

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



8. ÅRGANG FEBRUAR 1962

56



Forsidebilledet

Martin Ritts debutfilm „A Man Is Ten Feet Tall“ er købt for Danmark og vil komme frem i løbet af foråret. Den er en filmatisering af Robert Alan Arthurs TV-skuespil, og den regnes for Ritts bedste film. På billedet ses fra venstre Sidney Poitier, Kathleen Maguire og John Cassavetes.

Indhold

1961's bedste	83
Nye billeder	84
Dreyer og Bresson, af Jean Sémolué	86
Kammerspil, af Jörn Donner	91
Close up	100
Møde med Jiri Weiss, ved I. M. og P. M.	102
Læserbreve	106
Wertvoll —?, af Werner Zurbuch	107

Filmanmeldelser:

„L'Avventura“ og „La Notte“, af I. C. Lauritzen	110
„Dommen i Nürnberg“, af Jørgen Stegelmann	112
„To mand red ud“, af Poul Malmkjær	113
„Mens bøddelen ventede“, af I. M.	114
„Østens begær“, af I. M.	115

Boganmeldelser:

Usaglig (K. E. Løgstrup: „Kunst og etik“), af Ib Monty	115
Tidsskrifterne	116
Repertoiret	117
Bedste filmplakat 1961	118
Noter fra museet	119
Filmindex LVI (Bert Haansra)	119

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 9–12), 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 7 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 2,25 kr. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 467 38.

De medvirkende

JEAN SÉMOLUÉ er fransk filmskribent. Han har tidligere skrevet en bog om Bresson og arbejder for tiden på en bog om Dreyer. I denne anledning besøgte han i efteråret museet for at se og gense Dreyer-film og for at samle materiale til bogen.

JÖRN DONNER, der tidligere har skrevet til „Kosmorama“, er finsk forfatter, kulturskribent og filmkritiker. Han bor for tiden

i Stockholm, er medarbejder ved „Dagens Nyheter“, og hans bog om Bergman udkommer i begyndelsen af april.

WERNER ZURBUCH har også tidligere skrevet om tyske filmforhold i „Kosmorama“. Han bor i München, er filmskribent og korrespondent til en lang række udenlandske filmtidsskrifter, deriblandt „Sight and Sound“.

1961's bedste

Alene den omstændighed at vi i 1961 fik *Buñuels* mesterværk „Tro og lidenskab“, i tilgift den dybtborende „Mands begær“ om racehadet, at *Antonioni* introduceredes med „L'Avventura“ og „Natten“, at vi tog afsked med *Jacques Becker* med dennes sidste og bedste film, den klare og modne „Hullet“, og at U.S.A. gav os *Stanley Kramers* fængslende, intelligente og engagerede „Dommen i Nürnberg“ og *John Cassavetes'* forbløffende vitale og spontant sensitive improvisation „Skygger“ – alene denne rigdom af levende filmkunst var tilstrækkelig til at gøre 1961 til et bemærkelsesværdigt filmår for det danske publikum.

Særlig glædeligt var det, at amerikansk film atter vandt terræn. De store, gamle instruktører var veloplagte, *Hitchcock* i den elegant-ironiske „Menneskejagt“ og i den virtuost-morbide „Psycho“, *Cukor* ekstravagant-ødsel i „Fra Cheyenne til Bonanza“, mindre sikker i „Let's Make Love“. Af *Fritz Lang* fik vi omsider den dejlige, gotiske fantasi „Mens bøddelen ventede“, og *John Ford* udfoldede sin humor i den lidt uegale „To mand red ud“. Kramer, der gav os årets bedste amerikanske film, var på vej mod det kyndigt argumenterende i den lidt overfladiske „Solen stod stille“. *Kazan* kom overraskende behersket tilbage i den liberale „Den vilde flod“. Af de litterære filmatiseringer var *Richard Brooks'* „Elmer Gantry“ vital og slagkraftig, den gæstespillende *Tony Richardson* var tydeligt på afveje i den dog ikke uinteressante „Messe for en skøge“. Mest artificiel var *Irving Lerner's* „Studs Lonigan“. Han var betydeligt mere hjemme i de køligt-præcise konstruktioner i „Mord pr. kontrakt“, ligesom *Irvin Kershners* „Narkotikarazzia“, et sikkert og knapt essay i den kriminalistiske genre. Det festligt-eventyrlige repræsenteredes med smag og formsans af *Henry Levins* opfindsomme „Rejsen til jordens indre“ og af *Henry Hathaways* friske og robuste „Kom til Alaska“. *Gordon Douglas* overraskede behageligt med „Guld og banditter“.

Fra Italien, der atter er vågnet som filmland, fik vi for få film af de nye instruktører. Mest spændende var *Viscontis* grandiose og i lange passager sublime „Rocco“. *Rossellinis* „General della Rovere“ var fængslende, omend diffus, og *de Sicas* „Huntigeren“ var et forfejlet forsøg på at komme videre. Også *Castellani* skuffede i „Bag kvindefængslets mure“. Sympatisk var *Antonio Pietrangelis* sobre „Bordelpigen Adua“ og af stærk virkning *Gillo Pontecorvos* „Kapo“.

Året bød på rigelig dokumentation af udtyndingen i fransk film, men også på to bemærkelsesværdige instruktørdebut'er. *Jacques Demys* „Lola“ var et yndefuldt og raffineret filmdigt, og *Philippe de Brocas* „Pariser-rosen“ en original, moderne fornyelse af den erotiske trekantkomedie. Ellers følte man sig mest stimuleret af *Truffauts* film nr. 2, „Skyd på pianisten“, der bekræftede indtrykket af ham som generationens største talent, og af *Godards* frække divertissement „En kvinde er en kvinde“. *Renoirs* digression „Dr. Cordeliers testamente“ var et livløst eksperiment.

Guy Greens engelske „Vred tavshed“ havde smukke momenter i sin ærlige personskildring, men var uhæderlig i skildring af arbejdskonflikter. Fuld af liv og følelse var derimod *Karel Reisz'* spillefilmdebut „Lørdag aften – søndag morgen“, den hidtil bedste af de nye engelske film.

Blandt de tyske film var der satirisk bid og konsekvens i *Staudtes* „Roser til anklageren“, mens *Fritz Langs* „Dr. Mabuses 1000 øjne“ var et fornujeligt, gammeldags gysermelodrama.

Årets to *Bergman*-film var den inciterende og meget personligt-problematiske „Ansigtet“ og den stive, diabolske komedie „Djævelens øje“.

Fra Østeuropa, Orienten og Sydamerika bragtes intet af synderlig interesse med undtagelse af „Østens begær“, hvormed den betydelige *Kon Ichikawa* præsenteredes herhjemme.

Dansk film var af kvantitet enorm, men af kvalitet som sædvanlig. Kun *Bent Christensens* fikse og friske sete „Harry og kammertjeneren“ rummede i sig spirer til noget nyt.

NYE BILLEDER

ved *Avanti Planetaros*

Roger Vadim er i gang med farvefilmen „Le repos du guerrier“ efter den også til dansk oversatte roman „Krigerens rast“ af *Christiane Rochefort*. Vadim har sammen med *Claude Choublier* udarbejdet manuskriptet, og i hovedrollerne får vi den tilbagevendte *Brigitte Bardot* og *Robert Hossein*.

Georges Franju skal til marts begynde optagelserne til „Thérèse Dasqueyroux“ efter *François Mauriac*s roman af samme navn. Bearbejdelsen af romanen er foretaget af *François Mauriac* og *Claude Mauriac*, og foreløbig er *Emmanuella Riva* engageret til filmen.

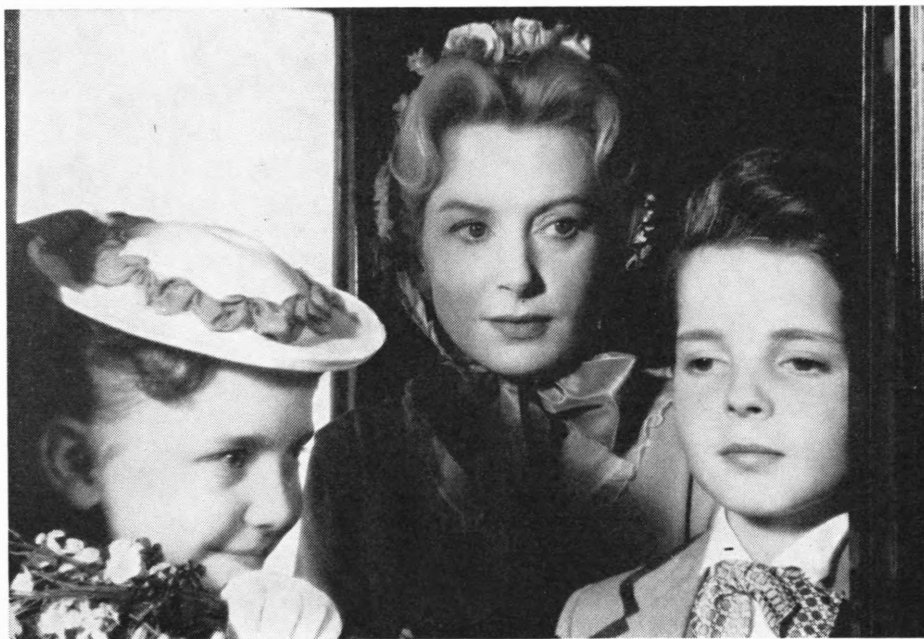
Marcel Carné skal i løbet af foråret begynde optagelserne til en filmatisering af *Emile Zolas* „Germinal“. Instruktøren foretager sammen med producenten *Eugène Tucherer*

„research“ med henblik på at finde en egnet kulmine, der skal danne baggrund for filmen. Carné har foreløbig engageret *Danielle Darrieux* og *Laurent Terzieff* til de ledende roller.

Roberto Rossellini skal til april begynde på indspilningen af „Pulcinella“, en beretning om den berømte poetiske skikkelse Pulcinella fra det attende århundredes teater, eller rettere beretningen om den skuespiller, som spillede ham så hyppigt, at han siden hen blev identificeret som Pulcinella. *Charles Aznavour* skal spille Pulcinella, men den kvindelige hovedrolle er endnu ikke besat. Rossellini arbejder i øvrigt på afslutningen af „Anima nera“ med *Vittorio Gassman*, *Annette Strøyberg*, *Eleonora Rossi Drago* og *Nadia Tiller*.

Valerio Zurlini har efter lange forhandlinger fået retten til at filmatisere *Vasco Pratolinis* berømte roman „Cronaca familiare“, på den betingelse, at der ikke vil blive foretaget ændringer i historien. *Marcello Ma-*

Jack Claytons filmatisering af *Henry James'* „Skruen strammes“ er blevet udsendt under titlen „The Innocents“. Filmen er købt for Danmark, og vi har valgt at bringe et billede fra scenen, hvor *Miss Giddens (Deborah Kerr)* og *Flora (Pamela Franklin)* henter *Miles (Martin Stephens)*, der er blevet vist bort fra sin skole.





Også *Tony Richardson*s vellykkede filmatisering af „En duft af honning“ er blevet importeret. Filmen betød samtidig det store gennembrud for en hidtil ubemærket provinsskuespillerinde, *Rita Tushingham* (på billedet). Filmen ventes frem på de danske biografer i løbet af foråret.

strocinque skal medvirke sammen med den unge franskmænd *Jacques Perrin*, der var med i *Zurlinis* „La ragazza con la valigia“.

Ermanno Olmi, der fik sit store gennembrud med „Il posto“, skal som sin næste film indspille „Il sergente nella neve“, der er baseret på en roman om en afdeling italienske Alpini, bjergsoldater, på den russiske front under den anden verdenskrig, en lille gruppe mænd, der bliver indfanget i den kæmpe-mæssige og for dem tilsyneladende betydningsløse krig.

Freddie Francis, et nyt og lovende navn i engelsk film, er af „Woodfall Prod.“ blevet engageret som instruktør af *Harry Cooksons* skuespil „The Lilywhite Boys“, der for et par år siden blev præsenteret på „Royal Court Theatre“ i *Lindsay Andersons* instruktion. *Freddie Francis* begyndte som fotograf på *Julian Amyes* „A Hill in Korea“ („De navnløse helte“) i 1956.

Tony Richardson skal efter succes'en med „En duft af honning“ filmatisere *Alan Sillitoes* roman „The Loneliness of the Long Di-

stance Runner“. Det er naturligvis „Woodfall Prod.“, der står bag projektet, selskabets hidtil største, idet filmen bliver i farver og stort format. *Tom Courtenay* får hovedrollen, og optagelserne begynder tidligt på foråret.

Sergej Bondartjuk er nu for „Mosfilm“ begyndt på forberedelserne til den planlagte filmatisering af *Tolstojs* „Krig og Fred“. Som et kuriosum kan det nævnes, at *Bondartjuk* over for den franske instruktør *le Chanois* udtalte, at det var hans store og sikkert uopfyldelige ønske at få *Audrey Hepburn* til rollen som *Natasha*.

Stanley Kramers planer som producent indbefatter bl.a. „A Child is Waiting“, der skal iscenesættes af *John Cassavetes* og med *Burt Lancaster* og *Judy Garland* i hovedrollerne. Endvidere skal *Hubert Cornfield* iscenesætte „Invitation to a Gunfighter“ og „Point Blank“ med *Sidney Poitier* og *Bobby Darin* i hovedrollerne. Endelig producerer *Kramer* „Something a Little Less Serious“ og „My Glorious Brother“, af hvilke han selv iscenesætter den sidste.

**D
R
E
Y
E
R**



og BRESSON



A F JEAN SÉMOLUÉ

Det ville være vanskeligt metodisk at sammenligne *Carl Th. Dreyers* og *Robert Bressons* værker. Jeg vil kun indlade mig på tilnærmelserne mellem de to ensomme filmskaberes arbejder for bedre at få disse films særlige karakterer til at træde frem.

Bresson har især gjort opmærksom på det, som stiller ham i modsætning til skaberen af „Jeanne d'Arc“. Men ligesom det er gængs at pege på det, som adskiller *Racine* fra *Corneille*, især når de var vidende om forskellene imellem sig, må man dog ikke desto mindre hævde, at de stod hinanden nærmere end andre forfattere. Nu spiller Dreyer i forhold til Bresson lidt den samme rolle som *Corneille* i forhold til *Racine*.

De to filmskabere ligner især hinanden i det, de begge forkaster. Ingen af dem snyder eller spiller dobbeltspil. Deres film, der er blevet til efter dyb eftertanke, er i fuld overensstemmelse med en holdning hos skaberen, opstået ud af en indre nødvendighed. Heraf skriver sig deres værkers eksklusivitet, i alle betydninger af ordet eksklusiv. Heraf følger også en vis vanskelighed ved tilegnelsen af dem.

Af Dreyers fire store film „Jeanne d'Arc“ (1928), „Vampyr“ (1931), „Vredens Dag“ (1943) og „Ordet“ (1954) er ingen særlig „populær“. På samme måde er det med Bressons fem film: „Syndens engle“ (1943), „Les Dames du Bois de Boulogne“ (1944), „Le Journal d'un Curé de Campagne“ (1950), „En dødsdømt flygter“ (1956) og „Pickpocket“ (1959).

Hos Dreyer og hos Bresson viser foragten for det nemme sig i gennemførelsen af handlingsgangen. De benytter sig aldrig af det visuelt pittoreske. F. eks. ser vi i hele begyndelsen af „Vredens Dag“ ikke mængden, der følger heksen; da man brænder den gamle kvinde, kan man næppe skelne de omkringstående, kun Annes reaktioner tæller. Ligeledes er præsten i „Le Journal d'un Curé de Campagne“ af uendelig større betydning end egnsens beboere, løjtnant Fontaine betyder uendeligt mere end fængslet i „En dødsdømt flygter“. Det indre liv er det, som tæller mest i de to filmkunstners værker.

Når han skriver: „Filmen har ikke andre muligheder for kunstnerisk fornyelse end in-

dre“, erklærer Dreyer sig enig med Bresson, som udtaler: „Det er det indre, som behersker ... Kun de knuder, der knyttes eller løses op i personernes indre, giver filmen bevægelse“.

Denne psykologiske efterforskning er vævet sammen med en æstetisk efterforskning, i begge tilfælde yderst fordringsfuld. Begge søger et nyt sprog. Et af de ord, som de elsker mest, er: *konstruktion*. Dreyer har sagt: „Det er nødvendigt at gentage, at man spilder sin tid ved at kopiere virkeligheden. Man bør benytte kameraet til at skabe et nyt sprog, en ny stil, en ny kunstform“. Bresson finder, at filmen endnu ikke rigtigt har fundet sine udtryksmidler; han skriver: „Det er nødvendigt, at en film er levende i sig selv, sitrende af et andet liv end personernes. Ellers bliver det kun en død reproduktion.“

Den skabende fordringsfuldhed viser sig bl. a. i de forbehold, som de begge har taget med hensyn til deres første film. Den film, de lige har lavet, eller som de skal til at lave, er uden tvivl altid den, de foretrækker. I virkeligheden er deres arbejde en evig overskridelse. Dreyer betragter ikke sine film før „Jeanne d'Arc“ som interesseløse, men han finder, at han endnu ikke fuldt mestrede sin kunst. „Mikaël“ f. eks. har især interesse ved at skitsere nogle temaer i hans efterfølgende værker, som ensomheden hos den gamle, der er forladt af sin yndling, eller som de elskendes spaderetur. På samme måde føler Bresson i dag mere utilfredshed med end agtelse for „Syndens engle“ og „Les Dames du Bois de Boulogne“. Fra det ene værk til det andet af disse to filmskabere markeres, omend ikke et fremskridt, så i det mindste en udvikling, en endnu større renhed, en undertrykkelse af den synlige teknik, en stadig større beherskelse af midlerne.

„Jeanne d'Arc“ er således et slags manifest, en film, der er betydelig mere aggressiv end „Vampyr“ og „Vredens Dag“; og blottelsen i „Ordet“ overgår endog den, man finder i „Vredens Dag“. På lignende måde skaber de æstetiske implikationer i „Les Dames du Bois de Boulogne“ et slags manifest om Bressons egen poetik, „Le Journal d'un Curé de Campagne“ betegner en renselse af denne poetik, i „En dødsdømt flygter“ opnås den særlige renhed. En søgen efter en filmstil er det essentielle i „Jeanne d'Arc“ og i „Les Dames du Bois de

Boulogne“, anvendelsen af denne stil på et tema, som fuldstændigt passede instruktøren, realiseres i „Vredens Dag“ og „Le Journal d'un Curé de Campagne“, stilens underkasten sig temaet, sammensmeltningen mellem emne og stil, fuldendes i „Ordet“ og „En dødsdømt flygter“. Hvis man ville skematisere, kunne man sige, at „Jeanne d'Arc“ og „Les Dames du Bois de Boulogne“ er film, der først og fremmest er skabt på principper, „Vredens Dag“, „Ordet“, „Le Journal d'un Curé de Campagne“ og „En dødsdømt flygter“ er skabt på en erfaring, der næsten kan have en lighed med erindring. I tilfældet „Pickpocket“ er sagen mere kompliceret: denne film, der er den mest blændende fra et teknisk synspunkt, den mest fuldendte af Bressons film, er samtidig den mest uegale, den menneskeligt mindst rige.

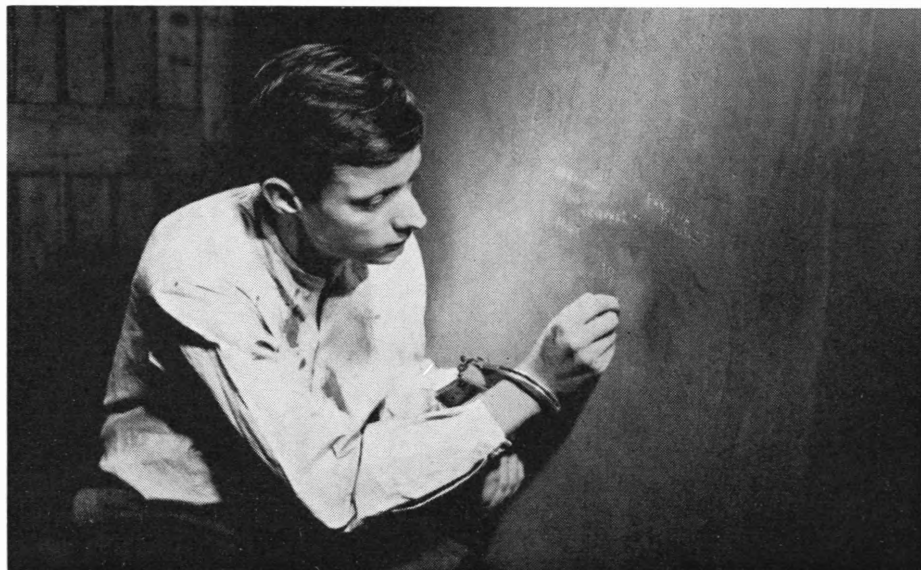
Enhver etape på den æstetiske udforsknings vej oplyser de andre, skønt alle repræsenterer et vist trin af fuldkommenhed og er tilstrækkelige i sig selv. For at uddybe dette synspunkt kan man bedst henvise til „Vredens Dag“, „Jeanne d'Arc“ og „Ordet“. Parallelt viser „En dødsdømt flygter“, at den tilsyneladende irrealisme i „Les Dames du Bois de Boulogne“ er det mindst vigtige aspekt i denne film, og „Les Dames du Bois de Boulogne“ vi-

ser, at en tilsyneladende realisme er det mindst vigtige aspekt i „En dødsdømt flygter“. Fra det ene værk til det andet finder man gentagelser, som dog ikke blot er repetitioner, men udtryk for stilens egenart, det, der røber kunstneren. Denne kunstnerens tilstedeværelse i sine værkers stil, denne tilstedeværelse, som man kunne fristes til at kalde på én gang moralsk og fysisk, udgør selve kunsten. Uden denne tilstedeværelse har værket ingen intensitet, intet liv: det er blot en frembringelse.

Berøringerne mellem de veje, som Dreyer og Bresson hver for sig følger, skyldes dog visse ligheder i deres tanker, understøttet af visse fælles træk i deres omgivelser. Den langsomme rytme, den betydning, man tillægger ansigterne, værdigheden i holdningen, og en mangel på det demonstrative hos de medvirkende i deres film, nærmer især „Vredens Dag“ og „Le Journal d'un Curé de Campagne“ til hinanden. Mærkværdigvis er det første billede i de to film (en skrivende hånd) det samme, og de slutter begge med billedet af et kors.

En vis forbindelse mellem den indre spænding og den ydre ro forbinder dem også. Men hos Dreyer genkalder denne spænding snarere de antikke tragedier, hvor hovedpersonen er et offer for skæbnen, og hos Bresson

François Leterrier i Bressons „En dødsdømt flygter“.



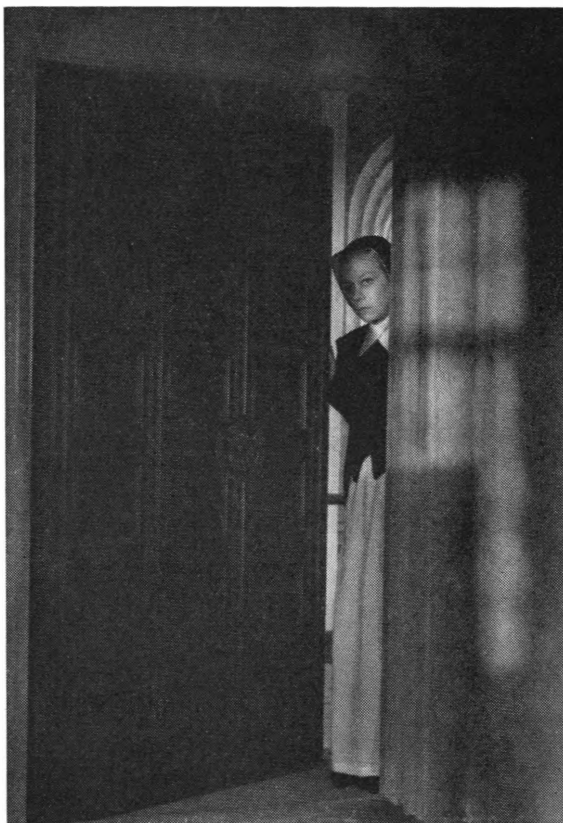
det 17. århundredes franske tragedier, hvor hovedpersonen reflekterede over sin skæbne. Og hos Dreyer kan stilen føre til det højtidelige, mens den hos Bresson ikke overskrider det værdige.

Dreyers personer ændres især af deres omgivelser, Bressons af dem selv. Således symboliserer korset, der forvandler sig til et døds-tegn, i slutningen af „Vredens Dag“ det, som gennem hele filmen undertrykker mennesker og knuser Anne til sidst; i modsætning hertil er det kors, som fylder lærredet i de sidste billeder af „Le Journal d'un Curé de Campagne“, udtryk for det, der lå præsten fra Ambricourt på hjerte gennem hele værket; det er næsten heltens metamorfose, der udtrykkes.

Her er måske grunden til, at Bressons film mere og mere er koncentreret om én person, mens Dreyers viser en helt i kamp med en gruppe, hvori hvert element er stærkt individualiseret. Dommerne i „Jeanne d'Arc“ er lige så nærværende som heltinden; Absalon, hans mor og Martin er i „Vredens Dag“ af næsten lige så stor betydning som Anne; den gamle Borgens familie og skrædderens i „Ordet“ lige så betydningsfulde som Johannes. Enhver af Dreyers film stiller krav til et menneske, der er mere eller mindre kuet af sine omgivelser, opofrelsen antydning ved torturinstrumenterne i „Jeanne d'Arc“ og „Vredens Dag“, helvedeskværnen i „Vampyr“, kirurgens skalpel i „Ordet“, uret i „Vredens Dag“ og „Ordet“. I Bressons værker fremstilles først og fremmest hovedpersonens debat med sig selv. „Syndens engle“ resulterer i en sådan debat, „Les Dames du Bois de Boulogne“ giver den som filigranarbejde, „Le Journal d'un Curé de Campagne“, „En dødsdømt flygter“ og „Pick-pocket“ er ren debat.

Dreyers helte er mennesker i en tilstand af længsel. De bliver et ferment i et milieu, hvor de ikke kan udfolde sig. Ud af modsætningen mellem omgivelserne og deres vilje fødes begivenhederne. Bressons personer slutter sig i dybeste forstand ind i sig selv. Hans film knytter sig mere og mere til grænsen af det uformulerede, til personernes indre. Dreyers personer lever mere med deres hjerte, Bressons med deres samvittighed.

Jeanne d'Arc knækkes af sine dommeres hårdhed og hykleri. Annes ulykke i „Vredens



Lisbeth Movin i Dreyers „Vredens Dag

Dag“ skyldes de tragiske omstændigheder, der forvandler den unge kvindes vilje til lykke til hendes ulykke. I „Les Dames du Bois de Boulogne“ skyldes Hélènes ulykke hende selv: hun har held til at hævne sig, men lidelsen ødelægger hendes indre. Hendes lidelse har et meget mere intellektuelt aspekt. Dette intellektuelle og åndelige aspekt er åbenbart i den indre kommentar i „Journal d'un Curé de Campagne“, „En dødsdømt flygter“ og „Pick-pocket“. Enhver af Bressons personer forbliver af egen vilje, mere eller mindre klart og ud-talt, trofast mod det, der er det vigtigste for dem selv, hvad der end sker. Hos Dreyers personer bemærker man især ønsket om en vis udfoldelse, hos Bressons værgingens magt.

Dreyers mennesker er dog lettere at analysere. Deres tvetydighed gør det nemmere at omslutte dem. I Annes blik, der af Absalon forklares som en ren flamme, af Martin som et forvirret og dragende lys, af bedstemoderen som en ond ild, er alt dette. Den unge kvinde er en blanding af styrke og svaghed, af oprindelig og ufornuft, som Jeanne og som Johannes. Hos Hélène i „Les Dames“, hos Fontaine i „En dødsdømt flygter“, hos Michel i „Pickpocket“ og i almindelighed hos alle Bressons personer findes et abrupt aspekt. Deres karakterer er tydeligvis dirigerede, men man ved aldrig, hvorledes man skal definere denne førelse.

De indre forskelle medfører visse forskelle i præsentationen. Jeg vil begrænse mig til at pege på dem, hvortil forbindelsen med de foregående betragtninger er tydeligst.

De to filmskabere forkaster mere og mere det ydre spil hos de medvirkende i deres film, ligesom de afstår fra at behandle deres emner ud fra en anekdotisk synsvinkel. Dreyer karakteriseres imidlertid af en lyrisk udglatning, Bresson dybest set af en afstand fra lyrismen. Under Anne og Martins spadseretur i „Vredens Dag“ antyder kameraet længslen efter lykke ved at indfange den stigende bevægelse hos træerne og græssets susen. Hos Bresson finder man ingen digterisk flugt eller afspænding. Billederne fra parken i „Le Journal d'un Curé de Campagne“ lader os ane instruktørens dybe kærlighed til træer, men denne kærlighed tillader sig ingen udvikling. Hos Bresson finder man aldrig personernes eller instruktørens følelser udtrykt ad plastisk vej.

Den rolle, nærbilledet spiller hos de to kunstnere, er forskellig, skønt de ofte begge tager deres tilflugt dertil. Hos Dreyer er dets funktion især virkningsfuld i „Vredens Dag“, hvor det er mindre systematisk end i „Jeanne d'Arc“ og mere poetisk end i „Ordet“, hvor man dog finder det gribende anvendt i skildringen af Inger. Nærbillederne af Anne i „Vredens Dag“ er, skønt altid meget smukke, ofte uforudsete. Det er som et menneskes bratte udfoldelse foran tilskueren. I modsætning hertil benytter Bressons film, specielt „En dødsdømt flygter“, „Pickpocket“ og endnu mere „Le Journal d'un Curé de Campagne“ sig vedvarende af nærbilleder, en langsom indtrængning i et ansigts hemmelighed; de frem-

kaller i tilskueren ydmyghed over for mennesket.

Denne ydmyghed er også hos Bresson antydning ved en forkærlighed for overtoninger, for mørket, som er mindre hyppig hos Dreyer. I „Vredens Dag“ er der en scene, og endog en skiftning af scener, fra et sted til et andet uden overtoning for at vise modsætningen mellem to handlinger, to mennesker. Overtoningerne hos Bresson fremhæver kontinuiteten; når han skifter fra et sted til et andet uden overtoning, især i „Les Dames du Bois de Boulogne“ og „En dødsdømt flygter“, er kontinuiteten åbenbar i handlingen.

Idet vi forlader disse forskelle, kan vi konstatere, at filmen, som visse kun betragter som en teknik, har tilladt Dreyer og Bresson at udtrykke det, som er teknikens største modsætning: en vision af verden, et univers.

Den stædige Dreyer har begrænset sig til strenge temaer. Det kvælende miljø i „Jeanne d'Arc“, grumheden i „Vampyr“, grusomheden i „Vredens Dag“, så mange bål, lidelser, tårer udmunder dog i den beske fylde i „Ordet“. Dreyer har kun kunnet fuldkommengøre sig ved den allerhøjeste form for ubøjelighed, ved altid at gøre den filmiske form uadskillelig fra den skabende tanke. Denne tanke ville ikke i nogen anden form kunne udtrykkes så talt.

Hos Bresson erobrer en forfinet kultur et nyt område. Han mener, at denne endnu så nye kunst kunne give ham mulighed for en mere kompliceret udtryksform, mere fuldkommen end de kunstformer, som allerede gennem lang tid har bestået deres prøve. Ud af filmkunsten vil han skabe en melodi uden dissonans, en skala uden falske harmonier, et poetisk mønster uden prosaiske svagheder.

Det, som især nærmer Dreyer og Bresson til hinanden, er, at deres værker altid er skabt af filmkunstnere, af digtere, ikke blot af billedmager. Deres film er kunstværker, tilhører åndshistorien, ligesom de bedste litterære værker forlader litteraturhistoriens område for at glide over i kulturens historie.

Bresson er i færd med at indspille en film om processen mod Jeanne d'Arc. Denne film vil ikke gøre mulighederne mindre for sammenligning mellem den franske filmdigter og den danske mester.

Jörn Donner

KAMMERSPIL

Vi takker for tilladelsen til at bringe de to hidtil utrykte kapitler fra Donners med spænding imødesete bog om Bergman.

I en samtale antydede *Kafka* sin mening om modsætningen mellem litteratur og digtning. Litteraturen var opløsning og narkose, digtningen dens modsætning, essens. På spørgsmålet, om digtningen var beslægtet med religionen, svarede *Kafka* benægtende, men han sagde, at digtning og bøn hørte nært sammen. Man min-

des disse ord, når man ser to af *Bergmans* film, af ham selv sammenfattet under rubriken kammerspil: „Såsom i en spegel“ og „Nattvardsgästerna“. Det er muligt, at disse to film af visse kritikere vil blive sidestillet med religiøse riter. Men til trods for at den sidstnævnte foregår i tiden mellem to gudstjenester,



er det bønnens egenskaber, man kommer til at tænke på. Der er sket en fordybelse og en forandring i Bergmans syn på iscenesættens arbejde, og spørgsmålene stilles måske ikke længere med samme uforsonlige bitterhed som Maries i „Sommerleg“. Men det er ikke svært at se kontinuiteten i arbejdet, broen over årene frem til i dag.

Kammerspil i strindbergsk betydning omfatter korte tidsforløb med få personer og har den intime musiks karakter. Kammerspil benytter sig af sjælens mest subtile nuancer. „Ved vejs ende“ er ikke et kammerspil, men en romanfilm, et tilbageblik over et helt liv. „Såsom i en spegel“ og „Nattvardsgästerna“ antyder i personernes ord situationer, der tidligere er indtruffet, men som foregår med forfærdende skarphed i øjeblikket. Den førstnævnte film omspænder tidsmæssigt et døgn, den anden ikke stort mere end filmens tid, nogle timer. (Analysen af „Nattvardsgästerna“ bygger ikke på filmen, som blev indspillet fra oktober 1961 til januar 1962, men på manuskriptet. Der er altså ikke tale om en kunstnerisk helhedsvurdering, men blot en antydning af og forudsigelse om filmens linje).

Den umiddelbare inspiration til „Såsom i en spegel“ er nogle ord i Paulus' første brev til korintherne, 13. kapitel:

„Nu ser vi jo i et spejl, i en gåde, men da skal vi se ansigt til ansigt; nu kender jeg stykkevis, men da skal jeg kende fuldt ud, ligesom jeg jo selv er kendt fuldt ud.“

Ordene hentyder til mødet med Gud, hvor alle skranker skal falde. De sigter til dødens, fuldkommenhedens øjeblik, hvor mennesket siges at blive forenet med sin Gud. Også „Det syvende segl“ fandt sin umiddelbare inspiration i Bibelen, i Johannes' Åbenbaring. Begge film udvikler sig fra parafrasen til selvstændig stillingtagen, der ligger temmelig langt fra den vedtagne kristne tanke. „Såsom i en spegel“ skildrer menesker, der af en eller anden grund er blevet drevet til isolering. Filmen behandler kristne kærlighedsforestillinger. Men den er ikke et trosdrama, den er en skildring af menneskets livsmuligheder.

Filmen begynder med vandspejlinger. Man ser fire mennesker vandre ind mod stranden efter et bad. Tilskuerne kan tænkes associere til den tanke, at disse mennesker på en ø er de sidste overlevende, rester af en død, sønder-

sprængt civilisation. De fire personer er forfatteren David, hans datter Karin, hans søn Fredrik, kaldet Minus, og endelig Karins mand Martin, der er læge. David er nylig vendt hjem fra Schweiz, hvor han skrev på sin nye roman. Det bliver aften, mændene sætter garn ud, de to søskende henter mælk. Hjemkomsten fejres med en middag. David overrækker gaver til de andre, men har umiddelbart forinden fortalt, at han skal rejse bort igen, denne gang som rejseleder til Jugoslavien. Efter middagen opfører Karin og Minus et skuespil for faderen. Det skildrer, hvorledes en digter vægrer sig ved at følge prinsessen af Kastilien ind i kærligheden og døden. Han angrer sit løfte. Næste morgen rejser David og Martin bort i en motorbåd. Karin og Minus bliver alene tilbage. Pludselig sprænges virkeligheden for Karin, der tidligere har været på sindssygeanstalt, hun bliver overfølsom over for lyde og synsindtryk. Hun gemmer sig i et vrug. Hendes sygdom bryder ud. David og Martin kommer tilbage. De ringer efter en ambulancehelikopter. Efter en skrækfyldt åbenbaring i et tomt værelse føres Karin bort. David og Minus bliver alene tilbage. David røber sin tro for Minus. Det er filmens handling.

Den havde tidligere arbejdstitlen „Tapeten“, og det var meningen, at den skulle optages i farver. Bergman har allerede længe overvejet at iscenesætte en farvefilm, men han har fundet, at de, som arbejder med materialet, sjældent kender dets egenskaber. Han har derfor været tvunget til at udskyde disse planer, samtidig med at han dog driver farveeksperimenter.

Titlen „Tapeten“ dækker også filmens centrale tema. I et værelse oppe i sommerhuset plejer Karin at lytte til stemmer, vente på syner. Hun står vendt mod et tapet, der er gammelt og bulet og plettet af fugt. I væggen findes en dør. Hun forestiller sig, at Gud skal vise sig i denne dør. Men når hun om natten går ind i værelset, skildres hendes oplevelser, som om hun var besat af seksuel perversion. Hun falder på knæ, bøjer sig ned. Hendes ben er spredt. Hendes schizofreni har stærke, hysteriske indslag.

Slutsekvensen begynder med, at David og Martin finder hende alene i værelset. Hun taler med sig selv. Hun ved, at hendes forventning vil blive indfriet. Hun er beredt. Hun beder sin mand om at knæle ved siden af sig.



Harriet Andersson foran det betydningsfulde tapet i „Såsom i en spegel“.

Efter et øjeblikks tøven gør han det. Afgørelsen kommer i en voldsomt fortættet scene. Gennem vinduet ses helikopteren, som kommer for at hente hende. Dens lyd fylder rummet. Karin reagerer voldsomt. Hun flygter bort i et hjørne. Hun får overnaturlige kræfter. Også denne oplevelse forekommer forbundet med det seksuelle. Morgenens samtale mellem Karin og Martin har afsløret, at hun ikke føler seksuel lyst til sin mand.

Det er lufttrykket fra helikopteren, som åbner tapetdøren. David og Martin overmander Karin. Hun får en beroligende indsprøjtning og slapper af. Så kan hun fortælle om guden, som kom:

„Han kom frem mod mig, og jeg så hans ansigt, det var et væmmeligt, ondskabsfuldt ansigt. Og han klatrede op på mig og forsøgte at trænge ind i mig. Men jeg værgede for mig. Hele tiden så jeg hans øjne. De var kolde og rolige. Da han ikke kunne trænge ind i mig,

klatrede han hurtigt op på mit bryst og ansigt og videre op ad væggen.“

Et øjeblik efter siger hun: „Jeg har set Gud.“

Der gives kun få forklaringer på dette. Man kunne måske sige, at Karin finder den sandhed, som andre skikkelser hos Bergman er kommet frem til, at Gud er tomheden, at tomheden er dødens vished. Hun, der er mere følsom, reagerer voldsommere. Hun har ventet forgæves. Derfor er hun parat til at forlade denne verden, der tilhører de normale mennesker, for en anden, sindssygeanstalten. I en samtale med faderen beder hun om at måtte blive fri for el-chok. Hun vil ikke vende tilbage. En anden fortolkning af hendes oplevelse og den næsten frivillige flugt ind i sygdommen er, at Bergman atter har villet vise tilskueren et intellektuelt puslespil, som hver og en kan tolke, som han vil.

Det er Karin, der i skuespillet til faderen spiller prinsessen af Kastilien. I fortællingen

antydes det, at hun står nærmere sin far end sin mand. Martin betragter hende køligt, med kærlighed, men tydeligvis uden at kunne forstå hen. Om natten kan hun ikke sove. Hun søger op til værelset med tapetet, senere til faderen, der sidder ved sit skrivebord og slid-somt retter i sit manuskript. Efter at han er gået, finder hun hans dagbog, hvor han har skrevet:

„Hendes sygdom er håbløs med tilfældige lypunkter. Jeg har anet det længe, men visheden er alligevel næsten uudholdelig. Til min skræk mærker jeg min nysgerrighed. Driften mod at registrere forløbet, koncist at notere hendes gradvise opløsning. At udnytte hende.“

Man har ivrigt søgt kilderne til Karins skikkelse, til hendes oplevelser. Det ligger lige for at citere et interview fra midten af 40'erne, hvori Bergman udtrykker ønsket om at skabe en film om en sindssygeanstalt, som skulle gengive en schizofrens tankeverden og forestillinger, og hvordan virkeligheden for ham bliver vind og skæv.“ Eller man kan henvise til et udeladt afsnit i „Fängelse“, hvor Birgitta-Carolina besøger en maler på hans værelse. Hans oplevelser er nøjagtig de samme som Karins i „Såsom i en spegel“. Man har selvfølgelig, med den iver efter at afsløre Bergman, som er typisk for svenske intellektuelle, fundet litterære berøringspunkter med en amerikansk novelle med et lignende motiv og med *Strindbergs* skuespil „Påske“. Det er klart, at inspirationen fra Strindberg, slægtskabet med Strindberg, fornemmes overalt hos Bergman. Men spørgsmålene i denne film er en selvfølgelig fortsættelse af Bergmans egen problematik siden 1944. At han låner og anvender ideer fra andre er velbekendt. Mere interessant er hans evne til at anvende disse ideer på en personlig måde. Han digter måske samme drama, men variationerne er store. Det er ikke intrigens konstruktion, der interesserer, ikke personernes lighed med personer fra litteraturen, men deres dramatiske liv.

Karins sindssygdom forklares ikke. Men den er afhængig af hendes forhold til omverdenen. Det er et spørgsmål om kærlighed og menneskenes evne til at nå hinanden, men opbygningen har på intet sted samme strenghed som hos *Dreyer*. Alle lever i en eller anden form for afsondrethed. Det gælder specielt David. Da han under middagen fortæller om sin nye rejse, bliver hans børn kede af det. Han forsøger at

bortlede sorgen ved at uddele gaver. Siden går han til sit værelse efter tobak. Der står han alene, medens gråden ryster hans krop. Som en korsfæstet søger han støtte og ser ud i tomheden. Hans skikkelse skildres ubarmhjerligt. Hans sammenbrud modsvarer datterens.

I det skuespil, børnene opfører, genkender han alt for godt sig selv. Kameraet lader ofte replikkerne genspejles i hans ansigt. Det udtrykker træthed, kølighed, tilkæmpet interesse og sårede følelser. Da Minus lover at følge prinsessen ind i døden og graven, siger han: „Det er et let offer, prinsesse. Thi hvad er vel livet for en *virkelig* kunstner.“ Parabelen slutter med, at Minus „går hjem og sover på det.“ Prinsessen bliver alene i sin grav, ligesom David har forladt alle de andre. Om natten sidder han ved skrivebordet og retter i bogen. Billederne giver en fornemmelse af hans træthed, kulde og tørhed. De udstråler lede. Han har mistet styrken, som Minus siger det til ham: åndeligt. Engang spurgte Bergman sig selv:

„Alligevel ved jeg, at det, jeg siger til mig selv, er selvbedrag, og den uafrystelige uro råber til mig: Hvad har du skabt, som holder i længden? Findes der en eneste meter i dine film, som vil holde sig ind i fremtiden, en eneste replik, en eneste situation, som er virkelig og urokkelig sand?“

På en eller anden måde har han svinget mellem modvilje og fascination i sit forhold til kunsten. Istædts er modviljen så differentieret som i denne film, hvor David bliver en næsten parodisk mislykket skikkelse, til trods for fortællingens ejendommelige slutreplik. Materiale og struktur indgår en symbiose. Et mere ukunstlet værk har Bergman aldrig nået. Der findes ikke én unødig gestus, ikke én overflødig kamerabevægelse. Romantikken og de barokke ornamenter er forsvundet. Menneskene beskrives uden forstillelse. Desto stærkere virker fortællingens spændte kontraster mellem mørke og lys, stilhed og stemmer. Det er måske ikke nødvendigt at sige, at denne stilisering er betydeligt vanskeligere at opnå end barokken i „*Gøglernes Aften*“. Aldrig har Bergman fortalt så klart og rent som i denne film.

David er en mislykket forfatter. Tanken om arbejdet og dets møje fortærer ham. Om end også filmen kommer til en anelse af et svar, forekommer David dømt. Han synes at have

levet helt for sin egen fuldkommengørelse. Under en afgørende samtale med Karin tilstår han, at han rejste til Schweiz, udelukkende fordi han ikke kunne holde hendes sygdom ud. Og han har gjort det en gang tidligere.

„Da mor blev syg, rejste jeg bort og efterlod dig hos mormor. Jeg havde jo min roman at tænke på. Da mor døde, fik jeg mit store gennembrud, og det betød mere for mig end hendes død, jeg glædede mig i hemmelighed og elskede endda din mor på min forvirrende og selviske måde. Åh, Karin, hvor det svier i øjnene, når man ser sig selv.“

Denne kritik udtrykker en krisesituation. Har kunstnere virkelig ret til at analysere andres problem, hvis de ikke kan løse deres egne?

Under sejlturen anklager Martin David for følelseskulde. Martin siger ironisk, at David har sin trøst i religionen, i den uudgrundelige nåde. Alligevel forekommer hans Gud kun lidet overbevisende. David fortæller da, at han i Schweiz var fast besluttet på at begå selvmord. Bilen, som han skulle køre ud over afgrunden, fik motorstop og blev hængende på kanten. Han reddede sig. Ligesom Albert i „Gøglernes Aften“ vover han at tage skridtet juldt ud, men mislykkes også i sin selvdødelæggelse. Gennem denne handling fødes kærlighed, siger David. Kærlighed til andre.

Kun den sønderknuste kan finde et nyt liv.

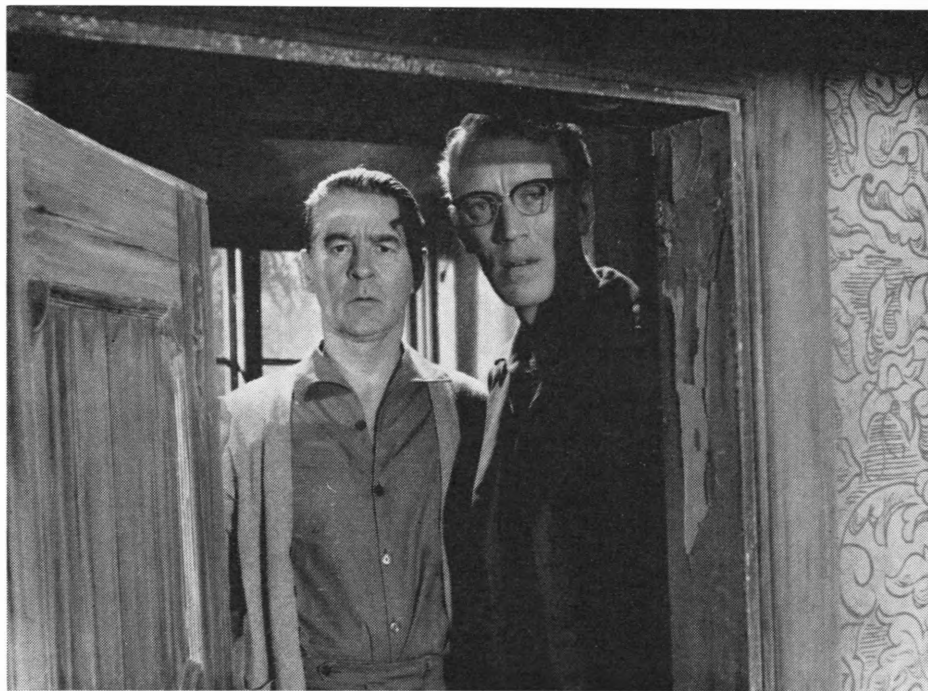
Filmens bevægelse er sjælelig. Karin, som er den mest følsomme af dem alle, plages mest af isolationen, ensomheden, for hvilken øen bliver et fysisk symbol. Martin, trygt forankret i sit arbejde og sin hverdag, kan ikke forstå hende, trods det at han elsker hende. Man skal dog ikke se Martin som en helt negativ skikkelse. Han er muligvis ensoprettet, men han har sin styrke på det felt, han behersker. Minus oplever puberteten som en skræk. Han er bange for springet til de voksne verden. David har hele tiden tænkt på sig selv. Alligevel står han hende nærmest. Han kan tilgive hende (det antydes, at hun og Minus begår incest i skibsvraget), fordi han selv behøver tilgivelse. Dette drama rulles op i bl. a. to parallel-handlinger, Karin-Minus, David-Martin. Som typer er alle filmens personer afvigende. Minus skriver ligesom faderen meget. Han føler lede ved kvinderne, er forvokset, usikker. Alle fire bliver særtilfælde. Og derfor vælger Karin mellem denne verden og sindssygen. „Denne

verden“ er de voksne, handlende, normale menneskers verden, indirekte en verden af kernevåben og ulykke, masseødelæggelse og grusomhed. Den anden verden kan ikke blive værre, om så også Gud skal åbenbare sig som en skræmmende edderkop. Karin ønsker sig ro, frihed og flugt. Hun tilhører disse skikkelser hos Bergman, for hvem døden er en skræmmende og lokkende mulighed. Den krise, hun oplever, gælder dem alle, den manglende evne til uselvsk at elske og dermed den manglende evne til at omgive mennesket med en beskyttelse og omsorg. Derfor er det selvfølgelig for hende at vælge den virkelighed, som står nærmere døden. Dette er ikke muligt, før hun er sunket ned i smuds og fornedrelse, er blevet frataget alle beskyttende rustninger. I fortolkningen findes en frygtelig pine, en fysisk kraft, som gør Karin til filmens centrale person. Hendes ansigt er uden beskyttelse, uden alder, men med stor erfaring.

„Når det fuldkomne kommer,“ siger Korintherbrevet, „skal det stykkevis forsvinde“. Stykkevis er kundskaben, men ikke kærligheden: „Så bliver da tro, håb, kærlighed disse tre; men størst af dem er kærligheden.“ Det *da*, Bibelen henviser til, er dødens øjeblik, hvor mennesket ser sin Gud og forenes med ham.

Hun vender tilbage til barnets syn. Det er dette, man må forestille sig, at kunstneren Bergman mener, hvis man analyserer hans tidligere produktion. Han søger et punkt, der ligger ved livets begyndelse og ved dets slutning. Kun den, som er barn, den, som er naiv, kan se og elske. Sikkerhedens øjeblik – det er dødens. En af personerne når frem til en sikkerhed, der ligger døden nær. Det er Karin. I sit selvmordsforsøg har David følt den samme tilkøkkelse og den samme ubeskrivelige trussel.

„Såsom i en spegel“ savner næsten konsekvent musik. Filmen er i alle henseender strengt kontrolleret. Lyden spiller som så ofte før en afgørende rolle – kontrasterende og varslende. Da Karin om natten står op, hører hun en damper fløjte. Denne lyd gentages, da hun er sammen med Minus og pludselig føler forvandlingen, sin egen sygdom og naturens forvandling. Da Martin og David løber hen mod vraget, river deres fødder stenene op. Man hører vandets klukken, regnen, blæsten, gråd og åndedræt. Også den ydre skueplads er begrænset: sommerhuset, den stenede strand, havnen,



Gunnar Björnstrand og Max von Sydow som David og Martin i „Såsom i en spegel“.

vraget, haven, både og helikopteren, symbol og virkelighed på samme tid. Mere end nogen sinde før er dette drama isoleret fra tid og sted. Vi ved nok, at alt dette er nærværende og nutidigt. Men bortset herfra kunne filmen udspilles hvor som helst og når som helst.

Bergmans kamera følger den, der taler, sjældent den, der lytter. På ny undgår han de ekstreme nærbilleder. Kun i samtalen mellem Karin og Minus i filmens begyndelse lader han kameraet foretage en lang køretur. Til tider er overtoningerne lange og dvælende, for eksempel da helikopteren forsvinder i skyen. Teknikken anvendes allerede i „Sommerleg“. Det dramatiske i dialogen bygger på en stærk fornemmelse for personernes fysiognomiske modsætningsforhold, på rumrelationer. Denne placering i rummet kan teatret aldrig efterligne, skønt to personer på en scene nok kan belyses, så en intim virkning opstår. Det er filmen alene, der kan skabe den koncentration, som forlener Bergmans replikker med mening.

Der er ikke nogen konsekvens at finde i

Bergmans måde at fremvise sine personer på. Han anvender næsten aldrig den dybdeskarphe i kompositionerne, som *Gregg Toland* dyrkede med mesterskab i en række film fra fyrrerne. Hans naturalisme spænder videre end naturalismen. I de hverdagsagtige enkeltheder finder han både gode og onde varsler, som Strindberg gjorde det. Ganske enkle begivenheder får en dyb mening.

Overraskende nok finder man, at „Såsom i en spegel“ er beslægtet med tilsvarende tendenser i andre betydningsfulde moderne film. Bergman lægger mindre og mindre vægt på den ydre handling. Inden for den enkelte scenes rammer søger han at trænge dybere ind i billedet af de medvirkende. Den korte billedfølge bliver autonom. Lad os se på skildringen af middagsselskabet, der begynder med, at Martin skærer sig i fingeren, da han åbner ølflasker. De medvirkendes reaktioner over for madden (som David har tilberedt), over for Davids meddelelse om rejsen og over for gaver-

ne, vekselspillet mellem David og de andre – alt tjener til at give et mere indtrængende billede af følelesspillet mellem dem. Det, der sker i billederne, fører ikke den ydre handling videre. Filmen vil lære mennesket at kende, mennesket og den virkelighed, det lever i.

På samme måde arbejder *Jean-Luc Godard*, når han opløser virkeligheden i fragmenter. Forskellen er kun den, at han i „Aandeløs“ og „En kvinde er en kvinde“ på en levende måde anvender kameraet som et skabende medium. Han skildrer andre virkeligheder. Hans opdagelsesfærd foregår i en virkelighed, som øjet ikke har mulighed for at fange uden kameraets bistand. Klipningen er sønderdelt. Billederne slutter sig til hinanden uden tydelig ydre konsekvens. Men vægten på den enkelte scenes egen værdi er den samme. Det vigtige er den skabende indstilling til mediet, evnen til at glemme forhåndskundskaber og handle, som om man intet vidste.

Det ligger både i dette medium og i Bergmans udvikling, at han nu er nået så langt, som tænkes kan, på vejen mod en ny klassicisme. Bergman har modet og retten til i sine film at optræde som en bagstræber. Han vender sig mod de populære tendenser. Hans bane eksisterer ikke for at blive efterlignet. Dens mening ligger deri, at den har betydning for ham selv. Den vej, der udgår fra den hemningsløse retorik, har nemt ved at glide ud i det stiliserede, hvad der muligvis kan være en farlig vej for filmkunsten at gå i al almindelighed. Men Bergman har den skænket de store resultater. I „Det syvende segl“ og „Ved vejs ende“ fandtes endnu i visse billeder rester af en forældet konventionalisme. Disse rester har „Såsom i en spegel“ brændt bort.

Beretningen har en meget patetisk slutning. Minus og faderen taler sammen i faderens arbejdsværelse. De ser ud gennem vinduet. Minus er stadig plaget af rædsel og usikkerhed. Som svar siger David, at Gud er kærligheden, at Gud findes i kærligheden, at deres kærlighed beskytter Karin på hendes rejse til de fremmede lande. Man frigører sig ikke let fra indtrykket af, at denne slutning alt for tydeligt peger på filmens hensigter – den virker som en trosbekendelse og kommer bedre til sin ret, når den diskuteres i „Nattvardsgästerna“, hvor foreningen af gudsbilledet og menneskenes kærlighed er et af hovedmotiverne.

I filmens sidste replik siger Minus: „Far talte med mig!“ Ud fra slutscenens mening må dette indebære en begyndelse til noget nyt, en forsoning, en harmoni, der præger forholdet fader–søn. Det er replikkens dramaturgiske fejl, at den næsten helt savner grundlag i den foregående beretning.

„Nattvardsgästerna“.

„En søndag i slutningen af november, klokken er tolv. Det skummer over sletten, og blæsten kommer med rå fugt fra mosen østerude.“ Sådan lyder de første ord i manuskriptet til „Nattvardsgästerna“. De anslår en tone af kulde og ensomhed, en tone, der fornemmes i hele fortællingen. Efterårets kulde og mørke omgiver filmens personer.

Pastor Tomas Ericsson, en midaldrende enkemand, holder højmesse for ni personer i Mittsunda middelalderlige kirke. Handlingen udspilles i løbet af et par timer, der er mættede med indre kraft, en truende dommedagsstemning, der giver uhørte muligheder for at skabe en dybtgående kinematografisk vision. Manuskriptet medfører, at Bergmans kamera med endnu større præcision søger at aflytte det menneskelige ansigt. Han lader sine miljøer, kirkerne i Mittsunda og Frostnäs (begyndelsen og slutningen), et skolehus, et fiskerhjem og novemberlandskabet arbejde som levende medspillere i et drama af rystende proportioner.

Fiskeren Jonas Persson og hans kone Karin er blandt de ni, som overværer højmassen i Mittsunda. Jonas Persson er bekymret. Han er bange for, hvad der vil ske i verden. Han har læst i avisen, at kineserne snart får atom-bomber. Han grubler over, hvad de vil bruge dem til. På hustruens opfordring opsøger han efter højmassen Tomas. Men præsten kan ikke give noget svar. Han taler om sig selv, om sin tilværelse og om sin Gud. Også hans Gud forvandlede sig til et monstrum, da han konfronterede denne med virkeligheden. Han har oplevet noget, han kalder Guds stilhed, en forfærdende ensomhed, der minder om Kristus på korset: „Min Gud, min Gud, hvorfor har du forladt mig?“

Også dette er Guds tomhed, at Tomas' monolog over for fiskeren Jonas ikke fører til noget. Noget senere finder man Jonas død ved vejkanten. Han har skudt sig. Men dette To-

mas' nederlag er muligvis en følge af hans personlige situation. Han har prædiktet om nøjagtig den samme kærlighedslære som David i „Såsom i en spegel“: „Kærligheden er beviset på Guds eksistens. Kærligheden eksisterer som noget virkeligt i menneskenes verden.“ Dette har ikke kunnet forløse ham. Tomas er på den øde novemberdag igen den moderne tvivler, mennesket, som i sin handling er en syntese af Riddaren og Jöns.

Beretningens midterste del udspilles i en skolestue mellem Tomas og den 33-årige lærerinde Märta Lundberg. Hun er ikke smuk. Hun er kejtet og fuld af tvivl, men hun elsker ham. De har levet sammen. Men han påstår at være træt af hendes omsorg, træt af alt. Hun finder hans kristendom neurotisk og primitiv. Selv er hun vokset op i en ukristen familie, omgivet af varme, kærlighed og glæde. Alligevel beder hun i et langt brev Tomas om at „bruge“ hende, på samme måde som Johan Spegel i „Ansigtet“ rettede en bøn til den ukendte om at blive anvendt. „Over for al falsk stolthed og kunstig selvstændighed har jeg kun ét ønske: at få lov til at leve for nogen. Det bliver forbandet svært.“

Tomas synes at være så fast forankret i sine grublerier, at han ikke formår at elske hende. Han lever i mindet om sin hustru, der efter alt at dømme anvendte ham, men ikke elskede ham. Filmens handling tilspidnes under den anden højmesse, som Tomas samme dag holder i Frostnäs. I løbet af den tid, som er passeret mellem disse handlinger, har Jonas skudt sig og Tomas besøgt hans hustru. Tomas har talt med Märta i skolestuen. Mens klokkerne ringer, sidder kun én i kirken, Märta. Da højmes-sen begynder, er hun stadig alene. Hun beder:

„Kunne jeg blot lede ham bort fra hans løgnegud. Kunne vi blot finde tryghed, så vi vovede at vise hinanden kærlighed. Kunne vi blot tro på en sandhed . . . Kunne vi blot tro.“

Både forfatteren David og præsten Tomas Ericsson synes at være symboler på de metafysiske spørgsmåls sammenbrud. David er en hykler, omend ikke konsekvent. Tomas Ericsson har valgt præstekaldet af hensyn til sine forældre. Han har ønsket sig en Gud, som gav tryghed. Men i dette selvransagelsens øjeblik forstår han sin fiasko. Det gør ingen forskel, om Gud er til eller ej. Verden er lettere at forklare uden Ham. Menneskene er friere. At

lære at elske er det samme som at lære fællesskabets og trøstens muligheder at kende, og frem mod dette stræber de handlende mennesker.

„Nattvardsgästerna“ giver i sin analyse af øjeblikket, sin nøgne vinterstemning, måske det mest adækvate udtryk for Bergmans stræben efter det stilistisk fuldendte. Han aftegner en række ideers sammenbrud. Han skildrer en psykologisk trussel, der finder sin udløsning i selvdødelæggelse. Han fortsætter ad en vej, der aldrig ender. Efter denne film er vejene og mulighederne lige så mange som førhen.

For Bergman har filmkunsten aldrig – bortset fra et par hurtigt oversete undtagelser – været en leg med billeder. Derfor er det blevet muligt for ham at nå frem til bønnens alvor og bekendelsens styrke. Han har frit ladet sin fantasi skabe alle associationer. På grundlag af et personligt stof og subjektive spørgsmål har han iscenesat en serie film, som i sin kompakte virkning er uden sidestykke i moderne film – hvilket ikke betyder, at disse film ikke kan overgås, eller at andre veje nu står lukkede.

Legen med billeder udføres af de kunstnere, som ikke føler et ansvar, der strækker sig ud over kunstens grænser. Selv om kunstværket så også er et svar i sig selv, en handling i sig selv, så fordres der dog et gensvar, en tilskuer, en protest eller en tilslutning. Bergman føler dette ansvar. Hans udvikling har demonstreret en stadig større befielse fra de trange problemer, som hans samfund og hans eget miljø måske kan have været årsag til.

Som *Tolstoj* har han spurgt om meningen med kunsten, om den har et mål ud over for en stund at fornøje menneskene. Bergman har under denne sin stræben stillet flere spørgsmål, end han nogen sinde kan besvare. Han har stillet store metafysiske spørgsmål, om Guds og den dømmende eller forløsende magts eksistens. Måske har han sluttelig ment, at alt dette er meningsløst, så længe mennesket ikke formår at løse de ganske enkle problemer, som er knyttet til dets liv blandt andre mennesker, så længe det ikke evner at nyde det øjeblik, som er hele dets tilværelse.

Bergmans kristendom er så kompliceret, så almen og så subjektiv, at den kan erstattes med en hvilken som helst tro. Hans inspiration er kristen, hans filmede dramaer gælder alle mennesker. Det er derfor ganske uredkommende

at spørge, om han „tror“ på noget. Det vigtigste er, at hans kunst lever i dag, det uvigtige er problemet, om den vil overleve.

En vurdering af hans kunstneriske stræben bliver skæv, hvis den holder sig til de almene, teoretiske erklæringer, som Bergman har fremsat. Det kan måske tænkes, at Bergman vil give Tolstoj ret i det etisk-æstetiske syn, hvormed denne afsluttede „What Is Art?“ Plaget af kunstens utilstrækkelighed og ringe kontakt med en lidende menneskeheds fremskridt skrev Tolstoj:

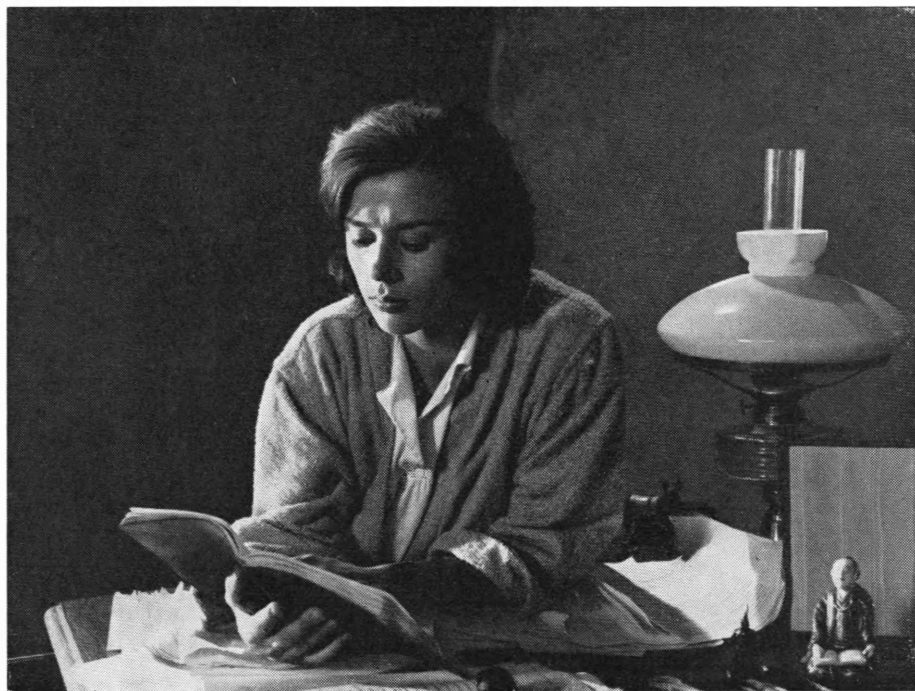
The task for the art to accomplish is to make that feeling of brotherhood and love of one's neighbour, now attained only by the best members of society, the customary feeling and the instinct of all men. By evoking under imaginary conditions the feeling of brotherhood and love, religious art will train men to experience those same feelings under similar circumstances in actual life, it will lay in the souls of

men the rails along which the actions of those whom art thus educates will naturally pass. And universal art, by uniting the most different people in one common feeling by destroying separation, will educate people to union and will show them, not by reason but by life itself, the joy of universal union reaching beyond the bounds set by life.

The destiny of art in our time is to transmit from the realm of reason to the realm of feeling the truth that well-being for men consists in their being united together, and to set up, in place of the existing reign of force, that kingdom of God – that is, of love – which we all recognize to be the highest aim of human life.

Possibly in the future science may reveal to art yet newer and higher ideals which art may realize, but in our time the destiny of art is clear and definite. The task of Christian art is to establish brotherly union among men.

Harriet Andersson som Karin finder faderens dagbog („Såsom i en spegel“).



CLOSE UP

I „Information“ (20. dec. 1961) har filminstruktøren *Henning Carlsen* i en artikel, hvori han foreslår et samarbejde mellem fjernsynet og den statslige filmproduktion, også sat sig for at finde et nyt navn til den korte filmform. I denne forbindelse har han bl. a. fundet det uheldigt, at vi i en leder har kaldt *Leisers* „Mein Kampf“ for en dokumentarfilm, fordi den tilstræber den største objektivitet i fremstillingen. Vi kan ikke se, at denne karakteristik af denne bestemte film kan give anledning til misforståelser, og hvis Carlsen finder, at betegnelsen er diskriminerende, er det ham, der misforstår. Vi går ud fra, at Leiser har søgt at give en så saglig, veldokumenteret og historisk korrekt fremstilling af emnet, som det var ham muligt, hvilket naturligvis ikke indebærer, at han ikke også kunne give udtryk for et personligt standpunkt. Han har med andre ord haft samme mål som f. eks. *Trevor Roper* o. a., der henvender sig til et læsende publikum.

Vi tror snarere, at Carlsen bevidst misforstår os derhen, at vi gør dokumentarfilm synonymt med kortfilm. Men naturligvis er dokumentarfilm kun en del af det begreb, der kaldes kortfilm, en betegnelse, som Carlsen er så tilfreds med, og som han selv foreslår udskiftet med etiketten „essay-film“. Hvorfor dog? Dette dækker jo også kun en lille del af kortfilmens store område. Ligesom betegnelsen spillefilm dækker alt af en vis længde fra „Far til fire“ til „Nazarin“, dækker betegnelsen kortfilm over mange genrer, hvoriblandt den dokumentariske skildring og filmmessaget. Hvis det er Carlsens mening, at prædikatet essayfilm blot skal erstatte glosen kortfilm, er vi jo lige vidt og har kun fået et nyt ord, der heller ikke dækker det omfattende begreb. Thi selv om der er nye tendenser inden for kortfilmen, vil den gammeldags kortfilm jo stadig eksistere i alle dens ytringsformer. Skyldes Carlsens ihærdige bestræbelser på at finde et nyt navn for kortfilm mon ikke blot den ofte herskende følelse af mindreværd hos den korte forms udøvere over for deres spillefilmskolleger? Er det nye ord ikke blot udtryk for en trang til at give tingene fine navne for at øge prestigen? I øvrigt synes „essayfilm“ en uheldig betegnelse, fordi det alluderer til en litterær genre, der nok er vældig anset, men som samtidig ofte er ubeskrivelig kedelig, og som jo netop hyppigt er blevet et tilholdssted for sirlige skribenter, der har mistet evnen til at digte. Og Carlsen er forhåbentlig enig med os i, at

det ikke er skønsskrift i billeder, vi har brug for i dag.

I. M.

★

Dagen efter (21. dec.) kunne man i samme avis („Information“) på samme plads læse et indlæg, der også kan tolkes som et udslag af de honnette ambitioner, som mange af anmassende kærlighed til filmkunsten slæber rundt på. *John F. Ernst*, der er en af landets flittigste læserbrevsleverandører, og som med utrættelig iver beskæftiger sig med danske filmforhold, foreslog, at man skulle overlade *Carl Th. Dreyer* den ledige sekstende plads i Det Danske Akademi. Hvor sympatisk man end kan være indstillet over for Ernsts tanke, at understrege filmens selvfølgeligelige placering blandt de andre kunstarter, forekommer forslaget dog uovervejende. Ernst understreger selv, at Dreyers plads først og fremmest må blive en æresplads, d. v. s. at hans evt. optagelse i første række skal tjene filmens prestige. Men det må dog forekomme evident, at hverken akademiet eller Dreyer kan være tjent med på denne måde at lefle for de intellektuelle filmanalfabeter. Hvis akademiet skal have nogen praktisk betydning, kan det ikke tillade sig ærespladser, og for Dreyer må det være pinagtigt at blive anbragt på en plads, hvor han ikke har mulighed for at yde noget på sit felt. Hvis Dreyer blev optaget, ville han få en meget isoleret stilling. Ikke ét af de øvrige akademimedlemmer har den ringeste vanskelighed ved at få ligegyldigt, hvad de producerer, publiceret, hvorimod Dreyer formentlig ikke qua akademimedlem har større chance end nu for at få sine filmprojekter realiseret. Dreyer har med sit livsværk til fulde bevist, at han er blandt det tyvende århundredes betydelige danske kunstnere, og det er kun snobberne, der behøver at få dette bekræftet i form af den billige gunstbevisming, som en plads i akademiet ville være. Det er rigtigt, at Dreyer altid kommer på tale, når man i udlandet diskuterer dansk åndsliv, men Ernst glemmer at nævne, at det evigt tilbagevendende spørgsmål fra udlændinge er, hvorfor Dreyer ikke får mulighed for at indspille sin Kristus-film. Hvis akademiet ved at optage Dreyer kunne garantere, at han fik mulighed for at realisere sit store projekt, kunne man gå med på tanken. Derved kunne man tjene Dreyer, filmen og kunsten. Men æresbevisminger har filmen og dens kunstnere ikke

brug for. Som de andre kunstarter er filmen betydningsfuld i kraft af sine værker, og hvad vi derfor behøver, er et nyt værk af Dreyer. I. M.

★

I efteråret blev der i Stockholm afholdt et lukket møde, arrangeret af „Kongressen for kulturel frihed“. Emnet var forfatterne og filmen, og fra Danmark deltog *Palle Kjærulff-Schmidt* og *Klaus Rifbjerg*. Man havde med vilje undladt al for megen presseomtale, og herhjemme fandt man det mest udførlige, omend anonyme og navnøse referat i Rifbjergs avis, „Politiken“. Ifølge dette fremgik det dog ikke særlig klart, om møderne havde haft nogen inspirerende virkning på deltagerne. I almindelighed synes værdien af slige kulturelle opløb jo problematisk. Ud over det frugtbare i en personlig kontakt resulterer sådanne møder oftest i lidt vage principielle manifeste om ting, som alle på forhånd har været enige om, og fra det nordiske møde skal da også være udgået de sædvanlige henvendelser til kongen, undervisningsministeren etc. I dette tilfælde tyder dog nogle klare kendsgerninger på, at mødet har haft en frugtbar effekt, i det mindste for de svenske deltagere, der naturligvis var i overtal. Kendsgerningerne er følgende: I løbet af foråret skal forfatteren *Vilgot Sjöman*, der tidligere har skrevet for film, og som i efteråret på nært hold har fulgt *Ingmar Bergman* under indspilningen af „Nattvardsgästerna“, i gang med sin første film som instruktør. Filmen, der er efter eget manuskript, produceres af „Svensk Filmindustri“. Anden kendsgerning: I februar går lyrikeren *Bo Widerberg* i gang med sin første film, skrevet og instrueret af ham selv. Og tredje kendsgerning: *Arne Sucksdorff* har engageret forfatteren og kulturskribenten *Folke Isaksson*, der vil være „Kosmorama“s læsere bekendt, til at bearbejde manuskriptet til Sucksdorffs næste film. Skønt det naturligvis langt fra er sikkert, at sådanne bestræbelser vil resultere i fremragende film, er initiativet dog prisværdigt og spændende. Og det selvfølgelig spørgsmål er derfor: Er der blot den mindste chance for, at mødet kan få samme kontante følger i Danmark, hvor lignende eksperimenter synes endnu mere påkrævet? I. M.

★

Ulrich Horst Petersen er i en artikel i „Vindrosen“ og senere i en kronik i „Information“ gået voldsomt til angreb på den danske produktion af underholdningsfilm, idet han bl. a. benytter våben af sociologisk kaliber og rangerer sine tropper efter mønstre, som det nok

skal glæde professor *Billeskov Jansen* at se bragt i anvendelse ved netop denne mobilisering. Angrebet er for så vidt sympatisk; ethvert udfald mod den hårdkogte danske fabrikation af underholdningsfilm tjener – forhåbentlig – til at gøre det helt af med den døde mand og foranledige liget bortslæbt. Og Petersens utrættelige pirkninger til kadaveret er i hvert fald underholdende læsning, omend nok i høj grad fordi hans noget kunstige videnskabelige facon forlener angrebene med en række ufrivilligt komiske bivirkninger.

Det er derimod vanskeligt at opfatte Petersens artikler som alvorlige forsøg på at belyse miseren med rense for øje. I „Information“ har *Niels Barfoed* allerede omtalt et par af konsekvenserne af Petersens rubriceringer, og det må tilføjes, at netop disse skriverier sandsynligvis er aldeles magtesløse indlæg i en diskussion, der foreløbig er standset, tilsyneladende af lutter træthed over for en front af urokkelig selvgothed. *Ulrich Horst Petersen* indlæg vil næppe forny disse diskussioner – og har nok heller ikke haft det til hensigt, eftersom han har publiceret sine artikler i „Vindrosen“ og i „Information“, altså over for læserkredse, som absolut ikke nærer den ringeste trang til at optræde som forsvarere for de danske underholdningsfilm. *Ulrich Horst Petersen* har efter alt at dømme kun villet mere sig selv og ligesindede med sine sindrigt konstruerede opstillinger, og den slags skal være ham vel undt, selv om man gerne kan ærgre sig over at se så meget krudt spildt, uden at ofret overhovedet er inden for rækkevidde. J. S.

★

Man har i „Alt for Damerne“ kunnet læse et interview med *Ebbe Langberg*, et af disse års populæreste ingredienser i den danske filmkonserver. *Ebbe Langberg* fortæller, at han godt nok ved, at dansk film bliver angrebet – han kalder angrebene en modesag, og den slags skulle han vel være den nærmeste til at identificere – men dansk film er efter hans mening hverken værre eller bedre end andre landes film. Det er jo virkelig et forsvar, der batter. *Ebbe Langberg* viser sig for øvrigt at være en ung mand med ambitioner; han betror således intervieweren, at han overvejer at sætte sporepengene i filmproduktion – han vil selv instruere. Det lyder jo både stræbsomt og respektindgydende, men når han i samme åndedrag oplyser, at han netop optræder i disse mange film for at lære at instruere film, så synes man jo nok, at den unge skuespiller er en kende skodesløs i valget af læreanstalter og lærere. J. S.

Møde med

Jiri Weiss

Ved I. M. og P. M.

I begyndelsen af januar aflagde den tjekkiske instruktør *Jiri Weiss* besøg i Danmark, inviteret af Den tjekkoslovakiske legation og Det Danske Filmmuseum. Weiss var i forvejen kendt for „Vlci Jama“ (Ulvefælden), som museet præsenterede i januar 1961, og under besøget fik de interesserede lejlighed til at se to andre Weiss-film, „Romeo, Julie a tma“ (Romeo, Julie og mørket) og „Taková laska“ (Ap-passionata).

Under besøget havde „Kosmorama“ lejlighed til at få en samtale med Weiss, der viste sig at være en charmerende, åbenhjertig og uofficiel personlighed.

Weiss, der er født i 1913, fortalte, at han allerede som 16-årig begyndte at interessere sig for film, men hans far havde gerne set, at han var blevet jurist. I 1934 lavede han sin første film, „Fra lørdag til søndag“, en poetisk kortfilm, der samme år blev præmieret i Venedig. Han genindspillede den straks efter i 35 mm, og i januar 1935 blev den vist i en eksperimentalfilmbiograf i Prag, hvilket resulterede i et tilbud fra en producent. Weiss blev ansat som dokumentarfilminstruktør, og han instruerede inden krigen 6-7 dokumentarfilm.

Weiss siger: „Den eneste, jeg vil fremhæve blandt disse, er „Song of A Sad Country“, som modtog en statspris. Mens jeg arbejdede på min første lange dokumentarfilm, „Twenty Years of Freedom“, mistede vi friheden i mit land, og filmen blev klippet ned til en kortfilm, der blev kaldt „Our Country“. I 1938 flygtede jeg første gang, men da jeg stiftede bekendtskab med flygtningenes tilværelse, besluttede jeg mig til at vende tilbage til mit land. I 1939 fik jeg imidlertid et telegram fra *Basil Wright*, der rådede mig til at forlade Tjekkioslovakiet så hurtigt som muligt. Jeg troe-

Jiri Weiss fotograferet på Filmmuseet.



de dog ikke, at det stod så katastrofalt til, men få dage efter at tyskerne havde besat landet, forlod jeg det og kom via Holland til England, hvor jeg fik status som professionel flygtning, hvilket bl. a. indebar, at jeg skulle leve for 17 shillings om ugen. Min første film i England baserede sig på materiale fra „Twenty Years of Freedom“, og den blev udsendt under titlen „The Rape of Czechoslovakia“. Jeg kom til at arbejde for „Crown Film Unit“, og min første engelske film blev „John Smith Wakes Up“, en 55-minutters film, der måske fortjener at huskes, fordi det var den første film, hvori *Joan Greenwood* medvirkede.

Hos „Crown Film Unit“ traf jeg naturligvis instruktører som *Harry Watt*, *Pat Jackson* og *Humphrey Jennings*.

Deler De vor opfattelse, at Jennings er den betydeligste engelske instruktør?

Absolut.

Hvad var Deres indtryk af ham?

Jennings blev af de fleste anset for at være lidt af en playboy. I samtidens bedømmelse rangerede han næppe på højde med f. eks. de tidligere nævnte instruktører, men han inspirerede mig meget.

Hvor længe var De ved „Crown Film Unit“?

Et år. Derefter blev jeg krigsfotograf på kontinentet, og i denne egenskab kom jeg den 10. maj 1945 tilbage til Prag. Min første film i Tjekkoslovakiet efter krigen var „*Uloupená hranice*“ (Stolen Frontiers), og efter krigen har jeg indtil i dag scensat 14 film.

De synes især at beskæftige Dem med intime psykologiske dramaer?

Efter min mening har enhver kunstner kun få temaer, som optager ham, han er så at sige monoman. Jeg har valgt det menneskelige hjerte som min domæne. Relationerne mellem mennesker, i kærligheden og i ægteskabet.

De tre film, vi kender, handler alle om umulig kærlighed?

Min far var temmelig rig, han var storkømand og spillede på børsen. Fra min tidligste barndom så jeg, hvilke kår kærligheden havde i mine omgivelser. Fornuftægteskaber og begæret efter penge skabte følelsesmæssige tragedier.

Af ydre begivenheder blev jeg først og fremmest formet af München, krigen og den ublodige revolution i Tjekkoslovakiet i 1948, der

totalt ændrede tilværelsen i mit land.

Som andre østeuropæiske instruktører har De også i Deres film søgt tilbage til fortiden. Skyl-des det, at De ikke kan behandle aktuelle problemer i fuld frihed?

De må huske, at tjekkisk film er statsfilm, og at filmen i mit land tages alvorligt, d. v. s. at film har enorm indflydelse som opinionsdannende medium. I et socialistisk land er det endnu ikke klart, hvad der er gavnligt for folket, og hvad der skader det. Landet er for ungt, og nutidsproblemerne er vanskelige at overskue. I U.S.A. har filmen f. eks. ingen politisk indflydelse. Men vi har et stort socialt ansvar. Ofte kan man mere præcist formulere problemerne og deres løsning, når man lægger handlingen tilbage i tiden, og jeg, der beskæftiger mig med forandringerne i den menneskelige psyke, har ikke følt nogen begrænsning af mine muligheder. I øvrigt laver også vi kontroversielle film. F. eks. fulgte der en voldsom diskussion efter „*Taková laska*“.

Har man også en „nouvelle vague“ i Tjekkoslovakiet?

Hvor har man ikke det? For 4-5 år siden indledte en række unge filmfolk en kamp hos os. Den direkte baggrund var, at vi ikke havde et tilstrækkeligt antal filmfolk. Vi producerer ca. 35 film om året, og der er simpelthen ikke kvalificeret arbejdskraft til dette antal. De unge ville til, og det viste sig da også forholdsvis let at lave den første film, betydeligt vanskeligere at lave film nr. 2 og næsten umuligt at skabe en tredje film. Jeg er i øvrigt meget bange for at blive slave af min egen generation og vil helst sætte mig ud over de krav, som indirekte stilles til mig under henvisning til min alder. I Montreal havde jeg en længere diskussion med *Truffaut*, men den var vanskelig gennemførlig, da Truffauts væsentligste argument var, at han var 29 og jeg 49. Men det var naturligvis smart af *Chabrol* og Co. at gøre deres dåbsattest til adgangsbevis til filmindustrien. Ungdom i sig selv er dog intet program. Jeg håber selv at skabe en virkelig god film om en halv snes år.

De benytter ofte litterære forlæg til Deres film?

Jeg er ikke specielt tilhænger af begrebet forfatter-instruktør. Jeg foretrækker at arbejde sammen med en manuskriptforfatter, der er så stærk, at jeg kan finde mig i at indgå de kom-



Marie Tomášová som pigen i „Taková láska“ (Appassionata).

promis'er, der nødvendigvis må indgås. Det er som i et ægteskab, man må indrette sig lidt efter hinanden. Lad mig bruge en anden sammenligning. Jeg vil fyre en kanon af, og jeg er ligeglad med, hvem der leverer krudtet, blot han og jeg er fuldstændig enige om, hvor kanonen skal ramme.

I de tre film, vi kender, medvirker Jirina Sejbalová, og som fotograf har De ofte brugt Václav Hanus. Foretrækker De at arbejde med samme gruppe?

Jeg kan ikke sige, at jeg foretrækker at arbejde med samme gruppe i film efter film. Det kan simpelthen ikke lade sig gøre i dag, hvor filmfolkene har kontrakt på én film ad gangen. Inden den første film er færdig, har de skrevet kontrakt på den næste. Når jeg har arbejdet sammen med Václav Hanus på en række film, skyldes det et gammelt venskab, der begyndte i 1934, hvor vi for første gang lavede en film sammen. Efter krigen var jeg noget nervøs over at skulle genoptage samar-

bejdet efter flere års adskillelse, der kunne have forandret os i hver sin retning, men frygten var heldigvis ubegrundet.

Er der manuskriptnød i Tjekkioslovakiet?

Inden for litteraturen gør særlige forhold sig gældende i mit land. Den historiske udvikling i Tjekkioslovakiet har medført, at mens det tjekkiske sprog blev talt i landsbyerne, var tysk det dominerende i byerne. Derfor døde det tjekkiske sprog langsomt hen, og vi fik ikke nogen litteratur på tjekkisk før i slutningen af forrige århundrede. Vi savner altså fuldstændig en romantradition, hvilket er den væsentligste årsag til vor manuskriptnød. Landsbyerne formåede at holde liv i den folkelige digtning og musikken, ligesom dukke- og marionetteatrene udvikledes. Det er naturligvis grunden til, at den tjekkiske dukkefilm har nået så højt et stade.

Hvilke filmkunstnere har haft betydning for Dem?

Af de gamle, Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Donskoi, Renoir, Pabst, Flaherty og Duvi-

vier. Fritz Langs storhed har jeg aldrig følt mig tiltrukket af.

Inden for den moderne film holder jeg meget af polakkerne *Kawalerowicz* og *Munk*, af *Tjukhraj*, af *Becker*, *Resnais* og *Lamoris*, af *Kramer* og *Tony Richardson*.

Hvad med Bresson?

Jeg finder, at han er en genial og mærkværdig *amateur*. Især holder jeg af „*Journal d'un curé de campagne*“, men bryder mig ikke om „*Pickpocket*“.

Men først og fremmest finder jeg den italienske film gigantisk. *Rossellini*, der laver skidt og kanel, *Fellini*, hvis bedste film er „*Dagdriverne*“, *Monicelli*, *Lattuada* og naturligvis *Antonioni*, hvis „*Natten*“ jeg har haft lejlighed til at se i København. Jeg er i øvrigt lykkelig over på museet at have set *Fords* „*Hvor solen skinner*“. Under filmens sidste sekvens græd jeg. Overhovedet er jeg et menneske, der kan lide jazz og *Beethoven*, *El Greco* og *Picasso*.

Er det forkert at sige, at man kan spore en vis formalisme i Deres film?

Jeg har hørt dette før. Selv mener jeg ikke, at det er rigtigt, men f. eks. „*Taková*“ var en intellektuelt debatterende film. Jeg er en sentimentalist, og „*Romeo, Julie* og mørket“ holder jeg mere af.

Hvilke af Deres film sætter De størst pris på?

„*Vlci jama*“ og den, som jeg netop har afsluttet, „*Krysteren*“, der i sit tema i øvrigt kan minde om *Kramers* fremragende „*Dommen i Nürnberg*“. Den rejser det moralske spørgsmål, hvor trofast et menneske kan være over for sine idealer, når han står foran gennemvindingerne.

Og Deres næste film?

Det bliver en eventyrfilm, en slags *Peer Gynt*-historie, om en ung mand, der forlader sin kæreste for at drage ud på eventyr. Pigen forvandles til et birketræ. Da manden vender tilbage, lige så fattig som han drog ud, og grædende lægger sig ved træets rod, forvandles det langsomt atter til pigen.

De har rejst meget, men De kunne ikke tænke Dem at lave film i udlandet nu?

Jeg hører hjemme i det socialistiske samfund. Det er min opfattelse, at filmen ikke bør være slavisk bundet af politiske dogmer, men kunst uden social forbindelse er efter min mening uden værdi, og al stor kunst har forbindelse med den sociale virkelighed, den er opstået i, selv om den baserer sig på personlige erfaringer. Det er mit ønske at lave tjekkiske film, der også kan forstås i Danmark.

Weiss' hustru *Dana Smutna* i „*Romeo, Julie a tma*“ (*Romeo, Julie og mørket*).



Læserbreve...

Børge Trolles kunskaper om rysk kultur og i synnerhet om rysk film verkar på mig respektingivande, men i hans presentation av *Abram Room* i "Kosmorama"s senaste nummer finns det en uppgift som jag skulle vilja korrigera.

På sista sidan av sin artikel berättar Trolle om en av Rooms filmer, "Strogij Junosja", utdömd som "ideologisk og kunstnerisk forfeilet, abstrakt, pretentios og indholdsforladt", samt förbjuden. Det var i 1936, processernas år, och det kan tyckas högeligen rimligt att, som Trolle skriver, författaren bakom detta samhällsskadliga filmprojekt "havne i GPU's kloer og forsvandt sporløst".

Det var emellertid icke vad som skedde. Författaren hette *Jurij Olesja*. (Trolle transkriberar hans namn *Juri Olesna*.) Han var född 1899 och avled först 1960, av naturliga orsaker. Olesja var ett intressant öde och är en av de mest lysande novellister jag känner. På svenska kom det i höstas ut två volymer av hans verk: dels hans korta roman "Avund", en satir från 1927 om individualism och planhushållning, dels "Kärlek och andra noveller".

Vad som har föresvävat och förvillat Børge Trolle är kanske *Isak Babels* spårlösa försvinnande och död. Babel och Olesja påminner nämligen i hög grad om varandra. Bägge räknade Odessa som sin hemstad. Bägge var bohemer och hade svårt att anpassa sig till den livets och litteraturens puritanism som anbefalles ovanifrån vid trettiotalets inbrott. Bägge skrev kort, helst noveller, och noveller som var mer "stämmingar" än handling, med ett bildspråk av oerhörd fräschör. Med deras ögon ser vi allt liksom på nytt. Vardagen är ett äventyr, livet ett under och ingenting omöjligt i denna värld.

Med sin konstnärliga medvetenhet, med sitt sinne för rörelsen och situationen, med sin vana att tänka i bilder var Olesja, liksom Babel, skapad till film. Babel skrev åtskilliga manuskript och är känd i filmens historia genom sin medverkan vid *Eisensteins* "Bezhin Lug", ett av trettiotalets inhyerade mästerverk. (Se vidare min artikel i "Kosmorama 51".) *Jurij Olesja* var, som Trolle nämner, Rooms medarbetare och skrev "Strogij Junosja". Han författade också manuskriptet till "Balotnyje Soldaty", en antinazistisk film av *Alexander Macheret*, inspelad strax före andra världskrigets utbrott. Enligt uppgift skall Olesja även ha haft något att skaffa med scenariet till *Ivan Pyrievs* "Idioten", som visades på Filmmuseet för något år sedan.

Jurij Olesja blev inte likviderad under mardrömsåren, men hans verk var inte uppskattat och trycktes inte. Han överlevde, och det påstås att hans långa tystnad skall ha haft ett visst samband med spritmisbruk. Som människas lär han ha varit osedvanligt intagande. Med tövdröret 1956 blev Olesjas böcker åter tillgängliga, och när han dog för två år sedan, hyllades han med påtaglig värme i den tongivande tidsskriften *Literaturnaja Gazeta*.

Folke Isaksson.



Med massiv – omend anonym – autoritet irretesättes jeg i "Kosmorama"s sidste nummer for (i "Perspektiv") at have ment noget andet om "Moderato Cantabile" end den irretesættende. Kvalitetsvurderingen skal jeg ikke imødegå, men lad mig lige for en ordens skyld henlede opmærksomheden på:

1) at jeg kvalitativt slet ikke har "placeret" *Moderato Cantabile* i forhold til *Godards* og *Truffauts*

film. Jeg prøvede at analysere en romans og films virkemidler, sammenlignende, af interesse for det principielle. Personligt sætter jeg "Ung Flugt" over begge de to *Duras*-film, det var bare ikke mit formål at give karakterer.

2) at jeg i min artikel i "Perspektiv" netop understregede, at "udprojiceringsteknikken" ikke var ny, men blot anderledes og mere konsekvent praktiseret, end vi (jeg?) har set det før. At jeg "hellere" skulle have belyst mit emne ud fra *Ford* eller *Buñuel* vil i realiteten sige, at jeg hellere skulle have belyst et andet emne. Heri kan jeg naturligvis dårligt være enig; heller ikke *Niels Egebak* kan jo (i samme nummer) holde sig til "Vredens druer", når han beskæftiger sig med udviklingen i de to kunstarters indbyrdes forhold.

Muligvis har min smag svigtet, og jeg har valgt uheldigt. Men selv om "Moderato Cantabile" skulle være en ringe film, kan min analyse af den og romanen side om side jo godt være frugtbar. Denne analyse tager min ubekendte revider desværre ikke op til hverken referat eller vurdering.

Anders Bodelsen.



Det var dog en mærkelig mavesur anti-experimental-film-leder i nr. 55 af "Kosmorama", der dog er et moderne, ikke-kommercielt filmblad.

Desværre så jeg kun den anden experimental-film-forevisning på "Louisiana", og den var en stor skuffelse, idet man af 21 lovede film blev snydt for de 18. Til gengæld så vi så *Albert Meritz's* sidste to film, og det var jo interessant, selv om de også var en skuffelse – men det hører jo med til at se experimental-film.

Men til sagen:

Har experimental-filmen kun berettigelse, hvis den kan inspirere spillefilmen? Har ikke enhver form for eksperimenteren berettigelse? Er dette "at eksperimenter" ikke en værdi i sig selv? – Det er jo pr. definition umuligt på forhånd at vide, hvilke af eksperimenterne der evt. fører til noget. Det viser eksperimenterne inden for de øvrige kunstarter også. (Og hvad var videnskaben uden den rent eksperimenterende og lystbetonede forskning?). Så vi kan intet vide om, hvad experimental-filmen af i dag kan betyde for fremtidens film. – Og henter spillefilmen af i dag ikke inspiration hos experimental-filmen, så behøver det da endelig ikke at være experimental-filmens skyld.

Ligesom der findes film, der bringer et budskab eller et indlæg i en debat (*Chaplin*, *Buñuel*), og ligesom der er film, der blot vil fortælle en historie (*Hitchcock*, "De røde Heste"), så er der altså også den rene abstrakte film bestående af lyde, former og farver, der blot søger nye veje, samtidig med at den giver en æstetisk oplevelse helt på linie med *Brahms* Violinkonzert og *Miros* billeder.

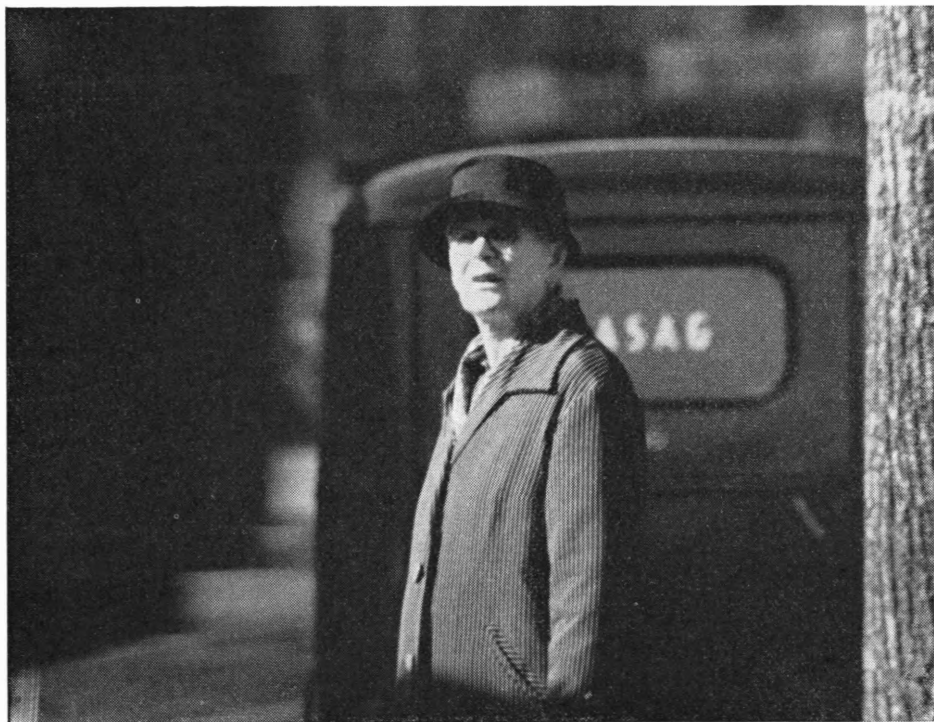
Er det så forkasteligt?

Er det indædt og selvtfreds nørkleri?

Hvem påstår (bortset fra "Kosmorama"s leder), at experimental-filmen er tilfreds med animerede skildringer? – De, der bliver ved med at lave eksperimenterne, er næppe tilfredse, for så eksperimenterede de ikke længere.

Experimental-film bliver vel aldrig for de mange, men vores antal er vel stort nok til, at den stadig kan have en endog selvstændig plads – også i museets samlinger – og ikke blot være henvist til fortællerne.

Ole Ørnsholt.



„Autos von Morgen – Strassen von Heute – Menschen von Gestern“.

WERTVOLL - ?

Af Werner Zurbuch

Ved de internationale festivaler og i kritikkenes øjne klarede den vesttyske kultur-, dokumentar- og kortfilm sig sidste år bedre end de vesttyske spillefilm. Og dog bliver disse film stadig til under meget vanskelige forhold.

Ganske vist sørger loven for, at der indrømmes film en privilegeret stilling i biografprogrammet, såfremt „Filmbewertungsstelle“ i Wiesbaden ellers har forsynet dem med prædikatet „wertvoll“ eller, når det går højt, „besonders wertvoll“. Udlejerne tager sig *kun* af

de film, der har fået et af disse prædikater hæftet på sig, eftersom der på denne måde sikres en skattenedsættelse. Følgen er da simpelt hen, at det ikke er til at sælge en film, der ikke er blevet velsignet af folkene i Wiesbaden.

Statistikken viser da også, at kortfilmproduktionen er i tilbagegang; i 1957 gav „FBW“ sine prædikater til 313 film, i 1960 til 238.

Man kan heller ikke påstå, at den, der har mod på at fremstille kortfilm i Vesttyskland, bliver lokket med de store salgspriser. Pris-

situationen dirigeres fra forlystelsesindustriens lavland, og de skattepolitiske overvejelser for-dunkler alle andre. Filmene bedømmes ikke efter deres kunstneriske værdi, men ud fra deres muligheder for at nedsætte skatten. Man er på grund af „FBW“s prædikater og de dermed forbundne „takster“ nået frem til en økonomisk klassificering, der sætter meget snævre grænser for den kunstneriske udfoldelse.

At der under disse omstændigheder over-hovedet bliver produceret film, som kan stå sig i en international sammenligning, giver de tyske producenter det bedste skudsmål. Men en mangfoldighed som den, man træffer i Frankrig, Polen og Italien, finder man dog ikke.

Mange indspiller deres film på bestilling af industriforetagender, andre arbejder for „Das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht“ (se „Kosmorama 34“). *Bernhard Wicki* optog her sin første film, „Warum sind sie gegen uns?“, en dokumentarfilm, der handlede om en ung arbejder, som elsker en pige fra et andet miljø, bourgeoisiet, og som møder modstand hos hendes forældre. Filmen besvarer ikke sit spørgsmål, da den er tænkt som et led i en aktiviserende undervisning. Det er meningen, at det unge publikum bagefter skal diskutere filmen. Wickis film er heller ikke på nogen måde tænkt som et biografprogram. Wicki arbejder glimrende med formen og begynder med et afsnit, hvor *Halbstarcken* drøner af sted på deres motorcykler til lyden af trommehvirvler. De dokumentariske træk har Wicki senere anvendt i „Broen“ og „Das Wunder des Malachias“.

„Sprecht mit uns“ af *Victor Borel* er en ud-mærket film om døvstumme børn og deres opdragelse, lidt tør i formen, næsten som en engelsk dokumentarfilm, men af en stærkt ind-trængende virkning. Ganske interessant er også „Deutschland ohne Feigenblatt“ af *Herbert Ballmann*; fire interviewere fra et gallup-institut bliver fulgt af kameraet på deres rejse rundt i Vesttyskland og i Vest-Berlin. Filmen under-streger, hvor vigtigt det er at orientere sig poli-tisk og danne sig sine egne meninger; den kan minde noget om „Amore in Citta“.

„Gesicht von der Stange?“ og „Salinas“ er to film af den unge *Raimond Ruehl*, der ar-bejdede sammen med *Herbert Vesely* på den-es „nicht mehr fliehen“. Mens „Salinas“ er

en dokumentarisk beretning om saltudvinding og gjort med en sjælden formel strenghed, der understøttes af et kontrastrigt kameraarbejde, er „Gesicht von der Stange?“ endnu en film, der er beregnet på ungdomsarbejdet. „Salinas“ er komponeret som et digt, lange afsnit afveksler med korte som linierne i et vers. „Gesicht von der Stange?“ minder mere om en føljeton. En ung pige, mere barn end voksen, lader sig for-lede til ved hjælp af frisure og kosmetik at lægge sit udseende så nær op ad idolet som muligt – det er den gamle historie om de ganske unges trang til at kopiere deres for-billeder.

Rob Houwer, der arbejder sammen med en række unge mennesker i München, leverede med „Begräbnis“ en lille, impressionistisk film, der er helt uden forstyrrende dialog, og hvor alt opstår ud af billedet alene. „Armer kleiner Zirkus“ af *Richard Scheimpflug* afslører de mi-serable forhold bag et cirkusforetagende; vi ser cirkusfolkene i deres daglige arbejde, og fil-men fremstår da som et realistisk billede af de virkelige forhold; det realistiske indtryk for-stærkes af billedernes grå tone. *Haro Senft* leger med filmens formale muligheder i „Die Brücke“, der handler om en ung pige, som ikke kan kontakte sin omverden. „Der Sonn-tag der Anderen“ ligner den i sin form og fortæller om søndagen i Frelsens Hær. „Nicht allein sein“ gav et indblik i de muligheder, som man ved indretningen af klublokalerne giver vor tids ungdom. Stilen var reportagens, tydelig og anskuelig, men uden ethvert præg af noget umiddelbart.

Blandt de betydeligste dokumentarfilmfolk er *Wolf Hart*, der i „Hafenrhythmus“ gav en billedmættet redegørelse for livet i havnen. Men Hart beskæftiger sig også med andre pro-blemer, for eksempel barnets møde med de voksne („Kleine Weltentdeckung“). Kameraet betragter de voksnes handlinger i barnets per-spektiv, også lydene bliver akustisk fordrejet, sådan som barnet jo også kun opfatter lydene ubevidst.

Herbert Viktor, hvis første spillefilm „Trans-port“ mislykkedes, opnåede megen berømmelse med sin dokumentarfilm fra Israel, „Paradies und Feuerofen“, der viser landets forskellige aspekter og i øvrigt anvender autentiske lyd-optagelser. Filmen overrumplede først og frem-mest takket være sin fordomsfrie kommentar.

Meget udmærket var også Viktors beretning fra Japan: „Nippon wächst an seinen Sorgen“.

„Autos von morgen – Strassen von heute – Menschen von gestern“ af *Hans Jürgen Pohland* behandler problemerne i forbindelse med de gamle i trafikken. Pohland har også optaget sin første spillefilm, „Toby“.

De tekniske film om industri og handel har i Vesttyskland nået en meget høj standard. „Das magische Band“, der demonstrerer alle tonebåndets muligheder, er ikke blot bestikende i sin moderne måde at fortælle på, men også i sin ydre form. „Impuls unserer Zeit“, en „Siemens“-film, er næsten avantgardistisk i sin måde at fortælle om elektroteknikkens muligheder på. Den er instrueret af *Otto Martini*.

„Technik – drei Studien in Jazz“ von *Hans H. Hermann* forsøger at synkronisere tre musikalske satser med tre tekniske processer inden for stålindustrien, hvad der ofte lykkes på fremragende måde, eftersom jazz forekommer at være det virkelige adækvate udtryksmiddel for et så moderne tema som stålindustri. Men i det lange løb bliver musikken i denne film – ganske som i andre film, der anvender jazz eller elektronisk musik – temmelig uudholdelig.

Da *Joe Hembus* i sin bog „Der deutsche Film kann garnicht besser sein“ (Carl Schünemann-Verlag, Bremen 1961) og *W. Schmieding* „Kunst oder Kasse“ („Der Ärger mit dem deutschem Film“) (Rütten & Loening-Verlag, Hamburg 1961) næsten ikke yder tysk film for to skilling hæder, kan man anføre den tyske kortfilm som et godt modeksempel. Det er Schmiedings opfattelse, at staten, hvis den afskaffer skatten, mister et smart konstrueret politisk instrument. Det skal jo også opfattes symbolsk, når „Bavaria“ kaldte en af sine film „Uns geht es gut“ – det går os godt i det vesttyske Wirtschaftswunder, men forholdene bekræfter desværre, at der i de økonomiske fremgangstider ikke frembringes stor kunst. Det lader sig jo heller ikke overse, at der knap nok bliver indspillet film, der handler om Tysklands deling (en af de få undtagelser er *Franz Joseph Schreibers* „Dorf hinter Stacheldracht“).

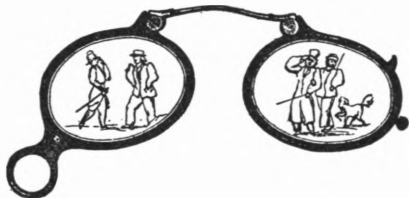
På det politiske område og til overvindelse af fortiden opstår – blandt andet til skolebrug – enkelte gode film. I lighed med serien „Archive sagen aus“, som fremstilles i Østzonen („Unternehmen Teutonenschwert“, „Urlaub auf Sylt“, „Das Tagebuch der Anne Frank“) sammensatte *Peter Schamoni* og *Alexander Kluge* i „Brutalität in Stein“ en analyse af den nationalsocialistiske arkitektur. Bygninger i stil med Reichsparteitagsgelände i Nürnberg og planerne til et gigantomanisk nyt Berlin vises til akkompagnement af kontrapunktisk modstillede taler af *Hitler* og udtalelser af KZ-kommandant *Höss*. Filmen hviler direkte på *Eisensteins* og *Rothas* teorier. På samme måde forsøgte Schamoni i „missbraucht“ at gennemføre en analyse af en ungdom, der i diktaturlandene (i Det tredje Rige og i DDR) bliver misbrugt af propagandamaskineriet. Hvis Schamoni i denne film ikke virkede ganske overbevisende på sit unge publikum, er det muligvis, fordi de unge er alt for lidt politisk indstillede til at kunne begribe hans film. Dette lykkedes bedre for *Leiser*.

Et virkelig værdifuldt bidrag ydede *Paul Rotha* med „Das Leben von Adolf Hitler“, hvor sjældne arkivoptagelser anvendes i montageform. En af filmens forfattere, *Robert Neumann*, sagde i et interview: „Vi valgte en engelsk instruktør, fordi vi ikke selv har forholdene på tilstrækkelig lang afstand...“

Dermed bekræftedes *Griersons* påstand om „creative interpretation of actuality“.

Rotha arbejder på ny med de virkninger, som hører hans stil til: kontrapunktisk anvendelse af lyden, pludselig fastholdelse af et karakteristisk billede (håndtryk!). I kommentaren benyttes ofte ordspil (der tales om et „demokrati uden demokrate“), og stilen præges i øvrigt af overtoninger og hurtige opblændinger.

Den gamle position har man vel endnu ikke nået, og navnlig på det politiske område er udvalget pauvert. Den tyske dokumentarfilm mangler her social og politisk bevidsthed, men fra tid til anden frembringes der dog også inden for dette felt noget, det er værd at holde øje med.



Antonioni's akvarium

L'AVVENTURA („De elskendes eventyr“). Prod.: Cine Del Duca/Produzioni Cinematografiche Europee (Rom) – Société Cin  matographique Lyre (Paris), 1960. Instr.: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. Foto: Aldo Scavarda. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Piero Poletto. Medv.: Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, James Addams, Lelio Luttazzi, Esmeralda Ruspoli, Renzo Ricci, Dorothy De Poliolo.

LA NOTTE („Natten“). Prod.: Nepi Film (Rom) – Sofitedip/Silver Film (Paris), 1961. Instr.: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. Foto: Gianni di Venanzo. Musik: Giorgio Gaslini. Dekor.: Piero Zuffi. Medv.: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernhard Wicki, Rosy Mazzacurati, Maria Pia Luzi, Guido Ajmone Marsan, Vittorio Bertolini, Vincenzo Corbella, Ugo Fortunati.

Man kunne fristes til – i analogi med betegnelserne digter, maler, musiker – at benævne *Michelangelo Antonioni*: filmer. Han tilstræber det nøgne, rene, direkte filmiske udtryk – filmkunstens fuldkomne integritet. Hans værker har ingen litterære forlæg, ingen ideologisk grundtanke endsiges budskab, næppe nok en handling og ingen „idé“ af den slags, der efter traditionelle begreber er oplagt til filmatisering. Snarere tværtimod. Hans film er med flid skabt af just det stof, den klassiske drejebogs-abc udelukker som ufilmisk og ufilmeligt, alt det, der – med et fotografudtryk – ikke er noget billede i: de udtalte tanker, de ubevidst skjulte eller bevidst camouflerede følelser, de lønlige længsler, hvis patos ligger i, at de aldrig kommer til udtryk, sjælens interferens, bevidsthedens understr  mme ...

Han fortæller ikke, dramatiserer ikke, moraliserer ikke. Han registrerer et hjørne af naturen, d. v. s. et stykke selvskab, digtet virkelighed, set gennem et temperament, der udmærker sig ved at være så lidenskabsl  st, at det er vanskeligt at få øje på.

Alt dette gør det nærmest umuligt at referere de to film „L'Avventura“ og „La Notte“.

Jeg henviser til *Giulio Cesare Castelllos* artikel i „Kosmorama 54“, der giver, hvad gives kan af et indholdsreferat, og tillader mig i øvrigt at forudsætte, at læseren selv har set eller vil se de to epokegørende værker.

Men det g  r det også vanskeligt for kritikerne at finde kriterier for en vurdering. Han nødes til at anlægge Antonionis kliniske metode på sig selv, at registrere sine egne, umiddelbare reaktioner på det sete og oplevede.

Min første reaktion på begge film var beundring og taknemmelighed, ikke blot mod Antonioni, men mod alle dem – vore hjemlige filmimport  rer og biografledere indbefattet – der har gjort det muligt at skabe og vise s   uforfærdet konsekvente og kompromisløst seriøse film, taknemmelighed over at en filmkunstner viser publikum den inden for branchen enestående respekt og tillid at betragte det som modent, selvt  nkende og aktivt, at han tør og kan sætte sig så grundigt ud over alle vedtagne meninger om, hvad publikum kræver af en film, at han tværtimod læder filmen stille krav til publikum.

Min modreaktion var og er: Er det ikke for store krav, Antonioni stiller til sit publikum? Lige så velgørende det er, at han ikke tygger stoffet for tilskueren og propper det i ham med ske og skubop'er, lige så utilfredsstillende er det, når han overlæder det til tilskueren at gætte sig til, hvad det i grunden er, der serveres for ham. Hvis dybden i filmene afhænger af, hvor meget tilskueren evner at projicere ind i billederne, må det være tilskuerens „værk“, man skal anmelde, og ikke kunstnerens.

Det forekommer mig, at Antonioni for ofte læder tilskueren i stikken med frit valg mellem at kede sig oprigtigt eller genere sig over sine manglende åndsevner.

Snobismens sorte spøgelse anes bag kritikerudtalelser om, at de kedelige partier i Antonionis film er de kunstnerisk vægtigste. Claudias og Sandros halvhjertede eftersøgning af den forsvundne Anna på Sicilien i „L'Avventura“ f. eks. eller Lidias forst  dsvandring i „La Notte“, hendes to oplevelser: de unge mænds h  sligt brutale opgør og børnenes raketleg. De kan ikke være tilfældige og betydningsløse foreteelser, blot og bart inventar i en forst  dshverdag. Det ville være trivi  l skomagerrealisme. Men hvad betyder de da? Hvordan virker de på Lidia i hendes s  vng  ngeragtige, men vistnok særligt modtagelige sindstilstand? Er der symbolik i dem? Skal drengenes opgør og kammeraternes endnu mere brutale passivit  t være storbyens, nutidens, tilværelsens n  del  se h  rthed? Skal man se en parallel til overklassemilj  ets slebne og velplejede ubarmhjertighed,

udtrykt i den moderne, sterile arkitektur, eller til sygeplejerskernes professionelt håndfaste behandling af den nymfomane pige på klinikken? Eller er både denne pige, de kæmpende drenge og de legende børn at opfatte som kontraster til samfundets kolde firkantethed, som naturen, der bryder gennem optugtelsen? Er raketlegen en trods mod det jordbundne, et udsalg af ufordærvet livsglæde eller tværtimod en tidssvarende og for så vidt konventionel leg i overensstemmelse med den moderne voksne verdens interesser?

Hvorfor skal Lidia opleve netop disse ting, og hvilke spor efterlader de i hende? Hun bliver tydeligvis skræmt af drengenes råhed, men er hun også tiltrukket af den med den af det intellektuelt dannede overklassemiljø oplevelsesmæssigt underernærede kvindes længsel efter håndgribeligheder? Hun bliver lige så tydeligt draget af børnenes leg, finder den smuk; men hvad betyder oplevelsen for hende – i øjeblikket og senere?

Man kan spørge og spørge – om disse og om hundrede andre ting i Antonionis to film – uden at få andet svar end det, man selv giver, aner, gætter sig til. Det er under disse omstændigheder en ren lise hist og her at finde en nogenlunde entydig antydning af engagerethed hos Antonioni. Således i hans forhold til menneskene, som de er repræsenteret af hovedpersonerne i hans film. Man aner et sympatisk forstående, med-lidende „Det är synd om människan!“ som grundtema. Dette gælder med sikkerhed kvinderne, først og fremmest den levende og varmhjertede Claudia, men også de halvdøde Anna og Valentina og den mugne Lidia. Når han ofrer kvinderne større varme – eller skulle man sige mindre kulde – end mændene, er det tydeligvis, fordi de i hans øjne er renere, sandere og stærkere i deres livsholdning end de kompromitterede mænd, hvilket indebærer, at den klinisk iagttagende Antonioni dog har en moralsk alen gemt bag sin pletfri kittel.

Og skønt de hypokrite mænd kommer til kort, målt med denne alen, omfattes selv de med nogen sympati, i hvert fald med overbærenhed. De vide visseleg meget vel, hvad de gøre, for det er velbegavede og reflekterede herrer, både arkitekt Sandro, der allerede har svigtet sine kunstneriske idealer, og forfatter Giovanni, der med en betydningsfuld nuance i udtrykket – „Jeg tror, jeg vil sige nej“ – røber, at han er godt på vej til at svigte sine.

Men er de to mænd ansvarlige for deres svaghed? Er det i Antonionis øjne ikke snarere tiden, samfundet, mere specifikt det syge miljø, der har formet dem sådan?

Igen må man fortolke og gætte efter evne. Antonioni udleverer ikke – som *Fellini* i „La

dolce vita“ – det smukke, blanke, tomme rigmandsmiljø. Men han registrerer det på en måde, der antyder væmmelse, parret med en vis tiltrækning, lidt på samme vis som Lidia over for brutaliteten. Miljøet skildres som et akvarium befolket af slørhaler, der glider ud og ind imellem hinanden i meningsløst dekorative arabesker. Akvariestemningen er påfaldende allerede i „L'Avventura's slutning, hvor Sandro den sidste aften bevæger sig omkring på må og få i hotel San Domenico's saloner og barer, og genfindes akcentueret i billederne af „livet“ i Villa Gherardini i „La Notte“, hvor slørhale-menneskenes søvnigt erotiske krydstagfat bogstavelig talt er fotograferet gennem akvariets spejlglassvægge.

Måske kan denne miljø- og klimabeskrivelse udlægges som en undskyldende forklaring på personernes, specielt mændenes koldblodede slattenhed. Den reducerer individernes ansvarlighed så vidt, at der bliver plads for tilgivelse, den tilgivelse, som ét eneste sted kommer til direkte udtryk: i den tøvende bevægelse, hvor med Claudias hånd i „L'Avventura's slutbilleder kærtegner Sandros angrende nakke, nænsomt og illusionsløst.

For at vende tilbage til mine umiddelbare reaktioner, så brød i dette ene øjeblik en betagelse gennem min beundring. Men Claudias stumme og meget talende kærtegn er jo rigtig nok også en god gammeldags „litterær“, „oplagt filmisk“ og således ret beset u-antonionisk effekt! Man forestiller sig, at Antonioni har rødmet af generthed over sin egen ublufærdige ligetilhed i udformningen af denne scene og skyndt sig at tage oprejsning med „La Notte“, der er kemisk fri for slige utilstedeligheder. (Slutningen af „La Notte“ skæmmes til gengæld af den – i *mine* øjne – filmisk utilstede-ligt kluntede brevoplæsning og det psykologisk uacceptable i, at Giovanni ikke skulle kende sine egne ord igen).

Den tanke melder sig: Er Antonionis kunst, den affektløse, decante, banalitetsskyende og æstetisk raffinerede, bestemt af det samme åndelige klima, han skildrer? Er han selv at finde blandt fiskene i akvariet, han fotograferer? Eller har han valgt dette miljø – og genvalgt det – skønt dets fornemste præg er kedsommelighed, fordi de mikroskopiske nuancer af psykologisk ambivalens, han sætter en ære i at fotograferer, fortrinsvis er at finde blandt mennesker, der har råd og tid til at fordybe sig i kedsomhedens problem? Det er påfaldende, at ingen af filmens personer hæmmes af hensyn til arbejde eller andre sociale normer, og at de sporadisk optrædende repræsentanter for „lave-re“ klasser opfattes enten som umælende dyr (Tommasios mor og de kæmpende drenge i

„La Notte“, mændene på torvet i Noto i „L'Avventura“) eller som enfoldige, let komiske mærkværdighedsvæsener (fårehyrder på Lisca Bianca, 2. classes-parret med radioen i toget, butiksparret i „L'Avventura“). – Eller repræsenterer de tværtimod det normale, ufordærvelige liv af kød og blod, akvarievæsenerne er udelukkede fra? Atter synes Antonioni mig – af åndshovmod eller selvudslettende beskedenhed? – at vise tilskueren for stor tillid, subs. at svigte ham.

Ved at rendyrke filmmediet som selvstændig udtryksform, frigøre det fra al afhængighed af andre kunstarter og kunsten uvedkommende hensyn har Antonioni – med *Bergman*, *Fellini*, *Bresson* og dele af Den nye Bølge i Frankrig – indvarslet en ny æra i filmkunsten. For at sætte sig selv i stand til at give et gyldigt æstetisk billede af virkeligheden har han skabt en ny visuel form.

Måtte han og hans talentfulde kolleger kun ikke forgabe og fortabe sig i det lille, afsides hjørne af naturen – eller unaturen – hvor det internationale pengearistokrati demonstrerer sin sjælelige uformuenhed, og hvor æstetismen – jfr. „Sidste år i Marienbad“ – truer med at kastre den nye filmkunst, endnu inden den har nået at folde sig ud.

I. C. Lauritzen.

Overleve eller -

JUDGMENT AT NUREMBERG („Dommen i Nürnberg“). Prod.: Stanley Kramer 1961. Associate producer: Philip Langner. Assistant hos produceren: Anne Kramer. Instr.: Stanley Kramer. Manus: Abby Mann. Foto: Ernest Laszlo. Musik: Ernest Gold. Klip: Fred Knudson. Medv.: Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Maximilian Schell, Judy Garland, Montgomery Clift, Marlene Dietrich, Torben Meyer, William Schatner, Alan Baxter, Joseph Bernard, Ray Teal, John Wengraf, Martin Brandt, Hans Conried, Werner Klemperer, Kenneth MacKenna, Ed Binns.

Med „Dommen i Nürnberg“ har *Stanley Kramer* skabt den hidtil vægtigste moderne film om lovens og samvittighedens ukrænkelighed. Han har valgt at bygge sin gennemgang af dette tema ind i en fiktiv proces fra de sidste opgør i efterkrigstidens Nürnberg, og det er vel derfor nærliggende at betragte hans film *også* som et opgør med Hitler-tidens nazisme. Men det betydningsfulde ved „Dommen i Nürnberg“ ligger deri, at den trækker sit tema fri af den aktuelle ramme og så at sige trin for trin når frem til det, der er dens

egentlige indhold: en fællesmenneskelig bestemmelse af sandhedens princip. Derfor rammer den ikke blot nazismens diktater til domsmyndighederne og de farlige kompromis'er i den kolde krigs kølvand. Den siger på ethvert tilfælde af lovens korruption, på enhver handel med samvittigheden. „Dommen i Nürnberg“ understreger endelig – og det er måske dens stærkeste indhold –, at enhver er ansvarlig for sine egne gerninger – at ingen kan gemme sig bag ord som pligt og lydlighed.

„Dommen i Nürnberg“ er tilsyneladende meget enkelt formet. Vi følger en proces mod fire dommere, der tog mod nazisternes ordrer, og som bøjede loven efter styrets ønske. Den ene af dem, dr. Ernst Janning, har modsat sine kolleger haft svære skrupler ved at bøje sig, men han er dog gået med – simpelt hen for at forhindre det, der var værre. I løbet af processen indkaldes vidner, der belyser de nazistiske dommers praksis; ved samtaler med forskellige tyskere får dommeren, den midaldrende Dan Haywood, desuden et indblik i tilværelsen under Hitler og et indtryk af tyskernes angst for at vedkende sig medansvaret. Køligst og farligst af alle virker en smuk generalsenke, en repræsentant for det ædle, gamle Tyskland, hvis officerer foragtede Hitler, men tro mod landets militære idealer adlød uden at blinke.

Det er et af Kramers kup med denne film, at han anvender den nødvendige opdeling af filmen i to halvdele til forstærkelse af sikkerheden i argumentationen. Mens man efter førstedelen sidder tilbage med en lidt klam fornemmelse af, at vi nu igen skal have tyskernes og dermed alle menneskers forsyndelser fejlet til side med misforstået humanistiske henvisninger til, at det jo ikke kan nytte at ribbe op i de gamle sår, eller at ingen i grunden kunne gøre for noget som helst, eller at skylden tilhører helt andre, som man ikke kan få fat i, så strammer Kramer i andendelen sin argumentation, afviser alle førstedelens indvendinger og præciserer sit mål med filmen. Under forsvarerens nedtromlen af et af anklagerens vidner afbryder dr. Janning i erkendelse af, at netop denne forsvarerens fremgangsmåde genopliver de gamle nazistiske tonefald og så at sige beviser, at den indsats, som han troede at yde ved at bøje af, så intet værre skulle ske, er forgæves og forfejlet. Dr. Janning indrømmer sin skyld og tager mod den straf, som dommer Haywood idømmer ham og hans kolleger.

I en sidste scene mellem dommeren og den hovedanklagede får Kramer gjort regnskabet op uden indskrænkning. Dr. Janning takker dommeren for retfærdig behandling, men beder ham tro, at han ikke anede, at det ville komme så vidt med nazismen, da han engang

i trediveernes midte første gang gik deres ærinde og dømte efter deres vilje. Dommeren har da kun et svar at give – „det var allerede kommet så vidt, da De første gang dømte en uskyldig.“ Dette er en af filmens nøglescener; en anden indtræffer kort efter, da dommeren tager afsked med den unge forsvarer. Forsvareren påstår lidt hoverende, at disse fire dommere, omend de er blevet idømt livsvarigt fængsel, vil være ude igen om ganske få år – det er logisk. Dommer Haywood giver ham for så vidt ret, men tilføjer, at det logiske ikke behøver at være identisk med det retfærdige. Kramer kommenterer scenen med megen bidsked; en efterskrift oplyser, at samtlige dømte fra samtlige Nürnberg-processer i dag er på fri fod.

Men stærkest virker dommerens samtale med en amerikansk oberst, der naturligvis ikke vil påvirke domsafsigelsen, men som beder ham overveje, om man ikke i den aktuelle situation – dagene omkring luftbroen til Berlin – bør stå sig godt med det tyske folk og ikke udfordre det med en streng dom over de fire anklagede – hvis vi skal overleve. Dommeren svarer: „Overleve – som hvad?“

„Dommen i Nürnberg“ er en velovervejet og modig film, ikke et stykke spekulationsarbejde, men et gennemført sundt forsøg på at præcisere sandheden om begreber, som dette århundrede har handlet ilde med. Det er ingen nem film at holde sig på linie med, den udfordrer til revision af ens egen private trang til de nemme kompromis'er og de behagelige omveje. Kramer fastholder sin tilskuer ved problemet, foruroliger ham og opløfter ham stadig.

Han opløfter ham blandt andet, fordi „Dommen i Nürnberg“ forstærker indtrykket af, at veteranerne i Hollywood ikke er så døde endda. Måske er Kramer ikke ligefrem blandt veteranerne, men deres blod flyder i hans årer, og deres fornemmelse for at fastholde mennesket i dets centrale position lever videre i „Dommen i Nürnberg“. Sammenlignet med film, der som denne viderefører væsentlige traditioner i Hollywoods kunst, og som ikke gør sindrige tekniske eksercitier for at forsøne banaliteterne, tager de yngste i filmbyen sig meget små ud. Og den hærske af middel-mådigheder, som blandt andre „Cahiers du Cinéma“ så gerne vil have os til at juble over, forekommer da ret komisk.

Hvis det bliver Edward Ludwig, Samuel Fuller og Phil Karlsson eller elever af sådanne kunstnere, der skal sørge for, at Hollywood overlever de mange kriser, kommer man unægtelig til at spørge: „Overleve – som hvad?“ Men slet så galt går det sikkert nok ikke.

Stanley Kramers „Dommen i Nürnberg“ er blandt de film, som stærkest genoplever fortrøstningen til, at Hollywood vil overleve med sin gamle humanisme i god behold.

Jørgen Stegelmann.

Sympatisk

TWO RODE TOGETHER („To mand red ud“). Prod.: John Ford/Columbia, 1961. Instr.: John Ford. Manus.: Frank Nugent efter roman af Will Cook. Foto: Charles Lawton, jun. Musik: George Duning. Dekor.: Robert Peterson. Klip: Jack Murray. Medv.: James Stewart, Richard Widmark, Shirley Jones, Linda Cristal, Andy Devine, John McIntire, Paul Birch, Willis Bouchee, Henry Brandon, Harry Carey, jun., Ken Curtis, John Qualen, Woody Strode, David Kent, Olive Carey.

Der er skrevet meget om John Ford og alligevel ikke tilstrækkeligt. Det skulle ikke her være nødvendigt at gentage grundene til, at han regnes for at være en af tonefilmens største poeter. Men man burde måske lige fremhæve, at han er så stor, at han ikke under sig for at behandle temaer, der ikke altid er lige sympatiske, blot de appellerer til hans naturlige, poetiske gemyt. Man kan harmes over hans tilsyneladende intolerante naivitet i én film – for kort tid efter i en ny film at se ham udvise den største tolerance og menneskekærlighed i behandlingen af et beslægtet emne. Det siger naturligvis en del om Ford som kulturpersonlighed, og så er spørgsmålet jo, om man som kritiker vover at skelne mellem kunstnerens ansvar over for kunsten og hans ansvar over for medmenneskene. Vor oplyste middelalder stiller ikke ringe krav til det sidste, og debatten om kritikerens stilling i dette spørgsmål er langt fra afsluttet.

Indledningsvis kan det siges, at „To mand red ud“ hører til den overvejende sympatiske del af Fords film. Den er en lille, moralsk historie i western-miljø om en noget blakket sherif, der, hovedsagelig ved hjælp af konstanter, lokkes til, sammen med en kavaleriofficer i civil, at begive sig ind i et Comanche-reservat for at søge at hente en del hvide fanger hjem til de fanatisk håbende pårørende. Missionen er på forhånd dømt til at mislykkes, og dens usle resultat, en vild dreng, der efter de mange år hos indianerne tænker og føler som de, og en mexicansk pige, der har været gift med en af høvdingene, bliver ofre for de skuffede familiers ynkelige reaktioner og officersfrueres bedsteborgerlige taktløsheder. Den skurkagtige sherif påvirkes af alt dette i en ganske heldig

retning, han skælder rosset ud og rider bort med den mexicanske pige. Slutningen lader os ane et forestående medlidenhedsægteskab.

Temaet i filmen kan minde noget om „Følgeren“, men i modsætning til denne er „To mand red ud“ næsten gennemført sympatisk i opstillingen af ideer og idealer. Og den er frem for alt en tydelig demonstration af Fords evner til at fortælle en historie rytmisk og varieret. Den fordske poesi er dog hyppigt ofret til fordel for passager af vidunderlig afslappet folkekomedie, der giver *James Stewart* og *Richard Widmark* rig lejlighed til at boltre sig i underspillet komik. Indledningen og ride-turen ud til fortet er noget af det herligste, man længe har set. Desværre er denne stil, der præger hele filmens første halvdel, så dominerende, at den får historien til at knække på midten. Man kan ikke sige sig fri for at finde den en anelse usmagelig på baggrund af filmens sidste, bevægende tragiske halvdel. Første dels pauseklowner – hvoriblandt en fjottet sydstatsfamilie – bliver i filmens slutning en frådende morderbande. Herved kommer de „morsomme“ helte og især *James Stewarts* omvendelse til seriøse, realistisk tænkende og handlende mennesker, til at stå i et uægte, postuleret skær. Det stilistiske brud ødelægger filmens slutning, og budskabet formår ikke at gribe.

Man kunne finde adskillige mindre dårligdomme i „To mand red ud“, men der bliver dog alligevel tilbage et indtryk af en stadig livskraftig John Ford, der formår at overraske og frem for alt at underholde. Der er rigeligt stof at hente i filmens ydre og indre dialog, og forholdet mellem de to venner, officeren og sheriffen, er spændende og rigt udformet. Deres noget uforståelige opgør på tilbageturen fra reservatet er et mindre heldigt dramatisk kunstgreb, der ulykkeligtvis ved sin placering får en dominerende plads i skildringen af de to mænd, og man foretrækker at skyde det fra sig i den endelige bedømmelse. Skildringen af nybyggerne, der til det sidste håber at få deres børn tilbage fra indianerne, og som i sheriffen ser den frelsende engel, er forskrækkende i sin blotlæggelse af naivitets og ufornuftens eksaltation. Forholdet mellem de to køn, der af Ford altid skildres romantisk-poetisk, er smukkest i scenerne mellem *Widmark* og *Shirley Jones*, selv om sidstnævnte ikke formår at spille op til *Widmarks* ligefremme og robuste officer. Udmærket er derimod *Linda Cristal* som den mexicanske pige Elena, smuk i sin forførelse over den følelse af mindreværd, som garnisonens „pæne“ damer pådutter hende.

I den standende debat om folkelighed contra den såkaldte pop-folkelighed kan man med rette henvise forvirrede sammenblandere af de

to begreber til et studium af John Fords film. Selv om også han har flirtet med pop-stilen, så er dog hans mange arbejder med den ægte vare af en så udtalt værdi og klarhed, at det burde være en inspiration for den vaklevorne danske kulturpolitik. Ford for folket.

Poul Malmkjær.

Gotisk

MOONFLEET („Mens bøddelen ventede“). Prod.: MGM (John Houseman), 1955. Instr.: Fritz Lang. Manus.: Jan Lustig og Margaret Fitts efter Meade Falkners roman. Foto: Robert Planck (Eastmancolor og Cinemascope). Medv.: Stewart Granger, George Sanders, Joan Greenwood, Viveca Lindfors, John Whiteley, Liliane Montevecchi, Melville Cooper, Sean McClory, Alan Napier, John Hoyt, Lester Matthews, Donna Corcoran.

Man er taknemmelig for, at „Moonfleet“, som har mangle i ens billede af *Fritz Lang*, om-sider blev udsendt herhjemme. Filmen er et af de mest overdådigt fantasifulde og elegant iscenesatte værker inden for den genre, det gotiske melodrama, som amerikansk film med størst held har excelleret i, og som her har fået sit definitive touch af en germaner med sans for skrækkens poesi. Fra *Meade Falkner* er kun hentet lidt, men man har med sans for det visuelt effektfulde og det menneskeligt meningsfyldte digtet videre, og filmens manuskript forbinder det elementært spændende med det i tanken klart formulerede. Filmen er en eventyrlig og romantisk parafrase over motivet, uskyldens møde med lasten, og med klarhed gennemføres det argument, at den op-rigtige og gode tro, personificeret i den lille dreng, sejrer over ondskaben og selvisheden, som langsomt fortrænges af *Jeremy Fox'* sind. Det helt fieldingske tema om dydens uangribe-lighed og endelige sejr over tilværelsens mørke kræfter har Lang formuleret med et væld af nuancer i sin ødselt forsinde iscenesættelse, og det er først og fremmest som et overlegent stykke iscenesættelse, at man nyder „Moon-fleet“ udelt og med det største behag. Det 18. århundredes England opstår i stiliserede deko-rationer, og Lang viser samme sikre fornem-melse for brugen af det dekorativt dramatiske og medspillende i eks- og interiør som i hans tyske monumentaltværker. Sjældent har man set gotiske stemninger frembragt med en sådan konsekvens og fantasifuldhed, og det skurk-agtige kompagni, som den lille, tillidsfulde dreng anbringes i, er mageløst festligt i den kunstfulde forstørrelse. Det hemmelighedsfulde og mystiske i hændelserne er under fuld kon-trol, og kun lidt efter lidt trænger vi ind til

sandheden bag det komplicerede maskespil. Med undtagelse af det lidt for fattige i *Stewart Grangers* opfattelse i sin figur er der glød og temperament at glæde sig over hos bl. a. *George Sanders* og *Joan Greenwood* bag de iskolde, korrumperede facader, og scenerne fra kirkegården og i de uheldsvangre landskaber er tunge af skræk og rædsel. I. M.

Kameraet som Voyeur

KAGI („Østens begær“). Prod.: Daiei (Masaichi Nagata og Asao Kumada), 1959. Instr.: Kon Ichikawa. Manus.: Natto Wada, Keiji Hasebe og Kon Ichikawa efter Junichiro Tanizakis roman „Kagi“. Foto: Kazuo Miyagawa (Daiei Scope, Daiei Color). Dekor.: Tomowo Shimogawara. Musik: Yasushi Akutagawa. Medv.: Machiko Kyo, Ganjiro Nakamura, Junko Kano, Tatsuya Nakada, Tanie Kitabayashi, Ichiro Sugai, Jun Hamamura, Mantaro Ushio, Kyo Sazanka.

Med „Kagi“ stiftede vi bekendtskab med en af japansk films mange mærkelige individualister, instruktøren *Kon Ichikawa*, hvis mest kendte film er „*Biruma no tategoto*“ (The Burmese Harp) fra 1955, og om hvem man kan hente oplysning i *Arne Svenssons* introducerende artikel i „*Filmrutan*“, nr. 4, 1961. Ichikawa er en pessimistisk moralist, hvis film ofte er præget af en misantropisk melankoli, og som beskæftiger sig med lidelse og besættelse. „Kagi“ er en konstant fascinerende, men også på mange måder umenneskelig og skræmmende studie i gammelmandsimpotens og dens følger i form af seksuelle perversioner. Ichikawa driver sin ubarmhjertige analyse igennem med en nådeløs, klinisk realisme, der på en meget raffineret og konsekvent måde forbinder sig med en dekadent smuk billedartisme. Den visuelle æsteticisme i filmen kan siges at være forbundet med den egoistiske selvtilfredsstillelse, den følelsernes onani, som hele tiden kommer til udtryk hos hovedpersonen, en kender af kunst og erotik. Hovedpersonens impotens er ikke blot af fysisk art, men også psykisk kræver han efterhånden stærkere og mere udspikerede stimulanser. Meget i filmen må virke eksotisk på et dansk publikum, mindre naturligvis den seksuelle opfindsomhed end f. eks. den opfattelse af kvinden, som ligger bag hustruens ydmyge underkastelse sig mandens vilje. Man kan føle sig frastødt af Ichikawas maniske fordyben sig i seksualitetens forbandelse, i den sanselige vellyst, der opstår ud af lidelsen. Men man kan ikke frakende ham kompromisløs konsekvens og ærlighed i de dvælende beskrivelser af personernes relationer til hinanden, og ingen af personerne undgår at blive spiddet.

Skønt vi næsten er inde på sygejournalens område, bliver filmen aldrig uvedkommende videnskabelig. Og det kræver ikke så lidt intellektuel kontrol at undgå det melodramatiske eller pornografiske. At slutningens grumme melodramatiske ironi ikke kunne kaperes af flertallet af de københavnske anmeldere kan ikke undre. Men den grimasserende overdivelse skal formentlig tydes som en bevidst forceret kommentar til de foregående uhyrligheder. At Ichikawa er en højst usædvanlig instruktør er klart. Visuelt er „Kagi“ selv som japansk film forbløffende. De klare, enkle kompositioner i Cinemascope-formatet, den eminente brug af farven som fortolkende middel, de douce toner, der brydes af en enkelt snærende farve; og man mindes ikke at have set så sensuelt-stoflig en beskrivelse af mat-lysende kvindekroppe som i *Kazuo Miyagawas* billeder. I. M.



Usaglig

K. E. Løgstrup: Kunst og etik.
Gyldendal 1961.

Mange vil sikkert huske, hvorledes den århusianske teologiprofessor *K. E. Løgstrup* for nogle år siden i et par radioforedrag efter bedste evne søgte at udradere filmkunsten. Løgstrup blev dengang kraftigt imødegået, først og fremmest af *Theodor Christensen*, og vi føler ingen lyst til at fortsætte de ret futile anstrængelser for at bringe Løgstrup på andre tanker. Men der er dog grund til at gøre opmærksom på Løgstrups fejltagelser, når de nu optræder „in cold print“ som et afsnit i hans nye bog. Formentlig takket være *Theodor Christensen* optræder de professorale synspunkter nu i endnu mere vag udformning, men forvrængningerne er stadig til stede. Det turde være evident for læseren, at Løgstrup „går dilettantisk til værks“, således som *Jens Kruse* sagde det i almindelighed om Løgstrups metode i anmeldelsen af bogen, men det var det ikke for den ellers så skarpsindige *Peter P. Rohde*, der i sin anmeldelse udtrykte begejstring for „hans

bundredelige og saglige argumentation og polemik“. Således som Løgstrups metode er anvendt på karakteriseringen af filmens egenart, kan man med det mildeste udtryk kalde den usaglig, og man kan med Kruuse undre sig over, at „Løgstrup ikke synes at have gennemtænkt sit forhold til kunsten, eller rettere at han i sin omtale af kunstværket lader uvidende om æstetikens væsen og endda lader hånt om studier af just de emner, han beskæftiger sig med, både om egne og andres“. Det er ikke for meget sagt, at kapitlet om film i professorens bog er en hel eksempelsamling af falsk argumentation. Udgangspunktet er det sædvanlige, som man finder hos filmens modstandere: man benytter helt irrelevante sammenligninger, når man skal karakterisere filmens forhold til de andre kunstarter. For sit øje har Løgstrup et billede af filmen i dens mest banale og traditionelle form. Skulle man anlægge Løgstrups metode, ville det være en snild sag f. eks. at frakende romanen eller skuespillet enhver kunstnerisk berettigelse, hvis vi bedømte ud fra de mængder af hakelse, som i hver sæson præsenteres under disse betegnelser. Når Løgstrup eksempelvis skal bestemme forholdet mellem film og teater, prøver han på at give indtryk af, hvorledes en enkelt scene i „Ornifle“ ville tage sig ud på film. I Løgstrups udformning ville den sandelig blive traditionel. Men er dette hæderlig analyse? Skulle man ikke sammenligne film og teater på grundlag af de skuespilmatiseringer, der virkelig har søgt at omplante et værk fra en form til en anden? Løgstrups sammenligninger mellem filmen og de andre kunstformer er overhovedet forbavsende overfladiske. Tror han virkelig i alvor, at den filmiske fortælling kun er fremvisende i modsætning til den episke, der er interpreterende? At han nævner *Käthe Hamburger* som ophavsmand til denne forestilling, hjælper ikke. I det hele taget kunne man nok have ønsket sig, at Løgstrup havde støttet sig til mere vel-funderede teoretikere end dem, han bl. a. benytter sig af (*Barbro Boman, Balling* etc.).

Det forførelige ved filmen er for Løgstrup dens suggestionskraft og identifikationsteknikken. Men også i analysen af disse fænomener er han meget naiv. Han nævner, at film dyrker spændingen for dens egen skyld, at filmoplevelsen er for privat og for sensationelt betonet, og at vi ikke er os filmens virkemidler bevidst, hvad der jo kun kan være hans egen skyld. Der er også mange romanlæsere, der ikke funderer meget over forfatterens teknik. Og når han skriver følgende, er misforståelsen total: „I alle de andre kunstarter er der den tætteste forbindelse mellem beherskelsen af virkemidlerne og et ægte forhold til emnet, te-

maet, indholdet.“ Men med hensyn til filmen „er det ikke alene muligt at bruge en perfekt udnyttelse af de kunstneriske virkemidler til at forholde sig ukunstnerisk til filmfortællingens indhold, men det er simpelthen det normale. Og grunden er mediets art.“ Det er ikke blot nonsens, det er perfid nonsens. *J. Lee-Thompsons* film „Hun så det –“, som Løgstrup benytter som eksempel, bliver aldrig noget kunstværk, ligegyldigt fra hvilken synsvinkel man anskuer den.

Det er tydeligt, at Løgstrups syn på filmen ikke kan skilles fra hans kunstsyn i det hele taget, som forekommer snævert og fordomsfuldt. Men i hans fejltagelser med hensyn til filmen kan man ganske præcist finde årsagerne: 1. han har simpelthen set for få film og oftest de forkerte, 2. han kender for lidt til filmens teori og æstetik, og 3. han er for mig at se ikke i stand til at opleve film. Ligesom der findes umusikalske mennesker, gives der selvfølgelig mennesker, der ikke kan opleve film, og det er endda ikke så få. Løgstrup betragter det med al for stor selvfølgelighed, at han kan opfatte film. Men i sit sidste afsnit giver han selv så tydeligt som muligt en forklaring på sit dilemma. Han funderer over forskellen mellem filmekspertens og publikums bedømmelse af film og siger, at mens han som regel vil være enig med en litteraturkritiker i, hvad der duer og ikke duer, „dækker hans skellen mellem gode og dårlige film sig ikke med filmekspertens“. Forklaringen ligger lige for. Grunden er ikke blot den, som Løgstrup selv angiver, at han måske ikke regner med filmen som kunstart, fordi han har set for mange dårlige film. Det turde være evident, at når Løgstrup oftest er enig med litteratureksperten, skyldes det, at han er et litterært dannet menneske. Men tror han, at det store, ureflekterede, læsende publikum, der ernærer sig ved popromaner og ugebladsnoveller, også vil være enig med den litterære ekspert i bedømmelsen af, hvad der er godt og dårligt? Var det ikke en mulighed, at forskellen mellem Løgstrups bedømmelse af film og den såkaldte filmeksperts simpelthen skyldes, at i sit forhold til filmen er Løgstrup på nøjagtig samme niveau som ugebladslæseren over for litteraturen?

Ib Monty.

TIDSSKRIFTERNE

Novemhernummeret af „Positif“ var helt helliget *Buñuel* med særligt henblik på hans sidste film „Nazarin“, „Mands begær“ og „Viridiana“. Blandt bidragyderne er bl. a. Buñuels søster, *Conchita Buñuel-García*, der leverer personlige minder om mesteren, og instruktøren *Carlos Saura*.

I det svenske „Filmrutan“, nr. 4 1961, har Björn Norström skrevet informerende om de tre amerikanere John Frankenheimer, Irvin Kershner og Robert Mulligan, mens Arne Svensson som nævnt andetsteds introducerer Kon Ichikawa.

Decemberrummet af „Cahiers du Cinéma“ bærer titlen „La Critique“ og indeholder bl. a. en diskussion mellem en række franske kritikere om filmkritikkens midler og mål og en enquête mellem et imponerende stort antal filmskribenter af alle afskygninger. I enquêteens sidste spørgsmål opfordres deltagerne til at sige deres oprigtige mening om „Cahiers“, og svarene på dette spørgsmål er ikke de mindst kedelige. For dem, der forveksler fransk filmkritik med den kritik, der udøves i „Cahiers“'s spalter, er det ikke af ringe værdi her at se nogle andre synspunkter forfægtet.

I „Cinéma 62“ for januar kan man finde inter-

views med Truffaut og Roger Leenhardt samt et portræt af René Clément.

I „Sight and Sound“, Winter 1961-62, har man atter forlystet sig med den gamle selskabsleg for cineaster, at finde frem til filmkunstens „Top Ten“. En lang række europæiske kritikere er blevet spurgt, og som nr. 1, 2 og 3 er placeret „Citizen Kane“, „L'Aventurera“ og „La Règle du Jeu“. Nummeret indeholder i øvrigt artikler om Erich von Stroheim og Fritz Lang, om „L'Année Dernière à Marienbad“ og „La Notte“, og der bringes et interview med Truffaut. Standarden er ikke så høj som tidligere, det kritiske jugement ikke mere så præcist, hvilket bl. a. afspejler sig i tidsskriftets „Guide to Current Films“. De kvindelige skribenter, der optræder hyppigere og hyppigere i spalterne, er ikke særlig spændende afløser for de kritikere, som nu kun sjældent skriver i bladet.

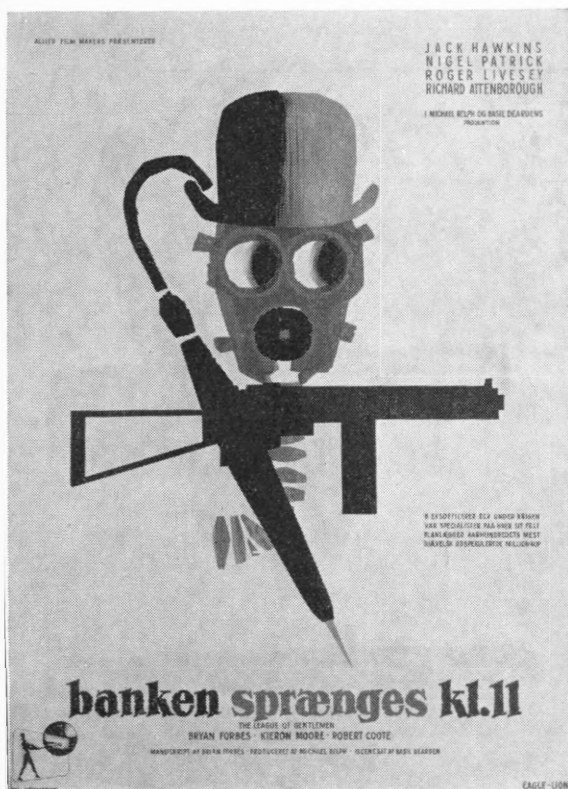
Repertoire...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“'s læsere, i dette nummer premierer i tiden 14.-11. 1961 til 13.-1. 1962 (redaktionens slutning).

- L'AVVENTURA (DE ELSKENDES EVENTYR), Italien 1960. Anmeldt i dette nummer.
- THE BELLBOY (JERRY SOM PICCOLO), U.S.A. 1960. Jerry Lewis-farce, skrevet og instrueret af ham selv. Usædvanlig i formen, uden handling – blot en serie af slapstick-groteske situationer. Jerry Lewis dyrker sin bizarre mimik med afgjort talent.
- BUTTERFLY 8 (IKKE FOR PENGE), U.S.A. 1960. Med sin umaskerede sensualisme og erotiske ærlighed saboterer Elizabeth Taylor effektivt flere steder Daniel Manns trist iscenesatte film, men kan ikke redde dette harsk hykleriske og bigotte spekulationsprodukt.
- LA CIOCIARA (HUNTIGEREN), Italien 1960. Zavattinis og de Sicas forsøg på at komme videre på grundlag af de neorealistske principper i kombination med en dramatisk „story“ er interessant, men ikke vellykket. Sophia Loren ikke så tilfredsstillende som i sine amerikanske film.
- DAYS OF THRILLS AND LAUGHTER (GYS, GRIN OG GAGS), U.S.A. 1961. Robert Youngsons tredje og svageste antologi viser, at materialet er ved at være sluppet op. Herlig præsentation af seriefilm.
- GOLD OF THE SEVEN SAINTS (GULD OG BANDITTER), U.S.A. 1961. Velfortalt, velbegrunder og fornuftigt western om guldørst af den ellers så trivielle Gordon Douglas. Smuk balance mellem spænding og burlesk humor og livligt og frisk fotograferet af Joseph Biroc samt sikkert spil af Clint Walker og Roger Moore.
- THE GUNS OF NAVARONE (NAVARONES KANONER), England 1959-61. Carl Foremans superproduktion, iscenesat i buldrende grandios stil af J. Lee Thompson, er perfektibel, romantisk underholdning, der kun dyrker krigens eventyrlighed, ikke dens gru.
- THE HOODLUM PRIEST (JEG VIL IKKE DRÆBE), U.S.A. 1961. Irvin Kershners forgæves forsøg på at få en overbevisende film ud af et særdeles ujævnt manuskript indeholder afsnit, der klart viser, hvor præcist og økonomisk han arbejder. Men filmen er trods sit bevægende stof næsten blottet for følelse.
- JUDGMENT AT NUREMBERG (DOMMEN I NÜRNBERG), U.S.A. 1961. Anmeldt i dette nummer.
- KAGI (ØSTENS BEGÆR), Japan 1959. Anmeldt i dette nummer.
- THE LAST SUNSET (STORM OVER RIO GRANDE), U.S.A. 1961. Drøj mandfolkesentimentalitet i Robert Aldrichs beretning om en præriens gun man, der op søger sin fortid og forsøger at trække sig fri af skyderierne. Mange særdeles smukke enkeltheder, navnlig i filmens allersidste scener, hvor den bliver poetisk og gribebe.
- MOONFLEET (MENS BØDDELEN VENTEDE), U.S.A. 1955. Anmeldt i dette nummer.
- LA NOTTE (NATTEN), Italien 1961. Anmeldt i dette nummer.
- LA NOTTE BRAVA (DEN VILDE NAT), Italien 1959. Smarte piger og skræppe drenge i Mauro Bolognini's dubiose samfundskritik, der munder ud i, at penge er noget skidt, når de kommer i de forkerte hænder.
- PLEASE DON'T EAT THE DAISIES (SOM VINDEN BLÆSER), U.S.A. 1960. Charles Walters' film over Jean Kerrs bog om en Broadway-kritikers ægteskabelige problemer er sympatisk moderne lystspil, men lidt trægt, og oftere morsommere tænkt end udført. Doris Day og David Niven spiller fint op til hinanden.
- RETURN TO PEYTON PLACE (KÆRLIGHED I DEN LILLE BY), U.S.A. 1961. Mary Astors efterhånden legendariske præstation som den eneste borger i Peyton Place, der tør vedkende sig sit bagstræb, forlener Jose Ferrers film om lillebyens frembrydende frisinnd med varm og menneskelig spænding. Alt andet i filmen kun af interesse for sociologer.
- THE SINGER NOT THE SONG (HJERTET OG SVÆRDET), England 1960. Roy Bakers film er et ihærdigt, men konfust forsøg på at forbinde det elementært spændende med det intellektuelt debatterende. Forekommer at være en klostet Graham Greene-imitation, men ikke uden fængslende momenter. Diverse sex-antydninger krydrer den markværdige anrettning.
- TAXI POUR TOBROUK (TAXI TIL TOBROUK), Frankrig 1961. Dramatisk uegal, men som helhed sympatisk og vel iscenesat fodnote til debatten om krigens uvæsen. I: *Dens de la Patellière*. Gode præstationer af Lino Ventura og Charles Aznavour.
- TWO RODE TOGETHER (TO MAND RED UD), U.S.A. 1961. Anmeldt i dette nummer.

BEDSTE FILMPLAKAT

1961



I begyndelsen af januar samledes en dommerkomité for femte gang for at finde frem til årets bedste danske filmplakater. Desværre var både Søren Melson og Jan Zibrandtsen i år forhindret i at være med i bedømmelsen, og komiteen bestod derfor af redaktør Pierre Lübecker og „Kosmorama“s redaktion. Det var det almindelige indtryk, at den gennemsnitlige kvalitet ikke var så god som sidste

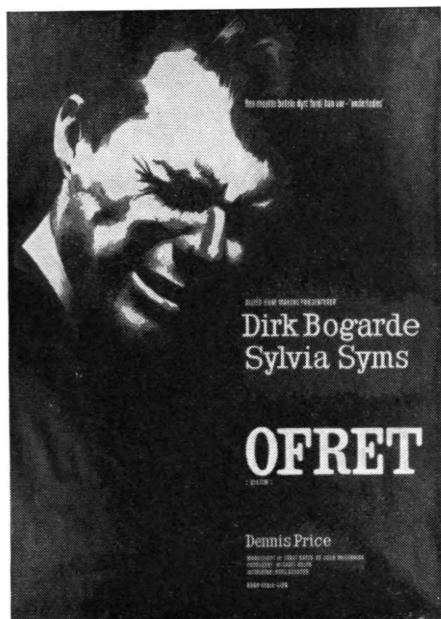
år, og man kan stadig undre sig over, hvor traditionelle plakaterne er, selv de bedste, og selv plakater til film, der ligefrem indbyder til eksperimenter. Således som det også fremgik af resultatet af konkurrencen, vælger man hyppigst, også når man har visse prætentioner, de nemmeste løsninger, at benytte sig af udenlandske ideer og af fotomontager. Det er mærkeligt, at ingen synes at indse, at det også ville have publicityværdi, om man f.eks. en gang imellem lod en kunstner forsøge sig på feltet.

Det var ikke særligt vanskeligt at finde frem til årets tre bedste plakater denne gang, og man endes hurtigt om at give førsteprisen til plakaten for Basil Deardens „Banken sprænges kl. 11“, der var enkel og med et vældigt blikfang. Den er lavet for „Eagle Lion Film A/S“ af John Stevenov efter et engelsk forlæg.

På andenpladsen kom plakaten for Astrid Henning-Jensens „Een blandt mange“, der udsendtes af „A/S Asa Filmudlejning“. Plakaten er ikke ovenud original, men nydelig og roligt iøjnefaldende. Ideen stammer fra Astrid og Bjarne Henning-Jensen. De to store nærbilleder, der er kombineret, er taget af Mydtskov, og Asa's pressechef, Flemming Møller, har været med ved udformningen. Plakaten er smukt trykt hos „Permild og Rosengren“.

Den tredje plakat, som man fandt værdig til en placering, var plakaten for endnu en Basil Dearden-film „Ofret“. Også den var udsendt af „Eagle Lion“, atter efter et engelsk forlæg og atter i dansk udformning ved John Stevenov, der i øvrigt også gjorde sig bemærket ved konkurrencen i 1959 med plakaten til Jean Gabin-filmen „Her går det godt“.

Det kan nævnes, at de tre udlejningsselskaber, der i år er repræsenteret, alle tidligere har været placeret i de årlige plakatkoncurrencer, og for fuldstændighedens skyld skal vi nævne, at „Columbia Film A/S“ og „Fox Film A/S“ ikke har ønsket at deltage i konkurrencen. Fra „Columbia“ husker man ellers fra årets løb en effektiv plakat for Clouzots „Sandheden“. Vi vil takke de udlejningsselskaber, der havde sendt os plakater, for udvist interesse og assistance.



Noter fra museet...

I dagene 6.-10. januar samledes lederne af de fire nordiske filmarkiver for anden gang for at drøfte fælles problemer og mulighederne for samarbejde. På mødet, der fandt sted i Helsingfors, drøftedes bl. a. de konkrete muligheder for i fællesskab at skaffe filmudstillinger til Norden, og man havde også forslag om at arrangere større filmmanifestationer, som det vil være umuligt for det enkelte arkiv at klare. Finlands Filmarkiv og dets leder, *Aito Mäkinen*, havde også sørget for, at der blev rig mulighed for at se film og at træffe finske filmfolk. Fra Danmark deltog *Ib Monty* og direktør *Werner Pedersen* fra „Statens Filmcentral“. Det er hensigten, at næste nordiske møde skal finde sted i København i slutningen af november 1962.

For anden gang afholdt „Statens Filmcentral“ og „Sammenslutningen af danske filminstruktører“ i ugen 13.-20. januar et filmkursus, der i år var henlagt til „Eblely“ ved Faxe Ladeplads. Der var ca. 50 deltagere, alle unge filmfolk, og deriblandt to deltagere fra Sverige og to fra Finland. Kurset, der blev ledet af *Werner Pedersen* og *Theodor Christensen*, havde som tema „Filmen og virkeligheden“. *Bengt Idestam-Almquist* holdt tre forelæsninger om „Strømninger i filmen siden krigen“, og *Jörn Donner* talte om „Filmens nye virkelighed“. Ligesom sidste år bragte man også en orientering om de andre kunstarter, således talte *Thorkild Hansen* om litteraturen, *Ole Schwalbe* om kunsten, *Edvin Tiemroth* om teatret og *Niels Viggo Benzon* om musikken. Den tjekoslovakiske instruktør *Jiri Weiss* aflagde besøg på kurset. Endelig blev der naturligvis vist film en masse, og bl. a. museet stillede kopier til rådighed, ligesom museet leverede bøger og andet materiale til brug for deltagere.

Errata:

I „Kosmorama 54“ havde der desværre indsnegnet sig en fejl i „Repertoiret“ side 38. Under „Studs Lonigan“ var opført *Irvin Kershner* som instruktør. Han var faldet ned fra linien ovenover. Som bekendt var filmen instrueret af *Irving Lerner*.

Filmindeks LVI

BERT HAANSTRA

AF BERT HAANSTRA og IB PERMIN

Født 31. maj 1916 i Holten i provinsen Overijssel i Holland som søn af en lærer, der imidlertid forlod lærergerningen for at hellige sig maleriet. Selv har Haanstra også en læreruddannelse bag sig, men han foretrak at arbejde som fotograf, samtidig med at han på amatørbasis optog småfilm.

Gik under den anden verdenskrig på det hollandske kunstakademis tegne- og maleskole og arbejdede for modstandsbevægelsen med dokumentforforskning.

Greb den første mulighed efter krigen for at blive filmfotograf, idet han fotograferede den halv-doku-

mentariske „Myrthe en de Démonen“ i 1948. Året efter fotograferede og instruerede han sin første selvstændige film, en privatproduktion.

Blev efter et par kortfilm tilknyttet „Shell Film Unit.“, hvor han dels har virket som instruktør og dels som producer i London, på Sumatra og i Venezuela. Har i Venezuela som producer været beskæftiget med op mod en halv snes dokumentarfilm (på forskellige trin i produktionen, bl. a. „Oil in Venezuela“ og „Caracas“).

Har været medlem af diverse juryer, bl. a. i Cannes, Cork og Staatsprijs Nederlanden og Oberhausen (som præsident) og har i øvrigt selv modtaget op mod 40 nationale og internationale priser for sine film.

Arbejder for øjeblikket (november 1961) på to kortfilm og forbereder sin tredje spillefilm – en film om den hollandske modstandsbevægelse.

Litteratur: C. Boost: „Dutch Art Today – Film“ og artikel af Jan Blokkes i tidsskriftet „delta“ (sommer 1958), side 94 ff. De af indexets film, der er tilgængelige her i landet (i 16 mm kopier), er mærket med *) (fås fra Shell, den hollandske ambassade og SFC).

Hvor engelsk titel er angivet efter den hollandske originaltitel, foreligger filmen i engelsk version.

Myrthe en de Démonen. 1948. (Halvdokumentarisk). I, manus og prod.: Paul Bruno Schreiber. Foto: Bert Haanstra. 90 min.

De Muiderkring berleeft. 1949. I, manus og klip: Bert Haanstra. Musik: Janny van Wering. 10 min.

Spiegel van Holland (Mirror of Holland). 1950. I, manus, foto og klip: Bert Haanstra. 10 min. *) Priser: Grand Prix, Cannes (1951). Paris. Montevideo.

Nederlandse Beeldhouwkunst tijdens de late Middeleeuwen (Medieval Dutch Sculpture). 1951. (Kunstfilm). Manus: Hans Sibbelee. I og klip: Bert Haanstra. Foto: Prosper Dekeukeleire. Produceret for Rijksvoorlichtingsdienst, den Haag. 11 min. *) Priser: Merit of Festival of India.

Dijkbouw (Dike Builders). 1952. I, manus og klip: Bert Haanstra. Foto: Bert Haanstra og Ytzen Brusse. Producer: Arthur Elton. 11 min.

Panta Rhei. 1951. I, manus, foto og klip: Bert Haanstra. Musik: Max Vredenburg. 11 min. Priser: Golden Reel Award, USA. Grand Prix, Montevideo. Yorkton, Canada.

Serien „Oil Production“ 1-4 produceret for Shell Film Unit. Producer: Arthur Elton. Optaget på Sumatra:

1) *Aardolie* (The Changing Earth). 1952-53. I og manus: Bert Haanstra. Foto: Prosper Dekeukeleire. Klip: Ronny Erends. Musik: Max Vredenburg. 10 min. *)

2) *The Search for Oil*. 1952-53. I og manus: Bert Haanstra. Foto: Prosper Dekeukeleire. Klip: Ronny Erends. Musik: Max Vredenburg. 34 min. *) Priser: 1st Intern Review of Scientific. Festival Intern-del Cinema Ridotto-Salerno.

3) *The Wildcat*. 1953. I og manus: Bert Haanstra. Foto: Prosper Dekeukeleire. Klip: Ronny Erends. Musik: Jan Mul. 35 min. *) Pris: Università di Padova, 1st Rassenga Intern. del film scientific didattico.

4) *The Oilfield*. 1954. I og manus: Bert Haanstra. Foto: Prosper Dekeukeleire. Klip: Ronny Erends. Musik: Jan Mul. 18 min. *)

Strijd zonder Einde (The Rival World). 1954. I, manus og klip: Bert Haanstra. Producer: Stuart Legg. Foto: Sidney Beadle. Musik: James Stevens

og Pierre Henri (konkret musik). Farvefilm. Produceret for Shell Film Unit. 27 min. *)

Priser: Biennale Venice, 1st pr. Staatsprijs van Holland. Int. Festival Cork, Grand Prix. Int. Festival Johannesburg, South Africa, 1st pr. Merit of Edinburgh Festival. Grand Prix Montevideo. Coupe d'Argent & Diplome d'Honneur, Rom.

God Shiva. 1955. I, manus og klip: Bert Haanstra. Foto: Henk Haselaar. (Indonesiske danse udført af Raden Mas Jodjana). 10 min.

En de Zee was niet meer (And the Sea was no More). 1956. I, manus og klip: Bert Haanstra. Foto: E. van der Enden. Musik: Jan Mul. Kommentar: Max Dendermonde. Produceret for Hollands Ministerie van Onderwijs. Farvefilm. 26 min. *)

Priser: Golden Medal, Bruxelles (CIDALC). Merit of Edinburgh. Grand Prix Montevideo.

Over Glas gesproken. 1957. I, manus og klip: Bert Haanstra. Foto: E. van der Enden. Musik: Jan Mul. 25 min.

Glas. 1958. I og manus: Bert Haanstra. Foto: E. van der Enden. Klip: Bert Haanstra og Ralph Sheldon. Musik: Pim Jacobs. Farvefilm. 10½ min. *) Priser: Berlin Film Festival 1958 Solvbjørnen (kortfilmspris). Moscow-Festival for Scientific Films: The Crystal Trophée for festivalens bedste film fra The Ministry of Cultural Affairs and the Union Cinematographers in the USSR, samt pris for bedste klipping. Oberhausen, 5th West German Short Films Festival 1959. London, the British Film Academy Award: The best film of the year 1958 (shorts). Oscar, Hollywood 1960. 1. pr. fra den 4. intern. festival for dokumentar- og experimentalfilm i Montevideo 1960. 1. pr. fra den 2. intern. festival i Buenos Aires fra kulturministeriet 1960.

Rembrandt, schilder van de mens (Rembrandt, Painter of Man). 1956. (Ikonografisk kunstfilm). I, manus og klip: Bert Haanstra. Foto: Stanley Sayer. Kommentar: Max Dendermonde. Produceret for det holl. undervisningsministerium. Farvefilm. 20 min. *)

Priser: 6e Mannheimer Kultur und Dokumentar Filmwoche 1957. London Filmfestival Diplome of Merit 1957. Intern. Filmfestival Vancouver 1958. Grand Premio, Montevideo 1958. 1. pr. San Francisco (best Art Film) 1958. 1. pr. Festival Santiago 1959. 1. pr. Pakistan 1959.

Pattern of Supply (1957). I: Alan Pendry. Foto: Allan Fabian. Musik: James Stephens. Producer: Haanstra. Farvefilm. 27 min.

Fanfare. 1958. (Spillefilm). I: Bert Haanstra. Manus: Jan Blokkes og Bert Haanstra. Foto: E. van der Enden. Klip: Bert Haanstra og Ralph Sheldon. Producer: Rudolf Meijer. Musik: Jan Mul. Medv.: Albert Mol, Ineke Brinkman, Hans Kaart og Bernard Droog. 2550 meter. Priser: Merit of Edinburgh 1959. Festival of Cork 1959.

Story in the Rocks (1959). I og manus: Han van Gelder. Foto: Eduard van der Enden. Musik: Jan Masseus. Producer og adviser: Bert Haanstra. Farvefilm. 17½ min.

Hold Back the Sea (1960). I og manus: George Sluizer. Foto: Eduard van der Enden. Adviser: Bert Haanstra. Farvefilm 30 min. *)

De Zaak M.P. (The Case M.P.). 1960. (Spillefilm). I: Bert Haanstra. Manus: Bert Haanstra og Jef van der Heijden. Foto: Prosper Dekeukeleire. Klip: Bert Haanstra og Ralph Sheldon. Musik: Jan Mul. Prod: Bert Haanstra. Medv: Ko van Dijk, Albert Mol, Kees Brusse, Julia de Gruyter og Ingrid Valerius. 90 min.