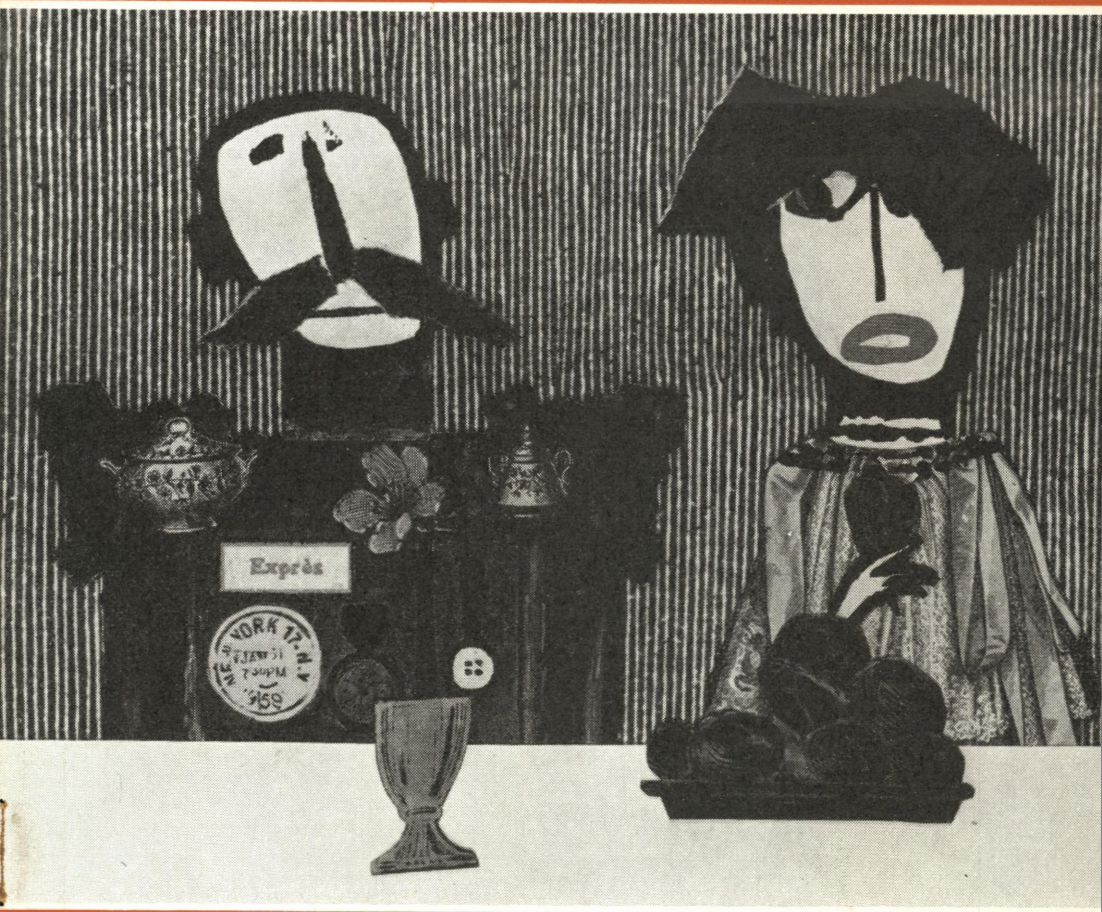


KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



7. ÅRGANG FEBRUAR 1961

52



Forsidebilledet

Scene fra cocktail-partyet i *Jan Lenicas* „Monsieur Tête“, der omtales i artiklen „Polsk besøg“ i dette nummer.

Indhold

1960's bedste	83
Nye billeder	84
Bemærkninger om begrebet filmisk, af <i>Theodor Christensen</i>	86
<i>Leopoldo Torre Nilssons</i> film, af <i>Edgardo Cozarinsky</i>	89
Danske filmateliere II	99
De mest levende billeder, af <i>Poul Malmkjær</i>	100
Polsk besøg, af <i>Ib Monty</i>	107
<i>Film anmeldelser:</i>	
„Tribunchelten“, af <i>Jørgen Stegelmann</i>	110
„Fra Cheyenne til Bonanza“, af <i>Ib Monty</i>	111
„Nøglen under måtten“ af <i>J. S.</i>	112
„Menneskejagt“, af <i>P. M.</i>	113
„Dr. Cordeliers Testamente“, af <i>J. S.</i>	114
<i>Bog anmeldelser:</i>	
Hvem er fraværende, og hvem er nærværende („Cinéma, univers de l'absence?“ af <i>Werner Thierry</i>	114
To amerikanske antologier („Film: An Anthology“ og „Introduction to the Art of the Movies“) af <i>Jørgen Poulsen</i>	115
Tidsskrifterne	116
Repertoiret	117
Fra museets billedarkiv	117
Bedste filmplakat i 1960	118
Noter fra museet	119
Filmindex I (<i>Belá Balázs</i>)	120
Filmindex II (<i>Mannel de Oliveira</i>)	120

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

EDGARDO COZARINSKY er en af Argentinas mest kyndige filmkritikere og redaktør af filmtidsskriftet „Flashback“. Han er personlig ven med Torre Nilsson uden at denne omstændighed influerer uheldigt på hans kritiske jøgement.

JØRGEN POULSEN er civilingeniør og medlem af bestyrelsen i „Frederiksborg filmstudie-

klub“. Han blev for nylig valgt til formand for „Landssammenslutningen af danske filmstudieklubber“.

WERNER THIERRY er cand. mag. og underviser på „Ahms studenterkursus“. Thierry har tidligere været filmanmelder ved „Land og Folk“, og hans speciale er fransk litteratur og film.

1960's bedste



Filmåret 1960 var målt med dansk alen ganske tilfredsstillende. Året stod i „la nouvelle vague“s tegn. *Louis Malle*s „De elskende“ var en kølig forløber, mere usædvanlige var *Chabrol*s „Vennerne“ og „Fætrene“, men højdepunktet var de tre mesterlige spillefilmdebut'er „Hiroshima, min elskede“, „Ung flugt“ og „Aandeløs“ af *Resnais*, *Truffaut* og *Godard*. Ikke mindre opsigtsvækkende var den forsinkede præsentation af *Bresson* med det klassiske strenge og kompromisløse mesterværk „En dødsdømt flygter“. Den store gamle, *Renoir*, stod sig godt med den frodige, bukoliske fantasi „Frokosten i det grønne“. Fransk film blomstrer atter.

Over for denne vitalitet kunne amerikanerne kun klare sig i de fem farceantologier: „Chaplin på slap line“, „Chaplin på vulkaner“ og „Chaplin-ryven“ (med mesterværkerne „Shoulder Arms“ og „The Pilgrim“), samt *Robert Youngsons* kyndige samlinger „Komikernes kaval-kade“ og „Latter er trumf“. Det eksperimenterende repræsenteredes af *Bert Sterns* lækre og kunstfærdige reportage „Jazz på en varm sommerdag“, og inden for gangsterfilmen af *Hubert Cornfields* „Den tredje stemme“, mens *Leslie Stevens*' „Adgang forbudt“ var en prentios, per-vers specialitet. *Chayefsky* behandlede med følsomhed ensomme, moder-ne eksisterende i de lidt blege „Midt på natten“ og „Gudinden“.

De gamle instruktører stod svagt. *Hitchcocks* subtile „En kvinde skygges“ var raffineret nonsens, og de fire *Ford*-film „Når månen står op“, „Ørnevinger“, „Kavaleriets helte“ og „Captain Buffalo“ afslørede trods sporadiske sublime øjeblikke ubarmhjertigt instruktørens dubiose sider. Meget glædeligt var *Capras* come back i den festlige og oversete „Det trossede hotel“.

Engelsk films nye tone genfandt man i *Tony Richardsons* uegale „Tribunehelten“; *Cardiffs* „Sønner og elskere“ var en traditionel, men gyldig og stedvis meget smuk *Lawrence*-filmatisering. Man noterede med glæde de tyske forsøg på opgør med fortiden i *Staudtes* „Kirmes“, *Wickis* „Broen“ og i den mest vellykkede og effektive, *Siodmaks* „Djævelen kom om natten“. Kunstnerisk viste østtyskerne dog stadig deres overlegenhed i *Wolfs* smukke og poetiske „Stjernen“.

Den russiske lidenskabelige nye tone fandt kønt udtryk i *Bondarchuks* „En mands skæbne“ og i *Tjuchbrajs* „Historien om en soldat“, begge sobert menneskelige. Bedste østeuropæiske bidrag kom atter fra Polen, *Wajdas* heftige „Aske og diamant“ var et besættende, individualistisk drama fra vor tid. Bemærkes må også mødet med jugoslaven *Pogacic* i den ukunstlede okkupationshistorie „Razzia i nat“.

Fra Japan kom *Kurosawas* virtuose „Den skjulte fæstning“. Årets mest eklatante kommercielle fiasko var *Berlangas* „Mirakler hver torsdag“, en fin og hvas satire. Til gengæld blev *Fellinis* overvurderede romerske sædeskildring „Det søde liv“ populær blandt det nyfigne borgerskab.

Bergmans poetisk lysende „Det syvende segl“ nåede os omsider, senere fulgte den tomme og kolde „Jomfrukilden“.

Endelig må ikke glemmes *Buñuels* spændende og komplicerede politiske og psykologiske melodrama „Den udvalgte“.

Herhjemme måtte besættelsestiden atter levere stof til to af de tre film, der søgte op over det trivielle gennemsnit. *Annelise Hovmands* „Frihedens pris“ var dog mat, og *Tiemroths* debut „Den sidste vinter“ traditionel og kedelig. *Hagen Hasselbalchs* farcemekanik i „Panik i paradiset“ var også kun et gammeldags forsøg på fornyelse.

NYE BILLEDER

ved *Avanti Planetaros*

Stanley Kubrick skal nu tilsyneladende endelig i gang med filmatiseringen af *Vladimir Nabokovs* roman „Lolita“. Nabokov har selv skrevet manuskriptet, og til hovedrollerne har man valgt *James Mason*, *Peter Sellers* og til titelrollen *Sue Lyon*. Kubricks faste producer, *James Harris*, står bag filmen, der skal optages i England i „Associated British Studios“ i Elstree.

John Huston har fået overdraget iscenesættelsen af „Montezuma“, *Kirk Douglas'* næste produktion efter „Spartacus“. Selv om „Montezuma“ kunne blive et endnu større „spectacle“ end „Spartacus“, er det dog meningen at holde filmen på et almindeligt budget, og Douglas er gået så vidt som til at kalde det for en ny retning, en ny filmstil, der skulle hedde „The Living Screen“. Foruden Douglas skal *Tony Curtis* medvirke.

Shirley Clarke, der hidtil kun har beskæftiget sig med eksperimentalfilm, arbejder nu på en filmatisering af *Jack Gelbers* opsigtsvækkende skuespil om narkomaner „The Connection“. *Jack Gelber* og *Shirley Clarke*

har sammen udarbejdet manuskriptet, der skal overføre skuespillets „play in the play“ til „a film in the film“. Produktionen er uafhængig og henlagt til New York, og blandt de medvirkende fra teateropførelsen har man bl. a. engageret *Carl Lee* og *Barbara Winchester*.

Robert Frank, der iscenesatte „beat“-filmen „Pull My Daisy“, nærmer sig afslutningen af sin filmatisering af *Isaak Babels* novelle „Jesu Synd“. Han har udtalt, at han følte sig grebet af dens „enkle eventyrform og dens religiøse optagethed af „the moment of doubt“. Også denne film er uafhængig og produceret i New York, der tilsyneladende er blevet centrum for Amerikas frie og kunstneriske filmproduktion.

Lindsay Anderson skal nu iscenesætte sin første spillefilm. Det bliver en filmatisering af *David Storeys* roman „This Sporting Life“, der er en skildring af rugby og rugbyspillere. *David Storey* skriver selv manuskriptet, og filmen får yderligere forhåndsinteresse derved, at *Karel Reisz* skal producere.

Jacques Doniol-Valcroze, redaktøren af „Cahiers du Cinéma“, har iscenesat sin anden film „Le coeur battant“, efter eget manuskript. Det er en kærlighedshistorie om en ung mand, der af venskab og senere af kærlighed til en ung pige må arrangere stævnemøder mellem hende og hendes elsker. På billedet ses hovedpersonerne, *Jean-Louis Trintignant* og *Françoise Brion*. Musikken er af *Michel Legrand*, og *Christian Matras* har fotograferet filmen.





Roberto Rossellini har i nogen tid arbejdet på „Viva l'Italia“, der har undertitlen „Paisa 1860“. Den er en skildring af Garibaldi's march med sine tusind mand op gennem Italien, og som undertitlen siger det, filmatiserer Rossellini begivenheden som en parallel til befrielseskampen i „Paisa“. Som Garibaldi medvirker Renzo Ricci, og i andre roller ses Tina Louise, Paola Stoppa og Franco Interlenghi.

Robert Bresson planlægger i øjeblikket sin næste film, „Procés et mort de Jeanne d'Arc“. Den har vel fra mange sider været ventet længe. Planerne om indspilningen af „Lancelôt du Lac“ vil øjensynligt atter blive henlagt til bedre tider.

Satyajit Ray indspiller i øjeblikket tre noveller af den bengalske forfatter Rabindranath Tagore, der tilsammen skal udgøre en spillefilm. Ray vil for første gang selv skrive musikken til filmen. Samtidig arbejder han på en dokumentarfilm om Tagore, som regeringen er sponsor for. Begge film skal være færdige omkring maj måned.

Carlo Lizzani iscenesætter for „De Laurentiis“ „Il Gobbo“ (Den pukkelryggede), der er baseret på beretningen om en italiensk frihedskæmpers forhold omkring den italienske kapitulation. Hans forsøg på at gøre op med en tidligere kollaborator bringer ham i miskredit hos hans gamle venner, og han tvinges over i en tilværelse som leder af en

bande, der ser det som sin opgave at fordele tyvekoster blandt de fattige. Titelrollen udføres af Gérard Blain.

Mauro Bolognini er ved at afslutte optagelserne til „La giornata Balorda“, der har hentet sit emne fra det italienske arbejdsløshedsproblem. Hovedrollen som den unge mand, der efter lang tids søgen finder et job som lastbilchauffør, men som afskediges på grund af en arbejdskammerats uærlighed, spilles af franskmænd Jean Sorel, og i andre roller medvirker Lea Massari, Paolo Stoppa, Jeanne Valerie og Rik Battaglia.

Theodore Voulfovitch iscenesætter i „Leningrad“-studierne i Leningrad en filmatisering af Arthur Millers skuespil „En Sælgers Død“. Hovedrollen udføres af Nikolai Volkov, og som sønnerne Biff og Happy medvirker Gueorgui Cbevtsov og Grigori Gai. Man tillægger musikken i filmen stor betydning, og komponisten Moissei Veinberg vil i vid udstrækning søge at benytte jazz.

Bemærkninger om begrebet filmisk

fremsat af Theodor Christensen

„At se er at forestille sig noget“.

Lawrence Durrell

Filmen er et stort kontinent, som vi rask har koloniseret, før vi kendte dets egenart. De forestillinger, vi har gjort os om fastlandets lokaliteter, den topografi, vi har opdigtet, er primitiv. Vi har medbragt de opdagelsesrejsendes praktiske, håndfaste begreber, men vi har endnu ikke fundet og opelsket en kultur på stedet. Kort sagt, vi har ingen filmteori. Vi har kunstværker og retninger, vi har oplevet artistisk betydningsfulde begivenheder på kontinentet film, men en teori har vi ikke. Det bliver sommetider undskyldt med kunstarens ungdom, men det gælder ikke. Med 65 års historie og en rasende udvikling, kunstnerisk, menneskeligt og socialt, er filmen modnet tilstrækkeligt til en teori. Det er ganske særlig efterladenhed og tvivlrådighed, der er skyld i denne situation. Og lad mig understrege det: Vi står faktisk teoriløse, selv om der var nogle værker i tyverne og trediverne, som stadigvæk har gyldighed – værker af *Eisenstein*, *Pudovkin*, *Balazs* bl. a. Og selv om enkelte tidsskrifter og bestræbelser har holdt liv i teorien siden da: Filmologien, tidsskrifterne „*Sight and Sound*“, „*Cahiers du Cinéma*“ og enkelte andre.

Hvor spinkle vore teoretiske forudsætninger egentlig er, får man et tydeligt begreb om, hvis man prøver at holde dommedag over begrebet filmisk – eller blot tage det op til en foreløbig revision. Da en sådan revision beløber sig til en omskrivning af hele filmteorien, skal man ikke i det følgende vente andet end antydninger og undren.

Til at begynde med kan jeg fastslå, at det føles ubehageligt at beskæftige sig med ordet „filmisk“. Det var slagordet for en generation af kunstnere, kritikere og teoretikere, der stormede filmens problemstillinger bevæbnet med begrebet filmisk. Ingen var i tvivl om, at det,

der adskilte filmen fra andre kunstarter, også i første række måtte bidrage til dens kunstneriske selvstændighed og berettigelse. Det, filmen kunne gøre, og som de andre *ikke* kan – det er film!

Slet så sikker er jeg på ingen måde i dag. For det første er det et åbent spørgsmål, hvad det specifikt filmiske har betydet, og hvad det er værd i dag. For det andet har en modsat rettet tendens været kunstnerisk frugtbar gennem hele filmens brogede udvikling. Jeg tænker på filmens evne til assimilation, den forbløffende måde, hvorpå den har optaget fremmede elementer i sig og stadig er forblevet film – ja endda er blevet endnu mere film af det. Litteratur, teater, maleri og musik er indlemmet i filmen, som har bevaret og udviklet sit særpræg. Tekniske innovationer som lyd, farve og wide-screen er opsuget af filmens form; efter et foreløbigt kaos er der i næsten hvert tilfælde kommet kunstneriske fremskridt ud af det!

Men hvad har begrebet filmisk vundet og holdt af terræn? Det filmiske var i første række lig med det visuelle. Filmens har lært menneskene at se, skrev Balazs. Dette er en visuel tidsalder, fastslog vi. Billedets erobring af tryksager og dagligliv var en udvikling på linie med filmens erobring af kunstnerisk land.

Det er vel et spørgsmål om tidsalderen er visuel – den er i al fald visuelt udmattet. Og det er i al fald givet, at filmkunsten ikke er et optisk fænomen. Synssansen har en prioritet, fordi den formidler. Men samspillet med det akustiske er vokset i betydning, og andre sanser er essentielle, selv om de ikke kommer direkte til udtryk – følesansen f. eks., som nærbilledet ustandselig har taget i. Men lad os for argumentets skyld gå med til, at film er en billedkunst, idet vi definerer billeder som andet og mere

end synsindtryk – billeder til at høre såvel som til at se, sindbilleder såvel som bogstavelige billeder.

Det næste punkt i den filmiske katekismus slog fast, at filmen er uafhængig af rum og tid. Hvad man egentlig måtte mene var tværtimod, at den *skabte* tid og rum – skabende geografi kaldte *Kuleshov* det ganske korrekt. Filmkunstneren blev ikke frigjort fra rum-tiden for at opstå i en ny dimension. Tværtimod benyttede den sig af at kunne handle med vore tilvante rum og tid-forestillinger, som den ville. Filmen blev tilbagelagt vældige strækninger i tid og rum, kombinerede nær og fjern, fortid og fremtid. Tilsyneladende var kunstarten suveræn, i virkeligheden blev den en slave af sin geografi. Filmen udviklede sig ekstensivt, og vrangforestillinger blomstrede. Når man kunne bevæge sig i den hele verden, hvorfor så holde sig til en dagligstue. Det ville være ufilmisk! Kun få og særprægede instruktører arbejdede på de indre linier, i den intensive dimension, med mikrodramatik. I dag spiller denne filmstil en større rolle, i dag kan vi se den filmiske beretigelse af fordybelse i stedet for udvidelse, af intensitet i stedet for rum-tid gymnastik. Men dengang begrebet filmisk endnu var ungt, lå intensiteten så nær op ad de urene blandingsformer – den teatraliske film, den litterære film – at den havde sværere ved at slå igennem. En *Murnau* og en *Dreyer* var tænkkelige, men ikke populære. Og en *Ingmar Bergman* var simpelt hen aldrig blevet filminstruktør i den ekstensive films storhedstid.

Begrebet filmisk undergik paradoksale forvandlinger. Vi var blevet uafhængige af tid og rum og benyttede det til at skabe det mest fastlåse rum-tid kontinuum, der findes, nemlig den konventionelle spillefilm. Vi var blevet uafhængige af afstanden til tilskueren og benyttede det til at ophæve den. Det slagord, som fulgte i kølvandet på det specifikt filmiske, hed identifikation. Afstanden til tilskueren var væk, han gik fuldstændigt op i filmen, identificerede sig hæmningsløst. Det kunne have været nuanceret, man kunne have spillet på grader – både i rum-tid forholdet og i identifikationen. Men det skulle være totalt, og det blev totalt. Vi fik den naturalistiske, illuderende spillefilm, den udadvendte overfladefilm, vi fik billeder af en handling. Der skete nemlig det, at samtidig med at visse specifikt filmiske vir-

kemidler blev overudnyttet, så tog den særlige filmiske struktur skade. Opdagelsen af filmens kunstneriske opbygningslove fulgte også efter begejstringen over det filmiske. Og det er en af erfaringerne fra den tid, der holder sig. Men den hæmningsløse rum-tid udfoldelse, den ubeherskede identifikation førte til en skæv udvikling. For mens de stadig gyldige love for filmisk struktur siger, at film er *handling af billeder*, så blev de ekstensive, identificerende film til *billeder af handling*. Ikke nødvendigvis, men det var simpelthen den letteste udvikling, og det blev den, der sejrede.

Når vi i dag standser op og undersøger begrebet filmisk, er det disse strukturlove, vi standser ved.

Ganske uanset hvad vi gør med rum-tiden, er det sammenstødet mellem de enkelte billeder (taget i videste forstand som ovenfor), der skaber kunstartens *modus*. Det er denne *modus*, som vi tidligere har karakteriseret som det samlede *Nu*, der i gestaltpsykologien kendes fra analyser af helhedsopfattelse, som den amerikanske filosof *Susanne Langer* har kaldt drømmemåden. Ikke fordi film ligner en drøm eller forestiller noget drømmeagtigt, men fordi alting i film sker NU, NU, NU... uanset hvilket bøjningsmønster, den benytter sig af. Det som film kalder fremtid er lige så meget NU som nutiden. Det, som er fjernet, er lige så meget *her* som – nær!

Denne opfattelse af filmens struktur hænger nøje sammen med Eisensteins analyser af klipningens teori. På det punkt bliver jeg altså stående på det filmiske programs landvindinger. I strukturen finder vi nøglen til det afgørende: Forholdet til virkeligheden. Det er strukturen som bestemmer – ikke et vagt begreb som visuel form.

F. eks. bestemmer strukturen, om resultatet bliver neorealisme, ikke blot ved at se, men ved at forestille sig – ikke ved at ophæve afstanden, men ved at vælge en bestemt afstand til stoffet og derudfra en opbygning af enkelthederne i klipningen. På samme måde vælger dokumentarfilmen, dens afstand er bestemt af synspunktet. Free Cinema, denne særlige form for filmisk tachisme, vælger en afstand, der er proportional med spontaneiteten. I la nouvelle vague, som er en blanding, kan man finde alle tre førstnævnte genrer repræsenteret eller foretrukket.

Her har vi begrebet filmisk i moderne klædebon: Det er strukturen, der tæller, opbygningen som bestemmer, af helheden følger detal- len.

Vi føler os ikke slavebundet af det visuelle – endsi- ge det slet og ret fotogene – vi er ikke ensidigt afhængig af den ekstensive films spring i tid og rum, dens opslugning i identifikation.

Det eneste filmiske kriterium, som overlever historiske forandringer, er klipningens: struk- turobygningen. De ord, som står til rådighed, er her så fattige, den teori, som er præsteret så beskeden, at det er her fordringerne til en nu- tidig filmteori må sætte ind.

Disse abstrakte overvejelser modsvares af konkret håndværksmæssig praksis, som er i stø- beskeen i samme grad, som en ny opfattelse af begrebet filmisk vinder frem.

I den konventionelle, naturalistiske, eksten- sive spillefilm stiller håndværket krav om en minutiøs kontinuitet, man må ikke springe, der må ikke være huller – fordi denne filmform nu én gang har viet sin filmiske frihed til tvangs- forestillingen om kontinuert rum-tid. Da denne filmform – også i pagt med en tidligere tids tolkning af begrebet filmisk – ikke blot vari- erer, men *ophæver* afstanden mellem tilskuer og billede, er det nødvendigt at undertrykke virkemidlerne i den forstand, at de gøres umær- kelige. Det bedste klip er et, der ikke mærkes. Den bedste komposition er ikke påfaldende. Den bedste musik høres ikke. Og – i parentes – den mest anvendte kameraindstilling bliver halvtotale, for den lægger man ikke mærke til! Resultatet af et oprindeligt filmisk krav om identifikation – ført ad absurdum – bliver en fordring til kunststartens virkemidler: De skal være neutrale. Det er paradoksalt, negativt og reaktionært. Lad os så hellere nøjes med en mindre grad af identifikation – som også har større chance for at føre til et synspunkt, en holdning – og lad os samtidig se pensel- strøgene.

Filmisk set – jeg tror stadig på et filmisk syn – er den glatte, umærkelige filmnatural- isme passé. Neutraliseringen af virkemidlerne

er forlængst på retur – se bare på film fra la nouvelle vague og sammenlign med store, tra- ditionelle spillefilm, der er forældede, før de er lavet.

Neutralisering af virkemidler er dræbende for dokumentarfilmen, som i øvrigt én gang for alle bør tage afstand fra den ubeherskede identifikation.

Man må ikke vente konklusioner af disse bemærkninger til begrebet filmisk. Man kan nøjes med at fastslå, at det specifikt filmiske i gammeldags forstand i bedste fald er betinget gyldigt, behæftet med mere end et *måske*. Det gælder f. eks. opfattelsen og tolkningen af det visuelle. I værste fald – når det drejer sig om identifikationen og den ekstensive gengivelse af rum-tid – fører denne tydning af det filmi- ske til sin modsætning, til filmisk defaitisme, til neutralisering af virkemidlerne, til henrykt given sig hen i det umærkelige.

Det mest holdbare filmiske begreb er at hente i strukturen. Det forbindes håndværks- mæssigt med klipningen, men det gennemsyrrer naturligvis hele filmens kunstneriske form. In- tet klip er så ubetydeligt, at det ikke skal have lov til at virke. Til gengæld er der ingen ydre begrænsninger, som har gyldighed mere. Om tid og rum følges eller bliver brudt, kan kunst- neren selv bestemme. Hvor meget eller lidt, han vil tillade identifikationen, er det hans sag at afgøre. Han bestemmer filmens modus, dens nu-væsen. Det mest filmiske man kan sige om den er, at den er en kæde af NU'er. Selv i for- tid forholder filmen sig aldrig erindrende. Der- for har den egentlig ikke noget forløb, men nok en struktur. Først her kan forordet begynde til en nutidig filmteori, der ikke sætter begrebet filmisk i modsætning til andre kunstarter, hvor assimilation og eksklusivitet følges ad, og hvor man ikke under devisen *fribed* fra tid, rum og afstand binder sig til ydre kontinuitet og hæm- ningsløs identifikation. Det er ikke en film- kunstners opgave at neutralisere sine virkemid- ler. Det er en bestikkende, men fejlagtig opfat- telse, at man ikke må høre maskineriet.

Leopoldo Torre Nilssons *film*

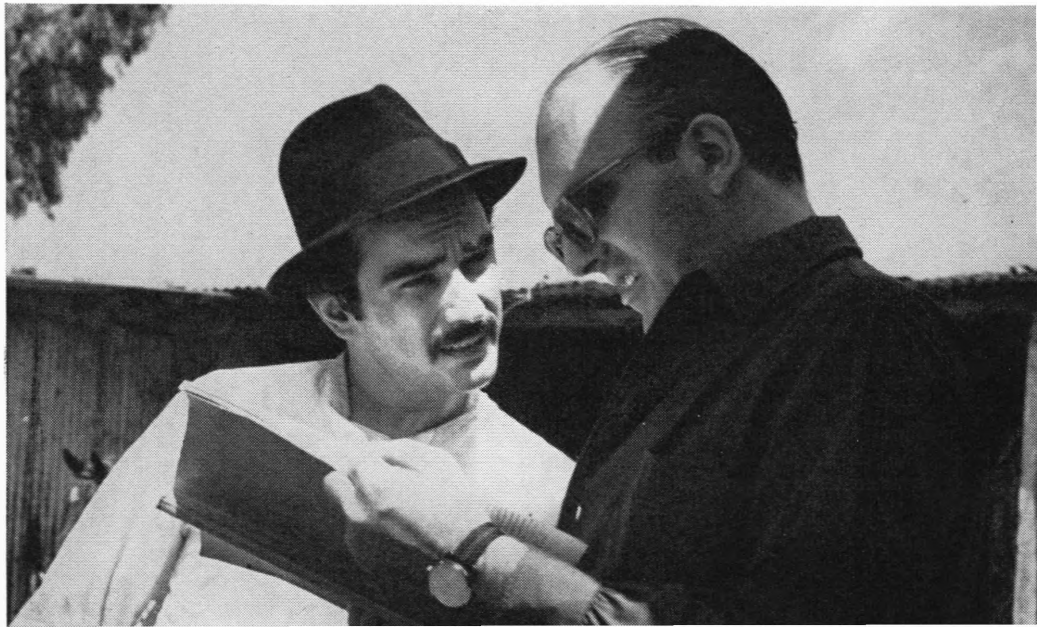
af Edgardo Cozarinsky

Leopoldo Torre Nilssons position i argentinsk film er højst mærkværdig. Hans film har vakt en international opmærksomhed, som ingen andre argentinske film kan prale af; i sit hjemlands intellektuelle cirkler betragtes han som den mest fremtrædende nationale filmpersonlighed, måske den eneste. Og dog rejser hans film megen diskussion, en diskussion, hvori man altid er rede til at rejse spørgsmålet om instruktørens kunstneriske indstilling.

Det er en kedelig vane i latinamerikansk kulturliv, at kunstnere sjældent vurderes i kraft af deres skabende evner eller æstetiske resultater, men efter det omfang, i hvilket de afspejler en bestemt sydamerikansk virkelighed. Manglen på en dybt rodfæstet kulturel tradition indebærer, at man af kunsten forlanger

definitionen af den nationale eller kontinentale personlighed, en definition, som forventes at bekræfte allerede eksisterende ideologiske eller følelsesmæssige synspunkter. Som følge heraf er den individuelle kunstner, som ikke hengiver sig til sublimeret folklore eller politisk inspirerede *temoignages*, udsat for anklagen for at dyrke kunsten for kunstens skyld. Når man betragter Argentina, et land uden nogen indiansk kulturarv, præget af en stærk europæisk immigration siden firserne, er situationen noget anderledes – kunstneren føler sig nærmere Europa end sin mexikanske eller peruvianske kollega. Ikke desto mindre er det betegnende, at f. eks. Torre Nilsson har påkaldt sig større opmærksomhed i sit eget land med det åbenlyst nationale emne i hans mindre betydelige

Leopoldo Torre Nilsson (til højre) sammen med *Alfredo Alcón* under indspilningen af „Un Guapo del 900“



„Un Guapo del 900“ (1960) end med hans inspirerede „La Caida“ (1958).

Argentinsk film har aldrig haft en kunstnerisk status, skønt den i slutningen af trediverne og begyndelsen af fyrrerne opnåede en betydelig produktion og en omfattende sydamerikansk udbredelse. En revision af de hellige misfostre, der anses for at være de vigtigste film, som er produceret i dette land, er et temmelig pinefuldt arbejde. Naive sociale melodramaer, færelandshistorie i form af B-westerns, isolerede anstrengelser i retning af forfinelse, men ikke et eneste værk, der kan måles med international målestok, eller som bærer det store talents stempel. Mellem 1945 og 1955 opmuntrede *Peron*-regimet til protektion og streng censur, som bidrog til overfloden af i voksende grad hybride produkter og tabet af det sydamerikanske marked. I de sidste år er opstået et væld af nye navne, en almindelig mangel på samling og nogle interessante titler. Leopoldo Torre Nilsson står bag de fleste af disse.

Han blev født i Buenos Aires i 1924 som søn af instruktøren *Leopoldo Torres Ríos*; han er en nevø af fotografen *Carlos Torres Ríos* og voksede op i nær kontakt med filmproduktion. Fra han var femten, arbejdede han som assistent hos faderen på mere end et dusin spillefilm. (*Torres Ríos* døde i april 1960. Han var en af argentinsk films pionerer, og skønt hans film meget blandet strakte sig fra populære farcer til poetisk realisme, instruerede han i 1938 et mindeværdigt forsøg på et intimt drama, „La Vuelta al Nido“ (Hjemkomsten til reden) i en stil, som han skulle vende tilbage til i sine sidste år). Hans mor er af svensk afstamning, en kendsgerning, der hyppigt henvises til i det, der er blevet kaldt „det skandinaviske træk“ i hans stil. Den unge Torre Nilsson udviklede en lidenskab for filmkunsten og en meget eklektisk litterær smag; begge dele kom til udtryk i forskellige ungdommelige projekter som f.eks. en bearbejdelse af *Lautréamonts* „Les Chants de Maldoror“.

II

I 1947 lavede Torre Nilsson sin første film, en kortfilm kaldet „El Muro“ (Muren). Stærkt hæmmet af tekniske begrænsninger og i skyggen af „Un Chien Andalou“ gav den i det mindste intenst udtryk for en personlig erfaring. En lydside, der næsten udelukkende var sammensat af ringende klokker og jernbane-

støj, spøjte i denne metaforiske beretning om en mands flugt fra sin indre frygt, en flugt, der var dømt til at slutte ved den samme høje mur, hvor den begyndte. „El Muro“ blev lavet på et tidspunkt, da der ikke produceredes uafhængige kortfilm i Argentina, og den blev lidt af en begivenhed.

Et af Torre Nilssons kæreste projekter på den tid var bearbejdelsen af „El Perjurio de la Nieve“ (Sneens mened), en historie af *Adolfo Bioy Casares*, en af de argentinske forfattere, der, med *Jorge Luis Borges* i spidsen, omkring 1940 skabte en ny slags fantastisk fortællekunst på spansk – et meget intellektuelt og forfinedt udtryk for den metafysiske retning. Hvor umuligt det end syntes at overføre *Bioy Casares'* historie til lærredet, viste der sig dog en lejlighed sent i 1949, og Torre Nilsson instruerede filmen sammen med sin far. Dens titel var „El Crimen de Oribe“ (Oribes forbrydelse). Historien var i sit indre ufilmisk, og forsøget på at presse den ned i en konventionel dramatisk terminologi (som det blev gjort af *Arturo Cerretani* i et uheldigt manuskript) berøvede den megen mystik og charme. Det er umuligt kort at referere historien: den indeholdt et mirakel af tids-suspension, der fandt sted i et isoleret hus på landet; en tålmodig rekapitulation af en bestemt dags hændelser for at redde en lidende piges liv; og den indeholdt en digter, der påtager sig en anden mands skyld for at fuldbyrde en tragisk skæbne. Sådanne overlitterære elementer overførtes ikke på nogen fyldestgørende måde, og gennem hele filmen havde man en ubehagelig bevidsthed om *Torres Ríos'* klodsede behandling af mange scener såvel som af Torre Nilssons bestræbelser på at skabe en visuel stemning af hemmelighedsfuld poesi. De sidste ti minutter syntes at være en mere realistisk behandling af det centrale tema i „El Muro“ og efterlod et meget kraftigt indtryk. En række meget jævne skuespillerpræstationer gjorde yderligere skade i en film, som næppe er mere end en interessant fiasko, men en af de mærkeligste i Argentina.

Efter denne tvivlsomme debut måtte Torre Nilsson vælge imellem fortsat at være ubeskæftiget eller sammen med faderen at instruere nogle rutineopgaver som „El Hijo del Crack“ (Fodboldheltens søn), om et populært idols familiebesværligheder, og „Corazon Fiel“ (Trofast hjerte), en dreng-elsker-hund, hund-red-

der-dreng-historie, på hvis fortekster han ikke nævntes.

Først i 1953 kunne han atter iscenesætte en historie efter eget valg, og denne gang helt af ham selv. Det var en bearbejdelse af „Emma Zunz“, en novelle af Jorge Luis Borges, der oprindeligt skulle indgå i en novelle-film. Denne blev aldrig lavet, og Torre Nilsson fik en mulighed for at udvide sit manuskript til 70 minutters spilletid under titlen „Dias de Odio“ (Hadets dage). Denne urimelige længde på en historie, der helt baserede sig på koncentreret enkelhed, er skyld i dens mangler. Borges' usædvanlige studie i realisme i en kriminalfortællings form handler om en kvinde, der udfører en række banale og frygtelige gerninger, hvis motiver først afsløres i den sidste sætning – de danner det omhyggelige alibi for en fuldkommen hævnakt. På lærredet beholdt historien, hvis virkning svækkedes af en udvidelse af sekundære episoder og en irrelevant romantisk sidehandling, kun lidt af originalens kraft. Ikke desto mindre har filmen en uimodståelig indre kvalitet, hvilket til dels skyldes dens konstante brug af speakerkommentar (den besatte Emmas upersonlige, kønsløse stemme; hun i øvrigt spillet følsomt af *Christian Galvé*), og dels den fremstillede modsætning mellem en introvert, usædvanlig hovedperson og et hverdagsmiljø. Hele filmen blev optaget *on location* og indeholdt nogle pointerede beskrivelser af Buenos Aires' ydre industrikvarterer. „Dias de Odio“ var en økonomisk begrænset produktion og stod i skarp modsætning til den konventionelle argentinske produktion på dette tidspunkt. Den er stadig et af Torre Nilssons mest individuelle arbejder.

I slutningen af samme år instruerede han „La Tigra“ (Huntigeren), et værdiløst melodrama om det jævne liv i byens udkanter, fyldt med klicheer i karakterisering og med en umulig dialog. Yndere af det pittoreske vil huske den prostitueredes søve aflædning akkompagneret af *Ravels* „Le Jardin féérique“ fra „Ma Mère L'Oye“. „La Tigra“ er et hastigt sammenbikset produkt, som dets instruktør vil foretrække at glemme, hvad han let kan – efter mange censurbesværligheder, og efter at filmen var blevet strøget af den liste af nationale film, som det er obligatorisk at vise. Den blev kun vist i nogle få provinsbyer.

Både „Dias de Odio“ og „La Tigra“ produ-

ceredes af et mindre, uafhængigt selskab, for hvilket Torres Ríos havde instrueret nogle populære succes'er i slutningen af fyrerne. „Dias de Odio“ henledte „Argentina Sono Film“s opmærksomhed på den unge instruktør, og en kontrakt med dette, landets betydeligste produktionsselskab, blev snart indgået. På „Argentina Sono Film“ havde Torre Nilsson større tekniske ressourcer at råde over, men for at vinde producentens tillid måtte han påtage sig en film med *Tita Merello*, en umådelig populær komediant en grov, sentimental tiltrækningskraft. „Para Vestir Santos“ (Bogstaveligt „At klæde helgener“ – et gammelt spansk udtryk for pebermøer, der ironisk siges at forblive ugifte blot for at beskæftige sig med fromme sager) fra 1954 var så vist mindre utålelig end andre af hendes film, men der var intet, som en alvorlig instruktør kunne gøre med arrangementet undtagen at sørge for en præcis, glat overflade.

Torre Nilssons næste film var langtfra tilfredsstillende, men havde stor betydning for udviklingen af hans stil. „Graciela“ (1955) var baseret på en spansk roman af *Carmen Laforet*, „Nada“ (Intet), der beskæftigede sig med en moralsk degenereret familie efter borgerkrigen. Omplandet til Sydamerika mistede historien mening, og dens besynderlige personer behandledes i et forvirret manuskript (atter af A. Cerretani) som rene marionetter. Men på et sådant ubetydeligt grundlag lavede Torre Nilsson en første rå skitse af det, der skulle blive temaet i hans mere gennemtænkte værker – en halvvoxen pige (*Elsa Daniel* som i de senere film) i et hus, befolket af ondskabens mørke præster. Set efter „La Casa del Angel“ og „La Caida“ forekommer „Graciela“ at være en forberedende øvelse, hvori Torre Nilsson havde hengivet sig til sit elskede ekspressionistiske billedsprog. Lys og skygge i stadigt vekselspil, sammensatte kameravirkninger, skæve vinkler, et flashback à la *Sjöberg* uden klip mellem nutid og fortid . . . filmen var overlæst, så at det grænsede til udsettelse af situationerne og til blot at blive et teknisk orgie, hvori man let kunne opdage instruktørens „favoritter“. Filmen var også den sidste, som Torre Nilsson skulle instruere uden virkelig interesse for emnet, men kun som et middel til at fuldkommengøre sin beherskelse af de filmiske udtryksmidler.

III

I 1956 havde Torre Nilsson kun udrettet lidt af, hvad man kunne vente af en så følsom og intellektuel personlighed. Hans ry for at være den eneste argentinske instruktør med en kulturel baggrund og fornemmelse for en visuel udformning hvilede kun på „Dias de Odio“, der, skønt meget ufuldkommen, var hans hidtil mest værdifulde film.

De friere udtryksmuligheder, der fulgte af Peron-regimets fald i september 1955, var forudsætningen for Torre Nilssons entusiastiske beslutning om at producere en film uden for „Argentina Sono Film“, i samarbejde med et mindre selskab. Resultatet var „El Protegido“ (Protegeen), et værk, der i idé, manuskript og instruktion var fuldstændigt hans eget. Det er en kølig „cronaca“, delvis mindende om *Antonioni*, om et kærlighedsforhold mellem en ung, ubeslutsom manuskriptforfatter og en producents ældre hustru. Miljøet gav Torre Nilsson lejlighed til en bidende afsløring af korruption, stupiditet og politisk opportunisme, men også til et mere åndfuldt og raffineret spil mellem fantasi og virkelighed. Personerne bag kameraet gentager ubevidst scener, som de har været vidne til under optagelserne, og den færdige film antyder en udvej af deres situation, skønt denne senere viser sig at lide af mindst to overraskende skavanker.

Torre Nilssons undertiden påståede mangel på interesse for sine personer passede glimrende ind i en historie uden en eneste sympatisk karakter. (Særligt ækel var producenten, en skryder med sikker forretningssans, en pæderast, der i det skjulte tilskyndede til sin kones kærlighedsaffære). „El Protegido“ led paradoksalt nok af en overflod af stof – det satiriske billede af filmverdenen, kærlighedsforholdet, manuskriptforfatterens private baggrund (deriblandt nogle fortræffelige scener om middelstands-tilværelsen og korte skitser af ørkesløse, unge mennesker, ikke uden lighed med *Fel-linis* „vitelloni“) fik snarere filmen til at virke spredt end fyldig. Filmen led også i høj grad under den forkerte placering af den krukke *Rosa Rosen* i elskerindens rolle og af den stive *Guillermo Murray* som manuskriptforfatteren. Men til trods for disse svagheder er „El Protegido“ stadig en af Torre Nilssons mest personlige film, på en interessant måde anderledes i tonen end hans senere arbejder.

Da Torre Nilsson besluttede sig til at filme *Beatriz Guidos* prisbelønnede roman „Huset med englen“, indledtes et nyt, afgørende afsnit i hans karriere. I hvor høj grad og hvor positiv forfatterindens indflydelse på instruktøren har været, er blevet diskuteret med en tendens til at tilskrive hendes stærke personlighed visse af deres films ubehagelige aspekter. „En næsten manisk forkærlighed“ for sex i puberteten, en udtalt, men overfladisk anklage for religiøst hykleri. Men ved en nøjere iagttagelse af Torre Nilssons arbejde i samarbejde med Beatriz Guido afsløres tydeligt mønstre, der fandtes i hans tidligere film, og indflydelsen viser sig andre steder, i en bredere litterær udformning. Under alle omstændigheder er deres film ikke resultater af modstridende opfattelser, men af et frugtbart, berigende samarbejde.

I „La Casa del Angel“ (1956), der udspiller sig i tyverne, løber to handlinger ad hver sin bane for at mødes endeligt og voldsomt. Den ene drejer sig om Aña Castro, en ung datter i en aristokratisk argentinsk familie, hvis første nysgerrighed over for det erotiske mødes med hysterisk afsky af de bigotte katolske omgivelser. I den anden handling følger vi Pablo Aguirre, en ung politiker, der gradvist opdager den indre korruption i sit parti og inden for den herskende klasse, som det støtter. Da han må duellere med en politisk modstander, vælger man Castros' have til opgøret. Natten før opholder Pablo sig hos Castros, og Aña bringer en hellig medaljon til den romantiske helt, som hendes fantasi har omskabt ham til. I hans værelse bukker hun under for det, som måske ikke i virkeligheden er en voldtægt, og bagefter håber hun, at Pablos' død vil udlette enhver mindelse om hendes synd. Men den næste morgen er det ham, som overlever, og hele hendes liv bliver en lang, troldbunden erindring om denne nat. (Historien er fortalt i flashbacks fra en nutid, hvori Pablo hver torsdag besøger Castros forfaldne hus: her lytter han til faderens endeløse snakken om den svundne magt og får serveret te af en tavs, søvngængeragtig Aña. På en måde er han også en fortryllet fange af minderne).

Filmen forløber uden fast struktur, som en serie hændelser, der belyser karakterer og miljø. Nogle er uimodståelige (Añas åbenbaring af *Valentino* ved en hemmelig matiné), andre foruroligende (den fremmelige fætter, der læ-



Elsa Daniel (til højre) som den unge pige af aristokratisk familie i „La Casa del Angel“ fra 1956.

rer hende at skaffe sig erotisk tilfredsstillelse i „Højsangen“), andre pudsige omend noget søgte (en anarkistisk taxachauffør efterlader efter en ophidset diskussion mor og tre døtre i et *maison de rendezvous*), undertiden klodse (Añas chaperone indføres, uheldigt overspillet af *Yordana Fain*). Den centrale konflikt er uløst, og måske findes meget af filmens tiltrækning i dette – Torre Nilssons store evne ligger i at antyde og afdække i indirekte belysning. Hvis forbindelserne mellem Añas og Pablos historier i „La Casa del Angel“ ikke skaber fuldstændig balance, er det, fordi filmen aldrig sigter mod en grundig dissektion af samfundet, men mere intimt mod en piges første virkelige fortrolighed med det onde, ikke med den djævel, som hun er blevet opdraget til at frygte og sætte i forbindelse med naturen.

„La Casa del Angel“ er en impressionistisk beskrivelse, spinkel, men fængslende, af en splittet pubertet, der fører til skuffelse og frustration. Torre Nilssons brug af skarpe lyskontraster og lange nærbilleder giver filmen en drømmeagtig stemning, rig på udtryksfulde

mindelser, med Aña som et skælvende lys mellem truende skygger. Elsa Daniel var af instruktøren formet næsten som en maske, og hendes optræden (der ikke egentlig kan kaldes spil) havde en mystik, som hun kun kunne give udtryk for under Torre Nilssons hænder.

„La Casa del Angel“ vakte stor opmærksomhed blandt kritikerne i Cannes 1957 og blev udsendt i Frankrig, U. S. A. og Japan, ligesom den blev vist ved andre festivaler og i filmklubber i adskillige lande. Denne for en argentinsk film enestående succes affødte ved dens premiere i Buenos Aires (nogle måneder efter præsentationen i Cannes) en syrlig polemik. Den vakte modvilje hos alle de mest talentløse af de gamle inden for argentinsk film, og den placerede Torre Nilsson som landets mest interessante og kontroversielle instruktør.

Kontroversiel var i bogstaveligste forstand hans næste spillefilm „El Secuestrador“ (Kidnapperen, 1958). (Efter „La Casa del Angel“ lavede Torre Nilsson to kortfilm for det nationale filminstitut „Precursores de la Pintura Argentina“ (Forløbere for argentinsk malerkunst)

og „Arboles de Buenos Aires“ (Buenos Aires' træer). „El Secuestrador“ blev lavet i fuldstændig frihed på et tidspunkt, da der var en svær krise inden for industrien og desorganisering af produktionen, og den er en af både Torre Nilsons og Beatriz Guidos favoritter. En af hendes noveller afgav ideen til manuskriptet. Ikke desto mindre føler man sig tilbøjelig til at tro, at dens foretrukne stilling snarere er udtryk for en reaktion mod de ondsksfulde angreb, der rettedes mod filmen, end skyldes en objektiv bedømmelse af dens værdier.

Torre Nilsson og Beatriz Guido syntes i denne film at have befriet sig for deres hang til det frygtelige og morbide, og det chok, som var resultatet, viste sig at være for meget for publikum. I et af de slumkvarterer, der i de sidste ti år har omgivet Buenos Aires, stjæler en bande børn for at opretholde livet, uden at deres forældre, alkoholister ladt i stikken af endemisk elendighed, tager sig af dem. Deres fører, en halv voksen dreng, er forelsket i en pige i nabolaget og tager hende med hen på en kirkegård for at elske hende i en tom krypt; de angribes af opsynsmændene, drengen ban-

kes, og pigen voldtages. Børnene glemmer for et øjeblik at se efter deres spæde bror: han bliver bidt ihjel af en gris. Idet de bilder sig selv ind, at han er blevet ført bort til legetøjsland, sætter de hans forsvinden i forbindelse med bedemandens søn (et pertentligt småborgerbarn, der har leget skjul i sin fars butik, gemt sig i en kiste, og som er kommet til syne, da barnet klagede sig). De forfølger ham, og da de tror, at han har kidnappet spædbarnet, slår de ham ihjel.

„El Secuestrador“ fortjente naturligvis ikke den voldsomme kritik, som den bragte for dagen, men det er et spørgsmål, om dens ophavsmand virkelig nåede deres mål. Hvis denne skildring af uforfalsket skræk og virvar skulle være en beskrivelse af aktuelle livsbetingelser, havde en mere realistisk behandling været påkrævet. Ikke blot er den symbolske kidnapper, med figurens poetiske bibetydninger, noget ude af trit; mange af bipersonerne (en afsindig protestantisk præst, en dilettantisk pralhals) bærer på en tung, litterær byrde, som, hvad der er det værste, er af en meget tvivlsom kvalitet. Men som et strejftog ind i en verden,

Den gale præst og et par af drengene i den voldsomme „El Secuestrador“ fra 1958.





Torre Nilssons foretrukne skuespillerinde *Elsa Daniel* som uskylden, der konfronteres med ondskaben i „La Caida“ fra 1958.

regeret af ondskaben og tilfældet, har filmen en meget særegen rolle. Lovene for årsagssammenhænge synes afskaffet, ulykker slippes ustandselig løs, vold og blodsudgydelser er hverdagsfænomener: de er af filmens personer accepterede kendsgerninger, og viljen til at leve på disse vilkår giver slutscenen en dystert skønhed – efter at have fået den vogn, hvorfra de kan sælge slik, og som de altid har drømt om, drager børnene bort med deres halvvoxne venner, atter forenet i alt for tidlige fælles skuffelser, og gør groft grin med et forbigående ligtog; et kort glimt viser tilskuerne den familie, der sørger over det barn, som de har dræbt. Denne brutale livsbekræftelse er måske filmens største aktiv, og den giver i et koncentrat dens søgen efter en besk poesi ved fordybelsen i det fortvivlede og det makabre.

„La Caida“ (Faldet, 1958), bygget på en roman af Beatriz Guido, konfronterer atter uskylden (igen i Elsa Daniels blonde og skrøbelige fremtoning) med ondskaben (denne gang ikke blot en skummel forsamling af ondskabsfulde drenge, men også en velhavende sagfører og børnenes usete eventyrlige onkel). Albertina forlader sine tanter på landet for at studere litteratur i Buenos Aires. Hun lejer dér et væ-

relse hos en astmatisk sengeliggende kvinde, hvis fire børn har overtaget ledelsen af hjemmet. Albertinas møde med verdens ukendte trusler begynder med deres stille grusomhed og seksuelle fremmelighed. Den konventionelle, katolske og politisk reaktionære sagfører, som hun møder, søger at få hende anbragt i sundere omgivelser, men hun bliver hos børnene, fordi hun påstår, at hun vil holde øje med dem, i virkeligheden fordi hun er tiltrukket af deres lukkede verden. Men efter at de har ladet deres mor dø („den stakkel led så meget“), gribes hun af skyldfølelse og oplever sit første sammenstød med tilværelsen: den utrolige, velbeslædede onkel, som de altid har talt om, den opdagelsesrejsende, der skrev så spændende breve, viser sig at være en ensom, skuffet mand, der hele tiden drømte om den søde Albertina, som hans søster skrev om, og som i virkeligheden ønsker at underkaste sig hende ved hjælp af kærligheden, ganske som sagføreren, hun forlod. Albertina løber bort, onkel Lucas følger efter hende, og filmen slutter med et billede af børnene, atter alene.

Denne pirrende historie er fortalt på en elliptisk måde, som giver filmen en forbløffende tiltrækningskraft. Meget af dens virkning afhæn-

ger af, hvorledes børnene opfattes – hvis tilskueren er villig til at tro på deres „rene“ per-versitet, vil „La Caida“ gøre et dybt indtryk på ham; ellers vil han forblive uberørt. Nøglen til Albertina findes ikke blot i hendes navns litterære allusioner. I en boghandel beder hun om „La Prisonnière“ og „Le Temps Retrouvé“, i et flashback til hendes tidligere tilværelse på landet ses hun lidenskabeligt læsende i *Thomas Manns* „Troldfjeldet“. Konflikten mellem den virkelighed, hun søger at skabe for sig selv, og den, som hun er i, har sin træge parallel i den nedladende sagfører, en karakter, der er tegnet med fin sans for dens rolle i det argentinske samfund.

„La Caida“ har nogle svage partier (især en scene fra en natklub, der skal symbolisere helvede), og den er absolut eksalteret i sin visuelle forsing, men måske har ingen anden film af Torre Nilsson og Beatriz Guido en mere væsentlig fornemmelse for det mystiske eller illustrerer bedre den særlige følelse for det onde, som gennemtrænger deres værker, og som er nærmere en protestantisk følelse end de katolske miljøer, som de ynder at skildre.

IV

„La Casa del Angel“ og „El Secuestrador“ produceredes af „Argentina Sono Film“, „La Caida“ af Torre Nilsson for samme selskab. I 1959, da han besluttede sig til at filmatisere Beatriz Guidos seneste roman „Fin de Fiesta“, dannede han et uafhængigt produktionsselskab sammen med dr. *Néstor Gaffet*, der er kritiker og en foretagsom udlejer (den første, der bragte svenske og polske film til Argentina). „Producciones Angel“ er navnet på deres selskab.

„Fin de Fiesta“ (1959) blev forberedt og produceret med den yderste omhu, og dens delvise fiasko er derfor højst betegnende. Dens emne er *Mariano Peña Bracevas'* storhed, forfald og fald, en „caudillo“, denne typiske sydamerikanske demagog med en sentimental forkærlighed for det udannede, set gennem hans nevø Adolfs øjne, en oprørske ynglings øjne. „Caudillo“ens familieliv og politiske aktivitet er indpasset i et livligt billede, der giver et tværsnit af argentinsk livsudfoldelse i trediverne, og romanens store rigdom på begivenheder fordrede, hvis den skulle følges, en film af et specifikt omfang, hvor individuelle karakterer og det samfund, hvortil de hørte, skulle ses i konstant konflikt og udvikling. Men i stedet

for de tre timer, som *Stevens'* „Giganten“ spiller i, varer „Fin de Fiesta“ kun 95 minutter. Torre Nilsson bestræbte sig på at opnå en visuelt fortællende syntese, men manuskriptet er mindre omfattende, end det er usammenhængende: betydningsfulde episoder fra romanen optræder i filmen uden indbyrdes sammenhæng, mange situationer forekommer irrelevante eller som en dødvægt. *Leonardo Favios* udtryksløse gengivelse af Adolfs samvittigheds-kriser gør enhver identifikation med figurens tilstand umulig, og *Arturo García Bubr* som „Caudillo“en og *Lautaro Murúa* som Guastavino, hans lejemorder, overskygger ham nemt. De scener, hvori der afsløres en finere indsigt (Adolfs nytårsaftens-eventyr, det dystre kærlighed-had-forhold mellem Guastavino og hans elskerinde), opvejer omend væsentligt i sig selv kun perifert. Helhedsindtrykket er et værk af pletvis åndfuldhed og enkelte stærke virkninger.

I „Fin de Fiesta“ bragte Torre Nilsson det tema i forgrunden, som dukkede op i „La Casa del Angel“, og som kunne spores i hans portræt af sagføreren i „La Caida“. Beatriz Guidos roman analyserede en argentinsk politikerpersonlighed fra tyerne og trediverne, og filmen indeholdt mange aktuelle begivenheder, som f. eks. mordforsøget i kongressen på en berømt modstander. Dette forårsagede offentlige uroligheder, da filmen havde premiere, og beviste, hvis man havde brug for bevis, at fortidige stridsspørgsmål stadig er meget levende i Argentina i 1960. „Fin de Fiesta“ tiltalte venstreorienterede, som havde været meget forknytte over Torre Nilssons tidligere film, og Højre anklagede den for at stille konservative uregelmæssigheder til skue, mens den tav om det diktatoriske Peron-regime, som efterfulgte dem. Skønt man må indrømme umuligheden af i dag i en argentinsk film at vise romanens oprindelige slutning (som bittert satte „caudillo“ens død i kontrast til diktatorens fremgang), må man ikke desto mindre beklage en vis tvetydighed i filmens næsten lykkelige slutning.

Den kritiske opmuntring, som blev ydet dette forsøg på at skildre nationale spørgsmål i realistiske vendinger er måske den rette at dade for Torre Nilssons næste film, hans mindst tilfredsstillende i årevis. „Un Guapo del 900“ (En skrap dreng fra 1900, 1960) var en be-



Lautaro Murúa som den lejede revolvermand i „Fin de Fiesta“ (1959).

Alfredo Alcón og *Arturo García Bubr* som „guapo“en og „caudillo“en i „Un Guapo del 900“ (1960).





Francisco Rabal og Elsa Daniel i en Bergman-lignende opstilling fra „La Mano en la Trampa“ (under indspilning).

arbejdelse af Samuel Eichelbaums skuespil af forfatteren og Torre Nilsson. Skuespillet er et eksempel på professionelt teaterhåndværk, overbevisende, omend konventionelt i karaktertegnning og i litterær henseende pauvert. Torre Nilsson må have følt sig tiltrukket af dets direkte udstråling, og besluttede sig til ikke at omskrive dele af dialogen, som på lærredet lyder retorisk eller flovt, i et forsøg på at understyre filmen med en ægte, populær følelse netop ved at bevare skuespillets rå, enkle kraft. Historien rummer vægtigt og udmærket stof: en „caudillo“'s trofaste *bodyguard* dræber sin chefs unge elsker, en modstander, og nægter derefter at gøre rede for sine motiver for at værne „caudillo“'ens ære. Konfronteret med sin chefs reaktion, der er karakteristisk for en mere forfinet overklasse, udvikler han efterhånden selv en følelse af individuelt ansvar. Et stramt og klart manuskript kunne ud af dette have fået noget i retning af en „Casque

d'Or“ for kreolere; der bød sig også muligheder for en psykologisk og sociologisk undersøgelse af sydamerikanske adfærdsmønstre og myter (virilitetens kult, politik opfattet som udvidede personlige bekendtskaber), som har overlevet århundredskiftet. Torre Nilsson udforskede dette område i en politisk toneart, der var beslægtet med den fra „Fin de Fiesta“, men han kunne ikke forvandle personerne til andet end slidte manequiner, der afleverede opstyltede klicheer. (Spillet fik dog et helhedspræg, som ikke er almindeligt i argentinsk film, og der var bl. a. en usædvanlig præstation af *Alfredo Alcón* som „guapo“'en). En omhyggelig udførelse af dekorationer og kostumer svækkedes af en for stor dosis lokalkolorit i gadescenerne, som f. eks. i den første sekvens, der var på kanten af turist-sightseeing. Torre Nilsson holdt sit tekniske fyrværkeri på afstand af emnet.

Skønt „Un Guapo del 900“ til det yderste

var en hul film, blev den prist som Torre Nilssons første vigtige præstation af de samme journalister, som afviste „La Caida“. Grunden hertil er klar: et ukonventionelt talent syntes at vælge den slagne vej. Filmen blev også, hvad der var lettere at forudsige, en enorm kommerciel succes.

V

I november 1960 begyndte Torre Nilsson optagelserne af „La Mano en la Trapa“ (Hånden i fælden) efter en novelle af Beatriz Guido, hvormed det samarbejde, der blev afbrudt af „Un Guapo del 900“, blev genoptaget. Manuskriptet lover en opmuntrende tilbagevendende til stemningen fra „La Caida“, med foruroligende gotiske elementer. Elsa Daniel spiller en ung pige, der er besluttet på at afsløre en familiehemmelighed; hendes efterforskning bringer hende i forbindelse med to mænd og til slut

ud i selvødelæggelse. Filmen er planlagt at være færdig i februar 1961.

Blandt Torre Nilssons projekter er en ambitiøs version af det nationale epos, „Martín Fierro“ af José Hernández, der skal indspilles i Cinemascope og farver. Han har i et interview for nylig tilstået sin frygt for dette gigantiske arbejde, men også erklæret sin interesse for at lægge et samtidigt perspektiv ind i digtet. Men endnu er der intet om denne produktion.

Torre Nilsson er uden tvivl det betydeligste talent, der for øjeblikket arbejder inden for argentinsk film. Hans vilje til at søge nye veje efter vellykkede arbejder kan lede ham ud i fejltagelser som i „Un Guapo del 900“, men det er et umiskendeligt tegn på en sund non-konformisme i forbindelse med egne resultater, og det kan føre ham til bedrifter, om hvilke det er umuligt at spå.

DANSKE FILMATELIERER II:

Et fotografatelier i en tagetage i Jorcks Passage, nærmere bestemt i Vimmelskaft 42 – i samme opgang som Berlitz School –, blev i årene 1910–11 anvendt som filmatelier for to danske produktionsselskaber: „Biorama“ og „Regia Kunstfilms Compagni“. „Biorama“, der oprindeligt var et udlejningsselskab, begyndte at producere film i 1909. I 1912 flyttede det til Emdrup, hvor der byggedes et atelier dér, hvor nu Emdrupborg ligger, og samtidig skiftede selskabet navn til „Filmfabrikken Skandinavien“. „Regia Kunstfilms Compag-

ni“, der oprindeligt hed „A/S Det stumme Teater“, blev stiftet den 29.12.1909 og begyndte sin virksomhed i 1910. Selskabet ophørte med at producere film ved udgangen af 1911. I atelieret i Jorcks Passage optog man bl. a. indendørsscenerne til „Biorama“'s „København ved Nat“ og *Valdemar Psilanders* debutfilm „Dorian Grays Portræt“, optaget af „Regia“.

På billedet ses direktøren for „Biorama“, *Søren Nielsen*, i atelieret i Jorcks Passage, omgivet af forskellige familiemedlemmer. M. E.



De mest levende billeder

Af POUL MALMKJÆR

Den 5. november 1960 døde *Mack Sennett* 80 år gammel på et hospital i nærheden af Hollywood. Den rastløst arbejdsomme og initiativrige gamle mand havde i længere tid døjet med en nyrelidelse, der forhindrede ham i at varetage sin stilling som *gag*-konsulent hos „Fox“. Han, der aldrig havde givet sig tid til andet end arbejdet med film, ville vel have foretrukket at tilbringe sine sidste dage mellem kamerakraner, kulisser, scenearbejdere og komikere; en død, der ikke ville forekomme banal for den der, som *Jørgen Roos* siger, „har åbnet en filmdåse og ladet sig sanseløst beruse af duften af film“.

Mickall Sinnott, som han oprindeligt hed, blev født på en gård i Richmond i Canada på St. Anthony's Day, den 17. januar 1880. Bondedrengen kom i lære på et jernstøberi – han var stor og stærk – men takket være en meget

dyb basstemme og sin moders kærlige ambitioner kom han til New York og begyndte dør sin dramatiske karriere som den bageste del af en hest i et burlesque-show på The Bowery – gaden der dengang var centrum for storbyens allerfolkeligste forlystelseliv.

Med en næsten traditionelt national sans for det materielle indså sangeren Sinnott, at operaen var en for sendrægtig vej for den, der gerne hurtigt vil tjene de store penge, og da der netop på den tid – i 1909 – i skuespillerkredse, eller rettere i de uengagerede skuespilleres kredse, taltes en del om de økonomiske muligheder, der var i det nye fjas, filmen, meldte Sinnott sig under fanerne hos „Biograph“, 11 East Fourteenth Street, New York, og han bragte sig dør i kontakt med filmens kunstneriske fader, *giganten D. W. Griffith*. Griffith lærte ham, hvad man på det tidspunkt

Mack Sennett and friend –





Keystone Cops – ca. 1920. Betjenten i midten er *Ford Sterling*.

kunne lære om filmen, og Sennett yndede senere at smykke sig selv (og Griffith) med at kalde denne sin store og eneste læremester. Griffith holdt af at spadsere og fandt sig i, at Sennett lod sig smitte af denne last og fulgte ham på de lange ture gennem New Yorks havnevarterer. De talte aldrig om andet end film.

Mack Sennett blev aldrig gift. Han mente selv, at han ligesom aldrig rigtig havde tid til det. Mens han arbejdede som skuespiller og altmuligmand hos „Biograph“, traf han den pige, han aldrig skulle tabe af erindringer, *Mabel Normand*. Han havde truffet hende på færgen over til Staten Island, og hans motiv til at få hende engageret til „Biograph“ var ensidigt følelsesbestemt. Hun blev filmens største komedienne (*Carole Lombard* er vel den eneste, der kan gøre hende rangen stridig), fantastisk populær, fantastisk rig og fantastisk excentrisk. De var med kortere og længere afbrydelser forlovet i ca. fem år, inden hun for alvor brød med ham og kastede sig ud i det liv, der kulminerede med de store skandaler i begyndelsen af tyverne. Historien om Mack Sennett og Mabel Normand er så tragisk og så

barok, som kun en kærlighedshistorie mellem en klovn og en primadonna kan være det. Mack Sennetts erindringer er en eneste lang, vemodig beretning om pigen fra Staten Island, der spiste ice-cream til morgenmad og spillede på den opslåede *Freud* foran sig.

„Biograph“ udvidede, og Sennett begyndte at tjene mange penge. Alligevel måtte han en dag se i øjnene, at der skulle noget ekstraordinært til for at bringe ham ud af en gæld til to bookmakere, *Charles O. Bauman* og *Adam Kessel*. Han foreslog dem at starte et produktionsselskab med sig selv som leder. Således oprettedes „Keystone“, og de to hovedaktionærens baggrund var ikke påfaldende længere fra det praktiske filmarbejde end den var det hos de fleste andre store grundlæggere af det nuværende Hollywood. De rekrutteredes fra alle erhverv: cykelsmede, buksefabrikanter, cirkusdirektører og produkthandlere.

Flugten fra *Edisons* patenthåndhævere, der krævede, at alle amerikanske selskaber skulle leje kameraer af „trusten“, førte også „Keystone“ til Hollywood. Selskabet bestod da af Mack Sennett, Mabel Normand, *Ford Sterling*, *Fred Mace* og en noget blakket franskmand

Henri Lehrman, der hævdede, at han var uddannet hos „Pathé“ i Paris. Han blev en af Sennetts dygtigste instruktører og hed aldrig andet end Pathé Lehrman. Tyve minutter efter ankomsten til Los Angeles i januar måned 1912 begyndte de optagelserne til deres første film. Mack Sennett indrettede sine studier i Edendale og optog farcer med en fart, der ganske overgik, hvad man hidtil havde set. Mabel Normand medvirkede ofte i 5-6 film på en gang. Kessel og Bauman telegraferede stadig fra New York efter flere film.

Mack Sennett var ikke ene om at se mulighederne i de komiske film. Han indrømmer at have lært en hel del af de franske og italienske „løbefilm“, og skønt han intet sted nævner det, skal han nok også i disse film have fundet ideen til sine „Keystone Cops“. Han har altid med fryd stillet værdighed og autoritet i et latterligt lys, og hans skuespillere havde, for de flestes vedkommende, en lang og traditionsbestemt uddannelse i parodier og anden respektnedbrydende scenevirksomhed bag sig. Klovner som Ford Sterling, *Hank Mann*, *Slim Summerville*, *Mack Swain*, *Chester Conklin* og *Bobby Dunn* var eksperter i, hvad Sennett kaldte „slapstick“, „Keystone“s oprindelige farcegrundlag. Tilføjer man slapstick'en en smule sovekammerhentydninger og en del parodi bliver resultatet burlesque'en, som bl. a. *Marie Dressler* og *Ben Turpin* forgyldte med deres enestående talenter.

Klovner, artister, skuespillere og skuespillerinder, barnegenier, dyretæmmere, dresserede hunde og underdejlige piger med og uden indre talenter strømmede til Edendale i håb om arbejde inden for filmen. Mack Sennett fandt anvendelse for mange, og for at få overblik over hele menagen lod han bygge et højt tårn midt imellem studierne. Her installerede han et stort badekar, hvorfra han kunne lede optagelser, afholde manuskriptkonferencer og engagere nye komikere og nye badepiger. Komikerne var som nævnt for størstedelens vedkommende klovner og som sådan enestående individualister. Sennett lod dem få frie tøjler foran kameraet, hans eneste regel var, „at det meget gerne måtte være usandsynligt men aldrig umuligt!“ At denne regel af og til blev overtrådt betød ikke noget egentligt stilbrud, selv om det måske kunne lyde sådan. Når *Harry Langdon* med opbydelse af uanede

kræfter kaster en stor, tyk mand ned fra en halvtreds meter høj skrænt, og manden, efter at have ramt bunden med hovedet først, rejser sig op og truende ryster sin knyttede hånd op mod Langdon, så er det umuligt – han ville aldrig have overlevet faldet – men vi kan være ligeglade. Slapstick'en har aldrig prætenderet at være andet end en filmisk udformning af en fantasiverden, den verden hvori klovner og dejlige damer får hinanden efter mange genvendigheder, en verden der løber parallelt med, men *over* vor verden, og vi ville være for jordbundne, om vi gav os til at søge forklaringerne på de impulsivt tilvirkede filigranarbejder. De er blevet kaldt „cineplastic art“, og de ansvarlige blev udnævnt til „poetiske skabere af myter og symboler, der omfatter hele universet, oversat til filmens sprog.“ Det er blevet hævdet, at de rytmisk velkomponerede jagter, der næsten altid udgjorde kulminationen på en Mack Sennett-farce, var inspirerede af den klassiske ballet. Hertil har Mack Sennett svaret, at han aldrig nogensinde har set en ballet. „Cineplastic art“ er da også et mere dækkende udtryk for genren. Billederne står i en flad, grå tone som „tintypes“ og danner en forunderlig kontrast til den præcise rytmiske klipning og den uovertrufne ekvilibristiske vitalitet hos de medvirkende. Samtidig kan man dog ikke se bort fra, at fotograferingen virker som en del af kostymeringen og dekorationen, idet den sammen med de utallige, groteske overskæg, de sjaskede bukser, de uformelige sko og de trivielle og rædselsfulde interiører tydeligt understreger, at skal man finde skønheden i den verden, må man søge andre steder end blandt de materielle ting.

Mack Sennett alene skabte „Keystone“, og han kan desuden rose sig af ikke så få opfindelser og opdagelser. Til de første hører naturligvis indførelsen af „The Keystone Cops“ som en fast bestanddel af en lang serie film. De over al måde forvirrede, klodsede, uformelige og uheldige politibetjentes resultatløse jagter har utvivlsomt haft samme mentalhygiejniske virkning på det samtidige publikum, som de mere intelligente tegneserier har det på vor generation. Et ubekræftet forlydende vil vide, at „Baltic Films Co.“ omkring 1915 forsøgte sig med et dansk plagiat af „The Keystone Cops“, men resultatet har tilsyneladende været ret nedslående. Derimod tilskriver man Mabel Nor-

„Mabel at the Wheel“
(„Chaplin paa Væddeløbsbanen“)
april 1914. *Chaplin* havde på
daværende tidspunkt endnu ikke
fundet sin endelige kostumering.



Publicity-still med fire store fra „Keystone“: *Marie Dressler*, *Mabel Normand*, *Mack Swain* og *Charles Chaplin*.



mand æren for at have fundet den til dato mest rationelle udnyttelse af lagkagen, idet hun en dag under optagelserne i desperation over Ben Turpins selvglæde greb en tilfældig pie og slyngede den i hovedet på den helt uforberedte Turpin. Den skeløjede komiker tog det som en „practical joke“ (hvilke var ret grove klovnerne imellem – *Chaplin* var engang nær omkommet, da han trak i en toiletsnor, som Hank Mann havde sat strøm til), og fotografen havde fået det hele med. Ud af denne dagligdags hændelse opstod en kunst, som bl. a. *Buster Keaton* med megen vemod har beskrevet i sin bog „My Wonderful World of Slapstick“. Man udpønsede en lagkage af en særlig klæbrig og alligevel flydende konsistens, og *Del Lord*, Sennetts førsteinstruktør, blev en mester i faget at kaste med lagkager. Han affattede en række regler for denne kunst, og han har kategorisk udtalt, at en afstand af seks til otte fod er maximum for et kunstnerisk udført kast. *Roscoe „Fatty“ Arbuckle* var dog endnu dygtigere. Han var *ambidextrous* og kunne kaste lagkager i to forskellige retninger på én gang. I tyverne lod *Hal Roach* en hel komedie hellige sig alle tænkelige former for lagkagekastning.

Fornylelse krævedes uophørligt. Grove træk i historierne gjorde det ud for tradition, men hver enkelt film fordrede overordentlig intensiv tænkning fra de hårdtarbejdende gag-men, der omkring 1913 talte navne som *Frank Capra*, *Vernon Smith*, *Felix Adler*, *Rob Wagner* og *Harry McCoy*. En eller anden fik en idé, Sennett samlede sine gag-men til konference omkring en kasse champagne i et aflåset hotelværelse, og man sørgede endvidere for, at der altid var en såkaldt „wild man“ til stede. Hans opgave var at forholde sig passiv, indtil de professionelle skribenter ikke kunne komme videre i historien. Så så alle fortvivlede på ham, og ud fra hans tågede verden kunne der så komme løsrevne ord eller brudstykker af sætninger som „*You take this eh – this cloud, and eh*“ eller „*Now, if I got hold of a horse or eh*–“, og det var skribenternes opgave at fange et kodeord i disse spontane udbrud og over dette bygge fortsættelsen af manuskriptet op. Ingen af dem fik lov til at forlade lokalet, før historien var så langt i sin udformning, at man kunne overlade til skuespillerne at improvisere videre på den. Metoden var skrap og meget frugtbar.

Men det skete også mange år, før „Writers' Guild“ blev oprettet.

De store fornyelser sørgede Mack Sennett selv for. En af de største fandt han i et dagblad. I 1914 engagerede han et par dygtige publicity-agenter, der skulle skaffe „Keystone“ en større og bedre illustreret omtale i pressen. De havde dog ikke videre held med sig. Så skete det, at Sennett tilfældigvis lagde mærke til et misforhold ved „Los Angeles Times“. Tre spalter på forsiden var helliget et billede af en ung dame, der havde været indblandet i et mindre trafikuheld. Grunden til denne megen spalteplass var utvivlsomt, at damens kjole var revet i stykker netop så meget, at man kunne se hendes knæ. Samme avis bragte på side 4 et enspaltet flere år gammelt fotografi af præsident *Woodrow Wilson*! Denne snart 50 år gamle amerikanske idé er jo ikke vore dages danske avislæsere ganske ukendt, og vi kan måske have noget vanskeligt ved at finde Sennetts observation særlig skarp; men det hjalp naturligvis gevaldigt på pressens opmærksomhed, at han klædte nogle unge, kønne damer en lille bitte smule af og grupperede dem omkring komikerne. Badepigerne var skabt, og de blev straks fra starten faste medlemmer af „Keystone“-klanen. (I modsætning til f. eks. *Lau Lauritzens* badepiger kom de aldrig nogen sinde i nærheden af vandet). I filmene var alt omkring dem absurd, så hvorfor andre sig over, at de til alle tider og på alle steder optrådte i dekorative og fantasifulde badedragter! Hollywood regnede med badepigerne. Et engagement hos Sennett blev betragtet som en glimrende forskole, og det blev for mange piger et springbræt til spillefilmene. *Gloria Swanson*, *Juanita Hansen*, *Marie Prevost*, *Phyllis Haver*, *Carole Lombard*, *Virginia Fox*, *Sally Eilers*, *Madeline Hurlock*, *Jacqueline Logan*, *Julia Faye*, *Vera Steadman*, *Ruth Taylor* og mange, mange andre forlod Sennett til fordel for andre selskaber, der kunne byde på stjerneveroller og stjernegager. Denne opremsning af navne i forbindelse med Mack Sennetts indsats i den amerikanske filmhistorie skal snarere end at give indtryk af, at han engagerede og afskedigede horder af medarbejdere, belyse, at han også inden for fagets rammer havde en ganske overordentlig gavnlige og distinkt indflydelse. Mange er tilbøjelige til kun at kreditere ham den store publikumssucces og den opdragelse



Lille Chester Conklin og badepigerne, som de tog sig ud kort efter 1. verdenskrig.

af biografgængerne, der betingede værdsættelsen af tyvernes store farcer, filmfarcens kulmination. Til forskel fra de fleste producenter var han i stand til at uddanne sine folk professionelt, og var ikke alle „Keystone“s film komiske mesterværker, så kunne de i hvert fald ikke beskyldes for at være dårligt håndværk. Måske har Sennetts håndværkere, der aldrig tillod ham at spekulere i „kunst“, hovedansvaret for, at han blev skaberen af „cineplastic art“, en filmkunst, der af og til tangerede Griffiths skelsættende formuleringer af filmens dramaturgi.

Mack Sennett konsoliderede „Keystone“ betydeligt, da han i 1915 sammen med D. W. Griffith og *Thomas H. Ince* dannede „Triangle Film Corporation“. Det nye selskab blev udbasuneret på alle tænkelige måder, og dets største aktiver, foruden de allerede nævnte berømt-heder, var bl. a. *Dustin Farnum*, *Billie Burke*, *William Desmond* og det største af dem alle *William Shakespeare Hart*, „the good bad man in westerns“. Kort tid senere engagerede „Triangle“ *Douglas Fairbanks*, noget imod Griffiths vilje; misstemningen blev dog hurtigt bragt ud af verden, væsentligst takket være det, der hedder „box office“. Sennett begik i øvrigt en større fejl, da han fyrede en ung komiker, som han fandt var aldeles uden forståelse for komik. Den unge mand var *Harold Lloyd*, og Sennetts værste konkurrent, *Hal Roach*, tjente store penge på Lloyds ringe sans for komik.

Komikerne kom og gik hos Sennett. Ford Sterling havde netop opsagt sin kontrakt, da Charles Chaplin blev engageret i slutningen af 1913. Allerede i 1915 gik Chaplin over til „Essanay“ i Chicago, og Sennett engagerede Roscoe „Fatty“ Arbuckle. Chaplin og Mabel Normand arbejdede godt sammen, og de har tilsyneladende været hinanden til stor inspiration, når manuskriptet krævede en omfattende improvisation fra skuespillerne. Rygtet ville vide, at Chaplins inspiration i hovedsagen skyldtes, at han var forelsket i Mabel Normand. Det var mange på den tid. Mabel Normands samarbejde med Arbuckle skulle dog også vise sig at være af væsentlig betydning. Vi har lykkeligvis netop været i stand til at se dem i kavalkaden „Latter er trumf“, hvor de i afsnittet „Fatty og Mabel i Havsnød“ betog tilskuerne fuldstændigt med deres poetiske og henrivende naive indledning. Kavalkadens dygtige tilrettelægger, *Robert Youngson*, har ret, når han i speakerkommentaren siger, at Fattys godnatkys kunne være skabt af D. W. Griffith. Det var betagende og helt overrumplende. Ben Turpin, der ikke kunne se et „stort“ seriøst film drama uden straks at skulle gøre det uhjælpeligt til grin i en parodi, blev hos Sennett, indtil tonefilmen afslørede, at hans stemme ikke gjorde sig på film. Han trak sig tilbage som en velhavende mand. Mabel Normand rejste fra Sennett i 1915 og vendte atter tilbage i 1922, da Sennett havde gjort sig helt uaf-

hængig og udsendte sine film under mærket „Mack Sennett Comedies“. Hun blev stjernen i hans produktion af lange film som „Molly O“, „Suzanna“ o. l., sentimentale og fornøjelige publikumstræffere, der spillede på den lille, uskyldige pige fra landet, Griffiths victorianske kvindeidol. Harry Langdon var Frank Capras opdagelse. Han kom fra vaudeville, og han hørte til den sjældne komikertype, der intet begriber af filmen som helhed, men som ved hjælp af et par vejledende ord fra instruktøren før hver scene spiller på intuitionen. Capra har sammenfattet Langdons komik i følgende sætning: „Hans eneste redning var Vorherre. Langdon kunne blive reddet ved, at en tagsten faldt ned i hovedet på politibetjenten, men det måtte altid være aldeles udelukket, at han selv kunne være årsagen til tagstens fald!“ Langdon kunne ikke klare sig uden Capras støtte, og hans få tonefilm blev langtfra succes'er. Han døde i 1944, ruineret og uden at have forstået sin ulykkelige skæbne.

I midten af tyverne fandt en biografejer på Rhode Island på at tilbyde publikum dobbeltprogrammer, bestående af en hovedfilm og en B- eller C-film (der i reglen også præsenteredes som noget sensationelt). Andre biografer tog ideen op, og herved fratog man to-akterne deres eksistensmulighed. De havde hidtil været tilbudt biograferne som gratis ekstranumre – „Mack Sennett Comedies“ blev således udsendt af „Paramount“ – og denne nye form for programsammensætning var et mærkbart slag mod de korte farcer og bar en ikke uvæsentlig del af skylden for disses hensygnen i slutningen af tyverne. Mack Sennett var dog god for 15 millioner dollars, og han kunne tillade sig at bygge studierne om til tonefilm og engagere dyre stjerner. *W. C. Fields*, der levede af gin og af at være ond mod små børn – i hvert fald det meste af tiden –, blev tonefilmens første og

måske største komiker. Han bragte Sennett mange bekymringer og mange penge. Allerede i midten af tyverne havde Sennett lanceret en ny komiker, en ganske ung mand i croonerfaget, *Bing Crosby*. Han var selv lidt forundret over, at den uøvede sanger kunne spille komedie – det samme er vi vel stadig –, men han forstod at udnytte Crosbys afdæmpede, næsten karakterløse fremtræden som en kontrast til den efterhånden lidt stivbenede slapstick, der tumlede sig omkring ham.

I 1935 gik „Paramount“ konkurs og tog Mack Sennett med sig i faldet. De 15 millioner var væk, og Mabel Normand var død. Mack Sennett, der siden sin barndom havde afskyet livet på landet fandt det pludselig tiltrækkende, og han trak sig tilbage til moderens farm i Canada. Tre måneder senere døde mrs. Sinnott og efterlod sønnen en velholdt gård, der ikke blot ejede den fineste besætning og de mest velholdte marker, men som desuden havde den fordel at besidde en rig asbeståre i undergrunden samt flere oliekluder.

I 1938 fik Mack Sennett en „Oscar“ – overrakt ham af en af de mænd, han selv havde oplært, Frank Capra – for „*lasting contribution to the comedy technique of the screen*“, og efter hvilepausen oven på tabet af de omtalte 15 millioner virkede han i mange år som gag-kon-sulent.

James Agee har udtrykt det således, at havde Sennett ikke gjort andet i hele sit liv, så ville han dog blive husket som den mand, der bragte Chaplin til filmen. Denne altoverskyggende *credit* skal dog ikke forhindre os i også at erindre ham som den, der bragte os slapstick, Keystone Cops, Bathing Beauties, Mabel Normand, Fatty Arbuckle, Ben Turpin, lagkagerne, the chases – som den, der gav os de mest levende billeder.

Mabel Normand og Roscoe „Fatty“ Arbuckle i indledningen til „Fatty and Mabel Adrift“ („Fatty og Mabel i Havsnød“) 1916.



POLSK BESØG

af Ib Monty

I halvtredserne er der sket en vældig ekspansion inden for den moderne film. Ikke blot er der fremtrådt en lang række unge originale talenter i de gamle filmlande, men nye områder har udvidet den internationale filmhorisont. I dette tiår er den asiatiske film kommet ind i billedet, og østeuropæisk film er blevet opdaget. Blandt østlandene er der næppe tvivl om, at det er Polen, som i første række har tiltrukket sig opmærksomheden. Thi mens de øvrige har været repræsenteret ved enkelte individuelle talenter, som f. eks. østtyskeren *Konrad Wolf*, tjekken *Jiri Weiss*, ungarenen *Imre Feher* og jugoslaven *Vladimir Pogacic*, har der i Polen været tale om en bred og nuanceret repræsentation med vidt forskellige kunstneriske synspunkter, men også med et vist nationalt fællespræg og på samme høje niveau, således at det har været rimeligt at tale om en polsk filmskole. Netop i kraft af dette frugtbare klima, som har været forudsætningen for den rigt varierede polske filmkunst, der som bekendt omfatter både en intellektuelt højstående spillefilm, en aktiv og socialt engageret dokumentarfilm og en opfindsom og fantasifuld eksperimentalfilm-produktion, er det indlysende, at der må være megen inspiration at hente i polsk film.

Det var derfor et prisværdigt initiativ, der lå bag den invitation til et ophold i Danmark, som den hjemlige instruktørsammenslutning i efteråret 1960 sendte fem polske instruktører. Besøget kom i stand i begyndelsen af december, og gæsterne var de to fra polsk films stærke trio *Andrzej Munk* og *Jerzy Kawalerowicz* (den tredje *Andrzej Wajda* havde tidligere på året gæstet os med skuespilleren *Zbigniew Cybulski*), den ganske unge spillefilm-instruktør *Kazimierz Kutz* og de to kortfilm-instruktører *Jerzy Bossak* og *Jan Lenica*. Der var på forskellig måde sørget for, at der blev lejlighed til at diskutere aktuelle polske filmproblemer, og polakkerne aflagde også et besøg på Filmmuseet.

Blandt de almindelige udenlandske misforståelser med hensyn til polske filmforhold, søgte instruktørerne at udrydde den opfattelse,



Kawalerowicz' „Matka Joanna od Aniolów“ fra 1960.

at de fremragende, men ret få værker, som vi har set i Vesteuropa er resultater af en relativt lille prestigeproduktion, der lukrerer af en majoritet af kommercielle produkter. Man var ivrige efter at påpege, at der ikke i Polen eksisterer en produktion, der udelukkende spekulerer i underholdningsfilm. I spidsen for de otte store produktionscentre står en kunstnerisk leder og en økonomisk direktør, men det er den kunstnerisk ansvarlige, der har den definitive beslutningsdygtighed.

I følge Munk befinder polsk film sig i øjeblikket i en overgangsperiode, og der er tale om flere strømninger. Den periode, hvori man ud fra forskellige synsvinkler søgte at analysere forudsætninger for den aktuelle polske situation, synes nu at være forbi. Den debat, som i Wajdas, Munks og Kawalerowicz' film har været ført om den polske nationalisme og heroisme, således som den kom til udtryk under og lige efter krigen, er ved at være til ende, og man henter i stigende grad sine emner ud af dagen i dag. Hvis man ikke som den store gamle *Aleksander Ford*, hvem Munk omtalte med tydelig degoût som en forældet traditionalist, søger over i det historiske „spectacle“.

Ikke mindst havde besøget betydning, fordi polakkerne havde medbragt en række af deres nyeste film, og man fik for første gang lejlig-

hed til at stifte bekendtskab med spillefilm af Munk og Kawalerowicz. Af Munk har vi herhjemme tidligere set kortfilmene „En søndag morgen“ („Niedzielny Poranek“) og „Mændene med de blå kors“ („Blekitny krzyz“) begge fra 1955, og hans sidste kortfilm „En tur i den gamle by“ om de syns- og især lydindtryk, en lille pige modtager på vej hjem fra skole, viste samme tilbøjelighed til æstetisme og mangel på spontaneitet. At Munk er en meget intellektuelt betonet instruktør, der har vanskeligt ved at undgå det skematisk tørre og fortænkte demonstreredes i hans sidste spillefilm „Zezowate Szczescie“ fra 1960 (vist i Cannes sidste år under titlen „Bad Luck“). Filmen er en satire over en småborgerlig opportunistes levnedsløb fra trediverne til i dag. Hovedpersonen konfronteres ustandseligt med situationer, hvor han skal vælge, og da han totalt mangler selvstændighed og personlige ideer, søger han hver gang at vælge det, alle venter. Men som opportunist er han talentløs, og han kommer derfor lige så ofte i ulykke. Filmens bedste episode skildrer ham under krigen. Efter sammenbruddet kommer han til en forladt kaserne. Han finder en officersuniform, iklæder sig den og drømmer foran spejlet, at han er en heltmodig fædrelandsforsvarer. Det reelle resultat er imidlertid blot, at han bliver taget til fange af tyskerne og anbragt i en fangelejr, hvor han hurtigt afsløres af sine landsmænd. Filmen satiriserer ofte skarpt over polske tilstande, mest slagkraftigt måske i slutningen, da hovedpersonen for en tid finder en vis lykke som effektivt bureaukrat under den nye orden. Men det er vanskeligt at se, hvad filmen i grunden vil ramme. Er det opportunisten under de vekslende politiske regimer, er det en afgjort svaghed, at han altid afsløres. Er den et forsøg på at gøre op med visse nationale karaktertræk, må man indvende, at hovedpersonen er for marionetagtig. I sin form er filmen også for enstonig. Skønt Munk har bestræbt sig voldsomt på at variere episodernes karakter, lige fra vild parodi til patetisk humor, bliver filmen efterhånden næsten stereotyp. At filmen er interessant og befinder sig på et højt plan er imidlertid uomtvisteligt. En film med en lignende argumentation ville være utænkelig i Danmark, omend den ville være i høj grad påkrævet, al den stund vi stadig i vore eneste seriøse film, skildringerne fra be-

sættelsen, bevæger os på et officielt og traditionelt plan med flittig brug af alle national-heroiske klicheer.

Mens Munk således stadig beskæftiger sig med det nationale og politiske, behandler Kawalerowicz menneskets indre drama i sin nyeste film, som han havde medbragt, og som endnu ikke havde haft premiere i Polen. „Matka Joanna od aniolow“ (Moder Johanna fra klostret) var et inciterende og forsmøkt sjæleligt drama om kampen mellem det gode og det onde i mennesket. Filmen foregår i en ikke nøjere angivet periode i et nonnekloster, hvis beboere er besat af djævelen. En munk ankommer til klostret for at uddrive Satan, efter at en forgænger selv er faldet som offer for besættelsen. I en voldsom ekspressiv og lidenskabelig billedstil skildrer Kawalerowicz den heftige sjælekamp mellem munken og priorinden, der på samme tid ønsker at sone og at være underkastet djævelskaben, der ytrer sig som erotisk ekstase. Munken føler sig draget af priorinden, og til sidst gør han sig i en tilstand af seksuel ophidselse til morder for at tage hendes synder på sig og frelse hende. Filmen virker med voldsom kraft og intensitet i sin raffinerede forenkling. Billederne er komponeret med visuelt mesterskab, og kameraets bevægelighed er ofte chokerende effektivt udnyttet. Filmen kan utvivlsomt ved sin stærke demonstration af menneskenaturens sammensathed opfattes som en indirekte korrigerende af det socialrealistiske synspunkt. Trods filmens åndelige indhold kan man dog ikke sige sig fri for at føle, at den i flere scener er meget nær ved den virtuose formalisme, og man er hyppigere imponeret end grebet af den strenge og ubønhørlige allegori. Filmen giver imidlertid fornyet lyst til at se Kawalerowicz' tidligere film, og vi håber senere i år at kunne skaffe nogle til museets forevisningsrækker.

Den sidste spillefilm, der præsenteredes var „Nikt nie wola“ (Ingen kalder) af den unge Kazimierz Kutz, der har været assistent hos Wajda på to film (og som i øvrigt medvirkede i en lille rolle i „Kanal“ („De 63 dage“)). „Ingen kalder“ blev betegnet som et indlæg i den diskussion, der opstod som følge af Wajdas „Aske og diamant“. Kutz' film foregår på samme tid, umiddelbart efter at kampen med tyskerne var ophørt og det nationale opgør begyndt, men hovedpersonen er en ung mand, der

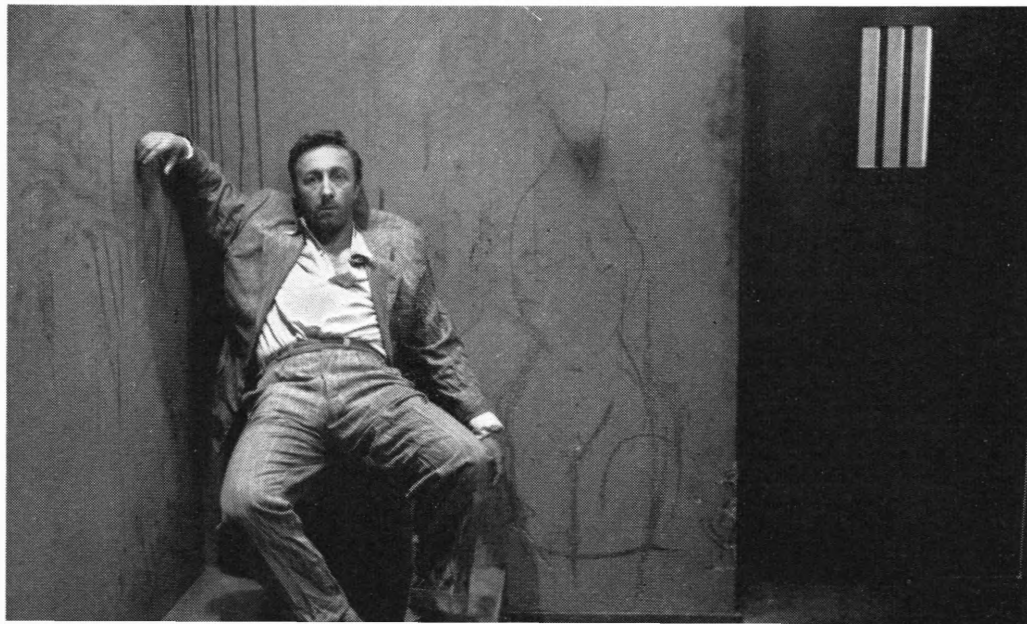
ikke som Maciek hos Wajda har engageret sig hos den ene part. Han vil tværtimod ikke placere sig i en politisk kamp og søger bort til en lille by som flygtning. Han oplever også her et kærlighedsforhold, der danner en pendant til det i „Aske og diamanter“. Kutz' intentioner er tydelige nok. Over for Wajdas romantiske drama vil han sætte en nøgtern virkelighedsskildring af det almindelige unge menneske, helt uden trangen til heroisk gestikulation. Modsætningen ytrer sig også i formen. Hvor Wajda er hidsig, flimrende og lidenskabelig i billedrækkerne på kanten af det barokke, er Kutz rolig indtil det apatiske med lange, stillestående sekvenser og en næsten spartansk forenkling i billederne. Hvor interessant dette forsøg end måtte være, kom den stiliserede realisme dog ofte til at virke parodisk, fordi indholdet simpelthen ikke var stærkt nok til at bære en så krævende stil. Man forstod dog nok, at Kutz' kolleger varmt støttede filmen, fordi den i Polen må opfattes som et forsøg på at give nye tolkninger af den så vigtige periode i samtidshistorien.

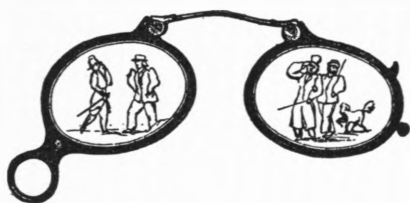
Foruden spillefilmene havde polakkerne medbragt nogle kortfilm. Den kritiske dokumentarfilm repræsenteredes af Jerzy Bossaks herhjemme allerede kendte „Warszawa 56“, og den mest usædvanlige oplevelse blev „Monsieur Tête“ af Jan Lenica, der vil huskes fra „Dom“, og som i øvrigt er en meget opfind-

som plakattegner. „Monsieur Tête“, hvis kommentar er skrevet af Ionesco, er lavet i Frankrig under medvirken af Henri Gruel (dog kun på papiret) og er en veloplagt ondskabsfuld persiflage af forekomster i den moderne tilværelse. Hovedpersonen er et kontormenneske, der står op om morgenen og mekanisk udfører det daglige rengøringsritual. På kontoret er han beskæftiget med rutinearbejde, der ikke kræver, at hovedet er kroppens afslutning, og det bevæger sig derfor ud ad vinduet for at drage på eventyr. Det drømmer erotiske ønskedrømme og kommer til cocktailparty. Satiren i dette afsnit er så total, at man i fremtiden vil have endnu sværere ved at bevare masken under slige selskabelige opløb. Lenicas streg er elegant og barok, og filmen er et lille mesterværk af ironisk karakteriseringskunst, det bedste eksempel på fantasien og vitaliteten i polsk filmkunst i dag.

Set under ét viste de polske film derfor med tydelighed, at man befinder sig i en periode, da den første vældige aktivitet er bragt til afslutning, og hvor man mærker en vis vibrerende og konsoliderende stilstand, der intet har med ufrugtbarhed at gøre. En lang række store talenter er ved at forberede sig på at føre polsk film ind i det, der meget vel kan blive en ny og moden periode.

Opportunisten (Bogumil Kobiela) i Andrzej Munks „Zezowate Szczescie“ (1960).





Noget af os selv

THE ENTERTAINER („Tribunehelten“).
Prod.: Woodfall/Holly Production, 1960.
Instr.: Tony Richardson. Manus.: John Osborne og Nigel Kneale efter Osbornes teaterstykke. Foto: Oswald Morris.
Dekor.: Ralph Brinton. Musik: John Addison. Medv.: Laurence Olivier, Brenda de Banzie, Joan Plowright, Roger Livesey, Alan Bates, Daniel Massey, Albert Finney, Miriam Karlin, Shirley Anne Field.

Det lykkelige samarbejde mellem *John Osborne* og *Tony Richardson*, som indledtes med „Ung Vrede“ („Look Back in Anger“), fortsætter i „Tribunehelten“ („The Entertainer“). Vi genkender en række af de træk, som gav „Ung Vrede“ så megen styrke: den voldsomme stræben efter det utilslørede sandfærdige, den indtrængende skildring af mennesker, der i fortvivlelse gør hinanden ondt og derved fortvivler endnu mere, den stadige kredsen om angsten for ensomheden, besværet med byrden af illusioner, drømmen om fortrolighed og ukompliceret lykke – og dertil de præcise verbale virtuoserier.

Og ganske som i „Ung Vrede“ fornemmer man i „Tribunehelten“ Osbornes og Richardsons bestræbelser efter at skabe film, ikke filmatisering. Richardson har tydeligt nok ikke villet filmatisere Osbornes stykker, men i stedet skabe filmversioner med selvstændig holdning og uden afhængighed af en scenisk opførelse. Det lykkelige i samarbejdet mellem Osborne og Richardson bygger først og fremmest på overensstemmelsen mellem deres temperamenter og hensigter; en begavet dramatiker med en sjælden intuition over for tidens mennesker og en mindst lige så begavet filmkunstner, der som medlem af Free Cinema har opøvet sansen for at skildre det hverdagsnære, går her i spænd sammen og skaber film, som – med alle deres fejl – hører til det rigeste i vor tids kunst.

Selvstændigheden over for teaterudgaven mærkes meget tydeligt i „Tribunehelten“. Richardson har konsekvent givet affald på at efterligne den absolut direkte kontakt mellem hovedpersonen og publikum, der er et af de væsentligste træk ved Osbornes skuespil. Han

kunne meget vel have erstattet Archie Rices henvendelser over rampen ned til publikum med at lade replikkerne være rettet direkte mod kameralinsen – som *Sam Wood* gjorde det, da han i sin tid filmatiserede *Thornton Wilders* „Vor By“. Det er rimeligt at forudsætte, at han på en sådan måde kunne have genskabt i hvert fald *fornemmelsen* af det chok, som denne ansigt-til-ansigt-teknik gav ved for eksempel *Søren Melsons* iscenesættelse på Det Kgl. Men Richardson – og med ham Osborne, hvis villighed til at endevende teksten er beundringsværdig – har ikke ønsket at genskabe teatrets kontakt, har i det hele taget ikke villet kopiere og videreføre en effekt, som – hvor dygtigt den end kunne gennemføres – dog altid ville afsløre at have rod i en helt anden form. Netop i *Sam Woods* „Vor By“ følte man jo, hver gang fortælleren via kameralinsen snakkede lige til os, at dette her var teater, ikke et nyt kunstværk, men en kopi. „Vor By“ var ellers ikke bange for at løsrive sig fra sit forlæg; det var egentlig kun på dette ene punkt, den fejlagtigt bandt sig fast til teaterstykket.

Tony Richardson ophæver altså teatrets form for kontakt, men giver os en anden i stedet. Hans rod i Free Cinema fornægter sig ikke; ved hjælp af et kamera, der er befriet for de store, eksperimenterende udsving, med poetisk sans for de rigtige motiver og for almindelige mennesker i almindelige omgivelser og ved hjælp af en klipning, der hele tiden holder os fast ved det tilstrækkelige, overfører han Osbornes billede af Archie Rices nederlag – og af et engelsk nederlag – fra teater til film. Overførelsen er vel behæftet med mange fejl; „Tribunehelten“ er en ujævn film, der blandt andet må strande på mange af de skær, som beredes af det komplicerede og ambitiøse spil.

Og dog lykkes det ham i sin film om den afdankede revystjerne at få os til at fornemme tragedien som personligt vedkommende, som et helt privat anliggende. Han gør det i første række ved at give os en direkte kontakt med hovedpersonen, der er lige så stærk som teatrets direkte tale. Richardson behøver ikke teateropførelsens kup med Archie Rices slutmærkning til tilskueren; i hans film opnås ved hjælp af kamera og klipning filmiske virkninger, der modsvarer de sceniske. Men Richardson anvender ikke smarte kunstgreb, leger ikke med sære fiksfakserier eller uspekulerede tricks. Han opnår den væsentlige direkte virkning ved de dramatiske spring ind på nærbillede af Archie Rice og menneskene omkring ham. Den meget sikre og følsomme brug af nærbillederne og deres velberegnedes samspil med de mere „rummelige“ optagelser skaber en indre spænding, der kommer os lige så meget

ved og ryster os lige så voldsomt, som teateropførelsen gjorde det. Fra scenen pegede Archie Rice ned på os og trak os dermed, om vi ville det eller ej, ind i stykket – i filmen lader Richardson nærbilledet drage os ind i tragedien om Archie Rice, og han holder os fast præcis så længe, at vi til sidst ikke kan undgå at se noget af os selv i dette billede. Man kan nemt indvende, at den teknik, Osborne anvender, er et gammelt og næsten lidt for nærliggende filmisk nummer. Men indvendingen er intet værd. Richardson benytter et gammelt, efterhånden noget udpint sprog, men han giver det en ny mening – eller rettere: det er, som om han genfinder dets rigtige mening. I højdepunkterne i „Tribunehelten“, det gælder først og fremmest de vigtige scener i familiekredsen, er der givet nærbilledet en filmdramatisk funktion, der indeholder den samme kunstneriske virkning, som Osbornes stykke ejede på teatret – Richardson har oversat stykket til film, og i sådanne scener rammer hans oversættelse plet.

Svaghederne ved filmen er imidlertid mange. Det er med rette blevet sagt, at filmudgaven afslører, at Osbornes stykke trods alt er mislykket – det sideløbende i skildringerne af et menneske og et land i forfald er ikke gennemført med sikkerhed og lader én kold. Denne svigtende komposition skæmmer også filmen, der – ligesom „Ung Vrede“, som kom til at lide under det samme – alt for energisk søger at være absolut aktuel, uden at den virkelig får os til at fornemme det afgørende i den historiske sammenstilling. Det er, som om dette krav om at sætte handlingen præcist ind i en helt nøjagtig ramme af nutidshistorie distraherer og svækker det menneskelige stof. Hvilket simpelt hen skyldes, at hverken Osborne eller Richardson for alvor har magtet så stor en opgave.

Bedre er det lykkedes for Richardson at trække „Tribunehelten“ ud i det fri, ud i et moderne England, der er anskuet med lidt af den indfølgelse, som karakteriserede de bedste af Free Cinema-filmene. Men indlagte afsnit, for eksempel skønhedskonkurrencen og historien om Archie Rice og den unge pige, fylder for meget i forhold til det, der er deres hensigt – at udbygge skildringen af skuespillerens forfald og desperate kamp for at holde på sin faldende ungdom. Den bedste af scenerne i det fri, en samtale mellem Archie Rice og datteren, rummer megen skønhed; her er tonen ægte og ren, måske her mere end i nogen anden af filmens scener fanger man den bevægende blanding af sorg og fortrøstning, som giver den nye engelske bølge dens særpræg; men i øvrigt ejer „Tribunehelten“ ikke i samme grad som „Ung Vrede“ både magten til at

løse op for fortvivlelsen over nederlaget og kraften til at vise en vej ud af det menneskelige vildnis. Den følelsesmæssige intensitet er svækket i „Tribunehelten“, sandsynligvis fordi så mange temaer skal gennemspilles.

Lawrence Oliviers Archie Rice lader sig dog ikke distrahere. Af alle Oliviers filmpræstationer uden for Shakespeare er denne den rigeste og mest spændende. Han undgår, hvad der måske havde været nærliggende, at skabe et vrængbillede; han tolker forfaldet i forståelse og medlidenhed, og han afleverer de osborne'ske replikker med noget, der rummer langt mere end blot og bar retorisk færdighed. Oliviers præstation er fænomenal – hvis den ikke formår at ramme og forurolige, har man næppe meget håb tilbage. – Uden om Olivier er spillet mere almindeligt, men ikke dårligt. Roger Livesey giver sin Billy Rice den rigtige blanding af værdighed og usselhed, og Brenda de Banzie er ofte fortræffelig, ikke mindst i den uhyggeligt gribende scene, da hun opdager, at Billy har spist af kagen. Joan Plowright forekommer derimod kun ganske god som datteren – hun har for så vidt placeret sin rolle rigtigt, i et rådvildt ingenmandsland mellem familien og oprøret, men hendes spil virker lovligt koldsindigt. Og det er måske netop i denne rolle og i dette spil, stykket og filmen skulle have demonstreret den fortrøstning til, at menneskene sammen kan bære fortvivlelsen, som gjorde de sidste scener i filmversionen af „Ung Vrede“ så uforglemmelige.

Jørgen Stegelmann.



Hollywood craftsmanship

HELLER IN PINK TIGHTS („Fra Cheyenne til Bonanza“). Prod.: Carlo Ponti og Marcello Girosi, 1960. Instr.: George Cukor. Manus: Dudley Nichols og Walter Bernstein efter en roman af Louis L'Amour. Foto: Harold Lipstein (Technicolor). Farve-konsulent: Hoyningen-Huene. Klipping: Howard Smith. Arkitekter: Hal Pereira og Eugene Allen. Musik: Daniele Amfitheatrof. Medv.: Sophia Loren, Anthony Quinn, Steve Forrest, Eileen Heckart, Margaret O'Brien, Edmund Lowe, Ramon Novarro, George Mathews, Cactus McPeters, Frank Cordell.

Man finder vanskeligere mere stimulerende filmoplevelser end dem, man udsættes for, når amerikansk film kombinerer professionel perfektionisme med ægte sentimental følelse, når formel elegance forbindes med intelligent humor, når det visuelle udtryk er kongruent med

følelserne og tankerne, således at der opstår en specifik filmstil, som på én gang er stram og flexibel. Således som det er tilfældet i de bedste amerikanske musicals, og således som det er tilfældet i „Heller in Pink Tights“, der næsten konstant hensætter én i en mild rus af æstetisk velbehag. For *George Cukor*, der i de sidste år har været uinspireret (i bl. a. den vulgære „Bhowani Junction“ og den trivielle „Les Girls“), betegner filmen et løfterigt come back.

På grundlag af en roman har *Dudley Nichols* og *Walter Bernstein* skrevet et fortrinligt manuskript, fuldt af følelse, livfuldhed, humor og ekscentriske karakterer, der i udpræget grad måtte appellere til Cukors særlige talent, hans forkærlighed for *show people* og hans eminent evner som en „woman's director“. Et teaterselskab med en koket og eventyrlysten *prima-donna assoluta* i centrum, turnerende i det forrige århundredes robuste og rustikke Vesten. Hun elskes inderligt, men tavst af sin direktør, men nyder hemningsløst sin uafhængighed og skaffer ustandseligt kompagniet besværligheder på halsen, hvilket medfører, at by efter by må forlades i hast, i skjul af mørket. Hendes letsindighed når sit fatale højdepunkt, da hun satser sig selv i et spil poker med en professionel *killer* og taber. Hun er på nippet til at komme ud på for dybt vand og gå glip af både karriere og den trofaste tilbeder, men hun klarer sig i kraft af sin feminine snarrådighed og skaffer endog truppen et permanent teater.

Cukor har iscenesat denne usædvanlige kostumekomedie i Western-miljø med fænomenal sikkerhed og stilistisk opfindsomhed. Skildringen af miljøet har autenticitetens præg, men der er en forelsket ironi i beskrivelserne, der frelser dem fra det pedantisk kulturhistoriske. Glimtene fra truppens opførelser af „Den skønne Helene“ og „Mazeppa“, sidstnævnte med en rigtig hest på scenen, er festlige og kan minde om skuespilscenerne i *Renoirs* „Guldkaarten“. Interiører fra saloons, hotelværelser og kontorer viser samme sans for den ægte detaljes betydning som stilfaktor. Og Cukor veksler suverænt mellem følelsesmættede lyrisk-erotiske scener og fint kontrollerede dramatiske optrin. Der er smuk poesi i en balkonscene mellem primadonnaen og teaterdirektøren, hvor han endnu en gang erklærer sig for sin elskede. Og Cukor viser sit blik for den usædvanlige situations mærkværdighed i en scene, hvor to indianere nærmer sig selskabet, der holder hvil på prærien. Der er ikke så få steder mindelser om *fordske* stemninger. Cukor viser sig i denne film i højere grad end måske nogen sinde før som en visuel poet, først og fremmest som en subtil kolorist. Det er længe siden, man har set farverne i en film anvendt med en sådan for-

nemmelse for deres lyriske og dramatiske virkninger. Helt ubesværet holder man ofte de enkelte scener i en dominerende farve, der varierer i et væld af nuancer. I en scene, hvor indianerne hiver skuespillernes farvestrålende kostumer ud af de forladte vogne, gløder og spiller kulørerne foran kameraet.

I filmen sættes to verdener over for hinanden, kunstnerens fantasiverden og borgernes praktiske tilværelse, hvori alt drejer sig om kvæg, land og penge. Primadonnaen besnæres for en tid af repræsentanten for virkeligheden, som *Steve Forrest* karakteriserer bemærkelsesværdigt ukonventionelt med en farlig aktiv charme. Men de to verdener kan ikke forenes, og hun vender tilbage til scenen og til den mand, der har indset, at han ikke kan konkurrere med realisterne. Man forelsker sig hovedløst i denne primadonna, *Angela Rossini*, ikke mindst fordi hun spilles uefterligneligt fuldendt af *Sophia Loren*. Denne skuespillerinde, som Hollywood har forvandet fra et stykke pragtfuldt kvindeligt arkitektur til en kløgtig, sensuel comedienne, finder, vejledt af Cukor, ind til alle nuancer i figuren. Hun vibrerer af livsappetit, og hendes ansigt sløres undertiden af melankolsk viden om livets vilkår. *Sophia Loren* måler sig i Cukors film med de største af sine forgængere. Men *Anthony Quinn* spiller følsomt-maskulint op til hende, og næsten alle deres scener er varme af menneskelighed. Cukor anvender med skønsomhed de excentriske personer i periferien til at understrege de fremherskende træk hos hovedpersonerne. *Eileen Heckart* og *Margaret O'Brien* spiller således diskret paradiskomedie som en ældet skuespillerinde og dennes lidt for voksne datter.

„Heller in Pink Tights“ er naturligvis ikke uden fejl, filmens anden halvdel lever eksempelvis ikke op til den forbløffende første halvdel, men det synes urimeligt at gøre opmærksom på svagheder, som enhver kan finde. Vigtigere er det at glæde sig over, at en af Hollywoods „minor poets“ atter har fundet melodien og den skaber forventninger til „Let's Make Love“, hvori han arbejder sammen med en anden af Hollywoods opkvikkende piger.

Ib Monty.

★

Misanthrop

THE APARTMENT („Nøglen under Måtten“). Prod.: Mirisch Prod., 1960. Instr.: Billy Wilder. Manus.: Billy Wilder og I. A. L. Diamond. Foto: Joseph LaSelle. Dekor.: Alexander Trauner. Medv.: Jack Lemmon, Shirley MacLaine, Fred MacMurray, Ray Walston, Edie Adams, Hope Holiday, David Lewis, Jack Kruschen, Joan Shawlee, Johnny Seven, Naomi Stevens.

Billy Wilder minder ofte om *Stroheim*; de har blandt andet begge været sat under anklage for kynisme og misantropi, og begge kan de med megen ret afvise anklagen under henvisning til, at de er moralister med indædt tillid til humanitet, men med forbitrelse over de vrængbilleder af mennesker, som samfundet skaber af sine børn. Derfor gribes de af harme, af sorg og lyst til at revse – og derfor kommer de så ofte til at vrænge ad den verden, som de skiller i deres film. Men af de to har *Wilder* væsentligst ved at afvise anklagen – der har været øjeblikke, hvor man synes, at han ikke evner eller ikke har lyst til at trække sig fri af vrængbilledet. „Nøglen under Måtten“ indeholder meget præcise observationer fra et ensomhedens og melankoliens New York. I filmens første trediedel skildrer *Wilder* minutøst ungarlærens menneskelige isolation; dette afsnit, som *Jack Lemmon* spiller og navnlig kløvner sig igennem med fabelagtig fornemmelse for at karakterisere det subalterne, på samme tid frejdt og ydmyg, virker i sin form som helt ude af kontakt med resten af filmen – som et filmisk essay om den amerikanske kontormand af i dag. Det er set med skarphed og udleveret med moralistens typiske blanding af vrede og sorg. Derimod kan man finde beretningen om elevatorpigens kærlighedsproblemer vel konstruerede; i *Shirley MacLaines* alt andet end ubegavede spil stilles man over for så mange postuler, at personen sjældent vedkommer én. Det forekommer i hvert fald ubegribeligt, at dette pigebarn føler noget som helst dybere for sin chef, hvis elskerinde hun er; sammenbrud og selvmodersforsøg fortegner rollen. Derimod er filmens happy ending rimelig nok og kunstnerisk forsvarlig – i al stilfærdighed sluttet historien af, og der falder ro over de stakkels, ophidsede og ilde behandlede mennesker. Et forsøg på en kærlighedserklæring fra *Lemmon* standses sympatisk af *Shirley MacLaine* – man dæmper sig ned.

Filmens morale synes kort fortalt at være den, at det gælder om at hæge om de få ordentlige mennesker, som endnu eksisterer; thi det moderne samfund – her allerbedst symboliseret af chefen, som *Fred MacMurray* spiller med iskold farlighed – har kløerne ude efter dem og respekterer ikke det gode og det reelle. Som helhed er „Nøglen under Måtten“ en ujævn og usikkert komponeret film, men løsriver sig i sine bedste afsnit fra den nemme misantropi og det kynisk-vrængende, som altid har været moralisten *Wilders* største fristelse.

J. S.

★

Jokeren

NORTH BY NORTHWEST („Menneskejagt“). Prod.: Alfred Hitchcock/MGM, 1959. Instr.: Alfred Hitchcock. Manus.: Ernest Lehman. Foto: Robert Burks. Dekor.: William A. Horning og Merrill Pye. Musik: Bernard Herrmann. Medv.: Cary Grant, Eva Marie Saint, James Mason, Jessie Royce Landis, Leo G. Carroll, Philip Ober, Josephine Hutchinson, Martin Landau.

„Eksperimentatoren“ *Alfred Hitchcock* har med denne film begået en spøg, der af mange „thriller“-entusiaster kunne udlægges på flere måder. *Jerker A. Eriksøn* kaldte den i sin artikel i „Kosmorama 51“ for en løssluppen parodi på „The Thirty-Nine Steps“ og „Saboteur“ – altså *Hitchcock*, der gør lidt grin med sig selv. Gruppen omkring „Cahiers du Cinéma“ har tillagt filmen større betydning og har i den fundet en række symboler.

Parodi er en vel stærk karakterisering af denne film, skønt dens handlingsskema karikerer mange træk fra de tidligere nævnte. Så hellere betragte den som en blot og bar underholdende spændingsfilm, der ikke prætenderer at give et sandt og kritisk billede af verden i dag. Den kolde krig benyttes her blot som et spændingskabende udgangspunkt, og *Hitchcock* laster den på intet tidspunkt for at være årsagen til, at *Cary Grant* må finde sig i at blive antaget for såvel FBI-agent som morder, og at han må lade sig jage af både politi og fremmede agenter. Jagten savner af og til tidligere films tempo, og dens deltagere tåler ikke at blive udsat for en nøjere granskning; de er tynde postuler, grupperede omkring en original „suspense story“, hvori *Hitchcock* bl. a. præsenterer en række nye og interessante måder at blive fjender kvit på. Efter „Vertigo“'s ubehagelige udnyttelse af mentale dårligdomme i en tæt og stram servering er det befriende i „North by Northwest“ at genfinde den åbne, bevægelige fortælling, der breder sig og giver plads til gennemtænkte og veludførte kunstgreb som i afsnittet, hvor *Cary Grant* befinder sig alene på en næsten øde vej omgivet af flade, nøgne marker. Han er sat støvne dér, og hans eneste selskab er en lille flyvemaskine, der pudrer markerne i nærheden. Maskinen viser sig naturligvis at være udsendt af spionerne med det formål at blive den formodede FBI-mand kvit, og den påfølgende jagt, flyvemaskine efter mand på flad mark, er overordentlig effektiv. Afsnittet som helhed er filmens højdepunkt og vil kunne studeres som et skoleeksempel på raffineret og spændingskabende montage-teknik. *Cary Grant* i hovedrollen virker tilpas noncha-

lant til rollen som reklamemanden, der lovligt sent opdager, hvad det er, han er blevet draget ind i, og som i farens stund ikke kan slippe tanken om at se sig selv som en patriotisk „Philip Marlowe“; og over for ham står *Eva Marie Saint* som den frispregede agent for skiftevis det ene og det andet parti, der ender med at afslutte jagten bogstaveligt talt i armene på helten. I filmens næstsidste billede er hun på vej op i Cary Grants køje, og vi tilskuere kan på vejen ud af biografen forundres over, at det af mr. Hitchcock opgivne eneste symbol i filmen virkelig ikke var en vittighed! P.M.

★

Drilagtighed

LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER („Dr. Cordeliers Testamente“). Prod.: Sofirad/Compagnie Jean Renoir, 1960. Instr.: Jean Renoir. Manus.: Jean Renoir. Foto: Georges Leclerc. Dekor.: Marcel L. Dieulot. Musik: Joseph Kosma. Medv.: Jean-Louis Barrault, Michel Vitold, Teddy Bilis, Micheline Gary, Jean Topart, Jacques Dannoville, André Certes.

Der er visse store instruktører, hvis samlede produktion man skal se; til dem hører *Jean Renoir*. Hans tv-film om den gale dr. Cordelier, der eksperimenterer på tværs af al sund naturlighed, lader sig bedst opleve som en spøg, et drilagtigt nummer, der næppe skal tages alt for tungt; man gruer for, hvad den eksegese-lystne vil kunne få ud af de mange flertydigheder, som den denne gang meget uhøjtidelige Renoir har fyldt filmen med. „Dr. Cordeliers Testamente“ er ud af en genre, som dyrkedes voldsomt i fransk stumfilm, den makabre skrækfilm, og Renoir efterligner de gamle film ved bl. a. kun ganske nødtørftigt at beskæftige sig med den gale doktors livsfilosofi og videnskabelige bevæggrunde. Der falder rigtigt nok en replik hist og her, som man fristes til at lægge for meget i, ikke mindst Renoirs slutbemærkning om, at den stakkels læge nok havde valgt den bedste del; den gælder dog næppe Cordeliers abgenschmackle trang til ondskab, men selve dette, at han netop har begået selvmord og dermed sat et lykkeligt punktum for en videnskabelighed af den selvsamme livs- og menneskefjendske type, som også blev ålet i „Frokosten i Det Grønne“. J. S.

BOG

anmeldelser

Hvem er fraværende, og hvem er nærværende?

Cinéma, univers de l'absence? Nouvelle recherche - Presses universitaires de France. Paris 1960.

Meget fransk og meget intellektuelt er det første indtryk af den lille pakke af handlinger, der gemmer sig under den spørgende titel. Dette „symposion“ er præget af denne specielle parisiske atmosfære, der godt kan forekomme jævne danske knoldsparkere en smule tynd; men når man først har akklimatiseret sig lidt, går det forholdsvis glat.

Den første artikel er skrevet af „tilskueren“ (*Jean Vassal*) og rejser bogens centrale problem (som for øvrigt fortøner sig noget i det uvisse hen imod slutningen): „Bevirker filmen en af-humanisering, eller tillader den en udvikling af bevidstheden?“ Forfatteren svarer, at vi naturligvis forlader vor egen verden for at leve i filmens, men det behøver ikke at betyde, at vi opgiver vor selvstændighed; tværtimod tænker han sig med en vis sindrighed, at opdragelsen til at „se andre leve på læreredet“ medfører evnen til at betragte sig selv udefra. Filmen bliver på den måde en faktor i udbredelsen af introspektionen – han ender endda med at henkaste det spørgsmål, om vor tids vældige efterspørgsel efter psykoanalyse ikke skulle have noget at gøre med denne opdragelse til selvbetragtning.

„Kritikeren“, *Georges Charensol*, slutter sig til den gamle „identifikationsteori“ og siger, at vi forlader os selv for at deltage i et liv på filmplæret, der er mere i overensstemmelse med vore drømme end det liv, vi lever i hverdagen. Dette virker som en udrensning: vi har ikke længere lyst til at udføre de handlinger, vi har fuldraget gennem skuespillerne på filmen – man fristes til at spørge, om det også gælder de ædle og forbilledlige handlinger, der eventuelt udspilles i filmens fantasiverden! Hele dette identifikationsproblem og dets psykiske og moralske elementer er sikkert mere indviklet, end denne pædagogiske forenkling lader ane. Om den anden side af af-humanise-

ringen, kunstnerens fraværelse på lærredet, siger Charensol, at forestillingen om filmen som et „kollektiv“ kunstværk er en misforståelse, der stammer fra den traditionelle romantiske idé om f. eks. katedralerne som produkt af et helt folk. På dette område eksisterer depersonaliseringen naturligvis, f. eks. i det moderne Hollywood, men ellers beror filmens eksistens som kunst på den primære kunstners frihed i skabelsesprocessen – altså af kunstnerens mulighed for at være „nærværende“ på lærredet.

Det indholdsrigeste bidrag leveres af „filosoffen“, *Amédée Ayfre*. Hun accepterer tilsyneladende tanken om, at filmoplevelsen er „alienation“, en „fraværelse fra os selv“: tilskueren lever i en verden, der er beslægtet med drømmens, magiens og barndommens verden. Hun citerer *Edgar Morin*, der har sagt, at filmens personer lever af det liv, de har suget ud af os, vi er en slags midlertidigt døde, der betragter de levende oppe på lærredet. Men det er ikke filmen, der er ophav til denne misère, den er langt mere omfattende og møder os også i de andre kunstarter og i sporten; der er tale om en almindelig tendens til opløsning af personligheden. Der er efter *Amédée Ayfres* mening intet i vejen for, at filmen kan blive en af „menneskeåndens store, frie manifestationer“; den kan godt fungere som vidne om den verden, der altid er mere mangfoldig end den menneskelige indbildningskraft, den kan være „en formidler af verdens nærværelse i stedet for selv at udgøre en fraværelsens verden“... „i samme grad, som filmen bliver mere end en vare, inspirerer den til den frie beslutning, der afgør menneskenes skæbne mellem nærværelsens broderlige verden eller fraværelsens infernalske.“

Hvad skal man ellers rapportere? At en producent (*André H. des Fontaines*) forbavsende frimodigt foreslår indførelsen af en regulær og organiseret præ-censur; at *Charles Spaak* spørger: „Kan en manuskriptforfatter udtrykke sig selv som en romanforfatter eller en dramatikere?“ og besvarer det med et uforbeholdent nej; at *François Truffaut* en passant kalder *Jean Renoir* „den største nulevende filminstruktør“ og „Hiroshima mon Amour“ „den første film, der er lavet for kvinder, en film, der fra første til sidste billede vidner om kvindernes ligestilling“ (det er vistnok fuldstændig rigtigt); at fotografen *Agostini* siger, at filmen har udviklet sig forkert, farvefilmen burde være kommet først med sin grove efterligning af virkeligheden, mens det sort-hvide billede er fortolkning, formidling...

Werner Thierry.

To amerikanske antologier

„Film: An Anthology“, compiled and edited by Daniel Talbot, Simon and Schuster, New York 1959.

„Introduction to the Art of the Movies“, An anthology of ideas on the nature of movie art selected, arranged and introduced by Lewis Jacobs, The Noonday Press, New York, 1960.

Hele to antologier indeholdende artikler og essays om film er i den sidste tid udkommet i U. S. A. Stoffet om film er meget stort, men spredt rundt i tidsskrifter, bøger og specialafhandlinger, og det trænger til at sorteres efter kvalitet og emner. Det er derfor værdifuldt, at der udgives sådanne antologier, hvorved der skabes mulighed for den filminteresserede for at få kontakt med et materiale, der ellers er uhyre vanskeligt tilgængeligt. Hensigten med en antologi er som regel at byde læseren på et kritisk udvalg af det bedste og mest karakteristiske. At det kan være svært at bestemme principperne for udvælgelsen mærkes tydeligt, og foreliggende to antologier er sammensat efter meget forskellige regler. *Talbots* bog består af en samling stykker fra mange landes film litteratur, dækkende tiden 1923–57, og den er anlagt som en bred gennemgang af filmens forhold til samfundet, af dens æstetik og teknik og kaster strejflys ind over dens historie, både hvad angår enkelte kunstnere, genrer og tidsperioder. Denne antologi henvender sig til en læserkreds, der ikke er alt for belæst i film litteraturen, men som ønsker sig en oversigt over den. *Talbots* bog kunne vel tænkes anvendt som lærebog ved en indledende undervisning i filmkundskab. Dens bredde er i øvrigt også dens svaghed; man får smagsprøver på forskellige emner, hvilket skærper appetitten, men man får ikke overblik over stoffet, og de forskellige bidrag knytter sig ikke organisk til hinanden. Vedrørende filmens forhold til samfundet er der valgt bidragydere med vidt forskelligt udgangspunkt, kunsthistorisk, filosofisk, poetisk, psykologisk, teaterkritisk og filmkunstnerisk. Af *Grierson* er der en artikel om tredivernes instruktører, og af *James Agee* hans berømte essay om de amerikanske komikere. Der er desuden artikler om westens og om sex og film. Fællesnævneren for artiklerne er, at den kunstneriske form ikke kan skilles fra indholdet i nogen betydelig film. Artiklerne om filmteori og filmteknik er for størstepartens vedkommende allerede klassiske, af *Balazs*, *Arnheim*, *Cocteau*, *Eisenstein*, *Pudovkin*, *Clair* og *Rotha*, men her er de samlet og tilgængelige for de mange.

Talbot gør selv opmærksom på, at bogens historiske afsnit ikke er udtømmende, og at en række af filmens store kunstnere slet ikke er omtalt, men her findes dog artikler om *Méliès*, *Griffith* og *Chaplin*. Endelig findes uddrag af betydelige forfatteres romaner om filmverdenen i løbet af årene. Bogen afsluttes med en glimrende bibliografi.

Materialet til *Lewis Jacobs'* bog er udvalgt ud fra en særlig interesse for udviklingen af filmens udtryksmidler, og bogen søger i sin helhed at præcisere filmens selvstændighed og særlige kunstneriske principper. Denne begrænsning giver bogen en helhed, som Talbots mangler. Da stoffet er valgt udelukkende fra amerikanske kilder, får det speciel interesse ved at belyse æstetikken fra en amerikansk synsvinkel. Bogen er inddelt efter tidsperioder på ti år, og man er vidne til, hvorledes filmens problemer ét efter ét rejses på et meget tidligt tidspunkt.

Af filmens tusinder af instruktører er det kun nogle få, der virkelig har betydet noget for dens udvikling. *Jacobs* indleder sin antologi med en introduktion, hvori leveres en historisk gennemgang af de betydeligste instruktører, og man får på denne måde et klart billede af udviklingen. Stoffet i antologien er fortrinvis hentet fra tidsskrifter og aviser og derfor for det meste vedkommende ukendt. Materialet er samlet kronologisk, fra 1910 til 1960, og det er i overvejende grad forfattet af filmkritikere, hvorfor det giver glimrende prøver på filmkritik og filmanalyse.

Man kan overtale sig om, at en del problemer har været kendt fra den tidligste tid, uforståede kritikere og teaterfolk, der ignorerer filmen, bl. a.

I afsnittet om tyverne findes en meget grundig og spændende analyse af *Murnaus* „Sunrise“, der af filmkritikken aldrig er blevet sat videre højt. Forfatteren, *Dorothy B. Jones*, fremhæver, hvorledes Murnau har undgået det melodramatiske ved at fortælle historien så jævnt og enkelt med en sikker lyrisk fornemmelse. I en række artikler gennemgås *Dreyers* „Jeanne d'Arc“, Eisensteins „Generallinien“ og *Stroheims*, *Griffiths* og *Pudovkins* produktion. I andre artikler behandles filmens forhold til litteraturen, musikken og teatret.

I slutafsnittet om filmen fra 1940 til 1960 omtales en interessant amerikansk film, „Tuesday Brown“ fra 1940, der fortæller en lille hverdagshistorie om en fabriksarbejder. Filmen er lavet i 16 mm af *Carl Lakewood* med meget primitive tekniske hjælpemidler, men den be-

tegnes som et individuelt amatørarbejde med megen poetisk finhed, og den tages som et bevis på, at der eksperimenteres i Amerika, og at ikke al filmkunst opstår i Hollywood.

I dette sidste afsnit behandles også *Orson Welles'* „Citizen Kane“, *Maya Deren* skriver om filmen som kunstart og *Dudley Nichols* om filmkritikken, og bogen er i sin afslutning ført helt up to date med en omtale af *Bergmans* „Det syvende segl“ og „Ved vejs ende“. *Jørgen Poulsen.*

TIDSSKRIFTERNE

Vinternummeret af „Sight and Sound“ er hellet italiensk film. Neorealismen er atter taget op til revision (af *Eric Rhode*), og der er et interview med den herhjemme aldeles ukendte *Michelangelo Antonioni*. *Richard Roud* og *Penelope Houston* skriver om hans film i anledning af, at „The National Film Theatre“ i januar-februar præsenterer hele hans produktion, som heller ikke er kendt i England.

I „Cahiers du Cinéma“ for januar er der et interview med *George Cukor*, hvori han bl. a. siger, at hans favoritter blandt de amerikanske instruktører er *Ford* og *Stevens*, da Hitchcock er en mester, men at han betragter *Orson Welles* som en genial „amateur“. Desuden indeholder nummeret et index over Cukors film. I „Films in Review“ for december finder man en *Clark Gable*-biografi med index over hans film.

„Présence du Cinéma“, der excellerer i forbløffende sørnunre, har viet nr. 6-7 (december 1960) „Sadisme et Libertinage“, righoldigt illustreret med makabre stills. Desuden er der artikler om de nye franske film af bl. a. *Godard* og *Truffaut*.

„Projektio“ er navnet på et nyt finsk filmtidsskrift, foreløbigt i beskedent udstyr, men med de bedste unge finske skribenter som medarbejdere. Desværre for os er artiklerne med få undtagelser skrevet på finsk, men i nr. 3 har *Leo Andersson* på svensk skrevet om noget så specifikt som „Dörrar hos *Dreyer*, *Lang* och *Losey*“, og i nr. 4 har *Jerker A. Eriksson* skrevet om *Fellini*.

Repertoiret...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 15. 11. 1960 – 16. 1. 1961 (redaktionens slutning).

THE APARTMENT (NØGLEN UNDER MATTEN), U. S. A. 1960. Anmeldt i dette nummer.

ASK ANY GIRL (SPØRG BARE PIGERNE -!), U. S. A. 1959. Rapt og ofte lidt ubehageligt New Yorkerlystspil af *Charles Walters* efter *Winifred Wolfes* roman om kontorpige på jagt efter ægtemand. De filistrøse tendenser tilsløres talentfuldt af det professionelt sikre og vittigt afbalancerede spil af *Shirley MacLaine* og *David Niven*.

LE DEJEUNER SUR L'HERBE (FROKOSTEN I DET GRØNNE), Frankrig 1959. Anmeldt i „Kosmorama 49“.

THE ENTERTAINER (TRIBUNEHELTEN), England 1960. Anmeldt i dette nummer.

THE FALL OF THE HOUSE OF USHER (ONDSKABENS SLOT), U. S. A. 1960. *Roger Cormans* lille film er den fjerde filmatisering af *Poes* novelle. Uden helt at have overført originalens bizarre skrækpoesi er den et stimulerende essay i den gotiske genre. Velskrevet, opfindsomt iscenesat, koncist spillet af *Vincent Price*, og især fotograferet med stilistisk elegance af *Floyd Crosby*.

HELLER IN PINK TIGHTS (FRA CHEYENNE TIL BONANZA), U. S. A. 1960. Anmeldt i dette nummer.

JAZZ ON A SUMMER'S DAY (JAZZ PÅ EN VARM SOMMERDAG), U. S. A. 1959. Anmeldt i „Kosmorama 51“.

JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH (REJSEN TIL JORDENS INDRE), U. S. A. 1959. *Henry Levin* skildrer med lune og passende uvidenskabeligt *Jules Vernes* beretning om jordens glitrende og farefulde indre. Eventyret er lykkeligt bibeholdt i en fint ironiseret form, og rejsen gøres i et tempo, der virker kontant og underholdende.

THE LEAGUE OF GENTLEMEN (BANKEN SPRÆNGES KL. 11), England 1960. Detaljerig skildring af en gruppe lurvede eks-officerer, der gennem optræningen til et bankkup genvinder selvspekten. Satiren i filmen er tilbøjelig til i nogen grad at give bagslag. Filmen er umiddelbart spændende, men skæmmes af en påkløstret „crime doesn't pay“-slutning. Instruktion: *Basil Dearden*.

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (M), Tyskland 1931. *Fritz Langs* kriminalfilm fængsler stadig ved sit knugende tidsbillede og *Peter Lorres* intensive og uhyggelige fremstilling af en sædelighedsforbryder.

PRIVATE PROPERTY (ADGANG FORBUDT), U. S. A. 1960. *Leslie Stevens'* periodisk interessante billede af en „syg“ og delikat side af det amerikanske samfund: læderjakkeimposten og den hjemmegående hustrus frustration. Filmen bryder indædt med en række amerikanske konventioner, men er i nogen grad tiltrukket af det perverse. Interessante nye ansigter: *Kate Manx*, *Corey Allen* og især *Warren Oates*.

THE UNFORGIVEN (DE UOVERVINDELIGE), U. S. A. 1960. Ekstravagant western af *John Huston*. Historien om indianerpenen, der opdrages blandt hvide, forekommer ikke videre gennemtænkt, men i lykkelige øjeblikke griber *Huston* rigtigt og skaber vidunderligt bizarre højdepunkter, ofte af megen visuel skønhed. *Lillian Gish* og *Doug McClure* imponerer, spillet i øvrigt af svingende kvalitet.

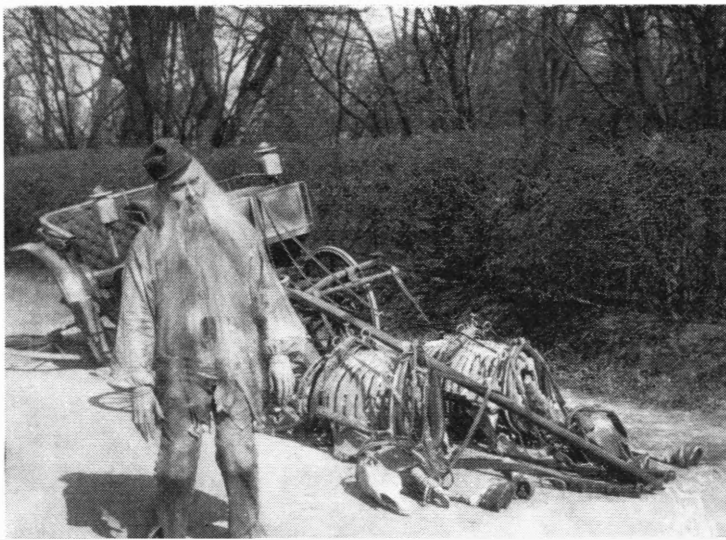
WHEN COMÉDY WAS KING (LATTER ER TRUMF), U. S. A. 1960. Se *Mack Sennett*-artiklen i dette nummer.

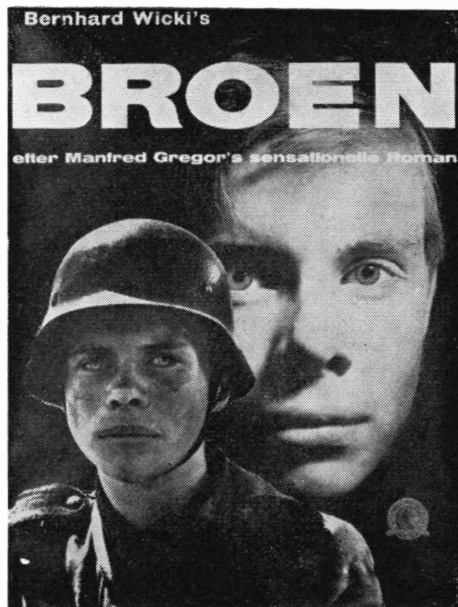
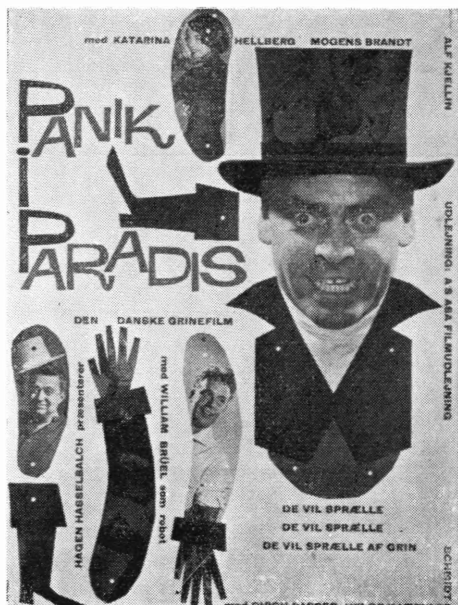
WILD RIVER (DEN VILDE FLOD), U. S. A. 1960. *Elia Kazan*-film om Tennessee Valley-projektet i trediveerne. Ny og gammel tid mødes, konfliktsituationer i mængde. *Kazan* styrer de store optrin med autoritet og har skruet „metoden“ behageligt ned; *Jo van Fleet* som de gamle tiders forsvarer spiller dog stadig med megen manér. Bedste præstation af *Lee Remick*.

LE TESTAMENT DU DOCTEUR CORDELIER (DR. CORDELIERS TESTAMENTE), Frankrig 1960. Anmeldt i dette nummer.

Fra museets billedarkiv

Frunderligt nok er dette noget grumme billede fra en „Nordisk“-farce, nemlig *Holger-Madsens* „500 Kr. inden Lørdag“ eller „Ildproven“ fra 1915 efter *Paul Sarauws* manuskript. *Carl Alstrup* spiller hovedrollen som en dri-vert og ødeland, der for at få sin elskede (*Ebba Thomsen*) over for hendes fader må bevise, at han kan tage sig sammen til at tjene 500 kr. inden lørdag. Han forsøger sig naturligvis i en række umulige jobs for om lørdagen at ende som droskekusk, der må vente og vente på kunderne (se ill.). Alt ender dog godt, da han samme aften redder pigen fra en ildebrand og derved vinder den dusør, som faderen har udsat!





BEDSTE FILMPLAKAT

For fjerde gang var dommerkomitéen i „Kosmorama“s konkurrence om årets bedste danske filmplakat i begyndelsen af januar samlet for at granske plakatproduktionen i 1960. Komitéen bestod i år af kunstanmelderne *Pierre Lübecker* og *Jan Zibrandsen*, instruktøren *Søren Melson* og „Kosmorama“s redaktion. Udlejningsselskaberne, hvem vi takker for deres assistance, havde sendt plakaterne. Allerede efter første gennemgang var det iøjnefaldende, at antallet af kvalitativt forsvarlige plakater var større end det foregående år, især bemærkede man et stigende antal af effektfulde fotomontager.

Der var et ret stort antal hæderlige plakater med i sidste omgang, men man enedes dog hurtigt om at udskille de tre her gengivne. Det var straks vanskeligere at nå til enighed om rækkefølgen. Man besluttede sig dog omsider til at give prisen, hvis kontante udtryk – en flaske sherry – må betragtes som en symbolsk præmie, til plakaten for *Hagen Hasselbalchs* farceforsøg „Panik i Paradis“. Den er udsendt af „A/S Asa Filmudlejning“, og ophavsmanden er tegneren *Knud Hee Lindhardt*, der har ansvar for både ide og udførelse og som derfor i enhver forstand er dette års vinder. Plakaten er opfindsom og festlig, og en ekstra pointe

ved den er, at de enkelte dele af sprællemanden virkelig kan samles, således som man havde gjort det, da filmen blev vist i „Dagmar“. Dommerkomitéen var meget tilfreds med, at man i år for første gang kunne præmiere en plakat for en dansk film. Yderligere glædeligt var det, at man kunne udmærke et debutarbejde, thi plakaten var *Lindhardts* første filmplakat.

Det var ikke muligt for dommerne at placere de to andre plakater i nogen rangfølge, og man besluttede derfor at stille dem lige. De var begge fotomontager. Den ene var „Criterion Film A/S“s plakat for *Bernhard Wickis* „Broen“. Det er *Ulrik Valentiner*, der har fået ideen, og som har stået for udførelsen. Det var *Valentiner*, der havde tilrettelagt sidste års vinderplakat for „En plads på toppen“. Plakaten er enkel, måske en smule traditionel, men af stor virkning. Den tiltrækker sig opmærksomhed ved sin sobre anvendelse af de to drengesansigter og de kraftige typer.

Den tredje plakat, som man altså fandt jævnbyrdig med *Valentiner*s, er udsendt af „Teatrenes Films-Kontor A/S“ for *Jean-Luc Godards* debutfilm „Aandeløs“. Plakaten er



Noter fra museet...

Den 1. januar 1961 konstitueredes cand. mag. *Werner Pedersen* som direktør for *Statens Filmcentral*, efter at direktør *Erik Hauerslev* havde forladt filmhuset i Vestergade. *Werner Pedersen*, der fra „Kosmorama“'s start har været medarbejder ved tidsskriftet, har lovet en artikel til det næste nummer.

Blandt de film, som museet i den seneste tid har erhvervet, er *Andrzej Wajdas* „Kanal“ („De 63 dage“), *Kurt Jung-Alsens* „Betrogen bis zum jüngsten Tag“ („Forrådt ungdom“) og *Berlangas* „Mirakler hver torsdag“.

I ugen 15.–21. januar arrangerede *Statens Filmcentral* i samarbejde med „Sammenslutningen af danske filminstruktører“ et filmkursus på LO's konferencslot „Højstrupgård“ ved Helsingør. Deltagerne var instruktørassistenter, og kurset var et første forsøg på at skabe en dansk filmskole. Undervisningen lededes af *Werner Pedersen* og *Theodor Christensen*, og blandt gæsteforelæserne var *Sam Besekow*, *Broby Johansen* og professor *Sv. Werner*. Museet leverede bøger og film.

I 1960 ★ ★ ★

tilrettelagt af direktør *Axel Duvantier* efter en fransk idé. Den er raffineret i sin komposition med en smuk moderne typografi, og den giver som de to andre plakater fortræffeligt udtryk for filmens karakter. Især fandt man det prisværdigt, at plakaten tekst består af realoplysninger om filmen (bl. a. originaltitlen) i stedet for de intetsigende, højrostede reklamesuperlativer, der oftest udgør teksten på filmplakater. Man fandt dog, at man med held kunne have strøget noget af teksten.

Som helhed var der i år flere acceptable plakater, der hævede sig lidt over gennemsnittet, som stadig er karakteriseret ved mængden af elendigt tegnede vulgære trivialiteter, der excellerer i vældige lår og enorme barme. Skønt dommerkomitéen, hvis medlemmer uden for filmhuset hermed takkes for deres medvirken, ikke mødte den *embarras de richesse*, som man sidste år ønskede for den, demonstrerede konkurrencen, at der dog er enkelte, som af og til prøver at lokke publikum i biografen ved hjælp af plakater, der både har blikfang, og som er kunstnerisk forsvarlige, hvilket ikke er så uforeneligt, som nogle måske mener.

I tilknytning til museets plakatkonkurrence udstilles vinderplakaterne og de bedste af de øvrige i museets forevisningssal i Frederiksberggade. Omkring 1. marts afløses denne ophængning af en udstilling af de fremragende polske filmplakater. Udvalget er foretaget af *Jan Lenica*, der selv bidrager med arbejder.

I et antikvariat i Hollywood har museet bl. a. købt følgende romaner, skrevet af skuespillere: *Sessue Hayakawa*: *The Bandit Prince*, 1926. *Errol Flynn*: *Beam Ends*, 1937, og *Showdown*, 1946. *Alan Moubray*: *A Bang and Two Echoes*, 1938. *Joe E. Brown*: *Your Kids and Mine*, 1944. *Ernie Kovacs*: *Zoomar*, 1957.

Museets bibliotek har i øvrigt erhvervet: *Lo Duca*: *L'Erotisme au Cinéma II*, 1960. *Albert Lamorisse*: *Le Voyage en Ballon*, 1960. *Four Screenplays of Ingmar Bergman*, 1960. *Films sur L'Art: Architecture*, FIFA 1960. *Peter Ustinov*: *Ustinov's Diplomats*, 1960. *David Hanna*: *Ava. A Portrait of a Star*, 1960. *Frances Flaberty*: *The Odyssey of a Film Maker*, 1960. *Lino L. Ghirardini*: *Storio Generale del Cinéma 1895–1959, I–II*, 1959. *Patrice G. Hovald*: *Le Néo-Réalisme Italien et ses Créateurs*, 1959. *Jean A. Debrie*: *Les Fondements de L'Art Cinématographique*, 1960.

Filmindex I

BELA BELAZS

Af Werner Zurbuch og Poul Malmkjær

Født den 4.8.1884 i Szeged i Ungarn. Død den 17.5.1949. Forfatter af en række litterære værker samt flere filmteoretiske værker. Desuden forfatter af librettoen til *Béla Bartóks* opera „Herzog Blaubarts Burg“.

Moderne Eben. Tyskland 1924. I: Hans Otto. Manus.: Béla Balázs, Felix Salten, Paul Busson. Foto: Fritz Bilde, Gustav Roth. Medv.: Dagny Servaes, Claude France, Fritz Kortner, Wilhelm Dieterle. Prod.: „Weltfilm“.

Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines. Tyskland 1926. I: Berthold Viertel. Manus.: Berthold Viertel og Béla Balázs. Foto: Helmar Larski, Robert Baberske. Dekor.: Walter Reimann. Medv.: Werner Fuetterer, Walter Frank, Anna Müller. Prod.: Karl Freund for „Fox-Europa“.

Madame wünscht keine Kinder („Fruen vil ikke ha' børn“). Tyskland 1926. I: Alexander Korda. Manus.: Béla Balázs efter Clément Vautels roman. Medv.: Maria Corda, Harry Liedtke, Dina Gralla, Trude Hesterberg. Prod.: „Fox-Europa-Film“.

$1 + 1 = 3$. Tyskland 1927. I: Felix Basch. Manus.: Béla Balázs og Hermann Kösterlitz (Henry Koster). Prod.: „Prometheus“.

Das grosse Los. Tyskland 1927. I: Kurt Bernhardt. Manus.: Béla Balázs. Foto: Günther Krampf. Medv.: Veit Harlan, Jack Trevor, Paul Bildt, Viola Gorden, Adele Sandrock. Prod.: „Rex“.

Narkose („Narkose“). Tyskland 1929. I: Alfred Abel. Manus.: Béla Balázs efter Stefan Zweigs roman „Briefe einer Unbekannten“. Foto: Günther Krampf. Dekor.: Julius von Borsody. Medv.: Renée Héribel, Jack Trevor, Alfred Abel, Frigga Brand. Prod.: „Una G.m.b.H.“

Die Dreigroschenoper („Tyven“). Tyskland 1931. I: G. W. Pabst. Manus.: Leo Lania, Béla Balázs og Ladislaus Vajda efter Bert Brechts „Laser og Pjalter“. Foto: Fritz Arno Wagner. Dekor.: Andrej Andrejef. Musik: Kurt Weill og Theo Mackeben. Medv.: Rudolf Forster, Fritz Rasp, Carola Neher, Valeska Gert, Lotte Lenja, Reinhold Schünzel. Prod.: „Warner Bros.“ – „Tobis“.

Das blaue Licht („Det blåa Lys“). Tyskland 1932. I: Leni Riefenstahl og Béla Balázs. Manus.: Béla Balázs efter ide af Leni Riefenstahl. Foto: Max Schneeberger. Dekor.: Leopold Blonder. Musik: Giuseppe Becce. Medv.: Leni Riefenstahl, Mathias Wieman, Beni Führer. Prod.: „Leni Riefenstahl.“ – Studio der Sokal Film“.

Valahol Európában („Et Sted i Europa“). Ungarn 1947. I: Géza von Radványi. Manus.: Béla Balázs, Judit Fejer, Felix Máriássy og Géza von Radványi. Foto: Barnabás Hegyi. Dekor.: József Pán, Miklós Benda. Musik: Dénes Buday. Medv.: Arthur Somlay, Miklós Gábor, Zsuzsa Bánki, György Bárdy. Prod.: „Mafyrt-Radványi“.

Ének a Buzamezőkről. Ungarn 1947. I og manus.: István Szóts. Kunstnerisk rådgiver: Béla Balázs. Foto: Barnabás Hegyi. Dekor.: Máttyás Varga. Musik: Tibor Polgár. Medv.: Alice Szellay, János Görbe, József Bihary, Marcsa Simon. Prod.: Ferenc Rajcsányi. Filmen blev flørdindspillet, men aldrig vist offentligt.

Filmindex LI

MANUEL DE OLIVEIRA

Af J. F. Aranda.

Født i Passamarinas i Portugal den 12. 12. 1905. Dokumentarfilminstruktør. Manuskriptforfatter på følgende film: „Bruma“ (1931) – „Saltimbancos“ (1943) – „Gigantes do douro“ (1948) – „Angélica“ (1952) og „Bairro de xangai“ (1957).

Douro, faina fluvial (Douro, den travle flod). 1929. I: M. de Oliveira. Foto: António Mendes. Musik: Luis de Freitas Branco. Prod.: M. de Oliveira. 510 m.

Estatuas de Lisboa (Lissabons skulptur). 1932. I, foto og montage: M. de Oliveira. Prod.: Ulyssea Filme, Lissabon. 2 reels.

A Canção de Lisboa (Lissabons sang). 1933. I: Cottinelli Telmo. Manus.: Jose Galhardo. Foto: Henry Barreyere, César de Sá, Octavio Bobone. Musik: Jaime Silva Filho, R. Portela, R. Ferrão. Klip: Tonka Taldy. Medv.: Beatriz Costa, Vasco Santana, M. de Oliveira.

Miramar, Praia de rosas (Miramar-stranden). 1939. I: M. de Oliveira. Foto: António Mendes. Musik: Calderon. Kommentar: Fernando Pessa. Prod.: Lisboa Filme. 1 reel.

Em Portugal tambem se fabricam automoveis (Automobilindustrien i Portugal). 1939. I: M. de Oliveira. Foto: António Mendes. Musik: Jaime Silva Filho. Kommentar: Vasco Santana. Prod.: Lisboa Filme. 630 m.

Aniki-Bobó. 1942. I, manus, og klip: M. de Oliveira efter en novelle af Rodrigues de Freitas. Foto: António Mendes. Musik: Jaime Silva Filho. Instruktørass.: Manuel Guimarães. Medv.: Nascimento Fernandes, Vital dos Santos og børn fra Oporto. Prod.: M. de Oliveira & A. Lopes Ribeiro.

O pintor e a cidade (Maleren og byen). 1956. I, manus., foto og klip: M. de Oliveira. Instruktørass.: Lopes Fernandes. Musik: Padre Cruz, sunget af Oporto Madrigalists. Medv.: António Cruz. 1245 m. Agfacolor.

O coração (Hjertet). 1958. I, foto og prod.: M. de Oliveira. Kirurgisk film i Eastmancolor.

O pão (Brød). 1959. I, foto, klip og lyd: M. de Oliveira. Prod.: Federação Nacional dos Industriais de Moagem. 1600 m.

Representação popular do auto da paixão (Populær fremstilling af passionsspillet). 1960. I, manus., foto og klip: M. de Oliveira. Prod.: Funda do Cinema Nacional.

A caça (Jagten). 1960. I, manus., foto og klip: M. de Oliveira. Prod.: Tobis Portuguesa & Fundo do Cinema Nacional. Eksperimentalfilm i farver. ca. 1100 m. (Under indspilning).