

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



10. ÅRGANG OKTOBER 1963

63



Indhold

Repertoire	4
Hvem skriver vi for?	5
Møde med Frankenheimer	6
Peter Cowie om Max Ophüls	11
Instruktørernes valg	18
Festivaler 1963	22
Close up	30
Filmanmeldelser:	
„The Birds“ (Fuglene)	31
„The Trial“ (Processen)	32
„This Sporting Life“ (Livets pris)	34
„Ride the High Country“ (De red efter guld)	35
„Days of Wine and Roses“ (Hektiske dage)	36
Boganmeldelser:	
R. Schickel: „The Stars“	36
P. Houston: „The Contemporary Cinema“	37
Fra museets billedarkiv	38
Noter fra museet	39
Tidsskrifterne	40
Filmindex LXVI (Mark Donskoi)	40
Nye billeder	42

Forsidebilledet: James Fox og Sarah Miles i Joseph Loseys „The Servant“, der omtales under 'Festivaler 1963'. Side 2: Shirley Clarke under indspilningen af „The Cool World“, der ligeledes omtales i festival-rapporten.

Repertoiret...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 15/3-15/9 1963 (redaktionens slutning).

- ALL FALL DOWN (En moderne helt), U.S.A. 1961. *John Frankenheimers* komplicerede og indtrængende billede af en ung mands frigørelse fra gamle idealer. Glimrende spillet (især af forældrene *Karl Malden* og *Angela Lansbury*) og fremragende iscenesat af den imponerende *Frankenheimer*.
- AMICI PER LA PELLE (Venner for livet), Italien 1955. Kønt følsom og blufærdig drengekildring, instrueret af *Franco Rossi*, der debuterede med filmen i den dæmpede og sensitive hverdagsrealistiske stil.
- ANGEL EXTERMINADOR, EL (Morderenglen), Mexico 1962. Flittige *Buñuel* leverer et af sine voldsomste og mest mystiske angreb på sider af vort samfund. Filmen tynges af formen og – kuriøst – af „L'Age d'or“, men man kan ikke se bort fra den dybe humor i denne skildring af frygt og overtro. Den kan ses som en religiøs komedie.
- BACHELOR IN PARADISE (Ungkarl i Paradis), U.S.A. 1961. *Bob Hope* på kritisk besøg i en amerikansk soveby. Et ofte meget vittigt og veloplagt satirisk *Jack Arnold*-lystspil med en *Bob Hope* i topform – men skæmmet af *Lana Turner*. Til gengæld er den fænomenale *Paula Prentiss* med.
- BANDITI A ORGOLO (Drenge fra bjergene), Italien 1961. *Vittorio de Seta*s forbitrede beretning om mennesker uden for loven, sardinske hyrder, som tvinges til ondskab af andres ondskab og lovens kynisme. Enstonig, men fascinerende i sin dramatiske konsekvens.
- THE BIRDS (Fuglene), U.S.A. 1963. Anmeldt i dette nr.
- THE CHAPMAN REPORT (Chapman-rapporten – Kvinder bag skærmen), U.S.A. 1962. *George Cukors* udgave af *Irving Wallaces* smarte sexbog er et konstant underholdende sammensurium af melodrama, romantik og komik og en veloplagt opvisning af klicheer.
- COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER, THE (Far, find dig en kone!), U.S.A. 1962. *Vincente Minnelli* er på sin højde i første halvdel af filmen, mindre præcis mod slutningen. Men fængslende, bevæget og civiliseret. Velsignet sophisticated i sin blanding af ironi, følsomhed og drama.
- DAYS OF WINE AND ROSES (Hektiske dage), U.S.A. 1962. Anmeldt i dette nr.
- GADE UDEN ENDE. Danmark 1963. *Mogens Venners* første (og eneste?) lange film fører dansk film videre i opdagelsen af virkeligheden omkring os. Intens reportage, ubevidst i pagt med cinéma-vérité. Åben over for mennesker, lydhør over for hverdagens sprog, og ægte optaget af sit stof.
- GYPSY (Gypsy – Striptease-Dronningen), U.S.A. 1962. *Mervyn LeRoys* iscenesættelse er ikke inciterende, men han får liv og bevægelse i miljøerne, hjulpet af *Harry Stradlings* smukke foto. *Rosalind Russell* forsværer sit moderdyt med energi. Brutalt klippet i Danmark.
- KITCHEN, THE (Køkkenet), England 1962. Livlig filmatisering af *Weskers* skuespil, som dog desværre bringer os uden for køkkenet i et engelsk, realistisk og udramatisk overdrev, der svækker. Som helhed hæderlig og en smule trivial. *James Hill* har iscenesat med vægt på personinstruktion.
- MANCHURIAN CANDIDATE, THE (Kandidaten fra Manchuriet), U.S.A. 1962. *John Frankenheimers* mest spændende og foruroligende film til dato. En ydre, fascinerende historie åbner for en dristig analyse af den latente nazisme i reaktionære kredse. Med *Lawrence Harvey*, *Frank Sinatra* og *Angela Lansbury* som USA's kannibalistiske Mom.
- MY DARLING CLEMENTINE (Lovløst Land), U.S.A. 1946. Gensynet med *John Fords* berømmede Wyatt Earp-legend øgede kun begejstringen. „Clementine“ er et meget centralt hovedværk i filmkunsten, poetiseringen af myten er kun sjældent overgået, og *Henry Fonda* burde have haft årets Oscar siden.
- NOMME LA ROCCA, UN (Gangsteren La Rocca), Frankrig 1961. *Jean Becker* går i sin debutfilm i sin berømte fader *Jacques'* fodspor. Begynder i gangsterdrama og ender i fængselsskildring, men vil have for meget med. Helheden er svag, men fortræffelige detaljer.
- RIDE THE HIGH COUNTRY (De red efter guld), U.S.A. 1962. Anmeldt i dette nr.
- THIS SPORTING LIFE (Livets pris), England 1963. Anmeldt i dette nr.
- TRIAL, THE – LE PROCES (Processen), Frankrig 1962. Anmeldt i dette nr.
- WAR LOVER (Krigsfløyeren), England 1962. Ujævn *Philip Leacock*-film om hemmeligheden bag krigsheltens grove flotheder. Det fortrængte følelsesliv spændende skildret af *Steve McQueen*, men de ledsagende motiver og historier er kun mangelfuldt udforskede.
- WHAT EVER HAPPENED TO BABY JANE (Hvad blev der egentlig af Baby Jane?), U.S.A. 1962. *Robert Aldrichs* voldsomme, til tider krukede, til tider patetiske historie om to filmstjerners bizarre og grusomme skæbne. Blændende enkeltheder i en noget rodet film med to utilslørret indædte præstationer af *Bette Davis* og *Joan Crawford*.
- VIVRE SA VIE (Livet skal leves), Frankrig 1962. *Jean-Luc Godard* overrasker endnu en gang med en stærkt personlig film om en stærkt personlig livsanskuelse. Hans *Anna Karina*-poesi tynges en anelse af den kuriøse opdeling af den debuterende prostitueredes „cronaca“ i 12 kapitler, men han er en dejligt legende filmskaber, der kan gøre anekdoter til spændende kunstværker.
- ÅLSKARINNAN (Elskovsfeber), Sverige 1962. *Vilgot Sjömans* instruktørbud er et essay i det moderne handlingsløse og følelsesanalyserende, men forekommer kølig og uvedkommende, et akademisk filigranarbejde, der lægger sig tæt op ad eksperterne i den vanskelige genre.

Hvem skriver vi for?

„Kosmorama“ går nu ind i sin tiende årgang, og der er måske grund til at knytte nogle bemærkninger til dette jubilæum. Som De har bemærket, er tidsskriftet fra og med dette nummer udvidet med fire sider, der skulle sætte os i stand til at bringe mere stof end før og først og fremmest give mulighed for en bedre gengivelse af nogle af bladets illustrationer. Vi er ganske klar over, at numrene ofte har været meget kompakte, men vi har fundet det rimeligere at ofre hensynet til det elegante og luftige i lay out'et, således som man beundrer det i mange af de nyere filmtidsskrifter, til fordel for stoffet. Som De også har bemærket, har vi fra og med denne årgang været nødt til at sætte abonnementsprisen op fra 8 til 10 kr. Dette skyldes udelukkende de stigende omkostninger ved trykningen af bladet, men vi håber, at vi har givet læserne kompensation for denne stigning med udvidelsen af numrene. Vi bestræber os naturligvis stadig på at gøre tidsskriftet bedre og større, og vi håber, at den stigning i antallet af abonnenter, som var påfaldende i sidste årgang, må fortsætte. Thi alene dette vil sætte os i stand til at ekspandere.

I sidste årgang udsendtes det første særnummer af „Kosmorama“, indeholdende *Klaus Rifbjergs* manuskript til „Weekend“. Det glæder os, at udsendelsen af dette specialnummer blev en sådan succes, at nummeret gav overskud, og vi agter derfor også i denne sæson at udsende et specialnummer. Vi har ikke opgivet ideen med at udsende flere danske manuskripter på tryk, men det synes indlysende, at sådanne udgivelser er fuldstændig afhængig af, om der kommer danske film, hvis manuskripter det er værd at publicere. Vi vil derfor forholde os afventende, indtil de film, der kan komme på tale, er blevet præsenteret, og vort næste specialnummer vil blive helliget *François Truffaut* og hans film.

Vi skal ikke i dagens anledning hengive os til programmatisk erklæring eller tilbageblik. Fra sin start har det været „Kosmorama“'s mål at arbejde for en højnelse af filmsmagen herhjemme, og som tidsskrift har det været naturligt at henvende sig til dem, der ønskede en mere saglig og grundig filmorientering, end dagbladene kan give, og det er ikke mærkeligt, at „Kosmorama“ derfor ofte har været af en anden mening end dagbladskritikken. I de litterære tidsskrifter finder man også andre synspunkter end på bladenes litteratursider. Denne omstændighed har imidlertid stukket mange dagbladsanmeldere uforholdsmæssigt meget i øjnene, og tidsskriftet bliver stadigt fornærmet angrebet for at være specielt og bedrevidende. Vi kan ikke se, at det er en fejl ved et filmtidsskrift, at det henvender sig til dem, der er specielt interesseret i film, ligesom vi ikke kan deltage i den for tiden så hellige og almindelige forargelse over, at der er nogen, der på visse områder er bedre vidende end andre. Hvis et tidsskrift ikke skulle henvende sig til dem, der bl. a. ønsker mere viden, kan vi ikke rigtigt se, hvor det skulle hente sit publikum, og vi er i hvert fald helt overbevist om, at der er vigtigere sager end den at have et indsmigrende og leflende fortrolighedsforhold til publikum. Vi henvender os til et publikum, der ikke saligt og umiddelbart hengiver sig, men som ved, at kunstoplevelserne ikke bliver ringere, fordi man ved noget. Og behovet for et filmtidsskrift er ikke blevet mindre med årene. I dag stiller filmkunsten mere end nogen sinde krav til sit publikum, og vi vil fortsat søge at virke som vejleder for dette publikum.

Møde med

FRANKENHEIMER

AF AXEL MADSEN

Hollywood/USA må, som en social og politisk enhed, udtrykke et lyst og lykkeligt syn på livet. Tragedien er luksus for de aristokratiske samfund, hvor det enkelte individs skæbne ikke betragtes som havende direkte og legitim politisk indflydelse. Samfund, der hylder lighedsprincippet, hvad enten de er demokratiske eller autoritære, støtter sig altid på den påstand, at de gør tilværelsen bedre; deres hovedopgave er, i det mindste i den videste betydning, ikke alene at regulere de sociale forhold, men også at bestemme beskaffenheden af og mulighederne i tilværelsen som helhed. Lykke bliver således det altoverskyggende politiske problem. Hvis en amerikaner eller en russer ikke er lykkelig, indtager han en fordømmende holdning til sit samfund, og det er derfor – takket være en logik, vi alle kan se nødvendigheden af – en borgerpligt at være fornøjet.

Denne borgerpligt hviler først og fremmest på massemediene. Den enkelte borger har stadig ret til privat at være uheldig, så længe dette ikke får politisk betydning, og grænsen for denne tolerance fastsættes efter, hvor langt det givne samfund kan tillade private ideer at gå. Ingen har nogensinde tvivlet på, at massemedienes funktion var at opretholde den offentlige moral, og publikum er almindeligvis de første, der siger ja til underholdning. Hvad holdning til tilværelsen angår, er der kun meget lidt forskel på en „glad“ film og en film, der benytter død og lidelse som argumenter i en højere optimismes tjeneste.

Blandt den nye generation af Hollywood-instruktører, der går imod denne opfattelse, er *John Frankenheimer*.

Sammen med *Delbert Mann*, *Robert Mulligan*, *Hubert Cornfield* og den helt nye *John Rich* (dette års vinder af „Emmy“ for bedste TV-iscenesættelse. Han har netop afsluttet

„*Wives and Lovers*“ for Paramount) tilhører Frankenheimer den succesrige gruppe af TV-uddannede filminstruktører. Til forskel fra den uheldige New York-new wave med *Jonas Mekas* i spidsen vandt Mann, Mulligan, Cornfield, Rich og Frankenheimer tidlig berømmelse i TV. Mulligan iscenesatte 100 TV-dramaer, Rich var en fuldt uddannet instruktør, da han var 24 år, og Frankenheimer blev af The Academy of Television Arts and Sciences udnævnt til den bedste instruktør fem år i træk.

I dag, hvor Frankenheimer kun er i begyndelsen af tredive, har han fem film bag sig, og han arbejder på sin sjette og sandsynligvis betydeligste film, „*Seven Days in May*“.

„På grund af den nye udvikling i Hollywood er filmen ikke mere et massemedium“, fortalte Frankenheimer mig under optagelserne af „*Seven Days in May*“ i Paramounts studier. „For det første er livet ikke synderlig lykkeligt, og hvis jeg har noget at udtrykke på det felt, så er det netop det.“

Betydning for samfundet?

„Ja, lad os ikke narre os selv eller komme for langt ud. Vi må tage tyren ved hornene og lave film for hele verden, og det betyder, at man må have noget på hjerte. Vi må lave kontroversielle sager, der provokerer til tankevirksomhed. En instruktør må have noget at sige. Den tid, da instruktøren fik overladt et manuskript med 360 nummererede sider er forbi – og godt det samme. Folk kan få alt det lort, de vil i TV, så for at få dem i biografen må man give dem det kontroversielle.“

Om „*Seven Days in May*“ vil blive kontroversiel. Den er aktuell og skræmmende, fordi den kunne blive virkelighed.

I 1970 har USSR og USA endelig underskrevet afrustningsaftalen. Fred, vidunderlige, velsignede fred! Den kolde krig er endt, takket

være præsident Zordon Lymans (*Fredric March*) forslag om universal atomnedrustning. Mænd og kvinder takker Gud, græder af glæde på gaderne.

En tid – en meget kort tid.

Hurtigt indløber dog vrede protester til Washington. Arbejderne, lederne og militæret er imod. For freden betyder slut på den overdådige krigsproduktion. Strejker, demonstrationstog og optøjer går over USA, og en omfattende statistisk undersøgelse viser, at Lyman kun har 29 % af vælgerne med sig. Den 12. maj om morgenen finder blodige optøjer sted på Pennsylvania Avenue lige uden for det hvide hus.

For general James M. Scott (*Burt Lancaster*) er lammelsen af USAs atombevæbning en tragedie. Han ser kun katastrofen, idet han er overbevist om, at Sovjet-Unionen aldrig vil holde aftalen. Alt er roligt på Pentagon, hvor kun

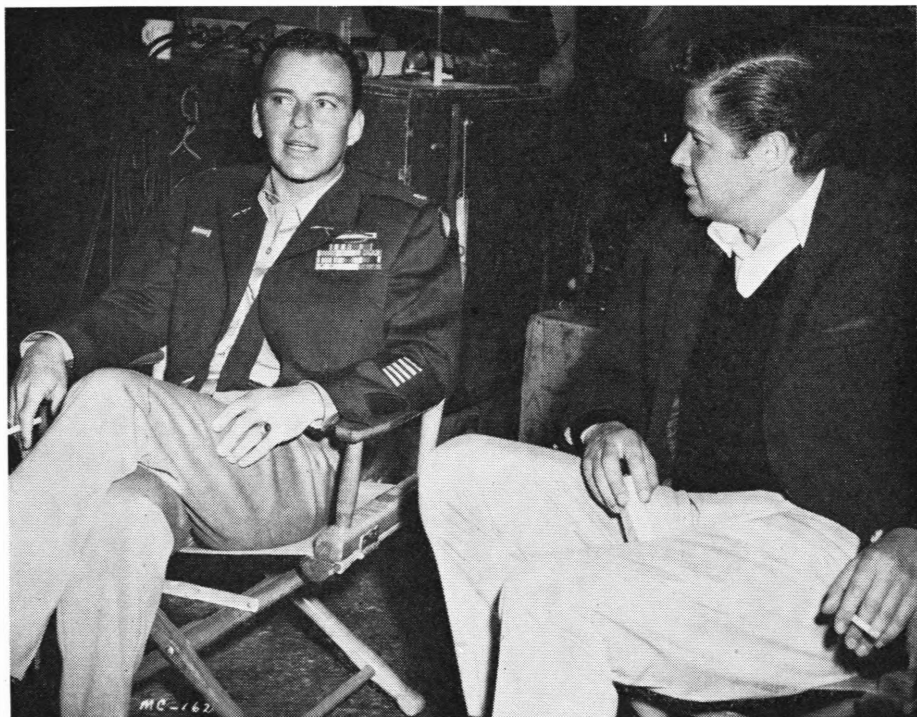
en håndfuld top-officerer har kendskab til den falske alarm, der skal finde sted søndag den 19. maj.

Oberst i marinen, Martin Casey (*Kirk Douglas*), der arbejder i Pentagons nervecenter, opdager lidt efter lidt det usandsynlige: Scott og enkelte andre generaler planlægger et statskup.

Filmen behandler konflikten mellem Lyman, idealisten, og general Scott, realisten, som tror, at det eneste forsvar mod aggression er aggression.

I studie 18 er Frankenheimer ved at optage sidste scene af filmen, en af præsidentens pressekonferencer. Frankenheimer har ikke valgt tro skab mod dekorationen som sin hovedopgave her, men den feberagtige atmosfære omkring „historien, mens den skabes“, præsident Lyman

Frank Sinatra og John Frankenheimer under optagelserne til „The Manchurian Candidate“.



foran mikrofonerne og verdens TV-øjne, for at afkræfte rygterne om et statskup. „Der er meningsforskelte,“ fortæller han verden.

Frankenheimer benytter seks kameraer: to Mitchell 35 og fire TV-kameraer i en ring. Mitchell-kameraerne tager scenen i long shots, og TV-kameraerne spiller deres „virkelige rolle“, tager en journalist her, går der ind på præsidenten. Ialt 160 statister agerer korrespondenter ved det hvide hus.

Under klipningen vil Frankenheimer mixe det hele, idet han derved håber at kunne genskabe øjebliksvirkningen, den uro, der opstår blandt journalisterne, da meddelelsen om general Scotts tilbagetræden kommer.

Denne teknik, denne kombination af film og TV, tillader Frankenheimer at lade den bemærkelsesværdige Fredric March spille scenen igennem i dens fulde længde. Optagelsen deles ikke op i otte eller ti afsnit, men gennemspilles i sin fulde paroksysme. March kan „spille igenem“, skabe sin egen karakterisering af denne præsident, der netop har frelst verden. Det har været den værste uge i præsident Lyman's liv, og for anden gang har han frelst verden ved at lade generalernes sammensværgelse forblive en hemmelighed. Verden vil aldrig få det at vide.

Frankenheimer inddeler sekvensen med et spørgsmål, der stilles præsidenten, og i syv minutter og tredive sekunder spiller March og hans 160 journalister filmens sidste drama.

Prøven var ikke god nok. Journalisternes reaktion var ikke livlig nok.

„Når Fred meddeler general Scotts tilbagetræden, skal der være voldsom reaktion,“ råber Frankenheimer fra sit proscenium under Marchs podie. „Det er fantastisk, at generalen er trådt tilbage. Det er årets største nyhed. Og når funktionæren kommer ind med dokumenterne, så ved I, at de er de øvrige generalers afskedsbegæring. Der skal være masser af reaktion her. Okay?“

Frankenheimer giver signal til en ny prøve, sætter sig ned under podiet og betragter folkene. Journalisterne er livligere denne gang. Da de 7½ minut er gået, rejser han sig smilende.

„Er I klar til optagelse?“

„Ja“, svarer 160 statister. De kan li' ham.

Frankenheimer forsvinder. Optagelsen leder han fra en TV-vogn uden for studiet. De fire TV-kameramænd følger hans instruktioner gennem deres hovedtelefoner. Mitchell-kameraerne

går automatisk under kritisk opsyn af kameramanden *Ellsworth Fredricks*.

Ialt tre optagelser.

„Min rollebesætning er ideel her,“ siger Frankenheimer senere under en kaffepause, hvor de 160 statister og 50 teknikere stormer kaffemaskinerne og cigaretterne i det tilstødende studie.

„Jeg har ingen undskyldninger. Jeg har endog en ideel producer, *Eddie Lewis*, han løser alle mine problemer. Burt er meget nem at arbejde med, vi lavede jo „Birdman of Alcatraz“ sammen, og også Kirk er nem. Jeg har faktisk ingen undskyldning. Hvis filmen mislykkes, må hele skylden blive min. Jeg kan ikke arbejde med fjendtlighed i studiet, det er derfor jeg har mine egne folk. Det er folk, jeg har arbejdet med før, og de ved, hvad jeg vil have.“

Har præsident Kennedy læst „Seven Days in May“?

„Jeg ved det ikke. Jeg tror det. De må spørge Lewis. Det var ham, der fik planerne over det hvide hus fra arkiverne i Washington, men Kennedy er en ivrig læser.“

Produceren Edward Lewis kan ikke fastslå, om Kennedy har læst „Seven Days in May“ af de to Washington-korrespondenter *Fletcher Knebel* og *Charles W. Bailey II*. Lewis tilføjer, at selv om Kennedy har læst bogen, kan han ikke tale om den på grund af en vis fjendtlighed fra Pentagon mod best-selleren. „Det er alt sammen ret delikat,“ siger Lewis.

Frankenheimer siger videre:

„Det er vanskeligt at sige, om filmen vil blive en succes. Den bliver først udsendt i november. Jeg vil nødig udtale mig om den på nuværende tidspunkt, men jeg er tilfreds med arbejdet indtil nu.“

Om teknikken?

„Jeg foretrækker at arbejde med dybden i billedet i stedet for wide screen. For mig at se egner wide screen sig kun for pornografiske film. „Seven Days in May“ er optaget i formatet 1:1,75. Jeg benytter altid vidvinkel objektiver og meget hurtig film. „Seven Days –“ er optaget på Double-X. Jeg bruger ofte stor blænde, f. eks. 6,3 og 25, 18 og endog 10 mm objektiver.“

Arbejder De i totalbilleder for derefter at gå ind til nær?

„Nej, jeg afholder mange prøver. Jeg nævnte vist engang, at jeg optager meget lidt. Jeg be-

væger mig kun med en skuespiller mod en anden i dybden. Det er der intet nyt i, både *Fellini* og *Welles* benytter sig af denne teknik, men man ser den kun sjældent anvendt i Hollywood i dag.“

Producerne forlanger stadig „protection shots“ fra de almindeligt kontraktansatte.

Den virkelige forskel i Hollywood mellem instruktører med et „navn“ og de mere almindelige folk er spørgsmålet om „protection shots“. De fleste instruktører foretrækker at arbejde i „general shots“. Det tillader dem at lade deres skuespillere spille hele sekvensen igennem uden afbrydelser. Det giver skuespilleren større frihed og bedre mulighed for at bygge sin figur op. Producenten forlanger imidlertid af de ringere

instruktører, at de laver „protection shots“, d.v.s. at instruktøren rykker ind og tager en række close-ups som en sikring, inden filmen når til klippebordet. Et par dage før jeg mødte Frankenheimer havde jeg en livlig diskussion med *Michael Gordon*, der er midt i optagelserne af „Move Over, Darling“ for Fox. „Move Over, Darling“, er den nye titel på „Something Got to Give“, som *Marilyn Monroe* blev fyret fra kort før sit selvmord. „Move Over, Darling“, der er omskrevet for *Doris Day* (med færre swimming pool-scener), er en genindspilning af *Garson Kanins* „My Favorite Wife“ („Min yndlingshustru“) fra 1940. Gordon fortalte, at på trods af hans seneste succes'er med „Pillow Talk“ („Løs på tråden“) og „Boys Night

Fredric March og tilhøjere for ham Frankenheimer under indspilningen af „Seven Days In May“.





Fredric March – og på TV-skærmen Burt Lancaster – i en scene fra „Seven Days In May“.

Out“ („Mænd er jo kun mænd“), skulle han stadig levere „protection shots“.

Og efter „Seven Days in May“?

„Næste film vil sandsynligvis blive „The Confessor“, en fortælling om en mand, der lider af den tvangstanke, at han skal tilstå. Han tilstår et mord, han ikke har begået. På det område er vi meget middelalderlige. Den amerikanske straffelovgivning er håbløst antikveret.“

Frankenheimer rejser sig. Hans assistenter har brug for ham. Han smiler:

„De ved, film er det vanskeligste at skabe og det letteste at snakke om.“

Dansk film?

„Dreyer er stor, men bortset herfra ved vi meget lidt om dansk film med undtagelse af,

at det er en af verdens ældste filmproducerende nationer. Åh jo, der var vist en eller anden slags dansk science-fiction-film, der gav en masse penge her i USA forrige år.“

Frankenheimer smiler, stolt over sit kendskab til det danske.

„Jeg ville kalde Dreyers „Jeanne d'Arc“ en af de største film, der nogensinde er lavet,“ tilføjer han med alvor.

Apropos, så er Frankenheimer ikke den eneste Hollywood-instruktør, der sætter „Jeanne d'Arc“ højt. En nylig „ten-best-ever-movies“, som Lyttons Arts Center afholdt, og hvorfra „Sight and Sound“ huggede det meste til sin „ten best“-liste, viser Dreyers film fra 1928 blandt Zinnemanns favoritter. Og John Cassavetes havde Dreyers „Vampyr“ mellem sine „best ten“.



detaillerne
detaillerne
detaillerne

PETER COWIE OM OPHÜLS

For enhver, som har set den 110 minutter lange udgave af „Lola Montès“, må Max Ophüls stå placeret blandt de mest elegante og tryllebindende af alle filmkunstnere. Han besad en stilsans og et ægte talent for *mise-en-scène*, som var på samme tid nostalgisk og revolutionært. Hans verden var et Wien med strålende balsale og gader i lygteskær, også hvis han – som *Carné* – måtte opbygge de sindrigste og kunstfærdigste dekorationer for at ramme stemningen. Og dog ejer flere af hans film takket være hans fantasifulde udnyttelse af lærredet og hans kameraarbejde den samme evne til at blænde os, som vi møder i film af *Orson Welles*.

Ophüls lignede på mange måder en anden *réalisateur maudit*, *Erich von Stroheim* – den samme smag for det barokke og det bizarre, den samme kærlighed til den erotiske situation. Og Ophüls' karriere er som Stroheims besynderligt ujævn; jeg skal i denne artikel alene beskæftige mig med film, som jeg har set for nylig, og som synes at skabe ham det varigste mindesmærke.

Max Ophüls blev født i Saarbrücken og begyndte sin filmkarriere som assistent hos *Anatole Litvak*. Han indspillede dernæst fire praktisk talt ukendte film, før „Liebelei“ i 1932 gjorde hans navn kendt. Ophüls byggede væsentligt om på *Schnitzlers* skuespil, og kærlighedshistorien mellem officeren Fritz og Christine, datter af en musiker, er langt mere lidenskabelig i filmen end i teaterudgaven. Når man ser „Liebelei“ i dag, gør den – som så mange andre af Ophüls' film – indtryk i kraft af sin *stil*. Hele filmen er båret af en lethed, som mærkes tydeligst under køreturen gennem den sneklædte skov i forberedelserne til duellen mellem Fritz og hans eks-elskerindes mand. Man mærker desuden allerede her Ophüls' morbide ironi – „Liebelei“ munder ganske som „Letter From an Unknown Woman“ ud i det tragiske. Men det vigtige er alene den kendsgerning, at de to elskende har oplevet øjeblikke af overvældende glæde. På en måde leger alle personer hos Ophüls med livet, og de må bære de smerter, som følger. „Hvad betød jeg for ham?“ råber

heltinden i sidste scene i „Liebelei“, „jeg var jo intet andet end et stykke tidsfordriv for ham – og han dør for en andens skyld.“

En film af Ophüls lader sig straks bestemme ved sin rigdom på *tracking shots*. Ophüls holder sit kamera i konstant bevægelse. Hvor nogle instruktører (f.eks. *Renoir* og *Welles*) har anvendt *tracking shots* for at opnå en ironisk effekt, og atter andre (navnlig *Kurosawa* og *Truffaut*) har brugt dem for at give indtryk af hovedkulds flugt og fart, så benytter Ophüls dem til at skabe, hvad man bedst kan betegne som en art „vægtløshed“: den roligt gyngende bevægelse udsletter tid og sted, virkelighed og drøm glider ubesværet sammen.

Denne følelsesmæssige udslettelse af tid og sted er mest slående i „Letter From an Unknown Woman“, som Ophüls instruerede i 1948 under sit Hollywood-ophold. Sært nok er den blandt de mest overbevisende af hans „wienske“ film. Den fortæller om en uheldig kærlighed mellem en ung pige (*Joan Fontaine*) og en smuk pianist (*Louis Jourdan*), som forlader hende, og som først til allersidst får styrke til at bære ansvaret for at have ødelagt hendes liv. Manuskriptets melodramatiske skubben personerne ud og ind på scenen og dets udspekulerede komplikationer overbeviser ikke. Men de kunstigt opstillede gader, hvor sneen falder langsomt, mens droskerne haster af sted, rummer den samme iøjnefaldende charme som de lige så kunstige dekorationer i „La Ronde“. Bag det hele aner man en smertefuld sorg, hos *Wieg*, fordi han var ene om at få øje på revnerne i den elegante facade, som dækkede over Franz Josephs Østrig, hos Ophüls, fordi en verden så bevægende og så stildfuld for evigt var tabt.

For mange Ophüls-*aficionados* står „La Ronde“ naturligvis som hans smukkeste bedrift – den besidder en tidløshed og en vidunderlig form, som savnes i „Liebelei“, og den er ikke så ambitiøs som „Lola Montès“. Som „Liebelei“ er den bygget over et stykke af *Schnitzler*, og den er som alt af denne dramatiker gennemtrængt af desillusion. Men det er ganske bemærkelsesværdigt, at Ophüls, som forstærkede



„Liebelei“ (Elskovsleg), 1932.

Side 11: Martine Carol og Max Ophüls under optagelserne af „Lola Montès“.

det tragiske i kærlighedshistorien i „Liebelei“ sammenlignet med stykket, tværtimod i „La Ronde“ mildner teaterstykkets realisme. Hans film lader sig meget vel opfatte som et potpourri af romantiske eventyr. Ophüls' hedonisme er særdeles tydelig i „La Ronde“; ingen af personerne gør sig skyldig i at bringe tragedien over sig selv – livet skal nydes i den lykkerus, som tilfældet bringer med sig. Og dette indtryk forstærkes gennem den nostalgiske vals af *Oscar Straus*, som blev filmens musikalske hovedtema. Men ser man „La Ronde“ ganske objektivt, opdager man, at Ophüls i virkeligheden viser os,

at disse kærlighedshistorier, som følger hinanden i rad og række, trods alt alle er meget flygtige og betydningsløse, og at mange af elskerne (navnlig *Fernand Gravey* og *Gérard Philipe*) er så sophisticatede, at den glæde, de finder i en kærlighedsaffære, efterhånden har mistet al spontaneitet og nu alene er tør og teoretisk. Ophüls' medfødte sans for ud af jævnt dekorationsarbejde at skabe en gennemført troværdig verden, som helt er hans egen, er så tydelig som nogen sinde. Kun en Carné på sin højde havde formået at styre den ubehændige indledende scene, som Ophüls gør det: *Anton Walbrook*,

le meneur du jeu (Ophüls selv, naturligvis) slentrer gennem de gamle gader og sætter så sin karrusel i gang og med den tonerne af hans lokkende sang. *Claude Beylie* ramte rigtigt, da han sagde, at „La Ronde“ er en film, som lige ud for vore øjne følger den hemmelighedsfulde grænse, hvor det at elske kunst og kunsten at elske mødes“.

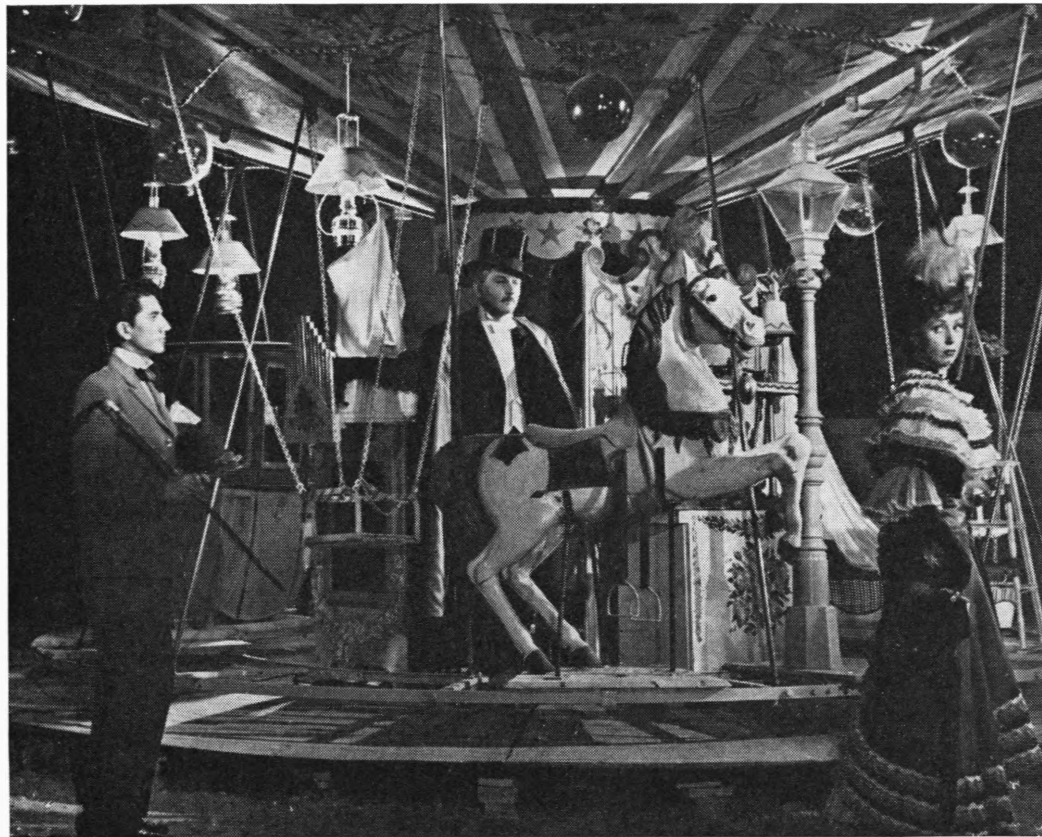
Selv om „Le Plaisir“ henter sit stof fra en ganske anden kilde, så minder den dog slående i tema og tonefald om „La Ronde“. Mange franske kritikere indvendte, at en teutonisk instruktør aldrig skulle kunne fange det kortfattede og præcise i *Maupassants* stil, for slet ikke at tale om at fastholde hans ironi og kendskab til den menneskelige karakter. Men for enhver filmentusiast indeholder den første og den sidste del af denne tredelte novellefilm bemærkelsesværdige afsnit. Den vibrerende scene i „Élysée Montmartre“ (afsnittet „Le Masque“), hvor kameraet bevæger sig rundt i modsat retning af de dansende, gengiver således præcist den nydelse, som den gamle mand gemt bag masken så grådigt suger af sine uendelige anstrengelser. Og de sidste billeder i „La Modèle“, der viser os den gamle kunstner, mens han kører sin kone i rullestol langs stranden i Honfleur, en angerfuld mand, der ved, at det var hans hån, der kastede hende ud i det forsøg på selvmord, som gjorde hende til krøbling, disse billeder ejer den samme melankoli, som vi finder i et billede af *Bonnard* eller *Bonington*. Den midterste del står i skarp kontrast til dette ensomhedens tema, og billederne af pigerne fra „La Maison Tellier“, som plukker vilde blomster på de normanniske marker under en af deres sjældne udflugter fra Paris, er så muntre og så funklende som noget i Ophüls' samlede værker.

Højdepunktet nåede Ophüls' talent i „Lola Montès“, denne *film maudii*, som oprindeligt var 110 minutter lang, og som ikke blot blev klippet om, men som også uden følelse og fornemmelse blev forkortet med 20 minutter. Som til et andet lemlæstet værk, *Orson Welles' „Othello“*, var optagelserne langvarige (33 uger) og foregik et væld af forskellige steder. Nice, Bamberg, Østrig, München... Den er stadig den betydeligste film, som er skabt i CinemaScope og farver. Ophüls boltrede sig med fryd i det forøgede lærred, som den nye proces skænkede ham. Han havde den opfattelse, at en instruktør kunne afmaske det brede lærred,

når det passede ham, simpelt hen fordi han følte, at han ganske som en maler måtte have frihed til at vælge sit lærreds størrelse. I „Lola Montès“ skaber Ophüls en næsten perfekt blanding af bevægelse og dekoration. Filmens første del og mange senere foregår i en gigantisk cirkus (*Peter Ustinov* er den korpulente sprech-stallmeister), hvor Lola bliver fremvist som et symbol på falden skønhed, og kameraet er ustandselig i bevægelse, snart her, snart der. Det hæver sig over lysekroner, følger de optrædende rundt i den glittrende manege, suser frem til et ironisk nærbillede, trækker sig pludselig tilbage for at lade sceneriets fulde herlighed fylde lærredet. Og mens han i fire store tilbageblik fortæller historien om denne forgyldte kurtisane, som bedærede *Franz Liszt*, *Ludwig af Bayern* og mange andre, forbliver han selv stadig den objektive sprech-stallmeister. En vis brillans er trådt i stedet for tidligere års ømhed; i Ophüls' øjne må Lola betale prisen for alle de nydelser, som hans tidligere heltinder har nydt i så rigt mål. Denne gang er fornædrelsen gennemført: Lola er ikke meget andet end et dyr, som folk i cirkus kan sidde og glo på. Ophüls har også selv ofte vedgået, at han ikke var så meget interesseret i Lola som i reaktionerne hos de mænd, der var blændet af hendes udvendige skønhed. Hun er vissevis ikke afbildet som en „helgeninde“ (*François Truffaut*). Tragisk nok har udlejernes brutale klip uigenkaldeligt ødelagt skikkelsen, og filmen har større interesse for stilens end for temaets skyld.

Ophüls tilrettelagde med den yderste omhu farverne i hvert enkelt afsnit: gyldent og rødt blev valgt til Liszt-scenerne, sort, blå og gråt dominerer de afsnit, der skildrer Lolas ulykkelige ungdom, og hvidt, blå, gyldent og sølv karakteriserer den noget frigide luksus, som hersker ved det bayerske hof.

„Lola Montès“'s lydside er ligeledes revolutionerende. Et eksempel: Ved Lolas bryllup ser vi to personer i nærbillede, men dialogen udspilles mellem to, som befinder sig i billedets baggrund. Den store cirkus lever med alle sine lyde, sprech-stallmeisterens sindrige ordrer, publikums jubel, de drønende trommehvirvler. Men uden for cirkus er Ophüls' håndlag knapt så sikkert. Den hang til det melodramatiske, som Hollywood naturligvis havde givet ham en anelse af, dukker op i scenerne med *Ludwig af Bayern*. En enkelt scene er bemærkelsesværdig:



Daniel Gelin, Anton Walbrook (le meneur du jeu) og Danielle Darrieux i „La Ronde“.

Lola flygter i en snestorm fra den vrede pøbel – men man kan ikke lade være med at sidde og fundere på, om ikke denne dyre kærlighed, som filmen så tydeligt vil skildre, meget lettere havde ladet sig fange ind på det lille lærred og på det lille budget (lignende scener i „Letter From an Unknown Woman“ er langt mere lyriske og intense).

Men beskedne indvendinger af denne type blegner, når man anskuer filmen i dens helhed. „Lola Montès“ er en af de smukkeste barokfilm, som nogen sinde er blevet skabt. Hver en optagelse er præget af Ophüls' idérigdom. Et fortæppe formindsker lærredet og giver en

samtale mellem Ustinov og *Martine Carol* intimitet. Farverne fra projektørerne i cirkus skifter og blander sig uafsladeligt. Hele lærredet rummer en bevægelssens ballet, og kameraet bliver så subjektivt, at tilskueren føler sig som suget ind i en hvirvelvind. „Lola Montès“ holder én fast på samme gådefulde måde som *Resnais'* „L'Année dernière à Marienbad“.

Ophüls interesserede sig i allerhøjeste grad for detaljerne. Hver en optagelse og hver en scene er fejlfrit udtænkt og gennemført. „Detaillerne! Detaillerne! Detaillerne! De allermost ubetydelige, de allermost ubemærkede er ofte netop de allermost udtryksfulde og karakteristi-

ske, ja tilmed de allermest levende," sagde han engang, og Peter Ustinov skrev i sin nekrolog ved Ophüls' død, at Ophüls var „som en urmager, der har sat sig for at lave det mindste ur i verden, og som så – i et pludselig anfald af galskab – sætter det op på en domkirke.“ De kostumer (i de senere år tegnet af *Annenkov*), som hans personer bærer, er altid helt på linie med perioden, lokaliteterne er udvalgt med

kunstnerens øje for skønhed og virkelighed (Bayern i „Lola Montès“, Honfleur i den vidunderlige sidstedel af „Le Plaisir“).

I alle Ophüls' film, også i de relativt upersonlige produkter fra den amerikanske periode, „The Reckless Moment“ for eksempel, i endnu højere grad i den berusende „La Signora di Tutti“, i den svage filmatisering af *Goethes* „Werther“, gennemtrænger hans lidenskab for

Peter Ustinov og Martine Carol i „Lola Montès“.



„den rene film“ („pure cinema“ – *Alfred Hitchcocks* terminologi) selv de tilsyneladende mest uvæsentlige scener. Han stræber altid efter at komme fri af det konventionelle og skildrer den voldsomme beruselse i en kærlighedscene eller i en dans gennem hele kameraets letløbende bevægelse eller gennem den minutiøst udvalgte ledsagemusiks rige følsomhed. Han forblev til sine dages ende en virkelig *auteur de films*, og det på trods af uophørlige produktionsvanskeligheder („Le Plaisir“ blev bragt i vanskeligheder, da producenten midtvejs under optagelserne trak sin økonomiske støtte tilbage). Det lykkedes ham at tilpasse sig de forskellige krav og begrænsninger, som mødte ham i fem landes filmindustri; uvurderlig bistand fandt han desuden i det inspirerede kameraarbejde hos fotografer som *Christian Matras*, *Eugene Schufftan* og *Franz Planer*. Hans sagtmødige behandling af skuespillere gav ofte de helt sjældne resultater (man behøver blot tænke på *Danielle Darrieux* og hendes fine billede i „*Madame de ...*“ af *charmens* og viddets magtesløshed).

Da Ophüls døde i Hamburg i 1957, var han optaget af planer for fremtiden. Han var faktisk lige ved at være klar til at gå i gang med filmen om *Modigliani* (i farver), og denne film blev

derefter af *Jacques Becker* optaget på en måde, som gennemgående er mesteren værdig. Af andre emner, som han ville i gang med at filme, var *Nancy Mitfords* „*The Blessing*“, „*Carmen*“ med *Sophia Loren* og „*Gigi*“. Men producenterne var allerede så småt ved at støde Ophüls ud i mørket: „*Lola Montès*“ blev en kommerciel fiasko og medførte, at det nu blev vanskeligt for ham at finde økonomisk støtte til sine planer. Allerede før optagelserne til „*Lola Montès*“ begyndte, sagde en af filmens producenter til ham: „Hvis De vil blive ved med at indspille film, gør De klogt i at glemme begreber som *kunst*, *kunstner* og *kunstnerisk*; film er en industri og intet andet.“

Men så mange film af virkelig kunstnerisk kvalitet skabte han dog i løbet af sin karriere, at han sikrede sig en plads i filmhistorien. Det er opmuntrende at erfare, at så mange blandt de unge franske instruktører har taget hans entusiasme til sig (det er navnlig *Demy* og *Malle*, der står i stor gæld til Ophüls). For Max Ophüls var en af disse sjældne filminstruktører, som formåede at kombinere en fornem romantisk holdning med en lidenskab for de tekniske eksperimenter.



Regine Ackermann-Ophüls' tegning til Max Ophüls' erindringer: Ophüls i dramatiseringen af Tolstois „*Det levende lig*“ på teatret i Stuttgart.

Instruktørernes valg...

Dansk film er atter kommet på tapetet, men omsider er det for det gode. Det er, som om det længe ventede skred er ved at ske, og „Kosmorama“ vil naturligvis følge den hjemlige udvikling nøje. Allerede sidste årgang bragte mere stof om den aktuelle danske film end nogen tidligere.

Blandt andet er det tydeligt, at danske instruktører i stigende grad orienterer sig udad, og vi har derfor fundet det interessant at spørge dem, hvilke film de personligt sætter højest. Vi har ikke været ude efter at få instruktørernes mening om, hvilke film de anser for filmhistoriens hovedværker, men vi har bedt dem om at angive, hvilke film der har betydet mest for dem personligt og som inspirationskilder. Vi vil lade dette rundspørge blandt instruktørerne efterfølge af et lignende blandt kritikerne og

slutte med at spørge „Kosmorama“s læsere, hvilke film de sætter højest. Vi mener, at man på denne måde vil få et vist indtryk af det danske filmmiljø. Hvilke film foretrækkes af de skabende, af kritikerne og af det interesserede publikum.

Først bringes altså filminstruktørernes svar. Vi har spurgt 34 instruktører, men kun 10 har reflekteret. Vi havde ikke ventet fuld tilslutning, men dog at mere end en trediedel af de adspurgte ville svare, og vi indrømmer, at der er navne, som vi oprigtigt undrer os over at mangle på listen over svar. Men allerede denne mangel på interesse siger noget om vor instruktørstand. Vi vil derfor også såmeget des mere takke de instruktører, der har ofret tid og interesse på vor forespørgsel, idet vi vel ved, at vi har sat dem på en umulig opgave.

JOHANNES ALLEN:

„Ordet“, Carl Th. Dreyer

„Mr. Smith Goes To Washington“ (Mr. Smith kommer til Washington), Frank Capra – (*på grund af manuskriptet*)

„A Steetcar Named Desire“ (Omstigning til Paradis), Elia Kazan – (*spillet*)

„The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin

„Ninotchka“ (Ninotchka), Ernst Lubitsch

„Sommernattens leende“ (Sommernattens smil), Ingmar Bergman

„Smultronstället“ (Ved vejs ende), Ingmar Bergman

Gøg og Gokke i deres bedste farcer.

GABRIEL AXEL:

„La grande illusion“ (Den store illusion), Jean Renoir

„Popiol i diament“ (Aske og diamanter), Andrzej Wajda

„Le jour se lève“ (–og ved Dag gry), Marcel Carné

„Il cappotto“, (Kappen), Alberto Lattuada

„Jules et Jim“ (Jules og Jim), François Truffaut

„Ladri di biciclette“ (Cykeltyven), Vittorio de Sica

„Nazarin“ (Tro og lidenskab), Luis Buñuel

„Kirmes“ (Kirmes), Wolfgang Staudte

„Moderato cantabile“ (Mordet i Café Gironde), Peter Brook

„Les vacances de M. Hulot“ (Festlige feriedage), Jacques Tati

„Vredens Dag“, Carl Th. Dreyer

„Paths of Glory“ (Ærens vej), Stanley Kubrick

Det er film, der på en eller anden måde har ramt eller rørt mig.

ERIK BALLING:

Dette er ikke ubetinget listen over de bedste film, jeg har set, men det gælder for dem alle, at de på det tidspunkt, da jeg så dem, var med til at bekræfte min lyst til at lave film – og blive ved med det.

- „Le Million“ (Millionen), René Clair
- „Quai des Brumes“ (Taagernes Kaj), Marcel Carné
- „Stagecoach“ (Diligencen), John Ford
- „The Grapes of Wrath“ (Vredens Druer), John Ford
- „To Be Or Not To Be“ (At være eller ikke være), Ernst Lubitsch
- „Ladri di biciclette“ (Cykeltyven), Vittorio de Sica
- „East of Eden“ (Øst for Paradis), Elia Kazan
- „Smultronstället“ (Ved vejs ende), Ingmar Bergman
- „A Bout de souffle“ (Aandeløs), Jean-Luc Godard
- „Jules et Jim“ (Jules og Jim), François Truffaut

CARL TH. DREYER:

... titlerne på ti film som jeg selv mener, jeg har lært noget af ... :

- „Herr Arnes Pengar“ (Herr Arnes Penge), Mauritz Stiller
- „Ingmarssönerna“ (Ingmarssønnerne), Victor Sjöström
- „Intolerance“ (Intolerance), D. W. Griffith – (*det moderne afsnit*)
- „Crainquebille“ (Gadesælgeren fra Paris), Jacques Feyder
- „Die Flamme“ (Flammen), Ernst Lubitsch
- „Bronenosets Potyomkin“ (Panserkrydseren Potemkin), S. M. Eisenstein
- „Mat“ (Moderen), V. Pudovkin
- „Ivan Groznij“ (Ivan den Grusomme), S. M. Eisenstein
- „Henry V“ (Henrik V), Laurence Olivier
- „Jigoku-mon“ (Ingen kan tvinge et hjerte), Teinosuke Kinugasa

HAGEN HASSELBALCH:

Det er umuligt. Der skal være mindst 20 til blandt de ti bedste.

- „C'est l'aviron qui nous mène“, Norman McLaren, i serien „Chants Populaires“
- „Orpheo negro“ (Sort Karneval), Marcel Camus
- „Le Roman d'un tricheur“ (En Svindlers Roman), Sacha Guitry
- „A Matter Of Life And Death“ (En Sag om Liv eller Død), Powell & Pressburger
- „Mr. Deeds Goes To Town“ (En Gentleman kommer til Byen), Frank Capra
- „You Can't Take It With You“ (Du kan ikke tage det med dig), Frank Capra
- „The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin
- „On the Beach“ (På Stranden), Stanley Kramer
- „Modern Times“ (Moderne Tider) Charles Chaplin
- „Estasi“ (Ekstase), Gustav Machaty
- „Umberto D“ (Umberto), Vittorio de Sica
- „Les Jeux interdites“ (Forbudte lege), René Clément
- „A Nous la liberté“ (Leve Friheden), René Clair
- „Mikres Aphrodites“, Nikos Kondouros
- „Nazarin“ (Tro og lidenskab), Luis Buñuel
- „El Angel Exterminador“ (Morderenglen), Luis Buñuel

ASTRID HENNING-JENSEN:

... nogle af de film, der har gjort størst indtryk på mig – billeder jeg husker eller særlige scener, som jeg stadig vender tilbage til i tankerne ...

„The Grapes of Wrath“ (Vredens Druer), John Ford
„Djetstvo Gorkava“ (Min barndom), Mark Donskoj
„Miracolo a Milano“ (Miraklet i Milano), Vittorio de Sica
„The Maltese Falcon“ (Ridderfalken), John Huston
„To Be Or Not To Be“ (At være eller ikke være), Ernst Lubitsch
„Smultronstället“ (Ved vejs ende), Ingmar Bergman
„Une si longue absence“, Henri Colpi
„Hiroshima mon amour“ (Hiroshima, min elskede), Alain Resnais
„Jules et Jim“ (Jules og Jim), François Truffaut

Det er i hvert fald film, som stadig lever i min erindring og som jeg gerne ville se igen.

PALLE KJÆRULFF-SCHMIDT:

Dette er umuligt indtil det komiske. Det kan højst blive en liste over de film, jeg i dette øjeblik 8. september kl. 18.05 bilder mig ind betyder mest for mit arbejde lige nu.

Set fra dette øjeblik må de „historiske“ film udgå. Jeg er just nu mere inspireret og provokeret af f. eks. lure-fulse sekvensen med de tre herrer og scenerne med den dødrukne dame i Vemmers „Gade uden ende“ end af „Panserkrýdseren Potemkin“.

„Jules et Jim“ (Jules og Jim), François Truffaut
„Tirez sur le pianiste“ (Skyd på pianisten), François Truffaut
og efter en meget lille vejtrækning
„A Bout de souffle“ (Aandeløs), Jean-Luc Godard
„L'Avventura“ (De elskendes eventyr), Michelangelo Antonioni
og af lidt andre grunde
„Judgment at Nuremberg“ (Dommen i Nürnberg), Stanley Kramer
„Chronique d'un été“, Jean Rouch

Så langt nåede jeg uden at tvivle, men hvad så? Skal man aflevere en liste uden „Vivre sa vie“, „Hiroshima mon amour“, Buñuel, Dreyer, de store farcer, de store europæiske film om krigen, „Cykeltyven“, alle de film Contard har fotograferet, „Shadows“ osv. osv. eller skal man vælge fire ud af hele dette bjerg? Vel vil jeg ej.

SVEND AAGE LORENTZ:

At vælge 10 film blandt dem man har set er vel lige så svært som at sige hvilke 10 dage af ens liv, der har betydet mest.

Hvad den enkelte film kan komme til at betyde som inspirationskilde er for det første afhængig af ens modtagelighed og udvikling på netop det tidspunkt, hvor man ser filmen.

For det andet forandres synsvinklen fra dag til dag, og endelig digter man jo ofte videre på de film, man har set, og kan blive meget overrasket ved et gensyn.

Film med mange aspekter, film der åbner perspektiver, film om menneskets vanskeligheder og tallose muligheder står stærkest i min erindring og er måske derfor betydningsfulde.

„Intolerance“ (Intolerance), D. W. Griffith
„A Nous la liberté“ (Leve Friheden), René Clair

„Modern Times“ (Moderne Tider), Charles Chaplin
 „Domenica d'Agosto“ (En Søndag i August), Luciano Emmer
 „Otte Akkorder“, Johan Jacobsen
 „Sous le ciel de Paris“ (Under Paris' himmel), Julien Duvivier
 „Thunder Rock“ (Tordenklippen), John Boulting
 „Sommernattens leende“ (Sommernattens smil), Ingmar Bergman
 „Les amants“ (De elskende), Louis Malle
 „Hiroshima mon amour“ (Hiroshima, min elskede), Alain Resnais

JØRGEN ROOS:

At pille 10 film ud af den samlede filmhistorie er mægtig svært, man skal ikke begynde at tænke sig alt for grundigt om, så jeg kører løs:

„L'Age d'or“, Luis Buñuel – *som den absolut første*
 „Fleurs Meurtrières“, Roger Livet – *fordi jeg elsker den*
 „Vampyr“ (Vampyr), Carl Th. Dreyer – *for fabulerende fantasi*
 „Night Mail“, Harry Watt – *for stille menneskelighed*
 „Potomok Chingis-khana“ (Storm over Asien), V. Pudovkin – *selvfølgelig*
 „Kameradschaft“ (Kammerater), G. W. Pabst – *som den mest gribende*
 „Roma – città aperta“ (Rom – åben by), Roberto Rossellini – *glemmer jeg aldrig*
 „Hiroshima mon amour“ (Hiroshima, min elskede), Alain Resnais – *den mest fuldendte*
 „Les 400 coups“ (Ung flugt), François Truffaut – *for sin hensynsløse ærlighed*
 „8½“, Federico Fellini – *for kunstnerisk bevidsthed*
 – og det var allerede 10!

MOGENS VEMMER:

... Det er ganske fornøjeligt at blive bedt om sligt, blot fordi man har lavet en længere film end sædvanligt og viser den på et biograflærred – så er man pludselig avanceret fra TV-producer til „filminstruktør“. Med et dybt buk for udnævnelsen sender jeg hermed de ønskede oplysninger. Som inspiration for „Gade uden ende“ har et væld af amerikanske TV-reportager tjent – historier pillet ud af virkeligheden med frækt amerikansk reportermod og – mindre godt – rystende kamera! For eksempel:

„Chicago, sendt i dansk TV for få måneder siden.
 Fra traileren til „Det søde liv“, hvor dramatiske situationer er symboliseret i faste billeder, kom direkte ideer, kopieret og videreført i min egen film.
 De nedennævnte spillefilm er eksempler, der på én gang har gjort det til balsløs gerning for mig at lave en film, når det ER gjort så perfekt – og samtidig skærpet lysten til et forsøg i spillefilmretning:

„Les Vacances de M. Hulot“ (Festlige feriedage), Jacques Tati
 „Die Brücke“ (Broen), Bernhard Wicki
 „Ordet“, Carl Th. Dreyer
 „Midnight Lace“ (Sorte Kniplinger), David Miller
 „La Strada“ (La Strada), Federico Fellini
 „Les 400 coups“ (Ung flugt), François Truffaut
 „Saturday Night and Sunday Morning“ (Lørdag aften – søndag morgen), Karel Reisz
 „Room at the Top“ (En plads på toppen), Jack Clayton
 „Twelve Angry Men“ (Tolv vrede mænd), Sidney Lumet

Festivaler

1963

AITO MÄKINEN:

Efter tre filmfestivaler har man en bestemt følelse af, at filmskaberne i dag føler, at de står over for noget usikkert. Mange af filmene er intelligent gennemført, men svundne er de henførelsens dage, da man applauderede russernes stilistiske akrobatik, den franske nye bølge eller vitaliteten i den nye italienske film. Filmenes værdier er mere diskutabelt. Vi nærmer os definitivt de subjektivt „skrevne“ film og den kritiske vurderings tidehver. Filmene har oftere og oftere muligheder for at udtrykke den dominerende filmskabers ideer, ikke blot i indholdet eller i kraft af formen, men både i indhold og form, takket være en personligt udformet helhed. Kritikken og den intelligente del af publikum er ved at være færdig med at diskutere film som udtryk for personlige og kunstneriske ambitioner. Det hænder sjældnere og sjældnere, at kritikken unuanceret kaster sig over et åbenlyst personligt værk og skælder det ud udfra irrelevante synspunkter. I dag synes det næsten utroligt at møde så umoden en indenlandsk kritik som *Jörn Donners* „En søndag i september“ er blevet udsat for, samtidig med at den internationale kritik alvorligt diskuterer samme film som et udtryk for en særegen kunstnerisk personlighed.

For en festivalgæst byder de internationale filmkonkurrencer på en mulighed for at danne sig et billede af den kommende sæsons linier. Man ser film, både inden og uden for konkurrence, som giver en forsmag, og man har lejlighed til at diskutere med filmskabere og kritikere fra forskellige lande. Set fra dette synspunkt er de debuterende instruktører naturlig-

vis særlig interessante. Og Donners film, der blev helt forkastet af den svenske kritik, er utvivlsomt blandt de mest lovende. Her har vi en forfatter-instruktør-film, en film, der vil danne et syn, en stil. Donner vil ikke traditionelt intensivere eller kommentere det ægteskab, han beretter om. Han vil simpelthen formidle nogle efter hans opfattelse afslørende nærbilleder af en højt trivial tragedie samt kontrapunktisk lade os erkende det bymilieu, hvori begivenhederne sker. Filmens opbygning er helt personlig, meget moderne og i sin helhed, trods tydelige svagheder (langtrukne sekvenser, og en alt for insisterende musik) et indlysende bevis på, at Norden har fået en ny instruktørprofil.

Lindsay Andersons allerede længe ventede spillefilmdebut „*This Sporting Life*“ er et sikrere og mere nuanceret værk end Donners. Men også den vægrer sig mod at slutte sig til en bestemt skole. Også *Andersons* film er en moderne tragedie, men dens helt er mere patetisk end Donners adskilte elskende. Denne instruktørs menneskesyn og opfattelse af det specifikt engelske er noget nyt i den britiske film. Han har skabt et værk, der forener den subjektive stil med et i overvejende grad observerende syn på helheden. Der kan ikke være tvivl om, at *Anderson* er den interessanteste filmskaber, England har givet os siden *Hitchcock*, *Reed* og *Reisz*.

For *Luis G. Berlanga* betyder „*El verdugo*“ (Bøddelen) et definitivt gennembrud som uafhængig filmskaber. Efter *J. A. Bardems* sørgelige forfald, som atter bestyrkedes af den i Berlin viste „*Los inocentes*“ og „*Nunca pasa*



Thommy Berggren og Harriet Andersson i Jörn Donners debutfilm „En söndag i september“.

nada“ fra Venedig, har man ventet på, at Berlanga skulle få muligheder for at skabe de helstøbte, personlige film, som hans produktion hele tiden har afgivet løfter om. I år er tøbruddet sket. „El verdugo“ er en bizar og meget imponerende film, og måske en af de mest sorte af alle sorte spanske komedier. Filmen handler om en ung mand, der gifter sig med en gammel bøddels datter og som tvinges til at overtage svigerfaderens profession, således at han kan få et sted at bo, og svigerfaderen kan få pension. Alle filmens personer har højst besynderlige beskæftigelser og accepterer som noget helt naturligt den „apartheid“, som er deres lod i den daglige tilværelse. Egentlig er Berlangas film som en kommentar til Francos Spanien, til

raceproblemerne og den almindelige menneskelige kynisme en af de mest oprigtigt oprivende film, der er lavet. Den er særlig suggestiv, fordi den ikke præker, men bæres oppe af et konsekvent livssyn. I sin stil er den roligere og mindre snakkesalig end Berlangas tidligere film. Som et eksempel på Berlangas nyvundne beherskede mesterskab kan man se det lange overskuende billede, der viser, hvorledes man på dagen for eksekutionen slæber den dømte og bøddelen til det grusomme ritual.

Et tredje kendt navn inden for den spanskta- lende film er naturligvis *Leopoldo Torre Nilsson*. Han har efter et par svage film skabt en koncentreret skildring af den arbejdssky og rige ungdoms formålsløse oprør og latente fascisme.

Det er alene beklageligt, at „La Terrazza“ har en særdeles indsmigrende rammehistorie om den gammelkloge portnerdatter, der repræsenterer den evigt menneskelige og sunde opportunisme.

Fra Japan venter man sig altid særegne og berigende filmoplevelser. I år havde man til festivalerne kun sendt *Masaki Kobayashis* baste opgør med den traditionelle samurai-kodeks, „Seppuku“ (Harakiri), *Akira Kurosawas* psykologiske detektivfilm „Tengoku-to Jokoko“ (Mellem himmel og helvede), hvis grafisk klare indledning og blændende sekvens i et frembrusende eksprestog på ny beviser, hvor stor en filmkunstner han er, også når han ikke skaber mesterværker, og *Hiroshi Teshigaharas* debutfilm „Kashi to kodomo“ (Fælden), en næsten spøgelsesagtig moralitet om det enkelte menneskes ondskab: den myrdede går igen og er sammen med en lille dreng vidne til den ubarmhjertige kamp mellem to rivaliserende fagforeninger i et grubemilieu. Instruktøren har selv karakteriseret sin film som en „dokumentarisk fantasi“. *Tadashi Imais* „Bushido Zankoku Monogatari“ bygger på samuraimentalitet og er betydeligt grovere og mere sensatio-

nalistisk end Kobayashis film, og det er derfor ganske overraskende, at filmen i Berlin vandt en af priserne. Efter et par års overvurdering beviser *Kaneto Shindo* i „Ningen“ (Mennesket), på hvor løst et grundlag berømmelsen af hans vulgære og patroniserende „Den nøgne ø“ faktisk var bygget. Shindo kan være meget velmenende, men han kan ikke skabe kunstnerisk overbevisende film og lod sig alene prisbelønne for den allermest smagløse anvendelse af musikken (her å la „Modern Jazz Quartet“ m. m.) og for det allermest vilde af kamera-orgier.

Frankrigs festivalfilm har været utilladeligt svage. Det var egentlig først „Le feu follet“ og „Muriel“ i Venedig, som nåede en vis standard. Den franske film befinder sig i en svaghedsperiode, men *Jacques Baratiers* „Dragées au poivre“ og *Marcel Bluwals* „Carambolage“ er så svage numre, at man burde have skammet sig ved at vise dem frem. Efter *Alain Robbe-Grillet*s „L'immortel“ er man evigt taknemlig for, at han ikke fik sine intentioner virkeliggjort i „Marienbad“: ikke blot beviser „Den udødelige“ sin skabers dårlige smag, men den er desuden yderst amatør-mæssigt lavet. *Nico Papatakis*

Fra Luis G. Berlangas „El Verdugo“.





Til højre Toshiro Mifune i Akira Kurosawas „Tengoku-to Jokoko“.

debutfilm „Les abysses“ skaber en effektiv klaustrofobisk teaterstemning à la Ionesco og demonstrerer et dekadent talent. Louis Malle vandt en prestigesejr med sin elegant litterære „Le feu follet“ (Lygtemanden), hvor alt var på sin rette plads, hvor hver millimeter film var kultiveret og intellektuelt realiseret, men hvor stemningen samtidig var så narcissistisk selvmedlidende, at tilskueren blev holdt udenfor – på trods af Maurice Ronets yderst overbevisende spil som manden, der har besluttet sig til at tage sit liv om 48 timer. Alain Resnais' „Muriel“ udskiller sig fra hans andre film ved sin totale mangel på kamerabevægelser. Optagelserne er korte og filmen har et uvirkeligt og kantet præg, et udtryk for heltindens usikre situation. „Muriel“ vil blive diskuteret, men den beviser også, hvor steril og undvigende Resnais i virkeligheden er som filmskaber. Han nægter at afsløre sin identitet som kunstner, efter „Nuit et Brouillard“ og „Toute la mémoire du monde“ har han udelukkende lavet stilisti-

ske studier over kendte forfatters værker. At belønne Delphine Seyrig for hendes præstation i „Muriel“, er det samme som at belønne en stunt-man's hest i en western.

Mærkværdigt nok fik hverken Frankrig eller de forskellige festivalledelser øjnene op for Jean-Luc Godards „Les Carabiniers“ eller Jacques Demys „Le baie des Anges“, der begge hører til det bedste blandt årets franske produktioner. Navnlig Godards absurde allegori om krigens indflydelse på menneskene er så ny-skabende og personlig, at den ikke havde behøvet at dø i det forsmædelige kommercielle harakiri, som den blev udsat for i Paris, hvis den havde haft chancen for at blive vurderet efter fortjeneste af den internationale kritik på en flink festival.

U.S.A. repræsenteres på festivaler altid af de store selskaber samt specielt i Venedig af hist og her placerede film af selvstændige filmskabere. De sidste, i hvert fald de film, der tilhører den såkaldte New York-skole, beviser kun,

at deres skabere står i et incestuøst forhold til dagens filmdiskussion, og at de samtidig suverænt foragter alt, hvad man kunne kalde håndværk og tradition. *Adolfas Mekas'* „Hallelujah, the Hills“ er typisk for denne skole, men gud være lovet i det mindste grinagtig. Derfor er det dobbelt berigende at se en film som *Frank Perrys* sundt fornuftige psykiatriske søndags-skolefilm „David and Lisa“ eller *Shirley Clarkes* inside-placerede negerfilm „The Cool World“. Disse to er i virkeligheden dygtige instruktører, hvis navne det lønner sig at huske. De kender deres medium og anvender det ikke udelukkende for at hævde deres umodne personlighed. *Joseph Stricks* og *Ben Maddows* kastrerede version af *Genets* skuespil „Balkonen“, „The Balcony“ viser til gengæld det farlige i den tekniske perfektion og i kompromis'er. *Hitchcocks*

„Fuglene“, *Mulligans* „To Kill a Mockingbird“, *Aldrichs* „Hvad blev der egentlig af Baby Jane?“ og *Ritts* „Hud“ anerkendes efter festivalrunden retmæssigt for deres respektive fortjenester, men *John Hustons* „Freud“ har utvivlsomt høstet en ganske fejlagtig dom. Filmen er naturligvis en popularisering, men den er intelligent gennemført og tydeligt gennemtrængt af sin skabers personlighed. Den er helt respektabel og meget interessant.

England havde sendt sine sobreste rutineinstruktører i ilden. *Clive Donners* „The Caretaker“, *Tony Richardsons* „Tom Jones“ og *John Schlesingers* „Billy Liar“ samt *Peter Brooks* tørre „Lord of the Flies“ har intet med inspiration at gøre. Amerikaneren *Joseph Losey* er efter den ulykkelige franske visit med „Eva“ tilbage i England, og han har med „The Servant“

Maurice Ronet til højre i „Le feu follet“ af Louis Malle.





Delphine Seyrig (a stunt-man's horse) i Alain Resnais' „Muriel“.

skabt sin bedste film siden „The Prowler“. Den nye film er en suggestiv allegori om et erotisk sårbart menneskes situation, da han havner i en krydsild af forskellige muligheder. Samtidig kan man ikke undlade at betragte filmen som et afslørende billede på den korrumperede engelske samfundsmoral. Filmen er aldeles tydeligt – og uventet – blevet en aktuel kommentar til *Profumo*-skandalen. Losey er en egenartet filmskaber med en alt for udisciplineret tendens til at overanalysere og til at brodere detaljer på barokke former.

Med undtagelse af de fem debutfilm, der blev vist i Venedig, *Polidoros* „Il Diavolo“, *Gregorettis* „Omicron“ og *Castellanis* „Mare Matto“, klarer Italien sig stadig som den førende filmnation. *Luchino Viscontis* store *fresco* „Il Gattopardo“ er utvivlsomt i sin originale italienske version en af årets store film, den mest tilfredsstillende Visconti-film siden „La terra trema“ og „Senso“. Gennem hele filmen fejrer instruktørens formskabende, visuelle geni

triumfer. Man venter utålmodigt på at komme til at genopleve den 40 minutter lange balscene fra filmens sidste del. Den er næsten det stykke, man ville medbringe som sin eneste film, hvis man havnede på en øde ø med en filmgengiver. I *Fellinis* „8½“ findes naturligvis meget af interesse, og den er måske til og med som helhed en udbytterig, biografisk nøglefilm, men som selvstændigt værk er den en højst anstrengende og uformelig konkurserklæring med et påkli-stret og lidet overbevisende optimistisk refrain.

Ermanno Olmis tredje spillefilm „I Fidanzati“ (De forlovede) bekræfter indtrykket af en særegen begavelse, som arbejder sig frem mod en rigere syntese af dokumentar- og spillefilm. Hans seneste film er et lille, poetisk mesterværk, opbygget på følelsernes kontinuitet, og om en uartikuleret arbejders modnen til ægteskabet under fraværet fra den forlovede. Tre ganske forskellige, men lovende, instruktører har fået chancen over for verdensopinionen: *Marco Fer-*

rerer med den velgørende, kyniske komedie „L'Ape Regina“, *Damiano Damiani* med en ujævn film „La Rimpatriata“ om „i vitelloni“ 10 år efter, og *Francesco Rosi* med en delvis brillant gennemført politisk thriller „Le Mani sulla Citta“. Af disse er Rosi den visuelt mest raffinerede, men han er stadig for teoretisk og sociologisk.

De socialistiske lande har i år klaret sig dårligt på festivalerne. *Samson Samsonovs* „Optimistisk tragedie“ er en sær propagandistisk ballet på sort/hvid 70 mm og med mindelser fra den amerikanske western. Det er dog glædeligt, at russerne er ved at glemme den vilde kameraakrobatik, men efter rusen følger en stammende ensformighed. *Igor Talankins* „Introduktioner“ og *Juri Ozerovs* biografiske *Hasbek*-fantasi „Bolsciaija Doroga“ er dog sympatiske. Men såvel de tjekkiske, polske, ungarske, bulgarske som rumænske filminstruktører synes at arbejde

i et usædvanligt uinspirerende klima. Den socialistiske film virker helt enkelt træt efter et par års øvelser med formalismen. Men den tyske film er død. Dokumentarfilmene, som burde være en slags speciale for tyskerne, er teknisk dadelfri i fotograferingen, men de kan umuligt interessere nogen – og spillefilmene er skræmmende spekulative. Den mest forkastelige af dem alle er *Edwin Zboneks* barnlige og hysteriske „Mensch und Bestie“.

Filmens og virkelighedens forhold er i højeste grad på et stadium, der indbyder til nyvurderinger. *Cinéma-vérité*, *Dziga-Vertovs* film som „Manden med kameraøjet“ eller „Entusiasme“ og reportagefilm som „Primary“, „The Chair“, „The Lonely Boy“, „Cuba, si“ eller „Le Joli Mai“ åbner nye perspektiver og gør én vidende om nye begrænsninger. Helt skuffet blev man måske alene over *Cesare Zavattinis* udtalt voyeuristiske „I misteri di Roma“, over *Jean*

Scene fra Francesco Rosis „Le mani sulla citta“.



Rouchs forfalskede „La punition“ og over den splittede „Ceux qui parlent français: Rose et Landry“.

Det mest indiskutable er altid de retrospektive forevisningers værdi. Berlin kombinerede *Elisabeth Bergner*-film med nogle *E. A. Dupont*-film og *Karl Grunes* kendteste film i en tysk serie og fortsatte med en velafvejet indføring i *Yasujiro Ozus* verden. Det er på høje tid at den 60-årige japanske mester, en af filmhistori-

ens fineste komedie-instruktører, bliver kendt i de vestlige lande. *Maud Linders* antologi „En compagnie de Max Linder“ og Venedigs serie om *Buster Keaton* viser med al ønskelig tydelighed, hvem der i tyverne var de virkeligt dominerende og skabende komikere ved siden af producenterne *Mack Sennett* og *Hal Roach*. *Chaplin* har beklageligvis fået lov til at overskygge f. eks. sin forgænger *Linders* fortjenester såvel som *Keatons* overlegne filmiske verden.

Grand Prix	Cannes <i>Il gattopardo</i> , Luchino Visconti, Italien	Berlin <i>Bushido Zankoku</i> <i>Monogatari</i> , Tadashi Imai, Japan	Venedig <i>Le mani sulla città</i> , Francesco Rosi, Italien
Prix Special du Jury	<i>Seppuku</i> , Masaki Kobayashi, Japan <i>Az prijde kocour</i> , Vojtech Jasný, Tjecoslovakiet	Bedste instruktion: <i>Mikres Aphrodites</i> , Nikos Kondouros, Grækenland	<i>Le feu follet</i> , Louis Malle, Frankrig <i>Vstupljenije</i> (<i>Introduktioner</i>), Igor Talankin, USSR
Bedste skuespillerinde	<i>Marina Vlady</i> i „L'Ape Regina“ af Marco Ferreri	<i>Bibi Andersson</i> i „Älskarinnan“ af Vilgot Sjöman	<i>Delphine Seyrig</i> i „Muriel“ af Alain Resnais
Bedste skuespiller	<i>Richard Harris</i> i „This Sporting Life“ af Lindsay Anderson	<i>Sidney Poitier</i> i „Lilies of the Field“ af Ralph Nelson	<i>Albert Finney</i> i „Tom Jones“ af Tony Richardson
Bedste debutfilm			<i>En söndag i september</i> , Jörn Donner, Sverige
Fipresci-pris	<i>This Sporting Life</i> , Anderson, og <i>Le joli mai</i> , Chris Marker, Frankrig	<i>La rimpatriata</i> , Damiano Damiani, Italien <i>Mikres Aphrodites</i> , Kondouros	<i>El verdugo</i> , L. G. Berlanga, Spanien
OCIC-pris	<i>I fidanzati</i> , Ermanno Olmi, Italien	<i>Lilies of the Field</i> , Nelson	<i>Hud</i> , Martin Ritt, USA

Thorvald Larsen har på ny udsendt sin repertoireplan for „Alexandra“ og fortsætter dermed en særdeles prisværdig tradition. Den nye årgang skæmmes imidlertid katastrofalt af en lang, frem- og tilbagesnakkende artikel af *Harald Engberg*, som efter overskriften at dømme er ude i et biografbevarende ærinde, men som rigtig nok først og fremmest lader den hele artikel stå som en apologi for sin egen form for filmkritik. Engbergs artikel er slet underbygget og vidner om et så fattigt kendskab til de faktiske forhold, at det er en ynke. Ved hjælp af megen snakkesalighed får han drejet hele argumentationen derhen, at den dårlige filmkritik er lig med den bedste, sådan at forstå, at den dårlige snakker direkte (= ned) til folket, hvorved den tilvejebringer det attråede fortrolighedsforhold mellem kritik og publikum. Dette fortrolighedsforhold er Engbergs alfa og omega, og for ret at vise, hvor meget det ligger ham på sinde, kommer han sådan i pusten, at han roder slømt rundt i begreberne. Engberg kan selvsagt ikke lide de kritikere, som ikke kan lide de film, som han kan lide; det er dem, der – men hans udtryk – siger bæ, når han er glad. Og så slår han da rask væk i hartkorn: „Kosmorama“ får et par nedladende dask, som i grunden snarere må være tiltænkt dagbladsanmeldere, der er uenige med Engberg, men hvis navne han i – troskab mod sommerens kulturdebat – ikke nævner.

J.S.



Dagbladet „Aktuelt“s udmærkede tillæg „Weekend“ har i sommer bragt en artikelserie, „det sker i dansk film“, hvori *Jørgen Leth* har interviewet og karakteriseret mere eller mindre centralt placerede personer i den danske filmverden, heriblandt forfatteren *Peter Ronild*.

Denne hævder bl. a. meget rigtigt, at „symboler som sådan er tvivlsomme, ligesom generalisationer.“ Desværre kommer *Ronild* for skade senere at levere en ganske grov generalisering, idet han hævder at „det er farligt, at kunst hos os staves med stort K. Det får folk til at glemme, at kunst er ligeså dagligdags og eksistentiel som at dele seng og bord. Bare vi dog kunne lade være med så ofte at råbe HURRA!“ Nu får danskere jo almindeligvis fra mere latinsk hold jævnlige stukket i næsen, at vi er svært nøgterne og i bund og grund vanskelige at begejstre. Vor begejstring går sjældent videre end til lysene i Tivoli og *Temple Fielding*. Resten er skeptisk iagttaget og stille luntet efter de sikre hovedstrømninger fra udlandet. Vi råber ikke meget HURRA. Vi mindes kun to udbrud, der kunne minde om et bravurab i forbindelse med filmkunsten. Det første – filmpolitiske – hurraab kom fra *Erik Ulrichsen* efter „Harry og kammerjenteneren“. Vel råbte han for højt, men vi gad vide, om „Weekend“ overhovedet var blevet til mere end et manuskript, om ikke dette hurraab var faldet netop på det psykologisk rigtige tidspunkt. Om vort hurraab for „Weekend“ blot kan afføde lignende resultater, er vi villige til at bruge megafon næste gang der skal råbes op i dansk film. Det sker af mange grunde for sjældent. *Ronild* beskylder os for resten for at være i besiddelse af noget så smart som lækkerhedsneuroser, idet det skulle være disse, der fik os til at vælge „Weekend“-plakaten som årets bedste filmplakat. „... den antyder kun lummer erotik, sådan lidt lækkert anrettet“, hævder *Ronild*. Tja, det set afhænger jo etc., og for os er lummer erotik tilsyneladende noget andet. Kan plakaten ikke – som vi gjorde det – tolkes som et udtryk for filmens grundstemning, for den fortvivlede trang til kontakt, for den frysende, erotiske fallit? *Ronilds* forslag om billedet af *Rathnov* liggende på vejen er til gengæld lækkert. Netop den scene er diskutabel, og den er i hvert fald karakteriserende for en enkelt af personerne og ikke for filmens grundtone.

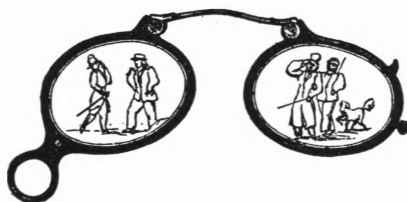
P. M.

Man kan, uden at det har noget synderligt formål, skændes om, hvorvidt det er i svensk eller i dansk film, at de mest spændende ting sker for tiden. Hovedsagen er, at der er kunstnerisk aktivitet, og det er der i begge lande. Ser man imidlertid på forudsætningerne for, at filmkunsten kan trives, er svenskerne stadig foran. Man har i år med et rask tag afskaffet forlystelsesskatten, man er i fuld gang med at skabe et svensk filminstitut, og på et par af de mest betydningsfulde produktionsselskaber sidder der nu yngre filmkyndige folk i toppen. Der er altså ved at blive skabt en god baggrund, som de nye instruktører *Hans Abramson*, *Jörn Donner*, *Bengt Lagerkvist*, *Vilgot Sjöman* og *Bo Widerberg* kan udfolde sig på.

Herhjemme går det mere trægt. Vi skal have en ny biograflov, der åbner betydeligt bedre muligheder for støtte til den danske produktion, men om nogen principiel revision af loven fra 1938 er der ikke tale. Vi trækkes stadig med forlystelsesskat, og vi bliver næppe heller foreløbig af med filmcensuren. Filmskoleplanerne vil sikkert også stadig i lang tid befinde sig på kommissionsplanet.

Et nyt udtryk for de ihærdige bestræbelser på at skabe det filmmiljø, som alle er enige om er én af forudsætningerne for en national filmkunst, er det også, at Stockholm nu har fået sin første *art cinema*. Biografen „Lejonungen“, der ejes af Svensk Filmindustri, er blevet om døbt til „Smultronstället“ og indledte i september en ny æra. Man er kommet nemt til den første serie, hvilket ikke vil sige, at den ikke er spændende. Det er nemlig simpelthen en præsentation af *Ingmar Bergmans* samlede produktion, fra „Hets“ til „Nattvardsgästerna“, 28 film ialt, fordelt på tre måneder. Her får de filminteresserede virkelig muligheder for at efterprøve de vurderinger og analyser, som Bergmans produktion i de senere år har været underkastet af mere eller mindre velorienterede skribenter. Man lykønsker stockholmerne til det nye kunsttempel, man er opmuntret af initiativet fra SF, og man er i højeste grad spændt på at se, hvad lederne *Kenne Fant* og *Bengt Forslund*, der står for programtilrettelæggningen, vil byde på, når Bergman-serien er kørt til ende.

I. M.



De er her allerede

THE BIRDS („Fuglene“). Prod.: Alfred Hitchcock. Manus.: Evan Hunter efter en fortælling af Daphne Du Maurier. Foto: Robert Burks. Specielle fotografiske effekter: Ub Iwerks. Specielle effekter: Lawrence A. Hampton. Elektronisk musik: Remi Gassmann, Oskar Sala. Dekor.: Robert Boyle. Fugletræner: Ray Berwick. Medvirkende: „Tippi“ Hedren, Rod Taylor, Suzanne Pleshette, Jessica Tandy, Veronica Cartwright, Ruth McDavitt, Ethel Griffies, Charles McGraw, Doreen Lang.

Så kom fuglene, som kunstneren ser dem. De kom oppefra, uventet og helt uforklarligt. De dalede roligt ned, indtil de kom i berøring med menneskenes verden. Så spredte de terror og rædsel, og hvor de kom, kendte man intet forsvær – selv politiet stod magtesløst. Man kunne lukke sig inde og håbe på det bedste.

Lad os slå fast straks, at *Hitchcock* kendes som en humorist i den værdifulde betydning, at han gennem humoren udtrykker sig filosofisk. „Psycho“ viste blot et voldsommere temperament og et mere synligt vovemod, end man var vant til. I „Fuglene“ går han endnu videre. Den gamle mands allégoriske vision er udformet med en vitalitet, der må imponere, og med en struktur, der må have været en kraftig udfordring til hans faglige dygtighed. Hitchcock sætter selv sine grænser og går så alligevel hyppigt over dem for at se, hvor langt han kan nå frem eller ud. Trappescenerne i „Psycho“ gentages i „Fuglene“, men nu forsvinder han overraskelsen for derefter at øge situationens forfærdende karakter. Melanies opdagelse af fuglene på loftsværelset og deres næsten fatale angreb på hende er længere og mere udpenslet end badekar-scenen i „Psycho“, der dengang forekom at være maksimal. Som i „Psycho“ er forhistorien konventionel – her er den næsten bevidst uinteressant – og som i „Psycho“ er dette en omhyggelig bearbejdning af tilskueren, der deri-

gennem næsten sidestilles med de indifferente og selvtilfredse hovedpersoner, der bl.a. på grund af deres selvoptagethed bringer sig selv og andre i skæbnesvangre situationer. Man kan med sindsro gå meget vidt i sin tolkning af „Fuglene“ – man vil mange gange standse op af frygt for at virke overspændt – men efter tanken bibringer atter tolkningen sandsynlighed.

★

Vi er jo ikke vant til „fall-out“-dommedagsvisioner i en så minutiøst udarbejdet form, og vi viger tilbage for at betragte et par „lovebirds“ i et bur som mere end selskabsfugle. Vi tænker hellere realistisk og ser for os billedet af fugle på vild flugt ved lyden af et geværskud. Sikkert fordi fuglene af og til bliver netop fugle og ikke Hitchcocks fugle, der ikke lader sig drive bort med konventionelle våben. Men vi – tilskuerne – er jo også beslægtede med den udsøgte forsamling i restauranten efter fuglenes angreb på skolebørnene. Her er samlet de forklaringssøgende, fatalisterne og heksebrænderne. Her siges og gøres ting, der kan virke som en udlevering af det skildrede bysamfund, en blotstillel af dets utilstrækkelighed, dets mangel på evne til nøgternt at anskue situationen, til at leve op til den. Konventionerne er så accentuerede, at de samtidig bliver en prøve for tilskueren, der må tvinge sig selv til at forsøge med en analyse (eller en mindre nuanceret sondring) af de korte, hårde replikker. Hitchcock har udtalt, at han planlagde at lade flygtningene ankomme til San Francisco blot for at finde Golden Gate Bridge dækket af truende fugle. Men han turde ikke. Det ville vel også have været lidt misantropisk i betragtning af, at både Mitch og Melanie i krisesituationen formår at skyde selvtilfredsheden i baggrunden til fordel for positiv handling. Den omstændighed, at de slipper bort, er en anerkendelse af deres værdi, men selvfølgelig slæber de den fortvivlende apatiske mor og det „uskyldige“, fugleglade barn med sig.

De medvirkende har ikke meget med skuespilleri at gøre, historien ikke meget med *Daphne Du Maurier* at gøre, det konventionelle ikke meget med konventioner at gøre, gysene ikke meget med de æstetiske *horror*-film at gøre og det lækre shot fra mågernes position over byen ikke meget med „The Birds“ at gøre. Men Hitchcock har en masse med analysen af vor tid at gøre, så meget, at man kan misopfatte ham som værende tidstypisk.

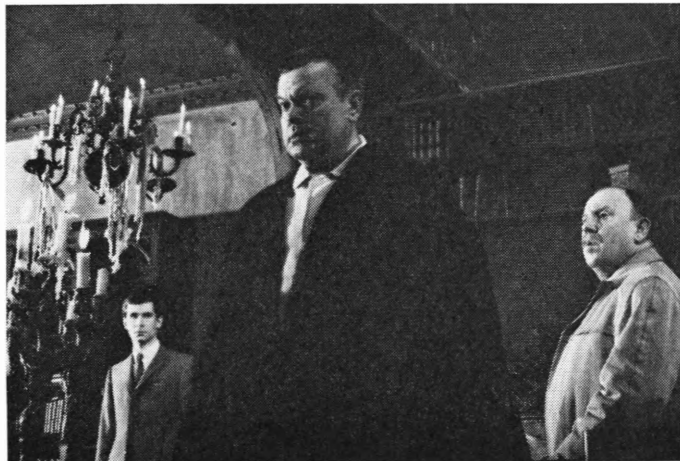
Poul Malmkjær.

Welles og Kafka

THE TRIAL – LE PROCES – IL PRO-CESSO („Processen“): F.I.C.I.T., Rom-Paris-Europa Productions, Paris-Hisa Film, München (Alexandre Salkind-Enrico Bomba) 1962. Instr.: Orson Welles. Manus.: Orson Welles efter Franz Kafkas roman. Dialog: Orson Welles og Antoine Tudal. Foto: Edmond Richard. Dekor.: Jean Mandaroux. Klipping: Yvonne Martin. Musik: Jean Ledrut og Tomaso Albinoni. Medv.: Anthony Perkins, Orson Welles, Madeleine Robinson, Jeanne Moreau, Romy Schneider, Elsa Martinelli, Suzanne Flon, Akim Tamiroff, Katina Paxinou, Fernand Le-doux.

Orson Welles er en af de mest forbløffende begavelser, filmkunsten ejer; hans stil er uforvekslelig med nogen anden instruktørs, fantastisk, barok, dæmonisk intens, virtuost artistisk og eminent behersket. „Processen“ er blevet et storslået udtryk for hans talent som filmskaber, og sådan bør den opleves. Welles er jo ikke primært nogen litterær begavelse, han er *film-instruktør*: først med kamera, aktører, lys og dekorationer bliver han virkelig veltalende. At forvente en tro filmatisering af *Kafka* vil være tåbeligt (til det formål måtte man finde et geni, som i sig forenede en *Hitchcock*, en *Chaplin* og en *Bresson*). Som *Kafka*-film er „Processen“ tvivlsom af indlysende grunde, – som Welles-film er den fremragende.

For selv om filmen, i sammentrængt form, følger bogens handling ret nøje, adskiller den sig afgørende fra Kafkas værk i udtryk og idé. Orson Welles er sig dette meget vel bevidst. Det er et højest aktuelt mareridt, han har villet skildre; sagt med hans egne ord er det en film om „individets undertrykkelse i det moderne samfund“ og dets magtesløshed „overfor det absurde i tilværelsen, uretten, tilfældighedernes spil og det maskineri, der knuser en“. Filmens Josef K. når til en erkendelse og en retfærdig protest, før han dør, han bliver ikke værgeløst dolket, men sprængt i luften – filmen munder ud i en paddehattesky. Dette syner unægtelig noget småt og banalt „engageret“ overfor Franz Kafkas roman, som jo handler om skyld, samvittighed og angst på et langt mere omfattende plan. I sin problemholdning kan filmen i øvrigt minde om *Ionescos* „Næsehornene“, som Welles iscenesatte i London, også her vender „helten“ sig til sidst mod den absurde overmagt i ensom protest.



Anthony Perkins,
Orson Welles og
Max Haufler i Wel-
les' „Procesen“.

Dog, dette motiv begrænser sig til filmens to sidste scener, mødet med præsten og advokaten i domkirken og henrettelsen. Den væsentligste forskel mellem bogen og filmen ligger i den opfattelse, Welles har af Josef K.'s oplevelser som et regulært *mareridt*: alt foregår i en grotesk, fantastisk og forvredet drømmeverden udenfor tid og rum, pragtfuldt formidlet af Welles' eksplosivt fortættede montageteknik og overdådige billedfantasi. Men *die Kafka-Welt* er jo karakteristisk for næsten det modsatte: her udfolder det drømmelignende sig mærkeligt klart og nøgternt i det virkelige, alt forløber normalt og truende roligt, Kafkas sprog er køligt og præcist.

Der er dog scener, hvor det kaffaske og det welles'ske smelter smukt sammen. Således i arrestationsscenen, hvor blandingen af det absurd farceagtige og den morgengrån virkelighed er truffet fint, både i spillet og i kameraføringen, som formidler en svimmel fornemmelse af, at det nøgterne, barvæggede pensionatsværelse hele tiden skifter størrelse (disse optiske forskydninger benytter Welles virkningsfuldt talrige gange i filmen) – og den intenst poetiske sekvens, hvor Josef K. føres til henrettelsen af de to bøddler; her giver den rolige billedrytme en smuk musikalsk udløsning før slutningen.

Men først og fremmest er alt jo umiskendeligt Orson Welles. Han har i en næsten abstrakt form gennemspillet hele sit register og er så suveræn, at filmen aldrig virker teknisk tyngt. Næsten alt er lykkedes. Han kan udnytte de mest kolossale locations, som den forladte Gare

d'Orsay, de mest ekstravagante dekorationer og belysninger, uden at billed-arkitekturen eller rytmen sættes over styr, uden at ende i det overlæssede eller det blot affotograferede ornamet. Nævnes skal også de chokerende virkninger, han opnår med skarpe lyskontraster og hurtige klip i torturscenen og i Titorellis atelier. Kun en enkelt sekvens med en besynderlig stivnet opstilling af gamle mennesker med numre på brystet omkring et tildækket monument falder udenfor som stilfremmed i sin allegoriske højtidelighed, – og så naturligvis den ulyksalige bombe.

Skuespillerne følger sig perfekt ind under Welles' dynamiske instruktion, mange er fantasifuldt valgt, selv i ganske små roller. *Anthony Perkins* spiller Josef K., lidt glat måske, men intelligent og klart, *Akim Tamiroff* er helt vidunderlig som Bloch, det er filmens mest originale skuespillerpræstation, og *Romy Schneider* er foruroligende og raffineret som Leni. Orson Welles selv lægger stemme til Kafkas fabel „Foran loven“, som indleder filmen i en smuk grafisk fremstilling af *Alexeieff*, og han åbenbarer sig korporligt som advokaten i en overdådig seng, hyllt i cigartåger og tusind kærters *clair-obscur*, med den tons-tunge *underacting*, som er ham egen! Det er næsten selvparodisk, men han har råd til det, og han kan med selvfølelse sætte sin kendte mundtlige signatur ved filmens slutning: „I played the advocate and I wrote and directed this film; my name is Orson Welles.“

Henning Jørgensen.

En engelsk tragedie

THIS SPORTING LIFE („Livets pris“).
Prod.: Independent Artists. A Julian
Wintle-Leslie Parkyn Production (Karel
Reisz), 1963. Instr.: Lindsay Anderson.
Manus.: David Storey efter sin egen ro-
man. Foto: Denys Coop. Klipping: Pe-
ter Taylor. Dekor.: Alan Withy. Musik:
Roberto Gerhard. Medv.: Richard Harris,
Rachel Roberts, Alan Badel, William
Hartnell, Colin Blakely, Vanda Godsell,
Anne Cunningham, Jack Watson, Arthur
Lowe, Harry Markham, George Sewell,
Leonard Rossiter.

Man har ventet længe og spændt på *Lindsay Andersons* spillefilmdebut, måske for længe. Man føler en smule skuffelse ved mødet med den. Er det forkert, at man har ventet sig mere af den mand, der i fyrrerne og halvtredserne var én af verdens få helt fremragende filmkritikere, og som leverede nogle af de bedste kortfilm inden for *free-cinema*-stilen. Har de 6 års pause fra filmarbejde siden „Every Day Except Christmas“ været uheldig for ham? Det er rimeligt at spørge sådan, fordi „This Sporting Life“ trods sine energiske forsøg på at føre den nye engelske realisme videre og længere indad i det individuelt karakteriserende, i lange passager er forbavsende traditionel og rummer lidt for meget *trickery*, som man i hvert fald ikke ventede af Anderson.

Man forstår nok, hvorfor „Sight and Sound“ så loyalt og varmt går ind for filmen, der bryder med det sociologisk beskrivende, som i de andre af de nyere engelske film var ved at føre dem ind i en ny fastslået stil, men man er tilbøjelig til at give „Movie“ mere ret i bedømmelsen af den. *Lindsay Anderson*, der har haft *David Storeys* roman som underlag, har ikke ønsket blot at præsentere et stykke engelsk virkelighed, personer i et socialt mønster. Hans film er om en moderne helt, eller således vil han i hvert fald gerne have, at vi opfatter Frank Machin. Frank har *go* i sig, han vil frem, tjene penge og gøre indtryk på folk, ikke fordi han er en tarvelig strøgler, men fordi han er vital, energisk og aggressiv. Han er filmens dominerende person og eneste *bele* menneske. Han er „bigger than life“, og det er omverdenens skyld, at han ikke kan udfolde sig. Hans forhold til mrs. Hammond mislykkes, fordi hun ikke kan bryde ud af sin opfattelse af sig selv som en martyr i tilværelsen, og til sine sportskammerater og chefer har han simpelthen intet tilhørsforhold. Det er Frank Machins personlige tragedie, at han er i besiddelse af de store følelser, men at han mangler evnen til at udtrykke dem. Han

kan kun eksplodere i vældige næveangreb. Det har været opgaven at få den indre konflikt i Frank Machin til at smelte sammen med det ydre drama, og derfor er også skuespilleren så betydningsfuld i denne sammenhæng. *Richard Harris* har samarbejdet kongenialt med Anderson, og det må derfor skyldes en fundamental fejl i konceptionen, at der i fremstillingen af Frank Machins dilemma ofte mærkes mere temperament end følelse. Voldsomhed og aggressivitet mangler filmen ikke, men hvad er det værd, hvis ikke det er opstået ud af en følelse for det fremstillede. Man kan ikke undlade at bemærke, at filmen svinger lidt usikkert mellem en subjektiv og en objektiv holdning til hovedpersonen. Anderson har benyttet sig af en flash back-teknik, der tydeligvis skal gøre det mere anskueligt, at filmen først og fremmest er et drama, eller en tragedie, der foregår inden i hovedpersonen, men dette bevidsthedsflydende giver også filmen et kunstfærdigt præg. Anderson gør sig endog skyldig i en illusionsforstyrrende mangel på logik, når han gør den almindelige fejl i flash backs at lade noget foregå, som den tænkende hovedperson ikke har kunnet opleve. Og brugen af flash backs forøger ikke klarheden i karakteriseringen af Frank Machin. Det lykkes aldrig helt at skabe den syntese af det psykologisk klart anskuelige og den tragiske dimension hos Frank. Man kan også finde, at Anderson i sin trang til at undgå det alt for detaljeret beskrivende i Franks omgivelser, henfalder til lidt for nemme generaliseringer. Atmosfæren på sportspladsen, i omklædningsrummene, og blandt sportskammeraterne og de pengestærke bagmænd er præcist og diskret antydte, vi er langt fra den øvrige engelske films detailrealisme og milieukarakteristik, men selve menneskene i mønstret er næsten stereotypet. Og vi kan ikke i en sådan grad identificere os med Frank Machin, at vi kan acceptere disse skyggefigurer.

„This Sporting Life“ sætter sig betydeligt højere mål end de forudgående engelske film, og det kan man kun beundre. Den vil beskrive indre konflikter uden at forfalde til det abstrakt stofløse, den vil skabe kongruens mellem det indre drama og den ydre dramatik, men den forekommer betydeligt mindre hel som film end f. eks. *Reisz* „Lørdag aften – søndag morgen“, der inden for sin større begrænsning var fuldkommen naturlig og uforceret, hvad man ikke kan sige om „This Sporting Life“, der ofte kan forekomme én mere at være en intelligent og i mange afsnit højst talentfuldt gennemført opgave end en naturligt følt, spontan og vital film. Den enkelhed og helhed i følelsen og det poetisk gribende, som Anderson f. eks. beun-

drer hos *Ford*, finder man ikke i hans film, der i høj grad synes funderet på et *argument*. I enkelte scener får han sagt noget konkret om sin hovedperson. Skovturen med mrs. Hammond og børnene er således ualmindelig smuk i sit klare forløb. Over for den virker f. eks. scenen, hvori Frank gør skandale på restauranten endnu mere unødvendig. I den første scene karakteriseres Frank fint ved sin optræden, i den anden demonstreres han i en livløs verden af konventionalisme. I det hele taget ville man ikke vente sig af Anderson, at han i så udpræget grad var optaget af det virkningsfulde udtryk. Han har megen forkærlighed for den brutale alles kamp mod alle på fodboldbanen, men billederne er anmassende i deres symbolik. Den mærkeligt forsuttede faderskikkelse, der optræder i Franks nærhed synes snarere at høre hjemme i fransk film i fyrreerne, og de mange klip, de lidt artificielle sceneovergange (ja selv en *zoom*-effekt) bidrager til ens indtryk af filmens usikkerhed. Den må prises for sin lyst til at komme videre, og for sin umiskendeligt personlige tone, og i engelsk film er den en bedrift, men man ville ønske, at man kunne have været mere glad for den.

1b Monty.



Peckinpah

RIDE THE HIGH COUNTRY („De red efter guld“), USA 1961. Prod.: Richard E. Lyons. M.G.M. Instr.: Sam Peckinpah. Manus.: N. B. Stone Jr. Foto: Lucien Ballard. CinemaScope. Metrocolor. Dekor.: George W. Davis, Leroy Coleman, Henry Grace og Otto Siegel. Klip: Frank Santillo. Musik: George Bassman. Medv.: Joel McCrea, Randolph Scott, Ronald Starr, Mariette Hartley, James Drury, R. G. Armstrong, Edgar Buchanan, Jenie Jackson.

Sam Peckinpah er kommet for at blive. Med „Hævneren fra Gila City“ gav han et dansk publikum det første indtryk af at være den længe ventede nye mand på prærien – i „De red efter guld“ erobrer han totalt de klassiske vidder og beviser sin ret til at skabe film på et terræn, som efterhånden kun besøgt af store veteraner og små epigoner. Peckinpah er den

nye mand og ingen lille forskræmt epigon, men tværtimod et betydeligt filmisk talent, en kunstner med vidunderlige visioner og med en fornemmelse for at lade det gamle milieu og den gamle atmosfære genopstå i *nye* billeder. I „De red efter guld“ beskæftiger han sig netop med det gamle stof set i en ny synsvinkel: vi oplever de svundne helte i deres uheroiske, men konfliktfyldte og udfordrende alderdom. To veteraner mødes, den ene en retfærdighedens vogter, fattig, småussel at se til, ældet og grå – den anden ikke meget rigere, men moralsk mere liberal og parat til at lave de numre, som byder sig til. Peckinpah konfronterer de to gamle med en ung og opblæst fyr, der ved alt om tilværelsen, og som mod sin vilje får sit hele liv ændret ved mødet med den retsindige gamle – og ved sin forelskelse i filmens helt utraditionelle heltinde (dejligt spillet af *Mariette Hartley*), et pigebarn, der i protest mod en religiøs forkrampet opdragelse kaster sig ud i et tragisk ægteskab med så at sige en hel familie slyngler. Kærlighedshistorien mellem de to unge udvikler sig i takt med filmens historie om en risikabel guldtransport og de konstante sammenstød med slynglerne. Med fremragende observationer beretter Peckinpah om disse mennesker og giver os en række lyriske billeder, der er fyldt med en tilbageholdt patos. Smukkest er det afsnit, der skildrer pigens fortvivlede bryllup fra den første opstemte nervøsitet – pigens i brudekjole rider forbi et telt med nysgerrige guldgravere – og frem til det uhyggelige orgie, som sætter punktum på festen. Men størst er filmen i sit sidste afsnit: de to veteraner beslutter sig til at møde slynglerne ansigt til ansigt og vandrer dem taktfast i møde. Denne afsluttende tribut til genrens traditioner drejes over i Peckinpahs gribende hyldest til disse to gamle, og da navnlig til den moralsk uangribelige af dem – han bliver ramt flere gange, falder om og afventer døden siddende på jorden, mens kameraet respektfuldt og langsomt glider nærmere og derpå roligt standser, mens han falder død om i billedets ene side. Smukkere er ingen western nogen sinde blevet afsluttet – kun få er mundet ud i den samme magtfulde tone af mennesskelighed og respekt.

Det bør vist anføres, at Peckinpah naturligvis ikke undgik den københavnske skæbne, som man gættede på måtte ligge parat til ham: mere end ét sted blev det fastslået, at nogen *John Ford*, det var han jo ikke. Ha ha, der fik han den, den grønskolling til Peckinpah, der i øvrigt måske slet ikke har lyst til at være nogen anden end sig selv. Hvad der da også er særdeles meget.

Jørgen Stegelmann.

Et talent i vækst

DAYS OF WINE AND ROSES („Hekstiske dage“). Prod.: Warner-Pathe (Martin Manulis), 1962. Instr.: Blake Edwards. Manus.: J. P. Miller. Foto: Phil Lathrop. Klipping: Patrick McCormack. Musik: Henry Mancini. Medv.: Jack Lemmon, Lee Remick, Charles Bickford, Jack Klugman, Alan Hewitt, Tom Palmer, Debbie Megowan, Maxine Stuart.

At følge et ungt instruktørtalents vækst og modning fra film til film er en kær beskæftigelse for filmentusiasten. Trods alle forsikringer om, at „det er i Europa, det foregår“, er amerikansk film for øjeblikket rig på sådanne unge begavelser. *Blake Edwards*, *Stanley Kubrick*, *Arthur Penn*, *Sam Peckinpah*, *John Frankenheimer*, *Richard Quine*, *John Cassavetes* og *Alexander Singer* er alle store talenter, der synes at have deres betydeligste værker foran sig.

I denne gruppe er Blake Edwards nok den, hvis kunstnerpersonlighed det endnu er sværest at sætte i bås. Herhjemme bemærkedes hans talent første gang i New Yorker-lystspillet „Pigen Holly“, en farvelækker og charmerende *Truman Capote*-filmatisering med en meget smuk indledning. Klar fremgang sporede i Edwards' næste værk, spændingsfilmen „Stemmen i mørket“, der ubarmhertigt, minutøst og med uhammet idiosynkrasi skildrer en sadistisk psykopats terror mod en kvindelig banksekretær. Edwards' *Hitchcock*-agtige fortælleautoritet pareret med hans højtudviklede sans for storby-poesi fremtryller her en spændt, trykkende angst-atmosfære, der har fået enkelte til at indbygge en religiøs symbolik i filmen. Edwards viser en magisk evne til at gøre ganske enkle ting og handlinger faretruende; et afsnit, hvor en billedhuggerinde vandrer omkring mellem sine voksfigurer, bliver nervepirrende uden en eneste iøjnefaldende effekt.

Edwards regner selv „Days of Wine and Roses“ for sin personligste film. Den er her hjemme blevet rost for sin solide realisme og for *Jack Lemmons* spil, mens mange har overset dens forfinede billedsymboler, velgennemtænkte, fortættede komposition og dens meget fint indarbejdede besk-lakoniske humor. *Paul*

Mayersberg leverede i „Movie“ nr. 11 en blændende og sikkert på mange måder definitiv analyse af filmen, påpegede dens indre sammenhæng i billed- og repliksymboler og dens psykologiske rimelighed. Adskillige har automatisk set rødt, fordi „Ring i ring“ bringes ind i billedet, men denne vending begrundes klart i Lemmons karakter, i hans erkendelse af egen svaghed og deraf følgende dårlige samvittighed. Der er ikke tale om en forceret morale, men om en naturlig og troværdig karakterudvikling.

Med hudløs, nervespændt følsomhed og uden nogen nem fordeling af ansvaret fortæller Edwards om fysisk og psykisk forfald. „Days of Wine and Roses“ er ikke pædagogisk, men poetisk, ikke en „case history“, men en både grum og nostalgisk film-elegi.

Morten Piil.

Blake Edwards-data:

Født 1922. Har skrevet manuskript til bl. a. „Drive a Crooked Road“ (1954), „My Sister Eileen“ („Min søster Eileen“ 1955), „Operation Madball“ („Rekrutter med krudt i“ 1957) og „The Notorious Landlady“ („Den mistænkte værtinde“ 1961), alle iscenesat af Richard Quine. Vigtigste instruktioner: „Mister Cory“ („Spilleren fra Chicago“ 1956), en opportunist- og spillerhistorie, der blander komedie og drama, „The Perfect Furlough“ („Korporalen på eventyr“ 1958), et lystspil med Tony Curtis og Janet Leigh, samt de i anmeldelsen nævnte film. Har for TV skabt to kriminalserier, „Peter Gunn“ og „Mr. Lucky“ samt „Dante's Inferno“. Skuespiller i bl. a. „In the Meantime, Darling“ (1944) af Otto Preminger.



Stjerneportrætter

Richard Schickel: *The Stars*. The Dial Press. New York. 1962.

Man har indtrykket af, at den stjernefan, der skjuler sig i selv den lærdeste og strengeste „filmologs“ hjerte, frister en temmelig underkuet og skyldbevidst tilværelse. Alle ved jo, hvor håbløst det er at føre en saglig og objektiv diskussion om en filmstjernes kvaliteter, en kendsgerning, der dog ikke afholder unge, seriøse filmentusiaster fra at mundhugges lige så heftigt om *Lee Remicks* „appeal“ som om eksistensen af et metafysisk-religiøst tema i *Hitchcocks* produktion.

I *Richard Schickels* „*The Stars*“ tages et skridt mod en definition af filmstjernens særlige kvalifikationer og begrænsninger. Schickels tese er, at „filmstjerner ikke sædvanligvis eller nødvendigvis er skuespillere; de er ... filmstjerner. Disse to beskæftigelser er af helt forskellige natur, skønt de af og til kan forenes.“

Det er jo ikke noget nyt synspunkt, men bogens styrke ligger i, at forfatteren med beundringsværdig konsekvens fastholder dette princip i sine ca. 100 stjerneportrætter. Her findes intet af teaterkritikerens utålelige nedladenhed over for de stjerner, der blot „spiller sig selv“ i film efter film. Særlig sympatisk kommer Schickels holdning til udtryk i de både skarpt opridsede og fint nuancerede portrætter af „fem helte“: *Gary Cooper*, *Humphrey Bogart*, *Clark Gable*, *Spencer Tracy* og *James Stewart*. Desuden er der grund til at fremhæve den smukt positive omtale af *Errol Flynn* og den vittige afmystificering af *Joan Crawford* („When she „acts“ she subtly communicates the fact that that is what she is doing. „Watch this“, she seems to say, „I'm going to act for you now – and it's going to be great.““).

Overhovedet er Schickel bedst i det rent beskrivende – han kan med fintmærkende ind-

følgelsevne og smidig pen fange stjernepersonlighedens særpræg. Derimod er han ofte mindre heldig med sine generaliseringer – som når han antyder, at *Orson Welles'* eksperimenter ikke har efterladt spor i amerikansk filmkunst og konkluderer, at „only now is European avant-garde beginning to follow Wellesian aesthetic (!)“.

Heldigvis er dog sådanne skønhedspletter sjældne. Billederne, der naturligt nok optager den største plads, er fremragende udvalgt og hele bogen redigeret med smag og omhu.

Morten Piil.



Solid og saglig

Penelope Houston: „*The Contemporary Cinema*“. A Pelican Original. Penguin Books. London 1963.

„*Sight and Sound*“-redaktøren *Penelope Houston* er en usædvanlig vel skrivende og velorienteret filmjournalist og en skønsom, om end lidt inciterende filmkritiker. Hendes ny bog om filmudviklingen efter 2. Verdenskrig afspejler alle „*Sight and Sound*“s fordele – god smag, solid viden, intelligens og saglighed etc. – men er samtidig behæftet med mange af bladets mangler – overfladiskhed i analyserne, alt for litterære bedømmelseskriterier og utilstrækkeligt vovemod.

Penelope Houston lægger stor vægt på de økonomiske og produktionsmæssige aspekter ved efterkrigstidens filmkunst og gør grundigt rede for forholdene publikum-filmskaber og producer-instruktør. Hun får dog flettet ikke så få rammende instruktørkarakteristiker ind imellem de mere generaliserende bemærkninger, portrætter, der sjældent går særlig dybt, men ofte er præcise og velformulerede.

Bogen indbyder kun få steder til protester eller begejstret tilslutning, selv om amerikansk film kan synes undervurderet. Den giver en værdifuld og efter alt at dømme retfærdigt proportioneret oversigt over efterkrigstidens filmretninger, men nogen virkelig indtrængende analyse af disse strømninger leveres ikke, og bogen vil næppe bringe meget nyt for den, der har fulgt filmudviklingen i udenlandske tidsskrifter.

Bogen afsluttes med en meget nyttig „checklist of films and directors“.

Morten Piil.



Fra museets billedarkiv

Billedarkivet er for nylig blevet forøget med en større samling, der er blevet købt i et billedantikvariat. Fra John Fords „Four Sons“ (Fire sønner) fra 1928 ejede man i forvejen billedet foroven, og det viste sig, at den indkøbte samling bl. a. indeholdt det nederste billede, der viser Mor Bernle, spillet af Margaret Mann, der tænker tilbage på tiden før krigen, da hendes fire sønner endnu var i live.

Noter fra museet

Museet har fornylig overtaget kopier af bl. a. *Mark Donskojs* „Min barndom“, *Rolf Thieles* „Pigen Rosemarie“, *André Cayattes* „For syndfloden og *Claude Chabrols* debutfilm „Vennerne“.

Fra „Cinemateca de Cuba“ har museet som gave fået overdraget fire cubanske dokumentarfilm, deriblandt *Alberto Roldáns* „Colina Lenin“, som blev omtalt af *Theodor Christensen* i artiklen om cubansk film i „Kosmorama 61“.

Endelig kan nævnes, at hele *Robert Storm-Petersens* produktion af tegnefilm nu befinder sig i museets samlinger.



Museets bibliotek har bl. a. erhvervet følgende bøger:

Gavin Lambert, Inside Daisy Clover, 1963
Walker Percy, The Movie-Goer, 1963
William K. Everson, The American Movie, 1963
A. Calder-Marshall, The Innocent Eye – The Life of Robert J. Flaherty, 1963
Lillian & Helen Ross, The Player – A Profile of an Art, 1962
Alain Robbe-Grillet, L'Immortelle, 1963
Hollis Alpert, The Dreams and the Dreamers
H. P. Manz, Ufa und der frühe deutsche Film, 1963
I serien „Cinéma D'Aujourd'hui“ bindene 10-14, alle fra 1963, omfattende følgende biografier:
Raymond Bellour, Alexandre Astruc
Christian Ledieu, Joseph Losey
Maurice Frydland, Roger Vadim
Gilbert Salachas, Federico Fellini
René Jeanne og *Charles Ford*, Abel Gance



tini og i stedet for Jennie Carstens Lillian Olsen. Vi er meget kede af virvaret og bringer flove vor undskyldning på trykkeriets vegne.

De medvirkende

PETER COWIE er englænder, og vil bl. a. være kendt for artikler i „Films and Filming“ og for en *Ingmar Bergman*-biografi fra 1961. Han redigerer for tiden en „International Film Guide“, der skal udkomme i den nærmeste fremtid.

AXEL MADSEN er amerikaner af dansk herkomst. Han er bosat i Hollywood, er filmskribent og har arbejdet aktivt med film. Han har skrevet til „Cahiers du Cinéma“ og vil skrive til „Kosmorama“ om amerikanske filmforhold.



„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, København K. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9-16.30, lørdag 9-12, Byen 1503.

Forevisningssalen er i Frederiksberggade 25, 3. sal.

Museets bibliotek i Vestergade 27 er åbent hverdage 12-15, lukket om lørdagen, og åbent tirsdag 19-21.

„Kosmorama“ koster tilsendt 10 kr. pr. årgang (4 numre). Enkelte numre koster kr. 2.75. Tidsskriftet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 467 38.

De 9 første årgange kan stadig fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan købes for 1 kr. pr. stk., fra 6., 7., 8. og 9. årgang for kr. 2,25 pr. stk.

Komplet index over indholdet i de 8 første årgange foreligger. Pris 2 kr.

Errata:

I omtalen af kunsthåndværkernes plakater i sidste nr. af „Kosmorama“ (nr. 62) under titlen „Nye plakater“, s. 139 havde der beklageligvis indsnæget sig alt for mange fejl i billedunderskrifterne. Side 140 skulle der således under plakaten for „Fængelse“ i stedet for *Søren Breum* stå *Søren Ludvigsen* og under den anden plakat i stedet for *Lillian Olsen* stå *Jennie Carstens*. Side 141 skulle der under plakaten for „Fængelse“ i stedet for *Bruno Pesciatini* stå *Søren Breum* og på side 142 i stedet for *Søren Ludvigsen* *Bruno Pescia-*

TIDSSKRIFTERNE

Tyskland har fået et nyt tidsskrift „Film-Zeitschrift für Film und Fernsehen“, der udgives af „Filmkunst-Verlag“ i München, og som redigeres af Hans-Dieter Roos og Werner Schwier. Der er foreløbig kommet tre numre, og de er typografisk i den moderne tyske stil med vældige billeder og megen luft. Hvert nummer bringer mange billedsider, helliget en enkelt film. Hvert nummer indeholder også en biografi af en tysk instruktør og nu også et manuskript. I nummer 3 (august-september) bragtes drejebogen til „Kniven i vandet“ af Polanski, en *Einführung* i cinéma-vérité, en artikel af Donald Richie om syntaksen i Yasujiro Ozus film, og mange anmeldelser.

Sommernummeret af „Sight and Sound“ bragte et interview med Peter Brook. Marcorelles skrev om cinéma-vérité, og Peter John Dyer om Bette Davis, og „Film Clips“ beskæftigede sig med Roger Corman.

I „Cahiers du cinéma“ for august svarer Jean-Luc Godard på den voldsomme kritik af hans sidste film „Les carabiniers“, og præsentationen af Dziga-Vertov, der nu er blevet genopdaget, fortsætter.

„Motion“ har udsendt et festligt nummer (no. 6, efterår 1963) med titlen „Puritans Anonymous“. Det beskæftiger sig med puritanismen i filmen, og skandinavisk film har en fremtrædende plads i denne sammenhæng. Dreyers kortfilm „De naaede Færgen“ fra 1948 bliver således opfattet som et symbol på hele den nationale og kulturelle tradition „of peculiarly superstitious Puritanism which is reflected so persistently in Scandinavian cinema“.

Sommernummeret af „Film Quarterly“ indeholder en fremragende artikel af Charles Barr om CinemaScope. Artiklen redegør for den sammenhæng, der er mellem opløsningen af de gamle æstetiske teorier om film og indførelsen af det nye format. Andrew Sarris, auteur-teoriens bannefører i USA, skriver på ny om teorien i en anden af nummerets artikler.

Andrew Sarris tegner sig også for sidste nummer af „Film Culture“, der er en imponerende gennemgang af amerikansk film. Sarris har inddelt instruktørerne i geledder og uddeler karakterer. Det er stimulerende, ofte irriterende og til sidst lidt monotont læsning.

I „Movie“s nummer for juli-august bringes et interview med King Vidor. Månedens store anmeldelse er viet Blake Edwards' „Hektiske dage“, der behandles af Paul Mayersberg, der også tager sig af Ray Millands „Måske i morgen“ („Panic in Year Zero“) og „Freaks“, der netop er udsendt kommercielt i England.

„L'Avant-Scène“ har bragt et dobbeltnummer, dediceret Buñuel. Nummeret indeholder synopsis til „Un chien andalou“, „L'Age d'or“ og „Morderenglen“.

„Positif“ har udsendt et dobbeltnummer (nr. 54-55), der behandler tegnefilm i 1963. I øvrigt vil man i nummeret finde et index over Robert Parrishs film.

„Cinema 63“ for september-oktober har et stort afsnit om *Visconti* med filmografi, og i et brev fra Warszawa bringes nyheder om polsk film.

Filmindeks LXVI MARK DONSKOJ

AF BØRGE TROLLE

Prostitutka (Den prostituerede). 1926. I: O. Frejlich. M.: N. Galkin, J. Demidovitch. Foto: N. Vinkler. Medv.: V. Orlova, V. Jaroslavshv, J. Jarosch, O. Bonus, I. Lagutin, M. Donskoj. Prod.: Belgoskino, 1800 m. Rus. prem. 15/3 1927. Socialt drama.

V bolschom gorode (I de store byer). 1927. M. & I.: M. Donskoj, M. Averbach. Foto: J. Schnejder. Dekor.: S. Koslovskij. Medv.: S. Jakovleva, G. Malinovskaja, A. Timongajev, G. Bobinin. Prod.: Belgoskino, 2000 m. Rus. prem. 25/3 1928. Studenterdrama.

Jevo prevoshoditeljstvo (Guvernator i saposjnik) Hans Excellence (Guvernøren og skomageren). 1927. I.: Grigori Roschal. M.: V. Strojeva, S. Roschal. Foto: N. Koslovskij. Dekor.: I. Machlis. Klipping: M. Donskoj. Medv.: L. Leonidov (Guvernør von Val), J. Unterschlak (Lekkert, skomager), T. Adelheim, A. Sandel, A. Grinfeld, M. Rostovskov, N. Tjerkasov. Prod.: Belgoskino, 1800 m. Rus. prem. 20/3 1928. Drama om den jødiske skomager Hirsch Lekkert, som d. 5. maj 1902 forsøgte at dræbe guvernør von Val.

Shena tjeloveka (Urok). [Menneskets værd. (Lektioner)]. 1928. I.: M. Averbach. M. Donskoj. M.: V. Jadin. Foto: N. Uschakov. Dekor.: S. Mejnkin, M. Litvak. Medv.: D. Maloljetnov, I. Doronin, R. Sverdlova, K. Destomb. Prod.: Sovkino, 1900 m. Rus. prem. 23/4 1929. Ungdomsdrama.

Pisjon (Lapsen). 1929. I.: M. Donskoj. M.: J. Stilianudis, Simonova, V. Bogdanovitch. Foto: F. Sandberg. Dekor.: N. Suvorov. Medv.: B. Tjumatjenko, J. Adamova. Prod.: Sovkino. 3 spoler. Satirisk komedie.

Agonj (Ilden). 1930. I.: M. Donskoj. M.: I. Prut. Foto: J. Ytjehin. Dekor.: J. Chiger. Medv.: L. Vladimirova, V. Tjumatjenko, P. Naumor, E. Galj. Prod.: Sovkino, 1986 m. Rus. prem. 24/4 1931. Drama fra Ukraine.

Tjusjoj bereg (På den anden bred). 1930. I.: M. Donskoj. M.: V. Vvedjenskij, B. Evonarjev. Foto: S. Galper. Dekor.: P. Betaki. Medv.: J. Gavrilova, F. Brest, J. Gudkin, D. Maloljetnov, L. Semjonova. Prod.: Sovkino, 1772 m. Rus. prem. 26/9 1930. Kollektiviseringsdrama.

Pesnja o stjastje (Sangen om lykken). 1934. I.: M. Donskoj, V. Legoschin. M.: G. Cholmskij. Foto: N. Uschakov. Musik: G. Lobatjev. Dekor.: S. Mejnikin. Lydmontage: S. Jutkevitch. Medv.: M. Victorov, J. Sjeimo, N. Mitjurin, B. Tenin, V. Gardin, B. Tjirkov, F. Nikitin. Prod.: Vostokfilm, 2400 m. Rus. prem. 1/10 1934. Musikedrama i flådemiljø.

Djestvo Gorkava („Min barndom“). 1938. I.: M. Donskoj. M.: I. Gruzdev, M. Donskoj. Foto: P. Jermolov. Musik: L. Schvarch. Dekor.: I. Stepanov. Medv.: Alescha Ljarskij (Aljoscha Peschkov – Maksim Gorki) V. Massalitinova (Babuschka) M. Trojanovskij, J. Aleksejeva, V. Novikov, K. Sjubko, S. Tichonravov, Igor Smirnov. Prod.: Sojuzdetfilm, 2753 m. Rus. prem. 18/6 1938. Dansk premiere 14/2 1940. Efter Gorkis „Erindringer“.

V judjach (Mellem fremmede). 1938. I.: M. Donskoj. M.: I. Gruzdev. Foto: P. Jermolov. Musik: L. Schvarch. Dekor.: I. Stepanov. Medv.: A. Ljarskij, V. Massalitinova, M. Trojanovskij, I. Kudravshev, N. Berezovskaja, I. Kudrjavshev, N. Berezovskaja. Prod.: Sojuzdetfilm, 2730 m. Rus. prem. 31/3 1939. Anden del af Gorki-trilogien.

Moj universiteti (Mine universitetsår). 1939. M. & I.: M. Donskoj. Foto: P. Jermolov. Musik: L. Schvarch. Dekor.: I. Stepanov. Medv.: N. Valbert (Gorki som voksen), S. Kajukov, N. Dorochin, N. Plotnikov, L. Sverdlin, D. Sagal, M. Povoloshkij, P. Schpringfeld. Prod.: Sojuzdetfilm, 2813 m. Rus. prem. 27/3 1940. Dansk premiere 6/1 1958. (Filmmuseet). Tredie del af Gorki-trilogien.

Brat geroja (Broder til en helt). 1940. I.: J. Vasiljov. M.: L. Kassil. Foto: I. Malov. Musik: A. Lepin. Dekor.: N. Valerianov, M. Donskoj. Medv.: N. Krjutjkov, P. Leontjev, J. Najdjelova, M. Trojanovskij, V. Koltjin. Prod.: Sojuzdetfilm, 2076 m. Rus. prem. 7/11 1940. Drama efter Kassils roman „Tjjerjemisch – broder til en helt“.

Romantiki (Romantikerne). 1941. I.: M. Donskoj. M.: T. Semuschkin, F. Knorre. Foto: B. Monastirskij. Musik: L. Schvarch. Dekor.: L. Blatova, I. Bachmetjev. Medv.: D. Sagal, I. Fjodorova, V. Vladislavskij, L. Sverdlin. Prod.: Sojuzdetfilm, 1894 m. Rus. prem. 26/12 1941. Kulturproblemer i et nykoloniseret distrikt.

Bojevoj kinosovornik no. 9 (Den kæmpende films album nr. 9). 1942. Afd. 3. *Majak* (Semaforen). I.: M. Donskoj. Foto: Mischurin. Musik: J.

Mejtus, A. Shtogatjenko. Dialog og sangtekster: Juri Olesja. Medv.: V. Mironova, B. Runge, N. Bubnov, N. Bratjerskij, G. Klering. Prod.: Kijevskaja kinostudija, Aschhabad. Rus. prem. 5/5 1942. Krigsfilm fra Sortehavskysten.

Kak zekaljalash stalj (Stålet blev hærdet). 1942. M. & I.: M. Donskoj. Foto: B. Monastirskij. Musik: L. Schvarch. Dekor.: M. Salocha. Medv.: V. Perist-Petrenko, D. Sagal, I. Fjodorova, N. Bubnov, A. Chbilaj, B. Runge, T. Vinogradova. Prod.: Kijevskaja & Aschhabads kinstudii. 2529 m. Rus. prem. 28/9 1942. Filmatisering af N. Ostrovskijs roman.

Raduga (Regnbuen). 1943. I.: M. Donskoj. M.: V. Vasilevskaja. Foto: B. Monastirskij. Musik: L. Schvarch. Dekor.: V. Chmeljeva. Medv.: N. Usjviv (Oljena Kostjuk), N. Alisova, J. Tjapkina, V. Ivascheva, A. Dunajskij, G. Klering, V. Tjobjur. Prod.: Kijevskaja kinostudija, 2634 m. Rus. prem. 24/1 1944. Dansk premiere 9/12 1946. Filmatisering af Vanda Vasilevskajas roman.

Nepokorennije (De ubesejrede). 1945. I.: M. Donskoj. M.: B. Gorbatoj, M. Donskoj. Foto: B. Monastirskij. Musik: L. Schvarch. Dekor.: M. Umanskij. Medv.: A. Butjma, V. Zuskin, L. Kartascheva, D. Sagal, J. Ponomarenko. Prod.: Kijevskaja kinostudija, 2590 m. Rus. prem. 15/10 1945. Filmatisering af B. Gorbatojs krigsroman.

Selskaja utjitel'nitsa (Landsbylæreren). 1947. I.: M. Donskoj. M.: M. Smirnova. Foto: S. Urusevskij. Musik: L. Schvarch. Dekor.: D. Vinitskij. Medv.: V. Maretskaja (Varvara Vasiljevna, landsbylæreren), D. Sagal, P. Oljenev, V. Maruta, V. Belokurov. Prod.: Sojuzdetfilm, 2882 m. Rus. prem. 30/10 1947. Dansk prem. 25/2 1951 (Land og Folk). Drama om forholdet mellem intelligentsiaen og arbejderne.

Alitet uchdit v gori (Alitet drager til fjelds). 1949. I.: M. Donskoj. M.: T. Semuschkin. Foto: Sergej Urusevskij. Musik: L. Schvarch. Dekor.: D. Vinitskij. Medv.: A. Abrikosov (Nikita Sergejevitch), L. Sverdlin (Alitet), B. Tenin, J. Leonidov, L. Turkin, M. Riskulov. Prod.: Kinostudija M. Gorkova, 2759 m. Rus. prem. 10/4 1950. Filmatisering af Semuschkins roman.

Mat (Moderen). 1955. 1.: M. Donskoj. M.: N. Kovarskoj, M. Donskoj. Foto: A. Mishurin (Sovcolor). Musik: L. Schvarch. Dekor.: V. Agranov. Medv.: Vera Maretskaja (Moderen), Aleksej Batalov (Pavel Vlasov, sønnen), N. Kolofidin (Faderen), A. Petrov, P. Usovntjenko, S. Kurilov, V. Marenkov, P. Volkov. Prod.: Kijevskaja kinostudija, 2840 m. Rus. prem. 14/2 1956. Dansk prem. 27/1 1957. Efter Gorkis roman.

Dorogoj tsennoj (For en høj pris). 1957. I.: M. Donskoj. M.: Irina Donskaja. Foto: N. Topchi. (Sovcolor). Musik: L. Schvarch. Dekor.: N. Reznik. Medv.: Vera Donskaja (Solomija), J. Dedovitch, I. Tverdochleb, O. Petrova, S. Schischkov, M. Skvortsova. Prod.: Kijevskaja kinostudija, atelier Donskoj, 2676 m. Rus. prem. 31/1 1958 (Smolensk). Efter slægtsroman af M. Kotsjubinskij.

NYE BILLEDER

ved *Avanti Planetaros*

Luis Buñuels seneste projekt, en filmatisering af den spanske forfatter *Galdós'* roman „Tristana“, er blevet standset af den spanske filmcensur, idet den skulle „opmuntre til og retfærdiggøre dueller“! Studiet var lejet, de medvirkende engageret og samtlige exteriorer valgt, da forbudet kom. „Tristana“ vil nu blive indspillet i Mexico, men Buñuel opholder sig fortsat i Madrid, hvor han arbejder på manuskriptet til en filmatisering af *Mirbeans* roman „En Kammerpiges Dagbog“, som han i mellemtiden vil indspille i Frankrig.

Karel Reisz er begyndt på en genindspilning af *Emlyn Williams'* „Night Must Fall“ (indspillet første gang i 1937 af *Richard Thorpe* og med *Robert Montgomery* og *Rosalind Russell* i hovedrollerne. Filmen blev udsendt herhjemme i 1938 under titlen „Naar Mørket sænker sig“). *Clive Exton* har skrevet manuskriptet til *Reisz'* version, der får *Albert Finney* i *Robert Montgomerys* rolle. „M.G.M.“ producerer.

Vittorio de Sica er ved at være færdig med optagelser af „Il Boom“, der produceres af *De Laurentiis*. *Cesare Zavattini* har – som sædvanlig – skrevet manuskriptet, der fortæller om det næsten umulige, der hedder at sætte levestandarden ned. En vekslertrykker forsøger det, men hustruen bidrager livligt til, at forsøget mislykkes. Manden beslutter da at sælge sit ene øje til en rigmand, der er villig til at betale en betydelig sum for det. I hovedrollerne medvirker *Alberto Sordi* og *Gianna Maria Canale*.

Michel Devilles fjerde film bliver „L'Appartement des filles“ efter en roman af *Jacques Robert*. *Samy Frey* har rollen som en moderne, flosset Casanova, der forsøger at overtale nogle stewardesser til at smugle guld til USA. Det er ikke just smugleri, man tænker på, når man hører, at stewardesserne spilles af *Mylène Demongeot*, *Sylvia Koscina* og *Renate Ewert*.

François Léotier iscenesætter „Un roi sans divertissement“, en filmatisering af *Jean Giono*s roman af samme navn. Filmen foregår i en lille landsby fjernt fra alfarvej i

Monts d'Aubrac omkring året 1840. Man jager en morder, men hovedpersonen er den unge løjtnant i gendarmeriet, der leder jagen. Han spilles af *Claude Giraud*, og i andre roller medvirker *Charles Vanel* og den debuterende *Colette Renard*.

John Huston prøver stadig at komme tilbage „på toppen“. Nu iscenesætter han „The Night of the Iguana“ efter *Tennessee Williams'* skuespil. Huston, Williams og *Anthony Veiller* skriver manuskriptet, og box-office skulle være sikret med navne som *Richard Burton*, *Ava Gardner* og *Deborah Kerr* på rollelisten. „M.G.M.“ producerer. *Anthony Veiller* arbejder endvidere på et manuskript efter *Rudyard Kiplings* „The Man Who Would Be King“, der også skal iscenesættes af Huston.

Robert Rossen, en mere slagkraftig „old-timer“, skal i begyndelsen af 1964 færdiggøre en filmatisering af *Brendan Behans* skuespil „The Hostage“ („Gidslet“). Optagelserne skal foregå „on location“ i Irland. „Seven Arts Production“ står bag det spændende projekt, men om de medvirkende foreligger der endnu ikke oplysninger.

John Frankenheimers næste projekt bliver et amerikansk-fransk-italiensk samarbejde, hvortil optagelserne skal foregå i Paris. Det bliver en filmatisering af *Rose Vallands* roman „Le front de l'art“, der på film kommer til at hedde „Le Train“. *Franklin Coen*, *Frank Davis* og *Walter Bernstein* har skrevet manuskriptet, og som med-instruktør nævnes *Bernard Farrel*, *Burt Lancaster*, *Paul Scofield*, *Jeanne Moreau*, *Claude Dauphin*, *Michel Simon*, *Suzanne Flon*, *Albert Rémy* og *Michèle Girardon* er de vigtigste navne på rollelisten.

Jörn Donner, hvis debutfilm „En söndag i september“ fik en krank skæbne hos Stockholms filmkritikere, er af „Sandrews“ engageret som instruktør foreløbig for et år. Hans næste filmprojekt bliver en kærlighedshistorie efter eget manuskript, og filmen skal efter hans udsagn bl. a. vise „att också i en svensk film kärlek kan vara något roligt“.

Billederne side 43:

Øverst: „Le Doulos“, Jean-Pierre Melvilles film, der er købt for Danmark og som får titlen „Døden giver ikke kredit“.

Nederst: Alexandre Astrucs filmatisering af Poes „The Pit and the Pendulum“ (Le puits et le pendule).



ERICH VON STROHEIM

som instruktør og skuespiller
præsenteres i
oktober og november
af det danske filmmuseum
tilmeldelse vestergade 27 k

