

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



10. ÅRGANG FEBRUAR 1964

65



Indhold

| | |
|------------------------------------------------|-----|
| Repertoiret | 92 |
| 1963's bedste | 93 |
| Dreyer-mosaik | 94 |
| Hvad er cinéma-vérité? | 100 |
| Det unge Hollywood | 109 |
| Close up | 117 |
| Tidsskrifterne | 117 |
| Læsernes valg | 118 |
| Filmanmeldelser: | |
| „The Cardinal“ (Kardinalen) | 124 |
| „From Russia With Love“ (Agent 007 jages) | 125 |
| Bog anmeldelser: | |
| „Ebbe Neergaards bog om Dreyer“ | 126 |
| „International Film Guide“ | 126 |
| Hvad er det? | 127 |
| Filmindex LXVIII (Sergei Jutkevitch) | 128 |
| Bedste filmplakat i 1963 | 130 |

Forsidebilledet: Jean Desailly og Françoise Dorléac i Truffauts „La peau douce“.

Side 90: Jeanne Moreau i to situationer fra Buñuels nyeste film „Le journal d'une femme de chambre“ efter Mirbeau. Buñuel har henlagt handlingen til 1927 og kalder filmen den mest erotiske i sin karriere.

Repertoiret...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 16. 11. 1963–15. 1. 1964 (redaktionens slutning).

- ADVENTURES OF A YOUNG MAN (Vinderen taber altid), U.S.A. 1962. *Martin Ritt* skildrer i filmens begyndelse smukt natur og stemning; kraftfulde præstationer af *Paul Newman*, *Juano Hernandez*, *Dan Dailey* og *Fred Clark* opliver en i øvrigt slæbende og tam film, der navnlig hæmmes voldsomt af *Richard Beymers* triste spil i hovedrollen.
- BILLY ROSE'S JUMBO (Billy Rose's Jumbo), U.S.A. 1962. *Charles Walters'* musical har mange af sin genres bedste kvaliteter, den er musikalsk koncentreret om en enkel og sentimental historie samt festlig og inciterende i de store optrin. *Busby Berkeley* er med på credits. *Doris Day* forskønner den kønne lille film.
- THE CARDINAL (Kardinalen), U.S.A. 1963. Anmeldt i dette nr.
- DAVID AND LISA (David og Lisa), U.S.A. 1962. Usentimental, usensationalistisk og gennemgående sympatisk skildring af sindslidende. *Eleanor Perrys* manuskript synes redeligt disponeret, og *Frank Perrys* instruktion er ligefrem, i retning af det pæne. Filmen er lidt mere end seværdig og rummer udmærkede præstationer af *Keir Dullea*, *Janet Margolin* og *Howard da Silva*.
- 55 DAYS AT PEKING (55 dage i Peking), U.S.A. 1962. *Nicholas Ray* er selv med i denne gigantfilm, som navnlig i sin indledning udnytter lærredets muligheder med fantasi. Historien er effektivt fortalt, men *Charlton Heston* skæmmer fælt, og *Ava Gardners* gådefulde dame begynder spændende, men ender banalt.
- FROM RUSSIA WITH LOVE (Agent 007 jages), England 1963. Anmeldt i dette nr.
- HUD (Den utæmmelige), U.S.A. 1962. *Martin Ritt* placerer sin Texas-familie naturligt i omgivelserne, som *James Wong Howe* har fastholdt i sine klare billeder. Personerne beskrives sikkert, men uddybes for svagt, og generations- og typemødsætninger føres ikke igennem. Fast og nuanceret spil af *Paul Newman*, men især af *Patricia Neal*.
- THE INTRUDER (Lynchning (Terror i Alabama)), U.S.A. 1962. *Roger Corman* har taget ferie fra *Poe*-filmatiseringerne med denne lille kontroversielle og hårdtslående film i bedste amerikanske samfundsanklagende stil. Den præcise eksposition afløses af mindre tilfredsstillende pædagogik og psykologi. *William Shatner* glat og effektiv som demagogen.
- IT'S A MAD, MAD, MAD, MAD WORLD (Hopla, vi lever), U.S.A. 1963. *Stanley Kramer* skruer gamle farceeffekter over gevind og opnår kun i glimt at interessere for sine moraliseringer over penges magt, gridskhed, ambitioner m. m. Rollelisten er overdådig – bedst er *Jerry Lewis*, som slet ikke er med på credits.
- IVANOVO DESTVO (Ivans barndom), U.S.S.R. 1962. *Andrej Tarkovskijs* fortælling om partisandrenge Ivan (*Kolya Burlaiyev*) er uklar og skematisk i formen, en art modernisme, der lader historien slem i stikken, tragisk her hvor den i forvejen er løs og forsøgt samlet med for store følelsesmæssige appeller til publikums sentimentalitet.
- QUATTRO GIORNATE DI NAPOLI (4 dage i Neapel), Italien 1962. *Nanni Loy's* rekonstruerede reportage om Neapels befrielse er autentisk i det massebeskrivende, men forstyrres af for megen patos og heroisme i de udvalgte let dramatiserede episoder.
- SEKSTET, Danmark 1963. Dansk films seneste forsøg i den moderne stil er en fatal misforståelse. *Paul Bachs* katastrofalt forlorne manuskript kunne ikke reddes af enkelte gode ideer i *Annelise Hovmands* ofte nydeligt saglige iscenesættelse.
- THE VICTORS (Sejrherrerne), England 1963. *Carl Foreman* får ikke sagt sandheden om krigen i sin ærgerrige, prætentiose og meget kluntede film. Det episodiske i handlingen, det banale i psykologien og den anstrengte symbolik i den uspændende iscenesættelse gør filmen kedelig og overfladisk.
- LES YEUX SANS VISAGE (Øjne uden ansigt), Frankrig 1959. *Franjus* anden spillefilm viste sig at være et mat og perspektivløst forsøg i skrækkfilmgenren. Fandt aldrig balancen mellem alvor og ironi, var sensationalistisk, uden poesi og uden følelse i kunstfærdigheden.

1963's bedste

Heldigvis er biografrepertoiret herhjemme i stadig bedring. Man har ikke blot skullet leve på højdepunkter som *Godards* „Livet skal leves“, *Truffauts* „Jules og Jim“ (og episoden fra „De unge elskende“), *Buñuels* „Morderenglen“ eller *Hitchcocks* „Fuglene“ og *Welles'* „Processen“. Der har været nok af *runners-up* til denne imponerende første række. *Aldrichs* sataniske og burleske „Hvad blev der egentlig af Baby Jane?“, *Hawks'* vidunderligt veloplagte „Hatari!“, *Kubricks* liffligt vittige „Lolita“ og *Fellinis* fængslende selvransagelse „8½“. I ens oplevelsers indercirkel er det atter amerikanerne, der dominerede. Hollywood har igen fået de kløgtige pessimister ned med nakken. *Ford* triumferede ikke blot i repremieren på „My Darling Clementine“, men også i sine nyeste, den ærgerrige „Manden der skød Liberty Valance“ og i det festlige nonsens „Her kommer Donovan“. Og amerikansk nærværenhed fandt man i fremragende grad i den ældre *Premingers* sikkert førte beskrivelser af politiske og katolske taktikere i „Storm over Washington“ og „Kardinalen“ og i den yngre *Frankenheimers* familieanalyse „En moderne helt“ og i den fantastisk foruroligende politiske fantasi „Kandidaten fra Manchuriet“. Men hvem ville også trods fejlene have undværet *Minnellis* „To uger i Rom“ og „Far, find dig en kone!“ Selv *Wilders* svageste komedie i nogen tid „Irma la Douce“ rummede store portioner stimulans. Og året bragte *Blake Edwards'* hidtil bedste, „Hektiske dage“. Det kontroversielle var ikke kuet i *Delbert Manns* „Helten fra Iwo Jima“, og tonen var mindre selvtværdig end i den uafhængige „Øjet“ af *Maddow, Meyers* og *Strick*. Sympatisk, omend noget bleg var også *Frank Perrys* debut med „David og Lisa“. Helt bevægende og personlig var derimod *Peckinpabs* smukke og sande western „De red efter guld“. Absolut hæderlige var *Robert Wisers* skuespilmatisering „To på vippen“ og *Martin Ritts* litterære „Vinderen taber altid“. Og der var adskillige indtagende momenter i film af de gamle drenge *Mervyn LeRoy* („Gypsy“) og *Charles Walters* („Billy Rose's Jumbo“). Blandt de lange film var *Nicholas Rays* „55 dage i Peking“ den mest underholdende. Humoren var dårligst repræsenteret. *Tasblin* var svag i „Jerry som universalarving“ og i „Køb på klods“. Vittigere i Amerika-satiren var *Jack Arnolds* „Ungkarl i paradiset“. Og i *Stanley Kramers* opulente, med sig selv spildagtige og lidt fornyende „Hopl, vi lever“ var der ikke mere komik end i de Gøg og Gokke-tyaktere, der nu kommer regelmæssigt til os, bundtet i kvartetter.

Alt for meget i italiensk film er også stadig uopdaget herhjemme. I 1963 fik vi omsider *Antonionis* „Veninderne“ og *Franco Rossis* kønne debut „Venner for livet“, begge fra 1955. Nyere var *Vittoria de Setas* lidt enstonige, men konsekvente „Drengen fra bjergene“.

Den engelske realisme mødte vi i *Lindsay Andersons* længe ventede debut „Livets pris“, der skuffede lidt, og i *James Hills* hæderlige og livligt spillede *Wesker*-filmatisering „Køkkenet“. *Ustinovs* *Melville*-film „Mytteri“ var kultiveret og lidt kedelig, og *David Leans* „Lawrence of Arabien“ var en nogenlunde respektabel *block buster*. Mere liv var der dog i den uegale „Krigsflyveren“ af *Philip Leacock*, og mest liv var der i *Terence Youngs* underholdende „Agent 007 jages“.

Polen repræsenteredes af *Wajdas* interessante, men splittede afsnit i „De unge elskende“ og af den intelligente *Roman Polanskis* stiløvelse „Kniven i vandet“.

Som en specialitet husker man *Cacoyannis'* flotte „Elektra“.

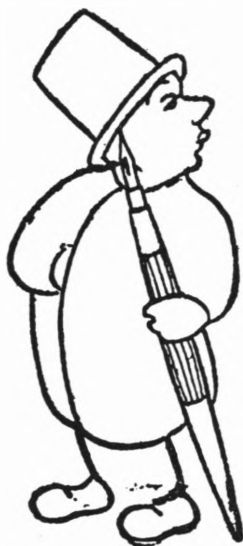
Bedst herhjemmefra var *Mogens Vemmers* „Gade uden ende“, der fortsatte udforskningen af vor hverdag, som til gengæld blev ladt i stikken af de synspunktsløst „moderne“ og „fine“ „Hvad med os?“ af *Henning Carlsen* og „Sekstet“ af *Annelise Hovmand*, begge baseret på ringe manuskripter. *Panduros* manuskript til „Støvsugerbanden“ havde kun én idé, og den havde *Bent Christensen* ikke geni til at forvalte.

DREYER MOSAİK

Ved John Ernst og redaktionen

Som bekendt var *Carl Th. Dreyer*, der den 3. februar fyldte 75, journalist, før han kom til filmen. Omkring 1909 begyndte han at skrive teateranmeldelser til radikale provinsblade. Senere blev han fast knyttet til „Berlingske Tidende“, hvor han ikke befandt sig godt. Op-rørsånden trivedes heller ikke rigtigt på „Riget“, der imidlertid gik ind i midten af 1912. Den 1. juli samme år begynder Dreyer at skrive i *Frejlif Olsens* „Ekstrabladet“, hvor han bliver indtil udgangen af 1915, selvom han allerede i 1913 blev ansat som manuskript-konsulent på „Nordisk Films Kompagni“.

Perioden ved „Ekstrabladet“ kom til at betyde mest for Dreyers udvikling før filmen. Under *Frejlif Olsens* auspicer blev næsten alle Dreyers artikler fra denne periode til ét langt korstog mod alle former for forlorenhed. Alle, der foretrak attituden fremfor arbejdet, alle, hos hvem forskellen mellem *synes og være* var for grel, blev hængt ud.



Berømtest og mest karakteristisk for Dreyers stil og holdning er den maliciøse serie „Vor Tids Helte“, der omfatter 49 personer, næsten alle københavnere. Den første helt (billedhuggeren *Kai Nielsen* og ikke (som *Erik Ulrichsen* antyder med et „vistnok“ i „Carl Th. Dreyer: Om filmen“) solodanseren *Richard Jensen*) blev præsenteret den 9. januar 1913, den sidste i rækken blev præsenteret den 24. maj samme år. Det var ikke (som *Ebbe Neergaard* anfører i „En filminstruktørs arbejde“) kun forsuttede bohømer og konforme anti-konformister, der kom i datidens „minefelt“, „Dagmar-Cafeen“, Dreyer tog under behandling, og det var heller ikke, som *Ulrichsen* skriver, alle, der blev maltrakterede. Portrættet af *Ole Olsen* er tydeligt nok et *forsvar*, og portrættet af *Peter Sabroe* en *hyldest*. Mange andre artikler uden for denne serie viser, at Dreyer *kunne* anslå lidt andre strøge end de maliciøse.

Dreyer, der i samme periode var ballonskipper og flyver (han gik til undervisning hos *Robert Svendsen*) var desuden en fortræffelig *neutral* reporter og interviewer.

Nedenfor bringes nogle citater og uddrag fra bl. a. „Vor Tids Helte“. Man forstår, at ikke blot den 25-årige journalist har måttet høre for disse artikler – han er blevet drillet med dem et helt liv igennem, endda ofte af folk, som kun kender dem på anden hånd. Nogle har været ondskabsfulde nok til at antyde, at der også hos Dreyer var forskel mellem *synes og være*, man har især været interesseret i at fastslå, at det var i *filmene*, han var uoprigtig.

Dreyers oprigtighed i alt, hvad han har foretaget sig, burde ingen længere betvivle, og man kan kun være enig med den 75-årige selv, når han, efter flere nøgternt formulerede indvendinger mod sine 50 år gamle artikler, pludselig og helt ivrig konkluderer: „... men der var nu en sådan ... *renfærdig* tone over *Frejlif Olsens* avis ...“

John Ernst.

Intervieweren: – Deres livssyn?

Dreyer: – Selvom det drages mod tragedien, er det alligevel lyst.

Intervieweren: – Ville De kunne instruere et lystspil?

Dreyer: – Det har jeg ingen forudsætninger for ... for det lette, det flagrende og det flabede.

Intervieweren: – Det passer ikke ...

Dreyer: – De mener ...?

Intervieweren: – At De engang var en af Københavns mest flabede og nærgående journalister.

Lidt ældre busker endnu, at der var øretæver i luften – til Dem – overalt, hvor De viste Dem ...

Dreyer: – Jamen, det var tiden. Respektløsheden var en facon, som prægede den tids journalistik, men er det nødvendigt, at vi taler om det nu?

(af Gunnar Buchwalds interview med
Carl Th. Dreyer i „Berlingske Tidende“
19. januar 1956).

En fremskridtsvenlig Mand

Kender De *Axel Meier*, Journalisten fra *Riget*? Ser De ham aldrig, naar han præcis Klokkeren 4 hver Eftermiddag træder ind paa Hotel d'Angleterre, iført zebrastribet eller terrakottafarvet Dress? *Han* er en Pryd for sin Stand. *Han* har vist Vejen for den københavnske Journalist til nye Virkeomraader, nye *Felter* – som det hedder med en faglig Vending.

For et Par Aar siden kom han hertil som en temmelig ukendt Provinsskribler – nu færdes han i Byens Matadorkredse. Og hvorfor? Fordi han er smart, en forudseende Mand. *Han* er det, der har Æren for at have skabt Begrebet *Biografteaterpremiere*. Det var noget, Københavnerne maatte til, og følgelig maatte den anmeldes. Axel Meier har i *Riget* skrevet den første Biografteateranmeldelse i Danmark, maaske i Verden. Da han kom med den, holdt *Franz von Jessen*, der meget godt indsaa Nyttens af ogsaa paa dette Omraade at have været „det første Blad“, en Takketale til Meier og resolverede, at Meiers Biografteateranmeldelser skulde betales som almindelige Teateranmeldelser. Fra *L. C. Nielsens Tid* er Taksten paa disse endnu 18 Kroner Stykket, og da der daglig aldrig er mindre end to Biografteaterpremier her i Byen, forstaar man, at Meier kan blive en velhavende Mand uden at bestille Noget. Jeg siger: uden at bestille noget, thi Meier er da ikke saa tosset selv at skrive sine Anmel-

delser. Det engagerer han en af Standens mindrebegunstigede til at gøre for sig for en maanedlig Løn af 25 Kroner.

9. 7. 1912.

Tilgang af Forfattere frabedes

Interview med Direktør Kay v. d. Aa. Kühle.

I de forskellige Dagblade har man i de sidste Dage kunnet læse en Annonce, hvori der kort og godt meddeles, at Tilgang af Filmsdigtere frabedes. Annoncen, der har vakt en betydelig Opsigt, indenfor den ikke lille Klasse Mennesker, som giver sig af med at skrive Films, er undertegnet Skandinavisk-Russisk Handelshus. Vi har i den Anledning interviewet Handelshusets Direktør Kay v. d. Aa. Kühle.

– Er det ikke forfærdeligt, at vi maa træffe den Art Foranstaltninger for at værgе os mod Films-Raseriet? siger Hr. Aa. Kühle. Hvert tredje Menneske bilder sig ind at kunne skrive Films. Der gaar ikke en Dag, uden at vi faar Besøg af en halv Snes Digtere, der hver møder op med et lille Udvalg af Manuskripter. Værst- artig, mine Herrer – læs, døm og vælg. Naar De betænker, at vi højst kan overkomme at fabrikere to Films om Maanednen, og at vi faar præsenteret 2–300 Manuskripter i det samme Tidsrum, saa indser De nok, at Tilbud og Efterspørgsel ikke staar i noget rimeligt Forhold til hinanden.

Dertil kommer, at det i de sidste 14 Dage er blevet rent galt. Siden vor Sukces paa Ballofilmen er Digterne blevet helt vilde. Ganske vist hylder jeg selv den Anskuelse, at *alt* kan fremstilles i Films, men naar en æret Filmsforfatter – som det skete forleden Dag – foreslaar en Filmsidé, der skulde spilles paa Mars, saa maa selv *min* Opfindsomhed melde Pas.

Tommen.

23. 7. 1912.

Paladsteatret. Premieren i Aftes

Kjøbenhavn er blevet et Biografteater rigere, nemlig det, der er installeret i den gamle Banegaard, og som i Aftes aabnedes for Publikum. Premieren virkede, af en Biografteaterpremiere at være, noget trættende.

Allerede en Prolog, forfattet af *Thomas Kragh* og fremsagt af *Elith Reumert*, forekom anmassende. Publikum kunde jo dog ikke undlade at erindre, at det var i et Biografteater, det foregik. Og Musikken, der leveredes af *Schnedler-Petersen!* Programmet var sammensat som til en Koncert, og det var dog ikke nogen Koncertsal. Helt parodisk virkede i disse Omgivelser Nationalsangen, som paahørtes delvis staaende. Herregud, det var jo da kun et Biografteater.

19. 10. 1912.

Vor Tids Helte: Kaj Nielsen

Forøvrigt er Kaj Nielsen en dygtig Kunstner – en Attest han uden Tvivl selv vil være den første til at underskrive. Thi som moderne Kunstner kender han sit eget Værd. Og det bør siges til hans Ros, at han forsøger ikke at holde Offentligheden i Uvidenhed herom. Han véd paa en Prik, i hvor høj Grad hele Landets Befolkning interesserer sig for hans Gøren og Laden, og med prisværdig Omhu sørger han for, at der paa rette officielle Maade – med Pressekonsulenten, Dr. phil. *Aage Friis* som

Mellemed – tilflyder Offentligheden Meddelelse om, hvad han til enhver Tid tager sig for. Pressen er i det hele taget en Faktor, der spiller en betydelig rolle i Kaj Nielsens Kunstproduktion. Naar Kaj Nielsen hugger Bindebøll-Statue, saa sidder han ikke – som de andre talentløse Fedthase – hjemme i et Atelier paa en Kvist og slider i det ... nej, han er rigtignok anderledes opfindsom. Nær Byens Centrum rejser han et mægtigt Plankeværk, Pressens Repræsentanter indbydes til at tage Plankeværket i Øjesyn, Kaj Nielsen paabegynder bag Plankeværket at modelere Statuen, med passende Mellemlum inviteres Journalister til at iagttage Fremskridtene, tilsidst falder Plankeværket. Pressefotografernes Kameraer klapper, og Dagen efter er Aviserne fyldte med alenlange Referater fra Højtideligheden.

9. 1. 1913.

Vor Tids Helte: Henry Hellssen

Personlig sætter jeg Pris paa *Henry Hellssen*, og jeg bøjer mig for den Kendsgerning, at han har Talent. Men Synd er det, som han forvalter det. Han hører hjemme i den Klike af blodfattige Ynglinge, der holder til i Dagmarcaféen om Eftermiddagen. De sætter en Ære i at anses for degenererede – hvad de i Virkeligheden slet ikke er. Det er sunde og levedygtige Individuer, som udelukkende ved en forkvaklet Livsførelse er blevene hulkindede og slapknædede ...

I saadant Selskab sløser Henry Hellssen sin Tid bort. Naar han en enkelt Gang skriver en Artikel til sit Blad, er det kun for at reklamere for og skamrose sine Venner fra Dagmarcaféen – Frikadeller af enhver Art: litterære Frikadeller, dramatiske Frikadeller, lyriske Frikadeller, musikalske Frikadeller, vokale Frikadeller og almindelige Frikadeller.

11. 1. 1913.

Vor Tids Helte: Anders W. Holm

Anders W. Holm hader Reklame. Hvor har han dog lidt tilfælles med den moderne Dig-

tertype, hvis Øje frydes hver Gang han ser sit Navn nævnt i Avisen. Vi kender alle denne Type, og vi frastødes af ham. Vi ser ham i Première-Parkettet ile hen til sine Venner blandt Journalisterne for at paalægge dem ikke at forglemme hans Navn i Parketreferatet. Vi ser ham paa Galopbanen spille de fem Tokroner bort, som han og Konen og de tre for-sultne Unger hjemme skulde have levet af i den følgende Uge. Han taber selvfølgelig, men hvad gør det? Æren er reddet. Han er bleven set paa Galopbanen. Hans Navn findes i Aviser-nes Galopreferater næste Dag.

29. 1. 1913.

Vor Tids Helte: Peter Sabroe

Ogsaa jeg gaar rundt med et privat Indtryk af Folketaleren Peter Sabroe. Jeg var mødt som Referent fra *Berlingske Tidende* til et Sabroe-Møde i Lørups Ridehus.

– Kapitalistpressen, sagde Sabroe, vil i Morgen pege Fingre ad mig, haane mig for min Kærlighed til Børnene. Se engang paa det lille spidshovede, fladpandede Individ derhenne (det var mig). Det er en Kapitalistjournalist. Han kommer fra et veldækket Bord i en varm Stue. Til Dessert har han valgt sig et Proletar-møde. Fortjener han ikke Klø?

Truende Miner og knyttede Næver viste sig rundt om mig. Jeg listede mig ud ad en Bagdør med Sindet opfyldt af Beundring for Sabroes ærlige Hjerte og hans Evner som Folketaler. Det er de samme to Kendsgerninger, *Staining* og *Borgbjerg* er nødte til at indrømme, især efter at Dr. *Poul Levin* har erklæret, at Sabroe er Landets største Taler. Hermed er samtidig givet Grunden til de to Herrers Had overfor Sabroe.

24. 2. 1913.

Vor Tids Helte: Ole Olsen

Det maa være underligt at være *Ole Olsen* i disse Dage. Hver Dag kan han, naar han

slaar op i sine Aviser, læse lange Artikler om sig selv. Anledningen er den, at Aktierne i Nordisk Films Kompagni i Løbet af de sidste Maaneder er steget med omtrent halvandet Hundrede Procent – en Kendsgerning som rig-tignok ogsaa er egnet til at aftvinge Respekt.

Men Respekten er blandet med Misundelse. Folk, som bare har deres egen Dygtighed at takke for, at de er komne i Vejret, er altid Genstand for Misundelse. Og dog véd vi alle, hvor vanskeligt netop den Mand, som vil bruge sine Evner, og som ikke vil blive sid-dende med foldede Hænder, til Heldet dumper i Skødet paa ham, har ved at bane sig Vej frem. Alle Vegne mødes han med Mistro.

– Han er en Stræber! siger de Misundelige, uden at de gør sig Klart, at han netop ved at lægge Egoismen i sit Arbejde tilfører dette hele sin Personlighed, sine Interesser. Hvor mærke-ligt, at Stræber halvvejs er blevet et Skælds-ord. Men hvor karakteristisk for vort lille bor-nerne Samfund, hvor en „Arbejdsdag“, en Kontortid sætter nøje Skel mellem Tiden, i hvilken der arbejdes, og Tiden, i hvilken der drives. Folk, der arbejder al den Tid, de er vaagne, er ildesete herhjemme. *Stræbere*.

Misundelsens Hob er den Pyramide, paa hvilken Ole Olsen er Topfiguren. Og dog er der maaske ikke saa megen Anledning til Mis-undelse, thi Ole Olsen har sikkert sine Ærgrel-ser – sine daglige Ærgrelser.

26. 2. 1913.

Købet af Gerhart Hauptmann

Interview med Ole Olsen.

De spørger mig, til hvilken Nytte det er at give en svimlende Sum for Gerhart Haupt-mann. Jeg vil svare Dem. For mig har den væ-sentlige Grund været den, at jeg har kundet se Fordelen ved at faa et af Litteraturens store Navne over paa vor – *paa Filmens Side*. At vinde op paa Siden af Skuespilscenen maa være vort Maal, og det vil vi naa. Publikum vil faa Anledning til at se, at der kan fremstilles fin

og god Kunst i Films. Er *det* først gaet op for Publikum, vil de hellere se Gerhart Hauptmann paa Film end paa Scenen . . .

I disse sidste Bemærkninger røber Ole Olsens Genialitet som Forretningsmand sig. Det er jo netop karakteriserende for den vidtskuende moderne Forretningsmand, at han ikke hæfter sig ved Nuet, men kaster Blikket frem i Tiden.

Tom.

27. 2. 1913.

Yndlinge kæle for deres Poder, tilbede deres Koner, indstudere deres *Roller*. Smagen er ikke længere for den Slags Billeder. Det er ikke det, Folk vil vide om de populære Scenekunstnere. Men at Johannes Poulsen har Haar paa Maven – er det ikke en Nyhed, der er vel-egnet til at vække Sensation?

17. 3. 1913.

Vor Tids Helte: Johannes Poulsen

Nu om Dage hedder det ikke længere: er han talentfuld? Nej, nu gaar det fra Mund til Mund: Ved De, at Johannes Poulsen har Haar paa Maven? I gamle Dage bragte de illustrerede Ugeblade Fotografier fra vore yndede Skuespilleres Hjem. Man saa Folkets sceniske

Vor Tids Helte: J. F. Willumsen

De Dage, da *J. F. Willumsens* Navn betød Sensation paa De frie Udstillinger, er for længe siden forbi. Hans Domkirke-Interiører er ikke i nogen fremragende Grad egnet til at vække Opsigt. Ej heller hans badende Dreng, skønt det egentlig er dristigt i Sabroes Tidsalder at male Dreng med blaa Fodsved og grønne Striber ned ad Ryggen.



Dreyer som ung journalist i 1906 på arbejde ved modtagelsen af Cook i København. Vignetten side 94 er af Viggo Atzelius og fra „Ekstrabladet“ juli 1915.

J. F. Willumsens Karriere er i mange Henseender mærkelig. Jeg husker saa tydeligt hans første Malerier. Det var tarveligt udførte Interiører fra Slagterbutikker. De vakte Opsigt ved deres næsten diletantiske Udførelse. Saa rejste Willumsen til Paris. Da han kom hjem derfra, medbragte han de sidste Parisermoder. Det bør siges, at de vandt ikke Paaskønnelse herhjemme. Willumsen var imidlertid, som den smarte Forretningsmand, han er, Mand for at slaa til Lyd for sit Navn. Midlerne var lidt brutale . . . men de virkede . . .

Men bedst af alt husker jeg Hørups Monument i Kongens Have. Hvor kan jeg undgaa at mindes dette hæslige Monument. To Gange om Ugen er jeg af Omstændighederne tvungen til at gaa igennem Haven. Jeg trøster mig med, at Vorherre har besluttet paa denne Maade at lade mig sone mine Synder. Maaske slipper jeg for Skærsilden.

Har Willumsen mon kendt Hørup? Spørgsmaalet lader sig – heldigvis for Hørup – besvares med et afgjort Nej. Da Willumsen fik til Opgave at modelere Hørup, hvad gjorde saa Willumsen? Han satte sig til at læse Hørups Skrifter? – nej. Han gav sig til med Omhu at studere, hvad Hørups argeste Modstandere har talt og skrevet om Hørup. Med lidt god Vilje lykkedes det Willumsen for sin Tanke at fremtrylle Billedet af en ualmindelig hæslig Havnesjover, og dette Billede formede han i Leret. De kan se Hørup, saaledes som Willumsen har tænkt sig ham, i Kongens Have, hvor han antagelig vil blive staaende i mange Aar endnu.

Tommen.

27. 3. 1913.

Krukker. Helge Wamberg

En god og lokkende Titel paa en Konference havde tilvejebragt et repræsentativt Parket paa Sommerlyst, da *Helge Wamberg* i Aftes steg frem paa Tribunen for at tale om *Krukker*. Det var da en Ting, Helge Wamberg kunde tale med om, tænkte man. Han, som til daglig er dem – Krukkerne – paa saa nært Hold!

Men man blev rigtignok skuffet.

Man havde ventet at høre Helge Wamberg træde frem og sige omtrent saaledes:

– Mine Damer og Herrer! Hvis De ikke ved, hvad en Krukke er, saa se blot paa mig. Jeg er en Krukke – en af den rigtige Slags, og ønsker De at se flere, saa kom ind i Dagmar-kafeen en Eftermiddag – der skal De faa Krukker at se. Vi kommer der hver Dag. Tomme er vi allesammen. Det skal Krukker jo være. Men vi har et ejendommeligt Ydre, de fleste af os. Det har vi ogsaa tilfælles med de rigtige Krukker, at vi – da vi er hule indvendig – maa anstrenge os for at skabe et pænt og iøjnefaldende Ydre. Vor Dygtighed bestaar i at kæle for vore udvendige Egenskaber, saa at Folk lader sig blønde og glemmer at se efter, hvad der er indenfor.

Tommen.

28. 8. 1913.

Fru Nansens Taarer

I Løbet af et Aarhundrede har vi selv, vore Fædre, vore Bedstefædre og andre Forfædre tilbage til fjerde Led beundret Fru Nansens særlige Evne til at græde. Fru Nansen vilde næppe være bleven den berømte Kunstnerinde, hun er nu, hvis Vorherre ikke havde skænket hende et lille Talent, som hun vistnok ikke har tilfælles med nogen anden Skuespillerinde i hele Verden: hun formaar at græde paa Kommando. Hvilken Rolle spiller det i denne Sammenhæng, om Skuespillerinden kan sige en Replik ordentlig, om hun kan føre sig med Gratie, om hun kan synge eller danse, om hun er manerlig skabt? Ingen som helst Betydning har alle disse Ting. Har hun store tungsindige Øjne, og kan hun tude – rigtigt tudbrøle, saa de salte Taarer triller ned ad Kinderne . . . da er hendes Lykke gjort!

Tommen.

20. 10. 1913.

(Anmeldelse af filmen „Bristet Lykke“).

Hvad er

CINÉMA VÉRITÉ?

AF YVES KOVACS

Fra det 19. århundrede har det 20. arvet smagen for realismen i kunsten. *Balzac*, *Flaubert*, *Zola* og siden *Dos Passos* og *Steinbeck* har været blandt de første, der gik ind for en social virkelighed. En tendens inden for filmen lige siden dens første dage er heller aldrig ophørt, en tendens til at betragte vor tilværelse, til at frembære vidnesbyrd om vor tid sideløbende med underholdningsfilmens trang til eskapisme og diverteren. Det viser sig også, at alle forløberne for cinéma vérité har været uafhængige, friskytter, der altid har levet i udkantene af det, der skulle blive vor tids største underholdningsindustri.

Dziga Vertov er den første filmteoretiker, der beskæftiger sig med det improviserede liv på film. Kameraet anbringes på gaden, og det registrerer alle de sociale fænomener. Filmen er ikke blot et spejl, der holdes op for samfundet, den bliver også et våben. Hans direkte arvtagere, *Joris Ivens* og *Roman Karmen*, følger begivenhederne og bliver engagerede iagttagere i en social og politisk kamp. Og *Robert Flaberty*, der er nærmere naturen, bliver ophavsmand til en helt dokumentarisk og poetisk strømning. Efter hinanden skulle den engelske dokumentariske skole, den italienske neorealisme, den uafhængige amerikanske film, *free cinema* og den franske *nouvelle vague* følge det mål at vise livet i hele dets udstrækning, i alle aspekter. Skitserne stod mål med ambitionerne. *Edgar Morin*, der er den første efter *Vertov*, som har brugt udtrykket cinéma vérité, har defineret begrebet således: „Cinéma vérité betegner, at man har villet eliminere det fiktive og nærme sig livet“. Takket være en mere smidig og mindre besværlig optagelsesteknik og i overensstemmelse med eksempler fra en *Chabrol* eller en *Truffaut*, og også på-

virket af fjernsynsteknikkens intime karakter, definerede en etnolog, *Jean Rouch*, en sociolog, *Edgar Morin*, og en essayist, *Mario Ruspoli*, for første gang kriterierne for cinéma vérité's objektivitet. Men allerede på dette tidspunkt optog andre uafhængige filmskabere i næsten alle andre lande, alle dybt påvirket af den italienske neorealisme, dokumentarfilm, der var mere levende og mere spontane end de traditionelle dokumentarfilm.

Thi neorealismen blev den filmretning, der bestræbte sig mest på at knytte sig intimt til livets realiteter. *Rossellini* lavede med „Rom, åben by“ en skildring af en forbandet tid. Derefter skabte han „Paisa“ og „Germania, anno zero“, der rummede ugerevyoptagelser, som passede til emnerne. Det var film om krigen eller efterkrigstiden, og historien er begrænset til stedet for handlingen, til kontakten mellem menneskene og til livet. *Zavattini* orienterede sig henimod en sansernes fænomnologi og en filmens adfærd dramatisering for bedre at kunne fremdrage det betydningsfulde ved hændelserne: „Alle øjeblikke har værdi . . . thi respekten for virkeligheden, er også en respekt for reelle tidsforløb.“ Han drømte om i en film på halvanden time at vise „et menneske, der går, og som intet oplever“. *Rossellini* og *Zavattini* er de eneste to kunstnere, der helt har ladet sig udviske ansigt til ansigt med virkeligheden, uden at søge at fortolke den.

De filmskabere, der vilkårligt er blevet grupperet under etiketten „cinéma vérité“ (der intet har at gøre med en bevægelse med fast opbygning) har altid som neorealisterne haft øje for vanskeligheden ved at leve. I alle deres film viser de mennesker, der ikke har held til at lade sig optage i samfundet. Man havde aldrig for *Rouch*, *Rogosin* eller *Cassavetes* vovet

så oprigtigt at give sig i kast med raceproblemer på film.

Man vil huske *Van Goghs* ønske, som han meddelte i et brev til broderen Théo, at han ville male en simpel træstamme, med alle dens ukrænkelige hemmeligheder, med dens rødder, dens udseende, dens kraft, dens fødsel, dens død. Det er dette den totale realismes umulige udfordring, som frister en Rouch og en Ruspoli mere hårdnakket end andre. *Cinéma vérité's* væsentligste problem ligger heri og bestemmer alle de andre. Det retfærdiggør eller fordømmer metoderne. Og man kan kun gå i gang med det fuldt og helt.

Myten om realismen.

Den begivenhed, der skal vises, eller det billede, der skal opfattes, den grundlæggende faktor i sekvensen, er allerede resultatet af en udvælgelse i filmskaberens bevidsthed, udsprun-

get af hans dannelse, hans kultur og hans ambitioner. En *Marker*, en Rouch, en *Reichenbach* er først og fremmest rejsende, der ustandselig fascineres af civilisationer forskellige fra vor egen. Til trods for en iver efter objektivitet eller en hypersubjektivitet og en vilje til at stille sig til disposition i verden, vælger filmskaberens, hvis han ud af sin sandhed vil uddrage en sandhed, der tenderer mod det universelle, uundgæeligt elementer, der for ham er mere betydningsfulde end andre. *Albert Camus* gjorde *Pascals* argumenter om maleriets forfængelighed til sine egne, da han analyserede principperne for skabelsen af en roman. Han skrev: „At gengive elementer fra virkeligheden uden at foretage et valg, ville, hvis det var muligt at forestille sig noget sådant, være en steril gentagelse af skabelsen“. („*L'homme revolté*“). Og han tilføjede: „De realistiske romaner må mod deres vilje vælge i virkeligheden, fordi valget og overskridelsen af virke-

„Manden med kameraet“ af Dziga Vertov.



ligheden er selve betingelsen for tanken og udtrykket. At skrive, det er allerede at vælge.“ Endnu mere gælder det, når man skaber film. Registreringen af fænomenerne på strimlen, det mest banale billede, forudsætter billedrammen, nulpunktet i al plastisk kunst, ligesom ordet er nulpunktet i skrivekunsten, og den nødvendige og tilstrækkelige betingelse for enhver fremstilling. „I den dokumentariske stil bliver filmskaberens forpustet af at forfølge virkeligheden, forrådes af sit blik, og indfører, hvor objektiv hans hensigt end er, med eller mod sin vilje subjektiviteten i den kunstneriske udformning“, skriver *Eric Robmer*. Og siden *Proust* og *Joyce* er kunstnerens opfattelse af verden på mange måder draget i tvivl.

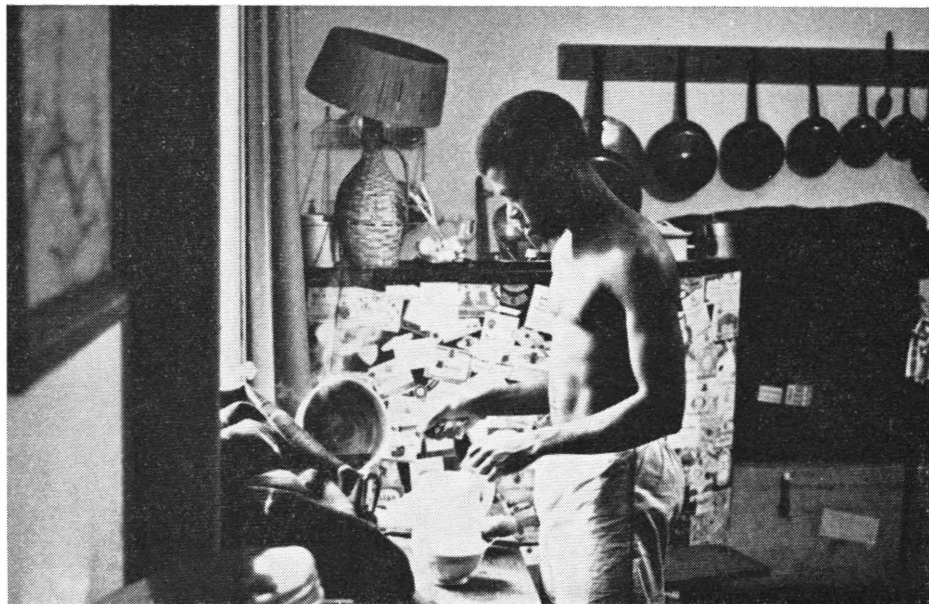
Uden at skulle vende tilbage til *Sartres* og *Merleau-Pontys* analyser tager dette valg i den synlige verden, der i den traditionelle udfolder sig i forskellige tempi, tydeligt parti mod den objektive virkelighed. *Freydoun Hoveyda* bemærkede å propos „Chronique d'un été“ af Jean Rouch og Edgar Morin: „Man har ikke nødig at gå tilbage til Heisenbergs „usikkerhedens betingelser“ for at vide, at den upartiske observation er en myte. Og hvis kameraets påståede objektivitet for en stund har kunnet bringe nyt liv i denne myte, har apparatets fundamentale tvetydighed, når det håndteres af en filmskaber, ikke været længe om at åbenbare sig.“ På samme måde er det, når *Rossellini* kommer frem til med så stor en intuition at gennemtrænge det tragiske i menneskene, at demaskere deres intime sandhed, det vil sige deres splittelse. Når han med den største takt respekterer deres modsigelser, er det fordi hans iagttagelsesmetode hviler på iagttagelsens stillen sig til disposition og på den tilsyneladende upåvirkelighed, som de sensitive naturer dækker sig under for at skjule varme og åbenhjertighed. Dette klart og simpelt at betragte et menneske, der lever, idet man overlader til publikum at afdække dets mysterium, det er at forlene mennesket med værdighed. Tørheden hos en *Buñuel* skjuler dårligt, det synes man endelig at have opfattet, en hudløst levende følsomhed. Sympatien gælder hurtigt for medfølelse. Variationen i metode og stil hos de italienske instruktører, der gør fordring på at tilhøre neorealismen, tillader os nu at måle, hvor mange beviser på deres objektivitet, de er i stand til at give.

Variationen i metoden.

Hos enhver kunstner er ideerne, minderne, anekdoterne og de blandede indtryk integreret i værket på det underbevidste plan i den originale eller typiske situation, som de repræsenterer, og i de poetiske, episke, dramatiske, filosofiske og moralske forlængelser, som de kan fremkalde. Skabelsesprocessens vanskelige udvikling, den mekanisme, der i de fleste tilfælde ved *cinéma vérité* kun kommer ind på klippingens stadium, består dog for filmskaberens i at støbe dette rå stof i sine forestillingers form, at underkaste det sin egen personligheds reagens.

Fra disse almindelige tanker om umuligheden af at indfange livets overflod er det ikke nødvendigt at gå meget længere for at kunne indse enhver gengivelses skitsemæssige karakter. De store filmskabere søger at fremkalde en vis *stilisering* af det virkelige eller det indbildte. „Siden disse mysterier går over vore hoveder,“ sagde *Cocteau*, „lad os dog foregive, at vi er deres organisatorer.“ *Eric Rohmer* skelner også mellem midlernes realisme og målets realisme. I den klassiske film repræsenterer montagen af sekvenserne og udstykningen a priori af det sansede i omhyggeligt differentierede billeder en metode til rekonstruktion af hverdagen, som er alt for vilkårlig. Ethvert utrætteligt gentaget billede opnår et maksimum af indre virkningsfuldhed og en relativ teknisk fuldkommenhed. For at bringe orden i denne udstykning af virkeligheden, er det montagens opgave at frembringe en homogenitet over det hele, at modificere den psykologiske eller dramatiske kurve og at skabe en indre sammenhæng i konstruktionen.

Den meget smidige teknik ved billede, sekvens og kombinationer, der nu er så almindelig, formindsker delvis betydningen af montagen, men overlader i første række stor frihed til personligheden: *Mizoguchi*, *Ophüls* og *Prelinger* har efter *Welles* givet denne fremgangsmåde deres adelsmærke. Som de første har de fået et maksimum ud af deres skuespillere, idet de har ladet dem udfolde sig i dekorationer, der passer til dem. Kameraet kan anbringes, som man vil, og udtrykker almindeligvis mindre for at fremvise så meget mere. Sjældne er de filmskabere, der har prøvet at løse problemet og at overstige de hin-



„La pyramide humaine“ af Jean Rouch.

dringer, der er skabt af muligheden for klipning af billederne, og som i stedet har ladet dem spille deres så væsentlige rolle i tiden og rummet. Der har været Ophüls med hans lidenskab for skuespillernes og kameraets bevægelser, *Hitchcock* og hans indsats med „long-shots“ („Rebet“), og endelig *Renoir* med hans bearbejdelse af TV-metoder („Dr. Cordeliers testamente“). Og det er netop reportagefilmfolkenes store chance i løbet af kort tid at kunne lukre af de betydelige tekniske forbedringer, der tillader at optage hurtigt og uden at involvere alt for meget materiel. Det er en kendsgerning, at de lette og lydlose kameraer, og især *Coutant*-kameraet (der har sit navn efter opfinderen), de skjulte mikrofoner, de transportable båndoptagere og den ultrafølsomme film har været selve instrumenterne til udvidelsen af *cinéma vérité*'s verden. Det, som tidligere kun var en lidenskab for håndværkeren, er hurtigt blevet *en teknik*. Den klassiske dokumentarist kan fra nu af optage uden at have en stor skare hjælpere omkring sig. Det drejer sig nu ikke mere om at af-

vente de gunstige betingelser for at filme, men om at klare sig alene, om at drage nytte af tilfældige omstændigheder og om at improvisere. Filmskaberen bliver sin egen fotograf. Han konstruerer sin film efterhånden som han optager. „Hvis man er sin egen fotograf, løser man selv montagens problem,“ siger Jean Rouch. Det er det, som han kalder montage i indspilningen, men som i praksis kun i ubetydelig grad begrænser indførelsen af den egentlige montage.

Vil det derfor ikke være uretfærdigt at dadle *cinéma vérité*-filmene for deres skodesløse teknik og æstetik? Billederne er ofte flimrende og udviskede, bevægelserne alt for bratte, men fotografen har på en vis måde *stjålet* dem fra naturen. Man kan ikke sammenligne hans midler med dem, som man har, når man optager en film i atelier. Denne måde at filme på har i øvrigt helt sin egen æstetik: det er et brutalt billede, uden forberedelse, der er det værd, som det er værd for fotografen. Dette billede tager „auraen“ af personerne, denne irrealitet eller sophisticatede atmosfære, der omgiver spille-

filmens personer. Og det er et afmystificerende billede, der er i opposition til *star*-systemet, fordi det undertrykker myten om stjernen og myten om publikums ønske om identifikation.

Lytte eller se.

Beskedenheden, sympatien a priori er kun en attitude for at komme på nært hold, for at skabe tillid og ikke skræmme. Men det er ingen arbejdsmetode. Der er tre måder, hvorpå en filmskaber kan komme sandheden ind på livet: det direkte *interview*, som man bruger meget i Frankrig, den tålmodige og stædige *iagttagelse*, og en *rekonstruktion* ved hjælp af de autentiske personer, der genlever episoder i deres liv: dette er psyko-dramaet. Den amerikanske skole, med *Robert Drew*, med Flahertys gamle fotograf *Richard Leacock*, med brødrene *Albert* og *David Maysles*, og den canadiske skole med *Wolf Koenig*, *Roman Kroitor* og *Michel Brault* anvender den tilsyneladende meget empiriske metode at være billedjægere: iagttagelsen, reportagen af livet. Denne metode koster megen film, men resultatet har især værdi i kraft af sin spontaneitet, fordi de traditionelle indslag af kommentar er reduceret eller borte. „Primary“, der er et uvurderligt dokument om *John Kennedys* første valgkampagne mod senator *Humphrey*, og „Eddie“, der gransker en racerørers reaktioner i Indianapolis-løbet, lader begivenhederne tale for sig selv. *Drew* og *Leacock* nægter at omforme virkeligheden ved at gribe ind eller gøre den betydningsfuld. „Showman“ af brødrene *Maysles* betragter, hvorledes produceren *Joseph Levine* lever, uden på noget tidspunkt at forfalde til det anekdotiske. „Jane“ af *Don Pennebaker* følger skuespillerinden *Jane Fonda* og viser os en personlighed med et dobbelt ansigt: menneskets natur ytrer sig i anden række, og man ved aldrig, om man ser en genial skuespillerinde eller en kvinde, der hele tiden gøgler. Udgangspunktet for *Koenig* og *Kroitor* har i „Lonely Boy“ været det samme som for brødrene *Maysles* og *Pennebaker*: at lade en populær person, sangeren *Paul Anka*, udfolde sig uden på noget tidspunkt at jage eller trænge ind på hans intime liv, men først og fremmest at betragte betingelserne i hans omgivelser, hans forhold til sit publikum. Det er fil-

men, der lader os dømme. Denne måde at lave film på forudsætter en hæderlighed og den højeste grad af ydmyghed hos filmskaberens, som bør søge at udslette sig selv, at abstrahere fra sin egen personlighed, på samme måde som mediet gør det.

Men begivenhedens definitive og kortvarige karakter, dens uforudseelighed, sætter skaberens af den form for reportage i et kedeligt dilemma: skal han betragte livet, indfange det uden skrupler, idet han registrerer uden at gribe ind, idet han lader kameraet optage så længe som overhovedet muligt, ophobende et maksimum af billeder og lyde, eller skal han tværtimod skabe et mønster ud af dokumenterne, idet han fjerner de betydningsløse elementer. Den rolle, montagen spiller, afhænger dog af de metoder, man har anvendt for at udforske virkeligheden. Interview-teknikken har en tilbøjelighed til at formindske montagen og derved understrege vanskeligheden. Lad os endnu engang høre *Jean Rouch*: „Ordet reducerer i meget høj grad montagens muligheder. Det tager ret lang tid for folk at udtrykke sig.“ Men hvorledes, efter hvilket princip skal man operere med dette valg på montagens plan? Det drejer sig her ikke blot om filmskaberens hæderlighed, men om hans værd på en gang som kunstner og tekniker. „Vi vælger de tidspunkter, som vi finder mest betegnende eller stærkest. Det er naturligvis en teatralisering af livet. Og hertil kan tilføjes, at nærbilledet understreger det dramatiserende,“ siger *Edgar Morin* i forbindelse med „Chronique d'un été“. Denne films nederlag har vist os, at de mest rosværdige intentioner kan ødelægges af en begyndelsesfejl: det alt for systematiske udvalg af personer til filmen. Det, der i så overvældende grad begrænser interessen for budskaberne i visse film („Chronique d'un été“, „Le joli mai“), er den alt for store plads, som optages af pittoreske personer, og filmskaberens fristelse til at lade dem brede sig på lærredet, lade dem udstille sig i et naturligt gøgleri, som kun er en overbearbejdelse af jeg'et. De kan ikke skabe nogen illusion ret længe, og det er ofte tilstrækkeligt at lade dem vise sig på lærredet, for at vi kan se deres personlighed afmystificeret. Og på den anden side, at fortælle i nogle minutter foran et kamera, er det ikke at give en i særlig grad begrænset udgave af sig selv? Sproget har kun meget ufuldkomment held til at definere et

menneske. Selv et klartænkende menneske har dog betydeligt flere vanskeligheder med at definere sig selv. Intet beviser, at han ikke tager fejl med hensyn til sig selv, eller at han ikke gør sig skyldig i selvsuggestion.

Erfaringen fra „Dr. Cordeliers testamente“, der endnu ikke har haft følger for filmkunsten, synes ikke desto mindre at give rige muligheder for udarbejdelsen af en æstetik for cinéma vérité. I en direkte dramatisk udsendelse kan det lykkes for tre eller fire kameræer, der er skønsomt anbragt, uden mindste trick at indfange et forløb levende og sandt, kontinuiteten i en handling, der på én gang er forudset (da den baserer sig på en tekst) og uforudset (der skal kun et „hul“ i en skuespillers hukommelse eller et andet uheld til). Hvis kunstfærdigheden i midlerne er mere begrænset end ved filmen, må kompositionen, som man ikke kan „redde“ ved montage, være endnu mere streng. Kendelsen „direkte“ giver ingen mulighed for appel. I TV kan kun lang forberedelse og omhyggelige prøver begrænse de tekniske imponderabilier og komme en skuespillers svigten i forkøbet. Da det er et spørgsmål om „det direkte“, lad os da ikke glemme, at Mario Ruspoli foretrækker udtrykket „cinéma-direct“ fremfor slogan'et „cinéma vérité“, der nu også afvises af Rouch, Marker og mange andre. Reichenbach anvender nu om begrebet udtrykket „cinéma-aventure“.

Et er sikkert. For at indfange det levende i billedet må filmskaberens arbejde hurtigt som en reporter. En reaktion er kun sand, hvis den er spontan. „For mig synes det, som om det eneste middel til ikke at lyve er at skildre et enkelt tema meget hurtigt og i løbet af den tid, som selve handlingen finder sted i,“ siger Jean Rouch.

Sandhed og psykodrama.

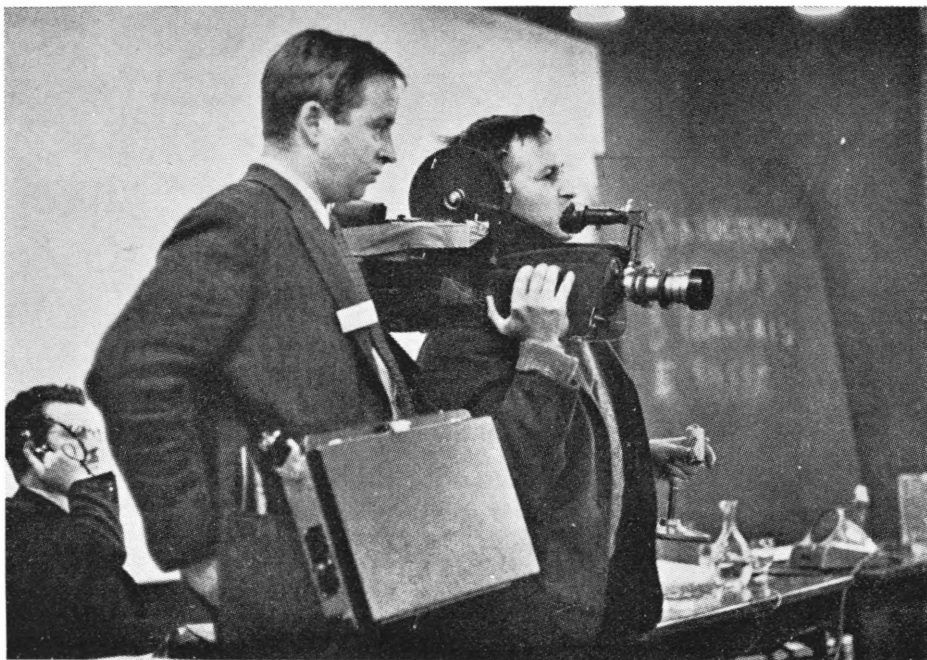
Der er endelig en metode, der er endnu mere ambitiøs end psykodramaets: at føre en eller anden til at „forløse“ en sandhed, til at udlevere sig uden selv at vide det. Man forlanger af personen, at han skal krybe ind bag huden på den person, som han gerne ville være, eller bedre, man lader ham genopleve forskellige begivenheder fra sit liv. Virkni-

gerne af denne metode er mangfoldige og overskygger langt problemerne for cinéma vérité. Det er Jean Rouch, der har forsket dybest på dette felt. Allerede „Les maîtres-fous“ præsenterede et psykodrama med en kollektiv seance, hvor mennesket, kastet ind i en anden tilstand, nåede frem til en trance af katharsis, der befriede det for al dets bitterhed. „Moi, un noir“ rejste problemet om negerens stilling i det moderne samfund og analyserede især den måde, hvorpå et menneske opførte sig, når dets personlighed er dobbelt, på én gang baseret på drømmen og på virkeligheden. Amerikaneren Lionel Rogosin anvendte et lignende princip i „On the Bowery“ og „Come Back, Africa“, men med den hensigt at appellere til en social eller politisk samvittighed, ved at lade en vagabond og en neger genleve visse afgørende øjeblikke i deres liv, men han anbragte disse personer i en sand sammenhæng, i deres livs mønster.

I „La pyramide humaine“, som bragte hvide og sorte gymnasiaster fra gymnasiet i Abidjan sammen for at opløse alle tilløb til racediskrimination, hævdede Rouch sig over det sociologiske eller etnologiske dokumentets niveau, da selve filmen først og fremmest henvendte sig til denne lille gruppe gymnasiaster som psykoanalytisk dokument og terapeutisk redskab. Efter afslutningen af optagelserne til filmen sagde Rouch: „For mig har det vigtigste resultat af dette foretagende været at kunne vise, hvorledes et fællesskab bliver sig segregationen bevidst og den absurditet, som den afføder.“ Man kan spørge sig selv, om denne metode når de mål, som den sætter sig, og om den ikke traumatiserer personerne, idet den lukker dem inde i deres situation og først og fremmest understreger deres uvilje. Adskillige lejlighedsvis skuespillere har således afsløret skuespiltalent, men ingen har indtil nu haft held til at gøre sig gældende uden for filmen.

Fra et strengt filmsynspunkt har Rouch, Rogosin og endog Reichenbach, der ikke giver sig ud for at lave cinéma vérité-film, men som i „Un coeur gros comme ça“ har ladet bokseren *Abdoulaye Faye* spille sig selv, haft held til flygtigt at fange reaktioner af naiv åbenhed og spontane refleksioner.

En anden filmskaber, *Jean Herman*, er gået frem efter samme metode, da han lavede „Les



Brødrene Maysles med udstyret.

chemins de la mauvaise route“. Denne frie bekendelse fra et læderjakke-par kunne have været gribende, hvis Herman ikke havde gjort den fejl at blande metoderne og i særdeleshed ikke havde indført en montage baseret på idéassociationer, forgabt i det hurtige og med visuelt kontrapunkt til svarene. Det, som kunne være blevet en hæderlig enquête i TV-stil, blev nu et ret letkøbt essay, der i stedet for at udvide sammenhængen, gjorde den fattigere. Herman sammenstillede interviews, psykodrama, reportage, ja selv pamflet, og ville lade det betegne mere af virkeligheden, end han kunne udtrykke. Det er, kort sagt, anvendelsesformålene i denne film om adfærd, der begrænser værdien.

Undertiden, når emnet er for stort, når film-skaberen anstrenger sig for at filme grupper af mennesker og for at opdage samfund, er det en syntese af de forskellige metoder, der giver de bedste resultater. „Pour la suite du monde“, en langfilm af *Pierre Perrault* og *Michel Bra-*

ult, der beskriver livet blandt indbyggerne på øen Coudres ved Saint-Laurent, sammenstiller interview, psykodrama og klassisk dokumentarfilm. Kommentaren, der er *off*, en proces, der er sådan i vanry, fordi den er blevet anvendt så overdrevent og tendentiøst, bliver ved at være en lidt dialektisk fremgangsmåde, der beholder stor suggestionskraft, men som i kraft af kommentarenes talent kan opnå en dialektisk betydningsfuldhed, der kan styrke billedet („Las Hurdes“ af *Buñuel* og „Nuit et brouillard“ af *Alain Resnais*) i stedet for at knuse det. Man husker den celebre demystificering i *Chris Markers* „Lettre de Sibérie“, hvad angår kommentaren: på grundlag af de samme billeder anbragt i samme orden (en gade, en bus, der krydser forbi en stor vogn, en enøjet arbejder og forskellige vejarbejdere i arbejde) er det muligt at lave tre kommentarer med vidt forskellig mening. Marker udvidede her *Kuleshows* erfaringer med montagen. Ligesom det ikke er det enkelte billede, men sammenstillin-

gen af billeder, der giver sekvensen en mening, er det heller ikke billedet alene, men syntesen af billed-lyd-kommentar-musik, som er nødvendig for at forstå, hvad der har været instruktørens hensigt.

Fra enqueteen til essayet.

Italieneren *Gian-Vittorio Baldi*s film ville være klassiske dokumentarfilm, hvis ikke deres emner fremfor alt var genstand for minuttøse undersøgelser. Man når derfor frem til, at emnet næsten udtømmes. „La casa delle vedove“ og „Luciano“ løfter sig højt over det sociale emne til ontologisk tragik. „Når en begivenhed tiltrækker sig min opmærksomhed,“ siger Baldi, „bestræber jeg mig for at *kende* den i dybden . . . Jeg giver mig i kast med en undersøgelse, der imidlertid ikke skal tjene et dokumentarisk formål, men udelukkende mig personlig, og jeg tvinges således til ikke at lade mig indfange af det pittoreske.“ I sine to sidste film „Salvatore Giuliano“ og „Le mani sulla citta“ rekonstruerer *Francesco Rosi* omhyggeligt et socialt fænomen, idet han inkorporerer skuespillerne i sammenhængen, når han lader dem indgå i en fiktion, der baserer sig på reelle kendsgerninger. I modsætning hertil indfanger en anden italiener *Vittorio de Seta* i sine kortfilm og i „Banditi à Orgosolo“ („Drengen fra bjergene“) sine personer på stedet efter neorealismens eksempel. De to eneste mestre i denne nye generation er stadig Zavattini og Rossellini, for hvem en film kun kan overføre en social virkelighed i kraft af en analytisk rigeur.

Men Baldi og Marker er de to eneste filmskabere, der *fuldkomment* kan lede stoffet ind i rammen, og som ikke skiller individerne fra deres milieu, og som ikke gør dem usikre. I øvrigt lader Marker sig ikke hypnotisere af nogen af de metoder der for tiden benyttes af hans kolleger. Han benytter metoderne, men han forskanser sig ikke bag en illusorisk objektivitet. „Sandheden er måske ikke målet, den er måske vejen,“ sagde han, da han begyndte på den film, som er blevet den betydeligste, der er udgået fra *cinéma vérité*, „Le joli mai“. Han viser et maksimum af brikker i det puslespil, som Paris var i maj 1962. De sandheder, der fremsættes i interview'ene, afløser hinanden og ligner ikke hverandre. Men det er

ud af denne mosaik og ud af Markers egen holdning, at der hos tilskueren skabes overbevisningen om en højere sandhed. Gennem disse brudstykker af en virkelighed, hentet i alle milieuer, hvor det futile strejfer det patetiske, gennem den stendhalske ophobning af små sande træk, tilfældigt indsamlet, har Marker fået et førstehåndsmateriale, et grundlag, som han brygger sammen til en syntese, hvor det sociale dokument udmunder i essayet, poesien og kunsten. „Le joli mai“ er det første eksempel på en brecht'sk film, på et vidne, der kommer længere end til sin rolle som vidne, idet det hos publikum skaber bevidstheden om en situation, som det er muligt at ændre.

Med sådanne individualister sprænges *cinéma vérité*. Det er det alternativ, som Edgar Morin så klart har talt om: „Den nye *cinéma vérité* er her nu enten for at adoptere den brutale facon og blive til *cinéma-document*, eller for at anvende montagen og blive til *cinéma-essai*.“ Sandheden findes i to tydeligt modsatte fremgangsmåder: forevisning af *rushes*, uden nogen indblanding i form af montage, eller i en integrering af hændelserne i en i dybeste forstand subjektiv syntese. Men at filme, idet man tillidsfuldt venter på tilfældets hjælp, på et poetisk lynglimt, på et øjeblik af evigheden, som skaber et tegn af billedet og en myte af emnet, det er at ville lægge en fælde for virkeligheden. Desuden er dette at lade sig betjene af filmen, ikke som af et autonomt sprog, men som af et apparat til mekanisk registrering. Endelig må det siges, at resultatet af sådanne iagttagelser på det brutale dokument's plan kun interesserer en minoritet af sociologer og etnologer. Fuldstændig som fotografiet kan denne form for film indfange ofte meget betegnende øjeblikke, men det er kun øjeblikke.

Der er f. eks. i „Moi, un noir“ nogle smukke billeder, som absolut ikke er optaget af det æstetiske. Disse billeder, bl. a. et ansigt i halvmørke, viser os, at livet undertiden imiterer kunsten, og at hverdagen rummer sin del af det forunderlige, ja endogså af det fantastiske (en tanke, som surrealisterne er så glade for). Det naturlige har et tonefald, der rummer skatte af skønhed, som det er filmskaberens opgave at bringe frem i lyset. Det er det, der fængsler Baldi, når han erklærer: „Jeg søger at opdage og gengive den skønhed, som findes i enhver

naturlig bevægelse, men som vor mentale overbygning eller sekundære detaljer forhindrer os i at se.“ Denne underkasten sig livet begynder nu i betragtelig grad at modificere manuskripterne i spillefilmene. „Der er ingen mellemvej,“ siger *Jean-Luc Godard*, „det er enten virkeligheden eller fiktionen. Enten iscenesætter man, eller man laver reportage. Man vælger fundamentalt kunsten eller tilfældet. Enten det konstruerede eller det, der er taget ud af livet. Alle store spillefilm tenderer mod det dokumentariske, ligesom alle store dokumentarfilm tenderer mod fiktionen.“ „Aandeløs“ og „Les carabiniers“ er optaget som reportagefilm. „Skygger“ af *John Cassavetes* er en film uden intrige og uden manuskript og lod skuespillere fra *Actor's Studio* improvisere foran kameraet. „Pull My Daisy“ af *Robert Frank* og *Alfred Leslie* er ikke andet end en fri improvisation over en tekst af *Jack Kerouac* i stilen fra *Greenwich Village*. Det er ikke helt den samme ungdom, som vi ser i „Adieu, Philippine“ af *Jacques Rozier*. Dette originale værk, der har betydet meget for *cinéma vérité*, især i kraft af sin optagelsesteknik med et flyvende kamera, giver indtryk af at være en sandfærdig reportage om tre unges liv i dag. Der er ikke desto mindre en

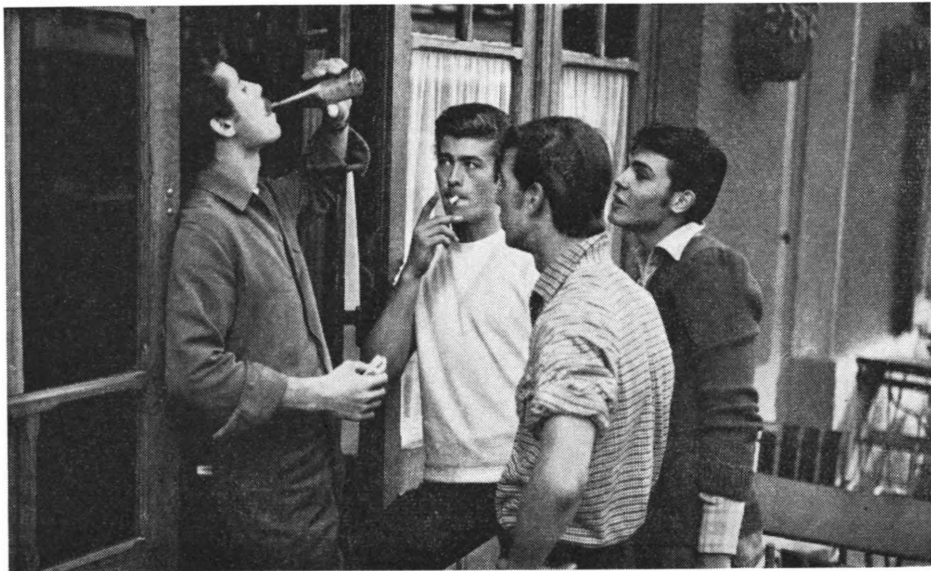
personlig tone i denne moderne film, hvor disse veludstyrede og sande personer skildres i deres *omgivelser*. Rozier ved, hvorledes han skal genskabe et klima, selvom filmen har nogle fejl og en lidt for løs konstruktion.

Alt dette refererer ikke mere til *cinéma vérité*, men til *cinéma-liberté*, der omfatter erobringen af det naturliges og det utvungnes frembrud i en fortællende filmkunst. Manuskriptforfatteren, der afviser en forældet psykologi, kan nu drage nytte af disse erobringer, ikke blot hvad angår udformningen af intrigen, thi den levede virkelighed overgår ofte filmenes fiktion, men endnu mere i den buket af personer, som overlades ham fra *cinéma vérité*.

Personerne i „Skyd på pianisten“ og „En kvinde er en kvinde“ havde ikke været så nærværende, hvis filmskaberne ikke tidligere havde filmet og interviewet folk fra gaden, folk, som ingen før havde interesseret sig for. Kun kunstneren er i stand til at komme ud over fænomenernes objektive niveau, til at vise verden i dens immanens, det vil sige at omskabe den.

Mens vi venter på en sprængning, der kun kan sammenlignes med neorealismens, hvor personlighederne skiller sig ud fra bevægelsen, lærer *cinéma vérité* os måske mere end de andre generer, at vi ikke skal glemme mennesket.

„Adieu, Philippine“ af Jacques Rozier.



AXEL MADSEN:

Det unge HOLLYWOOD

Det er et vanskeligt arbejde at vurdere de mennesker, hvis film vi ser. Det at lave film kan ofte forekomme at være en skræmmende række af levende begravelser, for tidlige fødsler og hasarderede opstandelser. Næppe har vi prist *Antonioni*, førend han afskrives, fordi han har for mange *tics*. Næppe har vi talt vildt bejgstret om „Hiroshima, min elskede“, førend vi hilser *Resnais'* seneste film med bekvemme, vidende grin, mens vi samtidig „opdager“ så inkompetente professionelle som *Phil Karlson* og *Mauro Bolognini*. I vore vokskabinetter flytter vi rundt med vore statuer med en overfladiskhed, der kun røber vor usikkerhed.

Den filmiske genius, siger vore æsteter, er en vis musikalsk, patetisk, opfindsom eller besnærende arrangeren, en sjælden blanding af mekaniske og skabende funktioner, en antydning af ophidselse og underkastet sig vore evner, en kombination af psykologisk anspændelse og lidelse. Filmsproget er stadig i sin vorden, og forholdet mellem lærred og publikum er stadig knyttet til aspekter af de figurative og plastiske kunstarter.

I Hollywood er substantiverne de samme som i andre af verdens filmcentre i dag, „overgang“, „nyorientering“, „vanskelighed“ og „fremtiden“, og verberne er „at spille“ og „at gå fremad“. Adjektiverne er „ny“ og „filmisk“, men adverbiet er „hvordan“.

På det industrielle plan besvares spørgsmålet ofte med overdreven, smart optimisme. Spillefilmproduktionen stiger. I løbet af denne vinter optages 24 film i Hollywood plus én i

det nærliggende Mexiko. Til sammenligning kan meddeles, at 17 amerikanske selskaber arbejder uden for Hollywood, og denne aktivitet lukrerer ikke af nogen form for statsstøtte – en kendsgerning, der alt for ofte negligeres af udlændinge, der udtaler sig om amerikansk film. Behøver man flere beviser på Hollywoods vitalitet? „Universal-Revue“-ateljierne er i gang med et konstruktionsprogram til 20 millioner dollars, „Warner Bros.“ og „MGM“ strømmer over af aktivitet, „Paramount“ lider af pladsmangel for at imødekomme kravene fra producenter uden for selskabet, og planerne for de foreslåede „MGM-Columbia-Fox“-ateljier i det nærliggende Malibu, der er fri for den generende smog, er ved at nærme sig igangsættelsen.

Alt dette rimer ikke med sortseernes dommedagsklager over det Hollywood, der er ved at dø eller miste fodfæstet. Men hvis vi graver lidt dybere, finder vi en angst og lovprisning af sig selv, der, hvis de vidste det, ville få gutterne fra Madison Avenue og presse-bureauerne til at gys.

På det industrielle plan er spørgsmålet ikke, hvem der vil afløse hvem ved en kunstnerisk revolution, men hvad der vil komme i stedet for den almindelige film. At B-filmen er død, betvivler ingen. B-film laves stadig – af vane og under pres fra tusinder af små biografejere fra hele landet, som kræver to friske film to gange om ugen. Til trods for at tusinder af lokale biografer er blevet lukket i det sidste tiår, er der stadig et enormt marked, der skal tilfredsstilles, hvis ikke det skal mættes af udenlandske film – først og fremmest af engelske komedier, der er begyndt at finde vej ind til fastlandets drive in-teatre.

De store studier, der i dag ejes af bankmænd, ikke af showfolk, ruller deres store kannoner i stilling for at genvinde det svindende marked. „Warner Bros.“ har kastet sig ud i en gæld på 15 millioner dollars for at optage „My Fair Lady“, instrueret af *George Cukor*. Hos „MGM“ er *George Stevens* ved at afslutte sin „The Greatest Story Ever Told“, der vil koste 22 millioner dollars. For „Universal“ har *Stanley Kramer* lavet sin „Hopla, vi lever“, der beløb sig til 14 millioner dollars. Hos „Paramount“ har *Edward Dmytryk* afsluttet en kostbar udgave af „The Carpetbaggers“ og er nu i færd med at filmatisere en ny

Robbins-best-seller for „Wunderkind“-produceren *Joe Levine*. „Columbia“ vil gerne filmatisere hele Biblen, og „20th Century Fox“ er ved at ændre sin salgsorganisation og gendøbe den „21st Century Fox“. Her er man parat til at putte pengene fra „Cleopatra“ i nye ekstravaganzas.

„Det er de gamle trætte mænd, der træffer afgørelserne,“ siger *Paul Wendkos*, „de kan ikke lave en god film, men de kan lave en stor film, en 40 millioner dollars-film. Det er dem, der har ødelagt industrien, så hvad ved de? Hvad man nu kan iagttage i Hollywood, er studiernes endeligt og agenternes og skatteeksperternes indmarch. Vi amerikanere har ar-

vet en tilbøjelighed til at holde fast ved det trætte og udtjente, som f. eks. *John Ford*. De fortsætter med ham, selvom han er en træt gammel mand, der ikke har lavet en god film de sidste 15 år. *Zinnemann* er også gammel og træt. *John Huston* er bare en drukkenbolt, der spiller kort hele tiden.“

Høj alder møder man allevegne. Bag kameraet eksisterer der ikke ungdom. Teknikernes gennemsnitsalder er et sted mellem 55 og 65. Hvis en ung filmand vil følge i sin fars fodspor, akcepteres han i Hollywood, men hvis han vil prøve nye veje . . .

„Det er umuligt at lave en „europæisk“ film her,“ siger *Buzz Kulik*, „ingen fotograf

Hubert Cornfield instruerer Bobby Darin i „Pressure Point“, som Kramer ændrede i uden Cornfields samtykke.



ville lave grumset foto som f. eks. i „Skilsmisse på italiensk“, hvis man bad ham om det, fordi han ville være bange for, at hans fagforening ikke ville give ham kontrakt til en ny film.“

„Vi optager med al for meget lys af hensyn til TV og drive in-biograferne – to markeder, som man ikke må forsømme,“ siger *David Swift*, „med hensyn til belysning har man ikke prøvet noget nyt i 30 år.“

De unge filmfolk i Hollywood er lige så individualistiske som deres europæiske kolleger. Nogle af dem følger den slagne vej, andre følger moden fra Rom og Paris, og atter andre er så langt forud for de nye bølger – i det mindste på papiret – at enhver sammenligning bliver latterlig. De mener, at morgendagens instruktører ikke kommer til at arbejde for et filmselskab, men for et narkotikafirma. *Rod Serling*, produceren og forfatteren af TV-serien „Twilight Zone“, og science fiction-forfatteren *Ray Bradbury*, *Poul Anderson* og *Frederick Pohl* tror, at i et nyt moralsk klima, hvor forskellen mellem Godt og Ondt kun vil være et spørgsmål om behag og smerte, vil kemiske og elektroniske raffineringer gøre det muligt at give drømme et formål og en handling. I løbet af en generation vil behagets teknologi være kommet så vidt, siger de, at det er muligt at producere „feelies“, som *Aldous Huxley* kaldte det næste århundredes film, sammen med narkotika. Nogle få fremskridt i neurologi og robotmekanisering, og Mennesket af 1984 vil ikke drømme tilfældigt, men i overensstemmelse med et manuskript og en „mise en scène“, som han selv har valgt i den lokale drugstore.

Men i 1960'erne har filmene netop opnået en ny status, i høj grad indvundet af udenlandske film, der er skabt af en række energiske og originale kunstnere, som lever og arbejder i forskellige dele af verden. Hollywoods unge instruktører ved, at Europas filmfolk i almindelighed er mere avancerede, end de selv er. Ingen her, måske med undtagelse af *Wendkos* og *Hubert Cornfield*, synes f. eks. at forstå, at styrken i en filmisk følelse kan være uafhængig af emnet. Begreberne om form og indhold er meget vage, og kritikerne er stadig „angelsaksiske“ i den forstand, at en film bedømmes på sin sociale værdi – et kriterium, der stadig er *en rigueur* i „Sight and Sound“ og „Film

Quarterly“ til trods for tapre bestræbelser på at gallisere det. Den kunst, der ligger i at sætte værdier i opposition til hinanden, i at skabe harmonier, kontraster og forbindelser mellem karakterer, hændelser, miljøer og episoder, den kunst at skabe et „jeu artistique“ udaf temaerne og ikke blot holde sig til selve temaerne, alt dette er ukendt for de fleste af Hollywoods unge instruktører. I forbindelse med dem er *André Bazins* udtalelse om, at „mise en scène“ stadig følger obskure love sandere end nogen-sinde før.

For oversigtens skyld kan vi klassificere de unge instruktører i henhold til deres grad af professionalisme, og tale om dem „der har gjort det godt“, om „de mindre kendte“, om dem, „der netop har overstået deres læretid i TV“, og endelig om de „meget unge“. Denne klassificering er naturligvis vilkårlig, men måske trods alt mindre irriterende end dialektiske eller æstetiske inddelinger. Jeg har talt med instruktører af alle kategorier og bedt dem om at tale lige ud af posen.

PAUL WENDKOS

Paul *Wendkos* er sammen med *Hubert Cornfield*, *Ralph Nelson*, *David Swift* og nogle få andre blandt de instruktører, der nu er over fyre uden at have oplevet et større gennembrud, og som nu gør deres skyldighed. *Wendkos* har nu efter at have lavet 8 spillefilm fuld kontrol over sit håndværk, og instruerer nu *quickies* for TV, mens han venter på at skrabte penge sammen, således at han kan komme i gang med sine projekter i de modnere år – i dette tilfælde en historie om en amerikansk *Don Quixote* fra det tyvende århundrede. Jeg traf ham i hans hyggelige *Beverly Hills*-hjem, og i tre timer taler han om Hollywood og om den dekadence, man kan spore i filmhovedstaden („den tror vi stadig på“).

„Lad os se i øjnene,“ siger han, „at det hele er et spørgsmål om en individuel opfattelse af livet, en vision som *Fellinis* i „8½“, en film, som det i øvrigt ville være umulig at lave her. Hvis man vil arbejde i Hollywood, må man tage bestemte pragmatiske afgørelser. Det første spørgsmål, jeg stiller mig selv, når en

eller anden kommer til mig med et projekt, er: Hvad kan jeg få ud af det? Hvis ikke jeg i det mindste kan udvikle mit professionelle talent, siger jeg nej.

Nu er jeg parat. Jeg har instrueret TV, jeg har lavet westerns, krigsfilm, komedier, alle succeser på det formelle plan. Nu er jeg klar til at lave mit „kærlighedsarbejde“, men jeg vil sikkert tage til England for at gøre det.

Hvis De vidste, hvordan jeg lavede min sidste film „Gidget Goes To Rome“. Jeg havde intet, jeg arbejdede med intet. Manuskriftet var som et stykke vådt kleenex. Hvis det er lykkedes for mig, er det udelukkende på grund af det rene kinematografi.“

Wendkos er streng, når talen er om hans egne film. Hans første lange spillefilm var „The Burglar“, der blev optaget i det østlige Amerika. „Den havde nogle gode momenter i klipningen, men ellers . . .“ „The Burglar“ var baseret på en roman af *David Goodis*, en forfatter, som *Truffaut* kom til at holde så meget af, at han bearbejdede en af hans bøger til „Skyd på pianisten“.

„Med „The Case Against Brooklyn“ lærte jeg at vise følelser med et kamera, men filmen havde egentlig ikke nogen kerne. „Tarawa Beachhead“ („Landgang på Helvedes-Øen“) lærte mig at arbejde med større folkemængder, og så instruerede jeg min første Gidget-film. Så kom „Face of a Fugitive“ og efter den „Battle of the Coral Sea“ („Slaget i Koralhavet“), hvor scenen med flugten fra fangelejren til slut var det eneste af værdi. *Albert Johnson* skrev i „Film Quarterly“, at *Otto Preminger* kopierede denne scene i „Exodus“. Jeg improviserede en hel del i „Angel Baby“. Så kom „Gidget goes Hawaiian“ og nu „Gidget goes to Rome“, som jeg ikke har større lyst til at tale om.“

Om de europæiske instruktører?

„Jeg er en stor beundrer af Fellini. „Det søde Liv“ er vor tids „Dantes Inferno“. Fellinis skuespillerinstruktion er næsten mystisk. Det er ikke det, han fortæller skuespillerne, der betyder noget men tonen i hans stemme. Jeg så ham optage en sekvens af „8½“ i Rom. Han er fantastisk. Han arbejder på et overnaturligt plan. Han har altid et „indre“ drama og en overjordisk virkelighed.

Visconti keder mig. Resnais er en fupmager, og det samme er *Bourguignon*, der vil brække

halsen med sin film nr. 2, som han iscenesætter her i en kultur, han ikke kender.“

DENIS SANDERS

Denis Sanders blev berømt i en ret ung alder. Idag må han leve med denne berømmelse.

Sanders skabte en lille revolution for sig selv i 1954 med sin 45 minutters „Time out of War“, som ialt modtog syv prisbelønninger rundt om i verden. Han var da 25 år gammel. Efter endnu tre kortfilm kom „De nøgne og de døde“ (manus.) og „Crime and Punishment, U.S.A.“. Endnu engang lagde man mærke til ham på de forskellige festivaler. „Bag fjendens linier“ fra 1959 vakte opmærksomhed på festivalerne i London og Locarno. Sidste år iscenesatte han „The Story of Norman Peale“, en „positiv“ film, der endnu ikke er blevet distribueret. På papiret synes de ni år i Sanders' karriere imponerende.

Jeg træffer ham på hans kontor hos „Fox“, for hvem han iscenesætter „Shock Treatment“.

„„Shock Treatment“ bliver min fjerde spillefilm,“ siger han og læner sig forsigtigt tilbage. „Titlen siger jo, hvad den handler om, så hvad er der andet. Jeg er en af dem, der foretrækker at lave en B-film fremfor slet ikke at lave noget. Jeg har haft så meget vrøvl med udlejerne, fordi jeg savnede baggrund og resultater at fremvise, så jeg sagde til mig selv: Nu laver du to eller tre film af den slags; det vil overbevise udlejerne, og så kan du måske komme igang med det, der hedder „personal expression films“.

Jeg snakkede forleden med Frank Perry. Han gik op til „United Artists“ – ikke med en synopsis eller et manuskrift eller et manuskrift og halvdelen af pengene, men med den fuldt færdige „David og Lisa“. Og „UA“ sagde nej. Det har de jo siden bittert fortrudt, men de hævder dog stadig, at „David og Lisa“'s succes ikke beviser noget, at den er én ud af tusind. De vil simpelthen ikke forstå. Jeg ved dog, at markedet er der. Jeg har ikke selv tid, men en eller anden burde bede Ford Foundation eller nogen andre om et stipendium til at drage rundt til biograferne i forstæderne og i landdistrikterne, til de biografer, der holder lukket fra mandag til torsdag. Der er tu-

sinder af den slags biografer. Jeg er sikker på, at biografdirektørerne ville gå med til at åbne biograferne hele ugen for „betydelige“ eller endog eksperimenterende film. Markedet er der. Folk vil gerne blive klogere og dygtigere.“

Og fremtiden?

„Fremtiden er ikke opmuntrende. Producenterne hykler støtte og større begejstring for den nye film, for den kunstneriske film. Det er ikke andet end hyklery, men man hører det oftere og oftere.“

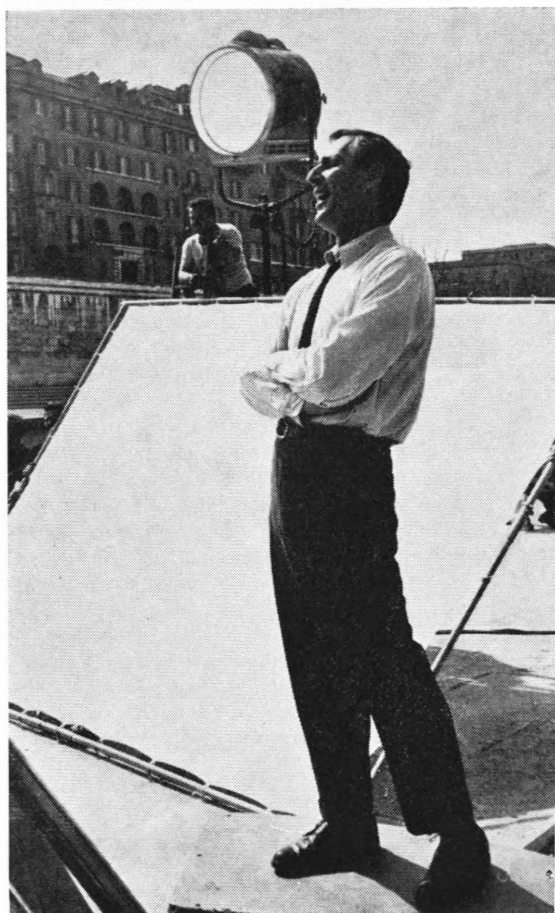
BUZZ KULIK

Buzz Kulik er endnu et offer for udlejerne, og han er ikke bange for at sige det. Dette besvær med udlejerne er ikke enestående for de nye, unge filmfolk. En så sikker og anerkendt instruktør som *Robert Aldrich* vil starte sit eget udlejningsselskab. Kulik er veteran fra TV (bl. a. „Preston og Søn“) og iscenesatte sin første spillefilm, „The Explosive Generation“, på samme tid som *Robert Wise* iscenesatte „West Side Story“. Begge film distribueredes af „United Artists“, som slog en uanstændig handel af med „Catholic League of Decency“. „United Artists“ sagde simpelthen til „CLC“, at hvis de gav „West Side Story“ et B, kunne de give „The Explosive Generation“ et C. „Catholic League of Decency“ sagde diskret ja. Jeg lavede en helvedes ballade bagefter, og det lykkedes mig at få dem til at give filmen et B, men det var forsent. Filmen blev kun i meget ringe udstrækning distribueret i USA. Den er for tiden i Europa, og jeg forstår, at den har fået en pæn modtagelse.“

Kuliks anden film var „Evil Come, Evil Go“, skrevet af Rod Serling. Efter den har han fået flere tilbud, men han mener at have gjort klogt i at sige nej. Først fik han tilbudt „Mænd er jo kun mænd“, som *Michael Gordon* iscenesatte, og derefter „Far, find dig en kone!“ „*Joe Pasternak* fik mig til at læse bogen, en nuttet historie om en ung enkemand og hans syv år gamle søn Eddie, som beslutter at faderen skal gifte sig igen og som søger at finde en passende kone til sin far. Meget nuttet. Pasternak ville have filmen i farver, jeg ville have den i sort-hvid. Jeg ville optage fil-

men i New York for at få den new yorkske flair med. Jeg foreslog et par unge skuespillere, Pasternak sagde nej. To dage senere forlangte Pasternak en revision af manuskriptet, idet han sagde: Jeg laver film som en kok laver middage: hovedret, salat, grøntsager og dessert. Pigerne er desserten. Vi skal bruge en masse dessert. To dage senere blev filmen givet til *Vincente Minnelli*. På intet tidspunkt forstod Pasternak, at hele historien hang i en meget tynd tråd: faderens ungdommelighed. Fordi han er en så ung enkemand, kan han ikke klare situationen, og barnet vil derfor finde en ny kone til ham. Pasternak gjorde ham gammel nok til at passe til sine stjerner.

Paul Wendkos ved Tiberen sidste indspilningsdag af „Gidget Goes to Rome“. Bemærk Hollywood-teknikken: Kunstig belysning ved udendørsoptagelser.



Men en mand på fyrrer kan klare at blive enke-mand, han ville ikke som en tredive-årig føle sig ude af stand til at overskue situationen.“ Kommentarer til film, han ikke iscenesatte, er ikke Kuliks eneste kritik af, hvad han kalder „the establishment“. Transatlantisk tur-retur-snobberi er også et af hans yndlingsemner.

„De ved, vi beundrer briterne for deres besættelse af rollerne i deres film, især de lidt større biroller. Men da jeg var i London sidste sommer, fortalte nogle engelske skuespillere mig om, i hvor høj grad de beundrede vor „Method“, denne Actor's Studio-måde at portrættere og karakterisere på. Det er utroligt, dette transatlantiske snobberi begge veje.“

Jeg smiler og tænker på, hvad jeg selv har oplevet af interkontinentalt snobberi – de franske highbrow-kritikeres „envouement“ for amerikanske veteran-instruktører og „forklarede“ amerikaneres udsøgte beundring for visse ny bølgefolk. Ironisk nok steg amerikansk films indtægter fra udlandet sidste år til rekorden 54,6 % af de samlede indtægter; det vil sige, at mere end halvdelen af Hollywoods indtægter kommer fra udlandet. Kulik ler ad et par anekdoter om emnet.

Men film er en alvorlig affære, og Kulik er ivrig efter at komme i gang med sin næste film.

„Jeg skal optage „Achille's Affair“ i Jugoslavien til foråret. Manuskriptet er af *Barkley Mather*, en glimrende engelsk manuskriptforfatter. I mellemtiden iscenesætter jeg TV-pilots ... nogle af dem med et budget af størrelse som for en billig spillefilm.“ (Pilot er betegnelsen for den første film i en ny TV-serie, den film, der skal sælge serien). Budgettet for en bedre 50-minutters pilot er ofte så højt som \$ 200.000.-. TV-film optages altid på 35 mm, aldrig på 16 mm, og teknikernes fagforeninger kræver de samme lønninger ved TV-produktioner som ved spillefilm.

„Hollywood havde sin sidste chance for få år siden,“ tilføjer han uden overgang, „da *Cornelius Vanderbilt Whitney* ankom fra New York med fem millioner dollars på lommen. For et sådant beløb kunne man lave fem eller seks top-film og så forhandle med udlejerne fra en langt stærkere position ved at sælge dem samlet og ikke en efter en. Med en enkelt film kan man ikke gennemføre det.

Ben Hecht prøvede for nogle år siden, og

andre har gjort det samme, men udlejerne har tre sæt regnskabsbøger -- et som de viser Dem, et som de viser biografejerne og et, der er beregnet på dem selv.“

JOHN CASSAVETES

John Cassavetes er en fremmed i Bagdad-on-the-Pacific. Manden bag „Skygger“ er tilbage i Hollywood, som han første gang forlod, idet han knaldede døren i efter sig. Jeg blev meget gode venner med John i de uger, som gik forud for hans afrejse til sit elskede New York og til en plan, der ikke blev til noget. Han er nu på udkig efter nye muligheder i, hvad man tidligere har kaldt „Warm Siberia“ og andre søde eufemismer, men han er stadig så stolt, at han ikke bøjer sig for „The Establishment“.

Jeg var sammen med ham på hans „Columbia“-kontor, en stor skandinavisk-møbleret suite, da han var i færd med at forberede indspilningen af „Germini“, en film om en Brooklyn-præst, der har besluttet sig til at forlade kirken. Filmen blev aldrig til noget, for John kunne ikke komme til at indspille den, som han selv ville. En anden plan, som gik i stykker for ham, var filmatiseringen af „Tchin-tchin“, en opgave, som han ville have nydt at gennemføre. Han fortalte mig engang om sine visioner med „Tchin-tchin“ – det lød meget lovende.

„Det er ikke nemt at lave film, når man ikke er indstillet på kompromis'er. Og det eneste, som en instruktør kan give en film, er sin egen opfattelse af den, og det giver man ham ikke lov til.“

Cassavetes er et eksempel på Hollywoods traditionelle talent for at shanghai folk. Han havde indspillet „Skygger“ i New York med et bundt skuespillervenner. Ingen udlejer var interesseret i den usædvanlige, racemæssigt følsomme film, men den blev modtaget med begejstring i London. Hollywood-cheferne blev forbløffede og spurgte sig selv: „Hvem er denne Cassavetes? Han har måske noget, som folk vil ha' nu om stunder, dette hersens nybølge-stof. Lad os tilbyde ham en kontrakt.“ Og en skønne morgen stod Cassavetes i „Paramount“-studierne, ansigt til ansigt med 80 tek-

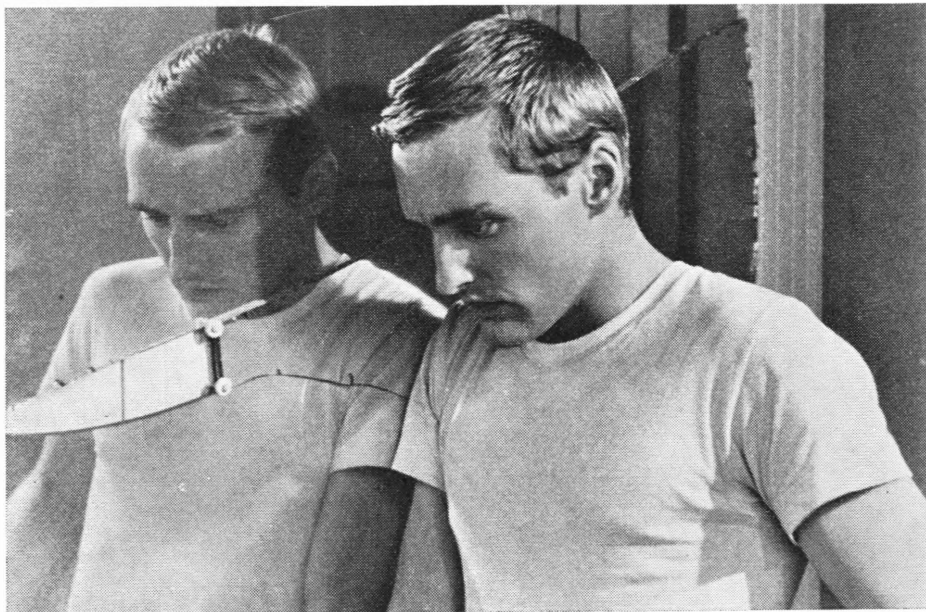
nikere, der brændte efter at arbejde for ham.

„Jeg vidste ikke, hvad jeg skulle sige til dem. Jeg vidste ikke, hvad de lavede. Jeg havde taget nogle af mine skuespillerkammerater med fra New York. Hver og én af dem var hundeanst. Bare for at tømme op begyndte jeg at klovne rundt. Så derfor fik jeg det omdømme, at jeg ikke er nogen særlig alvorlig skuespiller. Fra selve den første dag af „Too Late Blues“.*)

*) Den scene-nervøse Cassavetes-trup har sin parallel i den klassiske historie om pigen, der kom til Hollywood for at gøre karriere, og som vidste, at hun derfor var nødt til at gå i seng med alle. Hun begynder med selskabets politimand og arbejder sig derpå opad og går i seng med 3. assistenterne, 2. assistenterne, 1. assistenterne, 2. fotografen, og alle lover de at ville introducere hende til den næste mand på stigen. Til sidst kommer hun i seng med producenten, som beder hende møde i studiet næste morgen til en prøveoptagelse. Glædestrålende ankommer hun, men alle har så travlt, råber til hende om at stå dér, se den vej, ikke gøre det, men tværtimod det, så hun til sidst bliver of forvirring og spørger en stik-i-rendreng: „Undskyld, men hvem skal jeg gå i seng med for at komme ud herfra?“ Historien bliver almindeligvis fortalt med et noget stærkere ordvalg.

„Too Late Blues“ faldt, og jeg knækkede min hals på den. Næ, det var ikke manuskriptets skyld, ansvaret er helt og holdent mit. Men jeg ville bevise over for mig selv, at jeg var i stand til at lave en film i Hollywood. Den skulde aldrig have været overført til West Coast. Den hører i et og alt til i New York, denne historie om rastløse *cats*, om deres tilværelse, hele atmosfæren, deres jargon, deres væremåde. „A Child is Waiting“ var ikke dårlig, men Stanley Kramer byggede helt om på den efter først at have ladet mig klippe den i en uge. Jeg havde gennemarbejdet alle scenerne med *Judy Garland*. Jeg ville ikke have hende til at græde i filmen, og vi havde sammen fundet frem til noget godt, ikke nødvendigvis altid i de første optagelser af scenerne. Men Kramer tog alle „outs“ (= alt det kasserede) med Garland, der græd, og satte dem ind i den færdige udgave i stedet for mine klip. Det er grunden til, at hun hele tiden tager sig så tåbelig ud. Vi havde et stormfuldt møde om det, og jeg bad Kramer fjerne

Denis Hopper i „Night Tide“ af Curtis Harrington.



mit navn fra filmens credits, men han sagde bare: „Ta' og læs kontrakten.“

Jeg er 33 år. Jeg har ikke meget at sige, men det, jeg har, skal frem. Ingen i Europa forstår Amerika. Vi er et lidenskabeligt folk, men vi har aldrig udstillet vore lidenskaber. Vi er så sophisticatede, at vi kun har mod til at fremvise vore lidenskaber kandiserede med humor.“

ROBERT MULLIGAN

Robert Mulligan er i gang med sin ottende film for „Paramount“. Den reserverede Mulligan, der er 38 år, er det bedste eksempel på den unge filminstruktør, der er kommet frem via fjernsynet. I 1954 blev Mulligan instruktør efter i to år at have arbejdet som hjælpeinstruktør på det ugentlige show „Suspense“, og han lavede 100 dramatiske 30 minutter-shows i to år for „Philco Goodyear Playhouse“ og „The Alcoa Goodyear Show“.

„Vi nød det. Vi – det vil sige *Frankenheimer*, *Delbert Mann*, *David Swift* og jeg. Det var gode TV-år dengang, forestillingerne gik direkte og var altså ikke som nu på bånd. Det er netop af den grund, at jeg ikke vil lave noget for fjernsynet i dag. Det er sket med det spontane.“

Har TV-årene betydet noget?

„Ja, jeg kan lide at arbejde hurtigt. Jeg kan lide at få det hele med i første optagelse.“

Og nu efter syv film?

„Jeg er instruktør og ikke „auteur“. Jeg tror, en instruktør skal fortolke et stykke arbejde, ganske som en dirigent. Det er alt for nemt at spille den store mand. Jeg tror, skuespillerne skal have fuld frihed til at udtrykke sig selv. Jeg ved meget vel, hvad jeg selv vil, men om fremtiden i al almindelighed . . . derom har jeg ingen anelse. Jeg prøver at lære noget fra film til film.“

Og de andre . . .

Der er nogle stykker unge instruktører og instruktører in spe, som prøver at klatre op ad

stigen i et Hollywood, som helst er fri for dem. Lad os omtale den 22-årige *Gary Graver*, der har formået at lave en forbløffende og ærlig selvbiografisk spillefilm om Hollywood og en ung mands kamp for at klare sig. Desuden *Kent McKenzie*, som lavede „The Exiles“, en film om indianske arbejdere i Californien. The Motion Picture Department of UCLA (University of California, Los Angeles), der ledes af *Richard Hawkins*, dimitterer hvert år mellem 20 og 30 kandidater. Af de 60 kandidater fra klasserne i 1959–60 har kun én klarret sig: *Francis Coppola*, der har indspillet en film i Irland(!). En anden har fundet arbejde som assistent hos *Billy Wilder*, en tredje har fundet et job hos „Fox“ — i publicity-afdelingen.

Lad os endvidere fra den gruppe af TV-instruktører, der har gjort springet til spillefilm omtale *John Rich*, der netop er blevet færdig med „Wives and Lovers“, en tåbelig og vulgær filmatisering af et Broadway-skuespil, og *Ralph Nelson*, som gjorde springet med „Sidste runde“ og som senest er kommet med „Markens Liljer“, en slags nuttet efterligning af „Miraklet i Milano“. Højere oppe på stigen finder vi *John Frankenheimer* (se „Kosmorama“ 63), *Irvin Kershner*, *Boris Sakal*, *Stuart Rosenberg* og *Phil Silverstein*, alle folk i trediverne. I tyverne er *Tim Wheelan Jr.*, der har indspillet „Out of the Tiger's Mouth“ i Asien med en ny teknik, der anvender letvægtskameraer, som bæres af fotografen, instruktørmikrofoner og transistorudstyr – og *Curtis Harrington*, der gjorde sin entre med „Night Tide“, en fascinerende *oozy* film, der fik begejstrede anmeldelser i det strenge „New York Times“.

Jeg har forbigået den nedslående New Yorker-skole og de Hollywood-folk, som arbejder i New York, den fremragende *Arthur Penn* og den uegale *Sidney Lumet*. Jeg har desuden forbigået folk, der arbejder i Europa, deriblandt *Stanley Kubrick* og *Robert Parrish*.

Ingen lærer at mestre instruktørkunsten i de unge år, og alder er et slet kriterium i bedømmelsen af filmisk talent. Men det kan dog uden videre siges, at Hollywood stadig er på udgik efter sin unge Truffaut.

CLOSE UP

Da ingen danske aviser har fundet det ulejligheden værd at nævne, at den japanske instruktør *Yasujiro Ozu* døde 60 år gammel den 12. december 1963 efter en operation på et hospital i Tokio, skal vi hermed noget forsinket bringe den triste meddelelse videre. Ozu, som præsenteredes med seks film af museet i november sidste år, var en filmkunstner af de største, som først sidste år opnåede den internationale anerkendelse, som han i mange år havde fortjent, og han deler skæbne med *Mizoguchi*, der også døde, netop da han var blevet berømt uden for sit hjemland. I. M.

I augustnummeret af „Biograf-Bladet“ fandt man en lille opsats med titlen „Hvem skal man tro?“. Den skulle være et satirisk udfald mod kritikere, der er uenige i bedømmelsen af en film. Vi skal undlade kommentere og blot udtrykke vor forundring over, at noget sådant overhovedet kommer frem. Hvorfor ikke begynde helt forfra i den nye redaktion med en diskussion om kritikens berettigelse?

Imidlertid kan denne opsats være et ironisk udgangspunkt, når man vender sig til en anden notits på samme side i branchebladet. Her giver man *Abraham Polonskys* mere end inter-

essante „Force of Evil“ et ord med på vejen i anledning af, at TV har „fundet den frem“. Dette sidste opfattes af en begrænset kreds som en kritik af biografernes repertoire. Intet er mere fejlagtigt. Der er ingen grund til at være ked af det og slet ingen grund til at være så nedtrykt, at man vælger at citere „B. T.“s omtale af filmen for at stive sin moral og uskyld af. Thi man kan næppe finde en mindre filmkyndig forbundsfælle, og læser man den pågældende „anmeldelse“ igennem, opdager man, at det ikke er en anmeldelse men 56 liniers fornærmelse over, at TV-skribenten ikke har forstået noget eller, hvad værre er, at han har måttet forsøge at omstille sig fra det middel-mådige til det ekceptionelle. Når vi herefter fremhæver, at „Berlingske Tidende“ samme dag anmeldte filmen under rubrikken „En ypperlig film“, er det ikke for at sætte to kritikere op mod hinanden, al den stund kun den ene af skribenterne er filmkritiker. Man har vanskeligt ved at acceptere „B. T.“s ukyndige og uforstandige omtaler af film i TV som seriøs filmkritik.

Der burde i dette tilfælde for „Biograf-Bladet“ ikke være tvivl om, hvem der gavner filmkunsten mest, kritikeren eller causeuren, hvem der fortjener at blive citeret, og hvem der bør forbigås i tavshed. P. M.

TIDSSKRIFTERNE

Januar-nummeret af „Cinéma 64“ har à propos udsendelsen af *Maud Linders* antologifilm om faderen „En compagnie de Max Linder“ samlet stof om den fremragende og til en vis grad oversete komiker.

„Présence du cinéma“ for november 1963 drejer sig om *Joseph L. Mankiewicz*. Man vil finde en filmografi, der omfatter både hans manuskripter, instruktioner og produktioner. Endvidere er der uddrag af drejebogen til „Den stilfærdige amerikaner“.

Manuskriptet til *Viscontis* „Il gattopardo“ optager pladsen i et dobbeltnummer af „L'Avant-Scène“ (december-januar), der også bringer uddrag af manuskriptet til „La terra trema“.

Også december-nummeret af „Positif“ er helliget Hollywood, idet næsten hele nummeret er reserveret en artikel af *Robert Benayoun*, der har været i USA.

„Filmrutan“ har to hovedemner for sit sidste nummer i 1963: *Torre Nilsson* og „Tystnaden“. Nummeret indeholder i øvrigt en *Arne Svensson*-dagbog fra London Film Festival i oktober sidste år.

I „Chaplin“ nr. 42 (december 1963) fremsætter *Ingmar Bergman* sine synspunkter om den kommende svenske filmhøjskole, som han ikke har meget tilovers for. Der er også et *Robert Aldrich*-interview, der er hentet fra „Movie“, og et *Hasse Ekman*-index, samt komplette-ringer til et tidligere publiceret *Welles*-index.

„Sight and Sound“'s vinternummer bringer en artikel om *Orson Welles* og endnu engang et essay om *Antonioni*. Redaktøren *Penelope Houston* synes efterhånden at blive mere og mere interesseret i økonomi og filmproduktion og skriver om den filmkrise, der nu siges at hærge England.

„Cahiers du Cinéma“ har lavet et imponerende dobbelt-nummer (december-januar) om amerikansk film. 30 amerikanske instruktører svarer på spørgsmål, og nummeret omfatter endvidere bl. a. et leksikon over 121 instruktører, og, hvad der er særligt værdifuldt, et leksikon over 90 amerikanske producere.

Læsernes valg . . .

Tredie led i „Kosmorama“s rundspørge præsenteres på følgende sider, og vi skal straks sige læserne tak for den store interesse, der er kommet til udtryk gennem talrige og fyldige besvarelser og gennem ledsagende breve. Er værdien, som enkelte hævder, af denne tredie runde tvivlsom for læserne, så har den i det mindste været ganske opbyggelig for redaktionens medlemmer, hvortil kommer, at den har bødet på den manglende kontakt med læserne, som vi ofte i det stille griber os i at beklage.

Nu er det naturligvis ikke lutter roser, der er blevet sendt sammen med besvarelserne. En læser, som dog sender sin liste, kan ikke indse betydningen af læsernes mening og foreslår i stedet en videnskabelig anlagt kombination af Kinsey, Gallup og Statistisk departement, der skulle give et billede af „Kosmorama“s læseskare. Vi foretrækker dog stadig langt at danne os et billede af filmmilieuet omkring „Kosmorama“. Hvor stor indflydelse har filmmuseets foreslåinger på københavnske læsere valgt? Synes svenske læsere at være mere velorienterede gennem et bedre repertoire? Hvor mange af de utraditionelle film når udenfor København og bliver set? Er der spændende ting, vi selv har overset? etc. etc.

Samme læser opfordrer endvidere redaktionens medlemmer til at „røbe deres uforgribelige meninger“. Det er vel et rimeligt forlangende, og vi skal bringe dem som årets clou i april-nummeret.

Atter samme læser tager i en længere udrødning til genmæle mod redaktionens kommentarer til kritikernes indvendinger mod spørgsmålets form med følgende:

Redaktionen finder det mærkværdigt, at en kritiker, Inge Dam, kan udtale, at de film, hun som kritiker sætter højt, ikke nødvendigvis er de samme, hun personligt holder mest af. Det antydes ligefrem, at et sådant standpunkt må skyldes personlighedssplittelse. En fornuftig grund kan der i hvert fald ikke være, eftersom en kritiker i sine anmeldelser nu engang „kun kan udtrykke sin personlige smag“ (bemærk ordet „smag“ i stedet for „mening“!).

„Kosmorama“s dom er så meget mere besynderlig som næsten alle instruktører og kritikere i deres kommentarer til besvarelserne røber, at de har stået i Inge Dams dilemma.

Har grunden er ikke sjælelig splittelse, men den såre naturlige, at professionelle kritikere

oplever det, alle inden for alle andre fag også kan opleve, når faget dyrkes professionelt, at hver og en fra naturens side er subjektivt indstillet og fuld af fordomme, som kun målbevidst indsats kan nedbryde. Den gode, samfundsnyttige kritikers opgave er ved at arbejde med sig selv at nærme sig det man kalder objektivitet, og som nogle fejlagtigt betragter som et absolut ideal, intet menneske nogensinde kan nå (hvorfor det lige så godt kan opgives at stræbe efter det), andre derimod mere praktisk opfatter som en subjektuafhængighed, det er muligt at stræbe efter ved hjælp af lidt forstand og energi.

Den gode kritiker kontrollerer sig selv og formår derfor at videregive både viden og impulser til sin læser uden at fornægte sin personlighed. Den kommer nemlig til udtryk i forfægtelsen af principielle standpunkter.

Den dårlige kritiker behersker ikke sig selv, men beherskes af sig selv, sine fordomme og sine stemninger. Han udstiller blot sine følelser for læseren. Tænk f. eks. på Harald Engberg, der den ene gang efter den anden går over gevind i sin øjeblikkelige begejstring og helt glemmer, at begejstringen i hans eget tilfælde ikke altid holder for eftertankens mere kritiske prøvelse.

De film, den gode kritiker sætter højest som kritiker, er derfor sådanne film, som giver størst intellektuelt udbytte og som han kan lære noget af.

De film, den selvsamme kritiker sætter personligt højest, er ikke nødvendigvis de samme, for her afgør følelsesbindinger sagen.

Inge Dam nævner i sin besvarelse selv et tilfælde. Det samme gør Lauritzen, Mohn, Vibeke Poulsen og Irmelin Thulstrup. Vibeke Poulsen ligeud med bemærkningen: „Hvem har ikke lidt skuffelser med „fine“ og „store“ film og haft dejlige oplevelser med bagateller“. Kragh-Jacobsen kender også fænomenet. Han siger om en film, han så i drengearene: „Den er helt uden kunstnerisk betydning“. Men den er „allerbagest i hovedet“.

Skulle der have været konsekvens i redaktionens sidebemærkning til Inge Dam, burde der have stået, at kritikere, der overhovedet er i besiddelse af et følelsesliv, burde afholde sig fra at udtale sig. Men det stod der altså ikke!

Ejvind Riisgård.

Vi svarer: Det er os i denne forbindelse flintrende ligegyldigt, om en kritiker har haft „skuffelser med fine og store film“ d. v. s. film, der af reklameagenter eller af Peter Jensen i bogen „Verdens bedste film“ er blevet udnævnt til „fine“ og „store“ film. Vi kan ikke godtage, at der findes dårlige „fine“ film eller dårlige „store“ film. Vi kan derimod acceptere en personlig standpunkttagen uden hensyn til traditions- og branche-bestemte overleveringer. Vi er glade for at få oplysninger om de film, kritikerne personligt sætter højest, for det lærer os en hel del om kritikerne. I og for sig var det lidt overflødigt at spørge f. eks. Erik Ulrichsen, for var nogen i tvivl om hans valg? Anderledes stiller det sig med andre kritikere ud af hvis anmeldelser det ofte kan være svært at læse deres personlige smag.

Der er naturligvis foretaget forkortelser i kommentarerne til læsernes valg, som det skete i de to foregående lister. Vi har dog bestræbt os på at gøre det om ikke blidt så i hvert fald så sagligt som muligt.

JØRGEN ALDRICH, København:

. . . Jeg skal søge at samle 10 film, som jeg på denne dag, i denne time husker for en eller anden valeur, som gjorde indtryk på mig.
 Jules et Jim
 My Darling Clementine
 War of the Worlds
 L'Avventura
 Les 400 Coups
 Panserkryderen Potemkin
 Saturday Night and Saturday Morning
 Mr. Deeds Goes to Town
 Weekend
 Film med Chaplin, Keaton, Marx Brothers, Laurel & Hardy etc. etc.

SVEN AAGE ANDERSEN, København:

Det sjunde inseglet
 Modern Times
 The Great Dictator
 Ladri di biciclette
 Miracolo a Milano
 Ordet
 Paths of Glory
 Jeux interdits
 All Quiet on the Western Front
 La Strada
 The Grapes of Wrath
 Sudjba tjeloveka (En mands skæbne)
 Elektra
 Frk. Julie
 Die Brücke
 Kirmes
 A Taste of Honey

UFFE BERGH, København:

Divorzio all' Italiana
 Jules et Jim
 L'Avventura
 Les vacances de M. Hulot
 Room Service
 Strangers on a Train
 The Hustler
 The Manchurian Candidate
 The Wild One
 Audace colpo dei soliti ignoti (Milliardkuppet i Milano)

MICHAEL BLÆDEL, København:

How Green Was My Valley – så den da jeg var 12, har siden været interesseret i Ford.
 The Grapes of Wrath – så den da jeg var 18, har siden været vild med Ford.
 Paths of Glory – bedste (anti-)krigsfilm . . .
 High Noon – . . . omringet af 3–4 Ford-westerns
 Tranerne flyver forbi
 The Hustler
 Frank Capra-trilogien: Mr. Deeds Goes to Town, Mr. Smith Goes to Washington og You Can't Take It With You
 Some Like It Hot
 Les 400 Coups
 Twelve Angry Men
 Strangers on a Train
 Men jeg kunne altså også lave en ny liste, der ville overbevise mig selv lige så godt som denne. Men det er da kun dejligt.

C. R. BRØGGER, Glostrup:

Opfordret så utilsløret skal jeg – med fryd i hjertet, fordi jeg siden 12-årsalderen har ønsket, at nogen ville spørge mig om det – nævne de ti film . . .
 St. Petersborgs sidste dage – måske fordi det var den første russer, jeg så.
 Un Chien Andalou
 A Nous la Liberté
 Don Quijote (Pabst)
 Modern Times
 Vredens Dag
 The Overlanders
 Chronique d'un été
 Weekend
 Hvad med os? – den sad!
 Plus en hel masse andre . . . tænk at det var så svært . . . og om en måned ser listen måske anderledes ud.

ARNE DINESEN DAHL, Farum:

The Southerner
 The Grapes of Wrath
 Le Jour se lève
 La terra trema
 Force of Evil
 Fury
 Hets
 Viridiana
 Boomerang
 Tom Jones

PETER SAMSØ ENGBERG, København:

L'Année dernière à Marienbad – ikke et sekund var overflødigt.
 Jules et Jim
 El Angel Exterminador
 Det sjunde inseglet
 Nazarin
 Hiroshima, mon amour

Miracolo a Milano
Otto e mezzo
Mon oncle
Carmen Jones - vel p. gr. af indledningen og musikken.
Disse ti lå i „inderklyngen“ sammen med bl. a.
L'Avventura, Viridiana, Jungfrukällan og Anglar,
finns dom?

INGVAR ENGVÉN, Borlänge:

Körkarlen
Greed
Panserkryderen Potemkin
Der blaue Engel
City Lights
Vredens Dag
Gycklarnas afton
Pather Panchali
Paths of Glory
L'Avventura
La Notte
L'Eclisse

JOHN ERNST, København:

Vredens Dag
Vampyr
Nazarin
Une partie de campagne
The Quiet Man
The Wind
L'Avventura
Pather Panchali
Les vacances de M. Hulot
Letter From an Unknown Woman

HARRY GAMÉL, København:

Som nr. 1 sætter jeg
Brief Encounter - . . . den mest menneskelige, i hvilken
alle voksne mennesker vil finde træk fra deres eget
liv. Dernæst uden bestemt rækkefølge:
Gone With the Wind
Henry V
The Best Years of Our Lives
Mrs. Miniver
Pimpernel Smith
A Place in the Sun
Der Rest ist Schweigen
Judgment at Nuremberg
Le Ballon rouge
Bridge on the River Kwai
Song of Bernadette
Djävulens öga
Jules et Jim
Dimanches de ville d'Avray

JETTE LAND GREGERSEN, Haderslev:

Rocco e i suoi fratelli - p. gr. a. den fine skildring af
et menneske i forfald og Renato Salvatori og Alain
Delons gribende spil.
Kanal
Splendor in the Grass
Der Rest ist Schweigen
Rosen für den Staatsanwalt
Taxi pour Tobrouk
The Manchurian Candidate
Orfeu Negro
Elmer Gantry
A Bout de souffle
North to Alaska
Arsenic and Old Lace

STEEN HALVORSEN: Nakskov:

Det er komplet håbløst . . .
Lolita
The Manchurian Candidate
Jules et Jim
El Angel Exterminador
The Hangman
Alba Regia
Tout l'or du monde
Le cave se rebiffe
Judgment at Nuremberg
La fête Espagnole
The General
Tutti a Casa
Movie Crazy
Le Trou
La grande illusion
The Young One
Cops (Keaton)
Tirez sur le pianiste
Jour de fête
The Apartment
Le déjeuner sur l'herbe
The Chaplin Revue (A Dog's Life, Shoulder Arms,
The Pilgrim)
Mon Oncle
The Grapes of Wrath
Vredens Dag
(„kritisk bevidst“ filminteresse siden efteråret 1960).

POUL HANSEN, København:

Første gang man for alvor møder en stor kunstner, gør
det et indtryk, som ikke altid overgås, selv når man
konfronteres med endnu bedre værker af kunstneren.
Heri ligger (delvis) grunden til, at flere store instruk-
tører her forekommer med film, som ikke regnes for
deres bedste eller mest helstøbte. Alfabetisk:
L'Avventura
The Chaplin Revue (A Dog's Life, Shoulder Arms,
The Pilgrim)
City Lights
Un condamné à mort c'est échappé .
Le crime de M. Lange
Hiroshima, mon amour
Jour de fête
Kumonosu-djo (Macbeth)
Nazarin
Ostatni dzien lata (Sommerens sidste dag)
Prästänkan
Gycklarnas afton

JENS HELLERUP, København:

My Darling Clementine
Shichinin no samurai
From Here to Eternity
La Notte
All Fall Down
The Manchurian Candidate
Tirez sur le pianiste
Vivre sa vie
Noz w wodzie (Kniven i vandet)
Otto e mezzo

K. HELMER-PETERSEN, København:

. . . det er jo håbløst at opstille en så talmæssigt be-
grænset liste . . .
Mat (Moderen), Pudovkin
Zemlya (Jord)
Berlin, die Sinfonie der Grosstadt (Ruttmann)
Die Liebe der Jeanne Ney
Kameradschaft
Der blaue Engel

A nous la liberté
L'Age d'or
Nazarin
City Lights
The Grapes of Wrath
Umberto D
La Notte
Pather Panchali
Banshun
Shadows
Thursday's Children (Lindsay Anderson)
Menilmontant
Tak for enqueten, som har været fascinerende læsning
+ foruroligende for instruktørernes vedkommende . . .

NIELS HOLT, København :

Jour de fête
The Grapes of Wrath
Kakushi - Toride no sanakunin (Den skjulte fæstning)
Foolish Wives
The Hustler
Tirez sur le pianiste
Ohayo (God Morgen), Ozu
A Place In the Sun
A bout de soufflé
Le procès, The Trial
Antonioni, Hawks, Buñuel og Dreyer er i min liste udelukket, fordi de alle så selvfølgelig er placeret i toppen, at Gud og hvermand vil fylde listerne op med deres film. Ud fra dette kriterium er jeg ganske klar over, at jeg lige så godt kunne have udelukket Truffaut, Godard og Ford og koncentreret min liste om noget mere specielt, men så støder jeg jo uvilkårligt imod ideen med at skrive en sådan liste.

JAN JANSON, Falun :

(kronologisk)
Herr Arnes pengar
Panserkrydseren Potemkin
The Navigator
Das Testament des Doktors Mabuse
Man of Aran
The Informer
In jenen Tagen
The Quiet Man
Det stora äventyret
Vynalez zkazy (En djævelsk opfindelse), Zeman

TORKILD FRIIS JENSEN, Aarhus :

Rocco e i suoi fratelli
Kirmes
Judgment at Nuremberg
Kanal
The Grapes of Wrath
The Defiant Ones
Harry og kammertjeneren
Amour à vingt ans
A kind of Loving
A bout de soufflé
A Raisin in the Sun

FREDERIK GR. JUNGENSEN, København :

A bout de soufflé
The General (uden lydspor)
The Crowd (med musikledsagelse)
Dumbo
Banshun (Ozu)
Pather Panchali
Lissy
Touch of Evil
Tirez sur le pianiste

A bout de soufflé
PS. Verdens bedste kortfilm må også med:
Listen to Britain
. . . „A bout de soufflé“ har jeg set 10 gange, og jeg havde mest lyst til at notere den ikke blot 2 men 10 gange . . .

OVE KANT, Stockholm :

Otto e mezzo - . . . uovertruffet både som personlig vision og som filmisk form . . .
Viridiana
La notte
Citizen Kane - . . . eksperiment som i dag er brændende aktuelt og moderne
Panserkrydseren Potemkin
Les 400 coups
Hiroshima mon amour - . . . en Citizen Kane for næste generation
The Ox-Bow Incident
Weekend - ikke af artighedsgrunde! . . .
Vredens dag - . . . den strenge form og kraftfulde vision
It Happened One Night
Lola
Jules et Jim

YVES KOVACS, Paris :

(tilfældig rækkefølge)
Broken Blossoms
City Lights
Sunrise
Gorki-trilogien
La règle du jeu
Magnificent Ambersons
The Big Sky
Pickpocket
La Ronde
Sansho Dayo, Mizoguchi
. . . tillad mig at medtage :
The Birds
Sommerattens leende
The Cameraman

MOGENS STEEN KRUSE, Aarhus :

Hiroshima mon amour
Ordet
Seven Brides for Seven Brothers
A Kind of Loving
Miracolo a Milano
This Sporting Life
Les 400 coups
Cabin in the Sky
Smultronstället
Queen Christina
Desværre blev der hverken plads til Hitchcock, Ford, Preminger, Visconti, Fleming, Wajda eller Chabrol.

KNUD KØNIG, Silkeborg :

Porte des Lilas
Mon oncle
Twelve Angry Men
A bout de soufflé - . . . herlig fornøjelse af håndværket . . .
Vivre sa vie
Hiroshima mon amour
Jules et Jim
A Kind of Loving
El Angel Exterminador
Noz w wodzie (Kniven i vandet) - . . . indfried forventningerne fra hans fænomenale kortfilm
Weekend

J. A. LAURSEN, Aalborg:

Det var svært. Det var sjovt. Det er umuligt. Listen vil altid være ufuldstændig, derfor kun 9. Alfabetisk rækkefølge.

Dead of Night
Jules et Jim
Man of Aran
Ordet
Paths of Glory
Seven Brides for Seven Brothers
Shoulder Arms
Twelve Angry Men
Les vacances de M. Hulot
NB. Hvorfor er der ingen præmier? . . .

JENS LUND, København:

J'Accuse
Mr. Smith Goes to Washington
The Grapes of Wrath
Himlaspelet
Orphée
Det sjunde inseglet
Smultronstället
A bout de soufflé
L'Avventura
Otto e mezzo

BENT JUUL MØLLER, Højbjerg:

Ikiru, Kurosawa
The Beggar's Opera
The Importance of Being Earnest (bedste stjernekomedie)
O Dreamland
M, Lang
Miracolo a Milano
Ivan Groznij (især første del)
Smultronstället
Les vacances de M. Hulot
Deveti Krug, Stiglic
(og så det meste af Hitchcock som ekstranummer)

D. NIELSEN, Brabrand:

Orphée
La corona negra (Gribbene flyver lavt), Saslawsky/
Coc'eu
The Beggar's Opera
The Red Shoes
Orfeu negro
A Raisin in the Sun
Plein Soleil
Carmen Jones
Henry V
Fantasia

POUL HENNING NIELSEN, Faaborg:

. . . Listen vil være præget af film, som de sidste år har været vist i biograf eller TV, dette skyldes ganske simpelt min alder: 22.
(tilfældig rækkefølge)
A bout de soufflé
L'Avventura
Dilemma
Weekend
Le quai des brumes
Hiroshima mon amour
Tirez sur le pianiste
Jules et Jim
Les cousins
Shadows

SVEND OLSEN, København:

De 3, måske fire
The Great Dictator

Judgment at Nuremberg

You Can't Take It With You

One, Two, Three – den festligste film, jeg har set i mange år.

Hans onsdagsveninde

Der Hauptmann von Köpenick, Käutner

North by Northwest

Limelight

The Spirit of St. Louis – . . . dens særlige atmosfære, som jeg ikke kan forklare, har jeg ikke oplevet i nogen anden film . . .

F. PALM, Aarhus:

Zemlya (Jord), Dovzhenko
Casque d'or
Les 400 coups
Un condamné à mort c'est échappé
Umberto D
Elena et les hommes
Vredens Dag
Jeanne d'Arc
Gold Rush
Strangers on a Train

PER PAULSSON, Lund:

(alfabetisk rækkefølge)
La carrosse d'or
Citizen Kane
Dama s sobatskoj (Damen med hunden)
Eva (Losey)
Il Grido (Antonioni)
Hiroshima mon amour
Ikiru
Jeanne d'Arc (Dreyer)
Jules et Jim
Der letzte Mann
Nobi (Ichikawa)
Otto e mezzo
Paisa
Pociąg (Kawalerowicz)
Rear Window
Senso
The Sun Shines Bright
Tystraden
Les vacances de M. Hulot
Zemlya (Jord)

EIGIL H. PEDERSEN, København:

Wir Wunderkinder – jeg elsker den filmiske kabarettstil
Jungfrukällan
Die Brücke
East of Eden
Twelve Angry Men
Paths of Glory
The Day the Earth Caught Fire
The Grapes of Wrath
Elektra (Cacoyannis)
Der kom en dag (Sven Methling)
My Darling Clementine
Vera Cruz
Les vacances de M. Hulot

ANDERS PETERSEN, Bagsværd:

. . . filmkunsten har skabt for mange værker, der burde være selvskravne blandt et sådant udvalg. Af denne grund vil jeg ikke betegne følgende 10 film som de 10 bedste . . . jeg har set, men derimod alle som film, der har givet mig store og uforglemmelige minder:

La grande illusion
The Grapes of Wrath
East of Eden

Baby Doll
A Town Like Alice
Akasen chitai (Skammens gade), Mizoguchi
Smultronstället
Hiroshima mon amour
Viridiana
Billy Budd

OLE PLAMBØCK, Stege:

La strada
Ladri di biciclette
Limelight
Duellen (Knud Leif Thomsen) – fornyelsen i dansk film.
Dilemma – Emnet
Gade uden ende (Mogens Vemmer) – emnet og musikken af Louis Hjulmand
Ballada o soldate (Historien om en soldat)
Shichinin no samurai
Kanal

EJVIND RIISGAARD, København:

Nazarin
Vredens Dag
Le journal d'un curé de campagne
Smultronstället
L'Avventura
Jules et Jim
A bout de souffle
Vivre sa vie
Sous les toits de Paris
City Lights

BO RÖYEN, Åbyhøj:

. . . her er mine „top ti“:
Some Like It Hot
Jules et Jim
Lillies of the Field
Sciuscia
Un chien andalou
The Defiant Ones
Die Brücke
I Want to Live
A Taste of Honey
What Ever Happened to Baby Jane?
– Det var iøvrigt meget morsomt at gøre op med sig selv.

HAAKON SANDBERG, Bergen:

Det er ikke altid, en film vil blive husket, fordi den er helstøbt, men i filmen kan der være visse passager eller sekvenser, som gør at den bliver uforglemmelig. Flammende Sommer
Afsportet, Bodil Ipsen og Lau Lauritzen, jun.
The Gold Rush
Twelve Angry Men
Mondo Cane
Det stora äventyret
In Which We Serve
Sommarlek
Brief Encounter
Goodbye Again
. . . efter afsendelsen af dette brev kommer jeg nok til at tænke på andre film . . . men lad disse film stå som dem, der rent intuitivt faldt mig ind . . .

LARS G. THELESTAM, Helsingfors:

For at nå frem til en liste på blot 10 af mine yndlingsfilm, er jeg tvunget til at begrænse mig til amerikanske film:
Johnny Guitar
My Darling Clementine
The General

Rio Bravo
Sunrise
Hatari!
Vertigo
The Left-Handed Gun
Men in War
Two Weeks in Another Town
Den europæiske liste skulle begynde med:
Une partie de campagne
L'Atalante
Les Mistons

ASGER THOMSEN, Hillerød:

Mine største oplevelser med film drejer sig om film, der suverænt har udnyttet den potentielle filmiske viden og kunsten . . .
La carrosse d'or
Smultronstället
La dolce vita
Jules et Jim
men også om film, der har brugt værktøjet på en ny måde:
Vynalez zkazy (En djævlelses opfindelse)
Hiroshima mon amour
Une femme est une femme
Otto e mezzo
Skulle disse kriterier synes meget tunge og forgyldte, må jeg nævne andre film, der med en for min oplevelse meget rammende karakteristik har „efterladt en fornemmelse af fryd“:
Odd Man Out
Strangers on a Train
A Kind of Loving
David and Lisa

SVEND WESTH, København:

Også jeg vil gerne være med i „ti vi ka' li“:
Les 400 coups
La dolce vita
Pimpernel Smith
Das Testament des Doktors Mabuse
Vivere in pace
Guys and Dolls
Les vacances de M. Hulot
Popoli i diamant (Aske og Diamanter)
Stage Coach
Smultronstället

EKSTRAPOST:

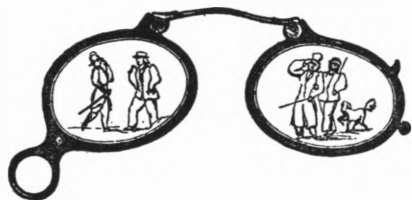
JESPER CHRISTENSEN, København:

Skammelig, at instruktøren Leslie Stevens ikke er blevet nævnt under „Kosmorama“s løbende enquete. For nogle måneder siden blev Stevens, med filmen „Hero's Island“ (Heltenes Ø“), offer for det fuldendte anmelder-mord! – Han har ellers skabt en filmstil af uhørt intensitet og præcision; en filmens sonateform.

„Private Property“ („Adgang forbudt“) demonstrerer den klassiske „femdækkers“ lydefri udnyttelse i en film (Stevens er blevet overdrænet med alle de grovheder, der kan skræbes op af jorden, blot ikke beskyldningen for at lave „filmet teater“). – Tragediens genfødsel; en stejl, ubrudt kurve fra udlevering af „overmodet“ til identificering med den „skæbne“-ramte.

„Heltenes Ø“ har udadtil et snefnugs svævende egenskaber; men er dog, udtryksmæssigt, lastet tungt. Filmen svinger mellem medvidende parodi på kronede westerns og katastrofeste medfølelses-udladninger; de lynsnare overgange rober en født dramatik af de største. Filmen er gennemført med en beherskelse, der kræver en ydelse af hver møtrik i maskineriet, en summa over al filmkunst.

Jeg kender ikke én film, endsigse otte, jeg sætter nær så højt som de to omtalte.



Troens taktik

THE CARDINAL („Kardinalen“), U.S.A. 1963. Prod.: Otto Preminger. Instr.: Otto Preminger. Manus.: Robert Dozier efter romanen af Henry Morton Robinson. Foto: Leon Shamroy (Panavision, technicolor) Prod. design: Lyle Wheeler. Musik: Jerome Moross. Medv.: Tom Tryon (Stephen Fermoyle), Carol Lynley (Mona), Dorothy Gish (Celia), Maggie McNamara (Florrie), Bill Hayes (Frank), Cecil Kellaway (Monsignor Monaghan), John Saxon (Benny Rampell), James Hickman (Fader Lyons), John Huston (kardinal Glennon), Burgess Meredith (Fader Ned Halley), Jill Haworth (Lalage Menton), Raf Vallone (kardinal Quarenghi), Tullio Carminati (kardinal Giacobbi), Chill Wills (Monsignor Whittle), Romy Schneider (Annemarie), Joseph Meinrad (kardinal Inntizer).

Dansk distrib.: Columbia. Dansk prem.: 21. 12. 1963, Palads. Længde: 4820 m (175 min.).

På sin færd gennem vor tids mønstre er *Otto Preminger* i „Kardinalen“ nået til den katolske kirke, til troen og til troens diplomati. På den dag i slutningen af trediverne, da Stephen Fermoyle indsættes som kardinal, vender Preminger sammen med sin hovedperson blikket tilbage og gennemgår trin for trin den bane, som blev fulgt på vejen til kardinalværdigheden. Preminger nærmer sig sit stof, som han nærmede sig det juridiske apparat i „Et mords analyse“ og det politiske i „Storm over Washington“ – køligt og klogt, med roligt overblik over situationerne og intrigerne, lidt tørt og ulidenskabeligt over for al denne farlighed og uro, med en energisk grundighed, der tilsyneladende er upartisk, men hvis skepsis ofte er megetsigende, udspekuleret i sine talrige blotlæggelser af det dobbelttydige og det kyniske.

Man har bebrejdet Preminger, at „Kardinalen“ er en vag film, der ikke gennemfører sit angreb, men det ligger nu engang sådan, at denne film ikke er ude i et traditionelt offensivt ærinde vendt mod den katolske kirke.

„Kardinalen“ er en film om et menneskes vej ind i troens og kirkens labyrint, og Preminger følger denne vej i sin sædvanlige analyserende stil, der næsten altid undgår det tydeligt påvisende og det demonstrativt afslørende. Preminger er jo først og fremmest analytiker, ikke nogen skematiserende debattør, og bevæbnet med sit skarpe intellekt lykkes det ham at skabe belysninger og opstille associationer, der giver analysen en langt stærkere offensiv karakter end den, vi møder i langt mere følelsesbetonede angreb. Premingers analyser indeholder afsløringerne i et hjørne af billedet, så at sige, i en billedfølge, hvis logik ikke straks åbenbarer sig for tilskueren, og i en sådan sammenstilling af hændelserne, at det er overgivet os, der overværer hans analytiske nærbillede, at tolke mening og afsløre hemmelighederne. Preminger demonstrerer navnlig i filmens første halvdel en fortælle teknik, der præcist og alligevel forbløffende rummeligt skildrer Fermoyles bitre kamp med samvittighed og religiøs overbevisning.

I et minutøst tegnet tidsbillede fortæller Preminger om et menneske, der står midt mellem ydmyg underkastelse og hovmodig forfængelighed, og han gør det ved at føre os gennem hans milieu i en række kraftfuldt tegnede scener, der blandt andet udmærker sig ved konstant at have ro til at fange de reaktioner, som sammenlagt skaber et helhedsbillede af en tro, der aldrig er stærkere, end når den støttes af forfængeligheden. „Kardinalen“ er instrueret med en professionel selvfølgelighed, der kombinerer hjemmeliv med show business og forsagelse med verdslig overflod. Med særlig grundighed forfølger Preminger den katastrofe, som rammer Fermoyle, da han svigter som menneske alene for troens skyld – da han ikke formår at forvalte det troens mod, som kunne sætte ham ud over den religiøse forfængelighed. Fermoyles søster dør i barselsseng, efter at have anråbt sin broder om hjælp. Men Fermoyle er tvunget af sin tro og har måttet sige nej til den operation, som kunne have reddet søsterens liv på bekostning af det ufødte barn. Da Fermoyle senere møder søsterens nu voksne datter, opdager han til sin tydelige lettelse, at pigen ligner sin mor, og i en hurtig replik mumler han, at det nu er blevet ligesom „nemmere at acceptere Guds vilje“, mens kameraet hurtigt kører til siden, og der tones bort.

Troens brutalitet fascinerer Preminger, ikke mindst når den trænger frem gennem et forstandigt diplomatiske spil på langt sigt; en vaticanaudiens skildrer Preminger, så hver en nuance i kompromiserne belyses skarpt, uden at der dog hverken understreges eller tydeliggør-

res. Sammen med *John Huston*, der spiller en tyrannisk og poserende amerikansk kardinal, skaber han et fremragende portræt af „et bjerg af forfængelighed“, et portræt, der ganske som flertallet af Premingers øvrige portrætter rummer så mange menneskelige enkeltheder, at der ikke bliver tale om det ensidige eller det skematiske. Sådan som tilfældet ville have været det i en stil, der savnede Premingers ro og overblik.

Kun i et par afsnit, der er samlet om race- og storpolitiske forviklinger, synes Preminger i glimt at glemme den distance mellem sig selv og sit stof, som hans forstand ellers altid har held til at diktere ham. Men selv i sådanne afsnit arbejder han med fænomenal sikkerhed og med en detail-akkuratess, der ville have glædet *Erich von Stroheim*, hvis søn i øvrigt var med blandt filmens hjælpeinstruktører.

Tom Tryon er en glimrende repræsentant for det religiøse menneske, der af sin loyalitet og af sin overbevisning tvinges ind i et sæt af intriger, som han aldrig for alvor formår at leve op til, men hvis styrke han respekterer. Tryons spil er næsten konstant på linie med Premingers instruktion – tilsyneladende ganske ligetil og ukompliceret, for den årvågne fyldt med de farlige små ryk og de præcise observationer, der sammenlagt danner en fuldenendt og skarp-sindig analyse af det religiøse konfliktområde, som Preminger denne gang har sat sit kamera på.

Jørgen Stegelmann.



Entertainment

FROM RUSSIA WITH LOVE („Agent 007 jages“), England 1963. Prod.: Eon Productions (Harry Saltzman og Albert R. Broccoli). Instr.: Terence Young. Manus.: Richard Maibaum og Joanna Harwood efter Ian Flemings roman. Foto: Ted Moore (technicolor). Klipping: Peter Hunt. Arkitekt: Syd Cain. Musik: John Barry. Titelsang: Lionel Bart. James Bond-temaet: Monty Norman. Fortekster: Robert Brownjohn, ass. af Trevor Bond. Medv.: Sean Connery (James Bond), Daniela Bianchi (Tatiana Romanova), Pedro Armendariz (Kerim Bey), Lotte Lenya (Rosa Klebb), Robert Shaw (Red Grant), Bernard Lee („M“), Eunice Gayson (Sylvia), Walter Gottell (Morzeny), Francis de Wolff (Vavra), George Pastell (togkonduktøren), Nadja Regin (Kerims pige), Lois Maxwell (Miss Monypenny), Aliza Gur (Vida), Martine Beswick (Zora), Vladek Sheybal (Kronsteen), Leila (mavedanserinden), Fred Hagerty (Krilencu), Peter Bayliss (Benz).

Dansk distrib.: United Artists. Dansk prem.: 20. 12. 1963, Nørreport Bio. Længde: 3005 m (110 min.).

„From Russia With Love“ er nr. 2 i rækken af *Ian Fleming*-filmatiseringer, (Den første var „Dr. No“), og den er blevet den største økonomiske succes i England i 1963. Man forstår det. Med al respekt for den nye engelske realisme kan man roligt fastslå, at det er længe siden, at man er blevet præsenteret for så livfuld, fantasirig, visuel-elegant og formidabelt spændende en engelsk film. Den er englændernes overlegne svar på *Lemmy*, og man kan naturligtvis blive stødt over dens hårdkogthed, dens kynisme, dens usandsynlighed, etc. (og så lette på hatten for „dens filmiske kvaliteter“ for at være dækket ind). Men man skal dog være meget af en selvhøjtidelig *square*, hvis man ikke kan lade sig fange og rive med af dens pragtfulde *fantasy*-form. Lige fra den „Marienbad“-harcellerende før-fortekst-sekvens holder den et tempo uden lige, og hændelserne afløser hinanden med en kvikhed og en konsekvens i det eventyrlige, som er beundringsværdig. Der er god logik i manuskriptet, der gør tykt nar af det internationale spioneri ved at lade de traditionelle storpolitiske modstandere blive spillet ud mod hinanden af den endnu smartere overnationale organisation „Spectre“. Og *Terence Youngs* instruktion er sandelig *craftmanship*. Han taber ikke en pointe på gulvet, men forsirer situationerne med et væld af detaljer. Som instruktør er han i denne film fantasifuld og vittig, med eminent kontrol over de medvirkende. Og først og fremmest bevæger han filmen fremad og rundt. Der er perfekt timing, mættet atmosfære i Istanbul-scenerne, og selv de afsluttende scener i ekspressen er utroligt bevægelige. At filmen er smuk at se på skyldes ikke mindst *Ted Moores* farvefoto, samt de medvirkende damer, der heller ikke er engelske at se på. I det hele taget er filmen konstant idérig, og alle den moderne verdens forunderlige redskaber og maskiner er taget i anvendelse, således at man føres fra chok til chok. Særlig effektiv er scenen med den i luften eksploderende helikopter, men heller ikke den afsluttende speedboat-jagt er ueffen. Young har fået sine skuespillere til at følge stilen ekscellent. *Sean Connery* er den ideelle James Bond, elegant, kløgtig og charmerende. Han står mål med vore drengedogsdrømme, og *Lotte Lenya* er dame for at karakterisere en gennemkorrupt, amoralsk spion, hvem intet perverst eller brutalt er fremmed, ligesom *Daniela Bianchi* er et under af en russerpige. „From Russia With Love“ burde med resultat kunne vises for dem, der stadig har konfuse begreber om, hvad der er professionelt, og om hvad *entertainment* er.

Ib Monty.



Genoptryk

„Ebbe Neergaards bog om Dreyer“. Videreført og forøget udgave ved Beate Neergaard og Vibeke Steintal. Dansk Videnskabs Forlag. København 1963.

Det kan ikke tilstrækkeligt understreges, hvor sløjt det er, at ingen dansk filmskribent har kunnet tage sig sammen til at skrive den store analyserende og vurderende bog om *Dreyer*, som stadig mangler, og som kunne være en værdig afløser af *Neergaards* monografi fra 1940, af ham selv betegnet som „en forholdsvis lakonisk lille bog“. Og man kan roligt lade bebrejdelsen udstrække sig til at omfatte de instanser, der ikke har givet nogen skribent mulighed for at kaste sig over opgaven.

På denne baggrund er det kun glædeligt, at *Neergaards* forlængst udsolgte lille bog nu atter er gjort tilgængelig. *Neergaards* tekst er i den nye udgave videreført og forøget af *Beate Neergaard* og *Vibeke Steintal*. Det vil sige, at sidstnævnte har indskudt nogle afsnit, der bringer realoplysninger og baggrundsstof til flere af filmene, samt at man har inkorporeret senere *Neergaard*-artikler om *Dreyer*-film. Fra *Neergaards* noter er der således hentet lidt nyt stof om „Mikaël“, og om „Jeanne d'Arc“ er tilføjet et uddrag af *Neergaards* indledning til museet fra 1955. Hans artikel fra „Filmkroniker“ dækker „Vredens Dag“, og omtalen af „To mennesker“ stammer fra den engelske udgave af „En filminstruktors arbejde“ fra 1950. „Ordet“ er klaret med uddrag af *Neergaards Kaj Munk*-bog og hans alt for korte omtale af filmen i „Sight and Sound“ fra foråret 1955. Et sidste afsnit om „Dreyers kunstneriske personlighed“ er sammendraget af flere artikler, det meste fra „Lærling og mester“ i *Nordisk Films Kompagnis* jubilæumsbog fra 1956. Det virker rimeligt, at man ved en nyudgave af bogen kompletterer med disse *Neergaard*-artikler, men det kan ikke undgås, at det giver den nye udgave et præg af sammenskrab. Den klare

helhed i originalen forvanskes en smule. Og det er beklageligt, at *Neergaard* aldrig fik set eller skrevet noget om „Elsker hverandre“ og noget mere præcist om „Mikaël“.

Udgiverne har tydeligvis villet samle så meget stof sammen om *Dreyer* som muligt og har derfor suppleret med ord fra *Dreyer* selv. Han kommenterer således *Neergaards* bedømmelse af „Jeanne d'Arc“ og giver et historisk rids i forbindelse med filmen, ligesom han leverer sin egen karakteristisk af personerne i „Vredens Dag“. For at gøre denne *guide to Dreyer* så faktisk komplet som muligt har man bibeholdt *credits* til filmene og anført dem i forbindelse med omtalen af de enkelte film. Man har aftrykt indexet over *Dreyers* dokumentarfilm fra „Kosmorama 46“, og man kunne derfor også godt have medtaget indexet (fra „Kosmorama 41“) over *Dreyers* manuskripter, i stedet for blot at henvise til det.

Den nye udgave er nyttig og velkommen, men i dag er bogen ikke mindre lakonisk end i 1940, og vi må stadig håbe, at vi snart får en filmskribent herhjemme, der kan skrive den bog om *Dreyer*, som burde skrives i dag.

Ib Monty.

Guide på vej -

Peter Cowie, red.: „International Film Guide 1964“. The Tantivy Press. London. 1963.

Med den rigdom af filmtidsskrifter på et højt kvalitativt niveau, som har været et stimulerende træk i de senere år, er behovet for filmårhbøger i den gamle stil ikke mere så indlysende. De sammenfattende artikler om det forløbne års filmbedrifter, essays om nye filmskabere, festivaloversigter etc. finder mest naturligt plads i tidsskrifterne, der har fordelten at kunne være aktuelle. Det nye opus på årbogsmarkedet „International Film Guide 1964“, redigeret af den unge *Peter Cowie*, er derfor også fornuftigvis i højere grad anlagt som en håndbog, og deri har den sin værdi. For den filminteresserede, der jo ikke mindst må samle sine oplevelser på rejser, er en liste over europæiske og amerikanske *art houses* således særdeles nyttig. Ligeledes kan han hente orientering i en fortegnelse over filmtidsskrifter og kendsgerninger om festivaljungen i en festivalguide. Mindre nødvendig for filmentusiasten er et meget kursorisk „World Production Survey“ med korte anmeldelser af de mest betydningsfulde af årets film fra en lang række lande.

Denne sektion kan imidlertid i høj grad lede udlejere på sporet af film, og det synes også, som om afsnittet først og fremmest henvender sig til branchens egne folk.

Alt dette er udmærket i bogen. Svagere er dens kritiske tekster. Pladsmangel har måske tvunget til den for lakoniske form, og det meste af stoffet finder man grundigere i årets tidsskrifter. Bogen indledes med „Årets fem instruktører“, korte portrætter af *Visconti*, *Welles*, *Truffaut*, *Hitchcock* og *Wajda*. Man har intet at indvende mod valget af de fire første, men Wajda kunne nu nok været skiftet ud med adskillige andre, mere værdige kandidater til titlen.

I bogens tekstpartier bemærker man i øvrigt en lidt for høflig og ukritisk tone, som måske er uundgåelig i en publikation, der som denne skal opretholdes i kraft af annoncerne. Men ens væsentligste indvending mod dette første nummer i en serie er, at dens artikler i lidt for høj grad ser ud som et skrabsammen, og at bogen vil dække for meget. Både være håndbog og essaysamling. Man kan kun råde redaktøren til i næste bind at udbygge håndbogs-karakteren og stryge det stof, som tidsskrifterne varetager bedre. Vi har så mulighed for at få en virkelig unik og uvurderlig guide.

Ib Monty.

Hvad er det?



Det lykkedes hurtigt at få det ukendte still fra nr. 64 identificeret. To af „Kosmorama“s skarpsindige læsere, Don Miller fra Staten Island, New York, og chefen for „Filmhistoriska Samlingarna“ i Stockholm Einar Lauritzen, kom med næsten enslydende oplysninger. Billedet viser sig at være fra „Broadway to Hollywood“ (MGM 1933), instrueret af Willard Mack. Damen i midten er Alice Brady, men ingen vil gå med til, at den tredje person skulle være „Ukulele Ike“. Lauritzen foreslår Tad Alexander. Filmen har så vidt vi har kunnet se ikke været vist i Danmark. Vi takker for oplysningerne og iler med at bringe et nyt ukendt billede fra vore samlinger. Filmen er amerikansk, men hvad hedder den, og hvem er den kønne pige?

Filmindex LXVIII

SERGEI JUTKEVITCH

AF BØRGE TROLLE

For 5 af de i indexet medtagne film har Jutkevitch ingen officielle credits. Da de imidlertid er indspillet uden hans overlysning og kontrol, og han uden tvivl har haft indflydelse på deres kunstneriske form og indhold, er de medtaget. De er alle mærket med *.

Dajosch radio (Giv mig en radio). 1925. I. & manus.: S. Grunberg & Sergei Jutkevitch. Foto: A. Kjuns. Klipping: Jutkevitch. Medv.: B. Poslavskij (Fedja Schpant), P. Repnin. Prod.: Agitfilm, Sevsapkin (Moskva) 600 m. Agitationskomedie.

Spunkik-kooperator (Manden fra Spundik-kooperationen). 1925. I.: B. Svertozarov. Manus.: V. Ardob & Jutkevitch. Foto: A. Dorn. Medv.: B. Belskij. Prod.: Goskino (Kultkino) 1206 m. Rus. prem. 5/11 1925. Buffo-komedie.

Forarbejder til:

F. O. F. (Film o filmje – Filmen om filmen). Jutkevitch & Levshin. Foranlediget af Lumière-udstillingen i Moskva. „30 aars film“. Ikke virkeliggjort.

Predatelj (Forræderen). 1926. I.: Abram Room. Ass.: Jutkevitch. Manus.: Lev Nikulin & Viktor Schklovskij efter Nikulins fortælling „Hvad matroserne fortav“. Foto: J. Slavinskij. Dekor.: Vasilij Rackhals & Jutkevitch. Medv.: Nikolaj Panov, P. Korizna, David Gutman, Nikolaj Okhlopov. Prod.: Goskino. 2100 m. Rus. prem. 27/9 1926. Revolutionsdrama.

Tretja meschanskaja – Ljubov vtrojem (Meschanskij-gaden nr. 3 – Kærlighedstrekanten). Kendt som „Seng og Sofa“. 1927. I.: Abram Room. Ass.: Jutkevitch. Manus.: V. Skhlovskij & Room. Foto: Grigorij Giber. Dekor.: Vasilij Rackhals & Jutkevitch. Medv.: Nikolaj Batalov, Ludmila Semjonova, Vladimir Fogel, L. Lurenjev. Prod.: Sovkino-Moskva. 2025 m. Rus. prem. 15/3 1927. Psykologisk trekantdrama.

Krusjeva (Kniplingerne). 1928. I.: S. Jutkevitch. Manus.: J. Gromov & Jutkevitch. Foto: J. Schneider. Dekor.: V. Aden. Ass.: B. Legoschin & V. Sjurarvljev. Medv.: N. Schaternikova (Marusja, komsomol), K. Gradopolov (Petka), B. Tenin, A. Schuschkin, I. Mass, D. Maloljetnov, I. Koznenkov, B. Poslavskij. Prod.: Sovkino-Moskva. 2100 m. Rus. prem. 1/6 1928. Film om ungdoms-problemer efter motiver fra M. Kolosovs fortælling „Stengas“ (Vægavisen).

Tjorni parus (Sorte sejl). 1929. I.: S. Jutkevitch. Manus.: B. Feldman & G. Zelondsjev-Schipov. Foto: S. Martov. Dekor.: J. Senej. Ass.: B. Poslavskij & N. Lebedev. Medv.: P. Savin (Najdjonov, komsomol), K. Nazarenko, N. Schaternikova, B. Poslavskij, D. Zatsjev. Prod.: Sovkino-Leningrad. 1952 m. Rus. prem. 15/10 1929. Ungdoms-drama fra en fisker-kooperation.

Zlatie gori (Det gyldne bjerg). 1931. I.: S. Jutkevitch. Manus.: A. Michajlovskij, V. Nedobrobo, L. Arnstam & Jutkevitch. Foto: V. Rapopot & A. Val. Dekor.: N. Suvorov. Musik: Dimitri Schostakovitch. Tonemester: L. L. Arnstam. Medv.: B. Poslavskij (Pjotr, bonde), J. Korvin-Krakovskij, V. Fiodosjev, I. Schtraus, B. Tenin, N. Mitjurin, N. Razumova, N. Schengelaja. Prod.: Sojus kino-Leningrad. 3585 m. Rus. prem. 6/9 1931. Genudsendt i ny bearbejdning, 2605 m. august 1936. Revolutionsdrama.

Vstretnij (Kontraplan). 1932. I.: F. Ermler & S. Jutkevitch. Manus.: Lev Arnstam, D. Delj & Jutkevitch. Foto: Aleksandr Ginsburg, S. Martov

& Wulf Rapoport. Musik: D. Schostakovitch. Ass.: Lev Arnstam. Medv.: Vladimir Gardin (Babjenko), Maria Blumental-Tamarina, T. Guretskaja, Andrei Abrikosov, Boris Tenin, A. Aleksejev, N. Koslovskij, N. Mitjurin. Prod.: Rus-film-Leningrad. 3170 m. Rus. prem. 7/11 1932. Drama omkring Femårsplanen.

Ankara. 1934. I. & montage: S. Jutkevitch & L. Arnstam. Dokumentarfilm i anledning af den tyrkiske republikis ti-årige beståen, optaget i Tyrkiet.

Pesnja o stjasije (Sangen om lykken). 1934. I.: Mark Donskoj & V. Legoschin. Manus.: G. Cholmskij. Foto: N. Uschakov. Musik: G. Lobatjev. Dekor.: S. Mejnkin. Lydmontage: Jutkevitch. Medv.: M. Viktorov, J. Sjejmo, N. Mitjurin, B. Tenin, V. Gardin, B. Tjirkov, F. Nikitin. Prod.: Vostok-film. 2400 m. Rus. prem. 1/10 1934. Musikdrama i flådemilieu.

**Padrugi* (Veninder). 1935. I. & manus.: Lev Arnstam. Foto: V. Rapopot & A. Schafraan. Dekor.: M. Levin. Musik: D. Schostakovitch. Medv.: E. Fjodorova (Zoja), I. Zarubina (Nastasia), J. Sjejmo (Asja), B. Babotjkin (Andrej), B. Poslavskij, B. Tjirkov, M. Blumental-Tamarina, Prod.: Lenfilm, Gruppe Jutkevitch, 2611 m. Rus. prem. 19/2 1936.

**Sjenitba* (Ægteskab). 1937. I. & manus.: E. Garin & K. Lokschina. Foto: A. Pogorelij. Medv.: E. Garin (Podkolsjosin), S. Kajukov, A. Martov, A. Tjerkajovskij, J. Fjodorova (Dunskaja). Prod.: Lenfilm, Gruppe Jutkevitch. 1873 m. Rus. prem. 28/7 1937. Komedie efter motiv af N. Gogol.

Schachtjori (Minearbejdere). 1937. I.: S. Jutkevitch. Manus.: A. Kapler. Foto: S. Martov. Dekor.: Abidin-Dino & O. Pjelnikova. Musik: B. Golts. Medv.: B. Poslavskij (Semjon Primak), J. Tolu-bejev (Tjub), V. Lukin (Mester Bobilev), N. Rusinova (Olga Bobilev), E. Fjodorova, A. Martov, O. Bejul, J. Altus, S. Kajukov, A. Tjstjakov. Prod.: Lenfilm, Gruppe Jutkevitch. 2996 m. Rus. prem. 23/8 1937. Minearbejderdrama fra Donbas.

Tajna zolotaja (Den gyldne hemmelighed). 1937. I.: G. Kazanskij & M. Ruf. Manus.: N. Pogodin. Foto: V. Levitin & A. Pogorelij. Dekor.: I. Vuskovitch. Musik: V. Puschkov. Lydmontage: Jutkevitch. Medv.: B. Tenin (Sasja Mramorov), A. Vinogradov (Vasja Baschkin), N. Latonina, P. Bolkov, N. Schaternikova. Prod.: Lenfilm, Gruppe Jutkevitch. 2137 m. Rus. prem. 13/10 1937. Komedie.

Kak budjet golosovat' izbiratel' (Hvordan vælgerne stemmer). 1937. I.: S. Jutkevitch. Foto: S. Martov. Musik: D. Blok. Medv.: I. Peltshov, M. Jaroskaja, N. Bogoljubov, N. Alisova, T. Zeifert. Prod.: Mosfilm. 1003 m. Rus. prem. dec. 1937. Filmmessay om valget den 12/12 1937.

Tjelovtjek s rusjom (Manden med geværet). 1938. I.: S. Jutkevitch. Manus.: N. Pogodin. Ass.: P. Armand, M. Itina. Foto: S. Martov. Dekor.: A. Blek. Musik: D. Schostakovitch. Medv.: Maksim Schtraus (Lenin), M. Gelovant (Stalin), N. Tjerkavos (General), B. Tenin (Ivan Schadrin), V. Lukin, J. Fjodorova, B. Tjirkov, S. Birman, M. Bernes, S. Kajukov, K. Sorikin. Prod.: Lenfilm. 2800 m. Rus. prem. 1/10 1938. Borgerkrigsdrama.

Jakov Sverdlov. 1940. I.: S. Jutkevitch. Manus.: B. Levin, P. Pavlenko. Foto: S. Martov. Dekor.: V. Kaplunovskij. Medv.: M. Schtraus (Lenin), A. Kobaladze (Stalin), L. Ljubaschovskij (Sverdlov), M. Markov (Dzjersjinskij), P. Kadosnikov, N. Krjutkov, I. Nazarov, N. Gorlov, K. Tarasova, I. Smirnov, I. Fjodorova, J. Gurov. Prod.: Sojusdjetfilm. 3430 m. Rus. prem. 12/12 1940.

**V tilu braga* (Bag fjendens linier). 1941. I.: J. Schneider. Manus.: R. Berschadskij. Foto: A. Schjelnkov & N. Prozorovskij. Dekor.: I. Stjepanov. Musik: D. Blok. Production-supervision: S. Jutkevitch. Medv.: N. Krjutkov, A. Gretjanij, P.

- Schpringfield, A. Baranov, P. Sobolevskij. Prod.: Sojusedjefilm. 1702 m. Rus. prem. 14/7 1941. Om Finlandskrigene.
- Bojevo kinosvornik no. 7* (Den kæmpende films album, nr. 7). 1941. Produktion og kunstnerisk overledelse for hele serien: S. Jutkevitch. Anden historie: *Elikir badrosmu* (Modets elektris). I.: S. Jutkevitch. Manus.: M. Velpin & N. Erdman. Medv.: V. Vladislavskij (tysk officer), E. Garin (tysk soldat). Sjette historie: *Belaja vorona* (Den hvide flok). I.: S. Jutkevitch. Manus.: A. Sazonov. Medv.: N. Ochlopkov, K. Zubov, N. Borskaja. Prod.: Sojusedjefilm. 2041 m. (hele serien). Rus. prem. 5/12 1941. Filmgengivelse af krigsepisoder.
- **Sin Tadsjikistana* (Tadsjikistans søn). 1942. I.: B. Pronin. Manus.: M. Rafilj, J. Pomeschikov & I. Roshkov. Foto: I. Baramikov. Dekor.: K. Urbetis. Musik: V. Puschkov. Medv.: M. Kasimov (Gafiz), B. Andrejev (Ivan), P. Schpringfield, K. Babachanova, O. Isamov. Prod.: Stalina-badska kinostudija & Sojusedjefilm, Gruppe Jutkevitch. 1510 m. Rus. prem. 18/1 1943. Folkeligt drama fra den russisk-tadsjikistanske krig.
- Novie pochosjdenija Svejka* (Schvejskys nye eventyr). 1943. I.: S. Jutkevitch. Manus.: J. Pomeschikov & N. Roshkov. Foto: M. Magidson. Dekor.: S. Kozlovskij. Musik: A. Lepin. Medv.: B. Tenin (Schvejki), C. Martinson (Hitler), S. Filippov, F. Ranjevskaja, P. Suchanov, S. Troitski, A. Sevastjanov. Prod.: Sojusedjefilm (Stalinabad). 1970 m. Rus. prem. 22/11 1943. Episoder efter Bert Brechts „Furcht und Elende des dritten Reiches“.
- Dimitri Donskoj*. 1944. I.: S. Jutkevitch. Film om en russisk helt fra 1500-tallet, påbegyndt i Stalinabad for Sojusedjefilm. Ikke færdiggjort.
- Osvobozhdenijnaja Frantsija* (Det befriede Frankrig). 1945. I. & tilrettelægning: S. Jutkevitch. Klipping: G. Zagorjan. Musikalsk tilrettelægning: D. Blok. Prod.: Centraljana studija dokumentalnih filmov & Sojusintorgkino. Dokumentarfilm sammenstillet af autentisk materiale.
- Zdravstvuj, Moskva!* (Vær hilset, Moskva!). 1945. I.: S. Jutkevitch. Manus.: N. Erdman & M. Volpin. Foto: M. Magidson. Dekor.: P. Bjtner & S. Voronkov. Musik: A. Lepin. Balletarrangement: A. Radunskij, N. Kartascheva, M. Vachtadze & P. Dinar. Medv.: N. Leonov (Kolja), B. Bodrov (Boris), A. Stravinskaja (Tanja), O. Bobov (Oleg), S. Ild (Sergei), V. Seljeznev (Fedja), L. Pirogov, I. Ljubjeznov, A. Schirschov, S. Filippov, B. Tenin. Prod.: Mosfilm. 2718 m. Rus. prem. 4/3 1946. Komedie.
- Rossvjet nad Russijej* (Gry over Rusland). 1947-48. I.: S. Jutkevitch. Medv.: Nikolaj Kolesnikov (Lenin). Filmatisering af Pogodin's skuespil „Kremls klokkespil“. Filmen blev forbudt i 1948 og aldrig vist.
- Tri vstretji* (Tre møder). 1948. I.: S. Jutkevitch, V. Pudovkin & A. Puschko. Manus.: N. Pogodin, S. Jermolinskij & M. Blejman. Foto: F. Provorov, I. Geljejn, A. Kaltsatij & J. Andrikanis. Dekor.: L. Turbilev & G. Mjasinkov. Musik: N. Krjukov. Klipping: M. Kuzmina & T. Lichatjeva. Sangtekster: E. Dolmatovskij. Medv.: T. Makarova, B. Tjirkov, N. Krjukov, J. Borisova, K. Lutjko, J. Ljubimov, A. Panova, M. Dersjavin, K. Labutin, A. Scharov. Prod.: Mosfilm. 2276 m. Rus. prem. 22/1 1950. Episodofilm fra den anden verdenskrig.
- Prsjevalskij*. 1951. I.: S. Jutkevitch. Manus.: A. Speschnjev & V. Schvejtsjer. Foto: J. Andrikanis & F. Firsov. Dekor.: M. Bogdanov & G. Mjasnikov. Musik: J. Sviridov. Kostumer: V. Kovrigin. Medv.: S. Papov (Prsjevalskij), V. Larionov, B. Tenin, T. Schagsjin, G. Slabinjak, N. Komissarov, V. Vsjebolodov, N. Svobodin, S. Martinson, V. Taskin, S. Shenin, P. Nikolajev. Prod.: Mosfilm. 3145 m. Rus. prem. 26/2 1952. Filmbiografi over den russiske geograf Nikolaj Michajlovskij Prsjevalskij, som i slutningen af 1800-tallet udforskede og kortlagte store dele af det sydlige og østlige Sibirien.
- Velikij vojn albani Skanderbeg* („Oprøret i bjergene“ – Skanderbeg). 1953. I.: S. Jutkevitch. Manus.: M. Papava. Foto: J. Andrikanis (Sovcolor). Dekor.: I. Schpinel. Musik: J. Svitidov & T. Zadjelja. Kostumer: O. Krutjinina, V. Kovrigin, M. Karjakin & I. Novodjersjkin. Klipping: A. Alejeva. Balletmester: Panajot Kanatji. Sangtekster: L. Silitji. Konsulenter: prof. Aleks Buda & prof. A. Miller. Medv.: A. Chorava (Georgij Kastriot – Skanderbeg), Besa Imami (Donika), Advie Alibani (Mamitsa), V. Papazjan (Sultan Murad), B. Solovjev (Franciskanermunk), S. Sokolovskij, B. Andsjaparidze, G. Tjernovoljenko, B. Tenin, N. Bubnov, O. Sjakov, Stjefan Pali, K. Roshi. Prod.: Mosfilm & kinostudija „Novaja Albanija“. 3286 m. Rus. prem. 20/1 1954. Dansk prem. 10/1 1955. Historisk-biografisk film om albaner-hovdingen Skanderbegs kamp mod tyrkerne. Prisbelønnet ved Cannes-festivalen i 1954.
- **Za vitrinu univermaga* (I departementets montre). 1955. I.: S. Samsonov. (Diplomfilm). Manus.: A. Kapler. Foto: F. Dobronravov & V. Monachov. Dekor.: B. Tjebotarev & L. Tjibinov. Musik: A. Sfasman. Ass.: A. Bobrovskij. Klipping: E. Tobak. Medv.: I. Dmitrijev (Krilov), N. Medvedjeva (Andrejeva), M. Drozdovskaja, O. Anofrijev, S. Drujinina, A. Kuznetsov. Prod.: Mosfilm. 2573 m. Rus. prem. 29/4 1956. Bureaokrati-satire. Diplomfilmen blev udført under oversyn og indstilling af Michail Romm og Sergei Jutkevitch.
- Oibello*. 1955. I. & manus.: S. Jutkevitch. Foto: J. Andrikanis (Sovcolor). Dekor.: A. Vajsfeld, V. Dorrer & M. Karjakin. Musik: A. Khatjaturjan. Kostumer: O. Krutjinina. Klipping: K. Alejeva. Kapelmester: G. Gamburg. Medv.: Sergei Bondartjuk (Othello), A. Popov (Jago), Irina Skobtseva (Desdemona), V. Soschalskij (Cassio), J. Vesnik (Rodrigo), A. Maksimova (Emilia), J. Tetjerin, M. Trojanovskij, A. Kelberer, N. Brillang, A. Aschrafova, A. Bloch, V. Borsjo, S. Lebedjev, I. Melamed, S. Troitskij, J. Frid. 2996 m. Prod.: Mosfilm. Rus. prem. 19/3 1956. Dansk prem. 27/8 1959. Filmatisering af Shakespeares drama.
- Legenda o ledajman sjerdstje* (Legenden om det iskolde hjerte). 1957. I.: A. Sacharov & E. Schengelja. Manus.: V. Virkovich & G. Jagdfeld. Foto: K. Brown. Dekor.: V. Kamskij & K. Stjepanov efter udkast af S. Jutkevitch. Kostumer: V. Kovrigin. Klipping: J. Karpova. Musik: J. Levitin. Kapelmester: A. Sjuraajtis. Medv.: D. Ibragimova (Ajnakan), A. Umuraliev, K. Bektenov, M. Risikulov, A. Batalijev, S. Kumuschalijeva, B. Omuralijev. Prod.: Mosfilm. 2045 m. Rus. prem. 14/10 1958. Filmatisering af en folklørisst legende om en altbesejrende kærlighed.
- Rasskazi o Lenini* (Fortællinger om Lenin). 1957. I.: S. Jutkevitch. Manus.: J. Gabrilovitch, N. Erdman & M. Volpin. Foto: J. Andrikanis, A. Moskvina, A. Achmetova & V. Fastovitch. Klipping: K. Alejeva. Musik: Tilrettelagt og dirigeret af A. Rojtmann efter motiver af Rachtmaninov og Tanejov. Dekor.: A. Berger & P. Kiseljev. Medv.: Maksim Schtraus (Lenin), M. Pastuchova (Krupskaja, Lenins hustru), A. Ljisanjaja (Uljanova, Lenins søster), O. Jefremov (Dzjersjinskij), A. Kutjepov (Sverdlov). Prod.: Mosfilm. 3147 m. Rus. prem. 17/4 1958. Filmbiografi over to episoder i Lenins liv: 1917 og 1923. Første episode i sort-hvid, anden episode i farver.

Bedste filmplakat i

1963

Sidste år følte dommerkomiteen i „Kosmorama“s konkurrence om årets bedste danske filmplakat sig en smule nedslået over at måtte konstatere, at dens arbejde tilsyneladende ikke havde båret megen frugt. I år, hvor det var syvende gang, man mødtes, havde man grund til at føle sig noget mere tilfreds. Ikke fordi den almindelige standard var blevet meget bedre. Det store flertal af plakater var mere end sædvanlig deprimerende at se på. Men det var påfaldende så relativt mange gode bestræbelser, der åbenbarede sig, når det drejede sig om plakater for danske film. Det var ikke

svært at finde frem til de få plakater, der kunne komme på tale, og de fleste var plakater for danske film. Der skulle adskillig diskussion til, før man fandt frem til at udnævne den ene af *Boye Willumsens* plakater til *Annelise Hovmands* „Sekstet“, fremstillet for „A/S Asa Filmudlejning“ til årets bedste danske plakat. På andenpladsen enedes man om at placere polakken *Waldemar Swierzys* plakat for *Henning Carlsens* „Hvad med os?“, fremstillet for „A/S Constantin Films“.

Der var efterhånden enighed om, at *Willumsens* plakat var den smukkeste, en fin løsning i moderne plakatstil. På den anden side fandt man, at der var mere eksperiment i den polske plakat, ikke blot i selve udformningen, der dog ikke var helt så raffineret som den var tænkt, men også i det initiativ, der lå bag. Det forekommer i højeste grad prisværdigt at søge udenlands til en nation, der netop har gjort sig bemærket ved sine fremragende filmplakater.

Disse to plakater var så langt de bedste af årets høst. Man fandt derfor ingen grund til at udpege en nr. 3. Det fortjener dog at nævnes, at blandt plakaterne i opløbet var *Willumsens* anden plakat for „Sekstet“ og *Johannes Ravns* for „Hvad med os?“

Dommerkomiteen bestod i år af *Pierre Lübeker*, *Søren Melson* og redaktionen. Vi takker udlejningsselskaberne, der har sendt os plakaterne til bedømmelse.

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

Forevisningssalen er i Frederiksberggade 25, 3. sal.

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

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

De 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.



Ingrid thulin
ghita nørby
john kelland
axel strøby
ole wegener
hanne ulrich

SEKSTET

instruktion annelise hovmand produktion johan jacobsen

1

2

erno müller, maud berthelsen
 beate larson, perlebo nevinsgaard
 jens jeppesen, paul hagen
 merdan grothvold
 musik af boerdung
 man forryktig komedie
 chefvognen harning kristiansen an
 er skildret med kristiansen
 indholdet harning oeffner
 udgivet, anmeldt til ak

**hvad
med
os?**

det danske filmmuseum præsenterer

SHAKESPEARE på film

februar, marts, april.



tilmeldelse vestergade 27 k byen 1503