KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

9. ÅRGANG APRIL 1963 **62**

Forsidebilledet

Geneviève Galea og *Catherine Ribero* i *Jean-Luc Godards* „Les Carabiniers" efter en roman af *Benjamin Ioppolo*. Denne satiriske fabel har manuskript af *Roberto Rossellini, Jean Gruault* og Godard.

Indhold

Film skal sælges 123
Nye billeder 124
The New American Cinema, af *Colin Young* 125
Nye plakater 139
Close up 146
Finsk film, af *Aito Mäkinen* 147

Filmanmeldelser:
„Lolita", af *Morten Piil* 152
„Støvsugerbanden", af *Poul Malmkjær* 153
„Hatari!", af *I. M.* 154
„Storm over Washington", af *J. S.* 154
„Manden, der skød Liberty Valance", af *P. M.* 155

Læserbrev om *Reumert, Dreyer* og *Bent Christensen* 156
Repertoiret 156
Fra museets billedarkiv 157
Noter fra museet 158
Tidsskrifterne 158
Filmindex LXV *(Joe E. Brown)* 158

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.–.

DE MEDVIRKENDE:

COLIN YOUNG er skotte, men er bosat i USA. Han er professor ved „The Film Department" på University of California og medredaktør af tidsskriftet „Film Quarterly". Han besøgte i november sidste år Danmark på en europæisk rundrejse med det formål at indsamle oplysninger til brug ved skabelsen af et amerikansk filminstitut.

ERRATUM:

En læser har gjort opmærksom på, at filmen „The Good Humor Man" i *Tashlin*-indexet i „Kosmorama 58" har været vist i Danmark under titlen „Her kommer ismanden". Prem.: 14.8.1950 i „Bristol".

JØRGEN JENSENS BOGTRYKKERI
KØBENHAVN

Film skal sælges

I betragtning af, at det efterhånden turde være en kendt sag, at filmen i de senere år også herhjemme er ved at få tag i et nyt publikum, som man med et lidt uheldigt udtryk kunne kalde et mere kunstavanceret publikum, er det både til at le og græde over, at filmene stadig i almindelighed lanceres på den gode gamle maner, som om det drejede sig om strip tease-attraktioner eller varietésensationer i stil med damen uden underkrop eller de siamesiske tvillinger. I filmannoncesproget florerer stadig de mest markskrigeriske gloser som akkompagnement til damer, dekolleteret til det yderste, og vi bedøves af bedyringer om de hidtil stærkeste erotiske scener, om interessante unaturlige forhold etc. etc. Ved gallapremierer promenerer mannequiner i Navarone-blåt, eller man vises på plads af kontrollører i pyjamas. Udstafferede piger uddeler små idiotiske dingenoter etc. etc. Et aktuelt eksempel er præsentationen af *Kubricks* „Lolita". Til lejligheden havde man fremstillet en særlig vammel „Lolita"-lagkage, „Lolita"-slikpinde, „Lolita"-solbriller, og *Lily Broberg* havde strikket som en rasende på en „Lolita"-sweater. Intet af alt dette havde naturligvis noget som helst at gøre med den fremragende film, og det tjener først og fremmest som et eksempel på, hvor håbløst branchen ofte er ude af trit med tiden. En film som „Lolita" henvender sig til et publikum, der er interesseret i moderne filmkunst, subsidiært et litterært publikum, der er interesseret i *Nabokov*. Dette sidste vil på forhånd være skeptisk indstillet over for en filmatisering af den berømte bog, men man kan næsten være sikker på at støde det helt bort med al den *ballyhoo*.

Alt dette misforståede og gammeldags reklamehalløj er naturligvis kun ét af de mange udtryk for den lidt konfuse tilstand, filmbranchen befinder sig i i disse år, hvor filmen må afgive det store underholdningstørstende publikum til fjernsynet. Men det burde snart være på tide, at man gjorde op med sig selv, at det nye, men absolut ikke ringere publikum, som tøvende er ved at blive vakt for filmkunsten, bør behandles på en anden facon. I disse år kommer der flere og flere film af kvalitet, men annoncer, plakater og programmer har ikke forandret sig meget. Vi oplever en vældig reklameekspansion, der også gør sig gældende på kunstens områder. Man kan ikke mere blot hænge malerier op på en hvid væg og så regne med, at folk nok skal komme at se dem. De skal præsenteres chikt i „Louisiana"-agtige omgivelser. Bøger skal formgives af moderne bogtilrettelæggere, og teaterprogrammer skal nærmest være teatertidsskrifter. Filmbranchen tror stadig, at man laver mægtig reklame ved at lade triste optog, der ligner undskyldninger for sig selv, bevæge sig gennem gaderne, eller lave tarvelige plakater og dødkedelige programmer, hvorimod man ikke drømmer om at henvende sig til den gode smag (eller til snobberiet for samme). Det ville ikke blot være kunstnerisk tilfredsstillende, men vi er også overbevist om, at det ville være en god forretning, hvis man f. eks. lavede ordentlige plakater. Vi har gjort det før herhjemme (i tyverne, da bl. a. *Sven Brasch* og *Palle Wennerwald* skabte fremragende filmplakater), og i vore dage er polakkerne blevet verdensberømte på deres artistisk raffinerede filmplakater. Vi har en god tradition i at have programmer til de film, der udsendes herhjemme. Der skal ikke så meget ekstra til for at gøre dem virkelig værdifulde. Det ville ikke være urimeligt, om filmprogrammerne i dag var af samme kvalitet som teaterprogrammerne.

Der er tegn på en forandring. *Thorvald Larsen* har f. eks. fat i en rigtig ende med sine sæson-programmer. Men det er lidt beskæmmende for den gamle filmgarde, at ideen skulle komme fra en teatermand. „Kosmorama" har med sine plakatkonkurrencer søgt at virke for en forbedring af de danske filmplakater, og vi har taget et nyt initiativ, som De vil kunne læse om andetsteds i bladet, men den nødvendige og gennemgribende fornyelse af den danske film-publicity venter vi stadig på.

NYE BILLEDER

ved Avanti Planetaros

Jacques Demy håber på efter „La Baie des anges" at kunne påbegynde optagelserne til „Les Parapluies de Cherbourg", et spændende projekt, der har været under forberedelse allerede inden „La Baie des anges" blev optaget. Demy har udarbejdet filmen sammen med *Michel Legrand,* og han kalder den en *tragédie musicale,* et filmisk syngestykke. Den skal optages på 70 mm film og i farver.

Marcel Ophuls arbejder i Studio Billancourt på optagelserne til „Peau de banane", en filmatisering af *Charles Williams* roman efter et manuskript af Ophuls, *Claude Santet* og *Daniel Boulanger.* Hovedrollerne er spændende besat med bl. a. *Jeanne Moreau, Jean-Paul Belmondo, Claude Brasseur* og *Gert Fröbe.*

Jean Aurel, kortfilminstruktøren og manuskriptforfatteren, der bl. a. har gjort sig bemærket som medforfatter på *Beckers* „Hullet", skal for producenten *Pierre Braunberger* filmatisere *Stendhals* roman „De l'amour". Filmen komponeres i tyve „kapitler", der skal behandle hver af de amourøse hændelser, og de kædes sammen af kameraet, der iflg. Aurel. skal optræde i rollen som *auteur-voyeur.* De medvirkende bliver lutter ukendte navne.

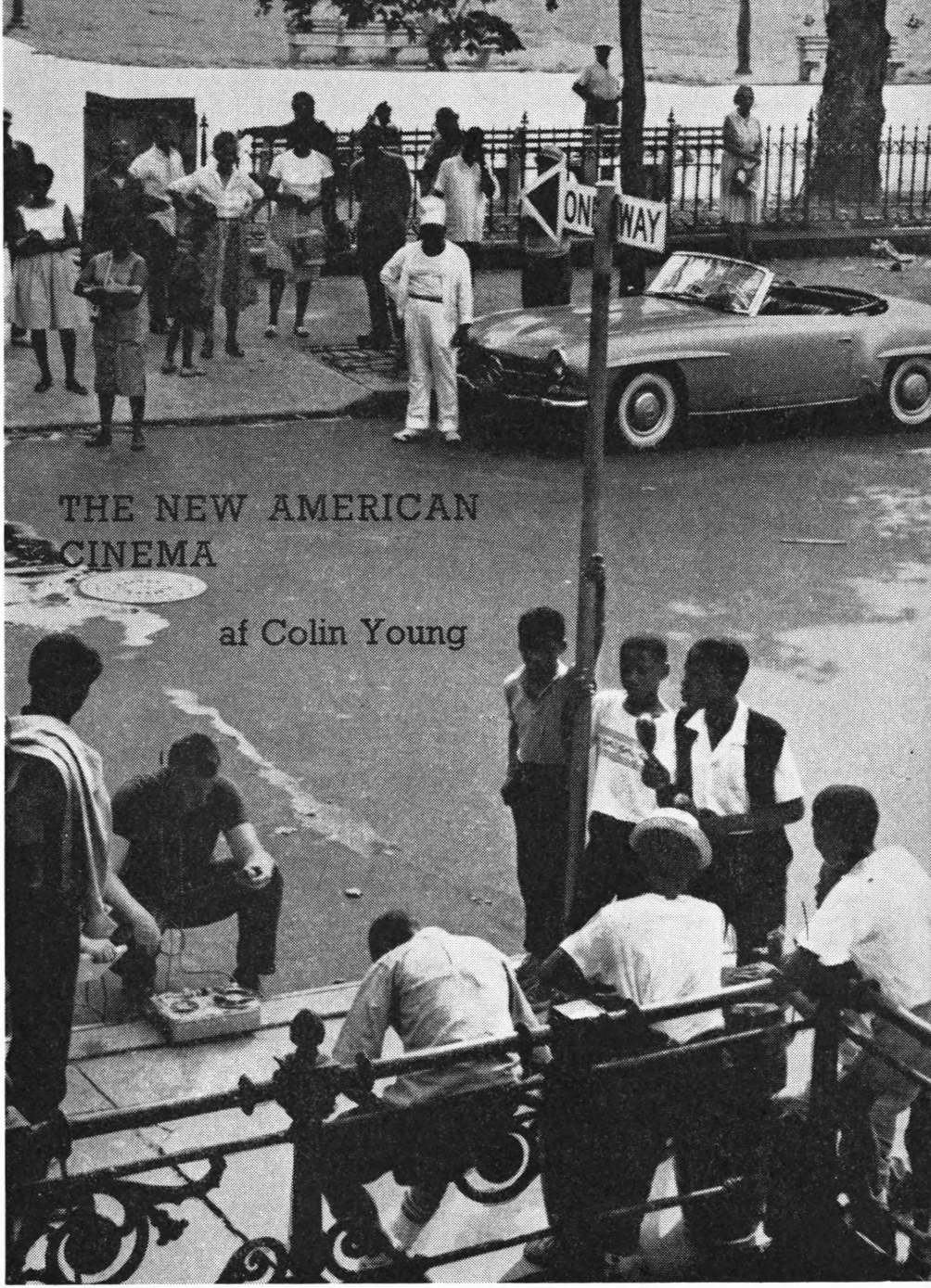
Mario Monicelli arbejder på „I compagni", der optages *on location* i Turin. Historien foregår i slutningen af forrige århundrede og skildrer denne bevægede tid med de begyndende omvæltninger i samfundssystemet i Italien. Den fortæller om de første strejker for bedre sociale forhold, og filmens hovedskikkelse, en socialistisk lærer, udføres af *Marcello Mastroianni.* I andre roller medvirker bl. a. *Renato Salvatori, Annie Girardot* og *Folco Lulli.* „Lux"-„Vides" producerer.

Jean-Luc Godard arbejder på „Le Mépris", en filmatisering af *Alberto Moravias* roman „Livslede". „Le Mépris" er historien om en instruktør, der arbejder på filmatiseringen af Homers „Odysseen".Under optagelserne bliver hustruen lidt efter lidt frastødt af ham, og hun bedrager ham. *Brigitte Bardot* skal spille hustruen. Godards øvrige planer indbefatter foruden „Les Carabiniers" et indslag i episodefilmen „Les plus belles escroqueries du monde" med *Jean Seberg* og *Charles Denner.*

Howard Hawks iscenesætter i øjeblikket filmen „Man's Favourite Sport" efter et manuskript af ham selv i samarbejde med *John Fenton Murray* og *Steve McNeil.* Hovedrollerne udføres af *Rock Hudson, Paula Prentiss* og *Maria Pershy,* og filmen beskrives som værende en romantisk farcekomedie. Så kan vi jo indtil videre gætte på, hvad det er for en sport, der er så populær.

Michelangelo Antonioni opholder sig ved Adriaterhavets kyst nær Ravenna, hvor han arbejder på „Celeste e Verde". Filmen optages i farver (Antonionis første farvefilm), og blandt de medvirkende nævnes *Monica Vitti* og *Hardy Krüger. Antonio Cervi* producerer.

Lindsay Andersons filmatisering af *David Storeys* roman „This Sporting Life" synes at være et yderst vellykket og ganske betydeligt skridt fremad for engelsk film. *Peter John Dyer* går stærkt ind for den i sin anmeldelse i „Monthly Film Bulletin", og han fremhæver bl. a. det ideelle samarbejde mellem instruktøren, manuskriptforfatteren (Storey), hovedrolleindehaveren *(Richard Harris)* og produceren *Karel Reisz.* Vort „photo de travail" viser instruktøren mellem Richard Harris og *Vanda Godsell.*



THE NEW AMERICAN CINEMA

af Colin Young

Vi er alle uafhængige, sagde en filmmand med *George Orwell* i tankerne, men nogle er mere uafhængige end andre. Og tilhængerne af „The New American Cinema" er mere uafhængige end nogen andre. *Jonas Mekas,* bevægelsens profet, redaktør af dens tidsskrift „Film Culture" og instruktør af en af dens film „Guns of the Trees" siger: „Vor teknik er improviseret, vore midler er improviserede. Vi arbejder uden budget (man spørger os altid: „Hvad er Deres budget?"), vi låner pengene efterhånden. Hvis vi skulle tænke på budgetter, fagforeninger og udlejere, var vi aldrig kommet i gang. Nu er vi nær afslutningen, og ingen vil kunne standse os. De har med et smil kaldt vore film „beatnik produktioner". Hvis det er, hvad de er, så er de det, og vi er stolte af det. Vi er de sande professionelle: Vi ved fandens godt, hvad vi laver, og hvad vi vil lave." (Citeret af *Stan Vanderbeek* i „Film Quarterly", Summer 1961).

I „First Statement of the New American Cinema Group" (30. september 1960, aftrykt in extenso i „Film Culture" nr. 22 og 23) finder vi følgende: „Over hele verden er den officielle film ved at miste pusten. Den er moralsk korrupt, æstetisk forældet, tematisk overfladisk, temperamentsmæssigt kedsommelig ... Vi tror, at filmen udeleligt er et personligt udtryksmiddel. Vi forkaster derfor indblanding fra producenter, udlejere og finansierer, indtil vore arbejder er klar til at blive præsenteret på lærredet ... Ved at slutte os sammen ønsker vi at gøre det klart, at der er en grundlæggende forskel mellem vor gruppe og organisationer som „United Artists". Vi slutter os ikke sammen for at skabe den nye amerikanske film .. Vi er for kunst, men ikke på bekostning af liv. Vi ønsker ikke falske, polerede, lækre film – vi foretrækker dem rå, upolerede, men levende; vi ønsker ikke rosenrøde film – vi ønsker dem i blodets farve."

Denne erklæring, *for* dyd og *mod* last, er karakteristisk for den polemiske natur i den publicity, reklame ja selv kritik, som man nu forbinder med gruppen. Siden da er „Filmmakers' Co-operative" blevet dannet. Dens opgave er at tage sig af film, lavet af „medlemmer" eller sympatisører, hvoraf de fleste ikke ville blive taget i udlejning af nogen, og den forsøger at klare det forretningsmæssige ved distribution og fremvisning på en sådan måde, at de fleste af pengene kommer tilbage til filmskaberen.

Meget af det, som denne gruppe siger, har, selv om det er overdrevet, haft en voldsom virkning blandt unge filmfolk og kritikere, som er trætte af udmattende Hollywood-film, og da de ikke er helt upåvirkede af den kolde krig og den journalistik, der minder enhver amerikaner om, at han lever i verdens største nation, længes de efter tegn på et gennembrud i den amerikanske film, der kan sammenlignes med det, der er sket i Frankrig, England og Italien. I begyndelsen, før man kunne se filmene fra den nye gruppe, anklagede mange Jonas Mekas for at se et gennembrud blot, fordi han ønskede et, ikke fordi der var et. Nu da filmene eksisterer, er der megen uenighed om deres fortjenester og betydning, selv blandt mennesker, der er dødtrætte af den amerikanske standard-spillefilm.

Der er tre tydelige, omend indbyrdes afhængige aspekter inden for den nye amerikanske film, som fortjener at blive diskuteret. Det ene er filmene, det andet er den kritiske teori, som omgiver dem, og det tredie er de produktions-, distributions- og forevisningsmidler, som gruppen har valgt – eller i mange tilfælde er blevet tvunget til. Det er vanskeligt at tale om et af disse aspekter uden at tale om dem alle tre, men det hjælper at have et vist fælles grundlag. Derfor vil jeg i denne første artikel diskutere filmene – eller i det mindste nogle af dem. Senere vil jeg drøfte konsekvenserne af disse film og den kritik i „Film Culture" og andre steder som støtter og omgiver dem, og til sidst vil jeg undersøge produktions-, distributions- og forevisningsmidlerne og de konsekvenser internationalt set for den uafhængige filmskaben, som erfaringerne fra „The New American Cinema Group" kan give.

*

„Film Culture" og andre har udsendt mange lister over de film og filmfolk, som „tilhører" gruppen. I mange af disse lister søger Jonas Mekas at identificere gruppen med New York, skønt mange af filmene er lavet andre steder. I begyndelsen („Film Culture" nr. 20, 1959) omfattede listen allerede *Lionel Rogosins* „Come Back, Africa" („Afrika 1962"), *John Cassavetes'* „Skygger", *Denis* og *Terry Sanders'*

„Crime and Punishment, U.S.A.", *Morris Engels* „Weddings and Babies" og „Pull My Daisy" af *Robert Frank* og *Alfred Leslie*. Rogosin optog naturligvis i Sydafrika og klippede (med *Carl Lerner*) i New York, mens Sanders-brødrene, der var uddannet på UCLA filmskolen (i Los Angeles), lavede deres film i Los Angeles. På listen var også „The Savage Eye", der snarere tilskrives *Sidney Meyers* („The Quiet One" („Et barns ensomhed") og New Yorker) end *Joseph Strick,* (der producerede, og som fotograferede hovedparten) eller *Ben Maddow,* (der var medproducent, og som skrev kommentaren). De to sidstnævnte bor og arbejder i Los Angeles, Strick i elektronindustrien og Maddow som manuskriptforfatter. Strick havde tidligere lavet en kortfilm „Muscle Beach", og har siden produceret og instrueret en film på grundlag af *Jean Genets* „Balkonen". Maddow har skrevet mange manuskripter, bl. a. til „Asfaltjunglen". Senere hævdede Mekas, muligvis efter så ofte at være blevet imødegået, at „The Savage Eye" ville være blevet mere „menneskelig", hvis den var blevet optaget i New York i stedet for i Los Angeles. Dette minder mig om en bemærkning fra en ven om, at der i Los Angeles ikke findes synd, kun laster, og igen er vi tilbage ved formlen „for dyden og imod lasterne".

På Mekas' liste over „eksperimentalfilmdigte" var nogle andre, der var lavet uden for New York. En af dem var *Edward Blands* „The Cry of Jazz" (lavet i Chicago), en så forvirret film, at jeg aldrig har kunnet udholde at se den til ende, men måske har den værdi i undertekstede versioner for mennesker, hvis engelsk er ringe. En anden var en studenterfilm, lavet på U.S.C. (University of Southern California, Los Angeles) af *Stuart Hamish,* et talentfuldt essay om menneskets kapitulation over for maskinerne – „Have I Told You Lately That I Love You?". Svaret er naturligvis „Nej!", og filmen viser hvorfor.

I den efterfølgende sommer blev i „Film Culture" nr. 21 nogle andre vestkyst-film modstræbende sat på listen – blandt disse *Irvin Kershners* „Stakeout on Dope Street" („Narkotikarazzia"), *Tom Laughlins* „The Proper Time" (en anden forvirrende film), og „Private Property" („Adgang forbudt") af *Leslie Stevens*. Mekas hævdede rigtigt, at de mål, som disse instruktører havde sat sig, lidt efter lidt ville føre dem ind i den almindelige produktion – Kershner lavede „The Hoodlum Priest" („Jeg vil ikke dræbe") med og for og til trods for *Don Murray,* Sanders-brødrene lavede „War Hunt" („Bag fjendens linier") for „United Artists" (med en fremragende præstation af *John Saxon*), og de er nu gået hver til sit. Terry skriver og instruerer dokumentarfilm til fjernsynet („Wolper Productions" i Hollywood), og Denis er, efter nogle børnefilm, som han har lavet for fjernsynet i New York, i gang med at instruere „The Life of Norman Vincent Peale". Laughlin lavede senere første del af en bebudet trilogi. Den var endnu mere konfus end hans første film, og siden har man ikke hørt noget til ham. Men Mekas lagde nu alle sine æg i New Yorker-kurven – det blev hævdet, at de bedste filmkritikere og filmhistorikere boede og arbejdede der, og det blev hævdet, at byen var hjemstedet for „den samlede eksperimentalfilm-bevægelse". Det er vanskeligt for New Yorkere at tro, at nogen, som de kan lide, bor andre steder, men én gang væddede jeg med Jonas Mekas om denne erklæring. Væddemålet gjaldt en dollar. Han accepterede, da han var sikker på, at han aldrig havde sagt noget sådant. Da han så det på tryk, og af mig blev husket på *Stanley Brakhage* (Denver, Colorado), *James Broughton, Jordan Belson, Ron Rice* (San Francisco), brødrene *Whitney, Slavko Vorkapich* og mange andre, som han aldrig havde hørt om (fra Los Angeles), affærdigede han væddemålet (og dollaren) med undskyldningen om „overdrivelse for at få ret". Og senere i den samme artikel, da han nåede ned til en liste over film, der „mere eller mindre heldigt viser de nye tendenser, og således repræsenterer avantgarden inden for moderne amerikansk film", viste listen sig at rumme „Skygger" (første version), „Pull My Daisy", „Weddings and Babies" (og Engels „Lovers and Lollipops"), *Bert Sterns* „Jazz på en sommerdag", „Crime and Punishment, U.S.A.", Stanley Brakhages „Desistfilm" og Rogosins to film „On the Bowery" og „Come Back, Africa". Af disse synes Mekas at foretrække de to første og Brakhages, skønt han ikke går imod Rogosins film, måske fordi de er så moralske, og etik spiller en vigtig rolle i hans synspunkter. „Det skulle nu være klart, at den

nye amerikanske kunst, og derfor også den nye amerikanske film, ikke er en æstetisk, men først og fremmest en etisk bevægelse". Jeg vil gerne vende tilbage til dette senere.

★

Da næste nummer af „Film Culture" (nr. 22–23, Summer 1961) udkom, var nye navne føjet til listen og optrådte i forbindelse med gruppens første erklæring. Disse indbefattede kritikerne *Peter Bogdanovich, Edouard de Laurot* og *Adolfas Mekas,* alle med en film under forberedelse, holdet fra „The Connection", *Shirley Clarke* (instruktør) og *Lewis Allen* (producent), udlejeren *Emile de Antonio* („G String Productions"), biografejeren *Dan Talbot* („New Yorker Theater", og muligvis den mest fantasirige biografejer i Amerika), *Gregory Markopoulos* og andre filmfolk, sædvanligvis med kun én film bag sig. Frank havde på dette tidspunkt afsluttet „Sin of Jesus", og skønt dokumentarfilm-holdet *Ricky Leacock–Drew–Pennebaker* ikke var til stede ved møderne, figurerede deres film oftere og oftere i gruppens udtalelser, især „Primary", „Cuba Si, Yankee No" og „On the Pole" („The Eddie Sachs Story"). Og naturligvis kunne man nu tale om „Guns of the Trees" som en realitet, og ikke længere blot som et projekt.

Den sommer (1961) blev en gruppe af nye amerikanske film også samlet af *David Stone* for at blive vist i Spoleto. Da „Film Culture" senere skrev om denne festival (nr. 24, Spring 1962) lød det: „... festivalen skabte meget røre blandt de filmkritikere, der overværede den. Deres reaktioner varierede fra det lidenskabelige til det blaserte, fra det ophidsede til det trætte, fra det forbløffede og chokerede til det fornøjede og vidunderligt overraskede – men for næsten alle viste den nye amerikanske film sig at være ikke blot en bevægelse pr. manifest, men en bølge, der rummede rigtige hajer i sig ... Og opbuddet på Spoletofestivalen har vakt røre i de internationale vande, idet det gav stødet til en verdensomspændende debat, både i Øst og i Vest."

Den sommer talte man i New York om, hvor dårligt det hele havde været, hvor få mennesker, der havde været til stede, og hvor mange færre, der havde holdt ud under de enkelte forevisninger. Der kom fem til „Guns of the Trees", og da den sluttede, var der kun to (eller tre) tilbage. Men naturligvis antyder den ovennævnte rapport ikke, at nogen syntes, at filmene var gode, men festivalen hjalp med til at puste til ilden, og i løbet af kort tid blev der arrangeret andre forevisninger – blandt andet på „Moderna Museet" i Stockholm.

I Spoleto havde åbningsfilmen været en kortfilm, lavet for „The American Friends' Service Committee" (kvækerne) af *John Korty* „Language of Faces", en meget bevægende og vildledende forenklet analyse af nutidige holdninger til våbenkapløbet, der sluttede med en beskrivelse af en demonstration af kvækere foran Pentagon i Washington. Korty er siden rejst fra New York til San Francisco, hvor han er ved at etablere sig og håber at optage en spillefilm. Af andre film, som blev vist i Spoleto, og som ikke allerede er nævnt, var *Jerome Hills* første spillefilm „The Sand Castle", optaget i Californien, et usammenhængende forsøg på at forbinde indfald og fantasi i en pikaresk stil. Hill er ikke en ung kæmpende New Yorker-digter – han er en velstående forretningsmand, der holder af film. En anden var *Dan Drasins* meget dygtige lille film „Sunday", der blev optaget improviseret ved en demonstration i Washington Square Park i New York rettet mod et truende forbud mod folkesang. Af de østtyske kritikere i Mannheim blev denne film fejlagtigt sat i bås med *Robert Cohens* propaganda-angreb på den uamerikanske komité for at vise politiets brutalitet i Amerika, men i virkeligheden er den simpelt hen en nøjagtig beskrivelse af et sammenstød mellem unge mennesker, der overilet demonstrerede mod et tåbeligt forbud, og betjente, der modvilligt måtte bruge magt. *Ron Rices* „The Flower Thief" (som jeg ikke har set) blev luftet, støttet af den meget morsomme „Pow Wow", der (også improviseret) var optaget af *Jerome Liebling* og *Allen Downs* i Minneapolis, mens et universitetsorkester øvede sig i regnvejr, og af James Broughtons herlige „The Pleasure Garden", som han lavede for nogle år siden.

Stone var også klog nok til at inkludere to film af *Hilary Harris,* sikkert en af de bedste filmfolk, der arbejder i New York, men ikke tilsluttet nogle kliker. Filmene var „Polaris Action" og „Highway". Den første er beretningen om nogle unge menneskers protest mod

bygningen af u-både til Polaris-raketter. Det var ikke nogen helt vellykket film (i virkeligheden er den mere en prototype), men den førte til en film, der senere blev lavet på grundlag af materiale, der var optaget under en fredsmarch fra San Francisco til Moskva (simpelt hen kaldt „The Walk"). Denne produceredes og blev delvis finansieret og fotograferet af Harris, mens klipning og manuskript var af en ung skotte *Hamish Sinclair*, der arbejdede sammen med Harris i Skotland på den sidstnævntes meget vellykkede dokumentarfilm „Seaward the Great Ships". De to Harris-film blev vist sammen med *Peter Kass'* „Time of the Heathen". Der var et Brakhage-program, som han delte med *Robert Breer*, en meget opfindsom maler, der har arbejdet med film i Paris og i Connecticut; et program blev delt mellem Stan Vanderbeek og Gregory Markopoulos (hvis „Serenity" blev vist i uafsluttet version), og et program, omfattende „Changing Tides", instrueret af *Erich Kollmar*, der fotograferede „Skygger".

Dette er, set udefra, en imponerende liste, men der var begyndt at komme revner i den mur, som Jonas Mekas og andre havde rejst mellem sig selv og kommercialismen. Det skal siges til deres fortjeneste, at redaktørerne af „Film Culture" offentliggjorde kritik af sig selv – f. eks. i nr. 24 (Spring 1962) kan man finde en morsom gloseliste, der skulle sætte læserne i stand til at tyde det, gruppen skrev. Nogle eksempler vil være illustrerende: *Audience* – Synonym for „filmskabere", *Candid* – noget, der ser sådan ud, uden at det har været meningen, *Director* – den, der først op-

„Pull My Daisy". Fra venstre: *Peter Orlofsky, Larry Rivers, Allen Ginsberg* og *Gregory Corso*.

tager og svarer på spørgsmål senere, *Failure* – succes, *Ideas* – destruktive elementer, der a priori er blevet kasseret, *Improvisation* – håb, *Professionalism* – en slags antikveret kætteri, *Prophet* – enhver, der undsiger Hollywood, *Self-expression* – selvmedlidenhed, *Slick* – nydeligt fotograferet, etc.

Det meste af den anden kritik af gruppen er mere alvorlig og vigtigere, og jeg skal vende tilbage til den i en senere artikel. Her er det tilstrækkeligt at sige, at det ikke gik helt som „Film Culture" ønskede det. I forårsnummeret 1962 svarede Jonas Mekas nogle af kritikerne, og da disse replicerede, gentog han nogle af sine tidligere udtalelser (Summer 1962). „Jeg vil prøve at forstå den ny kunstner i stedet for at fortælle ham, hvad han skal gøre. Jeg vil overlade det til kritikerne at lave abstrakte teorier og dømme den ny kunstners arbejde fra kulturens taburetter ... Den ny film er, som det ny menneske, ikke noget definitivt, ikke noget endeligt. Det er noget levende. Det er ufuldkomment, det fejler. Ikke desto mindre er det kunstneren med alle hans ufuldkommenheder, der er sin races antenne, og ikke kritikeren ... Den nye amerikanske kunstner kan ikke blive dadlet, fordi hans kunst er i et dilemma ... Han blev født i dette dilemma ... Det er irrelevant at bede den unge amerikanske kunstner om at lave film som dem, man laver i Sovjet, Frankrig eller Italien; deres behov er forskelligt, deres angst er forskellig. Form og indhold kan ikke omplantes fra et land til et andet. At bede den amerikanske kunstner om at lave „positive" film ... betyder, at man beder ham om at acceptere den eksisterende sociale, politiske og etiske tilstand i dag. De film, der laves af den nye amerikanske kunstner, d.v.s. de uafhængige, er absolut ikke i flertal. Men vi må huske på, at det altid er de få, de få mest følsomme, der er talsmænd for enhver generations sande følelser og sandheder ... Og, endelig er de film, vi laver, ikke de film, som vi vil lave i al evighed, de er ikke udtryk for vort kunstneriske ideal: det er de film, vi *må* lave, hvis vi ikke vil forråde os selv og vor kunst, hvis vi ønsker at bevæge os fremad. Disse film repræsenterer kun én specifik periode i vort livs og vort arbejdes udvikling."

Og hvis jeg er uenig med deres film, hvis jeg helt eller delvis ikke kan lide dem, husk da, at dette kun repræsenterer en specifik periode i min udvikling som kritiker.

I så fald, kunne man spørge, hvorfor skulle nogen da læse, hvad jeg skriver? Og hvorfor skulle da andre end dem selv tage alvorligt hvad de laver („audience" – „film-makers"), medmindre naturligvis de har den frækhed at identificere sig selv og deres egne opdagelser (der så hastigt omsættes i film) med hele samfundets fremskridt og vækst?

Disse notater af Jonas Mekas ser ud som bralren – han søger dækning – han stikker af i så mange retninger på en gang, at der er chance for, at han helt forsvinder. Det ville være en skam, fordi gruppen, til trods for alle dens fejl, har gjort mere indtryk end nogen anden. Det er naturligvis kedeligt, at dette indtryk ikke altid har været et godt indtryk, men det er utåleligt af Mr. Mekas både at lave en film, som mange af os finder er dårlig, *og* hævde, at vi ikke kan kritisere ham for det.

★

I øjeblikket, da jeg skal skrive mere detailleret om gruppens film, vil jeg begrænse mig til nogle af dem, der blev vist i Stockholm sidste forår, især „Pull My Daisy", „Skygger", „The Connection" og „Guns of the Trees".

Jeg synes om „Pull My Daisy", skønt den er et værk af mindre betydning, jeg synes om „Skygger" og regner den for et hovedværk, skønt dens succes måske aldrig vil blive gentaget af Cassavetes, jeg beundrer „The Connection", men har adskillige væsentlige indvendinger, og jeg er ikke videre begejstret for „Guns of the Trees". På østkysten omtalte man ofte de tre første som fortroppen i the New American Cinema – og „The Connection" blev inkluderet endnu inden den var færdig. De blev samlet i en gruppe, ikke af skaberne, men af tilskuerne, som fandt overensstemmelse i emne, et slægtskab mellem skaberne eller en lighed i stilen. Allerede under forhåndsomtalerne stod det imidlertid klart, at det ikke var så enkelt, for Shirley Clarkes film var helt forskellig fra de andre i tilnærmelse *og* stil. Men dens personer er, som personerne i de to andre film, ikke af den slags, man almindeligvis finder i Hollywood-film – de er narkomaner, digtere, tredierangs jazzmusikere, snyltere. De er ikke i besiddelse af store ambitioner. De er ikke så

meget non-konformister som fraværende. Nogle er narkomaner, nogle drikker vin, nogle slås. De er næsten altid „usympatiske" i den forstand, at de ikke har et klart udtrykt mål, med hvilket vi kan identificere os. „Pull My Daisy" og „Skygger" er „ukomplette" i den forstand, at de ikke ejer stramt kontrollerede strukturer, som klart viser begyndelsen, midten og slutningen. Når de er sluttet, skal vi ikke føle afslutningen på noget som helst. Mellem lysets opblænding i biografen og det lys, der rammer os på gaden, er der kun en lille kløft, en bevægelse fra én virkelighed til en anden. Vi er blevet ført ind til skikkelserne, men det er ikke meningen, at vi skal føle, at de på nogen måde er kunstige.

I „Pull My Daisy" forudsættes det, at mange (alle?) skikkelser „spiller sig selv". I „Skygger" skaber skuespillerne sig om til den skikkelse, de spiller. Begge film benytter sig i udstrakt grad af improvisation. Ingen af dem havde et endeligt manuskript. Dette kan hurtigt føre til kedsomhed, gentagelse, obskurantisme eller, hvis skuespillerne, instruktørerne og fotograferne er talentfulde og intuitive, til en slags indsigt – mennesker overrasket, fanget i opfindsomhedens øjeblik, i formålsbestemt bevægelse, i bevægelse uden formål.

„Pull My Daisy" er skabt af en maler (Leslie) og en fotograf (Frank) – ikke af professionelle filmfolk. Den er (mærkeligt for Frank) ofte slet fotograferet (Mekas er uenig). Den gør kun ringe brug af montagen, som vi kender den. Dens stil og midler er meget løse, måske noget vildledende, thi skønt handlingsforløbene synes tilfældige, er der ofte en kontinuitet, og hvor der ikke er en sådan, holdes de inkommensurable stykker sammen af *Kerouacs* kommentar. Dette efter sigende „spontane" stykke prosa (læst til filmen, mens den blev kørt, og senere rettet til), udfylder en mærkværdig opgave, hvis man kun hører det som noget, der bliver sagt, mens filmen vises, og ikke som en forberedt fremstilling, møjsommeligt udarbejdet og føjet til billederne med gentagne henvisninger. Improvisationskunsten, hvad enten det er i optræden eller tale, er aldrig så strålende, som når det sker, men denne film har held til at fiksere billedet og knytte det løst til lydsiden uden at gøre for stor skade på den ånd, i hvilken begge dele blev skabt. En mere omhyggeligt udtænkt teknik ville have skabt en mere jævn film. Men disse digtere, forfattere og malere skal ikke overbevise os gennem deres påfund. Andre gør det meget bedre, end de nogensinde kunne gøre det eller ønske at gøre det. Det drejer sig for dem om at fremvise sig selv umiddelbart og med den værdi, der kan ligge deri. Nogle forfattere er af den mening, at der ligger stor værdi i det. De hævder, at det er af samme værdi som alle de klassiske former, for kun gennem frihed fra disse former kan nutidsmennesket tale helt og fuldt til sig selv og til sin generation. Frank og Leslie har beskrevet filmen således:

„„Pull My Daisy" er en tragi-komedie om en ex-narkoman, Milo, og hans kone. Hun håber at omvende ham til middelklassen gennem åndelig frelse, og hun inviterer en ung selvbestaltet 'Biskop' og dennes familie hjem for at tale med ham. Milo har inviteret sine digtervenner. Et sammenstød er uundgåeligt, og her skærpes det yderligere. Det er en tåbelig aften, en idiotisk komsammen, en højtravende og pløret forsamling."

Milo har en lille søn. Vi ser ham to gange – i begyndelsen, hvor han bliver fulgt til skole, og en gang, hvor han vækkes af musikken og står op for selv at bidrage til larmen. Disse to scener giver sammenhæng i familiebilledet. Efter gemytternes uoverensstemmelse forsvinder Biskoppen under nogen tumult, og Milos kone slår ham i vrede. Også digterne forsvinder, og Milo følger efter. Filmen slutter.

Det er en besynderlig film. Selv om den ofte er morsom, er det en hjælp at vide, at dens skabere regner den for at være en sørgelig film. De har sagt, at de prøvede at efterkomme *James Agees* ønske om „film af ren digtning, udspillet mod, i og i samarbejde med uinstuderet og ukonstrueret virkelighed". Nogle vil uden tvivl mene, at det er lykkedes dem. De synes også at vise, mere umiddelbart end i deres tidligere arbejder, hvordan det negative må være deres typiske reaktion. Ved synet af Milos kones vrede bliver digterne forlegne og går. De kan ikke slippe fri, så de trækker sig tilbage. Men at de var der, var allerede en undvigelse. Det er svært at vide, hvor de ellers skulle gå hen.

Det er ikke nedsættende at sige, at filmens budskab til syvende og sidst er glædesløst og negativt. Jeg husker en samtale med en ung skribent i San Francisco. Jeg tror i hvert fald,

han var skribent. Han kom fra New York og fandt sig selv midt i San Franciscos *beatnik life,* i færd med at miste sit ordforråd med en fart af 1000 ord om dagen, som han udtrykte det. Han måtte bort, mens han endnu var i stand til at spørge om vej. På et tidspunkt klappede jeg beroligende hans kone på skulderen. Hun vendte sig mod mig. „Hvad betyder det?" spurgte hun, „det er så længe siden, nogen har sagt det til mig!" Det var en besynderlig tid, og denne film har indfanget noget af den.

Det var en tid med flugt ind i én selv, og hvor nostalgien spillede en stor rolle. I England angreb de vrede unge kunstnere det grundfæstede – statskirken, regeringen, forretningsverdenen, skolen, faderen, moderen. Deres diskussion var levende – den førte til genrejsningen af den engelske roman, det engelske skuespil og derefter den engelske film. De amerikanske beats' offentlige fremtræden var mindre strålende – Kerouac (romanforfatter), *Ginsberg, Whalen, Corso, Ferlinghetti* (digtere) skrev frugtbart og gav liv til adskillige nye, små tidsskrifter – men de gjorde intet for teatret og i begyndelsen intet for filmen. Fremførelsen af deres arbejder fandt sted i *coffee houses* og på barer med eller uden akkompagnement af et lille jazzorkester. Men det tema, der løb gennem the beats' polemik var fordømmelsen – ikke så meget af en *institution* som af en *handling* – den konkurrenceprægede American way of life – *the rat race.* Og den mest almindelige reaktion på det, man kaldte den åndløse aktivitet i rottevæddeløbet, var en tankefuld inaktivitet, en trækken sig ud af det, en afstandtagen fra engagement. *Parker Tyler* („Film Culture", Spring 1962) anklager i en anmeldelse af „Pull My Daisy" dens skabere for ukendskab til historien – især litteraturhistorien og igen især *T. S. Eliot.* Men de var også ligeglade med samfundslæren (deres egen tabte uskyld undtaget – deraf nostalgien), og eftersom de havde trukket sig tilbage, var de afskåret fra betragtninger over fremtiden. Nuet var tilbage, og det blev næsten et dogme, at nuet skulle nydes i højeste gear, og at nuet, eller de følelser, der ledsagede det, bar retfærdiggørelsen i sig selv. Af og til korresponderede folks følelser, og en konversation var mulig (f. eks. „Pull My Daisy"), men for det meste måtte folk nøjes med sig selv og bestandig søge at intensivere følelserne og i visse tilfælde disciplinere deres måde at betragte tingene på. De, der søgte disciplin, vendte sig mod Zen Buddhismen eller forskellige arter af den; de, der blot søgte „erfaring", kastede sig ofte over forskellige former for narkotika (piller, peyote, marihuana), idet de dog standsede, inden de kom til noget, de kunne blive slaver af. Der var præcedens for dette – i musik (især jazz) og i litteratur. De betragtede det som eksperimenter (Huxley har jo eksperimenteret med mescalin), og de var parate til at gå langt og prøve meget for at få en åbenbaring. Og så var det jo illegalt. Men når det drejede sig om at drikke, holdt de sig mærkeligt nok til det super-amerikanske dåseøl (se atter „Pull My Daisy") – en indrømmelse til reklameskiltene fra såvel mænd som kvinder.

★

„Pull My Daisy" modtog „Second Independent Film Award" (1960) fra „Film Culture" (se bagsiden af nr. 21 – bekendtgørelsen er formet som et bæger). Den første var givet til „Skygger". John Cassavetes' film er både ældre og mere moden. (Præmien blev i virkeligheden givet til en tidligere version af „Skygger", som Cassavetes jo senere omarbejdede betydeligt).

„Skygger" er en usædvanlig film, som straks fra begyndelsen tiltrak sig offentlighedens opmærksomhed. En aften i 1957 talte en ung New Yorker, John Cassavetes, skuespiller og lærer ved en teaterskole, i radioen om et filmprojekt, han havde diskuteret med en gruppe skuespillere, og omkring hvilket de havde opbygget improviserede scener på skolen. Som et resultat af denne radioudsendelse begyndte der at komme pengebidrag ind til filmens virkeliggørelse. På baggrund af denne støtte måtte filmen laves, og man gik i gang med ca. $ 2500 – uden manuskript og improviserende sig frem, vælgende og vragende, omarbejdende og bidragende med hvert sit talent til et gruppearbejde, en film om deres tid og om dem selv.

I et interview i „Film Quarterly (Spring 1961) udtalte John Cassavetes, der da arbejdede i Hollywood på „Too Late Blues": „„Skygger" var fra start til slut en skabende tilfældighed. Vi fik de ting, vi fik, fordi vi ikke havde noget at begynde med og måtte skabe det hele, improvisere det. Havde vi haft en forfatter, ville vi have brugt et manuskript, men som tin-

gene lå, fandtes der ikke noget manuskript, før filmen var færdig. Da lavede vi et af hensyn til copyright ... Vi skrev en masse ned om personerne, og før vi startede på optagelserne, drog de medvirkende ud for at samle indtryk til disse personer. Han, der spiller sangeren (*Hugh Hurd*), gik rundt og søgte job, og han fik til sidst et i en tredierangs natklub i Philadelphia."

„Skygger" kom frem på det rette tidspunkt. Mange unge filmfolk rundt omkring i verden eksperimenterede med improvisation og med andre metoder, der skulle give dem større frihed i produktionstiden, end de kunne opnå i de sædvanlige studieproduktioner. De fleste professionelle instruktører, der arbejder inden for konventionerne for den velgjorte film, arbejder som en kirurg arbejder med sine patienter; metodisk efter en nøje tilrettelagt plan og med erfaring fra tidligere tilfælde; intet overlades til tilfældighederne og kun sjældent afviger man fra almindelig praksis.

Men i de seneste år er arbejder af *Truffaut, Godard,* Rogosin, Engel, Leacock – med variationer – alle gået bort fra det forud fastlagte manuskript og produktionsskema og har i stedet i større eller mindre udstrækning brugt improvisationsmetoden, idet man har prøvet at holde sig så nær emnet som muligt og følge det, hvor det bragte dem hen. Der er ikke nødvendigvis autenticitet i film optaget på gader og stræder uden manuskript. Det artistiske er stadig en nødvendighed. Skønt Leacock („Film Culture" nr. 22/23) argumenterer for den ikke-instruerede film, er han dog ganske klar over, at det ikke er tilstrækkeligt at betragte noget med et kamera – filmskaberen må finde en måde at viderebringe, hvad han ser. Sådan var det da også med de italienske neo-realistiske film „La Terra Trema", „Umberto D.", „Cykeltyven" og „Paisa". Disse film støttedes ikke kun af deres emner, skønt disse var opmuntrende nye. Der lå betydeligt talent i både udvælgelsen af emner og i den brug, instruktørerne gjorde af dem. (Der er også teknik i sagen – Leacock måtte overtale senator, nu præsident, *Kennedy* til at lade ham blive i hotelværelset med sit kamera og sit lydudstyr til

„Skygger". *Lelia Goldoni* mellem *Tom Allen* og *Anthony Ray.*

„Primary"; og *Visconti* måtte vænne sicilianerne til kameraet og den øvrige teknik, før han kunne gøre sig håb om at indfange markedsscenerne med nøjagtighed og uden generthed eller „spillen komedie"). Men borte var det pæne i studiernes „virkelighed" – det pæne i den fysiske handling såvel som det pæne i det skræddersyede, dramatiske handlingsforløb. Selv i de mere romantiske film af *Fellini,* der næppe kan kaldes en neo-realist, finder vi en vis uvilje mod at stille sig tilfreds med fasthed i handlingen på bekostning af belysning af personerne. Vi finder dette oftere og oftere i de senere år i arbejder af *Bresson* („Pickpocket"), Godard („Vivre sa vie"), Truffaut („Jules og Jim"), *Antonioni* („De elskendes eventyr", „Natten" og „L'Eclisse"), *Ray* („Apu"-trilogien) og *Kjærulff-Schmidt* („Weekend").

Skønt „Skygger" altså går forud for mange af disse film, lever den ikke i et tomrum. Dens virkning nås naturligvis på en anden måde end i f. eks. „Jules og Jim" og „Natten", men den har det tilfælles med de to film, at dens form er i ringere gæld til den traditionelle „dramatiske" form end tilfældet er det med film af *Hawks, Minnelli, Preminger* og de andre amerikanske instruktører, der så besynderligt beundres af „Film Culture", „Cahiers du Cinéma" og „Movie". (Den *auteur*-teori, som *Andrew Sarris* hylder i „Film Culture", og som „Movie" tilslutter sig, analyseres og angribes af *Pauline Kael* i „Film Quarterly", Spring 1963). „Skygger" er således, dens fejl til trods, *samtidig* i to betydninger – den ene, at den undgår dramatisk opbygning i betydningen exposition-karakter-intrige-opløsning og den anden, at den ønsker at indfange begivenheder og mennesker *off-guard.*

„Virkeligheden er af betydning for filmen i en grad, der slet ikke er tilfældet med teatret," sagde Cassavetes i interviewet i „Film Quarterly". „Et teaterpublikum kompenserer for den manglende virkelighed – de venter ikke at se store ting i ansigterne, i gestikulation. De regner først og fremmest med at skulle lytte. Filmene må derimod få dem til både at se og lytte."

Og „Skygger" viser os endnu en gang, hvordan vi skal se. Det konventionelle drama stiller en slags krav til sin forfatter, hvis han arbejder inden for den mere eller mindre realistiske genre – han må være dygtig nok til at omforme virkeligheden med en sådan verve, at publikum er villig til at tage det opdigtede for virkelighed – at de ved at *tro,* bliver vidne til noget, de kan godtage som virkeligt. En dramatiker må aldrig fanges i at være dramatiker, så brister illusionen – fortryllelsen opløses. Det er det, der menes med udtrykket, at et påfund eller en særlig brug af kameraet er fejlagtigt, hvis det påkalder sig opmærksomheden, for bliver man inden for det konventionelle drama ført ud af dramaet, så er dramaet tabt for én. Af og til brydes fortryllelsen med fuldt overlæg, som i stykker af *Brecht* og i film som *Hoffmanns* „Vi smertensbørn", *Robbe-Grillets* og *Resnais'* „Sidste år i Marienbad" og *Jack Gelber* og Shirley Clarkes „The Connection".

Drama glider imidlertid ofte over i melodrama – dets forfattere, instruktører og skuespillere arbejder her med begrænset kendskab til mennesker og deres aspirationer, og med utilstrækkeligt talent til at skjule deres uvidenhed. Hver gang dette sker, bliver karakteriseringen stereotyp, og den ofres til fordel for intrigen (som hos *Samuel Fuller,* en anden af „Cahiers"-favoritterne, eller hos *Nicholas Ray,* en Andrew Sarris-favorit). Selve handlingen bliver ikke meget mere end en ramme, inden for hvilken man kan placere hændelser, i stedet for at være den organiske tråd, der giver disse hændelser liv. Vi ender i en verden af fup i stedet for en verden af liv. Men det er ikke tilfældet med „Skygger".

„Skygger" begynder og slutter med dens personer. Intrigen benyttes som et middel til at vise disse menneskers liv. I den konventionelle film *er* intrigen indholdet (prøv at fortælle intrigen i en Fuller-film, det tager nøjagtig lige så lang tid, som filmen spiller). Her er kun så meget intrige som nødvendigt for at undgå forvirring, og dens detaljer er så enkle, at filmens skaber har frihed til at bevæge sig ind og ud af den, som han lyster. Den tidligere version af filmen (den som „Film Culture", men ikke Cassavetes, foretrækker) støttede sig mindre på denne samlende faktor. Cassavetes fandt den forvirrende og uacceptabel (han afviser filmskaber = publikum), og han foretog væsentlige forandringer, før han udsendte den nuværende version.

Filmens mål er ganske simpelt at føre os ind på livet af en lille gruppe mennesker, der lever

i udkanten af det konventionelle New York-society, og som føler sig frem, udforsker deres stilling, deres holdning, tanker og forhold. Midt i gruppen står en ung negerfamilie – sangeren (Hugh Hurd), hans søster (*Lelia Goldoni*) og hans broder (*Ben Carruthers*). Ben holder til i en lille gruppe; de er rastløse og usikre. På et tidspunkt finder vi dem i skænderi over statuerne i „Museum of Modern Art", på et andet indblandet i et slagsmål med nogle andre om disses kvindelige ledsagere. I begge scener synes skuespillerne i høj grad overladt til sig selv. Første scene begynder som en tankeløs ekskursion til „kultur", der udvikler sig til en overraskende, åbenbarende og ganske uprætentiøs historie, da hver af de unge finder noget i statuerne i museumshaven (denne scene, som Parker Tyler ikke syntes om („Film Culture", Spring 1962) er tilsyneladende en tilføjelse i den anden version af filmen). Anden scene er urimeligt løssluppen og mister sin spænding, efter at de har fået tæv af de mænd, de har fornærmet og udfordret. Slagsmålets brutalitet støder tilskueren lige så meget som personerne, fordi det både føles og vises som noget urimeligt og absurd, på trods af, at det er et udslag af egenrådighed. Vi ser også noget af den ældre broders liv, men Cassavetes viser gennem hele filmen forkærlighed for søsteren og hendes affære med den unge jødiske mand. Denne affære er mere end noget andet den samlende faktor i filmen, og kritikerne af den anden version af filmen har ret i den henseende, at afsnit af denne del af filmen (især forførelsesscenen) ikke er så veludførte som resten af filmen, selv om også Lelia Goldoni er en både talentfuld og smuk skuespillerinde.

Og gennem hele filmen strejfer Ben Carruthers om, rugende og utilstrækkelig. Hele tiden er han ved at opdage noget, han famler sig fra den ene følelse til den anden og er åben for skuffelse såvel som for glæde. Carruthers bevæger sig, taler og ser ud som en skuespiller – et forbløffende talent, og efter denne film havde man ventet, at han skulle blive en lige så bemærkelsesværdig gevinst for filmen som Belmondo. Hans delvise fiasko i „Guns of the Trees" indbyder til yderligere reflektioner over Mr. Mekas.

Da jeg for nylig var i Europa, havde jeg mange diskussioner med filmfolk om, hvad der var succes og ikke succes i amerikansk film. Jeg fandt en velvilje, ja endog en beundring for amerikansk film, som – med få undtagelser – er helt fremmed i USA. Undtagelserne er naturligvis at finde i „Film Culture"s spalter, og de synes ikke kun om film af deres *contributors,* de er også enige med „Cahiers du Cinéma"- og „Movie"-kritikerne i disses forkærlighed for Hawks, Preminger, Minnelli, Fuller etc. (Næsten alle kan lide eller i hvert fald beundre *Hitchcock*). Jeg var ikke forberedt på tilhængere af *Jerry Lewis* – som jeg bl. a. fandt på steder som i Cinémathèqerne. Jeg fandt også mindre utålmodighed med amerikansk film i det hele taget, end jeg og mange af mine kolleger og samtidige, filmfolk og kritikere, føler. Jeg vil gerne fremhæve følgende: Enkelte af øjeblikkets franske og italienske instruktører synes i stand til i større eller mindre grad at beskæftige sig med samtiden – det gælder i særlig grad Antonioni og Godard. Disses film bruger dialogen på forskellig måde, men der er altid mulighed for at lade en person tale direkte om sine følelser uden forlegenhed. Det franske og det italienske sprog passer til det – og det er almindeligt at tale om sine følelser i disse lande. Men i USA er instruktøren hæmmet, medmindre han skildrer f. eks. italienske immigranter. Taler en amerikaner direkte om sine følelser, gør han os oftest forlegne. Det gælder både filmen og virkeligheden. Kun få mennesker evner det, og de, der kan, ejer en fremtrædende plads i vor bevidsthed, i vor tilværelse. „Guns of the Trees" ejer nogle bemærkelsesværdigt fantasirige visuelle afsnit, men hver gang to mennesker taler sammen om noget, der ligger dem stærkt på sinde, bliver de kejtede. F. eks. taler *Argus Speare Juilliard* om sin graviditet og lover kun at tænke smukke tanker i ni måneder, og hendes mand, Ben Carruthers, der er ude af stand til at følge hende, farer op om atombomber og strontium 90 blandt sine venner på en restaurant. Vi kan lige så gerne om dette sige, at det var dårligt skrevet (eller improviseret), dårligt spillet eller dårligt iscenesat, så det er simpelt hen mangel på talent, der afholder dem fra at overbevise os. For sådan er sprogets magt – hvis ordene frembæres dårligt, føler vi, at taleren ikke mener det, ligegyldigt hvor meget alvor der så ligger bag. Men for at være fair mod Mekas og, ligeså vigtigt, fair

mod problemerne omkring sammensmeltning af digtning og virkelighed i film: personerne i denne film kunne meget let tale sådan i deres virkelige liv (Carruthers og Juilliard undtaget. Jeg tænker her på filmens øvrige personer).

Hvad kan vi da slutte af dette? Hvis de i deres egen tilværelse er åndløse og naive og umodne og forvirrede og forvirrende, er det så rigtigt og nødvendigt at vise dem på denne måde på film? Jonas Mekas vil svare ja – fordi disse mennesker *stadig* søger og intet svar har fundet på deres spørgsmål. Men jeg er en smule i tvivl om disse spørgsmåls betydning – „hvorfor begår man selvmord i dag?", spørger en af dem, som om man kunne have ventet til tirsdag, eftersom mandag er fridag. Og jeg er også en smule i tvivl om, hvor meget det betyder for et publikum at følge denne søgende proces.

Det kan derfor – for nu at besvare *mit* spørgsmål – være *nødvendigt* at kaste sig hovedkulds ind i sagen på denne måde, fordi der nu for øjeblikket *ikke* findes nogen bedre måde, for jeg accepterer det argument, der siger, at en dygtig skåret dialog heller ikke repræsenterer noget svar. I den givne situation er det altså *nødvendigt,* men rigtigt er det ikke. Når de taler så direkte om deres følelser, forråder de disse følelser; de optræder ukarakteristisk. Der er ikke blot tale om, at de er dårlige oplæsere af dårlige replikker, men det kræves af dem, at de træder uden for sig selv for at sige de ting, som Mekas vil have dem til at sige.

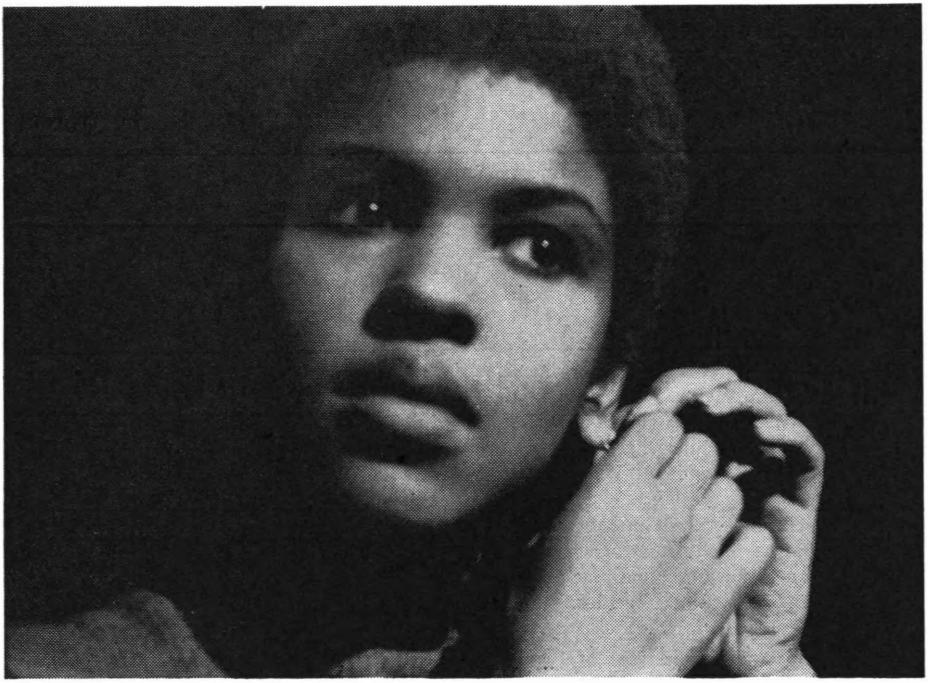
Man har virkelig ondt af den amerikanske filmskaber, for han kan jo udmærket godt se – for eksempel i en film som „Vivre sa vie" – hvor let det er for en fransk heltinde at være komplet uheroisk og dog på samme tid stille et spørgsmål som „Qu'est ce que c'est la vie?" Naturligvis er den scene, hvor hun stiller filosoffen dette spørgsmål, både følelsesmæssigt og dramatisk rigtigt bygget op. Den kommer på et tidspunkt, da det er rimeligt, at Nana kan føle trang til at tænke over så vægtigt et spørgsmål, uden på nogen måde at virke fordringsfuld. Men der er nu også noget i vejen med det fordømte engelske sprog.

Det er vanskeligt at afgøre, om Jonas Mekas selv har øje for denne egenskab ved sin film, om han vil lade sig overbevise af dette eller om han overhovedet finder det vigtigt, *om* det er korrekt. Der er nogle meget dårlige, omend heldigvis meget korte scener i filmen, hvor Adolfas Mekas taler med præsten, eller med Frances (pigen, der begår selvmord), eller hvor Frances taler med ham eller med Argus Speare Juilliard. Men de *er* korte, og måske er de netop så korte, fordi Mekas ikke har lyst til at trække dem længere. Han benytter sig meget, sandsynligvis for meget, af andre lydkilder – folkesange og poesi akkompagnerer scener, der i øvrigt er stumme. Det forekommer mig i hvert enkelt tilfælde, at denne effekt udpines.

★

Filmen begynder og slutter med et tableau med kridtblege personer på en kålmark. Jeg kan ikke præcist huske, hvad de siger, kun at de på et tidspunkt midt i filmen, vist nok da de kommer tilbage, siger, at mennesket er kommet af dyret, og til dyret skal det vende tilbage. Dette fylder dem rimeligt nok med afsky, og de går derfra, ganske som de kom, mere som dyr end som mennesker.

De er taget lige ud af tysk teater, når det er værst – komisk/grotesk/obskønt. Deres forhold til den egentlige film, i stil eller i hensigt, undgik mig. I øvrigt er fotograferingen realistisk, hvad filmen i det store og hele ikke er. Den udvikler sig ikke kronologisk, og stilen er ikke beskrivende. Mr. Mekas har sagt, at han har villet skabe et stykke poesi, og det får så være. Selv om det ikke i begyndelsen er tydeligt, så udvikler filmen sig til et *post mortem* om Frances' selvmord. Dette opbygges krampagtigt af glimt, der kun svagt har noget at gøre med hovedpersonerne – Gregory (Adolfas Mekas), Ben Carruthers og Argus samt Frances selv (*Frances Stillman*). Der er tilbagevendende temaer og scener, ja endog tilbagevendende billeder (Adolfas, der kigger ud ad vinduet eller på en *Curtis Harrington* eller på en af tyvernes avantgarde-film, der – så vidt det overhovedet lader sig afgøre – vises på gårdspladsen), men jeg finder det ikke nødvendigt at udforske filmen så grundigt, at alt dette udsættes for en nærmere undersøgelse. Filmens program er tydeligt nok – det materialistiske samfund er grådigt og tankeløst, og dets sejre er dyrekøbte. Dette bliver sagt helt tilfredsstillende i et af de citerede digte, men



„Guns of the Trees". *Argus Speare Juilliard.*

det bedrøvede mig at konstatere, at filmen ikke tilføjer meget til digtet bortset fra de mange spørgsmål om personerne, spørgsmål, der – som ovenfor anført – ikke bliver besvaret, måske fordi de stilles så slet. Filmen er desuden meget besynderlig. Havde den ikke været så besynderlig, kunne den muligvis have appelleret til et ganske usophisticated publikum, netop fordi den virker så ubagt. Og Jonas Mekas har med sin mangel på stil og på grund af sine noget små forsyninger af virkelig indsigt samt takket være det dårlige spil sandsynligvis forrådt ethvert fornuftigt sophisticated publikum, som har set den. Hvad er da tilbage? Et publikum af filmfolk, der er i gang med at indspille eller som har lyst til at indspille lignende film?

For at åbne diskussionen en smule vil jeg anføre to anmeldelser af denne film. Den første er skrevet af *Ernest Callenbach,* der redigerer „Film Quarterly", og den står i det pågældende tidsskrifts nummer for sommeren 1962 (volume XV, nr. 4). Den anden er skrevet af *Joseph Freeman,* forfatter, oversætter af *Eisenstein* etc., og den står i „Film Culture" for sommeren 1962 (nr. 25). Mr. Callenbach kan ikke lide filmen, det kan derimod Mr. Freeman. Callenbach kalder filmen en „fiasko i det udtryksmæssige" og siger, at dens sprog er „ha-stemt og selvbehageligt", samt at instruktøren har „undgået at skildre forholdet mennesker imellem; han har sat mennesker op over for hinanden uden at evne at vise dem i kontakt med hinanden". Freeman accepterer derimod filmens sprog og bringer citater for at understøtte sin bedømmelse. (Callenbach kunne udmærket have citeret de samme steder for at understøtte *sin* bedømmelse). Han siger desuden, at dette er den første film, han i lang tid har set, der „gennembryder de dødsdømte begreber, som dominerer den konventionelle film og opinionsdannelsen – takket være en ef-

fektiv sammensmeltning af film og poesi – det autentiske billede af netop den aktuelle virkelighed, som vi møder i de bedste digte, romaner og filosofiske værker". Hvad skal man nu mene om en sådan uenighed? Callenbach og Freeman kan ikke på samme tid begge have ret. De er uenige på mange enkelte punkter – uenige om udførelsen, montagen, sproget og filmens særlige stil. Skal vi forklare denne uenighed, må vi nærme os spørgsmålet med andet og mere end alene sansen for, hvad det er, der skaber den gode *film*. Vi må overhovedet danne os et billede af kunstens rolle i det samfund, som nu er under udvikling. Selv da finder jeg Freeman vanskelig at begribe. Han taler om avantgardisterne, Karamazov, Psalmisten, Prædikeren, Job, Hamlet, Voltaire (personerne er „Candister, der søger efter hemmeligheden bag godt og ondt . . ."), Platon, More, Bacon og – om og om igen – Shelley, hvis linier sammen med Allen Ginsbergs udgør en del af filmens poetiske akkompagnement. Denne henvisning til kustnere, som påstås at støtte filmens grundtanke, finder genklang også i filmen – Freeman anfører et eksempel (den talende er Gregory): „Mayakovsky, Lorca, Crane, Neruda, Yessenin, Apollinaire, Artaud – digtere, der tog sig selv af dage eller blev myrdet af verden! Forband verden fra jeres ædle grave!" Det er måske den slags fyld, som film efter Freemans mening helst skal fyldes med – for mig at se er det simpelt hen det fyld, man stopper i en gås, som allerede længe har været uanstændigt død.

★

Den sidste film på listen er „The Connection". Det er rimeligvis fair at fremhæve, at denne film ikke kan siges at høre naturligt til New American Cinema. „Film Culture" brændte nok meget for den før og under indspilningen, men interessen kølnedes, da den blev vist. Og siden har man ikke givet den megen spalteplads. Det er sjældent, at film overhovedet anmeldes særskilt i dette tidsskrift, men „The Connection" optog endog mindre plads end nogen af de andre film, som blev omtalt (bortset fra billederne – Shirley Clarkes film ledsages altid af meget smukke *stills*). Formodentlig vil „Film Culture" tage sig mere af Mrs. Clarkes næste film, som hun nu er i færd med at klippe, „The Cool World". I sine kontroversielle „Notes on the New American Cinema" (Spring 1962) sagde Mekas umiddelbart efter at have fortalt om Franks film: „Det er et lignende åndeligt landskab, Shirley Clarke maler i sin første film „The Connection" (1961). Man kunne da på ny kritisere filmen af formelle årsager, dens brug af Pirandelloismer, der egner sig bedre for scenen end for filmen. Men en kritik af denne type kan ikke formindske betydningen af en film, der som denne forsøger at tilføre den kommercielle film et nyt indhold og en ny virkelighed. Stykket er blevet formet om til en stærk filmisk helhed med en stilistisk stramhed, der gør den fortjent til en betydningsfuld placering i den uafhængige filmproduktions annaler. Hvad enten man opfatter den som et stykke „magisk realisme", en amerikansk version af „Vi venter på Godot", eller simpelt hen som en parabel om en samling *junkies*, der venter på deres *fix*, så er og bliver filmen en enestående begivenhed."

Dette er kommentaren i dens fulde længde. I vinternummeret 1962/63 (nr. 27) figurerer filmen i „Film Culture"s filmoversigt. Hvis vi alene holder os til dem blandt de deltagende, der redigerer bladet (medregnet *Arlene Croce*, som først for nylig trak sig tilbage), så finder vi følgende bedømmelser: Jonas Mekas 5, Adolfas Mekas 3, George Fening 4, Andrew Sarris 3 og Arlene Croce 0. Det højest mulige pointtal er 5. Tre af de otte andre „dommere" havde ikke set filmen, og en anden gav den 0 (*Rudy Franchi*, der redigerer „New York Film Bulletin", et tidsskrift, der forsvarer „Cahiers"-meninger over for det amerikanske publikum. „Cahiers" kunne heller ikke lide filmen).

★

Arlene Croce anmeldte filmen i „Film Quarterly", hvor hun tager afstand fra den. I det pågældende nummer (Summer 1962) blev to film dobbelt anmeldt, „The Connection" og „West Side Story". I begge tilfælde var det nødvendigt med to anmeldelser, eftersom der bestod så stor uenighed mellem de synspunkter, tidsskriftet fik forelagt. Over for Arlene Croce stod i dette tilfælde *Basil Wright*, den engelske dokumentarfilmmand, der skrev til tidsskriftet under sit ophold hos U.C.L.A.,

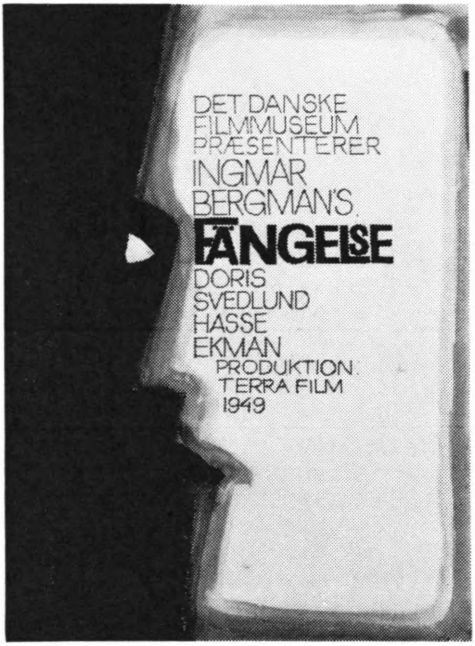
Fortsættes side 143

Søren Breum

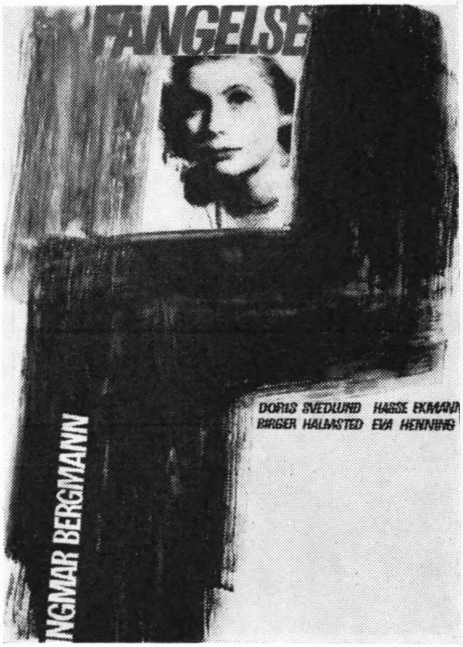
Som bekendt afholder „Kosmorama" hvert år en konkurrence, hvis formål det er at finde frem til de tre bedste danske filmplakater. Ved de årlige møder har bedømmelseskomiteen ofte drøftet mulighederne for at skabe større interesse for den gode filmplakat. Man har haft forskellige ideer under overvejelse og har i denne sæson bragt én af dem ud i livet.

nye **pla ka ter**

Peter de Neergaard



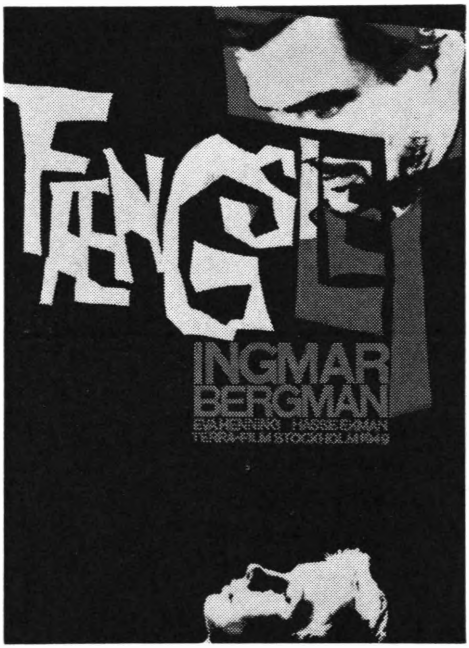
Søren Breum



Lillian Olsen

I efteråret 1962 henvendte „Kosmorama" sig til Kunsthåndværkerskolen med det forslag, at eleverne i reklametegning kunne få lejlighed til på museet at se nogle film, hvorefter de som opgave skulle lave plakater til de pågældende film. Kunsthåndværkerskolen var straks interesseret i planen, og i efteråret havde de ældste klasser i reklametegning lejlighed til at se *Ingmar Bergmans* „Fängelse" og *Karel Zemans* „Vynalez zkazy" (En djævelsk opfindelse). Man valgte disse to film, fordi ingen af dem havde været distribueret kommercielt i Danmark, og der forelå derfor ikke danske plakater til filmene. Reklametegnerne gik derefter i gang med opgaverne og havde som hjælp til arbejdet stills fra filmene.

Efter nytår forelå resultaterne, og for „Kosmorama"s bedømmelseskomité, som var vant til den almindelige professionelle plakathøst, var de i høj grad stimulerende. Der var blevet lavet 30–40 plakater, og skønt ikke alle naturligvis var lige fremragende, var helhedsindtrykket dog forfriskende. I høj grad bemærkelsesværdigt var det, at der var en vældig variation i ideerne. En del af plakaterne lignede måske for meget bogforsider, og for flere var det ikke lykkedes at lave plakater, der rigtigt udtrykte



Bruno Pesciatini

Gerd Rindel Andersen

filmenes karakter, men det må samtidig siges, at de valgte film ikke bød på de allernemmeste løsninger.

Det var imidlertid betydeligt vanskeligere (men samtidigt uendeligt morsommere) for dommerkomiteen at finde frem til de bedste af plakaterne, og man fandt derfor også, at det ville være uretfærdigt at begrænse sig til at vælge de tre bedste. Man besluttede sig til sidst til at fremhæve ni plakater. Som de to bedste valgte man *Søren Breums* plakat for „En djævelsk opfindelse" og *Peter de Neergaards* for „Fängelse". Begge plakater er originale uden at være outrerede. De har begge et godt blikfang, og ingen af dem er således tilrettelagt, at de ikke sagtens kunne fremstilles lige så billigt som de kommercielle plakater.

I øvrigt fandt man grund til at fremhæve endnu en plakat af Søren Breum (for „Fängelse") samt plakater af *Jüri Kann* („En djævelsk opfindelse"), *Gerd Rindel Andersen* („En djævelsk opfindelse") samt plakater for „Fängelse" af følgende elever: *Bruno Pesciatini, Lillian Olsen, Søren Ludvigsen* og *Jennie Carstens*. På de følgende sider vil De se plakaterne afbildet, og som bilag har „Permild

Søren Ludvigsen

Jennie Carstens

og Rosengreen" velvilligst ladet Jüri Kanns plakat lave i farvegengivelse, da denne plakat egnede sig smukt til dette. Vi takker „Permild og Rosengreen", fordi de har vist interesse for eksperimentet og vederlagsfrit har ladet lave dette bilag, hvis tilblivelse Jüri Kann selv fik lejlighed til at følge.

Som en lille præmie fik alle skaberne af de her gengivne plakater frikort til museets serier for resten af året, og takket være direktør *Ove Brusendorffs* generøsitet, kunne vi glæde de to vindere med yderligere et frikort til „Carlton" for resten af året.

Vi tør dog roligt fastslå, at det ikke var udsigten til materielle gevinster, der fik eleverne til at gå i gang med opgaven, og det gode resultat er på mange måder opmuntrende, ikke mindst fordi der blandt deltagerne formodentlig vil være flere, der kan blive medansvarlige for, hvorledes de kommende års danske filmplakater skal se ud. De ni plakater vil blive ophængt i museets lille udstillingslokale i Frederiksberggade 25, og vi vil hermed indbyde filmudlejerne til at se på dem.

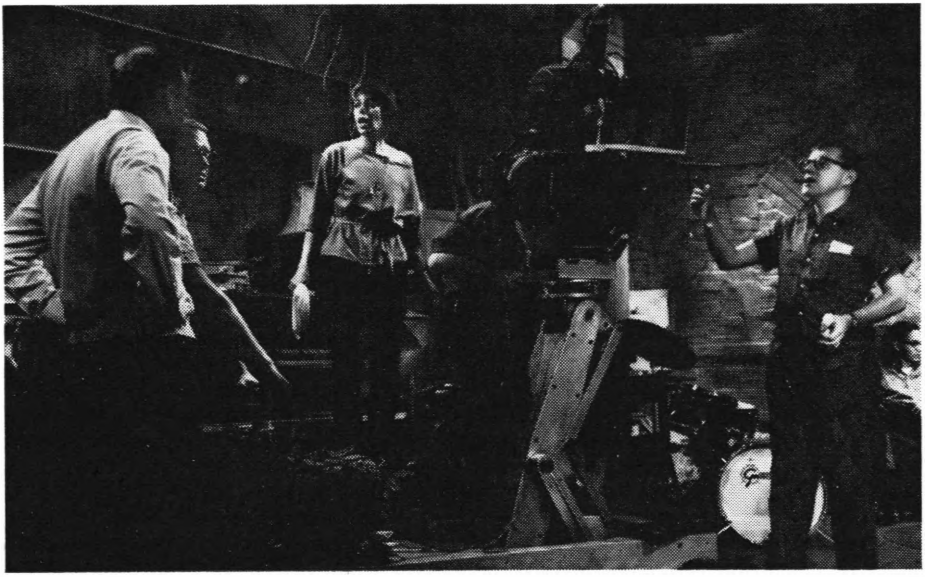
Vi takker Kunsthåndværkerskolen, fordi man har villet være med på eksperimentet, og det glæder os at kunne sige, at vi vil fortsætte til næste år.

Fortsat fra side 138

hvor han gæsteforelæste. I hans øjne, og man bør huske på, at han netop repræsenterer dokumentarfilmen, er det lykkedes instruktøren at få os til at tro på, at det, vi ser, er *virkeligt*. „Når en eller anden pludselig snubler, så opfatter vi det direkte. Intet er anskuet udefra." Men kritikeren Miss Croce finder ikke, at instruktøren har haft heldet med sig. „Det må beklages, men „The Connection" formår aldrig at bilde os ind, at den handler om noget virkeligt." De er også uenige om metoden – Wright opfatter filmen som væsentligt ændret fra skuespillet, Croce synes, at det er og bliver teater.

Men det forundrer mig nu ikke slet så meget, at der opstår uenighed om en film som denne, der jo beskæftiger sig med noget, der er på afstand, som at man kan blive uenige om en film som „Guns of the Trees", der ikke beskæftiger sig med den slags. (Jeg taler naturligvis om noget, der er på afstand af publikum, ikke af personerne). „Guns of the Trees" har meget at fortælle om sine mennesker, måske for meget, men den prætenderer aldrig, at vi er dem på nærmere hold end gennem kameraet og via montage, altså indirekte. Men „The Connection" forsøger at få os til at tro på, at vi overværer fremførelsen af en dokumentarfilm, hvis skabere kun har haft det allermest nødvendige med den at gøre. Skønt vi altså meget godt ved, at vi sidder og ser på et lærred og derfor befinder os på en afstand, som aldrig opleves i et teater, så vil Gelber og Clarke dog have os til at opfatte det, som om denne afstand ikke er nogen anden end den selvsamme, som man opfatter en ugerevy i – ikke den afstand, i hvilken vi oplever afsløringen af en drøm. Derfor er den afstand, de beskæftiger sig med, af en ganske anden art. De vil have os til at tro, at det er skuespillere vi ser på (Brecht prætenderer aldrig andet); de vil have os til at tro, at vi ser mennesker i billeder, som er optaget af en dokumentarfilmmand, som ganske tilfældigt kommer med ind i billedet. Derfor bliver vi fra tid til anden placeret midt i historien om disse mænd, der venter på deres forbindelse (den, der bringer dem heroinen), og vi bliver så pludselig revet ud af dette, når vi ser „instruktøren" Jim Dunn eller hans „kameramand" J. J. Burden, eller når vi hører stemmer på lydsiden. Hvis vi uden at stille spørgsmål accepterer dem og straks falder tilbage i handlingen, så er afstanden igen tilvejebragt. Vi har fulgt hand-

Shirley Clarke under optagelserne af „The Connection".



lingen, vi er brutalt blevet mindet om, at disse mennesker udspioneres, og med dette i frisk erindring vender vi tilbage til vores spionagetjeneste. Hvis vi ikke kan acceptere dette, brydes cirklen, og vi er tabt bag af filmen, med mindre filmen selv finder de veje, ad hvilke den bringer os tilbage til handlingen.

Der er derfor i filmen to tyngdepunkter, det ene: Hvor troværdige er Dunn og Burden? – det andet: Er filmen i stand til at fange os tilbage, hvis den taber os ved det første tyngdepunkt? Af Basil Wright forstår vi, at han accepterer Dunn og Burden, og filmen danner altså for ham et fuldendt hele. Croce derimod kan ikke acceptere dem og finder derfor ikke filmens styrke til at fange hende tilbage overbevisende. Hvis det ellers kan interessere nogen, så befinder jeg mig et sted midt imellem disse to holdninger. Jeg accepterer ikke den dokumentariske form (og har derfor besvær med Dunn og Burden), men filmen forekommer mig meget ofte at have held til at overvinde denne hindring. Dertil forekommer det mig nødvendigt at fremføre, at netop det tonefald, som Miss Croce anvender i sin anmeldelse, overhovedet ikke gør det klart, hvor væsentligt et eksperiment denne film er.

Måske er afstanden mellem Mrs. Clarke og New American Cinema – i forbindelse med denne film – opstået på grund af hendes ofte gentagede forsikring om, at hun besluttede sig til at skabe filmen ikke så meget på grund af dens emne (og det er jo netop det, der tiltrækker Mekas), som på grund af den mulighed, den gav hende for at udforske film i det hele taget. Dette er karakteristisk for alt hendes arbejde, også for hendes kortfilm, der udgik af hendes tidligere karriere som danser, og det passer delvis også på „Bridges go round" og „Skyscraper". I „Bridges" fotograferede hun de broer, der forbinder Manhattan med det øvrige New York og New Jersey. Hun kører hen over dem og sejler under dem og langs med dem, og broerne flyder gennem billedrammerne, som bevægede de sig selv. I „Skyscraper" giver hun os et portræt af en bygning. Hun kan desværre ikke lide den pågældende bygning (en af de hæsligere blandt de nyeste skyskrabere i New York) og er selv på afstand af sit emne, hvad der skæmmer filmen en anelse. Filmen blev i øvrigt sponsored af bygningens ejere. Men filmen indeholder interessante eksperimenter med kommentaren, der fremføres i sange (om bygningen) og i tilfældige beskrivelser af bygningen, som hun har optaget på bånd og derefter sat i forbindelse med billederne. Derpå forsøgte hun i „A Scary Time", som hun sammen med *Robert Hughes* lavede for UNICEF, noget helt andet. Som udgangspunkt for deres film benytter de en kampagne, der startes af børn i New York for at samle penge ind til UNICEF. Clarke og Hughes behandler et dokumentarisk materiale om fattige og sultende børn i verden på en måde, der lidt efter lidt trænger sig helt ind på os, så vi bliver tvunget til at opdage forhold og drage slutninger, som sandsynligvis ikke ville være gået op for os i det sædvanlige jag. Clarke og Hughes når deres mål ved at koncentrere sig om billeder af de børn, som vil nyde godt af UNICEF-kampagnen. Nogle af disse billeder vises som plakater, der bæres af amerikanske børn, andre ses i baggrunden af kampagnens hovedkvarter. Vi ser så, hvor disse fotografier stammer fra, og lidt efter lidt går det op for et af børnene, hvad aktionen betyder. På hjemvejen fra dagens indsamling bliver han pludselig overvældet af disse billeder af børneansigterne fra plakaterne. Det virker som et mareridt, et mareridt, der vel at mærke foregår i vågen tilstand.

En film af denne type bliver naturligvis ikke en succes, fordi kritikerne roser den, men fordi den betyder en følelig hjælp til de folk, der har bestilt den. Men dens succes beror ikke alene på dens vidtrækkende evne til at overtale; den har desuden for filmfolk stor betydning takket være sine stilistiske eksperimenter.

Af samme grund fortjener „The Connection" opmærksomhed. For at give den det rette perspektiv må den nøje analyseres, og det ikke i dens enkle lineare udvikling, som vi oplever den på lærredet, men i et klippebord og i enrum. Det vil da være muligt at konstatere dens plan og lære deraf. For det er ganske absurd, hvis vi uden videre, det være sig nok så undvigende, kommer til den slutning, at skuespillet i dette tilfælde havde større styrke end filmen (vi går ud fra, at Croce heller ikke kunne lide stykket). I teatret stod det os *så* klart, at vi sad og lyttede nysgerrigt og påtrængende, at det var os umuligt (os, det vil sige mig og mine ledsagere, deriblandt instruktøren *Philip Leacock*) at klappe, da stykket var omme – det

var simpelt hen uhøfligt. Men denne fornemmelse havde jeg kun sjældent, da jeg så filmen. Jeg ser personerne reagere over for kameraet, men jeg får samtidig kameraet at se, kameraet som endnu en person, ikke som redskab for mig, der sidder og lytter og lurer. Det er formodentlig sådan, at filmen må gå et skridt videre, hvis den vil opnå den medleven hos publikum, som lod sig gennemføre med skuespillet; først da kan afstanden virke uden at det, der er blevet tilbage af dramaet, udsættes for nogen risiko.

★

Hvordan lader denne del af diskussionen sig nu bedst afslutte? Måske ved at vende tilbage til de tidligere nævnte sider i „Film Culture". Om „Guns of the Trees" skriver Jonas Mekas i sine „Notes on the New American Cinema":

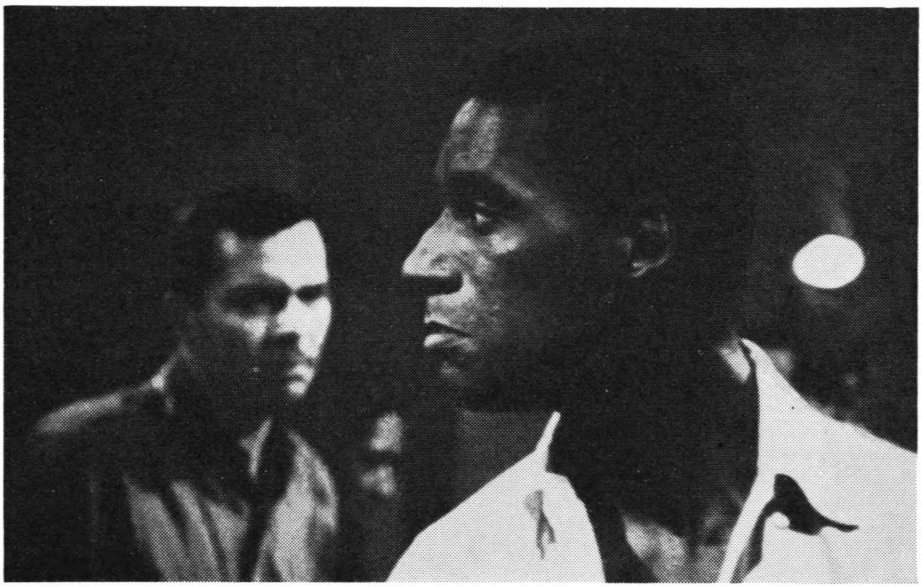
„Hvis man vil prøve at nå ned til dybere sandheder, og hvis man ønsker at tale indirekte, så når man før eller senere frem til et punkt, hvor det bliver nødvendigt at opgive realismen og begive sig ind på poesiens territorium. Det nye stof kræver en ny kunstnerisk udtryksform. Kunstneren begynder da at udtrykke sin uro og sin utilfredshed på en mere åben og direkte måde. Han er på jagt efter en friere form, en form, der åbner ham en større vidde af følelsesmæssige og intellektuelle udsagn, sandhedseksplosioner, varselsskrig, billedophobninger – ikke for at fortælle en munter historie, men for fuldt ud at kunne udtrykke rystelserne i menneskets ubevidste liv, for at konfrontere os med det moderne menneskes sjæl. Den nye kunstner er ikke ude på at underholde tilskueren; han udsender personlige bekendelser om verden af i dag."

Senere i det samme nummer skriver Edouard de Laurot, en anden af tidsskriftets redaktører og kritisk stemt over for Mekas:

„The New American Cinemas forsøg på at udsætte „livets sandheder" for en ny og stærkere belysning, er afsluttet i en falsk morgendæmring. . . . The New American Cinema har lidt det samme nederlag, som Hollywood har lidt: ikke et nederlag, der skyldes metoderne, men derimod middelmådige tanker og indifferente mennesker. Vi foreslår, at kunstneren ikke skal udtrykke sig selv, men at han udtrykker sig selv til andre mennesker."

Skal diskussionen fortsættes, da gør man det frugtbarest på dette grundlag.

„The Connection". „Cowboy", der er „forbindelsen", ham der bringer heroinen.



CLOSE UP

Vi har ofte under „Close up" beskæftiget os med hjemlige kritikere og deres forhold til filmen. Det gælder vel nok først og fremmest bogens venner, der stadig ridderligt følger *Georges Duhamel* og mener at kunne tjene deres sag bedst ved kun at berøre filmen med handsker på og ved at omtale især filmatiseringer nedladende. Vi er nok altid noget sent på den herhjemme, men det kan alligevel forekomme en smule forældet og kun ganske lidt rørende, at der stadig er folk, der opnår et *kick* ved at affyre en lille fiks bredside mod filmkunsten. Som nu *Ole Brandstrup,* der afslutter en meget rosende boganmeldelse med at fortælle, at forfatteren „er en undtagelse fra den regel, at litterære begavelser ikke i længere tid kan indlade sig med filmindustrien uden at miste deres sans for kvalitet." Det grinagtige er, at forfatteren er ingen værre end *Emeric Pressburger,* en af de herligste similibegavelser, engelsk film har kunnet bryste sig af. Hans pseudolitterære film efterfølges nu af et forfatterskab, som Brandstrup benytter til et spark mod filmen – uden rigtigt at gennemtænke, hvem der egentlig havde *mindst* ud af Pressburgers forlovelse med engelsk film. Det er så enkelt, at Pressburgers tilstedeværelse var en konstant trussel mod engelsk films sans for kvalitet. Man fristes til gætterier i retning af, at visse kritikere så længe har indladt sig med den nemmeste og mest forældede klichedannelse, at også de nu har mistet sansen for kvalitet og proportioner.

Den pågældende boganmeldelse stod i „Berlingske Aftenavis", og den harmonerede i øvrigt ganske pænt med signaturen M.L.s bagsideanmeldelse af „Lolita". Det var herlig læsning. Anmeldelsen indeholdt simpelt hen samtlige de misforståelser, man kan samle sammen i forbindelse med denne film. M.L.s anmeldelse, der var forsynet med den for filmens indhold noget så karakteriserende overskrift „Hundyr i svøb", gav vel ikke udtryk for nogen større ridderlighed over for bogen (der var jo „skandale" omkring den), tværtimod måske, men dens robuste pludren og fornøjelige småsnakken om småt og stort og dagen og vejen ligger ganske godt på linie med Pressburger-anmeldelsen – filmen berøres med handsker, helst boksehandsker, og saglighed er i denne forbindelse et uforståeligt fremmedord.

P.M.

★

Som bekendt er det ikke filmanmeldere, „Politiken" mangler. De er formelig ved at falde over hinanden, og lidt mere orden i sagerne ville ikke være af vejen. Man har således længe kunnet undre sig over, at så udmærket en litteraturanmelder som *Bent Mohn* også skulle trækkes med film. Hans anmeldelser har oftest røbet, at han ikke går til arbejdet med større lyst, og rigtig begejstring har han kun kunnet mande sig op til, når han har beskæftiget sig med film af udpræget litterært tilsnit („Hiroshima, min elskede" og „Mytteri" f. eks.). I en anmeldelse af „De tre musketerers hævn" den 10. marts i år har han endelig bekendt kulør, idet han skriver: „Filmen er en larmende og livlig affære, der vil more folk, der af ubeskrivelige grunde foretrækker film for bøger". Man må have lov til at sige, at det virker besynderligt, at et blad, der ikke er i medarbejdernød, lader en medarbejder, der så frimodigt bekender, at han ikke forstår, at der kan være grunde til at foretrække film for bøger, fortsætte med at skrive om noget, der lader ham kold. Lad os da håbe, at chefredaktionen forstår Bent Mohns nødskrig, og lader ham hellige sig bøgerne. Både Mohn og vi andre vil blive mere tilfreds med en sådan ordning.

I.M.

KURKVAARA KASSILA WITIKA RUUTSALO ARVELO LINDMAN NISKANEN JARVA HIILLOSKORPI SKURNIK PAKKASVIRTA KIVIKOSKI HONGELL LAINE TULIO VAALA SÄRKKÄ ITKONEN

FINSK FILM AF AITO MÄKINEN

Da *Maunu Kurkvaaras* „Rakas" (Käraste") blev vist i Stockholm i efteråret 1962, talte en skribent om amatørlandet og en anden om hundesyge. Det er dog forbigående fænomener, der begge kan overvindes.

Da jeg selv for fem år siden i „Kosmorama" beskrev Finlands muligheder på filmens område, var slutdiagnosen fatalistisk. Internationalt set, og altså i et videre og mere objektivt perspektiv, må man endnu i dag konstatere, at finsk films situation ikke er ændret meget. Der er dog ved at ske en vis strukturændring: en del nye producenter og instruktører er dukket op, og en del af de mest pålidelige instruktører – som endnu gav tonen an for fem år siden – laver færre og værre film. *Hannu Leminen* og *Ville Salminen* er gået over til fjernsynet, og *Erik Blomberg* har kun lavet en coproduktionsfilm i Polen. *Edvin Laines* film efter populære skuespil bliver mere og mere Nationalteater. *Ilmari Unho* døde, og *Teuvo Tulios* come back-film, der allerede på manuskriptstadiet var håbløs, blev afbrudt, uden at han selv havde indflydelse på det. *Valentin Vaala, Toivo Särkkä* og *Veikko Itkonen* laver film med jævne mellemrum.

„Rakas". *Jaakko Pakkasvirta* og *Sinikka Hannula.*

Matti Kassila har, efter at have været meget løfterig, i størstedelen af halvtredserne været en habil, kommercielt succesfuld instruktør, hvis karriere har været delt mellem komedier og kriminalfilm. Hans stil er degenereret siden den meget ambitiøse og voldsomt kameragymnasticerende „Det röda strecket" (1959). I denne jager kameraet efter chok i form af brutale zoom-effekter, og skuespillerne agerer som på Nationalscenen i de gode gamle dage. Kassilas karriere som skabende instruktør synes at være beseglet med en serie kriminalfarcer om en vis kommissær Palmu, som *Mika Waltari* skabte i trediverne. Kassila forbereder for tiden Palmu nr. 4 samt fungerer som kunstnerisk produktionsleder på „Fennada Filmi".

Jack Witika har i de seneste år udviklet sig til en af vore levende teaterinstruktører og har iscenesat nogle fænomenalt succesfulde underholdningsfilm, men også to betydelige film. „En man från vår planet" (1958) var egentlig planlagt som en oplysningsfilm mod alkoholismen, men overvandt genrens begrænsninger takket være instruktørens interesse for sine mennesker og hans enkle billedstil, der var underkastet emnet, samt den for det meste lavmælt naturlige spillemåde. Selv om hovedrollen som den alkoholiserede speditør, der fyres, og som ikke mere kan finde arbejde og derfor synker længere og længere ned, spilles teatermæssigt, og selv om en del motiveringer er skabelonagtige, opvejes dette af nogle yderst smukt nuancerede karakterstudier (hustruen, hendes arbejdsgiver, og en af mandens venner) samt af instruktørens sans for enkle detailler og hverdagsagtige scener. De oplysende sekvenser forrykker filmens balance, men da de blev klippet væk, før filmen blev vist i fjor ved de nordiske filmdage i Lübeck, hævdede filmen sig smukt på sine fortjenester. *Witikas* hidtil sidste film „Lilla Petrus" (1961) lider endnu tydeligere under et svagt manuskript, men det lykkes den dog at give et sympatisk billede af menneskene i et hus i en lille by i tyverne, set fra en lille drengs synsvinkel. Efter film som „Silja" (1956) og de to her nævnte venter man stadig, at Witika kan komme med intelligente og interessante film.

Men i almindelighed rettes forventningerne nu mod en række navne, som slet ikke blev nævnt i oversigten for fem år siden, eller som er debuteret inden for de sidste to år. Først og fremmest må man sige, at Maunu Kurkvaara (født 1926) med sine sidste film har vist en interessant instruktørpersonlighed. Han debuterede i 1955 med en håbløs metafysisk kærlighedshistorie „Lyckans ö", finansieret af hans og en kammerats forældres sammensparede penge. Filmen var ikke kun en kunstnerisk, men også en kommerciel fiasko, og Kurkvaara måtte arbejde i over fem år for at kunne indhente tabet. Bag sig havde han en karriere som maler og assistent ved forskellige af landets filmselskaber, og for at komme hurtigere ud af dette dødvande gav han sig to år senere atter i kast med en spillefilm. „Tirlittan" bygger på en kendt børnebog af *Paloheimo* og fortæller om en piges eventyr, alene ude i verden. Hovedpersonen vandrer fra det ene møde til det andet, og filmen var derfor enkel at producere. Den udmærkedes af en del naturmaleri og var mest utvungen i de øjeblikke, hvor pigen var alene i skoven eller i selskab med dyr. Sin næste film, efter samme forfatters Don Juan-fortælling „Spaderdam" (1959), ville Kurkvaara optage i atelier og med 100 % lydteknik, men han fandt denne teknik hæmmende og har siden altid eftersynkroniseret sine film. „Spaderdam" blev dog en pæn kommerciel succes, og Kurkvaara bad en forfatter om at skrive et manuskript om et emne, han var interesseret i. „Bilbrudar" (1960) behandler unge hitch-hike'nde pigers skæbne, idet den undgik de nærliggende sensationelle muligheder. Billedsproget viste tendenser til at blive klarere, og eftersynkroniseringen var intelligent gennemført. Senere kan man konstatere, at fire spillefilm og over tredive kortfilm var den lange vej, som Kurkvaara behøvede for at kunne få mulighed for at skabe sin første selvstændige film. En del af kritikerne havde allerede besluttet sig til at begrave manden, men Kurkvaara debuterede som personlig filmskaber med „Rakas" („Käraste", 1961) og i flere egenskaber end nogen sinde før. Han var ikke blot producent, instruktør og klipper, men også manuskriptforfatter og fotograf.

„Käraste" delte kritikken i to skarpt adskilte lejre. Den ene, de store aviser, påstod, at filmen var kedelig og usmagelig og ikke repræsentativ for vor ungdom, og den anden, at filmen var afgjort personlig og moderne. Den modsatte lejrs unuancerede had bevirkede, at filmens virkelige værdier blev glemt. Publikum

var dog fordomsfri, og filmen blev trods sin intime natur en økonomisk succes, som sikrede, at Kurkvaaras følgende film blev også teknisk så omhyggelig, som man allerede nu kunne ønske sig.

„Käraste" var måske oven i købet for selvbiografisk en beskrivelse af en kunstners (i filmen en forfatters) tilpasning til ægteskab og ansvar. Filmen berettes ved hjælp af flere i hinanden indskudte tilbageblik, og den stiger smukt mod slutningen. Bag en vis ujævnhed findes allerede en sikker opfattelse af billedernes og tonens forhold i en film, og hovedparret er måske den finske films første levende, moderne mennesker. Når man ser bort fra en del for insisterende nærbilleder, angav fotograferingen godt miljøets detailler og deres forhold i helheden. Et halvt års filmoptagelser i Helsingfors' gader, på barer og i lejligheder resulterede i en film, der definitivt havde atmosfære og *density*. „Käraste" efterlod dem, der var tilstrækkeligt fordomsfri, og som havde sans for en levende og moderne film, i forventning.

Kurkvaara indfriede forventningerne med „Privat område". I sin sjette spillefilm beskriver han de reaktioner, som udløses ved en berømt arkitekts selvmord. Især beskæftiger filmen sig med en ung arkitektstuderendes forsøg på over for sig selv at forklare, hvorfor den beundrede chef uden at have nogen ydre grund dertil begik selvmord. Kurkvaara går ud fra den tanke, at vi alle har et privat område, der forbliver ukendt, selv for vore nærmeste. Selv om man kunne samle alle mulige oplysninger om en person, kan man kun ane, hvorfor et menneske handler, som det gør. Og for at fortsætte at leve hjælper det ikke meget bagefter at forsøge at forstå. Menneskene er kun virkeligt levende, så længe de er i levende kontakt

„Privat område". *Jarna Hiilloskorpi, Kalervo Ninilä, Kyllikki Forssell* og *Anita Snellman.*

med andre. Filmens grundtone er alvorlig, men igen takket være et meget kompliceret apparatur af flash-backs er den intensiv som en spændende detektivfilm – dog uden en sådans overraskende og altforklarende slutning. „Privat område" er befriet for alle melodramatiske træk, men antyder blot forskellige motiver, der har kunnet være årsagen til selvmordsbeslutningen.

Kurkvaara havde også til sin fordel vendt alt det, som man tidligere havde kritiseret ham for. „Privat område" er en vellykket énmandsfilm: han havde skrevet sit manuskript, der var baseret på egne forudsætninger og fordringer, og han havde nøje repeteret alle spillescener i forvejen. Ved optagelserne var han nærmest fotograf og ved den endelige redigering klipper og „lydinstruktør". I løbet af ti måneder blev der skabt en film, som Kurkvaara og Finland kan være stolt af, omend ikke helt tilfreds med. Vi har fået en definitivt personlig og selvstændig filmskaber, der synes at have muligheder og vilje til en fortsat udvikling. „Käraste" og „Privat område" følges i marts af „Fest vid havet", som skal fuldende den trilogi, som Kurkvaara hele tiden har haft i tankerne, da han skabte sine to sidste film. Han har fra tre forskellige synsvinkler villet berette om, hvorledes han betragter forholdet mellem mand og kvinde og et skabende arbejdes rolle i dette forhold. Heltene i hans trilogi er en forfatter, en arkitekt og en maler, og alle har som baggrund et på én gang økonomisk og detailleret markeret bymiljø og en del aktuelle forhold. „Käraste" er den mest personlige, „Privat område" er den mest intensive, og den er åbent kritisk mod en række foreteelser inden for bygningsindustrien. Efter alt at dømme bliver "Fest vid havet" en mere åben og glad film end de to foregående. „Fest vid havet" er også Kurkvaaras første spillefilm i farver. Når denne film har haft premiere, tænker han på at begynde forberedelserne til en stort anlagt og længe planlagt historisk farvefilm, som tidligst skal være færdig i slutningen af 1964. Om denne film vil han i øjeblikket ikke fortælle mere.

Eino Ruutsalo (født 1920) er en grafiker, som har lavet flere kortfilm, der oftest er smukt fotograferede, men som også viser en foruroligende tendens til at betragte de enkelte „shots" som en egenværdi, og som røber uselvstændighed ved overføringen af indflydelser fra bemærkelsesværdige eksperimenter og fra film *en vogue*. Hans „Stunder i natten" (1961) turde være den mest forbløffende debutfilm, der nogen sinde er lavet i Finland. Ruutsalo havde lavet sin film på grundlag af gamle mærkelige ideer om, hvorledes en kunstnerisk film skal se ud. Ruutsalos samling af kristelige allegorier til et filmindhold var personligt og vildt banalt. Nattevagten var Jesus, der fik sine fødder vasket af en skøge, der bl. a. optrådte som barnemorderske. Han blev skudt af indbrudstyve og slæbte sig i dagningen hen til en dekorativ gård for at dø med armene udstrakt. Aviskonen, der udbragte avisen „Ny morgon", symboliserede skæbnen. Trods filmens afgjorte fortjenester i fotografering og i behandlingen af menneskene, havde kritikken ikke mange venlige ord til overs for „Stunder i natten". Så meget mærkeligere er det derfor, at Ruutsalos „En blåsig dag" (1962) blev meget forstående bedømt, skønt den har nøjagtig de samme svagheder som debutfilmen og er mindre selvstændig i sin banalitet. Ruutsalo fægter for en grafisk filmstil og tror, at kun en slags avant-gardisme betyder filmkunst, men endnu ægger denne producent-instruktør-fotograf ens nysgerrighed.

Ritva Arvelo (født 1921), der også debuterede i 1961, kommer fra teatret, og „Gyllene kalven" var en filmatisering af et klassisk finsk lystspil. Da filmen blev produceret for et stort selskab med al dettes tekniske erfaring og støtte i baghånden, blev resultatet en højst acceptabel prestigefilm.

Åke Lindman, der startede på samme betingelser, var ikke ligeså heldig med manuskriptgrundlaget, og hans tre film i løbet af to år tilhører gruppen: enkle melodramaer og farcer.

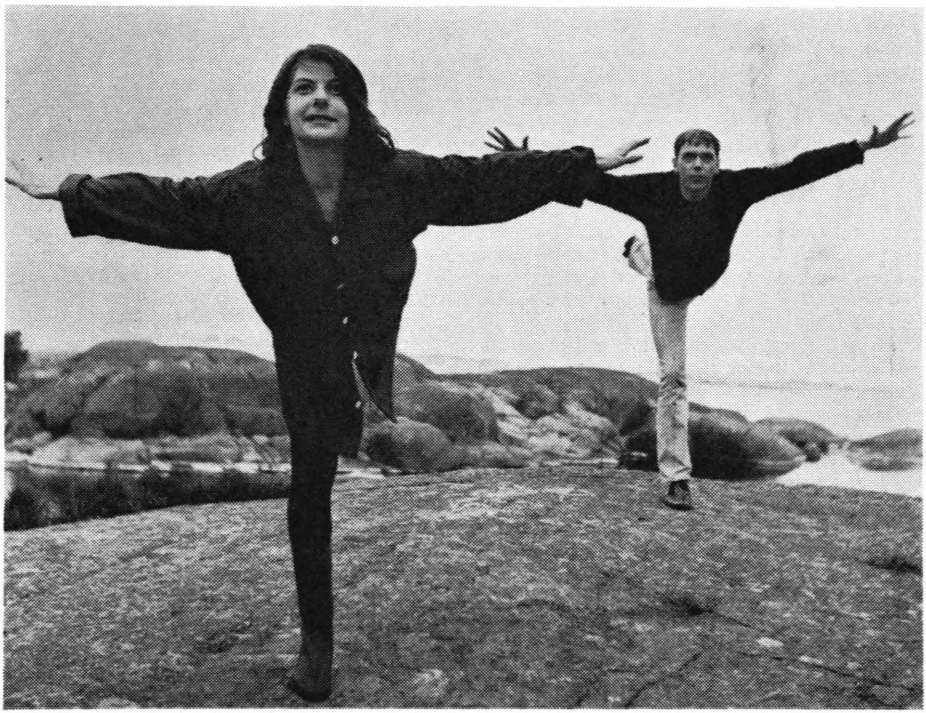
Mikko Niskanens for „Särkkä" iscenesatte „Grabbarna" (1962) behandler et nyt tema, tyskerne i Uleåborg under den anden verdenskrig, og afslører en del kyndighed, som får én til at vente sig meget af ham. Niskanen har gået på teaterskolen i Helsingfors og på filmhøjskolen i Moskva og synes at have en interessant opfattelse af film. Hans stil er mere bevægelig end det er almindeligt i finsk film, og han har især været heldig med drengene, der spiller hovedrollerne. Filmen er et engage-

ret vidnesbyrd om en generation af drenge i krigstiden, i et klima af store fædrelands-passioner og kriser, hvis dybere sammenhæng må være fremmede for børn og unge. I debutfilmen forekommer dog også akademiske træk, eksempler på filmklipning, der kunne stamme direkte fra en filmskole, og som man håber, han har undgået i den af Kassila producerede, endnu ikke viste „Sissit" („Fjärrpatrullen").

Uden for de store selskabers rammer instruktørdebuterede i løbet af 1962 en skuespiller, *Jarno Hiilloskorpi* (født 1939) med et lægemelodrama „Avskärmat ljus", en klipper og filmfotograf *Osso Skurnik* (født 1930) med en slags Raskolnikov-historie „Vägen till mörkret" samt *Risto Jarva* (født 1934) og *Jaakko Pakkasvirta* (født 1934) for den tekniske højskoles studenterforenings og filmklubben „Montage"s regning med en farvefilm „Natt eller dag". En ung filmfotograf *Erkko Kivikoski* (født 1936) vakte også opmærksomhed med en frisk tænkt kortfilm „Torget" og som teknisk instruktør og fotograf på *Veronika Leo-Hongells* dukkefilm i farver „Den osynliga handen".

Der er altså igen grund til at konstatere, at Finland har en livlig filmindustri, ca. 20 spillefilm og over 400 kortfilm hvert år, og at de sidste år har bragt en tydelig fornyelse blandt filminstruktørerne. Nu venter vi blot atter på personligheder, der skal kunne hæve sig over vor filmindustris konventioner. Kurkvaara er allerede godt på vej, men bliver han den eneste?

„Mehren juhlat" (Fest ved havet). *Sinikka Hannula* og *Jaakko Pakkasvirta*.



Kubrick, Nabokov, Lolita

LOLITA („Lolita"). 1961. Prod.: James B. Harris, Metro-Goldwyn-Mayer – Seven Arts Productions. I.: Stanley Kubrick. Manus: Vladimir Nabokov efter sin roman. Foto: Oswald Morris. Musik: Nelson Riddle. Tema: Bob Harris. Medv.: James Mason, Sue Lyon, Shelley Winters, Peter Sellers, Diana Decker, Jerry Stovin, William Greene, Marianne Stone, Cec Linder, Lois Maxwell, Gary Cockrell.

Bogen „Lolita" er – foruden meget andet – romantisk kærlighedsroman, fortvivlet farce, ondskabsfuld satire, sophisticated gyser og litterær *jeu d'esprit* – sammensvejset til en kompliceret og rig helhed med overlegen kompositorisk og verbal virtuositet. Hovedtemaet er Humbert Humberts smånymfepassion, den æstetisk-erotiske ekstase, som Lolita og hendes sjældne, dæmoniske medsøstre mellem 9 og 14 år vækker i ham.

At oversætte dette mesterværk til filmmediet med blot de væsentligste aspekter i behold, frembyder naturligvis umådelige vanskeligheder. *Kubrick* har ikke desto mindre forsøgt det; han lader sig ikke som instruktør inspirere frit af *Nabokovs* tekst (således som f. eks. *Truffaut* af *Rochés* „Jules og Jim"), men prøver konstant at respektere dens hensigt, ofte lige til bogstaven. Hans Lolita-udgave bør da bedømmes efter, hvor dækkende et filmisk udtryk han har fundet for det romanstof, Nabokov har medtaget i sit manuskript.

Særlig vanskeligt har det selvfølgelig været at gøre hovedpersonen så varieret og dybt udforsket som i bogen, hvor han selv har ordet og på hver side afslører nye sider af sit væsen. I fremtoning er *Masons* Humbert imidlertid meget rammende, og mange træk er præcist og diskret indfanget: hans væmmelse ved „hjertelige" berøringer, hans kejtede høflighed og tilbageholdte sarkasme, hans ironiske frivolitet og kultiverede kræsenhed i de bastant vulgære omgivelser. Men på det vigtigste punkt svigter Kubrick totalt. Humberts æstetiske ekstase, der f. eks. i de sublime tennisafsnit gør Lolitas mindste bevægelser til skønhedsoplevelser, gives i bogen med glødende, poetisk sensualitet, men Kubricks film mangler enhver erotisk spænding og udstråling. Humberts første møde med Lolita er eksempelvis helt ubehjælpsomt udformet; hvad der burde have virket som en åbenbaring, et filmpoetisk chok, bliver her blot et *glamour-still* af en veldrejet strandpige. Ideerne med spejlægget og hulahoop-ringen er gode, men præsentationen frygtsom og mekanisk, og kun lidt hjælper det, at vi får et uddrag af Humberts dagbog. Denne verbale tydeliggørelse burde Kubricks billeder have overflødiggjort.

Overhovedet holder Kubricks tørre og kølige *dead-pan*-stil os – især i begyndelsen – mærkeligt på afstand af Humberts lidelse og besættelse. Lige efter Lolitas afrejse til sommerlejren kaster Humbert sig hulkende ind på hendes seng, men kameraet forbliver fastnaglet nogle meter væk, som var det bange for at opdage noget usmageligt. Bortset fra i det helt vellykkede, indledende mordafsnit mangler billederne stoflighed og atmosfære, for slet ikke at tale om poesi. Afstandsbillederne af bilen – beregnet til at „sammenkæde" de forskellige afsnit – er døde og triste, og Kubrick har ingen sans for at gøre bilscener levende og nærværende (sammenlign med Truffaut!). Et luftfotografi af pap-Arizona med to små legetøjsbiler er forkasteligt.

Kubrick har i sit *location*-valg tydeligvis været stærkt hæmmet af at måtte optage filmen i England. De fremragende slotscener i „Ærens vej" kunne tyde på, at han er meget afhængig af markante dekorationer som visuel inspirationskilde.

Sue Lyon er nok et talent, men hun agerer endnu ikke tilstrækkelig frigjort. Kubrick benytter hende dog fint i øjeblikke af tankeløs ondskabsfuldhed: i afskedsscenen på hospitalet med det lille utålmodige vink, i opgørsscenen, hvor hun blæser tyggegummibobler og i bilscenen med hjerteanfaldet („I once read in Reader's Digest..."). Som helhed står hun dog mat og konturløst i billedet, en traditionelt fræk og pikant teen-ager med filmstjerneydre, uden smånymfens dæmoniske barnlighed og lunefuldhed. Derved neddæmpes det skæve ved dette kærlighedsforhold, og det mister for en stor del sin tragiske og sære intensitet. Yderligere forgroves problemstillingen, idet Lolita i overvejende grad bliver en beregnende og tidligt udviklet tøs, der har en naiv Humbert i sit garn. I bogen er forholdet langt mere kompliceret, for Humbert erkender her sin brutalitet mod *barnet* Lolita og sin manglende følelsesmæssige kontakt med hende: „it struck

me (. . .) that I simply did nok know a thing about my darling's mind and that quite possibly, behind the awful juvenile clichés, there was in her a garden and a twilight and a palace gate – dim and adorable regions which happened to be lucidly and absolutely forbidden to me, in my polluted rags and miserable convulsions; for I often noticed that living as we did, she and I, in a world of total evil, we would become strangely embarrassed whenever I tried to discuss something she and an older friend, she and a parent, she and a real healthy sweetheart, I and Annabel, Lolita and a sublime, purified, analyzed, deified Harold Haze, might have discussed – an abstract idea, a painting, stippled Hopkins or shorn Baudelaire, God or Shakespeare, anything of a genuine kind."

(Olympia Press-udgaven side 287).

Fælles for Nabokov og Kubrick er øjensynlig sansen for det grusomt-sardoniske og galgenhumoristiske, og på dette område fejres en lang række triumfer i filmatiseringen. Humberts uvilkårlige nikken til Charlottes tirader („Tror De jeg er en tåbelig, romantisk kvinde?"), hans skæven til Lolitas billede midt i sengerutinen, hans samtale fra badekarret med Charlottes banemand og hans trængsler med klapseng og drikkepenge – i sådanne glimt fanges meget af bogens ætsende tragikomik og dragende tvetydighed. Den rette grotesk-vrængende tone rammes også i afsnittene med *Peter Sellers*. Hans dr. Zemph-scene turde i sort, sadistisk og makaber humor være uovergået i filmhistorien.

Nabokov har i sit manuskript ganske behændigt sammenpresset stoffet, især i første halvdel, mens tidsfølgen i anden er for stødvist fremstillet. Når Humbert alligevel bruges som fortæller, virker hans kommentarer spredte og tilfældige, i betragtning af, at bogen er en guldgrube for den instruktør, der vil lade teksten dominere og pointere, som f. eks. i „Syv små synder". Usikkerheden viser sig også ved anvendelsen af indre monolog i scenen, hvor Humbert ikke kan få sig til at skyde Charlotte: Masons ypperlige spil gør den ganske overflødig. Det vrimler med træffende og vittigt tvetydige replikker, men censorskræk mærkes, f. eks. i den omhyggeligt trimmede hotelværelsescene.

„Lolita" er ingen dårlig film. Den præges næsten konstant af overlegen intelligens og skarpt vid, men den er samtidig skuffende akademisk og lidenskabsløs. Af et rigt og udfordrende materiale har Kubrick lavet en begavet og lidt bleg film, der helt mangler „Ærens vej"s slagkraft og intensitet.

Morten Piil.

Støvet

STØVSUGERBANDEN. Prod.: bent christensen filmproduktion a/s. Instr.: Bent Christensen. Manus.: Leif Panduro og Bent Christensen. Foto: Henrik Fog-Møller og Flemming Jensen. Dekor.: Steini Sveinbjørnsson. Musik: Bent Fabricius-Bjerre. Medv.: Henrik Bentzon, Clara Pontoppidan, Gunnar Lauring, Agnes Rehni, Henning Moritzen, Hans W. Petersen, Johannes Meyer, Henriette Norsman, Kai Holm, Carl Johan Hviid, Henry Nielsen, Ebba Amfeldt, Svend Bille, Torkil Lauritzen.

Ideen er god nok, og at filmen står over den almindelige danske produktion er helt klart, men det skridt fremad fra „Harry og Kammertjeneren", man havde håbet så inderligt på, blev den ikke.

Filmen sætter sig mellem to stole på flere væsentlige punkter. Den lægger op til en velfærdssatire, men udviklingen viser os en pudseløjerlig komedie. Vi aner en travesti, så en parodi og så en farce af „Palladium"-typen. Manuskriptet vender ungdomskriminaliteten på hovedet og skaber pensionist-bander, men det vil samtidig drage et omvendt unge/forældreproblem ind i komedien, og de to ting kommer kun sjældent i harmoni. At de unge bekymres over de ældres skidte kammerater går nok an, men vi er i en helt anden verden, når værgemyndigheden tillægges ungdommen. Det morsomme bliver skematiske postulater og en eventuel situationskomik dæmpes nydeligt af frk. *Norsman* og af en søgt „ualmindelig" *Henning Moritzen,* der kæmper i et vakuum af en rolle. Svaghederne træder så tydeligt frem, fordi et par scener når det ideelle, bl. a. mødet mellem Støvsugerbanden og *Johannes Meyers* Augustin i „Old Willi's Place"; man spørger sig selv, hvorfor filmen ikke har holdt denne tone, denne parodi, denne rytme. Der lægges op til så meget godt, men der savnes i høj grad konsekvens i udførelsen. Det går ikke blot at vende alting om. Tanken kan synes fornøjelig, men derfra og til at visualisere absurditeterne ligger sandelig et manuskript- og drejebogsarbejde af betydeligt format.

Hvad manuskriptet savner i homogenitet, opvejes desværre ikke af iscenesættelsen, der bl. a. synes ret imponeret af skuespilleriet. De typevalgte medvirkende får lov til at spille tempoet i filmen ned i en grad, der intet har med pensionist-karakteristik at gøre. Dagligstue-teatret stikker hovedet frem mange steder, der spilles *foran* kameraet i stedet for sammen med kameraet, pointerne pointeres som i en TV-revy af *Epe*. Vi lades sandelig ikke i tvivl om noget som helst med undtagelse af, at *Clara Pontoppidan* taber sine briller under sprængstofatten-

tatet. Da aner man simpelthen ikke, hvad der sker. Støvet lægger sig fint over tempoet og klipningen, og kun glimtvis ser man, hvad filmen kunne være blevet: I *Gunnar Laurings* postmester-effektivitet, i *Hans W. Petersens* stik-i-rend-dreng, i *Kai Holms* forbløffende skæbne-(eller hvad man vil)figur, i replikkerne og i den ovenfor nævnte scene. Men det bliver alt sammen til indslag og numre, der ikke kædes sammen af en konsekvent stil og en sikrere holdning til den grundlæggende idé.

Man synes, det er synd for filmen. Så meget tyder på, at den kunne være blevet betydelig, og man kan ikke sige sig fri for en fornemmelse af, at en grundigere forberedelse ville have betydet en del. Og måske ville *Bent Christensen* og *Leif Panduro* have kunnet gennemgå drejebogen endnu en gang med større kritisk indstilling måske på bekostning af begejstringen over alt det herlige i emnet. Måske og måske og måske.

Der står tilbage kun at gentage et par ord fra vor karakteristik af Bent Christensen i „Kosmorama 58": „. . . seriøst arbejdende kræfter i dansk film sætter deres lid til ham som producent og instruktør – måske først og fremmest som producent . . ."

Poul Malmkjær.

★

Leve professionalismen!

HATARI! („Hatari!"). Prod.: Malabar (Howard Hawks) 1962. Instr.: Howard Hawks. Medprod. og andeninstr.: Paul Helmick. Manus.: Leigh Brackett efter story af Harry Kurnitz. Foto: Russell Harlan (Technicolor). Klipning: Stuart Gilmore. Dekor.: Hal Pereira og Carl Anderson. Musik: Henry Mancini. Medv.: John Wayne, Elsa Martinelli, Hardy Krüger, Red Buttons, Gérard Blain, Michèle Girardon, Bruce Cabot, Valentin de Vargas, Eduard Franz.

„Hatari!" er 100 % *Hawks* lige fra første billede. I den indledende sekvens indfanger han os øjeblikkeligt og overrumplende. Vi er midt i hans *action,* jagten på et næsehorn. Og da sekvensen slutter, smækkes fortekstерne triumferende op over det brede lærred: „Howard Hawks presents". Vi er i sikre hænder hos den eminente professionalist, og hans sidste film præsenterer for os på den smukkeste og mest naturlige måde alt, hvad der er karakteristisk for ham. Vi er i Afrika, hvor det eventyrlige og det spændende er nær inde på menneskene, og vi er blandt folk med et arbejde, der stiller krav til fysik, mod og snarrådighed. Den lille gruppe mennesker har det vidunderligt, og Hawks videregiver denne atmosfære af velbehag og livsnyden til os andre. Der er ingen tarvelig civilisations-filosoferen. Sean Mercer og hans medhjælpere har nogle ganske konkrete opgaver, som skal løses, og som de løser. Vi følger dem på deres jagt efter vilde dyr, der skal transporteres videre til zoologiske haver, og vi møder dem i deres afslappede samvær, det er alt. To af mændene forelsker sig i to piger, og får dem til sidst. *Leigh Bracketts* manuskript præsenterer blot en række episoder, som Hawks klæder på, og filmen består af en kæde af handlinger i stedet for af én handling. Hawks viser sin sikkerhed i den måde, hvorpå han varierer situationerne, der under en mindre kyndig instruktør ville være ensformige. Jagtscenerne er formidabelt *craftsmanship,* energiske og kraftfulde eksempler på *poetry in motion,* og de mellemliggende scener, hvor man spiser, drikker, flirter, rivaliserer, er vidunderligt afslappede og ironisk pointerede. Filmen har en veloplagt, uanstrengt, let humoristisk tone.

Den bringer naturligvis *Hemingway* i erindring. Hawks har samme optagethed af de konkrete ting og har ikke fået afbrudt sit direkte forhold til tilværelsen. Det er velgørende, at Hawks har bevaret sin vitalitet, sin livsappetit og sit visuelle talent. Film som „Hatari!" er sjældne i dag, men netop derfor livsnødvendige i en periode, hvor intellektualiseringen af filmkunsten er ved at få mange til at glemme, at kunsten også godt må appellere til sanserne.

I.M.

★

Ny analyse

ADVISE AND CONSENT („Storm over Washington"). Prod.: Otto Preminger, (BLC /Columbia) 1962. Instr.: Otto Preminger. Manus.: Wendell Mayes efter Allen Drurys bog. Foto: Sam Leavitt. Panavision. Klip.: Louis R. Loeffler. Dekor.: Lyle Wheeler. Fortekster: Saul Bass. Musik: Jerry Fielding. Medv.: Charles Laughton, Don Murray, Walter Pidgeon, Lew Ayres, Franchot Tone, Henry Fonda, George Grizzard, Paul Ford, Peter Lawford, Gene Tierney, Burgess Meredith, Inga Swenson, Edward Andrews, Will Geer, Malcolm Atterbury, Eddie Hodges, John Granger, Larry Tucker, Paul McGrath, Betty White, J. Edward McKinley, William Quinn, Tiki Santos, Raoul de Léon, Tom Helmore, Hilary Eaves, René Paul, Michèle Montau, Paul Stevens, Chet Stratton, Hon. Henry Fountain Ashurst.

I „Et mords analyse" udforskede *Otto Preminger* menneskene og intrigerne i det juridiske

og kriminalistiske samfundsapparat. I „Storm over Washington" udsætter han det politiske maskineri for en lige så strengt beregnet analyse, og denne gang har han givet dramaet et menneskeligt spændingsforhold, der næsten helt klarer ham fri af den sædvanlige risiko for at havne i det sensationalistiske. Han fremlægger intrigerne i deres mange og spegede private sammenhænge og skildrer manipulationerne i forbindelse med en aktuel prekær situation – ikke for at øve en direkte revsende indsats, men for først og fremmest at fange dramaet i dets logiske og lovbundne udvikling. Preminger arbejder med en uhyggelig præcision og fastholder dermed på samme tid det politiske format i den pågældende katastrofale situation *og* fornemmelsen af noget småt, noget almindeligt, tilfældigt og lunefuldt. Filmen er foruroligende; den anskuer politikerne på vort eget usikre og nervøse niveau og øger derved den indædte stemning af noget konstant risikabelt og utrygt. Men samtidig koncentrerer Preminger så stærkt spændingen om menneskene i intrigerne, at filmen undgår en mekanisk (og sensationalistisk) fortvivlelse over alle disse urovækkende intriger og tilfældigheder. Preminger er ingen *Cayatte,* og hans understregen af det menneskelige ansvar i situationen er placeret *foran* en skematisk afmaling af intrigernes smarte konstruktioner. Det kan derfor tilgives Preminger, at en væsentlig enkelthed løber fra ham og ud i en jævn melodramatik; han taber i hvert fald ikke kontakten med menneskene, og han foruroliger uden at vrænge. En usædvanligt fængslende rollebesætning følger Premingers plan; spillet er som filmen koncentreret om spændingen mellem det menneskelige ansvar og den politiske mekanik.

J.S.

★

Myten og Ford

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE („Manden, der skød Liberty Valance"). Prod.: Willis Goldbeck/Paramount, 1962. Instr.: John Ford. Manus.: James Warner Bellah og Willis Goldbeck efter en fortælling af Dorothy M. Johnson. Foto: William H. Clothier. Dekor.: Hal Pereira og Eddie Imazu. Instruktørass.: Wingate Smith. Klip: Otho Lovering. Medv.: James Stewart, John Wayne, Vera Miles, Lee Marvin, Edmond O'Brien, Andy Devine, Jeanette Nolan, John Qualen, Ken Murray, Woody Strode, Lee Van Cleef, Strother Martin, John Carradine, Carleton Young, Denver Pyle, O. Z. Whitehead.

Man kan spekulere på, i hvor høj grad *Ford* føler sig dybere engageret i det myte- og legendespørgsmål, der er filmens noget bombastiske slutpointe. Det er vist ikke noget problem for poeten Ford, der i film efter film har ladet os opleve mytens skønhed – og uforpligtende ansvarsløshed, om man vil. Mere taler for, at han med „Manden, der skød Liberty Valance" har villet skildre en hændelse i en periode af vestens historie, overgangen fra marshall'ernes (dansk oversættelse „marskallernes" ved *O. Høgh Larsen*) og ranchejernes regime til sagførernes og med dem politikernes nedskrevne og mindre resolutte lovkompleks.

Man forbløffes i nogen grad over, hvor sjusket (bl. a. script-girl fejl) og uharmonisk filmen er konstrueret. Det lange flashback, der udgør næsten hele filmen, bliver endnu tungere af at være omgivet af et par afsnit, der i sentimentalitet næppe overgås af nogen „Warner"-heavy fra efterkrigstiden. Den indlagte nedskydning af Liberty Valance nærmer sig dukketeaterteknikken, og selv om *James Stewarts* nybagte og „gode" jurist går an bag *pan-cake*'en, der dog krakelerer hist og her, er hverken *John Waynes* Tom Doniphon eller *Lee Marvins* Liberty Valance blevet mere end netop John Wayne og Lee Marvin. Begge er *for* stiliserede i konturerne, de kommer ind fra venstre og går ud til højre. Man ville have skudt Liberty bagfra en mørk nat i første rulle.

Hele problemet omkring det gode og det onde munder ud i at den onde udryddes af den halvgode, som derefter må gå til grunde for at myten om den helgode kan leve til almindelig opbyggelse for folket. I den centrale scene i restauranten stilles problemet på spidsen, hårdt og kontant, men derved vinder det næppe i interesse eller betydning. Der ligger ingen debat i det, der er kun én løsning i den givne situation, og den får vi på trods af den megen tale frem og tilbage. Problemet bliver et skinproblem, og vi sidder tilbage med mytehistorien, som får en meget økonomisk behandling, der er præget af træthed og ringe engagement.

Der er naturligvis tilstrækkeligt Ford i filmen til at gøre den seværdig. Skønt poesien er fraværende, er der hyppigt rigt liv i miljø og traditionelt god karakteristik i en række biroller; og der er en ikke ringe intensitet og originalitet i de afsnit, der rummer mindst ydre dramatik. Men der er også en Ford-fjern brutalitet, som synes at skulle bære en for stor del af baggrunden for problemstillingen, der er en love-story, som ikke rigtigt interesserer, og der er tilløb til en gang psykologiseren om den „halvgode" helteskikkelse, som går til grunde med en epoke, handlingens mand, der afløses af teoretikeren med ordet i sin magt.

P.M.

LÆSERBREV . . . .

I sidste nummers anmeldelse af *Bent Grastens* og *Arnold Hendings* bøger om henholdsvis *Kjeld Petersen* og *Poul Reumert*, fastslår *Ib Monty*, at også sidstnævnte blev misbrugt og ikke ydede noget bemærkelsesværdigt, hverken i stumfilmene (Monty nævner 18, indexet i „Kosmorama 16", 19) eller i talefilmene (13).

Ingen protest. Den halve snes film med Reumert, jeg har set, ligger for langt tilbage i tiden til, at jeg i dag kan have nogen klar idé om Reumert som filmskuespiller. Dog husker jeg, at han aldrig - selv ikke i de ringeste af filmene – var nær så farveløs som *Mogens Wieth*, og i sine få og små TV-roller – bedst måske i debut'en, *Hjalmar Bergmans* „Herr Sleeman kommer" (15.3.1959), har Reumert afsløret et *filmisk* talent, der langt overstråler det, de fleste af hans jævnaldrende, yngre og unge kolleger har vist os. Monty mener da også, at man *ikke* kan *„udelukke den mulighed, at han i samarbejde med en instruktørpersonlighed af format ville have kunnet skabe det fremragende."*

Ville have kunnet!

Men er det da for sent at føre bevis for denne antagelse?

Bent Christensen, der i „Harry og Kammertjeneren" og „Støvsugerbanden" udnytter nogle ældre skuespillere (som i øvrigt ikke har villet filme i årevis) bedre end nogen anden dansk filminstruktør, *der* – i hvert fald delvis – står bag finansieringen af *Albert Mertz' Scherfig*-film, *der* nu også har fået *Knud Leif Thomsen* anbragt i sin stald og som længe synes at have bejlet til både *Astrid Henning-Jensen* og *Jørgen Roos*, har det største kup tilbage, hvis han kan overtale Reumert til at medvirke i en filmversion af „Indenfor Murene" – og hvis han kan overtale *Dreyer* til at instruere.

Det er ikke vanskeligt at se, hvad der kan appellere

Repertoiret . . .

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama"s læsere, i dette nummer premierer i tiden 16.1–14.3. 1963 (redaktionens slutning).

ADVISE AND CONSENT (STORM OVER WASHINGTON), U.S.A. 1962. Anmeldt i dette nr.

ANOTHER FINE MESS, ME AND MY PAL, MEN O' WAR, THEIR FIRST MISTAKE (GØG OG GOKKE VÆLTER BYEN), U.S.A. 1929–33. *Gøg og Gokke*-renæssancen nu endeligt nået til Danmark. Denne samling af fire af parrets two-reelers fra den tidlige tonefilmtid er den tredie i løbet af et år, og den viser smukke eksempler på deres fine sammenspil. „Another Fine Mess" viser dem på højden, mens de tre andre ikke er blandt de mest holdbare.

BILLY BUDD (MYTTERI), England 1962. *Peter Ustinov* har skrevet, instrueret, produceret og spiller i denne kyndige og kultiverede litterære filmatisering, der koncentrerer sig om personkonstellationer. Ikke ovenud spændende eller personlig, men solid og tro mod *Melville*. Godt spil af *Robert Ryan* og *Terence Stamp*.

ELEKTRA (ELEKTRA), Grækenland 1962. *Michael Cacoyannis'* stort set vellykkede Euripides-filmatisering trues af det statiske og det søgt lækre i anvendelsen af koret. *Irene Pappas'* stærke præstation i titelrollen bidrager sammen med fornem milieubeskrivelse til filmens seværdighed.

HATARI! (HATARI!), U.S.A. 1962. Anmeldt i dette nr.

LOLITA (LOLITA), U.S.A. 1961. Anmeldt i dette nr.

THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE (MANDEN, DER SKØD LIBERTY VALANCE), U.S.A. 1962. Anmeldt i dette nr.

MR. HOBBS TAKES A VACATION (MR. HOBBS TA'R PÅ FERIE), U.S.A. 1962. *James Stewart* som jaget familiefader, sympatisk i sit oprør mod traditionernes og de selvoptagede børns tyranni. *Henry Koster* fortæller ikke opfindsomt, men filmen er veloplagt i sin skildring af plagerne, og *Maureen O'Hara* støtter smukt manden i hans rimelige ophidselse. Morsom præstation af *John MacGiven*.

OKLAHOMA (OKLAHOMA), U.S.A. 1955. 8 års forsinkelse gør det ikke nemmere at acceptere denne filmoperette, der allerede var forældet i produktionsåret. *Fred Zinnemann* gør ikke forsøg på at *musicalisere* stoffet, der dog overlever. *Rodgers'* musik, *Agnes de Milles* robuste, livfulde og ukrukkede koreografi, *Gene Nelson* og dens kvaliteter som en slags *americana* gør den seværdig.

THE OUTSIDER (HELTEN FRA IWO JIMA), U.S.A. 1961. Modig og kontroversiel *Delbert Mann*-film om mennesket, der ofres i den nationale propaganda. Vredt-ironisk, rig på medfølelse, men tynget af *Tony Curtis'* vel kække spil.

RED RIVER (RED RIVER), U.S.A. 1948. Gensynet med *Howard Hawks'* „store" western imponerede og betog mere som genremaleri end som drama. Den dramatiske „story" med psykologisk udredning og *love-story* var noget hø. Men de 10.000 høveder var dejlige, og det er da også dem, filmen handler om.

THE ROAD TO HONG KONG (HALLØJ I HONGKONG), England 1961. Momentvis veloplagt genoplivelse af det gamle tonefald fra „The Road to"-filmene, gjort med fornemmelse for genrens rammer, fyldt med sikre gags. *Bob Hope* stadig den sejeste i kombinationen Hope–*Crosby*, men *Peter Sellers* viser i løbet af få sekunder, hvor forældet filmens komik i øvrigt er.

SAIL A CROOKED SHIP (GANGSTERE TIL SØS), U.S.A. 1961. Næsten perfekt absurd farce af *Irving Brecher*, rig på begavede skud til navnlig melodramatiske filmtyper, overrumplende i sin ofte velberegnede blanding af det arrogant vittige og det vildt groteske. Fremragende præstationer af *Carolyn Jones*, *Ernie Kovacs* og *Frank Gorshin*.

STØVSUGERBANDEN, Danmark 1963. Anmeldt i dette nr.

TALES OF TERROR (RÆDSLERNES TRIO), U.S.A. 1962. *Roger Corman* og *Floyd Crosbys* nye essay i rækken af *Poe*-filmatiseringer rummer tre historier, hvoraf første og sidste mekanisk reproducerer tidligere tricks, mens den midterste introducerer en velkommen satanisk humor. Lifligt spil af rædselstrioen *Price*, *Lorre* og *Rathbone*.

til Dreyer i *Henri Nathansens* gamle skuespil, som han da også omtaler et sted i artikelsamlingen „Om filmen". Og der er vel ingen, som tvivler på, at Dreyer bedre end nogen anden kan trække det i flere henseender gammeldags skuespil ud af det tidsbundne og skabe en betydelig film derover. Som alle ved, er hovedrollen som gamle Levin en af Reumerts bedste, og der er ingen grund til på forhånd at antage, at Reumert ikke er „dreyersk" nok som skuespillertype – eller at den 80-årige skuespiller skulle være uinteresseret i et samarbejde med Dreyer.

Og aristokraten Reumerts respekt for og altid tidssvarende holdning til det, langt, langt yngre ånder den dag i dag med så stor foragt kalder „massemedierne", viser sig bl. a. i erindringerne, i *Marguerite Engbergs* artikel om „A/S Dania Biofilms Kompagni"s historie („Kosmorama 53") og i følgende citat fra et læserbrev i „Politiken" (17. jan. 1957), hvori Reumert protesterer mod en journalists forvrængede referat i samme avis og bl. a. skriver:

„Jeg har hverken i retten eller andetsteds sagt, at „Kunsten og fjernsynet ikke kan forenes" og heller ikke, at „fjernsynet er en ringere kunst". Hvordan skulle jeg dog kunne sige noget så graverende? . . . . Det, som jeg måtte tage afstand fra, var en ødelæggende sammenblanding af kunstformerne – scenens, transmissionens og fjernsynets".

Reumert – og Dreyer – er på afgørende punkter ikke mindre moderne indstillet end Bent Christensen, og de har jo i hvert fald det til fælles, at de er kunstnerisk ambitiøse. – Et samarbejde mellem disse tre tilsyneladende så vidt forskellige kunstnere skulle vel nok kunne lade sig realisere? Det mener i hvert fald

John Ernst.

Reumert-indexet i „Kosmorama 19" har 19 film, men senere efterforskning har vist, at filmen „Kærlighed" er identisk med filmen „Manegens Stjerne". Der er således kun 18 film. I øvrigt skal det bemærkes, at direktør *Thorvald Larsen* i „Bogen om Poul Reumert" foreslår en filmatisering af „Indenfor Murene", dog uden at foreslå instruktør eller producent.

Fra museets billedarkiv

Også „Kosmorama" slutter sig til den lange række af gratulanter, der hylder de to 80-årige, *Clara Pontoppidan* og *Poul Reumert,* for nu at nævne den yngste først. Vi har i den anledning i billedarkivet fundet et still fra filmen „Flyverspionen" („Dania Biofilm", 1915), i hvilken de to kunstnere første gang spillede sammen (kun én film mere har dem begge på rollelisten: „Heksen" fra 1922).

Noter fra museet . . .

Museet har efterhånden fået en regelmæssig udveksling i gang med det enorme sovjetrussiske filmarkiv „Gosfilmofond" i Moskva. Udvekslingerne begrænses blot af den selvfølgelige kendsgerning, at vi har betydeligt mindre at tilbyde af interesse end russerne. Senest har museet imidlertid modtaget kopier af tre af den sovjetrussiske films hovedværker, *Dovzhenkos* „Arsenal". „Djebutat baltiki" (Den baltiske deputerede) af *Cheifits* og *Zarchi*, og *Abram Rooms* „Prividenja, kotoroje ne vozvraschajetsja" (Spøgelset, som ikke vender tilbage. Også kendt under titlen: Menneskearsenalet). Filmene vil blive præsenteret for museets medlemmer i næste sæsons serier.

Efter lange forhandlinger lykkedes det i februar museet at skaffe en udstilling af *Sergei M. Eisensteins* tegninger til landet. Udstillingen, der tidligere har været vist af filmarkiverne i Paris, Milano, Amsterdam og Bukarest, fandt sted i tiden 23. februar til 10. marts på Lyngby rådhus og blev en stor succes. Der var over 3000 besøgende, et antal, der langt overtraf forventningerne. Udstillingen omfattede ca. 250 af Eisensteins tegninger, deriblandt dekorations- og kostumeskitser til „Alexander Nevsky" og „Ivan den Grusomme". Under udstillingen vistes på Lyngby rådhus alle Eisensteins film på nær „Generallinien". Det var en særlig glæde for museet at kunne præsentere anden del af „Ivan den Grusomme" med det berømte afsnit i farver. Filmforevisningerne var så stærkt besøgt, at det var nødvendigt at arrangere ekstraforestillinger. I forbindelse med udstillingen havde museet besøg af den fremtrædende sovjetrussiske filmhistoriker, professor *N. A. Lebedev* fra filmhøjskolen i Moskva. Han deltog bl. a. i én af museets „Filmdebat"-aftener.

Museets bibliotek har bl. a. anskaffet følgende bøger:
Armand J. Cauliez, Jacques Tati, 1962.
Jean-Pierre Mocky og *Raymond Queneau*, Un couple, 1961.
Jacques Audiberti, La poupée, 1962.
Robert Bresson, Le proces de Jeanne d'Arc, 1962.
Henri-Pierre Roché, Jules et Jim, 1962.
Huw Wheldon, Monitor, 1962.
Elia Kazan, America America, 1962.
Ernie Kovacs, How to Talk at Gin, 1962.
Alberto Lattuada, La steppa, 1962.
Federico Fellini, 8½, 1963.

TIDSSKRIFTERNE

„Films and Filming" for marts bringer artikler om *Stanley Kramer* og *Charles Laughton*, og i serien „The Face of '63" bringes en lang række portrætter af amerikanske instruktører.

I januarnummeret af „Movie" kan man finde et glimrende interview med *Hitchcock*, der bl. a. fortæller om „The Birds". Nummeret indeholder i øvrigt stof om censur, og de meget lange anmeldelser er helliget „Manden, der vidste for meget" (1955), „Vivre sa vie", „Gypsy" og „Vanina Vanini".

„Cahiers du Cinéma" for februar bringer interviews med *Robert Bresson, Arthur Penn* og med *Robert Drew* og *Richard Leacock*, hvis film vi gerne snart skulle se her i landet. I martsnummeret meddeler *Louis Marcorelles* indtryk fra sin rejse i USA.

Filmindex LXV

JOE E. BROWN

AF JANUS BARFOED

The Circus Kid. F.B.O. 1928. I: George B. Seitz. M: Melville Baker efter Ashmore Creelman. F: Philip Tannura. Medv: Frankie Darro, Poodles Hanneford, Joe E. Brown, Helen Costello, Sam Nelson, Lionel Belmore, Charles Miller, Johnny Gaugh, Sid Crosley, Charles Gemora, Clarence Moorehouse, Frank Hempfield.

Crooks Can't Win. F.B.O. 1928. I: George M. Arthur. M: Enid Hubbard efter J. J. O'Neill. F: Robert Martin. Medv: Ralph Lewis, Thelma Hill, Sam Nelson, Joe E. Brown, Eugene Strong, James Eagle, Charles Hill.

The Hit Of The Show. F.B.O. 1928. I: Ralph Ince. M: Enid Hubbard efter Viola Brothers Shore. F: Robert Martin. Medv: Joe E. Brown, Gertrude Olmstead, Gertrude Astor, Frank Mills, William Norton Baily, Lee Shumway, Ole M. Ness, Cosmo Bellew, Daphne Pollard, Roy Mason.

Take Me Home. Paramount 1928. I: Marshall Neilan. M: Ethel Doherty. F: J. Roy Hunt. Medv: Bebe Daniels, Neil Hamilton, Joe E. Brown, Lilyan Tashman.

Molly And Me. Tiffany 1929. I: Albert Ray. M: Lois Lesson efter H. R. Durant. F: Ernest Miller & Frank Zucker. Medv: Joe E. Brown, Alberta Vaughn, Belle Bennett, Charles Byer.

My Lady's Past. Tiffany 1929. I: Albert Ray. M: Frances Hyland efter F. Hyland. F: Harry Jackson. Medv: Joe E. Brown, Belle Bennett, Alma Bennett, Russell Simpson, Raymond Keene, Joan Standing.

Painted Faces. Tiffany 1929. I: Albert Rogell. M: Frances Hyland efter F. Hyland. F: Jackson Rose. Medv: Joe E. Brown, Helen Foster, Barton Hepburn, Dorothy Gulliver, Lester Cole, Sojin, Jack Richardson, Howard Truesdell, Baldy Belmont, Jerry Drew, Walter Jerry, Russ Dudley, Purnell Pratt, Alma Bennett, Clinton Lylem.

The Ghost Talks. Fox 1929. I: Lewis Seiler. M: Frederick H. Brennan efter Max Marcin & Edward Hammond. F: George Meehan. Medv: Helen Twelvetrees, Charles Eaton, Stepin' Fetchit, Carmel Myers, Earle Fox, Henry Sedley, Joe E. Brown, Clifford Dempsey, Baby Mack.

Protection („Jack Diamonds Banemand"). Fox 1929. I: Benjamin Stoloff. M: Frederick Brennan efter J. Clarkson Miller. F: Joseph Valentine. Medv: Robert Elliot, Dorothy Burges, Ben Hewlett, Paul Page, Roy Stewart, Joe E. Brown, Dorothy Ward, William H. Tooker, Arthur Hoyt. D-Prem: 8/11–1930.

On With The Show („Op med Tæppet"). Warner Bros. 1929. I: Alan Crosland. M: Robert Lord efter Humphrey Pearson. F: Tony Gaudio. Medv: Betty Compson, Louise Fazenda, Sally O'Neill, Joe E. Brown, Purnell Pratt, William Bakewell, Sam Hardy, Wheeler Oakman, Thomas Jefferson, Lee Moran, Harry Gribbon, Arthur Lake, Josephine Houston, Henry Fink, Otto Hoffman, Ethel Waters. D-Prem: 12/12–1932.

Going Wild. Warner Bros. 1930. I: William A. Seiter. M: Humphrey Pearson & Henry McCarty. F: Sol Polito. Medv: Joe E. Brown, Laura Lee, Walter Pidgeon, Frank McHugh, Ona Munson, Lawrence Gray, May Boley, Johnny Arthur, Anders Randolf, Arthur Hoyt, Fred Kelsey, Sam Cantor, Harvey Clark, Larry Banthin.

Hold Everything. Warner Bros. 1930. I: Roy Del Ruth. M: Robert Lord efter John McGowan &

B. G. DeSylva. F: Dev Jennings. Medv: Joe E. Brown, Winnie Lightner, George Carpentier, Sally O'Neill, Edmund Breese, Bert Roach, Dorothy Revier, Jack Curtis, Tony Stabeneau, Lew Harvey, Jimmy Quinn.

The Lottery Bride („Lotteribruden" el. „Den Solgte Brud"). United Artists 1930. I: Paul L. Stein. M: Horace Jackson & Howard Emmett Rogers efter Henry Stothard. F: Ray June. Medv: Jeanette MacDonald, John Garrick, Joe E. Brown, Zasu Pitts, Robert Chrisholm, Harry Gribbon, Carroll Nye. D-Prem: 30/10–1931.

Maybe It's Love. Warner Bros. 1930. I: William Wellman. M: Joseph Jackson efter Mark Canfield. F: Robert Kurlle. Medv: Joe E. Brown, Joan Bennett, James Hall, Laura Lee, Anders Randolf, Sumner Gretchell, George Irving, George Bickel, Howard Jones, Bill Banker, Russell Saunders.

Sally („Sally"). Warner Bros. 1930. I: John Frances Dillon. M: Waldemar Young efter Guy Bolton. F: Dev Jennings & E. Schoenbaum. Medv: Marilyn Miller, Alexander Gray, Joe E. Brown, T. Roy Barnes, Pert Kelton, Ford Sterling, Maude Turner Gordon, E. P. Ratcliffe, Jack Duffy, Nora Lane. D-prem: 1/9–1930.

Song Of The West („Pigen fra Guldlandet"). Warner Bros. 1930. I: Ray Enright. M: Harvey Thew efter Oscar Hammerstein II & Lawrence Stallings. F: Dev Jennings. Medv: John Boles, Vivienne Segal, Joe E. Brown, Edward Martindel, Harry Gribbon, Sam Hardy, Marie Wells.

Top Speed. Warner Bros. 1930. I: Mervyn LeRoy. M: Humphrey Pearson & Henry McCarty efter Harry Ruby & Guy Bolton. F: Sid Hickox. Medv: Joe E. Brown, Bernice Claire, Jack Whiting, Frank McHugh, Laura Lee, Edmund Breese, Wade Boteler, Rita Flynn, Edwin Maxwell, Cyril King.

Broad-Minded. Warner Bros. 1931. I: Mervyn LeRoy. M: Bert Kalmar & Harry Ruby efter Kalmar & Ruby. F: Sid Hickox. Medv: Joe E. Brown, William Collier Jr., Marjorie White, Margaret Livingston, Thelma Todd, Bela Lugosi, Ona Munson, Grace Hampton, Holmes Herbert.

Local Boy Makes Good. Warner Bros. 1931. I: Mervyn LeRoy. M: Robert Lord efter J. C. & Elliot Nugent. F: Sol Polito. Medv: Joe E. Brown, Dorothy Lee, Ruth Hall, Edward Woods, Edward J. Nugent, Wade Boteler, William Burres, John Harrington, Robert Bennett.

Sit Tight („Sejrherren"). Warner Bros. 1931. I: Lloyd Bacon. M: Rex Taylor efter R. Taylor. F: William Rees. Medv: Joe E. Brown, Winnie Lightner, Claudia Dell, Paul Gregory, Don George, Lotti Loder, Frank Hagney, Hobart Bosworth. D-prem: 12/2–1932.

Fireman Save My Child. Warner Bros. 1932. I: Lloyd Bacon. M: Robert Lord, Ray Enright & Arthur Caesar. F: Sol Polito. Medv: Joe E. Brown, Evalyn Knapp, Lilian Bond, George Meeker, Guy Kibbee, Ben Hendricks, Jr., George Ernest, Virginia Sale, Frank Shallenbach, Richard Carle, Louis Robinson, Curtis Benton.

The Tenderfoot. Warner Bros. 1932. I: Ray Enright. M: Arthur Caesar, Monty Banks & Earl Baldwin. F: Gregg Toland. Medv: Joe E. Brown, Ginger Rogers, Lew Cody, Vivian Oakland, Robert Creig, Wilfred Lucas, Spencer Charters, Ralph Ince, Mae Madison, Marion Byron, Lee Kohlmar, Joe Barton, Edith Allen, John Larkin.

You Said A Mouthful („Vandskræk"). Warner Bros. 1932. I: Lloyd Bacon. M: Robert Lord & Bolton Mallory efter William B. Dover. F: Richard Towers. Medv: Joe E. Brown, Ginger Rogers, Preston Foster, Sheila Terry, Farina, Guinn „Big Boy" Williams, Harry Gribbon, Oscar Apfel, Edwin Maxwell. D-prem: 1/9–1933.

Elmer The Great. Warner Bros. 1933. I: Mervyn LeRoy. M: Tom Geraghty efter Ring Lardner & George M. Cohan. F: Arthur Todd. Medv: Joe E. Brown, Patricia Ellis, Claire Dodd, Sterling Holloway, Jessie Ralph, Emma Dunn, Preston Foster, Charles Wilson, Berton Churchill, Frank McHugh, Lloyd Neal, Douglas Dumbrille, Gene Morgan.

Son Of A Sailor („Den Sømand han maa lide"). Warner Bros. 1933. I: Lloyd Bacon. M: Ernest Pagano & H. M. Walker efter Al Cohn & Paul Gerard Smith. F: Ira Morgan. Medv: Joe E. Brown, Jean Muir, Frank McHugh, Thelma Todd, Johnny Mack Brown, Sheila Terry, George Blackwood, Merna Kennedy.

The Circus Clown. Warner Bros. 1934. I: Ray Enright. M: efter Bert Kalmar & Harry Ruby. F: Sid Hickox. Medv: Joe E. Brown, Dorothy Burgess, Patricia Ellis, Donald Dillaway, Charles Wilson, Poodles Hanneford, Harry Woods, William Demarest, Lee Moran, John Sheehan, Tom Dugan, Ronnie Cosby, Earle Hodgins.

Six Day Bike Rider („Seks Dages Løbet"). Warner Bros. 1934. I: Lloyd Bacon. M: Earl Baldwin efter E. Baldwin. F: Warren Lynch. Medv: Joe E. Brown, Maxine Doyle, Frank McHugh, Gordon Westcott, Arthur Aylesworth, Lottie Williams, Dorothy Christy, Harry Seymour, Lloyd Neal, William Granger. D-prem: 10/1–1935.

A Very Honorable Guy. Warner Bros. 1934. I: Lloyd Bacon. M: Earl Baldwin efter Damon Runyon. F: Ira Morgan. Medv: Joe E. Brown, Alice White, Robert Barrat, Alan Dinehart, Irene Franklin, Hobart Cavanaugh, Arthur Vinton, George Pat Collins, Harold Huber, James Donlan, Harry Warren, Al Dubin.

Alibi Ike. Warner Bros. 1935. I: Ray Enright. M: William Wister Haines efter Ring Lardner. F: Arthur Todd. Medv: Joe E. Brown, Olivia de Havilland, Eddie Schubert, Ruth Donelly, Joseph King, Roscoe Karns, Joseph Crehan, William Frawley, Paul Harvey, George Pat Collins.

Bright Lights („Paa slap Line"). Warner Bros. 1935. I: Busby Berkeley. M: Bert Kalmar, Harry Ruby, Ben Markson & Benny Rubin efter Lois Leeson. F: Sid Hickox. Medv: Joe E. Brown, Ann Dvorak, Patricia Ellis, William Gargan, Joseph Crawthorn, Henry O'Neill, Arthur Treacher, Gordon Westcott, Joseph Crehan, William Demarest, Jack Wise, Phil Ryley. D-prem: 3/2–1936.

A Midsummer Night's Dream („En Skærsommernatsdrøm"). Warner Bros. 1935. I: Max Reinhardt & William Dieterle. M: Charles Kenyon & Mary McCall Jr. F: Hal Mohr, Fred Jackman, Byron Haskin & H. F. Koenekamp. Medv: James Cagney, Dick Powell, Joe E. Brown, Jean Muir, Hugh Herbert, Ian Hunter, Frank McHugh, Victor Jory, Olivia de Havilland, Ross Alexander, Grant Mitchell, Nini Theilade, Verree Teasdale, Anita Louise, Mickey Rooney, Dewey Robinson, Hobart Cavanaugh. Otis Harlan, Arthur Treacher, Billy Barty. D-prem: 21/12–1935.

Earthworm Tractors („Den fødte Sælger"). Warner Bros. 1936. I: Ray Enright. M: Richard Macaulay efter William Hazlett Upson. F: Arthur Todd. Medv: Joe E. Brown, June Travis, Guy Kibbee, Dick Foran, Carol Hughes, Gene Lockhart, Olin Howland, Joseph Crehan, Sara Edwards, Charles Wilson, William Davidson, Irving Bacon, Stuart Holmes. D-prem: 17/12–1936.

Polo Joe („Paa den høje Hest"). Warner Bros. 1936. I: William McGann. M: Peter Milne & Hugh Cummings. F: L. William O'Connell. Medv: Joe E. Brown, Carol Hughes, Richard „Skeets" Gallagher, Joseph King, William (Gordon) Elliot, Fay Holden, Milton Kibbee, Olive Tell, George E. Stone, David Newell. D-prem: 7/10–1937.

Sons O' Guns („Paa Krigsstien"). Warner Bros. 1936. I: Lloyd Bacon. M: Jerry Wald & Julius J. Epstein efter Jack Donahue & Fred Thompson. F: Sol Polito. Medv: Joe E. Brown, Joan Blondell, Eric Blore, Winifred Shaw, Robert Barrat, Creig Reynolds, Beverly Roberts, Joseph King, G. P. Huntley, Jr., Frank Mitchell, Bert Roach, David Worth, Hans Joby, Michael Mark, Otto Fries, Mischa Auer. D-prem: 23/10–1936.

Fit For A King („Sensations-Journalisten"). RKO 1937. I: Edward Sedgwick. M: Richard Flournoy efter R. Flournoy. F: Paul C. Vogel. Medv: Joe E. Brown, Helen Mack, Paul Kelly, Harry Davenport, Halliwell Hobbes, John Qualen, Donald Briggs, Charles Throwbridge, Russell Hicks, Frank Reicher. D-prem: 30/5–1939.

Riding On Air („Luftrytteren"). RKO 1937. I: Edward Sedgwick. M: Richard Flournoy & Richard Macaulay efter R. Macaulay. F: Al Gilks. Medv: Joe E. Brown, Florence Rice, Guy Kibbee, Anthony Nace, Vinton Haworth, Harlan Briggs, Clem Bevans. D-prem: 27/11–1939.

When's Your Birthday („Det er min Lykkedag i Dag"). RKO 1937. I: Harry Beaumont. M: Harry Clork, Harvey Gates & M. S. Boylan efter Fred Ballard. F: George Robinson. Medv: Joe E. Brown, Marian March, Fred Keating, Edgar Kennedy, Maude Eburne, Suzanne Kaaren, Margaret Hamilton, Don Rowan, Minor Watson, George Givot, „Corky". D-prem: 30/5–1938.

Flirting With Fate. Loew's Inc. 1938. I: Frank McDonald. M: Joseph M. March & Ethel LaBlanche efter Dan Jarret & A. Dorian Otvos. F: George Schneiderman. Medv: Joe E. Brown, Beverly Roberts, Leo Carrillo, Wynne Gibson, Steffi Duna, Charles Judels, Stanley Fields, Irene Franklin, Chris-Pin Martin, Inez Palange.

The Gladiator („Forsøgskaninen"). Columbia 1938. I: Edward Sedgwick. M: Charlie Melson & Arthur Sheekman efter Philip Wylie. F: George Schneiderman. Medv: Joe E. Brown, June Travis, Man Mountain Dean, Dickie Moore, Lucien Littlefield, Robert Kent, Ethel Wales, Donald Douglas, Lee Phelps, Eddie Kane, Wright Kramer. D-prem: 14/11–1938.

Wide Open Faces („Gangster Hotel"). Columbia 1938. I: Kurt Neumann. M: Earle Snell & Clarence Marks efter Richard Flournoy. Medv: Joe E. Brown, Jane Wyman, Allison Skipworth, Lyda Roberti, Alan Baxter, Lucien Littlefield, Sidney Toler, Berton Churchill, Barbara Pepper, Joseph Downing, Stanley Fields, Horace Murphy. D-prem: 11/7–1938.

Beware Spooks! („Spøgelseshuset"). Columbia 1939. I: Edward Sedgwick. M: Richard Flournoy & Albert Duffy efter R. Flournoy. F: Allen G. Siegler. Medv: Joe E. Brown, Mary Carlisle, Clarence Kolb, Marc Lawrence, Don Beddoe, George J. Lewis. D-prem: 23/2–1940.

$ 1000 A Touchdown. Paramount 1939. I: James Hogan. M: Delmer Daves. F: William Mellor. Medv: Joe E. Brown, Martha Raye, Eric Blore, Susan Hayward, John Hartley, Syd Saylor, Joyce Mathews, George McKay, Tom Dugan, Matt McHugh.

So You Won't Talk. („I løvens gab"). Columbia 1940. I: Edward Sedgwick. M: Richard Flournoy. F: Allen G. Siegler. Medv: Joe E. Brown, Frances Robinson, Viviene Osborne, Bernard Nedell, Tom Dugan, Dick Wessell, Anthony Warde. D-prem: 1/5–1950.

The Daring Young Man („Bedstemors Stolthed"). Columbia 1942. I: Frank R. Strayer. M: Karen DeWolf & Connie Lee. F: Franz F. Planer. Medv: Joe E. Brown, Marguerite Chapman, William Wright, Roger Clark, Don Douglas, Claire Dodd, Lloyd Bridges, Frank Sully, Ben Carter, Eddie Laughton, Robert Emmett Keane, William Forrest, Robert Middlemass. D-prem: 3/9–1948.

Joan Of Ozark („Amerikas Spion Nr. 1"). Republic 1942. I: Joseph Santley. M: Robert Harari, Eve Greene & Jack Townley. F: Ernest Miller. Medv: Joe E. Brown, Judy Canova, Eddie Foy, jr., Jerome Cowan, Alexander Granach, Anne Jeffreys, Otto Reichow, Wolfgang Zilzer, Donald Curtis, H. H. von Twardowski, Harry Hayden. D-prem: 22/8–1949.

Shut My Big Mouth („Borte med Hesten"). Columbia 1942. I: Charles Barton. M: Oliver Drake & Karen DeWolf efter O. Drake. F: Henry Freulich. Medv: Joe E. Brown, Adele Mara, Victor Jory, Fritz Feld, Don Beddoe, Lloyd Bridges, Forrest Tucker, Russell Simpson, Pedro de Cordoba, Joan Woodbury, Ralph Peters, Joe McGuinn, Noble Johnson. D-prem: 10/9–1947.

Chatterbox („Stor i Munden"). Republic 1943. I: Joseph Santley. M: George Carleton Brown & Frank Gill, jr. F: Ernest Miller. Medv: Joe E. Brown, Judy Canova, Rosemary Lane, John Hubbard, Gus Schilling, Chester Clute, Anne Jeffreys, Emmett Vogan. D-prem: 21/7–1947.

Casanova In Burlesque („Casanovas Dobbeltliv"). Republic 1944. I: Leslie Goodwins. M: Frank Gill, jr. F: Reggie Lanning. Medv: Joe E. Brown, June Havoc, Dale Evans, Marjorie Gateson, Lucien Littlefield, Ian Keith, Roger Imhof, Harry Tyler, Patricia Knox, Sugar Geise, Jerome Franks, jr., Marga Dean. D-prem: 2/1–1948.

Hollywood Canteen („Hollywood Kantinen"). Warner Bros. 1944. I: Delmer Daves. M: Delmer Daves. K: Bert Glennon. Medv: Andrew Sisters, Eddie Cantor, Joe E. Brown o.m.a. D-prem: 2/4–1948.

Pin-up Girl. Fox 1944. I: Bruce Humberstone. M: Robert Ellis & Earl Baldwin efter Libbie Block. F: Ernest Palmer. Medv: Betty Grable, John Harvey, Martha Raye, Joe E. Brown, Eugene Pallette, Dorothy Kent, Dave Willock, Condos Brothers, Charlie Spivak Orchestra, Robert Homans, Marcel Dalio, Roger Clark, Leon Belasco.

The Tender Years. Fox 1947. I: Harold Schuster. M: Jack Jungmeyer, jr. efter J. Jungmeyer. F: Henry Freulich. Medv: Joe E. Brown, Richard Lyon, Noreen Nash, Charles Drake, Josephine Hutchinson, James Millican, Griff Barnett, Jeane Gail, Harry V. Cheshire, Blayney Lewis, Jimmie Dodd.

Show Boat („Teaterbaaden"). Metro 1951. I: George Sidney. M: John Lee Mahin efter Jerome Kern & Oscar Hammerstein II – og Edna Ferber. F: Charles Rosher. Medv: Kathryn Grayson, Howard Keel, Ava Gardner, Joe E. Brown, Agnes Moorehead, Marge Champion, Gower Champion, William Warfield, Leif Erickson, Robert Sterling, Sheila Clark. D-prem: 21/12–1951.

Around The World In 80 Days („Jorden rundt i 80 Dage"). United Artists 1956. I: Michael Anderson. M: James Poe, John Farrow & S. J. Perelman efter Jules Verne. F: Lionel Lindon. Medv: David Niven, Cantinflas, Robert Newton, Shirley MacLaine, Charles Boyer, Joe E. Brown o. m. a. D-prem: 8/10–1958.

Some Like It Hot („Ingen er fuldkommen"). United Artists 1958. I: Billy Wilder. M: Billy Wilder & I.A.L. Diamond efter R. Thoeren & M. Logan. F: Charles Lang. Medv.: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown, Nehemiah Persoff, Joan Shawlee, Billy Gray, George Stone, Dave Barry, Mike Mazurki, Harry Wilson, Edward G. Robinson, jr. D-prem: 12/10–1959.

EN
DJÆVULSK
OPFINDELSE
VYNALEZ ZKÁZY
manus. KAREL ZEMAN
foto. JIRI TARANTIK
dekor. ZEDEK LISKA
medv. LUBOR TOKOS
MILOSIAV HOLOB
VACLOV KYZLINK
PERMILD & ROSENGREEN - KBH.