

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



10. ÅRGANG DECEMBER 1963

64



Indhold

Repertoiret	48
Filminteressen	49
The New American Cinema II	50
Digteren og døden (Cocteau)	60
Kritikernes valg	70
Close up	79
Hvad er det?	79
Filmanmeldelser:	
„8½“ (8½)	80
„Le amiche“ (Veninderne)	82
„Hvad med os?“	83
„Donovan's Reef“ (Her kommer Donovan)	83
Boganmeldelser:	
J. Stegelmann: „Erich von Stroheim“	84
Tidsskrifterne	84
Filmindex LXVII (Jean Cocteau)	85
Nye billeder	86

Forsidebilledet: Claudia Cardinale og Blake Edwards under indspilningen af Edwards' „The Pink Panther“ – side 2: Peter Sellers som politichefen i samme film, er på jagt efter international smykketyv i internationalt/mondænt milieu. Andre medvirkende i komedien er David Niven, Capucine og Robert Wagner.

Repertoire...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 16.9.–15.11. 1963 (redaktionens slutning).

LE AMICHE (Veninderne), Italien 1955. Anmeldt i dette nr.

L'AMOUR A VINGT ANS (De unge elskende), Frankrig-Japan-Tyskland-Italien-Polen 1962. *Truffaut* er den sikre vinder med sin fortsættelse af „Ung flugt“ i denne novelleantologi, hvis næstbedste afsnit er *Wajdas* noget splittede generationsskitse, mens *Marcel Ophüls'* er deprimerende konventionel og *Shintaro Ishiharas* uinteressant skruet. *Renzo Rossellinis* er faldet helt ud i Danmark.

LES DIMANCHES DE VILLE D'AVRAY (Søndage med Cybèle), Frankrig 1962. Søgt-lyrisk billedbog om ualmindeligt kærlighedsforhold mellem barnlig voksen og voksent barn. Overfølsomt iscenesat af *Serge Bourguignon* og med en pænt underspillende *Hardy Krüger*. Et kuriosum uden værdi.

DONOVAN'S REEF (Her kommer Donovan), U.S.A. 1963. Anmeldt i dette nr.

HVAD MED OS?, Danmark 1963. Anmeldt i dette nr.

IRMA LA DOUCE (Irma la Douce), U.S.A. 1963. *Wilders* luder- og rendestenskomedie når ikke op på siden af hans seneste kyniske komedier, og ironien holder ikke til den lykkelige slutning, men den fattes ikke frække pointer, og *Jack Lemmon* leverer endnu engang en formidabel præstation, nydeligt støttet af *Shirley MacLaine*.

I SEQUESTERATI DI ALTONA (Fangerne i Altona), Italien-Frankrig 1962. I *Zavattini-Abby Manns* manuskript og *de Sicas* fashionabelt upersonlige instruktion fortøner kvaliteterne i *Sartres* skuespil sig systematisk. Tilbage er et internationalt misfoster af et melodrama, spillet uengageret og fedt understregende.

IT'S ONLY MONEY (Jerry som universalarving), U.S.A. 1962. *Jerry Lewis* i deprimerende mekanisk farce af *Frank Tashlin*. Tegneserietechnikken trættende og kun sporadisk morsom, og *Lewis* selv hænger fast i det stereotyp.

LAWRENCE OF ARABIA (Lawrence af Arabien), England 1962. *David Leans* beretning om legenden Lawrence indeholder meget raffinerede passager, hvor lærredet udnyttes intelligent, og *Peter O'Toole* er spændende i den vanskelige hovedrolle.

THE MAN FROM THE DINER'S CLUB (Køb på klods), U.S.A. 1963. *Tashlins* satiriske farcedynamik og *Danny Kays* elskværdige charme indgår ikke nogen helt lykkelig forening, og filmen svinger mellem at være Tashlinsk og Kay'sk. Bedst er kampen mod elektronuhret og det elegante farceafsnit i motionsinstituttet samt *Telly Savales'* trættende og hypokondre gangster. Man savner farven.

OTTO E MEZZO (8½), Italien 1962–63. Anmeldt i dette nr.

THE SAVAGE EYE (Øjet), U.S.A. 1959. Filosofisk allegori over den amerikanske west-coast civilisation. Candida-camera reportage af interesse; poetisk overbygning, der munder ud i, at livet trods alt også er for de knækkede, skurrer fælt. *Ben Maddow*, *Sidney Meyers* og *Joseph Strick* har produceret og iscenesat uafhængigt, modigt og sammenhængende.

TO KILL A MOCKINGBIRD (Drøb ikke en sangfugl), U.S.A. 1962. *Robert Mulligans* beretning om raceproblemer i sydstatene er tung og kedelig i det debatterende, ikke mindst på grund af *Gregory Pecks* sædvanlige nonchalance, men den ledsagende historie om et par børns eventyrladte verden er fyldt med smukke og fascinerende enkeltheder.

TOYS IN THE ATTIC (Skjult begær), U.S.A. 1963. *Lillian Hellmans* psykologiske melodrama i den gamle stil om diverse bindinger i Sydstatene forekommer ikke meget vedkommende i *George Roy Hills* solide og lidet ophidsende instruktion, der understreger det spillede.

TWO FOR THE SEESAW (To på vippen), U.S.A. 1962. *Robert Wises* filmatisering af *William Gibsons* skuespil er blevet en rig og poetisk beretning om to menneskers forsøg på kontakt og frigørelse fra det fortidige. Beskrivelsen af det nervøse og det sårede er meget bevægende, ikke mindst takket være *Shirley MacLaine*, og New Yorker-atmosfæren er ægte og nærværende.

TWO WEEKS IN ANOTHER TOWN (To uger i Rom), U.S.A. 1962. *Vincente Minnelli* er selv utilfreds med dette ekstravagante værk om Hollywood i Rom; ene af alle hans film er det blevet komplet omredigeret af andre. Resultatet er heller ikke harmonisk, men der er mange fantastiske scener, hvor filmverdenen udstilles i en blændende og forfinet detailrigdom.

THE UGLY AMERICAN (Den „grimme“ amerikaner), U.S.A. 1962. *George Englund's* filmatisering af *Lederer* og *Burdicks* roman er ofte groft sensationalistisk, men dens kritik af fejl og misforståelser i amerikansk udenrigspolitik og diplomati er fræk og præcis. *Marlon Brando* bærer hovedrollen og filmen med megen sej arrogance.

Film- inter- essen

Da Filmmuseet for 14-15 år siden begyndte sine regelmæssige forevisninger, var antallet af medlemmer oppe omkring de 3500. Med årene er denne skare systematisk svundet ind, og nu er antallet af medlemmer kun det halve. I takt hermed er antallet af forevisninger blevet mindre, til gengæld har museet i de senere år budt på flere film end nogensinde før, omkring 60 forskellige film pr. sæson. Disse forhold kan nok give anledning til visse funderinger, især når det synes almindeligt vedtaget, at den seriøse filminteresse aldrig har været større end nu.

En første og nærliggende forklaring på, at færre nu interesserer sig for museets filmserier kan det naturligvis være, at serierne ikke mere er så attraktive. Mange af de berømte film blev fyret af i de første serier, og i de ordinære serier har vi kun på ganske få undtagelser nær gentaget film fra tidligere serier. Vi tror dog ikke rigtigt på, at grunden skal søges her. Genoptagelser af tidligere viste klassikere i specialserierne og i forrige sæsons klassikerrække lokkede ikke mange. Antallet af danmarkspremierer i serierne er også forøget, og inden for de sidste par år har vi vist herhjemme hidtil ukendte film af *Bresson*, *Torre Nilsson*, *Buñuel*, *Antonioni*, *de Sica*, *Maselli*, *Welles*, *Andrzej Munk*, *Imai*, *Gosho*, *Renoir*, *Rossellini*, *Dovzhenko*.

Men man kan nok spekulere sig frem til nogle årsager. Det er klart, at man i begyndelsen kunne basere meget på nyhedens interesse. En væsentligere grund til frafaldet er det dog nok, at da museet startede sine forevisninger af film, var forevisningssalen i Frederiksberggade praktisk talt det eneste sted, hvor den filminteresserede kunne se film uden for biograferne. Og der var et vældigt behov for at supplere sine oplevelser i biografen med andre, først og fremmest fordi repertoiret ikke var så spændende i biograferne. I dag har situationen ændret sig radikalt. For det første bydes der nu på film mange steder uden for biograferne. Først og fremmest har fjernsynet naturligvis sat sine spor i museets virksomhed, ligesom det har grebet ind i biografernes vilkår. Endvidere har den filminteresserede nu fået „Cavalcadetætre“, hvor man kan samle meget af det op, som ikke blev nået i første omgang. Og det er ikke få filmaftener, der tilbydes i foreninger, på aftenhøjskoler etc. Endelig må det ikke glemmes, at biografernes repertoire i de senere år er blevet så meget bedre, at de ordinære biografbesøg lægger et ikke ringe beslag på den filminteresseredes tid. Der er således efterhånden nok af tilbud, og man kan ikke fortænke de filminteresserede i, at de må vælge, og måske kan man heller ikke bebrejde dem en vis blaserthed. Man kan derfor sige, at museet måske rent forevisningsmæssigt har savet den gren over, det selv har siddet på. Det er der imidlertid ingen grund til at beklage sig over, thi det var målet at arbejde på udbredelsen af filminteressen udover museets kreds.

Museet har derfor i højere og højere grad sluppet det publikum, som man kunne kalde det mere alment filminteresserede, og skulle derfor i højere grad kunne koncentrere sig om det meget interesserede.

Her viser det sig imidlertid, at selvom filminteressen måske nok er steget, er der stadig et meget lille klientel for det mere specielle. Når vi derfor af og til animeres til at hellige os specialserier, således som vi har gjort, og således som vi agter at fortsætte med, må det straks gøres klart, at der her er tale om et pionerarbejde, og at man ikke skal vente sig megen tilslutning. Intet ville være skønnere end at kunne præsentere serier som „La Cinémathèque Française“s japanske eller „Museum of Modern Art“s *Hawks*- eller *Welles*-seasons. Men så stor er det danske filmpublikums interesse endnu ikke, at sådanne serier vil tiltrække andre end den hårde kerne. Når man ikke kan samle mere end et par hundrede sammen til en *Stroheim*-serie eller under 1000 til så unik en manifestation som en præsentation af seks *Ozu*-film (til sammenligning kan nævnes, at samme *Ozu*-serie i Helsingfors blev set af 1600), skal man ikke gøre sig store forhåbninger. Der er stadig et arbejde at gøre.

**THE NEW
AMERICAN
CINEMA II**

Af Colin Young

Siden første del af denne artikel (i „Kosmorama 62“, april i år) er The New American Cinema (NAC) officielt nået til den amerikanske vestkyst. For nogle uger siden fik vi i Los Angeles en mærkelig meddelelse med posten. På den ene side stod der: „Den 12. oktober for 471 år siden opdagede Columbus Amerika. I dag opdager De The New American Cinema!“ Det var en farlig sammenligning. Hvad slags invasion bad man os om at forberede os på?

Indeni programmet lovedes tre film – *Stan Brakhages* „Dog Star Man Part I“, *Gregory Markopoulos'* „Twice a Man“ og *Jack Smiths* „Flaming Creatures“ (vinderen af „Film Culture“'s femte „independent film award“). Jeg ville ønske, at det havde været tilstrækkeligt blot at fortælle, at Brakhages film var dunkel, prætentios og kedelig, at Markopoulos' film ikke ankom (den blev ved et uheld sendt videre til Hawaii), og at Smiths film var artificielt „betydningsfuld“ men obskøn.

Overalt i propagandaen for The New American Cinema er man stødt på det argument, at vi er omgivet af „film poetry“. I sin spalte i New Yorker-ugebladet „Village Voice“ beskriver *Jonas Mekas* filmoptagelser i forskellige egne af landet – „Digtere omgiver Amerika, flankerende det fra alle sider.“ Han har naturligvis ikke set hovedparten af deres film. Han antog simpelthen, at de var digtere, fordi de befandt sig uden for den kommercielle filmproduktion og uden for filmskolerne, fordi de ikke havde nogen formel uddannelse (eller ambitioner), og fordi de var blevet ham anbefalet af nogen, der brugte det rigtige sprog. Et amatøragtigt lille filmforsøg, der blev kaldt „L“, blev vist i Los Angeles, og programmet introducerede instruktøren med denne note: „*Paul Beattie* er, til oplysning for dem, der ikke ved det, en vild filmdigter fra Californiens nordlige skove.“

Jonas Mekas har ofte argumenteret på denne måde. En nyttig opsummering af hans holdning kan man finde i kataloget for „Film-makers' Cooperative“. Mekas introducerer én sektion af filmene og siger: „Disse er nogle få eksempler på den nye filmpoesi, der bliver skabt af filmundergrundsbewægelsen i dag. En fri, uanstrengt, spontan, befriende, uhindret, nyfødt poesi. Intet intellektuelt og formalistisk og symbolistisk billedsprog, ingen forceret

handling: de er lette og skødesløse og smukke. De er skabt i den yderste creative frihed, uden kunst, uden indhold, professionalismisme etc. De har den frihed, som man finder i Brakhages film (der, i øvrigt, er anbragt andetsteds i kataloget), de har den „urenhed“, som man finder i *action painting* og i skrammelkunst ... og de har Zens sans for humor. Fantasien i dem ... er bundløs ... De genopdager poesien og visdommen i det irrationelle, i nonsens, i det betydningssløse, i det absurde – de angriber og ødelægger det falske, det prætentiose, det forfægtede og det forlorne i os. De åbner for os den poesi, der kommer fra egne, som ligger hinsides intellekt og fornuft. Det er kunsten i dens mest engagerede og uskyldige, unødvendige forstand; den løser os fra falske engagementer. Jeg er ikke i tvivl om, at jeg overdriver disse films dyder og skønheder – men sådan er jeg, en forrykt og vanvittig, der er besat og forvirret af denne nyfødte poesi.“

Ved den 9. Flaherty Seminar (der hvert år gennemgår, hvad der er skabt af nyt på det dokumentariske område i sammenhæng med *Robert Flahertys* film) havde man ventet, at Mekas skulle udvikle nogle af disse tanker i den afdeling, der hed „Poetry Vérité versus Cinéma Vérité“, men han ankom adskillige timer for sent, og programmet måtte omorganiseres, således at han kunne komme videre næste morgen. Da han hørte dette, sagde han, at han ikke kunne blive til den følgende morgen, og tilføjede så med et skuldertræk: „Men poesien får aldrig nogen chance.“ Af sådant stof skabes martyrer. Men digtere?

Gennem årene har filmkritikken skulket fra at skabe en terminologi, der udelukkende kunne anvendes ved vurdering af film – og har været stolt af i stor udstrækning at låne udtryk fra musik (f. eks. „rytme“) fra malerkunst („farverig“ endog om film i sort-hvid) og fra litteratur („poetisk“). Vi har gjort indrømmelser og tilladt dette. Men i den senere tid bruges ordet „poesi“ om alle slags film – egentlig om alt, der ikke er dokumentarisk eller dramatisk. I augustnummeret af „Sight and Sound“ taler *Roger Leenhardt* om poesi og film på en anden måde: „... hvis vi skal tale historisk, var filmen en ungdommens kunst. Da den udviklede sig, syntes jeg imidlertid, at den blev en kunst for de midaldrende – hvilket ikke bekymrede mig, da dette syntes at bringe

den nærmere til romanen ... Derfor blev jeg temmelig foruroliget, da ungdommen for nogle år siden overtog filmen ... (jeg måtte) til at se nogle af mine generelle formodninger i et nyt lys. Hvis filmen er et udtryk for ungdommens verden, for tanker og følelser hos unge mennesker i tyverne, så er den ikke mere den film, som jeg havde dannet mig et billede af. Jeg drog paralleller med romanen, men sammenligninger måtte måske snarere foretages med poesien.“ Han antager, at lyrikere i mod-sætning til romanforfattere modnes tidligt.

Dette siger noget mere præcist om „film-poeterne“, end Jonas Mekas formår. Mekas bruger ordet „poet“ nedsættende. I samme artikel (et interview ved *Louis Marcorelles*) går *Jacques Rivette* videre. Han tager tråden op fra *Leenhardts* analyse af forholdet mellem manuskriptforfatter og instruktør. „Hele manuskriptforfatterens problem,“ siger *Rivette*, „er nært knyttet til de idiotiske forestillinger, der i den senere tid er opdyrket omkring tesen om instruktøren som den fuldkomne skaber, et ungdommeligt geni, der kan gøre alt, og som har resulteret i en tilstrømning af chokerende inkompetente instruktører. Tilsyneladende var vi, gruppen fra „Cahiers“ med *Truffaut* som vigtigste talsmand, ansvarlige for denne myte, men vi skrev på et tidspunkt, hvor polemik og chokerende udsagn som „enhver kan lave en film“ var nødvendige reaktioner mod den stive lagdeling, der dengang var ved at kvæle filmen ... Reaktionen var uundgåeligt voldsom og kompromisløs: alle former for ekstreme synspunkter blev ført frem. Og siden 1959 og den nye bølges fødsel er alle disse standpunkter blevet taget alt for bogstaveligt.“

Og endelig følger „den vigtigste talsmand“, *Truffaut*, sit hertil i et interview i „Cahiers“ (nr. 138, december 1962). Han beskriver de unge filmfolks følelse af vellyst i 1959 efter succes'erne med „Hiroshima – min elskede“ og „Ung flugt“, og tilføjer så: „Jeg tror ikke, at en film skal være begrænset i sin rækkevidde. Dette synes at være i direkte modstrid med filmens mål. Filmen er en populær kunst, og alle film skulle derfor henvende sig til de mange. Når denne populære henvendelsesform er etableret, er de kunstneriske mirakler mulige ... I grunden tror jeg, at en film ikke straks må være eksperimenterende på alle planer; selv i de mest udpræget avantgardisti-

ske film må der være noget, der forbinder dem med de ældre, mere klassiske film: en stærk handling, en fremragende stjerne, etc. Jeg kan ikke lade være med at føle, at alt for mange moderne film er blevet skabt for tilfældigt, uden disciplin og professionel kunnen.“

Jeg har citeret så udførligt fra disse franske rebeller, først og fremmest fordi de er rebeller, som kritikere og som filmskabere, og for det andet, fordi det var polemikken i „Cahiers“, der overhovedet gjorde det muligt at skabe et kritisk klima i USA, et klima, i hvilket entusiasmen i *The New American Cinema* kunne slå rødder. Men „Cahiers“ har fortsat og *The New American Cinema* er blevet stående på samme sted. Mekas, der langt fra er enig med *Truffaut*, tog for nylig nøjagtigt det modsatte standpunkt i en diskussion, der offentliggjordes i „Village Voice“, med *Storm de Hirsch* og *Louis Brigante*. Emnet var Jack Smiths „Flaming Creatures“ og spørgsmålet lød: Hvor kan en sådan film vises? Mekas svarer: „... selv om den kun vil tale til fem eller ti mennesker, skal den vises, fordi disse fem eller ti er meget betydningsfulde“. Senere siger han: „I Europa tror man stadig, at man kun kan skabe noget i en form, der appellerer til alle, men det er en løgn. Ved at begrænse formen, begrænser man indholdet. Man arbejder inden for accepterede mønstre.“

De grundlæggende betingelser, der frembragte den nye bølge i Frankrig og *The New American Cinema* i USA, var nogenlunde ens – en lukket industri; filmen som et middel for kommercielle formål snarere end som (i det mindste delvis) et personligt medium til kunstneriske formål, og en dødbringende kunstlet-hed i den etablerede film. Men derefter må vi konkludere derhen, at *The New American Cinema* og den nye bølge har meget lidt til fælles. Den nye bølges bedste film har skabt spændende udvidelser af de traditionelle film-former og har på denne måde beriget indholdet i filmene. Men *The New American Cinema* har valgt det formløse, der gør alt indhold til det samme, og som går uden om det kunstneriske, den professionelle kunnen, disciplinen og dette at meddele sig videre.

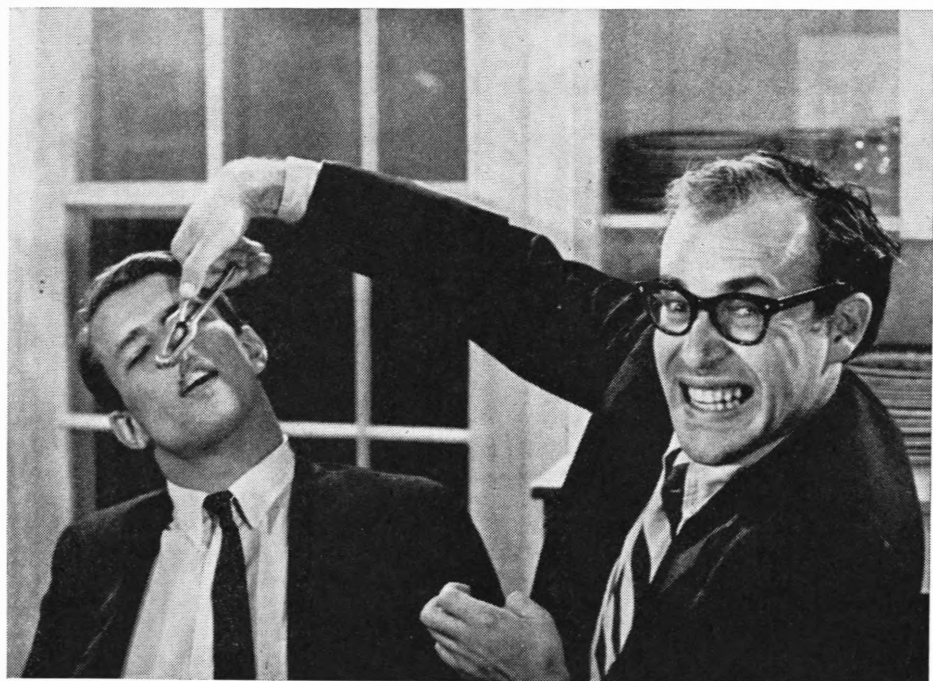
Dette bliver så meget tydeligere, når vi ser på nogle eksempler. Men det skal også bemærkes, at fordi Jonas Mekas begynder med de rigtige antagelser (den konventionelle film

begrænser virkelig det almindelige filmindhold, og den fremherskende situation inden for filmproduktionen favoriserer den konventionelle indstilling til filmskaben), og måske også af andre perifere grunde, er han virkelig omgivet af en venlig beskyttende stemning. Hans kolleger angribes, men han lades i forholdsvis fred. *Pauline Kael* (i „Film Quarterly“, foråret 1963) og *Dwight Macdonald* (i et af de sidste numre af „Esquire“) har angrebet *Andrew Sarris* (der er Mekas' medredaktør af „Film Culture“) for hans amerikanisering af „Cahiers“s „Auteur“-teori, og Macdonald har nu trukket sig tilbage fra „Film Quarterly“s „Films of the Quarter“, fordi han ikke vil være i samme stald som Sarris. Han er indstillet på at leve sammen med Mekas. „Jonas Mekas er ikke mit ideal af en kritiker, men da han af temperament er en digter og anarkist, er hans luner usystematiske, og derfor kan glimt af forståelse af og til skinne igennem tågen. Men Sarris er, ligesom visse marxistiske sekterere, jeg har kendt, en systematisk tåbe.“

Jonas Mekas er ingen tåbe, men han har en afsindig smag. En af de film, som han medbragte til The Flaherty Seminar, var Smiths „Flaming Creatures“. Jeg prøvede at sidde stille under forevisningen af den, men dagen havde været lang (filmen blev vist ved midnat), og vi havde netop set og diskuteret *Claude Jutra*s „A tout prendre“.

Claude Jutra er en fransk-canadier, der har arbejdet i Frankrig (hvor han lavede „La bonne“) og i Canada (for „The National Film Board“, undertiden sammen med *Michel Brault*). „A tout prendre“ er hans første spillefilm, og det er en *tour de force*, der vandt pris som bedste canadiske film i Montreal over for en international jury (hvis formand var *Lindsay Anderson*). Den fører blandingen af stilelementer i „Skyd på pianisten“ langt videre og frembringer en nutidig fortællestil, som jeg ikke har set overgået på dette kontinent. Filmen er for en stor del selvbiografisk og beretter historien om en affære mellem Claude og Johanne, om hvorledes Claude dri-

Peter H. Beard og Marty Greenbaum i Adolfas Mekas' „Hallelujah the Hills“ – billedet på side 50 er fra samme film.



ver væk fra Johanne og endelig forlader hende, da hun bliver gravid.

I filmen spiller Claude Jutra og *Johanne* (en smuk negerpige fra Montreal) sig selv. Størsteparten af tilskuerne var ikke klar over, at filmen var selvbiografisk (hvad der heller ikke er nødvendigt for at forstå den), og de diskuterede den i helt almindelige vendinger, da Johanne pludselig brød ind i samtalen med – „Men Claude, jeg synes stadig det var frygteligt af dig at forlade mig på den måde...!“ Og Jutra svarede med armene strakt ud i korsstilling – „Jo, men jeg kom tilbage til dig, ikke sandt?“ Tilskuerne gispede og tav stille. De var bevæget af filmen og havde ingen anelse om, at nogen kunne afsløre sig selv så fuldstændigt.

Det var ind i en sådan atmosfære, Jonas Mekas sendte sine invitationer til midnatsforevisningen af de to NAC-film, „Flaming Creatures“ og „Blonde Cobra“. Ledsaget af nogle venner, en gruppe mærkelige skikkelser, beu-in-agtigt draperede i grå tæpper, vovede han tappert at blive forladt af alle de øvrige. Nogle få blev, men for mig såvel som for resten af Los Angeles, var festen i anledning af 471-årsdagen for Columbus' opdagelse af Amerika den første chance for at se „Flaming Creatures“. Filmen er blevet den mest betydningsfulde blandt den seneste række film fra NAC. Den er også blevet den prøvesten, der skiller de trofaste fra den hedenske fjende. Mere om filmen senere.

Stemningen var til stede og vi blev alle sat på plads af filmens instruktør, Jack Smith, som i programmet havde citeret: „Filmkritikere er skribenter, og de er fjendtligsindede overfor et visuelt fænomen.“ Men Mr. Mekas, der ikke er kritiker, tager det let. I „Film-makers Cooperative Catalogue“ siger han: „... mest ekstravagante udladning af fantasi, billeder, poesi og filmkunst, der kun kan sammenlignes med de største værker af f. eks. von Sternberg. „Flaming Creatures“ vil ikke blive distribueret kommercielt på grund af vore syge samfundsmoralbegreber, ledere etc. ... Denne film vil blive kaldt pornografisk, degenereret, homoseksuel, banalt afskyvækkende amatørfilm. Det er den også alt sammen, men den er meget mere end det.“

Filmene er virkelig pornografisk, degenereret, homoseksuel, frastødende og amatør-mæssig.

Den får os til at spekulere på, hvordan Mr. Smiths hjemmeliv er, hvis det er den slags film, han laver dér. Han har et sted sagt, at begivenhederne, der vises i hans film, kunne være foregået nøjagtig sådan selv om kameraet ikke havde været der. Og hvad går handlingen ud på? En skrækeligt udseende mand klædt som en skrækeligt udseende kvinde ankommer til et selskab og kaster straks forelskede blikke til en pige, der er klædt helt i sort. Snart opdager man andre skikkelser, alle besynderligt klædt, mænd klædt som kvinder. Derpå følger en langstrakt scene, hvor personer kommer læbestift på; dens formål er tydeligvis at satirisere over ritualerne omkring det at „fiks op“, og vil sandsynligvis også overbevise os om, at sådanne ritualer kan være afskyelige. Metoden ligner meget en udstilling, der for kort tid siden afholdtes i Los Angeles (af popkunstnere), under hvilken nogle havde sat sig for at bevise, at mange kommercielle genstande er grimme, ved at fremstille en masse gigantiske kommercielt-udseende genstande grimt.

Læbestift-scenen kan også for tilskuerne have den samme emotionelle funktion, som Leach, der spiser ananas i „The Connection“. Ved teateropførelsen i Los Angeles, fik instruktøren Leach til at spise ananassen på en så afskyvækkende måde som muligt – antagelig for at rense vore hjerner for det konventionelle teater ved ganske enkelt at vise os noget, vi aldrig havde set i det konventionelle teater, og på den måde forberede os på det, der skulle ske – heroinnydelsen. Jack Smith har også i „Flaming Creatures“ en masse at forberede – et voldtægts-party, privat- eller massemasturbation, alle former for perversiteter udført enten privat eller i grupper, samtidig med at lydsporet er fyldt med passende skrig og stønnen. Billeder af genitalierne præsenteres i begyndelsen vilkårligt, og bliver senere under orgierne det punkt, opmærksomheden samles om. De er ikke emnet, men synsobjektet. Emnet er sandsynligvis noget andet.

Mekas kan således, i sin hyldest til filmens belønning med „The Fifth Independent Film Award“, skrive: „I „Flaming Creatures“ har Smith smykket den anarkistiske befrivelse af ny amerikansk film med en grafisk og rytmisk magt værdig det bedste i den formelle film. Han har for første gang i filmen nået et kunst-

nerisk stade, som er absolut fri for sømmelighed, og en behandling af erotik, der gør os alle tidligere filmskaberes begrænsninger klart.“

Dette kunne være et negativt resultat. Der er grunde til begrænsninger, som kan udspringe af smag, men som retfærdiggøres i det kunstneriske. Hvad skal man med en film, hvis tankesprog er selvødelæggende? Måske er meningen at være *utvunget*. Vi antager, at det for Mekas er en tilstrækkelig dyd, for det åbner for et emne, der endnu ikke er berørt af andre filmskabere. – „Smith har ramt os, ikke med blot og bar medlidenhed eller nysgerrighed overfor det perverse, men med Transylvestias og Fairylands hele herlighed og pragt. Han har kastet lys over en del af livet, skønt de fleste mennesker søger at undgå denne del.“

(I USA er „fairy“ det almindelige ord for en mandlig homoseksuel. „Transylvestia“ antages at være himlen for de skabninger, som ville skifte køn).

„Herlighed“ og „pragt“ er stærke ord. Det ville derfor være håbløst naivt at synes, at filmens emne er, at dette perversionernes og homoseksualitetens land er et dødt, mørkt sted. Pigen misbruges af mænd klædt som kvinder, der søger deres egen tilfredsstillelse, ikke hendes; men snart bukker hun under for en lesbisk kvindes bønner, og det med alle tegn på personlig fornøjelse. En mand *står* op af en „kiste“ for at sysle med sin egen fornøjelse. Antagelig skal vi dertil ikke finde disse begivenheder hæslige, men antage dem for gyldige i den betydning, at de finder sted et eller andet sted, om ikke i virkeligheden så i hvert fald et eller andet sted mellem begæret og fuldbyrdelsen.

Jack Hirschman, en digter i UCLA filmafdelingen, synes at filmen er „et virkeligt eksperimentelt mesterværk“ Han siger (i en „vurdering“ i „Film Quarterly“ straks efter at have set filmen): „Hvad Smith har gjort er at sætte fingeren på de indvendige flammer, som går i retning af den smukke erotiske travesti, læbestiftens mimiske ritual, voksnæserne, de falske bryster, de blottede, dinglende groteskerier mellem benene Travesti, som ikke er mindre end hos Boschs skikkelser eller i de indiske templer for kødets lyst.“

Hirschman accepterer således, som Mekas, at filmen indeholder pornografiske elementer. Men den overvældes ikke af pornografi. Hvad

skal man da sige, om man føler afsky for en film, afsky der ikke siver ud af knaphullerne, men som kommer over én i bølger? Hvad der for ét menneske er obscønt, kan for et andet blot være afvigende, men vi kan uden tvivl i en film finde en nøgle til forståelse af instruktørens intentioner. Jeg ville sige, at filmen enten er dårligt bedømt, idet den i sine virkemidler er håbløst uøkonomisk, hver scene overdrives så voldsomt, at den ikke undgår obscøniteten, eller at den er fordærvet og er obscøn for obscønitetens egen skyld – eller, om man vil, for at vække sensation.

Jeg finder ikke nogen parallel til Bosch. I modsætning til Bosch eksisterer filmen i et fuldkommen lukket univers, der ikke refererer til andet end sig selv. Derfor kan den næppe informere os om noget som helst andet. Den jager desuden effekterne ved at gentage sig selv. For at være skrækindjagende behøver en film blot at finde det øjeblik, hvor et publikum forfærdes over, hvad det ser, og så gå lidt videre. Men denne film, der indeholder scener, som vi (udenfor filmen) ville finde frastødende, går fra det skrækindjagende til det obscøne, ikke for effekten, men for selve obscøniteten. De som forsvare filmen (og som går uden om forsvaret for glorificeret voyeurisme, som i virkeligheden er alt, hvad Mekas' ros af filmen sniger sig op til) finder i den en indre bygning, som skaber handlingerne og som stiller den hinsides dadel. Jeg finder kun en ekshibitionists vinduesudstilling og at denne sammen med en gruppe ekshibitionist-venner har fremstillet en ekshibitionist-film, umodent tænkt og mangelfuldt udført.

Columbus' aften, NAC's aften, var blevet åbnet med Stanley Brakhages „Dog Star Man Part I“, der ikke var uden en egen grotesk nøgenhed, men som først og fremmest led under en næsten total uklarhed. Filmene er en håbløs sammenblanding, og intet i NAC-propagandaen forbereder os på den kendsgerning, at tilskuerne skal tage dens alvor for en vittighed. Filmene er tænkt som en nøje gennemgang af en enkel handling (en mand klatrer ved vintertide op på et bjerg for at fælde et træ), pynnet op med indblik i denne mands tanker og fantasier mens han identificeres med transcendentale kræfter. Men alle forbindelser er tilfældige og giver den samme mening hvadenten man betragter dem som hændelser, drømme,

erindringer, fantasier eller virkelige begivenheder; og der er ingen nøgle til gåden. I sin struktur er filmen umoden og grotesk, noget i retning af en muselman med normalt huld på visse lemmer og intet på andre, men den ejer intet liv udenfor sin skabers hjerne. Brakhage har ofte øje, hvad der er mere end man kan sige om Smith, men vi gør ham ikke nogen tjeneste ved at foregive, at hans film overhovedet siger publikum noget. Brakhage mumler for sig selv. Han kan eje talent eller ej – selv en talentfuld mands mumlen får efter en tid interesse til at vinde.

Da jeg var i New York under New York Festival, opsøgte jeg den unge mand, som står for NACs udlejningsforetagende, Film-maker's Cooperative, og jeg bad ham arrangere et gennemsyn for mig af de film i kataloget, han mente var de bedste. Han foreslog „Flaming Creatures“, „Blonde Cobra“, „Scotch Tape“, „Little Stabs at Happiness“, „Doomshow“, „The Gift“, „Shoot the Moon“ og „Hard Swing“. Jeg bad om at måtte se „Flower Thief“ og „Sin of Jesus“. „O.K. End Here“ blev sammen med „Skullduggery“ vist på festivalen. Jeg kunne ikke få „Blonde Cobra“ at se, og „Flower Thief“ var blevet trukket tilbage af instruktøren *Ron Rice*, på grund af uoverensstemmelser med kooperativet. Ingen vidste, hvor jeg kunne finde mr. Rice. Når man forlader kooperativet, forsvinder man virkelig.

Jack Smiths „Scotch Tape“ siges at fylde „en New Jersey losseplads med liv og bevægelse og åndelig vægtløshed“. Den er en „losseplads-film“ i betydningen skrammelkunst, som bruger bortkastet affald til skabelsen af nye genstande. Smith strejfer rundt i affaldet, men hans kamera bumper af sted i en sådan grad, at vi får et meget ringe indtryk af, hvad han finder dér. Mange still-fotografer har søgt emner i samme milieu og er kommet tilbage med forbløffende dokumenter eller „fortolkninger“ af rustent metal og opdyngtet affald. Men enten ser Smith kun meget lidt, eller også har han ikke evnet at vise os det, han har set. Både her og i de to følgende film møder vi en forkærlighed for den spontane „begivenhed“ – det, der er spontant, må være mere sandfærdigt end det, der er planlagt i forvejen, lyder argumentationen, hvad der jo slet ikke er nogen argumentation, men simpelt hen frase-

mageri. Det ikke-spontane er altså arrangeret og meget mistænkeligt. *Ken Jacobs* har i „Little Stabs at Happiness“ ikke bekymret sig om nogen klipning og kalder det hele „prangende farver, usammenhængende improvisationer, det gode og det dårlige. Alt til nedsatte priser.“ Lejeafgiften er dog på \$ 20. Jacobs er i det mindste på sporet af noget, som kameraet ikke så let indfanger, de små tilfældige øjeblikke af glæde, som møder os alle, på gaden, i et hus, når det regner, når solen skinner, sammen med børn, alene. Men visionen er på ny dunkel, den mangler kraft, og det hele munder ud i tomhed. Filmstuderende optager ofte film af denne type (en del optages på UCLA på 8 mm), men de ville ikke finde på at udleje dem. Den nybagte filmskaber lærer af sådanne film, publikum gør det ikke. De bliver optaget, man lærer af dem, de bliver kasseret. Men NAC-filmfolk kasserer aldrig noget. Hvis de er indædte filmskabere, så er de sandelig også indædte filmfremvisere.

Ray Wisniewskis „Doomshow“ er lidt mere end dada for amatører – et ungt par danser i deres lejlighed, hopper rundt om børnene i masker og kostumer, der skal virke „uhygge-lige“; en collage af en ungdomsscenes improvisationer over trussel og uhygge, men uden kontrol og form. Og desuden temmelig kedelig. *Jonas Mekas*: „„Doomshow“ er hylet fra luftværnssirenerne i udkanten af Hiroshima–New Jersey–Lower East Side – det er et af disse sorte digte fra vort århundrede, som er næsten hæslige at stirre på, alt for frygtelige, fordi de er så sande og så meget lig vore egne sjæle.“ Nu må enhver jo have lov til at snakke om sin egen sjæl, men i dette tilfælde foretrækker jeg den bemærkning, som en student har kradsat ned på en plakat, der var sat op i et UCLA-forevisningsrum til advarsel mod katastrofen. Over for den del, der fortæller os, hvordan vi skal forholde os, hvis bygningen bliver ramt af en atombombe, har studenten skrevet „Forget it“.

En længere og mere ambitiøs film er *Herb Danskas* „The Gift“; der er blevet godt modtaget af kritikken. Den forsøger at dramatisere en malers holdning til sit arbejde og de metoder, han må anvende for at sælge det. Den indeholder observationer, som helt passer til emnet – maleren sidder alene i sit atelier eller taler i sort lune med sin kunsthandler eller får

sine billeder tilbage, alt mens hans kat vandrer rundt i atelierets virvar, uden at nogen lægger mærke til den. I andre af filmens afsnit finder man tydeligt farceagtige elementer, hvor alle mister deres værdighed, så at der opstår en spænding mellem det rolige atelier og støjen og galskaben i den jungle, som møder kunstneren uden for atelieret. Sproget er som så ofte i disse film banalt og tungt, hvad der måske ikke virker så dræbende på et udenlandsk publikum, der alene hører det melodiose i det, der bliver sagt, og opfatter det som autentisk. Men filmen giver os i sin helhed indtrykket af en filmskaber, der kæmper med et materiale, som han ikke formår at kontrollere – derfor virker filmen amatøragtig. Den samme virkning maser sig på i de normalt distribuerede film, for eksempel i *Ben Maddows* „An Affair of the Skin“, hvor kvinderne nok ved, hvordan

de skal sige Maddows replikker, men hvor mændene ikke kan klare det, hvilket medfører, at hovedpersonen (spillet af *Kevin McCarthy*) takket være sit dårlige spil bliver en banalitet, hvad der får filmen til at falde sammen over ham. (Det er vel ikke skuespillerens fejl, selv om han *er* en dårlig skuespiller; forfatteren fylder de mandlige roller med misforståelser, som han i nogen grad undgår i de kvindelige).

„Shoot the Moon“ er ikke andet end en barnagtig udgave af en post-*Méliès*-fantasi jeg var på dette tidspunkt ved at få en mistanke om, at det ikke ligefrem var det bedste i kataloget, jeg fik at se. *Michael Putnams* „Hard Swing“ er lidt bedre, en præcis beretning om en udsult strip tease-danserinde på en snusket gammel varieté i San Francisco. Filmene betragter hende, mens hun omhyggeligt forbereder sig til sin optræden (på lydsiden

Julie Bovasso i Robert Franks „The Sin of Jesus“.



hører vi en dialog mellem et par trætte vaudevilleskuespillere), hun forandrer sine ordinære ansigtstræk og sin slappe krop til noget dejligt og attråværdigt. Da hun danser frem for sit publikum, kan man ikke påstå, at hun har ændret sig, sådan som en mere romantisk filmskaber ville have os til at tro det; hun er simpelt hen en professionel, der gør sit arbejde så godt hun kan. Selv om filmen er meget oprigtig, er den ikke det mindste erotisk, og skønt den er alt for lang og dårligt fotograferet, bliver den reddet af sin ærlighed og virker som et ganske enkelt dokument.

Efter „Pull My Daisy“ virkede *Robert Franks* „Sin of Jesus“ som en skuffelse. Jeg fandt den uudholdelig kedelig og ikke særlig interessant fotograferet, skønt *Gert Berliner* står som filmens kameramand – det er dog hans kameraarbejde, der redder „O.K. End Here“ (også af Frank) fra det totale nedslag.

Hvor vil Frank i det hele taget hen? I „Pull My Daisy“ arbejdede han sammen med en tætsluttet gruppe af venner og anvendte en improvisatorisk stil, som meget vanskeligt lader sig efterligne. I „Sin of Jesus“ ser alt arrangeret ud, og det er gjort så tydeligt, at filmen forekommer tung og livløs. Hans personer spiller en allegori af ensomhed og søgen efter nåde, men de gør det i et så kunstigt sprog og i så sjuskede billeder, at filmens pointe mister sin mening. Og i „O.K. End Here“, der handler om afslutningen på et forhold, er Franks tunghørhed over for selve det talte sprog så meget desto tydeligere, fordi kameraarbejdet er så elegant – det har nok været *Alfred Leslie*, der var „Daisy“s ører. *Martin Lassalle* og en attraktiv mere eller mindre sophisticated udseende amatør gennemspiller deres forholds sammenbrud i meget mondæne omgivelser i det nye New York, i soveværelseslejligheder til mindst \$ 275 om måneden, men lige så snart pigens idiotiske spørgsmål har sat os på afstand af filmen i dens helhed, gør Frank sig færdig med os ved at give hende følgende replik: „Keder jeg dig?“ „Ja“, råbte tilskuerne i Lincoln Center, og jeg håber, at Frank var til stede, for dette latterbrøl må have sagt ham, at en sådan replik kun kan gives til en skuespiller med *Jeanne Moreaus* eller *Anna Karinas* autoritet. Lassalle forekommer i hele filmen temmelig besværet, vi er på ny sammen med et tyndt manuskript og med præ-

stationer, som er ude af kontrol. Nogle af følelserne trænger igennem, ganske som de uimodsigeligt gør det i „Sin of Jesus“, det glædesløse i den menneskelige situation, menneskets ensomhed. I „O.K. End Here“ passer manuskriptet ikke til temaet, og instruktøren passer ikke til manuskriptet. I „Sin of Jesus“ fanger Frank en fornemmelse af det desperate, men han gør det så uøkonomisk, at hans publikum sandsynligvis ved filmens slutning vil føle sig lige så desperat, men af forkerte årsager. *Christopher Isherwood* har engang, og ikke unvenligt, sagt om *Curtis Harrington*, at han i sine film gav publikum et indtryk af, at tiden gik, simpelt hen ved bare at lade det hele vare meget længe.

Adolfas Mekas' første film er komedien „Hallelujah the Hills“, der er blevet vist i Cannes, Montreal og New York. Med glæde konstaterer man, at filmen i næsten et og alt er en succes. Intet i NAC havde forberedt os på dens veloplagthed og dens kvikke udnyttelse af en papirtynd handling, der både muliggør et nostalgisk repertoire af stumfilmgags og en serie hyldester til filmkunstnere, som *Adolfas Mekas* åbenbart beundrer og samtidig stræber efter at kopiere. En tågefuld scene bliver pludselig udsmykket med japanske titler, netop som man kommer til at tænke på *Mizoguchi*. En scene i hurtig bevægelse bliver frosset fast, og frem springer titlen „BREATHLESS“. Den scene i „Citizen Kane“, som viser os Kane-ægteskabets forfald, „repræsenteres“ af en scene, der skildrer forholdet mellem to elskende, som det ændrer sig efter syv års forløb. Der er tilmed et direkte citat fra *Griffiths* „Way Down East“.

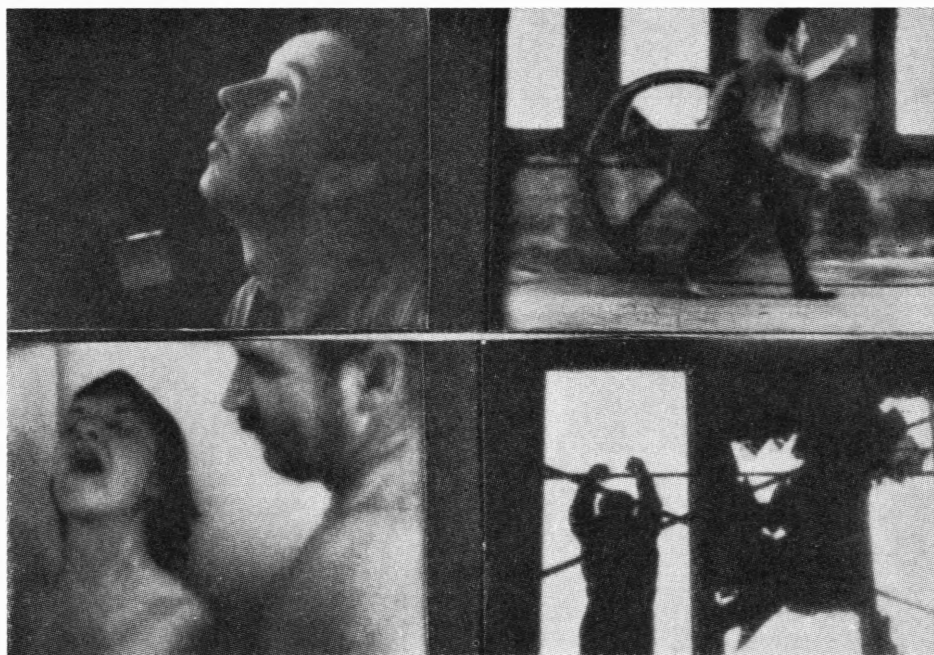
To unge mænd, Jack og Leo, elsker begge Vera, men ingen af dem kan tage sig sammen til at fri. Jack og Leo ser ikke Vera i det samme lys, hvorfor rollen spilles af to piger, sommerens Vera og vinterens Vera. Ved filmens begyndelse får de to mænd at vide, at hun er rejst sammen med den „forfærdelige Gideon“ og i stedet har giftet sig med ham. Resten af filmen viser dem på en improviseret camping-tur, hvor de prøver at glemme, men hvor de i stedet rekapitulerer deres besværlige forsøg på frieri. Filmen udvikler sig som en serie af gags, der udarbejdes i separate afsnit, og som så siden knyttes sammen. Det er underholdning uden prætentioner, men filmen

indeholder i NAC's historie de første rigtige mennesker siden „Pull My Daisy“.

I de NAC-film, som beskæftiger sig med mennesker, og som benytter dem i en fortællende sammenhæng, som bærere af handling eller tema, er der en tendens til at behandle personerne som noget vagt og ubestemmeligt, i det mindste som noget, filmskaberne ikke behøver at bestemme. Dette er tilfældet i film af *Vernon Zimmerman* („Lemon Hearts“ og „To L.A. With Lust“) og af *Brakhage*, i *Christopher Maclaines* „The Man Who Invented Gold“, ja selv i *Bruce Baillies* „On Sundays“, omend den mangelfulde karakterisering i den sidstnævnte nok snarere skyldes mangel på erfaring. Men det er også tydeligt, at Jonas Mekas, propagandachefen, først og fremmest går ind for den specielle gruppe af NAC-filmen – de poetiske film –, som omfatter film af *Jack Smith* og flertallet af de øvrige hernævnte, og de støtter sig naturligvis ikke i større grad på personkarakteristikken. I sådanne tilfælde må filmkunstneren – her har Truf-

faut jo fuldkommen ret – give os noget andet at tage med hjem. Det synes Jonas Mekas også, at de gør. Men det sprog, hvori han beskriver disse andre kvaliteter, er så vagt og hans manér så optimistisk, at han virker i højere grad imponerende med sine profetiske gaver (*Jack Smith* vil en dag sætte verden i brand) end med sine kritiske („Flaming Creatures“ er et mesterværk). Hans „kritiske“ indsats minder mig mere og mere om dengang, da det først gik op for mig, at sætninger på engelsk kunne se ud, som om det var meningen, at de skulle betyde noget, uden overhovedet at betyde noget som helst, alene af den grund, at de opfyldte reglerne for engelsk grammatik. Verdenshistorien er fyldt med eksempler på dette, det samme er kunstkritikkens og musik-kritikkens historie og – i mindre omfang – litteraturkritikkens. Men filmen har foreløbig, i hvert fald på engelsk, været stedbarn på dette felt. Nu har Mr. Mekas udfyldt dette tomrum. Men foreløbig har hans ord dog sagt mere end hans film. Sådant behøver det ikke fortsat gå.

Scener fra Ron Rices „The Flower Thief“ med bl. a. Taylor Mead.





AF HELGE SCHIØTZ-CHRISTENSEN

DIGTEREN OG DØDEN

I 1930 skrev *Jean Cocteau* indlagt på en klinik i St. Cloud efter en opiumsforgiftning: „Mit næste arbejde skal være en film“. Notatet findes i „Opium. Le Journal d'une désintoxication“ sammen med en del andre bemærkninger, der viser Cocteaus begyndende forståelse og interesse for filmen som kunst. (*Raymond Radiguet*, forfatteren til „Le Diable au corps“, Cocteaus ven og alter ego, var død i 1923. Dette dødsfald havde i den grad berøvet Cocteau livslysten, at han skrev til en bekendt: „Jeg lever kun videre for moders skyld“. Musikologen *Louis Laloy* lærte ham opium at kende, hvilket delvis bragte ham ud af den langvarige krise).

Cocteau afslører sig i „Opium“ som beundrer af *Eisenstein* og *Buñuel*: „Kun Buñuel kan bringe sine karakterer til et sådant anfald af lidelse, at det bliver en naturlig ting og således skænbestemt at se en mand i diplomatfrakke pløje et Ludvig den Femtende-soveværelse op.“ „Eisensteins „Potemkin“ illustrerer *Goethes* bemærkning: Forandring af virkeligheden for at nå den størst mulige sandhed.“ Og senere: „Jeg har lært Eisenstein at kende. Jeg havde ret. Han fandt på „morderskridtene“ i sidste øjeblik. Disse skridt vil blive en del af Ruslands historie. *Alexandre Dumas*, *Michélet* og Eisenstein er de eneste store historikere.“

Flere bemærkninger i „Opium“ leder hen til „Le Sang d'un Poète“, den film Cocteau kort efter gik igang med. „Dargelos' snebold var en meget hård snebold. Nu har jeg så ofte læst, og folk har så ofte sagt til mig: „Den snebold indeholdt en sten“, at jeg befrugter det. Kærlighed giver synskhed. Mon Gerald gættede rigtigt?“

Scenen med sneboldkampen, som spiller så vigtig en rolle i Cocteaus mytologi, danner begyndelsen til romanen „Les Enfants Terribles“ og indgår som et vigtigt led i „Le Sang d'un Poète“. Det er i øvrigt sådan hos Cocteau, at hans motiver ustandseligt dukker op i hans forskellige arbejder på en sådan måde, at de belyser hinanden. Det vil måske derfor være klogt at kaste et blik på den del af Cocteaus forfatter-skab, som går forud for hans virksomhed som filminstruktør.

Cocteaus første egentlige arbejde for teatret er balletten „Parade“. Ideen til „Parade“ havde

Cocteau taget fra et udkast, han nogle år tidligere havde gjort til en ballet over et stykke musik af *Strawinsky*. Det var aldrig blevet til noget, men i 1917 rejste Cocteau og *Pablo Picasso* til Rom for at træffe impresarioen *Serge Diaghilev*, lederen af Ballet Russe. Picasso, hvis venner alle var taget til fronten, selv *Apollinaire*, der ikke var fransk og derfor ikke behøvede det, følte sig noget ensom i Paris og havde med glæde indvilget i at tegne dekorationerne til balletten. Diaghilev, der havde øjnene åbne for alt nyt, så mulighederne i „Parade“, og den blev opført på Théâtre du Châtelet i Paris med musik af *Erik Satie*. Cocteaus bekendtskab med Diaghilev var af ældre dato. Da Ballet Russe i 1909 under sin Europatourne vakte opsigt i Paris, lykkedes det Cocteau at vinde Diaghilevs bevågenhed. Cocteau havde på dette tidspunkt udgivet to spinkle digtsamlinger, var damernes yndling og l'enfant terrible i de litterære saloner. Cocteau skrev omgående to balletter til Ballet Russe, hvis succes var ligeså letkøbt som digtsamlingernes. Det var ikke på den måde, man begejstrede Diaghilev. Herover kunne Cocteau ikke skjule sin misfornøjelse og fik til svar: „Etonnez-moi“ (overrask mig!) Efter denne bemærkning ændrer Cocteaus holdning til stoffet karakter. Når Cocteau selv skal udpege inspirationskilder til sit forfatterskab, anfører han altid værker fra andre genrer eller kunstnere, der har arbejdet på andre felter end han selv: Radiguet, Diaghilev og Picasso. Af Picasso lærte Cocteau, hvad han kalder „La Méthode de Picasso“ som består i en omhyggelig fordrejning af den perciperede virkelighed.

Det ny i „Parade“ var Cocteaus forsøg på at skabe en „Poésie du Théâtre“, der ikke skal opfattes som stykker på vers, men som en særlig form for visuel poesi, et poetisk udtryk der også søges skabt af teksten, men som det først og fremmest er instruktørens og skuespillernes opgave at få frem. Cocteaus bestræbelser i denne retning fortsættes i hans følgende stykker, „Le Bœuf sur le Toit“, „Les Mariés de la Tour Eiffel“, „Roméo et Juliette“, „Antigone“ og „Orphée“ for endelig at kulminere i hans film, der viste sig at være det ideelle medium for hans bestræbelser.

I 1921 skrev og instruerede Cocteau „Les Mariés de la Tour Eiffel“. Musikken til stykket var komponeret af „Les Six“, en sammenslut-

Modsatte side:

Jean Marais som Orphée i „Kærlighedens Mysterium“.

ning af seks venstreorienterede komponister: bl. a. *Auric, Milhaud, Honegger*. Auric skulle senere blive Cocteau's nære medarbejder. Han har komponeret musikken til så godt som alle Cocteau's film.

„*Les Mariés de la Tour Eiffel*“ er det stykke, med hvilket Cocteau nåede frem til sin egenart som forfatter. I en indledning til stykket har han beskrevet digterens funktion som den „at afdække essensen og den dybere betydning af de ting, der omgiver os“. Ved at vise dem fra en ny vinkel gengiver digteren tingene deres dybere betydning. I „*Les Mariés de la Tour Eiffel*“ gengiver Cocteau således de banaleste fraser et nyt indhold.

Stykket foregår på Eifeltårnets første platform, hvor der afholdes en stor bryllupsmiddag. Personerne i stykket mimer deres roller, mens to gammeldags fonografer i hver side af scenen kommenterer deres handlinger og bevægelser. Da gæsterne ankommer, lyder det således: „Bru-

den, blid som et lam“, „Svigermoderen, falsk som en uægte mønt“, „Generalen, dum som en gås“, etc. En væsentlig rolle i stykket spiller en fotograf, der er kommet for at forevige selskabet. Ud af hans apparat springer nemlig en struds og efter den en storvildtjæger. Handlingen begynder med, at jægeren skyder ikke strudsen men et stort blåt bud, der annoncerer selskabets ankomst. Ud af kameraet kommer endvidere en løve, der æder generalen, og en badeskønhed, der opfører en dans.

„*Les Mariés de la Tour Eiffel*“ har en vis lighed med „*Les Mamelles de Tirésias*“ af Apollinaire („*Tiresias Bryster*“). Opført af Studenter-scenen) og en forløber for genren er *Labiches* „*Un chapeau de paille d'Italie*“, som herhjemme kendes fra *René Clairs* version.

Karakteristisk for Apollinaire (og med ham surrealisterne) og Cocteau er, at alt er muligt, og at tingene sker fuldt ud.

I „*Les Mariés de la Tour Eiffel*“ repræsenterer

Efter sneboldkampen i „*Le sang d'un poète*“.



brudeselskabet den dagligdags banale virkelighed, hvorimod fotografen står for det fantastiske. Til sidst forenes de to verdener, idet bryllupsgæsterne en for en forsvinder ind i kameraet, gennembryder grænsen til det mystiske som senere „Le Poète“ og „Orphée“ i deres spring gennem spejle.

I de følgende år var Cocteau optaget af at iscenesætte sine versioner af to klassiske temaer. Han fjernede de lyriske partier fra *Sofokles' „Antigone“* og fra *Shakespeares „Romeo og Julie“* og erstattede dem med sin originale „Poésie du Théâtre“. I en scene ser man f. eks. Romeo vandre omkring som en søvngænger. Man ser en tjener forlade scenen i „slow motion“, og da Mercutio bliver såret i tredje akt, bliver hans sværd fjernet på mystisk måde. Cocteau har overført mange af disse påfund til sine film, hvor de på lignende måde underbygger en poetisk eller mystisk stemning.

Disse stykkers værdi kan næppe siges at nå ud over den enkelte opførelse. Cocteau betegnede dem da også som „prétexte de mise-en-scène“.

Med teaterstykket „Orphée“ fandt Cocteau sin stil. Stykket er en syntese af „Les Mariés de la Tour Eiffel“ og hans antikke versioner. I trediverne skrev Cocteau: „Med romanen „Potomak“ faldt jeg i søvn, og jeg har sovet lige siden. I den periode øvede jeg mig i drøm!“ Digteren vendte den virkelige verden ryggen og bevægede sig i slow motion ind i sine egne visioner, hvor kun mysteriets love gælder. I „Orphée“ greb han fat om mysteriets rod.

*

„Le Sang d'un Poète“ er Jean Cocteaus første film. *Vicomte de Noailles* finansierede både den og „L'Age d'Or“ af Buñuel i 1931. „Samtidig var han så hensynsfuld at undlade at komme i studiet, så længe optagelserne stod på,“ skriver Cocteau, der således fik helt frie hænder til arbejdet.

I løbet af tyverne var der vokset en særdeles blomstrende eksperimentalfilmtradition frem i Frankrig. Blandt de mest livskraftige af disse avant-garde film vil der være grund til at nævne *Fernand Légers „Ballet Mécanique“*, *René Clairs „Entr'acte“*, *Buñuels og Salvador Dalís „Un Chien Andalou“*. Talefilmens fremkomst kvalte denne eksperimenteren, da det med ét

slag blev uendelig meget dyrere at producere en film. Financierer af *Vicomte de Noailles'* slags hænger ikke på træerne, og „L'Age d'Or“ og „Le Sang d'un Poète“ markerede afslutningen på denne genre.

Adskillige filmhistorikere (senest *Kracauer i „Nature of Film“* 1961) rubricerer „Le Sang d'un Poète“ sammen med den surrealistiske „Un Chien Andalou“ og omtaler den som påvirket af denne. Cocteau benægter energisk begge dele. I „Entretiens autour du Cinématographe“ hævder han, at han aldrig har været surrealist, at han *tværtimod* altid har været modstander af surrealistene. Desuden, hævder han, kendte han overhovedet ikke Buñuel i 1931 og havde aldrig set „Un Chien Andalou“. Det sidste er en selvmodsigelse og en klar fordrejning af kendsgerningerne. I 1929 skrev Cocteau: „Buñuels „Un Chien Andalou“ er en af de fire virkelig store film jeg har set. Den bærer præg af sjæl“. (Opium s. 115).

Før man kalder „Le Sang d'un Poète“ surrealistisk, må man have gjort sig klart, hvad ordet surrealisme indebærer i forbindelse med film. Om surrealistiske film skriver *Kracauer*, at de „inspireret af *Freud* og i mindre udstrækning marxisme, bestræbte sig på at overføre drømmesekvenser, psykologiske udviklinger og ubevidste eller underbevidste processer til lærredet“. „Le Sang d'un Poète“ er ikke en gengivelse af et underbevidst bevidsthedsindhold, hinsides viljens herredømme. Den er klart opbygget i fire afsnit, der hver for sig uddyber det samme motiv. Hvis Cocteau har drømt, så har cortex i hvert fald ikke et øjeblik mistet sin overordnede kontrol. At „Un Chien Andalou“ derimod har inspireret Cocteau er indlysende. I „Un Chien Andalou“ studerer helten sin håndflade, hvorfra der myldrer myrer op af et hul. I „Le Sang d'un Poète“ er det en mund, der bevæger læberne sensuelt. Hos Buñuel tørrer helten sin egen mund af med hånden. Hos Cocteau sætter helten med samme bevægelse munden på en statue.

„Le Sang d'un Poète“ er inddelt i fire afsnit eller episoder. Efter en talt prolog (det er Cocteaus stemme man hører) ser man i et kort klip et glimt af en skorsten, der styrter sammen. Filmens sidste billede er af samme skorsten. I en støvsky fuldender den sit fald. (Tiden er ifølge Cocteau en illusion, der kun eksisterer for et menneske mellem dets fødsel og dets død).



„La Belle et la Bête“ – „Skønheden og udyret“.

Digteren er i sit atelier. Han er ved at tegne et ansigt. Det begynder pludseligt at bevæge læberne. Desperat prøver digteren at viske munden ud med det resultat, at den sidder fast på hans hånd. Det er umuligt at få rystet den af. Fascineret betragter digteren munden for til sidst at kysse den inderligt. Han opnår en slags orgasme og falder i søvn. Den næste morgen visker digteren munden af på en statue, der spørger ham: „Tror du det er så let at slippe af med et sår så nær ved et sårs mund“. Vinduer og døre er i mellemtiden forsvundet fra værelset. Der er kun et spejl tilbage. Statuen byder digteren gå gennem det, og i en sekvens af yderste chokvirkning ser man spejlet åbne sig for ham og opsluge ham.

I næste episode ser man digteren bevæge sig besværligt af sted i området bag spejlet. Han kommer til et hotel, hvor han ved at kigge gennem nøglehuller overværer forskellige optrin. Til sidst skyder han sig, tilskyndet af en

mystisk stemme. En laurbærkrans snor sig rundt om hans hoved, mens blodet styrter ham ud af tindingen. Irriteret hiver han laurbærkransen af hovedet og styrter sig tilbage gennem spejlet. Han ødelægger statuen med en hammer. Ironisk lydet det: „Når man knuser en statue, risikerer man selv at blive til en“. Digteren stivner og bliver en statue.

Det næste afsnit hedder sneboldkampen. Den er som før nævnt én af de centrale episoder i Cocteus forfatterskab. Omkring soklen af digterens statue slås nogle drenge med sne. Det er øjensynligt et flashback, der viser, hvordan digteren blev såret som dreng: Skolekammeraten Dargelos rammer ham med en snebold. Han styrter blødende til jorden. Ikke så meget på grund af snebolden, som på grund af Dargelos' forræderi. Drengene skynder sig rædselsslagne bort.

I den fjerde episode ser man digteren spille kort med en smuk kvinde. De spiller om digte-

rens skæbne. Liget af drengen ligger ved siden af dem i sneen. Hvad der før var huse omkring en lille plads, er nu et teaterinterieur. På balkonerne venter publikum på, at der skal ske noget. Digterens hjerte banker voldsomt. Han tager en hjerterdame fra den døde dreng. Drengens skytsengel, en neger med et sæt ståltrådsvinger på ryggen, tager den tilbage, og digteren taber. Han trækker en pistol frem og skyder sig. Tilskuerne applauderer.

Kvinden forvandler sig nu til statuen fra første episode. Sammen med en tyr med et laset Europakort over ryggen fortøner hun sig i mørket „leaving no footprints in the snow“. Tyrens horn bliver til en lyre. Kvinden forvandles til en symbolsk abstraktion. Det er kunstværket, som eftertiden opfatter det. Det menneskelige drama, hvoraf det hele er opstået, er fjernt og uvirkeligt.

Cocteau har aldrig været særlig villig til at gå ind på, hvordan „Le Sang d'un Poète“ skal fortolkes. I „Entretien autour du Cinématographe“ bemærker han: „Den ene halvdel af kritikken anså den for at være en erotisk film, den anden halvdel for at være en iskold abstraktion blottet for al menneskelighed. Men poesien kommer fra dem, som ikke anstrænger sig for det. Vi er snedkerne. Hvis de (kritikerne) vil have vort bord til at tale, bliver det fuldt ud deres egen sag.“ Med dette for øjnene bliver man lidt forsigtig med at anlægge fortolkninger; men lige så lidt som ethvert andet kunstværk undrager „Le Sang d'un Poète“ sig en fortolkning.

Man kan betragte „Le Sang d'un Poète“ som en film om den skæbne, der hviler over den skabende kunstner. I oprør mod den flygter han ind bag spejlet, d.v.s. ind i fantasien og kunsten. Her opdager han, at andre mennesker også er ofre for deres skæbne. Til sidst begår han selvmord, d.v.s. han underkaster sig sit eget værk, som lever videre for eftertiden. „Udødelighedens dødelige kedsomhed“.

Både „Un Chien Andalou“ og „Le Sang d'un Poète“ fik stor succes især i Amerika, hvor de ifølge Cocteau ofte forveksledes. Ved en sammenligning vil jeg anse „Un Chien Andalou“ for at være den bedste film. „Le Sang d'un Poète“ kan virke noget trættende ved sin introversion, hvorimod der stadig er en vis friskhed over „Un Chien Andalou“ måske på grund af Buñuels humor, måske på grund af de mange

udendørsoptagelser, der findes overalt i filmen.

Med sine teaterstykker, først og fremmest „Les Mariés de la Tour Eiffel“, „Antigone“ og „Roméo et Juliette“ havde Cocteau skabt en „Poésie du Théâtre“, en visuel poesi, hvis virkning lå i scenebilledets plastiske opbygning. Med filmen fik Cocteau et kunstnerisk udtryksmiddel, hvis inderste natur faldt sammen med hans interesse for billederne som bærere af en visuel poesi.

Med „L'éternel Retour“ fra 1944 fandt Cocteau frem til den for hans film så særegne visuelle poesi, „la poésie cinématographique“, der i „La Belle et la Bête“ fra 1945 skulle nå en så sjælden grad af skønhed. Billederne er gennemarbejdede til den mindste detalje, dekorationerne fantasifulde, fantastiske. Kameraet finder hele tiden en uventet vinkel, der kaster nyt lys over begivenhederne, og ved en mesterlig klipning bruger Cocteau kontrasten i billederne på en sådan måde, at den underbygger den poetiske stemning.

Kort efter krigsafslutningen i 1945 påbegyndte Cocteau indspilningen af „La Belle et la Bête“, den første film han selv instruerede efter „Le Sang d'un Poète“. I løbet af de sidste krigsår havde han dog taget del i indspilningen af et par film. I 1942 skrev han dialogen til „Le Baron Fantôme“, der blev instrueret af den i Danmark ret ukendte *Serge de Poligny*. Året efter skrev han drejebogen til „L'éternel Retour“. Ligesom man ofte, med rette eller urette, tilskriver *Orson Welles* „Den Tredie Mand“, er man ofte tilbøjelig til at give Cocteau æren for „L'éternel Retour“, skønt den vitterlig er instrueret af *Jean Delannoy*. Filmen, der er bygget over det middelalderfranske *Tristan og Isolde*-sagn, udmærker sig ved de træk, der kendetegner Cocteaus følgende film, den dekorative iscenesættelse, spillet mellem lys og skygge, de rytmiske bevægelser, træk der alle er med til at forme Cocteaus „Poésie Cinématographique“.

„La Belle et la Bête“ er uden tvivl den mest populære af alle Cocteaus film. Den lever fuldt op til digterens bemærkning: „For at nå de få, må man ses af mange“. Dette dejlige „féerie“ var en tiltrængt poetisk oplevelse for efterkrigstidens trætte og desillusionerede publikum. Som grundlag for filmens manuskript benyttede Cocteau en fortælling fra det 18. årh. af den franske forfatterinde *Mme. Leprince de Beaumont*. Over hendes lille moralske fabel om den smuk-

ke og gode datter Belle, der ofrer sig for sin far og flytter ind på uhyrets slot og ved at elske det, forløser det fra dets skæbne, har Cocteau lavet en personlig og poetisk film. Forholdet mellem Belle og La Bête er, som i Cocteaus film „Le Sang d'un Poète“ og „Orphée“, en variation over hans yndlingstema, forholdet mellem digteren, kærligheden og døden.

I 1947 lavede Cocteau en film over *Victor Hugos* skuespil „Ruy Blas“. Efter denne ikke i nogen henseende fremragende film har alle hans senere arbejder været bygget enten over originalmanuskripter eller tidligere skuespil.

„L'Aigle à Deux Têtes“ og „Les Parents Terribles“ begge indspillet i 1948 er oprindelig skrevet som skuespil. „Les Parents Terribles“ daterer sig fra Cocteaus realistisk-psykologiske periode (1938–1941) og er hans største succes som skuespilforfatter. Da det blev førsteopført på Théâtre des Ambassadeurs i Paris 1938, spillede det over to hundrede gange.

Ved filmatiseringen af „Les Parents Terribles“ lagde Cocteau bestandig vægt på, at det oprindelig var et teaterstykke. I stedet for at følge den vanlige praksis ved filmatiseringer af skuespil fremhævede Cocteau, at det var „filmet teater“. Han intensiverede handlingen og undlod at bruge udendørsoptagelser.

„Les Parents Terribles“ handler om en bourgeoisfamilie i førkrigstidens Frankrig. Yvonne nærer en fanatisk kærlighed til sin søn. Hun forsommer sin mand Georges, og som nærmeste følge heraf har denne anskaffet sig en ung elskerinde. En aften udebliver sønnen fra hjemmet og bringer Yvonne på selvmordets rand. Da Michel endelig kommer hjem, viser det sig, at han har tilbragt natten hos en ung pige, som han vil giftes med. Han er i højt humør, men Yvones jalousi bringer ham hurtigt ned på jorden igen. Det viser sig senere at Madeleine, den unge pige, er faderens elskerinde. Michel har intet kendskab til deres forhold, men Georges tvinger Madeleine til at give afkald på ham og truer med at afsløre deres forhold. Madeleine fortæller så Michel, at hun har en elsker, og han forlader hendes lejlighed i desperation. Ved hjælp af Léonie, Yvones søster bliver Michel og Madeleine genforenet. Den sukkersyge Yvonne indser, at hun har mistet Michel og begår selvmord med en overdosis af insulin.

Selvom personerne på typisk fransk manér ikke et øjeblik hører op med at tale, drukner

filmen ikke i ord. Hvor lidt manuskriptet end har indbudt til det, har Cocteau hver øjeblik berettet historien ved hjælp af kameraet. Ved at underkaste sig en stram disciplin, har Cocteau med „Les Parents Terribles“ skabt et filmisk mesterværk.

„Les Parents Terribles“ er uden tvivl én af Cocteaus bedste film, den måde hvorpå teaterstykket er overført til lærredet noget nær den ideelle løsning af en sådan opgave. „L'Aigle à Deux Têtes“ indspillet tidligere på året i 1948 står både som film og skuespil i skyggen af „Les Parents Terribles“. Cocteau skrev teaterstykket „L'Aigle à Deux Têtes“ i 1946. Skønt det er et romantisk melodrama, knytter det sig til den linie, Cocteau tegnede med sine naturalistiske skuespil. Ligesom disse er det ikke berørt af Cocteaus mytologiske og fantastiske univers. Hvorfra kommer dette konventionelle element i Cocteaus ellers så eksotiske forfatterskab? I 1922 bemærkede Raymond Radiguet til Cocteau: „Il faut faire des romans comme tout les monde“. (Det er nødvendigt at skrive en roman som alle andre). Radiguet skrev selv to stilsikre klassiske romaner, og der har uden tvivl også hos Cocteau været et ønske om at udmærke sig i en konventionel genre.

Det var efter sigende Jean Marais, der bad Cocteau skrive et skuespil, hvor han „ikke sagde et ord i første akt, talte hele anden og styrtede ned ad en trappe i sidste akt“ og voila: „L'Aigle à Deux Têtes“.

Jean Marais spillede også hovedrollen i filmen, der foregår i et lille tysk land splittet af uro og oprør. En ung anarkistisk digter er udset til at myrde dronningen, der er enke efter et attentat på kongen. Han blev myrdet på deres bryllupsaften på vej til slottet Kranz. Stanislas når ikke længere end til parken. Blødende og med dronningens vagt i hælene springer han ind gennem et åbent vindue i slottet og står i dronningens gemak! Hans lighed med den afdøde konge er slående og dronningen skjuler ham. Senere går det op for hende, hvem det er hun skjuler, og hun beslutter sig til at bruge ham som redskab for sin død. Stanislas opdager, at han på sin side snarere har været besat af kærlighed end af had til dronningen, og da grev Foehn forråder ham, forenes Stanislas og dronningen i kamp mod den kølle og tragisk. Deres kærlighedshistorie bliver fortalt og tragisk. Stanislas overtaler dronningen til at tage tilbage til



„Les parents terribles“ – Jean Marais, Josette Day og Marcel André.

hovedstaden og genindtage sin plads som regeringens overhoved. Selv føler han, at hans tilstedeværelse kun kan skade dronningen og begår selvmord ved at tage gift. Men dronningen kan ikke leve videre uden Stanislas, og hun provokerer ham til at dræbe sig. Med en dolk i ryggen viser hun sig for første og sidste gang for sit folk, vinker og falder død om. Stanislas prøver at nå hende, men giften virker forinden, og han tumler død ned ad trappen.

„L'Aigle à Deux Têtes“ (titlen hentyder til dronningen og Stanislas, som kalder sig en tohovedet ørn) har som alle Cocteaus film flere aspekter. Dronningen og Stanislas er digtersymboler. Digteren er ved sin renhed hævet over andre mennesker, og derfor bliver han jaget. De kan ikke sejre, fordi de ikke tror på sig selv. Dronningen kan ikke tro, at hun er dronning. Stanislas tror ikke, dronningen elsker ham.

Derfor lader han sig let føre bag lyset. Da dronningen siger, at hun har forrådt ham, tror han på hende og stikker hende ned.

Filmen indeholder en mængde fremragende sekvenser, der viser Cocteau som en stor filmkunstner. Der vil måske være særlig grund til at nævne en rytterieskadrons opmarch foran slotet Kranz. På en vældig paradeplads er soldaternes geværer stillet op i pyramider. I en mesterlig montererække ser man eskadronen dreje ind på pladsen. Heste, trampende hove, geværer og løbende soldater – eskadronen er stillet op og venter på, at dronningen skal vise sig i vinduet.

„L'Aigle à Deux Têtes“ er aldrig blevet bedømt selvstændigt. Den har altid måttet trække vægten af skuespillet efter sig, skønt det i sig selv turde være ligegyldigt, hvad en film er bygget over. Den franske filmskribent *Jean Queval* fremhæver, og med rette synes jeg, at

filmkritikerne ofte har gjort et for stort nummer ud af, at flere af Cocteaus film først har eksisteret som skuespil.

I 1950 vendte Cocteau tilbage til det mystiske univers, han havde skabt tyve år tidligere med teaterstykket „Orphée“.

„Le Sang d'un Poète“ er den første filmiske udformning af de temaer, der brudstykkevis dukker op i Cocteaus film: Digterens samhörighed med døden, hans flugt fra den materielle verden og hans opdagelse af kunstens mening. Det er også hovedtemaer i filmen „Orphée“, men gennemspillet med vægten af Cocteaus samlede indtryk og erfaringer som et dybere og modnere grundlag.

Filmens handling tager sin begyndelse i „Le Café des Poètes“. Den prisbelønnede og folkekære digter Orphée bliver indviklet i tumulter omkring Cégeste, en ung avantgardistisk digter. Da politiet kommer, flygter Cégeste. Han tumler lige ind i to motorcyklister, der i samme øjeblik kører forbi cafeen. Orphée hjælper Cégestes velynder, den smukke og mystiske „Princesse“, med at få liget ind i hendes Rolls Royce. Sammen kører de gennem et ukendt landskab. Undervejs modtager de gådefulde meddelelser over bilradioen. Ledsaget af motorcyklisterne, som kørte Cégeste ned, når de endelig et forfaldent slot. Her genopliver „La Princesse“ Cégeste, der genkender hende som sin død. De forsvinder sammen ind gennem et spejl, som gennembrydes ved hjælp af en gummihandske. Heurtebise, prinsessens chauffør, kører nu Orphée hjem. Her finder han sin hustru sammen med Aglaonice, der er direktør for en kvindeliga. Orphée hader Aglaonice og beder hende forsvinde. Han ignorerer Eurydice og går ud i garagen, hvor han bruger timer til at tyde de meddelelser, der stadig kommer fra radioen. Eurydice, der er bitter over Orphées opførsel, cykler ind til byen for at træffe Aglaonice. På vejen bliver hun kørt ned af de to motorcyklister. Orphée elsker Eurydice og beder Heurtebise hjælpe sig med at finde hende. Da prinsessen, dvs. døden hentede Eurydice, glemte hun en handske. Ved hjælp af denne bryder Heurtebise og Orphée gennem et spejl og når gennem „Le Zone Intermediaire“ tilbage til slottet. Her finder de prinsessen, som er under anklage, beskyldt for at elske Orphée. Heurtebise bliver anklaget for ubevidst at elske Eurydice. Orphée får Eurydice tilbage på den be-

tingelse, at han aldrig må se hende. De indser snart det umulige i at leve på denne måde. Eurydice tvinger Orphée til at se på sig og dør for anden gang. I det samme dukker kvindeligaen op på vejen uden for Orphées villa. Anført af Aglaonice beskylder de Orphée for at have dræbt Cégeste, og under et håndgemæng bliver Orphée ramt af en dræbende kugle. Atter befinder han sig i „Le Zone Intermediaire“, området mellem livet og døden. Han genfinder Prinsessen og lover hende, at han aldrig vil glemme hende. Prinsessen giver Orphée og Eurydice tilbage til livet. En stemme lyder: „En digters død må ofre sig for at gøre ham udødelig“. Filmen ender med, at „La Princesse“ og Heurtebise bliver anholdt. De har overtrådt både livets og dødens love og føres bort til en ukendt straf.

Med „Orphée“ skabte Cocteau sit definitive mesterværk. Han havde „orkestreret“ det tema han gennemspillede i „Le Sang d'un Poète“ på en sådan måde, at var det ikke alment forståeligt, så var det dog alment tilgængeligt. Uden at kende Cocteaus mytologi fremtræder „Orphée“ som en spændende og mystisk kriminalfilm med en ualmindelig stærk billedvirkning. De dagligdags hændelser blev optaget i enkle naturalistiske dekorationer. I kontrast hertil er de irreelle handlingsforløb optaget i fantastiske dekorationer, der forener dem med et drømmagtigt skær. Optagelserne til scenerne i „Le Zone Intermediaire“, „området der udgøres af menneskenes erindringer og ruinerne af deres vaner“, fandt sted ved natetid i Saint-Cyrs udbrændte ruiner, der blev badet i et hav af lys. Det måtte Cocteau selv betale, og disse optagelser havde nær ruineret ham.

I foråret 1960 afsluttede Cocteau optagelserne til, hvad han betegnede som sin sidste film og som „en tilbagevendt til sin filmiske begyndelse“: „Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi“. „Le Testament d'Orphée“ danner sidste led i trilogien „Le Sang d'un Poète“, „Orphée“, „Le Testament d'Orphée“ og afrunder billedet af denne filmrække, der nok er Cocteaus originaleste bidrag til filmkunsten. I modsætning til trilogiens første film, der er fast opbyggede, er „Le Testament d'Orphée“ en kontinuerlig strøm af billeder, hvis eneste sammenhæng er digteren selv, der vandrer gennem filmen i flagrende sommer-skjorte, idet han (som så ofte før) søger sin

død. En drøm kalder Cocteau selv filmen. På sin vandring træffer digteren de figurer, han skabte med „Orphée“. I en eneste spillefilmsagtig scene forhører „La Princesse“ og Heurtebise ham om en digters ret til at vende tilbage til de skikkelser, han engang selv har skabt. På sin vandring ledsages Cocteau iøvrigt af den unge poet Cégeste, der med et råb slynges op til ham fra havet (den modsatte vej af spejls scenen i „Le Sang d'un Poète“). I et stenbrud overrækker Cocteau Minerva en blomst. Den krigeriske gudinde sender som tak sit spyd gennem ryggen på ham, „for“, lyder filmens kommentar, „er en kvinde forpligtet til at modtage de ydre tegn på en dyb indre følelse, hun ikke har noget til fælles med?“ Minerva formår kun at beskadige digterens legeme, og han vandrer videre omend ude af stand til at kunne se. Således møder han Orphée (Jean Marais), der kommer gående som den blinde Ødipus. Ved skæbnens ironi er de ude af stand til at opfatte hinanden.

Foruden at være den aldrende Cocteauss gen-syn med sine tidligere kunstneriske frembringelser er „Le Testament d'Orphée“ tillige en opregning af instruktøren Jean Cocteauss filmiske virkemidler. „Le Testament d'Orphée“ er fyldt med slow-motion optagelser og i øvrigt alle de trick-optagelser, der også præger „Le Sang d'un Poète“ og „Orphée“. Selv om det på ingen måde virker trættende eller som en ældre mands gentagen sig selv, er der på den anden side heller intet nyt i det.

★

„Le Testament d'Orphée“ uddyber imidlertid Cocteauss motivverden, den blev digteren Cocteauss alias Orphées åndelige testamente, et vidnesbyrd om digteren og kunstneren, om hvem *Rilke* har sagt de forløsende ord: „Fortæl Cocteau, jeg beundrer ham. Han er den eneste, der vender tilbage fra myternes verden solbrun, som efter en dag ved havet.“

Slutscenen i „Orphée“ – „Kærlighedens Mysterium“.



Kritikernes valg....

I sidste nummer bragte vi de danske filminstruktørers svar på vores spørgsmål om, hvilke film de personligt satte højest, og som bebudet bringer vi på de følgende sider kritikernes svar på samme spørgsmål, der lød: Hvilke 10 film sætter De som filmkritiker højest? Og vi understregede, at det gjaldt om at få kritikernes mening om, hvilke film de personligt satte højest, og at det ikke drejede sig om at finde frem til filmhistoriens mest betydningsfulde film.

Vi har spurgt 31 kritikere, og 19 har svaret. Kritikere har altså vist betydelig større interesse for vort spørgsmål end instruktørerne, og vi takker for tilslutningen. Blot et par kommentarer til svarene. En kritiker svarer, at spørgsmålet ikke er klart formuleret, fordi de film vedkommende som kritiker sætter højest, ikke nødvendigvis er de samme film, som vedkommende personligt holder mest af. Vi finder det mærkværdigt, at man således mener at kunne splitte sin personlighed op i to. Kritikeren kan dog kun udtrykke sin personlige smag, når han eller hun meddeler sin vurdering videre. En anden anmelder mener, at det havde været nok så interessant, om vi havde

ladet rundspørgt gælde „små film“ uden om de kendte mesterværker. Vi kan kun sige, at vi ikke har bedt om de kendte mesterværker, men at vi netop har bedt om et personligt valg af film uanset ry og filmhistorisk betydning, og det har stået kritikerne frit for at vælge „små“ film, hvis det var dem, de holdt mest af. Flere af deltagerne har da også opfattet dette, hvad svarene vil vise. Endelig føler man trang til at knytte en bemærkning til en anden kommentar fra en anmelder. Han skriver, at filmkunsten ikke har klassikere, og man kan kun udbyrde: „Det var som f“, og han hævder endvidere, at det er, hvad „Kosmorama“ kalder „litterære“ film, som har været mest med til at revolutionere filmkunsten. Vi er oprigtig talt ikke klar over, hvad pågældende anmelder mener med, hvad vi benævner „litterære“ film, især ikke når man kaster et blik på anmelderens liste, der ikke er synderlig litterær.

Vi vil nu til sidst lade vore læsere få lejlighed til at ytre sig. Interesserede læsere bedes sende os deres valg af de ti film, som de holder mest af, og vi vil gøre resultatet op i næste nummer af „Kosmorama“. Svarene må være os i hænde senest den 1. januar 1964.

E. CHR. R. BERNHARSEN (bris), BT:

Dette er ikke de bedste film jeg har set, men de film jeg i øjeblikket mener har gjort stærkest indtryk på mig:

„The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin
„Vampyr“ (Vampyr), Carl Th. Dreyer
„Bronenosets Potyomkin“ (Panserkrydseren Potemkin), Sergei M. Eisenstein
„Rocco e i suoi fratelli“ (Rocco og hans brødre), Luchino Visconti
„La Dolce Vita“ (Det søde liv), Federico Fellini
„La Notte“ (Natten), Michelangelo Antonioni
„Jungfrukällan“ (Jomfrukilden), Ingmar Bergman
„El Angel Exterminador“ (Morderenglen), Luis Buñuel
„Judgment at Nuremberg“ (Dommen i Nürnberg), Stanley Kramer
„Ballada o soldate“ (Historien om en soldat), G. Tjuchraj
– *det forhindrer jo ikke at jeg kan mene noget helt andet en sommerdag med sol.*

ANDERS BODELSEN, Perspektiv

„L'Avventura“ (De elskendes eventyr), Michelangelo Antonioni
„Citizen Kane“ (Den store mand), Orson Welles

„City Lights“ (Byens Lys), Charles Chaplin
 „M“ (M), Fritz Lang
 „Los Olvidados“ (Fortabt Ungdom), Luis Buñuel
 „On the Town“ (Sømænd på Vulkaner), Gene Kelly & Stanley Donen
 „Touch of Evil“ (Politiets blinde øje), Orson Welles
 „Les 400 Coups“ (Ung Flugt), François Truffaut
 „Zero de Conduite“, Jean Vigo

Listen, som er alfabetisk, er uden tvivl præget af mine mange undladelsessynder. Måske skulle jeg også have undladt at lave en liste. Ti er for lidt, når der ikke kan blive plads til en Ford, en Godard, en Hitchcock, en Keaton, en Lubitsch, en Rossellini eller en Stroheim.

●

INGE DAM, Radioens filmkronik:

... de film, jeg som kritiker sætter højest, er ikke nødvendigvis de samme film, jeg personligt holder mest af, men her har De en filmrække, som i hvert fald har haft betydning for mig – på den ene eller den anden måde:

„Jeanne d'Arc“ (Jeanne d'Arc), Carl Th. Dreyer
 „The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin
 „Modern Times“ (Moderne Tider), Charles Chaplin
 „Stage Coach“ (Diligencen), John Ford
 „La Grande Illusion“ (Den store illusion), Jean Renoir
 „Le Million“ (Millionen), René Clair
 „Paths of Glory“ (Ærens Vej), Stanley Kubrick
 „Umberto D“ (Umberto), Vittorio de Sica
 „Gycklornas afton“ (Gøglernes aften), Ingmar Bergman
 „The Hustler“ (Hajen), Robert Rossen
 „Blackboard Jungle“ (Vend dem ikke ryggen), Richard Brooks
 „Les 400 Coups“ (Ung flugt) François Truffaut
som den 13. og sidste nævner jeg med nogen bæven:
 „Brief Encounter“ (Det korte møde), David Lean
 – jeg tror ikke, jeg ville bryde mig om at se den igen, men dengang –!

●

ØYSTEIN HJORT, S.F.:

... det ville vel have været rimeligt at vælge ti ud af tidens film, da man må gå ud fra, at impulserne stort set modtages fra de seneste års og øjeblikkets strømninger. Men sådan som Deres spørgsmål er formuleret hører altså også ældre film med ... (Alfabetisk – 5 gamle og 5 nye):

„Quai des brumes“ (Taagernes Kaj), Marcel Carné
 „Alexandr Nevskij“ (Alexander Nevsky), Sergei M. Eisenstein
 „The Grapes of Wrath“ (Vredens Druer), John Ford
 „La Grande Illusion“ (Den store Illusion), Jean Renoir
 „Zero de conduite“, Jean Vigo
 „La Notte“ (Natten), Michelangelo Antonioni
 „Det sjunde inseglet“ (Det syvende segl), Ingmar Bergman
 „Viridiana“ (Viridiana), Luis Buñuel
 „8½“ (8½), Federico Fellini
 Hitchcocks film
 „Jules et Jim“ (Jules og Jim), François Truffaut
 „L'Amour à 20 ans“ (De unge elskende), Andrzej Wajda-episoden

SVEND KRAGH-JACOBSEN, Berlingske Tidende:

- „The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin – fordi jeg allerede første gang jeg så den, både lo og græd, og gjorde det endnu sidste gang jeg genså den ...
- „Jeanne d'Arc“ (Jeanne d'Arc), Carl Th. Dreyer – skulle måske stå her, men selv om den stadig for mig er hans ypperste værk, tror jeg næsten jeg af alle hans film holder mest af „Du skal ære din bustru“ for dens menneskelighed.
- „Vjesjelye Rjebjata“ (Hele verden ler), G. V. Alexandrov – fordi jeg har en svaghed for musikfilm, og den i 1935 gjorde et indtryk, så jeg stadig får en optimistisk fornemmelse ved at tænke på den ... jeg synes jeg svigter Astaire-Rogers ved ikke at lade „Top Hat“ stå som en af de bedste musicals jeg har set ...
- „Gösta Berlings Saga“ (Gösta Berlings Saga), Mauritz Stiller – bliver min „Garbo-film“ hårdt trængt af „Queen Christina“ ...
- „Der Blaue Engel“ (Den blå Engel), Josef von Sternberg – har jeg sagt Garbo, må jeg straks tilføje Marlene. Også fordi Emil Jannings er med, selv om jeg fandt ham bedre i „Patriot“ ...
- „Le Million“ (Millionen), René Clair – vil jeg ikke undvære ...
- „Mr. Deeds Goes to Town“ (En gentleman kommer til byen), Frank Capra – lystspillet med det største perspektiv, selvom både Boleslawskis „Theodora Goes Wild“ og Lubitschs „Design for Living“ endnu kan få mig til at klukke, når jeg mindes.
- „My Darling Clementine“ (Lovløst land), John Ford – for ikke at dele „Stage Coach“ med for mange ... Den trænges dog hårdt af „Viva Zapata“, hvor to af mine yndlingskunstnere Elia Kazan og Marlon Brando kom genren nær og skabte for mig uforglemmelig filmkunst.
- „Otto e mezzo“ (8½), Federico Fellini ... nye indtryk sidder naturligvis særlig fast ... ved deres fremkomst var jeg lige så betaget af Viscontis „Rocco e i suoi fratelli“, Antonionis „L'Avventura“, Zampas „Vivere in pace“ og Castellanis „Due soldi di speranza“ ...
- „Hiroshima, mon amour“ (Hiroshima, min elskede), Alain Resnais – en af de sværeste, vi har set på lærredet, men dog en, man nåede at trænge ind i – og som trængte ind i mig, så den endnu kan beskæftige mig.

Op så endelig til sidst, hvor jeg sidder med hovedet fyldt af betydelige film, jeg også gerne ville nævne, er der allerbagest i hovedet en film, helt uden kunstnerisk betydning, som jeg trods alt vælger – måske blot af sentimentale grunde. Nej, forresten. Øjeblikket i „Kolibrinen“, hvis instruktør jeg i dag ikke aner, hvem er, hvor Gloria Swanson ildner Paris' apacher til at komme Joffre til hjælp i Marneslaget er af dem, jeg husker fra mine drengeårs filmoplevelser. Så lad den blive nr. 10, den betød noget for mig ved kunstnerindens intensitet.

I. C. LAURITZEN, TVs filmorientering

Jeg vil ikke påstå, at filmene på min liste er verdens bedste ... men de har alle, af den ene eller den anden grund, gjort dybt og varigt indtryk på mig ... Rækkefølgen er kronologisk – nogenlunde da:

- „Han, Hun og Hamlet“, Lau Lauritzen, eller „Vore Venners Vinter“ eller „Ole Opfinders Offer“ – min barndoms glædeste oplevelser
- „Ben Hur“ (Ben Hur), Fred Niblo, ... i adskillige måneder var jeg Ramon Novarro – efter skoletid
- „Klovnen“ 1926, A. W. Sandberg, ... har ved gensyn 30 år efter konstateret, at det er en god film
- „A Night at the Opera“ (Halloj i Operaen) eller „A Day at the Races“ (En Dag på Galopbanen), Sam Wood/Marx Bros, – jeg kan ikke huske for bare grin, hvad for en af dem jeg grinede mest af

„Quai des brumes“ (Taagernes Kaj), Marcel Carné, ... *man husker den, billede for billede, dens skikkelser, dens melankoli, dens musikalitet*
 „Djetstvo Gorkava“ (Min Barndom), Mark Donskoj, *den smukkeste, reneste, varmeste tillids-erklæring til det ukuelige menneske*
 „Dead of Night“ (Nattens Mysterier), Cavalcanti, Dearden, Crichton, Hamer, ... *det intelligente-
ste gys*
 „In jenen Tagen“ (Galskabens Vej), Helmut Käutner, *set knap et år efter krigen gjorde den –
som noget senere Staudtes „Morderne iblandt os“ – et dybt og uudsletteligt indtryk*
 „Le Diable au corps“ (Djævelen i kroppen), Claude Autant-Lara, – *mest for Gérard Philipes
skyld ...*
 „Till glädje“ (To mennesker), Ingmar Bergman, *selvfølgelig har B. lavet langt bedre film
(„Smultronstället“ ville nok få plads på min liste over verdens ti bedste), men denne højst
ufuldkomne film ejede en ungdommelig desperation og inderlighed, en sammenbidt trang til
ærlighed, der gjorde dybt indtryk.*
 „Jules et Jim“ (Jules og Jim), François Truffaut, ... *Truffauts suveræne leg med filmværktøjet*
 „Vivre sa vie“ (Livet skal leves), Jean-Luc Godard, ... *dens tænksomme tale og fascinerende
dejlige billedsprog*

BENT MOHN (bm), Politiken:

*Siden filmkunsten ikke har klassikere som litteraturen, vil ti af de film, der har givet mig store
personlige oplevelser, være af nyere dato, og siden det er, hvad „Kosmorama“ kalder „litterære“
film, som har været mest med til at revolutionere filmkunsten, vil listen vistnok se „litterær“ ud:*

„Hiroshima, mon amour“ (Hiroshima, min elskede), Alain Resnais
 „Nazarin“ (Tro og lidenskab), Luis Buñuel
 „Jules et Jim“ (Jules og Jim), François Truffaut
 „Harakiri“, Masaki Kobayashi
 „Smultronstället“ (Ved vejs ende), Ingmar Bergman
 „8½“ (8½), Federico Fellini
 „Vredens Dag“, Carl Th. Dreyer
 „Un condamné à mort c'est échappé“ (En dødsdømt flygter), Robert Bresson
 „Mon oncle“ (Min onkel), Jacques Tati
 „En Herre i Kjøle og Hvidt“, Bodil Ipsen, – *da jeg var 11 år*

MORTEN PIIL (Pim.), Berlingske Tidende:

*Min „kritisk bevidste“ filminteresse daterer sig fra 1958 – derfor de mange nyere film på denne
liste, der er sammensat uden hensyn til akademiske kriterier:*

„Lola“ (Lola), Jacques Demy
 „O Dreamland“, Lindsay Anderson – og
 „Thursday's Children“, Lindsay Anderson og Guy Brenton
 „Peeping Tom“ (Fotomodeller jages), Michael Powell
 „The Pilgrim“ (Pilgrimen) og „A Dog's Life“ (Et Hundeliv), Charles Chaplin
 „Le Procès“ (Processen), Orson Welles
 „Rebel Without a Cause“ (Vildt Blod), Nicholas Ray
 „A Star is Born“ (En stjerne fødes), George Cukor
 „The Third Man“ (Den tredje mand), Carol Reed
 „Tirez sur le pianiste“ (Skyd på pianisten), François Truffaut
 „Touch of Evil“ (Politiets blinde øje), Orson Welles

VIBEKE POULSEN, Børsen:

Et højest ubelejligt tidspunkt at skulle nævne 10 favoritfilm, når man lige er undsluppet hospitalet, kørt i sæk bl. a. af film – ene mand på „Børsen“ om hele striben af præmiekunst, pornografi og pop! P. t. hader jeg problemer, og derfor vælger jeg:

„Roman Holiday“ (Prinsessen holder fridag), William Wyler

– med sine festlige, solvarme ferie billeder fra Rom og sin vemodige baggrund af uomgængelig pligt og uopnåelig personlig lykke (yndig sentimental).

For resten elsker jeg Anna Magnani, Vittorio de Sica, Marcello Mastroianni, Sophia Loren, „La Lollo“, Sordi, Germi ... Endelig er der:

„Pote tin kyriaki“ (Aldrig om søndagen), Jules Dassin

„Elektra“ (Elektra), Michael Cacoyannis

– som klassiske modpoler og Buñuel i tilgift.

Blev det 10×10? Ethvert udvalg vil blive vilkårligt. Hvem har ikke lidt skuffelser med „fine“ og „store“ film og haft dejlige oplevelser med bagateller, der helt overraskende ramte rigtigt. Men bliv mig fra livet med gys og problemer uden positiv modvægt. Jeg afskyr den teknisk fremragende, men sygeligt udspekulerede Ingmar Bergman, men elsker sunde John Ford og varmhjertede Vittorio de Sica. JEG HAR BRUG FOR SUNDHED OG VARME.

●
BJØRN RASMUSSEN, (Bj. R.), Aktuelt og TVs filmorientering:

... mine ti yndlingsfilm. Eller formodentlig nok så meget de ti film, der har betydet ekstra meget for mig som filmkritiker. Rækkefølgen er tilfældig:

„Ivan Groznoj“ (Ivan den grusomme) og „Bronenosets Potjomkin“ (Panserkrudseren Potemkin),

Sergei M. Eisenstein

„A Diary for Timothy“, Humphrey Jennings

„A Kind of Loving“ (En slags kærlighed), John Schlesinger

„Mat“ (Moderen), V. Pudovkin

„Hiroshima, mon amour“ (Hiroshima, min elskede), Alain Resnais

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

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

„Vampyr“ (Vampyr) og „Vredens Dag“, Carl Th. Dreyer

„Der letzte Mann“ (Hotel Atlantic), F. W. Murnau

„The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin

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

„La dolce vita“ (Det søde liv), Federico Fellini

„Stage Coach“ (Diligencen), John Ford, og mange andre John Ford-film

„Un condamné à mort c'est échappé“ (En dødsdømt flygter), Robert Bresson

„Vivre sa vie“ (Livet skal leves), Jean-Luc Godard

„Le Million“ (Millionen) og „Les belles de nuit“ (Nattens skønheder), René Clair

„Jigoku-mon“ (Ingen kan tvinge et hjerte), Teinosuke Kinugasa

„Rashomon“ (Rashomon – Dæmonernes Port), Akira Kurosawa

●
KLAUS RIFBJERG (Rif), Politiken:

„The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin

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

„The Quiet Man“ (Den tavse mand), John Ford

„La Carrosse d'or“ (Guldkaretten), Jean Renoir

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

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

„Smultronstället“ (Ved vejs ende), Ingmar Bergman

„To Be Or Not To Be“ (At være eller ikke være), Ernst Lubitsch

„L'Avventura“ (De elskendes eventyr), Michelangelo Antonioni

„Los Olvidados“ (Fortabt Ungdom), Luis Buñuel

PS nr. 11:

„Der blaa Engel“ (Den blå engel), Josef von Sternberg

De har ramt mig lige i hjertekammeret alle som én – nogle af dem for længe siden, andre for nylig.

ERIK S. SAXTORPH, Dansk Skolescene:

Det var jo en vanskelig opgave at sætte en mand på, når han trods en del filmkritisk virksomhed først og fremmest betragter sig som filmbistoriker og filmentusiast. Jeg har lagt vægt på vindingen at finde frem til film, jeg særlig holder af at se, under synsvinklen, hvor meget jeg ville sætte til side for at få vedkommende film at se igen ... De anføres i en svagt kronologisk rækkefølge, uden at nogen præferencestilling bør udledes deraf:

„Kameradschaft“ (Kammerater), G. W. Pabst

„Design for Living“ (At elske), Ernst Lubitsch, – *jeg har været i tvivl om jeg skulle anføre „Madame forelsker sig“ på grund af dens formidable indledningsscene, men jeg fortrækker vist trods alt den nævnte film*

„L'Atalante“, Jean Vigo

„Drôle de Drame“ (Et tosset Drama), Marcel Carné (og Prevert)

„Les portes de la nuit“ (Nattens porte), Marcel Carné, – *der er næppe tvivl om, at „Tågernes kaj“ er en mere helstøbt film, men rent personligt ville jeg hellere se „Nattens porte“ igen ...*

„Sommernattens leende“ (Sommernattens smil), Ingmar Bergman

„Det sjunde insegt“ (Det syvende segl), Ingmar Bergman

„Shichinin no samurai“ (De syv samuraier), Akira Kurosawa

„Romeo i Julietta“ (Romeo og Julie), Lev Arnstam og L. Lavrovski, – *der efter min mening er den eneste balletfilm, der er både ballet og film*

„Une femme est une femme“ (En kvinde er en kvinde), Jean-Luc Godard

... dette betyder ikke, at jeg ikke sætter pris på Eisenstein, Buñuel, Dreyer, Bresson, Chaplin m. fl., men udelukkende, at jeg går ud fra de film, jeg i første række gerne ville se igen ... nogle kortfilm burde måske have været taget med. Dokumentarfilmklassikeren „Night Mail“ og Richard Massinghams kortfilm kan jeg således fortsat se et utal af gange.

●
KNUD SCHÖNBERG (Øjet), Ekstrabladet:

Ikke 10 MEST noget som helst, men nogle, der har efterladt en fornemmelse af fryd:

„A Night in Casablanca“ (En Nat i Casablanca), Archie Mayo

„Monsieur Verdoux“ (Monsieur Verdoux), Charles Chaplin

„On the Town“ (Sømænd på vulkaner), Gene Kelly & Stanley Donen

„The Lady Vanishes“ (En kvinde forsvinder), Alfred Hitchcock

„It Happened One Night“ (Det hændte en Nat), Frank Capra

„The Maltese Falcon“ (Ridderfalken), John Huston

„Le Dejeuner sur l'herbe“ (Frokosten i det grønne), Jean Renoir

„The Manchurian Candidate“ (Kandidaten fra Manchuriet), John Frankenheimer

„Zero de Conduite“, Jean Vigo

„Vivre sa vie“ (Livet skal leves), Jean-Luc Godard

„Some Like it Hot“ (Ingen er fuldkommen), Billy Wilder

... så er der endda 11 og jeg mangler alle italienerne, alle russerne, alle japanerne, Gøg & Gokke, Tati, Buñuel, Clair, Ford, Truffaut, Kubrick o. m. fl.

●
MIKAEL SNE (M. S.), Land og Folk:

... jeg finder ideen meget morsom – der må absolut kunne læses væsentlige og interessante ting ud af den slags statistikker:

„The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin, – *hvordan analysere en stor elskov?*

„The Grapes of Wrath“ (Vredens Druer), John Ford, – *den står for mig som et under af en romanfilmatisering og en Hollywood-produktion*

„Paths of Glory“ (Ærens Vej), Stanley Kubrick, – *dens kompromisløse og skarpt formulerede anklage mod militarismen og militærstanden var som talt ud af mit hjerte*

„Sudjba tjeloveka“ (En mands skæbne), Sergei Bondartjuk, – *på grund af dens stilfærdigt-liden-skabelige holdning mod nazisme og krig, og dens dristighed til at bane nye veje og gå løs på tabuer i sovjetfilmen*

„City Lights“ (Byens Lys), Charles Chaplin, – *for sine storby-stemninger og -poesi*

„Mr. Smith Goes to Washington“ (Mr. Smith kommer til Washington), Frank Capra, – *et af de smukkeste og mest fascinerende udtryk for ånden i Roosevelts og New Deal-eksperimenternes Amerika*

„La crise est finie“ (Krisen er forbi), Robert Siodmak, – *fordi det er, hvad jeg har følt, de tre gange, jeg har set den*
 „La belle équipe“ (Vi holder sammen), Julien Duvivier, – *det sjældne: Kammeratskab og sammenhold, manifesteret i en hele tiden medrivende og vedkommende film*
 „Mr. Deeds Goes to Town“ (En gentleman kommer til byen), Frank Capra, – *for sin varme og sunde fornøft og gale og vidunderlige mennesker*
 „Monsieur Verdoux“ (Monsieur Verdoux), Charles Chaplin, – *for dens mod, humanisme og storby-visioner*

HERBERT STEINTHAL (Hr. Bert), Politiken:

... *det er mig helt umuligt at nøjes med ti film. Med sorg indskrænker jeg den til følgende:*

„The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin
 „Bronenosets Potyomkin“ (Panserkrydseren Potemkin), Sergei M. Eisenstein
 „Greed“ (Guld), Erich von Stroheim
 „Der letzte Mann“ (Hotel Atlantic), F. W. Murnau
 „Jeanne d'Arc“ (Jeanne d'Arc), Carl Th. Dreyer
 „Herr Arnes Pengar“ (Hr. Arnes Penge), Mauritz Stiller
 „Thérèse Raquin“ (Therese Raquin), Jacques Feyder
 „Das Testament des Doktors Mabuse“ (Dr. Mabuses Testamente), Fritz Lang
 „A Nous la liberté“ (Leve Friheden), René Clair
 „Design for Living“ (At elske), Ernst Lubitsch
 „La Règle du jeu“, Jean Renoir
 „Stage Coach“ (Diligencen), John Ford
 „Nazarin“ (Tro og Lidenskab), Luis Buñuel
 „Les 400 Coups“ (Ung flugt), François Truffaut
 „La terra trema“, Luchino Visconti
 „L'Avventura“ (De elskendes eventyr), Michelangelo Antonioni

Mon det ikke havde været nok så interessant engang at lade rundspørget gælde „små film“ uden om de kendte mesterværker. Det ville måske fortælle mere om smagen.

CHR. BRAAD-THOMSEN, Aarhus Stiftstidende:

Vedlagte liste ... omfatter ikke nødvendigvis de 10 af alle film, som jeg finder mest belstøbte, men rummer snarere film, som dels har været store kunstneriske oplevelser, dels forhåbentlig og sandsynligvis vil få afgørende indflydelse på den nationale eller internationale filmkunsts videre udvikling. De tre første film opfatter jeg som mesterværker til alle tider:

„L'Avventura“ (De elskendes eventyr), Michelangelo Antonioni
 „Vivre sa vie“ (Livet skal leves), Jean-Luc Godard
 „Jules et Jim“ (Jules og Jim), François Truffaut
 „L'Année dernière à Marienbad“ (I fjor i Marienbad), Alain Resnais
 „This Sporting Life“ (Livets pris), Lindsay Anderson
 „Requiem for a Heavyweight“ (Sidste runde), Ralph Nelson
 „Ride the High Country“ (De red efter guld), Sam Peckinpah
 „A Man is Ten Feet Tall“ – „Edge of the City“ (Slagsmål i vente), Martin Ritt
 „Come Back, Africa“ (Afrika 61), Lionel Rogosin
 „Weekend“, Palle Kjørulff-Schmidt

Der burde naturligvis også have været plads til Kubrick og Visconti på listen ...

IRMELIN THULSTRUP, Kristeligt Dagblad

„The Gold Rush“ (Guldfeber), Charles Chaplin
 „You Can't Take It With You“ (Du kan ikke tage det med dig), Frank Capra
 „Brief Encounter“ (Det korte møde), David Lean
 „Lawrence of Arabia“ (Lawrence af Arabien), David Lean
 „La Kermesse Héroïque“ (Hertugen ønsker natkvarter), Jacques Feyder

„Rocco e i suoi fratelli“ (Rocco og hans brødre), Luchino Visconti
 „Djetstvo Gorkava“ (Min Barndom), Mark Donskoj
 „Elektra“ (Elektra), Michael Cacoyannis
 „Kanske en diktare“ (Måske en digter), Lorens Marmstedt
 „Harry og Kammertjeneren“, Bent Christensen

... jeg vil gerne gøre opmærksom på, at ovenstående ikke for mig just betyder de 10 „bedste“, jeg kunne nævne ... men blot 10 af de film, som gennem årene er blevet ... stående i min erindring som film, der af en eller anden grund har gjort uudsletteligt indtryk på mig ... jeg er fuldstændig klar over, at en film som „Kanske en diktare“ overhovedet ikke ... er film, men fotograferet teater. Når jeg alligevel har villet fremhæve den, er det fordi den på en uforglemmelig måde på filmværket broadcastede og i nærbillede uddybede (og udbyggede) Gösta Ekman's hjertegribende menneskeskildring ...

BØRGE TROLLE, SF:

Jeg kan formodentlig kun til trivialitet gentage det umulige i en tilfredsstillende løsning af den stillede opgave, selv i den form, den har fået. Hoslagt en liste over 5 klassiske og 10 moderne film ... som har haft stor betydning for mig med hensyn til, hvilke muligheder filmkunsten rummer. Mulighederne for stillingtagen til samtidige almenmenneskelige problemer, hvad enten det er sket direkte eller indirekte, har spillet en væsentlig rolle ved udvælgelsen, samspillet mellem form og indhold ligeledes ...

„Verdens Undergang“, August Blom
 „Die Liebe der Jeanne Ney“, G. W. Pabst
 „Ih tsarstvo“, M. Kalatozov
 „Arsenal“, A. P. Dovsjenko
 „Man of Aran“ (Manden fra Aran), Robert J. Flaherty
 „Ivan Groznij, I og II“ (Ivan den grusomme, I og II), Sergei M. Eisenstein
 „Rashomon“ (Rashomon, Dæmonernes port), Akira Kurosawa
 „Pather Panchali“, Satyajit Ray
 „Othello“ (Othello), S. Jutkevitch
 „Czelowiek na torze“, Andrzej Munk
 „De klinkaat“, Paul Meyer
 „Sjestokost“, Skuibin
 „Viridiana“ (Viridiana), Luis Buñuel
 „Slnceto i sjantata“, R. Vulchanov

Rækkefølgen er kronologisk ... De nævnte film er ikke automatisk de pågældende instruktørers bedste film. Og på et andet tidspunkt vil listen givetvis komme til at se anderledes ud.

ERIK ULRICHSEN, (E. U.), Information:

Næsten alle de Ford-film, jeg har set
 De fleste af Renoirs
 Minnellis og Kellys bedste musicals
 Næsten alle Marx-filmene
 Flere af Billy Wilders
 Mange af Chaplins
 „The Maltese Falcon“ (Ridderfalken), John Huston
 „Mon Oncle“ (Min onkel), Jacques Tati
 „Lola“ (Lola), Jacques Demy
 „Les 400 Coups“ (Ung Flugt), François Truffaut

Listen er vendt mod film, der handler om folk, som man ikke får noget at vide om. Den kan bedst lide det banale. Og det der er blevet bedet af solen, den californiske eller den franske. De allerbedste film er lavet af Hollywood. Film uden kærlighed er kedelige. De morsomste film er de bedste. De øvrige lister i denne enquête bedes overstreget.

Kære Kosmorama

På en måde ville det have været lettere, hvis spørgsmålet vedrørte de ti vigtigste film i kunstartens udviklingshistorie.

Men skal det være personligt, så lad det være personligt. „Potemkin“ har betydet meget for mig, men på et relativt sent tidspunkt, mere som en bekræftelse på, hvad jeg iøvrigt havde læst og lært. Da jeg endelig fik filmen at se, vidste jeg alt om den, kendte *Eisensteins* teorier og analyser, andres vurderinger, filmens egenartede historie og billede for billede enkeltpassager i en film, jeg aldrig havde set.

Det oprindeligt filmiske, ubesmittet af senere konvention, er tydeligt at føle og følge i „Potemkin“. For enhver, der kan betragte fortidens filmværker med en smule historisk fantasi. For andre er det egentligt overflødigt at beskæftige sig med historien – i al fald i forbindelse med kreativ standpunkttagen i nutiden.

Min personlige vej ind i film var teoretikernes. Derfor blev mit første bekendtskab med den engelske dokumentarfilmskole i begyndelsen på papiret, men hurtigt efterfulgt af praksis. Mange film har haft betydning for mit syn på kunsten, håndværket og verden, men jeg skal nøjes med at nævne tre. *Flabert's* „Man of Aran“, fordi jeg aldrig ville ønske at gøre noget lignende – uanset hvor meget jeg beundrer filmens romantiske menneskekærlighed, dens idealisering af kampen mellem menneske og natur. Endvidere „Night Mail“, fordi jeg her mødte noget utvivlsomt beslægtet, en filmform jeg vidste jeg kunne videreudvikle, måske bedre end englænderne. Formen er den syntetiske – eller for ikke at blive mistydet – den syntetiserende. Den tredje engelske dokumentarfilm på min liste er „Diary for Timothy“, den er med på listen, fordi den repræsenterer en enkelhed i udtrykket kombineret med en filmisk fuldstændighed, der gør den så utroligt svær – ikke at forstå, men at lave! Jeg følte, at her var en „simplicity“, som jeg i al fald til dato aldrig havde opnået.

Disse personlige fornemmelser overfor de enkelte film kan enkelte måske finde malplaceret; de er ikke desto mindre nødvendige, hvis svaret skal svare til spørgsmålets formulering.

Tredivernes spillefilm har alle relativt mindre betydning for mig. Jeg kender dem grænseløst godt og de volder mig ofte ubehag ved gensyn. En undtagelse er *René Clairs* „A Nous la Liberté“, som anslø en tone, der aldrig siden rigtig er fulgt af en modning.

Hverken lystspillet eller den moderne musical har mestret den filmiske originalitet, der gennemlyser *René Clairs* film. Den almindelige „modning“ af spillefilmen i tredivernes og fyrrerne, og som udtrykte sig i en anstrengt realisme, har jeg ikke meget tilovers for. Den form for spillefilm er basis for konventionalismen, som vi trækkes med endnu i dag. Jeg gør ikke nogen undtagelse med den franske „psykologiske realisme“ (*Carné*); ingen af disse film har virkelig udvidet filmens sprog, og de har alle fortalt os så mange historier, at jeg er blevet definitivt træt af story-formen indenfor fiktions-filmen.

Et par film fra denne tid har betydet meget for mig på grund af deres klarhed og enkelhed i struktur. Det er *Pabsts* „Kameradschaft“ (1932) og *John Fords* „Stage Coach“ (1939). Begge bevæger sig indenfor en konvention, men de skaber noget af den – ægtheden i den første og den brede streg i *John Fords* film, den festlige tradition, der ikke bygger på verdenshistorien men på filmhistorien.

I „vore dage“ ønsker jeg at nævne to film: *Rossellinis* „Paisa“ og *Godards* „Vivre sa vie“.

Rossellinis film lærte mig, at de forskellige elementer og traditioner i filmens korte historie kan bringes så nær hinanden, at der opstår et kunstnerisk strømstød. Her er en række „stories“ i form af episoder, her er dokumentarisk strenghed, episk bredde og dramatisk fortættethed. Ikke lige vellykket i alle filmens episoder – som bekendt er den ypperste partisanespisoden ved Po, filmens slutning.

Godards film er fuld af fejl, både tilsyneladende og virkelige. Men den demonstrerer ved sin fuldkomne foragt for konventionen, at filmen i dag har mange veje at vælge imellem, mange der fører til fornyelse, men kun ved at kuldaste stil- og strukturbegreber, som har været dominerende i fire tiår. Dens betydning for mig ligger altså ikke i en trang til efterfølgelse, men i en befriet følelse af – i denne film – at være kommet ud af et langstrakt mørkekammer, som vi i mange, mange år har kaldt film.

Habana 23/9–63.

Theodor Christensen.

CLOSE UP

For selve filmkunsten er officielle æresbevisninger ikke af nogen egentlig betydning. På den anden side kan man kun med en vis tilfredshed notere, at det nu går raskere herhjemme med at anerkende filmen i kunstarternes fine selskab. Det var således godt, at filmen blev repræsenteret i det af *Bombolt* nedsatte kulturudvalg. Det kan kun synes rimeligt, men indtil for et par år siden ville det have været utænkeligt.

I dette efterår har der været endnu en glædelig begivenhed på den officielle front. Her tænkes på den statslige hædersgave, som man

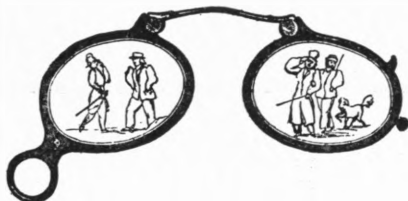
nu omsider har betænkt *Asta Nielsen* med. Denne meget sene anerkendelse får én ikke til at glemme det provinsielle og småtskårne kævleri, der gennem årene har været omkring Asta Nielsens person, og det kuriøse beløb, som nu tildeles hende, må først og fremmest betragtes som en symbolsk belønning. Men repræsentanter for det officielle Danmark behøver nu i det mindste ikke mere ligefrem at slå øjnene ned, når udlændinge stiller det naturlige spørgsmål: Hvordan har man belønnet Asta Nielsen for hendes indsats i filmkunsten?

I. M.

Hvad er det?



Filmmuseets billedarkiv fortsætter hermed kampagnen for at få tømt ud i bunken med uidentificerede stills. Dette billede er amerikansk, firmaet er „M.G.M.“ og manden til venstre er Frank Morgan. Man gætter på at manden til højre er Cliff „Ukulele Ike“ Edwards og at billedet er fra midten af 30'erne. Men hvem er damen i midten og hvad hedder filmen? Filmmuseet vil være taknemmelig for oplysninger fra læserne.



Fellini

8½ (8½), Italien 1962/63. Prod.: Angelo Rizzoli. Cineriz. Prod.leder: Nello Meniconi. Instr.: Frederico Fellini. Hjelpeinstr.: Guidarino Guidi. Manus.: Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. Foto: Gianni Di Venanzo. Dekor.: Piero Gherardi. Klip: Leo Catozzo. Musik: Nino Rota. Medv.: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Anouk Aimée, Sandra Milo, Rossella Falk, Barbara Steele, Guido Alberti, Madeleine Lebeau, Jean Rougeul, Caterina Boratto, Annibale Ninchi, Giuditta Rissone, Mario Pisu, Jacqueline Bonbon, Alberto Conochia, Ian Dallas, Edra Gale, Tito Masini, Marco Gemini.

Filmkunstneren skaber sin selvbiografi i de film, hvori han nedlægger noget af sig selv. Bevidst eller ubevidst bliver hans kunstværk en manifestation af hans væsen og hans synspunkter, af hans tro og overbevisning. Han kan gøre det diskret, næsten anonymt, han kan være så oprigtig som *Renoir* eller måske som *Ford*, hvis bekendelsers åbenhed forarger mange.

Fellini har med „8½“ skrevet en selvbiografi på midten af sin bane gennem livet og filmen. I sin form er den usædvanlig, man mindes kun at have mødt et lignende opgør i *Cocteau* „*Orphée*“. Her er kunstneren selv, uden anden forklædning end den, som hans andet jeg filminstruktøren Guido må iføre sig, her er hans væsen og hans talent gennemdebatteret i en stil, der kan virke ekshibitionistisk og sensationalistisk, men som kun er dikteret af hans oprigtighed. „8½“ gør op med en myte om en betydelig instruktør og placerer myten i netop den belysning, der fødes af eftertanken og den åndelige revision. Den gamle Guido er færdig, hans talent får nyt format, hans livssyn modnes, og med ham oplever *Fellini* de samme processer.

Dette menneskelige opgør med en kunstners værk, denne beretning om en filminstruktør i panikagtig jagt på meningen med sig selv og sin kunst, vil nok forekomme mange alt for privat og alt for selvoptaget – hvem kan vel kunstnerens kamp med sig selv vedkomme, hvor omfattende et indblik har vi lyst til at få i *Fellinis* kvaler med *Fellini*.

Det er vel ikke urimeligt at afvise „8½“ netop med denne henvisning til det private – eller rettere: det ville ikke være urimeligt, så fremt der ud af denne debat kun var kommet

et tilfældigt potpourri af indtryk, en samling løse stumper fra værkstedet eller et eneste blafrende udkast til en film. Det ville have været rimeligt at afvise *Fellinis* selvoptagede diskussioner med sig selv og hans lange blik gennem liv og karriere, om de ikke samlede sig til en hel og ubrudt vision, en vision med en afslutning som triumferende bekræfter nødvendigheden af det kunstneriske engagement og den menneskelige fordybelse. „8½“ er ikke et kunstigt formeksperiment eller en samling forlorne og smarte visioner, skabt for at demonstrere et teknisk mesterskab. Alt har en mening i denne film, alt peger frem mod den afslutning, der forløser mennesket i *Fellini* og befrier ham fra den klaustrofobi og den krampe, som han har været fanget i lige fra filmens første billede. „8½“ er selvbiografisk og derfor selvoptaget, men den er ikke skabt for at glæde en kreds af fans eller imponere kritikken. Dens opgør er tværtimod vendt mod den gamle *Fellini*, mod den gamle følelsesmæssige sensationisme i hans film, mod kritikken forkærlighed for at skabe sig dogmer og regler af hellig ubrydelighed. *Fellini* har med „8½“ skabt et åbent og nødvendigt kunstværk, der bringer hans visioner til anvendelse i en debat om menneskets placering i kunsten. *Fellini* fordriver det ikke, han forstår, at han må acceptere det for at kunne virke som kunstner. Han har opfyldt Guidos drøm og lavet en ærlig film.

Den forfængelige, feterede, egoistiske og overfladiske Guido anskues filmen igennem, kun ikke i afslutningen, som en ruin af et menneske, en åndelig stakkel uden ærlighed. Guido aner dog sandheden og kender billedet af sig selv som løgnhalsen uden talent. Men den talentløse løgnhals er midt i en udvikling; da vi møder ham, er han fanget i sin egen verden, angst og urolig, vild af rædsel i den moderne og teknisk præcise vision af afmagtens fængsel: Guido er fanget i trafikken, i en frosset verden, der betragter hans kamp uden medfølelse, i endeløse rader af biler og busser. Mindelser om *Cocteau* trænger sig på – dødens engle i „*Orphée*“ som smarte og drønende motorcyklister, vor trafikale hverdag som led i et apokalyptisk mareridt. Frigjort fra mareridtet overfalder han af et nyt, producenterne råber på hans nye film, hvor langt er han, hvilke planer har han lagt.

I kraftigt overbelyste billeder vises hans morgentur i kurstedets park, en levende kirkegård, som *Fellini* skildrer uden medfølelse, uden øje for andet end det groteske og det ækle. Men midt i dette mondæne inferno, som vi oplever med Guidos øjne og til akkompagnement

af Wagner, sker det mirakel, som sammen med hans egen indre uro skal medvirke til opgøret med den gamle Guido: Claudia viser sig ved kilden.

Dette symbol på skønhed og renhed, i følge filmens indlagte kritiker et fuldkommen forældet symbol, som det snart må være slut med, sætter Guido på sporet af det tabte. En fornemmelse af at have mistet muligheden for at lære sine forældre at kende giver ham en ny drøm, igen med tydelige Cocteau-påvirkninger, en drøm om de døde forældre – „vi har talt for lidt sammen.“ Men smukkeste kombinerer Fellini Claudia-billedet med den vision af barndommens tabte land, som opstår, da kurstedets gøglere, Guidos gamle ven, laver sine tankelæsertrick med selskabet, og mediet på tavlen skriver de magiske ord: ASA NISI MASA. Det felliniske talent for en følelsesmæssig antikatsolsk polemik gennemfører i barndomsafsnittene et angreb af megen stærk poesi, ikke et logisk angreb, sådan som den evigt snakkende kritiker helst vil have det, men et sentimentalt angreb, fyldt med medlidenhed og bitter sorg. Logisk er hverken Guido eller Fellini – „De begynder med at angribe og ender med at støtte det, som De først angreb – det er jo den rene forvirring,“ siger kritikeren og ryster forarget på hovedet. Men polemikken i „8½“ gælder kunstneren Guido, og logikken må bøje sig for følsomheden. Fellinis visioner sejrer over logikken, og det er mere end en koket billedvits, når Guido ved sin films *preview* lader kritikeren hænge.

Guido søger efter sandheden – og han søger den også i kirken. Han er katolsk opdraget og ude af stand til at bryde forbindelsen, hvor meget han så end må skildre kirkens mænd med foragt. Da han som klosteropdraget barn oplever det groteske naturmenneske Saraghina og fascineres af hendes uforfalskede oprindelighed og stærke kødelighed, koster det ham ydmygelse over for et præsteskab af kønsløse moralister. Og der er en lignende foragt for det selvgoede præsteskab at finde i de scener, der fortæller om Guidos forsøg på at opnå audiens hos kardinalen, som helst skal spille med i hans film. Fellini er lige ved at fortabe sig i lede ved mødet med disse smarte præstetjenere, som fedter sig ind på livet af ham, og der er megen grum kraft i Fellinis hån, når han lader en alt for kvik præst udbryde: „Det er jo ikke et emne, der egner sig for film.“

Kardinalen sidder ikke inde med sandheden, selv om han kan citere Origines med autoritet, og selv om hans „Extra ecclesiam nulla salus“ runger magtfuldt i dampbadet. Guido finder ikke ro, hans tro bærer ikke, hans forhold

til sin begavede og følsomme kone, der gennemskuer ham, men som ikke har tålmodighed til at gennemleve usikkerheden sammen med ham, må bryde sammen, og elskerindens lækre frivolitet har snart tabt enhver tillokkelse for ham. Hans usikkerhed og angst øger hans uærlighed, sådan tager det sig i hvert fald ud i konens øjne, og Fellini skaber et elegant og vidunderligt musikalsk højdepunkt, da han konfronterer konen med elskerinden – den erotiske følelse udløses i elskerindens højttonende nynnerier og i konens alt for tydelige smigren den smagløse og klumpede elskerindens provinselegance. Fellini er i øvrigt i „8½“ meget klog og sikker i det musikalske valg, han citerer flittigt fra bastante klassikere, og han anvender gamle slagere, så der tilføres scenerne en nostalgisk stemning. Scenen mellem kone og elskerinde afløses af det overdådige haremsafsnit, hvor en kæmpemæssig vits udformes med flothed, men også trækkes for længe ud – meget i denne Walter Mitty-fantasi har bare det pudsige påhits karakter, og den hele scene bliver ikke meget mere end et flot nummer.

Men da Claudia på ny viser sig og drømmen om det rene og det smukke dermed igen dukker op, går sammenhængen så småt op for Guido. „Har kærligheden intet at sige?“ spørger Claudia ham, ganske som et fnisende pigebarn tidligere har påstået, at han i grunden ikke forstod sig på at lave kærlighedshistorier. Ved det stort anlagte cocktail party nægter Guido at udtale sig, og hans film må opgives. Kæmperaketten demonteres, symbolet på det opstyltede ramler sammen, denne raket, der stod som et monument over hans private selvgothed og forfængelighed. Kritikeren er stadig parat med en dom: „Det var godt, De sluttede – det var en opgave uden alvor,“ hvad der kan være meget rigtigt, hvorpå han udstøder sit sidste smarte bonmot: „Det højeste kunstneren kan nå til er tavshed.“

„8½“ slutter på en tone af kærlighed og triumf. Kærligheden og menneskeligheden har sejret over det uærlige og det kunstige, først nu lever Guido, først nu forstår han, at han skal acceptere. „Hvorfra kommer denne pludselige følelse af lykke?“ spørger han sig selv, og manegen fyldes med alle, som har spillet med i dette hans kunstneriske og menneskelige opgør.

Og først nu lever Fellini. Så personligt er dette dokument, at vi også i denne den vigtigste scene ved, at vi skal identificere Guido med Fellini. Den afsluttende triumf er derfor også Fellinis, den vundne indsigt et fundament i hans fremtidige produktion.

Jørgen Stegelmann.

Indsigt

LE AMICHE („Veninderne“), Italien 1955.
Prod.: Titanus (Giovanni Addessi). Instr.:
Michelangelo Antonioni. Manus.: Suso Cecchi
d'Amico, Michelangelo Antonioni og Alba
Cespedes efter Cesare Pavese historie „Tre
donne sole“ fra samlingen „La bella estate“.
Foto: Gianni Di Venanzo. Klipping: Eraldo
da Roma. Dekor.: Gianni Polidori. Musik:
Giovanni Fusco. Medv.: Eleonora Rossi-
Drago, Valentina Cortese, Yvonne Furneaux,
Madeleine Fischer, Gabriele Ferzetti, Franco
Fabrizi, Ettore Mani, Anna Maria Pancani,
Maria Gambarelli.

Det har taget urimelig lang tid at få *Antonioni's* „Veninderne“ her til landet, og det kan ikke nægtes, at den nu tager sig en smule bleg ud i sammenligning med hans senere anstrengelser. Mange vil nu i høj grad betragte den som et første udkast til „L'avventura“, hvad man selvfølgelig også kan sige den er. I store kunstneres værker finder man jo næsten altid antydninger om de kommende. „Veninderne“ foregår i samme miljø, d.v.s. i den antonioniske verden blandt det, man tidligere benævnte *jeunesse dorée*. Vi er blandt unge, velbegavede, velhavende og erotisk attraktive mennesker i det lidt fornemme Torino. For Antonionis mennesker er der ikke mere sociale problemer, hvilket ofte kan få venstreorienterede filmbetragtere til at se på ham med skepsis. Ikke mindst kritikere, og måske især filmkritikere er jo altid forhoppede på at fortælle, hvorledes kunstnerne burde betragte verden, og for at forlene sig med Antonioni ynder man at undersøge, at han er moralist, hvilket nu er en sandhed med modifikation. Naturligvis kan man godt kalde sædeskildringen „Veninderne“ for en film af en moralist. Antonioni søger ikke at forsvare disse mennesker, han forlanger end ikke, at vi skal akceptere dem. Han prøver blot på at få os til at forstå dem. Og hvis man skal rette nogen indvending mod filmen, vil det nok være den, at hans synspunkt er i højeste grad intellektuelt køligt, betragtede, fremlæggende. Man finder ikke i „Veninderne“ den stærke medfølelse og indføling, som gør „L'avventura“ til så indfangende en film. I „Veninderne“ er den præcise analyse endnu ikke så fuldkomment parret med den dybe forståelse, men hans holdning har ikke ændret sig.

For Antonioni er det vigtigste ikke, hvad der sker af ydre ting med menneskene. Selv sociale problemer er først egentlig problemer inden i menneskene. For at gøre sig klar og tydelig beskæftiger han sig så først og fremmest med mennesker, der har god tid til at beskæftige sig med sig selv. Og før eller siden

når velfærdsstatens mennesker jo det samme punkt som disse ørkesløse rige.

Selv mordet spiller naturligvis en stor rolle i denne sammenhæng og er blevet næsten et signum hos Antonioni. „Veninderne“ indleder og slutter med et selvmord. Det første mislykket, det sidste fuldbyrdet. Mellem to handlinger klarlægger han personernes indbyrdes relationer og undgår ikke altid det skematiske. Han arbejder på grundlag af et manuskript, der tydeligt har kommercialiseret Pavese, men det er Antonionis ubestridelige indsats, at han løfter filmen klart over dens lidt trivielle trekantkombinationer. Personerne kunne let, ført af en mindre sensitiv instruktør, være blevet absolut ligeegyldige. Men Antonioni kredser sig subtilt ind omkring dem. Helt forbilledlig er således udflugten til stranden. Kompositorisk anbringes personerne i konstellationer, der lader os fornemme dem helt glasklart. Kedsomheden, det erotiske spilfægtteri etc. afspejler personernes sjælelige og fundamentale *ennui*. Når følelserne endelig slår ud, skyldes de forfængelighed, egocentricitet som i tilfældet Lorenzo. Og den eneste person, der fortsætter med en vis drivende kraft i sig, er Clelia, der opgiver forelskelsen til fordel for karrieren. Traditionelt anskuet er hun således en ubehagelig strøgler, *career woman*, men Antonioni formår at skildre hende som et menneske, der har bevaret noget *drive*, og derfor handler, som hun gør. Hun ved, at man ikke deler tilværelsen op i banale absoluter.

„Veninderne“ demonstrerer, hvor indsigtfuld og naturlig en filmdigter Antonioni var længe før det internationale gennembrud. Trods filmens tørhed visse steder meddeler den i *Gianni Di Venanzos* gråtonede, klare og antydende billeder en vældig viden om mennesker. Netop fordi vi ser dem i Antonionis kommenterende fremstilling har vi en mulighed for at forstå dem. „Veninderne“ er et smukt eksempel på filmisk *écriture*, det indre liv projiceret ud i den håndgribelige verden.

Ib Monty.

RETURTITLER:

„The „Ugly“ American“
„It Rings, it Rings“
„Il faut qu'il-y-a deux pour faire l'amour“
„One, Two, Three and a Teeny-Weeny Hop“
„Sex, Sunshine and Students“
„Father, Find Yourself a Wife“
„We Won the West“
„Hectic Days“
„Come to Alaska“
„La meurtre au Café Gironde“

.....

Hvad med menneskene?

HVAD MED OS?, Danmark 1963. Prod.: Bent Christensen filmproduktion a/s. Instr.: Henning Carlsen. Manus.: Leif Panduro. Foto.: Henning Kristiansen. Dekor.: Steini Sveinbjørnsson. Musik.: Krzysztof Komeda. Klip.: Maj Soya. Medv.: Erno Müller, Maud Berthelsen, Buster Larsen, Preben Neergaard, Jørn Jeppesen, Poul Hagen, Kirsten Rolfsen, Morten Grunwald, Claus Nissen, Klaus Nielsen.

Opus II blev ikke en entydig succes for den lovende *Henning Carlsen*, der ikke er bange for at lade sig inspirere på godt og ondt. Der er gjort mange indvendinger mod filmens stilistiske excesser og bevidste modernisme, der ikke er forlangt i indholdet. Stilen får overvægt, og den i forvejen løse historie bliver kun mindre engagerende, svaghederne træder endnu tydeligere frem. Den panduroske maskingeveordialog mellem to personer, der kan være herlig læsning, får på filmen ikke den samme karakterskabende virkning som i litteraturen. Den på filmen udtalte replik bliver langsommelig og søgt, og der går en masse tid med at få dialogen til at glide, med at klippe frem og tilbage. Det føles konstrueret og tager plads op for grundigere karakteristik af personerne. Historien falder på personkarakteristikken – først og fremmest. Den formår ikke at videregive en interesse for det indre drama, der postuleres. Man engagerer sig kun momentvis for alvor; spørgsmålet om skyld og fortid synes så inderligt uvedkommende, selvom slutningen får én til at tænke på *Lindsay Andersons* udtalelser om „On the Waterfront“, der vel at mærke var en ringere film. Kærlighedshistorien, der ikke er en kærlighedshistorie, men et erotisk møde med øjeblikkelige værdier som eneste og rimeligste resultat, muntres op af *Maud Berthelsens* herligheder – utroligt så en dejlig dame kan interessere –, og hun er benyttet klogt og økonomisk. Til gengæld lades eks-frihedskæmperen i stikken med sine aldrig formulerede samvittighedskvaler. De danske filmskurke A/S dukker, som i tegnefilm, op bag hvert gadehjørne, og der zoomes og fryses på dem, uden at det bliver meget andet end effekter. Frækheder ville have været forsvarligere, idet de kan være et gyldigt mål i sig selv. Det er det modernistiske ikke.

P. M.



Ford om Ford

DONOVAN's REEF („Her kommer Donovan“), USA 1963. Prod.: John Ford Productions. Instr.: John Ford. Manus.: Frank Nugent, James Edward Grant. Foto.: William Clothier, Technicolor. Klip.: Otho Lovering. Dekor.: Hal Pereira, Eddie Imazu. Musik.: ingen angivelse. Medv.: John Wayne, Lee Marvin, Jack Warden, Elizabeth Allen, Cesar Romero, Dorothy Lamour, Jacqueline Mazurki, Mike Mazurki, Marcel Dalio, Jon Fong.

Som *Hitchcock* kan *John Ford* af og til lide at udfordre sit publikum, tirre den anonyme masse, der forbruger hans udfoldelser efter forgodtbefindende. I reglen kan man lide ham for det og således da også i dette tilfælde, hvor han med vitalitet og grotesk humor fægtter i alle retninger. Han gør sig meget lystig på egen bekostning, og det sker ikke i en privat og kun for kendere kostelig film om film, men i et letfatteligt balladeorgie, der vel kan irritere ved sin mangel på konsekvens, men som alligevel i sin ironi, humor og djærvhed langt overskygger eventuelle sure indvendinger. Man kan ikke andet end fryde sig over hans gennemførte parodi på sin egen mandfolke-dyrkelse; *Wayne* er *Wayne*, som aldrig før, slagsmålene er absurdistere og kvinderne er i vejen, som aldrig før. Det irske sættes i relief af det søgt eksotiske og det religiøse bliver acceptabel blasfemi.

Tempoet er rask, kameraarbejdet inspireret og eksakt og historien det rene nonsens, man kan ønske sig. Flugten fra virkeligheden er uforskammet dejlig og *Elizabeth Allen* er en udfordring. *Dorothy Lamour* har aldrig været bedre og sådan er det hele vejen igennem. Der er for meget af altting, selv af Ford, og morsomt er det. En sejr for professionalismismen.

P. M.

RETURTITLER:

„Fever in the Blood“
„The Key Under the Mat“
„Not for Money“
„Sailors on Vulcanos“
„The Shark“
„The Blind Eye of the Police“
„The Princess Takes a Holiday“
„Blue Blood and American Oil“
„Vid vägs ända“
„Light on Toe“
„A Woman Is Shadowed“
„The Gambler and the Girl From the Salvation Army“
„The Sun Stood Still“
„Le mystère de l'amour“
„Live Dangerously“

.....



Stroheim - Myter och verk

Jørgen Stegelmann: „Erich von Stroheim. En introduktion“. Det Danske Filmmuseum. København 1963.

Hur många myter finns det inte i filmens värld! Publiken kräver ett fantasieggande förflutet för sina idoler, gärna med tragisk underton. Ingen har väl bättre än *Stroheim* lyckats med att både skapa en myt och leva upp till den. Det är först under de sista åren, som han genomskådats. I stället för de tidigare levnadstecknarnas aristokrat och officer framträder nu hattmakarsonen, menige Erich Oswald Stroheim.

Jørgen Stegelmans utmärkta lilla introduktion till Muséets Stroheimserie presenterar nyare biografisk forskning och tecknar en bild av den egensinnige regissörens konstnärliga utveckling. Hans bana följs från debuten med „Blind Husbands“ 1918 fram till den aldrig fullbordade „Queen Kelly“, påbörjad 1928. Häftet avslutas med en kort översikt av Stroheims skådespelarkarriär och en sammanfattning av hans betydelse.

Det är naturligtvis inte lätt att på ca 30 sidor behandla Stroheim, men Stegelmann lyckas med berömvärd koncentration referera filmerna och karakterisera motiv och stil: å ena sidan den kusliga precision, varmed Stroheim skildrar vardagslivets tristess, å andra sidan alle de symboliska inslagen, speciellt de av erotisk karaktär. Stegelmann antyder myterna kring Stroheim som regissör. Hans detaljfanatism gjorde honom snart till producenternas skräck, men samtidigt skapade denna perfektionism den osvikligt säkra miljöskildring, som är Stroheims signum.

Stegelmans översikt är en utmärkt introduktion till ett mera allvarligt studium av Stroheim. Rent språkligt är analyserna klara och koncisa, och Stegelmann håller kritisk di-

stans till sitt ämne (vilket inte var fallet i *Bob Berguts* devota Stroheimbok för ett par år sedan). Som svensk bedömare kan man bara hoppas, att Svenska filminstitutet så småningom skall kunna prestera lika stimulerande översikter som Det Danske Filmmuseum här har gjort.

Arne Svensson.

TIDSSKRIFTERNE

I „Sight and Sound“s efterårsnummer, der er meget afvekslende og stimulerende, skriver *Penelope Houston* om *Hitchcock*. *Colin Young* har sendt et brev fra Hollywood, der synes at se lidt for pessimistisk på situationen. Der er festivalstof, og John Gillett skriver underholdende fra Moskva, men den mest spændende læsning er *Marcelles*' interview med *Roger Leenhardt* og *Jacques Rivette*. I interview'et kommer man bl. a. ind på filmkritikken, auteur-teorien etc., og der sættes adskillige ting på plads. Bl. a. redegør Rivette for, hvad „Cahiers“ mente med *mise en scène*, og placerer dermed „Cahiers“s angelsaksiske eftersnakkere, hvor de hører hjemme. Det er klogt af „Sight and Sound“ at bringe dette interview. Endelig indeholder nummeret en artikel om *Ozu* af *Tom Milne*. Man bemærker i øvrigt, at tidsskriftet har udskiftet sin skandinaviske korrespondent. *Erik Ulrichsen*, der heller ikke kan siges at have ytret sig meget i spalterne, er blevet erstattet af *Aito Mäkinen*.

Ozu er på tapetet, efterhånden som „Shochiku“ og *Richies* *Ozu*-show cirkulerer på kontinentet, og det nyeste nummer af „Filmrutan“ bringer en artikel om ham af *Arne Svensson*. Nummerets anden store artikel drejer sig om den rumænske tegnefilmkunstner *Ion Popescu-Gopo*.

Novembernummeret af „Cahiers du cinéma“ indeholder endnu et af *Dreyers* essays i fransk oversættelse, samt som andet interview i rækken af samtaler med ledere af filmarkiver *Herman G. Weinbergs* med *Richard Griffith* fra New York.

I efterårsnummeret af „Film Quarterly“ bringes „Cahiers“ - interview'et fra december 1962 med *Truffaut* i engelsk oversættelse. *Colin Young* skriver under titlen „Conventional - Unconventional“ om indtryk af europæisk film. Mest indgående behandler han „Vivre sa vie“ og „Pickpocket“, men får bl. a. også nævnt, at han finder, at „Weekend“, som han så på museet, da han i november sidste år var i København, er den bedste skandinaviske film i mange år. Nummeret afsluttes med en omgang kritikerpolemik. Redaktørerne af „Movie“ skændes med *Pauline Kael*, og *Ernst Calenbach* kommenterer sidstnævntes indlæg. Det synes snart at være på tide, at tidsskrifterne beskæftiger sig lidt mere med filmene og lidt mindre med deres kritikere.

„Weekend“ er også på tale i novembernummeret af „Cinéma 63“. Med den sædvanlige franske nonchalance over for facts har man ladet *Bent Christensen* instruere filmen. Man finder, at det ganske simpelt er en god film, hverken skandaløs eller revolutionerende, men typisk „nouvelle vague“, hverken original eller dristig, men interessant. Nummeret beskæftiger sig i øvrigt med „Muriel“.

Filmindex LXVII

JEAN COCTEAU

Udarbejdet af museet.

Født den 5. juli 1892 i Paris. Opvokset i en borgerlig familie. Faderen var sagfører. Debuterede i 1909 med digtsamlingen „La Lampe d'Aladin“. Første arbejde for teatret: Balletten „Le Dieu Bleu“ fra 1911. Skrev i de følgende år adskillige balletter og teaterstykker. Debuterede som romanforfatter i 1913 med „Le Potomak“. Slog i øvrigt sit navn fast som en inciterende og velbevaget tegner, journalist, rejsebogsforfatter, kronikor, kritiker, essayist, skuespiller og teaterinstruktør. Blev i 1955 indvalgt som medlem af Académie Française. Romaner oversat til dansk: „Le Grand Ecart“ (Drømmen bag ruden, Chr. Erichsens forlag 1943). „Les Enfants Terribles“ (De sorte får, Chr. Erichsens forlag 1946). Døde den 11. 10. 1963.

LE SANG D'UN POÈTE. Vicomte de Noailles 1931. I: Jean Cocteau. M: Jean Cocteau. F: Georges Perinal. MU: Georges Auric. Medv: Enrique Rivero, Elisabeth Lee Miller, Pauline Carton, Odette Talazac, Jean Desbordes, Fernand Dichamps, Lucien Jager, Féral Benga, Barbet.

LA COMÉDIE DU BONHEUR. (Værsgo' - her er lykken). Scalero Film 1940. I: Marcel L'Herbier. M og Dial: Jean Cocteau efter Evreinoff. Medv: Michel Simon, Micheline Presle, Jacqueline Debubac, Ramon Novarro, Alerme, Louis Jourdan. D-Prm: 16/3-1942.

AMITIÉ NOIR (Sorte rytmer). 1940. M & Kommentar: Jean Cocteau. F: François Villiers. D-Prm: 25/5 1948.

LE BARON FANTÔME. 1942. I: Serge de Poligny. Dial: Jean Cocteau. F: Roger Hubert. MU: Louis Beydt. Medv: André Lefaur, Odette Joyeux, Jany Holt, Alain Cuny, Gabrielle Dorziat, Alerme, Aimé Clarion, Claude Sainval, Marie Magali, Diener Peres, Marguerite Piery.

L'ÉTERNEL RETOUR (Den evige længsel). André Paulvé 1943. I: Jean Delannoy. M: Jean Cocteau. F: Roger Hubert. MU: Georges Auric. Medv: Madeleine Sologne, Jean Marais, Jean Murat, Junie Astor, Roland Toutain, Piéral, Jeanne Marken, Jean d'Yd, Alexandre Rignault, Yvonne de Bray. D-Prm: 13/5-1946.

LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE. Raoul Ploquin 1944-45. I: Robert Bresson. M: Robert Bresson efter Diderot. Dial: Jean Cocteau. F: Philippe Agostini. MU: Jean-Jacques Grunewald. Medv: Paul Bernard, Maria Casarès, Elina Labourdette, Lucienne Bogaert, Jean Marchat.

LA BELLE ET LA BÊTE (Skønheden og udyret). André Paulvé 1945. I: Jean Cocteau. M: Jean Cocteau efter Madame Leprince de Beaumont. F: Alekan. MU: Georges Auric. Medv: Jean Marais, Josette Day, Marcel André, Mila Parely, None Germon, Michel Auclair. D-Prm: 17/4 1947.

RUY BLAS. André Paulvé & Georges Legrand 1947. I: Pierre Billon. M: Jean Cocteau efter Victor Hugo. F: Michel Kelber. MU: Georges Auric. Medv: Jean Marais, Danielle Darrieux, Gilles Quéant, Marcel Herrand, Gabrielle Dorziat, Gio-

vanni Grasso, Jone Salinas, Alexandre Rignault, Paul Amiot, Lurville, Jacques Berlioz, Pierre Magnier, Charles Lemontier.

LA VOIX HUMAINE (AMORE's 1. afsnit). Tever Film 1948. I: Roberto Rossellini. M: Roberto Rossellini, Fellini efter Jean Cocteau. F: Robert Juillard. MU: Renzo Rossellini. Medv: Anna Magnani.

L'AIGLE À DEUX TÊTES. Films Ariane 1948. I: Jean Cocteau. M: Jean Cocteau efter Cocteau. F: Christian Matras. MU: George Auric. Medv: Edwige Feuillère, Jean Marais, Silvia Monfort, Jacques Varennes, Jean Debucourt, G. Queant, Abdullah M. Mazy, E. Stirling, Yvonne de Bray.

LES NOCES DE SABLE. Studio Maghreb 1948. I: André Zwobada. M: Jean Cocteau & André Zwobada. F: André Bac. MU: Georges Auric. Medv: Denis Cardin, Itto Bent Lahsen, Larbi Tounsi, Himmoud Brahmi, Fatna Smara.

LES PARENTS TERRIBLES. Films Ariane 1948. I: Jean Cocteau. M: Jean Cocteau efter Cocteau. F: Michel Kelber. MU: Georges Auric. Medv: Jean Marais, Marcel André, Josette Day, Yvonne de Bray, Gabrielle Dorziat.

ORPHÉE (Kærlighedens mysterium). André Paulvé 1950. I: Jean Cocteau. M: Jean Cocteau. F: Nicolas Hayer. MU: Georges Auric. Medv: Jean Marais, Maria Casarès, François Perier, Maria Déa, Henri Crémieux, Juliette Greco, Roger Blin, Edouard Dermitt, Pierre Bertin, Jacques Varennes. D-Prm: 28/3 1951.

LES ENFANTS TERRIBLES. Jean-Pierre Melville 1950. I: Jean-Pierre Melville. M: Jean Cocteau efter Cocteau. F: J. Thibaudier. Medv: Nicole Stéphane, Edouard Dermitt, Renée Cosima, Jacques Bernard, Mel Martin, Adeline Auco, Maurice Revel, Maria Cyliakus, Roger Gaillard.

QUEENING OF THE PAWN. I og manus: Jean Cocteau. 6. afsnit af „8x8“, produceret og iscenesat af Hans Richter. USA 1956-57.

LE TESTAMENT D'ORPHÉE. Jean Thuillier 1960. I: Jean Cocteau. M: Jean Cocteau. F: Roland Pontoiseau. MU: Händel, Gluck, Wagner, Bach (& Martial Solal). Medv: Jean Cocteau, Edouard Dermitt, Maria Casarès, François Périer, Henri Crémieux, Jean Marais, Jean-Pierre Léaud, Daniel Gélin, Françoise Christophe, Nicole Courcel, Claudine Oger, Alice Sapritch, Pablo Picasso, Yul Brynner, Charles Aznavour, Serge Lifar, Roger Vadim, Françoise Sagan, Bernard Buffet, Jacqueline Rogue.

RETURTITLER:

„The Last Fight of Danny“
 „The Sea Is Our Destiny“
 „Hamnstadens frestande“
 „Sjömans-fnasket“
 „Recruits With Gunpowder In“
 „He, She and the Leopard“
 „Adorable mais fragile“
 „Loose on the Thread“
 „The Six From the Resistance Movement“
 „... but I Saw Him Die“
 „The Price of the Life“
 „Man's Desire“
 „Here Comes Donovan!“
 „Cold War and Warm Love“

NYE BILLEDER

Lindsay Anderson ser nu ud til at være med i rækken af engelske instruktører, der kaster sig ud i genfilmatiseringer. „Wuthering Heights“ – „Stormfulde højder“, der tidligere er blevet filmatiseret af bl. a. *Buñuel* og *Wylers*, skal nyindspilles af *Anderson* og med *Richard Harris* som *Heathcliff*.

Orson Welles har længe været i gang med planer om at filmatisere „Don Quixote“. Alle-rede i 1959 blev en række scener optaget med *Akim Tamiroff* som *Sancho Panza*, og planerne er nu i hvert fald så vidt, at man har fundet en skuespiller til hovedrollen. Det bliver mexicaneren *Francisco Riguera*, der er 75 år gammel og derfor ret interesse-ret i, at indspilningerne snarest begynder. I amerikansk filmpresse er *Frank Sinatra* blevet omtalt som filmens producent.

Joseph Losey, der havde *Dirk Bogarde* øverst på rollelisten i „The Servant“, skal nu indspille „Awake in Fright“ for „Bendrose Film Productions“, hvis stifter og leder er *Bogarde*. Filmen markerer det ny firmas debut og skal indspilles i Australien.

Sam Peckinpah skal for *Jerry Bresler* og „Columbia“ instruere „Major Dundee“. Filmen omtales som en action-adventure historie, og den bliver optaget i New Mexico og Arizona. Med *Jerry Bresler* følger som sædvanlig *Charlton Heston*.

Frank Capra er blevet uenig med sin producent *Samuel Bronston* om udformningen af manuskriptet til „Circus“. *Capra* må vige for *Henry Hathaway*, men forbindelsen *Capra-Bronston* er ikke helt opgivet; som nyt samarbejdsgrundlag omtales „Dear and Glorious Physician“. Hovedrollen i „Circus“ spilles af *John Wayne*.

William Wylers næste film bliver „The Americanization of Emily“, der har *William Holden* som stjerne, og som produceres af Holdens selskab „Helvia Production Company“, *Wylers* „Worldwide Productions“ og *Filmways, Inc.*“.

John Ford er i sin næste film tilbage i Monument Valley, Utah og i Colorado, hvor dekorationerne, bl. a. en militærlejr og en indianerlandsby er blevet rejst. Titlen bliver

„The Long Flight“. *James R. Webb* skriver manuskript efter *Mari Sabdoz* roman „Cheyenne Autumn“, og filmen skildrer Cheyenne-indianerne. *Bernard Smith* producerer, og filmen, der bliver i technicolor, har følgende navne på rollelisten: *Spencer Tracy*, *James Stewart*, *Richard Widmark*, *Carroll Baker*, *Dolores Del Rio*, *Gilbert Roland*, *Ricardo Montalban*, *Karl Malden* og *Sal Mineo*.

Billy Wilders næste komedie har fået titlen „The Dazzling Hours“. Det er hans femte film for „Mirisch Company“ og manuskriptet skrives som sædvanlig af *I. A. L. Diamond*. Til hovedrollerne er valgt *Dean Martin* og *Peter Sellers*. Optagelserne skal begynde i februar.

Blake Edwards skal i London og Paris for „Mirisch Company“ producere og instruere en filmatisering af *Marcel Achards* lystspil „En skør en“, som går på Folketeatret i København. Filmen kommer til at hedde „A Shot in the Dark“ og hovedrollerne udføres af *Peter Sellers*, *Romy Schneider* og *George Sanders*.

Med billedet øverst næste side efterlyser vi *Paul Wendkos* „Angel Baby“ med *Mercedes McCambridge* og *George Hamilton*. Filmen skal på spændende måde belyse forholdet religion/sex, men skønt filmen er fra 1961 har den endnu ikke fundet vej til de danske biografteatre.

Nederst næste side: Vi ligger under for lækkerhedsneurosen og bringer et labert billede af *Ursula Andress* som sig selv og som maleren *Ben Stahl* så hende strengt privat (i forbindelse med *Robert Aldrichs* „4 for Texas“).

Bagsiden: *Jean Cocteau* i *Hans Richters* „8×8“.

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Film-museum, 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 hverdag 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 Film-museet, giro 467 38.

De 8 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. 9. årg. nr. 59 og 62 er udsolgt.

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



Digteren og Døden

SE SIDE 60

