kunne næppe have valgt et bedre symbol på sit tema end trappen, der jo eksisterer mellem to uforenelige modsætninger – eller mellem to verdener, bøddelens og offerets. Det er meget karakteristisk, at „Cahiers du Cinéma“ under et trappebillede fra „The Man Who Knew Too Much“ skriver „*Le mystère Hitchcock*“, mysteriet Hitchcock. Det kan man gå med til.

Giver man sig igen til at tænke nærmere over de indtryk, som „Notorious“ har gjort, må man desuden beskæftige sig med spillet. Såvel i „Spellbound“ som i „Notorious“ udnyttes „stjernen“ Ingrid Bergman, hvad der fremgår af det store antal forment belyste nærbilleder, hun forekommer i. Men disse studier er på samme tid beherskede og ikke hemningsløst udfordrende, om man nu ellers ser bort fra de provokerende træk, som de er forsynet med i deres egenskab af lokkemad for publikum. Det er sandsynligvis denne besindighed i spillet, som Maurice Scherer tænker på, når han påviser, at rollerne i „Spellbound“ (og for den sags skyld også i „Notorious“) hverken tolkes realistisk eller teatralisk, men stiliseret, i fuld overensstemmelse med de krav, billedet stiller. Men der er næppe heller grund til at undre sig over, at en instruktør, der i mere end tredive år har vist, at han ved, hvad han vil, også forstår sig på at instruere sine skuespillere, så de ikke agerer for eksempel realistisk, men simpelt hen på den måde, som *han* finder det rigtigst. Hos Hitchcock – og hos enhver anden betydelig instruktør – er spillet underordnet billedet, det vil sige instruktørens vision. Af alle de meningsløse meninger, som en kritiker kan komme frem med i en isoleret passus, der drejer sig om filmens skuespillere, er den mest meningsløse den, at spillet efter hans mening var pænt, bortset fra den og den, som ikke var så god. Sådan lader det sig ikke gøre. Spillet må ikke behandles separat; det hører sammen

med filmens tema og stil, og ansvaret for en mislykket præstation må hvile på instruktøren – det er *hans* indsats, der er mislykket. Det er denne tanke, Hitchcock ventilerer, når han betoner, at instruktørens indsats i en film beløber sig til mindst 90 procent, medens skuespillerens indskrænker sig til de resterende 10. Takket være Hitchcocks selvsikkerhed og målbevidsthed forekommer spillet i hans film altid afbalanceret og pålideligt. Disse omhyggeligt udvalgte skuespillere tolker hans personlige syn på filmens beretning. Og går det en enkelt gang galt, som i „Sabotage“ (1936), så skal ingen laste skuespillerinden (*Sylvia Sydney*) derfor, men derimod Hitchcock, som måske ikke har kunnet lade sig bevæge af filmens intrige og forviklinger.

Leder man efter en film, der adskiller sig fra „Notorious“ og „Spellbound“, kommer man uden tvivl til at standse ved „Shadow of a Doubt“ („I Tivlens Skygge“, 1943). „Shadow of a Doubt“ er i modsætning til de nævnte realistisk, næsten tilbageholdende i sin stil – „*très solide*“ kalder Hitchcock den og placerer den samtidig forrest blandt de film, han har indspillet i Amerika. Medens „Notorious“ knytter tråden tilbage til „Saboteur“ og filmene fra hans engelske periode, videreudvikler „Shadow of a Doubt“ de træk af forenkling, der prægede „Suspicion“ og foregriber de i formen så forfinede „I Confess“ („Jeg Tilstår“, 1952) og „The Wrong Man“ („Den Forkerte Mand“, 1956). Den interesse for realismen, som Hitchcock ofte kom frem med i sine udtalelser i trediverne, skimtes i „The Thirty-Nine Steps“ og får det solideste udtryk i „Shadow of a Doubt“ og „The Wrong Man“. Men hos Hitchcock er realismen kun det middel, hvormed han beskriver et miljø; den indeholder hverken en social eller en kritisk dimension. Den har ikke plads til at tage et bestemt standpunkt, som vi træffer det hos filmens store realist, *Renoir, de Sica*, men nøjes med at være deskriptiv.

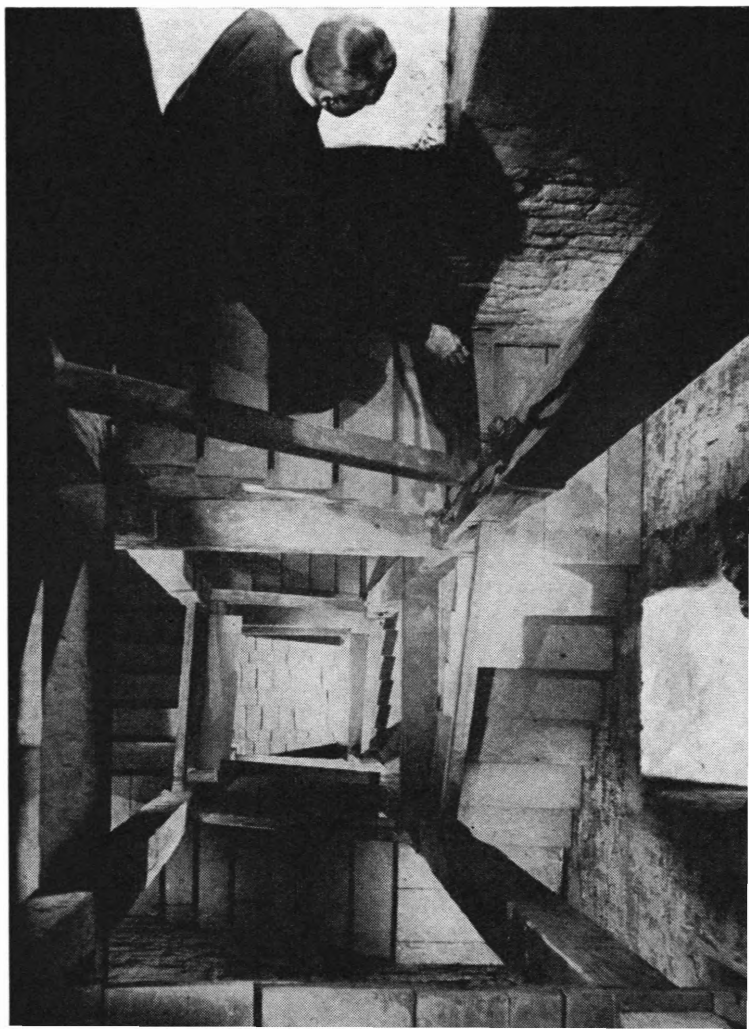
„Shadow of a Doubt“ foregår i en lilleby, en fredelig og stilfærdig idyl, hvis rolige stemninger Hitchcock – med bistand af specialisten *Thornton Wilder*, kendt fra „Vor By“ – omhyggeligt afmalte. Det er et lukket miljø; det lader sig sammenligne med den traditionelle detektivromans by. På baggrund af disse uskyl-dige omgivelser, hvor menneskene er retskafne

og ukomplicerede, kommer de følgende ubehageligheder til at stå med al ønskelig tydelighed. I dette samfund bor desuden to amatør-detektiver, der ikke har anelse om, hvad der sker omkring dem, men som med lægmandens ejendommelige letsind og urokkelige overlegenhed diskuterer forskellige måder at slå folk ihjel på.

Til denne by ankommer onkel Charlie, forhærdet og efterlyst kvindemorder, hvis plan det er at tage ophold hos sine slægtninge i håb om, at politiet lidt efter lidt taber sporet og flytter mistanken over på en anden person. Det går naturligvis ikke helt, som onkel Charlie har tænkt sig; hans niece opdager hans hemme-

lighed, og efter at dette er sket, skifter handlingen karakter: den forvandler sig til en tvekamp mellem skyld og uskyld, mellem bødlen og hans offer – med omverdenen som et vidne, der intet forstår og derfor heller ikke tager del i kampen. Hitchcock spiller her det makabre ud mod det normale på samme uadskillige måde som i „Strangers on a Train“ og „Psycho“. Men i højere grad end i disse film bygger Hitchcock i „Shadow of a Doubt“ sin teknik på en dæmpet og varsom udnyttelse af hverdagens situationer, alle så almindelige og respektable, at man har vanskeligt ved at forbinde dem med ondskab og unatur. De fleste nøglescener udspilles ved middagsbordet, hvor

„Vertigo“ (1958).
James Stewarts vandring
op i klokketårnet.
Kameraet fremhæver med
al mulig eftertryk
afsnittets mareridt.



hele familien er samlet. Her vækkes den første tvivl om onkel Charlies retsaffenhed, og her udspilles et af filmens mest bemærkelsesværdige afsnit, da niecen, der er klar over sin morbroders identitet, over for ham antyder, hvad hun ved. Scenen giver et godt eksempel på *understatement*, kameraføringen er langsom og udtryksfuld, ganske som i „Rebecca“. Situationen kopierede han i „I Confess“, hvor han fuldendte den med et billede oppefra, et såkaldt „*overhead shot*“, så at man kunne danne sig et indtryk af situationen i dens helhed, med personernes placering og andre væsentlige detaljer.

Onkel Charlie er på samme tid en fængslende og en frastødende skikkelse. Han er en af de første psykopater i amerikansk kriminalfilm, før ham husker man kun den lige så velskildrede morder (*Robert Montgomery*) i „The Night Must Fall“ („Når Mørket Sænker Sig“) efter *Emlyn Williams'* skuespil. Man møder Charlie på samme måde, som man præsenteres for Ole Anderson i *Hemingways* og *Robert Siodmaks* „The Killers“ („Den, Der Hævner“): begge ligger de udstrakt på sengen, trætte og mismodige, i stum venten på hævnerne, som snart vil indfinde sig, den første mærket af et voldsomt had og af en altomstyrtende barndomsoplevelse, en misantrop, der nærer en vild foragt for sine ofre. Onkel Charlies kvindehad er af en ganske særlig karakter. Han myrder kun for at tilfredsstille sine drifter og for at døve sin modbydelighed. Hans forhold til den gevinst, som mordene skænker ham, er tvetydig. Fortjenesten er kun et påskud, hvad man tydeligt ser af hans værelse, hvor pengesedlerne ligger spredt rundt om på gulvet. Med „The Night Must Fall“ og „Shadow of a Doubt“ gør den sindssyge forbryder således sin entré i amerikansk film. Film som „Rebecca“ og „Suspicion“ havde varslet hans ankomst. Næsten på samme tid får retningen sit eget ikke helt præcise navn – den psykologiske thriller.

Onkel Charlie kan desuden siges at være prototypen på Hitchcocks diskrete mordere, der uden besvær gør sig i dannede kredse, og som gemmer en ondskabsfuld sjæl bag en maske af belevenhed og charme. Også på dette punkt er Hitchcock kommet med en udtalelse, der belyser spørgsmålet. Jo mere normal et menneske virker, har han sagt, og jo mere almin-

delig en ting er, desto mere foruroligende virker forvandlingen. Udtalelsen er interessant, eftersom den kommenterer de modsætninger, som Hitchcock ynder at beskæftige sig med i sine film. Man må derfor ikke undre sig over, at onkel Charlie forekommer i forskellige variationer i Hitchcocks film. Man møder ham i „Suspicion“, „Strangers on a Train“, „The Rope“ og „Psycho“. I en fortægnelse over Hitchcocks mandlige hovedpersoner kan man øverst placere onkel Charlie og psykopaten fra „Psycho“. Nederst finder man de i alle henseender uskyldige skikkelser fra „The Thirty-Nine Steps“ og „The Man Who Knew Too Much“, medens gruppen i midten omfatter alle de tvetydige tilfælde, som for eksempel Max de Winter i „Rebecca“. Ingen af dem er hverken i deres ydre eller i deres opførsel usædvanlige; det er den pludseligt opståede situation eller den uventede afsløring, der lader deres rette natur bryde frem. Mænd som onkel Charlie terroriserer deres omgivelser, medens mændene i „The Thirty-Nine Steps“ (eller i „Saboteur“) omvendt terroriseres af omgivelserne. Men Max de Winter og den mistænkte i „Suspicion“ befinder sig i en mere kompliceret situation. De gør indtryk af at være gådefulde, eftersom deres omverden ser dem på en gådefuld måde. Det står lige så ilde til med Manny Balestrero (*Henry Fonda*) i „The Wrong Man“. Han har ingen mulighed for at være sig selv. På en uhyggelig måde er han blevet berøvet sin identitet. Han er offer for en misforståelse, men kan ikke bevise det. Der hviler noget af en *kafkaesque* stemning over denne historie. Men den ejer på samme tid en Hitchcock-intrige, udviklet i et langsomt og hæmmet tempo. For det er naturligvis lige så vigtigt for Balestrero at rense sig, som det er for McKenna (*James Stewart*) i den traditionelle spionhistorie „The Man Who Knew Too Much“ at fjerne den mistanke, som er rettet mod hans person. Forbrydelsen kan de ikke kendes ved, men den klæber ved dem, som var der tale om en skjult skyld, som de må forfølge og rydde af vejen. Men tilstedeværelsen af denne skyldfølelse er ikke et produkt af Hitchcocks originalitet, hvad den, der er inde i detektivromanens problematik, kan bekræfte. Forholdet er snarere dette, at det kunststykke er lykkedes ham: at oversætte denne problematik til en visuel terminologi.



„Shadow of a Doubt“ (1943). En af nøglescenerne ved middagsbordet, hvor niesen (Teresa Wright) opdager onkel Charlies (Joseph Cotten) hemmelighed.

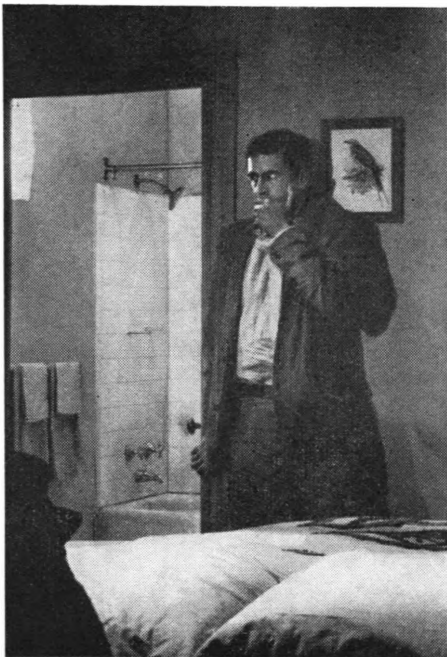
Det er overraskende, at der aldrig er blevet skrevet udførligt om kvindeskikkelserne i Hitchcocks film; de kan ellers nok danne grundlag for et usædvanlig rigt kapitel. De optræder enten som velgørere eller som personer, der øver en katastrofal dominerende indflydelse. Man kan indledningsvis fremhæve hans svaghed for kølige og blonde skuespillerinder, der i hans film har dannet en naturlig modvægt mod de mørke kræfter, som har udset sig dem som deres ofre: Ingrid Bergman, Madeleine Carroll, Eva Marie Saint, Priscilla Lane, Janet Leigh, Vera Miles, Joan Fontaine, Grace Kelly, Carole Lombard, Doris Day, Laraine Day m. fl. Gennemgår man dette galleri, lægger man mærke til, at kvinden i „Rebecca“, „Suspicion“ og „Shadow of a Doubt“ optræder som det uskyldige og renhjertede offer. I „Spellbound“ møder man den barmhjertige kvinde, som ved sin omsorg dominerer den hjælpeløse mand så fuldstændigt, at han rejser sig til modværge; i „Notorious“ konfronteres

man med den uforsonlige datter, der hævner sig på sin far, spionen, ved at gifte sig med og angive familievennen, der derfor kommer til at virke som stedfortræder for faderen. Det er måske rigtigt, at kvinderne i „Spellbound“ og „Notorious“ er illustrationer til psykologien i efterkrigstidens amerikanske film, hvad man får bekræftet ved at læse Leites' og Wolfensteins „Movies: A Psychological Study“. Men Hitchcock har på den anden side aldrig haft let ved at udmejsle sine kvindeportrætter. Positive og oplivende har de sjældent været. Meget typisk for hans indstilling er „The Thirty-Nine Steps“, hvor helten er bundet til en kvinde med håndjern. Kun i „Rear Window“, komedien „The Trouble with Harry“ („Hvem Dræbte Harry?“, 1955) og „Shadow of a Doubt“ har han karakteriseret kvinden som selvstændig og ikke-dominerende. Mer selv i „Rear Window“ hører man et ekko fra „The Thirty-Nine Steps“ og „Spellbound“. Derimod tilstedes der heltinden i „Shadow of

a Doubt“ det privilegium at gennemgå en modningsproces. Jo mere hun lærer onkel Charlie at kende, desto mere selvstændig og ansvarsbevidst bliver hun. Det forholder sig på samme måde med mrs. de Winter i „Rebecca“; lidt efter lidt tilpasser hun sig den hverdag, som hun i begyndelsen følte så stor rædsel for.

Et udpræget kvindehad møder man derimod hos onkel Charlie i „Shadow of a Doubt“, hos Bruno Anthony i „Strangers on a Train“ og hos Norman Bates i „Psycho“. Der er grund til at beskæftige sig nærmere med denne trio. For dem alle tre består der et ejendommeligt forvrænget forhold til moderen. Mrs. Anthony er sindssyg i samme grad som sin søn og desuden delvis skyld i hans forvredne sind. Om onkel Charlie ved man, at han nærer et uforklaret had til sin barndom. Men Norman Bates er summen af disse to, Bruno Anthony og onkel Charlie, og begge i deres højeste potens. Han myrder sin mor, der har båret på en sygeligt despotisk kærlighed til sønnen, og bliver derefter udsat for en personlighedsspaltning: til tider tror han, at han er moderen, og når det sker, gribes han af en patologisk mordlyst, der fortrinsvis er rettet mod unge kvinder. Hvis

„Psycho“ (1960). *Anthony Perkins* som psykopaten Norman Bates, der efter at have myrdet sin mor udsættes for en personlighedsspaltning, så han til tider tror, at han er moderen.



man ikke knytter en forbindelse fra Norman Bates og tilbage til Bruno Anthony og onkel Charlie, kan han let tage sig ud som et uforklarligt fænomen i Hitchcocks produktion. Men i virkeligheden forholder det sig således: Norman Bates betegner på sin vis en fortsættelse og en videre udvikling af Bruno og Charlie. Man kan iagttage, hvorledes han gradvis vokser frem – hvorledes den dominerende moders rolle antydes i „Shadow of a Doubt“, understreges i „Strangers on a Train“ og genopstår i skræmmende form i „Psycho“. Spørger man sig, hvorpå dette had beror, stilles man over for et uløseligt problem. Den løsning er ofte blevet foreslået, at dette had er et udslag af de antipatier, et matriarkalsk samfund afføder. Hvis det forholder sig på denne måde, er det egentlig forståeligt, at „Psycho“ virker som en skrækkfantasi, overfyldt med gotiske effekter i den mareridtagtige stil, som var på mode i viktorianismens æra.

Men billedet af den dominerende kvinde kan også studeres i „Rebecca“ og „Vertigo“. Tænker man nærmere på den kameratur, som tidligere er blevet omtalt i denne artikel, kan man opfatte den som et minde om Rebecca, som er det hendes ondskab, der bliver helt nærværende og spiller den tredje rolle i scenen. Rebeccas slagskygge falder over beretningen; det virker, som om hun hele tiden er til stede. Madeleine i „Vertigo“ er på en meget speciel måde beslægtet med Rebecca. Hun er, som mændene i filmen vil se hende; hun er aldrig sig selv, aldrig befriet for en fiktion. Da hun dør, følges manden i filmen (James Stewart) af mindet om hende. Han tror selv, at han var skyld i hendes død – mindet om Madeleine bemægtiger sig ham – han begynder at blive plaget af den samme slags mareridt, som angreb hende. Da han til slut finder en kvinde, der forekommer ham at have fuldkommen lighed med Madeleine (af hensyn til dem, der ikke kender den komplicerede intrige, er der grund til at betone, at denne anden kvinde er Madeleine, der altså optræder i dobbeltrolle), forsøger han at gøre hende til en kopi af det menneske, han bevarer i sin erindring. Men det gædefulde ved Madeleine kommer han aldrig til klarhed over. Madeleine behersker ham lige så fuldstændigt, som Rebecca regerede over sine omgivelser. Det hænger sammen hermed, at „Vertigo“ er Hitchcocks eneste konsekvent

gennemførte tragedie, hvis man ser bort fra „The Rope“. „Vertigo“ giver ingen endegyldig løsning på intrigens forviklinger. Intet bliver opklaret eller afsluttet. Tilbage bliver kun den tragiske erindring om Madeleine.

Stilistisk set kan „Vertigo“ sammenlignes med „The Wrong Man“, „I Confess“ og første del af „Psycho“, der er lige så omhyggeligt og besindigt tilrettelagt som „Vertigo“ i dennes helhed. Den omhu i valget af udtryksmidler, som man fandt i „Vertigo“ og „I Confess“, er en direkte følge af stilen i „Suspicion“, „Shadow of a Doubt“ og frem for alt „Strangers on a Train“, der indleder det mangeårige samarbejde med fotografen *Robert Burks*. Perioden efter „Strangers on a Train“ er usædvanlig righoldig. Filmene præges af en umiskendelig interesse for opgaven. Ja, endog et så udtalt mellemstil som „To Catch a Thief“ viser et udpræget blik for det sceniske, ganske som både „The Man Who Knew Too Much“ og „The Trouble with Harry“, den første takket være sine turisterier fra Marocco, den anden på grund af billederne fra et høstligt Vermont. Den slags søger man forgæves efter i de anstrengte og helt igennem håndværksmæssigt konventionelle „Under Capricorn“ („Lady Henrietta“, 1949), „The Paradine Case“ („Sandheden om Mrs. Paradine“, 1947) og „Stage Fright“ („Lampefeber“, 1950). Denne trio er yderst kedsommelig. Det kan ikke undre, at man på den tid talte om den *uninspired* Hitchcock og ledte efter grunden til hans tilbagegang. De i almindelighed meget ilde ansatte „Spellbound“ og „Notorious“ blev tilmed omtalt som langt bedre, eftersom de i det mindste viste spor af en ubrugt vitalitet. Det er vel derfor, at man ofte kalder „Strangers on a Train“ *Hitchcocks come back*.

Bruno Anthonys slægtskab med onkel Charlie er allerede omtalt. Han er velopdragen og velklædt, og når det velopdragne må vige, opfører han sig på en måde, der forekommer mere kurios end egentlig frastødende, snarere original end abnorm – en voldsmand hvis barnlige og indolente udseende og lunefulde stemme gør ham til repræsentant for den type, som amerikanerne selv kalder „*the baby face killer*“. Brunos „indirekte“ offer er tennisspilleren Guy Haines, der bliver mistænkt for det mord, som Bruno har begået. Således minder situationen i „Strangers on a Train“ om handlingen i „I

Confess“ og „The Rope“, hvor spillet mellem morderen og det indirekte offer, mellem den skyldige og den mistænkte, der af en eller anden grund er nødt til at tie stille med, hvad han ved om forbrydelsen, udgør det væsentlige i handlingsgangen – i modsætning til den traditionelle konflikt, hvor forbryderen er ukendt, og hvor afsløringen sker i filmens slutning, som i „To Catch a Thief“, „Spellbound“ og „Stage Fright“. Temaet i „Strangers on a Train“ indeholder en udvidelse af det kendte mønster med den uskyldigt mistænkte, der forsøger at rense sig ved at opspore den ukendte morder.

Dette tema er udformet på en måde, der – i det mindste hvad angår forspillet til det endelige opgør – ganske naturligt fører tanken tilbage til Griffiths parallelhandlinger. Udviklingen frem mod handlingens klimaks indledes med en tenniskamp, som Haines er nødt til at vinde uden at tabe tid for at nå frem til åstedet før Bruno, som har til hensigt dér at anbringe bevismateriale, der peger mod Haines. Hver fejl, Haines begår i kampen, hvert heldigt slag fra modspilleren fører Bruno nærmere målet, og hver forhindring og hvert uheld, som rammer Bruno, er omvendt til fordel for Haines. Denne overlegent udarbejdede parallelhandling indleder altså finalen, der udspilles i en karrusel, og som i henseende til rigdommen på variationer og de visuelle indfald kan sammenlignes med scenerne i den forladte mølle i „Foreign Correspondent“. Hvad der navnlig interesserer i disse afsnit, er selve bevægelsen, eller rettere sagt fornemmelsen for rytme. Efter som „The Thirty-Nine Steps“ og „Saboteur“ er studier i forfølgelse og flugt, har man ikke haft tid til at tænke nærmere over den omhu, hvormed Hitchcock arbejder med det rytmiske – det hører på sin vis så nøje sammen med selve handlingen i spionfilmene, at man ikke har tænkt nærmere derpå. Men tenniskampen giver os mulighed for at bedømme og beundre dette ellers oversete træk hos Hitchcock. Man behøver blot sammenligne „Strangers on a Train“ med „Vertigo“ for fuldt ud at indse, hvor dygtigt han formår at variere rytmen. I virkeligheden er „the Hitchcock touch“ et udslag af hans sans for „*timing*“, dette uoversættelige begreb, der nærmest må siges at beskrive kunsten at udnytte en dramatisk eller en komisk pointe med størst mulige virkning. „Tim-

ing“ er naturligvis afhængig af det rytmiske. Højdepunktet eller pointen må være skrevet og beregnet med nøjagtighed. Når man i en Hitchcock-film konstant har indtrykket af, at der sker noget, skyldes det, at rytmen ved at antyde eller ved at understrege fortæller os, at der virkelig er noget, som er ved at ske. Derfor virker den langsomme indledning i „Vertigo“ (og i „Psycho“) så fortættet.

Man kan om Hitchcocks billedkompositioner sige, at de ofte er præcise i formen og mangedydige i indholdet. Det gådefulde er i amerikansk film sjældent blevet udtrykt så godt som i beskrivelsen af Madeleines selvmordsforsøg i „Vertigo“ – i baggrunden Golden Gate-broens buer, hvis skygger falder tungt hen over scenen. Billedet er enkelt og præcist, men det rummer samtidig træk af en næsten *poesk* uvirkelighed. Det nøjagtige lader sig på ny påvise, hvis vi ser nærmere på billedet af Bruno ved Kongresbygningen, en sortklædt, truende skikkelse mod en kridhvid baggrund, eller ved at beskrive hans besøg på tennisbanen, hvor han helt roligt sidder og fikserer Haines; et fast, urørligt punkt i et hav af tilskuere, hvis hoveder bevæger sig i takt med boldens flugt over nettet. Disse billeder er blottede for overflødige kommentarer, og de får os i endnu højere grad til at betragte Bruno som en skikkelse fra et mareridt, en ubevægelig og uundgæelig skæbnefigur.

Hitchcocks højt udviklede kinematografiske teknik og hans tilføjelighed til at betragte en uventet situation fra en usædvanlig synsvinkel har påvirket det billede af hans film, som vi gemmer i erindringen. Indtrykket fra hans film indskrænker sig ofte til, at man husker en nøglescene, hvor teknikken eller den valgte synsvinkel har været så overraskende, at den visuelle oplevelse ikke er blevet forflygtiget, selv om man har glemt intrigen. Men dette hænger jo netop sammen med Hitchcocks ambitioner, ifald man nu bygger på hans udtalelse om, at det ikke er emnet, men dets udformning, der interesserer ham. I „Strangers on a Train“ trækker mordscenen al opmærksomhed til sig, for højdepunktet, det tekniske klimaks, dannes af scenens sidste billede, som viser os mordet i dets slutfase, afspejlet i offerets briller, der er faldet ned på jorden. Dette suggestive billede minder om den måde, hvorpå Robert Siodmak beskriver morderens opfat-

telse af sit offer i „The Spiral Staircase“ („Vindeltrappen“); det forvredne perspektiv fortæller os om forbryderens sindstilstand. Denne intensivering af et allerede dramatisk materiale er velmotiveret både hos Hitchcock og hos Siodmak. Men det er sandsynligvis også i denne kategori af visuelt artisteri, vi kan finde de tydeligste eksempler på en Hitchcock, der parodierer sig selv. „North by Northwest“ er – med sine udmærkede visuelle påfund – i det store og hele en løssluppen parodi på „The Thirty-Nine Steps“ og „Saboteur“. Denne leg med det overlegent dygtige driller samtidig tilskueren, der har været troldbundet af det virtuose. Drilleriet i „North by Northwest“ er naturligvis gennemtænkt og forud beregnet. Man har derfor næsten ondt af den franske kritiker, der forsøgte at finde en alvorlig hensigt bag handlingen, for Hitchcock vil på ingen måde høre tale om nogen symboljagt i forbindelse med netop denne film. Der er i „North by Northwest“ kun et eneste symbol, betoner han selv, og det er at finde i selve slutbilledet af toget, der forsvinder ind i en tunnel. „*Det er et phallosymbol. Men sig det ikke til nogen.*“

I betragtning af Hitchcocks specielle talent og hans passionerede interesse for det teknisk udspekulerede, kan det ikke undre, at han ikke formåede at engagere sig i et så tidsbetonet emne som „Lifeboat“. Det var naturligvis selve de håndværksmæssige problemer ved opgaven, der fængslede ham, men handlingens politiske problemer fik han ikke fat i. „The Thirty-Nine Steps“ og „Foreign Correspondent“ viste allerede, at han ikke tager stilling til det, der beskæftiger samtiden. Filmene er symptomer, men næppe mere. Det er derfor uretfærdigt at gøre Hitchcock ansvarlig for, at der var emner, som han ikke behandlede i „Lifeboat“, eller for de udemokratiske tendenser, som den ufrivilligt kom til at udtrykke så fortræffeligt. Men inderst inde hører „Lifeboat“ sammen med „Dial M for Murder“ („Telefonen Ringer Kl. 23“, 1954) og „The Rope“. Trioen bærer præg af det eksperimentelle. „Lifeboat“ udnytter det begrænsede rum, „Dial M for Murder“ er indspillet tredimensionalt (i Danmark dog kun vist „normalt“), og „The Rope“ introducerer de lange, uafbrudte optagelser. Alle tre er de således at betragte som eksempler på teknisk akrobatik. „Dial M for Murder“ er

Cary Grant i
 "North by Northwest" (1959)
 ... visuelle påfund
 uden symboler.



nærmest et kuriosum, eftersom det tredimensionale var og blev et modelune, og „The Rope“ var en konsekvent stil-øvelse, der altid vil have ubestridelig filmhistorisk værdi. Men de lange optagelser i „The Rope“ demonstrerede, at de kun dårligt passer til en instruktør af Hitchcocks temperament. Karel Reisz har i „The Technique of Film Editing“ gjort det klart, at et kamera i uafsladelig bevægelse forhindrer Hitchcock i at spille et af sine sikreste kort ud, talentet for det virkningsfulde og for højdepunkterne, og at de visuelle overraskelser afsløres for tidligt, fordi en beregnende klipning savnes. Hitchcock blev selv klar over, at „The Rope“ var et temmelig mislykket eksperiment. Han har ikke videreudviklet dens stil, selv om han gang på gang benytter sig af et kamera i bevægelse. Men hans film fra halvtredserne er ofte rige på variationer, når det gælder valget af udtryksmidler. En film som „Vertigo“ med sine 780 scener kan i grunden

fremvise en meget kompliceret, men velgenemført montage.

Forsøger man at finde frem til, hvori Hitchcocks storhed består, bør man ikke blive stående ved det tekniske. Hans indsats er den, at han med uimodsigeligt held og med urokkelig fasthed har overført en hel genre, den detektivistiske thriller, til film. Han har på samme tid udvidet dens grænser, og han har gjort det ved at give skyldens og uskyldens dialektik frit spillerum. Det er samtidig blevet en verden, der eksisterer i det visuelle. Hitchcocks kamera iagttager ikke det, der sker; det griber selv aktivt ind i handlingen. Det er måske delvis af den grund, at hans film synes at være blevet til med en levende interesse for opgaven og dens problemer. Derfor er han da også en så usædvanlig dygtig fortæller. For man må ikke glemme, at det han først og fremmest vil, er at fortælle historier. Det er kun få, der så velopløgt og så varieret skildrer egne indfald og indtryk.

En Konge i Odessa

Af FOLKE ISAKSSON

Isaak Babel blev født i Odessa i 1894. Han tilhørte en jødisk kræmmerslægt, der også havde fostret rabbinere, og voksede op i en handelsby, der var velforsynet med både lykkesøgere og sandhedssøgere. Odessa var dengang en slags Marseille eller Neapel ved Sortehavet, kosmopolitisk, øredøvende, overvældende vital, en exotisk flammende lysrampe mod et hav, ved hvis strande en kendt sensualist havde levet i landsforvisning, *Publius Ovidius Naso*.

Odessa var Isaak Babels fødeby og det sted, hvor han modnedes som menneske og forfatter. (Sine første skoleår havde han tilbragt i Nikolajev i det sydligste Ukraine; denne periode sluttede med en program, genfortalt i novellen „Mit dueslags historie“, og med et nervesammenbrud.) I Odessa, hvor den jødiske minoritet blot var et indslag i en fascinerende folkeforbistring, gik Babel på handelsgymnasium, studerede franske klassikere og det franske sprog, førte en boheme-tilværelse, betragtede verden og begyndte efterhånden at skrive. I 1915 kom han til Petersborg, hvor han mødte Gorki, som opmuntrede ham i hans forfatter-skab og indskærpede ham betydningen af konkrete erfaringer.

Babels universitet blev krigen – først i 1923 begyndte han påny at skrive. Tre år senere udkom „Budjonnys røde rytterarmé“, en bog som direkte afspejler hans erfaringer fra en af revolutionens kampagner. Den er hans mester-værk, en skildring af et møde mellem en jøde fra det yppige Odessa og Galiziens jøder, udtærede af fromhed, mellem erobrere og besejrede, mellem enkel brutalitet og kvalm askese. Trods alle sine glitrende metaforer er den et personligt værk. Den vidner uformidlet og åbenbart om dramaet hos et menneske, som føler sig draget både mod vold og mod fromhed, som tror på en „gudhedens internationale“, men som også kan opleve krigen som en befrielse, som en indvielse i kraftens mysterier,

og som selv står i en konkret konfliktsituation: som jødisk krigsdeltager i en kosakarmé, som intellektuel blandt handlingsmennesker.

Isaak Babel kom snart til at indtage en rangstilling inden for den rige, russiske litteratur i tyverne. Babel betegner ganske vist sig selv som en „forfatter uden fantasi“, men den som var vokset op i hans by, og som ejede hans iagttagelsesevne, behøvede måske ikke at stole alt for ensidigt på sin fantasi. Han skrev en række blændende noveller fra Odessa, og hans visuelle begavelse fandt anvendelse inden for filmen. Han blev kaldt en russisk *Maupassant*, og mange af hans fortællinger kom i oversættelser på fremmede sprog.

Som bekendt blev kulturklimaet efter *Lenins* død mere vinterligt. Isaak Babel har vel især haft vanskeligt ved at tilpasse sig de nye normer, som reducerede forfatternes gerning til det propagandistiske og reportagemæssige. Man begyndte at rette ideologisk kritik mod ham; han var jo den typiske kosmopolit, forankret i fremmede traditioner og mere interesseret i livets sensuelle og rituelle detaljer end i de store produktionsmål. Desuden var han skeptiker og en uforbederlig formalist, som kunne omarbejde en novelle indtil den 22. version. Med årene blev det vanskeligere for ham at skrive, og han kunne ironisk kalde sig selv „en mester i tavshedens genre“. I 1937, medens han arbejdede på manuskriptet til *Eisensteins* ulyksalige „*Bezhin lug*“ (Bezhiens eng), forsvandt han sporløst i en af udrensingsbølgerne. Dødsåret er forsigtigt sat til 1941. Femten år senere fik Babel „oprejsning“. Nu optræder han i alle russiske håndbøger, og hans værker trykkes i nye oplag. Han er stadig en omdiskuteret forfatter. Det betyder, at han også er en levende forfatter.

I sit monumentale værk om russisk film „*Kino*“ har *Jay Leyda* viet en kort paragraf til Isaak Babels virksomhed som filmdigter. Babel skrev seks manuskripter. Et byggede på en fortælling af *Sholom Aleichem*, den folkelige, jødiske digter, der havde tilhørt samme kulturkreds som Babel. (Af dennes muntre, dramatiske karakteriseringskunst havde han lært en del.) Et andet var en bearbejdelse af *Upton Sinclairs* roman „*Jimmy Higgins*“, medens „*Den kinesiske vejrmølle*“ var et originalmanuskript. To ufuldendte værker er manuskriptet til *Eisensteins* film og et manuskript til en

dokumentarfilm om Odessa. Dér udspillede også „Benia Krik“, der er det litterære grundlag for en (ifølge alle kilder) miserabel film af *Vladimir Vilner*, indspillet i 1926. Babels manuskript blev anset for at være betydeligt bedre, og det blev på Eisensteins anbefaling senere oversat til engelsk – på strålende vis – af *Ivor Montagu* og *Sergej Nolbandov*, og udgivet i 500 nummererede eksemplarer (Collet's, London 1935). Det er, så vidt jeg ved, aldrig blevet genoptrykt. Jeg har haft lejlighed til at læse dette næsten ukendte værk, velvilligt udlånt af The British Film Institute. For mig at se må det være et af de bedste filmmanuskripter, der nogensinde er skrevet.

Benia Krik er en gennemgående figur i Babels Odessa-noveller. Han er sortehavsstadens „Mackie Messer“, opsteget fra den jødiske

ghetto, en gentlemangangster uden skrupler, men med en uforlignelig, kynisk elegance i sit fagmæssige håndlag. I novellerne er han ironisk nok en talsmand for den underfundige Babels retspatos, og til en vis grad også en projektion af hans drømme om en jøde *uden* den rådvildhed og svaghed, som i de urolige tider udfordrede kosakkers og ukraineres brutalitet. Benia er på en gang stærk og ekstravagant, en koket morder, der kører gennem Odessa i en rød bil „med hornet spillende første march af operaen „Pajazzo“, og som af og til kan optræde som en kynisk social filosof, gennemskuende, tilgivende, suveræn, en rakkets konge.

Filmen om Benia Krik er delt op i tre afsnit, hvert på to akter. De udspilles i 1913, 1917 og 1919 i Odessa, hvis fiskerihavn, trap-

Eisenstein „on location“ ved optagelserne af „Bezhin lug“.



per og hvide klassicistiske monumentalbygninger vi har set i „Panserkrydseren Potemkin“. Det første afsnit er en overgiven folkelivsskildring med groteske og makabre intermez-zoer; senere bliver grundstemningen mørkere, accenterne hårdere, og de lette indslag svinder bort. Den første afdeling kulminerer i Benia Kriks mord på en stikker, den jødiske vekse-lerer Marantz. Vi træffer først denne hos politiinspektøren, der spiller piano så kraftigt, at kanariefuglens bur gynger frem og tilbage. Siden ser vi, hvordan Mendel Krik, Benias far, jager gennem byen med sine heste. Han får et tip om angiveriet og skynder sig hjem. Gården er ét kaos af dueslag, kærre og heste uden seletøj. Der er også køer. Kameraet fikserer tre lyse, årede yvere; mælken sprøjter i malke-spanden. „En af pigerne er færdig med malk-ningen. Hun retter ryggen, strækker sig, en solstråle oplyser fregnerne i det glade ansigt. Pigen lukker øjnene.“ Ind i denne rolige hel-hed, denne idyl, kommer Mendel styrtende med sit forspand; han slænger tømmerne til pigen og stormer ind.

Utrolig subtilt anskueliggør Babel i sit ma-nuskript denne overgang fra et roligt forløb til et dramatisk med et minimum af ord. (Han siger intet om, at pigen åbner øjnene). Der-efter kommer en tekst i pralende versaler: „Hans Majestæt Kongen . . .“, og på en vældig dobbeltseng, overstrøet med broderede puder, ligger Benia Krik og spiller mandolin. Først ser man kun hans barberede nakke . . .

Anden akt i dette indledende afsnit er en fantastisk opera buffa om Benias voluminøse søsters bryllupsfest og om politigårdens øde-læggelse, ved hvilken en af Benias mænd har haft en finger med i spillet. Det er et orgie i musik og røg, sentimentalitet og brutalitet, mad og drikkevarer, et anarki skildret i hurtige, handlingsmættede satser, med en åndsnaerværelse, som kun en stor sprogkunstner behersker.

Efter denne vitalitets eksplosion, denne gnist-regn, kommer filmens midterafsnit med lang-sommere bevægelse og mørkere farver. „Me-get vand og meget blod flød siden Dvoira Kriks bryllup“, siger teksten. Der er krig, ban-nerne flager, Kerenskys kvindebataljoner mar-cherer forbi, men i skyggen af denne parade-patriotisme begynder den sociale revolution at tage form. Babel viser os modsætningerne: den

jødiske kapitalist Tartakovski, ejer af nitten bagerier, inspicerer et af sine huse i den fattige bydel, Moldavanka. Trashankar sidder i solen, bøjer sig forskræmt for magnaten. En kvinde i tunge mandssko vover at spørge, hvad det bli-ver til med toiletterne. Man ser interiørerne, forfaldent. En pukkelrygget pige med pyntelige fletninger ligger i et hummer ved siden af WC'et. Vandet løber ned ad væggen nær hen-des seng. Børn overalt.

Denne langsomme sats med dens oplagrede indignation brydes i fjerde akt, som viser os en række hændelser i stigende rytme. Tartakovskis pengeskab får besøg af Benia Krik, og medens dette hold-up foregår, i begyndelsen under fredelige, skæmtsomme former, bliver kontor-chefen Muginstein skudt ned af et beruset bandemedlem. Han føres senere til den sidste hvile under storslåede hædersbevisninger. Plud-selig kommer Benia Krik med tre af sine mænd i den røde bil. De bærer på en vældig krans. De tager fat i Muginsteins kiste og fører den til graven. Ved siden af sætter de en anden kiste – det er morderens lig. Følget spredes i panik, medens kantoren stadig synger forskræmt blandt marmorenglene, og Benias folk står bø-jede i bøn.

Hele dette handlingsforløb, med forbipasse-rende indslag af tragisk poesi og situations-komik, er af Isaak Babel koncentreret til elleve tekstsider. Det er et overgivent, aktivt, brutalt handlingsforløb med skærende billedovergange. Muginstein ligger døende på gulvet, bankrø-verne er stukket af. Kameraet forlader ham: vi ser et bogomslag, „Ægteskabets fysiologi“. En ung pige, krøllet og fregnet, sidder bøjet over dette studium ved politiets omstillingsbord, døv for alle signaler, verdensfjern. Hun vågner dog endelig op af sine drømme, løfter røret og rå-ber meddelelsen om Benia Kriks forbrydelse ud.

Slutningsafsnittet handler om kongens fald. Det, som Babel har ladet ske i det foregående, kan ses som en politisk kommentar til en uri-melig tilstand; i den borgerlige pseudorevolu-tions Odessa, hvor marodører og profitmagere hærger, kan hvad som helst hænde, forklares, undskyldes. De sidste to akter handler om roens genoprettelse; tvivlrådigt begynder livet i den nye samfundsorden. Disse afsnit har en realistisk karakter med enkelte poetiske lys-

punkter. Det er nu 1919. Benia Krik har oprettet en privat revolutionsarmé. Han er stadig den samme glade *garçon*, men tiderne er forandrede, og alle Odessas handlende stænger butikkerne. I 1918 var byen krigsskueplads, okkuperet først af centralmagterne, siden af engelske og franske interventionsstyrker. Benia Kriks soldater rider på mulæsler, som de farvede tropper har efterladt. Hans folk betragtes af gode grunde som upålidelige, og Sobkov, tidligere bager hos Tartakovski, nu kommissær for de stedlige sovjetiske styrker, får ordre til at afvæbne dem. Det sker. Benia Krik selv bliver skudt. Det sidste man ser er hans barberede nakke. På den ser man pludselig „et bid, et forrevent sår, blod, som sprøjter til alle sider.“

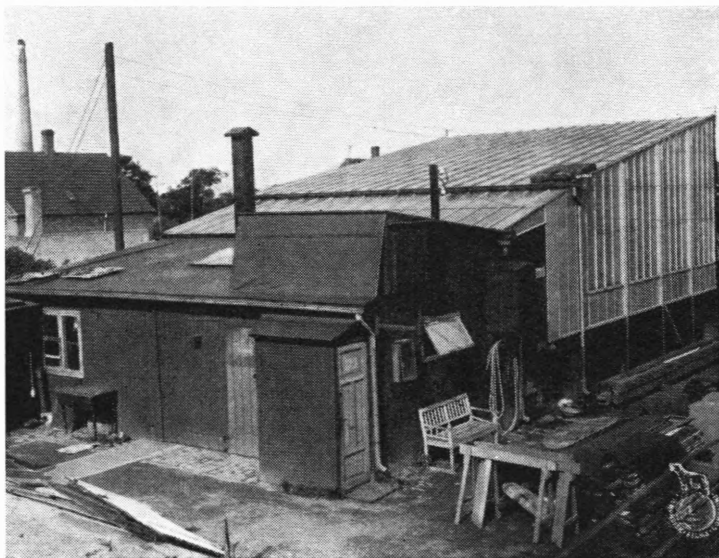
Med uforlignelig sikkerhed lader Isaak Babel denne historie tone frem med dens eventyrlige veloplagthed og dens baggrund af politisk-social dramatik. Alt er på en gang autentisk og fantastisk, og Babel har endnu bedre

end *Dylan Thomas* i „The Doctor and the Devils“ (som jo er en virtuos og overordentlig fornøjelig spøgelseshistorie) forstået at arbejde antydningssvis. Han har samme spontane, drenge følelse for ting som Thomas, og i dette stumfilmmanuskript lader han gerne sit blik hvile på betydningsfulde, ominøse detaljer, endda uden at det virker som en bevidst søgen efter det effektfulde, det gådefulde (som Eisenstein i „Oktober“). Detaillerne bliver aldrig geskæftige symboler. De strejfer os blot, bliver tilbage, magasineres i øjets erindring. Benias nakke er det første og det sidste, vi ser af ham. Den viser hans koketteri og hans følsomhed, sårbarheden i gangsterkongens rustning. Kanarifuglen svinger i sit bur og synger fortvivlet, overdøvet af pianoet, som politimesteren bearbejder med fingre „smykket med ringe, deres stene formede som kranier, hove, assyriske segl“. Kameraet ser alt, og intet er helt uden mening.

DANSKE FILMATELIERER I:

Den tidligste danske atelieroptagelse stammer fra 1903. Den fandt sted i *Peter Elfelts* fotografiske atelier på Østergade 24; der blev optaget små reportagefilm, med kongelige balletdansere, for eks. *Hans Beck* og *Ellen Price*, i brudstykker fra danske balletter. Da spillefilmproduktionen startede i 1906, klarede man sig i den første tid uden atelierer. Alle scener optoges i fri luft, og krævede filmene stuedekorationer, blev også de opstillet i det frie. I 1908 fik Dan-

mark sit første filmatelier, da Nordisk Films Kompagni byggede Scene I. Dette atelier havde, som billedet viser, i begyndelsen glasvægge for bedre at kunne udnytte sollyset. Senere, da man gik over til at anvende kunstigt lys ved atelieroptagelserne, blev vinduerne blændede, således som man kan se det i dag, hvis man tager ud på Nordisk Films Kompagnis område på Mosedalsvej i Valby, hvor vort første filmatelier stadig ligger. M. E.



MYTEN OM FILMKUNDSKABEN

Af Willy Buzzi

Vi bringer hermed andet og sidste afsnit af *Willy Buzzi's* betragtninger over filmologien. Første afsnit blev trykt i „Kosmorama 47“.

Blandt filmens mange myter er der en, som sjældent omtales. Det er myten om filmkundskaben.

Det kan synes mærkeligt, men det er en kendsgerning, at de fleste bøger om filmkundskab skrives, *som om* man allerede ved alt om film. Her hentydes altså til den orienterende og kundskabsformidlende litteratur, hvis opgave det er at bringe oplysninger om filmens teknik, æstetik og dramaturgi. En myte er opstået, myten om, at vi „ved“ – „alt om film“.

Det siges, at filmhistorien er så ung endnu. Den er kun 65 år. Dermed foretager man en lille reservation med hensyn til filmkundskabens relativitet. Videre siges det, at vi må have tingene på afstand, før vi kan forstå det hele. Vi må først se filmens perspektiver, før vi kan udforske den.

Dette minder om en svaghed, en flugt fra virkeligheden. Ingen synes at være opmærksom på, at filmen er *sen* i vendingen. Den „burde“ allerede have været fuldstændt som teknisk redskab (æstetisk-dramaturgisk-teknisk), da televisionsdagen omkring 1950 flagrede op og skræmte filmfolkene ud i en krise – især i Hollywood. I stedet for det fuldstændte filmiske redskab fik vi alle de abnorme formatters ramaskrig. Og det er jo i grunden naturligt, at man dengang først og fremmest tænkte på publikum, på det „sensationshungrende“ publikum. At fuldkommengøre filmens redskaber er jo noget, som kun angår filmfolk, producenter, instruktører etc. Når alt kommer til alt, var det hele et dollarproblem, men var det i *grunden* det?

Men tilbage til filmkundskaben. Det er ikke filmkundskaben som sådan, der er noget at udsætte på, men forfatternes *holdning* til denne givne kundskab. Det, man øjner, er mangelen på videnskabelig holdning til tingene. Hvis en sådan holdning fandtes, ville meget se anderledes ud. *Ebbe Neergaards* bog, med den faretruende titel „Filmkundskab“, må dog siges at være en af de bedre, hvad angår denne holdning. Men det er forbavsende, hvor hurtigt og elegant mange flygter forbi nødvendigheden af forskning. Årsagen er ikke vanskelig at finde: Forfatterne støder overalt på myten om filmkundskaben, og filmens videnskab er endnu kun i sin begyndelse.

Men det er paradoksalt nok ikke det, det kommer an på. Det er holdningen til fænomenerne og dermed også til filmkundskaben som

sådan. Myten om filmkundskaben har virket med suggestiv kraft, således at man har mistet sansen for filmens videnskab og dens muligheder.

Hvad er det egentlig, vi ved så lidt om. Der synes at være hundrede ting, men lad os dvæle ved nogle få. Fra et erkendelsesteoretisk synspunkt ved vi meget lidt om filmdramaet, eller rettere om filmens dramaturgi. Intet leksikon oplyser os f. eks. om filmens *kunstvidenskabelige kategorier*, d.v.s. de begrebsnøgler, som man teoretisk må forudsætte indeholder hele filmens væsen. Intet filmleksikon giver os *definitionen* på filmdramaet. Selve denne elementære videnskabelige forudsætning mangler i vor filmkundskab. Vi kender heller ikke tilstrækkeligt til filmens *sammenhæng med det pædagogiske*. Som bekendt har alle film en pædagogisk faktor, men den er temmelig ukendt. Hvad ved vi om genreproblemet – ? Hvor i filmkundskaben får vi eksakte oplysninger om de *psykologiske grundprincipper*, som bestemmer *generne* med deres overordnede og underordnede aspekter?

Hvad ved vi egentlig om filmens sammenhæng med de andre kunstarter: Arkitektur, skulptur, musik, maleri, dans, digtning etc.? Altså ikke disse kunstarter som objekter, men som integrerende filmiske funktioner. Intet leksikon oplyser os om, hvorfor vi f. eks. anvender analogierne episk, lyrisk og dramatisk for at karakterisere hele film, sekvenser eller billeder. Nogen siger, at vi anvender dem, fordi vi ikke har nogen bedre, men her er vi straks inde på motivet: Hvorfor er de så gode, at vi ikke har fundet nogen bedre? – Men lad os forsøge at se lidt nærmere på netop dette grundproblem.

I filmens litterære grundlag – i drejebogen – har vi udtrykkene episk, lyrisk og dramatisk på et andet og nyt niveau. De tre stilformer forvandles til drejebogens teoretisk-filmiske sprog, men endnu på et meget provisorisk plan. Det er, fordi vi ikke har klare begreber om, hvad de tre stilformer betyder i filmens totale sfære. Vi taler kun i almindeligheder, i fraser; en kriminalfilm er spændende, men også „dramatisk“. En western kan nemt blive et „filmepos“. Når vi bruger udtrykket „en ganske bestemt lyrisk atmosfære“, mener vi ikke, at en lyriker læser digte op og skaber denne bestemte lyriske atmosfære i rummet og hos tilhørerne. Vi hentyder til det, vi *ser* – filmens

sekvens eller billede, som har en visuel-lyrisk atmosfære (visuel og auditiv). Vi anvender ordene som fraser, men ud fra et rigtigt instinkt, en rigtig intuition.

Set fra et forskningsstandpunkt kan man naturligvis ikke blive stående her. Man må da undersøge, hvad det er, der betinger denne ganske bestemte lyriske atmosfære. Er det lys- og skyggebehandlingen, farvebehandlingen, kamerabevægelserne, musikken, dialogen etc. – ? For at få klarhed over dette, må man analysere helheden i den lyriske sekvens – altså føre den ganske bestemte lyriske atmosfære tilbage til dens tekniske og æstetisk-dramaturgiske grundkomponenter. Og da vil man til sin forbavselse se, at der foreligger en ganske bestemt konstellation af faktorer, som betinger sekvensens karakter og grundstemning.

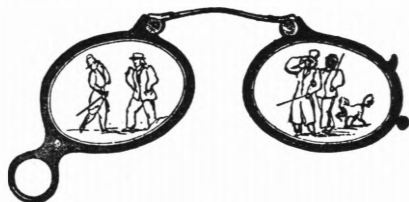
Vi er med andre ord inde på spørgsmålet om filmens formsprog. Det er en almindelig videnskabelig kendsgerning, at hvis et sagområdes terminologi er uklar, diffus, – da er også indsigten i samme sagområde uklar og diffus. Indsigt kræver begreber, terminologisk afklarede begreber. Indsigt i filmens fænomenverden kræver begreber – og da filmen er en helt ny kunstform, kræves helt nye begreber, der er kongruente med denne kunstform.

Spørgsmålet om filmens terminologiske sprog er knyttet til filmvidenskaben, til kategoriproblemet. Og al sandsynlighed taler for, at man ikke kan forkaste de litterære begreber episk, lyrisk og dramatisk som filmen uvedkommen. Sædvanligvis hævder man, at filmen har sit eget sprog – d.v.s. må få sit eget sprog – og at begreberne episk, lyrisk og dramatisk er litterære begreber, der svarer til ordet. I modsætning til ordet er filmens alfa og omega *billedet*. Men her etablerer man kun en kunstig modsætning, hvor der absolut ingen modsætning er. Filmene er lige så meget ord som billede – lige så auditiv som visuel.

Før man forkaster udtrykkene episk, lyrisk og dramatisk må man undersøge, hvad de egentlig indeholder med hensyn til filmens sprog. Det samme gælder naturligvis de musikalske begreber. Man kan her foreløbig konstatere, at det er muligt at fremsætte en række erkendelsesspørgsmål. Hvad er forskellen på en episk, lyrisk og dramatisk lyssætning? Hvad betinger en episk, lyrisk og dramatisk sekvens? Hvad er forskellene på en episk, lyrisk og dramatisk kamerabevægelse? Hvad er egentlig en lyrisk-dramatisk billedkomposition? Kort sagt: Der findes en række spørgsmål her. Når vi kender svarene på dem – da kan vi også sige noget definitivt om filmens forhold til litteraturens tre stilbegreber.

Striden om, hvorvidt filmen er en episk eller dramatisk kunstform er forældet endt. Filmen kan mere opfattes som en syntese af det episke, lyriske og dramatiske. Ikke som en konventionel mening, men som en kunstvidenskabelig kendsgerning.

Her er det, filmforskningen må kaste sit søgelys.



Modernismen på film

A BOUT DE SOUFFLE („Aandeløs“).
Prod.: Georges de Beauregard, 1960. In-
str.: Jean-Luc Godard. Manus.: François
Truffaut og Jean-Luc Godard. Foto:
Raoul Coutard. Musik: Martial Solal.
Kunstnerisk og teknisk rådgiver: Claude
Chabrol. Medv.: Jean-Paul Belmondo,
Jean Seberg, Liliane David, Van Doude,
Henri-Jacques Huet, Daniel Boulanger,
Claude Mansard.

Det synes indlysende – skønt det kun var det for få af de københavnske dagbladsanmeldere – at *Jean-Luc Godards* spillefilmdebut ikke er mindre betydlig end *Truffauts* og *Resnais'*. „Aandeløs“ placerer sig naturligt ved siden af „Ung flugt“ og „Hiroshima, min elskede“. Den er ikke den væsentligste i treklangen, overgår i hvert fald ikke den første, men man kan ufortøvet give *Luc Moullet*, der skrev om Godard i april-nummeret af „Cahiers du Cinéma“, ret i, at den for sin generation er den mest repræsentative. F. eks. var det formelt eksperimenterende i „Hiroshima, min elskede“ ved sit litterære præg lettere at kapere og acceptere for den dannede tilskuer. „Aandeløs“ stiller unægteligt krav om åndelig fordomsfrihed og er den af de nye franske film, der helt selvstændigt er mest i overensstemmelse med modernismen inden for den samtidige franske roman og dramatik. I sit værk bryder Godard med en filmæstetisk traditionalisme på samme måde som f. eks. *Robbe-Grillet* i sine bøger har brudt med rådende romankonventioner. Objektivisme og autenticitet har afløst psykologiske og sociale synsvinkler, hvorunder det moderne menneske traditionelt ansues.

Handlingen er bygget over et klassisk tema for kriminalfilmene – Godard er som sine kri-

tikerkolleger fra „Cahiers“ en initieret beundrer af den amerikanske gangsterfilm – og „Aandeløs“ er da også tilegnet „Monogram Pictures“. Michel Poiccard er en ung „outlaw“, der bl. a. forlyster sig med biltyverier. Efter et sådant dræber han med vilje, men i grunden ganske umotiveret, en betjent. Et mord, der synes lige så absurd som mordet i *„Camus“* „Den fremmede“. Michel fortsætter til Paris, hvor han opsøger den amerikanske studine Patricia, der er „New York Herald Tribune“-sælgerske, og som drømmer om at blive forfatter. Efter at de har tilbragt nogle dage og nætter sammen, angiver hun ham til politiet, der er ved at indkredse ham, og under en halvt modvillig flugt dræbes han. Inden for rammerne af denne banale handling, der ikke adskiller sig fra forløbet i en amerikansk C-film af f. eks. „Monogram“-typen, og som Godard med overlæg har valgt for at ikke blot snobberne skulle få glæde af filmen, er „Aandeløs“ et drama om kærligheden mellem to unge illusionsløse mennesker i vor moderne kaotiske tid. Dette forhold, så helt blottet for sentimentale fraser og erotiske klichéer, er skildret med intim oprigtighed og en næsten indirekte intensitet. Alt overflødigt i form af social baggrund, psykologisk udvikling etc. er skrællet bort. Tilbage i focus er kun to unge mennesker, der lever helt i sig selv, egoistiske og egocentriske, i grunden ude af stand til at nå ind til hinanden, fordi jeg'et stiller sig i vejen. Deres konversation holder sig til helt konkrete sager, hvoriblandt erotiske fænomener naturligt nok optager en stor plads. De er i det ydre helt frigjorte af moralske normer, men i deres leg og drillen hinanden bestandig på vagt over for selvførløringen. De siger et, og gør noget andet, fordi intet har nogen egentlig betydning. Derfor angiver Patricia Michel, da hun er træt af ham, men fortæller ham samtidig, at hun har gjort det. Han er ligeglad, og føler måske en lettelse over at slippe ud af sin tilværelse. Godard har skildret dobbelttydigheden, materialismen, forældede moralske normers indholdsløshed, værdinihilismen og den moderne tilværelses mangel på orden og konsekvens med samme ærlighed som sine samtidige forfatterkolleger. At filmen vil støde moralske traditionalister, som det også er sket herhjemme, er klart, thi anarkisten Godard forkaster alle fraser for at nå ned til noget elementært, og hans film rummer en kritik af tilværelsen, som ikke alle bryder sig om at høre.

At affærdige filmen med en flothed om, at det er en gammel historie smart fortalt, således som det er blevet gjort, afslører en uhyggelig mangel på åbenhed over for kunstnerens intentioner og er i overensstemmelse med en plat

snusfornuft, der f. eks. forestiller sig den absurde dramatik som krukkeforsøg på at være interessant. I „Aandeløs“ er form og indhold som i ethvert kunstværk uadskillelig. Ligesom menneskeskildringen bryder med vedtagne „litterære“ forskrifter, er den visuelle udformning i overensstemmelse hermed helt utraditionel, og i sin helhed er filmen et fængslende brud med konventionalismen i tanke og udtryk. Godard går gang på gang imod pedantiske filmteorier, ikke for at lave lækkert artisteri, men for at finde det adækvate udtryk for idéerne. Billederne er uden glamour, men vævet uløseligt sammen med den præcise dialog, og filmen forekommer som få at være skrevet i billeder af instruktøren og hans kongeniale fotograf (*Raoul Coutard*). I lange passager klippes der næsten ikke, men kameraet bevæger sig vibrerende sensitivt helt ind på personerne. Således i filmens store centrale scene, samtalen i Patricias værelse, et utroligt inciterende afsnit, der hurtigt vil blive klassisk, gjort af en ung mester, tvangsfrit, naturligt og sitrende af liv. Ikke på noget tidspunkt i den lange scene i det lille rum forekommer en effekt for effektens skyld. En anden scene, der viser hvor suveræn Godard er, er interviewet med den litterære succesforfatter i lufthavnen. Uden at forfalde til artificielt fyrværkeri, blot ved at give scenen den lille ironiske drejning, der forandrer den fra reportage til en vidunderlig vittig parafrase over reportagen, opnår Godard, hvad han vil. Den ærgerlige *Faulkner*-læsende pige, der for sin illitterære ven citerer „De vilde palmer“ („skal jeg vælge mellem sorgen og intetheden, så tager jeg sorgen“), over for den litterære kanon med det selvførlørende spørgsmål: „Hvad er Deres største ambition“. Hans *couteauske* svar fortjener at registreres: „At blive udødelig – og så dø“.

Godard klipper ofte i filmen frækt fra tanke til handling og alluderer ofte intelligent, ikke mindst til film. Michel beundrer som Godard selv, men usægtelig på et andet plan, amerikansk film og især *Humphrey Bogart*. I filmens pragtfulde indledningsscene leger han gangster og plaffer forbipasserende bilister ned. Amerikanismen i den moderne franske tilværelse er hele tiden til stede i filmen. Den er væsentlig for forståelsen af personerne, og den findes tvetydigt i formen; ikke blot sprogligt blander fransk og amerikansk sig sammen.

Godards film, der blev optaget i august-september sidste år uden brug af atelier, er improviseret frem i nøje samarbejde med *Seberg* og *Belmondo*, der dækker deres figurer til fuldkommenhed. Men det er én persons vilje og kunstneriske disciplin, der præger den i hvert

billede, og den vidner om, at filmen har fået endnu et stort og exceptionelt talent, en original kunstner, hvis videre bane man vil følge med intens interesse.

Ib Monty.

★

Mere ært end bart

PANIK I PARADIS. Prod.: Hagen Hasselbalch, 1960. Instr.: Hagen Hasselbalch. Manus.: Børge Høst og Tørk Haxthausen. Foto: Hagen Hasselbalch. Ass.: Ole Roos. Musik: Erik Fiehn. Tegninger: Ulrik Friis Møller og Bent Barfod. Klip: Hagen Hasselbalch og Mogens Green. Medv.: Alf Kjellin, Katarina Hellberg, Mogens Brandt, Dirch Passer, William Brüel, Helge Kjørulff-Schmidt, Olaf Ussing, Kirsten Olsen, Vivi Ancher, Poul Møller, Ego Brønnum-Jacobsen, Erik Fiehn, Johannes Allen, Tex Ilden, Finn Methling.

Bristede forhåbninger og skuffede forventninger prægede den københavnske dagbladskritik efter premieren på piratproducenten *Hagen Hasselbalchs* første spillefilm. Samtidig skyndte de fleste anmeldere sig dog at meddele, at filmen skam rummede ikke så få satiriske angreb – på alt det man nu kan angribe her i landet, og som derfor har været angrebet før – men at det ikke var morsomt nok; og væsentligst ud fra dette kriterium bedømte man filmen. I samme åndedrag at nævne *Peer Guldbrandsens* film er vel en uartighed uden lige.

Hasselbalchs film henter sin handling fra et dansk samfund med syndere og engle, profitmagere og enfaldige, robotter og medmenesker. Påstanden om, at der skulle ligge en satire heri, er temmelig letkøbt, og vidner ikke om større tiltro til producentens evner. Herregud, vi lever dog selv midt i et samfund som det skildrede, med robotter og flossede jurister, idiotiske reklameslogans og smarte ejendoms-mæglere. De er ikke enestående forekomster, men en integrerende del af vort liv, og Hasselbalch satiriserer ikke over dem, men skildrer dem på sin egen måde som en del af baggrunden for sin erotiske fabel om Torneroselandet Danmarks særegne tilegnelse af udlandets store, nye ideer og tanker. Så kan man være enig eller, som jeg, uenig med ham om vor ideale tilværelse på Bogense torv – kendsgerningen er, at filmen ikke er nogen satire, men en farce med indslag af komedie og af *Méliès' illusions fantastistes*, en kombination, der hæmmes, ikke af speakerkommentaren som det er blevet hæv-

det, men af komediens langsommelighed og trickenes excesser. Man taber for ofte ledetråden, og den tages flere steder besynderligt inkonsekvent op, som i scenen mellem Frederik og Nicoline på sidstnævntes værelse, hvor den pludselige sammenstilling af erotik og kærlighed med ét virker hæmmende på den ellers så virile Frederik. Det er et ulogisk postulat. En fundamental fejl ved filmen er dens totale mangel på „sund sex“ (jeg benytter det gængse udtryk for ikke at blive misforstået af dem, der måtte have kendskab til begrebet „usund sex“!). Erotik og sex er filmens grundtema og som sådant aldeles upåklageligt. Men Hasselbalch har valgt an- og hentydningerne i behandlingen af dette grundtema, og stillet sammen med de i forvejen dominerende trick og den håndfaste komedie tvinges ideen – den ene, betydningsfulde – i den grad i baggrunden, at man griber til programmet og må genkalde sig fortællesterne for at se, hvad det var filmen egentlig ville.

De to spasmagere, *Tørk Haxthausen* og *Børge Høst*, skrev for lang, lang tid siden noget af et manuskript til filmen, så man bør vel ikke forsøge at fordele ansvaret for historiens mange svage punkter mellem dem og Hagen Hasselbalch; sidstævnte sidder belejligt på det meste af ansvaret, og det er ideelt, set fra alle synspunkter. Glæden over de mange og forbløffende trick har desværre fået filmens skaber til at tage let på resten af handlingen. Mekanikken tynger gevaldigt. Eksempelvis er *Helge Kjørulff-Schmidts* gas- og vandmesterskikkelse, bortset fra at være fader til de tre skønheder, aldeles ufatteligt overflødig, ligesom også *Dirch Passers* grevelige genfærd må lægge gennemsigtighed til for mange ligegyldigheder. Denne afmægtige skikkelse er filmens store, forsømte mulighed for at bringe indledningens erotiske frodighed og humor ind i den mekaniserede tilværelse i Elleskovsleje. Så nærer man næsten sympati for *Mogens Brandts* glimrende, ofte naturalistiske, mellemrettssagfører, der da i det mindste viser åbenlyst lyst til Nicoline. Det ville i øvrigt være tåbeligt at kommentere skuespillernes præstationer i en film som denne, idet filmen kun meget få steder giver de medvirkende lejlighed til at spille komedie. Således skal man vel også afholde sig fra at søge efter årsagen til robotternes pludselige afmagt i filmens slutning, for det tjener jo udelukkende den gode svedskesag.

„Panik I Paradis“ er alligevel, sine mange lyder til trods, ved sin tilblivelsesform en landvinding for dansk film – i langt højere grad end den fra visse hold skamroste, pæne og traditionelle „Den sidste Vinter“; udførelsen er dog stærkt hæmmet af et dårligt manuskript, en

uheldig stilblanding og først og sidst en alt for veg og sentimental behandling af den grundlæggende idé. Leve ideen! – i en ny piratproduktion.

Poul Malmkjær.

PS.: Det bør noteres, at filmen efter premieren ved beklipping er blevet strammet en smule. Se i øvrigt Hagen Hasselbalchs artikel „Håndværk – ikke industri“ i „Kosmorama 48“.

★

En film om jazz

JAZZ ON A SUMMER'S DAY („Jazz på en varm sommerdag“). Prod.: Galaxy/Raven. Instr. og producer: Bert Stern. Manus.: Arnold Pearl og Albert D'Annunzio. Foto: Bert Stern, Courtney Hafela, Ray Phealan, Mike Cuesta, Jack Schatz, Pierre Streit. DeLuxe Colour. Klip: Aram A. Avakian. Lyd: George Avakian. Medv.: Jimmy Guiffre Trio, Thelonious Monk, Sonny Stitt, Anita O'Day, George Shearing Quintet, Dinah Washington, Gerry Mulligan, Big Maybelle Smith, Chuck Berry, Chico Hamilton Quintet, Louis Armstrong, Jack Teagarden, Mahalia Jackson m. fl.

I løbet af det sidste tiår er en voksende interesse for jazzmusik til en vis grad blevet genspejlet på filmen: med størst held når musikken dannede en integrerende del af filmens baggrundsmateriale, som i *Dmytryk's* „Cross-fire“, hvor *Kid Ory's Creole Band* gav et skarpt tilbillede; spagt når den har været filmens hovedemne som i „New Orleans“ eller „Pete Kelly's Blues“. Overhovedet er jazz i enhver form blevet dårligt behandlet af filmen. Stillet over for det problem, at tilskuernes interesse svækkedes, når de i længere tid skulle se på de relativt hæmmede og filmisk begrænsede bevægelser i et orkester på en scene, har instruktørerne introduceret banale kærlighedshistorier og trivielle „medmenneskelige“ anekdoter i *Benny Goodman's* eller *Red Nichols'* kedelige, skønt semi-fiktive, levnedsløb. Skønt der både er bevægelse og dramatisk interesse i New Orleans paraderne og i *Oscar Celestins* orkester, har producenterne af „Cinerama Holiday“ koncentreret sig om de mest almindelige ydre kendetegn ved lokalkoloritten og den påtagede livsudfoldelse. I lyset af disse tidligere „jazz film“'s utilstrækkelighed, er filmen om Newport Jazz Festival 1958, skønt langt fra fejlfri, i dag et betydeligt værk.

Skønt filmet over en periode af tre og en halv dag, præsenteres filmen som en uafbrudt række af musikalske begivenheder i løbet af en enkelt dag, en disposition, der har samlet den

til en helhed. Sejladserne om „the American Cup“ blev på samme tid afholdt i Newport, et sammentræf, der har givet ideen til et underholdende og til tider vittigt kontrapunktisk afsnit. De vuggende sejlbåde, *Jimmy Guiffre's* nikkende hoved og de dansende lys komplette-rer, sammen med hans ret karakterløse improvisationer på saxofon, hinanden meget fint. Trickindstillinger og brugen af farvefiltre giver vandets reflekser og krusninger et helt abstrakt mønster, og en kunstnerisk behandling af lyd-bånd og film har fremkaldt kraftfulde ækvivalenser i musikken. Vanddråbernes plasken skærer det blå som sporprojektiler, og det væld af toner, der ledsager dem, bliver stående i luften. I risikabelt lange perioder betragter man Guiffre's hoved, der nikker og vugger som en mekanisk dukke, indtil en behændig optisk bevægelse bringer de vage farver og konturer af hans kammerat *Bob Brookmeyer* frem i pludselig, skarp tegning samtidig med at lydsiden foretager en tilsvarende bevægelse. For mig er disse åbningsscener blandt filmens mest geniale og vellykkede, så længe sammenstillingen med kapsejladserne er et tema, der kunne have været bibeholdt gennem hele filmen, uden at det ville virke kedeligt, i stedet for at lade det falde bort halvvejs inde i filmen.

Herfra driver kameraet som et langsomt, vandrende øje, af og til standsende op ved dette, samlende flygtigt indtryk fra hint. Dets lade bevægelsesfrihed er besnærende; forholdet mellem scener med en sanger og en musiker, med publikum og glidende yachter, er underfundigt planlagt. Trods brugen af zoom-linse – forrygende effektivt i en række lodrette fugleperspektivscener af bådene – og andre apparater, får man ikke fornemmelsen af teknikken bag filmens tilblivelse. Man godtager uden spørgsmål flere nærbilleder af højtliggende vinduer, optagelser, som fører os inden døre, hvor koncentrerede prøver eller ubestemmelige selskaber finder sted. I denne impressionistiske behandling er lydsporet følgerigtigt forvirret, opspændende brudstykker af en samtale, eller sure kommentarer som *Ben Websters*: „...man, that stock arrangement is a hundred years old.“ Vi hører society-skribentens kommentarer til klædedragterne og hendes forsøg på at finde den kvinde, „som jo virkelig må være bag det hele“, og som har medbragt sin sweater, hvis det skulle blive køligt...! Vi hører samtalen med pigen, som „came along for the ride“ og „no, she didn't like jazz really“. Mange af de både visuelt og lydligt bedste scener er af publikum: stundende på fingre, piber og ispine; pillende i næser og tænder; nikkende i bifald og nikkende i søvne. Bermuda-shorts, hovedtørklæder, de

stribede T-shirts, „så uformelle“, så slidte; udtryk af både kedsomhed og ekstase tages op og efterlades uden kommentarer. Ind imellem er der desuden scener af forberedelserne: rækkerne af tomme sæder og den ivrigt-nervøse hund, der løber ind imellem dem, mens kontrolløren metodisk og ureflekterende hæfter numre på stolene.

Og musikken? Jazzen er sjældent af særlig høj klasse, skønt *Thelonious Monks* „Blue Monk“ og *Sal Salvadors* glimrende guitarimprovisationer var mindeværdige. *Anita O'Day*, latterligt klædt i stram, sort kjole med hvide flæser og en enorm møllehjulshat, pipper og klukker sine scat tekster til „Sweet Georgia Brown“ som en forvirret gærdesmutte, medens kameraet nådeløst koncentrerer sig om hendes teint. *Chico Hamilton* spiller en lang trommesolo i „Blue Sands“, musikalsk af ringe interesse, men fascinerende at se på, mens hans svedende, runde, åbenmundede, udtrykssløse fremtoning langsomt bevæger sig over widescreen lærredet i mærkelig kontrast til trommestikkernes rasende hamren, indtil kameraet bevæger sig nedad sammen med musikken og scenen fyldes af hans instrumenters røde, abstrakte former.

Chuck Berry, smart og slank, rocker med guitaren i den version af „Sweet Sixteen“, som vakte så megen vrede under festivalen. Måske ikke jazz i den strengeste form, men ikke mere forargende end *Big Maybelle Smiths* forfærdende rock-and-roll trivialiteter. *Hun* kan være god, men var her på sit værste. Der er kun lidt for dyrkeren af den traditionelle jazz, og synet af *Elis Chosen Six*, der spiller Dixieland, medens de kører rundt og rundt på en minijernbane for børn, kan synes lidt for kynisk; mere sympatisk var en aftenscene med et ensomt studenterorkester, der spillede på klipperne i strandkanten. Blandt disse „off-stage“ indtryk var de mest bemærkelsesværdige teen-agenes fortumlede dans på det let skrånende hustag, og den enlige pigeskikkelse der, med en ølflaske i hånden, lykkelig og med nogen vanskelighed, finder vej til stranden med musikken stadigt klart ringende i ørerne.

Et typisk interview og forestilling med *Louis Armstrong* i en vokalduet sammen med *Jack Teagarden* i „Rockin' Chair“ rummede ingen overraskelser, og *Bobby Hackett*, som spillede trompet i dette nummer, forblev ude af syne. Mod filmens slutning ses og høres *Mahalia Jacksons* majestætiske, indtagende fremtoning i „Walk Over God's Heaven“. Hun fortsætter med en magtfuld og swingende version af „Didn't It Rain“, og kameraet fanger de hengivne og lykkelige ansigter hos en række

farvede piger, der svajer og klapper i takt til sangen, og de forskellige reaktioner hos det øvrige publikum – kritiske, entusiastiske, dansende. Til slut leder *Mahalia Jackson* forsamlingen i „The Lord's Prayer“, og kameraet betragter hende mens hun står majestætisk over tilhørernes silhouetter i et af filmens få long shots fra festivalen. Vi indfanges, ligesom tilskuerne på filmen, i dette sidste højtidelige øjeblik. Men tanken er fortærsket, og den underforståelse, at jazzpublikummet til trods for soldieriet, dansen og larmen er knyttet til os i religiøs alvor, er sentimental. Filmens konklusion er således uendeligt svækket; for kameraets upartiskhed, om ikke så ubarmhertigt som i „The Savage Eye“ eller så begavet opfattende som i „Shadows“, er ikke desto mindre blevet holdt nede hele filmen igennem, således at den sidste scene synes at være en overgivelse. Bortset fra denne scene søger „Jazz on a Summer's Day“ ikke at sælge noget budskab. Den prøver ikke at fortælle os, at jazz er sundt eller at jazz er dekadent, at jazzmusikere er personligheder eller at jazzmusikere er almindelige mennesker som De og jeg. Den er ikke en „jazzfilm“, men en film om jazz, og den er derfor en umådelig forbedring sammenlignet med de tidligere forsøg på at lave film over det emne. Betydningen af endnu en reportage om en jazzkoncert ville ganske sikkert blive mere tvivlsom, men man må håbe, at denne film har fjernet noget af den sentimentalitet, med hvilken man altid behandler film om jazz, for dens undfangelse er så afgjort moden og voksen. „Jazz on a Summer's Day“ er en film, som på grund af sine egne fortjenester kan anbefales alle filmentusiaster, og ikke som tidligere kun til den jazzentusiast, hvis glæde over musikken satte ham i stand til at se igen nem fingre med den dårlige udførelse på filmen.

Paul Oliver.

★

Sorgen betragtet

LE BEAU SERGE („Venerne“). Prod.: Ajym Films/Jean Cotet. Instr. og manus.: Claude Chabrol. Foto: Henri Decaë. Musik: Emile Delpierre. Medv.: Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Michèle Mérizot, Bernadette Lafont, Jeanne Pérez, Edmond Beauchamp, Claude Cerval, André Dino.

„Venerne“ er *Claude Chabrols* første film og blandt de tidligste vidnesbyrd om en ny bølge. Desværre kommer den til os på et tidspunkt, hvor andre og bedre film berøver den det præg

af fornyelse, som i sin tid skal have gjort så stærkt et indtryk på et vågent publikum. Chabrol er ikke bølgens største talent – i dag betragtes han for det meste kun som den *smarteste* blandt de nye.

I „Vennerne“ fortæller han en historie, der har træk til fælles med *John Osbornes* unge vrede. I en forfærdende ussel og åndelig død fransk provinsby bor den forhen så smukke Serge, nu et ynkeligt alkoholist-vrag, plaget af sorg over bristede forhåbninger og af fortvivlelse ved mindet om, at det barn, som hans kone satte i verden, var et mongolbarn. Konen, som igen er gravid, hunder han med, men elsker hende inderst inde med uforfalsket oprigtighed – lige som hun elsker ham. Kærligheden øger fortvivlelsen. Til byen ankommer en skolekammerat af Serge, parisisk studerende med finere vaner og ideale fordringer. Han vil forsøge at trække Serge ud af det moralske, han lever i, men han fatter i grunden ikke det ringeste af forholdet mellem Serge og dennes kone, som i hans øjne kun fornedrer sin mand. Men et møde mellem hende og Francois får ham til fuldt ud at indse, hvad han allerede længe har måttet ane: Serges redning ligger vel først og fremmest deri, at kærligheden mellem ham og hans kone befries for den angst, som den mislykkede fødsel har kastet over den. Da Serges kone kort efter føder sit andet barn, er det Francois, der på trods af uvejr og sit elendige helbred henter læge og bagefter opsporer Serge, der ligger et eller andet sted og sover rusen ud. Barnet fødes – vi forstår, at det er normalt, og vi aner, at den lykke, som Serge i dette øjeblik føler, ikke lader sig kue.

Som debut betragtet er „Vennerne“ imponerende, ofte bevægende, ægte og afslørende i sin beskrivelse af fattigdom og tragedie, i glimt stærkt gribende, når den skildrer fortvivlelsen. Men det er næppe rigtigt, som man har set det i både engelske og danske anmeldelser, at fremhæve den på bekostning af Chabrols senere „Fætrene“ („Les cousins“). Chabrol virker i begge sine film som en udpræget intellektuelt betonet kunstner, en begavet skildrer af pessimisme og modløshed. Derfor kom „Fætrene“ til at virke sandfærdigere end „Vennerne“; i sin anden film fandt Chabrol en overensstemmelse mellem sit temperament og det indhold af negative afsmag, som gjorde filmen om moderne unge pariser på én gang så vedkommende og så frastødende. „Vennerne“ er i alle henseender en langt mere sympatisk film, men når den kun i få øjeblikke formår at drage os ind i tragedien og dennes mulige opløsning, skyldes det sandsynligvis det forhold, at Chabrols in-

tellektualisme er stærkere end hans kunstneriske vilje. „Vennerne“ er en film på netop så stor afstand af sit stof, at sorgen virker som *betragtet*, ikke oplevet, men beskuet. Dens hensigter er indiskutable – man synes kun, at af alle den unge bølges folk var Chabrol måske den, der mindst egnede sig til en opgave som denne. Og selve det forhold, at der er byttet om på rækkefølgen af filmene ved deres forevisninger her i landet, afslører endnu stærkere, hvor ofte dette gennembrudsværk trods alt må forlade sig på det traditionelle og ikke evner at fastholde det direkte engagement i historien. Takket være denne afstand har derfor hverken *Jean-Paul Brial* (Francois) eller *Gérard Blain* (Serge) mulighed for at skabe andet end *tilløb* til indlevelse i deres roller; Brial er den, der er nærmest ved det, som er filmens egentlige indre linie. I hans medlidenhed og selvpofrelse er der til tider sådanne dybder, at sorgen pludselig kommer os helt ind på livet.

Jørgen Stegmann.

★

FROKOSTEN I DET GRØNNE

af *Jean Renoir* blev anmeldt i „Kosmorama 49“ af *Erik Ulrichsen*.

★

SET I SVERIGE:

Av mit øje!

DJÄVULENS ÖGA. Prod.: Svensk Filmindustri, 1960. Instr. og manus.: Ingmar Bergman. Foto: Gunnar Fischer. Arkitekt: P. A. Lundgren. Klipping: Oscar Rosander. Musik: Domenico Scarlatti. Medv.: Jarl Kulle, Bibi Andersson, Stig Järel, Nils Poppe, Gertrud Fridh, Sture Lagerwall, Georg Funkquist, Gunnar Sjöberg, Gunnar Björnstrand, Inga Gill, Axel Döberg, Kristina Adolphson, Allan Edwall, Arne Lindblad.

Bergmans sidste er i sin kerne en moderne fri-vol komedie bygget over en dubleret erotisk trekant: den unge uskyld – i den nyforlovede og højforelskede præstedatter Britt-Maries lyse skikkelse – forføres meget mod sin vilje af mytens Don Juan himself (i up to date ruskindsjake), mens den ældre resignerede uskyld – i præstefruen fru Renatas trætte skikkelse – får en tilsvarende uventet lektion i kær-

lighed af Juans tjener Pablo (Harris-tweed vistnok). Begge kvinderne „falder“ altså trods deres renhed, men moralen er den umoralske (tydeliggjort af damernes folkekirkelige baggrund), at de såvel som deres respektive mænd går ud af dette elskovens narrespil renere og visere end før.

Temaet i „Djävulens Öga“ er altså velkendt bergmansk: Mennesker under kærlighedens tvang og velsignelse med manden som en rørende, noget komisk rekvisit, og kvinden som den i dette stykke udvalgte, indviede og benådede. Så langt, så godt – selv om det ikke er nyt. I de centrale scener mellem Britt-Marie og Juan (*Bibi Andersson* og *Jarl Kulle*), Pablo og fru Renata (*Sture Lagerwall* og *Gertrud Fridh*) og Renata og hendes intetanende præstemand (*Nils Poppe*) har Bergman rigelig lejlighed til at gå tæt på situationernes menneskelige og dramatiske indhold, som han jo kan det og så ofte har gjort det. Han får også – som så ofte før – det maksimale ud af sine skuespillere (selv om man ikke kan tilbageholde en lille frygt for, at Bergman har gjort os en bjørnetjeneste ved at trække Nils Poppe over i det „fine“ skuespilleri – har han mon helt gjort det af med klovnen?).

Men er alt dette visse sig ikke så lidt, så er det ikke hele filmen – desværre. Den har nemlig også ambitioner i retning af det elegante, det spirituelle, og derfor er forførelseskunstnerne på *Clair*-vis indlagt i en metafysisk rammehistorie med Satan selv (*Stig Järrrel*) som hovedaktør (og oven i ham *Gunnar Björnstrand* som en helt udenforstående moderne konferencier). Don Juan og Pablo er Satans udsendinge til jorden, idet de skal skaffe ham helbredelse for et sygt øje, for som det hedder i det irske ordsprog, der er filmens motto: „En ung piges uskyld er et bygkorn i djævelens øje“. Filmen er tænkt som en vittig og vovet bevisførelse for dette vovede udsagn. Men Bergman behersker heller ikke her viddets vanskelige finmekanik. Som i „Sommernattens smil“ er han i sine situationer og især i sin dialog klunnet og emfatisk, hvor der havde været brug for lethed og behændighed for at få hjulene til at snurre lydløst og ubesværet. Det hænger nok sammen med, at „Djævelens øje“ som Bergmans andre komedier mere er bygget på en indædt vilje til vid end på viddet selv. Man har hele tiden en fornemmelse af, at den kyniske vismand inderst inde føler, at han har to parter at skulle overbevise: Os, hans publikum og – sig selv. Slutresultatet er en attitude, som man fristes til at betegne som provinsiel.

Werner Pedersen.

Sjöbergs come back

DOMAREN. Prod.: Sandrew-Ateljéerna, 1960. Instr.: Alf Sjöberg. Manus: Vilhelm Moberg og Alf Sjöberg. Foto: Sven Nykvist. Medv.: Ingrid Thulin, Gunnar Hellström, Per Myrberg, Georg Rydeberg, Naima Wifstrand, Ulf Palme, Eloff Ahrlé, Holger Löwenadler, Olof Widgren, Ake Lindström, Georg Arlin, Ingrid Borthen, Inga Gill, Marianne Nielsen, Hugo Björne, Herman Ahlsell, Carl-Axel Elfving, Erik Flens, Siv Ericks, Mona Dan-Bergman.

Historien om den kriminelle rådmand Folke Lundqvist i Stockholm rystede det svenske retssamfund i dets grundvold i begyndelsen af halvtredserne. Ved at udnytte sin stilling som rådmand og formynder og ved at anvende fuldstændigt skrupeløse metoder lykkedes det dommeren at samle sig en betydelig formue. Mest kendt blev tilfældet med en kunstner Unman, der stod under rådmandens formynderskab, og som en skønne dag opdagede, at den høje jurist havde tilranet sig hele hans omfattende arv. I begyndelsen blomstrede den grundmurrede svenske respekt for embeds- og tjenestemænd, og sagen var omgivet af gravens tavshed. Den eneste avis, der vovede at skrive om den, var den syndikalistiske „Arbetaren“, som nu er nedlagt. Dens ansvarlige udgiver blev stærkt irettesat og idømt fængselsstraf for de „ærekrænkende“ artikler om rådmanden. Først efter at en frygtløs stadsfiskal havde taget sagen i sin hånd, kom der en regulær politiuundersøgelse. Processen mod rådmanden antog undertiden spexagtige former. Den blev trukket ud i flere år, og han idømtes endeligt langvarig frihedsstraf.

Det er først og fremmest denne retsskandale, som har foranlediget *Moberg* til at gå til angreb, først med en pamflet kaldet „Det gamla riket“ (som en pendant til *Strindbergs* „Det nya riket“), siden med skuespillet „Domaren“ (1957) og nu sidst med filmen efter stykket, i *Alf Sjöbergs* instruktion.

Stykket om den kriminelle dommer havde store svagheder. Handlingsforløbet var stiliseret, og Moberg tillempede mange gamle teaterknæb for at føre handlingen fremad. Stykkets store værdi var trods alt ikke dets evne til at engagere eller dets formelle fortjenester, men først og fremmest, at genren blev genopvakt. En digter forsøger på scenen at tage fat på brændende samfundsproblemer. Denne værdi deler stykket med filmen. Thi hvornår har svensk film haft et socialt ærinde? Det er ikke sket mange gange siden *Victor Sjöströms* glansperiode som stumfilminstruktør.

Det kunne have været nærliggende at gøre filmen mere realistisk end stykket. Sjöberg er

gået den modsatte vej, og samtidig virker det, som om han har været på vagt over for en teatermæssig stil. Han er sine steder blevet didaktisk som de senere års *Stanley Kramer*. Filmen har med sin tydelighed, sine understregninger, hurtige montage og søgte metaforer også præg af tredivernes eksperimentere-lyst. Ekspressionismen går også igen i lyd-båndet, med pauker og trompeter, Marseillaisen ved sejrstemning etc. Og intet i milieuskildringen har noget at gøre med virkeligheden. Der forekommer f. eks. en retssalsscene, som med alle sine detaljer er helt utænkelig i Sverige. (Og hvor skulle den kunne forekomme andre steder end i amerikansk film?). Der er på godt og ondt broderet på intrigen med kærlighed og svig og med motiver, som man end ikke skimtede i sceneudgaven. Digteren Krister, som er blevet snydt og plyndret af sin formynder, dommeren, bliver ikke blot umotiveret indspærret på et sindssygehospital, men også selv sindssyg. Hans forlovede bliver i stykket et øjeblik mistænkt for at ville svigte ham. I filmen bedrager hun ham virkelig med den unge advokat. Og advokaten udnytter affæren til at gøre karriere – som anklager. Helt uventet optræder han i denne egenskab i den store sag mod chefredaktøren fra „Folketribunen“.

Sådanne urealistiske krumspring i intrigen kan naturligvis forsvares, men de giver ikke samfundskritikken større, snarere mindre slagkraft. Angrebene kan øjeblikkeligt afvises med et „sådan går det jo ikke til“. Og dermed har den behændige instruktør haft held til at give angriberen silkehandsker på.

Filmens største styrke findes i spillet og personinstruktionen. *Ingrid Thulin* er en vibrende kvinde i frygtløs kamp og *Gunnar Hellströms* advokat har kold og mejslet styrke. Den hårdt ramte digter spilles af *Per Myrberg*, som i fuldt mål giver udtryk for den langsomme nedbrydning af et menneske. *Georg Rydeberg* spiller på rutine som den bedrageriske dommer, det samme gør *Ulf Palme* som en satanisk psykiater og *Holger Löwenadler* som den hykleriske retsombudsmand, mens erfarne kræfter som *Naima Wifstrand* (et andet af dommerens ofre) og *Elof Ahrle* (redaktionssekretær på „Folketribunen“) byder på adskilligt udover rutinen. Spillet veksler lidt usikkert mellem realisme og ekspressionisme, hvilket kan forvirre noget. Tilbage, når filmen er slut, står ikke direkte de oprørende forhold, som *Vilhelm Moberg* har villet angribe, men en række ansigter og stemmer, der engagerede og greb. På den måde kan *Sjöberg* jo også siges at have vundet en sejr i sit nederlag.

Lars Krantz.

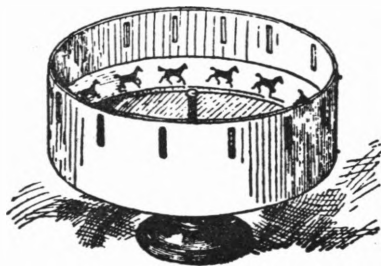
Robert Bressons „En dødsdømt flygter“, der fik danmarkspremiere i november, er tidligere blevet anmeldt i Kosmorama (nr. 39). Som et à propos bringes dette lille postkort fra en irsk filmkritiker, bibliotekaren *Ailfrid Mac Lochlainn*, den ledende sjæl i Dublin-filmsamfundet. *Bjørn Rasmussen* sad sidste år i Cork i dommerkomité med ham og fik for nylig sendende følgende karakteristik af de fleste af Robert Bressons film. Det er forhåbentlig overflødigt at tilføje, at Bressons film er genstand for grundige analyser i det irske filmsamfund, og at Bresson hyldes dér som en af tidens få mestre.

Journal d'un pickpocket échappé!

I am an old actor now. I used to work for Mr. Bresson, but he gave me a very hard life. In the first place he gave me the bad habit of keeping a diary, in which he trained me to record all the events of my life and even my secret thoughts. He then led me into evil company where I was taught to be a thief, and when I was caught by the police, my diary of course gave them all the information they needed to secure a conviction. I was put into prison and condemned to death. I continued to keep my diary by scratching on the walls of my cell. I sang Mozart's Requiem to cover the noise I made scraping at the panels of my cell door in an attempt to escape. I eventually succeeded, but had to hide myself from my pursuers. This I did by disguising myself as a priest in a remote country parish. But the loneliness of my life made me morose and I failed to gain consolation even from my diary-writing. At last I took to drink and ruined my constitution, already seriously undermined from my evil early life and my prison experiences.

Then I died.

Alf Mac Lochlainn.



Glimt af storhed

Bob Bergut: Eric von Stroheim. Préface de Maurice Lemaitre. Le Terrain Vague, Paris 1960.

Det ville være synd at sige, at *Bob Berguts* bog om *Stroheim* er uudværlig. Forfatteren prøver ganske vist at overbevise os om, at *Stroheim* i dag er glemt, men man har svært ved at sluge påstanden, som *Bergut* dårligt nok selv kan finde andet holdepunkt for end dette ene, at det har kostet ham besvær at finde en forlægger til bogen.

Myten om den glemte *Stroheim* bygger på den kendsgerning, at hans karriere var stormfuld og kun sjældent tilfredsstillende for hans geni. Men man kommer ikke nemt fra at påstå, at han stadig er overset, at ingen beskæftiger sig med ham i dag, og at man gør pionertjeneste i filmkunsten ved at drage hans produktion frem i søgelyset. Noget andet er så, at man dårligt kan få bøger nok om *Stroheim*, hvis storhed i sin tid chokerede Hollywood, og hvis storhed vi i dag føler tydeligt og uimodsigeligt, når vi ser hans film. Men *Berguts* bog er et stykke ophidset journalistik, overforsynet med billige atmosfærebekræftelser og ret talentløse forsøg på indfølelse af karakteristikkene af mennesket *Stroheim*. Han kommer navnlig fælt fra sine følelser og leverer hist og her i bogen, der er formet som en serie samtaler med den gamle kunstner, regibemærkninger fra *Stroheims* hjem, der er gjort i et tonefald, som almindeligvis anvendes af sødmefyldte dameugeblade. *Bergut* har samtidig givet sin bog en grundstemning af harme over de kår, man bød *Stroheim*, hvilket han netop får gjort så brovtende, at han temmelig latterligt fremstår for vore øjne som den gamle mands tapre og uforfærdede ridder. Stilen er kort fortalt højt irriterende, selvfølelse og påtrængende – det er en blandet fornøjelse at læse denne bog.

Men et emne som *Stroheim* kan naturligvis end ikke få en *Bergut* til at præstere den komplette ørkenvandring. En række *Stroheim*-replikker giver portrættet holdning og temperament, referaterne af sammenstød mellem *Stroheim* og journalister, deriblandt en meget ung dame i New York, er særdeles oplivende, og henimod bogens slutning lykkes det sandelig forfatteren selv at nå frem til en rammende karakteristik af kunstneren *Stroheim*. Han imødegår *Lo Duca*, der har kaldt *Stroheim* *skeptiker*, *Claude Mauriac* (*Stroheim est cruel*) og *Pierre Leprohon* (*S. à degout de l'homme pour l'homme*), og man fornemmer, at han har ret



– på trods af, at hans imødegåelser er udtrykt uden overbevisning og næppe med dækkende eksempler; han har sandsynligvis ret, når han fremhæver *Stroheims humanité*, men enkeltheder fra „*Foolish Wives*“ som den åndssvage pige, krigens ofre og den ydmygede tjenestepige er næppe de bedste beviser at fremdrage.

Bob Bergut har sans for små grove detaljer og for at kaste en vis dramatisk patos over forargelsen og harmen. Men et misforhold mellem vilje og talent skæmper bogen, der – hvor meget den end hyler op – hverken yder *Stroheim* den rette æresoprejsning, der måske ikke er helt så påkrævet, som *Bergut* vil påstå, eller analyserer hans store film med den nødvendige grundighed og fordybelse. Der er vel dem, der vil finde, at bogen i hvert fald er underholdende, men selv underholdningen er forsynet med irriteranter.

I et forord fortæller *Maurice Lemaitre* traditionelt, at han har kunnet lide at læse manuskriptet til *Berguts* bog blandt andet, fordi den forsøger „vor tids kritikers påtaget lærde tonefald“ til fordel for et mere „journalistisk“. Nu kan man jo mene, hvad man vil om kredsen omkring „*Cahiers du Cinéma*“, og det skal nok være den, *Lemaitre* hentyder til – når alt kommer til alt, er der nok ikke så lidt mere at hente hos „*Cahiers*“ end hos *Bergut*.

Jørgen Stiegelmann.

Billedbog

Ernest Lindgren: „A Picture History of the Cinema“. Vista Books, London 1960.

Billedbøgerne udgør en stigende del af litteraturen om film, og deres værdi ligger væsentligst i billedvalget og i redaktørens evne til at få sagt så meget og så konkret som muligt på det begrænsede antal linier. Disse filmhistoriens billedbøger har hidtil kun fremtrådt som populære oversigter over gængse opfattelser af, hvad der er af almen værdi i 60 års filmproduktion, samtidig med at de fleste har en stærk (og til dels naturlig) tendens til at lægge hovedvægten på den nationale filmproduktion, der således kommer til at tage sig fordelagtigt ud i den ukritiske læsers øjne.

Dette er da også tilfældet med Ernest Lindgrens billedbog. Lindgren er leder af The National Film Archive i London, og bogens tekst og billedvalg bærer præg af at være blevet

til i filmarkivomgivelser. Enkelte stills er ret ukendte, men resten præsenterer et udvalg man ville kunne finde på de fleste arkiver. Mange film er gennem tidsskrifter og bøger gang på gang illustreret med det samme billede, således at ingen journalist med respekt for sin ret til personlig standpunkttagen ville drømme om at bringe et andet billede fra filmen.

Lindgrens bog indeholder i øvrigt få uøjagtigheder – „Nanook of the North“ opgives til henholdsvis 1921 og 1922 – og i billedudvalget fattes efter min mening kun et billede fra Dreyers „Vampyr“ og et fra en af Asta Nielsens tyske film. Generende er den omstændighed, at en del af tekstsidernes indhold gentages i billedteksterne, men det skyldes måske hensynet til dem, der kun læser billeder. Beklageligt er ligeledes, at man ikke i samtlige tilfælde har nævnt filmene ved deres originaltitler, noget, der for længst burde være en fast regel for forfattere af filmhistorier. P. M.

Noter fra museet...

I sidste nummer af „Kosmorama“ efterlystes oplysninger om „Dania Biofilm Kompagni“, og museet har allerede modtaget værdifuldt materiale om dette selskab. Blandt andet har vi fra fru Ellen Dall Rickberg, der medvirkede i nogle af selskabets film, og som nu er bosat i Sverige, modtaget en række billeder som gave. I et af de kommende numre agter vi at publicere en artikel om selskabet.

★

Den 22. oktober afholdt „Landssammenslutningen af danske filmstudieklubber“ sit årlige landsmøde, denne gang på museet. Den nye bestyrelse kom til at bestå af følgende: arkitekt Ib Vagn Petersson, Hillerød, direktør Haagen Petersen, Helsingør, direktør fru Kirsten Bang, Struer, civilingeniør Jørgen Poulsen, Hillerød, og Hakon Nielsen, Aarhus. Museets repræsentant i bestyrelsen er fortsat Ib Monty.

★

I anledning af, at en af vore læsere har spurgt os om, hvor Lotte H. Eismers Asta Nielsen-artikel i sidste nummer oprindeligt er publiceret, skal vi gøre opmærksom på, at denne artikel

ligesom det øvrige stof i „Kosmorama“ er skrevet specielt for dette tidsskrift. Hvis vi i enkelte tilfælde benytter stof, der tidligere har været offentliggjort i andre tidsskrifter, gør vi naturligvis opmærksom på, hvor den pågældende artikel stammer fra.

★

Museet har fornylig erhvervet kopier af René Clairs „Djævelens skønhed“ og Vittorio de Sicas „Tag over hovedet“.

★

Blandt de nye bøger, der er tilgået biblioteket, er følgende: Nelly Kaplan: „Le sunlight d'Austerlitz“, – „Panoramique sur le 7me Art“ af Robert Claude, Victor Bachy og Bernard Taffour, – Simone de Beauvoir: „Brigitte Bardot“, – Michael Redgrave: „The Mountebank's Tale“, – Daniel Blums „Theatre World – Season 1959–60“, – Maurice Zolotow: „Marilyn Monroe“.

★

I begyndelsen af november døde Mack Sennett. I næste nummer bringer vi en artikel om den amerikanske filmpioner.

TIDSSKRIFTERNE

I „Film Quarterly“s efterårsnummer findes en indgående artikel om *Leni Riefenstahls* karriere, en orientering om moderne russisk filmkritik, og *Donald Richie* skriver om sit speciale, japansk film.

Hovedartiklen i oktobernummeret af „Films in Review“ handler om *Thomas H. Ince*, og i novembernummeret om *Henry Fonda*.

I november-december-nummeret af „Cinéma 60“ skriver *Georges Sadoul* om jugoslavisk film. „Jomfrukilden“ er taget under indgående behandling, bl. a. af *Ulla Isaksson*. Endvidere omtales de nyeste film af *Louis Malle*, *Pierre Kast* og *Jean Rouch*.

I det svenske „Chaplin“ kan man i sidste nummer finde et *Cocteau*-index og en artikel om *Anthony Mann*.

„Sight and Sound“s efterårsnummer indeholder foruden de i lederen omtalte artikler af *Penelope Houston* og *Richard Roud* en orientering om den aktuelle polske filmsituation af *Boleslaw Michalek* og en artikel om den latin-amerikanske film med hovedvægten på *Torre Nilsson*.

„Cahiers du Cinéma“ for oktober rummede interviews med *Antonioni* og *Dovzhenko* (ved *Sadoul*) ledsaget af filmografier. I novembernummeret finder man en analyse af „Psycho“ og en artikel om „Hitch“ og hans publikum. Endvidere en lovprisning af *George Cukor* og en artikel om *Jean Rouch*.

Fra museets billedarkiv

I oktober måned modtog Filmmuseet en kasse film som gave fra en privatmand på Frederiksberg. Den viste sig at rumme en række lige så værdifulde som overraskende ting. Det store fund var en komplet kopi af „I sidste Sekund“, en „Selandia“-film fra 1913. „Selandia“ nåede, så vidt vides, kun at indspille i alt 4 film, og „I sidste Sekund“ er foreløbig den eneste, der er bevaret. I filmen medvirker bl. a. *Alf Nielsen*, *Hjalmar Love*, *Elisabeth Christensen* og *H. Billesborg*. Museet modtager meget gerne oplysninger om dette selskab. I gaven fandtes yderligere en kopi af „Robinet og Svigermor“, en håndkoloreret „Pathé“-trickfilm fra før 1910, samt forskellige brudstykker. Blandt disse var et meget illustrerende afsnit af „Badehotellet“, som blev optaget af „A/S Kinografen“ i 1914. Billedet viser en scene fra filmen med *Mitzi Mathé* og (sandsynligvis) *William Bewer*.



Filmindex IL

Af GERHARD LAMPRECHT

Robert Wienes manuskripter. Se i øvrigt Wiene-indexet i "Kosmorama 46".

- Arme Marie.* 1915. I: Max Mack. Manus.: Robert Wiene. Foto: Hermann Böttger. Medv.: Hanni Weisse, Ernst Lubitsch, Felix Basch, Friedrich Zelnik. Tysk prem.: April 1915.
- Fräulein Barbier.* Deutsche Bioscop 1915. I: Emil Albes. Manus.: Walter Turszinsky og Robert Wiene. Medv.: Vera Witt. (Filmen blev forbudt under krigen).
- Fluch der Schönheit.* Deutsche Bioscop 1915. I: D. I. Rector (pseudonym for selskabets direktør, Erich Zeiske). Manus.: Walter Turszinsky og Robert Wiene. Foto: Hermann Böttger. Medv.: Maria Carmi, Hans Mierendorf, Hugo Flink, Alvine Davis. Tysk prem.: August 1915. (Filmen havde arbejdstitlen „Seine schöne Mama“).
- Die büssende Magdalena.* Deutsche Bioscop 1915. I: Emil Albes. Manus.: Walter Turszinsky og Robert Wiene. Medv.: Thea Sandten, John Gottowt. Tysk prem.: Oktober 1915.
- Lottekens Feldzug.* Prod.: Frau S. Zadek, Berlin, 1915. I: Bruno Ziener. Manus.: Walter Turszinsky og Robert Wiene. Medv.: Bruno Ziener, Manny Ziener. Tysk prem.: 1915.
- Der Schirm mit dem Schwan.* Prod.: Messter-Film, 1915. I: Carl Froelich. Manus.: Robert Wiene. Foto: Wilhelm Hechy. Medv.: Henny Porten, Hans Junkermann, Max Adalbert.
- Gelöste Ketten* („Kvinden, man ikke gifter sig med“). Prod.: Messter-Film, 1916. I: Rudolf Biebrach. Manus.: Robert Wiene. Foto: Karl Freund. Medv.: Henny Porten, Johannes Riemann, Bruno Decarli, Adolf Klein, Rudolf Biebrach, Olga Engl. Tysk prem.: 1916. Dansk prem.: 18.3.1918.
- Frank Hansens Glück.* Prod.: Messter-Film, 1917. I: Viggo Larsen. Manus.: Robert Wiene. Medv.: Viggo Larsen, Lupu Pick, Kitty Dewall.
- Die Prinzessin von Neudalmen* („Millionpigen“). Prod. Messter-Film, 1917. I: Rudolf Biebrach. Manus.: Robert Wiene. Foto: Karl Freund. Dekor.: Ludwig Kainer. Medv.: Henny Porten, Paul Bildt, John Gottowt, Julius Falkenstein. Tysk prem.: 1.6.1917. Dansk prem.: 13.5.1918.
- Die Heimkehr des Odysseus.* Prod.: Messter-Film 1918. I: Rudolf Biebrach. Manus.: Robert Wiene. Dekor.: Jack Winther. Medv.: Henny Porten, Bruno Decarli, Arthur Bergen. Tysk prem.: 1918.
- Das Geschlecht derer von Ringwall.* Prod.: Messter-Film, 1918. I: Rudolf Biebrach. Manus.: Robert Wiene. Dekor.: Jack Winther. Medv.: Henny Porten, Kurt Vespermann, Bruno Decarli. Tysk prem.: 1918.
- Opfer der Gesellschaft.* Prod.: Messter-Film, 1918. I: Willy Grunwald. Manus.: Robert Wiene. Medv.: Conrad Veidt, Anneliese Halbe, Kurt Brenken-dorf, Vilma Born-Junge.
- Die Dame, der Teufel und die Probiermamsell.* Prod.: Messter-Film, 1918. I: Rudolf Biebrach. Manus.: Robert Wiene. Dekor.: Kurt Richter. Medv.: Henny Porten, Alfred Abel, Ida Perry. Tysk prem.: 17.1.1919.
- Ihr Sport.* Prod.: Messter-Film, 1919. I: Rudolf Biebrach. Manus.: Robert Wiene. Foto: Willibald Gaebel. Medv.: Henny Porten, Georg H. Schnell, Hermann Thimig. Tysk prem.: 1919.
- Die lebende Tote.* Prod.: Messter-Film 1919. I: Rudolf Biebrach. Manus.: Robert Wiene. Foto: Willibald Gaebel. Dekor.: Jack Winter. Medv.: Henny Porten, Paul Bildt, Karl Ebert, Ernst Dernburg. Tysk prem.: August 1919.
- Satanas.* Prod.: Victoria-Film Co. 1919. I: F. W. Murnau. Manus.: Robert Wiene. Foto: Karl Freund. Dekor.: Ernst Stern. Medv.: Conrad Veidt, Margit Barnay, Fritz Kortner, Ernst Hofmann.
- Das Abenteuer des Dr. Kirchseisen.* Prod.: Maxim-Film 1920. I: Rudolf Biebrach. Manus.: Robert Wiene efter romanen „Das Mangobaumwunder“ af Paul Frank og Leo Perutz. Medv.: Lotte Neumann, Hermann Thimig, Hans Marr.
- Das Blut der Ahnen.* Prod.: Decla-Bioscop 1920. I: Karl Gerhardt. Manus.: Robert Wiene og Johannes Brandt. Foto: Willy Hameister. Dekor.: Hermann Warm. Medv.: Maria Zelenka, Harald Paulsen, Lil Dagover, Robert Scholz. Tysk prem.: November 1920.
- Die Jagd nach dem Tode.* Prod.: Decla-Bioscop 1920. I: Karl Gerhardt. Manus.: Robert Wiene og Johannes Brandt (I og II del), Robert Liebmann (III og IV del). Foto: Paul Holzki. Dekor.: Hermann Warm. Medv.: Nils Chrisander, Lil Dagover, Bernhard Goetzke.
- Heut' spielt der Strauss.* Prod.: Deutsche Vereins-Film A.G. (Fox-Europa) 1928. I: Conrad Wiene. Manus.: Robert Wiene. Foto: Franz Planer. Dekor.: Robert Dietrich. Medv.: Alfred Abel, Imre Raday, Trude Hesterberg.
- Endvidere skrev Robert Wiene manuskript til følgende film, iscenesatte af ham selv (se „Kosmorama 46“):
- Waffen der Jugend.* 1912. R. W. eller Friedrich Müller.
- Frau Eva.* 1915.
- Die Konserventrant* („Konserverbaronen“) 1915.
- Die Sekretär der Königin* („Dronningens Sekretær“) 1915.
- Der Liebesbrief der Königin* („Dronningens Kærlighedsbrev“) 1916.
- Der Mann im Spiegel* („Manden i Spejlet“) 1916. R. W. og Richard Wurmfeld.
- Der standhafte Benjamin* („Den standhaftige Benjamin“) 1917.
- Das Leben ein Traum.* 1917. R. W. og Richard Wurmfeld.
- Die verführte Heilige.* 1919.
- Die drei Tänze der Mary Wilford.* 1920. R. W. og Johannes Brandt.
- Die Nacht der Königin Isabeau.* 1920.
- Raskolnikows Schuld und Sühne.* 1923.
- I.N.R.I.* 1923.
- Polizeiakte 909* („Taifun“). 1933 (forbudt ændret og tilladt i 1934).