

# KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



9. ÅRGANG FEBRUAR 1963

**61**



## Forsidebilledet

Oscar Petersens „koncertsal“ i Ole Gammeltofts bemærkelsesværdige kortfilm „Midt i og udenfor“. (Billedet er taget fra filmstrimmelen).

## Indhold

|                                                                                     |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1962's bedste .....                                                                 | 83  |
| Nye billeder .....                                                                  | 84  |
| Fra „Viridiana“ til „Mysterierne“, interview med Luis Buñuel, af J. F. Aranda ..... | 85  |
| Viva America! af Theodor Christensen .....                                          | 91  |
| Close up .....                                                                      | 95  |
| Fra museets billedarkiv .....                                                       | 95  |
| Sovjetfilmen i drift – hvorhen? af Børge Trolle .....                               | 96  |
| Introduktion til Michel Deville, af Morten Piil .....                               | 101 |

### Filmanmeldelser:

|                                         |     |
|-----------------------------------------|-----|
| „Jules og Jim“, af Poul Malmkjær .....  | 103 |
| „En slags kærlighed“, af Ib Monty ..... | 105 |
| „Midt i og udenfor“, af Ib Monty .....  | 105 |
| „Manden fra Alcatraz“, af J.S. .....    | 106 |
| „Ungdoms søde fugl“, af P.M. ....       | 107 |
| „Skilsmisse på italiensk“, af P.M. .... | 107 |

### Boganmeldelser:

|                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Bengt Idestam-Almquist: Rysk film, af Børge Trolle .....                                                | 108 |
| George N. Fenin & William K. Everson: The Western, af Janus Barfoed .....                               | 110 |
| Arnold Hending: Den glemte Poul Reumert, og Bent Grasten: Nej, Kjeld, le vil de le -, af Ib Monty ..... | 113 |
| Marianne Höök: Ingmar Bergman, af Marguerite Engberg .....                                              | 114 |

|                                         |     |
|-----------------------------------------|-----|
| Repertoire .....                        | 115 |
| Bedste filmplakat i 1962 .....          | 116 |
| Tidsskrifterne .....                    | 118 |
| Noter fra museet .....                  | 118 |
| Filmindex LXIII (Karel Reisz) .....     | 119 |
| Filmindex LXIV (Friedrich Ermler) ..... | 120 |

### Redaktion:

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

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, Kbhvn. K. Tlf. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9-16.30 (lørdag 9-12), 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 over de 8 første årgange koster kr. 2.-.



## OBS! SÆRNUMMER



I december måned 1962 udsendte Det Danske Filmmuseum et særnummer af „Kosmorama“ (nr. 60). Dette særnummer indeholder Klaus Riffbjergs originalmanuskript til „Weekend“. Prisen er kr. 5,-, og det kan fås på sædvanlig måde i museets ekspedition eller ved indsendelse af beløbet på giro 467 38.

# 1962's bedste

Filmåret 1962 bød ikke, som det foregående, på en række højdepunkter. Den mest rystende oplevelse sørgede *Buñuel* for med „*Viridiana*“, men året vil især huskes for den store og opmuntrende repræsentation af nyere amerikanske filmtalenter. *John Frankenheimer* introduceredes om sider i Danmark med den diskrete debut „*Min søn er en fremmed*“ og de mere svingende „*Det gælder min søn*“ og „*Manden fra Alcatraz*“. Fremragende var *Martin Ritts* debut „*Slagsmål i vente*“, fængslende *Alexander Singers* „*Kold vind i august*“, og *Blake Edwards'* „*Stemmen i mørket*“ og *Arthur Penns* „*Helen Kellers triumf*“ røbede spændende og særprægede talenter. *John Cassavetes'* anden film „*Too Late Blues*“ var et ærligt, omend ikke vellykket forsøg på at skildre kunstnerens kamp mod kommercialismen, og med „*Spartacus*“ leverede den begavede *Stanley Kubrick* den hidtil eneste acceptable kolossalfilm. *Jerry Lewis* udviklede sin moderne neurotiske komik under *Tasblins* ledelse i „*Jerrys store eventyr*“ og med afgjort held i egen instruktion i „*Jerry som stik-i-rend-dreng*“ og „*Jerry som pigernes ven*“. Filmkomedien var for sparsomt repræsenteret. *Richard Quines* „*Den mistænkte værtinde*“ havde meget liflige øjeblikke, men ellers var det de ældre, der førte sig finest frem i denne genre. Fræk og forrygende verbalt vittig var *Billy Wilders* „*En, to, tre – og et lillebitte hop*“, *Capras* „*Lady for en dag*“ havde glimt af tidligere storhed. Vi fik de to bedste *Tennessee Williams*-filmatiseringer, *Peter Glenvilles* teaterprægede, men kønt melankolske „*Flyvende sommer*“ og *Richard Brooks'* levende og uhysteriske forbedring af „*Ungdoms søde fugl*“. Mest glædeligt var måske *Robert Rossens* stærke come back med den modne og centrale „*Hajen*“, og den omstændighed, at vi endelig fik *Howard Hawks'* formidable „*Sternwood-mysteriet*“ at se. Årets musical „*West Side Story*“, der trods den ulyksalige overdimensionering og fejlslagne romantik kunne ses for incitamenterne i starten. Den uovertrufne gamle farcekomik sørgede *Harold Lloyd*-kavalkaden „*Hele verden ler*“ for, og blandt årets reprémierer havede *Buster Keatons* „*Generalen*“ sig. Men også gensynet med *Fords* „*Flammer over Mohawk*“ var berigende, og *Garbo*-kavalkaden var illustrerende.

Fransk film uden *Godard* og *Truffaut* var mindre stimulerende. *Resnais'* „*I fjor i Marienbad*“ var en kold konstruktion, og *Chabrols* „*Elskerinden*“ var konfus og mondæn. *De Brocas* „*Fra blomst til blomst*“ viste tilbøjelighed for det diminutivt-pudsige. Bedste debut'er var *Michel Devilles* yndefulde og nervøst-poetiske „*I nat eller aldrig*“ og *Jean Louis Richards* spændende og sympatiske „*Eddie jager banden*“. Foruroligende var *Jean Jacques Viernes* „*Verdensvagabonden*“.

Fra England kom den meget feterede *Joseph Loseys* hysteriske „*Labyrinten*“ og *Jack Claytons* fint gennearbejdede og stemningsfulde „*De uskyldige*“. Den nye engelske realisme fik vi med *Tony Richardsons* „*En duft af honning*“ og *John Schlesingers* spillefilmdebut „*En slags kærlighed*“. *Sidney Gilliats* „*Kun for to – er legen go*“ blev takket være *Peter Sellers* en meget morsom realistisk komedie.

De nye italienere nåede heller ikke sidste år helt herop. Derimod fik vi to film af *Pietro Germi*, „*Rom på vrangen*“ og „*Skilsmisse på italiensk*“, ingen af dem helt vellykkede. Krigen blev belyst med næsten kompromisløs antiheroisme i de to tragikomiske „*Den store krig*“ af *Mario Monicelli* og den endnu bedre „*Vejen tilbage*“ af *Luigi Comencini*.

Russisk film var præget af den tarvelige formalisme, der er à la mode, og kun *Josif Cheifits* smukke „*Damen med hunden*“ vil huskes.

Skønt mislykket vil man dog også redde *Arne Sucksdorffs* herhjemme undervurderede „*Drama i storskoven*“ fra glemsel.

*Henning Carlsens* „*Dilemma*“, *Rifbjergs* og *Kjærulff-Schmidts* „*Week-end*“ og *Ole Gammelfofts* „*Midt i og udenfor*“ skabte forhåbninger for dansk film.



# 

## 

Albert Mertz skal tilsyneladende endelig i gang med et spillefilmprojekt. Det drejer sig om filmatiseringen af *Hans Scherfigs* veloplagte og velegnede „Den forsvundne fuldmægtig“. Mertz har selv skrevet drejebogen, så det bliver altså ikke Scherfigs, *Meltons* og *Sven Møller Kristensens* henlagte manuskript, som blev omtalt i „Kosmorama 20“, der endelig kommer til værdighed. Heller ikke den dengang foreslåede *Helge Kjærulff-Schmidt* vil man bruge i hovedrollen som fuldmægtig Amsted. Mertz finder ham „næsten for oplagt“ uden i øvrigt at kunne sige, hvem det da bliver. Filmens interioroptagelser vil i vid udstrækning blive optaget „on location“, og resten skal foregå på „Nordisk Film“.

Michel Deville er begyndt på optagelserne til „A cause, à cause d'une femme“, hans tredje film, til hvilken han har skrevet manuskriptet sammen med *Nina Companeez*. *Jacques Charrier* har hovedrollen som en forfører og charmeur, der pludselig stilles over for en mordanklage: I alt fem piger elsker og hjælper ham hver på sin måde, men da han endelig beslutter sig for en af dem, viser det sig at være en „amour impossible“. Deville karakteriserer filmen som værende en action-film såvel som en kærligheds-film pakket ind i komedieformen. Pigerne spilles af *Mylène Demongeot*, *Marie Laforêt*, *Juliette Mayniel*, *Odile Versois* og *Jill Haworth*.

*Jacques Demy* er snart færdig med „La baie des anges“, en indtrængende skildring af to unge mennesker, der anskues i deres forhold til spillecasinoer. Han introduceres til rouletten af en ven, men selv om han vinder, keder spillet ham. Han

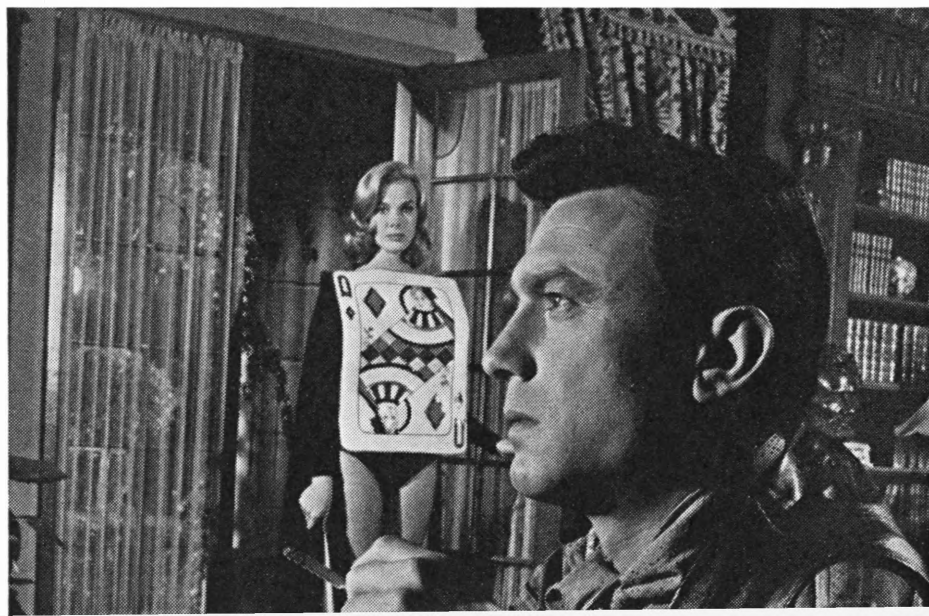
træffer dog en ung pige, der lever og ånder for sin spilleidenskab. Det kan naturligvis kun ende i en konflikt mellem to passioner: kærligheden og spillet, og som i „Lola“ benytter Demy sig i høj grad af interierne til at opbygge stemninger, til at danne oplæg til den tilsidsning af dramaet, der skal foregå i exteriører, i Paris gader. Den dominerende hovedrolle udføres af *Jeanne Moreau*, og den unge mand spilles af en film-debutant, *Claude Mann*. *Jacques Demy* har selv skrevet manuskriptet.

*Stanley Kubrick*, der har startet sit eget produktionsselskab, „Polaris Productions“, har opnået en two-picture deal med „Columbia“. Den første film, som Kubrick skal producere og iscenesætte, bliver „Dr. Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb“. Hovedrollerne skal udføres af *Peter Sellers* og *George C. Scott*. Filmen beskrives som „en gysersk-komedie om atom-uvæsen og brintbombe-halløj“. Optagelserne indledtes i slutningen af januar i Shepperton-studierne i London.

*Orson Welles* har planer om at filmatisere *Joseph Hellers* militærsatiriske roman „Catch-22“, som han finder er vor tids betydeligste romanværk. Han er overbevist om, at det vil blive århundredets film. I samme udtalelse tager Welles afstand fra de store, nyere filmformater såvel som fra farvefilm, der efter hans mening kun af japanerne har været brugt med held.

*Akira Kurosawa* er i gang med optagelserne til „Jigoku to Tengoku“ (Himmel og Helvede), et drama om en mislykket kidnapping. Ved et tilfælde bliver portnerens søn forvekslet med industrimaginatens søn, og der melder sig nu det problem, om portnerens søn er „løsesummen værd“. Magnaten, der spilles af *Toshiro Mifune*, mener det tilsyneladende ikke, mens detektiven (*Tatsuya Nakadai*) er af en anden mening. Blandt de øvrige medvirkende nævnes *Kyoko Kagawa* og *Ko Kimura*.

*Leslie Parrish* og *Lawrence Harvey* i *John Frankenheimers* filmatisering af *Richard Condons* roman „The Manchurian Candidate“, der siges at nærne sig den uheldsvangre fantasiverden, vi finder hos bl. a. *Welles* og *Hitchcock*. *George Axelrod* har skrevet manuskriptet, og filmen fortæller om den af kinesere og russere hjernevaskede koreaveteran, der tilbage i USA virker som viljeløs og fjernstyret agent for de revolutionære kræfter. Filmen er dog af et dybere og mere nuanceret indhold end et kort referat lader ane, og den må mødes med spænding. Ruder Dame-motivet går igennem filmen som en af de ting, der „leder“ agenten.





J. F. Aranda:

## fra „VIRIDIANA“ til „MYSTERIERNE“

Et interview med *Luis Buñuel*

*Buñuel* er tilbage i Spanien, indlogeret i samme skyskraber, som han boede i, mens han lavede „Viridiana“ i 1961. Fra 24. etage i „Madrids tårn“ ser han ned på den by, som han holder så meget af, og som ligger svøbt i den klare novemberluft.

– Hvor vidunderlig ser ikke sierraen ud. Og Toledo-vejen. Jeg holder af koldt vejr. Man ser så klart og så langt.

Luis kom tilbage fra ferie, sagde han. Han tog ikke mod journalister, og han arbejder tilsyneladende ikke. Han siger atter, at lediggang er den mest fuldendte tilstand for ham. Men hans lediggang er aristotelisk, en tilstand, hvori „den skabende virksomhed spirer“.

– I virkeligheden forbereder jeg en film, og jeg vil lave den i Madrid. Jeg er nu for døv til at arbejde i lande, hvor man ikke taler spansk. En fransk producent prøver stadig at få mig til at lave „Le journal d'une femme de chambre“ for sig, og jeg ville gerne filme den.

– Du kender vel Renoirs version, som jeg synes var lidt for stiliseret.

– Det er den fare, der lurar på ældre kunstnere... Det forfærdelige er, at vi ikke lægger mærke til det. Andre fortæller os sandheden: „Det går tilbage for dig“ eller „Det går fremad“. Jeg har ikke set Renoirs film, men det er blevet mig fortalt, at han kun tog én episode fra *Mirbeaus* bog, den bedste, går jeg ud fra. Jeg ville gerne vise kammerpigen i forhold til hendes syv herrer. Men jeg må opgive projektet. Jeg hader de lange produktionsmøder ved det runde bord og alle forberedelserne. Så snart filmen er i gang, er det lettere. Jeg er ved at blive gammel og vil kun lave film i Spanien eller Mexico.

Min forbavelse var stor, da jeg så *Buñuel* i Spanien igen, efter skandalen med „Viridiana“. Filmen er stadig forbudt her. Ingen filmkritiker kan nævne titlen i aviserne. Vi troede alle, at *Buñuel* nu atter skulle igennem 25 års eksil.

– Tværtimod. Jeg har alle mulige garantier for, at jeg kan opholde mig her og lave en film i absolut frihed. Man siger, at der er sket forandringer i regeringen, og at man er ved at „demokratisere“ censuren o.s.v. Jeg har i det mindste lagt mærke til, at den nye chef for filmafdelingen i informationsministeriet og andre af personalet er mennesker, der holder af film, og det er da noget.

– Er *Franco* ikke flink?

*Buñuel* stønner. – Alle er så rare over for mig her. Jeg gad vidst, hvad de er ude på.

– Og hvad er du ude på?

– Jeg vil prøve at lave en god film, det er alt. Jeg ved, at jeg vinder så mange præmier ved festivalerne – man siger, at „Viridiana“ har fået over fyrrer – at jeg uden risiko kunne lave en dårlig film. Alle ville give den priser og sige: „Hvor er *Buñuel* dygtig, hvor er han vidunderlig ond“. Jeg er en djævel, jeg er en helgen, jeg er en svindler, osv. I virkeligheden har jeg altid prøvet at gøre mit bedste inden for filmen. Nu ved jeg, at jeg må lave en meget god film efter „Viridiana“ og „El angel exterminador“. Noget, der fuldstændigt svarer til mine indre krav, og som udtrykker nøjagtigt det, jeg er nu.

– Så vil der komme et nyt mesterværk som „Viridiana“ og „El angel“, og en ny skandale og et nyt forbud...

– Det må der komme, jeg er ligeglad. Jeg har altid været ligeglad. Jeg har aldrig søgt

at lave skandale, undtagen med „L'Age d'or“, da det skandaliserende var et principsspørgsmål for min surrealistiske moral. Jeg synes stadig ikke, at „Viridiana“ skulle være blevet en skandale. Dens nedbrydende kerne er der ikke tvivl om, men hvad man faktisk ser i filmen, ser helt acceptabelt ud. Husker du, hvad jeg fortalte dig, da jeg afsluttede filmen? Den kunne være blevet tilladt af censuren. Jeg havde dubleret fire scener for dem. De kunne udskifte de originale med dem, jeg havde forberedt, de havde kunnet klippe nogle få korte scener, og de ville have haft en lyserød historie. Filmen kunne have været vist i Madrid, uden at nogen lagde mærke til den: måske nogle få dage i en andenklassers biograf. Ingen ville have syntes meget om den. I udlandet ville den være blevet meget mindre berømt end nu. Censorerne har gjort en fejl.

– Ja, jeg synes, at „El angel exterminador“ under alle omstændigheder er en bedre film. Jeg regner den for din hidtil bedste.

– Det er rart at høre, at min sidste film er min bedste. „Viridiana“ faldt bedre ud, da dens endelige form var nøjagtigt den, jeg søgte. „El angel exterminador“ faldt ikke sådan ud. Det var en meget vanskelig film. Det, jeg har gjort, er lidt i retning af ideens forberedende „mise au point“. Efter at jeg havde afsluttet denne film, kunne jeg have skabt den definitive udgave. Men film er for kostbar en industri til at tillade, hvad der er almindeligt inden for de andre kunstarter. Jeg arbejdede længere på „El angel“ og brugte ti millioner pesetas, men kun seks millioner på „Viridiana“. Den fordrede sophisticated, elegante skuespillere. En sådan film skulle være lavet i London med store karakterskuespillere i stedet for i Mexico. Sådanne detaljer er dog mindre vigtige. Hele mit liv har jeg underkastet mig fattigdommen, fordi jeg vidste, at den er frihedens pris. Dårlige skuespillere, små budgetter, atelierer lejet i 14 dage o.s.v. Naturligvis ville jeg foretrække bedre vilkår. De kritikere, der siger, at jeg netop foretrækker at lave mine film på den måde, tager fejl. Jeg beundrer f.eks. ydmygt og entusiastisk *Visconti*. En sådan fejlfri teknik, så megen skønhed. Husker du teaterlogerne i „Sansernes rus“? Jeg kan lide den form for det udsøgte, og jeg ville ønske, at jeg havde talent og penge til at skabe smukke ting. Men jeg har aldrig fået

chancen. Alt, hvad jeg har kunnet, har været at holde mig til det, som jeg moralsk be-  
tragtede som det væsentlige.

– Synes du ikke, at Kurosawa er én af de bedste instruktører fra de sidste tyve år, og at Bergman er ét af de største bluffnumre?

– Kurosawa er uden tvivl stor, men jeg bevæges kun af kristen kunst. Det andet er for eksotisk for mig. Med hensyn til Bergman, følger jeg virkelig lede over al den filosofi, der kan tilpasses alles smag.

– Det må være meget tilfredsstillende for dig nu at have en producer, der giver dig fuld frihed. Det er omsider belønningen for en hel karriere i ærlighed og afsavn.

– Ja, i *Alatriste* har jeg fået en producer, som ingen anden i filmhistorien har haft. Han læser ikke engang mine manuskripter. Han giver mig alle de penge, jeg beder om, og tager af sin egen private formue. Han lader mig gøre, hvad jeg vil. I „El angel exterminador“ anbragte jeg hans kone i en lille rolle (*Sylvia Pinal*, der var stjernen i „Viridiana“), og selv det accepterede han. Da han så den færdige „El angel“ lykønskede han mig og sagde: „Det er den mest vidunderlige film, jeg nogen sinde har set. Jeg har ikke forstået noget som helst“.

– Det er meget intelligent.

– Det er det. Folk prøver altid at have en forklaring på alting. Det er resultatet af århundreder med borgerlig filosofi og opdragelse.

– Meget materialistisk.

– Og det, de ikke kan forklare, forklarer de ved at søge den endelige tilflugt til religionen. Men hvad hjælper det dem. Så skal de til at forklare Gud.

– Hvilken frustration. De må opfinde al den udviklede metafysik. Der er mange intelligente mennesker, der har tro, og som må arbejde hårdt.

– Ja, meget intelligente mennesker... Det er trods alt naturligt. Det ligger i menneskets natur at søge et håb. Jeg kan ikke gøre for, at jeg er den, jeg er. Jeg har ikke den nåde at have troen, som man siger. Er det min fejl? Og endelig, for mig er det ikke frygteligt at leve med selvmodsigelser og i absurditet. På den anden måde ville det være kedeligt... Og at dø, at ophøre og forsvinde for evigt, finder jeg i højeste grad optimistisk. Hvis f.eks. min bedste ven, der er død for mange år siden, ville vise sig og røre ved



„El angel exterminador“ – begyndelsen.

mit øre, og øjeblikkelig brænde det – jeg ville stadig ikke tro på, at han kom fra Helvede. Jeg ville ikke tro på Gud eller på den hellige undfangelse eller på, at Jomfru Maria kunne hjælpe mig i mine undersøgelser. Jeg ville simpelt hen sige: „Nå, Luis, her er et nyt mysterium, som du ikke kan forstå“.

– *Det er poesi.*

Vi fortsætter den uundgåelige samtale om religionen. Når man er spanier, er man besat af religionen, som er vor historie, vor kunst, vor fare og vort gode. Der er ingen vej ud af det. Hvorfor skulle Buñuel ikke være besat af den?

– Man *må* være oprigtig, når man taler om religion. For nogle dage siden besøgte en dominikanerpræst mig her (dominikanerne er nu for „Viridiana“ og for „Nazarin“), og spurgte mig, hvad jeg mente om Kristus, idet vi så bort fra hans guddommelige natur, det vil sige Kristi rent menneskelige skikkelse. „Han var en tåbe“, svarede jeg. Præsten blev meget overrasket, og spurgte mig, hvordan jeg kunne have en sådan mening om en mand, der bl. a. havde sagt: „Elsk din næste som dig selv“. Jeg svarede ham: „Giv mig en blyant,

og jeg vil skrive ti lige så smukke sætninger op i løbet af et kvarter. Hvad nytte er de til?“

Jeg lægger mærke til, hvor surrealistisk Buñuel stadig er. Lige så meget, som da han lavede „L'Age d'or“. Surrealismen var – sagde Buñuel engang i et interview – „en bevægelse, der i egentligste forstand pegede mod den dialektiske materialisme“. Hvis man forstår dette, er det meget let at fatte Buñuels intentioner i alle hans film, og især i „El angel exterminador“, hans mest surrealistiske værk (sprogligt) siden „L'Age d'or“. For ham er på en måde mysteriet alt det, der *endnu* ikke har fået en videnskabelig forklaring. Men Buñuel er digter, og for digterne er mysteriet alt, og skønheden et mysterium. Konflikten mellem Buñuel og kritikerne er altid den samme, selv når det drejer sig om kritikere, der mener, at de står ham meget nær i ideerne: De vil forklare. Da „El angel exterminador“ blev vist i Cannes, spurgte kritikere Buñuels søn, der holdt en pressekonference: „Hvorfor hoppede der en bjørn rundt midt i det elegante selskab?“ *Juan Luis* svarede: „Fordi min far godt kan lide bjørne.“ Det var den rigtige forklaring.



– Ja, ja, siger Buñuel. Nogle kritikere sagde, at bjørnen var et symbol på Sovjet-Unionen, der ville slå alle disse elegante selskabsherrer ihjel. Sludder. Jeg bruger *aldrig* symboler. Jeg lægger tingene ind i mine film, fordi jeg simpelt hen gerne vil have dem der.

– *Men måske er der en ubevidst forbindelse mellem disse ting og ideerne?*

– Det ved jeg ikke. Kritikerne spurgte mig også, hvorfor nogle scener dukkede op to gange i „El angel“. Det er fordi jeg er besat af gentagelsen. Jeg kan godt lide gentagelser. Jeg gentog mindst tyve scener.

– *Nu husker jeg: Juan Luis svarede journalisterne, at du havde anbragt nogle scener to gange i filmen, fordi du ved afslutningen af optagelserne opdagede, at filmen ikke var lang nok.*

Buñuel ler: – „El angel exterminador“ er en film, man kan nyde eller overse. Jeg går ud fra, at ikke mange vil kunne lide den. Det er en glæde at lave film for sine venner

i stedet for for publikum. I „El angel“s tilfælde vil premier hjælpe kære Alatrister. Det var ikke nødvendigt med „Viridiana“.

– *For mange år siden læste Juan Luis i al hemmelighed en primitiv synopsis op for mig. Den hed „De skibbrudne fra Forsynets gade“. Jeg holdt på hemmeligheden. Oprindeligt var det en film på halvtreds minutter. I stedet for 24 gæster var der kun 12 ved det mærkelige selskab, som er centrum i filmen. Hvorfor valgte du nu det gamle emne?*

– Jeg følger altid den lov, der angiver et minimum af anstrengelse. Derfor tog jeg, efter „Viridiana“, tilbage til Mexico og tænkte: „I betragtning af at jeg skal lave en ny film, og at jeg kan arbejde helt frit, lad os bruge det gamle, umulige projekt.“ Oprindeligt var det en two-reeler for *Barbachanos* (producenten af „Nazarin“) kortfilmserier. Det bestod kun af ekspositionen af en situation: rige mennesker til et selskab. De kan ikke forlade salonen. De begynder en fremadskridende ned-

„El angel exterminador“ – kulminationen.



værdigelse, der skyldes den rent faktiske situation, at de er lukket inde i lang tid. Så udvidede jeg den til en seksspolers film, men senere indså jeg, at når situationen engang var fremlagt, blev det øvrige gentagelser. Da jeg nu skulle lave en hel spillefilm, udvidede jeg den og tilføjede det pludselige klip til afslutningssekvensen, hvor alle gæsterne fra selskabet er i kirke. Jeg tilføjede også de lam, der trasker rundt midt i selskabet. Dette stammer fra noget, *Iris Barry* fortalte mig om et selskab af rige mennesker i New York, fra den tid, da jeg arbejdede sammen med hende på Museum of Modern Art.

– *Hvorfor ændrede du titlen? Den nye, og det billede af en piskende engel, der ledsager filmens fortekster, er hentet fra et maleri af Valdés Leal, som jeg har set i museet i Sevilla.*

– Jeg finder den nye titel smuk. Til min næste film vil jeg sikkert også vælge en titel, der irtet har at gøre med historien, skønt man foreløbig kan kalde den „Fire mysterier“.

Jeg har fulgt Buñuels overvejelser med hensyn til hvilket emne, han skulle vælge, i de to måneder, han har tilbragt hos os. Han modtog dusinvis af manuskripter fra spanske og udenlandske venner. Han læste dem, og han havde venlige ord til overs for dem alle. Jeg anede imidlertid, at han til sidst ville tage ét af sine egne projekter, og som sædvanlig lave sit eget manuskript. Han afslog en plan om at filmatisere *Valle Incláns* skuespil „Guddommelige ord“, fordi der i stykket var „en perfid blind mand og en krøbling, og publikum ville sige, at jeg gentog karaktererne fra „Viridiana.“ Han foretrak Valle Incláns „Tirano Banderas“. Men „der er for megen handling og for mange personer i det, og det ville blive en skuespiller-film. Den moderne film kræver dag for dag mere koncentration af handling og personer i historien.“ Og så videre. Mysteriet, det tema, som hans film og tanker så ofte beskæftigede sig med, var ved at indtage førstepladsen i hans bevidsthed. – Tre, eller

„El angel exterminador“ – opløsningen.



bedre, fire slags mysterier, demonstreret i adskilte episoder. Ikke en novellefilm, men fire små film, der var forbundet af det samme tema. Jeg vil vise et metafysisk mysterium, et realistisk, et om „tingene som de er“ og et grotesk. Derefter kunne man kalde dem (efter rosenkransen) „det herlige mysterium“, „det glade mysterium“, „det smertefulde mysterium“, og den samlende titel kunne være „Tre frydefulde mysterier“. Men det ville være en *boutade*.

Buñuel har læst mange bøger, mens han har „drevet“ tiden væk i Madrid, og har endelig taget sin tilsyneladende definitive beslutning:

– Først vil jeg tage „Aura“, en novelle af en talentfuld mexicansk forfatter på 34. Det bliver det metafysiske mysterium. Så vil jeg skrive et manuskript på grundlag af „Las Menades“ af argentineren *Julio Cortazaro*. Det vil blive fantaserende og morsomt. Det er kun beskrivelsen af en koncert. Egentlig en helt almindelig koncert, hvor man spiller noget som *Brabms'* fjerde symfoni. Pludselig forstår man, at alting er fuldstændig absurd. Derefter „La Gradiva“, den fremragende roman af *Jensen*. Du kender bogen? Den blev udgivet af *Sigmund Freud*, ledsaget af en lang psykoanalytisk kommentar af ham selv.

– Vil du bruge *Freuds* kommentar? Du hyl-der altid *Freud*.

– Nej, kun historien. Men det er vigtigt, at *Freud* kunne lide bogen. *Freud* er efter min mening én af dette århundredes tre største personligheder. De to andre er *Lenin* og *Einstein*. Og de tre værste: Præsident *Truman*, kardinal *Spellman* og *Adenauer*. Nå, for at

komme tilbage til „Mysterierne“. „La Gradiva“ foregår i Pompeii, så derfor vil jeg, hvis det er muligt, tage udebillederne i Italien. Jeg vil finde en italiensk (eller måske fransk) coproducent til dette spansk-mexicanske værk. Den sidste episode er den, der har den mest ætsende humor, og som er den mest nedbrydende. Den er af mig selv. Den handler om en lille pige, der kidnappes. Det hele kan blive pragtfuldt. Jeg vender tilbage til mit hjem i Mexico i julen, og der vil jeg skrive manuskriptet. Jeg håber at være tilbage i Madrid i begyndelsen af marts for at begynde optagelserne med det samme.

Dette er altså Buñuels næste film. Den kan blive en af hans vigtigste. Det var næsten uundgåeligt, at et sådant projekt skulle indlemmes i hans produktion, efter at hans moral og ideer i hele deres rækkevidde er blevet foldet helt ud i hans filmarbejde gennem 35 år. Buñuels sans for den mystiske natur i livets hændelser syntes at kolliderer både med materialisterne og idealisterne. Jeg antager, at „Mysterierne“ vil gøre dette spørgsmål helt klart og vise, at der ikke eksisterer nogen modsigelse mellem realisme og mysterium, mellem alvor og humor, mellem ophøjethed og nonsens. Der vil uden tvivl blive meget spektakel omkring den, således som der har været omkring alle hans geniale værker. Måske vil denne „uofficielle“ transkription af en samtale mellem venner hjælpe læseren til bedre at kunne nyde den kommende film.

Madrid, december 1962.

# VIVA AMERICA!

AF THEODOR CHRISTENSEN





I en kort reportagefilm om den 1. maj 1961 – halvvejs ugerevy, halvt dokumentarfilm – slutter *Fidel Castro* af med at udbringe et flerfoldigt Leve! Revolutionen skal leve, socialismen leve, leve det cubanske folk – og til sidst, uden oratorisk bravado: Leve Amerika!

For ret at vurdere denne klimaks, bør man erindre, hvornår disse ord blev sagt. Det var to uger efter den af USA iscenesatte invasion, der som bekendt blev slået tilbage på 72 timer. Cuba er ikke bare et land med revolutionært regime, nært knyttet til de socialistiske lande i Europa og Asien. Cuba er også et land i Amerika. Dets revolution, fire års eksplosive forandringer, hele landets sociale, politiske og kulturelle make-up hænger sammen med denne placering på den vestlige halvkugle.

Cubas særstilling i samtiden kan man kun gøre sig håb om at forstå lidt af ved at deponere alle fordomme i Habanas lufthavn og møde virkeligheden så forudsætningsløst, man evner. Det gælder også, hvis man vil erfare noget om cubansk film. Før revolutionen eksisterede fænomenet ikke. Efter sigende opretholdt nordamerikanske forretningsinteresser en betydelig produktion af pornografiske film i Habana. I Cubas biografer så man Hollywoods film. Disse forhold stemte ganske overens med det åndelige klima, som skabtes af USAs indflydelse. Den følelse man finder mest udbredt hos intelligensen i Cuba er snarere ringeagt overfor den store nabo end had. Når naboerne ikke kom for at gøre forretninger, havde de kun tre formål i Cuba: De kom for at spille, drikke og hore.

\*

"ICAIC" – (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos) samler al filmaktivitet i Cuba. Der findes biografer, de ikke kontrollerer – nogle organisationer har biografer, der findes også private. Men produktion og udlejning, dokumentarfilm og spillefilm, laboratorium og atelier, alt er samlet inden for "ICAIC", et af de institutter, som den cubanske revolution kan opvise mange eksempler på. Institutterne – filminstitutet, landbrugsinstitutet, benzininstitutet! – er autonome organer. De sorterer ikke under noget ministerium, tager ikke mod ordrer fra andre organer under den revolutionære regering. Kun regeringen kan gribe ind i instituttets virksomhed.

Intet under, at instituttet er en meget yndet

organisationsform hos de cubanske revolutionære – og hos filmfolkene. Disse organer opstod, når der var brug for dem, og i stedet for at lase dem fast i et fasttømret administrationsapparat (som i øvrigt ikke eksisterede) gav man f.eks. „ICAIC“ den størst mulige bevægelsesfrihed. Det betød, at da en gruppe filminteresserede unge revolutionære en gang i 1959 fandt, at der var behov for en cubansk filmorganisation, så blev den dannet. I mellemtiden er den vokset ganske betydeligt. I dag arbejder ca. 400 mennesker i "ICAIC" – tallet omfatter produktion, distribution, teknik, atelier, filmmuseum. Der var i august 1962 færdiggjort 3 cubanske spillefilm, 30–40 dokumentarfilm foruden ugerevyer og undervisningsfilm. Kræfterne er unge og uprøvede. Med tre film bag sig er man veteran. Talenterne – og der er forbløffende mange, som netop er *filmtalenter* – rekrutteres bl. a. fra universiteterne, som var lukket det sidste år af *Batista*-diktaturet. Nogle gjorde omvejen via fjernsynet – Cuba havde naturligvis i kraft af sin USA-tilknytning et kommercielt TV – men dels lærte man ikke meget der, dels gik mange direkte fra det afbrudte studium over til filmen. De har haft udenlandske lærere, først og fremmest *Joris Ivens*, men også *Zavattini*, der var med til produktionen af spillefilm. En række udenlandske instruktører har lavet film i Cuba – *Roman Karmen* fra Sovjet-Unionen, *Chris Marker* fra Frankrig – og i 1962–63 gennemføres en række co-produktioner med eksempelvis Frankrig, Tyskland, Tjekoslovakiet og Sovjet-Unionen. Der vises film fra mange lande, og de bedste biografer i Habana holder en slags permanent filmfestival i gang – kombineret med kavalkader. Der er noget at indhente, når den nye bølge kommer samtidig med neorealismen, „National Film Board of Canada“ samtidig med „Groupe de trente“ og Danmark, „Night Mail“ samtidig med „Hiroshima“. De cubanske filmkunstnere lærer og absorberer i et hæblæsende tempo, naturligvis med meget vekslende resultater, fordi megen ufordøjet oplevelse hurtigst muligt omsættes i film. Neorealismen har måske allerede overstået sin største indflydelse, „Hiroshima“ var for nogle måneder siden et idol, mens en af de seneste cubanske spillefilm, der blev færdig i oktober, „Año Nuevo“, synes præget af *Bresson*, der også har været vist i „ICAIC“.

Dokumentarfilmen har været igennem en „free cinema“-periode og er nu ved at komme beriget ud af den. Helhedsbilledet er ikke bare broget og forvirrende, det er også rigt. Der er ingen faste grænser, dokumentarfilminstruktører laver spillefilm, spillefilmens folk gør også dokumentarfilm, ind imellem laver alle reportage, fordi alle lever med i Cubas hverdag, som også uden de udenrigske konflikter er dramatisk nok.

Man skal ikke lade sig forlede til at tro, at det hele er en gang sjov, der også skal bedømmes som sjov. De unge kunstnere, som fra den ene dag til den anden begynder at lave film, er præget af den hastige modning, som historiske kritiske situationer somme tider forårsager. Samtidens krav, virkelighedens og forandringerne format gør dem bedre end de er, i al fald hurtigere!

Det er et paradoks, men i Cuba lever dette paradoks, filmene flåes fra „ICAIC“, behovet er stort, tempoet og inspirationen vokser uafslædt.

Det er forbavsende, at af de tre første spillefilm kan kun én betegnes som delvis konventionel. De to andre er begge fængende. Den første er „Historias de la revolucion“, en episodefilm fra de sidste år før og under revolutionen. Ikke sort hvidt skildret, med en enkelt af episoderne psykologisk nuanceret og menneskeligt bevægende. Dens emne er ansvaret, den enkeltes. Ansvaret for at være med, ansvaret ved at være passiv.

En anden, „El Hoven Rebelde“ (Den unge rebel), har haft Zavattini som rådgiver og er iscenesat af „ICAIC“s produktionschef, *Julio Espinosa*. Den neorealistske indflydelse brydes med Espinosas hedere og mere dramatiske pulsslag. Resultatet er ikke helstøbt; men reaktionen hos en tilskuer udefra er her, som overfor mange cubanske film: Disse folk kommer til at lave gode film, måske endda meget betydelige film.

Den ovenfor nævnte „Año Nuevo“ er iscenesat af *Jorge Fraga*, han og *Alberto Roldán* er de førende dokumentarfilminstruktører, sam-

Fra *Alberto Roldáns* „Colina Lenin“.



mensatte kunstnerpsyker, hvis indstilling til revolutionen ikke er jublende hurra, men alvorlig graven i problemerne fortid-nutid-fremtid. Disse to, skarpt fulgt af *José Massip*, hvis „Historien om en ballet“ fik Grand Prix i Leipzig 1962, er forgrundsfigurer i en dokumentarisk bevægelse, der omfatter ca. 15 instruktører.

„Año Nuevo“ foregår på en politistation den 31. dec. 58, Batistaregimets sidste dag. Hvad skal politifolkene stille op med en fange, de har mishandlet? Hvad skal de gøre af sig selv? Vi ved, hvad der sker ude i byen, men filmen kommer aldrig uden for huset. Det går til den bitre ende, og der hænder ikke ret meget. Fangen dør for dem, selv om de til sidst forsøger at kalde ham til live igen. De strides indbyrdes, de raser i telefonen – det hele er afmagt, det totale nederlag før afgørelsen, almagten absurd devalueret. De absurde træk er meget tydelige i Jorge Fragas stil – de er bevidste. Selv om jeg ikke vidste hvad jeg turde tro og føle, da jeg så filmen første gang, så var der ikke tvivl om cubanernes reaktion. Deres sorte humor, som spiller en stor rolle i alle tilværelsens anliggender, fik dem til at opleve og erkende absurditeten i politifolkenes afmagts-drama.

Fraga har lavet flere dokumentarfilm. Han er en veteran på 26 år. To af disse film handler om lærerinder i bjergene. Det er skik i det revolutionære Cuba, at lærere afslutter deres studium i Sierra Maestra og så at sige går op til pædagogisk prøve der – de underviser nemlig bjergbønderne og deres børn. Bønderne i bjergene er den mest tilbagestående samfundsgruppe i Cuba. De var omtrent 100 % analfabeter.

I sine to dokumentarfilm behandlede han problemet fra dets samfundsmæssige side. Han spejlede det nok i sine personer, men det individuelle var ikke hovedsagen. Nu arbejder han på en spillefilm, også den om lærerinder i bjergene! Men denne gang er det enkeltmennesket, filmen drejer sig om – nærmere for-

klaret to af disse lærerinder, deres liv i nutiden, farvet af fortiden.

En sådan pædagogisk klog, systematisk gen-nemprøvning af en ung lovende kunstners instrument er naturligvis kun mulig for en institution, som har friheden og viljen til at gøre det.

En sådan institution er „ICAIC“, som ledes af en højt kultiveret mand med fingerspidsfornemmelse, *Alfredo Guevara*, lidt ældre, nær ved de tredive.

Alberto Roldán forbliver i al fald foreløbig dokumentarist. I sin stræben, sin holdning til mennesker, minder han om *Humphrey Jennings*. Ikke i sine film – han er for øvrigt ved at lave sin tredje nu. Han er en tvivler, som vil tro. Ikke blot på revolutionen, men på mennesket som har mere at udrette end at fuldbringe en omvæltning, den være sig nok så livsvigtig og retfærdig. Roldán har lavet den præmierede „Colina Lenin“, som for tiden er i Danmark. Filmen er om en forstad til Habana, en bydel med 30.000 mennesker. Hele Cubas livsform, de mest levende af dens kontraster, findes i denne film på 30 minutter.

Massips balletfilm kommer forhåbentlig her til landet. Den er fint gjort, men ejendommeligt nok den af de cubanske film, der virker mest europæisk. Massip har lært det hele. Man skulle tro han havde været gennem dokumentarismens skole – hvad han ikke har. Charmen har han beholdt. Den næste fornyelse skal han hente hjemme i Caribien – ikke her – og hans næste station er for øvrigt, om det går efter hans vilje, en spillefilm.

Og sådan går det nok. Som både Guevara og Espinosa sagde til mig, da vi havde drøftet et filmprogram, jeg havde foreslået: „Vi tror, du har ret. Vi mener også, at vore instruktører kunne lære meget af et sådant program med en fælles linje. Det er bare nødvendigt, at du overbeviser dem om det. Ellers bliver det hele ikke til noget.“

Dette sidste med venlig hilsen til „Statens Filmcentral“, „Ministeriernes Filmudvalg“ og „Dansk Kulturfilm“.

# CLOSE UP

Det er næppe undgået vore læsers opmærksomhed, at *Bjarne Henning-Jensen* har filmatiseret *Knut Hamsuns* „Pan“. Heller ikke, at den har haft premiere, og at den har fået en højst blandet modtagelse i Oslo og Stockholm. Misforholdet mellem de svenske og de norske anmelderes opfattelse af filmens kvalitet er også blevet noteret i den danske presse, men det er „Politiken“, der jo altid med ihærdig årvågenhed har registreret alle filmmægterparrets planer, projekter og produktioner, som har gjort det største nummer ud af affæren. Under den dramatiske overskrift „Hvem kender Pan bedst?“ bragte man den 31. december 78 linjer citat fra begejstrede norske anmeldelser og 9 linjers sammentrængte citater fra de negative svenske recensioner. „Politiken“ knytter følgende ironiske kommentar til citaterne: „Forstår svenskerne sig bedre på Knut Hamsuns „Pan“ end digterens egne landsmænd?“ Man behøver såmænd ikke at besvære sig med så indviklede spekulationer. Forskellen i bedømmelsen skyldes simpelthen, at de norske anmeldere er meget dårligere end de svenske, og der er al grund til at regne mere med de svenske anmelderes jugement, hvad „Politiken“ også burde have vidst.

Men dette tilfælde bringer blot talrige andre tilfælde af citatfusk i erindring. Under hver festival, som har et dansk bidrag, skal man i vore aviser udsættes for de mest vamlige beretninger fra de udsendte korrespondenter om den enestående opmærksomhed, som vore film vækker. Man kender ikke til hemninger i de hykleriske rapporter og fyrer på bedste public relation-maner op under den nationale selvglædes enorme gryde. Journalister, der ellers nok er klar over, hvilke aviser der har betydning, og hvilke der ikke har det, går ikke af vejen for at hente citaterne fra de mest ligegyldige og talentløse. De, der dækker Berlin-festivalen, er aldrig i vanskeligheder. De behøver kun sjældent at ty til blade som „Bayerische Bauern-Zeitung“. Den kritikløse notabilitet *Friedrich Luft* er altid for hånden med intetsigende udsagn. Danske avisers film-reportage er kun sjældent talentfuld, virkelig kyndigt informerende og saglig, men i festival-tider er der absolut ingen forskel i stilen mellem filmjournalisternes skrivelser og de panegyriske skrivelser, som tilflyder os fra udlejningsselskaberne.

I. M.

## Fra museets billedarkiv

Der dukker stadig kopier af gamle danske film op. Museet får regelmæssigt mere eller mindre komplette film, der kommer frem fra gemmer her i landet. Det er dog heller ikke så sjældent, at udenlandske filmarkiver finder frem til danske film, som vi derefter sikrer os kopier af. Nylig har vi således fra „Ceskoslovenska Filмотeka“ i Prag modtaget en komplet kopi af én af *Lau Lauritzens* farcer. Den hedder „Han spiller Fodbold eller Nallemands Kalamiteter“, og den er produceret 1919 af „Nordisk Films Kompagni“. Hovedrollen spilles af den dengang så populære farcor *Frederik Buch*, og i øvrigt medvirker *Jutta Lund* og *Beitz Kofoed*. I filmen er Buch fodboldentusiast, der kujonerer af sin kone og svigermor. De nægter ham at gå til fodboldkamp, og Buch prøver alle kneb for at slippe ud af huset. Blandt andet fingerer han selvmordsforsøg, og billedet viser ham i fuld gang med planlægningen af selvmordet.







# SOVJETFILMEN

*i drift - hvorhen?*

Af Børge Trolle

Da den højere sovjet-bureaukrat, chefarkitekten Vasili Nestratov i 1954 blev halvvejs kidnappet af sine to venner, neurokirurgen Tjisov og dyrlægen Lapin og ført om bord på en tømmerflåde, som derefter kastede fortøjningerne og begyndte at glide med strømmen ned ad Volga, var det sovjetfilmen, som kastede fortøjningerne fra Stalin-æraen og begav sig ud på sin pionerfærd imod ukendte mål.

Handlingen udspillede sig i Michail Kalatozov's „Tre mand på en tømmerflåde“ („Vernie družja“) med V. Merkurjev, B. Tjirkov og A. Borisov som de tre venner. Med den indledtes en ny æra i den russiske films historie.

Naturligvis er det et tilfældigt sammentræf, men der er kommet til at ligge en mærkelig symbolik i denne tømmerflåde, som nogle russiske filmfolk reddede sig op på fra den

synkende skude. Blandt de ting, som *Stalin* havde på sin samvittighed, var også den, at han havde sejlet den engang blomstrende russiske filmindustri næsten helt i sæk. I 1950 var produktionen dalet til 13 film (rub og stub her medtaget), i 1951 nåede den bundrekorden med 9 film. Ikke siden 1908 havde den russiske filmproduktion været nede på så lavt et antal film, og i hele den samlede statistik ligger kun 1907, den russiske filmindustri's fødselsår, lavere (4 film). Selv i de mørkeste år umiddelbart efter borgerkrigene: i 1921 og 22 lå produktionstallene på henholdsvis 12 og 16 film. Spillet var ude, løbet var kørt. Den russiske film var både kunstnerisk og produktionsmæssigt reduceret til en dygne slagger. Nu kastede de overlevende fortøjningerne og lod sig drive ned ad floden.

Drive med strømmen er netop det rette udtryk for, hvordan man begynde. Det var pludselig tilladt at slå bureaukraterne over fingrene, altså slog man af hjertens lyst, som f. eks. i „Karnevalsatten“ („Karnavalnaja notch“, 1956, instr.: *E. Rjazanov*) og det til akkompagnement af (ikke særlig god) jazz-musik, så eftertrykkeligt, at selv den mest tungnemme ikke kunne undgå at fatte det.

Da udviklingen gik videre, gik filmfolkene også videre. Krigen ophørte med kun at være heroisk stimulans, den gav stødet til moralske konflikter og moralsk svigten fra den enkeltes side: „Man lever kun én gang“ („Dom v kotom ja zjivu“, 1957, instr.: *L. Lulidsjanov & J. Segel*) og „Tranerne flyver forbi“ („Letraj sjuravli“, 1957, instr.: *M. Kalatozov*) eller den tromlede henover fremtidshåb og familielekke: „Historien om en soldat“ („Ballada o soldatje“, 1959, instr.: *Grigorij Tjuchraj*) og „En mands skæbne“ („Sudjba tjeloveka“, 1960, instr.: *Sergei Bondartjuk*). Klassefjenden er ikke mere ubetinget slet, og ens egne ikke ubetinget gode: „Den 41nde“ („Sorok er ikke længere ufejlbarlige beskyttere af *Protasjanovs* gamle film fra 1926). Politiet er ikke længere ufejlbare beskyttere af samfundet, de kan også tage fejl: „Sagen Rumjantsev“ („Djelo Rumjanseva“, 1956, instr.: *Josif Cheifits*), ja, de kan endog drive et menneske til selvmord: „Grusomhed“ („Sjestokost“, 1959, instr.: *Vladimir Skuibin*). Den almindelige af-mythologisering tager til. Sovjet-Unionens uforberedthed på Hitlers overfald i

1941 afsløres: „Den udødelige garnison“ („Bessmertnij garnison“, 1956, instr.: *G. Agranenko* og *E. Tissé*), og *Sergei Vassiljev* er i gang med en filmatisering af den amerikanske journalist *John Reeds* bog „Ti dage, der ryttede verden“, som var forbudt af Stalin. Den skal i overensstemmelse med den historiske sandhed vise *Trotskij* som formand for den militære revolutionskomité. Og ved siden af disse ydre ændringer, ændres også sovjetfilmernes holdning til mennesket. Opbygningsbegejstring og „positive helte“ viger pladsen; ensomhed, svigtende menneskelig kontakt og frustration får i stedet de unge russiske instruktørers interesse.

Efterhånden som de tematiske tabuer forsvinder, vækkes også interessen for filmens formmæssige problemer. Man ser tilbage til den sovjetrussiske stumfilms storhedstid som forbillede og betragter især de instruktører fra storhedstiden, som har søgt at videreføre noget af arven gennem de modstandsfulde år: *M. Donskoj*, *Sergei Jutkevitch* og *Michail Romm*, med ærbødighed. Vesteuropæisk indflydelse begynder påny at gøre sig gældende, især fra den italienske neorealismes tidlige værker, som kan spores i talrige nyere russiske film, og Cheifits er tydeligvis påvirket af *Renoir* i sin sidste film „Damen med hunden“ („Dama s sobatskoj“, 1959).

Den russiske films tømmerflåde var kommet i drift. Men har den også fundet en kurs?

Skal vi finde et retfærdigt svar på dette spørgsmål, må vi på samme tid 1: give russerne en vis margin, og 2: alligevel ikke holde os tilbage fra en uforbeholden kritik *ud fra vore synspunkter*. Det er bemærkelsesværdigt, hvor meget der er sket inden for russisk film på så kort tid. De, der vil bagatellisere det, gør sig skyldige i en grov fejlbedømmelse. Og russerne har ikke vor demokratiske og kulturelle tradition at bygge på. Men Sovjet-Unionen bliver mere og mere et åbent land, kulturstrømninger, meninger og kritik udefra trænger allerede nu ganske godt igennem, ikke mindst takket være det bindeled, som Polen har udviklet sig til. Vesteuropæiske meninger om russisk film har nu en chance for at blive hørt i Moskva. Det havde de overhovedet ikke for ti år siden. Russisk film behøver bl. a. disse meninger for at kunne komme videre.

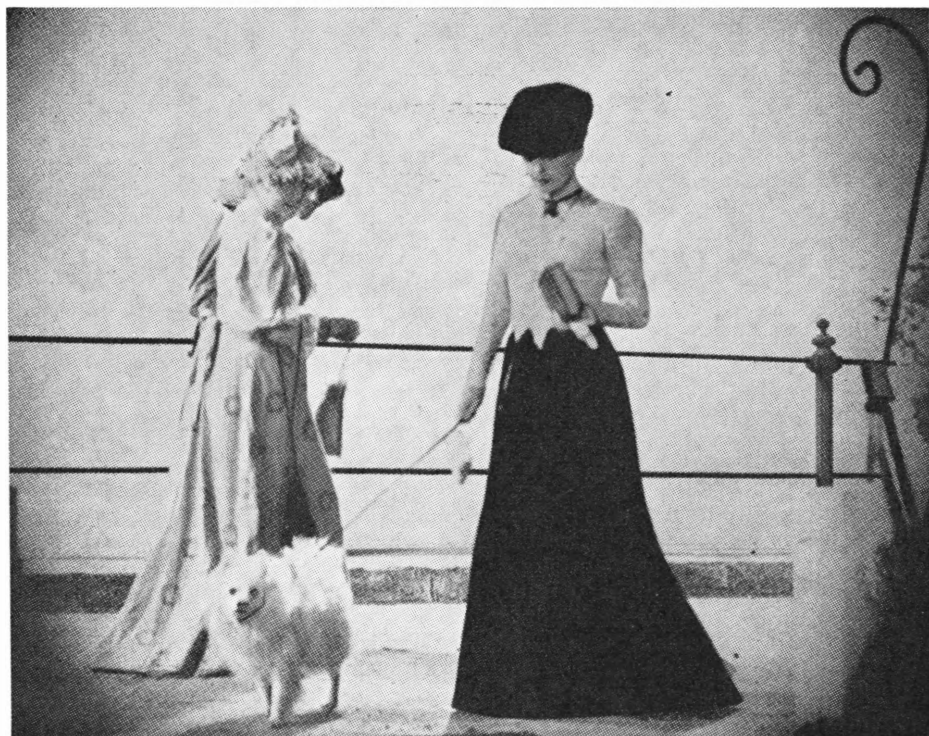
Hvor meget en ubrudt tradition betyder for et lands filmkunst, ser vi tydeligt i sovjetfilmens klassiker-filmatiseringer. For det er – hvor paradoksalt det end kan lyde – i grunden der, at *det nye* har fundet stærkest fodfæste. I Stalin-tiden overvintrede kulturen så at sige i det klassiske: i *Shakespeare*, i *Lermontov*, i *Tjekov*. En tradition var bevaret som en levende virkelighed, men formen stod i stampe. Så snart retten til eksperimenter blev givet fri, førte man traditionen videre under nye former. Film som „Othello“ (Jutkevitch, 1956) „Cikaden“ („Poprigunia“, 1955, instr.: *Sergei Samsonov*) og „Damen med hunden“ var f. eks. stærkt vesteuropæisk præget både i deres problemstilling og deres formsprog. På mange måder virkede de mere fornyende end de film, som pillede gamle dogmer itu.

Tilladelsen til at angribe Stalin og bureaukratiet affødte nemlig en tendens til en slags

neo-romantisme, personnedrakningen trådte i den tidligere persondyrkelses sted. En sådan holdning er præcis så negativ, som den tidligere holdning var det, hvis den søger ind i samme baner, d.v.s. et samfundsmæssigt luft-tomt rum. Den mekaniske kritik af fortiden kan meget vel blive til den samme form for eskapisme for den russiske film, som den hårdtpumpede kommerzialisme er blevet det for en stor del af amerikansk og vesteuropæisk film.

Skal en filmproduktion få kunstnerisk betydning, må den have rod i sin samtid, sin samtids menneskelige problemer og sin samtids udviklingsproces. Når den sovjetrussiske stumfilm i sin storhedsperiode fik en verdensomspændende betydning, var det først og fremmest, fordi den havde dybe rødder i den samfundsomvæltende proces, som da udspandt sig. Det var en periode med forenklede problem-

„Daguerreotypi“ fra „Damen med hunden“ (*Cheijits*, 1959).



stillinger, som lettere lod sig samle i et For eller Imod, men dens film var intimt forbundet med virkeligheden, hvad også modstandere af Sovjet-styret var parate til at anerkende.

Den moderne sovjetfilm savner endnu i alt for høj grad denne kontakt til virkeligheden og til den sociale evolutionsproces. Tømmerflåden driver med strømmen uden at have fået landkending.

Man fornemmer det tydeligst gennem undtagelserne fra reglen: „Et menneske fødes“ („Tjelovek rodilsja“, 1956, instr.: B. Ordinskij) og Skuibins „Grusomhed“. I „Et menneske fødes“ bliver solidariteten til en frase, da ingen er villige til at hjælpe den unge studine i Moskva, da hun føder et „uægte“ barn. Her stikker den virkelige socialkritik hoven frem. „Grusomhed“ udspiller sig ganske vist i begyndelsen af tyverne i Sibirien, men dens tema: Sikkerhedspoliets løftebrud,

der fører en ung revolutionær til selvmord, sigter mod *samtiden*, ikke mod fortiden, (heller ikke den stalinistiske). Både Ordinskij og Skuibin sigter imod at vise, hvorledes det enkelte individs moralske holdning kan føres tilbage til konkrete, samfundsmæssige omstændigheder. De er dermed nået frem til den „Neomarkisme“, som nu så ivrigt debatteres i Vest-europa og f. eks. også i Jugoslavien og Polen; byggende på studier af den *unge Karl Marx's* filosofiske værker.

At det er der, tampen brænder, afsløres tydeligt af en film som „Ni dage af et år“ („Devjati dnjej odnogo goda“, 1962), som er iscenesat af veteranen M. Romm. Han var den, der i 1954 satte diskussionen om sovjetfilmens udviklingsmuligheder i gang, og han søger i denne sin foreløbig sidste film at tilpasse sig de nye krav, både formmæssigt og

Karakteristisk fransk-inspiration i Cheifits' „Djelo Rumjanseva“, 1956.





indholdsmæssigt. Temaet er de unge atomvidenskabsmænds problemer i dag, og resultatet er blevet en noget uegal film, der dog er langt bedre, end man umiddelbart kunne vente af en „gammel“ instruktørs modernistiske forsøg. Filmens uimodsagt stærkeste og bedste afsnit er det, hvor den unge, stråleforgiftede atomfysiker (*Aleksej Batalov*) vender hjem til sine forældre i en lille russisk landsby. Her konfronteres man med den jævne mands jævne mening, og videnskabsmandens argumenter preller af imod den sunde fornuft, (hvad der ikke helt er i stil med filmens øvrige tendens).

Varm menneskelighed strømmer også tilskuerne i møde fra „Det lille menneske“ fra 1960 i *Georgi Danelis* og *Igor Talankins* instruktion. Og man kan ikke lade være med at spekulere over, hvorvidt der måske ligger en

dybere symbolik gemt i denne film. Symboliserer den lille menneskespire *Serjosha* det, som Sovjet-Unionen og sovjetfilmen skal tage med sig på sin videre færd fremover: det moralske ansvar, som er forment af samfundsforholdene, men som i sin yderste konsekvens rækker ud over klasseskel og ideologiske skillelinjer? Symbolikken behøver ikke at være tilstræbt for at have gyldighed.

Og imens driver sovjetfilmen videre på sin tømmerflåde. Kun nu og da er den søgt ind til bredden og har fået fast grund under sig; for det meste er den blot drevet med strømmen. Men det er umiskendeligt, at i al fald en del af dens besætning ivrigt spejder efter landkending. Måske er nogle endog parat til at springe overbord for selv at søge mod land.



*A. Batalov* som atomfysikeren i *Romms* „Devjati dnjej odnogo goda“, 1962.

## Introduktion til

# MICHEL DEVILLE

Morten Piil

---

Med „Ce soir ou jamais“ („I nat eller aldrig“, 1961) og „Adorable Mentreuse“ („Yndig, men skør“, 1961) har den 31-årige *Michel Deville* tilført den hensygnende franske filmkomedie ny friskhed og vitalitet. Deville startede sin karriere som assistent for *Henri Decoin* og har i modsætning til de fleste andre „nouvelle vague“-instruktører ikke været beskæftiget med kortfilm. I sin lange assistenttid samlede han stof og ideer, dygtiggjorde sig teknisk og studerede de amerikanske lystspil-mestre – især *Minnelli*, *Cukor*, *MacCary* og *Donen*.

Deville's film kan let undervurderes af dem, der ser film gennem litteraturkritikerens briller. Hans emnevalg er uprætentiøse, hans manuskripter kan synes tyndbenede, og hans billedstil er ikke revolutionerende. Deville udtrykker sig først og fremmest gennem en skuespillerinstruktion af sjælden smidighed, præcision og nuancerigdom; ligesom handlingsgangen i hans film helt er underordnet personernes psykologiske udvikling og indbyrdes forhold, er det kameraets fornemste opgave trofast at registrere deres mindste reaktioner og flygtigste følelseskrusninger.

„Ce soir ou jamais“ skildrer et uformelt selskab, som syv medlemmer af en amatørteatertrup holder aftenen før prøverne på en ny komedie, skrevet af selskabets vært. Tidens og stedets enhed er respekteret, men filmen bliver aldrig statisk, endstige teatralisk. Deville forberedte manuskriptet omhyggeligt, men iscenesættelsen virker improviseret, spontan og livfuld. Sjældent er en gruppe unge skildret på en gang så sandt og så charmerende på

film. Der flirtes og fortælles historier, man er ondsksfuld i henkastede bemærkninger og leger skjul med sine følelser – det er alt sammen indfanget af Devilles blide, diskrete kamera med filmimpressionistens blik for den afslørende gestus og det upåagtede øjekast. Denne præcision i personinstruktionen gør, at manuskriptets konventioner – hentet bl. a. fra *Marivaux* – ikke generer det ringeste. Deville kender sine personer ud og ind, holder af dem og kan med sin virtuositet give dem uafviselig og rigt facetteret eksistens på lærredet. To af bipersonerne, et resigneret og træt ægtepar, er i slægt med „Weekend“s triste trediveårige. Deres forhold gives antydende og glimtvis, men Deville får alligevel her sagt meget om kontaktbehov, forlænget pubertet og håbløs frigjorthed.

„Ce soir ou jamais“ er komedie, „Weekend“ realisme, men genreforskellen er her mindre væsentlig end den iøjnefaldende forskel i talent.

Musikalitet, verve og legende elegance udmærker også „Adorable Mentreuse“. Denne gang går Deville dog et skridt videre, idet han skifter tonefald midt i filmen og fjerner det pjankede letsinds maske fra hovedpersonen Juliettes ansigt. Juliette er omsværmet og charmerende, mændene bliver tåbeligt tilbedende i hendes nærhed, men deres krumspring begynder at kede hende. Derfor lyver hun – løgnene gør livet lige så overraskende som en roman, mens de åndeligt dovne kan holde sig til sandheden. Dette komplicerede og farlige spil mellem løgn og sandhed er hovedtemaet



„Ce soir ou jamais“ – seks af de syv fra amatørteatergruppen.

i filmen; lidt efter lidt opdager Juliette sandheden om sin kærlighed og sit romantiske sind, og til slut er hun og hendes elskede badet i skært morgenlys – alt er klarhed og sandhed.

Hendes selverkendelse afspejler sig i iscenesættelsens stil. Der startes i allegro, sprudlende og flygtigt, ung livsglæde med affektation. Men

efterhånden som Juliette forelsker sig, bliver billederne mættet af lyrisk blidhed og romantisk mystik. Mesterligt gives det fascinerende i at udforske et ukendt menneskes tilværelse, så selv de mest dagligdags hændelser får et betagende gådefuldt skær. Indflydelse fra *Hitchcock* og måske *Welles* mærkes i disse



„Adorable menteuse“  
med *Marina Vlady*.

afsnit, men Deville har allerede sin egen stil, spændstig, elliptisk og koncis.

Det lader til, at Deville nu for en tid vil forlade lystspilgenren. Kriminalfilmens strammere form tiltrækker ham. Han finder, at musikken har stor betydning i filmkunsten og kunne tænke sig at lave en kriminalfilm i *Bartok*-atmosfære. Han har derimod ingen trang til at lave budskabsfilm om store menneskelige eller sociale problemer. „Tout cela peut se trouver dans un film sans qu'on veuille le dire ouvertement“.

Manuskriptet til „Ce soir ou jamais“ er trykt i „L'Avant-Scene du Cinéma“, og her har den ypperlige kritiker *Pierre Marcabru* i et forord uddraget essensen af Devilles kunst:

„Perfection des détails, sciences des réflexes, observation attentive, sûreté du langage, originalité et précision de l'écriture: tout signale un grand metteur en scène.

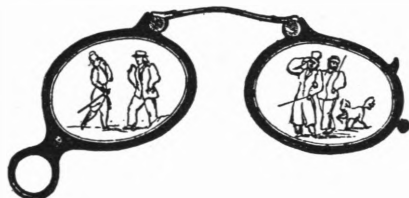
Et que ce grand metteur en scène soit jeune, qu'il ait le sens du bonheur et de la mélancolie, qu'il ait de l'humour et de la tendresse, qu'il puisse faire à la fois un film gai et grave, doux et cruel, voila qui tient du miracle, des rares et heureux miracles du cinéma. Il y a chez Michel Deville toutes les vertus d'un inventeur de personnages. C'est un homme qui sait écrire avec un caméra. Un nouveau style, un rythme neuf: la comédie retrouve sa noblesse.“

★

## Credits:

„Ce soir ou jamais“ („I nat eller aldrig“). 1961. I.: Michel Deville. Manus.: Michel Deville og Nina Companeez. Foto: Claude Lecomte. Dekor.: Alexandre Hinkis. Musik: Jean Dalve. Medv.: Anna Karina, Claude Rich, Georges Descrières, Michel de Ré, Guy Bedos, Anne Tonialetti, Jacqueline Danno, Françoise Dorléac og Eliane d'Almeyda. Prod.: Eléfilm-Ulysse Productions.

„Adorable Mentueuse“ („Yndig, men skør“). 1961. I.: Michel Deville. Manus.: Michel Deville og Nina Companeez. Dialog: Nina Companeez. Foto: Claude Lecomte. Dekor.: Alexandre Hinkis. Musik: Jean Dalve. Medv.: Marina Vlady, Macha Méryl, Michel Vitold, Jean-Marc Bory, Jean-François Calvé, Christian Alers og Claude Nicot. Prod.: Eléfilm.



## ★ ★ ★ ★ Chef d'œuvre

JULES ET JIM („Jules og Jim“). Prod.: Les Films du Carosse – S.E.D.I.F., 1961. Instr.: François Truffaut. Manus.: François Truffaut og Jean Gruault efter roman af Henri-Pierre Roché. Foto: Raoul Coutard. Musik: Georges Delerue. Klipping: Claudine Bouché. Medv.: Jeanne Moreau (Catherine), Oscar Werner (Jules), Henri Serre (Jim), Marie Dubois (Thérèse), Vanna Urbino (Gilberte), Sabine Haudepin (Sabine), Boris Basiak (Albert), Kate Noelle (Birgitta), Anny Nelsen (Lucie), Christiane Wagner (Helga).

Det vil ikke være forkert i forbindelse med omtalen af denne vidunderlige film at hente et lidt gammeldags udtryk frem: *Truffaut* har igen overgået sig selv. „Skyd på pianisten“ borttog frygten for, at „Ung flugt“ skulle være et resultat af fransk films højkonjunktur, og Truffaut slog fast, at hans talent var stort og indholdsrigt. „Jules og Jim“ er endnu større og endnu rigere end de første film – den har placeret ham blandt de største instruktører. Han er en formidabel filmbegavelse.

„Jules og Jim“ er sæsonens, årets, årtiets – eller hvad man nu vil – film. Smålige indvendinger svinder bort over for dette vældige indtryk af rigdom, skønhed og varme. Den, om noget, kalder blufærdigheden frem, den, om noget, afæsker ærbødighed.

Blandt de af tidens instruktører, der behandler problemerne omkring kontaktbehovet, venskabet, kærligheden og erotikken, står Truffaut som den unge generations *Renoir*. „Jules og Jim“ kombinerer temaer i „Ung flugt“ og „Skyd på pianisten“, og resultatet er blevet en magtfuld og betagende skildring af netop venskabet og kærligheden. Fortællingen om de to venner og deres fælles kærlighed, den emanciperede og dog gallisk-feminine Catherine, udvikles med overlegenhed, dristighed og samtidig forbøffende sikkerhed. Truffaut behandler nostalgisk og suverænt tids- og miljøbeskrivelserne, han skaber forbøffende smukke miljøskift ved hjælp af gammelt *news-reel*-materiale, der altid skildrer bevægelse: Metro'en, Eiffeltårnets elevator, biler etc. Tyskeren



Jules, franskmænden Jim og deres Catherine gør hinandens bekendtskab i førkrigsårenes „sorgløse“ bohèmesamfund i Paris. Jules' hjælpeløshed og sårbarhed er årsagen til at Catherine vælger ham frem for den mere maskuline Jim. Krigens indflydelse på de tre åbenbares under deres første møde efter fredsslutningen. Jules betror venen, at han er bange for at miste Catherine, han er ikke den mand, hun skal have. Han tilskynder venen til at tage Catherine i håb om gennem ham dog at beholde hende en smule. Men franskmænden savner troen og modet, og kærligheden til Catherine bliver problemfyldt for dem begge. Catherine oprindelig bringer hende i en voldsom konflikt. Hun tvinger sig selv ud i den mest vanvittige af alle løsninger. Hun, der har betragtet gengældelsen som en fundamental ret, og som har hyldet „så er vi lige“-forholdet, vil blot tage konsekvensen, og Jules føler da også midt i sorgen en lettelse. Kærligheden har ikke nødvendigvis ægteskab behov og omvendt. At love at ære og elske hinanden til døden er en absurditet. Catherine kan ikke bindes af konventioner, og hun hader at skjule sine handlinger. Venskabet, der er af en sådan styrke, at mange danner sig et forkert indtryk af dets natur, ødelægges ikke på noget tidspunkt, så man kunne fristes til at tolke filmen som en idealisering af denne form for kontakt mellem menneskene. Det er uden tvivl forkert. Truffaut fortæller først og fremmest historien om tre menneskers forhold til hinanden, deres styrke, og svagheder, deres angst og melankoli, deres ungdommelighed og nænsomhed.

Erfaringerne fra „Skyd på pianisten“ har givet Truffaut en fremragende beherskelse af formen. *Contards* inspirerende kameraarbejde

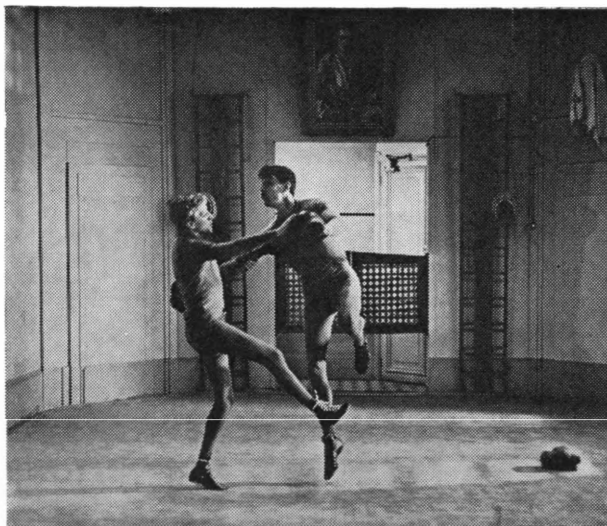
er forbilledligt, og det udnyttes fuldt ud. Billedet „fryser fast“ et kort sekund mens vennerne hilser på hinanden efter krigen, dele af billedet blændes af, hvor koncentrationen kræver det, kameraet går blufærdigt på afstand, når fortælleren beretter om den fortvivlede afsked på jernbanestationen, det står ubevægeligt under den lange, pinefulde fortælling om Jims soldaterkammerat og pigen i Marseille. Alt er benyttet med beherskelse og af nødvendighed – vi er milevidt fra *Deville* og *de Brocas* uventede numre. Vi er os hele tiden komedien og tragedien bevidst. Vi er engageret så dybt i konflikten, at Catherine's beslutning også bliver vor befrielse. Vi harmes ikke over nogen af personerne, over deres handlinger eller reaktioner; der er en årsag bag det hele. De er dækket ind og kan ikke handle anderledes. Vi kan blot acceptere dem og beundre dem for deres varme og rige menneskelighed.

Der er intet negativt at sige om de medvirkende. Spillet er uden mislyde, *Jeanne Moreau* behersker den vanskelige rolle, og *Oscar Werner*'s Jules står skarpt og intelligent.

„Jules og Jim“ rammer os på mange punkter med forbløffende sikkerhed og menneskekendskab. Vi er ikke forvænt med denne indtrængen i vort personlige liv; det spejl, der i andre film er blevet holdt op for os, har kun sjældent vist vort virkelige ansigt, vore inderste følelser, vore neddæmpede reaktioner. Betages vi nu? Vi går i hvert fald med masochistisk fryd atter ind til „Jules og Jim“ for, for 2., 3. og 4. gang, at opleve underet, for at fornemme den svigtende kontakt med biografstolen, for at blive løftet ud af vore her betydningsløse omgivelser.

*À voir absolument – c'est un chef-d'œuvre.*  
Poul Malmkjær.

„Jules og Jim“ – *Oscar Werner* og *Henri Serre*.



## Mere virkelighed

A KIND OF LOVING („En slags kærlighed“). Prod.: Vic/Waterhall 1962. Instr.: John Schlesinger. Manus.: Willis Hall og Keith Waterhouse efter Stan Barstows roman. Foto: Denys Coop. Dekor.: Ray Simm. Klipping: Roger Cherrild. Musik: Ron Grainer. Medv.: Alan Bates, June Ritchie, Thora Hird, Bert Palmer, Gwen Nelson, Malcolm Patton, Pat Keen, David Mahlowe, John Ronane, David Cook, Jack Smethurst, James Bolam, Michael Deacon, Norman Heyes.

Dokumentaristen *John Schlesinger*, som vi kender fra den fine „Terminus“ om tilværelsen afspejlet gennem et døgn på en banegård, lægger sig med sin spillefilmdebut straks på den nye realistiske linje. Og det er godt at kunne konstatere, at „En slags kærlighed“ knytter sig mere til *Reisz'* ene film end til *Richardsons* mange. Det klischeéprægede og den farlige dyrkelse af miljøets tristesse, som f. eks. svækkede „En duft af honning“, har Schlesinger helt undgået. „En slags kærlighed“ søger smukt og fint fornemmende at udvide virkelighedsbeskrivelsen i engelsk film. Som de andre søger den at skildre individets tilpasningsvanskeligheder i et småtskåret samfund, hvor drømmene er henvist til at materialisere sig i en sød, fornuftig pige, et fagforeningsforsikret job, et rækkehus, et TV-apparat og måske en lille bil. Der er mindre vitalitet og protest i *Alan Bates'* Vic end i *Finneys* Arthur, thi Vic har endnu sværere ved at finde sig selv. Hvor Arthur var forankret i arbejderklassen, er Vic fra et arbejderhjem, men selv er han funktionær, teknisk tegner, og hans pige, kontordame i samme virksomhed, tilhører fuldt og helt småborgerskabet. Den erotiske usikkerhed mellem de to er blandet op med forskellene i livsform. De sociale implikationer spiller en større rolle i den engelske film end f. eks. i „Weekend“, men begge film handler primært om at blive voksen, om at bringe sine krav til tilværelsen i overensstemmelse med den tilværelse, som vi nu engang har fået udleveret. Schlesinger beskriver og kommenterer med indfølelse og fin antydning og holder hele tiden personerne helt fast i deres indbyrdes og sociale sammenhæng.

Et fremherskende træk i de nyere engelske film er misogynien. Hovedpersonen er manden, og pigerne repræsenterer småborgerligheden, det, der vil stække manden. *June Ritchies* Ingrid adskiller sig ikke fra normen, Schlesinger har tværtimod ikke søgt at glamourisere hende på nogen måde, men alligevel kommer „En slags kærlighed“ positivt videre, idet den

tydeligt placerer et ansvar hos den ubeslutsomme mand. Schlesingers objektivisme i analysen har sværest ved at holde i portrættet af svigermoderen, og mod slutningen synes filmens og personernes problemer nok at være lidt for kunstigt opretholdt. Vi kommer i betænkelig grad nær svigermorkarikaturen. Det er så tydeligt, fordi Schlesinger ellers viser så stor finhed i den psykologiske karakteristisk og helt nøgternt lader alle nuancerne i forholdet mellem de unge tone frem. Filmen præsenterer ikke den store tragik, men afspejler med kunstnerisk holdning et stykke virkelighed, plæderer for en accept af hverdagen. Og Schlesinger gør det med en klar, moden naturalitet i en næsten anonym stil, godt støttet af *Denys Coops* rolige og konkrete foto, og godt støttet af det naturlige spil med Bates og Ritchie som selvfølgelig hovedpersoner.

Måske kan det i længden blive betænkeligt, at den engelske nyrealisme er så stærkt miljøafgrænset, men „En slags kærlighed“ er dog beundringsværdig for den konsekvens, ærlighed og præcision, hvormed den præsenterer endnu et stykke virkelighed.

*Ib Monty.*

## Et menneske

MIDT I OG UDENFOR. Prod.: Ole Gammeltoft og Minerva Film 1962. Instr., manus. og klipning: Ole Gammeltoft. Foto: Morten Find. Medv. Oscar Petersen m. fl.

I modsætning til 1962's to opmuntrende danske spillefilm „Dilemma“ og „Weekend“, der jo ikke blev til i uopmærksomhed fra pressens side, må *Ole Gammeltofts* „Midt i og udenfor“ siges at være født i dølgsmål. Og dog er den inden for vor hjemlige kortfilmproduktion ikke mindre usædvanlig eller stimulerende, end de to andre film er det inden for spillefilmen. „Midt i og udenfor“ er ikke en film, der slår en om kuld, den er stiltfærdig, næsten tyst, men den har følelse, den er levende, og den er væsentlig uden at være selvretfærdig eller selvforelsket. Den ligner kort sagt ikke andre danske kortfilm. Dens hovedperson er Oscar, *Oscar Petersen*, måske bedre kendt under øgenavnet „Skipper Skræk“, en af dem, som vi kalder originaler, og som vi af og til kan

møde i den indre by. Gammelftoft skildrer denne overkomplet i tilværelsen uden at patronisere eller fryde sig over den individualistiske særling. I Gammelftofts film repræsenterer Oscar den mest ekstreme og ulykkelige form for menneskelig isolation og kontaktløshed. Man kommer til at holde af ham, ikke af sentimentale grunde, men fordi han er et offer for grinet, for følelseskulden, for egoismen. Vi ser ham i relation til de omgivelser, som han ikke kan nå ind til. Uniforms- og kasketmenneskene affærdiger ham, de små børn er lidt bange for ham, de lidt større gør nar af ham, og de halv voksne driller ham aggressivt. Andre originaler morer sig over ham, ikke med ham. Han er ensom, og han skjuler sin ensomhed på et loftskammer bag latterligt solide låse. Thi hvem vil bryde ind til ham? Det eneste han higer efter.

Gammelftoft har brugt Oscar til at kommentere vor tilværelse med, men han har ikke misbrugt ham til de fede symboler, som er så yndede i den danske kortfilm. Fra hans få fjernsynsudsendelser kender vi Gammelftoft som en følsom og intim beskriver. Hans film bekræfter indtrykket. Han undgår det artistisk affable, men foretrækker lange rolige og udtømmende *shots*, og han underlægger billederne med Oscars indre monolog. Gammelftoft er velorienteret i udenlandsk kortfilm, og han har fået impulser mange steder fra, men hans stof er personligt oplevet og selvstændigt formet.

Der er næppe grund til at understrege, at vi uden forbehold stiller os op i rækken bag *Werner Pedersen*, der i sin kronik i „Aktuelt“ (6.1.63) rettede en altødelæggende salve mod den danske kortfilm. Blot må man ikke glemme „Midt i og udenfor“, der yderligere understreger den øvrige kortfilms i bedste fald ynkelige mondænitet, i værste fald firkantede talentløshed. Mens vore estimerede kortfilminstruktører jamrer over de elendige kår og manglen på udtryksmuligheder, har Gammelftoft i al stilfærdighed gjort, hvad der skal gøres, hvis man virkelig vil noget med sin filmskaben udover at indsamle præmier og smukke borgmesterord. Han har taget en personlig risiko, sat egne og sammenskrabede penge på højkant uden at have garantier og sikkerhed i alle ender og kanter, og lavet en film, der er helt hans egen. Eksemplet burde i sig selv være beskæmmende nok for den danske kortfilms hårde gamle drenge, men det bliver naturligvis endnu værre at sluge, fordi „Midt i og udenfor“ er blevet så god. Gammelftoft har vist en enkel vej, og hvis der skal være nogen som helst mening med stats-

støtte til dansk film, så giver man ham nu uden betingelser 50.000. Han skal nok vise sig at være en god investering.

*Ib Monty.*

## *På jagt efter en stil*

BIRD MAN OF ALCATRAZ („Manden fra Alcatraz“). Prod.: Harold Hecht/Norma (Stuart Millar, Guy Trosper) 1962. Instr.: John Frankenheimer. Manus.: Guy Trosper efter Thomas E. Gaddis' bog. Foto: Burnett Guffey. Klipning: Edward Mann. Musik: Elmer Bernstein. Dekor.: Ferdie Carrere. Medv.: Burt Lancaster, Karl Malden, Thelma Ritter, Betty Field, Neville Brand, Edmond O'Brien, Hugh Marlowe, Telly Savalas, Whit Bissell, Crahan Denton, Leo Penn, James Westerfield, Lewis Charles, Adrienne Marden, Harry Jackson.

*John Frankenheimers* film er en film om fjenderne i livsfangen *Robert Strouds* liv, en film om hans kamp mod dem, der fortærer hans menneskeværldighed. Fjenderne er ham selv, det mekaniske samfundsapparat, hans mor. John Frankenheimer redegør for Strouds menneskelige udvikling i en stilblanding, hvis væsentligste elementer er hentet fra melodrammet og dokumentarismen. Blandingen er ikke lykkedes for Frankenheimer, hvis meget lange film virker diffus og rodet, til tider som om han har opgivet at være andet end banalt refererende et ikke alt for originalt bygget manuskript. Men instruktøren røber i de centrale afsnit et talent udover det almindelige, et energisk talent, der jager efter at finde sin egen stil. I den minutiøse beskrivelse af Strouds konstruktion af en menneskeværldig og suveræn position på trods af enecellen kombinerer Frankenheimer smukt den indre heroisme med en billedstil, der med næsten tilbageholdt åndedræt overværer denne genopbyggelse af et menneske. I dette filmens hovedafsnit demonstrerer Frankenheimer desuden sine glimrende evner som personinstruktør; i et præcist og hårdt gengivet replikskifte afbrydes den lange tavshed mellem fangen og hans vogter, begge mennesker med selvrespekt, begge spærret inde i en sjælelig konflikt, der skal løses, før den dræber værdigheden. Filmen om Stroud fastholder billedet af Frankenheimer som en stor instruktør på vej – og af en instruktør i konflikt med sit medium. Han springer

ger fra det subtile til det banale, fra det stærkt personlige til det helt dusinagtige. Men man gætter på, at han en dag finder sin stil, og man følger med spænding hans flaksende videre vej frem.

J.S.

## En Brooks-film

SWEET BIRD OF YOUTH („Ungdoms søde fugl“). Prod.: M-G-M (Pandro S. Berman), 1961. Instr.: Richard Brooks. Manus.: Richard Brooks efter Tennessee Williams' skuespil. Foto: Milton Krasner (CinemaScope - Metrocolor). Dekor.: George W. Davis, Urie McCleary. Klip: Henry Berman. Musik: Harold Gelman. Medv.: Paul Newman, Geraldine Page, Ed Begley, Rip Torn, Shirley Knight, Mildred Dunnoek, Madeleine Sherwood, Philip Abbott, Corey Allen, Barry Cahill, Dub Taylor, James Douglas, Barry Atwater.

Writer-director *Richard Brooks* er blandt de Hollywood-instruktører, der gør sig bedst i behandlingen af hjemlige problemer. At han har mod på vanskelige opgaver bekræftes af den omstændighed, at han har givet sig i kast med filmatiseringen af *Tennessee Williams'* ret utålelige skuespil, og han har da også klogt valgt at gå sine egne veje. Det redder filmen, og han har samtidig forstået at undgå melodramaet. Trods hovedrolleindehavernes noget maniererede spil – Brooks har dæmpet gemytterne meget – og den nærmest grinagtige kærlighedshistorie, der da også skubbes ud af billedet med verve, er der kommet film ud af det hele. Stærkt står skildringen af den menneskelige korruption, voldsomt i fortællingen om „Boss“ Finley, sydstatspolitikeren uden moralsk holdning men med en god portion moderne, folkekære udvendighed, og hans fascistiske terrorregime, der kun kan ødelægges med de sjofleste midler, en omstændighed, der samtidig fra Brooks' side kun kan være en anklage mod de kortsynede vælgermasser. Det angreb har vi tidligere fundet hos Brooks. Skuespillets klamren sig til skuespillerpræstationer fornemmes i de lange, lange sekvenser, hvor *Paul Newman* og *Geraldine Page* forgæves søger at snakke hinanden ihjel, men Brooks har filmet det klogt og varieret, af og til med lune og ironi, men Williams' klamme udvendighed fornemmes alligevel bag den underligt sexationelle affære.

P.M.

## Sardonisk

DIVORZIO ALL'ITALIANA („Skilsmisse på italiensk“). Prod.: Lux/Vides/Galatea (Franco Cristaldi) 1961. Instr.: Pietro Germi. Manus.: Ennio de Concini, Alfredo Gianetti og Pietro Germi. Foto: Leonida Barboni. Musik: Carlo Rustichelli. Medv.: Marcello Mastroianni, Daniela Rocca, Stefania Sandrelli, Leopoldo Trieste, Odoardo Spadaro, Margherita Giralli, Angela Cardile.

*Pietro Germi* overrasker ofte. Sidst med den hårde og spændende „Rom på vrangen“ og nu igen med den sardoniske komedie om den letteste vej ud af et umuligt ægteskab – i Italien. Tag ikke fejl af den ydre form – filmen er snertende i sin anklage og i sin karikering af utidssvarende samfundsforhold. Den griber med held fat i en lang række tåbeligheder og holder dem frem i et nøgternt dagslys, så de tager sig ud som det de i virkeligheden er, reminiscenser fra en katolsk middelalder. „Skilsmissen“, der i Germis øjne kun kan være mord under de herskende systemer, giver mange muligheder for at trevle op i analfabetisme, politiserende præster, feudalisme og ikke mindst katolicisme. Det hele er anskuet i Germis kendte, lidt traditionelle stil, grovkornede billeder holdt i gråt, en urolig, næsten jugend-agtig komponeret billedflade, og en vis forkærlighed for halvtotale indstillinger. Men tempoet er sat i vejret, klipningen er nervøs i de mest dramatiske afsnit, og visionerne blandes med stort held ind i historien på en måde, så de uden vanskelighed kunne have været virkelighed for den desperate hovedperson. *Marcello Mastroianni* overrasker i sin behandling af rollen – han overdriver et særpræg vel meget – men bærer i øvrigt forbløffende diskret figuren igennem de vanskeligste passager af desperation og forvirring. Germi fryder med en smuk satire over *Fellini*, men bag hele farcemageriet ligger den blodige alvor. Filmens humor balancerer på den yderste kant til det pinligt tragiske – en humor, man for har set fra Italien – og balancen holdes filmen igennem. Ingen vil hævde, at Germi er et geni, men han er en bevidst og alvorligt arbejdende kunstner, der på baggrund af mode-retninger og kometkarrierer virker som en væsentlig faktor i den solide og stabile baggrund, der nødvendigvis må være til stede, for at en filmindustri kan give plads for eksperimenterne og gøgljerne.

P.M.





## Banebrydende

Bengt Idestam-Almquist (Robin Hood):  
Rysk Film. I. En konstart blir till.  
Wahlström & Widstrand. Stockholm 1962.

I den almindelige opfattelse er russisk film stort set identisk med sovjetfilmen, og denne er igen – i al fald hvad stumfilmen angår – stort set identisk med *Eisenstein*, *Pudovkin* og *Dovsjenko*. De lidt grundigere orienterede vil vide bedre; især sovjetfilmens storhedstid ca. 1924–29 kendes nu med langt flere nuancer end tidligere. Sovjetfilmen før 1924 har man dog stadig kun et sporadisk kendskab til, og går vi tilbage til den før-revolutionære russiske film, fortøner billedet sig næsten helt i mørke. Gennemblader man f. eks. filmlitteraturen på de vesteuropæiske hovedsprog indtil for blot et par år tilbage, finder man kun enkelte løse revne brudstykker om zar-filmen, og man kan derfor næppe fortænke folk i at have fået den opfattelse, at vel har der eksisteret film og en filmindustri i Rusland før revolutionen, men den har næppe været af nogen større betydning, eller den har i alt fald næppe haft meget mere end lokal interesse.

Alene et blik på filmstatistikken må dog fremkalde alvorlig tvivl om rigtigheden af denne opfattelse. Produktionstallene for tiåret 1907–16 ser nemlig således ud:

### Antal film:

| 1907 | 08 | 09 | 10 | 11 | 12  | 13  | 14  | 15  | 16.  |
|------|----|----|----|----|-----|-----|-----|-----|------|
| 4    | 9  | 24 | 23 | 85 | 109 | 129 | 243 | 372 | 499. |

Alene omfanget af den russiske filmproduktion for 1917 røber klart, at den har været en faktor af betydning. En så omfattende produktion kan ikke undgå også at have rummet visse ting af kunstnerisk værdi.

Men den russiske revolution rystede ikke alene verden, den rystede også den russiske film i sin grundvold. Det fremgår ligeledes klart af statistikken.

Filmproduktionen 1917: 256 film.

Antal privatproducerede film 1918–23: 352 film.

|                   |    |    |     | 1918 | 19  | 20 | 21   | 22 |
|-------------------|----|----|-----|------|-----|----|------|----|
| Antal sovjetfilm: |    | 6  | 57  | 29   | 12  | 16 |      |    |
| 23                | 24 | 25 | 26  | 27   | 28  | 29 | 30.  |    |
| 28                | 69 | 80 | 103 | 114  | 124 | 92 | 127. |    |

Da de store, private filmselskaber: „Dran-kov“, „Jermoljev“, „Chansjonkov“ m. fl. i 1918–19 flygtede sydpå til Odessa og Jalta, medtagende instruktører som *Jakov Protasov* og *Jevgenij Bauer* og skuespillere som *Ivan Mosjukin*, *Vladimir Gajdarov*, *Dimitri Buchovetskij*, *Vera Janova* og *Natalia Lissenko*, gik samtidig en masse arkivmateriale tabt, hvorfor eftertidens russiske filmforskning har måttet se sig stillet overfor langt større vanskeligheder end filmforskningen i mange andre lande.

For så vidt man da overhovedet beskæftigede sig med det.

I de første år efter revolutionen viste man en del pietet for den gamle, russiske film, men da storhedstiden satte ind omkring 1924, kom det ganske naturligt til at vige for det nye og epokegørende. Og da storhedstiden ebbede ud, var man havnet i et regime, som helt bevidst krævede af filmhistorikerne, at den russiske films historie skulle begynde med revolutionen. Vi står derfor over for det mærkelige fænomen, at det første forsøg på en samlet fremstilling af russisk films historie måtte vente helt til 1947: *N. A. Lebedjevs*: „Atjerk istorii kino SSSR“ („Afhandling om filmens historie i USSR“, hvad der altså er en lidt misvisende titel). Skønt Lebedjev på behørig vis havde hyldet *Stalin*, bragte bogen ham dog i unåde, og den planlagte anden del udkom aldrig. Først mildningen efter ussrapatrens død bragte nyt stof frem: de to biografier af henholdsvis *Protasov* og *Vladimir Gardin* fra 1957 og –59 og *P. Soboljevs*: „Ludi i filmi ruskava dorevoljusionnovo kino“ (Mennesker og film i det før-revolutionære russiske kino-væsen) fra 1961.

Disse værker var jo imidlertid kun tilgængelige for dem, som havde kendskab til det russiske sprog. På fransk havde *Georges Sadoul* bragt noget materiale frem, for det meste dog andenhåndts stof, byggende på Lebedjev og *Jurenjev*. Det var derfor noget af en filmhistorisk sensation, da *Jay Leyda* endelig i 1960 kunne udsende sin længe bebudede „Kino. A History of the Russian and Soviet Film“. Her havde man for første gang en samlet og videnskabelig velunderbygget fremstilling af hele den russiske films historie fra den første begyndelse på et af de vesteuropæiske hovedsprog.

Det skulle blive den svenske filmhistoriker *Bengt Idestam-Almquist*, der kom til at sætte den næste milepæl i denne udvikling med sin bog „Rysk film“, hvis første del, der omhandler stumfilmen, udkom sidste efterår. Såvel *Leydas* som *Idestam-Almquists* værker har krav på at blive betragtet som pionerarbejder.

De kommer hver med deres forudsætninger. *Leyda* var fra 1933 til 1936 elev på Filmakademiet i Moskva med bl. a. Eisenstein som lærer. *Idestam-Almquist* er opvokset i Sct. Petersburg, hvor hans far, en svensk ingeniør, arbejdede som militær ekspert. Han oplevede revolutionens og borgerkrigens kaos på nært hold, inden han i 1920 forlod Rusland via Vladivostok, og i NEP-perioden gennemrejste han som svensk journalist store dele af Sovjet-Unionen. Som moden filmhistoriker har han haft lejlighed til at arbejde i filmarkiverne i Moskva, Praha, Lodz, Budapest og Østberlin, og han har interviewet talrige personer, som har arbejdet inden for russisk og polsk film. Han har altså usædvanlige forudsætninger for et arbejde som det foreliggende.

Det viser sig da også, at *Leydas* og *Idestam-Almquists* bøger i høj grad supplerer hinanden. (*Idestam-Almquist* har dog haft lejlighed til at læse *Leydas* bog, førend han gjorde sin egen endeligt færdig). *Leyda* forsøger – på fuldt forsvarlig vis – at passe sine undersøgelser ind i et vist politisk skema, *Idestam-Almquist* tilstræber så vidt muligt streng videnskabelig objektivitet. Begge kommer nu og da til at træde en smule udenfor, men netop en *sammenholdning* af deres resultater hjælper til at nå tæt ind til det virkelige billede.

En detaljeret vurdering af *Bengt Idestam-Almquists* bog med dens eventuelle mangler og svagheder (som naturligvis findes, men alle på et højt plan) vil ikke være muligt her. Det må tilkomme fremtidig russisk filmforskning. For naturligvis er det sidste ord ikke sagt med den amerikanske og den svenske bog.

Bogens fortjenester ligger på to planer. Det første er dens fremdragning af en række kon-

krete oplysninger og facts. På et felt, hvor der hidtil næsten intet var, vil alene dette have stor betydning. Men bogen sætter sig derudover det mål at undersøge den eventuelle *sammenhæng* mellem den før-revolutionære russiske film og sovjetfilmen. Var sovjetfilmens store kunstneriske gennembrud i 1924 virkelig en revolutionær nyskabelse, eller fører den blot trådene videre? Og bogens svar er, at de elementer, som indgår i storhedstidens film, så at sige alle kan påvises i den tidligere russiske film. Ekspressionismen, symbolismen, montagen, var ting, der også var velkendte i zar-filmen. Sovjet-filmen dyrkede dem til forfinelse, men det var mere eller mindre en videreførelse af fortidige filmtraditioner, som igen på sin vis har sine rødder i den *samlæde* russiske kulturhistorie og politiske udvikling.

Et interessant træk ved bogen er desuden, at den medtager den *polske* film i sin temakreds. Størstedelen af Polen hørte i zar-tiden under Rusland, derunder Warszawa, som var centrum for den polske filmindustri. Polen var også på mange måder et bindeled mellem russisk og tysk film. I øjeblikket har Polen påny udviklet sig til et bindeled mellem østligt og vestligt åndsliv og kunst. Og det vil formodentlig komme til at spille en rolle i værkets andet bind, som skal omfatte tonefilmen, og som allerede er under udarbejdelse.

Det er glædeligt, at et land som Sverige besidder så meget filmkultur og så stor filminteresse, at et værk som det foreliggende har kunnet finde en udgiver. I Danmark havde noget sådant vel næppe været muligt. Men det er samtidigt trist at måtte meddele, at forfatteren næppe kan regne med nogen væsentlig økonomisk godtgørelse for det overordentlig omfattende arbejde, som ligger bag dette værk. Hvis han ikke som filmjournalist havde haft mulighed for at rejse til de pågældende lande (bl. a. under filmfestivaler) og udføre sit forskningsarbejde ved siden af, havde en bog som den foreliggende ikke kunnet skabes. Det siger lidt om filmforskningens vilkår i øjeblikket.

Der er derfor dobbelt grund til at hilse et værk som det omtalte varmt velkommen. Det er et banebrydende arbejde, der her er skabt.

Børge Trolle.

★

# Westward ho!

George N. Fenin & William K. Everson:  
The Western. Orion Press, New York 1962.

Det er i grunden mærkeligt, at der først nu fremkommer et amerikansk værk om western-filmen; endnu mere mærkeligt, at de få, der er udgivet, er skrevet af europæere – nemlig italieneren *Antonio Chiattoni*, som i slutningen af fyrrerne udgav „Il Film Western“ – en på mange måder ufuldstændig og påfaldende ukorrekt bog – og et par år senere *Jean-Louis Rieupeyrot* og *André Bazins* „Le Western“, også denne utilstrækkelig i sit forsøg på at beskrive den historiske baggrund. Amerikanerne har været meget længe om at forstå betydningen af ordet filmhistorie, og vi kan derfor nu med begejstring hilse *William K. Everson* (som for øvrigt er englænder, bosat i Amerika) og *George N. Fenins* seriøst gennemarbejdede bog „The Western“ velkommen og glæde os over, at Everson, tilsyneladende alene, har skrevet denne fascinerende historie om de gennem tiderne noget foragtede cowboy- eller Wild West-film og fortsætter linjen op til *the super-westerns* af i dag. Fenin, som aldrig har gjort sig synderlig gældende som forfatter, har hovedsagelig haft at gøre med forbindelserne, som muliggjorde udgivelsen af bogen.

De, som interesserer sig for westerns, har kunnet møde Eversons navn i adskillige artikler, bl. a. i *Maurice Speeds* uprætentiøse „The Western Film Annual“ og i „Films in Review“, som aldrig har været bange for at bringe karriere-beretninger om stjerner, specielt i B-genren.

„The Western“ giver baggrunden for genren. Allerede i slutningen af forrige århundrede skabte beretninger om det spændende Vesten begejstring, og forfattere som *Luke Short*, *Emerson Hugh*, *Zane Grey* og senere *Clarence E. Mulford* og *William Colt McDonald* har alle bidraget til romantiseringen af livet *out west*.

I 1903 blev westernfilmens oldefader, „The Great Train Robbery“, en beskeden og primitiv historie, instrueret af *Edwin S. Porter*, og den blev straks en kolossal succes, som i de følgende år skulle følges op af et umådeligt antal eventyrfilm med temaer fra Vesten; jeg mener at kunne anslå tallet til ca. 4500! Everson kommer herefter ind på indholdet og moralens indflydelse på genren og behandler bl. a. indgående kvindens (heltindens) stilling og

betydning, helt contra bandit og opfattelsen af indianerne, som i mange år var indbegrebet af alt ondt; tendensen er i de senere år – vel siden „Den brudte pil“ – gået til den anden side.

*Gilbert M. Anderson*, som under navnet *Broncho Billy* lancerede seriefilmen og det vi forstår ved western-genren, var den første cowboy-stjerne. Han startede før 1910 „The Essanay Company“ og lavede omtrent 500 en- og to-aktere med sig selv i hovedrollen (han var for øvrigt også med i „The Great Train Robbery“). Det er bemærkelsesværdigt, at han skulle overleve mange af sine arvtagere, som f. eks. *Tom Mix* og *William S. Hart*, og han lever endnu i bedste velgående, hvorimod kun få af hans film eksisterer i dag.

*Thomas H. Ince* og især *David W. Griffith*, som har ydet mere til genren end almindelig kendt, lavede et stort antal „Cliff-Hangers“ fra 1908, der ligeså ofte drejedes i New Jersey som i Californien; på adskillige sider får vi et detaljeret billede af Griffiths tidligste produktioner, ligesom *Ince* behandles grundigt. I mindre indgående index og biografier af denne instruktør får man indtryk af, at *Ince* instruerede omtrent alle Harts tidligste westerns; det er ikke rigtigt, men *Ince* havde en særlig evne til næsten altid officielt at få æren. Interessant er det at følge parallellen – og modsætningen – mellem disse to store instruktører i netop denne periode før 1. verdenskrig.

„The truth of the West meant more to me than a job, and always will“. Dette stod *William Surrey Hart* for, og det var altid betegnende for hans westerns og også grunden til, at han trak sig ud af filmarbejdet i midten af tyverne, da publikum ønskede mere „strømlinjede“ Wild West film, som *Tom Mix*, *Hoot Gibson*, *Fred Thomson* og *Buck Jones* lavede dem. Everson kalder i sin dedikation *Hart* den fineste western-stjerne og instruktør af dem alle og giver ham mere end 30 sider, hvilket er ganske naturligt, selv om man kan synes, at han bruger lidt for megen plads på „Præsten fra Byen Blaze Center“, omend en klassisk western.

Vovehalsen *Tom Mix*, der var den første rigtige cowboy, og som begyndte som stjerne for det gamle „Selig Company“ fire år, før *Hart* svang sig i sadlen, bliver meget minutøst behandlet. Hans første film er i dag af stor interesse, idet de små uprætentiøse komedier ofte var bygget over fremstillingen af westerns og som sådan har filmhistorisk værdi. *Mix* både forfattede, instruerede og spillede hovedrollen i disse tidlige to- og tre-aktere, og selv om

man på ingen måde kan kalde dem kunstneriske, må man alligevel ikke frakende Mix visse færdigheder. Han var fysisk ganske frygtløs, og hans halsbrækkende „stunts“ kostede ham mange indlæggelser på diverse hospitaler. I 1917 gik han over til „Fox“ og reddede dette selskab fra økonomisk ruin samtidig med, at hans karriere for alvor begyndte. Mix' film var ikke forbundet med poesi, men var raske handlinger, hvori han undgik unødigt vold, skyderi og lignende. Også andre betydelige fremstillere som *Harry Carey*, *Buck Jones*, den fænomenale rytter *Ken Maynard* og *Fred Thomson* finder vi ret godt dækket i bogens første afdeling. Man kan indvende, at *Everson* går yderst let hen over de mindre stjerner og tydeligvis tyer til blot at referere de uafhængige producenters annoncer i „*Film Daily Year Book*“ 1926–27. Det er at slippe lidt for nemt fra det – men det kan skyldes, at han kun ved lidt om disse, bevarer, mindre betydelige filmhelte; det er bemærkelsesværdigt, at entusiaster inden for genren stadig utrætteligt

forsøger at skaffe biografiske oplysninger om f. eks. *J. B. Warner*, *Bob Curwood*, *Fred Humes*, *Ted Wells* og *Buffalo Bill Jr.* En del af disse forcerede med held den faldgrube, som talefilmen var, og fortsatte i beskedne „horse-operas“ i tredive, mens andre måtte gå over i banditfaget.

I de enkelte afsnit behandles de forskellige stjerner, filmene, heltinderne, skurkene, de skiftende påklædninger, glemte film og meget andet stof – graciøst glidende ind i et beundringsværdigt hele, og det er meget sjældent at man venter forgæves på netop én bestemt film eller skuespiller, selv om man af og til kunne ønske en lidt mere detaljeret granskning af mindre, men produktive, instruktører. Andre, som *William Wyler*, *William K. Howard*, *James Cruze* og naturligvis især *John Ford* tages udførligt op. På et tidligere tidspunkt i bogen hører vi om sidstnævnte, som for „*Universal*“ i 1917 under navnet *Jack Ford* startede med at lave en stribe gode westerns med *Harry Carey* i hovedrollen, ofte suppleret af

„*Diligencen*“ – det af *Yakima Canutt* arrangerede indianerangreb.



Hoot Gibson, som efter en serie egne film fik sin første store rolle i „Three Godfathers“. I 1919 lavede Ford „De forviste fra Poker Flat“ og høstede allerede dengang enstemmig begejstring for det specifikke blik, han havde for at finde enestående landskabelige motiver som baggrund for de i øvrigt godt sammen-tømrede og rappe „gid-dyaps“, som de dengang kaldtes. Det er jo hævet over enhver tvivl, at Ford som ingen anden elsker Vesten. I 1924 filmatiserede han den historiske „Ildhesten“, som gjorde *George O'Brien* til stjerne, og den og *Cruzes* „Karavanan“ gav genren en hårdt tiltrængt saltvandsindsprøjtning, som for en tid bragte den ud af det stereotype. Det var igen Ford, som var den store inspirator, da han i 1939 skabte „Diligencen“, hans første western-talefilm, første gang han tog os med til sin elskede Monument Valley, samtidig med at han bragte *John Wayne* ud af de traditionelle B-film og gjorde ham til stjerne.

Det berømte indianeroverfald, hvor diligencen forfølges henover den flade slette, var *Yakima Canutt* ansvarlig for, samtidig med at han dublerede Wayne; denne scene blev af William Hart noget hånligt fejlet til side med motiveringen, at jagten aldrig ville have fundet sted i virkeligheden, da indianerne ville have været snu nok til at skyde forspandet! Denne film, som Everson kalder „Grand Hotel“ på hjul, var alligevel vigtigere i Fords end i genrens udvikling, og ingen har som lyrikeren Ford bragt poesien ind i genren; dette ses tydeligst i „Wagonmaster“, som er fortættet af kærlighed til vesten og dens pionerer, men forfatteren irriteres over den europæiske Ford-klan, som han mener tillægger instruktøren meninger, som aldrig har været hans egne. Stadig refererende til „Wagonmaster“ siger Everson, at den skal ses, føles og vurderes retfærdigt, og at overdrive den er at gøre den og Ford en bjørnetjeneste.

Som efter 1. verdenskrig udviklede filmen sig i en anden retning efter 1945, og western-film var ingen undtagelse. Den blev „voksen“, og de tre ting, som forandrede og ofte degenererede den, var sex, neuroser og raceproblemerne. *Howard Hughes* „The Outlaw“ var den første film, i hvilken erotikken spillede en stor rolle – til manges forargelse. „Duel i Solen“, eller som den ironisk også er kaldt „Lust in the Dust“, var *King Vidor*s svar på „The Outlaw“, på mange måder en gigantisk film i Griffith-stil. *Jennifer Jones* var af blandet mexikansk herkomst, og her fik man forståelse af racemodsatningen. Vidor lavede ti år senere „Pigtråd på Texas ranch“, som ikke var så prætentiv eller gjorde det samme indtryk som ovennævnte, men som nærmest gjorde

grin med badekarret, der i amerikansk film er sammenlignet med sengen i fransk film. Senere og mindre film som „Vildkatten fra Oklahoma“ og „Indianer-kløften“ gik et skridt „videre“, idet badescenerne foregik i det frie.

De neurotiske film, som ofte blev henlagt til vesten, fik heldigvis ikke nogen lang levetid; en af dem, som ikke blev tilladt i Danmark, var *Raoul Walsh*s „Colorado Territory“, hvori de elskende synes forfulgt af en ond skæbne og sammen møder døden. *Henry Kings* „Farligt Rygte“ var en betydelig mere „straight“ western, omhandlende en ældre og træt revolvermand, som udskædes af en ung knægt, der mener at kunne vinde hæder på denne måde. Temaet blev fulgt op af andre instruktører men aldrig med samme held. *Henry Hathaway*, som lavede en serie første klassers „sagebrushers“ for „Paramount“ i trediverne, instruerede „Overfald på Rawhide“, og selv om det er en interessant film, mener Everson at Hathaway bør holde sig til handling i stedet for komplekser. *Anthony Mann*, som var vant til hårdkogte storby-film, lavede i 1950 „Det flammende Had“, som var en hård og tung-sindig western, der efterfulgtes af „Winchester 73“ – en på alle måder velstøbt film – i modsætning til hans senere, som blev lavet i farver – Everson mener, at Mann klarer sig bedre i sort/hvidt.

Som før omtalt betød „Den brudte Pil“ af den dygtige *Delmer Daves* et vendepunkt med hensyn til den racemæssige opfattelse. Dog har vi i mange B-westerns fra trediverne set sagen fra den vinkel, at forbyderiske hvide handelsmænd har pisket stemningen op ved hjælp af „ildvand“ og derpå ladet de indfødte slås for sig. Daves' film tager en anden retning, idet den går så langt som til at lade den hvide mand ægte en indianerkvinde. Som det desværre tit går, forsøges succesen fulgt op af andre film, men ejendommeligt nok synes Daves' film at stå som eksponent for den for-døm, at den hvide mands indianske kone må omkomme, for filmen er forbi.

Om den symbolske „Sheriffen“, som Everson kalder den mest indflydelsesrige western i det sidste ti-år, mener han, at den er noget overvurderet, fordi manuskriptet er uautentisk, instruktionen for udspekuleret og udvisende for lidt kendskab til det „rigtige“ Vesten. Det vil føre for vidt her at komme nærmere ind på redegørelsen for denne og andre film, som f. eks. *George Stevens* „Shane“, der som bekendt også har skabt historie. Vi er i stand til at følge med i perioden efter krigen, da det gik op for publikum og kritikere, at western-film havde fået lange bukser på, altså var blevet så bevidst, at færre og færre rynker på



nåsen af genren. Bogens force er, at den fortæller om den første spæde begyndelse og trækker linjerne op gennem tyverne, trediverne og fyrernes B-film, om hvilke vi ikke før har vidst meget.

Et kapitel er tilegnet de så oversete „second-unit directors“ og „stuntmen“, som har haft deres umådelige betydning for disse film; hvad ville „Ben Hur“ have været, hvis ikke specialisten Canutt havde arrangeret de vældige vædeløb; ligesom *Cliff Lyon* havde instrueret de dog noget overdrevne og lidt for rutinerede hestestyrer i „Comancheros“.

Til slut kommer Everson ind på fjernsynet og dets betydning for B-western filmen – hvordan det først skabte en renaissance for genren og flere af dens gamle udøvere, f. eks. for *William Boyd*, der som den legendariske „Hopalong Cassidy“ tjente et millionbeløb, da han tidligt øjnede chancen og for en slik erhvervede rettighederne til alle sine gamle film til brug for dette nye medium – og senere slog disse film ud med specielt seriefremstillede TV-produkter, der af seriøse entusiaster betragtes med foragt.

Bogen er ypperligt og utraditionelt sat op af *Wladislaw Finne*, men man undres over, at Everson for ofte benytter de samme billeder som i tidligere publicerede artikler.

Konklusionen må blive, at forfatteren har skabt et imponerende, omend i anskaffelse kostbart værk, som tilfredsstiller den selv i forvejen velformerede læser, og for andre som ønsker at stifte bekendtskab med denne genre – fra stumfilm til cinerama – vil bogen åbne en helt ny verden inden for filmen.

*Janus Barfoed.*

## De misbrugte

Arnold Hending: Den glemte Poul Reumert. Kandrup & Wunsch 1962.  
Bent Grasten, red.: Nej, Kjeld, le vil de le, og det er lige så stort. En bog om Kjeld Petersen. Arena 1962.

Historien om dansk film er i deprimerende grad først og fremmest historien om de uudnyttede muligheder, om de misbrugte eller oversete kunstnere. Vi har vel i det hele taget herhjemme både en tradition og et omhyggeligt udviklet talent for at negligere vore få særprægede begavelser inden for kunstens verden, men det synes som om filmen har været særligt præget af denne indstilling. En opremsning af de filmkunstnere, som her i landet ikke har fundet de arbejdsbetingelser, som deres talent

berettigede dem til, er simpelthen en præsentation af de filmkunstnere af internationalt format, som er af dansk oprindelse: *Asta Nielsen*, *Benjamin Christensen*, *Carl Th. Dreyer* er de prominente. Men der er mange andre eksempler at hente frem, og to nyudkomne små bøger minder os atter om de pinlige kendsgerninger.

I anledning af *Poul Reumerts* tilstundende 80-årsdag den 26. marts har *Arnold Hending* udsendt en lille tryksag om „den glemte Poul Reumert“, d.v.s. stumfilmskuespilleren Reumert, idet Hending formentlig rigtigt går ud fra, at denne side af fødselarens virksomhed ikke vil blive erindret, når den store jubel slår sammen om den kgl. skuespiller. For Reumerts eller filmens skyld er der jo heller ikke meget at råbe hurra for i denne forbindelse, og skønt Hending i sin særligt blomstrende og efterromantisk lyriske stil behandler emnet med megen courtoisie, kan heller ikke han skjule, at Reumert ikke har bidraget meget til at gøre de 18 stumfilm, som han har medvirket i, uforglemmelige. Det er ikke Reumerts skyld, at „Afrunden“ har fået en fremtrædende plads i dansk filmhistorie, og skønt han har arbejdet for tidens bedste instruktører, *Gad*, *Blom*, *Holger-Madsen*, *Sandberg*, *Benjamin Christensen*, har det enten været i traditionelle roller eller i farveløse arbejder, og hans indsats i undtagelsen „Heksen“ var mikroskopisk. At Reumert heller ikke i sine talefilm har ydet noget bemærkelsesværdigt kan måske ses som udtryk for, at hans talent ikke er disponeret for filmen, men man kan ikke udelukke den mulighed, at han i samarbejde med en instruktørpersonlighed af format ville have kunnet skabe det fremragende. Og man synes atter med rette at kunne konstatere forspildte muligheder, fordi ingen har villet eller evnet at præsentere de krav til talentet, som er nødvendige for dets udfoldelse. På mange måder kan Reumerts skæbne inden for filmen sammenlignes med *Mogens Wieths*. Hvor Reumert arbejdede inden for filmen i dens barndom og ungdom, havde Wieth dog alle muligheder for at gøre sig gældende inden for et nuanceret kunstnerisk udtryksmiddel, og alligevel har heller ikke han hverken i sine danske eller sine få udenlandske film sat sig noget spor. Man kan høfligt forbigå hans filmarbejde i stilhed, således som man har gjort det i den af *Knud Poulsen* redigerede traditionelle vennebog, men som det er oplagt forkert at gøre det, hvis man vil levere en karakteristik af *skuespilleren* Mogens Wieth. Man har i forbindelse med Reumerts og Wieths lidet spændende filmpræstationer ofte set nævnt, at de på en eller anden måde var for store sceniske

kunstnere til at kunne udtrykke sig perfekt filmisk. Jeg mener ikke, at et sådant synspunkt holder. En lang række af vor tids største udenlandske skuespillere har i sublime filmroller ført bevis for påstandens uholdbarhed.

I den udmærkede og træfsikre bog med den uhåndterlige titel, som *Bent Grasten* har redigeret om sin bror *Kjeld Petersen*, har det ikke blot været tanken at lave en pæn hyldelse til en stor skuespiller, men man har haft polemiske hensigter. Det er dansk teaters situation, som angribes, belyst af tilfældet Kjeld Petersen. Et væsentligt kapitel drejer sig om *filmskuespilleren* Kjeld Petersen, og det er *Erik Ulrichsen*, der veloplagt efter en gennemgang af rollerne rejser anklagen mod dansk film for at have misrøgtet sin største skuespillerbegavelse i tiden 1945 til 1962. Det er ikke for meget sagt, at det virkelig er tragisk, at Kjeld Petersen ikke fik lejlighed til at spille den afgørende rolle i dansk film, som ingen burde være i tvivl om, at han var udsat til, men at han måtte sjakre sit formidable, moderne-humoristiske talent ud i små bidder i tarvelige lystpil og farcer. Hvis der i dansk film i disse år havde været virkelig professionalisme og ikke blot dilettantisk commercialisme, havde Kjeld Petersen haft en række intelligente, opfindsomme og kontroversielle filmkomedier bag sig. Måske havde vi heller ikke beholdt ham. Han var stor nok til udlandet. Måtte dansk film dog lære at kende sin besøgstid.

Ib Monty.

## Bergman igen

Marianne Höök: Ingmar Bergman. Wahlström og Widstrand. Stockholm 1962.

I Sverige er der for nylig udkommet to bøger om *Ingmar Bergman*. Den ene er *Jörn Donners* „Djævelens ansigt“, som allerede er anmeldt i „Kosmorama 58“, den anden, der slet og ret hedder „Ingmar Bergman“, er skrevet af den kendte svenske filmkritiker *Marianne Höök*. To mere forskellige bøger om samme emne er næppe tænkelige.

Donner koncentrerer sin opmærksomhed udelukkende om Bergmans film og nægter kategorisk at beskæftige sig med kunstneren bagved værkerne, eller som han siger:

„Det er min overbevisning, at B har haft held til at forvandle sine private iagttagelser til noget alment, fatteligt for andre mennesker. Det er hans styrke som kunstner. Det bliver da ikke spørgsmålet at søge sandheden om hans private personlighed, men om i størst

mulig udstrækning at skjule den, afstå fra at tale om den. Måske findes der ingen konsekvens i B.s private liv. Den konsekvens, jeg har søgt, befinder sig i selve værket, i udviklingen fra år 1944 til i dag. Derfor betegnes Ingmar Bergman i denne bog med et B. Personen bag værket er en fiktiv skikkelse, som sikkert har ligheder med privatpersonen B. Disse ligheder interesserer mig ikke“.

Marianne Höök har derimod den stik modsatte mening. Hun siger: „Bergmans produktion är framför allt en repetitionskurs i ämnet Bergman. Hans material är närgånget självbiografiskt, ett enda stort jagdrama, en monolog för många röster... En af Bergmans påtagliga svårigheter är at få tillräcklig distans till stoffet. Det är rykande blodiga bitar han slänger fram till beskådande, nödortfigt draperade. För den som skriver om Ingmar Bergman medför det starkt självbiografiska inslaget en kännbar ofrihet.“

Med andre ord – et grundigt studium af Bergmans kunstneriske udvikling er det mål, Marianne Höök har sat sig med sin bog. Det lykkes hende at give et livfuldt og intelligent portræt af mennesket og kunstneren Ingmar Bergman. Vi følger hans udvikling fra ung iscenesætter af studenterkomedier, til han i dag står som Sveriges største filminstruktør. Derimod fortæller hun os ikke meget nyt om hans kunst. Analyserne af de enkelte film når langt fra op på højde med Donners dybtgående analyser.

På ét punkt ligner de to forfattere dog hinanden. De koncentrerer begge deres interesse om Bergmans film og kommer næsten ikke ind på hans andre kunstneriske aktiviteter. Marianne Höök udtaler dog et sted, at Bergmans arbejde som teaterinstruktør i høj grad har påvirket hans arbejde som filmkunstner. Hun siger: „Hans filmer påverkas som alltid av hans teaterarbete. När han börjar syssla med klassikerna blir filmerna fastare och får större perspektiv. Han har fått sig själv på större distans, blandar inte längre så omedelbart sitt eget drama i filmerna.“ Dette er en interessant udtalelse, men desværre uddyber forfatterinden den ikke.

Med Donners og Marianne Hööks monografier er den i forvejen særdeles rige Bergmanlitteratur blevet forøget på væsentlige punkter. Nu længes vi blot efter det helt store og omfattende arbejde om Bergman, der grundigt behandler filminstruktøren, teater-, radio- og fjernsyniscenesætteren og manuskriptforfatteren Ingmar Bergman. Men med den store aktivitet, svenske filmskribenter lægger for dagen, kommer vi nok ikke til at vente længe.

Marguerite Engberg.

# Repertoire...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 15. 11. 1962–15. 1. 1963 (redaktionens slutning).

ADORABLE MENTEUSE (YNDIG, MEN SKØR), Frankrig 1962. Se artiklen om *Deville* i dette nr.

BELOW ZERO, THE MIDNIGHT PATROL, NIGHT OWLS, THE PERFECT DAY (GØG OG GOKKE SLAR SIG LØS), U. S. A. 1929–33. Fire af *Gøg og Gokkes* bedste two-reelers, fremragende kombinationer af vaudeville og filmfarce. Parrets musikalitet, deres takt og koncentration om at bevare skindet til sidste sekund, deres kamp med teknikken og med en kold hverdag og først og fremmest deres geniale replik-teknik – alt er beundringsværdigt smukt samlet i dette ypperlige udvalg.

BIRD MAN OF ALCATRAZ (MANDEN FRA ALCATRAZ), U. S. A. 1962. Anmeldt i dette nr.

BOYS' NIGHT OUT (MÆND ER JO KUN MÆND), U. S. A. 1962. Sociologisk funderet lystspil med kvikke observationer om sovebymandens seksuelle adfærd, i noget upersonlig udformning af *Michael Gordon*, der ikke kan redde den traditionelle udgang.

CARTOUCHE (CARTOUCHE), Frankrig/Italien 1961. *Philippe de Brocas* røverhistorie med en veloplagt *Bel-mondo* er et genreskift til det bedre. Den „Fanfan“-påvirkede skildring skæmmes af slutningens selvhøjtidelige og hule patos.

LES DIALOGUES DES CARMELITES (DE SORTE SLØR), Frankrig 1959–60. Tarvelig og overfladisk katolsk vækkelsespræken af *P. L. Bruckberger* og *Agostini*. Det „religiøse“ tema og den selvhøjtidelige form vil fuppe dannede danskere, men den tjener kun til illustration af *Bressons* enestående stilling som katolsk filmkunstner.

DIVORZIO ALL'ITALIANA (SKILSMISSE PÅ ITALIENSK), Italien 1961. Anmeldt i dette nr.

HAROLD LLOYD'S WORLD OF COMEDY (HELE VERDEN LER), U. S. A. 1962. Glimrende tilrettelagt farce-kavalkade – kun ét af de mange klip, det fra *Clyde Bruckmans* „Movie Crazy“, er dårligt udvalgt. *Lloyds* tempovirtuose teknik i fuldstændt udfoldelse, det hektiske, det abrupte, det pludselige. Bag det hele en sej optimisme i ironisk belysning.

HOW THE WEST WAS WON (VI VANDT VESTEN), U. S. A. 1961/62. Cinerama-super-gigant-gøgl med 5 min. uholdeligt *Ford*. Resten misbrug af talent og penge. *George Marshall* fotograferer bøfler og mishandler *Fonda*, og *Hathaway* skiller, som i barndommen, et tog ad i mange smådele. Fantastisk at man næsten ikke kunne se, hvor filmbillederne var sammenføjet på lærredet.

JULES ET JIM (JULES OG JIM), Frankrig 1962. Anmeldt i dette nr.

A KIND OF LOVING (EN SLAGS KÆRLIGHED), England 1962. Anmeldt i dette nr.

THE LADIES' MAN (JERRY SOM PIGERNES VEN), U. S. A. 1961. *Jerry Lewis* i egen instruktion som misogyn ungkarl i et pipepensionat. Med højdepunkter af neurotisk komik. Bedre end „The Errand Boy“. Opfindsom brug af en kæmpedekoration og af *Wagner*-sangerinden *Helen Traubel* i *Margaret Dumont*-lignende rolle.

THE MIRACLE WORKER (HELEN KELLERS TRIUMF), U. S. A. 1962. *Arthur Penn* kredser i sin anden film om samme tema som i „Billy the Kid“ („The Left Handed Gun“). Stedvis hastemt, men konstant fængslende sygehistorie med menneskelig tæthed og temperament. Fremragende journalistik på film.

THE REBEL (REBELLEN), England 1960. Første møde med TV-komikeren *Tony Hancock* i *Robert Days* aldrig rigtigt rammende satire over kunstsnobberi. *Hancocks* *Kjeld Petersen*-agtige fremtoning bør kunne anvendes mere træfsikkert. Antydninger giver action painting-scenen og hans entré som kunstner à la mode.

RISATE DI GIOIA (13 TIL BORDS), Italien 1960. *Mario Monicellis* beskrivelse efter *Moravia* af en romersk nytårsaften er efterslæt af den neorealistiske komedie, med *longeurs*, meget italiensk, grum i komikken, og med flere fremragende scener mellem *Anna Magnani* og *Toto*.

SWEET BIRD OF YOUTH (UNGDOMS SØDE FUGL), U. S. A. 1961. Anmeldt i dette nr.

VIE PRIVÉE (PRIVATLIV), Frankrig/Italien 1961. Udvendighed og lækker modernisme er hovedindtrykket af *Louis Malle's* *Bardot*-film om *Bardot*. Sympatien er et postulat og anklagen diffus. *Decaer's* billeder gør en fortrinlig turistfilm.

# Bedste film- plakat i 1962

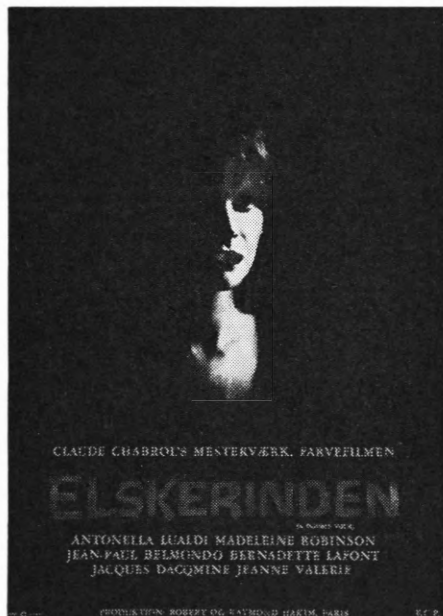
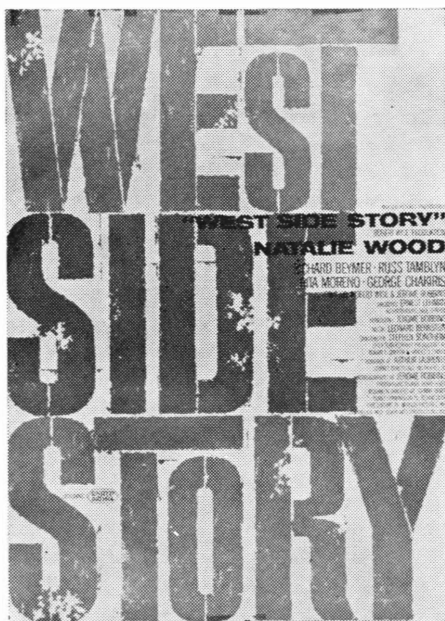


Det var ikke svært for dommerkomiteen i „Kosmorama“s konkurrence om årets bedste danske filmplakat at finde frem til de tre værdige. Det var det almindelige indtryk, at høsten var under middel, og vi må desværre se i øjnene, at vort bidrag til at opmuntre til fremstilling af bedre filmplakater herhjemme ikke har båret synderlig frugt, hvilket dog ikke vil afholde os fra at fortsætte.

Førsteprisen gik til plakaten for *Palle Kjærulff-Schmidt*s „Weekend“. Det var glædeligt, at den plakat, der vandt, var fremstillet til en

dansk film, og endnu mere glædeligt, at det var til årets bedste danske film. Plakaten er en fotografisk plakat, der effektivt anvender et billede fra filmen på sort baggrund. Typografien er enkel og klar, og dommerkomiteen var kun utilfreds med den øverste tekst på plakaten: „er de sådan, etc. etc.“ Plakaten er fremstillet af „A/S Constantin Films“ og er udarbejdet af *John Steenvov* i samråd med selskabets pressechef *Johannes Ravn*. Disse to må altså dele æren.

Andenprisen gik til plakaten for *Robert Wise* og *Jerome Robbins'* „*West Side Story*“, der er udsendt af „United Artists A/S“. Den baserer sig på et amerikansk forlæg af den berømte *Saul Bass*, og for den danske farve-udarbejdelse og opsætning står *Adam Moltke*. Plakaten har et vældigt blikfang, og netop de tre farver i titlens bogstaver (lilla, grønt, rødt) er meget heldigt valgt. En lille skønheds-fejl er udlejningsselskabets mærke i venstre side. Plakaten ville have været bedre, hvis dette var blevet flyttet ned til højre, og man kunne også have været mere nøjagtig i oversættelsen af selve teksten („Romanen af Arthur Laurents“ er forkert oversættelse af „book“, og „produktions-tegner“ (production designer) er volapyk på dansk).



Den tredje plakate, der blev fundet værdig til omtale, var den plakate, som „A/S Film-Centralen-Palladium“ har ladet lave til *Claude Chabrol's* „*Elskerinden*“. Også denne er en fotografisk plakate, udført af vor gamle kending *Ulrik Valentiner*. Den er enkel og rolig, den sorte baggrund gør den tiltrækkende, og typerne er rene, ligesom man glæder sig over, at teksten holder sig til det saglige.

Vi takker udlejningsselskaberne, der har sendt os plakaterne og på denne måde viser interesse for konkurrencen. For en god ordens skyld skal vi blot anføre, at „*Gloria Film A/S*“ i år ikke deltog, da man ikke mente at have kandidater til konkurrencen. Dommerkomiteen var i år fuldtallig, d.v.s. at til stede var redaktør *Pierre Lübecker*, instruktøren *Søren Nelson*, redaktør *Jan Zibrandsen* samt „*Kosmorama*“s redaktion.



# TIDSSKRIFTERNE

Der er godt og værdifuldt stof i tidsskrifternes vinter-numre. Mest imponerende og mest nytte kan man have af decembernummeret af „Cahiers du cinéma“, der er et særnummer om „Nouvelle vague“. Der er korte biografier af 162 franske filmfolk, og tre udtømmende interviews med de tre hovedmænd, *Chabrol*, *Godard* og *Truffaut*.

Januarnummeret af „Cinéma 63“ beskæftiger sig med „cinéma-vérité“ og rummer bl. a. en interessant filmografi om krigen i Algeriet. *Howard Hawks* bliver også behandlet, og man har indledt en kommenteret filmografi.

Det fortræffelige specialtidsskrift „L'Avant-Scène du Cinéma“, der bringer manuskripter frem på tryk, publicerer i decembernummeret manuskripterne til de to mesterværker „Zéro de conduite“ og „Une partie de campagne“.

„Image et son“ beskæftiger sig i sit december-nummer med *Buñuel*. „Le petit Buñuel illustré“ er en opmuntrende samling *dicta* af mesteren. Der er artikler om ham, der er en filmografi, og tidsskriftets *fiche* behandler indgående „Nazarin“.

„Sight and Sound“'s vinternummer er afvekslende. Man strammer sig tydeligvis an i konkurrencen med „Movie“. *Tom Milne* har et interview med *Godard*, og *Richard Roud* skriver om „The Left Bank“, d.v.s. *Chris Marker*, *Agnès Varda* og *Alain Resnais* i forbindelse med, at „The National Film Theatre“, som *Roud* jo leder, bringer et program af de tre's film i foråret. Vor bekendt, *Giulio Cesare Castello* skriver om italiensk film i 1962, og *Herman G. Weinberg* fortsætter sin serie om de tabte film.

„Movie“ for december er helliget *Howard Hawks*. Der er et stort interview, og der er særlige analyser af „Rio Bravo“ og „Hatari“ samt filmografi. Af interessant stof rummer nummeret endvidere en grun-

dig recension af *Fullers* „Underworld, USA“, herhjemme kaldet „Straffefangens hævn“.

„Film Quarterly“ har udsendt et særnummer om *Antonioni*. Det optages helt af en monografi om *Antonioni* af *Ian Cameron*. Man noterer, at der næsten befriende utraditionelt ikke er tilføjet en filmografi, d.v.s. en gentagelse af den filmografi, som man har set så ofte.

„Film Culture“ bevæger sig i sit vinternummer forfriskende uden om de alt for overrendte instruktører, der i dette øjeblik er *à la mode*. Det bringer en artikel (fra 1954) om *Preston Sturges* og et interview med *Franz Tasblin*, efterfulgt af et *Tashlin*-index, der stemmer overens med det, som vi bragte i vort oktober-nummer (nr. 58). Pudsigt nok bringer „Film Culture“ også (i engelsk oversættelse) *Godards* scenario til „Vivre sa vie“, som „Kosmorama“ bragte i sit sidste nummer (nr. 59).

„Films in Review“ har som emne for december-nummerets *career-story* *Lillian Gish*. Artiklen er som sædvanlig efterfulgt af filmografi.

Det tyske „Filmkritik“ bringer i sit december-nummer bl. a. en instruktiv lille orientering om filmsituationen i Argentina.

Aret 1962's sidste numre af de to svenske filmtidskrifter er meget læseværdige. I „Chaplin“ har *Stig Björkman* skrevet om *Orson Welles* og har interviewet ham samt udarbejdet et *Welles*-index. Nummeret rummer også stof om *Antonioni*, om „Jules et Jim“, og præsentationen af nyere svenske filmfolk fortsætter med et portræt af *Vilgot Sjöman*.

I „Filmrutan“ introduceres *Sam Peckinpah* af *Björn Norström*, og *Arne Svensson* leverer et portræt af romantikeren *Michel Drach*. Der er også en artikel om *Jack Clayton*, ledsaget af filmografi, og tidsskriftet følger med tiden med en skrækkfilmartikler.

## Noter fra museet...

Museets bibliotek har bl. a. anskaffet følgende bøger: *Pierre Mercier*, *Idoles, rites, grands prêtres du cinéma européen*, Paris, 1962.

*Denis Chevalier*, *J'aime le dessin animé*, Paris 1962. *Armand-Jean Cauliez*, *Jean Renoir*, Paris 1962. *Basil Rathbone*, *In and Out of Character*, an Autobiography, New York 1962.

*Edward Wagenknecht*, *The Movies in the Age of Innocence*, New York 1962.

*Richard Schickel*, *The Stars*, New York 1962.

*Parker Tyler*, *Classics of the Foreign Film*, New York 1962.

*Robin Douglas-Home*, *Sinatra*, London 1962.

*J.-P. Mocky* og *Raymond Queneau*, *Un couple*, Paris 1961.

*Naima Wifstrand*, *Med och utan paljetter*, Stockholm 1962.

*Klaus Brüne*, udg., *Filmanalysen, Eine Auswahl für die Jugendarbeit*, Düsseldorf 1962.

Som gave fra *Aage Madelung*'s datter, frk. *Mirjam Madelung*, har museet modtaget en meget værdifuld gave, bestående af en omfattende samling anmeldelser og artikler med tilknytning til *Dreyers* filmatisering af *Madelung*'s roman „Elsker hverandre“.

# Filmindex LXIII

KAREL REISZ

## UDARBEJDET AF MUSEET

„*Momma Don't Allow*“. 1955. I. og manus.: Tony Richardson og Karel Reisz. Foto: Walter Lassally. Klipping: John Fletcher. Ass.: Dorothy Harper, Kenneth Goodman, Kenneth Lindsay, David Pitt. Medv.: Chris Barber's Jazz Band. Prod.: British Film Institute Experimental Film Fund. Kortfilm om Jazzklub. 22 min.

„*Every Day Except Christmas*“. 1957. I. og manus.: Lindsay Anderson. Foto: Walter Lassally. Musik: Daniel Paris. Prod.: Leon Clore & Karel Reisz for Ford Motor Company. Speaker: Alun Owen. Kortfilm om Londons grønttorv. 40 min.

„*March to Aldermarston*“. 1959. Om den engelske Kampagne mod atomvåben's demonstrations-march. Fremstillet anonymt under ledelse af en komité bestående af Lindsay Anderson, Christopher Brunel, Charles Cooper, Allan Forbes, Derrick Knight, Kurt Lewenhack, Lewis McLeod, Karel Reisz, Elizabeth Russell, Eda Segal og Derek York. Reisz medvirkede som en af instruktørerne. 33 min.

„*We Are the Lambeth Boys*“. 1959. I. og manus.: Karel Reisz. Ass.: Louis Wolfers og Raoul Sobel. Foto: Walter Lassally. Musik: Johnny Dankworth. Klipping: John Fletcher. Speaker: Jon Rollason. Prod.: Robert Adams & Leon Clore for Ford Motor Company. Kortfilm om en East End-ungdomsklub. 52 min.

„*Saturday Night and Sunday Morning*“ („Lørdag aften – søndag morgen“). 1960. I.: Karel Reisz. Manus.: Alan Sillitoe efter sin egen roman af samme navn. Foto: Freddie Francis. Musik: Johnny Dankworth. Klipping: Seth Holt. Dekor.: Ted Marshall. Medv.: Albert Finney, Shirley Anne Field, Rachel Roberts, Hylda Baker, Norman Rossington, Bryan Pringle, Robert Cawdron, Edna Morris, Elsie Wagstaffe, Frank Pettitt, Irene Richmond. Prod.: Woodfall Prod. (Harry Salzman og Tony Richardson). Dansk prem.: 12.9.1961.

„*This Sporting Life*“. 1963. I.: Lindsay Anderson. Manus.: David Storey efter sin egen roman af samme navn, i samarbejde med Lindsay Anderson, Karel Reisz og Richard Harris. Foto: Denys Coop. Medv.: Richard Harris, Rachel Roberts, Wallas Eaton. Prod.: Karel Reisz for „Independent Artists“.

„*Ned Kelly*“. 1963. I.: Karel Reisz. Medv.: Albert Finney. Prod.: Albert Finney og Karel Reisz. I produktion.

Karel Reisz under optagelserne af debutfilmen „*Momma Don't Allow*“.



# Filmindeks LXIV

FRIEDRICH ERMILER

AF BØRGE TROLLE

*Krasne partizani* (De røde partisaner). 1924. I.: Vjacheslav Viskovskij. Manus.: Boris Leonidov. Foto: Verigo-Darovskij. Medv.: M. Lomakin, N. Simonov, Friedrich Ermler. Prod.: Sevskapino. 2800 m. Russisk prem.: 24/10 1924. Om kampene mod Koltshaks Hvide armé.

*Skarlatina* (Skarlagensfeber). 1924. I.: F. Ermler. Manus.: B. Sigal. Foto: L. Drankov. Medv.: M. Simonov, Friedrich Ermler. Prod.: Sevskapino. 1290 m. Oplysningsfilm. (Ikke bevaret).

*Tjaj* (Måske). 1924. I. & manus.: V. Viskovskij. Foto: Verigo-Darovskij. Medv.: N. Schmigof, M. Dobrova, E. Podolskaja, F. Ermler. Prod.: Sevskapino. 200 m. NEP-satire. (Ikke bevaret).

*Katka bumastjinnij ranjet*. (Katja med Renet-æblerne). 1926. I.: F. Ermler & Eduard Ioganson. Manus.: M. Borisovlevskij & B. Leonidov. Foto: Jevgeni Michailov. Dekor.: Jevgeni Enei. Medv.: Veronika Busjinskaja (Katja), B. Tjernova, Valeri Solovtsov, Jakov Gudkin. Prod.: Sovkino (Leningrad). 2010 m. Russisk prem. 25/12 1926.

*Djeti buri* (Stormens børn). 1926. I.: F. Ermler & Eduard Ioganson. Manus.: N. Molodshov & V. Mankovskij. Foto: N. Aptekman. Medv.: S. Glagolin, M. Taut-Korso, Jakov Gudkin, N. Jablokov. Prod.: Leningradkino. 2000 m. Russisk prem. 10/1 1927. Om Leningrad-komsomollernes indsats i kampen mod Judenitch. (Ikke bevaret).

*Dom v sugrobach* (Huset i snedriverne). 1927. I.: F. Ermler. Manus.: B. Leonidov efter Zamjatin's fortælling „Hulen“. Foto: Jevgeni Michailov & G. Bushtujev. Dekor.: J. Enei. Medv.: Fjodor Nikitin, V. Solovtsov, J. Gudkin, T. Okova, G. Schaposhnikov. Prod.: Sovkino (Leningrad). 1757 m. Russisk prem. 23/3 1928. Drama om at bringe kunsten ud til masserne. (Kun delvis bevaret).

*Parisskij saposnik* (Den parisiske skomager). 1927. I.: F. Ermler. Manus.: N. Nikitin & B. Leonidov. Foto: J. Michajlov & G. Bushtujev. Medv.: F. Nikitin (skomageren Kirik), V. Solovtsov, V. Busjinskaja, B. Tjernova, J. Gudkin, Varvara Miasnikov. Prod.: Sovkino (Leningrad). 2065 m. Russisk prem. 7/2 1928. Erotisk-politisk drama. (Ikke bevaret).

*Oblomok imperii (Gospodin fabkom)*. (På et imperiums ruiner. (Herr formand)). 1929. I.: F. Ermler. Manus.: Katarina Vinogradskaja & F. Ermler. Foto: Jevgeni Schneider. Dekor.: J. Enei. Medv.: F. Nikitin (Filimonov), Ludmila Semjonova, J. Gudkin, V. Viskovskij, V. Solovtsov. Sergei Gerasimov. Prod.: Sovkino (Leningrad). 2203 m. Russisk prem.: 28/10 1929. Psykologisk genopbygningsdrama.

*Pjesennij* (Sange). 1930. Forarbejder til en lydfilm. (Ikke virkeliggjort).

*Vstretjinnij* (Kontraplan). 1932. I.: F. Ermler & S. Jutkevitch. Manus.: Lev Arnstam, D. Delj & Sergei Jutkevitch. Foto: Aleksandr Ginsburg, S. Martov & Vulf Rapaport. Musik: Dimitri Shostak-

kovitch. Ass.: Lev Arnstam. Medv.: Vladimir Gardin (Babtjenko), Maria Blumental-Tamarina, T. Guretskaja, Andrei Abrikosov, Boris Tenin, A. Aleksejev, N. Koslovskij, N. Mitjurin. Prod.: Rusfilm (Leningrad). 3170 m. Russisk prem. 7/11 1932. Drama omkring femårsplanen.

*Krestjane* (Bønder). 1934. I.: F. Ermler. Manus.: Michail Bolschintsov, V. Portnov & F. Ermler. Foto: A. Ginsburg. Musik: Venedikt Puschkov. Dekor.: Nikolaj Suvorov. Medv.: Nikolaj Bogoljubov, Jelena Junger, Boris Poslavskij, Vladimir Gardin, Jelena Korchagina-Aleksandrovskaja. Prod.: Lenfilm. 3100 m. Russisk prem. 7/4 1935. Kolkhos-drama.

*Velikij grasjdanin I & II* (Den store borger I & II). 1937 & 1939. I.: F. Ermler. Manus.: Michail Blejman, Michail Bolschintsov & F. Ermler. Foto: Arkadi Kaltsati. Musik: D. Shostakovitch. Medv.: Nikolaj Bogoljubov (Pjotr Shatsov - S. M. Kirov), Ivan Bersenev, Oleg Zhakov, Aleksandr Zrashevskij, E. Fjodorova, B. Poslavskij, G. Semjonov. Prod.: Lenfilm, 3211 m & 3640 m. Russisk prem.: 13/2 1938 & 27/11 1939. Nøglebiografisk film om S. M. Kirov.

*Osenj* (Efterår). 1940. I.: F. Ermler & I. Menaker. Foto: V. Gardanov & M. Magid. Medv.: P. Kadotjikov. Prod.: Lenfilm. 292 m. Eksperimentel filmetude.

*Ona zashchisjaet rodinu* („Partisankvinden“). 1943. I.: F. Ermler. Manus.: A. Kapler & M. Bleiman. Foto: V. Rapaport. Musik: G. Popov. Medv.: Vera Maretskaja, Nikolaj Bogoljubov, L. Smirnova, Pjotr Aleinikov, I. Fjodorova, B. Cremin. Prod.: Shoks (Alma-Ata). 2189 m. Russisk prem. 20/5 1943. Dansk prem.: 1/5 1946 „Colosseum“. Drama om partisanerene under Den anden Verdenskrig.

*Velikij perelom* (Det store vendepunkt). 1945. I.: F. Ermler. Manus.: Boris Tjirskov. Foto: Abram Kalsatij. Musik: G. Popov. Medv.: Michail Djerjavjin (general Muravijov), P. Andrijevskij, Aleksandr Zrazhevskij, J. Tolubejov, A. Abrikosov, S. Rachmanin, P. Volkov. Prod.: Lenfilm. 2931 m. Russisk prem. 29/1 1946. Om kampene ved Stalingrad. (Stalin-pris af første klasse 1946).

*Velikaja sila* (Den store kraft). 1949. I. & manus.: F. Ermler. Foto: A. Kalsatij. Musik: G. Popov. Medv.: B. Babotjkin (Lavrov), V. Chochrjakov, G. Injutina, J. Tolubejov, F. Inkitin, B. Smirnov. Prod.: Lenfilm. 2890 m. Russisk prem. 23/10 1950. Videnskabsdrama efter oplæg af B. Romaschov. (Stalinpris af tredje klasse 1951).

*Kortik* (Dolken). 1954. I.: V. Vengerov & M. Schvejsher. Manus.: A. Rybakov & I. Gomello. Foto: V. Levitin. Musik: B. Arapov. Produktionsledelse: F. Ermler. Medv.: A. Tolbuzin, B. Frejdlidch, V. Schachmametjev. Prod.: Lenfilm. 2419 m. Russisk prem. 26/11 1954. Revolutionsdrama.

*Njeokonntjennaja povestj* (Den ufuldendte novelle). 1955. I.: F. Ermler. Manus.: K. Isajev. Foto: Anatoli Nazarov. Dekor.: I. Kaplan. Musik: G. Popov. Medv.: Sergei Bondarchuk (Ershov), Jelina Bystritskaja (Elisabet Maksimovna), Jevgeni Samojlov, E. Lebedev, Sofia Giatsintova. Prod.: Lenfilm. 2712 m. Russisk prem. 17/10 1955. Om livsformernes ændring i Sovjet-Unionen.

*Pervij den* (Den første dag). 1957. I.: F. Ermler. Manus.: K. Isajev. Foto: A. Nazarov (Sovcolor). Musik: O. Karavaichuk. Dekor.: J. Enei. Medv.: Olga Petrenko, Eduard Bredun. Prod.: Lenfilm. Russisk prem. juli 1958. Revolutionsdrama.