

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



10. ÅRGANG APRIL 1964

66



Indhold

Repertoiret	136
Fremtidsmusik	137
Mesteren Benjamin Christensen	138
Engelsk film på vrangen	146
Close up	154
Plakat til Muriel	154
Lars Peter Elfelt	156
Tegnefilm i tresserne	162
Redaktionens valg	166
Filmanmeldelser:	
„Tystnaden“ (Tavsheden)	166
„The Pink Panther“ (Den lyserøde Panter)	169
„Tom Jones“ (Tom Jones)	170
Tidsskrifterne	170
Boganmeldelser:	
„The Innocent Eye - The Life of Robert J. Flaherty“	171
Filmindex LXIX (Emilio Fernandez)	172

Forsidebilledet: Stanley Kubrick under optagelsen af „Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb“, der desværre fik premiere efter redaktionens slutning. Men vi skal vende tilbage til Kubrick.

Side 134: Tegneren Ulla Kampmann og fotografen Lillian Bolvinkel har i Italien fulgt Michelangelo Antonioni under indspilningen af „Il deserto rosso“. „Kosmorama“ har fået tilladelse til at vise et par eksempler på resultatet af dette ophold. Tegningen viser Antonioni ved kameraet og Monica Vitti i forgrunden, og fotografiet viser Monica Vitti i en pause mellem optagelserne.

Repertoiret...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 16. 1.–15. 3. 1964 (redaktionens slutning).

- LA BELLE VIE (Ta' livet let), Frankrig 1963. *Robert Enricos* spillefilmdebut giver et bevægende indforstået signalement af unge pariserere i krigstruslens skygge. Protesten mod den livstjendske militarisme bringer aldrig filmen ud af dens smukke, roligt-realistiske hverdagskildring.
- BYE BYE BIRDIE (Bye Bye Birdie), U.S.A. 1963. Vital og kraftig musical af *George Sidney*, der navnlig har fået de musikalske afsnit i denne pågående pop-satire til at fænge. Dræbende præstation som opførende moder af *Maureen Stapleton*.
- CHE GIOIA VIVERE (Hvilken glæde at leve), Italien 1963. *René Cléments* anarkistidyl er lovlig løs, men giver charmerende tidsbillede og er sympatisk med tillob til satire. Glimrende personinstruktion. *Alain Delon* frigtort og vittig, og den polske *Barbara Lass* fortryllende.
- CRITIC'S CHOICE (Ros din kone), U.S.A. 1963. *Bob Hope* er gang på gang fænomenal som den frygtede kritiker i *Don Weiss'* vittige, men ikke konstant vellobende komedie om Broadway-besværligheder. *Lucille Ball* akkompagnerer *Bob Hope* fortræffeligt.
- LE DOULOS (Døden giver ikke kredit), Frankrig 1962. Den første *Jean-Pierre Melville*-film i Danmark er en formidabel myndigt gennemført studie i gangsterverdenens rykkværdigheder. Kompliceret og dramatisk-ironisk, men klar og fængslende.
- DZIS W NOCY UMRZE MIASTO (I nat der en by), Polen 1961. *Jan Rybkowski's* rekonstruktion af Dresdens ødelæggelse i 1945 hænger fast i en teatralisk realisme og bliver aldrig andet end et ret elementært ruinmelodrama.
- 4 FOR TEXAS (4 for Texas), U.S.A. 1963. De bedste scener i denne grove western af *Robert Aldrich* rummer megen æggende sensualitet, men filmen er i øvrigt trættende i al sin opskruede veloplagthed.
- THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (De fire ryttere), U.S.A. 1961. *Vincente Minnelli's* nyudgave af den gamle træffer virker forældet og kunstig, men den er gjort med en koloristisk frækhed og en barok billedfantasi, der ligger langt over gennemsnittet.
- FREUD: THE SECRET PASSION (Hemmelige lidenskaber), U.S.A. 1962. *John Hustons* Freud-film har indlysende fejl og er ikke meget ophidsende, men redebor dog anskueligt og populariserer acceptabelt.
- FUNNY SIDES OF LIFE (Livets sjove sider), U.S.A. 1963. Ny *Harold Lloyd*-kavalkade. Mange eksempler på det hurtige og det risikofyldte i Lloyds stil, men kavalkaden afslører, ikke mindst i „The Freshman“, som gengives i næsten fuld længde, at Lloyds talent har sine tydelige begrænsninger.
- I COULD GO ON SINGING (Hun er min stjerne), England 1963. Meget stor præstation af *Judy Garland* i en back stage-film, som *Ronald Neame* har instrueret uden særpræg, men med klog forståelse af, hvor betydelig en stjerne han har haft at arbejde med. *Judy Garland* spiller med en fascinerende, nervøs spænding og forskønner alle banaliteter.
- IN THE FRENCH STYLE (På fransk facon), U.S.A./Frankrig 1962. *Robert Parrish* fortæller ofte inspireret og fængslende om en ung amerikansk piges oplevelser i og frigørelse fra en pariskisk monåren bohèmeverden. *Jean Seberg* er glimrende som pigen, og filmen er næsten konstant meget foruroligende og vedkommende.
- L'ISOLA DI ARTURO (I lyst og i synd), Italien 1962. Første film af *Damiano Damiani* i Danmark er nydeligt iscenesat, men beskæftiger sig med en noget specifik historie, som instruktøren ikke rigtigt får gjort vedkommende.
- THE LONELINESS OF THE LONG DISTANCE RUNNER (Sejr eller nederlag), England 1962. *Tony Richardson* har filmatiseret *Alan Sillitoe's* „Ensom løber“ med stort håndslag og megen raffineret teknik, og *Tom Courtenay* rammer med sit spil præcist det konsekvente anarki. Men den forfinede form svækker oprøret.
- MONDO CANE (Mondo Cane), Italien 1962. Ondsindet argumenterende sammenstilling af vrangsider af civilisationen med etnografiske kuriositeter; eller også er det omvendt. Det forbliver dog et *freak-show*, der kun sjældent forråder sin primitive appel til nyfikenheden. *Gualtiero Jacopetti* blander væsentligt med uvæsentligt, godt med skidt.
- NOZ W WODZIE (Kniven i vandet), Polen 1962. *Roman Polanski's* overvurderede spillefilmdebut er en meget dygtig, men også meget akademisk studie à la mode. Interessant i polsk perspektiv.
- PARADIS RETUR, Danmark 1964. Der er momenter og gode visuelle ideer i *Gabriel Axels* instruktion, og der er ærlig vilje i *Peter Ronilds* manuskript, men filmen falder fuldstændig fra hinanden i alt for lakoniske brudstykker, og skrivebordssymbolikken er for fed. Filmens fashionabelt melankolske pessimisme forekommer også at være lidt for selvtillids.
- PERIOD OF ADJUSTMENT (Vildfaren i Paradis), U.S.A. 1962. *George Roy Hill* viser afgjort talent for den direkte, effektive komedie i en uholdelig *Tennessee Williams*-historie om ægteskab og potensstatus. *Jane Fonda* er det mest spændende, man længe har set, og hun støttes smukt af især *Jim Hutton*.
- THE PINK PANTHER (Den lyserøde Panter), U.S.A. 1963. Anmeldt i dette nr.
- ROMEO AND JULIET (Romeo og Julie), U.S.A. 1936. Uhyre karakteristisk for 30'ernes opfattelse af forholdet mellem teater og film. Respektfuld, kultiveret og ikke så lidt kedelig. *Leslie Howard* og *Norma Shearer* for gamle, for uspendende og for lidenskabsløse. *George Cukor* skulle heldigvis siden blive en betydeligt mere fængslende instruktør.
- SEPPUKU (Harakiri), Japan 1963. *Masaki Kobayashi's* film er et voldsomt opgør med den forlorne stolthed og de standsdikterede traditioners tyranni. Dynamisk og patetisk – men alt for arrangeret i sin polemik.
- LE SOUPIRANT (Den uheldige frier), Frankrig 1963. *Pierre Etaix* synes endnu ikke at være kommet helt fri af sine forbilleder, først og fremmest *Keaton* og *Tati*, men hans disciplinerede komik, blide vid og melankoli arbejder i adskillige scener sammen til en personlig helhed.
- TOM JONES (Tom Jones), England 1963. Anmeldt i dette nr.
- TYSTNADEN (Stilheden), Sverige 1963. Anmeldt i dette nr.

Fremtids- musik

I det sidste årstid er der blevet skrevet, talt og diskuteret meget om dansk films vilkår på baggrund af det forslag til en ny biograflov, som blev fremlagt sidste forår. Det ny forslag bød som bekendt ikke på sensationer. Men efter fremsættelsen af lovforslaget har der været aktivitet bag den hjemlige filmverdens kulisser, og forslag og betænkninger har cirkuleret. Filmbranchen har naturligvis først og fremmest interesseret sig for at bedre egne vilkår. Endnu engang har man rendt stormløb mod den helt urimelige forlystelsesskat, og i skrivende stund ser det ud, som om den endelig vil bortfalde og blive afløst af en mere fornuftig afgiftsordning, der først og fremmest skal tjene filmens egne interesser. Filmfolkene har været på tærne for at skabe bedre produktionsbetingelser for danske film, låne- og belønningsordninger, og man har skelet kraftigt til det nyoprettede svenske filminstitut.

Skønt forslag og betænkninger ofte har været omgivet med megen hemmelighedsfuldhed, har man dog ikke kunnet undgå at opsnappe, at man også har beskæftiget sig med Filmmuseets placering. I den ny lov bliver Filmmuseet for første gang lovfæstet, og det er glædeligt. Politikerne er altså nu i hvert fald enige om, at vi bør have et filmmuseum i Danmark. Men det er naturligvis ikke mindre glædeligt, at også filmbranchen er overbevist om nødvendigheden af et filmmuseum, og er klar over, at det vil få en helt central placering, når der engang kommer gang i en uddannelse af filmfolk.

Det er naturligvis beroligende for dem, der har lagt et stort arbejde i skabelsen af et dansk filmmuseum, at dette nu fra alle sider bliver betragtet som et uundværligt element i den hjemlige filmverden. Og man kan kun håbe, at denne erkendelse afføder en forståelse af, at museet skal have flere penge. Bevillingsmæssigt har museet i flere år stået i stampe, og det er indlysende, at dette i betragtning af de almindelige prisstigninger har betydet, at museet har haft mere og mere vanskeligt ved at løse de opgaver tilfredsstillende, som man selv har pålagt sig. Og det har udelukket muligheden for en naturlig ekspansion. Ved museets start var man i den lykkelige situation, at man havde en filmdom med mange, mange penge i, og folk i ledelsen, der kunne skaffe pengene. Dette betød, at Det Danske Filmmuseum fik muligheder, som filmarkiver i mange større lande ikke havde, og det var selvfølgelig også en væsentlig grund til, at museet kunne placere sig så stærkt internationalt, at det stadig har en smuk position i samarbejdet mellem verdens filmarkiver. Men i løbet af den sidste halve snes år har der været en voldsom udvikling inden for filmarkiverne. Især er der i de socialistiske lande etableret filmarkiver, der har betydelig bedre økonomiske vilkår end vi har. Man må derfor nok snart til at fundere over, hvordan fremtiden skal forme sig for Filmmuseet. I et større perspektiv og for den voksende skare brugere af museet er det ligegyldigt, hvorfra pengene skal komme, og hvem der skal administrere dem. Men der er ikke mangel på nye og indlysende opgaver for museet. Her tænkes ikke blot på en udbygning af den nuværende virksomhed, f. eks. bedre forevisningsforhold i København og bedre betjening af filmklubberne. Men også på den ekspansion, som synes selvfølgelig. Det er f. eks. klart, at man inden længe må sørge for under en eller anden form at få et arkiv for fjernsynsproduktioner, og det ville heller ikke være en luksus, om vi herhjemme fik et fotomuseum. Det synes mest rimeligt, hvis man bragte film, fjernsyn og foto sammen i ét museum, et centrum for de moderne visuelle kunstformer. Adskillige udenlandske filmarkiver tager sig allerede nu af fjernsynsproduktioner, og atter andre er knyttet sammen med fotosamlinger. Vi har atter chancen for at være med blandt de første, og nyten af et sådant center burde være klar for enhver.

MESTEREN

BENJAMIN CHRISTENSEN

af

VLADIMIR MATUSEVITCH

Den russiske filmhistoriker Vladimir Matusevitch, der vil være Kosmoramas læsere bekendt fra artiklen om „Elsker hverandre“ i nr. 53, arbejder på en bog om dansk film. Kosmorama har fået tilladelse til at bringe kapitlet om Benjamin Christensen.

I 1913 skrev en vis *Benjamin Christensen* et filmmanuskript og iscenesatte for egne midler filmen „Det hemmelighedsfulde X“ og spillede samtidig hovedrollen. De fremgangsrige kolleger ved „Nordisk“ og andre filmselskaber trak bare på skuldrene, når man kom ind på at tale om denne sindssyge person: havde man måske nogensinde set, at man arbejdede på én film i et halvt år! Desuden var denne film Gud ved hvor meget forskellig fra den sædvanlige produktion i disse år: en højst indviklet detektivroman om, hvorledes en spion stjæler vigtige dokumenter hos en officer og arrangerer alt på en sådan måde, at officeren bliver bekylt for forræderi og dømt til døden. Hans hustru og søn afslører sandheden, og det lykkes dem i sidste øjeblik at redde den dømte.

Christensens følgende film, „Hævnens Nat“, som kom tre år efter, var et af de få „sociale“ dramaer, hvorom ordet „social“ kan anvendes næsten betingelsesløst. Instruktøren selv havde skabt en stærk dramatisk, karakteristisk skikkelse som den fattige mand, der blev sat i fængsel, fordi han havde stjålet mælk til et barn, der sultede. Efter mange års forløb kom han ud fra fængslet som en halvvejs sindssyg gammel mand, der havde mistet sin familie og var besat af ønsket om at hævne sig på dem, der var skyld i hans lidelser. Men heller ikke i dette sujet var der noget særlig originalt.

De selvtilfredse samtidige kunne se dét, som senere *Dreyer* henledte opmærksomheden på i sin artikel „Nye ideer i filmen“: „... bag disse to films skintede man omridsene af en personlighed, som ikke er almindelig i films-folkenes rækker – eller i det mindste ikke var det den gang: en mand, der nøjagtig vidste,

hvad han ville, og forfulgte sit mål med stejl stædighed uden at lade sig afskrække af hindringer af nogen art.“

Christensen tog sine landsmænds resultater op og førte dem videre til en uangribelig fuldkommenhed. Men han gik videre, langt videre. Han blev ledet af to lige dominerende følelser: en aversion mod den kommercielle ånd, der herskede i de danske filmstudier, og den hellige tro på sin egen kunst. Den ophøjede kunst, de uendelige æstetiske muligheder, som skulle nås. Og de for en overfladisk betragtning tilsyneladende uskyldigt-traditionelle film af Christensen indebar i virkeligheden en nyskabende åbenbaring, gennemførte en revolution i filmens arsenal af midler. For første gang i Europa søgte Christensen bevidst og konsekvent tilflugt til det ekspressive, hvad der medførte en så stor idemæssig og meningsfyldt og emotionel belastning for montagen og nærbilledet, at det blev muligt mere dybtgående at åbenbare en persons psykologiske tilstand, at understrege detaljerne og derved opnå en maksimal udtrykfuldhed.

Bloms eller *Holger-Madsens* bedste arbejder forekommer gammeldags og tunge i sammenligning med „Det hemmelighedsfulde X“, hvor handlingen takket være de dristige montageovergange er koncentreret og dynamisk, hvor personernes indre oplevelser åbenbares ved rent afbildende midler, der supplerer skuespillernes spil og befrier instruktøren for trættende forklaringer om den ene eller den anden situation. *Ebbe Neergaard* anfører følgende eksempel på en dramatisk effekt, som er opnået udelukkende ved hurtig montage af nærbilleder: „I „Det hemmelighedsfulde X“

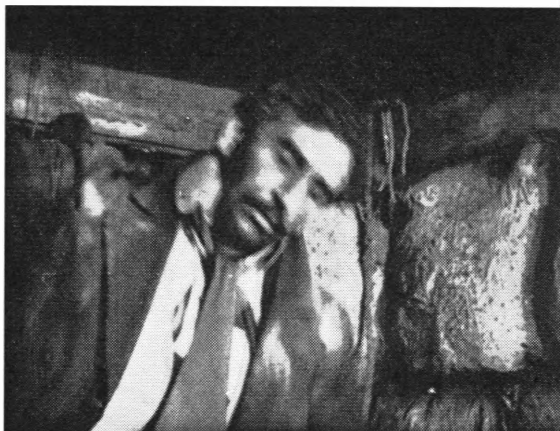
er der uforglemmeligt fortalte sekvenser, for eksempel i den gamle mølle, hvor spionskurken har skjult sig og spærres inde, fordi vinden blæser en dør hen over lemmen ned til den kælder, han har gemt sig i. Det er gjort i store nærbilleder af lemmen – døren, der svinger, spionens hånd, der kommer frem under lemmen og lirker – lemmen, der sidder – og til sidst mandens udmattede lidende ansigt i store nærbilleder, da rotterne kommer... det er helt moderne filmisk fortællekunst, længe før filmen blev moderne og moden.“

Som den første danske instruktør, der alvorligt tænkte over, hvad den ny form for filmkunst var, og over dens æstetiske love, forsøgte Christensen at løse det for ham selv meget vigtige problem om dramaturgiens og instruktionens rolle og plads i den proces at skabe en film. Han fremfører tanken om „Filmens digter“, instruktøren, der er filmens almægtige og eneste skaber, og dette synspunkt har forøvrigt også idag talrige tilhængere. Han skriver: „Instruktøren er forpligtet til at skabe sit eget filmmanuskript. En filmkunstner (d. v. s. instruktør) bør, ligesom en hvilken som helst anden kunstner, åbenbare sin egen individualitet i sit eget værk.“ Han opfordrer resolut til at bryde forbindelsen mellem film og litteratur, at afslå at filmatisere litterære værker, anerkender ikke filmatiseret dramaturgi som et nødvendigt element. En yderliggående subjektivismus i en sådan opfattelse af filmens natur er tydelig. Men for retfærdighedens skyld bør man tage de omstændigheder i betragtning, hvorunder Christensen hævdede instruktørens og hans individuelle verdensopfattelse primært som den eneste mulige vej for filmens opfattelse af virkeligheden. Han var jo imod den mekaniske rutine, der uundgåeligt knyttede sig til den løbende filmproduktion i de danske filmatelierer, imod de utallige filmatiseringer af tredjerangs boulevardromaner, hvori ophavsmandens, instruktørens forhold til det afbildede ikke kan mærkes. Og som Christensens følgende arbejder viste, havde han ikke til hensigt at omstyrte det dramatiske grundlag for filmen og omdanne det til en kaotisk, uorganiseret strøm af abstrakte følelser hos tilskuerne, således som senere de franske „avantgardister“ gjorde det. Nej, hans polemiske lidenskabelige heftighed var fra først til sidst kun rettet mod de standardiserede „historiers“ dramaturgi, mod den

kommercielle film. Den viste også, at en instruktørs søgen ikke har en snæver æstetisk karakter, men at denne søgen i sin grundvold bestemmes af bestræbelsen for at hævde filmkunstens samfundsmæssige og borgerlige forudsætning. „Heksen“, Christensens første og sidste film, hvori han har nedlagt hele sin lidenskab som nyskaber, var og forbliver et enestående fænomen, der aftvinger verdens filmhistorikeres begejstret-ærbødige undren.

I fem år – fra 1917 til 1922 – arbejdede han på manuskriptet og scenesættelsen af filmen. Han arbejdede i de første tre år som en videnskabsmand i sit arbejdsværelse, fordybet i studiet af historiske dokumenter og arkivmateriale (hans kolleger i professionen blev grebet af harme som dydige forretningsmænd, for hvis øjne der gennemførtes den alvorligste forbrydelse – et meningsløst spild af tid og penge – da de erfarede, at Christensen i løbet af denne periode havde købt antikvariske bøger, håndskrifter og gravurer for 70.000 kroner). Forberedelserne og optagelserne foregik samtidig i 4 studier og slugte den uhorste sum af 2 millioner kroner. Filmen blev optaget i København, men for penge fra „Svensk Filmindustri“, som var inde i en gylden periode, i kraft af hvilken det kunne tillade sig den luksus at støtte den meget lovende instruktørs „originale påfund“.

Den indespærrede spion i „Det hemmelighedsfulde X“.



Som resultat af disse „originale påfund“ fremkom et værk med en dyb idérig patos, en uadelig kunstnerisk helhed, med denne stærke emotionelle virkning, som, hvor paradoksalt det end lyder, opnås netop af kunstnere med en rationalistisk mentalitet. Alt i filmen er usædvanligt.

Det kunne se ud som en banal sandhed: kunst og videnskab er to forskellige former for erkendelse. Det, en videnskabsmand formår, er utilgængeligt for en kunstner, og omvendt. Men Christensen har ligesom sat sig for at få os til at tvivle på denne sandhed. „Heksen“ er et fremragende kunstværk, der giver os stor æstetisk nydelse, og samtidig ville filmen med held kunne erstatte en alvorlig akademisk forelæsning, viet historien om inkvisitionen og religiøs overtro eller middelalderens økonomiske liv.

Filmens tema er meget enkelt: det idiotiske i den almindelige borgers tro på hekse og andet djævelskab og fanatismen i de utallige hekseprocesser. Hvordan skal man definere filmens genre? Christensen selv har kaldt den „en kulturhistorisk forelæsning“. Og filmen er virkelig en strengt videnskabelig undersøgelse af de åndelige og sociologiske kilder til overtroen. Det egentlige kunstneriske væv af spilleepisoder veksler med billeder, der gengiver historiske dokumenter, gravurer og skemaer. Alt dette er sammenholdt af tekster, der læses som en lærers ord direkte henvendt til et auditorium af tilskuere. Med tør saglighed, med illusterende og oplysende indlæg, genskaber den usynlige lærer for os, uden hast, med en brutal dokumentation, frygtelige billeder af middelalderens obskurantisme.

Han fører os langt tilbage i tiden, vi kommer ind i smalle gader i gamle byer, kommer ind i huse, ser mennesker, der er kuede af rædsel og helt forvirrede af gammel overtro. Her ses en fattig gammel kone; hun har drukket rigeligt ved en dåb, hvor vinen var gratis, og hun får den tanke, at hun overværer en heksesabbat. Der er to frænker, som bagtaler en veninde, og en af dem udtaler ordet „heks“, og nu forekommer det dem begge, at de med egne øjne har set denne onde kvinde fare af sted på et kisteskaft. Her ses en kvinde, udtæret af faste, fortvivlet i sin kummerlige tilværelse som offer for indespærring i et kloster, hendes smerte og rædsel, hendes forstand er

omtåget af religiøst tøjer, hendes forvirrede fantasi skaber skikkelsen af den djævel, som piner hende. Som ved en *laterna magica* materialiserer læreren disse mareridt, og skarer af uhyrer farer rundt i en vild dans. Nu kender vi alt: både oprindelsen til menneskenes tro på djævelens onde magt, og hvordan denne magt viste sig for de uheldige. Vi ikke alene ved det, men vi har forstået det i al dets ufattelige lidelse, har følt det, så det gjorde os ondt i hjertet, den uendelige nedværdigelse af den menneskelige forstand og værdighed. Dette er kun begyndelsen, og vi forstår endnu ikke helt, hvorfor Christensen – videnskabsmanden og kunstneren – således har styrtet os ind i overtroens mørke verden. Men så kommer den vigtigste „heltinde“ – kirken. Som et reaktionsens bolværk, en blasfemisk forhåndelse af millioner af menneskers ånd og legeme, et væsen, der er antihumant og barbarisk i sin idé og praksis – således fremstår kirken i Christensens film og undersøgelse. Kun fakta, fakta, fakta. Men forfatterens tanke er klar uden nogen indskrænkninger: den med tvang udbredte religiøse verdensopfattelse, overtroen, hjælper kirken til at gøre menneskene underdanige. Således fører Christensen os til den centrale episode i filmen, som åbenbarer tragedien i middelalderens Europa, belyst af flammerne fra inkvisitionens bål.

Først vises dokumenter. Der citeres bøger af vidner og samtide, demonstreres gravurer og tegninger; lærerens pegepind henleder vor opmærksomhed på detaljer, orienterer tilskuerens følelser under filmen, understreger det vigtigste, det nødvendige. Men hvor udtryksfuldt det dokumentariske materiale end er i sig selv, hvor tydeligt det end åbenbarer „metodikken“ i masseudryddelsen af menneskene ved kirkens fædre, så virker det dog fortrinsvis på vor fornuft. Derefter viger videnskabsmanden pladsen for kunstneren. Der vises en tekst: „Nu vil jeg prøve på at vise en „hekseproces“ fra først til sidst. Den hører til den tid, da paven i Rom sendte en speciel gruppe inkvisitorer til Tyskland for at jage „hekse“.“ Og videre følger den mest udviklede af de „kunstneriske illustrationer“, der fører forskerens kølige beretning over på det emotionelle plan, på det kunstneriske plan.

Sujettet er udpræget enkelt. I en borgers hus er der uro. Ejeren er ramt af en svær syg-



„Heksen“ – den kunstneriske illustration.

dom. En „klog mand“ forkynder efter mystiske manipulationer, at grunden til sygdommen er en eller andens trolddom. En fattig kone kommer fra gaden ind i en smedie med sin vante tillid. Da hun har fået sin sædvanlige portion mad, lægger hun ikke mærke til, at værtinden og hendes datter holder øje med hende med en vis frygt og med had, overbeviste om, at netop hun er den troldkvinde, som har bragt ulykke over familiens overhoved. Datteren løber hen til klostret, hvor de tilrejsende inkvisitorer har taget ophold. Den gamle kone bliver forstyrt i sit måltid af vagtmænd, som slæber hende hen til et fængsel. Forhør. Vanvittig af torturen tilstår den gamle kone, at hun øver trolddom, og hun navngiver sine medskyldige – deriblandt borgerens datter. Ny proces. Endnu et bål tændes i klostergården. Inkvisitorerne drager af sted til næste by. Og teksterne: „Bog-

stavelig talt som en epidemi, som en smitsom sygdom, bredte hekseforfølgerne sig og rasede overalt, hvor disse dommere kom frem.“

„I løbet af to århundreder blev over otte millioner kvinder, mænd og børn brændt efter at være blevet beskyldt for at øve trolddom.“

Denne episode er klassisk, man kan måske sige, det er det første tilfælde, hvor en filminstruktør har fået det i sin magt at skildre den højeste tragedie. Styrken ligger i hans påvirkning af den harmoniske sammenhæng mellem de i sig selv strålende præstationer af skuespillerne, den dramatiske bearbejdelse, hvis dominerende elementer blev montagen og kameraet, i billedskønheden og billedernes plasticitet; hans styrke ligger ikke i en samlet helhed af særlige udtryksmidler, men i deres „kemiske“ forening. De første billeder begejstrer ved deres maleriskhed, den plastiske ud-

tryksfuldhed i hver af personernes bevægelse, i hver detalje, og ved det gennemtænkte og raffinerede i kompositionen. Den indelukkede, mørke atmosfære i borgerens soveværelse virker som et kontrapunkt til den saftige kolorit i smedien, og allerede her hersker en urolig stemning – ikke alene på grund af det, der foregår, men også på grund af den nervøse, ekspressive rytme. Denne rytme, der understreger det dramatiske i hændelserne og en indre rystelse, opnås ved et stærkt partitur i de forskellige billeder og kameravinkler, der stadig afløser hinanden, gentages og varieres. Og jo mere den dramatiske spænding i det afbildede stiger, jo mere ekspressiv, kompliceret og heftig bliver den beskrivende opbygning.

Vi vil anføre et mindre fragment af en af os foretaget optegning af montagen i en iagttaget episode. På lærredet varer dette fragment (lad os kalde det „pågribelsen af heksen“) halvt et minut, men hvilken skala af følelser og

oplevelser, raseri, skræk, medynk, brutalitet, fortvivlelse og skadefryd er der ikke nedfældet på disse ganske få meter film.

1. Total. Et køkken. En gammel kone sidder med ryggen til døren og spiser grådigt.

2. Halvnær. Værtinden åbner døren.

3. Halvnær. Værtinden lader vagtmændene komme ind.

4. Total. Den gamle kone fortsætter med at spise. Bag hendes ryg står værtinden og diskuterer med vagtmændene.

5. Halvnær. Vagtmændene sniger sig hen til den gamle kone og kaster en sæk over hovedet på hende.

6. Nær. Værtinden ser med skadefro interesse på optrinet.

7. Nær. Et soveværelse. En ung pige ser med øjne opspilede af skræk på det, der foregår i køkkenet, gennem en halvåben dør.

„Heksen“ – den gamle kone i buret.





„Heksen“ – forhøret.

8. Halvnær. Vagtmændene stopper den gamle kone, som kun gør svag modstand, ned i sækken.

9. Nær . . . Derefter ind i et bur, som står på en lille vogn, og de tager, tilfredse med den heldigt gennemførte operation, sækken af hende.

10. Nær. Værtinden truer rasende ad den gamle kone med knyttet næve.

11. Ultranær. Den unge pige bider sig i fingeren, som om hun prøver på at kvæle et skrig af rædsel.

12. Nær. Man ser fødderne af vagtmændene, der har travlt omkring buret.

13. Nær. Den gamle kone ses gennem gitteret, skrigende af rædsel.

14. Nær. Værtinden med knyttet næve.

15. Ultranær. Den gamle kones ansigt.

16. Total. Vagtmændene fører vognen med „heksen“ bort. Køkkenet er tomt, kun to kvinder står ved døren.

En kaskade af billeder, vildt, men rytmisk

og strengt underkastet den idémæssige og æstetiske helheds krav. I denne symfoni af billeder, hvoraf hvert enkelt er et mesterværk, er intet af dem nok i sig selv, men alle tjener den opgave at afsløre rædslen og tragedien i den situation, hvor religionen helliggør en forbrydelse, hvor kirken, idet den ophidser til hekseforfølgelse, drager menneskene ind i en hvirvelstorm af menneskehad og moralsk forfald.

De bedste skuespillere i Danmark og Sverige optrådte i „Heksen“, og hver eneste tredjerangs rolle blev også spillet godt. Men vi har ikke uden grund kaldt denne film et fænomen. De skikkelser, der blev skabt af de berømte skuespillere *Clara Pontoppidan*, *Tora Teje* eller *Poul Reumert*, blegner i sammenligning med den grænseløst brutale, uafrystelige pinefulde sandhed i den gamle kones skikkelse, inkvisitorernes offer. Christensen havde overtalt en ukendt kvinde, som han havde fundet på et alderdomshjem, til at påtage sig

denne rolle. Her drejer det sig ikke om en simpelthen heldig valgt type – et fænomen, der er meget udbredt i stumfilmen. Her er heller ikke tale om et tilfældigt opdaget skjult talent hos den firsårige gamle kone som tragisk skuespillerinde. Her er en uopløselig syntese af et gammelt menneskes personlige drama, projekteret i givne dramatiske omstændigheder, med takt forstået og følt af en stor kunstner; et mesterskab hos den fremragende danske fotograf *Johan Ankerstjerne*, som hæver næsten enhver af de store scener til et højdepunkt i et uforglemmeligt og rigt psykologisk portræt; den dominans af vrede og smerte, som gennemtrænger episodens hele billedlige opbygning.

Den gamle kones sammenbøjede lille skikkelse forekommer særlig lille og hjælpeløs, da bødlernes kraftige næver ryster hende som en dukke og stiller hende foran den forhøjning, hvor de fede inkvisitorer præsiderer, sikre på sig selv og deres mission. Deres hvide kutter og genskæret fra ilden, hvor torturens våben glødes, er de eneste lyse pletter i det tætte tussmørke under jorden. I et kraftigt tragisk crescendo vokser strømmen af enkeltbilleder: det fortvivlede og uforstående udtryk i den gamle kones øjne, de udeltagende og onde ansigter hos præsterne – mere rædselsindgydende end hos noget uhyre – pergamentstrimmelen, hvorpå skriveren prenter protokollens kunstfærdige linier, og atter stærke mandshænder, der slår, slår, ryster, hiver pjalterne af det indtørrede gamle legeme – nej, nu er det nok! Men først nu kommer den højeste, mest gennemtrængende tone, der får sjælen til at isne: et langt, langt nærbillede af den gamle kones ansigt, hendes hals er presset sammen af en gabelstok og hovedet krampagtigt kastet tilbage, de rynkede træk stivner, den fremfaldende mund fortrækker sig, dette ansigt med de lukkede øjne – er i sin stumhed en skræmmende legemliggørelse af moralsk og fysisk pine, – nej, nu må det være nok! Og det er virkelig nok. – Det hænder os jo nok, at vi i tankerne går tilbage til torturkamrene i Dreyers „Blade af Satans Bog“, „Jeanne d'Arc“, „Vredens Dag“, – „Heksen“ ligger bestandig i baghovedet.

Men foreløbig er det nødvendigt at understrege følgende. Hvor grusomme og nedtrykkende torturscenerne i „Heksen“ end er, er de dog betinget af en alvorlig, ædel og humani-

stisk idemæssig plan, og de støder derfor ikke an mod de æstetiske og etiske normer i den højere kunst. Her er de lige så velmotiverede som f. eks. torturscenerne i „Rom – åben by“ eller i „Den unge garde“. En række kendsgerninger tillader at forudsætte, at Christensen, samtidig med sin hovedopgave, forfulgte det mål polemisk at opstille sin egen dybtgående materialistiske forklaring og afbildning af overtroiske forestillinger om trolddom, djævelens rænker og hekseabbater *overfor* denne apologi for det mystiske, mod den sygelige interesse for mareridt, skabt af en fordærvet fantasi, som alle dannede kernen i de tyske førekspressionistiske film af typen som „Golem“, og som foldede sig ud i fuld blomst i filmekspressionismens berømte manifest „Doktor Caligaris Kabinet“. Disse to forhold må man tage i betragtning for at forstå, hvor fejlagtigt det er, at visse kritikere hævder, at „Heksen“ skulle være et inspirerende forbillede for den senere strøm af „Rædselsfilm“, denne den mest modbydelige del af den kommercielle filmproduktion, hvis hensigt det er at kildre nerverne hos den blaserede tilskuer med en vellystig sadisme, med rædselsindgydende billeder af mord, tortur og mystiske uhyrer.

En sådan påstand kan motiveres med henvisninger til Christensens senere skæbne. Den har ikke noget som helst til fælles med „Heksen“; ydermere kan det siges: den modsiger, udslætter alt, hvad Christensen tidligere har gjort.

Da det blev klart, at hverken svenske, tyske eller danske filmindustrifolk havde til hensigt at yde subsidier til Christensens nye planer om at skabe film, overgav han sig, tiltrådte et tilbagetog fra sig selv, fra sin kunst. I dette øjeblik dukkede en af Hollywoods agenter op, som i de år hvervede de største instruktører og skuespillere i Europa. Han havde set „Heksen“. Han blæste på alle ide-mæssige og filmiske fortrin i filmen, der var blevet skabt af en lidt skør dansker; men til gengæld lagde han straks mærke til, hvor dygtigt denne fyr forstod at skildre djævl, heks og lignende lidenskaber – en gangbar vare. Man gav hinanden håndslag på samarbejdet. Christensen blev ført til det solrige Californien. Han begyndte nu hvert år at udsende flere omhyggeligt udarbejdede og i sin art virtuose „gyserfilm“: „Ghosts“, „Rædselernes Hus“, „Syv Fodtrin til Helvede“. I slutningen af

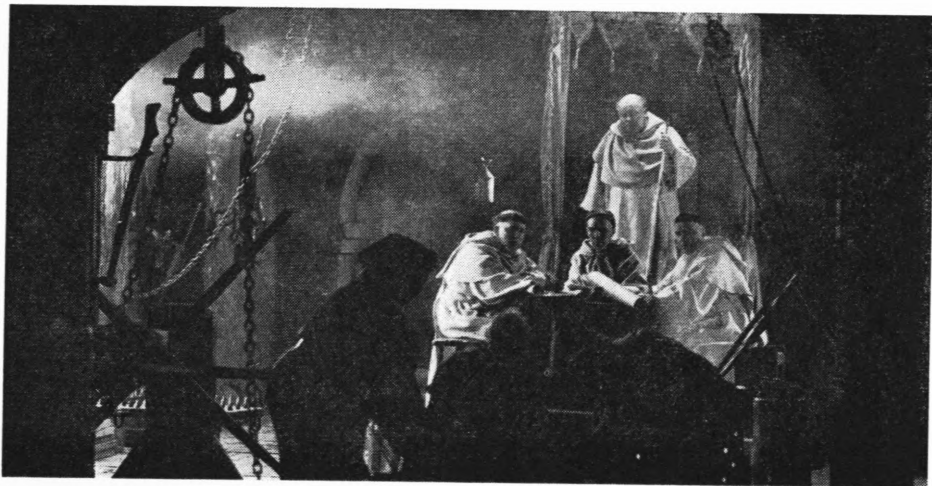
trediverne vendte Christensen hjem, presset som en citron. Syv trin til helvede – skulle det være en dårlig titel på en biografi om en fremragende kunstner, som ved objektive, lov-mæssige omstændigheder er ført ned til en sjælløs håndværkers niveau?

Men lad os vende tilbage til Christensens mesterværk. Vi bør ikke lade os forvirre af, at skildringen ligger så langt tilbage i tiden, og af den ved første blik så ringe aktualitet i de sociale og moralske problemer i forbindelse med middelalderens tragedie. Selvfølgelig er denne film ikke skabt af en videnskabsmand og historiker i hans arbejdsværelse, men af en lidenskabelig kunstner, der hader vold og ob-skurantisme i alle dens former og hævder det humanistiske princip. Filmen er en protest – lad den så være indirekte eller naiv i sin forklaring af årsagerne – mod det hav af vold, ondskab og had, forhånet menneskelighed og triumferende forbrydelse, som overskyllede Europa under den første verdenskrig. Vi vil videre forsøge at forklare, hvorfor både Christensen og Dreyer så ihærdigt tog deres tilflugt til emnet middelalderens inkquisition, når de talte om de mest alvorlige og pinlige konflikter i den moderne borgerlige virkelighed. Forøvrigt ikke de alene ...

Christensen fortalte sine samtidige om for-tiden på denne måde, for at den nutidige ver-dens bitre løgne skulle fremtræde mere tyde-ligt gennem hans prisme. Og det interessante er, at det eneste svage sted i filmen, der lige-som er specielt beregnet til udgydelse af en galde af kritik, blev epilogen, hvor forfatteren har forsøgt at vise de moderne modifikationer af middelalderlig overtro. Han indleder en fingeret betydningsfuld samtale om årsagerne til kvindehysteri, og viser de mest tåbelige analogier som f.eks. en parallel mellem det bål, hvorpå heksen blev brændt og Charkos harmløse douche, hvormed man kurerer samti-dens psykopatiske kvinder. Her viste sig tyde-ligt instruktørens håbløse mangel på forståelse af hele det indviklede kompleks af politiske, sociale og åndelige problemer, som efterkrigs-tidens borgerlige verden stod overfor.

Men de uheldige sidste film er ikke i stand til at formindske betydningen af „Heksen“ – den film, som ved siden af Dreyers bedste ar-bejder er blevet et af højdepunkterne i udvik-lingen i dansk film og i verdens filmkunst. Disse højdepunkter hævdede sig helt alene også i tyvernes danske filmkunsts håbløst iso-lerede fjernen sig fra de almindelige strøm-ninger.

„Heksen“ – bødlerne og inkvisitorerne.



Engelsk film på VRANGEN

AF MORTEN PIIL



Filmskribenter og filminteresserede kan let forfalde til at identificere et lands filmkunst med dets mest fashionable navne og retninger. Hvis *Antonioni*, *Visconti* og neorealismen står for italiensk film, *Truffaut*, *Resnais*, *Godard* og *nouvelle vague* for fransk, så repræsenteres England for øjeblikket af en såkaldt nyrealistisk skole, omfattende navne som *Tony Richardson*, *Jack Clayton*, *Lindsay Anderson*, *Karel Reisz* og *John Schlesinger*.

Siden *Jack Clayton* i 1958 brød vejen for retningen med „Room at the Top“, har den grå hverdagsrealisme, enten kras eller indvædet i regnvejrspoesi, været på mode, med stof hovedsageligt hentet fra succesrige kilder (*Osborne*, *Sillitoe*, *Delaney*). Denne skole har – vel ikke mindst på grund af dens litterære respektabilitet – tiltrukket sig stor og ærbødig interesse herhjemme, på bekostning af de mindre fashionable genrer, der i de senere år er blevet dyrket med talent i engelsk film.

Blandt de instruktørnavne, der for det meste har arbejdet uden for vort hjemlige, slet betjente søgelys, kan først og fremmest nævnes *Joseph Losey*, mester for bl. a. „Blind Date“ („Motivet til mord“ 1959) og „The Criminal“ („Labyrinten“ 1960) – samt *Michael Powell*, der med „Peeping Tom“ („Fotomodeller jages“ 1960) skabte mesterværket inden for Englands filmiske grandguignol-tradition. Og i anden række findes glimrende talenter som *Bryan Forbes*, *Clive Donner*, *Cliff Owen* („A Prize of Arms“ 1962), *Sidney Furie*, *Terence Young* („From Russia With Love“), *Sidney Hayers* („Night of the Eagle“), *John Guillermin* („Waltz of the Toreadors“), *Sidney Gilliat* samt parret *Baker & Berman* („Hellfire Club“).



Joseph Losey kom til England først i halvtredserne efter en lovende Hollywood-karriere, der blev standstøt brat af hekseprocesserne. Arbejdsvilkårene i de britiske studier var imidlertid heller ikke de bedste, og *Losey* kunne ikke signere sin første engelske film, „The Sleeping Tiger“ („Forbryderen bag forhængen“ 1954), som han iscenesatte i den nu afdøde *Victor Hanburys* navn. *Losey* anser kun et par kærlighedsscener mellem *Dirk Bogarde* og *Alexis Smith* for vellykket i denne film, der ellers behandler et karakteristisk *Losey*-tema: det højspændte forhold mellem en psykiater (*Alexander Knox*), dennes hustru (*Alexis Smith*) og en ung voldsforbryder indlagt hos psykiateren (*Bogarde*).

Derefter kom „The Intimate Stranger“ („I lokkeduens net“ 1955), en noget kunstig kriminalfilm med *Richard Basehart* som en filminstruktør, der får tilsendt glødende kærlighedsbreve fra en ham ganske ukendt kvinde. *Losey* benyttede her pseudonymet *Joseph Walton*. Langt mere helstøbt blev „Time Without Pity“ („Angstens timer“ 1956), den første engelske film, *Losey* iscenesatte under eget navn. Den er en voldsom og nervespændt beretning om en alkoholisk forfatter – spillet af *Michael Redgrave* – der tvinges ind i et uhjælpeligt kapløb med tiden for at skaffe beviser for sin dødsdømte søns uskyld. Også „The Gypsy and the Gentleman“ (1957) skal være interessant. *Losey* benytter denne gang farver for første og hidtil eneste gang i sin engelske karriere – med *Rowlandson* som inspirationskilde. *Melina Mercouri* spiller hovedrollen.

„Blind Date“ fortæller en lidt urimelig historie om en ung hollandsk maler (*Hardy Krüger*), der bliver mistænkt for et mord, som hans elskerinde, en karaktersvag society-



„The Sleeping Tiger“ (Forbryderen bag forhængen).

lady (*Micheline Presle*), har ansvaret for. Loseys koncise, idérige instruktion og hans virtuose brug af musik og dekorationer skjuler dog til dels den noget skruet konstruerede histories svagheder. Personerne lever og fængsler, mens de er på lærredet – det er først bagefter, at urimelighederne skinner igennem.

I Loseys to næste film, „The Criminal“ og „Eva“ (1962), sættes ambitionerne i vejret, men begge værker mødte ærgerlige vanskeligheder, og de fremstår nu som fascinerende torsoer, forrevne vidnesbyrd om en højt begavet instruktør på vej mod en stil, der er helt hans egen.

„The Criminal“ beretter i et bistert sammenbidt tonefald om den hårdkogte gangster Bannion (*Stanley Baker*), der kommer i konflikt med både fængselspersonale og gangsterkolleger, fordi han er karakterstærk nok til at gå

sine egne veje. Skarpt og intenst fortæller Losey om voldsomhed og hysteri i de engelske fængsler, og vi får et meget spændende – om end vel gådefuldt – portræt af en halv-sadistisk fangevogter, der har et *love-hate*-forhold til Bannion. Filmen er ofte temmelig mystificerende og forjaget, hvilket har sin naturlige forklaring i den omstændighed, at den blev 35 minutter kortere, end Losey havde planlagt. Hele handlingen skulle egentlig have været henlagt til fængslet, men producenterne insisterede på en kærlighedshistorie, og dette forrykker balancen i filmen. Gang på gang er enkeltscener dog udformet med utrolig slagkraft og virtuositet, fra den eksplosive, uhyggelige indledning, hvor en stikker straffes i fængslet, til den magtfulde, isnende slutning, hvor Bannion dør i et øde snelandskab. Losey er blevet angrebet for at heroisere Bannion,

som da også ubestrideligt er skildret med sympati. Han er, med Loseys egne ord, et offer for „en forbryderkodeks, som er strengere, mere ubarmhertigt og moralsk krævende end vor almindelige kodeks, fordi liv og død står på spil. Inden for denne kodeks har den individualistiske anarkist næsten lige så få chancer som andre steder, fordi forbryderverdenen nu har udviklet sig til et stort forretningsforetagende“.

Efter „The Criminal“, der som helhed tydeligt nok ikke ydede Loseys evner retfærdighed, ventede man spændt på „Eva“, der imidlertid viste sig at være endnu mere ujævn, vel ikke mindst fordi producenterne denne gang gik en tand hårdere til værks med deres skamferinger. Jeg har kun set den engelske udgave af „Eva“, der er på 100 minutter, og det er ikke mindre end 55 minutter kortere end Loseys originalversion, så mærkeligt er det ikke, at filmen nu virker springende og ofte uforståelig.

Eva (Jeanne Moreau) er en lad og mut luksus-kokotte med en sensuel udstråling, der fuldstændig besætter en walisisk charlatan-forfatter (Stanley Baker) på ferie i Venedig. Han må betale for sin kærlighed med en lang række djævelske ydmygelser og ender som uanselig guide i Venedig, den by, han „beher-skede“, før Eva nedværdigede ham.

Filmen er mere dvælende i rytmen og lyrisk i billedsproget end Loseys tidligere, desværre også mere pretentiøs – det vrimler med symboler, dekorationer og ting gives tilsyneladende større vægt, end de kan bære i sammenhængen, og visse krukkerier i spil og attituder generer slemt. Man må dog stadig huske, at filmen ville have set ganske anderledes ud, hvis Losey havde fået sin vilje; han havde for eksempel udarbejdet en meget vigtig og kompliceret musikledsagelse, med Miles Davis-numre som kommentar til Bakers figur og med 21 Billie Holiday-numre som uddybning og indirekte forklaring af den gådefulde Eva. Som filmen lyder nu, høres Miles Davis aldrig, og der er kun kommet to Billie Holiday-sange med. Den ene er et vidunderligt højdepunkt og høres under den bedste sekvens, jeg har set af Losey: til tonerne af „Willow Weep For Me“ udforsker Jeanne Moreau med lade, ligegyldige bevægelser en klients luksuslejlighed, klæder sig af og går i bad. Afsnittet er filmet

med hypnotiserende musikalitet og raffinement, og kontrasten mellem Jeanne Moreaus dvaske udtryksløshed og sangens udtryksfulde følelsesintensitet udnyttes med mærkelig effekt.

Siden „Eva“ har Losey iscenesat „The Damned“, en efter sigende interessant, men ikke ganske vellykket behandling af læderjakke- og atombombeproblemer, – samt „The Servant“.

★

„The Servant“ er uden tvivl Joseph Loseys hidtil mest spændende og mest helstøbte arbejde. Manuskriptet er af *Harold Pinter*, og dennes lurende og farlige snurrigheder, de hverdagsagtige hændelser med lige netop den undertone af det aparte, der gør dem foruroligende, synes at passe storartet til Loseys iscenesættergemyt. Han får da også maximum ud af visualiseringen. Manuskriptet bygger i øvrigt på en roman af *Robin Maugham*.

„The Servant“ er i få træk historien om den unge overklasse-englænder, Tony, der flytter ind i et London-hus, engagerer en *man servant*, Barrett, lader denne gradvist overtage ledelse og initiativ, lader sin forlovelse ødelægge og bliver afhængig af huset og af Barrett. I filmens slutning er Tony reduceret til et stykke inventar, Barrett har korrumpert ham fuldstændig, fjernet enhver form for initiativ og dømmekraft. Tony kan kun eksistere i det hus, der bestyres af Barrett, tjeneren har overtaget herrens rolle.

Den i et skematisk referat tydeligt symboliske historie er i virkeligheden en film af ualmindelig magt og kunstnerisk prægnans, der kun i midterafsnittet synes at stoppe op et øjeblik. Ellers er Losey fra de allerførste billeder forbløffende sikker. Barretts vandring gennem det tomme hus og hans møde med sin fremtidige herre, der er faldet i søvn i en stol, slår tonen an. Den unge mand synes i præsentationen prædestineret til at lade sig kue. Traditionen er kun en tynd skal, der ikke beskytter ham mod det ekstraordinære. *Douglas Slocumbes* kamera fanger huset ind, som var det en levende organisme, og Loseys sans for dekadencen smykker det i hvert billede. Handlingen bevæger sig kun sjældent uden for huset; mod slutningen er vi helt indfanget, og kun besynderlige skikkelser fra verden udenfor kommer for at deltage i obskure og obskøne be-

givenheder, som Barrett præsiderer ved. Loseys sprog er mystisk, spændende, dobbelttydigt; det er smukt formet, rigt ornamenteret og illustreret med et væld af detaljer, der fascinerer ved deres vægt og betydning. Spillet er formidabelt, et ensemblespil, der fuldstændig beherskes af Loseys sans for stil og atmosfære, der er en del af interiøret.

Desværre får parallel-temaet med Tonys forlovede og Barretts elskerinde ikke vægt nok til at bære midterafsnittet; på den anden side synes en del af dette tema at være overflødig for den dramatiske udvikling af forholdet Barrett/Tony, og en stramning af parallel-temaet kunne få en næsten kontrapunktisk holdning til hovedtemaet til at træde frem og bidrage til en indkredsning af de emotionelle årsager til Tonys totale nederlag i den åndelige kamp med tjenerskabet. Et stadium illustreres med uhyggelig kraft i en række scener, hvor herre og tjener leger skjul, spiller bold etc., hvor undertonen af uhåndgribelig rædsel lurer bag det „uskyldige“, det hverdagsagtige. Det er jo ikke store drenge, der leger.

Loseys få ekspeditioner udenfor huset bliver separate, men konstant fængslende oplevelser,

spændende fra det groft karikerende af Tonys svigerforældre til en forbløffende pub-scene, en sonate for bar-dialog, med bl. a. *Alun Owen* og *Harold Pinter* som bidragsydere. Men Loseys største fortjeneste er den næsten fuldkomne udvikling af det psykiske drama, den næsten organiske opbygning af billedet på og kommentaren til en side af *the establishment*.

★

Joseph Losey er ved siden af Lindsay Anderson Englands største aktive filmbegavelse. Han er vanskeligere tilgængelig end de fleste engelske instruktører, fordi han ikke – som disse – er naturalist; i en Losey-film intensiveres et for det meste ganske banalt manuskript op i et symbolsk-stiliseret plan. Losey har beskrevet sin metode således:

„Jeg tror, at den eneste måde at nærme sig virkeligheden på, er at bryde den ned og udrense den – og derefter udvalge de virkelighedssymboler, man har brug for og genindsætte dem i scenen, så de står klart og enkelt for det, man er ude efter, på intensiveret måde. Dette vedrører dekorationerne, det vedrører rekvisitter, det vedrører kameravinkler, og det vedrører frem for alt spillet.“

„The Criminal“ (Labyrinten).



Losey udarbejder altid meget omhyggeligt dekorationerne til sine film, ofte sammen med maleren *Richard Macdonald*. Omgivelserne fortæller altid noget om personerne, deres baggrund, fortid og karakter. Selv om lejligheden fra „Blind Date“s begyndelse ikke tilhører society-damen, kommer dens vulgaritet og simili-præg til at stå for hendes værdier i kontrast til hovedpersonens uskyld og naivitet. Losey er en fortræffelig skuespillerinstruktør – han gør alle sine figurer „*bigger than life*“, med bedst resultat måske i „The Criminal“, hvor Stanley Bakers Bannion er uforglemmelig. Også musikken bruger Losey ofte meget fint som forstærkende og stiliserende element; foruden Billie Holiday i „Eva“ husker man især den dristige anvendelse af elegisk sang i „The Criminal“ og indledningsjazzen i „Blind Date“.

På grund af sit samarbejde med *Brecht* er Losey ofte blevet spurgt, om han deler nogle af mesterens teorier, hvorpå han har svaret: „Hvis følelsen kommer i vejen for tilskuerens tankegang, har instruktøren svigtet. Det er det eneste Brecht-princip, jeg deler.“ Losey er da også tydeligt en mere intellektuelt bestemt end egentlig følelsespræget instruktør. Han analyserer gerne korruption og selvbedrag; hans mandlige hovedpersoner gennemgår ofte i løbet af filmene en selverkendelsesproces, der ribber dem for falske illusioner. Denne erkendelse er befriende i „Blind Date“s optimistiske slutning, hvor den forblindede unge maler endelig når til klarhed over sin situation. Han går rensat og fri ud af filmen. Anderledes i „The Criminal“, hvor Bannions sluttelige erkendelse af sin penge-afhængighed blot fører til en katolsk betinget angst for helvedes kvaler. Heller ikke forfatteren i „Eva“ får gjort sig fri af sin – her erotiske – besættelse. Analysen af mandens erkendelses- og frigørelsesproces er hidtil et dominerende Losey-tema, og det er karakteristisk, at kvinden aldrig kan hjælpe ham, ja ofte (i „Blind Date“ og „Eva“) er hans dilemmas årsag.

★

Michael Powells „Peeping Tom“ blev herhjemme slået op som et spekulationsnummer, vist på Scala og (af disse to grunde?) modtaget med foragt af pressen. I England og Frankrig er filmen imidlertid nu blevet rehabiliteret, og den fortjener det. I denne mor-

bide og sære historie om en kamera-voyeur fandt Michael Powell – dette mærkelige fænomen i engelsk film – endelig det emne, der gav hans store evner for det barokke og dekadente frit spillerum.

„Peeping Tom“ begynder med et meget nært billede af et øje. Næste billede viser en gade ved nattetid i ret studiestiliseret udformning og belysning. I baggrunden ses en prostitueret. Der skiftes så til en næroptagelse af et kameraobjektiv, der nærmer sig tilskueren. Derpå ser vi alt gennem kameraets søger – følger den prostituerede op på hendes værelse – er vidne til hendes frygtelige angst, da hun pludselig får øje på noget forfærdeligt.

Hvorpå vi får det hele gentaget i sort-hvidt på Mark Lewis' 16mm-skærm, mens forteksterne bringes.

Mark Lewis har et job som instruktørassistent, men han er derudover småfilmsamatør af tragisk nødvendighed. I Marks drengear brugte hans far, en berømt videnskabsmand, ham som forsøgskanin til sine filmeksperimenter – han registrerede drengens angstreaktioner, bl. a. på seksuelle foreteelser. Mark har hele sit liv været domineret af faderen; han er aldrig vokset op og besættes af ideen om at få hævn over den døde far ved at gøre sig til herre over hans infernalske middel: kameraet, der registrerer det frygteligste af alt – dødsangsten. Derfor anvender han en særlig grusom og udpekuleret drabsmetode: mens kameraet går, løfter han det ene af stativets ben, på hvis ende der sidder en kniv – den bores igennem ofrets hals. Yderligere er kameraet forsynet med et spejl, så ofrene bliver vidne til deres egen dødsangst.

Mark bor i en kvistlejlighed i sine afdøde forældres gamle ejendom, og han har bevaret sin faders materiale (både film og bånd), hvorefter vi overværer nogle uddrag, der virkelig er hæsligere og mere chokerende end noget andet, man mindes at have set på et lærred. Disse afsnit gør Marks sære neurose overbevisende – de danner filmens kerne og giver forklaringen på visse sider af hans psykopati. Vi ser for eksempel her et glimt af Marks forhadte stedmoder som en svulmende pin-up-pige på en strand, og sættes dette i forbindelse med Marks gådefulde replik til sit sidste offer – „Se ud på havet!“ – har vi forklaringen på, at Mark altid dræber amoralske og seksuelt

udfordrende kvinder. Ligesom Mark identificerer de prostituerede med sin stedmoder, er den unge pige Helen, der får indblik i hans fortid, en reinkarnation af hans rigtige, højtel-skede mor. Helen bor i det værelse, der engang var moderens; hun er bibliotekar i et børnebibliotek, skriver selv børnebøger og kommer hurtigt i kontakt med den infantilt generte Mark. Hun føler en moderlig sympati for ham, og det er først, da hun opdager hans virkelige dilemma og ser hans uhyggelige filmsamling, at spillet er ude for ham. I filmens sidste afsnit begår han selvmord, uden tvivl filmhistoriens mærkeligste: en reproduktion af hans mordmetode med ham selv som offeret.

Michael Powell fortæller om Mark i en ekstravagant barok og farveknaldende stil, der lader ganske hånt om god smag og engelsk mådehold. De værste Powellske ekscesser og krukkerier er imidlertid elimineret, måske fordi instruktøren trods alt her er nødt til at overholde visse af kriminalgenrens regler. Det vrimler med originale iscenesættende ideer, hvoraf i hvert fald én må betegnes som genial: indlednings lange optagelse gennem kamerasø-

geren, hvor vi tilskuere ser med Marks voyeur-øje. Vi tvinges med andre ord nogle minutter helt ind under Marks besættelse, og det er da nærliggende at spørge: hvem er den egentlige voyeur – han eller vi? Er vor uhjælpelige fascination af det hvide lærred, hvor vore inderste drømme og ønsker materialiseres, ikke et udslag af en vidtdreven voyeur-mentalitet?

„Peeping Tom“ er lige så uvirkelig som Powells tidligere *fantasies* („De røde sko“, „En sag om liv eller død“ etc.). De skrigende farver og de mange freudianske symboler (som fortolkes i *Ian Johnsons* mesterlige analyse „A Pin to See the Peepshow“ i Motion nr. 4) giver filmen et næsten abstrakt præg, der understreges af den velgennemtænkte handlingskomposition. Overhovedet er „Peeping Tom“ rig på perspektiver i mange retninger, og ovenstående gennemgang har kun givet en meget forenklet fremstilling af filmens rigt facetterende indhold.

*

Blandt talenterne i engelsk films anden række er Bryan Forbes den mest lovende. Forbes

„Peeping Tom“ (Fotomodeller jages).



har en lang karriere bag sig som skuespiller og manuskriptforfatter (han skrev bl. a. Sidney Gilliat's meget vittige *Amis*-filmatisering „Only Two Can Play“ 1961), og først med „Whistle Down the Wind“ („Den gådefulde fremmede“ 1961) fik han lejlighed til at instuere. Det blev en imponerende sikker debut. Filmen er en usædvanlig indtagende og følsomt fortalt historie om tre børn, der ved tilfældighedernes spil kommer i den tro, at en undvegen forbryder er den genopstandne Kristus. Forbes' varme indlevelsessevne i børnenes fantasiverden hæver filmen langt over dette temmelig søgte indledningspostulat; filmen forfalder aldrig til det nuttede, fordi den med ganske uforceret sympati stiller sig på de tre børns naive forestillingsplan. Manuskriptet indarbejder ganske vist nogle ret kunstige bibelske paralleller, som det lønner sig bedst at se bort fra, men det er ikke svært, thi Forbes' skildring af den North Country-egn, hvor handlingen udspiller sig, er den mest inspirerende poetisering af engelsk natur, man siden *Jennings* har set i en britisk film. Det øde, grå sletteland gives en sjælden stoflighed i denne charmerende gråvejr-film, der aldrig føles grå.

„Whistle Down the Wind“ er fuld af mali-

ciøse udleveringer af voksent hykleri, og Forbes' andet og hidtil sidste værk, „The L-Shaped Room“ („Vinkelværelset“ 1963), om en ensom og gravid fransk piges vanskeligheder i London, rummer ligeledes hvasse angreb på engelsk snæversyn og puritanisme. Men igen er det først og fremmest Forbes' billedlyriske evne, der gør hans film seværdig. Mange afsnit har en renfærdig elegisk tone, men også her skæmper visse prætentivt litterære indslag helhedsindtrykket.

Bryan Forbes må have muligheder for at blive en af Englands fineste instruktører. Foruden sit indlysende lyriske talent har han et meget sikkert greb om teknik og personinstruktion (jfr. den ypperlige indledningssekvens til „The L-Shaped Room“). Hans lille svaghed for facil symbolik og overflødig retorik er forhåbentlig snart et overstået stadium.

Lige så sympatisk virker Clive Donner, hvis „Some People“ („Vi attenårige“ 1962) for nylig havde premiere herhjemme. Der gives her et meget levende og detaljeret billede af en gruppe læderjakker fra Bristol, som mister deres motorcykel-kørekort og derfor har svært ved at få fritiden til at gå. Helt naturligt og uden pegepinde viser Donner, hvordan læderjakkerne danner et pop-ensemble i en fritids-

„Some People“ (Vi attenårige).





„Whistle Down the Wind“ (Den gådefulde fremmede).

klub og dermed får sund anvendelse for deres overskudsenergi. At filmen er et bestillingsarbejde for Hertugen af Edinburghs *Award Scheme* (en slags spejder-institution), skæmmer den forunderligt nok slet ikke. De unge medvirkende ager livligt og spontant, og pop-numrene er både charmerende og medrivende – af den simple grund, at de optrædende for en gangs skyld virkelig gør indtryk af selv at more sig ved at spille og synge. Donner holder med stor dygtighed filmen gående i lyntempo, men får alligevel tid til en del sandt virkende og ofte meget morsomme iagttagelser fra de unges hverdag. Der trænges aldrig særlig dybt ned i problemerne, men filmen er umådelig forfriskende, fordi den uden at have brug for store fagter og patroniserende sympati-tilkendegivelser tydeligt kan lide teenagerne, som de er, med deres vitalitet og skavanker.

Donners næste film har vi endnu til gode; den er en filmatisering af *Harold Pinters* „The Caretaker“ med *Robert Shaw*, *Alan Bates* og *Donald Pleasance*.

Rædsels- og gysergenren er i de seneste år blevet dyrket med ildhu af produktionsselskabet „Hammer“. Den flittige grand guignol-specialist *Terence Fisher* gøres for tiden til gen-

stand for en kult i Frankrig, og *Seth Holt* – ligeledes Hammer-mand – fremhæves i det første nummer af „Movie“ som en af de fem (!) engelske instruktører med talent. Holts „A Taste of Fear“ („Et skrig af rædsel“ 1960) er en ganske stilfuldt og intelligent iscenesat *Clouzot*-pastiche, der velberegnet udnytter *Susan Strasbergs* sårbarhed i rollen som den skræmte og hjælpeløse heltinde. Men Holt har ikke formået at omskabe det platte og vildt usandsynlige manuskript til en god film.

Større forhåbninger synes man at kunne stille til en ung og produktiv instruktør som *Sidney Furie*, der spænder fra den følsomt op-rigtige naturalisme („During One Night“) til den professionelle, glatte underholdning („The Young Ones“). Furies seneste film, „The Leather Boys“, skal være en fin skildring af et ægteskab mellem to teenagere af arbejderklassen.

Kunstnerisk set står engelsk film i dag langt stærkere end for seks år siden. Talenterne er ikke så talrige som i Frankrig, Italien og Amerika, men der skulle nu være lagt et grundlag for en rigere og friere udfoldelse. Lad os håbe, den kommer.

Afsnittet om „The Servant“ er skrevet af *Poul Malmkjær*.

CLOSE UP

Nogle læsere vil huske, at vi i første nummer i indeværende årgang bebudede et specialnummer om Truffaut, og mange har måske undret sig over, hvor det blev af. Den enkle forklaring er, at der ikke har været penge til det. Som museets medlemmer vil vide, er museets publikationsvirksomhed i denne sæson blevet udvidet på anden led. I forbindelse med to af denne sæsons specialserier er udgivet *Jørgen Stegelmans* introduktion til *Erich von Stroheim* og *Tue Ritzaus* „Shakespeare på film“, to publikationer, der kan betragtes som supplement til „Kosmorama“ og som burde have interesse for andre end dem, der har fulgt de pågældende serier. De kan erhverves i museets ekspedition for kr. 5,- pr. stk. Samtidig vil vi understrege, at vi ikke har opgivet tanken om et Truffaut-nummer. Forhåbentlig får vi mulighed for at udgive det i den kommende sæson.

I. M.

Filmstoffet i radio og fjernsyn synes nu at være stivnet i så traditionelle former, at det forekommer rimeligt, om man snart på rette sted ville tage dette penible problem op til revision. Uden for filmkronikken er det uhyre sjældent, at filmstof finder vej til dampbrødens programmer. Og selve filmkronikken synes efterhånden at være blevet en fuldstændig meningsløs institution. Tordenskjolds sol-dater, mere eller mindre kritiske anmeldere,

afleverer mekanisk deres meninger om ugens film. Det er helt tilfældigt og ganske afhængig af, hvem der nu har ugen, hvorledes lytterne informeres. Der er ingen holdning eller linie i denne stereotype serie, således som der var, da den startede og baserede sig på et par kyn-dige og inspirerende kritikere som *Theodor Christensen* og *Karl Roos*. Men det er vel også et spørgsmål, hvor mange der stadig orker at følge med i den.

Fjernsynets Filmorientering er derimod utvivlsomt en af de udsendelser, der ses mest, hvilket naturligvis ikke gør det mindre vigtigt at sætte den under debat. Man kan kun unde filmbranchen dette trailer-show, og der er næppe tvivl om, at denne reklamevirksomhed virker appetitvækkende og lokker flere folk i biografene end f. eks. dagbladsanmelderne. Men det har jo ikke noget at gøre med orientering om film. Og foruden denne serie, der jo heller ikke fornyer sig meget, og foruden filmene, der afspilles, byder fjernsynet kun sjældent på udsendelser om film, og de skal da tydeligt holdes på det causerende plan. Der er ingen grund til her at opremse alle de indlysende muligheder, der var for at bruge fjernsynet til filmkritisk eller filmpædagogisk virksomhed. Men der er grund til at spørge de ansvarlige i fjernsynets ledelse, hvornår de får lyst og vilje til at gøre noget ved sagen og ikke klare sig på den nemmeste måde.

I. M.

Plakat til Muriel

Med de årlige plakatkurrencer har „Kosmorama“ i flere år søgt at bidrage til højnelsen af de danske filmplakaters kvalitet. Vi har imidlertid ikke villet lade det blive ved disse årlige vuer. Sidste år indbød vi derfor Kunsthåndværkerskolen til en plakatkurrence, og resultatet af denne bragtes i „Kosmorama 62“.

Vi har i år fortsat bestræbelserne på at skabe øget interesse for bedre plakater, og vi har været meget glade for at kunne gøre det i samarbejde med et af filmudlejningsselskaberne,

da det jo i første række er fra disse, at initiativet til en forbedring af plakastandarden skal udgå.

I begyndelsen af februar indbød Filmmuseet og „United Artists“ alle interesserede til en konkurrence om udarbejdelsen af den danske plak til *Alain Resnais'* „Muriel“, der i løbet af året skal udsendes af „United Artists“ og vises i „Carlton Teatret“.

Der indkom over 100 bidrag fra tegnere, der havde haft lejlighed til at se filmen ved en

særforestilling. Udkastene blev i begyndelsen af marts bedømt af den permanente dommerkomite suppleret med andre, der i denne forbindelse var interesserede. Bedømmelsesudvalget bestod af redaktør *Jan Zibrandsen*, instruktøren *Søren Melson*, direktør *Ove Brusendorff* fra „Carlton“, der i øvrigt tidligere har været medlem af den permanente komite, direktør *Poul Pedersen* og reklamechef *Nils F. Øllgaard* fra „United Artists“ samt „Kosmorama“'s redaktion.

Førstepremien, 500 kr., et frikort for 2 personer til „Carlton“ og til Filmmuseets forevisninger for resten af 1964, blev tildelt *Steffen Bue Rasmussen* for en tegnet plakat i blåt.

Andenpræmien, 200 kr., frikort til „Carlton“ og til museets forevisninger, blev givet til *Svend Siune* for en plakat, baseret på et foto og holdt i rødt.

Trediepræmien, frikort til „Carlton“ og til

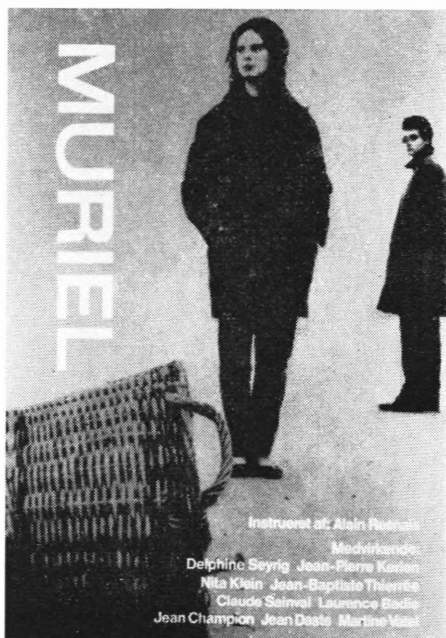
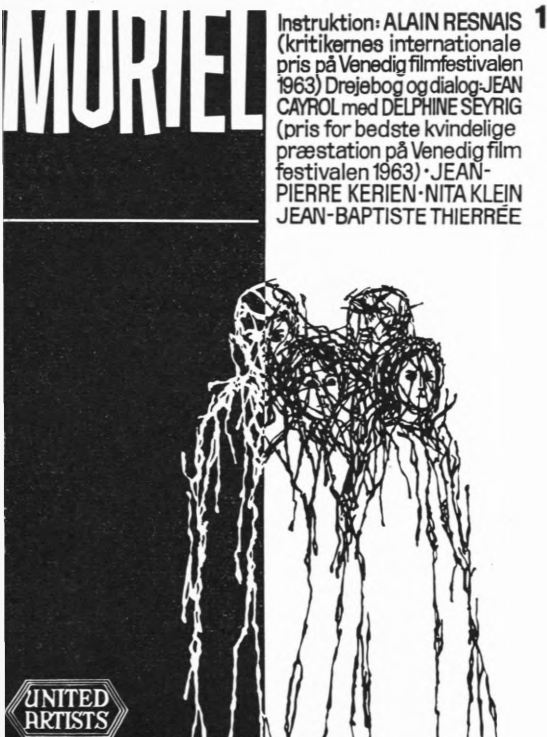
museets forevisninger tilfaldt *Lis Moustsen* for en tegnet plakat i hvidt og blåt.

Dommerkomiteen besluttede endelig at opmuntre tre af de andre bidrag med ekstrapremier – frikort til museets forevisninger. Disse tre ekstrapremier tilfaldt *Annelise Valentin Larsen*, *Hans Christian Gullov* og *Bent Hardervig*.

Standarden var meget svingende, men antallet af konventionelle løsninger var størst. De vindende plakater og et udvalg af de indkomne udkast blev udstillet i „Carlton“ i marts.

Vi takker hermed deltagerne i konkurrencen, „United Artists“, der ville være med på ideen, og som stillede pengepræmierne til rådighed, og direktør *Brusendorff*, der ydede frikort.

Endelig skal det oplyses, at „United Artists“ besluttede sig til at bruge *Svend Siunes* plakat.



Lars Peter Elfelt

Af John Ernst



Det var et yderst blandet, men ofte også højt kvalificeret publikum, der i løbet af 1896 valfartede til brødrene *Lumières* historiske filmforevisninger i den parisiske kafé-kælder og gjorde dem til en verdenssucces. Verden leverer materialet, mennesket leverer perspektivet, sagde *Goethe*, og man må sige, at tilskuerne ofte var i stand til at levere så perspektivrige betragtninger over deres første filmindtryk, at de må kunne imponere selv i en *cinéma vérité*-tid, hvor endog *news reels* og reportagebilleder af den art, *Lumière* fremviste (*Lumières* baby'er skændes, arbejdersker forlader *Lumière*-fabrikken i Lyon, parisiske gadelivsbilleder) gøres til genstand for subtil filosofisk behandling. Nogle ville se skønheden, og de så den, deriblandt tryllekunstneren *Georges Méliès*, der var interesseret i at udvide sit repertoire med det nye legetøj, andre så udyret (og skønhedens forspildte muligheder), deriblandt digteren *Maxim Gorki*, der egentlig opholdt sig i Paris for at studere og skrive om sociale for-

hold. Men alle fik det udbytte af filmene, de havde fortjent, d. v. s. udbytte i forhold til det investerede perspektiv.

For en dengang 30-årig dansker, hoffotografen *Lars Peter Elfelt*, var perspektivet rent fotografisk. Da han så *Lumières* arbejdersker, så han kun *Lumières* arbejdersker. Til gengæld var formålet netop *det* med hans rejse. Som fotograf var Elfelt en alsidig specialist. I sit eget land nød han megen anerkendelse som foregangsmand på næsten alle fotografiens områder, og han var følgelig højestret i ethvert fotografisk anliggende. Bl. a. havde han drevet en omfattende virksomhed med offentlige forevisninger af lysbilleder, hvilket han iøvrigt fortsatte med, selv da han begyndte at fremvise levende billeder.

Det nye i *Lumière*-brødrenes opfindelse, der byggede på *Edisons Vitascope*, lå deri, at filmene nu kunne projiceres op på et lærred og ses af et større antal personer på samme tid. I *Vitascope* og andre tidligere opfindelser

foregik det hele i reglen inde i en kasse, og i hvert fald kunne kun én person ad gangen følge, hvad der skete. Desværre for den ikke altid lige forudseende Edison havde han kun udtaget amerikansk patent på sin opfindelse, og takket være de emsige europæere nåede den forbedrede Edison-opfindelse allerede i løbet af 1896 ikke kun rundt i Europa, men selv til så fjerne steder som Bombay, Shanghai og Tokyo (i Japan blev opfindelsen dog introduceret sammen med Vitascope). Og hele denne spredning skete, endnu mens Lumière fejrede triumfer i „Den indiske Salon“ under „Grand Café“.

Mere trængt gik det med spredningen af den side af opfindelsen, der omfattede *optagelsen*. Den nåede dog til Danmark allerede i 1896, altså samme år som forevisningssystemet – takket være Elfelt.

Tidligt på foråret havde en anden alsidig herre, nemlig bogtrykkeren, kunstmaleren, fabrikanten og forlystelsesmandarinen *Lauritz Vilhelm Pacht* været i Paris for at finde nyheder til sit forlystelsesetablissement „Panorama“ på Rådhuspladsen, og han fandt hurtigt vej til „Den indiske Salon“. I sin artikel „De første danske filmforevisninger“ („Kosmorama 33“) skriver *Marguerite Engberg*: „Pacht blev begejstret og fik fat i et forevisningsapparat og nogle film“. Men *hvordan* han erhvervede det, står der intet om, og det er der nok ingen, der ved, når ikke Marguerite Engberg ved det. Den 7. juni 1896 præsenterede Pacht sin nye attraktion i „Panorama“, og han blev dermed den første, som i Danmark viste film i moderne forstand.

I løbet af sommeren rejser så Elfelt til Paris, inspireret af Pachts nyeste parisermode, og halvandet år efter, den 26. december 1897, finder den første offentlige forevisning af *danske* film sted. Det var reportagefilm betitlet „Asfaltlæggere“, „Brandvæsenet rykker ud“, „Svanerne i Sortedamssøen“ og „Svanerne fanges ind“. For optagelserne stod Peter Elfelt, og filmene blev præsenteret i Pachts „Panorama“. Den 28. december omtaler „Politiken“ begivenheden i følgende lakoniske notits:

„Kinoptikon havde med Julen indledt en hel ny Æra, idet den i Juledagene for første Gang har forevist levende Billeder med københavnske Sujets“.

Hvorfra og hvordan havde Elfelt erhvervet sig sit kamera, det første og vistnok eneste i dansk films historie indtil 1906? Forklaringen synes at være følgende (som jeg delvis har fra min korte elevtid hos „Kgl. hoffotograf Elfelt“ i 1955): Elfelt forsøgte ganske enkelt – ligesom bl. a. Méliès – at købe apparaturet af Lumière, men da det ikke lod sig gøre, lavede Elfelt – med eller uden Lumières tilladelse – på stedet nogle skitser over kameraets konstruktion, som han bragte med sig hjem. Jeg har ikke kunnet få historien verificeret, men den stemmer godt overens med karakteristikken af Elfelt som et viljesmenneske, der plejede at gennemføre, hvad han havde sat sig i hovedet. Men uanset *hvordan* opfindelsen kom hertil, så blev kameraet bygget på Elfelts foranledning og af et ejendommeligt menneske, som er et kapitel for sig: snedkeren eller mekanikeren eller cykelsmeden *Jens Poul Andersen* (1844–1935) fra Nellerød ved Hillerød, Elfelts barndomsnævn. J. P. Andersen, der almindeligvis omtales som Nellerødmanden, var efter sigende altid iført bowlerhat og træsko og spiste klipfisk hver gang, han spiste. Men særlingenes særling var også et finmekanisk geni. Han eksperimenterede med alle slags optiske apparater og sleb sine linser selv, skønt han aldrig havde lært glasslibning. Han fremstillede endog sit eget værktøj, hvis det standardfremstillede ikke var tilstrækkelig hensigtsmæssigt. Blandt hans mange opfindelser er et småbilledapparat efter „Leica“-princippet, der kunne tage 200 billeder. („Leica“ kom først en menneskealder senere). Farvefotografering og stereoskopiske apparater var blandt hans øvrige specialer. Filmkameraet var så fremragende, at der først o. 1910, da Elfelt lagde filmriet på hylden, kom fabriksfremstillede kameraer på markedet, som stillede Nellerødmandens – sikkert fra Lumières noget afvigende konstruktion – i skygge. Og flere af de fastpladekameraer, han iøvrigt byggede til Elfelt, er så fortrinlige, at firma „Elfelt“ fremdeles anvender dem, endog til meget krævende optagelser.

Nellerødmandens indsats kom aldrig ham selv til gode. Ganske vist fik han penge for sit arbejde, men han tog aldrig patent.

Selvom „Nellerødscope“ var færdigbygget allerede i 1896, bør man ikke forundre sig over, at der gik et helt år, før der vistes dan-

ske film offentligt. Elfelt var perfektionist og måske var han utilfreds med sine første forsøg. Han kan også have ventet på en mulighed for at præsentere filmene i sin egen biograf, som han imidlertid først fik i 1901.

Indtil da viste Elfelt film i forskellige forlystelsesetablissementer som led i et større og broget program.

På Tivolis 55 års-dag i 1898 imponerer Elfelt for alvor københavnere ved at vise optagelser fra fødselsdagsfesten i „Pantomimeteatret“ *samme dags aften*. (I vor tid kan ikke angang TV-aktuelt gøre det hurtigere). I „Stjerner i Glashuse“ (1936) oplyser *Arnold Hending*, at dette Tivoli-arrangement blev til i samarbejde med *Sophus Madsen*.

I slutningen af september 1899 kommer dog nok den største Elfelt-sensation: „Når Kongefamilien skal fotograferes“, der blev optaget i Bernstorffs Slots have. Heller ikke dette emne har tabt sin tiltrækningskraft, hverken for pressen eller fjernsynet, snarere tværtimod, men

omkring 1900 var folk blevet momentant trætte af de evindelige reportagefilm.

Der havde hidtil kun været spæde tilløb til film med „kunstigt tilrettelagte scener“ (*Méliès*), bl. a. svenskeren *Ernest Flormans* „Byrakstugan“ og „En akrobat har otur“, begge fra 1897, men kinematografien syntes at have overlevet sig selv, og den første universelle filmkrise var en kendsgerning. Den kunne imidlertid ikke anfægte Elfelt, der hverken var kunstnerisk eller kommercielt interesseret i filmen.

I 1903 optager Elfelt for første gang i atelier. Han affotograferer nogle danske balletter, som f. eks. tarantellen af „Napoli“ og reelen af „En søndag på Amager“ med *Hans Bech* og *Ellen Price*. Optagelserne fandt sted i atelieret på Østergade, hvor der er ovenlysruder. Kunstigt lys var endnu ikke taget i anvendelse, filmmaterialet var ikke følsomt nok. Samme år optager Elfelt også sin eneste og Danmarks første film med fiktivt indhold, „Henrettel-

Danmarks første dramatiske film „Henrettelsen“.



sen". Spilletid: Et minut! Strimmelen blev optaget i Christiansborg Slots buengange (ud for den dør, hvor nu „Atomenergikommissionen“ har til huse, få meter fra Teatermuseet), og der er sne på billederne. Sammenlignet med f. eks. E. S. Porters „The Great Train Robbery“ fra samme år er „Henrettelsen“ nul og nix. En eller to totalindstillinger, det er alt, og de viser en grædende ung kvinde blive ført bort af politiet efter domsafsigelsen. Hun havde dræbt sit „uægte“ barn. Journalist Chr. Lundsgaard skal have fostret ideen, og damen fremstilledes af den nydelige *Francesca Nathan*-sen.

Herefter fortsætter Elfelt med sine reportager af kongehusets og borgernes (officielle) dagligliv, fyrstebesøg, troppeparader, byfester etc. Mere givende er nogle optagelser med *Gissemand* i aktion (i nærbillede!), en præsentation af nye hattemoder (også i nærbillede) og af *Anna Larssen* i sin garderobe. Men den overvejende del af materialet er, ligesom de traditionelle filmjournaler og TV-aktuel, præget af det „arrangerede“, det kamerahæmmede og det snævert-officielle. Dog husker jeg med fryd én optagelse, hvor det *netop* var fotografens tilstedeværelse, der udløste en spontan reaktion: Elfelt filmer svenskekongen *Oscar II* på jagtudflugt med følge, og pludselig styrer majestæten, opbragt og selvforglemmende, lige mod kameraet og skælder voldsomt ud, fordi (har jeg ladet mig fortælle) Elfelt tillod sig at filme de kongelige jægere uden at tage hatten af!

I 1910 indstiller Elfelt sin filmvirksomhed, der heldigvis ikke kun omfattede optagelse og forevisning af egne film. Han købte også film af andre, hvor han kunne (bl. a. af *Lumière*), som han lod fremstille kopier af, før han fremviste dem sammen med egne produkter. I 1960 blev der gjort endnu et fund i „Elfelt“s ellers så finkæmmede arkiver. Firmaets daglige leder, cheffotograf *Poul Johansen*, der har haft opsynet med de gamle film siden Elfelts død, fandt under en oprydning *G. A. Smiths* kun fra filmlitteraturen velkendte „Grandma's Reading Glass“ (20 meter, år 1900), det ældste kendte forsøg med nærbilledet. Det anvendes her med læseglasset som påskud. Som eneste avis gav „Information“ (16.3.60) opdagelsen den plads, den som et sandt historisk fund havde krav på, nemlig på forsiden, lige under hovedet. Den

form for presseopmærksomhed er man ikke forvænt med på filmens område.

I foråret 1955 sikrede „Statens arkiv for historiske film og stemmer“ (Nationalmuseet) sig, foruden Nellerødmandens kamera, også duplikater af de Elfelt-optagelser, Elfelt ikke allerede havde skænket arkivet ved stiftelsen i 1913, og som i den mellemliggende årrække var blevet opbevaret i forretningen i Østergade. Nationalmuseet har, fortrinsvis i skoleferierne, præsenteret en temmelig idéforladt ophobning af nogle af disse og andre danske reportageoptagelser under titlen „Vore bedste-forældres København“.

Det umættelige fjernsyn har især i den sidste halve snes år givet næsten alle former for gammelt filmmateriale ny mening og ny beretigelse, og allerede i julen 1954 bragte dansk fjernsyn en udsendelse om Elfelt og Nellerødmanden. I 1960 blev en del Elfelt-materiale anvendt i en NBC-udsendelse i den dygtige, men lovlig hæsblæsende serie: „Vort århundrede“.

Udenlandske eksperter er ofte blevet mål-løse over Elfelt-optagelsernes tekniske kvalitet og formidable holdbarhed. Det gælder chefen for det filmhistoriske arkiv i Washington, og det gælder den hovedansvarlige for „Vort århundrede“, *Isaac Kleiner*, der udtalte til „Politiken“ (22.3.59): „Jeg havde nok hørt, at der fandtes gamle film i Danmark, men da jeg så Elfelts, blev jeg overvældet. Nå hva', sagde jeg, det er kopier. Men det var ikke kopier. Det var de ægte med et hul pr. billede... jeg har aldrig set noget så velbevaret.“ Og *Poul Johansen* supplerer („Information“, 16.3.60): „Elfelt var en fagets mand, ikke bare en filmforeviser, der betragtede det nye medium som gøgl, man kunne smide væk, når det var slidt op.“

Forhåbentlig får en talentfuld filmmand, der også er et poetisk gemyt, engang lov til at bearbejde dette materiale.

Foruden filmoptagelserne opbyggede Elfelt gennem årene en værdifuld europæisk fotografisk billedsamling af folkeliv, arkitektur, statsmandsmøder og portrætter af kongelige og andre fremtrædende personligheder, ialt henved 250.000 plader, og et af de store amerikanske billedblade (*Look* eller *Life*) skal have tilbudt op til 500 dollars for eneretten pr. plade. En



Et altid spændende tema. Fra Elfelts filmreportager.

del af denne samling havde Elfelt ganske vist overtaget fra andre (det gælder f. eks. 24 af de ca. 150 fotografiske portrætter af *H. C. Andersen*), men Europa-samlingen skyldtes i første række Elfelt selv. Kendte han folk, som skulle til udlandet, blev de forsynet med kamera og plader i rigelig mængde, og efter et lynkursus i teknikken, blev det indskærpet dem at vende hjem med en værdifuld forøgelse af samlingen.

Elfelt blev ofte sekunderet af *Ole Olsen* – de to optrådte ofte som parheste, når filmen blev offentligt diskuteret (d. v. s. angrebet) – og Ole Olsen, der havde megen respekt for Elfelt, havde ham som privat hoffotograf livet igennem. I sine erindringer „Filmens Eventyr og mit eget“ skriver Ole Olsen i forbindelse med skandale- og avantgardefilmen „Løvejagten“, at den højesteret, der skulle tage stilling til, hvorvidt filmoptagelserne havde været for-

bundet med dyrplageri, bestod af justitsminister *Alberti* i egen person og „iført sin Ministeruniform“, assessor *Petersen* „og en anden Herre“ samt naturligvis Peter Elfelt, og topmødet blev henlagt til Østergade: „Retten blev sat i Hoffotograf *Elfelts* Atelier, hvor Filmen skulle køres. Elfelt var jo en af vore første Filmsfotografer, og hans Ord gjaldt i Retten som Ekspertens“.

Den 9. april 1913 stiftedes „Statens Arkiv for Films og Fonogrammer“ („Statens arkiv for historiske film og stemmer“) på et møde i Det kgl. Bibliotek, og som sagkyndige var indbudt generaldirektør Ole Olsen og kgl. hoffotograf Peter Elfelt.

Elfelt var desuden politisk engageret – til højre – og optrådte undertiden, lidt uheldigt, i spidsen for eller anden „kreds af fremtrædende borgere“. Han havde også investeret økonomisk i sit politiske arbejde og led uheldigvis

et så betydeligt tab, at han måtte sælge en part i sin forretning.

Hvis man vil forsøge at finde frem til, i hvor høj grad Elfelt følte sit kulturhistoriske indsamlingsarbejde, er alt dette værd at tage med. Meget af det var social selvhævdelse, og man må ikke glemme, at det var „Politiken“s *Anker Kirkeby*, der tog det for Elfelt mere nærliggende initiativ til oprettelsen af „Den danske Stats Arkiv for Films og Fonogrammer“ og til den række „kinematografiske Portrætter af kendte Personligheder“ (deriblandt *Georg Brandes*, *Kristian Zahrtmann* og *Olaf Poulsen*), som indgik i arkivet og blev realiserede ved Ole Olsens medvirken. Peter Elfelt skænkede arkivet de 20 bedste af de film, han selv havde optaget i årene 1899–1906 ...“

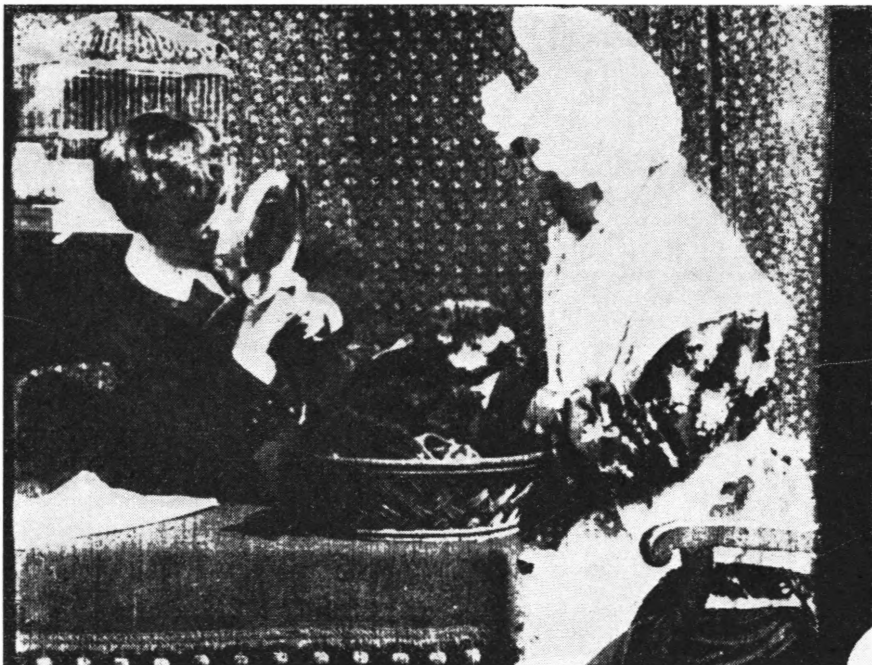
Hvor stor en pioner var Elfelt?

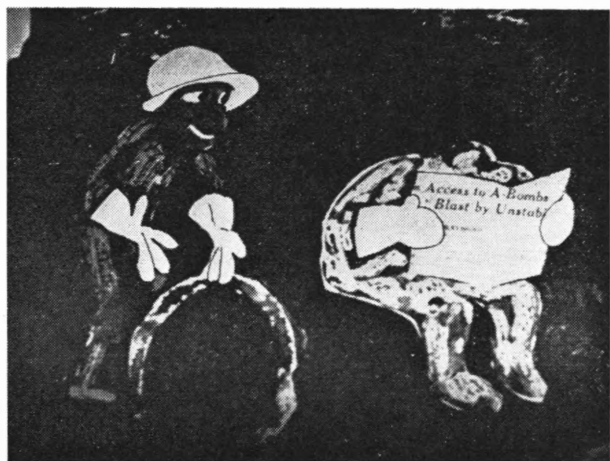
Han var uimodsigeligt *den første* på en lang række områder herhjemme, og i kraft af dette

er de mange slags materiale, han indsamlede, af uvurderlig kulturhistorisk værdi. Men ikke på ét område fik han nogen afgørende indflydelse på udviklingen, sådan som f.eks. Ole Olsen. Skønt Elfelt havde ti års forspring for den anden selvlærde selvhersker, og dertil midler i rigelig mængde, er det Ole Olsens fortjeneste, at så lille et land som Danmark overhovedet fik en *spillefilmproduktion*. Og var Ole Olsen ikke kommet i gang før første verdenskrig, var selv han nok aldrig kommet i gang, og der var i hvert fald ingen, der senere hen kunne være kommet det.

Verden leverer materialet, mennesket leverer perspektivet. Men Elfelts perspektiv var ikke så stort, at det blev uundværligt for udviklingen. Al hans foretagsomhed og ildhu til trods, så havde han sin store og afgørende begrænsning deri, at han *faktisk* kun så Lumières arbejdersker, da han så Lumières arbejdersker.

Fra G. A. Smiths „Grandma's Reading Glass“.





„The Hole“.

tegne. film i *tresserne*

Tegnefilmen – og den animerede film i det hele taget – synes desværre endnu ikke at have opnået nogen synderlig anerkendelse eller bevidsthed blandt det større filmkritiske publikum til trods for den store frigørelse og modningsproces, den er undergået i de sidste årtier.

Grunden til, at den betragtes som barnagtig – eller i bedste fald som barnlig – og derfor egnet for alle børn fra 4 år og opefter, beror sikkert på en altfor generel opfattelse af den animerede film, på nogle få og tilfældige eksempler og, hvad der er mere beklageligt, på en skæv forestilling om den animerede films form og indhold. Den animerede films sprog kan lige så godt være de voksnes udtryksmiddel over for børn som et sprog skabt af geniale børn for et intelligent publikum af voksne.

Dette mediums særegne logik og love opstår ganske naturligt som følge af de egenskaber, menneskets modtagerapparat besidder.

I tegnefilmen, der er langt den vigtigste genre inden for animerede film, er således rytmen og stiliseringen to størrelser, som er indbyrdes stærkt afhængige.

Ved den stærke simplificering og stilisering af figuren gælder det om at finde netop det udseende, som udtrykker præcis de egenskaber, der har betydning for filmens dramatiske forløb.

At disse kraftigt karikerede typer ikke kan give udtryk for nogle komplicerede psykologiske eller filosofiske karakterkonstellationer turde være indlysende.

Tegnefilmens force ligger på helt andre felter.

Gennem disse komiske figurers adfærd afspejles vor egen tilværelses mindst lige så lattervækkende og paradoksale tilstande. Vi morer os over vor egen tåbelighed og indbildskhed, som blot er kommet på betydelig afstand, men samtidig også er blevet fortegnet og forstørret.

I praktisk taget alle gode tegnefilm – om det så er i de mest barske eller sørgelige – ligger der en fin og underfundig humor.

Den ægte tegnefilm – såvel som hele den animerede film – bolttrer sig ustyrligt rundt i den frie fantasi ingenmandsland, men næringen får den sandelig fra menneskelivets nøgne realiteter.

I en kortfattet introduktion til tressernes animerede film kan man *kun* omtale de film, som man efter eget skøn må betragte som banebrydende og nyskabende. At man med blødende hjerte er tvunget til at fortie uhyggeligt mange smukke og dygtigt lavede film, er så en anden sag. Således vil en del af den moderne cartoonfilms notabiliteter blive uretfærdigt negligeret i denne introduktion, blot fordi de nu

ikke i de sidste par år har bragt tegnefilmen noget besnærende.

En af de betydeligste skikkelser inden for den moderne tegnefilm er *John Hubley*. Han har med sit alsidige talent og med sin kunstneriske nerve udført en stor del af det pionerarbejde, der har ført cartoonfilmen frem til det stade, den nu har.

Efter at have forladt *Disney* skabte han for „U. P. A.“ bl. a. „Rag Time Bear“, „Gerald Mac Boing Boing“ og „Rooty-Toot-Toot“. I „Adventures of an Asterisk“, „The Tender Game“ og „Harlem Wednesday“, alle fra 1957, lagde han grunden til en helt ny stil, som gav de seriøse tegnefilm et langt større virkefelt, således som det kom til udtryk i „Children of the Sun“, sponsoreret af „The United Nations Children's Fund“, dirigeret og spillet af *Pablo Casals* og Budapester Kvartetten; eller i den 63 minutter lange „Of Stars and Men“, et slags kosmisk leksikon, der mættet med fantasi og poesi placerer mennesket i universet.

Hubley's sidste værk, „The Hole“, der fik en pris ved tegnefilmfestivalen 1963 i Annecy, er såvel i form som i indhold et godt eksempel på tressernes tegnefilm.

Filmens udgangspunkt er en improviseret dialog mellem *Dizzy Gillespie* og *George*

Mathews. I filmen diskuterer en neger og en hvid under deres arbejde i et dybt hul tilfældige ulykker og herunder også chancerne for en global atomkrig. Mens de taler, spiser og arbejder, panoreres der over nedgravede raketafskydningsramper og neddykkede ubåde hen til Pentagon. Her har netop en lille mus gnavet i et af de mange kabler og derved bragt forstyrrelse på radarskærmen. Hele generalstaben bliver panikslagen og gør raketterne klar til afskydning. Fejlen bliver opdaget og raketterne sænket igen. Pludselig høres et frygteligt brag oppe på jorden. De to arbejdere tror, at bomben er faldet. De kravler op til kanten og ser, at det var en kranulykke. Og mens de kryber ned i deres hul igen, nynner negeren en blues.

Hubley har med mesterligt håndelag ladet stemmerne, billedkarakteren og animeringen smelte sammen til den mest udtryksfulde karakterisering af de to typer.

Det sædvanlige hårde optræk, som fremhæver og isolerer figuren fra baggrunden, har Hubley elimineret for netop at lade figur og baggrund smelte sammen til en symfoni af farver og former i bevægelse. Virkningen kan minde lidt om den effekt, der opstår, når man kigger ned på havbunden gennem det solglitrende, urolige vand.

Pintoffs „The Interview“.



En anden betydningsfuld skikkelse i tresser-
nes amerikanske tegnefilm er teatermanden og
maleren *Ernst Pintoff*. Den traditionelle dia-
logtegnefilm (i modsætning til speak- og pan-
tomimefilmene i Europa) har i Pintoff fået en
formidabel begavelse. Ved de forskellige stem-
mers ordvalg og melodiske forløb giver han
sine karakterer en ekstra dimension. Han lader
sin følsomme streg forme figurerne på en
sådan måde, at de udtrykker en besynderlig
blanding af ømhed, melankolsk humor og livs-
visdom.

Hubleys pionergerning har sat sine spor hos
en anden af de sidste års store tegnefilmska-
bere, englænderen *George Dunning*.

I „The Flying Man“, der fik Grand Prix i
Annecy 1962, har han benyttet akvarelfarver-
nes meget klare, transparente egenskaber (lige-
som Hubley i „The Tender Game“) til at give
figurerne, der er holdt i okker og nogle blå
nuancer på hvid baggrund, et luftigt og flim-
rende præg. I ganske få og grove penselstrøg
ligger vandfarven i udflydende klatter på cel-
luloiderne, som ikke opsuger dem i samme
grad som de almindelige farver.

Story'en i „The Flying Man“ er egentlig
blot som i så mange andre cartoonfilm et op-

trin med nogle figurer af iøjnefaldende og
entydige karakteregenskaber og anlæg. Her er
det en mand, der kan flyve og én, som gerne
vil, men ikke kan.

I „The Apple“, der også blev vist på festi-
valen 1962, har han lavet en studie over den
virkning, der opstår, når der kun findes én
eneste farvet plet, et rødt æble, i en film af
lutter sorte streger, samt over effekten af det i
mange sekunder helt døde billede, når alle per-
soner har forladt det.

Den betydeligste manuskriptforfatter i mo-
derne angelsaksisk cartoonfilm, *Stan Hayward*,
har over disse visuelle gags spundet en vidun-
derlig barok og burlesk historie.

En lille mand vil have fat i æblet, men alle
tænkkelige ting forhindrer ham i hans foreha-
vende. Når han har forladt billedet med æble-
træet for at forøve et nyt anslag mod æblet,
der synes naglet fast til lærredet, overtager
musikken hans plads. Da han endelig får fat i
æblet, er det for at anbringe det på hovedet
af en dukke, der næsten allerede er begravet i
sønderskudte æbler.

Stan Hayward, forhenværende sømand og
kemiker, har ikke blot leveret manuskriptet til
Dunning („The Wardrobe“, „The Apple“,

„The Flying Man“.



„The Ever Changing Motor Car“), men har også skrevet „Love Me, Love Me, Love Me“ til *Richard Williams*, den anden store britiske tegner.

Filmen er en rammende parabel over vor tids besynderlige opfattelse af succes og popularitet. Til slut kommer i ét ord ad gangen i kæmpestore kulørte bogstaver: „Der er aldrig nogen, som har det let, når det drejer sig om popularitet; specielt ikke når man er en udstopet krokodille ved navn Charlie.“

Den i Frankrig arbejdende *Jan Lenica* har i „Labyrinten“ videreført collage-stilen, som han og hans landsmand *Walerian Borowczyk* brød igennem med i slutningen af halvtredserne. Var Lenicas satire i „Monsieur Tête“ humoristisk og barok, er den i „Labyrinten“ blevet surrealistisk og makaber. En moderne Ikaros kommer flyvende til en fremmed by, hvor han bliver „hjernevasket“ og til sidst vingeskudt af fortidsuhyrer og mennesker i dyreham.

Typisk for mange polske film er, at billederne ejer en særegen grum skønhed, der synes at afspejle et vist sardonisk livsyn.

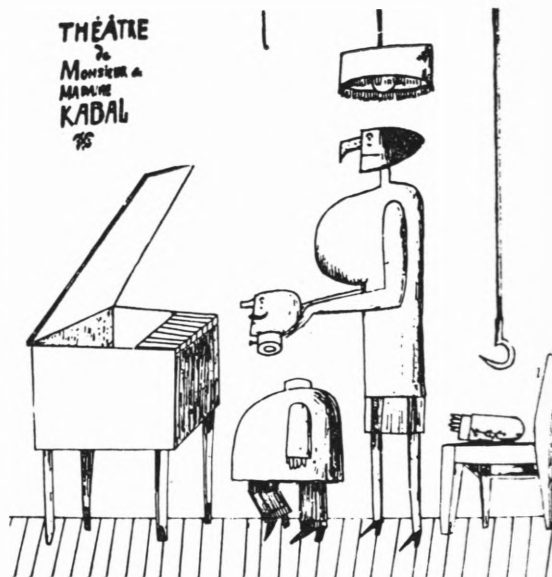
Til trods for at „Labyrinten“ f. eks. er i farver, giver de stålblå toner og overeksponerede fotografiske baggrunde en udpræget grafisk virkning.

Borowczyk er nu på egen hånd gået igang med en serieproduktion til det franske fjernsyn kaldet „Théâtre de Monsieur & Madame Kabal“. Her bliver en karikatur af et ægteskab på den mest groteske måde oprullet i 12 situationer.

For praktisk taget alle Østlandenes vedkommende kan man sige (med generalisationens uvederhæftige klarhed), at deres designere er betydelig mere spændende end deres animatorer. Tjekoslovakiet, der synes at være den mest vitale tegne- og dukkefilmation p. t., formår at betage én med livsnære og melankolske betretninger om menneskenes sorger og glæder, tab og sejre.

Jiri Brdecka har i sin „Gallina Vogelbir-dae“ (Grand Prix du Film d'animation Annecy 1963) således skabt en smuk historie om den lille dreng, hvis poetiske og kunstnerisk livsyn ikke kan forliges med den kolde og kon-forme verden.

Bretislav Pojar, der er en generation efter *Trnka* og *Zeman*, står som en værdig arvtager af den tjekkiske tegne- og dukkefilm. I „Ro-



„Théâtre de Monsieur & Madame Kabal“.

mance“ (1962) f. eks. har han for at give sine dukker større bevægelsesfrihed flækket dem tværs igennem og lagt dem på glasplader.

De to store designere fra Zagreb Film, *Vlado Kristl* og *Boris Kolar*, er talentfulde og originale kunstnere med flere betydelige film bag sig. Tænk på Kristls „Don Quichotte“ og „Det store juvelrøveri“, *Kolars* „Koncert for maskingevær“ og „Boomerang“.

Italieneren *Bruno Bozzetto* har i „Alfa Omega“ givet en skildring af en mands liv fra fødsel til død. Uden at manden forlader billedets centrum, omgives han af alle de betingelser og forhold, som udgør et menneskes tilværelse: religion, naturen, kærligheden, arbejdet . . .

I „To slotte“ har *Bozzetto* lagt stor omhu i lydsiden på bekostning af billedsiden – en udpræget tendens i moderne cartoonfilm – således at den i mange tilfælde helt overtager billedets fortællende funktion.

Den moderne cartoonfilm vil vinde stadig større anvendelse og udbredelse efterhånden som man bliver opmærksom på, hvor alsidig og udtrykksfuld tegnefilm kan være. I 1939 så *Carl Th. Dreyer* klart den tegnede films kunstneriske muligheder. Han hilste den som en landvinding for den kunstneriske film og han spåede den en stor fremtid side om side med den spillede film.

Thomas Kragh

(i samråd med *Jannik Hastrup*).

Redaktionen valg...

POUL MALMKJÆR:

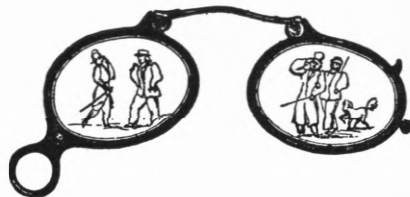
(I tilfældig rækkefølge)
 „My Darling Clementine“ (Lovløst land), John Ford
 „Det hemmelighedsfulde X“, Benjamin Christensen
 „Vampyr“ (Vampyr), Carl Th. Dreyer
 „Jules et Jim“ (Jules og Jim), François Truffaut
 „Ikiru“, Akira Kurosawa
 „Lola“ (Lola), Jacques Demy
 „The Count“ (Chaplin som Greve), Charles Chaplin
 „The Maltese Falcon“ (Ridderfalken), John Huston
 „Personal Column“ (Unge Piger forsvinder i London), Douglas Sirk
 „Sansho Dayo“, Kenji Mizoguchi
 samt „Sunrise“, „A Diary for Timothy“, „Freaks“,
 „The Birds“, „L'Avventura“, „Paths of Glory“, „La
 Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz“ etc.

IB MONTY:

(I kronologisk rækkefølge)
 „Shoulder Arms“ (Gevær paa Skulder), Charles Chaplin
 „Une partie de campagne“, Jean Renoir
 „The Magnificent Ambersons“, Orson Welles
 „On the Town“ (Sømænd på vulkaner), Gene Kelly og Stanley Donen
 „Wagonmaster“ (Karavanen), John Ford
 „Tokyo monogatari“, Yasujiro Ozu
 „Nazarin“ (Tro og lidenskab), Luis Buñuel
 „North by Northwest“ (Menneskejagt), Alfred Hitchcock
 „A bout de souffle“ (Aandeløs), Jean-Luc Godard
 „Hatori!“, Howard Hawks
 med film af Stroheim, Keaton, Marx Brothers, Jennings, Mizoguchi, Bresson, Antonioni, Tati, Truffaut og Kubrick som runners-up.
 PS. „Dr. Strangelove“.

JØRGEN STEGELMANN:

(Rækkefølgen er alfabetisk)
 „The Band Wagon“ (Let på tå), Vincente Minnelli
 „Le déjeuner sur l'herbe“ (Frokosten i det grønne), Jean Renoir
 „Djetstvo Gorkava“ (Min barndom), Mark Donskoj
 „The Grapes of Wrath“ (Vredens druer), John Ford
 „Letter from an Unknown Woman“ (Brev fra en ukendt kvinde), Max Ophüls
 „Listen to Britain“, Humphrey Jennings
 „Meet Me in St. Louis“, Vincente Minnelli
 „The Merry Widow“ (Den glade enke), Erich von Stroheim
 „Mr. Deeds Goes to Town“ (En gentleman kommer til byen), Frank Capra
 „My Darling Clementine“ (Lovløst land), John Ford
 „My Man Godfrey“ (Godfrey ordner alt), Gregory LaCava
 „On the Town“ (Sømænd på vulkaner), Gene Kelly/Stanley Donen
 „Robinson Crusoe“, Luis Buñuel
 „Shadow of a Doubt“ (I tvivlens skygge), Alfred Hitchcock
 „Tirez sur le pianiste“ (Skyd på pianisten), François Truffaut
 Desuden film af og med Buster Keaton, Gøg og Gokke, brødrene Marx, Tati.



Tavsheden

TYSTNADEN („Stilheden“), Sverige 1963.
 Prod.: Svensk Filmindustri. Instr. og manus.: Ingmar Bergman. Foto: Sven Nykvist, ass. af Rolf Holmqvist og Peter Wester. Dekor.: P. A. Lundgren. Klipping: Ulla Ryghe. Tone: Stig Flodin. Instr.ass.: Lars-Erik Liedholm og Lenn Hjortsberg. Medv.: Ingrid Thulin (Ester), Gunnel Lindblom (Anna), Jörgen Lindström (Johan), Håkan Jahnberg (etagetjeneren), Birger Malmsten (kelneren), „Eduardini“ (7 dværge), Eduardo Gutierrez (dværgenes impresario), Lissi Alandh (kvinden i biografen), Leif Forstenberg (manden i biografen), Kristina Olausson (stand-in for Gunnel Lindblom).
 Dansk distrib.: A/S Nordisk Films Kompagni. Dansk prem.: 17. 2. 1964, Metropol.
 Længde: 2610 m (95 min.).

„Livet krummer sig i en grum, vellystig bue fra fødsel til død i en verden, hvor djævelen regerer sit helvede her på jorden“ – denne replik (citeret efter hukommelsen) bruges næsten som et motto for Ingmar Bergmans film „Fængelse“ fra 1949; den kunne også stå som motto og som vejledning for tilskueren ved Bergmans sidste film „Tystnaden“.

Hvis man accepterer denne livsindstilling, er „Tystnaden“ en formidabel film. I indtrængende, drastiske og alligevel fint sammenarbejdede sekvenser glider billederne som sandpapir på tilskuernes nerver i deres fremstilling af de to søstre, der på en rejse i et på mærkværdig måde næsten lydløst og næsten ubevægeligt tog tilbringer et kort stykke tid i et overgemt, halvtomt og halvfint hotel i et ukendt land med mennesker, der taler et uforståeligt sprog. De har det ikke godt. Den ene er fysisk syg, og begge er de psykisk syge og søger fortvivlet at skabe sig et livsindhold uden at kunne finde andre midler hertil end de mest afsporede former for seksualitet. Netop fordi de ikke har kontakt med tilværelsen uden om sig, har de ikke anden mulighed end at rette deres sensualitet mod hinanden med et på forhånd givet ulykkeligt resultat. For at opnå det, der synes dem at være en livsudfoldelse, må den ældre søster gribe til selvtilfredsstillelse og den yngre til promiskuitet. Den ene søsters lille søn er en kun delvis uforstående tilskuer og må opfattes som udtryk for de muligheder, der dog trods

alt er for at komme videre i tilværelsen, selv om Bergman øjensynlig ikke tror meget på disse muligheder; der er mere end antydnet et fremtidigt incest-forhold mellem sønnen og moderen, ligesom den ældre søsters erindringer om faderen („der var så tung“) vel skal give det samme indtryk.

Dette lyder ret voldsomt, og det er det også. Et nærliggende spørgsmål vil være, hvad disse hysteriske kvindemennesker egentlig kommer os ved, og dersom filmens personer kun opfattes som et par virkelig eksisterende mennesker, der nu altså bare har det sådan, må svaret blive, at de ikke kommer os ved. Hvis man derimod betragter filmens personer som generalnævnerne for menneskers manglende evne til at leve livet – et tema, Bergman jo uægtelig har arbejdet med nogle gange – bliver filmen til gengæld til et raffineret gennearbejdet diskussionsindlæg i en etisk diskussion om *mennesket, når det står alene*. Bergmans *Strindberg*-agtige overbevisning om, at mennesket har en tilbøjelighed til at ødelægge sig selv, en tilbøjelighed til ikke at kunne leve livet, kan ægge til modsigelse, ja kan vel endda forekomme nogle af os aldeles forrykt, men den kunstnerisk gennearbejdede form, Bergman giver sit „diskussionsindlæg“, gør til gengæld, at det ægger til diskussion, til modsigelse og altså til indlevelse og følgelig ikke kan afvises blot som manér endsige som spekulation.

Bergman har i flere af sine tidligere film anvendt så mange symbolfyldte scener, at det blev mode at se symboler i alt, hvad Bergman lavede; dette medførte, at han ved flere lejligheder har fræbdt sig, at man opfattede hans film symbolsk. Det er dog en udtalelse, der må tages med et ikke ringe forbehold. Selvfølgelig er indslaget med den gamle farce i „Fængelse“ symbolsk, selvfølgelig er *Gudrun Brost*, der bader foran de grinende soldater i „Gøglerens aften“, symbolsk; i „Det syvende segl“ og „Ved vejs ende“ findes symbolerne i en sådan mængde, at det måske snarere skal kaldes „fortegning for at skabe almen gyldighed“ end egentlig enkeltsymboler, men selvfølgelig er også dette som stil betragtet symbolsk. Hvis vi med symbolsk ikke mener, at den og den enkelthed efter en forud vedtagen bestemmelsesnøgle skal betyde det og det, men blot mener, at de ting, vi ser, ikke alene betyder det, vi faktisk ser, men også via tilskuerens idé-forbindelser skal overføres til noget almengyldigt, så er næsten alle Bergmans store film symbolske. Det må være begrænset, hvor meget man vil få ud af „Jomfrukilden“, hvis man kun ser den som en – og i så fald meget grov og vel næsten smagløs – middelalder-historie, og hvor-

dan man overhovedet kan få noget ud af „Ansigtet“, hvis den kun betragtes som en historie om en tryllekunstner i tidligere tid, ved jeg ikke. „Som i et spejl“ kan heller ikke udelukkende betragtes som en film om en hysterisk familie i Skærgården!

På denne baggrund finder jeg, at „Tystnaden“ er Bergmans mest gennearbejdede symbolske film, der overhovedet kun kan bedømmes udfra den symbolik, der ligger i billederne. Den korte tilværelse på det halvfine hotel i landet, man ikke kender, og hvis sprog man ikke kender, er livet selv. Omkring os – „de to søstre“ – findes kun menneskemængder, man ingen kontakt har med, eller truende militær-symboler; de eneste, man opnår kontakt med, er den gamle, venlige, men stadig uforståelige etagetjener, der ikke længere lever noget selvstændigt liv, eller det er samfundets vanskabte og udstødte som dværgene, der helt har lavet deres egen i sig selv aflukkede tilværelse, og så er der endelig evt. dem, man går i seng med! Måske *kunne* man have forstået noget af det alt sammen, måske *kunne* man have fået virkelig menneskelig kontakt med nogle eller noget, dersom man havde kunnet tilværelsens – „landets“ – sprog; men det kan man ikke! Den eneste mulighed, man har for at komme videre, er en påbegyndt gloseliste, som den lille dreng i filmen sidder med til sidst. Man har ordet for *ansigt* – det, man kender sine medmennesker på –, man har ordet for *hånd* – det, man kan komme i kontakt med sine medmennesker med –, men man har ikke mere! En grov tankegang ville mene, at i denne grundlæggende ordliste savnes der efter filmens øvrige karakter endnu et organ. Men efter filmens tankegang er dette „organ“ ikke noget, hvormed der virkelig skabes kontakt; det er kun en nødløsning, den eneste nødløsning, der står til filmens personers rådighed, og som filmen igennem karakteriseres som utilstrækkelig, ja måske endda som forkert – og derfor er glosen ikke med! Om drengen, fremtiden, får noget ud af denne påbegyndte ordliste, ved vi ikke. Bergman lader spørgsmålet stå åbent, men det sandsynligste er vel, at også for ham er der kun den store og negative stilhed tilbage, når det, som kun var af-dankede etagetjener, artist-dværg og erotisk keraus, er overstået. Det var det, som *skulle* have været tilværelsen, men som kun blev til – dage på et hotel! Jo, „livet krummer sig i en grum, vellystig bue fra fødsel til død, medens djævelen regerer sit helvede her på jorden“.

Fra kritiker-omtalen af Bergmans sidste film ved vi, at „Tystnaden“ skal opfattes som den tredje film i en trilogi, der begyndte med „Som

i et spejl", og hvis anden del, „Nattvardsgästerna", som på dansk kommer til at hedde „Lys i mørket", vi endnu har til gode. Da jeg ikke har set „Nattvardsgästerna", skal jeg undlade kommentarer til „Tystnaden" som sidste led i en trilogi. Denne manglende baggrundsviden har jeg dog fælles med det overvejende flertal af danske biografgængere, og under alle omstændigheder må en film vel bedømmes, sådan som den virker i sig selv og ikke på baggrund af specialviden om en tilsigtet eller utilsigtet sammenhæng med andre film. I sin gennemførte, men ensprede mistillid til menneskers muligheder i tilværelsen virker filmen ubehagelig. Der er adskillige film blandt filmkunstens store, der for så vidt også virker ubehagelige, men forstøt sådan, at det rammer noget i én selv, som man kun med ulyst ser blottet. Dette gælder vel egentlig ikke „Tystnaden". Den er udtryk for en så livsnegativ – mere end egentlig livsfortvivlet – holdning, at man har lyst til at skændes med Bergman. Det passer ikke, at tilværelsen er sådan. Det er muligt, den kan være sådan. Men hvis Bergman mener, at denne dommedagspræken har almen gyldighed, så er vi nogle, forhåbentlig mange, der vil modsige ham. Bergman har før holdt dommedagsprækener (stærkest og bedst i „Det syvende segl"), men her er det blevet så galdefyldt, at man nægter at følge ham. Man beundrer hans intensitet og hans filmskabende evne, der er så stor, at man ikke kan undgå at blive fanget i enkelte scener, men er den som helhed overbevisende, gribende? Jeg synes det ikke. En dommedagspræken, og det er det jo, skal efterlade én både sønderknust og opløftet, og i stedet sidder man ved „Tystnaden" og beundrer en artistisk mester! Apropos præken – det forekommer aldeles uforståeligt, at kirkelige kredse i en lang række lande, også i Danmark, skarpt har taget afstand fra denne film. Jeg tror ikke, man er særligt langt fra Bergmans tankegang, hvis man ville hævde, at netop kirken kunne levere den „gloseliste til at leve livet", som filmens personer savner; men det har man altså ikke haft sans for! Om vi andre så synes, dette er en fordel eller en mangel, må enhver afgøre med sig selv.

Bergmans billedsprog og symbolsprog vil sikkert få filmdiskuterende kredse til at forsøge paralleller mellem denne film og andre af filmkunstens store værker. Symbolerne først og fremmest omkring dværgene vil få mange til at tænke på Buñuels film. Det er imidlertid ikke Buñuel-stil. Buñuel bruger sine symboler, så de er tydelige, „til at tage og føle på", i bildesekvenser der, efter min erindring, i intet tilfælde når Bergmans raffinerede artistiske

komposition og sammenhæng. Hvad indholdet angår kunne der godt trækkes paralleller til Buñuels „Morderenglen" (der burde have heddet „Dommedagsenglen"), men formmæssigt ligner de to instruktører i virkeligheden ikke hinanden. I flere af sine senere film har Bergman skildret et så indelukket milieu som muligt, i „Som i et spejl" familien på en skærgårdsø, her i „Tystnaden" menneskene på det ensomme hotel. Dette kunne måske få nogen til at tænke på Dreyer; men der er i virkeligheden meget få ligheder mellem de to instruktører, om overhovedet nogen. Dreyer arbejder ikke med symboler; Dreyer skildrer enkeltmennesker, hvis situation nok kan have betydning for andre mennesker, men som i og for sig ikke er symbolsk opfattede. For Dreyer gælder det om at skildre – lidt groft sagt – den åndelige forløsning i en menneskelig krisesituation, men det er det enkelte menneske, det drejer sig om, og ikke symboler på menneskeheden, som det har været i de Bergman-film, der her tænkes på. Der er snarere ved at komme noget næsten Cocteau-agtigt over nogle af Bergmans filmopbygninger. Tankegangen at bruge et hotel, specielt en hotelgang, som symbol på tilværelsen, hvor man kan kigge ind ad forskellige døre og se mærkelige udslag af menneskers forsøg på livsudfoldelse, er et væsentligt motiv i Cocteau „Le sang d'un poète". Et af Cocteaus ledende motiver om kunstneren som udtryk for den, der særligt har tilværelsens problemer inde på livet, og som i en krisesituation er den, der kan overleve, har Bergman tidligere arbejdet med, selv om det ingen rolle spiller for bedømmelsen af „Tystnaden". Der tænkes her selvfølgelig på „Gøglernes aften" og på „Det syvende segl". Jeg mener ikke, at Bergman er Cocteau-påvirket, men de halvfor nemme og halvlurvede hotelgange i „Tystnaden" fik mig flere gange til at tænke på andre udtryk for den gallisk-germanske (det er jo intet tilfælde, at Cocteau netop i Tyskland har været så populær) spleen, der med regelmæssige mellemrum går hængende gennem europæisk kunst. Hvis dette indtryk er mere end en tilfældig association, er det beklageligt, at Bergmans internationale format har fået denne drejning.

At Bergman med „Tystnaden" befæster sin stilling som international instruktør, hvis vigtigste film hører til filmkunstens klassikere, er hævet over enhver tvivl. Men film på klassiker-niveauet må også bedømmes mere kritisk end de, der kun repræsenterer det haderlige håndværk. Med „Tystnaden" synes Bergman at have knyttet forbindelsen tilbage til „Fængelse", og selv om formen er mere helstøbt, mere raffineret, er det en fejl ved et kunstværk, når

det ikke menneskeligt kan accepteres. Tankegangen, at „livet krummer sig i en grum, vellystig bue“ burde vel kun have gyldighed for det rent etiske indhold; at det her lige er ved at betyde, at Bergmans produktion søger tilbage til sit udgangspunkt, forekommer i hvert fald kritisabelt.

Erik S. Saxtorph.

Tableau!

THE PINK PANTHER („Den lyserøde Panter“). U.S.A. 1963. Prod.: Martin Jurow/ Mirisch-G-E. Instr.: Blake Edwards. Manus.: Maurice Richlin og Blake Edwards. Foto: Philip Lathrop, A.S.C. (Technicolor, Technirama). Musik: Henry Mancini. Dekor.: Reginald Allen, Jack Stevens og Arrigo Breschi. Medv.: David Niven (Sir Charles Lytton), Peter Sellers (Inspektør Jacques Clouseau), Robert Wagner (George Lytton), Capucine (Simone Clouseau), Claudia Cardinale (Princess Dala), Brenda de Banzie (Angela Dunning), Fran Jeffries („Kusinen“), Colin Gordon (Mr. Tucker), John Le Mesurier (forsvareren), James Lanphier (Sauloud), Guy Thomajan (Artoff). Dansk distr.: United Artists. Dansk prem.: 21. 2. 1964, Imperial. Længde: 3160 m. (116 min.).

Hvor ofte har man ikke ærgret sig over fortvilede forsøg på at gøre filmkunsten „fin“ og acceptabel også i litteratur- og teaterkredse, forsøg, der hyppigst endte i det demimondæne og bagstræveriske, men som ikke desto mindre fandt genklang i recensenter fra de kredse, til hvem de bejlede. Dette forhold, der burde have været en overstået ungdomsforvildelse allerede i midten af tyverne, har mærkværdigvis holdt sig langt ind i seniliteten, og det bliver det jo ikke mindre besværligt af. Ud fra en reformatorisk betragtning synes det dog næsten katastrofalt, at dette forhold så sent som inden for de seneste år har fået arveligt belastede følger. Det går først og fremmest ud over det professionelle i filmkunsten.

„Den lyserøde Panter“ har måttet lide under det, og det er uret; for „Den lyserøde Panter“ er professionel filmkunst på et højt plan, og den er dertil den morsomste film, vi har set i de seneste tolv måneder. At Blake Edwards er professionist ved vi fra tidligere film som „Pigen Holly“ og „Hektiske Dage“ – han er derimod ikke at regne til „det unge Hollywood“, som det er blevet hævdet. Han beviser bl. a. sin professionalisme gennem en total foragt for generne, der tilsyneladende for ham er en udfordring til hans talent – hver gang. I „Den lyserøde Panter“ demonstrerer han veloplagt, at han mestrer den moderne farce, der næppe rummer andet end farcen for farcens skyld, hvad mange synes at have svært ondt

af, uden at de derfor finder det opportunt at underbygge deres synspunkt. Det er da også vanskeligt at finde ord, der kan sammensættes til en plausibel forklaring på årsagen til ens egen mangel på forståelse. Mangel på forståelse er bl. a. grunden til den nedvurdering, der er blevet en af filmens bedste scener til del: den Lubitsch-inspirerede champagne-tête-à-tête, der smukt udnyttede det brede format, og som viste en forbilledlig brug af farverne. Indledningen tegner allerede scenens traditionelt acceptable slutning for os: prinsessen betragtes skråt ovenfra og har varme, mørke farver som baggrund. Tigerskindet ligger bag hende. Den potentielle forførelse ses skråt nedefra, og baggrunden er rolig, blå og lidt kold. Edwards undgår klogt og økonomisk trivielle stadier i scenen og går direkte over til beruselsen og den spirende forelskelse, som vi aner muligheden af og senere får bekræftet. Man kunne kalde den en horisontal variation af „Ninotchka“-scenen. Nonsens fejrer triumfer i scenens slutning, hvor tigreren virkelig beskytter uskyldens uskyld; hvor hun symbolsk pakkes ind i skindet og meget uromantisk slæbes bort på det.

Overhovedet rummer filmen så mange bemærkelsesværdige episoder af eminent filmkomedie og -farce, at den fremstår som et filigran af smukke detaljer og et behageligt hele. Den timing, der så hyppigt savnedes i „Hopla, vi lever“, demonstreres her med klassiske eksempler, smukkest i soveværelses-intrigen, der afsluttes med det helt forrygende champagne-knald, og i bilsccenerne på det lille torv, hvor den gamle mand fattet konstaterer, at to politibiler forgæves jagter to andre biler med hver en gorilla ved rattet. Den gamle mand holdes konsekvent i billedets centrum, og da han går tilbage til huset, røber hans ryg, at han *har* opgivet at fortælle om dette til nogen.

Edwards' brug af Peter Sellers er et kapitel for sig. Denne meget store, meget intelligente og meget filmkyndige komiker har aldrig før på film givet et så helstøbt og nuanceret portræt af et nutidsmenneske, en person, der uden held stræber efter at nå det professionelle også i dettes ydre træk, og som mislykkes totalt i et meget professionelt milieu; han er en romantiker i en forkert verden, og først i nederlaget kan han finde en sejr, som ovenikøbet pådømmes ham. Hvor mange blev i øvrigt klar over, at filmen slutter med lyden af hans vogn, der naturligvis kører ind i et eller andet? De emotionelle oplevelser, der knytter sig til denne politiinspektør-skikkelse, overgår langt, hvad man erindrer om ham fra tidligere film. Med stor virkning lader Edwards lange scener

udspilles i en totalindstilling, der ofte varieres med off-screen pointer i en livlig og opfindsom lydside. På samme måde varierer han den gamle „tableau“-effekt som afslutning på en række scener og opnår at gøre den gamle teaterkliché frisk og levende som ironisk, ofte selvironisk, kommentar til filmens handling. Samme handling kunne have tålt en stramning i slutningens kostymbal, hvor også mørke-scenerne synes for løseligt iscenesat. Nu står de i en vis kontrast til resten af filmen, der gennem sin minutøse nøjagtighed og gennemarbejdedhed opnår at give komedien størst mulig effekt, bl. a. gennem en maximal udnyttelse af genrens fornemste virkemidler: brugen af rytmen og billedfladen eller billedrammen; især musical'en har dyrket denne deskriptive geometri og ofte til perfektion forenet den med rytmen, men i andre genrer er den sjældent vurderet. Den er dog basis for megen god filmkunst og således også i „Den lyserøde Panter“, hvor man kan fremhæve dens betydning for en ellers forholdsvis indholdsløs scene som sangnummeret omkring pejsen; scenen opnår en betydelig karakteriserende værdi netop gennem brugen af de ovenfor nævnte midler; klipningen er minimal, og kamerabevægelserne overtager dens funktion med så meget større virkning.

„Den lyserøde Panter“ er måske mere for-elsket i den erotiske intrige end i den kriminelle, men for begge gælder det, at de skyldige og lovovertræderne går fri. Det vil sige det samme som at de professionelle, de kyndige, de mindre romantiske og mindre sværmeriske, der kender spillets regler, klarer sig. Det er ikke ligefrem filmens budskab – filmen behøver ikke et sådant – men det er alligevel en morale.

Poul Malmkjær.

Hæsblesende

TOM JONES („Tom Jones“). England 1963. Prod.: Woodfall. Instr.: Tony Richardson. Manus.: John Osborne efter Henry Fieldings roman. Foto: Walter Lassally (Eastmancolor). Musik: John Addison. Dekor.: Ted Marshall. Medv.: Albert Finney (Tom Jones), Susannah York (Sophie Western), Hugh Griffith (Squire Western), Edith Evans (Miss Western), Joan Greenwood (Lady Ballaston), Diane Cilento (Molly), George Devine (Squire Allworthy), David Tomlinson (Lord Fellamar), George A. Cooper (Fitzpatrick), Angela Baddely (Mrs. Wilkins), Peter Bull (Thwackum), James Cairncross (Pastor Supple), Joyce Redman (Jenny Jones og Mrs. Waters), David Warner (Blifil), Rachel Kempson (Bridget), John Moffatt (Square), Wilfrid Lawson

(Black George), Rosalind Knight (Mrs. Fitzpatrick), Jack McGowan (Partridge). Dansk distr.: United Artists. Dansk prem.: 7. 2. 1964. Palladium. Længde: 3590 m. (131 min.).

Inspirationen er der, både den fra syd for den engelske kanal og den fra *Fielding* og andre skildrere af det 18. århundredes England. Men kun i afsnit når *Tony Richardson* at benytte det truffaut'ske og godard'ske filmsprog i en heldig forening med historiens burleske tone. Hyppigt forcerer han udtrykkene, og det fandemivoldske, der gives charmerende af *Albert Finney*, bliver for ofte hæsblesende og stakåndet demonstration af filmiske fiksfakserier, der savner kunstnerisk valør. Richardson lykkes bedst i mere traditionelle afsnit som spise-scenen eller den depopulariserende jagtscene. *Walter Lassally* synes at lide af rystesyge.

Forbyttede grevbørn har hyppigt været et yndet divertissement for alle os, der blot fik en forkert seddel om benet på klinikken, og mere er der ikke at sige om historien. Det erotiske kan ikke vække opsigt, hverken kunstnerisk eller kuriøst, og lidt mindre intellektualisme i behandlingen af intrigen ville have kunnet samle filmen og redde stilen. Men Richardson og *Osborne* er ikke naive og vil ikke være det, og det er synd for historien om Tom Jones.

P. M.

TIDSSKRIFTERNE

Man har snart i mange år ventet på *Lotte Eisners* bog om *Murnau*. Nu kommer den i april hos „Terrain Vague“, og „Cinéma 64“ bragte i sit marts-nummer kapitlet om „Sunrise“, *Murnaus* mesterværk. Det giver appetit på resten. Nummeret indeholder i øvrigt en *Murnau*-filmografi.

★

I „Positif's“ februarnummer kan man finde uddrag af manuskriptet til *Buñuels* „Le journal d'une femme de chambre“ ledsaget af en række fremragende billeder. Af interesse er også et interview med *Michel Deville*, og *Ado Kyou*-fans kan fornøje sig med en kurios og absolut forrykelig billedfortælling baseret på gamle postkort. Billederne er sat sammen i en film, „Un honnête homme“.

★

Januarnummeret af „Image et son“ indeholder en meget grundig dokumentation omkring *Michel Simon*. Gennemgangen af hans karriere suppleres af lister over hans roller på teater og film og artikler om ham. Ligeså nyttigt materiale kan man i nummeret finde om *Fritz Lang*, og „M“ er underkastet den sædvanlige omhyggelige analyse. Der er endelig stof om cubansk film og en registrering af de viste film ved Tours-festivalen.

★

I „Film Quarterly's“ vinternummer findes et udmærket interview med *Sam Peckinpah* og *Richies* artikel om syntaksen i *Ozus* film, som man tidligere har kunnet læse i det nye tyske filmtidsskrift „Film“.



Det uskyldige kino-øj

Arthur Calder-Marshall: „The Innocent Eye – The Life of Robert J. Flaherty“. W. H. Allen. London 1963.

Det er nu 13 år siden Robert J. Flaherty døde, efterladende sig en samlet produktion på mindre end 10 film, et værk der dog er ligeså vægtigt af betydning, som det er begrænset af omfang. I dag vil man af en ny stor og fornem bog om Flaherty vente sig den kritiske analyse og kunstneriske vurdering af hans films egenart, som er næsten totalt fraværende i den hidtidige så fattige Flaherty-litteratur. Denne forventning lever Arthur Calder-Marshalls bog ikke op til. Men man lader sig ikke skuffe heraf, for ved nærmere eftertanke kaster bogen en nøgtern og klar fornufts lys dybt ind i forholdet mellem kunstneren og hans værk. Det er *manden*, C.-M. har koncentreret sin opmærksomhed om i sin jævnt fremadskridende biografiske beretning, men netop derved er han nået til at sige noget uhyre centralt om mandens værk. Det lidt „The Innocent Eye“ siger om filmenes *hvordan*, opvejes mangefold af det den siger om deres *hvorfor*. Og som en tilgift her til tvinger den uden egentlig at ville det tanken til påny at komme til rette med selve begrebet *det dokumentariske*.

Dette hænger sammen med den ubrydelige forbindelse, der var mellem Flahertys liv og hans livsværk. C.-M.s bog handler helt enkelt om dette elementære forhold, og ikke om andet. Filmene var Flahertys liv, men ikke blot som håndgribelig beskæftigelse eller som „kunst“, men også og især som eksistentiel forpligtelse, som idé. I virkeligheden var Flaherty ikke primært filmkunstner, ikke i sin egen bevidsthed i hvert fald. Han var først og fremmest forsker, eller rettere udforsker af naturen og mennesket og forholdet mellem dem.

Derfor er det rigtigt, at C.-M. – ligesom Richard Griffith i „The World of Robert Flaherty“ – gør så meget ud af de ydre omstændigheder ved hans rejseliv, især i de yngre år. Flaherty begyndte bogstaveligt som opdagelsesrejsende i det arktiske, og man tør sige, at det snarere var driften mod at trænge dybere ind i den naturgivne virkelighed der fik ham til at lære sig selv at bruge et kamera, end ønsket om at gøre kunst af sine observationer. Det er et spørgsmål, om Flaherty nogensinde arbejdede ud fra en egentlig filmkunstnerisk bevidsthed. Han var alle dage en autodidakt, en ægte amatør. Adskillige af bogens udsagn – af Flaherty selv, af medarbejdere på filmene som John Goldman (klippede „Man of Aran“) og Helen van Dongen (klippede „Louisiana Story“) og af forfatteren – vidner om, hvor „uprofessionelt“ Flaherty forholdt sig til sine film. Hans optagelser havde altid en mere eller mindre improviseret karakter, og den endelige bearbejdelse af dem til et sammenhængende filmisk mønster fandt ikke sted ved klippebordet, men i biografens tobakstågede mørke ved forevisning efter forevisning uger igennem af alt foreliggende stof. For Flaherty var kameraet, optagelsen, ikke klipningen, sammensætningen, det afgørende, han tog hvad kameraet ville have, for det han ville var ikke at konstruere en historie, men at afdække et mønster i det som han og kameraet havde set. Når metoden kunne lykkes så godt, skyldtes det naturligvis, at kompetente medarbejdere som just Goldman og van Dongen kunne holde intentionerne op til de praktiske muligheder under den tekniske færdiggørelse. Men det skyldtes så sandelig også at Flaherty var begavet med en særlig lykkelig evne til at se. Med vennen og fortælleren John Griersons præcise formulering: „Vertov snakker om kinoøjet, men Flaherty snakker aldrig om det, han har det“.

Dertil kom, at Flaherty var parat til helt at underordne sig det han så, sådan at forstå at ideen skulle udgå fra det set selv og ikke fra hans personlige sekundære fortolkning af det. Han havde ifølge Goldman *the freedom to be aware*, en sælsom evne til at lade filmene vokse organisk frem af deres stof. Med et citat fra den canadiske eskimo-forsker Edm. Carpenter viser C.-M., hvordan Flaherty delte dette artistiske grundsyn med Nanooks slægt: „For eskimoen er kunst noget mere end blot ting at have: det er en måde at erkende og udtrykke livets værdier på, det er en rituel erkendelsesform, som sætter mennesket i stand til at åbenbare indre sammenhænge i naturens og menneskets liv. Når billedskæreren sidder og vender det rå elfenben nænsomt i hånden, hvisker han:

„Hvem er du? Hvem gemmer sig i dig?“ ... Det der fremstår af elfenbenet, eller rettere af skaberakten, er ikke bare en udskåret sæl, men det er en handling som smukt og enkelt forklarer livets mening for eskimoen ...“

Det turde være i denne „kunstfilosofi“ praktiseret på filmstrimlen, at Flahertys afgørende egenart som filmkunstner ligger. Tværs igennem filmenes ofte tvivlsomme Rousseauisme, naturromantik og lyrisme er det her han er ægte dokumentarisk. Her peger han fremad mod nutiden, er på én gang objektiv og følsom, realist og visionær, og dermed mere moderne i dag end den mest moderne. Det var formentlig også denne for tiden enestående og nye måde at anskue filmisk på, der fik den skarpøjede Grierson til i 1926 i en anmeldelse af „Moana“ at udmønte ordet og begrebet *documentary* og dermed gøre Flaherty til „dokumentarismens fader“. Det hører med til dokumentarismens historie, at den socialpropagandistiske, industribevidste Grierson i årene der fulgte skulle give begrebet en intellektuelt præcisere, men artistisk og følelsesmæssigt langt snævrere og mere tidsbestemt afgrænsning end Flaherty pr. instinkt havde fundet frem til. Men det hører også med til historien – som det smukt fremgår af C.-M.s bog (og Griersons korte forord til den) – at Flaherty takket være sit dokumentariske filmøje (og fælles whisky-smag) gennem alle årene havde en trofast våbendrager netop i Grierson, selvom den livsholdning, der kom til udtryk i Flaherty-filmene var den skotske profet eskapistisk og direkte viderværdig.

Om Grierson har ret i sit kærlighedshad til Flaherty-filmene, må hver enkelt, der ser dem naturligvis afgøre med sig selv og sit temperament. Men mon ikke et samlet gensyn med hele Flaherty-produktionen på stribe vil vise, at tiden har tæret bravt på de naturromantiske ideer og gjort dem fremmede og virkelighedsfjerne? Flaherty havde det vist selv på fornemmelsen – som „Louisiana Story“ viser det. Men alligevel tror jeg at en „Nanook“, en „Moana“, en „Man of Aran“ og en „Louisiana Story“ vil virke levende og vedkommende i dag – takket være netop den helt nutidige filmiske anskuelse, de er bygget på. Var det ikke en idé for museet at give os syn for sagen med en Flaherty-kavalkade, som naturligvis også måtte omfatte „The Land“, Flahertys henlagte, aldrig sete epos fra 1939–42 om det moderne Amerikas rovdraft på den natur, han elskede?

Werner Pedersen.

Filmindex LXIX

EMILIO FERNANDEZ

AF J. F. ARANDA

Adios Nicanor. 1937. I: Rafael E. Portas. Manus.: Rafael E. Portas efter story af E. Fernandez. I.ass.: Roberto Gavalón. Foto: G. Martinez Solares. Dekor.: F. A. Rivero. Musik: Max Urban. Medv.: E. Fernandez, Carmen Molina, Ernesto Cortázar, Elvio Salcedo, Carmen Conde, Trio Calaveras. Prod.: Producciones Artísticas.

Abnegación. 1937. I: Rafael E. Portas. Manus.: Rafael E. Portas, ass.: E. Fernandez. Foto: G. Martinez Solares. Dekor.: F. A. Rivero. Musik: Max Urban. Medv.: Virginia Fábregas, Fernando Soler, Vicente Oran, M. Teresa Veyro. Prod.: Bueno y Beltrán.

Aquí Llego el Valenton. 1938. I: Fernando A. Rivero. Manus.: F. A. Rivero og E. Fernandez. Foto: Jack Draper. Dekor.: M. Rodriguez. Musik: A. Camejo, F. Ruiz. Medv.: Jorge Negrete, María Luisa Zea, E. Fernandez, Magda Haller, Armendo Soto. Prod.: Indolatina.

El Señor Alcalde. 1938. I: G. Martinez Solares. Manus.: G. Martinez Solares og E. Fernandez efter story af Jorge Ferretis. Foto: A. Martinez Solares. Dekor.: Manuel Fontanald. Musik: Rosalia Ramirez. Medv.: Domingo Soler, Andrea Palma, Joaquin Pardavé, Matilde Palou. Prod.: Salvador Bueno.

Con los Dorados de Ville. 1939. I: Raúl de Anda. Manus. og story af Raúl de Anda og E. Fernandez. Foto: R. Martinez Solares. Dekor.: M. Rodriguez. Musik: A. Esparza Oteo. Medv.: Domingo Soler, Pedro Armendáriz, Susana Cora, Lucha Reyex, E. Fernandez. Prod.: R. de Anda.

Hombre del Aire. 1939. I: A. Rivas Bustamante. Manus.: R. Martinez Solares og E. Fernandez efter story af Roberto P. Mijares. Foto: Victor Herrera. Dekor.: J. Rodriguez Granada. Musik: Gonzalez Curiel. Medv.: Ramón Vallarino, Alma Lorena, Miguel Arenas, Eufrosina Garcia „La Flaca“, Joaquin Pardavé. Prod.: Alfonso Rivas Bustamante.

La Isla de la Pasión. 1941. I. og manus.: E. Fernandez. I.ass.: Carlos I. Caballero. Foto: Jack Draper og Jorge Stahl jr. Dekor.: Manuel Fontanals. Musik: Francisco Dominguez. Medv.: David Silva, Isabela Corona, Pituka de Foronda, Carlos López „Chaflán“, Pedro Armendáriz, E. Fernandez. Prod.: Espana-México-Argentina.

Soy Puro Mexicano. 1942. I., manus og story: E. Fernandez. Foto: Jack Draper. Dekor.: Jesús Bracho. Musik: Pedro Galino. Medv.: Pedro Armendáriz, Raquel Rojas, David Silva, Andrés Soler, Charles Rooner, Pedro Vargas. Prod.: Raul de Anda.

Flor Silvestre. 1943. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno og E. Fernandez. I.ass.: F. Palomino. Foto: Gabriel Figueroa. Dekor.: Jorge Fernandez. Musik: F. Dominguez. Medv.: Dolores del Rio, Pedro Armendáriz, M. A. Ferriz, Margarita Cortés, Augustin Isunza, E. Fernandez. Prod.: Films Mundiales.

- Maria Candelaria* (Maria Candelaria). 1943. I: E. Fernandez. I.ass.: Jaime Contreras. Story: E. Fernandez og M. Magdaleno. Foto: G. Figueroa. Dekor.: J. Fernandez. Musik: F. Dominguez. Medv.: Dolores del Rio, Pedro Armendariz, Alberto Galán, Miguel Inclán, Margarita Cortés. Prod.: Films Mundiales. Dansk prem.: 9. 5. 1948.
- Las Abandonadas*. 1944. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno og E. Fernandez efter story af E. Fernandez. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Medv.: Dolores del Rio, Pedro Armendariz, Victor Junco, F. Fuentes, Arturo Soto Rangel, Maruja Griffel. Prod.: Clasa-Films Mundiales.
- Bugambilia*. 1944. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno og E. Fernandez. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: M. Esperón. Medv.: Dolores del Rio, Pedro Armendariz, Julio Villarreal, Arturo Soto Rangel. Prod.: Films Mundiales.
- Pepita Jimenez*. 1945. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno og E. Fernandez efter roman af Juan Valera. Foto: Alex Phillips. Dekor.: J. Torres Torija. Musik: Diaz Conde. Medv.: Rosita Diaz Gimeno, Ricardo Montalban, Consuelo Guerrero de Luna, Fortunio Bonanova, Rafael Alcayde. Prod.: Águila Films.
- La Perla* (Perlen). 1946. I: E. Fernandez. Manus.: John Steinbeck, E. Fernandez og Jackson efter novelle af John Steinbeck. Foto: G. Figueroa. Dekor.: J. Torres Torija. Musik: Diaz Conde. Medv.: Maria Elena Marques, Pedro Armendariz, Nina M. Elena Cuadros, Alfonso Bedoya, Fernando Wagner, Charles Roemer. Prod.: Águila Films. Dansk prem.: 7. 1. 1950.
- Enamorada*. 1946. I: E. Fernandez. Story: I. de Martino, E. Fernandez og B. Alazraki. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: H. Hernandez Moncada. Medv.: Maria Félix, Pedro Armendariz, Fernando Fernandez, Miguel Inclán, José Morcillo, Arturo Soto Rangel. Prod.: Panamerican Films.
- Rio Escondido*. 1947. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno efter story af E. Fernandez. Foto: G. Figueroa og L. Orsona Barona (Technicolor). Dekor.: M. Fontanals. Musik: F. Dominguez. Medv.: Maria Félix, Carlos López Motezuma, F. Fernandez, Domingo Soler, Augustin Isunza, Manuel Dondé. Prod.: Raúl de Anda, S. A.
- The Fugitive* (Magten og æren). 1947. I: John Ford. Manus.: Dudley Nichols efter roman af Graham Greene "The Power and the Glory". Foto: G. Figueroa. Dekor.: Alfredo Ybarra. Musik: Richard Hageman. Medv.: Henry Fonda, Dolores del Rio, Pedro Armendariz, J. Carol Naish, Leo Carrillo, Ward Bond, Robert Armstrong. Prod.: Argosy Pictures, RKO Radio. Associate prod.: Emilio Fernandez. Dansk prem.: 2. 4. 1962.
- Macolvía*. 1948. I: E. Fernandez. Manus.: E. Fernandez og M. Magdaleno. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Maria Félix, Pedro Armendariz, Carlos López Motezuma, Miguel Inclán, Columba Dominguez, Arturo Soto. Prod.: Filmex.
- Salón México*. 1948. I: E. Fernandez. Manus.: E. Fernandez. Foto: G. Figueroa. Dekor.: J. Brancho. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Marga López, Miguel Inclán, Roberto Canedo, Rodolfo Acosta. Prod.: Clasa-Films Mundiales.
- Pueblerina*. 1948. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno efter story af E. Fernandez. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Columba Dominguez, Roberto Canedo, Manuel Dondé, Guillermo Cramer, Luis Acaves. Prod.: Ultramar Films.
- La Malquerida*. (Ilden i Blodet). 1948. I: E. Fernandez. Manus.: E. Fernandez og M. Magdaleno. Story efter Benavente's skuespil. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Dolores del Rio, Pedro Armendariz, Columba Dominguez, Alberto Gonzales, Roberto Canedo, Julio Villarreal. Prod.: Cabrera Films. Dansk prem.: 26. 1. 1953.
- Duelo en las Montañas*. 1949. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno efter story af Ivan Turgeniev. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Rita Macedo, F. Fernandez, Eduardo Arozamena, Fanny Schiller, Jorge Trevino, Guillermo Cramer. Prod.: Clasa-Films Mundiales.
- Un Día de Vida*. 1950. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno efter story af E. Fernandez. Foto: G. Figueroa. Dekor.: Gunther Gerszo. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Columba Dominguez, Roberto Canedo, F. Fernandez. Prod.: Cabrera Films.
- The Torch*. 1950. I: E. Fernandez. Manus.: John Steinbeck. Story: nyindspilning af "Enamorada". Medv.: Paulette Goddard, Pedro Armendariz, Gilbert Roland, Walter Reed, Julio Villarreal. Prod.: Eagle Lion, USA.
- Victimas del Pecado*. 1950. I: E. Fernandez. Manus.: E. Fernandez og M. Magdaleno. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta, Rita Montaner, Pedro Vargas. Prod.: Calderón.
- Islas Marias*. 1950. I: E. Fernandez. Manus.: E. Fernandez og M. Magdaleno. Foto: G. Figueroa. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Pedro Infante, Rosaura Revueltas, Esther Luquin, Rodolfo Acosta. Prod.: Rodriguez Hermanos.
- Siempre Tuya*. 1951. I: E. Fernandez. Manus.: E. Fernandez. Foto: G. Figueroa. Dekor.: Manuel Fontanals. Musik: Manuel Esperón. Medv.: Jorge Negrete, Gloria Marin, Tito Junco, Jean Page. Prod.: Industrial Productora de Películas.
- La Bien Amada*. 1951. I: E. Fernandez. Manus.: E. Fernandez og M. Magdaleno. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Roberto Canedo, Columba Dominguez, Julio Villarreal, Carlos Riquelme, Tito Junco, Rodolfo Acosta. Prod.: Producciones México.
- Acapulco*. 1951. I: E. Fernandez. Manus.: I. de Martino og E. Fernandez. Foto: Jack Draper. Dekor.: J. Rodriguez Granada. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Elsa Aguirre, Armando Calvo, Miguel Torruco, Oscar Pulido. Prod.: Cinematográfica Internacional.
- El Mar y Tu*. 1951. I: E. Fernandez. Manus.: E. Fernandez og M. Magdaleno. Foto: G. Figueroa. Dekor.: R. Rodriguez. Musik: Absalon Pérez. Medv.: Jorge Mistral, Columba Dominguez, Marta Roth, Rodolfo Acosta. Prod.: Producciones Galindo Hermanos.

Cuando Levanta la Niebla. 1952. I: E. Fernandez. Manus. og story: I. de Martino og A. Torres Portillo. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Arturo de Córdova, Maria Elena Marqués, Columba Dominguez, Tito Junco, Julio Villarreal. Prod.: Tele Voz, S. A.

La Red (Nettet). 1953. I: E. Fernandez. Manus. og story: E. Fernandez og Neftali Beltrán. Foto: Alex Phillips. Dekor.: Jesús Bracho. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Rossana Podestá, Crox Alvarado, Armando Silvestre, Guillermo Cramer. Prod.: Reforma Films. Dansk prem.: 14. 9. 1954.

Reportaje. 1953. I: E. Fernandez. Manus. og story: E. Fernandez, M. Magdaleno og Julio Alejandro. Foto: Alex Phillips. Dekor.: Salvador Lozano. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Arturo de Córdova, Maria Félix, Jorge Negrete, Columba Dominguez, Carmen Sevilla, Libertad Lamarque, Fernando Soler. Prod.: Pecime-Anda.

El Rapto. 1953. I: E. Fernandez. Story: I. de Martino, M. Magdaleno og E. Fernandez. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: Diaz Conde. Medv.: Roberto Canedo, Julio Villarreal, Dalia Iniguez, Gina Cabrera, Andrés Soler. Prod.: Atlántida, S. A.

La Rosa Blanca. 1954. I: E. Fernandez. Manus. og story: M. Magdaleno, I. de Martino og E. Fernandez. Foto: G. Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Roberto Canedo, Julio Villarreal, Dalia Iniguez. Prod.: Películas Antillas, S. A.

La Rebelion de los Colgados. 1954. I: Alfredo E. Crevenna & E. Fernandez. Manus.: Hal Croves efter story af Bruno Traven. Foto: Gabriel Figueroa. Dekor.: M. Fontanals. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Pedro Armendariz, Ariadna Welter, Carlos López Moctezuma, Victor Junco. Prod.: José Kohn.

Nosotros Dos. 1954. I: E. Fernandez. Manus. og story: E. Fernandez, Maria Luisa Algarra og Enrique Ilovet. Foto: Alex Phillips. Dekor.: E. Torre de la Fuente. Musik: I. B. Máiztegui. Medv.: Rossana Podestá, Marco Vicario, José Maria Lado, Irene Caba Alba, Tito Junco. Prod.: Unión Films.

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, København K. Minervum 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.

La Tierra del Fuego Se Apaga. 1955. I: E. Fernandez. Manus.: J. Ra Luna og E. Fernandez. Foto: G. Figueroa. Dekor.: C. T. Dowling. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Ana Maria Lynch, Erno Crisa, Armando Silvestre, Eduardo Rudy. Prod.: Mapol.

Una Cita de Amor. 1956. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno efter roman af Alarcón „El niño de la bola“. Foto: G. Figueroa. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Silvia Pinal, Carlos López Moctezuma, Jaime Fernandez. Prod.: Cinematográfica Latino-Americana, S. A.

El Impostor. 1957. I: E. Fernandez. Manus.: M. Magdaleno og E. Fernandez. Foto: Raúl Martínez Solares. Dekor.: M. Lozano. Medv.: Pedro Armendariz, Silvia Derbez, Amanda del Llano, Jaime Fernandez. Prod.: Cinematográfica Latino-Americana, S. A.

The Unforgiven (De uovervindelige). 1960. I: John Huston. Manus.: Ben Maddow efter roman af Alan Le May. Meksikansk rådgiver: E. Fernandez. Foto: Franz Planer (Technicolor). Dekor.: Stephen Grimes. Musik: Dimitri Tiomkin. Medv.: Burt Lancaster, Audrey Hepburn, Audie Murphy, John Saxon, Charles Bickford. Prod.: James Productions, Inc. for United Artists. Dansk prem.: 16. 11. 1960.

Pueblito. 1961. I: E. Fernandez. Manus. og story: E. Fernandez. Foto: Alex Phillips. Musik: A. Diaz Conde. Medv.: Columba Dominguez, Lilia Prado, Maria Elena Marqués, José Alonso Cano, Fernando Soler. Prod.: José Luis Bueno.

La Paloma Herida. 1963. I: E. Fernandez. Manus. og story: E. Fernandez. Medv.: Columba Dominguez, E. Fernandez. Prod.: Zetzana, Guatemala.

Filmmuseets publikationer:

Alberto Cavalcanti: Filmarkitektur, 1950, 15 s.

Theodor Christensen: Om brugen af filmmuseer, 1951, 14 s.

Frederik Schyberg, Carl Th. Dreyer og Karl Roos: Tre essays om film, 1951, 25 s.

Siegfried Kracauer: Udlændinge i amerikansk film, 1951, 30 s.

Iar Holmström: Når lyset slukkes, 1951, 27 s.

Disse fem pjecer kan rekvireres gratis, så længe restoplaget rækker.

„Bøger om film“, Fortegnelse over bøgerne i Det Danske Filmmuseums bibliotek, 1961, 189 s. Kr. 4,-.

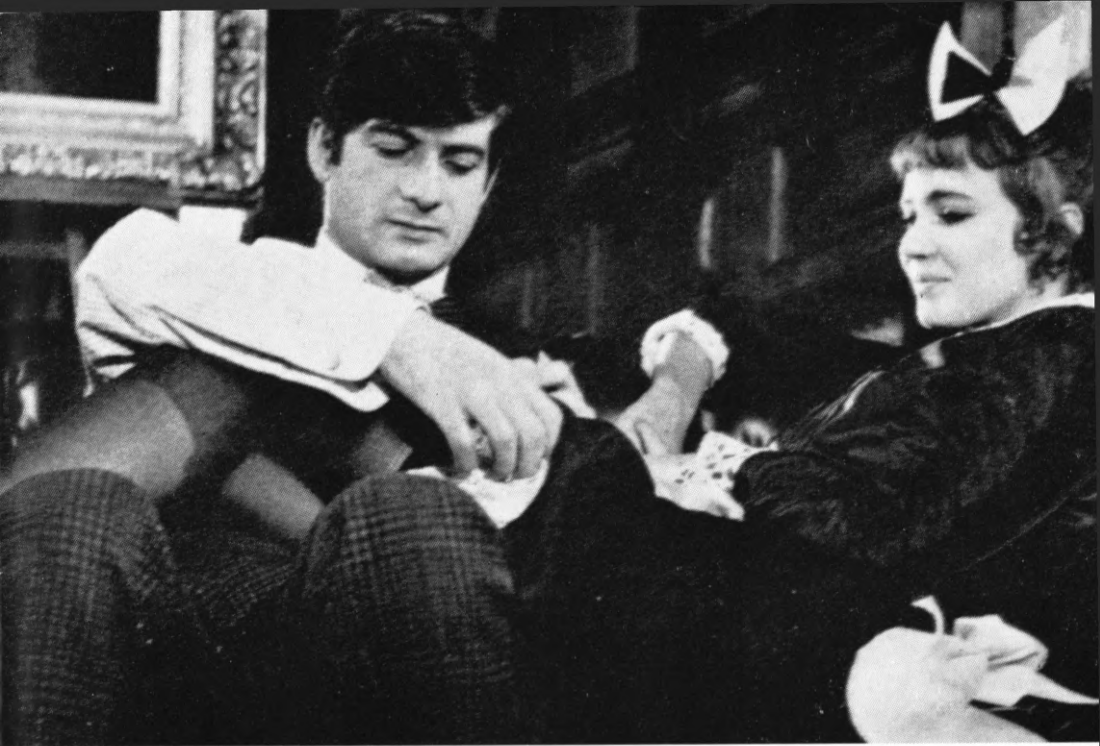
Jørgen Stegelmann: Erich von Stroheim, 1963, 34 s. ill. Kr. 5,-.

Tue Ritau: Shakespeare på film, 1964, 42 s. ill., Kr. 5,-.

Disse publikationer kan kun fås i Filmmuseets ekspedition, Vestergade 27, K., Byen 1503 eller ved indsendelse af pengene på giro 467 38.

Modsatte side: Roger Vadim er færdig med sin genindspilning af „La Ronde“. Billederne illustrerer et par ture med „Kærlighedskarusellen“, øverst Anna Karina og Jean-Claude Brialy og nederst samme herre med Jane Fonda.

Bagsiden: Den 23. 3. 1964 døde den store skuespiller Peter Lorre, kun 59 år gammel. „M’s“, „Manden der vidste for meget’s“, „Hemmelig Agent’s“, „Ridderfalken’s“, „Arsenik og gamle kniplinger’s“, „Three Strangers’s“, „Fuld af Løgn’s“, „Der Verlorene’s“ og „Rædslerens Trio’s“ Peter Lorre. Billedet er fra von Sternbergs Raskolnikoff-film „Manden som dræbte“ fra 1935.





STATE
FILM CEN