KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

12. ÅRGANG OKTOBER 1965 71

14.

Indhold

Repertoiret 4
Vore egne formater 5
Interview med John Ford 6
Nye japanske navne 11
Mae Murray 14
Margaret Dumont 15
Constance Bennett 16
Linda Darnell 17
Judy Holliday 18
Festivaler 65 19
Amédée Ayfres filmteologi 22
Interview med Hermann Warm 25
Close up 28

Filmanmeldelser:

„Cheyenne Autumn" (Indianerne) 29
„Major Dundee" (Major Dundee) 29
„Apur Sansar" (Apus verden) 30
„Une femme mariée" (En gift kvinde) 31
„Kiss Me, Stupid" (Kys mig, fjols) 32
„How to Murder Your Wife" (Hvordan man myrder sin kone) 32
„Sex and the Single Girl" (Ikke en lyd om dyd) 32
„On the Town" (Sømænd på vulkaner) 33

Boganmeldelser:

O. Brusendorff & P. Malmkjær: „Erotik i filmen" 33
K. C. Lahue: „Continued Next Week" 34
J. H. Lawson: „Film: The Creative Process" 36

Tidsskrifterne 39
Filmindex LXXV (John Wayne 1930–34) 41

Forsidebilledet: Fra Federico Fellinis „Giulietta degli spiriti". Slangens størrelse synes i pagt med tidens opfattelse af dens symbolske betydning.

Side 2 øverst: Fra midterafsnittet af Kobayashis „Kwaidan". Nederst: Fra Shindos „Onibaba". Begge film omtales i festivalrapporten side 19.

REDAKTION: POUL MALMKJÆR, IB MONTY (ansvarsh.) og JØRGEN STEGELMANN

Repertoiret

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama"s læsere, i dette nummer premierer i tiden 15/3–14/9 1965 (redaktionens slutning). Stopur angiver længden ved gennemsynet, og den anføres kun når den afviger fra filmcensurens opmåling.

THE AMERICANIZATION OF EMILY (Du kan ikke købe min kærlighed), England 1964. Momentvis meget vellykket og sympatisk film om en antihelt, bedre skrevet (af *Chayefsky)* end iscenesat (af *Arthur Hiller).* (3134 m – 115 min.).

APUR SANSAR (Apus verden), Indien 1958. Anmeldt i dette nr.

CHEYENNE AUTUMN (Indianerne), USA 1964. Anmeldt i dette nr.

DE L'AMOUR (Hvordan man får sukces i erotik), Frankrig 1964. Usammenhængende og usikker Stendhal-inspiration med forfatteren som omvandrende undskyldning. *Jean Aurel* har ikke haft ideer nok at vælge imellem, og skønt *Michel Piccoli* og *Elsa Martinelli* er underholdende erotiske, basker de løse tråde efter filmen. (2430 m – 90 min.).

FAIL-SAFE (Fejl-sikker), USA 1964. *Sidney Lumets* filmatisering af *Burdick* og *Wheelers* A-bombe-roman skulle være hjemme, især med *Henry Fonda* som USAs præsident. Det er den også. Det foruroligende, irrationelle hos *Kubrick* og det kølige, automatiske hos *Frankenheimer* savnes, men spændende præstationer i sideroller fængsler *(Walter Matthau, William Hansen).* (3080 m – 112 min.).

UNE FEMME MARIÉE (En gift kvinde), Frankrig 1964. Anmeldt i dette nr.

491 (491), Sverige 1963. *Vilgot Sjömans* film om en konflikt mellem den gode vilje og det forhærdede gemyt fascinerer ved sin analyse af tilgivelsens tyranni. En dybdeboring i milieuets værste skavanker virker overflødig og distraherende. (2775 m – 102 min.).

FÖR ATT INTE TALA OM ALLA DESSA KVINNOR (Syv glade enker), Sverige 1964. *Ingmar Bergmans* satire over kritikeren er i lækker indramning, men sarkasmen i denne *private joke* er klodset formuleret og de formelle fiksfakserier beklemmende fantasiløse. (2200 m – 80 min.).

GOODBYE CHARLIE (Goodbye Charlie), USA 1964. *Minnellis* komedie i Hollywood-milieu er mærkværdigvis blandt hans mere matte arbejder. Det bliver ofte kun til satiriske tilløb. Dekorationer og farver tiltrækker sig opmærksomheden, og man husker *Curtis'* replik: „Det er hverken film- eller teaterfolk, blot civile". (3200 m – 116 min.).

HAMLET (Hamlet), USSR 1964. *Grigori Kosintsev* har magtfuldt og klart fremlagt tragedien som et politisk hofdrama, renset for betændt introspektion. En formidabel visuel fantasi, en glidende rytme og den eminente udnyttelse af det sort-hvide CinemaScope gør filmen konstant spændende og smuk. *Innokenti Smoktunovski* er intelligent og lidenskabelig og får endog et æsteticerende præg vendt til en force i præstationen. (4085 m – 150 min.).

THE HILL (Højen), England 1965. *Sidney Lumets* engelske antimilitarisme overbeviser langtfra trods geometrisk præcision i instruktion og omhyggelighed i *Ossie Morris'* kameraarbejde. Der er noget „On the Waterfront"sk over moralen, og det mandfolkede er den værste af mange klicheer i filmen. Med *Sean Connery* (rædsom), *Harry Andrews, Alfred Lynch* og *Ossie Davis.* (3385 m – 123 min.).

HOW TO MURDER YOUR WIFE (Hvordan man myrder sin kone), USA 1964. Anmeldt i dette nr.

INVITATION TO A GUNFIGHTER (Invitation til gunfight), USA 1964. En karakteristisk *Kramer*-produktion. Problemer i westernmilieu. Ganske intelligent manuskript, en smule upersonligt realiseret af *Richard Wilson.* Filmen fastholder én, ikke mindst på grund af *Yul Brynners* velkontrollerede spil. (2530 m – 91 min.).

JUDEX (Judex – Manden i sort), Frankrig 1963. *Franjus* hommage à *Feuillade* måler sig ikke med forbilledet, men er i lange partier en meget indforstået øvelse i stil. En pastiche for de indviede. (2680 m – 94 min.).

KING AND COUNTRY (For konge og fædreland), England 1964. *Loseys* antimilitaristiske melodrama kan ikke sige sig fri for en hang til æsteticeren og retorik, og det er mere imponerende end bevægende. (2370 m – 85 min.).

KISS ME, STUPID (Kys mig fjols), USA 1964. Anmeldt i dette nr.

KLÄNNINGEN (Kjolen), Sverige 1964. *Vilgot Sjömans* tredie film synes næsten at gøre én helt sikker på, at han aldrig bliver andet end en dygtig epigon. Erotisk hverdagshistorie i den mest fortærskede svenske Sturm und Drang-stil. (2345 m – 86 min.).

THE KNACK (Det – og hvordan man får det), England 1965. *Richard Lester* har vendt op og ned på *Ann Jellicoes* skuespil og skabt en improvisation, der kun kan smitte. Den er dog farlig, denne smitte. Lester mestrer ungdommeligheden og spontaneiteten, og hans teknik er et filigranarbejde af småværdier, sammensat til et charmerende mønster. Han er fuld af sympati og forståelse. Med *Rita Tushingham, Ray Brooks, Michael Crawford* og *Donal Donnelly.* (2330 m – 85 min.).

LANDRU (Er det synd at myrde kvinder?), Frankrig 1962. *Chabrol* skildrer Landru som en desillusioneret æstet, men gør det ikke klart, hvorfor Landru myrder, og om filmen er ment som et forsvar. Den grotesk minutiøse realisme i *Charles Denners* spil er fascinerende. (3085 m – 112 min.).

(fortsættes side 40)

vore egne formater

Det var artige sager, man fik at læse i avisernes indlæg fra filmbranchens folk i den diskussion, der i august opstod, efter at *Klaus Rifbjerg* i „Regina" i Nykøbing Sj. var blevet udsat for en barberet udgave af „Lån mig din mand". Man kappedes om at sætte danmarksrekord i flove undskyldninger, og hykleriet fejrede nye triumfer. Den egentlige skurk viste sig at være De danske statsbaner, hvis køreplan fik skylden for, at man klipper i film, når de sendes ud i provinsen. Direktøren for „Columbia" bedyrede, at man skam ikke klippede i kunstneriske film, men kun i „westerns og lystspil". Højdepunktet i hykleri nåedes imidlertid af de biograffolk, der spillede chokerede, og som påstod, at de aldrig havde anet, at der blev klippet i film. Sidste efterår faldt „Biografbladet" i hellig forargelse over *Poul Malmkjær,* der i et foredrag i en filmklub havde sagt nøjagtigt det samme. En biografdirektør fra én af Københavns prominente biografer talte ligefrem om, at det var forbryderisk med det klipperi, samtidig med at han i sin egen biograf klippede hoveder og ben af personerne i en film, der var optaget i det gamle standardformat, men som vistes i widescreen. Diskussionen stillede ikke filmbrancen i noget flatterende lys, men på den anden side kan de fremkomne kendsgerninger ikke være chokerende nye for opmærksomme biografgængere, endsige for biografdirektørerne selv. Og enhver med et blot overfladisk kendskab til branchen véd, at der klippes i uhyggeligt mange film, og at man har gjort det altid. På Filmmuseet er vi jo desværre også i den situation, at de kopier, som vi modtager fra udlejerne, og som vi skal opbevare for eftertiden, er de nedklippede.

Biografejere har naturligvis ingen undskyldning for ikke at vide, om den film de modtager er kortere end den version, der er godkendt af Statens Filmcensur. Med enhver kopi følger censurkortet, der opgiver længden i m. Det var derfor sikkert rigtigt, når *Leif Blædel* i „Information" hævdede, at det simpelthen var ulovligt at reducere længden i forhold til den længde, som er blevet godkendt af filmcensuren. Vi tror dog blot ikke, at det hjælper meget at slå på, hvad der er lovligt eller ej. Det er næppe heller i overensstemmelse med kunstnerretten at vise film i forkert format. Vi forargedes over det i en „Close Up" i „Kosmorama 58" (oktober 1962), men formatforvirringen er ikke blevet mindre siden, og det er praktisk talt umuligt at komme i tanker om en biograf i København, der viser filmene på den rigtige måde. Det er ingen forklaring at oplyse, at alle kopier tekstes til widescreen. Det er bedre at have det rigtige billede med teksterne oppe i billedet end teksterne på rette plads på et forkert billede, når det tilsyneladende for laboratorierne er så uoverkommeligt at anbringe teksterne efter formatet.

Vi tror dog som sagt ikke, at det nytter at true med lovene, så længe filmforevisninger i biografer er forbundet med så meget andet sjusk (uskarphed, for lav tone etc. etc.), der ikke kan kaldes ulovligt. Det, der må efterlyses, er simpelthen respekt for de film, som man er sat til at vise for et publikum. Vi kan derfor kun have respekt for „Columbia"-direktøren, der indrømmer sine fejl, og som lover, at han i hvert fald aldrig mere vil klippe i sine film. Hvis biograferne fortsat vil slås med fjernsynet, forekommer det ikke videre klogt at konkurrere med TV i det oplevelsesdræbende.

PS. Som en service over for vore læsere vil vi i øvrigt fra næste nummer i vore anmeldelser og i „Repertoiret" angive filmens længde, målt i minutter pr. stopur, og så vidt muligt også opgive formatet.

THE OLD WRANGLER RIDES AGAIN

ET INTERVIEW VED AXEL MADSEN

„Hver gang jeg laver en film, siger folk: „Dér har vi den gamle senile John Ford igen," men hvad bryder jeg mig om det."

John Ford var indbegrebet af ophidsende mangel på elegance: baseball-hue, corduroysjakke over en sort skjorte, alt for brede bukser og gamle tennissko. Han strøg ind i sit „Metro Goldwyn Mayer"-kontor med to ondt udseende hunde foran sig. Den dristigste af de tre grånede sekretærer for frem og fangede hundene ind, mens de to andre pressede ryggen op mod væggen for at gøre vejen fri for den rask fremstormende skikkelse.

Ford satte sig ned i sit inderste kontor, og hans ældste sekretær skød et mægtigt krus dampende varm kaffe i hænderne på ham. Han drak støjende, tændte en cigar, smed tændstikken på må og få i retning af askebægeret og gjorde opmærksom på, at han på ingen måde var interesseret i at deltage i lange diskussioner om, hvilken betydning western-genren vel kan have.

„Man bliver anset for at være et uvidende fæ, hvis man kan lide westerns," brummede han, „men er det mere intelligent at foretrække film om sex og forbrydelser, om gale mennesker og narkotikavrag? Jeg er ikke meget for at snakke om mit eget arbejde, men det er på tide, at der er nogen af os, som lader være med at gemme sig i porten, når emnet bliver diskuteret. Det er på tide, vi lukker munden op."

Ford er en tynd gammel mand, der kæderyger sine cigarer så indædt som nogen Churchill. Han er 70 og går med stærke briller og en sort klap for sit blinde venstre øje. Han ser så dårligt med sit raske øje, at han må holde det, han læser, helt tæt op til ansigtet. Han har så svært ved at høre, at man er nødt til at råbe til ham, og så råber han selv igen. Når han glammer ordrer til sine medarbejdere, adlyder de ham med respekt, men de smiler samtidig usikkert, for de er aldrig helt på det rene med, om han holder dem for nar.

Det er let nok at blive holdt for nar af en mand som John Ford. Sidste vinter arrangerede filmafdelingen på University of California i Los Angeles (UCLA) sammen med „The Directors' Guild of America" en John Ford-aften. UCLA's Royce Hall var overfyldt og „Diligencen"s skaber i fineste form; han gav knap nok kritikeren *Arthur Knight* og instruktøren *George Sidney* tid til at komme frem med deres spørgsmål. Knight var forsynet med en alenlang Fordfilmografi. Ford kiggede et øjeblik på den og sagde så: „Halvdelen af de film dér har jeg aldrig hørt om."

Knight: „Holder De af komedier?"

Ford: „Jeg kan aldrig se en dramatisk scene uden at håbe på, at den kvindelige stjerne falder af hesten og lige ned i en kaktus."

Knight: „*Hitchcock* siger, at skuespillere er som ler, der formes i instruktørens hænder."

Ford: „Det nægter jeg at svare på. Der er alt for mange skuespillere til stede."

Sidney: „Man påstår, at De optager Deres film så stramt og sparsommeligt, at de folk, der skal klippe, har så lidt at arbejde med, at de er nødt til at klippe efter Deres plan."

Ford: „De må vist indrømme, at det er meget godt regnet ud."

Ford har altid lavet film. Hans karriere, som selv filmhistorikere har svært ved at danne sig et nøjagtigt overblik over, omfatter 148 spillefilm, hvoraf de 80 blev til før 1930. Og midt under sin fim nr. 149 (hvis man altså har talt rigtigt) kan han så sammenfatte kunsten at lave film i få enkle sætninger.

„Når en film er bedst," fortæller han mig, „er den rig på handling og fattig på dialog. Når den fortæller sin historie og beskriver sine personer i en række enkle, smukke og handlingsfyldte billeder og med så lidt tale som muligt, så benytter den det filmiske medium bedst."

Hovedtemaet i Fords produktion synes at være det enkelte menneske og tilværelsen i kamp med hinanden, en kamp, som de begge vinder, og som alene rokker ved deres medfødte ligevægt for at forædle dem. Det kortfattede er også et kendemærke ved Fords film. Der fortælles en anekdote om, at Ford engang under en indspilning fik at vide af sin producent, at han var kommet tre dage bagefter planen. Uden at fortrække en mine rev Ford et par sider ud af manuskriptet og svarede: „Så har vi halet det ind igen."

Efter „Cheyenne Autumn" gik Ford i gang med „Young Cassidy", en skildring af den irske forfatter *Sean O'Caseys* stormfulde ungdom. Under optagelserne på Irland i sommeren 1964 blev Ford ramt af en indvoldsforgiftning og fløjet til Hollywood for at blive behandlet. *Jack Cardiff* gjorde så filmen færdig. Der var ingen, der hørte noget til Ford, og filmkritikerne gjorde

klar til at benytte ord som „testamente" og „sidste værk" i deres anmeldelser af „Cheyenne Autumn", *da* en kortfattet notits i „Daily Variety" lakonisk meddelte, at Ford var ved at forberede indspilningen af „Chinese Adventures", en filmatisering af *Nora Lofts* førkrigsroman. Det var i november sidste år, og i dag er filmen, som nu har skiftet titel til „Seven Women", klar til at blive sendt ud på markedet.

Selv om den alene handler om kvinder, er Fords seneste film ikke langt fra den pionerånd, fra de overbevisninger og de konventioner, som han forstår at skildre bedre end nogen anden.

I sommeren 1935 er den kinesisk-mongolske grænse et lovløst og vildt land, der domineres af røverhøvdinger og banditter. En ensom amerikansk missionsstation ligger som en fredelig enklave midt i dette ødelagte territorium. Den kønne Agatha Adams med jernviljen *(Margaret Leighton)* er missionens leder, de andre på stedet er hendes første-assistent, der beundrer hende *(Mildred Dunnock)*, hendes yngste assistent *(Sue Lyon)*, Pether, den eneste mandlige assistent, venlig og svag *(Eddie Albert)* og hans skræmte, gravide kone *(Betty Field)*. Missionens hovedkvarter udsender en dr. Cartwright *(Anne Bancroft)*, der bliver meget af et chok for stationen. Hun er en gennemført moderne kvinde med kortklippet hår, og hendes meget ligefremme facon og kyniske livsindstilling sætter hende øjeblikkeligt i modsætning til Miss Andrews' kristne idealer.

Britiske og kinesiske flygtninge ankommer samtidig med en koleraepidemi, og kort efter vælter banditterne ind gennem missionsstationens port. Pether bliver uden videre dræbt, de hvide kvinder bliver spærret inde i et redskabsskur, og stationen plyndres. Midt i alle disse rædsler skal mrs. Pether føde. Dr. Cartwright anmoder uden tøven om at komme til at tale med oprørslederen, bryder ud af skuret og forårsager en sådan opstandelse, at han bliver nysgerrig. Hun vil have sin lægetaske – og han vil have løsepenge. Han siger med grum lidenskab: „Løsepenge. Dig." Det er ikke til at tage fejl af meningen.

Ford driver sin film fremad i brede strøg, forsyner skikkelserne med alle dimensioner og sit vordende publikum med tredjedelens sædvanlige knuder og den forventede afslutning.

Ford er irer. Han drikker kun lidt, bander uden profane hensigter og taler med respekt om kvinder.

Ford er født i Cape Elisabeth i Maine som

John Ford under optagelserne til „Seven Women".

den yngste af 11 børn. Han hed dengang *Sean O'Fearna,* og han begyndte sin karriere i lædervarebranchen og fik, da han var 18 år, et job i en skofabrik i Portland. I 1913 tog han vestpå for at mødes med sin ældste broder *Francis,* som allerede da både spillede i og instruerede tworeelers. Ford gik broderen til hånde og tog som han navneforandring, formodentlig af beundring for den elizabetheanske skuespilforfatter *John* („'Tis Pity She's A Whore") *Ford.*

Instruktør blev han ved et rent tilfælde, da Francis en dag sov over sig. Her er hans egen (meget sjældent fremsatte) redegørelse for, hvordan det gik til:

„Min broder skulle optage en western-scene, men sov over sig. Jeg var 3. assistent på filmen. Da der var gået en time, sagde produceren *mr. Bernstein* til mig: „Gør et eller andet, Jack, chefen kommer herover nu til formiddag." Jeg sagde så til *the cowboys,* at de skulle sætte sig op og ride frem mod kameraet. Chefen, det var *Carl Laemmle* (manden, der senere var med til at stifte „Paramount", og i øvrigt en onkel til *William Wyler),* kom så, og han ville ikke gå igen. Så hviskede Bernstein til mig: „Find på et eller andet, Jack!" Jeg sagde så til disse kvægfolk, at de skulle gøre det hele endnu en gang, og tilføjede, at når jeg fyrede en pistol af, skulle et par stykker af dem lade sig falde ned fra hestene. De red så væk og kom derpå galoperende tilbage, frem mod kameraet. Jeg skød, og så faldt de alle sammen ned fra hestene. Laemmle syntes, at det var storslået, og vi blev ved på samme måde, lige indtil Laemmle gik til frokost. Da han nogle dage efter blev spurgt om, hvem han ville have til at instruere sin næste western, sagde mr. Laemmle: „Tag Jack Ford."

„Hvorfor Jack?"

„Det ved jeg ikke. Dengang tog vi det ikke så nøje med navne."

I årene mellem 1917 og 1925 sled Ford ugen rundt med rutine-westerns og lavede to virkelig bemærkelsesværdige film hen mod stumfilmtidens slutning, „Iron Horse" og „Three Bad Men".

Hans beretning om de fra Broadway importerede instruktører, der skulle tage sig af lyden, er ikke meget respektfuld. Han kalder dem „queers" (homoseksuelle), der bare frøs kameraet fast og på det nærmeste slog filmen ihjel.

Ford har vundet seks Oscars, flere end nogen anden instruktør, to for dokumentarfilm fra krigens tid og fire for spillefilm. Han fik Oscar for „The Informer" i 1935, for „The Grapes of

Anne Bancroft og John Ford („Seven Women").

Wrath" i 1940, for „How Green Was My Valley" i 1941 og for „The Quiet Man" i 1952.

„Jeg har svært ved at afgøre det selv," siger han, „men jeg tror nok, at jeg synes, at „Stagecoach", „She Wore A Yellow Ribbon" og „The Searchers" er mine bedste westerns. Og jeg synes også, at et par mine seneste film, for eksempel „The Man Who Shot Liberty Valance", hævder sig pænt. Det er jo ikke Oscars, det hele drejer sig om. Den udmærkelse, som man inden for min profession sætter højest, er „The New York Film Critics Award". Den er virkelig i allerhøjeste grad fair.

Nogle af de tidligste western-stjerner, for eksempel *William S. Hart* og *Buck Jones,* var ægte western-typer, enten selv fra landet eller som født til rollerne. De var store og modige sportsfolk og ryttere, hvad man bestemt ikke må overse. Jeg har flere gange haft et glimrende samarbejde med *George O'Brien,* en fin western-skuespiller, og jeg har haft det med *Harry Carey,* der var med til at bringe den ægte *saddle tramp* op på det hvide lærred. Han var ligetil og grov i det, men han havde en medfødt beskedenhed. *Will Rogers* var en ægte westerner, i et og alt en fremragende karakterskuespiller, en stor humorist og et stort menneske, og han gjorde meget for at gøre den ægte cowboy populær. Der er kritikere, som mener, at man er nødt til at gøre sig det bevidst, at man spiller komedie, for at kunne spille komedie, men i virkeligheden er det langt bedre, jo mindre man er sig det bevidst.

I de senere år har der været mange fine western-skuespillere med denne naturlige holdning til sagen. *Henry Fonda* er en af dem, *Gary Cooper* en anden. Cooper gik endda så vidt, at han ikke troede på sig selv.

Der er dem, der påstår, at vi aldrig har skildret kvinder retfærdigt i westerns, og jeg tror, der er lidt om det, men ikke meget. Det er noget af et ømt punkt. Det var mændene, der dominerede, da vesten blev koloniseret. Kvinderne spillede en lidt mere tilbagetrukket rolle. Det var hårde tider for kvinderne, og de kom fornemt igennem dem. Og jeg synes, at de i det store og hele er blevet meget smukt skildret af vore skuespillerinder. Tænk blot på *Claire Trevor.* Og på *Jane Darwell,* et storslået menneske og en storslået skuespillerinde.

Det har været noget af en forbandelse at være western-instruktør," sagde han, mens han stirrede ned i det tomme krus; „hver gang jeg begynder en ny western, siger folk: „Der har vi den gamle senile John Ford på vej mod vest igen," men det gi'r jeg faen i. Jeg har lavet masser af film, som ikke var westerns, men jeg har også lavet en masse, der var westerns, og jeg vil lave mange flere. Jeg tror ikke, det er nødvendigt at forsvare dem.

Jeg tror, at noget af det mest tiltrækkende ved disse westerns, det er selve det, at folk kan lide at identificere sig med disse cowboys. Vi har alle et flugt-kompleks. Vi har alle lyst til at lade den civiliserede verdens besværligheder bag os. Vi misunder dem, der kan leve livet på den allermest naturlige måde, et liv med naturen, tappert og enkelt. Hvad var det nu han hed, den fyr? Mitty, ja. Vi er alle Walter Mitty'er, der ser os selv som midtpunktet i heltemodige bedrifter. Western-helten er måske større end livet, men det er mange af vore historiske helte også, og vi hader at smide illusionerne bort.

Jeg føler, at den virkelige stjerne i alle mine westerns altid har været *the land.* Jeg har altid lagt noget meget væsentligt i kameraarbejdet i mine film. Er der noget smukkere end et *long shot* af en rytter, der rider sin hest med værdighed, eller billedet af en hest, som galoperer frit ud over prærien?"

nye japanske navne

AF DONALD RICHIE

Den japanske filmindustri står for tiden overfor de samme forretningsmæssige vanskeligheder, som Hollywood oplevede for 10–12 år siden. Som i USA er en af vejene ud af vanskelighederne den uafhængige produktion.

Japan har endnu kun haft få uafhængige film – eller uafhængigt hvadsomhelst, for den sags skyld, hvad der vel kun er at vente i et land, hvor den feudale indstilling stadig lever, og hvor forretning næsten helt og holdent er i hænderne på monopolforetagender. Dette har i særdeleshed været tilfældet inden for filmen, hvor de fem største selskaber længe har kontrolleret industrien. Nu er denne kontrol ved at blive slækket, og der skabes flere muligheder for en ny slags film og for nye instruktører.

Hiroshi Teshigaharas „Suna no onna" (Kvinden i sandet, 1963) var en af sidste års store økonomiske succes'er i Japan. Denne uafhængige produktion distribueredes af „Toho", og den gjorde mere end nogen anden enkelt film for at bevise, at uafhængige produktioner kan svare sig økonomisk i Japan såvel som i udlandet. Teshigahara arbejder i øjeblikket på færdiggørelsen af to film. Den ene er en 60 min. feature om New York-bokseren *Jose Torres* (om hvem han lavede en glimrende kortfilm for nogle år siden) i cinéma vérité, der bl. a. inkluderer en hel mesterskabskamp på ni runder uden et eneste ord til kommentar. Han arbejder desuden med en ny spillefilm, „Tanin no Kao" (Den andens ansigt), der, som instruktørens to første film, er baseret på en roman af *Kobo Abe*. Teshigaharas navn er i Japan knyttet sammen med Abes, og nogle er gået så langt som til at sige, at Teshigaharas film i virkeligheden er glimrende illustrerede udgaver af romanerne. Hans sidste film, som blandt andet handler om incest, er om en broder og en søster, der har overlevet bombningen af Hiroshima.

Susumu Hani er en anden ung instruktør, hvis film næsten alle er uafhængige produktioner (forskellige selskaber, „Shochiku", „Toho" tager sig blot af distributionen). Fra „Furyo Shonen" (En slem dreng, 1961) til „Kanajo to kare" (Hun og han, 1964) har Hani været interesseret i psykologiske tilstande, i den sindstilstand, som opstår, når et menneske står alene mod resten af verden. Dette frugtbare tema mødes igen i hans to nye film. Den ene er „Te o Sunagu Kora" (Børn hånd i hånd), en film, der ikke vandt meget gehør på den seneste Moskvafestival, hvor den var Japans officielle bidrag. Den anden er den helt nye „Bwana Toshi no Uta" (Bwana Toshis sang). Den første handler om en lille dreng, der ikke er alt for kløgtig, og om hans besværligheder og endelige succes i skolen. Den udmærker sig (på samme måde som Hanis tidligere kortfilm om børn) ved en sikker og diskret behandling af børnene i såvel historie som instruktion. Den anden film handler om en japansk bygningskonstruktør, som drager ind i Øst-Afrikas jungle for at opføre et hus for et japansk universitets udviklingsprogram. Han har endeløse besværligheder med de indfødte, og han vender tilbage noget mindre overbevist, end han drog ud. Som altid er Hani i begge film interesseret i, hvordan en person opfører sig og ser ud, når han tror sig alene med alverdens problemer.

Samme tema vil blive behandlet i hans næste film „Taiyo no Tamba", som han for tiden arbejder på i Peru. Som i „Kanajo to kare" er det hans hustru, *Sachiko Hidari,* der har hovedrollen, her som en japansk pige, der gifter sig med en peruvianer og rejser med ham til hans land, hvor hun opdager, at hun står helt alene, og hvor hun – i hvert fald i begyndelsen – ikke kan affinde sig med sine vilkår.

Både Teshigahara og Hani er fuldstændig uafhængige og har aldrig arbejdet fast for de store selskaber, men som landet ligger for indu-

De to kvinder i Shinodas „Utsukushita to Kanashima to".

strien i øjeblikket, er det muligt for adskillige nye instruktører at fortsætte en produktion inden for rammerne af industrien. En af disse er *Shohei Imamura,* som har lavet alle sine film for „Nikkatsu".

„Nianchan" (1959) og „Buta to gunkan" (Grise og slagskibe, 1961) var store økonomiske succes'er i Japan, og denne kendsgerning var jo rimeligvis årsagen til, at „Nikkatsu" gik ind på at lade ham skabe sine film, som han ville. Hans næste, „Nippon Konchuki" (Insekt-kvinden, 1963) fik blandede anmeldelser, og den følgende, „Akai Satsui" (Dødeligt begær, 1964) gik ikke for godt. Den førstnævnte vandt en pris i Berlin 1964 for den kvindelige hovedrolle (Sachiko Hidari), og den sidstnævnte blev afslået af Venedig sidste år og af Berlin i år. Alle hans film afslører en interesse for intime – for ikke at sige kliniske – detailler (f. eks. scenen, hvor Sachiko Hidari plejer sin egen bedstefar og ligefrem ammer ham), men de er alle bundet sammen af et enkelt tema: de fleste sygdomme er sociale, og hvis man vil udrydde dem, må man rekonstruere samfundet. Dette diskutable tema behandles meget alvorligt af instruktøren. At et selskab som „Nikkatsu", der naturligt og nødvendigt er kapitalistisk, betaler for film, der kræver omvæltende økonomiske reformer, er ikke så mærkeligt, som det kunne synes. Det er meget chic at være venstre-orienteret (i den gammeldags betydning) i Japan, og en student, der ikke på et eller andet tidspunkt har venstre-orienterede sympatier, anses for at have forpasset nogle af mulighederne i den højere uddannelse. „Nikkatsu" spiller ikke kynisk på dette publikum, men det er dog klar over, at denne tidsbestemte interesse er lige så kort, som den er heftig. Dertil kommer, at den optræder på et tidspunkt, hvor de fleste mennesker har både tid og råd til at gå i biografen.

Imamura selv er absolut ærlig i sin overbevisning, og den kommer også til udtryk i en ny film „Kamigami no Yokubo" (Gudernes begær), som handler om de elendige økonomiske forhold på en af de små, sydlige øer, og om hvordan den almindelige overtro og uvidenhed forhindrer beboerne i at gennemføre en økonomisk frigørelse fra de store penge-institutioner på fastlandet.

Et andet selskab, som har mærket behovet for nye talenter og eksperimenter, er „Shochiku". Det tillod *Masahiro Shinoda* at iscenesætte „Den blege Blomst" og den ret nye „Utsukushia to Kanashima to" (Med skønhed og sorg). Den første var en meget *Resnais*-influeret film om hasard og gangstere, og den udmærkede sig ved en total mangel på story. Den anden baserer sig på en roman af den berømte *Yasunari Kawabata,* og

Kazuo Kawabes „Hiko Shonen" (Slet Ungdom eller: Skole-junglen).

den handler blandt andet om et erotisk forhold mellem to kvinder, en ung og en ældre. „Shochiku" synes imidlertid at have ændret synspunkt vedrørende eksperimenter. Shinodas nyeste film hedder „Ibu Sarutobi Sasuke" (Sasuke Sarutobi), og den er blot endnu en indspilning af en 4-forestillingsfavorit. Det er næsten, som om *Truffaut* havde lavet „Superman" eller „Zorros mærke". Sandt nok kunne det have resulteret i noget spændende, men i Japan er der intet spændende i Sarutobi; „Shochiku" har ladet Shinoda arbejde for analfabeter og børn.

Men han fik dog i det mindste lov til at arbejde. For flere år siden fik en meget talentfuld instruktør, *Masahige Narusawa,* af selskabet lov til at iscenesætte en film, „Ratai" (Kroppen, 1963), som blev en af de vittigste og mest idérige anti-erotiske komedier, man har set. „Shochiku" lod filmen ligge i næsten et år, sendte den så endelig ud, og til trods for de udmærkede anmeldelser den fik overalt, gav det aldrig Narusawa lov til at fortsætte. Han er stadig uden arbejde.

Det samme skete på „Nikkatsu". De gav en meget ung instruktør, *Kazuo Kawabe,* lov til at lave sin debut-film, „Hiko Shonen" (Slet ungdom), om ungdomsforbrydere; selskabet døbte den om til 'Skole-junglen'. Resultatet var strålende, og filmen var min kandidat til prisen for bedste japanske film i 1964. Anmeldelserne var glimrende, og filmen tjente sig ind i løbet af sin første periode på biograferne. Ikke desto mindre fandt „Nikkatsu", at instruktøren var for yderligtgående og ikke nær nok politisk velorienteret, og han har endnu ikke fået lov til at lave sin næste film.

Det har øjensynligt sine vanskeligheder at forsøge at arbejde for et selskab. Det ville være bedre, som Teshigahara og Hani, at fortsætte på egen hånd og så sælge distributionsrettighederne til et af de fem store selskaber. Vanskelighederne ligger i, at for tiden har kun „Toho" penge til at gøre dette. „Daiei" og „Toei" har aldrig beskæftiget sig med en uafhængig film, og „Shochiku" og „Nikkatsu" gør det kun sjældent.

Noget tyder dog på, at de inden så længe vil være tvunget til det, hvis de vil undgå at miste det publikum, de endnu har. Det stærkeste ved de uafhængigt producerede film er, at de – i hvert fald i begyndelsen – bruger nye talenter, og nye talenter er ofte besluttede på at være anderledes. Det er dette „anderledes", som af og til vinder et publikum for sig. I Japan bevises dette stærkere end noget andet sted. Det kan ikke redde industrien, men der er alligevel ingen, der bekymrer sig om den. Det, man sætter sin lid til, er, at det kan redde japansk film.

Mae Murray

var måske ikke *Erich von Stroheims* eget valg til „Den glade enke", men han kunne næppe have fundet nogen bedre end denne bizarre og ekstravagante stjerne til at opleve forførelsen og triumfen i hans genialt ondskabsfulde film. Mae Murray var selv i tyvernes opskruede Hollywood et nummer mere opskruet end nogen af de andre – „jeg har altid følt, at mit liv berører en anden dimension," sagde hun engang, og der var kyndige folk, som var villige til at give hende ret. Hun foretog sig altid det allermest mærkværdige og lod sig aldrig binde af overvejelser og sund fornuft. I sit meget store publikums øjne tog hun sig ud som et forsvarsløst og næsten overjordisk væsen, og hun gjorde intet for at bringe det ud af denne hypnose. Hun hed oprindelig *Marie Adrienne Koenig,* men påstod selv, at hun altid havde heddet Mae Murray, og hun røbede selvbiografiske træf af stor opfindsomhed: hendes oldemor havde stået for hendes opdragelse og sat hende i det ene kloster efter det andet, og i et af dem blev hun pisket for at have danset i haven om natten, en ildflue-dans i buskadset. Berømt er historien om hendes hovedløse egocentricitet: Da hun hørte, at „Paramount" havde klippet i en af hendes film (de fjernede alle de overnaturlige scener), rejste hun som hun gik og stod til New York, hvor hun tilbragte uger på gulvet i klipperummet for at samle alle de kasserede filmstumper sammen, hvorpå hun limede dem tilbage på deres plads. Hendes karriere havde sin storhed og sit fald – publikum blev træt af hendes kunstigheder og de mange anstrengte publicity-numre omkring hendes sære person, og hun forlod Hollywood for at vende tilbage til Broadway. *Richard Schickel* fortæller i „The Stars", at hun i 1961 blev interviewet i TV og her bl. a. fortalte, at der i dag kun var én, som kunne have spillet op til tyvernes Mae Murrae – *Steve Reeves.*

Mae Murray døde i maj i år i Woodland Hills, Californien, 75 år gammel.

Margaret Dumont blandt Marx Brothers i „A Night at the Opera".

Margaret Dumont

mødte *Marx Brothers* på teatret; hun var med i „The Cocoanuts". Men stikordet kom aldrig, og da hun på må og få begav sig ind på scenen, blev hun hilst af *Groucho* med et „Ah, Mrs. Rittenhouse, won't you lie down?" Fra da af var hun fanget i et spil, fra da af var hun det, vi forstår ved Margaret Dumont – umådeligt storsind, vidunderlig hengivenhed og trofast underkuelse. Hun lod sig aldrig gå på af de pyramidalske fornærmelser, Groucho slængte mod hende, og det var kun for en god ordens skyld, at hun i et kort sekund prøvede at se fornærmet ud, når grovhederne var værst. Intet menneske er blevet så forfærdelig groft behandlet, og intet menneske har nogen sinde forstået at tage det så smukt og hjerteligt. Utallige er de skamløse hentydninger til hendes alder og formue og udseende, som Groucho har beæret hende med, men aldrig tabte hun sin kærlighed til ham og sin beundring for hans uimodståelighed, og aldrig mistede hun vor respekt eller satte vor udelte hengivenhed over styr. Hun er *damen* over alle damer, og hendes vidunderlige komiske talent hører til de største, filmen kender, ganske uanset køn. Enhver har sin yndlingsscene med Margaret Dumont – lad os her først og fremmest mindes hende for hendes optræden under det storslåede selskab, som hun gav i „At the Circus", og som Groucho spolerede så rystende og så grundigt. *Cecilia Ager* bør citeres for sine smukke ord om Margaret Dumont: „Man burde rejse en statue eller indstifte en national festdag til ære for denne store kvinde, Margaret Dumont, en dame af et heroisk talent for at holde ud, en dame, hvis umådelige kærlighed til Groucho er en saga af hengivenhed, en dame, som kun beder om meget lidt, og får det."

Margaret Dumont døde i april i år i Hollywood, 75 år gammel.

Barscenen fra „Topper".

Constance Bennett

var en af de smukkeste og dyreste piger i trediverne Hollywood. Hun begyndte i tyverne sammen med *Joan Crawford,* men trak sig snart efter ind i et rigt ægteskab og vendte først tilbage efter skilsmissen. I 1930 erobrede hun både *Gloria Swansons* stjerneposition og ægtemand, den legendariske *Marquis de la Falaise.* Inden for ét år blev hun forført i fem film; Constance Bennett blev på trods af sin smarte kølighed og sit sophisticatede væsen den ildebehandlede martyr i en række film om pigen, der alt for nemt lader sig friste og alt for naivt tror på mændene og kærligheden. Men naturligvis – typen lod sig ikke fornægte, og hun endte alle film i triumf og ægteskab. Da fristelserne var omme, fik hun lov til at prøve sig i komedien, og smukkest står hun i erindringen som den dejlige Marion Kirby i *Norman McLeods* „Topper" fra 1937, en silkelamé-klædt ånd så tiltrækkende og klog, som nogen hverdagsforfulgt bankdirektør kunne ønske sig det. Det er hverken for hendes sentimentale præstationer, vi husker hende, eller for hendes senere spil på det mere arrogante plan. Hun var med i „Topper", det er nok, og med i en af de filmscener, man aldrig glemmer – en sen nattetime i en bar, *Hoagy Carmichael* ved klaveret og en melodi, der hed „Old Man Moon", og *Cary Grant* og Constance Bennett, der ubesværet og muntert nynner og danser til musikken, et par venlige og ubekymrede lediggængere på lang afstand af konventionerne.

Constance Bennett døde i august i år i Hollywood, 60 år gammel.

Linda Darnell og Paul Douglas i „A Letter to Three Wives".

Linda Darnell begyndte i Hollywood i 1939 og fik de første år kun meget tunge og melodramatiske roller at slås med. Hun var den fatale kvinde i selskab med Brigham Young, Edgar Allan Poe og Buffalo Bill, og hun blev *Otto Premingers* uartige heltinde i den næsten berygtede „Forever Amber". Men der var større mængder af lune og følsomhed i hendes talent, end hendes første film lod ane, og hos *René Clair* i „It Happened To-Morrow" og hos *John Ford* i „My Darling Clementine" begyndte hun at udvikle sig. Som *Rex Harrisons* alt for kønne kone i „Unfaithfully Yours" af *Preston Sturges* fulgte hun sin skinsyge mands kvaler med en medlidenhed, der var nær ved at være sårende, og i *Joseph Mankiewicz'* „A Letter to Three Wives" leverede hun en meget fascinerende præstation som den fattige pige, der vil frem i samfundet, koste nogenlunde hvad det vil. I et perfekt samspil med *Paul Douglas* skildrede hun mistroen og uroen, da hendes smart beregnede verden styrter sammen, og meget bevægende lykkedes det hende at beskrive den fortrolighed og den kærlighed, som var opstået på trods af alt og mod alle formodninger. Linda Darnell fortsatte som moderne comedienne i „Everybody Does It", men måtte stadig slide i det med urimelige melodramer; man glemmer hende næppe nogen sinde som den plagede sygeplejerske på „Tropeøen" og mindes hende i det hele taget alt for ofte for hendes tunge bekymringers skyld. Hun var først og fremmest et glimrende komedietalent og blandede i sine bedste roller smukt det ironiske og det følsomme.

Linda Darnell døde i maj i år i Hollywood, 43 år gammel.

Dean Martin og Judy Holliday i „Det ringer, det ringer".

Judy Holliday

sprang til, da *Jean Arthur* kort før Broadway-premieren på *Garson Kanins* „Født i går" måtte give hovedrollen fra sig. Hun fik en overrumplende succes som den ukuelige blondine Billy Dawn, og da *George Cukor* gik i gang med sin filmatisering af stykket, vidste han, at ingen anden end Judy Holliday skulle spille rollen i hans film. Han kendte hende fra „Adams ribben", hvor hun var meget nær ved at være retssalens hovedperson, og han lod hende i filmen om Billy Dawn, der kommer til Washington og gradvis finder ud af sig selv, bruge hele hendes talent for at skabe en både raffineret og solid komik via en venlig og grænseløs blåøjethed. Judy Holliday lod sin stemme skære gennem korruption og svindel, og hendes Billy Dawn oplevede kunsten og kærligheden med en ærlighed og et lune, som slog benene væk under alle. Med vidtåbne øjne og stort smil på det kønne ansigt vandrede hun nu ind i en topposition i Hollywoods komedier og genoplivede de store traditioner fra trediverne, når hun tolkede den almindelige borgers ønskedrømme og sunde fornuft. I „Ikke helt almindelig" var hun netop helt almindelig som pigen, der vil se sit navn i neonlys, ikke på grund af en eller anden fænomenal ydelse på Broadway eller i Hollywood, men simpelt hen bare for selve dette at se navnet i neonlys. Klart og logisk argumenterede hun sig frem til succes-symbolet, og klart og logisk argumenterede hun sig frem til sin sejr over forretningsverdenens spegede numre, da hun i „En cadillac af guld" stod frem som den lille aktionær og gerne lige ville have et par tal nærmere oplyst. Hvor talentfuld og tiltalende hun end var i *Vincente Minnellis* sene musical „Det ringer, det ringer", så er det fra *Richard Quines* „En cadillac af guld" man helst husker hende.

Judy Holliday døde i juli i New York, 43 år gammel.

FESTIVALER 65

Generelt: Cannes 65 var en svag årgang. Japan og England stod stærkest. Prisen til *Richard Lesters* „The Knack" var rimelig nok. Lester er amerikaner, det samme er *Sidney Lumet,* som lavede det andet britiske bidrag, „The Hill" (se Repertoiret). Også det tredie, „The Collector", er iscenesat af en amerikaner: *William Wyler.* Den er bedre end festivalrapporterne lod ane, selv om iscenesættelsen røbede usikkerhed overfor emnets tvetydighed. Det fjerde engelske bidrag, canadieren *Sidney J. Furies* „The Ipcress File", er en fætter til James Bond og absolut interessant. Den nye agent-helt, *Michael Caine,* med hornbriller, er sjovere end *Sean Connery,* og Furie (f. 1933) leger suverænt med begrebet *spy vs spy.*

Kon Ichikawas „Olympiaden i Tokyo" blev vist udenfor konkurrence – et held for de deltagende film. Den er et mesterværk i usportslig reportage, en demonstration af de japanske fotografers ypperste kunnen, og en fasttømring af den kendsgerning, at Ichikawa behersker de genrer, han kommer i berøring med. Jøsses, hvilket mesterligt overblik, hvilken sans for de væsentlige uvæsentligheder ved dette gigantiske show. I konkurrencen så man med fornøjelse *Masaki Kobayashis* forkortede novellefilm „Kwaidan" (efter *Lafcadio Hearn),* hvor især den midterste del, „Mimi-Nashi-Hoichis Fortælling", fortjente et bedre publikum end festivalens forjagede skrivekugler, der lider af kronisk halsonde og blærebesvær, så snart en film giver sig tid til et grundigt exposé. Kobayashis kombination af billedtæpper og *live action* får vældige dimensioner, og han fylder lærredet med farver og bevægelse og opnår vidunderlige kontraster ved såvel at klippe som at blænde over til helt statiske optrin af den blinde biwaspiller foran sit publikum.

Værtslandets film var so-so. *Pierre Schoendoerffers* „La 317ème Section" om Indo-Kinanederlaget nærmede sig stilmæssigt yngre amerikaneres arbejder og lagde op til tysk-fransk forsoning. *Pierre Etaix'* „Yoyo" skuffede stort set.

USA var kun repræsenteret af *Premingers* „In Harm's Way" (ikke set), USSR af „Javoronok", en middelmådig erindring om krigen, samt *Tjukhrais* „Der var engang to gamle", en uinteressant problemfilm. *Kadar* og *Klos'* „Obchod na Korze" (Spejl med lærker) sluttede sig til de redelige, tjekkiske film om krigens tid uden at chokere ved originalitet. Pæn, pæn. *Alexander Fords* „Pierwsy dzien wolnosci" (Fredens første dag) var en arg manipulation med klicheer, og *J. A. Bardems* „Los Pianos Mecanicos" var festivalens lattersucces. Den er ment som en tragedie. Midt i filmen udtaler den græsselige *Melina Mercouri* med tårevædede, lyserøde kinder: Denne farce må holde op! Publikum rejste sig spontant og klappede: Det er hørt! Det er hørt! – Bardem sneg sig bort i mørket.

Svenskerne havde behersket succes med *Zetterlings* „Elskende par" (se Repertoiret) og med *Sucksdorffs* „Mitt hem år Copacabana".

Uden for festivalen vistes en rigdom af interessante film. Man kunne næppe nå halvdelen. De mest spændende: *Rosis* „Il Momento della verita" (se Repertoiret), *Jerzy Skolimowskis* meget fængslende „Walkover", *Chris Markers* „Le Mystère Koumiko", *Kaneto Shindos* besættende stil-drama om civile i feudaltidens krige, „Onibaba", novellefilmen „Paris vue par . . ." *Pollet, Rouch, Douchet, Rohmer, Godard* og *Chabrol,* der er optaget på amatørbasis, men som har vidunderlige afsnit. Endelig en af mine favoritter, *Claude Lelouchs* „Une fille et des fusils", en besættende blanding af farce og tragedie, en tvetydig historie om en gruppe unge, der beslutter at uddanne sig til gangstere og uddanne sig så grundigt, at de bliver „fagets bedste". Denne *bande à part* betragtes af en døvstum, ung pige, der bliver vidne til den næsten ufrivillige realisation af uddannelsens egentlige sigte. Lelouchs evne til at balancere på tilskuerens forestillinger er her endnu sikrere end i „Signalementet", og historien er ikke så lidt bedre. Importér den!

Poul Malmkjær.

På forhånd så Venedigs 26. *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* ud til at blive meget fin, men der var desværre ikke en eneste film, der ikke skuffede. Niveauet var dog alligevel højt, hvilket navne som *Buñuel, Godard, Kurosawa* og *Visconti* sørgede for. Verdenspremieren på *Fellinis* „Giulietta degli spiriti" blev i sidste øjeblik aflyst, hvad der udviklede sig til en stor skandale.

Kun 11 film konkurrerede om Markusløven; derudover blev der vist 11 film *fuori concorso* (uden for konkurrence), grand prix-vinderne fra Cannes og Moskva samt ca. 20 film i den retrospektive serie *Cinema di Weimar,* dvs. tysk film i tyverne. Undertegnede var der ikke de første dage og gik derfor glip af et par film, bl. a. *Satyajit Rays* indiske ægteskabsfilm „Kapurush".

Vor hjemlige ekspert i østeuropæisk film *Børge Trolle* (der for øvrigt sad i FIPRESCI-juryen) mener, at Polen er ved at blive distanceret som filmland af Tjekkoslovakiet og Ungarn. Dette indtryk bekræftedes af *Zoltan Fabris* ungarske „Husz ora" (20 timer), hvor instruktøren ligesom i den af filmmuseet viste „Nappali sötetseg" opløser den kronologiske fortællemåde ved hjælp af en fascinerende, omend indviklet flash-back teknik. Formelt synes den altså inspireret af *Resnais* og hans „Hiroshima – min elskede". Ikke blot formelt, men også politisk er det en dristig film. Meget rimeligt, at den fik grand prix i Moskva i juli.

Milos Formans tjekkiske „Lasky jedne plavovlasky" (En blondines kærlighedshistorie) var en talentfuld fortalt film om nogle genindkaldte soldater, der forgæves prøver at få fat på nogle piger, om en ung don juan, der forfører en pige, og om pigens foruroligende ankomst til hans hjem. En bittersød hverdagshistorie med et væld af groteske, næsten farceagtige scener; desværre manglede den sammenhæng. Den er købt til Danmark.

Marlen Kutsjevs russiske „Mnje dvadtsat ljet" (Jeg er 20 år) var et pænt eksempel på den nye russiske hverdagsrealisme. Den stilfærdige tone blev dog spoleret af den patetiske slutning. Man hæftede sig især ved nogle poetiske morgenbilleder og miljøbeskrivelsen af Moskva. – De to første dele af *Sergej Bondartjuks* „Vojna i mir" (Krig og fred) efter *Tolstojs* roman var en larmende, omend flot superfilm.

Dreyers „Gertrud" blev vist uden for konkurrence og blev modtaget ærbødigt, men uden begejstring. *Ermanno Olmis* „E venne un uomo" (Der kom en mand) var helt mislykket. Det var en halvdokumentarisk skildring i hårde, grimme farver af Johannes XIII, fra han fødtes i en fattig landarbejder-familie, til han blev pave i 1958. Formålet var at viderebringe pavens tanker, hvilket utvivlsomt gøres meget bedre af den bog, han selv har skrevet, og som filmen er bygget over. Det er en mærkeligt anakronistisk film, hvor Olmi sammenblander nutidige optagelser af f. eks. det moderne Istanbul med en rekonstruktion af Johannes' ophold der i trediverne. *Rod Steiger* lægger krop til. „Film" var en 20 minutters „absurd" og inderlig ligegyldig eksperimentalfilm skrevet af *Samuel Beckett* og instrueret af *Alan Schneider;* selskabet bag produktet agter at lave to lignende kortfilm skrevet af *Pinter* og *Ionesco.* Det interessante i forbindelse med filmen var imidlertid, at *Buster Keaton* spillede hovedrollen og efter forevisningen holdt en pressekonference, hvor han foruden at gøre tykt nar ad filmen kom med den glædelige oplysning, at *alle* hans lange stumfilm (10 stykker foruden „Generalen") skal genudsendes i løbet af de nærmeste år.

Frankrigs officielle konkurrence-film var *Marcel Carnés* „Trois chambres à Manhattan" (3 værelser på Manhattan), en mondæn og ligegyldig *Simenon*-filmatisering om to fraskilte franskmænd i New York. Godt spillet af *Maurice Ronet.* Gyselige replikker, der vakte vild jubel. Bagefter tog Carné martyrminen på og sagde, at også hans berømte førkrigsfilm i sin tid blev sablet ned af kritikken. Uden for konkurrence vistes *René Allios* indtagende „La vieille dame indigne" (Den gamle uværdige dame) om en enke, der pludselig efter 60 års slid begynder at opdage den mærkelige, moderne verden.

Lionel Rogosins engelske „Good Times, Wonderful Times" var en dokumentarfilm i Mondo Cane-stilen, hvor man klippede fra et løsslupent gilde til reportage-optagelser fra Hiroshima, koncentrationslejre osv. Det var et velment, men bastant forsøg på at påvise den skjulte nazisme. Der var dog så meget nyt materiale (nazistiske propaganda-film med en rar onkel

Hermann *(Göring)*, der fodrer børnene med chokolade), at filmen bør vises i Danmark. – *Arthur Penns* „Mickey One" er en meget ambitiøs film, der – med Penns egne ord – vil skildre den angst, der har grebet Amerika i de sidste 15–20 år. Det er en voldsom *tour de force*, en abstrakt vision inspireret af både *Kafka* og Fellini og formodentlig også *Orson Welles*. Der er imidlertid noget frygtelig fortænkt over den.

Jean-Luc Godards „Pierrot le Fou" er et konglomerat af alle hans tidligere film fra „Aandeløs" til „En gift kvinde": flotte biler, krigen i Algeriet, tortur, musical-afsnit, collage af reklamer osv. Filmen er fuld af *Verfremdungs*-effekter, forkrampede vittigheder og meningsløse indfald. Den ydre handling er ubegribelig. Efter at have set filmen to gange lykkedes det dog at få lidt hold på den. Pierrot *(Jean-Paul Belmondo)* er en desperat intellektuel, som i Paris møder en pige *(Anna Karina)*, der repræsenterer det naturlige og umiddelbare. De indvikles i et uforståeligt opgør mellem to terror-grupper og flygter til Rivieraen, hvor det hele ender med en frygtelig massakre. Det er en film, der er – eller i hvert fald føles – lige så uartikuleret som det fortvivlede skrig, Belmondo udstøder til sidst. Det er et opgør mellem en gold forstand, der er løbet løbsk, og følelsen. Måske er det Godards mest personlige film, sikkert inspireret af hans mislykkede ægteskab med Anna Karina. Man kan fortolke og fortolke, men det gør det ikke til nogen god film.

Luis Buñuels „Simon del Desierto" fortæller om Simon fra ørkenen, som i 30 år levede et liv i kontemplation og askese på toppen af en søjle. Det er vanskeligt at genfortælle filmen, der består af en række løse episoder. Man nikker genkendende til alle de prøvede Buñuel-effekter: en dværg, munke, insekter osv. Som en charmerende Satan ses *Silvia Pinal* (med og uden fuldskæg!), der gør sit bedste for at pille helgenglorien af Simon. I den anakronistiske slutning fører hun ham i jetfly til en heksesabbat i et *hit house* i New York, hvor han skal forblive til evig tid.

Trods denne sorte slutning er det Buñuels kådeste film, et orgie i blasfemi, sjofelhed og anarki; det er lige ved at være for meget, selv for en forhærdet Buñuel-fan. Man gætter på, at det er et intermezzo, en spøg, hvor instruktøren har villet slappe af oven på mere dystre værker. Filmen varede kun 50 minutter, hvilket efter sigende skyldtes, at pengene slap op under optagelserne. Vi bør absolut se den i Danmark.

Akira Kurosawas 3 timer lange „Akahige" (Rødskæg) er en historisk film, der fortæller om en læge, kaldet Rødskæg (Toshiro Mifune, som fik prisen for bedste mandlige skuespillerpræstation), der leder et fattighospital. En ung medicinsk kandidat bliver mod sin vilje sendt til dette hospital og gør på forskellig måde modstand mod overlægen. Men ved at se dennes store, humane arbejde ikke blot som læge, men også som en slags social rådgiver får den unge stor respekt for den ældre. Det ender med, at han giver afkald på en fristende karriere for at blive på hospitalet. En japansk *Dickens*-historie, som *Rune Waldekranz* sagde. Filmen er desværre for lang og for spredt. Vi får flere af patienternes livshistorier, men de virker som overflødige sidespring. Kurosawa har forenklet sin stil for at koncentrere sig om „humanismen", om at skildre en mand, der langsomt engagerer sig.

„Akahige" er sympatisk, men afgjort ikke et af Kurosawas betydeligste værker. Alligevel havde filmen fortjent Markusløven frem for Viscontis.

I „Vaghe stelle dell' Orsa" (De svage stjerner i Storebjørn) fortæller Luchino Visconti ligesom i „Rocco og hans brødre" og delvis i „Leoparden" om en familie i opløsning. En italienerinde *(Claudia Cardinale)* kommer med sin amerikanske mand på besøg i sit barndomshjem. Der går rygter om, at hun og broderen har haft et incest-forhold. Endvidere fortælles det, at moderen og hendes elsker under krigen angav faderen til Gestapo. Efter et stort opgør begår broderen selvmord.

Det er en mærkelig og ubehagelig historie om dekadence. Visconti har forladt sin hidtidige, strenge, klassiske stil til fordel for større fleksibilitet med nærbilleder, zoominger o. lign. Filmen er naturligvis præget af instruktørens overlegenhed, men virker sygelig. Der tages visse forbehold over for den endelige bedømmelse, da filmen blev vist uden undertekster. Det var dog ingen hemmelighed, at Visconti fik Markusløven, fordi han aldrig havde fået nogen pris før i Venedig, mens Kurosawa som bekendt fik grand prix for „Rashomon" i 1951!

Frederik G. Jungersen.

FILMTEOLOGI

AF ALBERT WIINBLAD

Man kan undertiden høre folk, som kommer hjem fra et besøg ved en af de store filmfestivaler, udtrykke forundring over, at de ved forevisningerne har set sværme af katolske præster. Om sådanne iagttagelser berettes der gerne i et dæmpet tonefald – det skal ligesom antydes, at nu har man da omsider fået afsløret disse skumle sortebrødre: kan de vel overhovedet komme til et sted som Cannes for andet end at opleve *un peu de porno?*

Sandsynligheden taler dog for, at de kommer til Cannes i samme ærinde som *nogle* af de andre gæster: for at opleve filmkunst eller i det mindste for at se de nye film. Og det er nok ikke bare for på forhånd at vide, hvad der i hvert fald ikke skal vises i landsbyen derhjemme. Blandt præsterne findes kritikere, hvis meninger i høj grad har interesse for andre end sognebørnene. Ofte, har jeg ladet mig fortælle, er det i øvrigt slet ikke præsterne, men de katolske lægfolk, som er særlig nidkære med hensyn til det, de kalder „moralsk beskyttelse".

Der er selvfølgelig andre farver end sort og hvidt, men det er alligevel påfaldende, at folks katolicisme i almindelighed giver sig udtryk i enten mild overbærenhed eller dogmatisk strenghed; enten er forbilledet *Frans af Assisi* eller også er det *Ignatius Loyola.* Også blandt katolske kritikere genfinder man de to typer. De to franske litteraturkritikere *Charles du Bos* og *Henri Massis* var begge overbeviste katolikker; hos den første kom katolicismen til at betyde en næsten helgenagtig, blid, „indfølende" kritikerholdning, hos den anden en ubarmhjertig streng, barsk og stridbar holdning.

Lykkeligvis lader det sig ikke gøre at inddele den katolske *filmkritik* i Frankrig i to så forskellige retninger. Ingen af dens to største personligheder – *Henri Agel* og *Amédée Ayfre* – kan i hvert fald siges at indtage en synderlig dogmatisk holdning.

Måske kan det for den sidstnævntes vedkommende overraske nogle, for Ayfre var jo netop præst, abbed, og måtte følgelig i særlig grad være opmærksom på filmkunstens sociologiske aspekter. Da filmen har et langt større umiddelbart publikum end nogen af de andre kunstarter, kan det ikke undre, at den katolske kirke allerede før det lod sig erkende, at filmkunsten ville udvikle sig til en kunstart, hvis

muligheder for at behandle subtile religiøse erfaringer skulle blive lige så store som de klassiske kunstarters, måtte gøre sig sin stilling til det nye udtryksmiddel klar; så forholdsvis tidligt som i 1936 udsendtes da også *Pave Pius XI's* rundskrivelse *Vigilanti Cura* om filmkunsten.

Men kan man overhovedet stille moralske krav til kunsten eller til kunstneren? Risikerer man ikke at begrænse hans muligheder for at komme helt ind til tingenes hjerte, hvilket også for katolikker er hans kunsts mål? Hvis kunstneren skal tage hensyn til *udvendige* moralske krav, vil det så ikke kun fremme hykleriske, farisæiske tendenser i kunsten? Hvorledes skal den katolske kritiker stille sig til *Eisensteins* „Potemkin", der må opfattes som en propagandafilm til fordel for kommunismen, men som samtidig er et stort og ægte kunstværk? *Godard* og *Losey* beskæftiger sig med gangstere, vold, nem erotik, men, siger Ayfre, gennem instruktørernes særlige iscenesættelse bliver resultatet ikke desto mindre en sund kritik af det borgerlige samfund.

Hvad Ayfre ønsker er *sincérité:* et kunstværk kan ikke eje moralske værdier, hvis det ikke *oprigtigt* afspejler den kunstnerpersonlighed, som skabte det.

Selvfølgelig eksisterer der et moralsk problem. Men det er urealistisk at tro, at man ved at forbyde forevisning af film, man af en eller anden grund holder for umoralske, har fundet en løsning på dette moralske problem. Vor civilisation er bygget op på den idé, at frihed er en *valeur fondamentale.* Vi kan ikke afskaffe reklamebranchen, og vi kan ikke afskaffe de illustrerede ugeblade. Det, der er filmkunstens moralske problem, er med andre ord hele vor civilisations moralske problem. Og forresten: er friheden, denne fundamentale værdi, ikke netop af kristen oprindelse? Er det ikke kun det *frie* menneske, der kan vælge at tro på Gud eller at gøre det gode? Kan ikke kun det frie menneske i sandhed elske? Hvorfor skulle da ikke kunstneren være fri under sin skaberakt? Hvorfor skulle da ikke tilskueren have frihed til at vælge, når det gælder kunst?

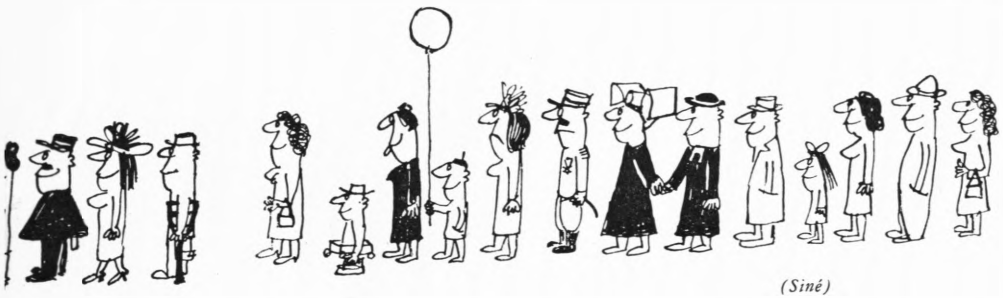
Denne tilskuer, som jo er enhver af os, er dog ikke stillet det mindste anderledes på tilværelsens øvrige områder. Og hvad er just kunstnerens emne? Det er denne vor tilværelse.

*

Nu har jeg ganske vist draget en række konklusioner af Ayfres betragtninger, som han ikke selv drager, og til ikke at gøre det kan han jo som præst have forskellige grunde. Men sikkert er det, at den fænomenologiske realisme i filmkunsten, der i Ayfre fandt sin store beundrer og måske varmeste fortaler, er utænkelig uden kunstnerens fuldstændige frihed – og da filmkunst ikke er mulig uden et publikum, så må også tilskueren have fuld frihed, idet der ellers ikke var mening i, at kunstneren havde det.

Dermed bliver man naturligvis ikke færdig med filmkunstens moralske problem, men hvornår bliver man færdig med de moralske problemer på noget af tilværelsens områder?

Det bliver man aldrig, og det synes Ayfre at have indset, idet han for det meste „nøjedes" med at beskæftige sig med filmkunstens æstetiske problemer. I øvrigt turde sådanne



(Siné)

sysler også høre til en præsts naturlige opgaver, eftersom *pulchrum est idem bono.*

Skønt han som de fleste professionelle teologer har smag og anlæg for systematisk fremstilling, har han valgt at fremsætte sine meninger i essayform. Som elev af professor *Etienne Souriau,* Sorbonne-Universitetets navnkundige ekspert i „sammenlignende æstetik", har han naturligvis fornemmelse for *la correspondance des arts;* således finder han, at filmkunsten og litteraturen er „dybt beslægtede". Han tager afstand fra visse litteraturfolks „uberettigede mistillid" til den nye kunstart, idet „filmkunsten vil kunne tilfredsstille de største åndelige krav, hvis blot den holdning, man indtager til den, svarer til den, litteraturen fordrer."

Imidlertid er Ayfre ikke specielt æstetisk *videnskabsmand,* men kritiker. Han tager stilling til de individuelle kunstværker og drager de æstetiske konklusioner i forbindelse dermed, såfremt det altså er muligt, men drømmer tilsyneladende ikke om at finde frem til sikre og til enhver tid gyldige vurderingskriterier. Det ville i øvrigt også være, som den fine engelske litteraturkritiker *Edwin Muir* så udmærket har sagt, *to ask for the moon.*

Dog har han forkærlighed for specielle emner som f. eks. „Buñuel og kristendommen" eller den eller den kunstners „univers". Meget heldig er han især, når han forsøger at bestemme en retnings særlige karakteristika (hans essay om neorealismen som fænomenologisk realisme er allerede blevet klassisk – på dansk i 2. bind af „Se – det er film"); eller når han giver en historisk/filosofisk redegørelse for begrebet „det komiske" i filmkunsten.

Forresten har han også gjort en smuk indsats til gunst for filmhistorien som sådan med sin specialstudie „Dieu au Cinéma", en række sammenknyttede essays fra 1953, hvori han skriver den religiøse films foreløbige historie, idet han samtidig fremsætter en del tankevækkende bemærkninger om den religiøse films særlige problemer i æstetisk henseende. *Dreyer* er naturligvis et af bogens hovedemner, og det undgår ikke at gøre indtryk på en dansk læser, at Ayfre (i 1953) „utålmodigt venter på Dreyers *Vie du Christ*". Professor Souriau har skrevet et klogt forord til bogen; med rette roser han bl. a. forfatteren for ikke at have givet efter for fristelsen til at behandle emnet „dogmatisk".

I Henri Agels *„Le cinéma et le sacré"* (1961) findes en efterskrift af Ayfre, „Cinéma et transcendance"; dér forsøger han at diskutere den religiøse films problemer på rent filosofisk plan.

Men det er først essaysamlingen *„Conversion aux images?",* der udkom i efteråret 1964, kort før forfatterens død, som giver det sande indtryk af Ayfres indsats som filmkritiker.

Det fremgår af de fleste af disse glimrende *exercitia spiritualia,* at den største af de franske filmkritikere, nemlig *André Bazin,* har haft stor indflydelse på Ayfre, som i øvrigt heller ikke søger at skjule det: Bazin citeres uafladeligt.

Foruden de allerede omtalte essays (Buñuel, neorealismen, begrebet „det komiske") findes i denne samling Ayfres essays om *Dreyer, Bresson, Bergman, Fellini, Tati, Resnais,* osv. og en del essays med karakteristiske specialemner, „Jomfru Maria og filmkunsten", „Filmkunsten i fredens tjeneste", „Filosofi og filmkunst" og lign.

Han er som kritiker bedst, når det drejer sig om film af udpræget religiøst indhold, Bresson, *Rossellini,* Bergman. Mindre overbevisende er hans udlægning af Resnais' Marienbad-film, som han anskuer fra en teologisk synsvinkel.

I bogens afsluttende essay bekender abbé Ayfre sin tro på filmkunsten og „billedernes verden" i det hele taget. Allerede i 1946 havde Bazin slået fast, at vor civilisation i dag var en billedernes civilisation, og fjernsynets fantastiske udbredelse skulle jo bekræfte denne vurderings rigtighed. Denne „civilisation" har for nogle antaget uhyggelige former, men Ayfre jubler over den; gennem filmkunsten vil det omsider blive muligt at bringe *flertallet* i kontakt med kunsten, en mulighed de traditionelle kunstarter ifølge Ayfre ikke længere har. Hvad enten man finder Ayfres optimisme eller synsmåde overhovedet berettiget eller ej, vil man ikke længere kunne bestride, at filmkunsten har tilladt ikke så få mennesker, selv blandt dem, der i forvejen har modtaget indtryk fra de andre kunstarter, at udvide deres *musée imaginaire.*

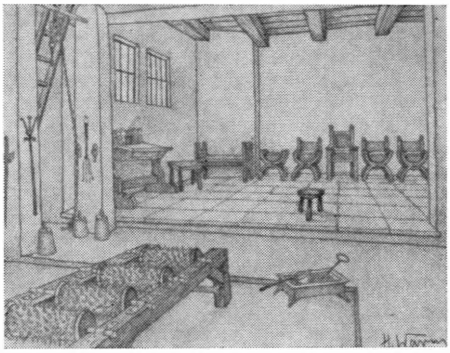
DEKORATIONER: HERMANN WARM

Af Werner Zurbuch

Hermann Warm blev 75 i 1964. Han er blandt de filmfolk, der rigest har bidraget til, at filmen blev kunst. Fra 1912 arbejdede han hos „Vitascop", for „Greenbaum-Film" og sidenhen for „Decla". Han er sandsynligvis den ældste nulevende arkitekt, der har været så længe beskæftiget med film.

Warm har været med til at præge stilen i mange film; stumfilmen var jo i første række og i sine tydeligste værker domineret af billedet. Når *Lotte Eisner* i „L'Ecran démoniaque" (1952, i 1955 på tysk som „Dämonische Leinwand") og i sin nye bog om *Murnau* (Paris 1964) tillægger dekorationerne så stor betydning, så har hun jo ganske rigtigt indset, at de tyske filmarkitekter spillede en særdeles betydelig rolle for stumfilmen. Og Hermann Warm var en af de mest fremtrædende tyske filmarkitekter. Man bebrejder ofte „Dr. Caligaris Kabinet", at dekorationerne virker så flade, men man må ikke overse, at skuespillerne helt og fuldt blev indordnet i helhedsbilledet: kroppens linier fortsætter faktisk i dekorationerne. Det var *Walter Reimann,* der skabte kostumerne til „Caligari", mens Warm og *Walter Röhrig* tog sig af dekorationerne. Warm, Reimann og Röhrig, der var gode venner, havde selv foreslået denne arbejdsfordeling på „Caligari". Det samme helhedspræg i dekorationer og kostumer finder man ikke i *Fritz Langs* „Der müde Tod" (1921), hvis dekorationer var lavet af Warm, Röhrig og *Robert Herlth,* mens kostumerne stammede fra *Heinrich Umlaufs* samling i Hamburg, ganske som de anvendte kunstgenstande. Warms krav om, at „filmdekorationerne må blive til grafik", blev første gang opfyldt i „Caligari". *Rudolf Kurtz* skriver i „Expressionismus und Film" (1926):

„Hemmeligheden ved Caligari-arkitekturen er den, at den skaber rummet ved hjælp af lyset, ved hjælp af følelsesmættede linier og flader. Derfor bliver ornamenterne understøttende faktorer i helheden: de inddeler fladerne, og deres hemmelighedsfulde figurer drager sjælen ind på ukendte veje." Forkærligheden for ornamenterne har de tyske filmmalere også vist i andre film, Warm i „Der müde Tod", i „Schloss Vogelöd" (F. W. Murnau, 1921), *Otto Hunte* i den dobbelte „Dr. Mabuse, der Spieler" (1922). Hunte arbejdede også for Lang i „Die Nibelungen", men denne gang under inspiration af *Böcklin.* En af de ganske få tilbageblevne originalkopier af „Dr. Mabuse, der Spieler" (den stammer fra DDR's arkiver) vises for tiden i tyske biografer i en retrospektiv serie „Der deutsche Film I" („Tyverne"), i en udgave, der er forsynet med ny musik, og den viser som næppe nogen anden af Langs film påvirkningerne fra ekspressionismen og den ornamentale stil. Linier i gulvtæppernes mønstre fortsætter i møblernes former, og figurer og billeder i baggrunden afslører sansen for det ornamentale. Langs studieår faldt, som *Rune Waldekranz* har påvist, i Jugendstilens blomstringstid, hvilket næppe kan have undgået at øve indflydelse på hans senere arbejder, navnlig på „Die Nibelungen", hvor det dekorative også træder stærkt frem i de højtidelige massescener. Hos Warm var det dekorative lige så fremherskende, også når man betragter hans senere film. Warm kom også til at arbejde hos *Ludwig Berger* („Ein Glass Wasser") og hos *Alexander Korda* („The Private Life of Henry VIII") – i det sidste tilfælde var der dog kun tale om gode råd og ideer. Warms medarbejderskab på *Dreyers* „La Passion de Jeanne d'Arc" sætter han selv meget højt. Her lykkedes det ham i hans tegning af verden omkring nærbilledernes ansigter at finde den sande atmosfære for troens angst.



Warms skitse til torturkammeret i „Jeanne d'Arc".

Til Dreyers „Vampyr" byggede Warm en kirkegårdsverden, der blev fyldt med en skrækkens verden, en verden, som tonede frem i så

mange film fra „Caligari" over Murnaus „Phantom" (1922, også den er udstyret af Warm) og „Nosferatu" frem til *Richard Oswalds* „Unheimliche Geschichten". Skrækken dukker også op i Murnaus „Der letzte Mann" (1924), hvor situationerne i *Carl Mayers* drejebog understreges af dekorationerne og af en lys- og skyggeverden; tænk blot på de scener, hvor portieren stjæler uniformen. Dekorationerne var her af Robert Herlth og Walter Röhrig. *Siegfried Kracauer* citerer i „Nature of Film" (1961) *Ebbe Neergaard,* som om „Caligari" har sagt, at den er fotograferet teater, og *Cocteau,* der taler om den ekscentriske dekorationskunst. Men sådan tænkte Warm sig den jo også, og sådan skabte Cocteau sine dekorationer i „Skønheden og udyret" og i „Le Testament d'Orphée", i hvert fald i det ekspressive. Alt dette strider mod Kracauers sociologiske standpunkt. For Kracauer er filmens verden en skinverden; den 28. januar 1927 skrev han i „Frankfurter Zeitung": „Filmen opbygger kulturer og nedbryder dem på ny, når den har brug for det." Om Warms dekorationer til „Der müde Tod" hedder det, at filmens skinverden kun har planlagt, at kulisser et kort øjeblik flimrer forbi på lærredet. Men er „Caligari" og „Der müde Tod" ikke vidnesbyrd om en stadig eksisterende filmens ånd, vidnesbyrd om billedets evne til at udtrykke noget, en kraft, som stadig virker? Warm har givet mangen en historie blivende form, han skabte dekorationerne til en af efterkrigstiden bedste tyske film, *Eugen Yorks* „Morituri" (1948), og han har på samme måde fremmanet *Georg Büchners* verden i „Wozzeck" (1947, *Georg C. Klaren)* og *Shaws* i „Helden" (1958, *Franz Peter Wirth).* „Wozzeck", Büchners næsten før-ekspressionistiske drama råbte så tydeligt som „Caligari" på at blive formet på ekspressionistisk vis. Warm har selv sagt, at han også i denne film, omend måske knap så udpræget, har arbejdet efter disse synspunkter.

Warm har meget interessant at berette om sit samarbejde med de forskellige instruktører. Det er for filmhistorien betydningsfuldt at få at vide, at det i grunden var *Rudolf Meinert,* der dengang var produktionsleder hos „Decla-Bioscop", som gennemførte „Caligari" – og ikke *Erich Pommer.* Den øverste ledelse var imod filmen og imod Reimanns, Röhrigs og Warms ekspressionistiske opbygninger. Det er derfor en ringe tjeneste at gøre filmhistorikerne, når teksthæftet til den føromtalte retrospektive serie fra tyvernes tyske film på ny meddeler, at det var Pommer, som producerede „Caligari". Warm afviser en politisk tolkning af „Caligari", sådan som Kracauer i „Von Caligari bis Hitler" sammenligner Caligaris verden med Hitlers.

Hvad Warms arbejde angår, så passer det træffende på ham, hvad man har sagt om tyvernes tyske film i det hele taget: Dette var virkelig team-work. Lotte Eisner har i et foredrag på det tyske institut for film og fjernsyn i München (maj 1964) sagt: „For et menneske som Murnau var det ganske selvfølgeligt, at han først gav sig i kast med dekorationerne; det kan Warm bekræfte, og Robert Herlth har ofte fortalt mig, hvordan Murnau begyndte med at sige: „Hvordan forestiller De Dem det? Og at de meget længe drøftede det igennem. Dengang havde man nemlig noget, som ikke findes i dag, instruktionsmøderne, og de kunne både hos Murnau og Lang og også hos *Pabst* stå på gennem flere uger."

Sin bedste indsats ydede Warm hos instruktører som Murnau, Lang og Dreyer, for her blev alt gennemdrøftet. Og går man det nøje igennem, opdager man, hvorledes arkitekternes og malernes intentioner også her kom instruktørernes og manuskriptforfatternes tanker i møde.

Warm fortalte mig om de ideelle forhold, som herskede ved indspilningen af „Helden". Gennem flere uger havde Warm udarbejdet modeller og var nogle dage før indspilningens begyndelse gået i gang med at bygge dekorationerne, hvorpå instruktøren kom ind i atelieret og kunne begynde sit arbejde – alle forberedelser var i orden. Her var der altså tale om en film, hvor arkitekten stadig var den, der byggede billedet, og sådan burde det vel egentlig altid være. Den tyske film, og filmen i det hele taget, burde besinde sig på disse traditioner.

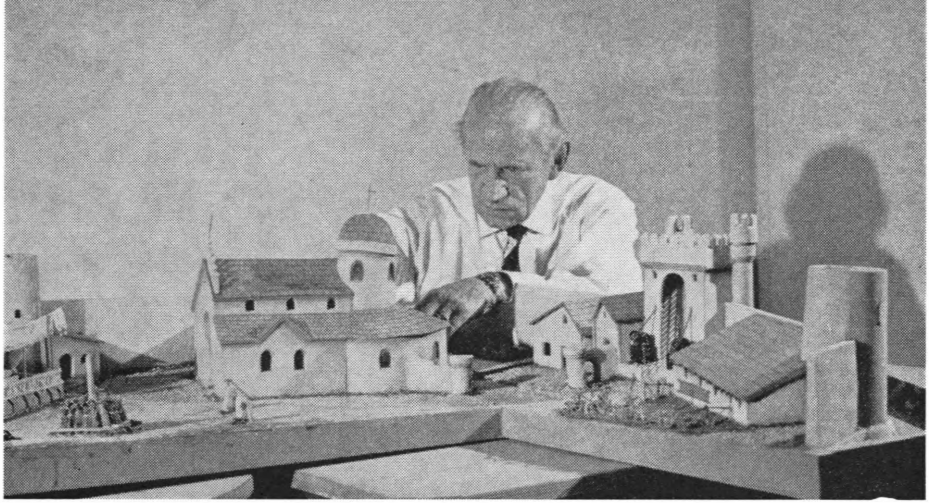
—

– *Det var dekorationerne, der gjorde Robert Wienes „Dr. Caligaris Kabinet" til en så højt anskrevet film, og det var Deres indsats, der gav* billedet *dets betydning. Var det på de tider almindeligt at lægge en så stor vægt på dekorationen, det vil sige på selve billedet?*

– Nej, jeg må tilstå, at filmarkitekten først udviklede sin betydning efter 1919. Indtil da havde man hverken hørt om udenlandske eller tyske filmarkitekter.

– *Hvorledes kom nu det stilskabende arbejde i „Caligari" i gang?*

– Carl Mayer og *Hans Janowitz* fik ideen og skrev drejebogen, som blev overgivet til mig af Rudolf Meinert, der på den tid var produktionsleder hos „Decla", og til stede ved den lejlighed var Dr. Robert Wiene, som jeg da lærte at kende. Det drejede sig blot om en kort samtale, drejebogen blev ikke nærmere diskuteret, det blev kun aftalt, at jeg næste dag skulle



Warm med en del af dekorationsmodellen til „Jeanne d'Arc", som Filmmuseet har erhvervet.

komme med forslag til opstillinger og dekorationer. Jeg læste så drejebogen om eftermiddagen og blev meget begejstret for dens stil. Jeg begreb straks, at man både i selve formen og i opbygningen af dekorationerne helt og holdent måtte fjerne sig fra den gængse naturalistiske stil. Billederne måtte som handlingen vende sig bort fra det virkelighedsnære og finde sig en fantastisk og grafisk formgivning – sådan stod det for mig. Man havde simpelt hen brug for billeder, som var malet i en visionær og mareridtsagtig stil; filmen måtte ikke indeholde realistiske tekniske enkeltheder.

– *De har ikke senere arbejdet i denne stil?* Lewis Jacobs *nævner i „The Rise of The American Film"* James Cruzes *„One Glorious Day", „Hollywood" og „Beggar on Horseback" som påvirkede af „Caligari", og i Sovjet lod* Protasanov *malerinden* Alexandra Ekster *give udkast til „Aëlita" (1924). Men det var vel kun få film, som lod sig direkte influere af „Caligari"?*

– Det var Wienes plan, at jeg skulle lave dekorationerne til hans „Genuine", men jeg sagde fra, eftersom det pågældende stof ikke forekom mig at kræve en ekspressionistisk form. Så overgav Wiene arbejdet til den ekspressionistiske maler professor *Klein* og hans elever.

– *Det er Deres mening, at film først og fremmest er billede? Deres samarbejde med andre store instruktører, deriblandt navnlig med Fritz Lang i „Der müde Tod", beviser det. Har De i opbygningen af den nøgne mur i denne film søgt at udtrykke noget om menneskets situation?*

– Der foresvævede mig noget i retning af at skildre adskillelsen mellem levende og døde. Det drejede sig jo om en legende. Muren åbnede sig da til vejen ind i lyset, alt som en opfyldelse af bønnen. At menneskene foran den virkede fortabte og helt små lå måske allerede i manuskriptet, men stammede vel fra instruktionen og skyldtes ikke i første række min indsats.

– *Det er mit indtryk, at De understøttede Langs intentioner helt kongenialt. Lang var jo i øvrigt selv maler. Hvordan gik Deres samarbejde med Murnau?*

– Meget smukt, både på „Schloss Vogelöd" og på „Phantom". Murnau forstod at tydeliggøre, hvad det var han ville, og hans personlige udstrålingsevne var igangsættende og inspirerende. Lang var en instruktør, der så som en maler, og det er rigtigt, at han også selv malede, men i det store og hele holdt han sig til de forslag, som vi kom med.

– *De har også arbejdet med andre instruktører?*

– Jeg var med på *Pabsts* „Gräfin Donelli" og på *Willi Forsts* „Mazurka", en interessant film og et udmærket samarbejde. Også i denne film var der tale om et „billedsprog". Jeg var desuden med på *Lupu Picks* „Eine Nacht in London" og på Dreyers „La Passion de Jeanne d'Arc". Dreyer er blandt de instruktører, som den dag i dag betyder meget for filmens billeddannelse. Han virkede på mig som en diri-

gent, der leder sit orkester og forstår at drage hvert enkelt instrument med sig. Jeg har aldrig oplevet et samarbejde så smukt som samarbejdet på „Jeanne d'Arc". Jeg var også med på Dreyers „Vampyr", men her var der tale om virkelige omgivelser, alene kirken, der ikke længere blev brugt som kirke, blev af mig genindrettet, og rundt om den byggede jeg en kirkegård.

– Og blandt efterkrigsfilmene var „Wozzek", hvis ekspressionisme virker påfaldende.

– Naturligvis var rummene og gaderne i denne film udnyttet som et forstærkende udtryksmiddel, men ikke på samme opskruede måde som i „Caligari". Jeg har altid selv haft den opfattelse, at filmdekorationerne skal anvendes som baggrund for spillescenerne, men jeg har alligevel en fornemmelse af, at moderne instruktører og produktionschefer degraderer det dekorative element til en form uden betydning.

– Deres dekorationer til „Helden" fik også stor succes, de var i virkeligheden blandt de mest interessante fra de senere års tyske film, men siden har De ikke arbejdet med film?

– Nej, end ikke hos „Bavaria", der jo ellers hentede sig megen prestige med „Helden". Mig har man ikke siden haft brug for.

CLOSE UP

Errata:
I „Tarzan"-indexet i nr. 70 var der desværre to trykfejl. I film nr. 2, „Romance of Tarzan", skulle stå manus.: Bess Meredyth. Medv.: Elmo Lincoln, Enid Markey, Thomas Jefferson, Cleo Madison. I film nr. 4, „The Son of Tarzan", skulle stå manus.: Roy Summerville. Medv.: P. Dempsey Tabler, etc.

●

I „Kosmorama 70" lovede vi, at „Kosmorama 71" ville bringe en artikel om *Gøg og Gokke.* Vi beklager, men artiklen er ikke blevet færdig, ja, den er end ikke blevet sat i gang. Men det er hensigten at bringe en *indexformet* og kommenteret gennemgang af *Stan Laurel* og *Oliver Hardys* film i et af de første numre af „Kosmorama".

●

Vi har før på denne plads beskæftiget os med filmstoffet i radio og fjernsyn. I en „Close Up" i nr. 66 (april 1964) efterlyste vi lidt mere planlægning af det filmoplysende arbejde, som skulle synes oplagt, i hvert fald for TV. Men fjernsynet kører stadig kun videre med „Filmorientering", der tilsyneladende af flere grunde ikke kan komme bort fra den skematiske og meget overfladiske form.

I radioen er der sket en lille smule. Man har hver anden uge udvidet filmkronikken med en halvtimes tid. Selve filmkronikken er åbenbart i sin ludkedelige form sakrosankt. Men det ekstra stof, som man nu hver fjortende dag hægter på kronikken, er nu ikke meget mere stimulerende. Det er *Bent Evold,* der står for redaktionen, som det så flot hedder, men der ligger nu ikke megen redigering bag de ret tilfældige bidrag. Stoffet synes at komme til veje på grundlag af indsendte bidrag eller indsendte idéer, og det er umuligt at skimte nogen linie i udsendelserne endsige nogen klar stillingtagen til, hvem man egentlig retter udsendelserne imod.

Vi er godt klar over, at det er vanskeligt at råbe folkene i den store institution op, men vil dog alligevel foreslå, at man af og til lytter til Sveriges Radio. I stedet for at være så forelsket i de ret intetsigende afspilninger af lydbånd fra film, der svarer til, om man i fjernsynet ville vise filmene uden tone, burde man f. eks. interessere sig lidt mere for interviews. I stedet for at lade ét menneske kværne løs om alle ugens film, kunne man koncentrere sig om de få væsentlige film, og til hver film finde den kritiker, der måtte antages at have noget særligt interessant at sige om denne specielle film. Man kunne orientere om, hvad der er under indspilning, etc. etc. Man kunne kort sagt prøve på at være mere præcis, mere aktuel, mere spændende. Men vi forudser, at vi vil vende tilbage til emnet om et par år.

I. M.

FILMENE

To westerns

CHEYENNE AUTUMN (Indianerne), USA 1964. Prod.: Ford-Smith Productions (Bernard Smith). Instr.: John Ford. Manus.: James R. Webb efter en roman af Mari Sandoz. Foto: William H. Clothier (Super Panavision 70, technicolor). Klipning: Otto Lovering. Arkitekt: Richard Day. Musik: Alex North. Hjælpeinstr.: Russ Saunders og Wingate Smith. Medv.: Richard Widmark (kaptajn Thomas Archer), Carroll Baker (Deborah Wright), Karl Malden (kaptajn Wessels), Sal Mineo (Red Shirt), Edward G. Robinson (indenrigsministeren), James Stewart (Wyatt Earp), Arthur Kennedy (Doc Holliday), John Carradine (Jeff Blair), Dolores del Rio (den spanske kvinde), Ricardo Montalban (Little Wolf), Gilbert Roland (Dull Knife), Patrick Wayne (løjtnant Scott), Elizabeth Allen (miss Plantagenet), Victor Jory (Tall Tree), Judson Pratt (major Dog Kelly), Mike Mazurki (sergent Wichowsky), George O'Brien (major Braden), John Qualen (Svenson), Sean McClory (O'Carberry), Ken Curtis (Joe), Carmen D'Antonio, Shug Fisher, Harry Carey jr., Ben Johnson.
Dansk distrib.: Paramount. Dansk prem.: 26. 4. 1965, Kinopalæet. Længde: 4080 m (149 min.).

MAJOR DUNDEE (Major Dundee), U.S.A. 1965. Prod.: Jerry Bresler Production/Columbia. Instr.: Sam Peckinpah. 2nd unit instr.: Cliff Lyons. Manus.: Harry Julian Fink, Oscar Saul, Sam Peckinpah efter fortælling af H. J. Fink. Foto: Sam Leawitt, Panavision, Eastman Color by Pathé, kopi: Technicolor. Dekor.: Al Ybarra. Særlige effekter: August Lohman. Musik: Daniele Amfitheatrof. Medvirkende: Charlton Heston (Major Amos Dundee), Richard Harris (Capt. Benjamin Tyreen), Jim Hutton (Lt. Graham), James Coburn (Samuel Patts), Michael Anderson jr. (Tim Ryan), Senta Berger (Teresa Santiago), Mario Adorf (Sgt. Gomez), Brock Peters (Aesop), Warren Oates (O. W. Hadley), Ben Johnson (Sgt. Chillum), R. G. Armstrong (Rev. Dahlstrom), L. Q. Jones (Arthur Hadley), Slim Pickens (Wiley), Karl Swenson (Capt. Waller), Michael Pate (Sierra Charriba), John Davis Chandler (Jimmy Lee Benteen), Dub Taylor (Priam).
Dansk distrib.: Columbia. Dansk prem.: 15. 3. 1965, Saga. Længde: 3695 m (134 min.).

Man frygtede en tid for, at „Cheyenne Autumn" skulle blive *Fords* sidste film, men den gamle mester er heldigvis atter i sving. Var filmen blevet Fords sidste, kunne han ikke have afsluttet sin karriere smukkere end med „Cheyenne Autumn", der er en sand lystvandring i hans verden, en antologi af fordske temaer og stemninger. Den rummer motiver fra en lang række af hans western-mesterværker. På en bevægende måde rummer den på én gang hele Fords western-emnekreds og omslutter udviklingen i hans film.

Filmen handler om indianerne, skildret med Fords indfølelse og respekt for et stolt folk, der bevarer den menneskelige værdighed under modgang og forfølgelse. Den handler om Fords elskede US Cavalry, de pligtopfyldende, nøjsomme, underbetalte blåskjorter. Det er en film om den lange rejse hjem, og dens helte er personligheder, der i menneskelighedens navn sætter sig ud over alle regler og ordrer. Det er en film, der priser menneskelig storhed, og som ikke er bange for at heroisere dem, der fortjener det. Men det er samtidig en film, der ikke er blind for menneskelig usselhed. Det er en film, der forstår sig på menneskene, men som ikke af den grund giver afkald på en klar stillingtagen til *right or wrong*. Det er en film, der viser den umådelige spændvidde hos Ford, der kan prise heroismen og ironisere over myterne, som kan forbinde patos og humor, realisme og symboler.

Ford er de store og enkle følelsers digter, og „Cheyenne Autumn" udspringer som alle Fords andre store film af en vældig følelse for mennesker og landskaber, af en intim indforståethed med en svunden tid, hvor menneskene og idealerne var anderledes end i dag. Følelser analyserer man nødigt, og Fords film unddrager sig ofte eksegeser, fordi de er totaliteter. Svaghederne, og de findes også i „Cheyenne Autumn", især i dens sidste del, hører på en eller anden måde naturligt sammen med kvaliteterne. I „Cheyenne Autumn" synes Ford mod slutningen at være optaget af at understrege indianernes grusomme situation. På mange måder ytrer tendensen til idédebat fra de senere år sig i „Cheyenne Autumn", og den fører mod slutningen Ford over i det alt for tydelige. Hans loyalitet mod indianerne og hans had til de snævertsynede, praktiske mænd kommer stærkest til udtryk, når han er mindst teoretisk.

Filmens skildring af indianernes lange flugt og kavalleristernes forfølgelse af dem er i sit brede, rolige forløb en kæde af vekslende dramatiske, tragiske og humoristiske situationer, bragt på lærredet med Fords suveræne og instinktive beherskelse af det visuelle udtryk. Det enorme lærred er naturligt udfyldt, og *William Clothiers* farvefoto forøger den poetiske kraft i billedrækkernes markante kompositioner. Fords billedstil er så præcis og naturlig som nogen-

sinde. Atter anbringer han som ingen anden personerne i landskaberne, bruger den høje himmel og den lave horisont, klippeformationerne og rytternes bevægelser hen over sletterne som på én gang sanset virkelighed og symbol.

Og filmen rummer personer, hvori er samlet træk fra de mest beundringsværdige fordske karakterer. Kaptajn Archer *(Richard Widmark)* er en ægte Ford-helt, et menneske, der selv kommer frem til sine konklusioner, og som dramatisk stilles over for den tysk-amerikanske kommandant *(Karl Malden)*, hvis menneskelighed ikke er større, end det militære reglement tillader det.

„Cheyenne Autumn" vil ikke mindst blive husket for afsnittet om slaget om Dodge City, et vidunderligt morsomt intermezzo, der i øvrigt hænger godt sammen med resten af filmen, og hvori Ford har frydet sig over at tage sine gamle helte op til revision. Lad os da slå fast: „Cheyenne Autumn" er en Ford-film af de største, bevægende, smuk, spændende, menneskelig.

Ib Monty.

Sam Peckinpah er den instruktør, der arbejder smukkest og ivrigst med det stof, som John Ford har beriget filmen med. Det kom måske mindre til udtryk i den dejlige „Ride the High Country" (der i England hed „Guns in the Afternoon"), end i „Major Dundee", hvor han i selve forfølgelsesmotivet knytter sig til en fordsk tradition. Hovedpersonen er da også officer i US Cavalry, en egenrådig, blakket hævner, der styrer igennem tilskikkelserne ved hjælp af æresbegreber og en vis professionalisme. Peckinpahs oprindelige version var på ca. 154 min., og denne forkortelse er naturligvis en del af grunden til historiens usammenhængende karakter. Peckinpahs styrke er milieu, autenticitet og action – filmen understreger smukt dette – og han mestrer at låne billeder af kavalleriets bevægelser i landskabet fra Ford, uden at det bliver gold kopiering; men efter den foreliggende kopi tør man næppe dømme om hans evner i denne brede, storladne epokeskildring. Hans afvikling af slagscenerne er foretaget med overblik og kolorit – man erindrer især en række glimrende totalbilleder af visuel styrke – og karakteristisk nok står også sekvenserne med kavalleriets roligere øjeblikke, når det grupperes, slår lejr eller bevæger sig langsomt i landskabet, som højdepunkter i iscenesættelsen. Personinstruktionen er svagere, og især *Richard Harris* får lov at stikke af fra milieuet og tiden med en *Stanislawski/Strasberg*-påvirket spillestil, der på baggrund af de øvriges traditionsbundne underspilning af rollerne *(Charlton Heston* har vel aldrig været en farverig skuespiller) ofte virker maniereret. Intrigen mellem de to hovedpersoner er aldrig rigtig vedkommende, og Tyreens død til slut bliver ikke tragisk. Er helheden således hullet, så er dog detaillerne ofte mageløse. Det er ikke almindeligt at anmelde kostymer, men *Tom Dawsons* arbejder på „Major Dundee" skal fremhæves for deres atmosfæreskabende originalitet. „Major Dundee"s apache-jagt ind i Mexico er et spændende, men ikke fuldt tilfredsstillende bidrag til Vestens mytologi.

Poul Malmkjær.

Rays verden

APUR SANSAR (Apus verden), Indien 1958. Prod.: Satyajit Ray Productions, Calcutta. Prod., instr. og manus.: Satyajit Ray. Bygget over en roman af Bibhutibhusan Bandapaddhay. Foto: Subtrata Mitra. Klip: Dulal Dutta. Dekor.: Bansi Chandragupta. Musik: Ravi Shankar. Lyd: Durgadas Mitra. Medv.: Soumitra Chatterji (Apu), Sharmila Tagore (Aparna), Shapan Mukerji (Pulu), S. Aloke Chakravarty (Kajole). Dansk distrib.: Filmcentralen Palladium. D. prem.: 19. 5. 1965, Alexandra, Længde: 2905 m (106 min.).

Satyajit Ray er et geni uden omsvøb, en af dem, der fortæller sine film i en enkel og ukunstlet stil, der rummer alt og alligevel aldrig er plat og bogstavelig. I „Apus verden" bliver Apus menneskelige udvikling skildret via en lang række gennemført almindelige billeder af hverdagen, og følelserne blotlægges gennem den rolige og ligesom lidt tilbageholdne betragtning af de mennesker, der står midt i konflikten. Apus tilværelse ordnes af skæbnen og tilsyneladende mod hans egne planer, og uden bedreviden eller forbitrelse fortæller Ray os, at tilværelsen har noget med menneskets forædling at gøre. Apu underkaster sig tilværelsen og bliver derfor lykkelig, men lykken er ikke præcis sådan, som han tænkte sig den. Der er ingen bitterhed i denne film, ingen sorg over menneskets underordning, men tværtimod en befriet triumf ved mødet med de faktorer, der ændrer ham og oprejser ham.

Satyajit Ray er ikke nem at få fat på for den, der vil forsøge klart at angive, hvori hans storhed ligger. Hans stil indbyder ikke til de store fortolkningskunster, den kræver kun en følelsens fordybelse og den direkte oplevelse. Hans brug af symboler er ikke den ordinære; et blik gennem et tilgitret vindue ud mod en flod betyder ikke noget med fangen og friheden, men beskriver blot selve stedet, den aktuelle stemning på det autentiske sted, og mere er der ikke at

sige om det. I Rays verden er tingene til stede af ren selvfølgelighed og fjernt fra enhver intellektualisering. Melankolien og det rådvilde behøver ingen omskrivninger i Rays film. Den silende regn og støjen fra et lokomotiv, mere skal der ikke til. Ray ser tingene selv, fanger deres virkelige væsen ved at betragte menneskene i deres milieu, og han gør det med geniets rolige autoritet; her er ingen kloge anstrengelser nødvendige, her behøves ingen distraktioner. Hvis der var mening i begreberne, burde Ray stå som vor tids allermest *filmiske* instruktør.

J. S.

Fragmenter

UNE FEMME MARIÉE (En gift kvinde), Frankrig 1964. Prod.: Anouchka Films og Orsay Films, Paris. Instr. og manus.: Jean-Luc Godard. Foto: Raoul Coutard. Klipning: Agnès Guillemot og Francoise Collin. Musik: Uddrag fra Beethovens kvartetter nr. 10, 7, 14, 9 og 15. Claude Nougaro (La Java) og en sang af Sylvie Vartan. Medv.: Macha Méril (Charlotte), Bernard Noël (Robert, elskeren), Philippe Leroy (Pierre, ægtemanden), Roger Leenhardt (sig selv), Rita Maiden (mme Céline, hushjælpen), Christophe (Nicolas, den lille dreng), Margaret Le-Van og Véronique Duval (to unge piger i svømmehallen). Dansk distrib.: Columbia. Dansk prem.: 11. 5. 1965, Grand. Længde: 2605 m (95 min.).

„Une femme mariée" er et nyt hovedværk i en produktion, der næsten udelukkende synes at bestå af hovedværker. Måske har de ikke evighedsværdien i sig, men de er til gengæld formidabelt nærværende udtryk for en filmkunstner, der i enestående grad skaber i første person, her og nu. „Une femme mariée" er derfor ikke blot et signalement af en (den) moderne kvinde, men også et signalement af filmkunsten i dette øjeblik.

Godard har kaldt „Une femme mariée" „Fragments d'un film realisé en 1964", og han har understreget, at det er en film „en blanc et noir". Han har også sagt, at den må forstås som en *hommage* til *Pavlovs* teorier om de betingede reflekser, og det er klart, at filmen med sin ofte collageagtige form står nær ved fænomenet Pop Art, at den præsenterer et brudstykke af en moderne tilværelse, som enhver kan tyde, som han vil. At den kan virke forvirrende, og derfor irriterende, på mange er klart. I sin form følger den ikke noget traditionelt skema. Den er abrupt, den associerer hurtigt, den skifter stil, den benytter sig i udstrakt grad af allusioner og skjulte citater, men ofte viser det sig, at hvad der ved første blik kan tage sig ud som en *private joke* har et lag af betydninger. Men filmen er først og fremmest et ekstremt personligt værk af en filmkunstner, der synes besat af selve formuleringens problematik. Godard filmer instinktivt (hvilket ikke vil sige, at han ikke kender sin teknik), lynhurtigt og improviserende. Han søger ikke i sine film en bekræftelse af et livssyn, han søger tværtimod at indkredse menneskene for at forstå dem. Han er tilsyneladende fuldkommen ærlig, véd, at han og kunstneren overhovedet måske ikke kan nå længere end til at rejse tvivl, få os til at reflektere. Man tager næppe meget fejl, hvis man antager, at *Roger Leenhardts* ord i „Une femme mariée" også er Godards, når han siger: „L'intelligence, c'est comprendre avant d'affirmer", og er det ikke også Godards bestræbelse „entre le „pour" et le „contre", de trouver petit à petit un petit chemin ..." og finder ikke også Godard, at det er „les fanatiques, les dogmatiques qui sont ennuyeux. D'abord, on sait toujours ce qu'ils vont dire à l'avance." Man ved i hvert fald sjældent på forhånd, hvad Godard får ud af sit stof.

I „Une femme mariée" benytter Godard sig af en fundamental filmkonvention, den erotiske trekant, som udgangspunkt for en beskrivelse af 24 timer i en gift kvindes liv. Filmens tone af melankolsk objektivitet, dens form som brudstykker af et mønster, introduceres straks i de store glidende nærbilleder af arme, hænder, ben på Godards foretrukne neutralt-hvide baggrunde. Det kliniske, til andre tider etnologiske i beskrivelsen slås an fra starten.

Hvorfor er Charlotte, som hun er, hvorfor føler hun sig som en fremmed i verden, hvorfor denne livsangst, hvorfor denne følelsernes isolation. Vi får ikke svaret, men vi får måske materiale til vore egne svar.

Man kan finde noget næsten traumatisk i Godards had-kærligheds-forhold til kvinden. Vi finder den samme dobbelthed i kvindeportrættet som i „En kvinde er en kvinde" og „Vivre sa vie", de to film, som „Une femme mariée" synes at knytte sig mest direkte til.

Men filmen hører nøje sammen med hele Godards værk, der synes at bygge på stadige bestræbelser på formulering. Godard synes at sige, at hvis der er en vej ud af den følelsesisolation, der for ham er et væsentligt problem i vor tilværelse, da går den først og fremmest gennem individets sproglige formulering af sig selv, dets konstante selvkonfrontation. Godard er en mærkværdig romantisk intellektualist, et nervøst temperament, der næsten selvødelæggende tørrer følelserne ud i selvanalyse, og „Une femme mariée" er derfor også en film, der på én gang indeholder selve tingene og kritikken af tingene, en film, der fremlægger sin egen teori for tilskuernes øjne. Godards syn på

verden er nok uafklaret og fragmentarisk, og det er da ikke underligt, at hans film må blive fragmentariske, men fragmenterne er i hvert fald utroligt præcise. Vi går ikke trygge hjem med et budskab, men vi går hjem med følelsen af at have set tingene ske, reflekteret af en kunstner, der har sensibiliteten i kameraøjet. Trods det flimrende i formen, eller måske netop på grund af blandingen af tilsyneladende væsentligt og tilsyneladende uvæsentligt får vi en del at vide om tilværelsen i dag. I filmen fornemmer vi en tankens lidenskab, en fængslende personlig kamp for at komme ind på livet af noget, som måske unddrager sig definition. Hvem kan undgå at føle sig fængslet over lidenskaben for at undgå de banale og entydige forklaringer? Hvem kan undvære en kunstner, der som få andre er på sporet af den tid, vi lever i?

Ib Monty.

Tre komedier

HOW TO MURDER YOUR WIFE (Hvordan man myrder sin kone), U.S.A. 1964. Prod.: Murder Inc. (George Axelrod). Instr.: Richard Quine. Manus.: George Axelrod. Foto: Harry Stradling (Technicolor). Klip: David Wages. Dekor.: Richard Sylbert og William Kiernan. Musik: Neal Hefti. Kor.: Robert Sidney. Medv.: Jack Lemmon (Stanley Ford), Virna Lisi (Mrs. Ford), Terry-Thomas (Charles), Eddie Mayehoff (Harold Lampson), Claire Trevor (Edna), Sidney Blackmer (dommer Blackstone), Max Showalter (Tobey Rawlins), Jack Albertson (Dr. Bentley), Alan Hewitt (anklageren), Mary Wickes (Harolds sekretær).
Dansk distrib.: United Artists. Dansk prem.: 14. 6. 1965, Kino-Palæet. Længde: 3250 m (118 min.).

KISS ME, STUPID (Kys mig, fjols), U.S.A. 1964. Prod.: Mirisch/Phalanx (Billy Wilder). Instr.: Billy Wilder. Manus.: I. A. L. Diamond efter Anna Bonaccis skuespil „L'Ora Della Fantasia". Foto: Joseph LaShelle (Panavision). Klip: Daniel Mandell. Dekor.: Robert Luthardt. Production designer: Alexander Trauner. Musik: Andre Previn. Kor.: Wally Green. Medv.: Dean Martin (Dino), Kim Novak (Polly), Ray Walston (Orville J. Spooner), Felicia Farr (Zelda Spooner), Cliff Osmond (Barney Millsap), Barbara Pepper (Big Bertha).
Dansk distrib.: United Artists. Dansk prem.: 7. 6. 1965, Saga. Længde: 3525 m. (127 min.).

SEX AND THE SINGLE GIRL (Ikke en lyd om dyd), U.S.A. 1964. Prod.: Richard Quine /Reynard. Producer: William T. Orr. Instr.: Richard Quine. Manus.: Joseph Heller og David R. Schwartz efter Helen Gurley Browns bog. Foto: Charles Lang jun. (Technicolor). Klip: David Wages. Dekor.: Cary O'Dell. Musik: Neal Hefti. Medv.: Tony Curtis (Bob Weston), Natalie Wood (Helen Brown), Henry Fonda (Frank), Lauren Bacall (Sylvia), Mel Ferrer (Rudy), Fran Jeffries (Gretchen), Leslie Parrish (Susan), Edward Everett Horton (chefen), Otto Kruger (Dr. Anderson), Howard St. John (George Randall), Larry Storch (betjenten), Stubby Kaye, Max Showalter.
Dansk distrib.: Paramount. Dansk prem.: 2. 8. 1965, Imperial. Længde: 3135 m. (114 min.).

Selv om mange ikke vil tro det, så står det glimrende til med Hollywood-komedien i disse år. Det er ganske vist stadig god tone her i landet at stønne fortvivlet over, hvor meget ringere det nu er blevet med lystigheden i Californien, men i stedet for at læse hektisk avancerede anmeldelser i visse dagbladsspalter bør man gå i biografen og personlig kigge nærmere på sagerne. Man vil da i de tre her nævnte film møde et klassisk emne(kærligheden og erotikken) behandlet med en opfindsomhed og en følsomhed, som ikke var rigere udviklet i trediverne. *Richard Quine* og *Billy Wilder* beretter deres kærlighedskomedier med forskellige mængder af venlighed og takt, men med den samme evne til at gøre konflikterne almene og vedkommende. Billy Wilders grumhed er som sædvanlig rystende, og hans lilleby i „Kys mig, fjols" så bornert, at misantropien ofte formørker udsigten. Men ganske som hos Quine interesserer principper ham ikke så meget som princippernes ofre, og medfølelsen og forståelsen er meget dominerende i „Kys mig, fjols", hvor de erotiske regnestykker går smukt og følsomt op. I Richard Quines vittige komedier er intrigerne bygget op af mange idérige og fantasifuldt arrangerede situationer, men ideerne skygger aldrig (modsat i „Hva' nyt, Pussycat") for følelserne. *Jack Lemmons* barnagtige ungkarl og *Tony Curtis'* fjollet ondskabsfulde skandalemager spænder begge ben for sig selv i deres stolte tillid til at være sig selv nok, men billedet bliver slået i stykker, og kærligheden triumferer soleklart og forstandigt. Disse film er alle kloge og gennemtænkte film, og de er spillet med en kolossal fornemmelse for at nøjes med det tilstrækkelige. Bedst gennemført er „Hvordan man myrder sin kone" – her er alle drejninger og slutninger rigtige og følelsesmæssigt autentiske. I „Kys mig, fjols" er vel den frimodige bekendelse til det erotiske som et stykke terapi det mest iøjnefaldende fornuftige, mens „Ikke en lyd om dyd" rummer de bedst opskruede satiriske øjeblikke, to chokerende farlige præstationer af *Lauren Bacall* og *Henry Fonda,* bedst i en drivende sentimental, men helt igennem ægte bryllupsdagsdans – samt *Mel Ferrer* i en lykkeligt lallende beskrivelse af den totale tolerance.

J. S.

Se filmen - læs bogen

ON THE TOWN (Sømænd på vulkaner), U.S.A. 1949. Prod.: Arthur Freed, MGM. Instr.: Gene Kelly og Stanley Donen. Manus.: Adolph Green og Betty Comden efter deres egen Broadway-musical, bygget over Jerome Robbins-balletten „Fancy Free". Foto: Harold Rosson (Technicolor). Dekor.: Cedric Gibbons og Jack Martin Smith. Klip: Ralph E. Winters. Musik: Leonard Bernstein. Dirigent: Lennie Hayton. Medv.: Gene Kelly, Frank Sinatra, Jules Munshin, Vera-Ellen, Ann Miller, Betty Garrett, Florence Bates, Alice Pearce, George Meader, Tom Dugan.
Dansk distrib.: Gloria. Dansk prem.: 14. 5. 1951, Carlton. Reprem.: Carlton 9. 8. 1965. Længde: 2690 m (98 min.).

Vi burde naturligvis have ryddet hele dette nummer til fordel for en anmeldelse og en analyse af „On the Town", som jo aldrig tidligere har fået en fyldig behandling i „Kosmorama". Men på den anden side – vi slår os i hvert fald i dette nummer tilfreds dermed, at den nu er at se igen herhjemme, i hvert fald det meste af den, og at den har nået den placering hos alle, som den tidligere kun havde hos så få, nemlig mesterværkets. For øvrigt er der ingen grund til at afvente en grundig og dækkende analyse af „On the Town" i „Kosmorama" – når De har set filmen, bør De også læse bogen, nemlig „Showfilmens Förvandling" af *Erik Ulrichsen* og *Jørgen Stegelmann,* udgivet i „Svensk Filmbibliotek" hos Wahlström og Widstrand i Stockholm i 1958. Pris sv.kr. 17.50, nu tilmed – og mærkværdigt nok – nedsat.

Jørgen Stegelmann.

BØGERNE

Erotisk oversigt

Ove Brusendorff og Poul Malmkjær: „Erotik i filmen, Den nøgne bølge", Thaning og Appel's forlag 1965.

„Erotik i filmen" er ikke så lidt af et pionerarbejde på dansk. Ganske vist udsendte *Poul Henningsen* og *Ove Brusendorff* i 1957 en billedbog om emnet, men dette værk virkede i første række som et led i den langvarige PHske kamp for frisind og moralsk ærlighed – for den filminteresserede var der ikke meget nyt at hente. „Erotik i filmen" giver derimod en samlet oversigt over filmerotikken i det seneste tiår og fremtræder faktisk som en hel lille filmhistorie set gennem erotikkens briller.

Bogen går fortrinsvis frem land for land, idet der startes med „Hollywood og „Den nøgne bølge"" og rundes af med en konstatering af „Tysk afmagt". Teksten er veloplagt skrevet og gennemgående pålidelig og velafbalanceret i vurderingerne, selv om den lidt skødesløse stil ofte kan synes at stille urimelige krav til den, der endnu ikke er avanceret til „Sight and Sound" (om *Nino Manfredis* „L'Amore difficile" hedder det for eksempel på engelsk-dansk: „Den har et keatonsk approach til emnet".) Som tilfældet ofte er med filmhistorier, er det først og fremmest om de eventuelle udeladelser, en kritik må samle sig. Her har man for eksempel svært ved at forstå, at de nye hollywoodske „nudies" behøver at blive omtalt udførligt, når der ikke skønnes at være plads til en beskrivelse af den mere lødige erotik i amerikanske kriminalfilm, westerns og musicals. Afsnittet om amerikansk film er i det hele taget ret skuffende. – „Filminstruktører som Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Stanley Kubrick, Billy Wilder, Frank Tashlin og Blake Edwards har i de seneste år søgt at give det erotiske en selvfølgelig plads i amerikansk film," skriver forfatterne indledningsvis, men en nærmere analyse af denne plads kommer aldrig, og der nævnes kun få eksempler fra disse meget centrale instruktørers værker. På denne baggrund virker den positive omtale af bagateller som *William Wylers* „The Loudest Whisper" og *Joseph Stricks* „Balkonen" helt ude af proportion.

Så virker forfatterne langt mere på hjemmebane i et grundigt kapitel om „Buñuel og Sydamerika" (Buñuel er med rette den instruktør, der ofres mest plads på i bogen) og i et par afsnit om pornografisk film. Der er billeder fra og beskrivelse af *Jean Genêts* 28½ min. lange „Un Chant d'Amour" fra 1950, og *Jack Smiths* bizarre nye orgiefilm „Flaming Creatures" illustreres. Og der redegøres historisk for den „skjulte" pornografiske produktion i Hollywood og Europa.

Det er klart, at billedstoffet må indtage en dominerende plads i en bog om filmerotik, og illustrationerne byder da også her på usædvanlig livlig og afvekslende underholdning. Udvalget er en frodig blanding af lødigt og

underlødigt, smukt og hæsligt, med lidt vel rigeligt af det sidste. Hvorfor for eksempel spilde plads på to billeder fra „Mellem venner" og to fra *Blasettis* kvalmende „Kærlighed for åbent tæppe"? Men bortset fra sådanne svipsere vrimler det med karakteristiske og utraditionelt valgte illustrationer, ofte temmelig utraditionelt og uharmonisk anbragt på de enkelte sider.

„Erotik i filmen" rummer både tekst- og billedstof af interesse for filmentusiasten. Den udfylder et hul i vor sparsomme filmlitteratur, og man er trods alle detalje-indvendinger glad for, at den er kommet frem.

Morten Piil.

Vil han klare pynten?

Kalton C. Lahue: „Continued Next Week", University of Oklahoma Press, 1964.

Det synes, som om amerikanerne omsider er ved at få øjnene op for landets mangeartede filmfortid; det har manifesteret sig bl. a. i *Everson* og *Fenins* bog „The Western" for et par år siden – den genre, som siden filmens fremkomst har været Hollywoods populæreste, og som nu i stigende grad synes at blive overtaget af europæiske producenter – med vekslende held.

En gren af underholdningsfilmen har hidtil ligget i aldeles og totalt mørke; ingen eller ihvertfald yderst få oplysninger eller andet materiale har været tilgængeligt om de i sin tid af publikum så yndede *„serials"* – et fænomen, som i dag er ukendt for yngre biografgængere.

Inspireret af datidens tegneserier opstod the serial, en lang film delt op i 2 akters kapitler, oftest 15–18 episoder, som fortsatte lige så mange uger på samme teater. I modsætning til *„series"*, som var uafhængige film med samme stjerne, men med forskellige instruktører og rollebesætninger, kørte the serial videre med samme skuespillere, indtil den maskerede skurk blev afsløret. Og afslutningen på hvert kapitel hensatte publikum i ulidelig spænding: vil det lykkes for vor helt(inde) at komme levende op af den krokodillefyldte brønd, eller klarer han/hun turen ned ad floden, bagbundet på en tømmerflåde, forbi det forræderiske klippefremspring eller vandfald?

CONTINUED NEXT WEEK!

Sådan sluttede episoderne hver uge – og således har *Kalton C. Lahue* valgt at kalde sin fascinerende bog om stumfilmens serials. Dette er et af de betydeligste værker om en bestemt genre, så meget mere som denne type film indtil nu ikke har været gjort til genstand for nogen form for research, bl. a. af den grund, at disse film, ganske vist uden at prætendere nogetsomhelst andet end spænding og action, betragtedes som værende uden værdi eller interesse.

Selv har jeg i de sidste tyve år forsøgt at udforske dette felt, navnlig for at klargøre, hvem de medvirkende var. I „Film Daily Year Book" figurerer de kun i en sektion kaldet „Serial releases since 1920" – og kun med højest to skuespillere, produktionsselskab, år og instruktør. Da genren lanceredes før 1913, forstår man, hvor umulig en research har været. Et andet faktum er, at kun meget få af disse film eksisterer i dag og ikke kan vurderes tilstrækkeligt dækkende fra et filmhistorisk synspunkt.

Lahue har under udarbejdelsen af sin bog søgt assistance i „Museum of Modern Art", „New York Public Library" og „The Kodak Library" samt bl. a. desuden hos skuespillerveteranerne *Helen Gibson, Francis McDonald* og *Grace Cunard,* og i den kronologiske opbygning imponeres den engagerede læser af den fortrinlige redegørelse for disse „cliffhangers", som de hurtigt døbtes, og over den viden forfatteren har tilegnet sig. Hans grundighed med hensyn til at referere handlingsforløbet i næsten alle de nævnte ca. 280 film, gør bogen til et betydeligt bidrag af filmhistorisk værdi, selvom Lahue indskrænker sine betragtninger af kritisk karakter til et minimum, og han har elegant formået at kæde produktionsselskabernes, instruktørernes og skuespillernes indsats, problemer og oplevelser sammen med korte og alligevel fyldestgørende biografier om mange af filmindustriens hidtil obskure personligheder.

Vi introduceres for den første „serialqueen", *Pearl White,* som med „Perils of Pauline" med ét slag vandt verdensberømmelse, samt *Helen Holmes* og Helen Gibson, der måske nok ikke falder ind under dronningebetegnelsen, men som alligevel er prototyper på datidens gæve piger. Helen Gibson fuldendte „A Daughter of Daring" for Helen Holmes ved bl. a. på motorcykle at forfølge et løbsk godstog, køre gennem en lukket trælåge, ud på perronen – gennem de åbne døre i en fragtvogn og frit i luften svævende lande på ladet af et passerende tog! I dag ville man benytte bagprojektion, hvis en så fantastisk situation skulle anvendes. At den uforfærdede pige lever endnu og først holdt op med filmarbejdet i 1961, kan man kun undre sig over. Andre kendte navne var *Ruth Roland, James Cruze* og skuespiller/instruktøren *William*

Duncan, parret Grace Cunard og *Francis Ford;* sidstnævnte både skrev, klippede, spillede og iscenesatte talløse film indtil slutningen af tyverne; til trods for at have stået i skygge af sin bror *John,* var han en af datidens dygtigste instruktører af serials og „andre" film. *Juanita Hansen* er temmelig udførligt beskrevet, og med god ret, idet kun få har været vidende om hendes tragiske skæbne. Et andet hyppigt anvendt par var *Ben Wilson/Neva Gerber* og *Walter Miller/Allene Ray,* og disses film hører vel nok til dem, som i dag står stærkest. Det vil naturligvis være umuligt at opremse dem alle, men andre har dog krav på at nævnes – *Eddie Polo, Harry Houdini, Elmo Lincoln* (den første *Tarzan*-fremstiller), *Jack Dougherty* og helvedeshunden *Charles Hutchinson;* i western-gruppen dominerede *Art Acord, William Desmond, Jack Hoxie* samt *Eileen Sedgwick* i nogle af genrens bedst producerede serials.

Til instruktørerne, som senere gjorde sig gældende i Hollywood, hører *Spencer Gordon Bennet* (som efter flere års passivitet fornylig har instrueret to westerns for *Alex Gordon* med en stribe af de gamle, kendte stjerner, bl. a. *Broncho Billy Anderson*!), *George Marshall, Ray Taylor, Robert F. Hill, George B. Seitz, Henry MacRae* og *Jacques Jaccard.* Desuden en af de første instruktører, den meget tough-looking *J. P. McGowan,* som var en af de kvantitativt mest repræsenterede iscenesættere gennem tyverne og trediverne, og som begyndte sin karriere omtrent samtidig med de tidligste selskaber „Edison", „Selig", „American" ,„Lubin", „Kalem" og „Vitagraph" indenfor serialgenren. Kort efter annekterede „Universal" og især „Pathe" ideen og fortsatte tyverne ud; i 1927 dannedes „Mascot", der videreførte traditionerne i fin stil indtil midten af trediverne.

I bogens slutning bringer Lahue foruden index over navne og titler en tilsyneladende komplet liste over de fra 1912 til 1930 producerede serials med et ofte overraskende stort antal medvirkende; endog titlerne på de forskellige episoder i hver film er med, hvorimod man savner oplysninger om manuskript, fotograf o. l. Illustrationerne er smukt reproducerede, og når man kan indvende, at der bruges „hele" fire billeder med Pearl White i stedet for nogle med Art Acord, Francis Ford eller den meget produktive instruktør/producent for „Arrow Pictures", Ben Wilson, er det kun for ikke at blive kaldt kritikløs! Måtte Lahue (eller andre) bliver inspireret af dette fortrinlige pionerarbejde til at fortsætte historien om den ganske vist mere degenerede serial fra 1930, hvor den efter at have lært at tale afgik ved en stille død hos „Columbia" i 1955.

Janus Barfoed.

Vil han klare pynten? William Desmond og Dirilys Perdue i „The Mystery Rider", en serial fra 1928.

Udfordring til modernisterne

John Howard Lawson: „Film: The Creative Process", Hill and Wang, New York 1964.

Forrige sæsons kritik-debat var en levende demonstration af vor tids hellenisme, hvor kunsten lider af et grådigt vokseværk, der sprænger enhver æstetisk teori og opæder alle ideologier. Konsekvenserne er mangfoldige. Den mest fatale er kommunikationsvanskeligheden mellem kunstner og publikum, et mødepunkt, hvor begge parter kan trives, opdriver man som kulturfondbataljen viste det, ikke så let. Et mindre problem er kritikkens dilemma. Hver dag udråbes og aflives et geni, og ingen kan kontrollere med hvilken rimelighed det sker. Målestokken er forsvundet. Kun vore dages hellige, „de kulturradikale" holder, som understreget af *Erik Ulrichsen* i Uglebogsartiklen „Teorien om Filmteorien", endnu fast på deres. Her bygges en skole . . .

Nu er „kulturradikalismen", „venstreorienteringen" unægtelig et temmelig diffust begreb, efterhånden så ubestemmeligt at enhver rabulist frimodigt kan betegne sig som en af Marx' disciple. Men i virkeligheden træffes sjældent en vaskeægte marxistisk skolet skribent og kunstteoretiker. I *John Howard Lawson* har vi dog et eksemplar af den uddøende art, oven i købet et af de mere livsduelige. I 1953 udsendte han et hvast angreb på filmkommercialismen, „Film in the Battle of Ideas" og med sine seneste bog „Film: The Creative Process" leverer han det nyeste filmteoretiske værk af betydning, et stort anlagt forsøg på analyse og vurdering af den filmiske skabelsesproces, som den har udfoldet sig fra *Griffith* til *Fellini.*

For Lawson gælder det, at *the freedom of the artist is not achieved by avoidance of theory.* Det er ikke nok at kunstneren har intuition. Han må også kunne få idémæssigt hold på sin inspiration, han må være et historisk bevidst menneske, der med social indsigt og personlig lidenskab kan konkretisere de komplicerede forhold mellem individ og samfund og dermed *virke til at gøre verden bedre.* Vil filmen være en del af vor livserfaring, må den finde *mening* og klarlægge mønsteret i den virkelighed, der bestemmer vore oplevelser og erfaringer.

På tærsklen til moderne tider sagde *Corot,* at kun den, der vil være noget for sig selv, kan være noget for andre. Lawson ville næppe afvise malerens ord, men de må alligevel forekomme ham utilstrækkelige i deres betoning af det personlige. Thi det forekommer forfatteren, at kunsten *også* må have et decideret kollektivt udspring. Et krav tidens film – så lidt som nogen anden nutidig kunstart – honorerer. Dertil er den modernistiske individualiseringsproces for fremskreden.

For Lawson har virkeligheden *a tough substance,* som man *kan* stille noget op med, hvis man vel at mærke forstår dens struktur. Men det er netop hvad den kapitalistiske verdens kunstnere ikke gør! For filmens vedkommende åbenbaredes dette allerede hos dens første virkelige instruktør, Griffith, i hvis værker historien opfattes som et stort blindt hjul, der søndermaler generation efter generation af martrede menneskebørn. Livet domineres af dæmoniske eller absurde kræfter.

Forskellen mellem det griffithske historiesyn og *Eisensteins* marxistiske ses tydeligt ved sammenligning mellem et par film som „Intolerance" og „Strejke". I den første er arbejdernes strejke kun et uroligt flimmer i et vældigt mønster, mens den hos russeren er hele sagen, et håb – et løfte om revolutionen, som skal komme og ændre alt. Griffiths accept af historien som en uafvendelig mekanisme lever videre i al senere amerikansk historieskrivning på film, og er ligeledes bestemmende for Hollywoods sparsomme sociale skildringer. Hos *King Vidor* i „The Crowd" er individet ensomt og hjælpeløst i massernes malstrøm, på samme måde som hos *Fritz Lang,* der tilmed kan give denne oplevelse en ekstra tysk potensering: I „Fury" dirigeres folkemængden af irrationelle og ødelæggende impulser. Disse instruktører og mange andre med dem giver i virkeligheden mere eller mindre bevidste udtryk for livets meningsløshed i det kapitalistiske samfund. Men det er ikke kun hos de ærkekapitalistiske yankee'er, at Lawson kan afsløre denne holdning. I Frankrig reagerer *René Clair* med en overdådig men desperat satire: *He mocks humanity because he sees no alternative to its absurdities.* Fra Clair er der kun et skridt til avant-gardisternes fuldstændige afvisning af det filistrøse samfund, og hos dem røbes den moderne – eller modernistiske – kunstners paradoks i al dets trøstesløse udsigtsløshed. Kunstneren afsværger det samfund, hvori han lever og arbejder – hvilket vil sige det borgerligt-kapitalistiske – men han er *selv* en småborger, der ikke kan se sin situation *in its historical perspective, as a phase of human development that has run its course and must now give way to a higher form of social organization.*

Den moderne kunstner befinder sig således i et tomrum mellem to verdener. På den ene

side er der den borgerlige fortid, han ikke kan vende tilbage til, og på den anden, den socialistiske fremtid, som han heller ikke kan gå ind under. I det fremmede land af uvirkelighed mellem fortidens og fremtidens realiteter går kunstneren sin formålsløse kredsgang.

At cirkelvandringen kan foretages mere eller mindre talentfuldt, mere eller mindre søvngængeragtigt er en anden sag. Af tyvernes egne er *Buñuel* den eneste, som for alvor har søgt at komme fri, men til syvende og sidst har heller ikke han været målbevidst nok. „Borgerlig moral er for mig umoral," siger han. Men – spørger Lawson nu – hvor er Buñuels alternativ? Hvad andet lærer nonnen Viridiana end at livet er kaotisk og meningsløst? Det hendes mandlige modpart, Jorge, for længst har erkendt. Og – er Jorge af den grund mindre borgerlig end sin dekadente onkel? Udlægningen vidner godt om den håndfasthed, hvormed Lawson til tider tager på sit stof. Han skriver ganske vist, at kunsten ikke absolut skal tilbyde socialistiske løsninger, men anerkender alligevel ikke som alternativ Buñuels forslag til en praktisk livsførelse i stedet for den metafysiske, instruktøren ser plage landet, hvori hans historie foregår.

Når Buñuel kommer til kort, skyldes det – ifølge Lawson – hans oplevelse af fænomenet vold som en dominerende livsfaktor. Heri ligner han fremtrædende kunstnere overalt i vestlig film, hvor fysisk brutalitet *serves as a substitute for the study of human motives and relationships; it overshadows other elements in the film structure, and discourages more subtle and human modes of expression.* – Er man begejstret for *Polanskis* „Chok" bør citatet anfægte!

For Lawson hænger det volds-besatte sammen med fremmedgørelsesproblemet, modernismens grundmotiv. Når *Fellini* lader sin humanist begå barne- og selvmord i „Det søde liv", så beskriver han i virkeligheden et *acte gratuit* „i den franske betydning af ordet": en accept af tilværelsens absurditet, en erkendelse af vold som den yderste „realitet", *a denial of causation ...*

Igen denne denial of causation, denne mangel på overblik og indsigt, for Lawson den egentlige årsag til den endeløse vandring i *The Waste Land.* Fordi menneskene ikke forstår – og fordi kunstnerne ikke gør sig umage for at komme til at forstå – at deres bevidsthed domineres af deres sociale eksistens, må de danse *Bergmans* dødedans i „Det syvende Segl", *the final formal expression of alienation from life.*

Også hos *Antonioni,* den der mest koncentreret og med størst forståelse har taget fat på fremmedgørelsesproblemet, spiller vold og selvdestruktion en afgørende rolle. Det synes ikke, som om Lawson sætter Antonionis indsigtsfuldhed i forbindelse med instruktørens marxistiske påvirkninger – dem tager han øjensynlig ikke så tungt på – men han mener, „Il Grido" er den stærkeste illustration af fremmedgørelsens problematik, fordi filmen i slutbillederne klart og med symbolsk styrke demonstrerer, at det menneske, der ikke kan skabe kontakt til sine medmennesker, er overgivet til døden.

Men ellers bebrejder Lawson Antonionis personer, at de er for følelsesmæssigt optaget, at de forsøger at løse på det personlige plan, hvad kun kan bringes i orden på det sociale. Indvendingen karakteriserer Lawson

Film i ideernes kamp: „Blockade".

og er klassisk for en kritik, der møder kunsten med et velfunderet teoretisk vurderingsapparat. Når Antonioni vil fortælle om de vege og trætte, nytter det nu en gang ikke at kræve målbevidste og udadvendte spejderdrenge af ham. Om Buñuel hedder det nedvurderende, at han betragter *man's nature as a battleground between good and evil.* Og – *his uncertainty of human values makes him fall short of greatness.* Det er ikke småsager i tidernes europæiske kunst, der affærdiges i disse sætninger. De vækkelses-fordringer, der er Lawsons egentlige krav til kunsten, blottes helt i en bemærkning om Fellini, om hvem det siges, at han har været *less concerned with an affirmative vision than with the breakdown of humanist values.*

John Howard Lawson kræver mod, vilje, bekræftelse, men Vesterlandets kunst har kun at give, hvad *Paul la Cour* i sin tid kaldte „en håndfuld jaget, uroligt liv."

Selv er den amerikanske filmskribent ikke sen til at beklage, at han ikke kan fremhæve den socialistiske verdens filmkunst som positiv modvægt til vestens afmagt. Men trods de dogmatiske tilbøjeligheder er kvalitetssansen ubestikkelig. Han ved, at det er i vesten, filmkunsten udvikles i disse år. Polsk film interesserer ikke meget, frø af ugræs er føget ... og efterkrigstidens russere nævnes kun sporadisk, nærmest som en tribut til værtsfolkene; bogen blev skrevet i Moskva og Jalta.

„The Creative Process" var nem at afvise som snæver vurdering og naiv opbyggelighed, hvis den ikke rummede et oprigtigt anliggende og en alvorlig udfordring, formuleret med både 'historisk sans og personlig lidenskab' af en af de gamle drenge fra trediverne. En rejse til Sydstaterne og sejt arbejde med at etablere Screenwriter's Guild, forfatternes fagforening i Hollywood, åbnede dengang Lawsons øjne for, at COMMITMENT *is essential to the artist's creative growth.* Under Spanienskrigen skrev han antifascistisk propaganda – „Blockade" – og talte under Hitlerkrigen den store alliances sag i „Sahara". Samme tema – nødvendigheden af sammenhold med Rusland – var hovedmotiv i „Konvoj over Nordatlanten". De, der har set den film, husker Kaptajn *Raymond Masseys* slutreplik om, at hans skib da nåede velbeholden til Murmansk, og *Bogarts* meget bogartske svar: *„Yes, but it's a long way home, captain."*

Nu er der langt hjem for Lawson. Han blev offer for hekseprocesserne i halvtredserne, og mener at den Hollywood-humanisme, blandt andre „Kosmorama" har prist, for længst er borte. Den overlevede ikke *McCarthy,* hvis største forbrydelse ikke så meget var de aktuelle forfølgelser, som det klima af frygt og mistanke han skabte, i hvilket lysten til at eksperimentere hensygnede og den moralske holdning forkvaklede. Nu er tilbage kun *Stanley Kramer,* som *deserves credit for maintaining the moral integrity of the American film.* Det synspunkt er ikke *comme il faut* hos de „Cahiers du Cinéma"-opdragede, men er det ubegribeligt, at Lawson forfægter det? Er det svært at forstå, at en skrammet *New-Dealer* betragter tressernes selvoptagne weekend-gæster med utålmodighed? Det er Lawsons begrænsning, at han ikke fatter, at kunstnerisk erkendelse ikke nødvendigvis rummer social terapi. Men hans udfordring bliver alligevel mere og mere uomgængelig. Nu kender vi jeres tilstand, alle I *rebels without a cause.* Kom så med et forslag, der kan bringe os videre. Lawson har sit på rede hånd. Kan modernismen blive ved med at lade alle Lawson'ers udfordring ligge? *Niels Jensen.*

„Kosmorama" udgives af Det danske Filmmuseum, Vestergade 27, København K. Minerva 2686.
Bibliotek og arkiver er åbent hverdage 12–15, tirsdag 19–21, lukket lørdag.
„Kosmorama" koster tilsendt 14 kr. pr. årgang (5 numre). Enkelte numre 3 kr. Fås kun i museets ekspedition, hverdage 9–16.30, lørdag 9–12, Byen 1503, giro 4 67 38.
Følgende tidligere numre kan fås:

1. årgang (1 – 9)	7 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00 (2 og 9 udsolgt)
2. årgang (10–17/18)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00
3. årgang (19–27)	7 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00 (19 og 27 udsolgt)
4. årgang (28–36)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00
5. årgang (37–45)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1.00
6. årgang (46–49)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2.25
7. årgang (50–53)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2.25
8. årgang (54–57)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2.25
9. årgang (58–62)	udsolgt	
9. årgang nr. 60 WEEKEND	5 kr.	
10. årgang (63–66)	10 kr.	Enkeltnumre kr. 2.75
11. årgang (67–70)	udsolgt	
Index 1.–8. årgang	2 kr.	

Tidsskrifterne

Denne rubrik omfatter tidsskrifter, der indeholder stof af interesse for „Kosmorama"s læsere. Tidsskrifterne kan læses i museets bibliotek.

SIGHT AND SOUND. I sommernummeret 1965 skriver *Tom Milne* om *Godard* med særligt henblik på „En gift kvinde". *Penelope Houston* har en artikel om *Preston Sturges, Louise Brooks* skriver om sig selv, og der bringes interessante interviews med fotograferne *Douglas Slocombe* og *Walter Lassally.*

MOVIE. Sommernummeret (nr. 13) har *Josef von Sternberg* på programmet og bringer bl. a. et meget lakonisk interview. Den forgudede *Otto* (Preminger) fortæller om „In Harm's Way", og der er store anmeldelser af „En gift kvinde", „Syv glade enker", „Deserto Rosso" og „Tokyo monogatari".

FILMS AND FILMING. I september-nummeret skriver *Bette Davis* om sig selv, og *Raymond Durgnat* er i gang med endnu en serie artikler, denne gang om filmkomedier.

FILM QUARTERLY. I sommernummeret skriver *Helen Van Dongen* om *Flaherty* og *Albert Johnson* om negeren i amerikansk film. Der er en artikel om mexikansk film og et interview med *Pasolini* fra „Bianco e nero" i engelsk oversættelse.

FILM CULTURE. Nr. 36 (Spring-Summer 1965) er det første i en række specialnumre om *Griffith,* der omsider tages op til den længe savnede analyse. Dette første nummer er en over 200 sider stor dokumentation omkring „En nations fødsel", og det er *Seymour Stern,* der er ansvarlig for det fængslende nummer.

FILMS IN REVIEW. Karriere-artiklen og indexet i juni-juli-nummeret drejer sig om *Ava Gardner.*

CAHIERS DU CINÉMA. I augustnummeret (nr. 169) er der en samtale med *Pier Paolo Pasolini,* og en lang og meget spændende monolog af *Fritz Lang,* båndoptaget en aften i New York af *Gretchen Weinberg.* Erindringerne om *Mizoguchi* fortsætter, og der er stof om *Rossellini.*

CINÉMA 65. Juli-august-nummeret er specialnummer om moderne tegnefilm, og man vil bl. a. finde artikler om *John Hubley* og *Richard Williams.*

POSITIF. I nr. 70 (juni 65) har *Robert Benayoun* interviewet *John Huston.*

IMAGE ET SON. Julinummeret (nr. 186) beskæftiger sig med fransk fjernsyn, med tjekkisk film og med *René Clément.* Der er „fiches filmographiques" om bl. a. *Buñuels* „Den udvalgte" og *Viscontis* „La terra trema".

TÉLÉCINÉ. De fortrinlige analyser af enkelte film („fiches") handler i nr. 123 (juni 65) om *Pasolinis* „Il vangelo secondo Matteo" og om *Godards* „En gift kvinde".

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA. I et dobbeltnummer (50/51, juli-september 1965) bringes manuskriptet til alle tre dele af *Eisensteins* „Ivan den Grusomme", og særlig interessant er naturligvis trediedelen, der aldrig blev filmet.

FILMKRITIK. Septembernummeret (nr. 9) bringer næsten udelukkende anmeldelser, deriblandt to gamle anmeldelser af „Monsieur Verdoux" af henholdsvis *James Agee* og *Robert Warshow,* der begge døde unge for ti år siden.

FILM. Nr. 8 af det tyske tidsskrift tager sit udgangspunkt i Berlin-festivalen og bringer korte interviews med *Agnès Varda* og *Georges Franju,* og der er forsøg på portrætter af *Monica Vitti* og *Chris Marker.* Mest fornøjelse har man dog af et synopsis til „Gøg og Gokke i det vilde Vesten" („Way Out West"), der bl. a. er smukt illustreret med 10 stills fra parrets uforglemmeligt yndefulde dansescene.

CINEMA. Nr. 42 af det tysksprogede schweiziske tidsskrift er helliget westerns.

BIANCO E NERO. Maj-juni-nummeret af dette det lærdeste af alle filmtidsskrifter er et specialnummer om den italienske teaterreformator *Anton Giulio Bragaglia,* der døde i 1960. Det er *Mario Verdone,* der har skrevet nummerets afhandling.

CHAPLIN. Sommernummeret har artikel og index om *Renoir,* artikel om *Fellini,* rapporter fra Cuba og Cannes, breve fra Rom og London og interviews med *Roman Polanski* og *Henning Carlsen.*

FILMRUTAN. Nr. 2 rummer artikel om *Eisenstein* i Mexico og om polsk film, og forskelligt underholdende petit-stof om svenske filmforhold.

FANT. For første gang i flere år har Norge fået et kritisk-æstetisk filmtidsskrift. „Fant" er i samme format som „Kosmorama" og skal komme 6 gange om året. I nr. 2 bringes et kort interview med *Dreyer,* det efterhånden ikke ukendte Dreyer-index, stof om „Gertrud" og om censur. Tidsskriftet mener selv, at det forfølges. Det forekommer dog ikke at være ophidsende kontroversielt.

Repertoiret *(fortsat)*

MAJOR DUNDEE (Major Dundee), USA 1965. Anmeldt i dette nr.

MATA HARI, AGENT H 21 (Mata Hari, agent H 21), Frankrig 1964. *Jean-Louis Richards* afmytificering af Mata Hari er noget monoton og ikke meget spændende, og *Jeanne Moreau* spiller meget passivt. I udebillederne leverer Richard smukt hommage à *Feuillade.* (2710 m – 100 min.).

MATRIMONIO ALL' ITALIANA (Ægteskab på italiensk), Italien 1964. *Vittorio de Sicas* ry er falmet fælt i disse år, og særlig mondæn virker denne komedie om kærlighedstumulter i Napoli heller ikke. Det er til gengæld en meget underholdende og menneskeligt konstant fængslende film. (2795 m – 102 min.).

IL MOMENTO DELLA VERITA (Nådestødet), Italien 1965. Stilistisk sikker og smuk afdækning af spanske vilkår. *Françesco Rosi* er tydeligt stærkt engageret, men han behersker teknikken glimrende og opnår en stærk koncentration af hovedtemaet gennem indirekte fortællemåde. Rosi bør følges nøje. (2940 m – 108 min.).

ON THE TOWN (Sømænd på vulkaner), USA 1949. Anmeldt i dette nr. – næsten.

THE OX-BOW INCIDENT (Hævnerne fra Ox-Bow), USA 1943. *Wellmans* kritiske lynchningsmelodrama kunne stå for et gensyn. Budskabet er naturligt føjet ind i handlingen, og atelier-realismen er stadig effektfuld. Tilløb til det prækende standses af *Fondas* smukt engagerede spil. (2055 m – 75 min.).

THE PATSY (Jerry ta'r til Hollywood), USA 1964. *Jerry Lewis* som ufrivillig Hollywood-komiker, et nervevrag i kløerne på blandt andre *Peter Lorre* og *Hans Conried,* men en tolerant og venlig triumfator, da spillet kan sluttes af og scenen forlades sammen med pigen, den fortræffelige *Ina Balin.* Filmen rummer et højdepunkt i Jerry Lewis' karriere: en balscene fortalt med følsomhed og musikalitet – og er i øvrigt storslået. (2780 m – 102 min.).

REPULSION (Chok), England 1964. *Roman Polanskis* kliniske eskapader i vestlig dekadence viser, at den misantrop, man anede i „To mænd og et skab" og „Kniven i vandet", end ikke er en rigtig misantrop, men en kold tekniker i en lillebitte flydepram på en vældig dønning fra vest. *Catherine Deneuve* nærer afsky. (2865 m – 105 min.).

THE SECRET INVASION (Den hemmelige invasion), USA 1964. *Roger Cormans* krigsfilm handler om krigens meningsløshed og helteddødens absurditet, og det destruktive understreges af billedernes skønhed. (2680 m – 97 min. – Stopur: 93 min.).

SEX AND THE SINGLE GIRL (Ikke en lyd om dyd), USA 1964. Anmeldt i dette nr.

SHOCK TREATMENT (Morderen med havesaksen), USA 1964. Meget underholdende, men uhyrligt uafbalanceret blanding af psykiatrisk sygejournal og hårrejsende chok-gyser. *Denis Sanders* har iscenesat og fået en fin præstation ud af *Roddy McDowall.* (2565 m – 92 min.).

IL SORPASSO (Jeg – en playboy), Italien 1963. Utroligt fængslende og nuanceret portræt af overklassedagdriveren, fremragende spillet af *Vittorio Gassmann,* i en iscenesættelse af *Dino Risi* med et væld af over- og undertoner i det beskrivende. (2955 m – 108 min.).

SVENSKA BILDER (Er svenskerne sådan?), Sverige 1965. *Tage Danielssons* potpourri af anti-svedismer er vittigt og veloplagt. Spillet er perfekt og præcist, så det virker nærmest uansvarligt, når nogen har villet påstå, at den slags gør vi meget bedre herhjemme. Sandheden er jo, at vi simpelt hen *slet ikke* gør den slags, hvilket måske kommer deraf, at danske filmfolk ikke rigtig kan tage det alvorligt „att roa" publikum. (2910 m – 107 min.).

EN SÖNDAG I SEPTEMBER (En søndag i september), Sverige 1963. *Jörn Donners* debutarbejde ejer styrke i oprigtighed (som savnedes i „At elske"), og de psykologiske undertoner i iscenesættelsen er ofte spændende. *Tony Forsberg* arbejder godt med fotografiets grå nuancer. Med *Harriet Andersson* og *Thommy Berggren.* (3125 m – 115 min.).

TWO LOVES (Kærlighedens vildskab), USA 1961. En højst usædvanlig film om en skolelærerinde *(Shirley MacLaine),* en skolelærer *(Laurence Harvey)* og en skolebestyrer *(Jack Hawkins),* alle anbragt på New Zealand og her udsat for en række sjælelige og romantiske trængsler. Instrueret af *Charles Walters* og i allerhøjeste grad uforglemmelig. (2765 m – 101 min.).

WHAT'S NEW PUSSYCAT? (Hva' nyt Pussycat?), England 1965. *Clive Donners* farce om sex og neuroser begynder, hvor „Kun det bedste" slap. Den samme visuelle elegance, men ikke meget vellykket, og en smule ubehagelig i sit koketteri med amoralen. (2970 m – 107 min.).

YOJIMBO (Livvagten), Japan 1961. *Akira Kurosawa* fortæller om den ensomme samurai og de feje borgere i byen med de to rivaliserende gangsterbander. Livfuld og spændende – og bitter. (3030 m – 110 min.).

YOUNG CASSIDY (Oprøreren), England 1964. *John Ford* begyndte og *Jack Cardiff* færdiggjorde denne beretning om *Sean O'Caseys* ungdomsår. En ofte meget smuk og følsom film med glimrende skildringer af den politiske sammenhæng i hverdagen og af Abbey Theatre's store dage. Smukt spil af *Maggie Smith* og *Julie Christie* som to af pigerne i O'Casey/*Rod Taylors* liv. (3020 m – 110 min.).

YOYO (Yoyo), Frankrig 1964. *Pierre Etaix'* one-man-show lider under en for skarp tvedeling og for voldsom sentimentalisering, men første dels *Keaton*-inspirerede komik er i sekvenser meget vellykket (f. eks. den „vovede" knapstøvle-scene i voyeur-nærbillede). (2670 m – 97 min.).

ÄLSKANDE PAR (Elskende par), Sverige 1964. *Mai Zetterlings* spillefilmdebut overtyder ikke om selvstændigt talent. Det er en fermt gjort antologi af *Bergman-* og *Sjöberg*-brokker, et repetitionskursus i svensk filmstil. (3095 min – 113 min.).

Filmindex LXXV

JOHN WAYNE I. (1930-1934)

AF JANUS BARFOED

S = Serial
F = Forfatter (af originalfortælling)
K = Kamera
Kl = Klip

The big trail. (Mod lykkens land). Fox 1930. I.: Raoul Walsh. M.: Jack Peabody, Marie Boyle, Florence Postal. F.: Hal G. Evarts. K.: Lucien Androit, Arthur Edeson. Kl.: Jack Dannis. – Medv.: John Wayne, Marguerite Churchill, El Brendel, Tully Marshall, Tyrone Power Sr., David Rollins, Frederick Burton, Russ Powell, Charles Stevens, Louise Carver, William V. Mong, Dodo Newton, Ward Bond, Marcia Harris, Marjorie Lee, Emslie Emerson, Frank Rainboth, Andy Shufford, Helen Parrish. D-prm.: 30. 4. 1931.

Girls demand Excitement. Fox 1931. I.: Seymour Felix. M. & F.: Harlan Thompson. K.: Charles Clarke. Kl.: Jack Murray. Medv.: John Wayne, Virginia Cherrill, Marguerite Churchill, Helen Jerome Eddy, Ralph Welles, George Irving, William Janney, Eddie Nugent, Winter Hall, Terrance Ray, Marion Byron, Emerson Treacy, Martha Sleeper, Addie McPhail, Jerry Mandy, Ray Cooke.

Three girls lost. Fox 1931. I.: Sidney Lanfield. M.: Bradley King. F.: Robert D. Andrews. K.: L. William O'Connell. Kl.: Ralph Dietrich. Medv.: John Wayne, Loretta Young, Lew Cody, Joyce Compton, Joan Marsh, Catherine Clair Ward, Paul Fix, Bert Roach.

Arizona (alias *Men are like that?).* Columbia 1931. I.: George B. Seitz. M.: Robert Riskin, Dorothy Howell. F.: Augustus Thomas. K.: Teddy Tetzlaff. Kl.: Gene Milford. Medv.: John Wayne, Laura LaPlante, June Clyde, Forrest Stanley, Nena Quartero, Susan Fleming, Loretta Sayers, Hugh Cummings.

Range feud. Columbia 1931. I.: Ross Lederman. M. & F.: Milton Krims. K.: Benjamin Kline. Kl.: Maurice Wright. Medv.: Buck Jones, John Wayne, Susan Fleming, Edward LeSaint, William Walling, Wallace MacDonald, Harry Woods, Frank Austin.

Maker of men. Columbia 1931. I.: Edward Sedgwick. M.: Howard Green. F.: Howard Green, Edward Sedgwick. K.: L. William O'Connell. Kl.: Gene Milford. Medv. Jack Holt, Joan Marsh, Richard Cromwell, Robert Alden, John Wayne, Walter Catlett, Natalie Moorhead, Richard Tucker, Ethel Wales.

Texas cyclone. Columbia 1932. I.: Ross Lederman. M.: Randall Faye. F.: William Colt MacDonald. K.: Benjamin Kline. Kl.: Otto Meyer. Medv.: Tim McCoy, Shirley Grey, Wheeler Oakman, John Wayne, Wallace MacDonald, James Farley, Harry Cording, Walter Brennan, Vernon Dent, Mary Gordon.

Two-fisted law. Columbia 1932. I. Ross Lederman. M.: Kurt Kempler. F.: William Colt MacDonald. K.: Benjamin Kline. Kl.: Otto Meyer. Medv.: Tim McCoy, Alice Day, Wheeler Oakman, Tully Marshall, John Wayne, Wallace MacDonald, Walter Brennan, Dick Alexander.

Lady and gent. Paramount 1932. I. Stephen Roberts. M. & F.: Grover Jones, William Slavens McNutt. K.: Harry Fischbeck. Medv.: George Bancroft, Wynne Gibson, Charles Starrett, James Gleason, John Wayne, Morgan Wallace, Billy Butts, Joyce Compton, James Crane, William Halligan, Frank McGlynn Sr., Charles Grapewin, Frederick Wallace, Lew Kelly, Syd Saylor, Russ Powell, Frank Darien, Hal Price.

The hurricane express (S) Mascot 1932. I.: Armand Schaefer, John P. McGowan. M. & F.: Wyndham Gittens, Colbert Clark, Barney Sarecky, Harold Tarshis, George Morgan, J. P. McGowan. K.: Ernest Miller, Carl Webster. Kl.: Ray Snyder. Medv.: John Wayne, Shirley Grey, Tully Marshall, Jim Farrell MacDonald, Conway Tearle, Matthew Betz, James Burtis, Lloyd Whitlock, Joseph Girard, Edmund Breese, Al Bridge, Ernie Adams, Charles King, Glenn Strange.

Shadow of the eagle (S) Mascot 1932. I.: Ford Beebe. M. & F.: Ford Beebe, Colbert Clark, Wyndham Gittens. K.: Benjamin Kline, Victor Scheurich. Kl.: Ray Snyder. Medv.: John Wayne, Dorothy Gulliver, Walter Miller, Kenneth Harlan, Richard Tucker, Bud Osborne, Yakima Canutt, Edward Hearn, Edward Burns, Lloyd Whitlock, Roy D'Arcy, Pat O'Malley, „Little Billy", Billy West, Ivan Linow, James Bradbury Jr., Monte Montague, Ernie Adams.

Ride him, cowboy (Den hvide hævner). Warner 1932. I.: Fred Allen. M.: Scott Mason. F.: Kenneth Perkins. K.: Ted McCord. Kl.: William Clemens. Medv.: John Wayne, Ruth Hall, Henry B. Walthall, Harry Gribbon, Otis Harlan, Charles Sellon, Frank Hagney, „Duke". D-prm.: 13. 2. 1933.

The big stampede (Præriens raske sheriff). Warner 1932. I.: Tenny Wright. M.: Kurt Kempler. F.: Marion Jackson. K.: Ted McCord. Kl.: Frank Ware. Medv.: John Wayne, Mae Madison, Noah Beery Sr., Luis Alberni, Berton Churchill, Paul Hurst, Sherwood Bailey, „Duke". D-prm.: 15. 5. 1933.

Haunted gold (Spøgelsesminen). Warner 1932. I.: Mack V. Wright. M. & F.: Adele Buffington. K.: Nick Musuraca. Kl.: William Clemens. – Medv.: John Wayne, Sheila Terry, Erville Alderson, Harry Woods, Otto Hoffman, Martha Mattox, Blue Washington, Charles Whitaker, „Duke". D-prm.: 1. 9. 1933.

The telegraph trail (Indianerne overfalder). Warner 1933. I.: Tenny Wright. M. & F.: Kurt Kempler. K.: Ted McCord. Kl.: William Clemens. Medv.: John Wayne, Marceline Day, Frank Mc Hugh, Otis Harlan, Yakima Canutt, Albert J. Smith, Clarence Geldert, „Duke". D-prm.: 8. 1. 1934.

Somewhere in Sonora (Rytterkongen). Warner 1933. I.: Mack V. Wright. M.: Joe Roach. F.: Will Levington Comfort. K.: Ted McCord. Kl.: William Clemens. Medv.: John Wayne, Shirley Palmer, Henry B. Walthall, Paul Fix, John P. McGowan, Ann Faye, Frank Rice, Billy Franey, Ralph Lewis, Charles Whitaker, Glenn Strange, „Duke". D-prm.: 21. 5. 1934.

The man from Monterey. Warner 1933. I.: Mack V. Wright. M. & F.: Leslie Mason. K.: Ted Mc Cord. Medv.: John Wayne, Ruth Hall, Luis Alberni, Francis Ford, Nina Quartera, Lafe McKee, Donald Reed, Tom London, Lillian Leighton, Charles Whitaker, Hank Bell, „Duke".

Life of Jimmy Dolan. Warner 1933. I.: Archie Mayo. M.: Erwin Gelsey, David Boehm. F.: Bertram Milhauser, Beulah Marie Dix. K.: Arthur Edeson. Kl.: Bert Levy. Medv.: Douglas Fairbanks Jr., Loretta Young, Aline MacMahon, Guy Kibbee, Lyle Talbot, Fifi D'Orsay, Harold Huber, Shirley Grey, John Wayne, George Meeker, David Durand, Farina, Mickey Rooney, Dawn O'Day, Arthur Hohl.

Baby face. Warner 1933. I.: Alfred E. Green. M.: Gene Markey, Kathryn Scola. F.: Mark Canfield. K.: James Van Trees. Kl.: Howard Bretherton. Medv.: George Brent, Barbara Stanwyck, Donald Cook, Henry Kolker, John Wayne, Douglas Dumbrille, Harry Gribbon, Arthur DeKuh, Alphonse Ethier, Robert Barrat, Theresa Harris.

His private secretary. Screencraft Prod. 1933. I.: Philip H. Whitman. M.: John Francis Natteford. F.: Lewis Collins. K.: Abe Schultz. Kl.: Bobby Ray. Medv.: John Wayne, Evalyn Knapp, Reginald Barlow, Alec B. Francis, Arthur Hoyt, Natalie Kingston, Al St. John, Patrick Cunning, Hugh Kidder, Mickey Rentschler.

The three musketeers (S) (Den mystiske cirkel – Mesterspionen). Mascot 1933. I.: Armand Schaefer, Colbert Clark. M. & F.: Norman Hall, Colbert Clark, Wyndham Gittens, Barney Sarecky, Bennett Cohen. K.: Ernest Miller, Edgar Lyons. Medv.: John Wayne, Ruth Hall, Jack Mulhall, Creighton (Lon) Chaney, Raymond Hatton, Francis X. Bushman Jr., Al Ferguson, Hooper Atchley, Edward Peil, Gordon De Main, George Magrill, Robert Frazer, Noah Beery Jr., William Desmond, Emile Chautard, Robert Warwick, Rodney Hildebrandt, Yakima Canutt (stunts). D-prm.: 26. 12. 1937 og 3. 1. 1938.
Desert Command, feature-udgave af ovenst. Genudsendt i 1948.

Sagebrush trail (Efterlyst af politiet). Monogram 1933. I.: Armand Schaefer. M. & F.: Lindsley Parsons. K.: Archie Stout. Medv.: John Wayne, Nancy Shubert, Lane Chandler, Yakima Canutt, Wally Wales (Hal Taliaferro), Art Mix (George Kesterton), Robert Burns, Bill Dwyer, Hank Bell, Charles Whitaker, Henry Hall. D-prm.: 5. 11. 1934.

West of the divide (Vesten for lov og ret). Monogram 1934. I.: Robert N. Bradbury. M. & F.: Robert N. Bradbury. K.: Archie Stout. Kl.: Carl Pierson. Medv.: John Wayne, Virginia Brown Faire, Lloyd Whitlock, George Hayes, Yakima Canutt, Billy O'Brien, Lafe McKee, Blackie Whiteford, Earl Dwire, Dick Dickinson. D-prm.: 19. 10. 1936.

The lucky texan (Hajerne ved guldminen). Monogram 1934. I.: Robert N. Bradbury. M. & F.: Robert N. Bradbury. K.: Archie Stout. Kl.: Carl Pierson. Medv.: John Wayne, Barbara Sheldon, George Hayes, Lloyd Whitlock, Yakima Canutt, Gordon De Main, Edward Parker, Earl Dwire. D-prm.: 30. 8. 1937.

Riders of destiny (Skæbnerytteren). Monogram 1934. I.: Robert N. Bradbury. M. & F.: Robert N. Bradbury. K.: Archie Stout. Kl.: Carl Pierson. Medv.: John Wayne, Cecilia Parker, George Hayes, Forrest Taylor, Al St. John, Heinie Conklin, Earl Dwire, Lafe McKee. D-prm.: 11. 11. 1935.

Blue steel (Lynrytteren). Monogram 1934. I.: Robert N. Bradbury. M. & F.: Robert N. Bradbury. K.: Archie Stout. Kl.: Carl Pierson. Medv.: John Wayne, Eleanor Hunt, George Hayes, Edward Peil, Yakima Canutt, George Cleveland, George Nash, Lafe McKee. D-prm.: 3. 12. 1934.

The man from Utah (Manden fra Utah). Monogram 1934. I.: Robert N. Bradbury. M. & F.: Lindsley Parsons. K.: Archie Stout. Kl.: Carl Pierson. Medv.: John Wayne, Polly Ann Young, George Hayes, Yakima Canutt, Edward Peil, Anita Compillo, Lafe McKee, George Cleveland. D-prm.: 11. 2. 1935.

Randy rides alone (Mystikken i præriekroen). Monogram 1934. I.: Harry Fraser. M. & F.: Lindsley Parsons. K.: Archie Stout ?. Kl.: Carl Pierson ?. Medv.: John Wayne, Alberta Vaughn, George Hayes, Yakima Canutt, Earl Dwire, Tex Phelps, Artie Ortega. D-prm.: 23. 12. 1935.

The star packer (De lovløses samfund). Monogram 1934. I.: Robert N. Bradbury. M. & F.: Robert N. Bradbury. K.: Archie Stout. Kl.: Carl Pierson ?. Medv.: John Wayne, Verna Hillie, George Hayes, Yakima Canutt, Earl Dwire, Edward Parker, George Cleveland, Tom Lingham, Arthur Ortega, Davie Aldrich. D-prm.: 16. 9. 1935.

The trail beyond (Mordet i Hudsonekspressen). Monogram 1934. I.: Robert N. Bradbury. M.: Lindsley Parsons. F.: James Oliver Curwood. K.: Archie Stout. Kl.: Carl Pierson ?. Medv.: John Wayne, Verna Hillie, Noah Beery Sr. & Jr., Iris Lancaster, Robert Fraser, Earl Dwire, Edward Parker. D-prm.: 22. 4. 1935.

'Neath Arizona skies (Under Arizonas himmel). Monogram 1934. I.: Harry Fraser. M. & F.: B. R. Tuttle. K.: Archie Stout. Kl.: Carl Pierson. – Medv.: John Wayne, Sheila Terry, Jay Wilsey Buffalo Bill Jr., Shirley Ricketts, George Hayes, Yakima Canutt, Jack Rockwell, Phil Keefer, Frank Hall Crane, Earl Dwire. D-prm.: 3. 2. 1936.

Modsatte side: Buster Keatons deltagelse i Venedigfestivalen har givet stof til sammenligninger mellem gammelt og nyt, mellem to vidt forskellige udgangspunkter for det at lave film. Øverst Josephine Stevens, Fatty Arbuckle og Buster Keaton i „Fatty on Coney Island" fra 1917, og nederst Samuel Beckett og Alan Schneider (intellektualismen) og Buster Keaton (intuitionen) ved optagelsen af „Film" (se festivalrapporten side 19).

STRIK
BOYS
2000
FREE SOUVEN
ADIES & CHIL

FRITZ LANG

PÅ FILMMUSEET OKT. 1965 - JAN. 1966 V[illegible] 27, K BYEN 1503

BL. ANDRE:
DR. MABUSE DER SPIELER
DR. MABUSES TESTAMENTE
METROPOLIS
M
FURY
YOU ONLY LIVE ONCE