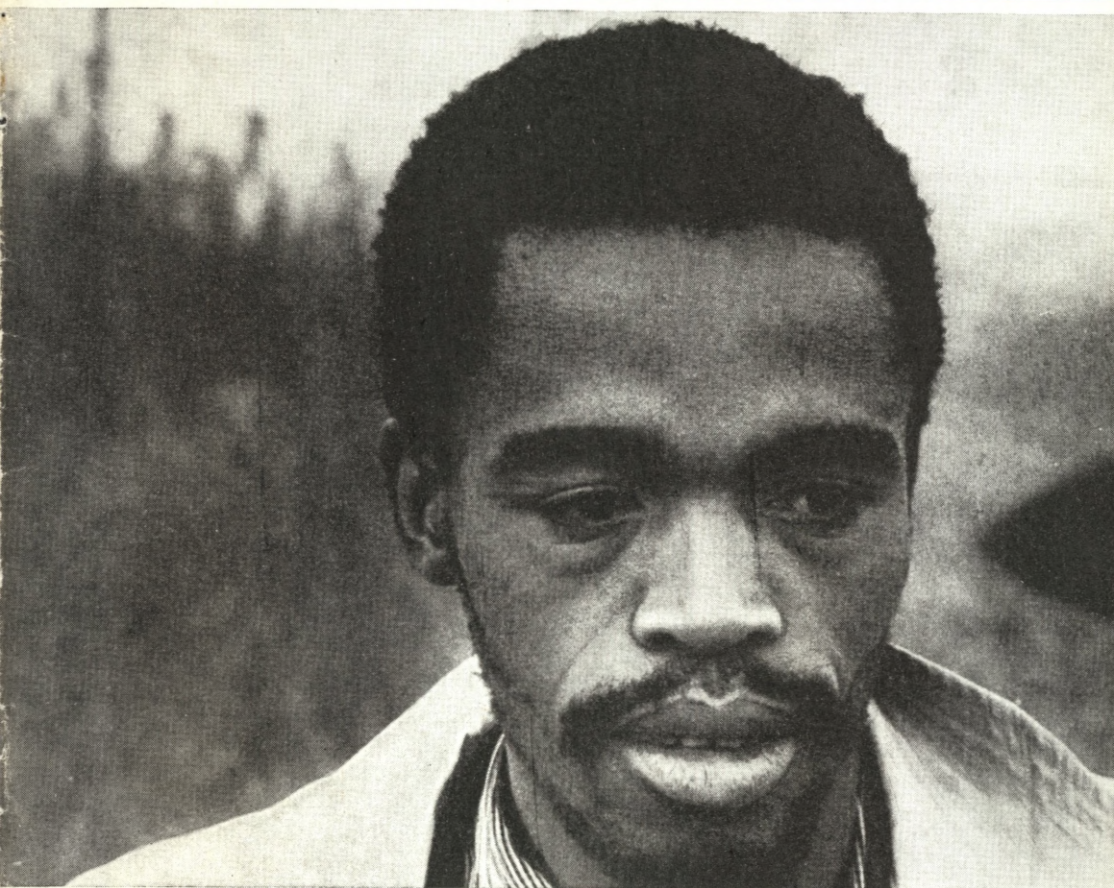


KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



9. ÅRGANG OKTOBER 1962

58



Forsidebilledet

Henning Carlsens Sydafrika-film
„Dilemma“

Indhold

Nye ansigter	3
Nye billeder	4
Nye ansigter: Bent Christensen	5
Nye ansigter: Henning Carlsen	6
Nye ansigter: Palle Kjærulff-Schmidt	7
Nye ansigter: Klaus Rißbjerg	8
Nye ansigter: Leif Panduro	9
Citizen Welles af Jean Béranger	10
Close up	18
Tashliniana af Morten Piil	19
Festivalrapport: Berlin af Arne Svensson	26
Festivalrapport: Karlovy Vary af Arne Svensson	28
Festivalrapport: Venedig af Bjørn Rasmussen	30
Udenfor rammerne af John Ernst	33
Filmanmeldelse:	
„En duft af honning“ af Poul Malmkjær	35
Boganmeldelser:	
Nok en gang (Maurice Bessy: „Historie en 1000 images“) af P. M.	35
Om Dreyer (Jean Sémolue: „Dreyer“) af Ib Monty	36
Grundig (Jörn Donner: „Djävulens ansikte“) af Morten Piil	36
Repertoire	37
Fra museets billedarkiv	38
Filmindeks LX (Frank Tashlin)	39

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 8 første årgange kan stadig fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan købes for 1 kr. stk. og fra 6. årg. for kr. 2,25 stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 467 38.

REGISTER:

Et register over indholdet i „Kosmorama“ fra nr. 1 til nr. 57 foreligger nu. Det koster kr. 2,00 og kan fås i museets ekspedition.

De medvirkende

JEAN BÉRANGER er fransk filmskribent og kortfilminstruktør. Museet har en kopi af hans film „Mic Mac“ med Marcel Marceau. Har skrevet bog om Ingmar Bergman (1959) og „La grande aventure du cinéma suédois“ (1961).

MORTEN PIIL er „Kosmorama“'s nyeste og yngste medarbejder. Han studerer litteratur og har siden september været knyttet til „Berlingske Tidende“ som filmanmelder.

Nye ansigter

Filmkunstens verdensbillede har i den sidste halve snes år bl. a. været præget af opdagelsen af en række nye filmlande. Det er almindeligt kendt hvilke, og vi skal ikke for 87. gang repetere. Det er uægtelig mindre interessant at beskæftige sig med den omstændighed, at der trods den almindelige og universelle ekspansion inden for filmkunsten stadig er en overvældende mængde lande, der overhovedet ikke har gjort eller gør sig gældende på filmens område. Det er ikke så mærkeligt, at man ikke finder blomstrende filmkunst i de mange nye stater, der i disse år formes. Man har ofte andet at tænke på end kunsten. Men hvis vi blot skal holde os til Europa og de gamle lande, er der adskilligt, der i filmisk henseende er hvide pletter. Lad os nævne Holland, Belgien, Schweiz, Norge, Portugal. I nogle af landene findes der ganske vist en produktion, men i bedste fald har den kun lokal interesse. Nogle ville være så ondskabsfulde at føje Danmark til rækken. Det ville ikke være ganske korrekt. For det første har dansk film engang haft international betydning, for det andet hører Danmark retteligere hjemme i den anden store gruppe af lande, der ikke har nogen national filmkunst, men i hvert fald én stor filmkunstner. Det kan dog ikke nægtes, at mange efterhånden har affundet sig med den kendsgerning, at Danmarks bidrag til filmkunsten er Dreyer. Man har ofte kunnet føle sig fristet til at filosofere over, om danskerne simpelthen er et folk, der ikke er disponeret for filmkunst. Hvis man skal sammenfatte bestræbelserne for at udbrede filmkundskaben herhjemme, er det efterhånden ikke så lidt, der bliver gjort. Vi har børnefilmklubber, der tager sig af de små, vi har Skolescenens Bio, der tager sig af de større, vi har filmklubber for de voksne, vi har aftenhøjskoler og oplysningsforbund, der arrangerer filmstudiekredse, vi har filmkronik i radioen og filmorientering i fjernsynet, og vi har museet. Og først og fremmest har vi mere og mere filmkunst i biografene. Alligevel er der ét sted, hvor al denne aktivitet hidtil ikke har efterladt sig det ringeste spor, i den danske filmproduktion. Den er blevet angrebet og diskuteret i det uendelige, uden at den indtil nu har forandret sig det mindste. Skal man derfor definitivt afskrive håbet om en national, dansk filmkunst? I dag er man måske ikke helt så sikker. Er der ved at ske noget i dansk film? Skønt vi har vanskeligt ved at se, at Bent Christensens og Leif Panduros „Harry og kammertjeneren“ var et mirakel, så var den dog så tilpas anderledes, at man med en vis ret kunne stille forhåbninger. Det er i dag tydeligt, at det er Bent Christensen som *producer*, man skal satse på. Han er involveret i alle de danske film, som vi venter spændt på i denne sæson. Det skulle ikke være nødvendigt at gøre opmærksom på, hvor betydningsfuld en producer kan være. Foreløbig har Bent Christensen i hvert fald om sig samlet nogle folk, som man har adskillige gode grunde til at vente sig andet end det sædvanlige af. På de følgende sider præsenterer vi de fem, som nu har udspillet. Endnu er det for tidligt at se, om der kommer noget ud af „Gruppe 62“. Men ellers mener vi ikke at have overset nogen.

NYE BILLEDER

ved *Avanti Planetaros*

Henri-Georges Clouzot er i arbejde igen. Hans næste projekt er filmatiseringen af *Christian Monteilh*s roman „Le Retour des cendres“, og filmen får efter al sandsynlighed titlen „Face à face“. Det er foreløbig afgjort, at den kvindelige hovedrolle skal udføres af den formidable *Simone Signoret*.

Jean-Gabriel Albicocco opholder sig i Syd-Amerika, hvor han nu i tre måneder har gjort optagelser til sin filmatisering af *Jacques Lanzmans* roman „Le rat d'Amerique“. Handlingen er koncentreret omkring en bjergmine i Chile, og blandt de medvirkende nævnes i første række *Charles Aznavour* og *Marie Laforêt*.

Jean-Pierre Melville arbejder i Paris på en thriller, „Le doulous“, der søger at skildre en stikker. *Jean-Paul Belmondo* har fået hovedrollens vanskelige opgave, og endvidere medvirker *Serge Reggiani* og *René Lefèvre*. „Rome Paris Films“ producerer.

René Clément iscenesætter „Demain est un autre jour“, en fransk-italiensk co-produktion med handlingen henlagt til 1944, kort før tyskerne måtte trække sig ud af Frankrig. *Simone Signoret* har hovedrollen som en rig overklassedame, der søger at holde sig hævet over alt, hvad der hedder krig og besættelse, men som tvinges ud af sin drømmetilværelse af en mand, spillet af amerikaneren *Stuart Whitman*, der formår at åbne hendes øjne for realiteterne.

George Cukor har filmatiseret *Irving Wallaces* „The Chapman Report“. *Richard Zanuck* producerer det ualmindelige eksperiment, og historien foregår i Los Angeles, hvor *Andrew Duggan* er psykolog, der foretager en omfattende undersøgelse af amerikanske kvinders seksualliv. Stjerneerne i filmen er i øvrigt *Shelley Winters*, *Claire Bloom*, *Jane Fonda* og *Glynis Johns*.

Stanley Kramer har kastet sig ud i komediefilmen med „It's a Mad, Mad, Mad, Mad World“, som han både instruerer og producerer. Miljøet bliver spillebyen Las Vegas, og *Spencer Tracy*, *Ethel Merman*, *Jimmy Durante* og en lang, lang, lang række komikere medvirker. Filmen optages i Cinerama, og komedien skal vare i tre timer.

Tony Richardson producerer og instruerer for „Woodfall Films“ „Tom Jones“ efter et manuskript af *John Osborne*, der har bearbejdet *Henry Fieldings* roman for film. Hovedrollen er tildelt *Albert Finney*, og ved siden af ham medvirker *Susannah York* og *Edith Evans*.

Akira Kurosawa har iscenesat en ny „eastern-western“, „Tsubaki Sanjuro“, hvori *Toshiro Mifune* medvirker som en revolutionær samurai fra det 19. århundrede, der i spidsen for ni tapre mænd beslutter sig til at forjage den regerende tyrant og genindføre lov og retfærdighed. „Toho“ har produceret, og foruden *Mifune* medvirker bl. a. *Tatsuya Nakadai* og *Takashi Shimura*.

Jerzy Kawalerowicz' næste film bliver en „spectacular“ og tilsyneladende en af polsk films største opgaver. Det bliver en filmatisering af *Boleslav Prus*' fem-bindsværk „Faraon“, der handler om Ramses II, og en af hovedrollerne skal udføres af *Kawalerowicz*' hustru *Lucyna Winnicka*.

Madeleine Robinson og *Anthony Perkins* i *Orson Welles*' *Kafka*-filmatisering „Processen“, der vil blive udførligt omtalt i *Jean Bérangers* Welles-artikels 2. del i næste nummer.



★ *Bent Christensen*



Født 1929 i Gunde-
rup ved Ålborg. På
Teaterdirektørfor-
eningens elevskole i
årene 1949-52. Kunst-
nerisk gennembrud
som Coney i Allé-Sce-
nens opførelse af

„Ikke som de andre“ (1953). På Frederiksberg
Teater, ABC-Teatret og Det ny Teater. Free-
lance producer ved fjernsynet. Debuterede som
sceneinstruktør i 1954 med „Pipi Langstrømpe“
på Frederiksberg Teater. Vedrørende hans film-
arbejde: se index i næste nr. Han er veteranen
i dette selskab, skønt han først i de senere år
direkte har givet udtryk for sine kunstneriske
ambitioner. I dansk film står han i dag i første
række som den producent, der tør gå mod kol-
legernes traditionelt formede udtalelser, og som
frem for alt tør handle efter sine ord. Han vir-
ker dynamisk i ordets bedre forstand, initiativ-
rig og med mod på eksperimenter, og seriøst
arbejdende kræfter i dansk film sætter deres lid
til ham som producent og instruktør – måske
først og fremmest som producent. Dansk films
første producent af gavn.

„Vi havde film som fag på elevskolen. Med
Palsbo som lærer. Det var meget inspirerende
... jeg kunne godt tænke mig at lave en film.
Men *det* kræver modenhed ... jeg har tålmo-
dighed, tro ikke andet ...“

„*Berlingske Tidende*“ d. 4.1. 1953.

„Jeg tror, at nye, unge kunstnere, der vil
tage selve tidens spørgsmål op, er på vej og vil
bryde igennem en dag med deres ærlighed og
skarpe blik for alle skrøbelighederne.“

„*Dagens Nyheder*“ d. 14.3. 1957.

„Jeg tror, at *er* man stifinder, er det noget
ubevidst.“

„*B.T.*“ d. 30.9. 1959.

„Det kan også være en forretning at henvende
sig til den gode smag og fremstille film for
voksne mennesker.“

„*Ålborg Stiftstidende*“ m. fl. d. 23.7. 1961.

„Jeg tror, det er så enkelt, at publikum øn-
sker at blive engageret.“

„*Ekstrabladet*“ d. 9.6. 1962.

„Vores filmindustri er ikke bare kompromi-
teret, men også frygtelig kortsynet. Der måtte
jo komme nogen med vilje til at bryde hul
i muren. Jeg har haft økonomisk held med en
enkelt film, og jeg er indstillet på at bruge
pengene på en produktion, jeg selv finder
kunstnerisk forsvarlig. Der savnes producenter
med kunstnerisk samvittighed.“

„*Aktuelt*“ d. 15.7. 1962.

„For at være international må man være na-
tional. Hvis vi produktionsmæssigt vil leve i
Fællesmarkedet, må vi lave film, som kan ses
i Fællesmarkedet.“

„*Fyns Tidende*“ d. 12.8. 1962.



„Pigen i Søgelyset“



Henning Carlsen



Født i Aalborg 1927. I 1948 til Minerva-Film, hvor han lærte sig håndværket, og hvor han skrev og instruerede kortfilm. I 1953 ansat hos Nordisk Films Junior.

Foruden bestillingsarbejder for dette selskab lavede han fem film for *Walt Disney*, bl. a. om „Tivoli“ og København. Carlsen har også forestået danske versioner af flere dokumentarfilm, som f. eks. „En svunden verden“ og „Afrikas løve“, og har i øvrigt arbejdet med reklamefilm. Han havde således en solid all-round baggrund, inden han gav sig i kast med mere krævende opgaver. Han vakte for første gang opmærksomhed med den lille, fikse færdselsfilm „Cyklisten“ (1957). I 1960 lavede han film i Sverige, men det var først i 1961 med „De gamle“, at han placerede sig sikkert inden for den danske dokumentarfilm. Med denne film viste Carlsen, at han er en af de meget få danske instruktører, der har ladet sig inspirere fra udlandet; filmen behandler et konkret, socialt problem med indføling og menneskelig åbenhed, uden de obligate, pædagogiske røde streger. Samme år fulgte „Limfjorden“, en billedsmuk, men noget akademisk hyldest til barndommens land. Med „Dilemma“ er Carlsen endeligt gået over i spillefilmen. Blandt hans for-

billeder er der grund til at nævne *Lionel Rogosin* og *Jean Rouch*. Filmindex i „Kosmorama 38“.

„Men det er denne dybere og dybere boren sig-ned i det troværdige, det utilsørede og oprindelige – det er den blads, den *spontane aktion* og *reaktion* har fået i filmens afspejling af det menneskelige sjæleliv, der efter min mening er ved at føje en ny „dimension“ til filmkunsten.“

„Men – tradition eller ej – så stræber jeg ikke mod noget brud med det, der har været, for *bruddets skyld*. Når jeg eksperimenterer i dag (og hver film indeholder sine eksperimenter), er mit udgangspunkt de erfaringer, som andre har gjort før mig, og som jeg selv har gjort til nu.“

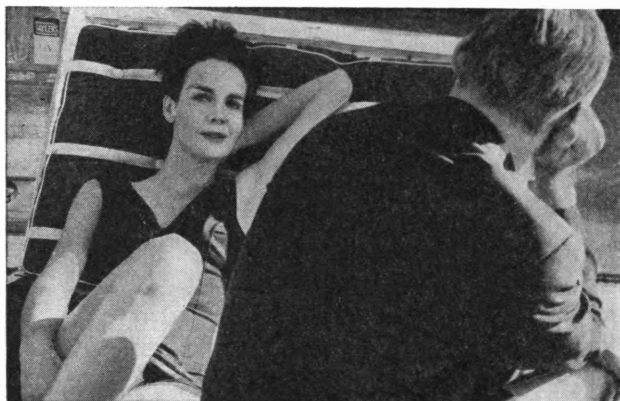
„For det gælder for film som for anden kunst, at man ikke kan være kommerciel og ærlig på én gang, endsige på skift.“

„Drivkraft? – – at opnå en personlig tilfredsstillelse – – ikke andet!“

„Louisiana Revy“, september 1961.

„Der findes bogstaveligt talt ingen kontakt til gensidig adspredelse og hyggeligt samvær mellem os og de skabende kunstnere blandt digtere, forfattere, malere eller musikere, der virkeligt har fingeren på pulsen.“

„Kosmorama 55“, december 1961.



„Dilemma“

★ Palle Kjærulff-Schmidt



Født 1931. Student 1949. Stud. mag., engelsk, fransk. Fra foråret 1951 knyttet til Studenterscenen, fortrinsvis som instruktør (Saroyan, Williams, Kaufman, Ari-

stofanes, Achard, „Gris på gaflen“). Har instrueret en række hørespil og tv-opførelser („Præsten i Vejlbj“, „Britannicus“, „Vi venter på Godot“). Debuterede i 1957 som filminstruktør med „Bundfald“, dansk filmrealisme, de homosexuelles problemer taget op til debat. Anslog i 1959 lystigere toner med sin instruktion af *Rifbjerg*-manuskriptet „De sjove år“, temmelig kåd studenterkomedie med svigtende jordforbindelse. Forhåbningerne til Kjærulff-Schmidts mulighed for at øve en afgørende indsats til fornyelse af dansk film bygger mere på hans fortid ved teatret, specielt tv-teatret, end på hans to film – det er erfaringerne og landvindingerne fra skærmen, vi gerne ser plantet over i dansk film, til nedgørelse af de almindeligheder, som skæmmede bl. a. „Bundfald“ og „De sjove år“.

„... sådan en rigtig folkekomedie giver god øvelse i at få arrangementet til at klappe, og øvelse er den eneste vej frem.“

„Politiken“ d. 24. 9. 1953.

„... når man tager det lille marked og dermed det økonomiske i betragtning, ligger vi da meget godt.“

„Berlingske Tidende“ d. 30. 8. 1959.

„... men man kan da ikke kræve andet af en instruktør, end at han kan instruere.“

„Som instruktør narrer man sig selv, hvis man tror, at gode film skabes af ydre omstændigheder og ikke af et indre behov.“

„Kosmorama 47“, december 1959.

„Jeg drømmer om, at den enorme tvetydighed, vi lever i, blev mere erkendt, end den er i øjeblikket – denne dobbelthed – dobbeltmoral, om man vil. Vi mærker den alle. Ingen kan sige sig fri. Vi lever i en tid, der svarer til 30'ernes Tyskland. Vi lukker øjnene og lader stå til.“

„Man godtager en masse ting i den vestlige verden, som man ikke *burde* godtage, og man gør det af frygt for noget, man tror er endnu værre. Der er en tendens til at afskrive erkendelsen og at stemple dem, der *ikke* vil, som gøglere og fupmagere.“

„Når kunst kræver arbejde for at blive til-egnet, så kan der desværre i dag tages kegler på at erklære: „Jeg foretrækker nu det, jeg kan forstå.“ Så snart man ikke umiddelbart forstår noget, så er der kun én forklaring: at man selv har ret.“

„Aktuelt“s „Weekend“ d. 3. 12. 1961.

„Bundfald“



★ Klaus Rifbjerg



Født 1931, student fra Vestre Borgerdyd 1950. Debutede i 1956 med digtsamlingen „Under vejr med sig selv“, siden „Efterkrig“ (1957), romanen „Den kroniske

uskyld“ (1958), seks digte i „Lytteposter“ (1960), „Konfrontation“ (1960), „Camouflage“ (1961). Sammen med Villy Sørensen redaktør af „Vindrosen“. Journalist på „Information“ og nu på „Politiken“ med teater, litteratur og film som hovedfelt. K. R. har muligehederne for at blive en væsentlig støtte på manuskriptsiden i dansk film. Hans mundrette, nutidige sprog, hans stadige kredsen om menneskenes forhold til hinanden, og hans let vrængende indstilling til de gængse livsværdier og bestandige søgen efter nye, kan udmærket danne basis for en fornyelse i de danske films noget stereotype idéverden. Hans forhold til filmen er ikke af ældre dato, og det er langt fra endegyldigt afklaret, men der er rigelig plads for forhåbninger til ham som inspirerende faktor i det team-work med Palle Kjerulff-Schmidt, som indledtes med „De sjove år“ (1959), og som nu er fortsat med „Weekend“.

„Emner af dyberegående menneskeligt, poetisk, filosofisk indhold forbigås altid. Man beskæftiger sig gerne med „problemer“, men anskuer dem gerne overfladisk og kun med blik for det sensationelle, sexationelle. ... Herregud, om man laver en film om modstandsbevægelsen eller modeverdenen eller hekseforfølgelse i middelalderen, kan jo være ligegyldigt, bare man vil noget med dem ud over at få så og så store mængder cementpander lokket i biografen.“

„Vi har aldrig haft nogen ny-realisme, realismen har kun strakt sig til en svag fornyelse af folkekomedien, mere ambitiøse forsøg har i den poetiske genre vist sig at være skruede, forlorne og pompøst selvoptagede. ... Først ærlig realisme, satire, debat, så symbolisme, poesi og alt det dyre, som kræver frigjorthed, modenhed, overlegenhed.“

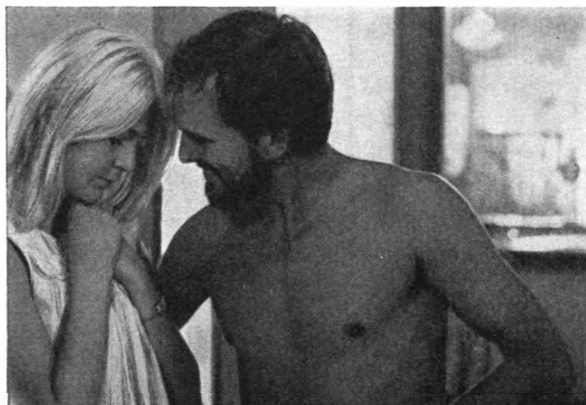
„Kosmorama 47“, december 1959.

„... den kunstneriske intensitet svækkes, efterhånden som den moraliserende tendens øges.“

„Vindrosen“ nr. 5, 1960.

„... nedladdenhed over for filmen som kunst- art er nedladdenhed over for kunsten i almindelighed.“

„Vindrosen“ nr. 4, 1961.



„Weekend“

★ Leif Panduro

Født 1923. Skolegang i Birkerød. Isenkræmmer- og apotekerelev. Tandlæge 1947, siden skoletandlæge i Esbjerg. Debuterede i 1956 som hørespilforfatter, som romanfor-

fatter i 1957 („Av min guld tand“). I 1958 kom hans anden bog, „Rend mig i traditionerne“, en af halvtredsernes betydeligste danske romaner, Salinger-påvirket, fræk, pågående og ægte. Derefter „De uanstændige“ (1960) og „Øgledage“ (1961). Skrev i 1961 manuskriptet til „Harry og kammertjeneren“, første film i fornyelsen. Panduro udtrykker individualistens oprør, angriber konventionerne og gennemfører sine angreb logisk og uimodsigeligt. Det er *hans* temperament og *hans* udfordrende mangel på højtidelighed, der kan rive os løs af forældede danske filmnormer. Desværre afsvækker Panduros tv-kritik (i Politiken fra jan. 1962) løfterne; for megen jargon, for mange nemme generaliseringer.

„... jeg ved for lidt om tænder.“
„Ekstrabladet“ d. 14. 8. 1957.

„... jeg tror ikke, jeg kan skrive en satire – rent teoretisk kan jeg vist nemlig mægtig godt lide mennesker.“

„Berlingske Tidende“ d. 20. 10. 1957.

„Det mest umoralske? Det er at gå i flok.“

„Moral er noget, vi har, når vi ikke tør være etiske.“

„Det er det samme igen, man tåler kun at høre om det vedtagne, ikke om det, alle ved.“

„... det vigtigste – det mest etiske – var, hvis vi turde være os selv, men vi tør ikke.“

„Eftermiddagsavisernes småladder fritager da også så behageligt os selv fra at være liderlige.“

„Aktuelt“ s „Weekend“ d. 26. 5. 1961.

„Sandheden er den, at den, der ophører med at undre sig over tingenes tilstand, han er virkelig fortabt.“

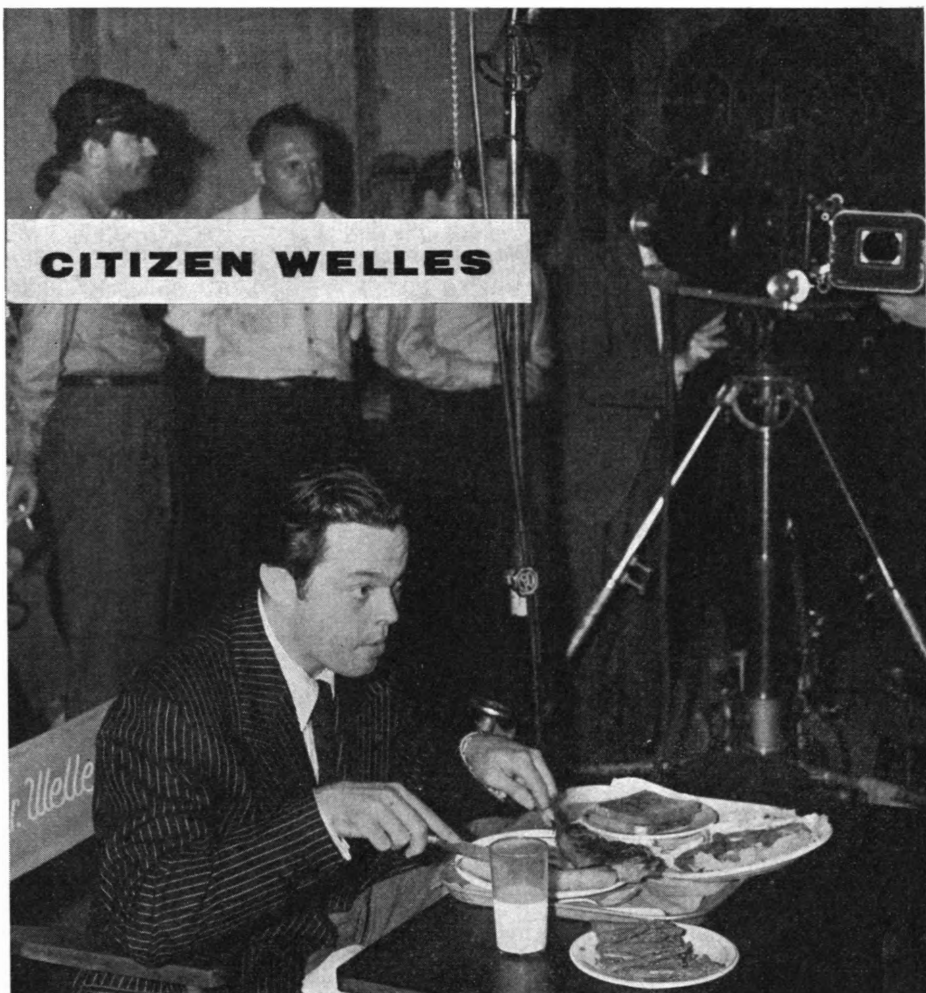
„Billedbladet“ d. 26. 5. 1961.

„Rend mig i traditionerne.“

(1958)

„Harry og kammertjeneren“





Af Jean Béranger

„Chaque fois que je pense à l'adorable conte d'Andersen: „La caverne des vents“, et à la phrase: „Entre le vent d'Est. Il était habillé en chinois“, je pense à mon très cher Orson, comme à (...) un de ces vents qui visitent la caverne maternelle –

„Entre le vent de New York. Il était habillé en Orson Welles“, et cette joyeuse et grave tempête soufflait et renversait les sottises et les habitudes –“

Jean Cocteau.

*(„Les lettres françaises“ –
26 novembre 1959).*

Siden *Eisenstein* døde, er *Orson Welles* ganske utvivlsomt den største af de filmskabere, som steds efterfølger og fra dag til dag fuldender deres løbebane for vore undrende øjne.

Hollywood, denne mesterværkernes og tåbelighedernes planteskole – som stadigvæk, siden den dag i 1913, da en vis *Cecil B. de Mille* opstillede sit kamera der, trods alt laver verdens bedste film – gav os dette „vidunder“ og viste sig derefter lige så utaknemmelig over for ham, som det tidligere havde været over for sine to mest talentfulde „pionerer“.

Ligesom *Griffith*, der mellem „*The Struggle*“ (1931) og sin død i 1948 ikke mere vidste, hvad han skulle filme, ligesom *Erich von Stroheim*, der efter „*Queen Kelly*“ (1929) blev definitivt desavoueret som instruktør, måtte dette nye geni finde sig i, næsten uafbrudt, at føre et omflakkende liv og at fuldføre sit værk under kaotiske og usikre forhold.

Mangfoldige gange troede hans modstandere, at han var færdig. Han blev ofte tvunget til tavshed. Man kunne da se ham drukne sin bitterhed i whisky og med sin tordnende latter lave skandale i Paris' eller Roms natklubber. Han lod sig engagere som skuespiller til at udføre demagogiske „numre“ i film, der for det meste blev instrueret af middelmådige håndværkere. Men med de penge, han tjente ved disse engagementer (som han mere end én gang må have væmmedes ved!), fik han midler til at fortsætte med at instruere de film, han syntes om. Det skete næsten i dølgsmål, ved nogle få nære venners hjælp. Ofte måtte optagelserne afbrydes, fordi man manglede penge, og genoptages lidt senere. Men i alt fald lykkedes det ham, hvert andet eller tredje år, at lade en ny „bombe“ springe, som straks syntes et plet-skud af plastisk skønhed og skabervne i sammenligning med den øvrige trostesløse grå filmproduktion (med undtagelse af nogle få andre, meget store filmskaberes barsk individualistiske præstationer, såsom *Bergman* og danskeren *Douglas Sirk*, alias Detlef Sierck). Det var hver gang Gulliver, der rejste sig igen og ved sit format fik lilleputternes uformelige masse til at flygte.

Men miraklet har netop i disse dage gentaget sig med fuldførelsen af „*Le proces*“ efter *Kafka*. Neo-realismen, „la nouvelle vague“, „le cinéma-vérité“ og andre „gynger“ opfundet af kraftsløse æstetikere eksisterer ikke mere over

for dette monument, der knuser dem i al sin utraditionelle storhed. Et budskab fra en fri og stolt mand, der ikke skammer sig over at være til – men som alligevel forstår elegant at tilsløre det anarkistisk aristokratiske og dybt angstelige under en overdådig ekspressionisme, der er lige så ung og lige så moderne som *Bergmans* eller *Douglas Sirks*.

Jeg synes derfor, det vil være nyttigt at foretage et hurtigt „flashback“ over denne titans tidligere karriere. Man vil da til sin forbavselse bemærke, at det, trods hindringer af alle arter, er lykkedes ham indtil dato at fuldføre en halv snes film af bedste standard. Og jeg er lige ved at tro, at det med hensyn til eftertiden vil være dem, som først og fremmest vil rage op fra de to sidste tiår, vi har tilbragt i de mørke biografrum.

Sandt at sige har selveste *Racine* kun skrevet otte tragedier i hele sit liv. Forholdet er altså omtrent det samme. Jeg nævner i øvrigt *Racine*, fordi jeg er fransk – og fordi jeg automatisk kommer i tanke om netop det navn. Men i betragtning af *Welles'* lidt barbariske voldsomhed og hans retfærdige harme er det snarere *Shakespeare*, man skal sammenligne denne mand med – en *Shakespeare*, der har været vidne til fordærvede kapitalisters ondsksfulde kamp, koncentrationslejre, båndoptagere og flyverejer. Det er rigtigt, at *Shakespeare* var mere produktiv end *Racine*. Men „the wonder boy“ er endnu kun 47 år. Og jeg håber rigtignok ikke, at hans fremtid vil indskrænke sig til at være hans fortid – selv om den allerede ville være tilstrækkelig til ti andre instruktørers berømmelse.

I øvrigt har han allerede filmatiseret to stykker af *Shakespeare*. Men trods uforligneligt smukke ting i formel henseende er det nok alligevel ikke disse, man skal foretrække i hans produktion. *André Bazin* sagde om ham: „Han er en renæssancefyrste, der opstår i det 20. århundredes atmosfære“. Og vi finder ham netop mere effektiv, når han erstatter daggerterne, dolkene og giftposerne med revolvere og vor tids kaskade angst.

Vi må imidlertid i forbifarten huske på, at 2. del af „*Ivan den Grusomme*“ af *Eisenstein* i høj grad var inspireret af *Shakespeare*, og det er måske ikke tilfældigt, at *Welles* – ligesom *Bergman* og *Visconti* – også var teatermand, og at han satte talrige stykker fra den

elizabethanske periode op på teatret. Det sætter sit præg – ikke blot med hensyn til indholdet, men også med hensyn til formen – skrivefærdighed, gigantisk inspiration, blanding af genrerne, sidespring, et behov for kraftigt at optrække historiens røde tråd – derfor: en vis vetydighed, fuld af udtømmelige rigdomme.

Orson Welles blev født i Kenosha (Wisconsin) den 6. maj 1915. Hans fader havde en fabrik, – hans moder var pianistinde. 5 år gammel fik han et dukketeater forærende. Som banebryder for „hitch-hiking“-metoden gennemtrawlede han i en alder af 11 år USA, Asien og Europa. 15 år gammel spillede han „Julius Cæsar“ i Dublin. 19 år gammel giftede han sig første gang, med *Virginia Nicholson*. 22 år gammel – i 1937 – grundlagde han i New York „The Mercury Theatre“ med *John Housemans* støtte.

Han arbejdede også ved radioen og skræmte hele Amerika, da han lavede en udsendelse inspireret af „Klodernes kamp“ af *H. G. Wells*. „The mammals“ troede simpelthen, at marsbeboerne invaderede jorden, og styrtede skri-

gende ud på gaden med papillotterne i uorden. Det skaffede ham straks Hollywoods bevågenhed. Han skrev kontrakt med R.K.O.s unge producer *George Shaeffler*, og ifølge kontraktens betingelser skulle han optage mindst én film om året (med 25 % bruttofortjeneste for hver film). Han tænkte først på at bearbejde en fortælling af *Joseph Conrad*, „Heart of Darkness“, men blev derefter interesseret i en kriminalroman af *Nicholas Blake*, hvis titel var „Smiler with a Knife“. De stjerner, som han efter tur indledte forhandlinger med (*Carole Lombard*, derefter *Rosalind Russell*), undslog sig. Han besluttede sig så til at udarbejde en original drejebog – sammen med *John Housemann*, *Joseph Cotten* og *Herman J. Mankiewicz*. Og det blev „Citizen Kane“, som i næsten uændret form fortalte om den store bladmand *William-Randolph Hearsts* liv. Denne berømte businessman ejede 28 aviser og 13 tidsskrifter (der repræsenterede 18 millioner læsere), 8 radiostationer, 2 filmproduktionselskaber, 1 million hektar jord og skove, guld- og kobberminer og oliekluder. Gift og fader til

„Citizen Kane“. *Orson Welles* og *Ruth Warrick* og et af de lofter, visse fæhoveder troede var udtryk for smartness.





„Citizen Kane“. Joseph Cotten, Orson Welles og Erskine Sanford.

fem børn underholdt han yderligere en ret tvivlsom skuespillerinde, *Marion Davies*. Han levede sammen med hende i det usandsynlige San-Siméon palads, som var bygget af sten hjembragt fra et skotsk herresæde, et italiensk palads og en spansk kirke, og som lå i Californien for enden af en 136 km lang allé.

I filmen dør den gamle bladfyrste Charles Foster Kane (spillet af Orson Welles selv), idet han hvisker ordet „rosebud“. En hushovmester lægger mærke til dette sidste ord. Og direktøren for et ugerevy-firma kommer til den konklusion, at „det sandsynligvis er noget, han har mistet, eller som det aldrig er lykkedes ham at få fat på“. En kende nysgerrig pålægger han én af sine reportere, Thompson (*William Aland*) at foretage en undersøgelse i så henseende. Den unge mand undersøger først – i et biblioteks højtidelige halvmørke – forretningsmanden *Thatchers* (*George Coulouris*) memoirer; derefter besøger han i rækkefølge fire personer, som har kendt afdøde godt på

forskellige tidspunkter i hans liv: Bernstein (*Everett Sloane*), hans tro medarbejder, da han begyndte inden for journalistikken, Ted Seland (*Joseph Cotten*), hans ungdomsven, Susan Alexander (*Dorothy Comingore*), hans anden kone, og hushovmesteren Raymond (*Paul Stewart*), som har tjent ham i hele hans mistænksomme alderdom.

Disse „vidners“ betroelser akkompagneres af en hel serie ofte selvmotsigende flashbacks. Vi ser således, i brudstykker, de fleste brikker i det puslespil, som udgør denne mands liv, føje sig sammen – et liv, der har været lige så hårdt for de andre som for ham selv. 8 år gammel bliver han elev i en bank, hvad der river ham, der er af lav herkomst, ud af hans miljø. Da han bliver arving til denne bank, „køber“ han sin første avis, „*Inquirer*“ – på det tidspunkt er han endnu i sin første ungdom. Han gifter sig derefter med Emily Morton (*Ruth Warrick*), en niece til selve de Forenede Staters præsident, og starter en kampagne



„The Magnificent Ambersons“. Tim Holt og Agnes Moorehead.

for at blive valgt til guvernør. Men hans største politiske modstander, Jim Gettys (*Ray Collins*), vælter hans planer ved offentligt at afsløre, at han underholder sangerinden Susan Alexander som sin elskerinde. Rystet i sine grundvolde af denne skandale lader han sig skille fra Emily og gifter sig med den lille „teaterdame“, som han forgæves forsøger at pace frem til at blive en stor sangerinde. Han lader endog bygge en opera til hende i Chicago. Men hun har en middelmådig stemme. Og publikum er modvilligt. Dybt krænkede beslutter han at trække sig tilbage, sammen med sin ulykkelige fælle, til det overdådige Xanadu palads, der efter hans direktiver er bygget i en øde egn nær ved Stillehavets bredder. I dette „mausoleum“s domkirkeagtige stilhed piner de to ægtefæller hinanden. Susan forsøger at tage livet af sig, men forlader derefter sin forfængelige gråskæg, medens en irriteret kakadue skriger hånlige på sin pind.

Men til syvende og sidst ved Thompson stadigvæk ikke, hvad ordet „rosebud“ betyder. Og han vil aldrig få det at vide. Mens han imidlertid for sidste gang gennemstrejfer Xanadus uhyre sale, som er overfyldt af ting, der er pakket ned i kasser, parat til at blive brændt, får vi i et glimt øje på sesam-ordet, der står skrevet på en lille slæde, som Kane legede med, da han var barn. En forfængelighed, der er værdig til Marcel Prousts fineste psykologiske analyse. Denne umættelige fribytters kæreste minde gik altså helt tilbage til uskyldens fjerne år!

Teknisk set var fremstillingen af alt dette uhyre levende, hvad der nok kunne forbavse én, taget i betragtning, at det kom fra en debuterende filmmand, der næppe var 25 år gammel. Med ét slag revolutionerede Welles, ved rent filmiske midler, måden at fortælle på. Alt efter som beretningen kræver det, anvendte han lange, uhyre komplicerede kamerabevægelser brudt af ofte blændende serier af tætte og skar-

pe „flashes“. Han tog næsten konsekvent afstand fra at bruge den gyselige metode, hvor kameraet skifter fra den ene vinkel til den modsatte, og anbragte sine personer „i dybden“ ved at anvende korte brændvidder, som muliggjorde, at man i ét eneste billede lige tydeligt kunne se, hvad der foregik 50 cm eller 500 m fra kameraet. Derfor blev han ofte nødt til at indsætte „lofter“ i sine billeder. Og deraf sluttede visse fæhoveder straks, at han gjorde sådan udelukkende for at være original – mens han i virkeligheden, da han begyndte på sin nye metier, var fuldstændig uvidende om, at hans kolleger kun sjældent tog deres tilflugt til „tredie dimension“.

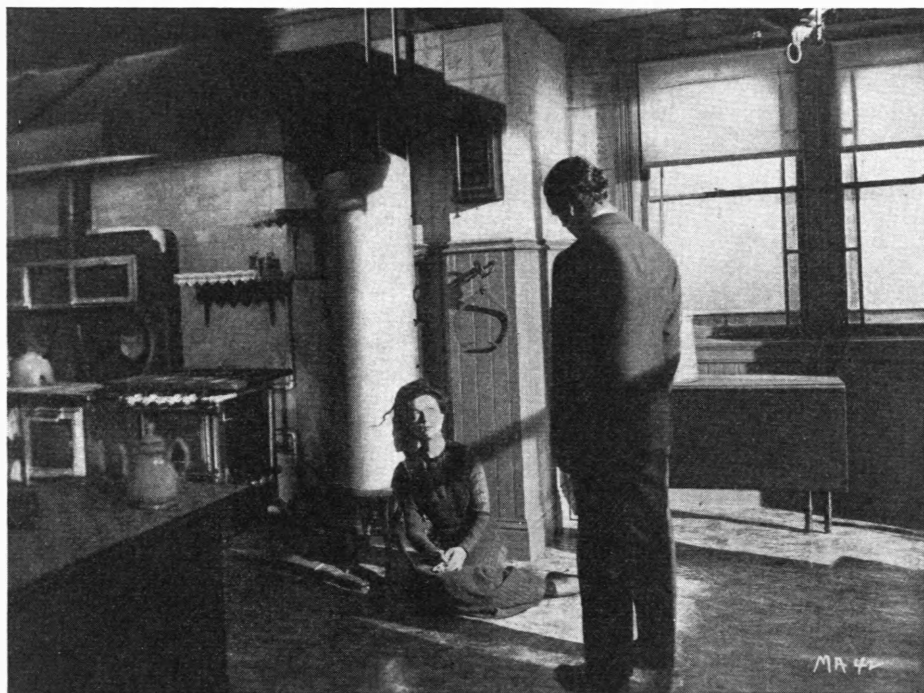
Vist var „flashback’et“ allerede kendt – det havde det været, næsten lige siden den syvende kunstart opstod! Skarpt kontrasterende sort-hvide belysninger havde ofte været anvendt og havde allerede i stumfilmperioden, takket være nogle mestre af den tyske skole, nået den højeste grad af fuldkommenhed. Og anvendelsen af en stemme „off-screen“, der kommen-

terer de forskellige scener, var ganske tilfældigt blevet opfundet af *Sacha Guitry* i 1936 i „Le roman d'un Tricheur“.

Men det var i „Citizen Kane“, at disse forskellige elementer for første gang var samlede i en absolut ensartethed. Ofte „dækkede“ kameraet ikke den skuespiller, som talte, men den, som lyttede – eller også var den, som talte, anbragt i en mørk zone, mens den anden befandt sig i fuldt lys.

Alle disse ting gjorde, at „Citizen Kane“ blev grundlaget for den moderne films nye fortællestil. Og efter at denne „meteor“ var kommet til syne, var det ikke længere muligt at „skrive i billeder“ som forhen. Da *Robert Wise* og *Mark Robson*, der havde stået for klipningen af denne film, senere blev instruktører, fulgte de nødvendigvis opskriften. Og hele den udmærkede unge amerikanske skole blev efterhånden gennemsyret af denne stil – fra *Robert Rossen* til *Nicholas Ray*, fra *Joseph L. Mankiewicz* til *Elia Kazan*, fra *Otto Preminger* til *Vincente Minnelli*, fra *Samuel Fuller* til *Joseph*

„The Magnificent Ambersons“. *Agnes Moorehead* og *Tim Holt* ved hjemmets opløsning.



Losey, fra Edward Dmytryk til Robert Aldrich, fra Stanley Kubrick til Blake Edwards (jeg standser her! – for der er for mange af dem, men alle er de omtrent lige betydelige med hensyn til smidighed i udtrykket og talent).

Welles overgår dem imidlertid i sin egen skab af „chef d'école“, i kraft af sit stærke „indre liv“ og ved den udefinerbare „petite musique“ (i mozartsk forstand), som adskiller geni fra talent. Og den udmærkede franske skribent *Louis Aragon* kan med rette sige om ham: „Siden man begyndte at projicere tanken hen på en væg ved hjælp af glaslinser, har der været mesterværker i overflod, en optælling af alt, hvad der findes i verden, fresker, der kan få de italienske klostre til at blegne, øjets romaner, regnbuer, der brydes i planernes prisme, alt, hvad man kan ønske sig. Men når alt kommer til alt, forholder det sig med denne kunstart som med de andre – ved nærmere eftertanke, og når man er alene med sig selv og sine minder, hvad er det så, der tæller? De værker, der er som kærligheden, som en dolk i sjælen. De, som sårer dybt. „Citizen Kane“. Netop. Denne galskab. Denne drøm alene for én selv, denne dykken ned i menneskets virkelighed“.

Optagelsen af „Kane“, der påbegyndtes den 30. juli 1940, varede ikke engang tre måneder. Men filmen kunne først præsenteres for pressen den 9. april 1941 – på grund af vanskeligheder med Hearst, der forgæves anstrengte sig for at boykotte denne frygtelige „røntgenfotografering“ af sig selv.

Allerede samme år gav Welles sig i kast med sin anden film, „The Magnificent Ambersons“, bearbejdet temmelig frit efter en roman af *Booth Tarkington*. Denne gang viste han sig ikke selv på lærredet – men man hørte hans stemme, som fortalte historien for at kæde sekvenserne nærmere sammen.

I den lille by Midland i 1873 afslår en rig arving, Isabel Amberson (*Dolores Costello*) at gifte sig med en beundrer, Eugene Morgan (Joseph Cotten), der er knap så velhavende. Hun foretrækker Minafer, en indflydelsesrig grundejer. I dette ægteskab fødes en søn: George Minafer Amberson. Forkælet, som han er, bliver dette barn snart (rollen spilles af *Tim Holt*) et utåleligt og hovent, ungt menneske.

I mellemtiden har Eugene, Isabels forsmåede

tilbøder, også giftet sig. Men han er hurtigt blevet enkemand – hans kone har dog efterladt ham en datter, Lucy (*Anne Baxter*), som meget snart bliver forelsket i George Minafer. Da den unge mands fader dør, begynder den brave Eugene igen at gøre kur til sin fordums elskede, der efter denne hændelse igen er fri. Han er nu leder af en overordentlig velfunderet automobilfabrik. Og han mener således, at man ikke mere vil kunne afvise ham på grund af ubemidledthed! Men denne gang er det George, som forsøger at spørre ham vejen; for han vil skinsygt beholde sin moder for sig selv. Samtidig afbryder han sin egen forbindelse med Lucy.

Efter Isabels død lukker han sig mere og mere inde i sin luksuriøse og lidt triste bolig sammen med en gammel tante, Fanny (*Agnes Moorehead*) – en temmelig stridbar pebermø. Men tiderne har ændret sig. Efterhånden tynder det ud i det uvirksomme bourgeoisis indtægter – for en ny herskerklasse er kommet til: industriherrerne. Og den stolte faders søn er så godt som ruineret. Han må søge arbejde, hvilken ydmygelse!

I den sidste sekvens er han ude for et ulykkestilfælde. Eugene og hans datter kommer og besøger ham på klinikken, og uden at bære det mindste nag gør de en indsats for at give ham nyt mod. Endnu en gang stod man over for et værk, hvor alt var fremstillet uhyre levende. En enkelt sekvens med uophørligt skiftende „framing“ viste George, der traf Lucy under et bal, mens Eugene igen mødte Isabel. Derimod forblev en anden uforanderlig en hel spole igennem. Ligesom på en scene diskuterede den unge mand med sin tante i køkkendekorationer. Lidt efter lidt steg tonen i samtalen, indtil den gamle Fanny, i et nervøst anfald, brød sammen i tårer.

En indtalt sluttekst forkyndte selvsikkert: „Jeg har skrevet og instrueret denne film. Mit navn er Orson Welles“.

„The wonder boy“ rejste derefter til Sydamerika for at instruere en kæmpe-farvefilm, der var helliget det panamerikanske venskab. Statsministeriet finansierede delvis foretagendet. Den anden verdenskrig var ved at nå sit kritiske punkt. Og Washington ønskede for enhver pris at iværksætte en charme-offensiv over for de underudviklede områder inden for den amerikanske halvkugle.

Værket havde titlen „It's all true“ og skulle bestå af tre adskilte dele: en reportage om samba'en i anledning af karnevallet i Rio de Janeiro, en beskrivelse af de brasilianske fiskerers liv (i „Fangaderos“) og en let romantiseret beretning om en tyrefægtning i Mexico (i „My Friend Benito“) efter et manuskript af *Robert J. Flaberty*. Over 30.000 meter film var allerede blevet brugt, da R.K.O. pludselig skiftede direktion. George Shaeffer blev afskediget. Og selskabets nye „braintrust“ opsagde ganske simpelt Welles' kontrakt. „It's all true“ led næsten samme skæbne som „Que viva Mexico“ af Eisenstein. Vil vi en dag få disse utallige „rushes“ at se – som sikkert må være lige så strålende som alle de andre?

En anden film, der var påbegyndt af Welles – „Journey into Fear“ – blev fuldført af den redelige håndværker *Norman Foster*. Ikke desto mindre bærer den på talrige punkter Welles' umiskendelige præg. Og vi glemmer sent

forfølgelsesscenen, hvor nogle spioner i den tyrkiske nat hager sig fast til den skrøbelige pyntegesims på facaden af en bygning.

Sat til vægs af de middelmådige måtte Welles derefter i fire lange år nøjes med at „lægge krop til“ nogle andenklassers film – „Jane Eyre“ (1943) af *Robert L. Stevenson* efter en „victoriansk“ roman af en af søstrene *Brontë*; „Follow the Boys“ (1944) – en underholdningsfilm for G.I.'erne – hvor han på gøglermaner skar *Marlene Dietrich* over i to stykker! – og det utålelige melodrama „To Morrow and Forever“ af *Irving Pichel*. Han må uden tvivl have påvirket Stevenson; instruktionen af „Jane Eyre“ bærer præg af det hist og her. Men med hensyn til de andre åndsprodukter indskrænkede han sig tilsyneladende til at lave de „grimasser“, man bad ham om. Hverken mere eller mindre.

(Fortsættes).

„Follow the Boys“. *Marlene Dietrich* og *Orson Welles*. Tænk om han havde!



CLOSE UP

For den flittige og opmærksomme biografgænger er det hyppigt en kilde til irritation at måtte konstatere den skødesløshed, hvormed biograferne præsenterer deres film. Her tænkes først og fremmest på det manglende hensyn til filmenes format. Der er ikke grænser for, hvor stolte biograferne er over deres nye udstyr, men meningen med det perfekte apparatur må dog være, at man præsenterer filmene så korrekt som muligt. Desværre er det imidlertid snart en undtagelse at se en film, optaget i det gode gamle format, der ikke bliver vist på widescreen. I flæng kan man blot nævne, at f.eks. „Fanny“, hvis eneste aktiv var *Jack Cardiff's* smukke nærbilleder i kærlighedsscenerne, fik disse helt spoleret, da den vist i „Imperial“. Værst går det dog næsten ud over de ældre film, som så prisværdigt genudsendes. De tre *Garbo*-film, der i denne sommer blev vist i „Dagmar“, led svært under de forkerte afskæringer. Allermest pinagtigt var det dog at se *Fords* „Flammer over Mohawk“ i „Carlton“. *Fords* smukt gennemtænkte billedkompositioner blev ofte ødelagt, fordi underkanten var elimineret. Da „Platan“ for nogle år siden viste „Vredens druer“, led man især under de grimme afskæringer af ansigterne. Man kan ikke rigtigt forstå, at biograferne på denne måde søger at konkurrere med fjernsynet i retning af elendig filmgengivelse. Netop det publikum, som søger at undgå fjernsynets oplevelsesødelæggende filmpræstationer, burde i biograferne have garanti for at kunne se filmene på den rigtige måde. Man ser sjældent anmeldere gøre opmærksom på sådanne fejl, skønt de burde, og den nu hensygnende instruktørsammenslutning, der ved sin dannelses bombastisk erklærende, at den ville slå hårdt mod sådanne overgreb, har fuldstændigt svigtet. Man kan derfor kun indstændigt appellere til udlejerne og biograferne. Udlejerne bør ikke lade kopierne tekste til widescreen, når de er i gammelt format, og biograferne burde, uanset teksterne, vise filmene rigtigt.

I. M.

Vore københavnske læsere har forhåbentlig allerede opdaget, at hovedstaden den 1. oktober har fået en ny biograf. Vi tænker naturligvis på „Windsor“, nu omdøbt til „Cavalcade-teatret Windsor“. Alle filmvenner har tidligere haft nytte og fornøjelse af denne biograf som merkavalkader, men disse har selvfølgelig været behæftet med den skavank, at de lå i ferie-

tiden. Biografens ledelse har derfor taget det prisværdige initiativ at gøre disse kavalkader permanente og helt gøre teatret til en reprise-biograf, der vil vise det bedste af de film, som stadig ligger på udlejernes hylder. „Windsor“ er med andre ord blevet forvandlet til en slags „art theatre“. Der er al grund til at glæde sig over, at der er føjet et nyt træk til det københavnske biografmiljø, og man må håbe, at de filminteresserede vil medvirke til, at eksperimentet lykkes. Der skulle nu være endnu færre undskyldninger for, at man er gået glip af en række af de senere års bedste film. Bedst var det naturligvis, om publikum sørgede for at holde de gode film længe på premierebiografens plakater, men det nye „Windsor“ er blevet en udvej for dem, der ikke nåede med i første omgang.

I. M.

Vi må til det igen. Anledningen er ved at blive trivial: den danske akademiker som fanebærer i en moderne filmvitalitet, som *Hans Hertel* hævder det i et ret pludseligt, filmbegeistret skulderklap til de nye studenter i *Studenterbladets* rusnummer. Hans glade udbrud over sin akademiker-generations vakse opdagelse af filmkunsten irriterer, thi er det ikke sandt, at begejstringen bunder i den omstændighed, at film er ved at komme på mode i ordets uheldigste betydning – det er smart at se „nouvelle vague“. Det er pop, og pop er af yderst tvivlsom værdi for filmkunsten. Det er en kunstig og usund begejstring over „Marienbad“ m.v., en overfladisk begejstring uden bund i „Vredens Druer“, „Frokosten i det grønne“ og „Hajen“.

I et brev til redaktionen skriver *John F. Ernst* om dette emne bl. a.: „Og når han (Hertel) skriver, at akademikerne også hørte til den kategori, der tog skarpest afstand fra „Duellen“, er der grund til at henlede opmærksomheden på *Gunnar Iversens* energiske forsvar af filmen ... og på en anden skrivende akademiker, *Hertels* gode ven, forfatteren og lægen *Mogens Jacobsen*.“

Sidstnævnte brillerede med et ualmindeligt perfidit angreb på *Ulrichsens* saglighed, et angreb, der var komplet blottet for saglighed og som sådan var i stil med den postulerede filmbegejstring. Hvor er proportionerne? „Vitalitet og filmbegejstring“ i dansk ungdom? Vi kunne ikke ønske bedre, og vi ser stadig frem til det.

P. M.



„Oh! For a Man!“ med Tony Randall, Betsy Drake, Jayne Mansfield og Joan Blondell.

TASHLINIANA

Af MORTEN PIIL

Hvem er *Frank Tashlin*? Det er et spørgsmål, „Kosmorama“s læsere med nogen berettigelse kan stille, for ingen af hans film er blevet anmeldt i bladet, og hans navn er højst nævnt tre-fire gange. I det små står vi her over for et af de misforhold mellem ry og fortjeneste, der er så talrige i filmkunsten. I Frankrig har dette særlige misforhold aldrig eksisteret; *François Truffaut* og *Jean-Luc Godard* var, omkring 1955, blandt de første, der værdsatte Tashlins talent, og diverse allusioner i „Skyd på pianisten“ og „En kvinde er en kvinde“ viser, at de stadig gør det.

Frank Tashlin er den eneste instruktør, der har formået at skabe en moderne og original

lystspilkunst i halvtredsernes Hollywood. Han kan kaldes Hollywoods frække og rammende svar på det hensynsløst aggressive vittighedsblad „Mad Magazine“ (herhjemme kaldet „Gas“), hvis vrængende og spotske åndsform står ham nær. Over for *Richard Quines* sympatiske, men lidt blege, *Capra*-prægede idealisme og *Cukor-Kanin*-parrets diskrete, traditionelle humanisme har Frank Tashlin stillet sit helt personlige univers, en glitrende og farvestrålende skinverden, der beherskes af to tvillingebegreber i vor tid: sex og succes. Hans fire små mesterværker – „Artists and Models“ („Kunstnere og modeller“, 1955), „The Girl Can't Help It“ („Pigen kan ikke gøre for det“,

1956), „Hollywood or Bust“ („Vi ta'r til Hollywood“, 1956) og „Oh! For a Man!“ („Ih, du forbarmende“, 1957) – er alle genemsyret af en tænderskærende og temperamentsfuld satire over visse af øjeblikkets amerikanske livsidealer. Denne samfundssatire er særlig bemærkelsesværdig derved, at den hos Tashlin ikke – sådan som oftest tidligere i filmhistorien – udøves på et rationelt, velovervejede, mere eller mindre intellektuelt og litterært plan. Satiren tager karikaturens form og synes, med *Eric Robmers* ord, *skrevet* på filmstrimlen med en MacLarens dristighed i effekterne, selv om Tashlin selvfølgelig ikke benytter samme midler som canadieren. Hans hensigter kan i langt højere grad læses i billederne, farverne og indstillingerne, i *la mise en scène* kort sagt, end i den historie, han fortæller. Herved renses hans bedste værker for den satiriske genres sædvanlige litterært-didaktiske skampletter med dens kedelige tydeliggørelse af instruktørens „budskab“; det er ham nok i en suggestiv og besættende *mise en scène* at fremtrylle et overdimensioneret og forunderligt karikaturunivers, der indirekte rummer en ud-

fordring til visse sider af amerikansk livsform.

Hovedværkerne i Tashlins produktion – et mirakuløst firkløver midt i en ellers stort set trivial græsplæne – henter alle deres stof fra miljøer, som instruktøren kender ud og ind: publicityverdenen, masseunderholdningsbranchen, T.V., radio og forlag for kulørte tegneseriehefter. Men først og fremmest er han Hollywood-ekspert *par excellence*, og en ondsksfuld harcelleren over filmbyens miljø og dens prominente indbyggere er blandt hans få tilhørsforhold til amerikansk filmtradition. Hollywood er som bekendt aldrig blevet skånet af byens egne instruktører.

En tvetydig *love-hate* holdning dominerer Tashlins forhold til disse miljøer og de fleste andre genstande for hans satire: det lyser ud af alle de smukke billeder, at han ikke kan undgå at blive fascineret og charmeret af de larmende jukeboxes, popsangere og saxofonspillere i „The Girl Can't Help It“ og af filmstjernerne og deres henrevne fans i „Oh! For a Man!“ og „Hollywood or Bust“. Samtidig med at disse film rummer en klar påvisning af det vulgære og åndsforladte ved sådanne tidstypiske „civili-

„The Girl Can't Help It“. *Jayne Mansfield* „uden overkrop“ i tashlinsk vinkel.



sationsonder“, viser Tashlin ved den forfinede og æstetiserende måde, hvorpå han filmer dem, at de, anskuet af en poet, kan udstråle en fuldt latent skønhed, som synes helt ukendt for de intellektuelt-bestemte, som oftest udelukkende de negative og reaktionære tidskritikere. Kendemærket for Tashlins instruktørtalent er netop, at det så ofte lykkes ham at fremtrylle skønhed, hvor mulighederne synes de ringeste. I „The Girl Can't Help It“, hans første selvstændige produktion, præsenteres vi for en række gyserlige pop- og rock n'roll-ensembler, som sikkert til dels er sammenkaldt af kommercielle hensyn, men en vidundersmuk billedstil, som Tashlin for øvrigt ofte krydrer med en drilagtig understregning af de forskellige musikudøvers latterlige *tics*, gør filmen til en konstant nydelse. Støttet af mesterfotografen *Leon Shamroy*s forfinede og nuancerige farve-cinemascopefoto fremmaner Tashlin gang på gang glimt af gnistrende skønhed: en sort hånd mod kontrabasens dirrende strenge, en negersangerindes røde kjole, der spejler sig i det blanke, sorte gulv. Hans syn på rock n'rollens musikalske standard er derimod utvetydig. Med en tænderskærende foragt, der til tider næsten grænser til det pinlige, skildres forholdet mellem de optrædende og deres saligt rytmeberuste publikum. I filmens første bilde kommer *Tom Ewell*, der spiller en fortrukken impresario i rock n'roll-branchen, gående hen mod os og stiller sig ved siden af en jukebox. På en blå baggrund svæver et symfoniorkestres instrumenter i dekorativ mangfoldighed. Ewell præsenterer sig og fortæller tilskueren, at denne film handler om musik. Dog, skynder han sig at understrege, ikke om „music of old time“, men om vor tids forfinede og yndefulde tonekunst som ... men her afbrydes han brutalt af jukeboxen, der med ét giver sig til at udspile filmens øredøvende kendingsmelodi, hvorved hans talestrøm reduceres til groteske mundbevægelser.

Hvorfor er Tashlins komedier blandt de morsomste i moderne filmkunst? Det tashlinske gags' komiske effekt beror ofte på ens overraskelse over, at to universer – menneskenes og tingenes – pludselig forbindes i en absurd og tvetydig årsagskæde. Allerede i den livlige westernparodi „Son of Paleface“ („Søn af Blegansigt“, 1952), på mange måder et begynderarbejde, kan man blandt filmens 2857 gags (instruktøren påstår, at han har talt dem) finde

adskillige vaskeægte tashlinske. Her er det bedste: mens *Jane Russell* i en saloon-scene iført tricot nærmer sig *Bob Hope* med udfordrende bevægelser, begynder Hopes pibellæg at åbne og lukke sig vibrerende. Første gang *Tony Randall* og *Jayne Mansfield* favnes i „Oh! For a Man!“, knalder der en popcornspose i Tonys jakkelomme, og indholdet vælder ud. I „The Girl Can't Help It“ smelter isblokke under isbærerens hænder, og laboens brillglas revner blot ved synet af Jayne's svulmende kvindepragt. Sort på hvidt tager disse gags sig vel ikke ud af meget, men oppe på lærredet, i Tashlins *mise en scène* – et unikum af rytmesans og præcis timing – er deres virkning uimodstælig. Instruktørens fortid som vittighedstegner er i øvrigt nok årsagen til hans store forkærlighed for rappe, korte ét-billedsgags; med et enkelt djævelsk billede, der højst varer to sekunder, kan han være lige så ætsende, som en verbal satiriker på ti sider.

Sansen for det formfuldende gag er imidlertid langt fra den væsentligste bestanddel af Tashlins komiske geni. Som Eric Rohmer har fremhævet det (*Cahiers du Cinéma*, 76), består hans største bedrift i at have indført *karikaturens kunst* på spillefilmens område. „Det, som i tegnefilmen er den nemme, næsten obligatoriske regel, bliver den vanskelige undtagelse, når det drejer sig om et levende materiale“ (Eric Rohmer).

Med „Hollywood or Bust“ er det lykkedes Tashlin at skabe en film, der helt hviler på parodiens eller karikaturs princip. Stilen er elegant, legende, nonchalant og fræk, men ingen af de mange kønne billeder og pseudo-poetiske stilfigurer skal helt tages for deres pålydende værdi. Den spinkle handling – svindleren *Dean Martins* og den halvgale filmfan *Jerry Lewis'* erhvervelse af et funkende nyt dollargrin ved en lodtrækning, deres køretur i vidunderet fra *coast to coast* for at nå Hollywood og opspore Jerry's drømmepige *Anita Ekberg* – ligger parodi på et lystspilmanuskript er kun et vilkårligt valgt tema, som Tashlin pryder med en række blændende variationer. Gang på gang karikerer han med træfsikkerhed banalt og fortærsket filmsprog. Vi får en smuk pastiche over den *griffithske* cross-cutting teknik i en sekvens, hvor Jerry's dollargrin sidder uhjælpeligt fast tværs over et jernbanespor, mens et itetanende tog nærmer sig i fuld fart.

Fræk er tillige Tashlins parodi på *Billy Wilders* parodi på *Fred Zinnemanns* parodiske saltvandsromantik i „Herfra til evigheden“. Tilsyneladende uden at kaste mange blikke i det ligegyldige manuskript improviserer Tashlin sig frem og kæler for hvert billede, så ikke et eneste bliver tomt og dødt. Samtidig griber han enhver lejlighed til at uddele uvenlige hib til sine kolleger: „Giganten“s instruktør (Jerry's olieudspyende hat), *Hitchcock* (den hårdkogte gamle dame) og *King Vidor*, som den hovedansvarlige for „Krig og Fred“, får alle på snuden. I en kort skitse af en filmoptagelse med *Anita Ekberg* (en af stjernerne i „Krig og Fred“) leverer Tashlin et karikaturplet skud i lilleputformat, et vidunder af præcis og velrettet latterliggørelse. En febrilsk, solbrændt instruktør med moustache giver Anita følgende direktiver i en tone, der rober, at en hårdt prøvet tålmodighed hvert øjeblik kan slå over i altopgivende håbløshed. „Napoleon er lige kommet hjem fra Elba. Du venter på ham med længsel. Du elsker ham. Han elsker dig. Du er hans hustru. Han er din mand.“ I en kame-ravinkel, der i sig selv rummer en slående parodi på utallige kælent-romantiske kameravinkler i utallige Hollywood-film, ses Anita slænge sig med smægtende velbehag på sin luksusseng i forventning om Napoleons hjemkomst. Napoleon legemliggøres imidlertid uventet af den alledødsnærværende filmfan Jerry Lewis, der fra en balkon lige over Anitas seng dumper ned ved siden af hende. Da det tegner til panik, tager Jerry flugten, mens instruktøren styrter Anita til hjælp. „Hent ham,“ befaler hun. „Hent ham,“ skriger instruktøren straks. Anita: „Skynd jer at løbe efter ham.“ Instruktøren (skingert): „Skynd jer at løbe efter ham.“

At Jerry Lewis er i besiddelse af et stort og særpræget komisk talent, er vel efterhånden blevet indlysende for de mere vågne danske filmentusiaster. Hans sært forvredne komik, af åbenlyst neurotisk karakter, er uden de fleste tidligere komikeres umiddelbart vindende træk, men det er uomtvisteligt, at han er øjeblikkets mest opfindsomme *slapstick*-komiker. Som understreget af den engelske kritiker *Raymond Durgnat* (Films and Filming, okt. 1961), er han desuden en af vor tids største *ekspressionistiske* skuespillere. „Han tænker med sin krop og omsætter sjælen til den spastiske akrobatiks

alfabet; han stammer med sine fødder, træder over sin tunge og skeler med sine knæ“ (*Durgnat*). I „Hollywood or Bust“ er Lewis' talent ved en snedig tashlinsk manøvre udnyttet således, at dette fjogede og uberegnelige tosehoved bliver det mest drastiske element i en tænderskærende samfundssatire. Hovedpersonen i filmen er af Tashlin formet som det halvt latterlige, halvt uhyggelige produkt af moderne amerikansk livsforms forummelsesproces i dens yderste konsekvens: et ætsende vrængbillede af en teen-agefan med en otteårigs mentalitet og intelligens, håbløst prisgivet de kommercielle magthavere. Denne tilbøder af popcorn, dollargrin og hundekiks, der i mangel af bedre har fattet kærlighed til en tyrannisk „Grand danois“ og bruger et stort fotografi af Anita Ekberg som dyne, ser vi trygle den brutale og dominerende gangster Dean Martin om venskab. „*We could be pals, like Burt Lancaster and Katharine Hepburn in „The Rainmaker“.*“ Tashlin er efter alt at dømme den eneste betydelige instruktør, Jerry Lewis har haft. En sammenligning med *Norman Taurogs* „Se New York og dø“ („*Living it up*“) viser hans overlegenhed. „*Living it up*“ er ifølge velunderrettet kilde („Vingt ans de cinéma américain“) den bedste af de mange film, Taurog har indspillet med Jerry Lewis, men „Hollywood or Bust“ er på alle punkter mere opfindsom. *Daniel L. Fapp* har fotograferet Taurogs film i hæsle farver, mens farverne i Tashlins film, der er optaget af samme fotograf, synes at hygge sig med hinanden i godt selskab. De bidrager til Tashlins særlige film-poesi, „*La poésie des comic-books, des enfants, des purs, des fous, de Jerry Lewis*“ (*Roger Tailleur* i „Positif“).

Efter at Jerry Lewis' makkerskab med Dean Martin er ophørt, har Tashlin lavet tre film med Lewis alene (han er i gang med en fjerde), men ingen af dem er på højde med „Hollywood or Bust“. Uden Dean Martin som det stabile og fornuftprægede element har Lewis ikke udfoldet sin specielle komik nær så frit – bortset fra i den fortræffelige „*The Bellboy*“ („Jerry som Piccolo“, 1960) instrueret og skrevet af ham selv. Galskaben og det absurde toseri dyrkes mindre konsekvent, og i stedet lægges vægten på sentimentale afsnit med eller uden sang. Kynikeren Tashlins krokodilletårer sænker niveauet betydeligt i disse film, men

der findes dog enkelte oaser i alle tre; i „Geisha Boy“ f. eks. en helt tilintetgørende River Kwai-parodi, Jerry's *Chaplin*-inspirerede eskapade til Korea-fronten, nogle smukke og charmerende foretkster og en kæmpestor japansk baseball-spiller, der forårsager stormflodsagtig oversvømmelse ved at kaste sig i et svømmebassin. „Rock-a-bye, Baby“ er den svageste i trioen – kun en morsom *Cecil B. De Mille*-karikatur, dansenummeret „The White Virgin of the Nile“ er mindeværdigt. „Cinderfella“, Askepott-historien maskuliniseret med Jerry Lewis i titelrollen, er mere interessant. De karikerende og satiriske udfald er her helt forsvundet til fordel for et barnligt, naivt tonefald, som Tashlin dog har ramt bedre i sine børnebøger, f. eks. den glimrende „Bjørnen, som ikke var bjørn“. Billed- og farvemæssigt er „Cinderfella“ ofte blændende virtuos, man husker især en ekstravagant balscene, men det er ikke som i „Hollywood or Bust“ lykkedes Tashlin at frigøre sig fra den tynde, ligegyldige historie, og de sentimentale sange hæmmer ham svært.

Som de fleste andre store lystspilinstruktører (*Lubitsch, MacCave, La Cava*) sætter Tashlin sit umiskendelige præg på skuespillernes spillestil i sine film. Også på dette område kan man mærke en tydelig påvirkning fra tegnefilmene. Det er næppe for meget sagt, at næsten alle skuespillerne (ikke Tom Ewell f.eks.) leverer en selvparodi, i den grad dominerer det overdrevne og stiliserede udtryk. Denne forenkling i mimikken er i overensstemmelse med det tashlinske univers' overdimensionerede og karikaturprægede karakter. Man kan naturligvis bebrejde instruktøren, at han ikke synes at kende den komiske værdi af øjenbrynet, der hæves to millimeter, men ingen vil kunne bestride, at hans bedste værker har æstetisk sammenhæng og enhed.

Disse overdrivelser er ikke kun mimiske. Menneskets hele anatomi fascinerer Tashlin som gammel tegner og bruges som stof til karikaturudfald og sære absurde gags. Eric Rohmer har fremhævet, at „*La lutte continuelle entre la ligne idéale et la réalité de l'anatomie humaine, entre la chair et la géométrie*“ (*Cahiers*, 76) har en uimodståelig tiltrækningskraft for Tashlin. Anatomiske særheder og deformiteter understreges og indsættes i situationer af en enestående komisk opfindsomhed og dristighed. Jerry Lewis' „*twisting and itching*

and jerking“ i „Hollywood or Bust“, hans kropstivhed i „Artists and Models“ og „Geisha Boy“, og *Betsy Drakes* lammede arme i „Oh! For a Man!“ – dette er blot nogle få eksempler på Tashlins evne til at indblæse tegnefilmskonventioner nyt liv i spillefilmen.

Et særligt kapitel kunne man hellige Tashlins forbløffende brug af Jayne Mansfield. Her tager den føromtalte overdimensionering en kødelig form, hvis linier tegneren Tashlin vel dårligt nok ville have vovet at skitsere. Vi præsenteres da for en dukkekvind i overmenneskeformat, en seksual- og kropsdyrkelsens apoteose i form af en på en gang monstrøs absurd og rørende mannequin – udleveret til latteren af en både fascineret og frastødt Tashlin. Såvel i „The Girl Can't Help It“, hvor Jayne Mansfield spiller en huslig og naiv sangstjerne, som i „Oh! For a Man!“ har han i grove træk karikeret figuren efter *Marilyn Monroe*, og der er også brugt mange detaljer fra Jaynes egen karriere. Tashlin får da slået tre fluer med ét smæk: først og fremmest er der tale om en almen satire over den tomhjernede, sexede gås, dernæst om en mere speciel karikatur af berømte stjerner med opreklameret og paradoksalt lyst til at hellige sig hjem og familie, og endelig om et camoufleret portræt af sexsymbolerne Monroe og Mansfield.

„The Girl Can't Help It“: Tom Ewell.





„The Girl Can't Help It“. Edmond O'Brien, Tom Ewell, Jayne Mansfield + born.

Tashlin er engang af en landsmand blevet kaldt den amerikanske *Vadim*, men det er vist kun muligt at finde et enkelt lighedspunkt mellem de to: Tashlin er en af de mest frimodigt sensuelle filmkunstnere i arbejde for øjeblikket. Hans utilslørede forkærlighed for damer uden overkrop er især iøjnefaldende. Tashlins oprigtige kamera følger tilsyneladende hans blik, og skuespillerinderne i hans film præsenteres derfor ofte med en kærtegnende tiltning fra anklerne og opefter. På det skabøse område har Tashlin er værdig medkonkurrent i den snedige *Billy Wilder*, men sensualiteten hos „En, to tre“s instruktør virker mere litterær og udspekuleret; Wilder lægger vægten på intrige og scene, Tashlin på billedernes rytme, farver og kompositioner. Trappescenen i „Artists and Models“ har mere uforfalsket erotisk udtrykskraft end „The Seven Year Itch“ og „Some Like It Hot“ tilsammen. Man kan desuden lettere forsone sig med det vulgære og obscøne hos Tashlin, fordi han – modsat Wilder – formår at transformere sit materiale til

filmisk skønhed; billedfølgens arabeskeagtige forslinger er frydefulde for øjet. Hvis Wilders kamera, som *Jean Douchet* har udtrykt det, kan sammenlignes med en tryne, der elsker at rode i smudsige detaljer, er Tashlins snarere at ligne ved en årvågen malers eller billedhuggers øjne.

Instruktørens virtuose penselføring fejrer især triumfer ved udformningen af fantasifulde og attraktive fortekster. Her anvendes kulorerne ofte med et raffinement, der er helt *minnelisk*. Tashlin-kenderen *Roger Tailleur* har ramrende beskrevet disse udsøgte prologers trylle-greb om tilskueren (*Cinema 60*, nr. 49): „L'un des secrets de l'auteur est d'ailleurs l'état de grâce, l'ambiance de fou-rire dans lequel il nous plonge d'emblée, par ses génériques ou ses sequences d'ouverture prodiques, et grâce auxquels il installe le rire en „chaine“.

„Oh! For a Man!“ anses almindeligvis for at være Tashlins overdådigste karikataturalbum. Med udgangspunkt i *George Axelrods* lystspil „Will Success Spoil Rock Hunter“, fra hvilket

dog ifølge Eric Rohmer ikke en eneste replik går igen i filmen, går instruktøren løs på hele den amerikanske skintilværelse med dens per-sondyrkelse og falske succesmyte. Hovedperso-nen, den febrilske og stræbsomme reklametekst-forfatter Rock Hunter (vittigt spillet af *Tony Randall*) bliver af publicity-grunde gjort til en lunefuld filmstjernes opvartende kavalier med tilnavnet „*Lover doll*“. Til gengæld indvilger sexbomben i at medvirke i et stort fjernsyns-reklameshow, som skal redde Hunters firma fra bankerot. Resultatet bliver, at Hunter avance-rer umådeligt; med rørstrømske bibelfilms-englekor som baggrundsmusik ses han gråd-kvalt af glæde marchere hen mod det luksuri-øse toilet, som den sidste forfremmelse har givet ham ret til at benytte. Men da Hunter har nået succesens tinde, det elegante chef-lokale med eget toilet, indser han, at social fremgang ikke kan skaffe ham den sjælelige ligevægt, han trakter efter.

Symptomerne er de samme: han formår sta-digvæk ikke at holde sin pibe tændt og an-lægge en selvtillidsfuld *Gregory Peck*-mine efter hans psykoanalytikers forklaring, fordi den ene del af ham ønsker succes og den anden fiasko. Fiaskodelen sejrer, og vi ser ham og hans forlovede omfavne hinanden som to skyg-ger bag en halvgennemtsigtig skærm, to tilfred-se gennemsnitsmennesker, der velvilligt betrag-tes af en lille orientalsk figur på en hylde.

Hvad der måtte være af patos i denne situation, dæmpes dog hurtigt med smuk brutalitet af et af Tashlins tvetydige gags. I det hele taget er det kun i den ydre handlingsgang, at filmen har Capra-ligheder. Et hårdkogt, ondsksfuldt og ofte vulgært pågående tonefald dominerer, og Tashlin sparer hverken Hollywood, publi-kum eller sig selv. Stoffet giver ham ideelle muligheder for maliciøs spot og frække hen-tydninger, og „Oh! For a Man!“ er nok også hans idérigeste film, selv om *Joe MacDonalds* foto ikke helt er på højde med Shamroys i „*The Girl Can't Help It*“. Instruktøren har hele filmen igennem *the tongue in the cheek*; det, der betyder noget, er ikke hvad han har at sige os (meget lidt), men hvad han vil vise os (uendelig meget). Derfor opstår nydelsen af filmen – som Eric Rohmer har fremhævet det – først og fremmest ved *beskuelsen*, lige-som hos *Buster Keaton*.

Frank Tashlin er lige så lidt som den ånds-beslægtede *Groucho Marx* en humanist. De er begge poeter, men pessimistiske i grundhold-ningen; spottelysten er deres inspiration. På mange måder er Tashlins filmiske parodier, ab-surditeter og klovnerier et *visuelt* sidestykke til *Groucho Marx' verbale*. Hvor passende da, at den store ordkunstners eneste værdige discipel afslutter sit bedste værk med en hyldest til sin mester, der i filmens sidste billeder dukker op med hele sin vitalitet i behold.



Tashlins bjørn

FESTIVALRAPPORT: BERLIN

Af Arne Svensson

Årets Berlinfestival stod i det middelmådiges tegn. Flere film var af en vis standard, men ingen stod så indlysende overlegen som *Antonionis* „Natten“ sidste år. Enkelte bidrag var uhemmet spekulation i sex og vold og havde absolut intet at gøre på en festival. En brasiliansk film lykkedes med det kunststykke at få det hele med: nøgenbadning, voldtægt og sadisme, en ønskedrøm for skrupeløse reklamefolk. En argentinsk film fejrede orgier i hykleri. Optakten: afklædning af mannequiner på 100 forskellige måder. Afslutningen: bøn foran klosterkirkens alter til akkompagnement af stereofonisk orgelmusik.

Den som helhed bedste film i Berlin var „Salvatore Giuliano“, italieneren *Francesco Rosi*s tredje film. Rosi har valgt at arbejde med en indirekte teknik for at rekonstruere røverhøvdingens miljø og klarlægge dobbeltspillet omkring hans død. Man ser næsten kun Giuliano bagfra eller på afstand. På den måde afstår Rosi fra melodramatisk stof. Fra indledningens journalfilmagtende skildring af, hvordan man finder Giulianos blodige krop på en solvarm gårdsplads, opbygger Rosi med dokumentarisk ægthed et billede af den døde. Springene mellem episoder fra Giulianos storhedstid og begivenhederne efter hans død er meget heftige og giver filmen en unødigt kompliceret struktur.

Billederne af det solmattede, øde sicilianske landskab er af ætsende skarphed. I det hele taget spiller landskabet hele tiden med i dramaet, da det sammen med den gamle sicilianske nationalisme er forudsætningen for Giulianos magtstilling. Mange scener ejer en styrke, der er på grænsen af hysteri, først og fremmest da Giulianos mor løber spidsrod mellem ubarmhertige pressefotografer på vejen til lighuset for at se sin søn for sidste gang. Hendes ansigt har den ægthed, som kun et langt livs lidelser og usikkerhed har kunnet givet det. Ægtheden er et gennemgående træk i alle statisternes ansigter og „spil“. Rosi's beundringsværdige rekonstruktion må være meget ubehagelig for den italienske filmcensur, thi den afslører det dobbeltspil mellem politiet og mafiaen, som gik forud for mordet på Giuliano.

Den store pris gik til spillefilm-debutanten *John Schlesingers* „A Kind of Loving“, en film i hverdagsmiljø om enkle menneskes problemer. Schlesinger har foruden 25 dokumentarfilm for engelsk TV iscenesat den bemærkel-

sesværdige kortfilm „Terminus“, og han har herigennem lært sig, hvorledes man giver en film ægthed gennem detaljestudier af miljø og mennesker. Handlingen i „A Kind of Loving“ er lidet original. En ung mand på et kontor besvanger en kvindelig kollega og gifter sig med hende uden noget dybere kærlighedsengagement. Mangel på lejligheder tvinger dem til at bo hos pigens dominerende moder, som bliver en farlig faktor for det unge ægteskab. Miljøet er den tågede, triste industriby, som vi mødte den i „Lørdag aften – søndag morgen“ og „En plads på toppen“. Gennem skoling i den engelske dokumentarfilmtradition kan Schlesinger med sociologisk præcision skildre en lørdagsaften i pub'en eller en pjanket firmafest. Er „A Kind of Loving“ således ikke på nogen måde nyskabende, så er den i hvert fald et hæderligt stykke film med gode skuespillerpræstationer.

Så fik man endelig set en film af den berømte *Yasujiro Ozu*, traditionalisten blandt de japanske instruktører. Hans „Kohayagawake o aki“ (Sensommer) handler, som så mange af hans film, om familierelationer. Der sker sådan set blot det, at faderen dør og to af døtrene tænker på at gifte sig. Ozu's fortælle teknik kendetegnes af beherskelse, af harmoni. Aldrig en hurtig køretur, en brat overgang eller en søgt kameravinkel. Han afstår næsten helt fra intriger og koncentrerer sig om karakteriseringen. Farveskalaen er mild, og mange scener bliver til små malerier i en luftig, impressionistisk teknik, ofte akkompagneret af græshoppernes sang. Slutscenen ejer en vidunderlig balance. Kvinderne på marken ser rogen stige op fra krematoriet, og en af dem siger: „Det er dejligt, at der efter sensommer og høst kommer forår. Det er livets mening.“

Et helt andet Japan møder man i den yngre *Susumi Hanis* „Mitasareta seikatsu“ (Et rigt liv). Hani skildrer en gift kvinde, forhenstående skuespillerinde, som forlader sin mand for at vende tilbage til sit arbejde. Både gennem temaet (den moderne japanerindes frigørelse) og gennem tilknytningen til den aktuelle politik (demonstrationerne mod bistandspagten med USA) er filmen af stor interesse. Hani arbejder med en hurtig, moderne teknik. De mange gadescener med uophørlig bevægelse er taget med håndkamera, ofte med

teleobjektiv, for at give ægthed og nærhed. Kompositionerne i sort/hvid CinemaScope er mønstergyldige i deres enkelhed. Hani isolerer et par skuespillere mod en mørk baggrund og giver på den måde fotografiet noget af grafikens renhed og skarphe. Filmen har huller i manuskriptet, men synes dog alligevel at retfærdiggøre *Donald Richies* bedømmelse af Hani: „Efter *Kurosawa* den bedste instruktør, der er kommet frem efter krigen.“

I øvrigt vadede skuffelser frem i Berlin. Den utrættelige *Jean Renoir* har skabt en sol-daterfarce om franske krigsfanger i Tyskland, „Le Caporal épinglé“. For den, som ikke a priori er parat til at beundre alt af *Renoir*, fremstår hans seneste film som ganske mislykket. De tragiske indslag harmonerer aldrig med den ganske enkle, gennemgående komik. *Renoirs* forsøg på at skabe tidskolorit ved hjælp af autentisk filmmateriale bliver usmagelige, når han lader en scene med panikslagne franske civile på flugt for Stukas efterfølge af sin soldaterkomik i en opsamlingslejr. „Le Caporal épinglé“ er en opportunistisk film i det tysk-franske samarbejdes ånd. De rare tyskere sender betænksomt deres velnærede franske slavearbejdere til tandlægen!

Lattuada har iscenesat „La steppa“ efter en novelle af *Tjekov*. Trods enkelte gode scener lykkes det ham aldrig at fange stemningsrigdommen i denne novelle om den lille dreng, som under en lang rejse konfronteres med livets godhed og ondskab, og som derigennem modnes. Det bliver for meget udenomsværk, og udvendigheden kulminerer i et stereofonisk stormvejr i værste Hollywoodstil.

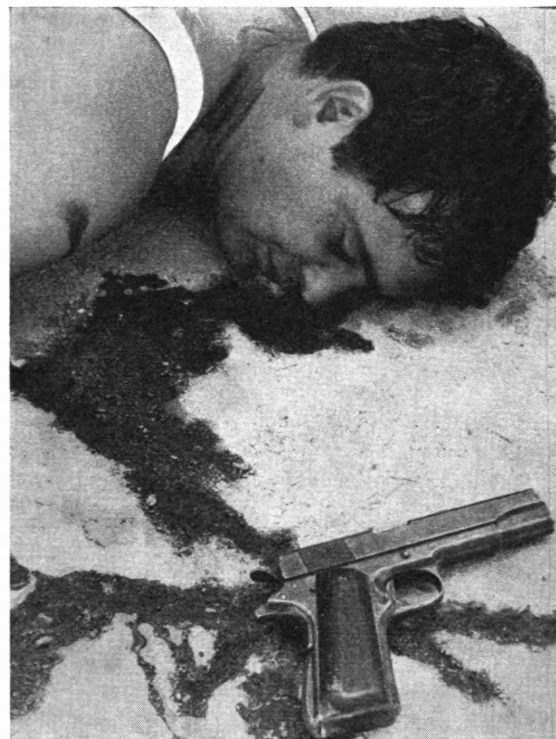
Helmut Käutner beviste eftertrykkeligt med „Die Rote“, et spiondrama om forhenværende spioner og SS-mænd i et vintertåget Venedig, at han er færdig som instruktør. Det er et skræmmende uselvstændigt arbejde: en dosis misforstået *Antonioni-Resnais* og en dosis *Hitchcock* med katastrofen som resultat. *Antonionis* filmstil er tilsyneladende meget farlig for svage imitatorer, hvilket også kommer til udtryk i belgieren *André Cavens'* „Il y a un train toutes les heures“, en afskrækkende billigudgave af mesteren.

Af de nordiske landes bidrag vistes *Ingmar Bergmans* dybtloddende kammerspil „Såsom i en spegel“ efter instruktørens ønske uden for konkurrencen, hvilket berøvede *Harriet Andersson* en selvfølgelig præmie som bedste skuespillerinde. *Knud Leif Thomsens* „Duellen“ fik ros for sin første halvdel, men kritiseredes for den banale opløsning. Nordmanden *Nils R. Müllers* „Tonny“ er en flammende protest mod ufølsomheden og brutaliteten på opdragelses-

anstalter, men det direkte amatørprægede spil ødelagde filmen. *Jack Witikkas* „Pikku Pietarin piha“ (Den lille Peter) er et henrivende genrebillede fra en lille finsk by ca. 1920, en bagatel, men underholdende på grund af sin friske barne- og milieuskildring.

I øvrigt værd at notere fra Berlin: Bedste kortfilm, i særklasse: *Haanstras* „Zoo“, med den strålende intelligente og morsomme klipning. Mest bizar: *Jacques Baratiers* „La poupée“, ujævn men underholdende med *Zbigniew Cybulski* i en dobbeltrolle som diktator og revolutionær i en fiktiv sydamerikansk republik. Hybridfilm: „L'amour à vingt ans“ med to gode episoder af *Wajda* og *Truffaut*. Overflodig: *Tad Danieleuskis* „No Exit“ efter *Sartres* „Huis Clos“. Største oplevelse: *Louise Brooks* i den retrospektive *Pabst*-serie. Også *Asta Nielsen* og *Ingmar Bergman* hædredes med serier, og den retrospektive afdeling var uden tvivl festivalens vægtigste indslag.

Francesco Rosis „Salvatore Giuliano“.



FESTIVALRAPPORT: KARLOVY VARY

Af Arne Svensson

Hver gang man rejser til en filmfestival, håber man at opdage noget nyt, en ny instruktør, et nyt filmland eller en ny filmstil. Da verdensproduktionen af førsteklases film ikke nær er tilstrækkelig til det øgede antal festivaler, kommer der alt for sjældent positive overraskelser. Årets festival i det gamle tjekiske kursted bød dog på en opdagelse: den unge bulgarske instruktør *Rangel Vulchanov*, hvis tredje film, „Slnceto i sjankata“ (Sol og skygge) er et forbløffende modent værk. Vulchanovs film udspilles på en mondæn badestrand ved Sortehavet. Der mødes to unge mennesker, en bulgarer og en pige fra vesten, og en kortvarig og skær kærlighedshistorie opstår mellem dem. Filmen skildrer i en spontan, impressionistisk stil deres dag på stranden, deres små oplevelser og deres tanker. Det bliver dog aldrig en fad idyl, for hele tiden svæver truslen om en atomkrig over deres kærlighed. Pigen, hvis far er atomfysiker, lammes af sin atomskræk, mens drengen, der er søn af en arkitekt, er mere optimistisk. Symbolikken er helt klar: Vest står for destruktiv pessimisme og Øst for de opbyggende kræfter. For at kunne overleve må vi samarbejde og forsøge at forstå hinanden, mener Vulchanov.

Styrken i „Slnceto i sjankata“ er, at budskabet ikke kvæler filmens charme. Den er desuden rent formelt meget stimulerende med en dejlig billed- og rytme glæde. Vulchanov indlægger gerne montagesekvenser i klassisk russisk stil. Pigens vision af en kommende atomkrig bliver et inferno af brændende bygninger og mennesker, af smeltende glas i en brandhærgende verden. Mod en sekvens som denne balanceres alle de rolige, langsomme og folte scener mellem de to unge på stranden. En montage af undervandskys frigør sig fra en snæver realisme og når poetisk fortætning. Den unge polske skuespillerinde *Anna Prucnal* afslører en altbejrende charme i hovedrollen. Den bulgarske delegation viste også Vulchanovs første film, som bekræfter billedet af en selvstændig og stilbevidst instruktør.

Førsteprisen gik traditionelt til en russisk film, denne gang til veteranen *Mikhail Romms* „Devjat dnei odnogo goda“ (Ni dage af et eneste år). Romms film om en strålenskadede atomfysiker, hans delvist mislykkede ægteskab og hans arbejde ved reaktoren er naturligvis hæderlig, men den opfylder næppe de krav,

man stiller til en præmiefilm. Dialogen breder sig alt for rigeligt, og når man får den via russisk-tjekkisk-engelsk, har man svært ved at acceptere mere sprogkyndige venners forsikring om, at den virkelig er væsentlig og original. Det er ikke lykkedes for Romm at koncentrere sin film i tilstrækkelig høj grad; tempoet bliver slapt, og gentagelser irriterer. Af og til anstrenger han sig for gennem moderne kameraarbejde at sætte liv i filmen. Bedst er skildringen af fysikerens (*Alexej Batalov*) besøg i sit barndomshjem. Her lader Romm billederne tale i en brillant panorering over de pårørendes ansigter. Gennem sit tema (menneskets ukuelige livsvilje) kunne det være blevet en stor film. Havde Romm blot været lidt modigere, lidt mindre konventionel.

Var Romms film altså overvurderet i Karlovy Vary, så blev til gengæld *Masaki Kobayashis* „Karami-ai“ (Arven) den mest undervurderede. Udgangspunktet minder om en anden japansk film, *Kurosawas* uforglemmelige „Ikiru“: En mand får at vide, at han skal dø af cancer. Det drejer sig om en stenrig forretningsmand, som da opsøger sine tre børn, der er født udenfor ægteskab. Ingen af dem viser sig imidlertid værdige til at arve, og det bliver i stedet den smukke elskerinde/sekretær, som tager spillet hjem ved en intelligent manøvre. Historien stiller store krav til tilskueren, da den fortælles i en ganske indviklet flash-back teknik. „Karami-ai“ ejer ikke den visuelle intensitet, man mødte i Kobayashis epos „Ningen no joken“, men fotograferingen er gennemgående udsøgt med stilrene billedkompositioner i CinemaScope. Ved sit illusionsfrie syn på det amerikanske segment af dagens Japan og afsløringen af den menneskelige egoisme er filmen af stor interesse.

Begge de italienske bidrag var repræsentative for landets høje filmstandard. *Pier Paolo Pasolinis* „Accattone“ er vel allerede kendt af mange. Det er en skarp og bitter historie om en arbejdssky yngling og hans mislykkede forsøg på at komme til rette med sin tilværelse. Med en intim kamerastil i bedste neorealisteiske tradition maler Pasolini et skræmmende billede af fattigdommen og desperationen i Roms forstæder. Filmen agiterer aldrig, men indirekte bliver den en anklage mod samfundets passivitet. Bachs Brandenburgerkoncert udgør musik-

baggrunden for denne intensive, men noget ujævne debutfilm.

Alfredo Giannetti har i flere år været manuskriptmedarbejder hos *Pietro Germi*, inden han nu debuterer som instruktør med „Giorno per giorno disperatamente“. Han har valgt et vanskeligt emne: konflikterne i en familie med en sindssyg søn. Giannetti viger udenom alle tendenser til melodrama og skildrer detaljerne i sygdomsbilledet med voldsom åbenhed. Nærbillederne af den syges voldsomme anfald er rystende, men medlidenheden er dog bestandigt nærværende. Giannettis film er med sin nervøse, næsten hysteriske puls, en forbløffende formsikker debut.

Tjekkerne selv fik ingen fuldræffer. Åbningsprogrammet (hors festival) var *Karel Zemans* „Baron Pražil“ (Münchhausen), som tidligere er behandlet i „Kosmorama“. *Jiri Krejčík* kom med et nyt okkupationsdrama, „Pulnoční mše“, som foregår i en slovakisk bjergby juleaften 1944, altså efter opstanden. En familie kommer i uøselig konflikt, da den ene søn er nazist og den anden partisan. Den borgerlige egoisme udleveres til skam og skændsel. Krejčíks film er et veludført arbejde i såvel spil som fotografering, men den bliver aldrig så ægte og gribende som hans „Vyšší princip“ (Det højere princip).

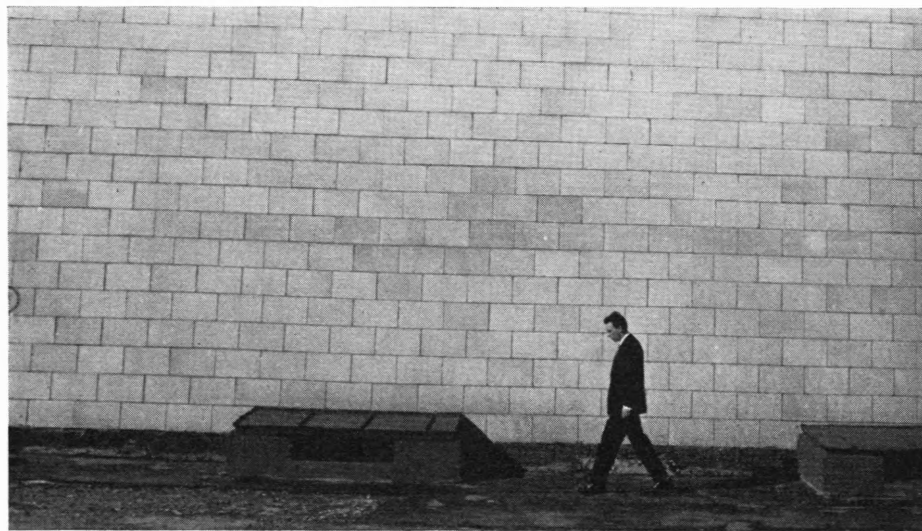
Østtyskeren *Frank Beyers* „Königskinder“ er et stykke ægte formalisme. Den fragmentariske historie om en tysk kommunistes skæbne inde-

holder interessante montagesekvenser, men manuskriptet er alt for konstrueret. *Yves Roberts* børnefilm „La guerre des boutons“ ejer i begyndelsen en vis charme, men den er formelt for konventionel med mængder af dialog. USA bidrog med „The Adventures of a Young Man“ (instruktion: Martin Ritt). Den nyligt afdøde *Jerry Wald* og Ritt nærer en ulykkelig kærlighed til amerikansk litteratur. Tidligere er *Faulkner* blevet mishandlet, og nu er det *Hemingways* tur. Kraften, nerven i novellerne om Nick Adams er borte. Hemingways bitterhed og kynisme er blevet sukkersød.

De nordiske film i Karlovy Vary kan behandles kort. Finlands „Me“ (Vi) af *Toivo Särkkä* er et melodrama om alkoholisme og prostitution fortalt i en ældgammel filmstil, og *Arne Sucksdorffs* „Drama i storskoven“ holdt ikke standarden for det internationale publikum. Det brillante foto kan ikke skjule manglerne i manuskriptet og den skematiske ungdomspsykologi.

Den tjekkiske festival har altid været en indfaldsport for nye filmlande, og i år betonedes man dette yderligere ved at arrangere et specielt symposium for disse lande. Deres film blev vist, og problemer omkring indspilning og forevisning i u-lande diskuteredes. En anden nyhed fra de initiativrige arrangører var en konkurrence for filmplakater og stills. Behøver man nævne, at polakkerne vandt den førstnævnte?

Alexej Batalov i *Mikhaïl Romms* „Devjat dnej odnogo goda“.



FESTIVALRAPPORT: VENEDIG

Af Bjørn Rasmussen

Den 23. filmfest i Venedig varede fra 25. aug. til 8. september. Der blev vist tolv film inden for konkurrencen og et hav af film udenfor samme, dels de såkaldt „informative film“, dels – en interessant nyhed – en række første-arbejder.

Uforudsete begivenheder førte med sig, at de to film, vi i første række var rejst ned for at se, ikke nåede frem. *Joseph Loseys* „Eva“ og *Orson Welles'* „Processen“. „Eva“ var aflyst, umiddelbart før det hele begyndte, men *Welles'* film håbede man indtil 5. september ville dukke op. „FCP“ har købt filmen for Danmark. „Eva“, der bygger på en af *James Hadley Chases* romaner, og som er en fr.-ital. coproduktion, dukker også nok op. Men tabet af de to værker svækkede festivalens prestige kende-ligt.

I stedet for genså vi „En duft af honning“ og fik forpremiere på „West Side Story“.

Blandt konkurrencefilmene var fem af interesse (og derunder), hvilket statistisk må anses for pænt uden at være pralende. Førstepremie-filmene (det at den deltes i to, siger også noget om filmkvaliteten) var *Andrej Tarkowskys* russiske debutfilm „Ivanovo Djetsvo“ (Ivans barndom) og *Valerio Zurlinis* „Cronaca Familiare“ (Familielkrønike) efter *Vasco Pratolinis* roman. Den russiske film forbavsedes ved sine avantgarde-tendenser, idet drømmesekvenser stod i kontrapunktisk kontrast til de krigsbe-givenheder, som drengen må tage del i; stili-stisk meget elegant og raffineret poetiserede den krigen, samtidig med at den tog afstand fra krigen. Alene det, at den fjernede sig fra den vante russiske regederlige fortællestil, vakte in-teresse; og det at vi vidste, at instruktøren havde været ude for adskillige kvaler hjemme på grund af disse „vestlige“ manerer, øgede yderligere interessen. Et værbrud? – Den itali-enske film, hvis to hovedpersoner er brødre med forskellige opdragelse i hvert sit milieu og med forskelligt livssyn, gav en typisk efter-antonionisk billedkunst i unødvendige, men fint udnyttede farver, indarbejdet i en dybtgå-ende karakteristik af italiensk milieu siden før-ste verdenskrig, koncentreret om tiden umid-delbart efter anden storkrig. Begge film for-tjente honnør, men ingen af dem var af guld-løve-kvalitet.

Der var derimod næppe tvivl om, at *Jean-Luc Godards* „Vivre sa vie“ med *Anna Karina* var selvskeven til instruktørprisen. I en *Brecht*-flirtende berettestil (med tolv kapitelovertskrifter) og i en litterært underfundig, påtaget nøg-tern tone med tydelige reminiscenser fra andre franske film (*Agnès Vardas* „Cléo de 5 à 7“ og *Bressons* „Pickpocket“) giver han en lune-fuld beskrivelse af den pengeløse ekspeditrices virkelighedsflugt over i gadepigevirkeligheden, først som amatør, siden som professionel. Lige-som „Pickpocket“ skulle analysere tyvens „kli-ma“, er det her bordelklimaet, der dissekeres, samtidig med at instruktøren med citater fra *Poe* drøfter sit forhold til sin figur (det er *Godards* egen stemme, der høres), ligesom *Karina* (der her hedder *Nana* ... ikke efter *Zola*, men efter *Renoir*-filmens heltinde) i en lang, halvimproviseret samtale med en kafé-filosof klargør sin egen filosofi, at hvert eneste menneske personligt står til ansvar for hver ene-ste ting, det foretager sig. Det var en film, man gerne genser, ganske som gensynet med *Agnès Vardas* film betød øget udbytte; hendes „Cléo“ er nok en af årets betydeligste nyheder.

At *Burt Lancaster* fik den mandlige pris for sit spil som livsfangen *Robert Stroud* i *John Frankenheimers* „Birdman of Alcatraz“ siger mere om de øvrige herrepræstationer end om *Lancasters* spil. Filmen, der ikke blot skildrer amerikansk fængselsliv og fængemetalitet eller denne specielle fanges skæbne, er i første ræk-ke en hyldest til det ukuelige menneskesind, der på trods af talløse tvangsforanstaltninger er i stand til at overleve og sejre. *Stroud*, der prikkede hul på et forbud (ved at få lov at pleje en fugleunge, han havde fundet i fæng-selsgården) blev ved tålmodighed, naturlig be-gavelse og forskertrang en af verdens førende fuglespecialister. *John Frankenheimers* instruk-tion er langsom og præcis med overraskende dokumentarisk-poetiske indslag (den første unge, der kommer ud af ægget, oplever vi i én lang indstilling) som udover deres egen-værdi har spejlende betydning for hovedhisto-rien. Uden at være blevet ulideligt kommercia-liseret – en fare, der desværre synes at true ham – har den unge instruktør forløst ideen i sin film samtidig med at box-office ikke er svigtet.

Tilsvarende kom det ikke som en overraskelse, at den kvindelige pris gik til heltinden i Georges Franjus knappe og klare Mauriac-film „Thérèse Desqueyroux“, alias *Emmanuele Riva*, efter min mening en af Europas uhyggeligste skuespillerinder, der med makaber diskretion kan få et „tilfælde“ til at virke som noget alment. Romanen følges meget nøje – tættere end nogen anden film vist har gjort det – og den beske sammenskrining af den potentielle giftmorderskes sind, mens hun frigivet kører hjem fra fængslet og overvejer de mange små og store elementer, der førte til det desperate attentat på gemalen (herunder lede ved hans person og hans ånd samt et kun halvt skjult lesbisk forhold til den veninde, hvis lykkelige forelskelse sårer Thérèse) fik i Rivas spil yderst præcise valører. Igen en film, der viser sindets kamp imod snærende bånd, imod samfundets hykleri og imod sine egne hæmninger. Måske filmen virker så stærkt, fordi Franju har givet

Anna Karina i Jean-Luc Godards „Vivre sa vie“.



afkald på alle billige effekter og samlet sig om en forenklet realisme, der tillader romanens samtlige psykologiske elementer at komme til visuelt udtryk. Her betød tavsheden noget, ligesom ordene dækkede over de tanker hos personerne, som *vi* instinktmæssigt fornam.

Arne Mattssons svenske „Vaxdockan“ er en poe'sk blanding af sygejournal og thriller, fortalt i ypperlige sorthvide billeder og i en fortrinlig gennemført rytmik med en brillant Per Oscarsson som den frustrerede halvgale nattevagt, der stjæler en mannequindukke, og lig en anden Pygmalion tror, hun er levende og hans. – Katsumi Nishikawas japanske „Kusa-o Karu Musume“ (Hø-høstfolkene) glædede ved sin uprætentjose rustike humor, der med helt John Fordsk sikkerhed blandede det komiske, det lyriske og det uventet dramatiske, så at alle tre elementer satte hinanden i relief. En ganske enkel folkekomedie fortalt med usvigelig kunsthæder og spillet med frapperende situationsforømmelse. – Endelig Shing Sang Okks koreanske „Sarang Bang Sonnim Kwa Omoni“ (Min moder og vores logerende), der var en venlig og forfinet usentimental komedie, fortalt af en foretagsom seks-årspige, der såre gerne ser enke-moderen gift med den stiltfærdige og milde logerende. Uden banalitet, med ren lyrisk følelse og med en livsalig, smilende humor blev denne film (som kun 31 mennesker gad gå hen at se!) et lifligt frikvarter mellem så mange livsfjendske og vulgaritetsdyrkende værker. Jeg fik nogle dage efter at vide, at den koreanske film havde vundet førsteprisen ved årets asiatiske festival, hvad der gav mig høje tanker om juryen.

Endelig debutfilmene. Jeg har allerede nævnt den russiske prisvinder, der var anbragt i selve konkurrencen for ikke at tage luven – kun løven – fra de andre. Foruden den var der tretten film. To fik præmie *ex aequo*, Fernando Birras argentinske „Los Inundados“ (De oversvømmede), og Fred Perrys amerikanske „David and Lisa“. Argentinerens mindede om den yngre Castellanos rosarealistiske fændivoldske socialkomedier i fortællingen om den hjemløse familie, der af vanvare transporteres riget rundt i en forfalden godsvogn, uden at nogen vil vide af dem. Der var tilmed politisk satire diskret indarbejdet, desværre ikke konsekvent gennemført, men den var der dog. At Fred Perry fik præmie, glædede så meget mere, som der her er tale om et i allerhøjeste grad første arbejde; han har end ikke lavet kortfilm før! Hans film er en indtrængende, klog og gribende karakteristisk af to patienter på et nervehjem og den helbredende indflydelse de gensidig får på hinanden. Spillet med klinisk

troværdighed og fortalt i en uafbrudt fængslende, ganske ukonventionel tone gjorde filmen et meget stærkt indtryk. Danskerne får den efter al sandsynlighed at se i indeværende sæson.

Fipresci-juryens pris tilfaldt en tredje debutfilm, vor gamle bekendt *Roman Polanskis* første spillefilm af normal længde „Noz w wodzie“ (Kniven i vandet) om tre mennesker ombord på en lystyacht i løbet af en weekend. Et ægtepar har samlet en purung blaffer op på vejen i deres bil, de tager ham med ud at sejle, især fordi ægtemanden ønsker at imponere hustruen ved at demonstrere sin altomfattende overlegenhed overfor den unge, som på sin side provokerer mest muligt i adfærd og tale. Filmtitlen hentyder til den unge mands dyreste klenodie, en springkniv, som bådens ejer under et opgør smider i vandet for at tvinge den unge til at indrømme, han løj, da han sagde, han ikke kunne svømme. Da ynglingen faktisk forsvinder under søgningen, bliver den voksne rystet. Han vil melde sagen til politiet (men glemmer, at bilnøglen ligger i den p. t. grundstøtte båd, så at svømmingen mod land var forgæves), og da fru en næste dag stævner mod havn og fortæller (hvad *vi* så) at ynglingen alligevel var nået om bord, at de havde haft et forhold om natten, og at den unge fyr nu var draget videre, afslår gemalen med en kort latter at tro det. Hun vil jo kun trøste ham! Filmen slutter ved en symbolsk korsvej. Kører bilen til højre i retning af politistationen, viser det, at manden kun stolede på „sin fornuft“. Kører den derimod til venstre hjemefter, viser det, at han alligevel troede på hustruens ord, og hvad så med fremtiden for dem begge? Vi får det ikke at vide. Polanski, hvis film er ligeså diabolisk, som den er proppet med drengekåd humor (en bizar sammenblanding, der fortsætter ideer fra „To mænd og et skab“ og fra „Den tykke og den tynde“), har lavet sin film med foruroligende talent; lad så være, at historien i sig selv ikke rækker til halvanden time. Kritikerprisen faldt på et tørt sted, for så vidt som filmen både i Polen og hos Venezia-komiteen har mødt visse vanskeligheder. Den er iøvrigt ganske uden politisk propaganda.

To debutfilm, der på det nærmeste blev „glemt“, skal omtales tilsidst. Den ene var *Luchino Viscontis* nevøs (familien excellerer i sære fornavne, nevøen hedder *Eriprando*) „Una storia milanese“, det eneste af de mange italienske førstearbejder, der ikke havde forslugt sig på Antonioni, men kloget og behersket havde udnyttet det bedste hos mesteren. Milieuet er Milanos fine familier, men uden søde-liv-reminiscenser. To unge mødes, forelsker sig,

mister interessen og skilles; siden mødes de tilfældigt på gaden, men alt er uigenkaldeligt forbi. Deres tørre, nøgne lille skæbne akkompagneres af skjult-kamera-optagelser fra byen, hvorved historiens ikke alt for sensationelle art får en ægthed, der gør godt. Uden de store bravader var det en film, der lå højt over gennemsnittet.

Den anden delte publikum og kritikere i hinanden energisk bekæmpende lejre. Det var franskmænd *Serge Bourguignons* „Cybèle“ eller „Les dimanches de ville d'Avray“, en lyrisk betagende historie om forholdet mellem en amerikansk ex-pilot med amnesi og en af familien forladt og på en kold klosteskole anbragt 11-års pige. Da han på skolen afleverer en mappe, pigebarnets rigtige far glemte, tror søstre, han selv er barnets far, og lader ham gå søndagstur med hende. Pigen accepterer ham som ven og reservefar, behandler den hukkommelsesløse med helt moderlig omhed og gribes af skinsyge, hvis han ikke kommer, eller hvis hun ser ham med en anden; de er mentalt set jævnaldrende, et elskende par på elleve år, hun af alder, han af sind. Nænsomt og ganske uden usmageligheder er forholdet mellem dem skildret, så at man tror på, at de to virkelig betyder noget afgørende for hinanden. *Han* ved at være barnets eneste forbindelse til omverdenen, *hun* ved at appellere til alt det i ham, der kan overvinde den vertigo, som sygdommen førte med sig.

Bourguignon – der er højt agtet for sine filmdokumenter „Sikkim“ fra Himalaya, „Jeune patriarche“ fra Kina og „Le sourire“ fra Birma, der fik grandprix sidste år i Cannes – har kun løseligt brugt *Bernard Eschasseriauxs* roman, men med *finesse* og *délicatesse* udnyttet sine erfaringer som maler i en grad, der søger sin lige. Instruktøren, der iøvrigt selv ses som filmens romantiske rytter, havde fortjent en pris, langt mere end argentineren. *Hardy Krüger* fremstiller med beundringsværdig diskretion piloten, der mentalt set er jævnaldrende med barnet *Patricia Gozzi*, og han får i sit spil forløst den tanke i filmen, at mandens nænsomhed overfor barnet bl. a. skyldes frygten for som pilot at have været skyld i et andet barns død.

Det ville være synd og skade, om denne forfinede film går vor dør forbi.

Og så venter vi med øget spænding på „Eva“ og på Kafka-filmen „Processen“.

UDENFOR RAMMERNE

Af John Ernst

Trods sine kun otte film fordelt på fire nationer (Frankrig, Tyskland (Vestberlin), Danmark, England), og trods de let gennemskuelige politiske bagtanker med arrangementet, må „Filmfestspiele für die Berliner Jugend im Rahmen der XII Internationalen Filmfestspiele in Berlin 1962“ vel betegnes som den første egentlige amatørfilmfestival.

„Cinestud“-festivalen i Amsterdam for to år siden, arrangeret af Amsterdam Studenterforening i anledning af foreningens 25-års jubilæum, var upolitisk og måske nærmere ved betegnelsen amatørfilmfestival, idet der deltog 81 film fra 12 lande. Men her konkurrerede „egentlige“ amatørarbejder med film, der var skabt af studenter ved flere (også østlige) film- og teaterakademier. Betingelsen for at deltage var blot, at filmene kunne komme ind under begrebet „studenterfilm“.

Filmene på amatørbiennalen var decideret amatørarbejder. Ganske vist stod en herre med den associationsrige titel *Senator für Jugend und Sport* i spidsen for foretagendet, og der var fællesture langs Muren o. s. v., men Volk-bildungssenator prof. dr. *Tiburtius* fra den professionelle festival overrakte også førsteprisen til amatørerne – en bjørn af porcelæn – og det skal vel betyde, at man også tog det formål alvorligt, der burde være det egentlige i et arrangement, der hedder noget med film.

*

Førstepræmien på „Cinestud“ gik til de nu professionelle *Terry* og *Denis Sanders* fra Columbia-universitetet for den (*Ford*-inspirede?) borgerkrigsepisode „Time Out of War“ (der også har modtaget en „Oscar“ og en pris i Venedig), og i det hele taget var akademisternes film så langt de bedste. Amatørbiennalens porcelænsbjørn gik til Krogerup Filmkreds' første arbejde „Korthus“ (der sammen med opus 2 „Trolldøj“ repræsenterede Danmark på „Cinestud“), og det var retfærdigt, omend man kan beklage, at Danmark kom for let til sejren.

Teknisk mest professionelle og moderne i formen var en tysk farvekunstfilm i *Luciano*

Emmer-stilen, „Steinernen Hænde“, der gjorde et stærkt indtryk, og den franske „Une belle Frousse“, der ærgrede ved at bruge den megen kunnen på en dårlig vittighed. Men det ene engelske bidrag var i alle henseender så pauvert, at det ikke er værd at nævne. I det hele taget bekræftede amatørbiennalen kun det indtryk, man allerede havde fået fra „Cinestud“: at ingen har noget virkeligt på hjerte, og at der arbejdes alt for gammeldags.

*

Mest fantasi og engagement, men også mest gammeldags eksperimenteren, var der i danskernes bidrag „Korthus“ fra 1959 (samtlige film var naturligvis optaget i det semiprofessionelle 16mm format og havde optisk lyd, undtagen „Korthus“, der var stum). Den var ligesom de to andre Krogerup-film „Trolldøj“ (1960 – bygget over den senmiddelalderlige skæmteviser „Stolten Adels“) og „Matiné“ (1962 – musik: *Erik Moseholm*) eksperimentalfilm, men eksperimentalfilm med humor og klare idéer, der bandt tryllekunstnergrebene til noget konkret. Som andre, ældre og vildere, eksperimentalfilm repræsenterede de nok i højere grad den rene leg end den rene (film) kunst, men netop legen er et vigtigt og elementært stadium, og det kan diskuteres, om eksperimentalfilmen kun hører en forgangen epoke til. Selv om det (Gud være lovet!) ikke længere er en vogue, at alle „avancerede“ film er eksperimentalfilm, er og har denne „genre“ ofte været en filmkunstners udgangspunkt, og jeg foretrækker i hvert fald *Gunnar Iversen* og *Jørgen Pagh Vestergaards* sarkastiske angreb på de ensrettende autoriteter i „Korthus“ fremfor *Albert Mertz* og *Jørgen Roos'* debut, eksperimentalfilmen „Flugten“ (1942).

Men irritationen mod eksperimentalfilmen er forståelig og også nem at forklare. Den omfatter en mere mekanisk end poetisk udyntelse af filmens tekniske muligheder, der er lette at efterligne, og de tekniske muligheder blev grundigt endevendt i tyverne. Karakteristisk nok dyrkes eksperimentalfilmen da også idag med størst talent i den mest bagstræveriske af alle filmtyper: reklamefilmen.

En anden form for gammeldags avantgarde var i virkeligheden også den engelske „Sunday City“ og den tyske „Dem Anfang vom Etwas“. En søndag i London og en hverdag i Berlin. Den første episodisk, båret af en (kedelig!) søndags-hygge-stemning (og i øvrigt „stofmæssigt“ dækket utilstrækkeligt ind), den anden holdt sammen af en gennemgående figur, en ung fyr der leder efter en (eller anden) pige i den store by. Den første ukunstlet (Free Cinema-agtig) i sin iagttagelsesmåde, den anden ufrisk og artificiel som en ortodoks dokumentarfilm.

Men forskellene betyder mindre end den store forstemmende lighed – filmene er børn af den fortærskede „symfoni-form“, der skal erstatte både egentlig idé og egentlig menneskeskildring, der lever på en – som regel let tilvejebragt – atmosfære og et sjovt visuelt indfald hist og her. Forbilledet er vel *Ruttmans* Berlin-film „Sinfonie einer Grosstadt“, der strengt taget ikke er en dokumentarfilm, men en (idag temmelig uvedkommende) avantgardistisk leg med former og rytmer. *Grierson* siger meget rigtigt herom:

„Til trods for al dens postyr med arbejdere og fabrikker og en storbys hurlumhej, så skabte „Berlin“ ingenting. Byens mennesker stod godt nok op, tumlede gennem deres fem millioner tøndebånd på betagende måde, gik i seng; og intet andet resultat kom der ud af det, hverken

for Gud eller mennesker, end det pludselige drys af væde på folk og fortove. Jeg påberåber mig denne kritik, fordi „Berlin“ stadig betager de unge, og symfoni-formen stadig er deres populæreste overbevisning. Af 50 manuskripter, der indsendes af begyndere, er 45 symfonier over Edinburgh eller Ecclefechan eller Paris eller Prag. — —

En kritisk vurdering af rytmen kan de let bygge på deres iagttagelsesevne og iagttagelse kan de bygge på deres egen gode smag, men det rigtige mål begynder først, når de sætter et mål for deres iagttagelse og rytme“.

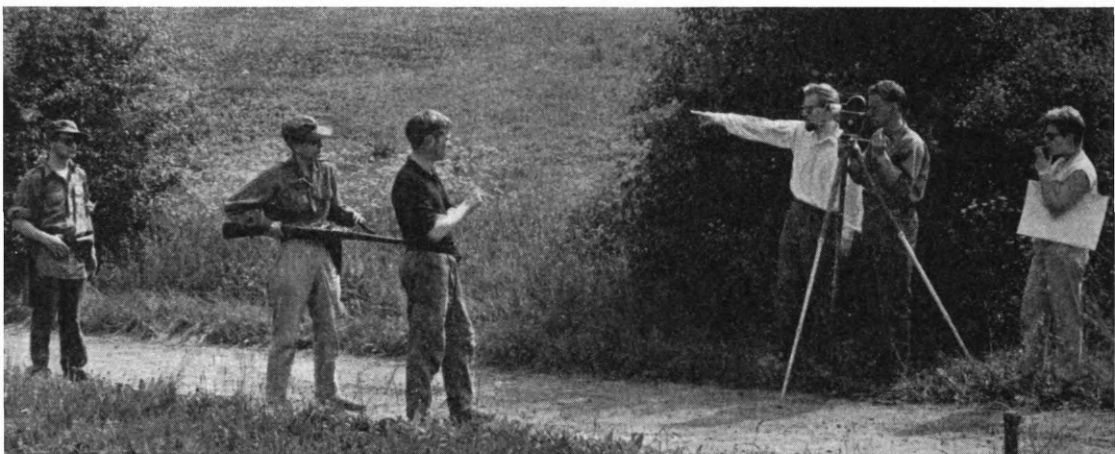
Som *Siodmak* gjorde det i sin Berlin-film „Menschen am Sonntag“ eller som *Jennings* altid gjorde det.

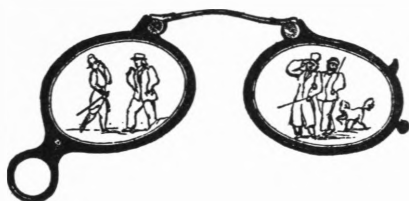
*

Men mål var der som sagt ikke meget af i de arbejder, der blev præsenteret på den første amatørfilmfestival. For deltagerne i denne afdeling blev der i øvrigt udskrevet en filmkonkurrence med den klodsede titel „Berlin og filmfestivalen“, og materiale hertil skulle indsamles under opholdet dernede.

Det skal blive spændende at se, om der til næste år bliver grund til at revidere de betragtninger over amatørernes status, der her er fremlagt. Få steder i verden er der i disse år så store muligheder for at blive engageret som i Berlin. For eller imod.

Fra optagelserne til „Matiné“.





Med sidespring

A TASTE OF HONEY („En Duft af Honning“). Prod.: Woodfall 1961 (Tony Richardson). Instr.: Tony Richardson. Manus.: Shelagh Delaney og Tony Richardson efter Delaneys skuespil af samme navn. Foto: Walter Lassally. Musik: John Addison. Dekor.: Ralph Brinton. Medv.: Rita Tushingham, Dora Bryan, Murray Melvin, Paul Danquah, Robert Stephens, David Boliver, Moira Kaye, Herbert Smith.

Visconti, Sjöberg, Bergman og Tony Richardson har tilfælles, at de formår at skelne skarpt mellem teater- og filminstruktion. Der er ikke meget „teater“ i deres film, og man har endnu til gode at opleve en Bergman-forestilling på „Dramaten“ blive udskældt for at være for meget „film“. Richardson, der med held har filmatiseret teaterstykker, han selv har sat op, synes at være den af dem, der er mest bange for „teater“ i film. „En Duft af Honning“ tyder på det.

Det er en smuk og bevægende film – derom er der ingen tvivl – og den formår i langt højere grad end den danske teateropførelse at engagere os, ja den åbner nye perspektiver i Shelagh Delaneys stykke, perspektiver man anede, men som på Allé-Scenen blev stillet i skygge af farce og tour-de-force numre, der sjældent er egnet til nuanceret menneskeskildring. Man forbløffedes egentlig over, at der ikke var mere råben og skrien i filmen – at deltagerne i dette grumme og betagende rottevæddeløb om livslykke ikke stod skarpere over for hinanden – som på teatret. Nu har Richardson vanen tro pillet en del af replikkerne ud, og han har uden tvivl gjort det med held. Han kan tillade sig at dvæle ved væddeløbets deltagere, og han kan udbygge de noget skematiske figurer, i første række Geoff, men også Jimmy og Peter, og han kan gøre det uden at skade forholdet mellem mor og datter. Teatrets verbal-akrobatik er for en stor del afløst af velplacerede nærbilleder af reaktioner. Smukkest er måske Dora Bryans korte øjeblikke med selvransagelse og følelse af utilstrækkelighed, men også Rita Tushingham's øjne udtrykker mange stumme replikker, mange „teaterord“.

Richardson har, som i sine tidligere teaterfilmatiseringer, rykket handlingen ud af det bundne milieu, ud på gaden, ud i naturen, og friheden inspirerer både ham og tilskueren således, at centrale scener bibringes rigere proportioner og større vægt. Men i samme åndedrag må det hævdes, at „En Duft af Honning“ afslører en tendens hos Richardson til det ekstravagant idylliske i skildringen af personerne i forholdet til deres milieu. Færerne i „Free Cinema“-stilen er åbenbare. Umiddelbart afløses af udspekuleret følt og melankolsk, og personerne står i fare for at blive domineret af havnekajer og gasbeholdere. Poesien går i retning af føleri. Endnu en fare fra ovennævnte stil ligger i artistieret, som når Richardson lader byens statuer paradere ligegyldigt forbi i en lang sekvens, eller når han og Walter Lassally bolttrer sig i forlystelsesparkens gynger og karuseller. Det er ikke milieuskildring. Det betyder intet for personernes sindstilstand – de skændes jo i øvrigt lige godt alle steder – og det er ikke naturlige, dramatiske hvilepauser. Det er vist desværre blot kruseduller med den ene funktion at fylde og evt. imponere tilhængere af en god gang kamera-artisti.

At det er en yderst seværdig film vil være fremgået af megen omtale og ros fra kompetent side, og filmen følger sig smukt til øjeblikkets respektindgydende engelske produktion, men den følger intet til, går ikke videre, viser ikke vejen frem. Alligevel er der også i denne film inspiration at hente for danske filmfolk, der måske for traditionelt har opmærksomheden henledt i sydlig og sydvestlig retning.

Poul Malmkjær.



Nok en gang

Maurice Bessy: Histoire en 1000 images du cinéma. Editions du Pont Royal. 1962.

Endnu en billedbog! Hvilket nummer i rækken? Man husker det ikke, og man modtager den med nogenlunde samme følelse som var det den nye telefonbog. Den ligner den foregående; man har blot ændret nogle navne og tal.

„Dr. Caligaris Kabinet“ er blevet til 1920 i stedet for 1919, *Sven Gade* er blevet til *Sven Gad*, *Hilda Borgström* til *Borgoström* etc. etc., og man kan jo altid give sig til at tælle fejl. Så kan man kigge på den typografiske kvalitet (billedvalget varierer ikke meget, og man skal ikke give sig til at spekulere på, hvad der har fået billedsammensætteren til at foretrække den ene film frem for den anden), og den er i dette tilfælde ikke spor opløftende. Men omslaget er flot og af en fasthed, der umiddelbart forleder en til den tro, at man holder en bog af værdi i sin hånd, og det kan nok sælge den. Det skulle også være det eneste. Nu må markedet være dækket med filmhistorier i 1000 billeder.

P. M.

Om Dreyer

Jean Sémoulé: Dreyer. Classiques du Cinéma, Editions Universitaires, Paris 1962.

Indtil nu er det kun lidt, som man i bogform har kunnet finde om Dreyer. Man har hovedsageligt måttet referere til *Ebbe Neergaards* monografi fra 1940, der som bekendt også foreligger i engelsk oversættelse, og som af forfatteren selv blev kaldt „en forholdsvis lakonisk lille bog“. Endvidere er der skrevet om dansk films ener af *Angelo Solmi* (på italiensk), og af *Jerzy Plazewski* (på polsk). En ny bog om Dreyer er derfor ingen dårlig idé, og man kan kun beklage, at det ikke blev en dansker, der skrev den. Trods alt er Dreyer en dansk filmkunstner, og hans isolation herhjemme skyldes mindre hans værks egenart end talentets størrelse. *Sémoulé* slår da også i sin indledning rigtigt fast, at „l'oeuvre de Dreyer constitue l'expression d'un génie danois, non du génie danois“. *Sémoulé* er i det hele taget en velfunderet skribent, selvom han ikke til daglig beskæftiger sig med film. Han er gymnasielærer og mindre interesseret i filmkunsten som helhed end i visse af dens udøvere. Han har tidligere i samme serie udsendt en bog om *Bresson*, og „Kosmorama“s læsere kender ham fra hans artikel i nr. 56.

Sémoulé erklærer straks, at han hverken vil betragte Dreyers værk fra sociologiske, biografiske eller historiske synsvinkler, men alene udforske „La création d'un monde, l'élaboration d'un style“, og han fraviger ikke i bogen på noget punkt denne synsmåde. Han går frem fra film til film og påpeger klart den enhed, der

er i Dreyers værk, de forholdsvis enkle temaer, som Dreyer har digtet over i film efter film, og karakteriserer præcist instruktøren som „un homme sensible, qui veut rendre avec simplicité la complexité humaine“. Dreyers film indtil „Jeanne d'Arc“ opfatter *Sémoulé* som skitser og tillob til det store manifest fra 1928, hvor den psykologiske realisme når sin fulde udfoldelse. Derefter beskæftiger forfatteren sig indgående med „Vampyr“, „Vredens Dag“ og „Ordet“, og han finder ikke som andre, at Dreyer først og fremmest er den store stumfilminstruktør.

*Sémoulé*s bog er for et internationalt publikum en fortrinlig indføring i Dreyers værk. Den giver i første række en karakteristik af Dreyer, hans ideer og hans stil. Det har ikke været *Sémoulé*s agt at præstere en analyse af disse ideer og denne stil, og bogen tilfredsstiller derfor ikke dem, der kunne ønske sig en dyberegående vurdering af Dreyers film. Denne bog har vi stadig til gode. *Ib Monty.*

Grundig

Jörn Donner: Djävulens ansikte. Ingmar Bergmans filmer, Aldus/Bonniers, Stockholm, 1962.

Ved siden af *Jacques Siclier's* Bergman-bog er *Jörn Donners* nye værk den hidtil mest indtrængende og detaljerede analyse i bogform af Bergmans film. Tilsyneladende under påvirkning af den amerikanske litterære „New criticism“ koncentrerer Donner sig om en udførlig indholds- og temafortolkning med et minimum af rent biografisk stof. Der ofres heller ikke megen plads på æstetisk kvalitetsvurdering af de enkelte film, hvad Donners omhu i analysen dog i nogen grad kompenserer for. Desuden drager forfatteren ved udstrakt, men skønsom citering glimrende fordel af de bedste Bergman-analyser fra tidligere biografier og tidskrifter verden over. Man kunne måske have ønsket sig, at Donner i højere grad havde for søgt at indkredse den specielt bergmanske, visuelle magi i film som „Sommerleg“, „Det syvende segl“ og „Ved vejs ende“, men som helhed er hans bog meget respektindgydende, og der er grund til at glæde sig over, at den er oversat til dansk i Uglebogsserien. Bogens velvalgte illustrationer, prægtige bibliografi og udførlige noteapparat gør den udmærket egnet som grundbog til studiet af Bergman.

Morten Piil.

Repertoire...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 15. 3.-16. 9. 1962.

- A DOUBLE TOUR (ELSKERINDEN), Frankrig 1959. Vittig *Belmondo* i jævn *Chabrol*-anekdote om kærlighed og ungdomssløvsind, der af en eller anden grund ender med mordet på filmens andet oplivende moment, *Antonella Lualdi*. Filmen fortsætter smukt den nedadgående linie i *Chabrol*s produktion.
- ANNA KARENINA (ANNA KARENINA), U.S.A. 1935. *George Cukors* meget forfinede og akademisk gennemarbejdede *Tolstoj*-filmatisering med betydelig præstation af *Greta Garbo*.
- L'ANNEE DERNIERE A MARIENBAD (1 FJØR I MARIENBAD), Frankrig/Italien 1961. Filmpoetiske konstruktioner af *Alain Resnais*, menneskene som livløse figurer i en pseudo-beåndet leg med tiden og bevidstheden. Har udfordret mange og vil desværre nok stadig udfordre nogle til beundring og meningsløse dybsindigheder.
- THE BELLS ARE RINGING (DET RINGER - DET RINGER), U.S.A. 1960. Holdt fra „Let på tå“, *Freed*, *Comden* og *Green* og *Minnelli* har kun afstedkommet en mat komedie med indlagte sange, holdt oppe af *Judy Holliday*s energi og charme. *Minnelli* spores i elegant æstetiserende detaljer, i storbyforelskelsen og i beskrivelsen af „the smart set“.
- THE BIG SLEEP (STERNWOOD-MYSTERIET), U.S.A. 1946. Mødet med *Howard Hawks'* 16 år gamle *Chandler*-filmatisering var en af sæsonens store, positive oplevelser. Opfindsom og økonomisk instruktion, gennemført milieuskildring og dejligt spil af *Humphrey Bogart*. Tak, *Gloria Film*, tak, *Carlton*.
- THE BIRTH OF A NATION (EN NATIONS FØDSEL), U.S.A. 1915. Repremieren gør det klart, at *Griffiths* ene hovedværk er et museumsstykke, der bør ses for de formelle fortjenesters skyld.
- BLAST OF SILENCE (MORDER TIL LEJE), U.S.A. 1961. *Allen Barons* *sleep*-debut er bedst i det storbybeskrivende, men ikke overbevisende i det psykologiske. Det vil dog nok være værd at følge *Baron* opmærksomt.
- BREAKFAST AT TIFFANY'S (PIGEN HOLLY), U.S.A. 1961. *Blake Edwards'* *Capote*-filmatisering gør det ekscentriske nuttet og glider upersonligt ind i rækken af mondane lystspil. En god ironisk scene og *George Peppard* vil huskes.
- LE CAVE SE REBIFFE (FALSKMØNTNERNE), Frankrig 1961. Charmerende og velgjort røverhistorie om professionalisme contra amatørisme. Gedigen iscenesættelse af *Gilles Grangier* og dejligt spil af (især) *Gabin* og *Bernard Blier*.
- UN COUPLE (DER SKAL 2 TIL AT ELSKE), Frankrig 1960. *Mockys* anden film viser tydelige fremskridt siden „Den ukendte nat“. Blidt kredser han sig ind på komplicerede følelseskonflikter. Undgår ikke det monotone, og blander usikkert komik og melankoli.
- DRUMS ALONG THE MOHAWK (FLAMMER OVER MOHAWK), U.S.A. 1939. Oplivende gensyn med *John Fords* forbløffende og levende folkekomedie fra frihedskrigen med beundringsværdige præstationer af *Henry Fonda* og *Edna May Oliver*.
- EDGE OF THE CITY (A MAN IS TEN FEET TALL) (SLAGSMAL I VENTE), U.S.A. 1957. Moderne mennesker i konflikt, klassisk stof fra Hollywoods humanistiske linie i smuk, velafbalanceret behandling af *Martin Ritt*. En af de betydeligste amerikanske film fra halvtredserne.
- THE ERRAND BOY (JERRY SOM STIK-IREND-DRENG), U.S.A. 1961. Hollywoods største moderne komiker i egen instruktion. Oprørs og ond farce, filmstudie-mentalitet nedgjort i en form, der kombinerer satiren med *Jerry Lewis'* talent for den absurde galskab.
- LE FARCEUR (FRA BLOMST TIL BLOMST), Frankrig 1961. *Philippe de Brocas* anden film i *Jean-Pierre Cassel*-trilogien er en „Du kan ikke ta' det med dig“-travesti med en ganske net udbygning, men skulfer og trætter med mange ansvarsløse postuler i personkarakteristikken.
- LA FETE ESPAGNOLE (VERDENS VAGABONDEN), Frankrig 1961. Patetisk drama om den spanske borgerkrig, torbløffende stærk og hård i sit billede af tragedien. En foruroligende film i ujævn instruktion af *Jean-Jacques Vierge*.
- THE FUGITIVE (MAGTEN OG ÆREN), U.S.A. 1947. I sin *Graham Greene*-filmatisering er *Ford* tydeligt på afveje. Uklar og intellektualistisk og tungt ekspressionistisk i stilen.
- THE GENERAL (GENERALEN), U.S.A. 1926. Denne lydsidemæssigt kultiverede præsentation af den berømte og elskede *Buster Keaton*-farce om borgerkrigens absurdistiske bekræftede, at den er *Keatons* hovedværk, et stykke tidløs farcekunst, en genres højdepunkt.
- IL GOBBO (DEN PUKKELRYGGEDE FRA ROM), Italien 1960. *Carlo Lizzanis* makabre film fra Rom under krigen. Misantropi og medfølelse i en ofte temmelig sensationalistisk blanding.
- GRAND HOTEL (GRAND HOTEL), U.S.A. 1932. Katastrofal repremiere, *Garbo*-myten punkterede i kvalmende primadonnaspil, skamløst udstillet af *Edmund Goulding*. Kun én god præstation: *Wallace Beerys*.
- KISMET (KISMET), U.S.A. 1955. *Minnellis* erotisk-orientalske operette er et dekadenceprodukt med raffinerede enkeltheder, nogle fint koreograferede scener af *Jack Cole*, en ironisk-charmerende *Howard Keel* og en vittig *Dolores Gray*.
- LES MAUVAIS COUPS (TREKANTEN), Frankrig 1961. *François Leterriers* debut, et ægteskabeligt mareridt à la *Strindberg*. En ujævn film, forkrampet og manieret, men med fremragende enkeltheder og en stor præstation af *Simone Signoret*.
- ONE EYED JACKS (NAR MÆND HADER), U.S.A. 1960. *Marlon Brando* udstiller sig selv i et flovt patetisk melodrama fra prærien. Når *Brando* er værst – og i øvrigt når *Karl Malden* er bedst.
- ONE, TWO, THREE (EN-TO-TRE OG ET LILLE BITTE HOP), U.S.A./Vesttyskland 1961. *James Cagney* som det ukuelige midtpunkt i fræk og energisk politisk farce af *Billy Wilder*, stadig blandt de største i Hollywood.
- ONLY TWO CAN PLAY (KUN FOR TO - ER LEGEN GO'), England 1961. *Peter Sellers'* enestående talent hæver *Brian Forbes'* habile manuskript og *Sidney Gilliat*s ligeså habile instruktion op over det middelmådige, som *Kingsley Amis'* romanforlæg kunne friste til.

- POCKETFUL OF MIRACLES (LADY FOR EN DAG), U.S.A. 1961. Capra-genfilmatisering af Capra-filmen fra 1933 i delvis vellykket udgave, der dog ikke formåede at gøre *Bette Davis* fuldt acceptabel i hovedrollen. *Peter Falk* var en dejlig oplevelse.
- POJKEN I TRÅDET (DRAMA I STORSKOVEN), Sverige 1961. *Arne Sucksdorffs* kløvede verden; en dreng går til grunde i kampen mellem virkelighed og drøm. En bemærkelsesværdig film – trods firkantet mennesketegning og musikalske klicheer.
- QUEEN CHRISTINA (DRONNING CHRISTINA), U.S.A. 1933. *Greta Garbo* i populær romantisk form – glimt af poesi og følelse. Men glimtene er yderst få. Instr.: *Rouben Mamoulian*.
- SOMETHING WILD (VOLDTAGET), U.S.A. 1961. *Jack Garfeins* anden film er en prætentios blanding af metodespil, *Wesker*-dramaturgi og fysisk pågående realisme. Det sidste lykkes bedst. *Shuftans* New Yorker-billeder præcist-usentimentale.
- SUMMER AND SMOKE (FLYVENDE SOMMER), U.S.A. 1961. *Peter Glenvilles* film hæver sig smukt blandt *Tennessee Williams*-filmatiseringerne. Teaterbundet, men smukt og klart disponeret med en ren melankolsk tone.
- THE SUNDOWNERS (FJERNE HORIZONTER), U.S.A. 1961. Kønt menneskelig folkekomedie med islæt af robust poesi af *Fred Zinnemann*. *Deborah Kerr* og *Robert Mitchum* harmonerer fint.
- TOO LATE BLUES (TOO LATE BLUES), U.S.A. 1961. *John Cassavetes* kombinerer det spontane fra „Shadows“ med den traditionelle musikfilm. Fængslende, følsomt og indtrængende, omend hæmmet af mange uvedkommende komplikationer.
- A TASTE OF HONEY (EN DUFT AF HONNING), England 1961. Anmeldt i dette nr.
- TOUT L'OR DU MONDE (GYLDNE TIDER), Frankrig 1961. *René Clair* er jo efterhånden blevet noget sur, hvilket afkræfter filmens ellers meget sympatiske satire over hektiske moderniteter, deriblandt bilisme og arkitekt-tyranni.
- WAR HERO (KRIGSHELEN), U.S.A. 1960. Korea igen. Portræt af den militære strøgler. Godt skitseret, men dårligt gennemført af *Burt Topper*, der har skrevet, produceret og instrueret, og som har bedst øje for krigens daglige rutine.
- WAR HUNT (BAG FIJENDENS LINIER), U.S.A. 1962. Prætentios og ikke fuldt vellykket allegori henlagt til Koreakrigs-milieu. Brødrene *Sanders* søger gennem et barn og to soldater, en dræber og en kujon, at give et billede af krigens natur og den veges gradvise modning til mand. Talentfuld og kun halvt engagerende.
- WHERE THE BOYS ARE (SEX, SOLSKIN OG STUDINER), U.S.A. 1960. Ikke uvigtigt, sociologisk lystspil, veloplagt iscenesat af *Henry Levin*, og frisk spillet. Især *Frank Gorshins* udøver af „the dialectic jazz“ er liflig.
- LA VIACCIA (SORTE STRØMPER), Italien 1961. Ret ligegyldig skæbneanekdote i *Mauro Bologninis* uinspirerede iscenesættelse, der dog ejede et fortrin i en pragtfuld, atavistisk dekoration og kostymering af *Flavio Mogherini*.
- VIRIDIANA (VIRIDIANA), Spanien 1961. *Luis Buñuels* voldsomme og spændende gensyn med sit hjemland, mindre medmenneskelig end sædvanligt, men med styrke i en grum og ofte spøgefuld introversion. *A must*.
- THE YOUNG SAVAGES (DET GÆLDER MIN SØN), U.S.A. 1961. *Frankenheimers* film om bandeterror i „West Side Story“-milieu er klar i sin argumentation og sin ansvarsfordeling, men undgår ikke det lidt for sensationalistisk opgearede.
- THE YONG STRANGER (MIN SØN ER EN FREMMED), U.S.A. 1957. *John Frankenheimers* debutfilm er rolig og fint nuanceret, indtrængende, fordi den aldrig bevæger sig ud i det specielle.

Fra museets billedarkiv

Den svenske radiomand *Torsten Jungstedt* havde for nylig, efter et større research, en udsendelse i Sveriges Radio om Fyrtårnet og Biogvonen. Under sit arbejde opdagede han, at påstanden i „Kosmorama“'s Fy og Bi-index (nr. XLIIb) om, at *Harald Madsen* udelukkende har spillet i Fy og Bi film, ikke holder. Allerede i 1917 medvirkede han i *Mauritz Stillers* filmatisering af *Gustav Esmanns* „Alexander den Store“, hvor han spillede kandidat Lampe.

Robin Hood nævner det i sin *Sjöström* og *Stiller*-bog, og vi undskylder og skynder os at bringe et billede fra filmen.



Filmindex LX

FRANK TASHLIN

AF MORTEN PIIL

Født 19. februar 1913 i Weehawken, New Jersey. Afbrød sin skolegang som 12-årig for at tage korrespondancekursus i tegning. Var samtidig avisdrenge, bud for en slakter og medhjælper på en brystholderfabrik ("disse sidste to beskæftigelser", siger *Tashlin*, "har uden tvivl kommet mig til gavn ved instruktion af mine to film med *Jayne Mansfield*"). Leverede vittighedstegninger til ugeblade (bl. a. tegneserien "Van Boring") og ankom 1933 til Hollywood for at lave tegnefilm for *Leon Schlesinger*. 1935 gagmand for *Gøg og Gokke*, *Thelma Todd* og *Charlie Chase*. Beskæftiget med tegnefilm indtil 1944, da han begyndte at skrive manuskripter. Lavede samme år en marionettefilmserie for "United Artists". 1945 gagmand for *Harpo Marx* ("En nat i Casablanca"), *Bob Hope* ("Den tapre barber") og *Eddie Bracken* ("The Ladies' Man"). Skrev 1946 radiotekster for *Eddie Bracken*. Skrev og iscenesatte 1947 en marionettefilm om menneskehedens historie fra skabelse til atomodelæggelse. Skrev, producerede og iscenesatte 1952, 1954 og 1955 TV-film bl. a. for *Jack Benny*. Har skrevet følgende børnebøger: *The Bear That Wasn't* (overs. til dansk: "Bjørnen, som ikke var bjørn", Fremad 1947), "The Possum That Didn't", "The World That Isn't" og "The Turtle That Couldn't".

Delightfully Dangerous ("Pigen fra Carnegie Hall"). 1945. I.: Arthur Lubin. Prod.: Charles R. Rogers. Manus.: Walter DeLeon, Arthur Phillips og Frank Tashlin. Foto: Milton Krasner. Sange: Morton Gould. Medv.: Jane Powell, Ralph Bellamy, Constance Moore, Morton Goulds orkester, Arthur Freacher, Louise Beavers. Prod.: United Artists. Dansk prem.: 16. 6. 1948 i "Platan" som midnatsforestilling.

Variety Girl ("40 stjerner og een pige"). 1947. I.: George Marshall. Prod.: Daniel Dare. Manus.: Edmund Harman, Frank Tashlin, Robert Welch og Monte Brice. Foto: Lionel Lindon og Stuart Thompson. Musik: Joseph J. Liley og Toy Sanders. Medv.: Mary Hatcher, Olga San Juan, De Forest Kelly, William Demarest, Frank Faylen og Frank Ferguson. Prod.: Paramount. Dansk prem.: 23. 7. 1948 i "Merry" og "Odeon".

Paleface ("Blegansigt"). 1948. I.: Norman Z. McLeod. Prod.: Robert L. Welch. Manus.: Edmund Harman og Frank Tashlin. Foto: Ray Rennahan (Technicolor). Musik: Victor Young. Medv.: Bob Hope, Jane Russell, Robert Armstrong, Iris Adrian, Robert Watson, Jack Searl, Joseph Vitale og Charles Tronbridge. Prod.: Paramount. Dansk prem.: 8. 7. 1949 i "Palads".

The Fuller Brush Man ("Børst mig på ryggen"). 1948. I. og Prod.: S. Sylvan Simon. Manus.: Roy Huggins, Frank Tashlin og Devery Freeman. Foto: Lester White. Musik: Franz Roemhold. Medv.: Red Skelton, Janet Blair, Don McGuire, Adele Jergens, Ross Ford, Trudy Marshall, Nicholas Joy, Donald Curtis og Arthur Space. Prod.: Columbia. Dansk prem.: 20. 6. 1949 i "Saga".

One Touch of Venus ("Venus på viften"). 1948. I.: William A. Seiter. Prod.: Lester Cowan. Manus.: Harry Kurnitz og Frank Tashlin. Foto: Frank Ranner. Musik: Leon Arnaud. Medv.: Ava Gardner, Robert Walker, Dick Haymes, Eve Arden, Olga San Juan, Tom Conway, James Flavin og Sara Allgood. Prod.: Universal-International. Dansk prem.: 30. 9. 1949 i "Saga".

Love Happy ("Sardinmysteriet"). 1949. I.: David Miller. Prod.: Lester Cowan. Manus.: Harpo Marx, Frank Tashlin og Mac Benoff. Foto: William C. Mellor. Musik: Paul Smith. Medv.: Harpo, Chico og Groucho Marx, Ilona Massey, Vera-Ellen, Marion Hutton, Raymond Burr, Bruce Gordon, Melville Cooper og Marilyn Monroe. Prod.: United Artists. Dansk prem.: 16. 7. 1951 i "Carlton".

Miss Grant Takes Richmond ("Jeg gifter mig med chefen"). 1949. I.: Lloyd Bacon. Prod.: S. Sylvan Simon. Manus.: Nat Perrin, Devery Freeman og Frank Tashlin. Foto: Charles Lawton Jr. Musik: Morris Stoloff. Medv.: Lucille Ball, William Holden, Janis Garter, James Gleason, Frank McHugh, Gloria Henry og George Cleveland. Prod.: Columbia. Dansk prem.: 14. 11. 1951 i "Carlton".

The Good Humor Man. 1950. I.: Lloyd Bacon. Prod.: S. Sylvan Simon. Manus.: Frank Tashlin. Foto: Lester White. Musik: Morris Stoloff. Medv.: Jack Carson, Lola Albright, Jean Wallace, Peter Miles, George Reeves, Frank Ferguson, David Sharpe, Chick Collins og Eddie Parker. Prod.: Columbia.

A Woman of Distinction ("Mit rygte er i fare"). 1950. I.: Edward Buzzell. Prod.: Buddy Adler. Manus.: Charles Hoffman. Dialoger: Frank Tashlin. Foto: Joseph Walker. Musik: Morris Stoloff. Medv.: Ray Milland, Rosalind Russell, Edmund Gwenn, Janis Carter, Mary Jane Saunders, Frances Lederer og Jerome Courtland. Prod.: Columbia. Dansk prem.: 28. 8. 1950 i "Palladium".

Kill the Umpire. 1950. I.: Lloyd Bacon. Prod.: John Beck. Manus.: Frank Tashlin. Foto: Charles Lawton Jr. Musik: Morris Stoloff. Medv.: William Bendix, Una Merkel, Ray Collins, Gloria Henry, Richard Taylor, Connie Marshall og William Frawley. Prod.: Columbia.

The Lemon-Drop Kid ("Skæg på Broadway"). 1951. I.: Frank Tashlin. Med-instruktor: Sidney Landfield. Prod.: Robert Welch. Manus.: Edmund Belour, Edmond Hartmann, Robert O'Brien og Frank Tashlin efter Damon Runyon. Foto: Daniel L. Fapp. Musik: Victor Young. Medv.: Bob Hope, Marilyn Maxwell, Lloyd Nolan, Jane Darwell, Andrea King, Fred Clark, Jay C. Flippen, William Frawley og Harry Bellaver. Prod.: Paramount. Dansk prem.: 26. 12. 1951 i "Carlton".

The First Time. 1952. I.: Frank Tashlin. Prod.: Harold Hecht. Manus.: Jean Rouverol, Hugo Butler, Frank Tashlin og Dane Sussier. Foto: Ernest Lazlo. Musik: Morris Stoloff. Medv.: Robert Cummings, Barbara Hale, Bill Goodwin, Jeff Donnel, Carl Benton Reid, Mona Barrie og Paul Harvey. Prod.: Columbia.

- The Son of Paleface* („Søn af Blegansigt“). 1952. I.: Frank Tashlin. Prod.: Robert Welch. Manus.: Frank Tashlin, Robert Welch og Joseph Quillan. Foto: Harry J. Wild (Technicolor). Musik: Lyn Murray. Medv.: Bob Hope, Jane Russell, Roy Rogers, „Trigger“, Bill Williams, Lloyd Corrigan, Paul E. Burns og Douglas Dumbriele. Prod.: Paramount. Dansk prem.: 29. 4. 1953 i „Palads“.
- Marry Me Again*. 1953. I.: Frank Tashlin. Prod.: Alex Gottlieb. Manus.: Frank Tashlin og Alex Gottlieb. Foto: Robert de Grasse. Musik: Raoul Kramshaar. Medv.: Robert Cummings, Marie Wilson, Roy Walker, Mary Costa, Jess Barker, Lloyd Corrigan, Jane Vincent, Richard Gaines, Moroni Olsen, Frank Cady, Joanne Arnold og Bob Thomas. Prod.: R. K. O.
- Susan Slept Here* („Susan sov her“). 1953. I.: Frank Tashlin. Prod.: Harriett Parsons. Manus.: Alex Gottlieb og Frank Tashlin efter Alex Gottliebs og Steve Fishers skuespil. Foto: Nicholas Musuraca (Technicolor). Koreografi: Robert Sidney. Sange: Richard Myers og Jack Lawrence. Medv.: Dick Powell, Debbie Reynolds, Anne Francis, Alio Moore, Glenda Farrell, Horace Mac Mahon og Rita Johnson. Dansk prem.: 16. 5. 1955 i „Palladium“.
- Artists and Models* („Kunstnere og modeller“). 1955. I.: Frank Tashlin. Prod.: Hal Wallis. Manus.: Frank Tashlin, Hal Kanter og Herbert Baker efter Michael Davidsons og Norman Lessings skuespil. Foto: Daniel L. Fapp (Technicolor, Vistavision). Musik: Walter Scharf. Sange af Harry Warren og Jack Brooks. Medv.: Dean Martin, Jerry Lewis, Dorothy Malone, Shirley McLaine, Eddie Mayehoff, Eva Gabor, Anita Ekberg, George „Foghorn“ Winslow og Jack Elam. Prod.: Paramount. Dansk prem.: 24. 2. 1958 i „Villabyernes bio“.
- The Lieutenant Wore Skirts* („Løjtnant i skørter“). 1955. I.: Frank Tashlin. Prod.: Buddy Adler. Manus.: Albert Beich og Frank Tashlin. Foto: Leo Tover (De-Luxe Color, Cinemascope). Musik: Cyril J. Mockridge. Sang af Ken Darby. Medv.: Tom Ewell, Sherree North, Rita Moreno, Rick Jackson, Les Tremayne, Gregory Walcott, Alice Reinhardt, Jean Willes, Edward Platt, Sylvia Lewis og Paul Glass. Prod.: Dansk prem.: 29. 9. 1958 i „Park“.
- The Scarlet Hour*. 1956. I.: Michael Curtiz. Prod.: Michael Curtiz. Manus.: Rip Van Rinkel, Frank Tashlin og John Meredith Lucas. Foto: Lionel Lindon. Musik: Leith Stevens. Medv.: Carol Ohmart, Tom Tryon, Jody Lawrence, James Gregory, Elaine Strich, E. G. Marshall og Edward Binns. Prod.: Paramount.
- Hollywood or Bust* („Vi ta'r til Hollywood“). 1956. I.: Frank Tashlin. Prod.: Hal Wallis. Manus.: Erna Lazarus og Frank Tashlin. Foto: Daniel L. Fapp (Technicolor, Vistavision). Musik: Sammy Fain og Paul Francis Webster. Medv.: Dean Martin, Jerry Lewis, Anita Ekberg, Pat Crowley, Maxie Rosenbloom, Kathryn Card, Jack McElroy, William Waterman og Mike Ross. Prod.: Paramount. Dansk prem.: 26. 12. 1960 i „Colosseum“.
- The Girl Can't Help It* („Pigen kan ikke gøre for det!“). 1956. I. og prod.: Frank Tashlin. Manus.: Frank Tashlin og Herbert Baker efter en historie af Garson Kanin. Foto: Leon Shamroy (De-Luxe-color, Cinemascope). Musik: Lionel Newman. Medv.: Tom Ewell, Jayne Mansfield, Edmond O'Brien, Henry Jones, John Emery, Juanita Moore, Julie London, Ray Anthony, Fats Domino, The Platters, Johnny Olen og Abbey Lincoln. Prod.: Fox. Dansk prem.: 6. 5. 1959 i „Kinopalæet“.
- Oh! For a Man!* („Ih, du forbarmende“). 1957. I. og prod.: Frank Tashlin. Manus.: Frank Tashlin efter George Axelrods lystspil „Will Success Spoil Rock Hunter“. Foto: Joe MacDonald (De-Luxe Color, Cinemascope). Musik: Cyril J. Mockridge. Medv.: Jayne Mansfield, Tony Randall, Betsy Drake, Joan Blondell, John Williams, Henry Jones, Lili Gentle, Mickey Hargitay, Dick Whittinghill, Groucho Marx og pudlen Shamroy. Prod.: Fox. Dansk prem.: 11. 8. 1958 i „Metropol“.
- Rock-a-Bye, Baby* („Jerry som babysitter“). 1958. I.: Frank Tashlin. Prod.: Jerry Lewis. Manus.: Frank Tashlin efter en historie af Preston Sturges. Foto: Haskell Boggs (Vistavision, Technicolor). Musik: Walter Scharf. Sange: Harry Warren, Sammy Cahn. Medv.: Jerry Lewis, Marilyn Maxwell, Reginald Gardiner, Bacaloni, Hans Conried, Isobel Elsom og James Gleason. Prod.: Paramount. Dansk prem.: 14. 11. 1960 i „Colosseum“.
- Geisha Boy* („Jerry og kaninen“). 1958. I.: Frank Tashlin. Prod.: Jerry Lewis. Manus.: Frank Tashlin efter en historie af Rudy Makoul. Foto: Haskell Boggs (Vistavision, Technicolor). Musik: Walter Scharf. Medv.: Jerry Lewis, Marie Macdonald, Robert Kazuyoshi, Nobu Atsumi McCarthy, Sessue Hayakawa og Barton McLane. Prod.: Paramount. Dansk prem.: 17. 5. 1960 i „Dagmar“.
- Say One For Me*. 1959. I.: Frank Tashlin. Prod.: Bing Crosby. Manus.: Robert O'Brien. Foto: Leo Tover (De-Luxe-color, Cinemascope). Musik: Lionel Newman. Sange: Sammy Cahn og James Van Heusen. Koreografi: Alex Romero. Medv.: Bing Crosby, Debbie Reynolds, Robert Wagner, Ray Walston, Les Tremayne og Connie Gilchrist. Prod.: Fox.
- Cinderfella* („Jerrys store eventyr“). 1960. I.: Frank Tashlin. Prod.: Jerry Lewis. Manus.: Frank Tashlin. Foto: Haskell Boggs (Technicolor). Musik: Walter Scharf. Sange: Harry Warren og Jack Brooks. Medv.: Jerry Lewis, Ed Wynn, Judith Anderson, Anna Maria Alberghetti, Henry Silva, Robert Hutton og Count Basie. Prod.: Paramount. Dansk prem.: 5. 3. 1962 i „Colosseum“.
- Bachelor Flat*. 1961. I.: Frank Tashlin. Prod.: Jack Cummings. Manus.: Frank Tashlin og Budd Crossman efter sidstnævntes skuespil. Foto: Daniel L. Fapp (De-Luxe-color, Cinemascope). Musik: Johnny Williams. Medv.: Terry-Thomas, Tuesday Weld, Richard Beymer, Celeste Holm, Francesca Bellini, Howard McNear, Ann Del Guecio, Roxanne Arlen og Alice Reinheart. Prod.: Fox.