KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

12. ÅRGANG FEBRUAR 1966 73

Indhold

Repertoiret 92
1965's bedste (leder) 93
Josef von Sternberg 94
Richard Lester 107
Løvejagten på Elleore 109
Close up 117

Filmene:

„Deserto Rosso" (Den røde ørken) 119
„I Fidanzati" (De forlovede) 121
„Tokyo Olympiad 1964" (Tokyo-Olympiaden) .. 123
„Suna no onna" (Kvinden i sandet) 123
„Le Caporal épinglé" (Den uheldige korporal) .. 124
„Pack Up Your Troubles" (Skæg i hæren) 125

Bedste filmplakat i 1965 127
Filmfondspræmierne 1965 128
Tidsskrifterne 129
Filmindex LXXVII (John Wayne 1939–66) 130
Minikritik 131

Forsidebilledet: Robert Bresson under optagelserne til den længe, længe planlagte „Au Hasard, Balthazar".

Side 90 øverst: Pierre Etaix' svar på „Hold da helt ferie": „Tant qu'on a la santé" med ham selv (billedet), Alain Janey og Denise Peronne i hovedrollerne.

Nederst: Lionel Stander og Jack Mac Gowran i polakken Roman Polanskis „Cul de Sac", der, som „Repulsion", er optaget i England.

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 15/11 1965–16/1 1966 (redaktionens slutning). Stopur angiver længden ved gennemsynet, og den anføres kun, når den afviger fra censurens opmåling.

BRÖLLOPSBESVÄR (Bryllupsnatten), Sverige 1964. *Åke Falcks Stig Dagerman*-filmatisering er et opmuntrende eksempel på, hvordan man laver en robust og solidt realistisk folkekomedie. I en kraftfuld billedstil samler han bevidst overdrivende træk fra folkelivsskildringer. En digter har været indblandet. (2765 m – 105 min.).

LE CAPORAL EPINGLÉ (Den uheldige korporal), Frankrig 1961. Anmeldt i dette nr.

DESERTO ROSSO (Den røde ørken), Italien 1964. Anmeldt i dette nr.

THE DISORDERLY ORDERLY (Hjælp, Jerry kommer), U.S.A. 1965. *Jerry Lewis* virker ikke længer så veltilpas i *Frank Tashlins* instruktion som før, men ikke så få af de enkelte numre er mesterligt udformede og vittighederne leveret med fantasi. (2350 m – 87 min.).

HELP! (Hjælp!) England 1965. Se *Tom Milnes* artikel om *Richard Lester* i dette nr. (2520 m – 91 min.).

I FIDANZATI (De forlovede), Italien 1963. Anmeldt i dette nr.

KATTORNA (Kvindedyr), Sverige 1964. *Henning Carlsen* er blevet en sikrere instruktør, han søger sympatisk at rense sin stil for effekt og overfører sin dokumentariske følsomt registrerende iagttagelsesmåde på fiktivt stof. Men manuskriptets finsk-svenske sexproblemer, teoretiske psykologi og naturalistiske teaterskrædderi kan Carlsen ikke gøre vedkommende. (2485 m – 91 min.).

KÄRLEK 65 (Kärlek 66), Sverige 1965. *Bo Widerbergs* introversion om filmkunstens væsen og filmkunstnerens arbejde synes ofte mere nødvendig for ham end for tilskueren, selv om han får fortalt en del om realismens unatur og det katastrofale i hans egen situation: den golde stagnation. (2610 m – 92 min.).

PACK UP YOUR TROUBLES (Skæg i hæren), U.S.A. 1932 og TWICE TWO, U.S.A. 1933. Anmeldt i dette nr.

SLÅ FØRST, FREDE!, Danmark 1965. I sin agentfilmsatire er *Erik Balling* igen ved at få fat i en elskværdig, flinkt-ironisk og hyggelig-dansk tone. Langsomheden vendes næsten til en pointe, og helten mod sin vilje har næsten allegorisk mening som portræt af den bøvede, men flinke dansker i en grim verden, han ikke forstår et ord af. (2730 m – 99 min.).

SUNNA NO ONNA (Kvinden i sandet), Japan 1964. Anmeldt i dette nr.

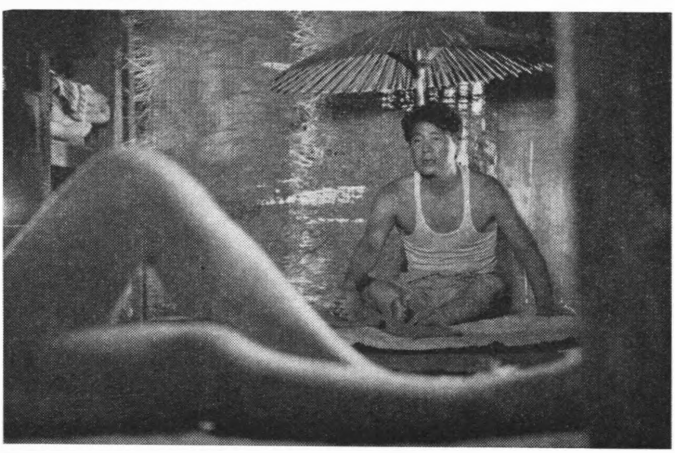
THUNDERBALL (Agent 007 i ilden), England 1965. *Terence Youngs* tilbagevenden til Bond-filmene er en opvisning i teknisk dygtighed og tør repetition. Værst er det dog, at filmen end ikke er underholdende. Dialogen er kedsommelig, og spillet er uden stilfornemmelse. Man savner „From Russia With Love"s ærlige tegneserie-manerer. (3645 m – 133 min. Stopur: 125 min.).

LE TIGRE AIME LA CHAIR FRAICHE (Tigeren elsker frisk kød), Frankrig 1964. *Claude Chabrols* spionfilm er et bestillings- og venstrehåndsarbejde optaget på seks uger med begrænset budget. Afslører glimtvis Chabrols fascination af grotesk-vulgære udfoldelser og er hele vejen virtuost fortalt, men har som helhed kun lidet nyt at bringe i en allerede slemt fortærsket genre. (2290 m – 89 min.).

TOKYO OLYMPIAD 1964 (Tokyo Olympiaden), Japan 1965. Anmeldt i dette nr.

LES TRIBULATIONS D'UN CHINOIS EN CHINE (Ih, du store kineser), Frankrig 1965. *Philippe de Brocas Jules Verne*-inspirerede eventyrfilm har slemme og ligefrem smagløse øjeblikke, men i mange afsnit er stilen og viddet perfekt, og situationskomikken fejrer triumfer, ikke mindst i forbindelse med et par gigantisk ineffektive detektiver. (3015 m – 110 min.).

VAGHE STELLE DELL'ORSA (Sandra), Italien 1965. *Luchino Viscontis* beretning om en ung piges møde med minderne og om et milieu i skæbnesvangert forfald er formet som et ofte meget raffineret udtænkt melodrama, men fængsler kun sjældent og synes i det hele taget blot gjort for eksperimentets skyld. (2765 m – 98 min.).



Kyoko Kishida og Eiji Okada i „Kvinden i sandet". Okada, der havde udviklet sig til en af Japans betydeligste filmskuespillere, blev dræbt ved en trafikulykke i efteråret 1965.

1965's bedste

Det er pragtfuldt omsider at kunne nævne en dansk film blandt årets bedste. *Dreyers* „Gertrud" var med i den lille gruppe af de store filmoplevelser i 1965. De andre var *Satyajit Rays* „Apus verden", der blev skammeligt forsømt af publikum, *Fords* „Indianerne", *Viscontis* „Leoparden", *Bressons* „Syndens engle" og *Ichikawas* „Tokyo Olympiaden". I disse film fandt man en modenhed og kunstnerisk nødvendighed, der placerede dem på et plan, uafhængigt af aktuelle strømninger.

Men der var meget andet at hente i biografen i det forløbne år. Vi fik *Antonionis* studie i det neurotiske, „Den røde ørken", og *Buñuels* beske opgør med det franske borgerskab i „En kammerpiges dagbog". Den hidsigt aktive *Godard* blev præsenteret med to af sine vægtigste film, „En gift kvinde" og „Alphaville". Vi fik omsider introduceret en række nyere navne: *Ermanno Olmi* med den stilfærdige „De forlovede", *Francesco Rosi* med den lidt for udvendige „Nådestødet", og *Hiroshi Teshigahara* med den bizarre „Kvinden i sandet", og vi håber at få bekendtskaberne fulgt op. Året var i øvrigt bemærkelsesværdigt ved at bringe hele to *Kurosawa*-film, „Yojimbo" og „Blodets trone".

Som sædvanligt er det amerikansk film, der redder os gennem de lange døde perioder. *Peckinpahs* „Major Dundee" var trods klipning hos producenten et fængslende og voldsomt værk, og *Raoul Walshs* „Fort Delivery" og *Richard Wilsons* „Invitation til gunfight" var også spændende indsatser i western-genren. Men Hollywood triumferede først og fremmest inden for komedien. *Jerry Lewis* var sig selv i „Jerry tager til Hollywood", men der var også skønne enkeltheder i *Tashlins* „Hjælp, Jerry kommer!". *Billy Wilder* var fræk og umaskeret i „Kys mig, fjols", og *Richard Quine* aflagde beviser for sit kritiske komedietalent i „Hvordan man myrder sin kone" og „Ikke en lyd om dyd". Men årets smukkeste komedie var utvivlsomt *George Roy Hills* „Peter Sellers i dur og mol". *Blake Edwards* gentog sig selv i „Et skud i mørket". To af årets bedste repremierer kom også fra Hollywood. *William Wellmans* „Hævnerne fra Ox-Bow" holdt sig pænt, mens *Stanley Donen* og *Gene Kellys* „Sømænd på vulkaner" stadig overgår det meste af, hvad vi ellers ser.

Franskmændene diverterede med *Pierre Etaix'* „Yoyo", *Chabrols* „Er det synd at myrde kvinder?" og *Franjus* omhyggelige stilstudie „Judex".

Englænderne plejede antimilitarismen i de effektive, men noget skematiske „Højen" og „For konge og fædreland", af amerikanerne Sidney Lumet og *Joseph Losey*. Andre bemærkelsesværdige engelske film af ikke-engelske instruktører var „Det" af amerikaneren *Richard Lester*, der fortsatte sin kapriciøse stil, og „Chok" af den alt for effektjagende polak *Roman Polanski*. En amerikaner havde også begyndt „Oprøreren", der dog nydeligt fuldførtes af *Jack Cardiff*. Canadieren *Sidney Furie* forsøgte sig sympatisk i agent-genren med „Lynaktion Ipcress".

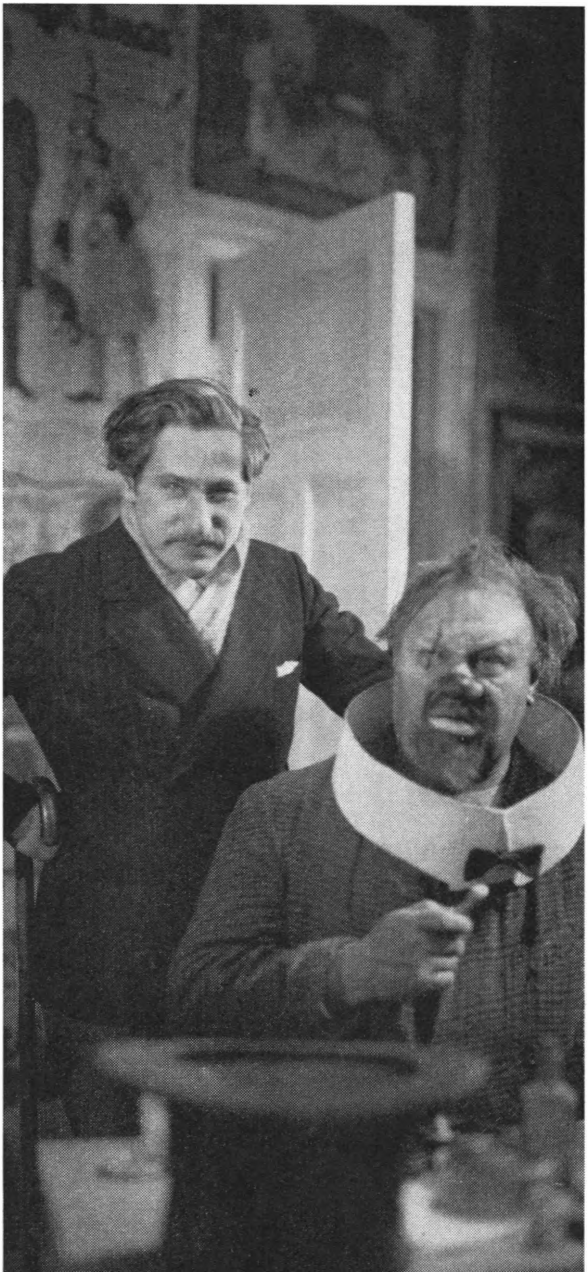
Fra Italien fik vi foruden endnu en Visconti, den noget betændte „Sandra", *Pietro Germis* virkningsfuldt vrede „Forført og forladt", *de Sicas* „Ægteskab på italiensk" og *Dino Risis* „Jeg – en playboy".

Russerne sendte os den smukke „Hamlet" af *Kozintsev*, og vi fik også rigelig del i den svenske bølge. Bedst var *Lars-Magnus Lindgrens* herligt kødelige „Kære John" og *Åke Falcks* vellykkede rustike folkekomedie „Bryllupsnatten". Der var spændende moderne signalement i *Jörn Donners* spillefilmdebut „En søndag i september", og svenskerne kom også under lup i *Tage Danielsons* „Er svenskerne sådan?"

Henning Carlsen præsenterede sig pænt i den noget uegale kortfilmtrilogi „Hvordan har vi det?". I Danmark har den ny filmlov ellers endnu ikke manifesteret sig for biografgængerne. Et ganske nydeligt bidrag til „Nordisk kvadrille" af *Rifbjerg/Kjærulff-Schmidt* og et ganske morsomt bidrag til agentfilmparodigenren af *Erik Balling* „Slå først, Frede". Det er ingen larmende begyndelse. Men vi kan vel vente lidt endnu. At vente har dansk film jo lært os.

Josef von Sternberg

AF ALBERT WIINBLAD



Det er ikke for meget sagt, at 1965 var et *Sternberg*-år. Ganske vist skænkede den gamle mester os ikke en ny film, et nyt kunstværk, men han glædede os dog med en erindringsbog, som utvivlsomt vil kunne give adskillige lyst til at se eller gense nogle af de værker, han skabte for år tilbage. Men det er næppe denne bogs fremkomst, der har foranlediget kritikere og historikere i flere forskellige lande til omsider at give sig i kast med den nyvurdering af Sternbergs kunst, som faktisk fandt sted i 1965; en sådan var i sandhed *overdue*. Med let undren konstaterede man, at der fandtes en Sternberg-menighed, at en række kritikere i al hemmelighed havde været Sternberg-fans – hvorfor fortiede de det indtil i fjor?

Besynderligt nok er det nogle af de virkelig *film*-entusiastiske kritikere, der har bedømt Sternbergs kunst hårdest; og netop fordi det var de kyndigste dommere, der var negative, faldt Sternberg-filmene i unåde næsten overalt. Det var *Lewis Jacobs,* der talte om et „talents gradvise forfald" og et „talent, som har trukket sig tilbage til et filmisk elfenbenstårn", og *Richard Griffith,* der karakteriserede filmene som „makværk forklædt som kunst". *Dwight MacDonald* fandt, at *Marlene Dietrich* blev Sternbergs *femme fatale,* og *Henri Agel* mente, at Sternberg udviklede sig til en „ny Pygmalion, der syntes at have mistet al åndelig uafhængighed, og som udelukkende koncentrerer sig om med stedse stigende lidenskab at forherlige sit idol". *Rune Waldekranz* fælder følgende dom: „Medvetnare än någon annan var Sternberg artisten i amerikansk film, men bara alltför självupptagen i sitt artisteri, för utspekulerad och affekterad".

Af danske tilkendegivelser findes der ikke mange. For en del filmkritikere herhjemme synes filmens historie at gå tilbage til omkring 1959, og kun sjældent ser man i anmeldelser (dagspressens, altså) henvisninger til klassisk filmkunst; kun *Erik Ulrichsen* synes at turde røbe den form for dannelse. Jeg ved ikke, om vi trænger til film*debat,* skade kan det jo næppe; men jeg er sikker på, at vi trænger til en hel del film*kultur,* og en sådan kan man nok ikke erhverve sig på værtshuse. De danske udtalelser om Sternberg, jeg kan anføre, er heller ikke værtshus-snak; jeg har derimod hentet dem fra nogle indledninger til Filmmuseets forevisninger af Sternberg-film. I sin indledning fra maj 1956 til „Underworld" (1927) siger *Werner Pedersen,* at filmen er „en vigtig station på dens instruktørs vej mod det tomme eksklusive artisteri". Derimod er *Herbert Steinthal* overordentlig positiv i sin indledning fra februar 1959 til „Shanghai Express" (1932): „Josef von Sternberg er en af de store instruktører, hvis arbejder er ved at blive glemt. Det er på tide, man får øjnene op for den særegne skønhed og filmiske kraft i hans værk." Endelig siger *Jørgen Stegelmann* i sin indledning fra september 1963 om „The Blonde Venus" (1932): „Den vidner tydeligt og fængslende om en stor filmisk begavelse, hvis hele produktion gerne kunne fortjene nye analyser og nye vurderinger."

Den nye opfattelse af Sternbergs indsats trængte først helt igennem i 1965 og kom således til at falde sammen med udgivelsen af hans bog. Men den var på vej siden 1960, da *Cinémathèque française* havde en Sternberg-serie på programmet; en serie med en enkelt instruktørs film er det lykkeligste program, et filmmuseum kan have, hvad vi også herhjemme ved noget om efter at have fået præsenteret en *Murnau-,* en *Pabst-* og en *Lang*-serie. Det var i hvert fald lige netop det, der skulle til i Frankrig, for at man dér kunne få øjnene op og foretage nye analyser. I 1961 havde tidsskriftet „Positif" et interview med Sternberg, og i 1965 fik vi så det monumentale interview i „Cahiers du Cinéma" og i England det ufrivilligt komiske interview i „Movie".

Hovedæren for den renæssance, Sternbergs film således kan siges at have fået, tilkommer uden tvivl de unge filmentusiaster i Frankrig, specielt „Cahiers"-kliken, som jo, i nogle tilfælde med rette, i andre tilfælde med urette, eller i hvert fald med mindre god grund, har reddet forskellige amerikanske instruktører fra glemsel. Det er ikke svært at forstå, hvorfor Sternberg kunne blive en af deres favoritter. Få andre filmkunstnere personificerer i tilsvarende grad franskmændenes *auteur*-ideal; Sternberg har ganske simpelt *alle* kvalifikationerne. Han vil helst være sin egen producent, sin egen fotograf og sin egen manuskriptforfatter; han vil også selv stå for montage og mixing – kort sagt: han vil, at den film, han

Modsatte side: Josef von Sternberg og Emil Jannings under indspilningen af „Den blaa Engel" (1930).

står som instruktør for, skal være helt og holdent *hans* film. Den lange pause i hans filmskabende virksomhed skyldtes ifølge hans egne udtalelser utilfredshed med, at han ikke formåede at gennemføre sit ideal: at skabe film på samme måde som maleren skaber malerier eller digteren vers. Idealet var uopnåeligt; maleren skaber i sit atelier eller i sin brændselskælder, digteren i sin lejlighed eller i et loftsrum, men filmkunstneren i et kostbart studie. Det kan koste en formue, hvis instruktøren vil tænke sig om i 10 minutter. Sternberg får trøste sig med, at vi er mange, der værdsætter, at han resignerede: vi mener, at han med sine kompromis-film var idealet nærmere end de fleste andre instruktører.

De unge franskmænd kan med megen berettigelse tale om et Sternberg-univers; en *auteur* kan som bekendt ikke blive anerkendt som sådan i „Cahiers", med mindre han har skabt sig sit eget univers. Ikke blot kan man fra film til film finde Sternberg-karakteristika i billedkomposition, belysningsteknik, fotografering, dekorationer osv., men der er også i de fleste af hans film omtrent den samme tematik, hvor forskellige emnerne ellers på overfladen synes at være. Der er med andre ord, både i den ene og den anden forstand, en særlig Sternberg-*stil*. Emnerne i sig selv gør det ikke ud for stort andet end påskud.

Meget stilbevidste kunstnere udsætter sig altid for faren for at blive skældt ud for at være formalister, der ikke „engagerer sig i stoffet". Og en sådan formalist er jo blot en „utspekulerad och affekterad *virtuos*", siges det. Således f. eks. komponisten *Franz Liszts* musik; længe sagde man, når man oplevede et i formel henseende fuldendt stykke musik: „Men det er jo virtuoseri, ren og skær Liszt." Men sandt at sige er Liszts musik både formfuldendt og fuld af det, man kalder „indre skønhed". Man kunne blot ikke få øre for det, fordi man i første række bemærkede det formelle mesterskab. Der har sikkert lige siden Liszts egen tid været nogle få, som forstod, og nu forstår endog musikprofessorer – omend modvilligt. Det var nemlig ikke mindst de kyndige musikprofessorer, der kaldte Liszts musik virtuos, og deres dom var bestemmende for den almindelige smag. Når Sternberg savnede kritiker-tække i 30rne, 40rne og 50rne, er forklaringen måske, at han forekom for

George Bancroft og Evelyn Brent i „Underworld" (Det mørke Chicago) – den første moderne gangsterfilm.

virtuos, for formsikker og for lidt „engageret". Men også Sternbergs filmkunst ejer den „indre skønhed", og man er ved at få øjnene op for den.

Denne indre skønhed i Sternbergs værker kan selvfølgelig kun skyldes kunstnerens menneskelige kvaliteter; vi har hørt en del om Sternbergs mangel på sådanne, mest fra de skuespillere han har at arbejde med, og det er jo udsagn, man godt kan tillade sig at forholde sig skeptisk til. Adskillige instruktører har jo gennem tiderne fået læst og påskrevet i skuespillermemoirer. Efter at have læst kapitlerne om skuespillerne i Sternbergs bog forstår man vel, at helt gnidningsløst kunne hans forhold til dem af mange grunde ikke blive. Men vi fornemmer hans menneskelige kvaliteter i hans værk. Følsomhed er ordet, der trænger sig på. Og *Baudelaire* sagde jo, at geni var intet andet end følsomhed.

En kunstner, der som Sternberg afviser et forpligtende engagement og i stedet hengiver sig til hemningsløs skønhedsdyrkelse, har selvfølgelig ikke meget tilovers for den moderne filmkritiks fortolkningssyge. Til „Cahiers"-interviewerne siger han: „Hvis man vil finde frem til symboler i mine værker, så kan jeg ikke gøre noget ved det. Men jeg må understrege, at jeg ikke er symbolist. Mine ideer er klare, præcise og realistiske." Hans karakteristiske svar på spørgsmålene i „Movie"-interviewet er *„I don't know"* og *„I don't remember"*. For de mere intelligente spørgsmåls vedkommende er svaret: *„It's in the book"*. Lange passager i Sternbergs svar i „Cahiers" synes at være ordrette citater fra denne bog, „Fun in a Chinese Laundry".

Sternberg overdriver ikke: der er virkelig svar på adskillige spørgsmål i bogen. Det er en velskreven og fornøjelig bog, så selv om man ikke skulle ønske at søge svar på et eller andet, er den højst læseværdig. Der er meget at hente: ikke blot finder man i den en stor personligheds og et klogt menneskes tanker om tilværelsen, menneskene, kunsten, specielt filmkunsten, men også en række muntre anekdoter og mange elskværdige – og endnu flere ondskabsfulde – portrætter af Hollywoods diverse *monstres sacrés*. Og allermest er der om Sternberg, så meget, at det har forarget de fleste kritikere. Sternberg er faktisk temmelig ubeskeden og vurderer sin egen kunst meget højt. Nu kan en utilsløret selvglæde ofte – og især når der indgår lidt koketteri og selvironi i den – være særdeles indtagende. Den måde, hvorpå f. eks. *Orson Welles* giver udtryk for sin selvfølelse, er jo uimodståelig. Når „The Trial" slutter med det welles'ske udsagn: *„I played the advocate and I wrote and directed this film; my name is Orson Welles"*, er man tilbøjelig til for Mr. Welles' skyld at undskylde et og andet i filmen, som måske netop forekom en kende for selv*højtideligt*. Endnu mere à la Sternberg er Welles i den bekendte anekdote: intervieweren spørger Welles, hvem han kunne tænke sig at være, hvis han ikke netop var Orson Welles. Og svaret: *„Why, Orson Welles, of course."* Da „Cahiers"-folkene udspørger Sternberg om Marlene Dietrich-myten, svarer Sternberg roligt, at der skam ikke er nogen Marlene Dietrich-myte; den sande myte, det er ham selv! Og læsere af „Fun in a Chinese Laundry" vil ret snart gøre sig klart, at Sternberg sandelig ikke forsøger at være spøgefuld eller underholdende med sådanne bemærkninger. Hans *amour propre* skal rigtignok tages alvorligt. Welles anses jo i øvrigt også i anden henseende for at være Sternberg-elev, hvad også „Cahiers"-folkene kommer ind på i et enkelt spørgsmål. Sternberg svarer med en af sine yndlings-anekdoter. Komponisten *Rimski-Korsakov* var engang knyttet til et konservatorium. Da en elev til en prøve præsterede, hvad alle lærerne fandt var det fuldendte, gav alle lærerne ham maksimum-karakteren 5, undtagen dog Rimski-Korsakov, der gav 4½. Da de øvrige lærere foreholdt ham, at præstationen, som jo var fuldendt, fortjente karakteren 5, svarede han: „Jo vist, men karakteren 5 er forbeholdt mine egne præstationer." For resten finder Sternberg Welles' første film prætentiøse.

Sternberg føler sig ikke selv som elev af nogen. Han mener at have lært sig selv det hele og at være blevet dygtigere til det end alle andre. Han hævder endog, at han ikke har været under påvirkning af andre filmfolks arbejde. Derimod anerkender han, at han har ladet sig påvirke af litteratur og af malerkunst. At han har det, er da også åbenbart.

*

Han fødtes i Wien den 29. maj 1894. I 1897 rejste faderen til USA, og fire år senere

fulgte den øvrige familie efter. Sternberg nåede lige at stifte bekendtskab med tysk skolevæsen, så helt uden sagkundskab var han ikke, da han skildrede skolen i „Der Blaue Engel". Han gik i skole tre år i New York, hvorefter familien vendte tilbage til Wien. I 1908 rejste man imidlertid igen til USA. Sternberg betragter sig selv som amerikaner, og for tyskerne – især den nationalistisk sindede *Jannings* – forblev han en *Ausländer;* måske kan man tilføje, at amerikaner er noget, man anser sig for at være, mere end noget, man egentlig er, i hvert fald virker Sternberg, både i sin kunst og i sit livssyn, europæisk, centraleuropæisk. Oprindelig hed han Jonas Sternberg, *von*'et skyldtes en af „Movieland"s smarte reklamefolk; han mistænktes tidligt for egentlig at hedde Joe Stern, og skønt han har udlovet $ 50.000,– til den, der kan bevise det, er der stadig liv i denne mistanke: en så velanskrevet kritiker og Hollywood-kender som „New York Times"s *Bosley Crowther* fastholder i sin anmeldelse af „Fun in a Chinese Laundry", at det oprindelige navn var Joe Stern.

17 år gammel fik Sternberg nærmest ved et tilfælde et job, der havde med film at gøre: han rensede film. Senere lykkedes det ham at komme ind hos „World Film Corporation" som altmuligmand. Under krigen var han med til at fremstille træningsfilm; i øvrigt gjorde han selv krigstjeneste i signal- og i sanitetskorpset.

Jannings og Evelyn Brent i „The Last Command".

Under denne læretid hengav Sternberg sig „med hypnotisk koncentration" til visuelle indtryk. Det elementære arbejde med filmene lærte ham især en hel del om, hvad man under ingen omstændigheder skulle gøre. Den hypnotiske koncentration var ikke tilstrækkelig til at fastholde de visuelle indtryk, og han ville fastholde dem: *Verweile doch, du bist so schön ...,* sagde han med Faust. Så snart det overhovedet var muligt købte han sig derfor et kamera.

Han fik lejlighed til at træffe alle de store pionerer, og han er villig til at sige enkelte pæne ord om dem, selv om han ikke er i stand til at finde en eneste af dem tilnærmelsesvis så interessant som sig selv. Man tilkender i almindelighed *Griffith* æren af at have „opfundet" nærbilledet. Det finder Sternberg ikke synderlig sensationelt: har man et kamera, finder man hurtigt ud af at tage nærbilleder. Men han roser Griffith for at have været den første til at bevæge kameraet, og her må man bifalde Sternberg, for film blev først til filmkunst, da kameraet kunne bevæges. Til gengæld kan man ikke være enig med ham, når han reducerer Griffith til at være teknisk banebrydende, medens han trækker på skuldrene ad hans kunstneriske præstationer. For *Chaplin* har han en del tilovers: Chaplin roste jo nemlig hans film. Chaplin engagerede ham endog til at instruere en film med *Edna Purviance*; filmen blev færdigoptaget og vist en enkelt gang under titlen „A Woman of the Sea", hvorefter Chaplin, som havde betalt for optagelser osv., inddrog den for stedse. Sternberg har aldrig nedværdiget sig til at bede om en forklaring.

Forholdsvis venlig er Sternberg over for de fra Central-Europa indvandrede mestre: måske lærte han ikke af dem, som han siger, men han følte sig vel i slægt med dem; både *Erich von Stroheim* og *Friedrich W. Murnau* måtte dog kunne inspirere ham. Trods alt drejer det sig om to af filmhistoriens største kunstnere. Filmhistorikere vil finde mange lig-

heder mellem Sternbergs første arbejde og Stroheims „Greed", som Sternberg da også roser: „selve atmosfæren var fuld af hans skabende vitalitets udstråling" ... Sternberg kom som bekendt til at stå for montagen til Stroheims „The Wedding March", da Stroheim måtte flygte fra Hollywood. I Hollywood, kommenterer Sternberg, får sladder gerne mere betydning end talent, fordi så få synes at bekymre sig om, hvorvidt det, der bliver sagt, er sandt eller ej. Om Murnau siger Sternberg ikke meget, hvad jeg egentlig er skuffet over, for få andre end Sternberg selv var i samme grad som Murnau *camera poet.*

Mack Sennett får ret venlig omtale; Sternberg finder, at han blev undervurderet. Derimod hørte *Ernst Lubitsch* afgjort ikke til Sternbergs yndlige; hans ironi i anledning af den famøse Lubitsch *touch* er bidende, men vittig og nok også berettiget, når alt kommer til alt. *Emile Chautard,* for hvem han havde været hjælpe-instruktør, vedblev han at holde af; i nogle af Sternbergs film fra 30rne dukker Chautard op som skuespiller i biroller. Med *Eisenstein,* hvis begavelse jo var evident, drøftede han gerne moderne kunst, og iblandt også film. Han er tydeligt imponeret af Eisensteins sans for billedkunst og af de tegninger, Eisenstein udfærdigede til brug for film. Noget sådant var efter Sternbergs smag. Herhjemme havde vi for et par år siden lejlighed til at konstatere, at Eisensteins tegnetalent var formidabelt; mange af dem, der besøgte den udstilling, Filmmuseet havde arrangeret, og som altså har fået et indtryk af Eisensteins skitser, vil fremover se Eisenstein-film på en ny måde. Sternberg kan selvfølgelig ikke dy sig for at fortælle, at adskillige af de tegninger, Eisenstein viste ham, ville have interesseret professor *Kinsey:* Sternberg er her ikke fulgt med tiden, i vore dage er det som bekendt såre ærefuldt at være *pornofil.* Senere blev forholdet mellem Eisenstein og Sternberg noget køligere. Eisenstein havde fået overdraget at skabe en film over *Dreisers* „An American Tragedy", men selskabet var ikke tilfreds med hans manuskript, som antagelig også har været i den statsautoriserede, social-realistiske stil (hvilket selvfølgelig ikke a priori forhindrer, at Eisenstein kunne have skabt en vidunderlig film). I hvert fald blev det Sternberg, der kom til at optage filmen (1931). Han anvendte ikke Eisensteins manuskript, men skrev selv et andet: al sociologisk uden-

Marlene Dietrich i „Shanghai Express" 1932.

omssnak blev udeladt, Sternberg har aldrig haft smag for socialt engagement. Filmen kan betragtes som et forræderi over for Dreisers roman, og det er der stadig mange, som gør. Men at filmatisere en roman er i sig selv et forræderi over for den pågældende roman, som er skrevet for at skulle læses, ikke for at være grundlaget for en film. Derfor må filmkunstneren principielt være frit stillet over for det litterære forlæg, og en bedømmelse af filmen kan ikke være afhængig af, om det er lykkedes at „redde" romanen eller ej. Jeg vil mene, at Sternberg, hvis han havde undladt at forråde Dreisers roman, og altså havde forsøgt sig som socialt engageret, til gengæld havde forrådt sig selv, hvad der er hundredfold værre. Eisenstein har siden hævdet, at han blev censureret; det tilbagevises af Sternberg, der understreger, at i *hans* land, i U.S.A., altså, kan enhver sige, hvad han mener, også en Sternberg, også en Eisenstein. Og Eisenstein har også tilkendegivet sin despekt for Sternbergs film: af det righoldige stof har Sternberg nøjedes med at skabe en „ukompliceret gangsterfilm". Dreiser selv, der havde modtaget $ 150.000,– af „Paramount" for at overlade filmatiseringsrettighederne til dette selskab (og rettighederne omfattede kun Dreisers berømteste roman, „An American Tragedy", så „Paramount" havde ikke just været karrig), Dreiser selv var højst utilfreds med, at det skulle blive en instruktør med Sternbergs ry, der optog filmen. Han havde meget lidt tilovers for film i almindelighed og for Sternberg-filmtypen i særdeleshed. Da den færdige film var blevet kørt for ham, blev han rasende; han lagde endda sag an imod Sternberg. Dommen i sagen gik Dreiser imod, og Sternberg erklærer i sin bog frimodigt, at det ikke mindst skyldtes den fejltagelse, at Dreisers sagførere undlod at indkalde ham som vidne: han ville nemlig have følt sig nødsaget til at give Dreiser ret i, at litteratur ikke kan overføres til lærredet uden at miste nogle af sine værdier. Hvad Sternberg, der var og er en oprigtig beundrer af Dreisers litterære kunst, mener, er selvfølgelig, at han, filmkunstneren, skabte et andet kunstværk. Det er værd at notere, at da *George Stevens* en snes år senere skabte en film over den samme roman af Dreiser, synes han at have indtaget samme holdning som Sternberg: „A Place in the Sun" (1950) er måske i endnu højere grad end Sternbergs film et forræderi over for romanen. Heller ikke Stevens forekommer at være synderlig socialt engageret, og hvis man vil sige, at Sternbergs film er en „ukompliceret gangsterfilm", så må man visselig også sige, at Stevens' film er en „ukompliceret kærlighedsfilm". Hvorefter man passende kan tilføje: og hvad så? Begge filmkunstnere brugte Dreisers tunge, realistiske roman som anledning til at skabe smuk og bevægende billedpoesi. Ingen af de to film har skræmt nogen potentiel læser bort fra romanen, til hvis kvaliteter der er føjet endnu denne: at den kunne inspirere til udmærket filmkunst.

*

Kunst- og litteraturhistorikere har som bekendt levet højt på, at man ofte i en kunstners tidligste arbejder kan finde frem til træk, der i kunstnerens senere, modne værker bliver karakteristiske; hvis der ikke var mulighed for at anvende denne retrospektive metode, ville det være svært for mange videnskabsmænd at få præsteret en acceptabel disputats. Denne form for højt estimeret bagklogskab lader sig også anvende på Sternbergs *oeuvre.* Til sin første selvstændige film, „The Salvation Hunters", havde Sternberg – åbenbart, hvad enten han vil indrømme det eller ej, under påvirkning af Stroheim – valgt en meget realistisk historie, som han, *Zola*-beundreren, tilsyneladende fortalte i den brutalt naturalistiske stil. Altså åbenbart en social film i modsætning til hans senere næsten eventyragtige, eksklusive film fra 30rne. Men sammenligner man „The Salvation Hunters" (1924) med Stroheims „Greed" (1923), vil man konstatere, at de to kunstnere i disse film nok dyrker den samme genre, men også, at de anvender forskellige midler. Det vil næppe være rigtigt at påstå, at Stroheim er mere realistisk end Sternberg; noget sådant ville kun kunne føre til definitionsdiskussion. Men Stroheim er stærkt optaget af selve sin *historie,* der fortælles med ubønhørlig konsekvens og streng logik; billedkompositionen – på dette område er Stroheim også en mester – står i fortællingens tjeneste. Anderledes i Sternbergs film; han er mere interesseret i *atmosfæren* end i selve fortællingen. Hans billedkomposition har tydeligt til formål at virke atmosfæreskabende. Det har således megen berettigelse, hvis man i stedet for forskel-

lige grader taler om forskellige former for realisme (Sternberg insisterer på, at hans filmkunst er realistisk). Men det er klart i hvert fald, at Sternbergs holdning ligner malerens i højere grad end dramatikerens, fortællerens holdning. Medens Stroheim brugte billederne til at fortælle sin historie, brugte Sternberg historien som anledning til at præsentere en række megetsigende billeder. Det er denne holdning, som forblev karakteristisk for Sternberg. – „The Salvation Hunters" blev til for knap $ 5000,–; ingen kan vide, hvilken skæbne Sternberg ville have fået i Hollywood, hvis han ikke med denne lidet bekostelige film havde kunne overbevise „United Artists" om sine evner. Det kunne have varet lang tid, før nogen producent havde fået lyst til at sætte den million dollars, det dengang kostede at optage en film, på spil for Sternbergs skyld.

Men det lykkedes ham altså at komme i kontakt med de store selskaber, først „M.-G.-M.", senere „Paramount", for hvem Sternberg skabte „Underworld" (1927), den første moderne gangsterfilm. Filmen vil ikke kunne tilfredsstille de liebhavere af gangsterfilms, der i første række ønsker socialt betonede eller psykologiske *case histories*. Til gengæld vil den tiltale dem, der har smag for billedmæssig raffinement og opfindsomhed. Filmen „går ikke rigtig til biddet", siger Werner Pedersen, og „den er ret beset socialt uengageret". Sandt nok, men der må være andre vurderingskriterier. Sternberg selv karakteriserer filmen som *an experiment in photographic violence and montage,* og da Sternberg netop eksperimenterede sig frem til ypperlige enkeltheder (karakteristik af personer ved hjælp af kameravinkler, belysningseffekter og lign.), kan man ikke frakende hans eksperiment formel eller æstetisk interesse. Indtager man denne holdning til filmen, bliver mange af de effekter, alvorsmændene kalder fejl, til dyder. „Underworld"s historiske betydning er velkendt; i sin specialstudie „Le film criminel" slår den franske kritiker *Armand Cauliez* fast, at alle 30rnes klassiske gangsterfilm „mere eller mindre direkte nedstammer fra „Underworld"." Endnu mangler vi en undersøgelse af, hvilken historisk betydning filmen fik i „filmsproglig" henseende. I 1927, da den kom frem, gjorde

Marlene Dietrich i „The Blonde Venus" 1932.

filmen et dybt indtryk. Den fik ærespris og en bonus på $ 10.000,– som årets bedste film. Særlig hædret blev manuskriptforfatteren (*Ben Hecht*), skønt denne var utilfreds med filmen og først forlangte sit navn strøget fra fortekssterne, for dog siden, da succes'en var fastslået, at modtage hæderen med tilfredshed.

Efter denne film var Sternberg *star director,* og han fik mange opgaver: i 1928 fik man ikke færre end tre film fra ham, hvoriblandt et af hans mesterværker, „The Last Command", med Emil Jannings i hovedrollen som den fhv. russiske general, der er blevet statist i Hollywood. Ideen til filmen var Lubitschs, han havde imidlertid ikke fundet emnet egnet til en film. Jannings hævder i sine erindringer, at det var ham, der fik ideen, men det har kun få villet tro. Ungareren *Lajos Biro* figurerer som manuskriptforfatter, men i virkeligheden skrev Sternberg selv manuskriptet. – Museet viste filmen i maj i fjor; af alle de film, jeg så i fjor, og det var ganske mange, er „The Last Command" en af dem, jeg husker bedst. Hvad der ikke mindst slog mig var, at denne film (ligesom *Dreyers* „Jeanne d'Arc") virker som en talefilm; og det skønt billederne er alt, historien intet i „The Last Command". I sin indledning til filmen opfordrer *Arne Krogh,* der ved et og andet om skuespilkunst, os til at koncentrere vor opmærksomhed om Jannings' spil: „Det er hans film. Hans skikkelse, hans idé." Og enhver „Janningsfilm" må ses for Jannings' skyld: „Selv om „Der blaue Engel", hvor Marlene Dietrich dog er en betydelig attraktion, erkender mange, at de første gange så de filmen for Marlenes skyld, men man ender med at se den for Jannings' skyld." Men hvad om man påstod, at man – hvis man absolut skal se den for nogens skyld – så den for Josef von Sternbergs skyld? I sidste ende er det nemlig især *hans* film. Jannings var såre uenig med sin instruktør, men Sternberg ville have og fik sin vilje. Vist var Jannings en stor skuespiller, men sagen er, at det har ikke så forfærdelig stor betydning for films vedkommende; på teatret står og falder alting med skuespillernes formåen, i filmen opnås de bedste resultater ofte med ikke-skuespillere (*De Sica, Visconti, Bresson* har demonstreret det). Jannings kan nok indstudere sin generalrolle, men han kan ikke tage hensyn til kameraet. Det er Sternberg, der vælger ud, hvad vi skal se. Han vælger lys og skygge, kameraafstand og -bevægelser osv., kort sagt, alt det, der er film og ikke teater. For Sternberg er skuespillerne, som vi senere skal komme ind på, materiale blandt andet materiale. Jeg kan ikke se rettere end at der drives afguderi med Jannings, Krogh forledes således af sin beundring for *der grosse Emil* til at fremkomme med nogle ret så sentimentale betragtninger over Jannings' forhold til nazismen. „Det var ikke det Tyskland, han levede for". Måske ikke, men han trivedes nu helt godt i det. Den berygtede rigsminister, Dr. *Goebbels,* besøgte ham i hans hjem, *Adolf Hitler* overrakte ham en statspris – ja, Herr Jannings besøgte såmænd Skandinavien i 1937 som Herr Hitlers *Kultursenator.*

Sternbergs skildring af Jannings er ikke meget elskværdig; men den er meget fængslende. Sternberg er tydeligt imponeret over, at Jannings var endnu mere selvglad og krukket end han selv. At der overhovedet er kommet noget som helst ud af det „samarbejde" er ret fantastisk.

Men det *er* der jo kommet. Efter at have optaget sin første talefilm, „Thunderbolt", i 1929 (det var en gangsterfilm) rejste Sternberg til Berlin for – skønt han havde sagt til Jannings, at han ikke ville lave én film mere med ham, om han så var den sidste skuespiller i verden – med Jannings at optage sin berømteste film, „Der blaue Engel" (1930). Filmen er inspireret af *Heinrich Manns* roman fra 1905, „Professor Unrat"; man kan ikke sige, at det er en filmatisering af romanen, højst at manuskriptet blev udarbejdet på grundlag af romanen. Indtil jeg læste Sternbergs bog, var jeg tilbøjelig til at lade den berømte dramatiker *Carl Zuckmayer* få hovedæren for den fortrinlige miljøbeskrivelse, men nu ved jeg altså, at Sternberg i et og alt var filmens *auteur.* Ifølge filmens fortekster var manuskriptet udarbejdet af Zuckmayer, *Karl Vollmöller* og *Robert Liebmann.* Men det viser sig, at Zuckmayer blev tilkaldt nærmest for at man kunne knytte hans berømte navn til filmen, Liebmann udførte nærmest *script-girl*-arbejde, og Vollmöller var blot rådgiver i lokale spørgsmål. Manuskript og instruktion: J. von Sternberg. Det største arbejde for Sternberg var at styre Jannings, som uafladelig ville være centrum for begivenhederne, hvad der end stod i

Marlene Dietrich i „The Blonde Venus", 'ren og skær Liszt'.

manuskriptet. Han spillede teater, han græd, han deklamerede, han var ustandselig forurettet som et barn (på 300 pund), og han var jaloux. Han var så jaloux på Marlene, at han end ikke ville tillade Sternberg og hende at spise frokost sammen. Sternberg måtte trøste ham med at kysse ham på munden og tørre hans tårer bort. Det lykkedes ikke Sternberg at „tæmme" Jannings. Filmen er en klassiker, men *på trods af* Jannings, der overspiller sin rolle, så det næsten gør ondt. Men filmen *har* mange kvaliteter, først og fremmest en overvældende *visual poetry* (Sternbergs eget udtryk) – og så har den jo også Marlenes uforglemmelige lår plus alt det andet Marlene. Jannings vil selvfølgelig også tilrane sig æren af at have fundet Marlene, men Sternberg beretter, at han tværtimod var imod hende fra starten. Sternberg vidste, hvad han ville have: han så for sig *Wedekind*'s Lulu, tegnet af belgieren *Félicien Rops*. Han så på mange piger, men var ikke tilfreds med nogen af dem. En dag, da han bladede i et fagkatalog med skuespillerinde-fotos, så han et intetsigende portræt af Marlene og spurgte en assistent, om hun kunne være noget? „Tja," var svaret, „numsen er ikke så dårlig, men har vi ikke også brug for et ansigt?" – og Sternberg glemte hende igen. Ved et tilfælde kom han til at opleve hende på scenen, og så vidste han instinktivt, at hende skulle det være. Producenten *Erich Pommer* bekræfter *ikke* denne version. Det er i øvrigt ikke så vigtigt at vide, hvem der fandt Marlene, under alle omstændigheder var det Sternberg, der skabte hende, hvad hun altid selv har været den første til at erkende. Dog man kan ikke skabe noget af intet, medmindre man er Vorherre selv. „Marlene Dietrich er ikke nogen almindelig kvinde," siger Sternberg, og det er i hans mund en udsøgt kompliment. Hun var også før han traf hende et dannet menneske, således læste hun *Hölderlin, Hoffmannsthal* og *Hamsun* og kunne *Rilke-* og *Kästner*-vers udenad.

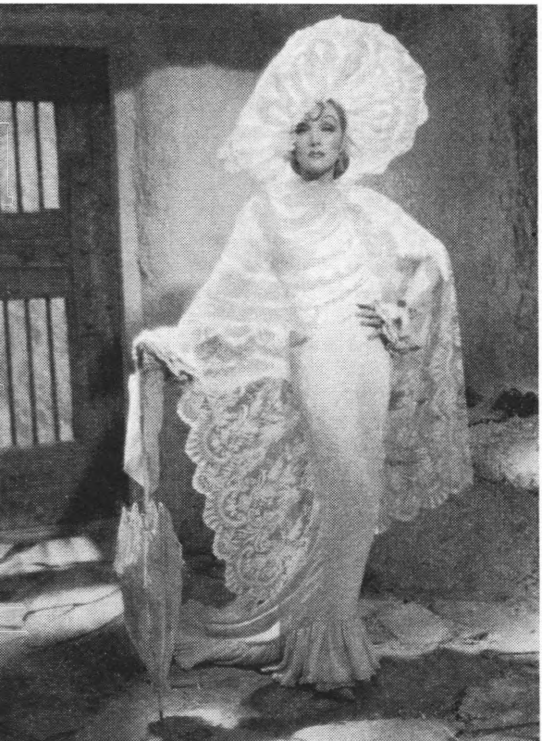
Både „Der blaue Engel" og Marlene fik stor succes. At der skulle være tale om et tidsdokument, der skildrer det førnazistiske miljø, således som *Siegfried Kracauer* i „From Caligari to Hitler" har påstået, afviser Sternberg som latterligt.

Marlene kom med til Hollywood og blev stjerne i Sternbergs følgende film. Til at begynde med ville hun slet ikke arbejde for andre. Hun var først med i „Morocco" (1930), i spionfilmen „Dishonored" (1931) og i „eventyrfilmene" „The Blonde Venus" (1932),

„Shanghai Express" (1932), „The Scarlet Empress" (1934), som *Jean Mitry* anser for en af Sternbergs bedste film, og endelig „The Devil Is a Woman" (1935). Det er disse film, der har fået adskillige kritikere til at tale om tomt artisteri. Rigtignok er de historier, der fortælles i de fem film, temmelig ynkelige; således kan det være rimeligt nok at hævde, at der ikke kan være tale om mesterværker, eftersom historiernes svaghed er fatal. Men når man nu ved, at Sternberg bevidst negligerer den side af sagen og udelukkende koncentrerer sig om den anden side: de billedmæssige virkninger, er det så ikke også rimeligt, at man forsøger at vurdere hans resultater på det område? På det område, han har valgt til sit, er Sternberg nemlig en mester: disse film vil blive studeret indgående for deres billedmæssige kvaliteters skyld, Orson Welles har gjort det og flere vil gøre det. Det er heller ikke sandt, at Sternberg vil „forherlige sit idol". Han ville holde op allerede efter „Dishonored", men Marlene ville ikke arbejde med andre instruktører, og hun var blevet så populær, at selskabet overtalte Sternberg til at fortsætte.

Måske kan man sige, at Sternbergs syn på filmkunsten er et vrangsyn: man kan ikke negligere fortællingen, film er ikke malerkunst. På den anden side kan man så også sige, at alt for mange Hollywood-instruktører har været lidt for glade for fortællingen: man kan ikke negligere det billedmæssige, film er ikke litteratur. Filmkunst er en syntese af ordets og billedets kunst, i langt højere grad en audio-visuel kunstart end teaterkunst. Welles, der, som man ved, er fuld af litteratur og teater (og meget andet) kunne med lethed filme en præcis og i enhver henseende upåklagelig teaterforestilling, „Othello" f. eks. Og det kunne være interessant nok – af teaterhistoriske og andre grunde – at arkivere den. Men det er også kun en arkiveret teaterforestilling, en erstatning for en rigtig teaterforestilling. Det er ikke autonom kunst. Kameraet bruges ikke som kunstnerisk, men som videnskabeligt instrument, ganske som når man opbevarer sjældne skrifter eller bogudgaver på mikrofilm. Men kameraet byder på andre muligheder. Sammensmeltningen af ordets og billedets kunst kan formidle et helt nyt kunstværk, sådan som Welles netop formåede det med sin „Othello". Anledningen er *Shakespeare,* kunstneren i dette tilfælde Welles.

Marlene Dietrich i „The Devil Is a Woman".



Nu er Sternberg jo ikke den eneste, der har ladet sig inspirere af malerkunst. Næsten alle de store filmkunstnere har et forhold til malerkunsten, der nok kunne fortjene at blive nærmere belyst. Det gælder de tyske ekspressionister, Eisenstein, Dreyer, Stroheim, *Feyder, Cocteau,* Welles, Bresson, visse af de italienske neorealister, *Fellini,* Visconti og *Antonioni.* Man kan ofte ligefrem analysere billedstrukturen i *stills* fra disse kunstneres film. Ja, man kan måske kun få det fulde udbytte af deres film, hvis man har de fornødne æstetiske kvalifikationer eller forudsætninger. Endda har ingen af de førnævnte i samme grad som Sternberg beskæftiget sig med de æstetiske problemer, som filmkunsten har fælles med malerkunsten.

Det er derfor også forbavsende, at ingen af interviewerne i de omtalte interviews har stillet væsentlige spørgsmål til Sternberg om sådanne problemer, men har nøjedes med at spørge om det, de lige så godt kunne læse om i hans bog.

*

„Jeg indrømmer gerne," siger Sternberg i et af interviewene, „at jeg er en god tekni-

ker." Og Steinthal citerer en udtalelse af *Rudolf Arnheim,* der kalder Sternberg for „verdens mest begavede filmhåndværker – i hver eneste af hans film er der stof til en hel lærebog i filmkunst."

Det er altså i en vis forstand det tekniske apparatur, der har været bestemmende for Sternbergs æstetiske holdning. Det er allerede blevet fortalt, hvorledes han ganske simpelt forelskede sig i kameraet, og hvorledes han allerede før han nogen sinde havde stået bag et kamera havde gjort sig tanker om det menneskelige øje; det er som en linse: hvad øjet ser, står omvendt ganske som i kameraet, et eller andet sted oppe i hjernen bliver det vendt rigtigt. At *se* er altså det vigtigste. Kameraet ser, eller filmkunstneren ser med kameraet. Men man kan ikke se uden *lys:* historien om lyset er historien om livet. Visuelle indtryk fastholdes ved hjælp af lys, kameraet er hjælpeløst i mørke. Fjern lyset og der er intet tilbage. Dertil kommer, at man ved anvendelse af lys kan forskønne eller dramatisere et hvilket som helst objekt. Alt lys skaffer sig selv skygge; hvor der er skygge, må der også være lys; skygge er mystisk, lys er klart; skygge skjuler, lys åbenbarer – kunst består, når alt kommer til alt, i at vide, hvad man skal åbenbare og hvad man skal skjule. Lyset i London er forskelligt fra lyset i Paris, lyset skifter med årstiderne: hvad maleren må vide herom, må filmkunstneren også vide. Det er ikke tilfældigt, at Hollywood placeredes i det solrige Californien. Med det elektriske lys fik filmkunstneren et teknisk apparat, der var helt hans eget: han kunne arbejde med lyset, beherske det, anvende lys- og skyggevirkninger efter forgodtbefindende. Sternbergs filmæstetiske credo kan sammenfattes i et af de udtryk, han anvender i sin bog: *„Light and shadow in action".*

Film er bevægelse: en genstands bevægelse afhænger i film ikke blot af dens egen rumlige placering, men også – og især – af kameraets bevægelser. Dertil kommer montagens muligheder, som Sternberg ikke så bort fra (den hurtige række *close-ups* i „Underworld").

Idealet for Sternberg er selvfølgelig, at instruktøren er sin egen fotograf. Han har altid selv været det, også når der stod en anden bag kameraet; denne anden fik hædersbevisninger for sit fotografiske arbejde, men han havde, siger Sternberg, blot nøje fulgt mine instruktioner. Jeg føler mig ikke helt overbevist om, at Sternberg har ret i at underkende fotografens betydning. Visse instruktører præsterer kun deres allerbedste med en bestemt fotograf. Hvad med navne som *Gregg Toland, Léon-Henri Burel, Gabriel Figueroa, Edouard Tissé, Göran Strindberg, Giuseppe Rotunno, Raoul Coutard?*

Kameraet er det ene hovedinstrument under filmoptagelse, mikrofonen det andet. Både i teori og praksis foretrækker Sternberg altså det første. Hans synspunkt er, at kameraet skaber, medens mikrofonen reproducerer. Man kan ikke sætte lys eller skygge til stemmer; han citerer *Bela Balazs: Der Ton wirft keine Schatten* („Der Geist des Films", 1930). Når Antonioni hævder, at menneskestemmen, og altså dialogen, er „en lyd mellem andre lyde", så kan vi kun trække på skuldrene, eftersom Antonioni i høj grad støtter sig på sin dialog. Sternberg kunne ikke finde på at sige noget sådant; han foretrækker kameraet, men underkender ikke af den grund lyd og tale. Derfor hører også de akustiske fænomener under instruktøren, som selv bør sørge for sin mixning. Lyd og dialog er altså ikke så betydningsløse, at enhver anden end instruktøren kan tage sig af den slags.

Men det er altså ifølge Sternberg først og fremmest det filmiske billede, der bør interessere instruktøren. Billedet skal helst koncentrere sig om det menneskelige ansigt; kameravinkler, lys, skygge osv. dramatiserer ansigtet, forlener det med egenskaber, nuancerer dets udtryk. Nærbilleder forudsætter, at ansigtet behandles som et landskab: øjnene er søer, næsen en bakke, kinderne marker, panden himlen, håret skyerne osv. Huden skal give refleks som optagelser af et søparti, lyset skal kærtegne, ikke forfladige. „Hvad enten det drejer sig om et ansigt, et legeme, en legetøjsballon, en gade, er problemet altid det samme: livløse overflader må gøres modtagelige for lys ..."

I dette system bliver skuespillerne i virkeligheden ikke stort andet end marionetter, dukker eller attrapper. Instruktøren bruger skuespilleren som maleren en klat rød farve! Det synspunkt delte Jannings ikke. Nuvel, der er i almindelighed overensstemmelse mellem

Sternbergs teorier og det, han gør i praksis. Men hans skuespillerteori virker ikke overbevisende, når man ved, at han sagde ja til at optage „Der blaue Engel", fordi Jannings, så umulig han end var, virkede inspirerende på ham. Ganske som Marlene gjorde det.

Han er temmelig umenneskelig. Men han vil, at det skal være instruktørens film helt igennem. Han oversætter det franske *metteur-èn-scène* med *master of scene;* en temmelig fri oversættelse, men med god mening.

I 1937 fik Sternberg en opgave, som han ventede sig meget af. Det var en film over *Robert Graves'* meget læste roman „I, Claudius". Kun et par spoler af filmen eksisterer (findes vist hos Cinémathèque française i Paris). Optagelserne fandt sted i England; filmens forlis skyldtes, at det var *Charles Laughton* umuligt at få tag i rollen. *Merle Oberon* kom desuden ud for et automobiluheld, så optagelserne måtte indstilles. Juleaften 1965 bragte BBC *Bill Duncalfs* TV-film „The Epic that Never Was" om den forliste film. De endnu levende af de folk, som havde med filmen at gøre, inkl. Sternberg *himself,* fortalte, hvad der egentlig skete. Et referat af TV-filmen, skrevet af *Peter John Dyer,* findes i *Sight and Sound,* vinter 65/66. Duncalfs film, som har vakt opmærksomhed, er i øvrigt senere blevet vist på stort lærred (*National Film Theatre,* London).

Derefter pauserede Sternberg. Han rejste en del, men helligede sig for det meste sin omfattende samling af moderne kunst og sit bibliotek. Af de film, han har optaget efter krigen, er der kun grund til at omtale to. „Macao" fra 1952, fordi *Nicholas Ray* var instruktørassistent; og så „The Saga of Anatahan" (1953), optaget i Japan – Sternberg var selv producent, manuskriptforfatter, instruktør, fotograf, og han læste selv kommentaren. Franskmændene synes at nære nogen beundring for den; jeg har ikke fået lejlighed til at opleve den.

Sternbergs bedste film – „Underworld", „The Last Command", „Der blaue Engel" og „eventyrfilmene" med Marlene – bør vises af filmklubber en gang imellem. Man bør se dem, fordi de har enestående billed-kvaliteter. Og man bør ikke forsøge at finde noget i dem, som ikke er der. En af „Movie"s begavede kritikere hævder, at Professor Rath i „Der blaue Engel" er analerotiker. Det kan man se, forklares det, af den måde han pudser næse på.

Marlene Dietrich i „Der blaue Engel", 1930.

TOM MILNE: THE RUNNING, JUMPING AND

At skrive om *Richard Lester* er nærmest som at forsøge at fange en sommerfugl med de bare hænder. Netop som man tror, at nu sætter han sig til ro på den ene ting, så er han allerede på vej til den næste, og hele vitaliteten ligger i dette flakseri: Måske vil det lykkes at spidde ham, men det vil sikkert blive på bekostning af sommerfuglens liv, og tilbage vil man finde et trist og afrakket insekt.

I „Help!" klør kameraet – endog mere end i de tidligere film – efter at komme videre til næste scene, tilsyneladende stiv af kedsomhed over den første, endnu før skuespillerne har haft tid til at sige deres replikker. Alt foretages i et stakåndet hastværk, intrigen er mere eller mindre irrelevant, og selv de individuelle vittigheder betyder ikke ret meget, for der er altid en ny, der er i færd med at mase sig ind: man kunne gå fra „Help!" nårsomhelst og komme tilbage 10 minutter senere uden at ane forskellen. Virkningen ligner ofte i forbløffende grad det at se film på kommercielt TV, hvor man lige når at komme ind i intrigen, da der kommer en „naturlig afbrydelse", i hvilken annoncører lokker, bearbejder, opmuntrer eller på anden måde forfører tilskueren til at tro på, at deres produkter er enestående og vidunderligt ønskværdige. Det er ingen hemmelighed, at Dick Lester er en produktiv instruktør af TV-reklamer, og at han langtfra skammer sig over denne håndtering; tværtimod nyder han arbejdet takket være de muligheder for eksperimenter og friheder, det giver ham. Og hans erfaringer på dette felt er så åbenbart af betydning for hans arbejde i filmen, for hans iscenesættelse er først og fremmest et umådeligt bondefangerkneb, der skal skjule den sande natur af indholdet i hans film.

Der findes en engelsk TV-reklame, som har held til at bibringe endog toiletpapir en vis glamour ved at vise en lille pige, fotograferet i tåget soft focus, som leger med en stabel ruller i idylliske, sommerlige omgivelser. På samme måde bruger „Help!" farver, kameravinkler og frenetiske kamera-tricks til at skjule den ufortryllende sandhed, at *The Beatles* ikke aner, hvordan man afleverer en replik med blot et minimum af vid eller professionel kompetence, og at manuskriptet hovedsagelig er sammenflikket af en samling forhistoriske vittigheder og ordspil. Det siger en hel del om Lesters talent, at bondefangerknebet for størstedelens vedkommende lykkes i en sådan grad, at „Help!" virkelig synes frisk, vittig og spændende. Uheldigvis kan taskenspillerkunster virke i to retninger, og samtidig med at de har travlt med at skjule filmens fejl, er de ved at tilhylle filmens dyder på en sådan måde, at mange af de bedste øjeblikke glider forbi næsten ubemærkede. Alle de store komikere fra *Buster Keaton* og fremefter kendte betydningen af *timing,* af at skabe mellemrum mellem vittighederne og af at opbygge tilskuernes forventning på en sådan måde, at det enkelte gag ville få størst muligt eftertryk. I Lesters film kan man imidlertid se en stor vittighed blive efterfulgt af en lille samtidig med, at gode og dårlige gags får nøjagtig den samme behandling: de kastes i hovedet på publikum, som så efter evne må gribe dem i luften eller gå glip af dem.

Lesters film er mere en kæde af gags, end de er film, og disse gags er uden sammenhæng med hinanden og med historien; de er nærmest samlet tilfældigt og bundet sammen med kønne sløjfer af teknik. Her skulle man måske kaste et hastigt blik på en af de påvirkninger, der har haft størst betydning for hans karriere. Han blev født i Philadelphia i 1932, var vidunderbarn, kom på University of Pennsylvania som 15-årig og tog eksamen i klinisk psykologi. Derefter dannede han en kortvarig sanggruppe, arbejdede i amerikansk TV som alt lige fra scenearbejder til instruktør, tournerede i Europa som café-pianist og guitarist og endte i engelsk TV, hvor han skrev en musical, „Curtains for Harry", og medvirkede (sammen med *Alun Owen,* som senere skrev „A Hard Day's Night") i sit eget show, „The Dick Lester Show". Efter dette blev han knyttet til „The Goons" – *Peter Sellers, Spike Milligan* og *Harry Secombe* – og iscenesatte deres forskellige TV-serier, „Idiot's Weekly, Price 2d", „A Show Called Fred" og „Son of Fred".

Det er muligt, at Lester kan have haft ind-

STANDING STILL MAN

flydelse på The Goons, men der kan ikke være tvivl om, at disses yderst individuelle form for surrealistisk humor (hovedbestanddele: bizarrerie, uærbødighed, inkonsekvens) påvirkede ham. Et af disse shows begyndte med et brillant gag, som er kvintessensen af Lester-Goon-humor. Publikum sidder i et teater, snakker, læser programmer og sætter sig godt til rette i venten på, at stykket skal begynde; en forventningsfuld hyssen, og tæppet går op; det afslører et andet publikum i en anden teatersal; de to tilskuerskarer stirrer på hinanden et øjeblik, så begynder de tøvende at klappe ad hinanden. Gag'et er perfekt, helt og fuldt i sig selv; og som de fleste af „The Goon Show"s gags har det intet med noget i showet at gøre.

En film må uheldigvis hænge sammen; ellers bliver den (som „Help!") lige så trættende og kedelig som den mand, der klæber sig op ad én ved et selskab og fortæller én en morsom historie, som minder ham om en anden historie, som minder ham om en tredie ... Selv disse uforlignelige anarkister, *Marx Brothers,* vidste, at en film måtte have en eller anden form: derfor disse mellemspil med *Margaret Dumont,* de forelskede unge, Harpo med harpen eller Chico med klaveret, der ikke blot tjente som ramme, men som gav publikum lejlighed til at trække vejret.

Paul, John og Ringo 'standing still' i „Help!"

I Lesters tidlige film var denne mangel på rygrad ikke umiddelbart synlig: „The Running, Jumping and Standing Still Film" (1959) var en slags amatør-kortfilm, hvor det intet gjorde, mens „It's Trad, Dad" („Jazz, Humør og Pep") (1962) og „The Mouse on the Moon" („Fut i Raketten") (1963) var konventionelle kommercielle arbejder, der havde fået nogle ukonventionelle indslag og en hel del vitalitet i instruktionen. Men efter „A Hard Day's Night", hvor hele filmen *var* Lesters stil, begyndte det at få en hel del betydning. Hans tre seneste film er overstrømmende og yderst fornøjelige, men i grunden utilfredsstillende, fordi de mangler et egentligt grundlag.

Det er karakteristisk for Lester, at han tager *Ann Jellicoes* smukt konstruerede skuespil, engagerer en anden forfatter til at skrive manuskriptet og systematisk nedbryder hele dets logik. Hvor Ann Jellicoes stykke kan beskrives som en sonate for fire stemmer, i hvilken fire unge mennesker udelukkende ved hjælp af deres sprog skaber en fantasiverden, som de efter behag kan forme og ændre, men som altid slår tilbage og konfronterer dem med virkeligheden, dér er filmen en tilfældig samling brudstykker. Der er smuler af cinéma-vérité (gadeinterviewene), smuler af ufordøjet *Godard* (brugen af tekster), smuler af *Truffaut* (denne stejlen rundt i gaderne), smuler af *Fellini* (begyndelsens drømmesekvens), smuler af så at sige alt og dertil nogle strålende vittigheder.

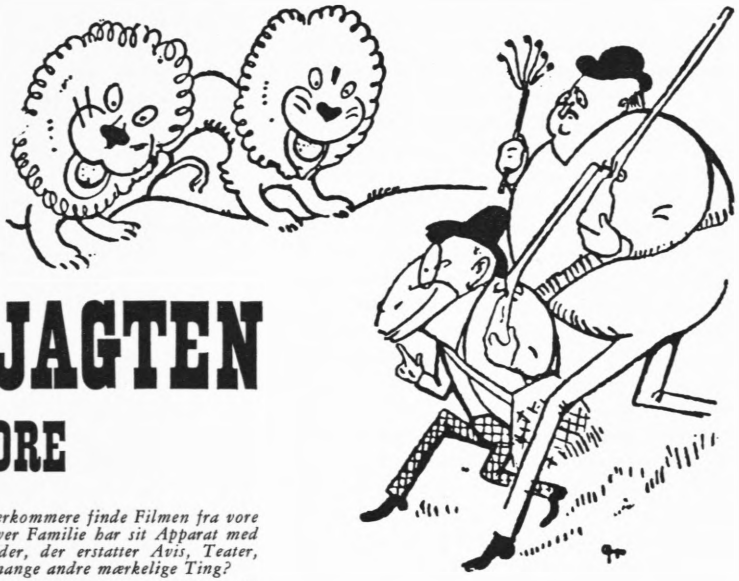
Midt i alt dette kommer det som noget af en overraskelse pludselig at finde et stykke af Ann Jellicoes skuespil næsten intakt – „løvetæmmer"-afsnittet i det helt hvide værelse, i hvilket Colin opdager, at en papirpose over hovedet tillader én at brøle mere erotisk, hvor Tolen opdager, at det er dejligt at bruge en pisk, hvor Nancy ser på i lykkelig forventning, og Tom laver the. Herfra og næsten til filmens slutning arbejder Lester med en kontrol og en følsomhed, som man ikke finder andetsteds i hans arbejder.

Det er et opmuntrende tegn. Det antyder, at hvis en eller anden binder Lester fast med et godt manuskript i stedet for at tillade ham at overgive sig til sine indfald, så kan han levere et virkelig godt måltid og ikke blot en række fristende hors d'œvres.

JOHN ERNST:

LØVEJAGTEN PÅ ELLEORE

Hvor vil ikke vore Efterkommere finde Filmen fra vore Dage latterlig, naar hver Familie har sit Apparat med talende, levende Billeder, der erstatter Avis, Teater, Koncertsal, Bøger og mange andre mærkelige Ting?
(Arnold Richard Nielsen i „Folkets Avis", 1914)



Alfred Schmidt: Levin og Alberti på løvejagt.

Arnold Richard Nielsen var journalist og filmpioner, men han var også, som man ser, lidt af en kulturprofet. Men havde han anet, at det ikke kun var familierne med det noksombekendte apparat, der både erstatter det ene og det andet, som skulle finde filmene fra „vore dage" latterlige – ja, ikke bare disse film, men også film, der er tredive-fyrre år yngre (læs kun frokostavisernes fjernsynslæserbreve!) – ikke bare publikum, men også fjernsynsanmelderne – ikke bare dem, men også hele striben af unge, skrivende filmentusiaster, der indtager en let hovedrystende holdning over for stumfilm i det hele taget, men især, naturligvis, over for filmene fra den „arkæologiske" periode – havde Nielsen anet alt dette, ville det nok alligevel have skuffet ham lidt. Hans navn er især knyttet til den sagnomspundne „Løvejagten" (Nordisk Films Kompagni, 1907), et af de mest betydningsfulde, hyppigst omtalte, mest latterliggjorte og dårligst kendte kapitler i dansk films – og den tidlige verdensfilms – historie. Ingen anden dansk film er der i årenes løb ofret så megen spalteplads på. Hvert tiende, ja, hvert femte år, er den blevet mindet i den ganske presse med det samme sludder om den formodede mishandling af et par tandløse løver på øen Elleore, og affæren hører fremdeles til det faste inventar i den lettere selskabskonversations anstrengende afdeling for spøg og skæmt.

Det er da klart, at alvorlige filmentusiaster med sans for poesien ved antikke film måtte reagere, og det gjorde de så ved at ignorere skandalehistorien og i stedet forklare, hvilken usædvanlig film „Løvejagten" var i samtiden, det grundmurede kameras og de blafrende kulissers epoke. I „Løvejagten" finder man både dramatisk stramning ved krydsklipning, nærbilleder (af dyr), usædvanlige vinkler (fugleperspektiv), location-optagelser på Elleore (med kunstig palmebeplantning), indskudte og yderligere illusionsskabende reportagebilleder af andre vilde dyr (optaget i Zoo) – alt sam-

men takket være held og slump og tilfældighedernes „ordnende" spil. Det hele blev mixet sammen til en sprælsk lille spændingsfilm, der desuden var dobbelt så lang som alle hidtidige film, nemlig 219 meter (dvs. *to* spoler – dengang oversteg filmenes længde ikke én spole, dvs. 100–200 meter). *Ebbe Neergaard* forklarede alt dette, da han præsenterede filmen i dansk fjernsyn i 1956, *Arne Krogh* forklarede det, da han præsenterede filmen i Studenterforeningen i 1957, og *Erik Ulrichsen* forklarede det i sit essay om *la belle epoque,* der findes genoptrykt i antologien „Filmangreb og filmpoesi" (1965), og jeg henviser til denne som det bedste, der er skrevet om filmen selv. Men „Løvejagten" er ikke, hvad også jeg selv er kommet for skade at kalde den (i artiklen om hoffotografen *Lars Peter Elfelt,* „Kosmorama 66") en avantgardefilm: Den er, som Ulrichsen skriver, *„velegnet som eksempel på, hvorledes sensationstrang og overvindelse af praktiske problemer drager filmfolkene ind i filmæstetikkens sfære .... Men instruktørerne forstod ikke – efter det i dag foreliggende materiale at dømme – at udnytte erfaringerne fra „Løvejagten" i intrigefilmen. Det blev først og fremmest i kraft af indholdet, de enkelte billeders fotografiske kvalitet ... og skuespillernes rolige stil, at dansk film i de kommende år skulle gøre sig så smukt gældende – ikke i kraft af snedig klipning ... Hidtil har man mest muntret sig med det kuriøse ved „Løvejagten" og affæren omkring den; den synes mig at fortjene en plads i selv kræsne verdensfilmhistorier."*

Til denne smukke understregning af filmens egne kvaliteter i historisk sammenhæng er der imidlertid at sige, at det kuriøse ved „Løvejagten" og affæren omkring den ingenlunde er uvæsentlig, men tværtimod vigtigere end selve filmen, og at den også ville have været vigtigere, *selvom* „Løvejagten" havde været en avantgardefilm og ikke et isoleret pletskud, hvis udviklingsmuligheder ingen forstod, inklusive filmens egne skabere. Det er forståeligt, at virkeligt filminteresserede har ladet sig irritere af den ensidige gøren vittigheder på en skandalehistorie om en film, som næsten ingen kender, men af lutter irritation er de kommet til at hælde barnet ud med badevandet.

Skandalen førte jo det meget konkrete med sig, at *Ole Olsen* fik frataget sin bevilling til sit „Biograf Theater" i Vimmelskaftet, hvorefter han helt og holdent var henvist til at *producere* film. Hidtil havde Ole Olsen kun holdt en filmproduktion i gang for at imødekomme behovet til sin biograf, der ikke kunne dækkes af de importerede film fra især Frankrig, Italien og USA. Der skal ikke megen fantasi til at forestille sig, at hans ufrivillige omstilling til ren producentvirksomhed på dette tidspunkt har haft en afgørende betydning for den filmhistoriske udvikling. Det gav Ole Olsen et kæmpeforspring fremfor sine producentkonkurrenter her og i andre lande, og selvom han alligevel på et senere tidspunkt havde opgivet biografen til fordel for producentvirksomheden af egen fri vilje, er det ingenlunde givet, vi var blevet i stand til at yde det bidrag til filmhistorien, vi i dag – en anelse ubeskedent – kalder „guldalderen" eller *la belle epoque.* Tidspunktet kunne være forpasset.

Ingen har tidligere beskæftiget sig alvorligt med selve skandalehistorien – skandaler er da ikke noget, seriøse gemytter befatter sig med? Den har i højeste grad sine festlige sider, men sandelig også sine alvorlige eller snarere tragikomiske. „Løvejagten" er vel historiens første eksempel på en politisk udnyttelse af en filmindspilning – og en filmskandale, der i virkeligheden ikke var nogen „reel" skandale, men det, den amerikanske historiker og sociolog *Daniel J. Borstin* („The Image") ville kalde *a pseudo-event.* En kassebedrøver af en politiker, Hans excellence justitsminister *Alberti,* brugte efter alt at dømme – det helt definitive bevis foreligger endnu ikke – et ubefæstet rygte, han i kraft af sit embede fik spillet i hænde, til at skabe en gigantisk skrøne om dyremishandling under en filmoptagelse, med det egennyttige formål at aflede opmærksomheden fra de opståede rygter om hans kriminelle embedsførelse. Og at denne pseudoevent (sagen set fra Ole Olsens synspunkt kan studeres i dennes erindringer „Filmens eventyr og mit eget") har kunnet holde sig så livskraftig, skyldes vel, at skandaler ikke mere er, hvad de har været – sjældne og eksklusive og derfor mindeværdige. I dag er der gået inflation i skandaler, mindre fordi menneskenes børn er blevet værre, end fordi kommunikationsmidlerne er blevet bedre. Har vi ikke næsten glemt affæren om „Affæren Christine Keeler" om „århundredets største society-

skandale"? Men den dag i dag tales der om hin løvejagt på Elleore ...

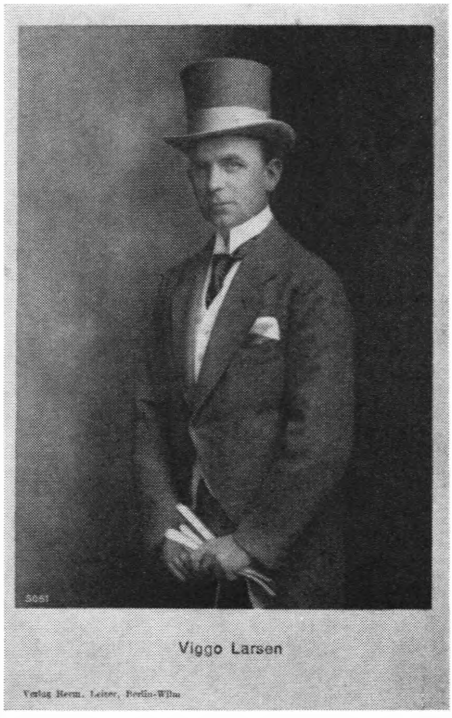
Hovedpersonerne i virkelighedens filmdrama var, foruden Ole Olsen, Alberti og dennes nidkære og energiske højrehånd, overretssagfører og teatercensor *Levin,* også Arnold Richard Nielsen og *Niels Viggo Larsen,* „Nordisk Film"s og dermed dansk films betydeligste medarbejdere i de allerførste år. Et portræt af de to pionerer, der var såre typiske for det klientel, filmen tiltrak sig i den arkæologiske periode, er ikke tidligere givet, og det vil derfor være på sin plads at tegne et sådant, før pseudoskandalen søges rekonstrueret, og så meget mere som netop „Løvejagten" synes at være begge herrers mest centrale filmindsats.

Fra „Nordisk"s start i 1906 og indtil 1909/10, hvor de begge har forladt dansk film for bestandig, produceredes der, ifølge *Marguerite Engbergs* index i „50 år i dansk film", 250 danske film med fiktivt indhold, og af disse er kun seks film fra andre selskaber. Blandt de mange „Nordisk"-film – næsten alle en-spoles film – bærer ca. 25 Viggo Larsens navn som instruktør og 30 af dem Richard Nielsens navn som forfatter. Mange af filmene lavede de imidlertid i fællesskab, og Larsen var desuden en meget anvendt skuespiller. Til 180 af filmene kender vi hverken forfatter eller instruktør, men en stor del af dem, formentlig størsteparten, må være lavet af Larsen og Nielsen.

Af disse to er Viggo Larsen utvivlsomt den betydeligste. Sine forudsætninger for at lave film fik han ved at følge med i repertoiret i Ole Olsens „Biograf-Theater" i Vimmelskaftet, hvor han var overkontrollør. Viggo Larsen knyttedes til biografen i 1905, 24 år gammel, og han blev ifølge overleveringen valgt til kontrollørjobbet blandt 120 ansøgere, vistnok på grund af sin formodede evne til, med sin fortid som sergent, at kunne holde styr på en udisciplineret forsamling. Fjorten år gammel var han blevet optaget på Frederiksberg Slots Underofficersskole. Rigtig officer kunne han ikke blive, fordi han ikke var akademiker, og på et tidspunkt syntes han måske, det gik for langsomt med karrieren. Dette har muligvis været årsagen til, at han søgte ind i den belgiske hær i Congo. Måske var han bare eventyrer. Det kan i hvert fald forklare, hvorfor han ombestemte sig og valgte filmbranchen.

Som de fleste sympatiserede han ikke personligt med Ole Olsen. Han syntes, véd vi fra interviews, at den selvlærde selvhersker blandede sig lidt vel rigeligt. Noget tyder dog på, at Larsen selv var lidt af en kværulant. Olsen selv, hans bil, hund, kone og børn medvirkede således ofte i filmene fra disse første år, og når Olsen havde lyst til *det,* skrev, fotograferede og instruerede han også selv. Men i følge Larsen var han lige umulig til det hele. Larsen interesserede sig måske for alvor kun for en eneste side af filmarbejdet: *fotograferingen.* Men også hvad denne angik, var han i reglen utilfreds med resultatet. Både med „Løvejagten" og endnu mere med „Bjørnejagten" (1908), der fik guld i Hamburg samme år – for fotograferingen! (Ved *Alfred Graatkjær (Sørensen)*).

Larsen var en dygtig organisator, men ikke kunstner. Var han det, så var det i hvert fald ikke af Guds naade, men af Ole Olsens eller måske snarere *Olaf Poulsens* – hans store skue-



Viggo Larsen

Alfred Schmidts berømte tegning af „Løvejagten på Elleore" i „Blæksprutten", 1907.

spillerforbillede. I 1908 er Larsen meget optaget af den overdrevent teatralske spillestil i „L'Assasinat du Duc de Guise", som han imidlertid fandt meget forfinet og pantomimisk, og flere år senere i Tyskland lægger han navn til en film, der var lige så langt bagud for sin tid, som „Løvejagten" var forud for sin. „Artistliv" hed den, og folkemængden var *malet* på bagtæppet. I slutningen af 1909 fik han engagement i Berlin, hvor han vistnok arbejdede med film, indtil han i 1945 vendte tilbage til Danmark, og som så mange af sine landsmænd var han med til at præge tysk film før 1919, før gennembrudsværket i den tyske filmekspressionisme, „Dr. Caligaris Kabinet". Ukontrollerbare kilder hævder, at han instruerede omkring 200 film i sin Tysklandsperiode, og han skal have medvirket i omtrent lige så mange som skuespiller. Heraf har en betydelig del nok været hans egne. Men han samarbejdede med bl. a. *Robert Wiene,* vistnok også med *Murnau,* og omkring 1912 skal han være blevet placeret som nr. 7 i en publikumsafstemning om tidens ti populæreste stjerner (deriblandt *Asta Nielsen* og *Valdemar Psilander).* Skuespilleren *Axel Breidahl* skriver fra Berlin „(Politiken" 2/6 1912):

„Han er kendt af lige så mange titusinder, som vi andre er kendte af hundreder. Manden er nemlig Filmsskuespiller og i Øjeblikket maaske det mest reproducerede Ansigt i Verden." I begyndelsen af Tysklandsperioden havde Viggo Larsen sit eget produktionsselskab, „Vitascope", men inflationen tog det fra ham. Om denne hans producer- og instruktørvirksomhed skriver Breidahl i samme artikel, at han *„har udviklet en Smag, der sætter hans Films højt over, hvad der ellers produceres i Tyskland, og skaffer dem en rivende Afsætning, selv i det ellers saa kræsne England."*

Sikkert er det, at han havde sans for det soignerede foto, det gedigne håndværk, men næppe for virkelig kunst. Blandt sin høje alderdoms mest betagende filmoplevelser nævner han med begejstring det danske cirkusmelodrama „John og Irene" – om der ellers er nogen, der erindrer det. I januar 1957 døde han i en alder af 76 år, og kun et par måneder senere efterfulgtes han af sin hustru *Karin.*

Flere perioder i hans karriere er næsten mørklagte, og en *vurdering* af hans filmindsats i Tyskland kan ikke gives. Men det er ikke sandsynligt, den vil byde på eksceptionelle overraskelser, det her nævnte taget i betragtning.

Mere overskuelig er Richard Nielsens filmbedrifter, der kun strakte sig over nogle få år. Nielsen var journalist, og selv i sin korte filmperiode afbrød han ikke sin journalistiske virksomhed. Allerede omkring 1910 trak han sig definitivt tilbage fra filmarbejde, og han gjorde sport til sit journalistiske speciale, da aviserne tog livet af den gode gamle allroundjournalist. Han blev (ligesom *Dreyer,* der skrev „Ekstrabladet"s sports- og flyvestof i årene 1912–15) en af sportsjournalistikkens pionerer med den livfulde, „impressionistiske" reportage, der var en god erstatning for det gammeldags, tørre referat.

Filmindsatsen ligger ikke klar. Han opfandt måske *seriefilmen* med seks film om „Happy Bob" og seks om „Ripp og Rapp". Det er også muligt, han fik den i sig selv ikke originale idé til „Løvejagten" – det hævder han i det mindste selv, og for sandsynligheden heraf taler bl. a. den kendsgerning, at han, ifølge *Bengt Idestam-Almquist,* allerede før århundredskiftet, da Ole Olsen var direktør for Malmö Tivoli, leverede sensationer dertil. Iøvrigt syntes jagt-film at være på mode i 1907–08 („Isbjørnejagten", „Bjørnejagten" (det *er* to forskellige film) og „Løvejagten"); de blev alle store økonomiske succes'er, og den tanke strejfer én, at disse succes'er var bestemmende for udformningen af „Nordisk"s berømte varemærke, der stammer fra 1909 (jfr. *Marguerite Engbergs* artikel „Da Ole Olsen begyndte", „Kosmorama 21"). Ellers er Nielsens største indsats nok den artikelserie om filmens historie, han skrev i „Folkets Avis" (september 1914), og hvori han selv spiller en enestående central rolle; han hævder således at være den, der tilskyndede Ole Olsen til at stifte „Nordisk Films Kompagni"! Nu var det jo sjældent skrivende folk, der var i Ole Olsens brød i disse første år, og denne artikelserie bør derfor omgås med den yderste varsomhed af filmhistorikere. Blot ét eksempel: Under optagelserne af „Løvejagten" var Nielsen tillige journalist ved Alberti-avisen „Dannebrog". Han skriver i „Folkets Avis": *„Jeg, der den Gang var Journalist ved „Dannebrog", indsaa Nødvendigheden af at vælge mellem Ole Olsen og Alberti og valgte – Alberti!"* Og givet er det, at Nielsens brød som journalist var i fare. Den 23. august 1907, da dønningerne efter Løvejagt-skandalen gik højest, kan man læse disse maliciøse linier i „Politiken": *„Vi ved ikke, om det er rigtigt, hvad der er blevet os berettet, at det er en Medarbejder ved „Dannebrog", der har opsporet denne Ø og lejet den til Direktør Olsen. Det ville da være meget pudsigt, om Vedkommende, der ogsaa er knyttet til Direktør Olsens Virksomhed som Librettoforfatter, netop skulde være den, der for sin ene Arbejdsgiver indledede den Løvejagt, der skulde blive saa ildeset af den anden."* Men også i 1908 arbejder Nielsen for Olsen, og Ulrichsen har sikkert ret, når han af Nielsens bemærkning i „Folkets Avis" drager den slutning, at Nielsen i 1914 ikke ville indrømme, at han i 1908 ikke troede meget på filmens fremtid.

Efter alt at dømme må vi fastholde, at „Løvejagten" blev både Larsens og Nielsens væsentligste filmindsats. Officielt er Viggo Larsen filmens instruktør, men filminstruktion i ordets dybere betydning eksisterede jo ikke, og mange medvirkede ved filmens tilblivelse. I den båd, der i hine augustdage sejlede ud til Elleore, sad, foruden Larsen, Nielsen og Olsen også fotografen Alfred Graatkjær, tegneren *Ulk Jensen,* bugtaleren *Jørgen Lund, Knud Lumbye* og *William Thomsen.* Desuden et par skydelærere fra Frederiksberg Slots Underofficersskole.

August 1907 – de gode, gamle dage, som i stigende grad kommer til at ligne de dårlige nye, desto mere man fordyber sig i tidens aviser. Også dengang talte de konservative af dem om tidernes forfald og genoptrykte in extenso, hvad de havde skrevet for hundrede år siden – i de gode, gamle dage. Også dengang rasede man over disse uforståelige, pornografiske, ja rent ud svinske, modernistiske kulturterrorister som f. eks. *Herman Bang* og *Gustav Wied.* Og *Hjalmar Söderberg,* hvis skuespil „Gertrud" dette år fik sin danske førsteopførelse på „Folketeatret". Men selv de største sensationer dengang havde mere passende dimensionerede overskrifter, og billeder var det skralt med.

– – –

I dagene op til optagelserne af „Løvejagten" var pressen – og dermed menigmand – optaget af bl. a. røveriet i Laksegade, society-mordet i Monte Carlo, den gale *Peter Sabroe* og den splittergale *Marconi, Griegs* død og *Bjørnsson*-jubilæet, det nyindrettede *H. C. Andersen-*

museum i Odense, det næsten færdigbyggede „Det ny Teater" og den ny sporvejslinie til Vanløse. „Det kgl. Teater" indstuderer „En skavank", og på „Røde Kro Teater" er der „Løjer og Langkaal". Blandt de hastigt skiftende filmtitler finder man følgende meget karakteristiske: „En Bryllupsrejse til Niagara", „Korsikanerbanditten", „Kokkepigens Kæreste", „Mulattens Hævn" og *farvefilmen* „Hvad Æggene indeholdt".

Men allermest optaget var man måske nok af den voksende rygtestrøm om noget råddent i den lidet populære justitsminister Albertis embedsførelse, der snart skulle kædes sammen med endnu en begivenhed, som ingen ny verdensfilmhistorie og ingen moderne dansk kulturhistorie, der dækker dette tidsrum, kan komme uden om: „Løvejagten", eller rettere: den skandale filmen gav anledning til.

Hans excellence justitsministeren var tydeligt nok generet af de mange rygter, og man gætter på, at det korstog, han sammen med sin teatercensor netop havde ført mod de uartige revyer, dels var et forsøg på at aflede opmærksomheden fra de ubehagelige rygter, dels et forsøg på at opnå en vis popularitet i de opinionsdannende kredse, der jo ikke nedlod sig til at besøge disse revyer – i det mindste ikke officielt. Men dette korstog til almindelig højnelse af sædeligheden resulterede kun i, at excellencen blev til grin, især i de mindre småborgerligt-tilknappede aviser – dog ikke i „Berlingske politiske- og avertissementstidende". Derfor – tror jeg – greb Alberti med kyshånd den henvendelse fra de dyreværnsfolk med formandinden frk. *Gold* i spidsen, der berettede for den høje minister, at noget usædvanlig råt var under opsejling på Elleore. Nogle „filmsfolk", fortalte man på Roskildeegnen, ville på denne ø fabrikere en sensationsfilm om en løvejagt med rigtige løver, der ville blive skudt rigtigt, vistnok endda med dum-dum-kugler! Det havde man fra pålidelig kilde. Vistnok.

I hurtig rækkefølge skete der derefter følgende:

Alberti nedlægger øjeblikkelig forbud mod filmens optagelse. Det sker bl. a. med et mægtigt trompetskrald i „Dannebrog", hvori man læser, at den ophidsede teatercensor, der havde ringet til „Nordisk", udtalte: *„En simpel Fyr kom til Telefonen og svarede mig grinende, at Billedet slet ikke skulde forevises her i Landet, det var bestemt til Export, og de brød sig pokker om Forbud."*

Lørdag den 17. august finder optagelserne sted som planlagt.

Derefter sigtes Ole Olsen for dyrplageri – en beskrivelse af et par retsmøder kan findes i erindringerne.

De gode græd og de onde lo i dagene mellem den 18. og 30. august, da Løvejagt-affæren optog nationen mere end noget andet. Glemt var både den sindssyge Marconi og røveriet i Laksegade. Filmen var ny og en taknemlig skydeskive. Men især var denne affære et glimrende påskud til privat polemik blad og blad imellem. Vittighedstegnerne havde fede dage, og allerede i 1907 finder man den i dag så udbredte journalisttype, der fabrikerer begivenhederne på redaktionskontoret fremfor at opsøge dem i virkeligheden. „Social-Demokraten" havde således en medarbejder („Ax"), som allerede den 17. om morgenen – flere timer inden jagten fandt sted – kunne underholde sine læsere med en reportage om optagelsernes forløb: *„... saa plaffede Skytterne løs, Løverne dansede forvirrede omkring og brølede fortvivlende, mens Fotograferne i Jernburene drejede Haandtagene rundt som rasende .... Øjenvidner paastod, at Løverne i forvejen var sultede, og at Fotograferne trak Lod om at aabne Burene."* Osv. osv.

Mest og længst skrev naturligvis Albertis avis om rædslerne, der serveredes under overskrifter som denne: *„Da Dum-Dum Kuglerne susede gennem Luften:"* – „Politiken", vore dages „Dannebrog", skrev dog dengang, vendt mod „Dannebrog": *„Hvor maa det stakkels Dyr dog have lidt, tænker Bladet vel, naar dets Hoved laa spredt i en halv Snes Dele omkring paa Øen. Det er da Dyrplageri, som man kan tage og føle paa."*

Det suspekte i „Dannebrog"s holdning til filmprojektet findes ikke kun i antallet af spalter, dette blad ofrede på det i forhold til alle andre aviser, men også i det, der reelt blev sagt i spalterne.

Den 8. juli – fem uger før „Løvejagten" blev optaget – bragte „Dannebrog" under mærket *Partout* (Arnold Richard Nielsen?) et interview med „Filmsdirektør" Ole Olsen i anledning af, at „Der var engang –" var blevet kinematograferet. Interviewerен indledte: *„Hvad der gør, at de danske levende Billeder*

særlig i Amerika har fundet saa stort et Marked, er i første Række den Omstændighed, at vi Danske i Regelen har en finere og bedre Smag end de udenlandske Fabrikanter, og endvidere, at vore Motiver oftere er bedre udvalgte." Og Olsen udtaler: *„Alene af „Ishjørnejagten" ... har jeg solgt for 4500 Kr., deraf Størsteparten til Amerika. Om kort Tid skal vi optage et endnu mere sensationelt Billede, hvis Tilvejebringelse vil koste mig 5 000 Kr."* Altså „Løvejagten". (Pengene slog dog langtfra til. De to løver, som Ole Olsen havde købt i Hagenbecks Tierpark, kostede alene 5 000 kr.)

Den 18. august, dagen efter optagelserne, sås „vi danskes smag" i et påfaldende ændret lys i „Dannebrog": *„Saa snart Justitsministeriet ... var blevet bekendt med Biografdirektørens seneste Idé (det var, som man erindrer, ogsaa Direktør Olsen, der i Fjor lavede det raa Mordbillede *) havde man taget sine Forholdsregler ..."*

Og man finder følgende Levin-replik, som nok kan give anledning til undren: *„Det kunde naturligvis ikke falde mig ind at forbyde et Billede, hvorpaa der optraadte Løver, eller hvor Løver blev skudte. Men naar jeg nu paa Forhaand ved, at et raat Dyrplageri finder Sted for at faa Billedet lavet, ja, saa selvfølgelig forbyder jeg det."*

På forhånd ved ... Sagen er jo den, at ingen andre end filmfolkene vidste, hvordan aflivningen skulle gå for sig, eller hvorvidt der ville blive anvendt dum-dum kugler (hvad der ikke blev). Som allerede nævnt blev der anvendt fagfolk ved aflivningen (de to skydelærere fra Underofficersskolen), og ifølge Ole Olsens erindringer kunne en senere forevisning af filmen for Alberti m. fl. i hoffotograf Elfelts atelier da heller ikke bekræfte et eneste moment i de med gru udpenslede skildringer, og da slet ikke, at der skulle være anvendt dum-dum kugler, hvilket man skulle kunne konstatere på filmstrimlen.

Og udspurgte censoren filmfolkene om deres aflivningsmetode? Tilbød han, at justitsministeriet kunne udpege en egnet observatør til at overvære optagelserne, imod at filmfolkene afholdt omkostningerne ved rejse m. v.?

Intet i avissamtalerne antyder skyggen af noget sådant. Alt i „Dannebrog"s behandling af sagen peger på, at den skulle aflede offentlighedens opmærksomhed om Albertis person og lægge røgslør over de kedelige rygter.

Og da bevillingen til Ole Olsens biograf i Vimmelskaftet udløb 1. december, blev den ikke fornyet, men derimod givet til en vis *Køhler,* efter sigende en af Albertis venner, og til et medlem af skuespillerdynastiet *Hennings.*

I juli melder Alberti sig, og man frafalder tiltalen mod Ole Olsen for dyremishandling. Den 11. november gives „Løvejagten" fri til forevisning overalt i Danmark af den nye justitsminister Høgsbro, en disposition, som ikke engang Levin kunne blande sig i, idet han netop på dette tidspunkt befandt sig i den kedelige situation, at han som overretssagfører havde omgået et forbud, han selv havde udstedt som censor (hvilket iøvrigt senere førte til hans afsked). Men Ole Olsen fik aldrig sin biografbevilling tilbage. Hvorfor? Skulle han ikke endnu i 1908 være interesseret i at drive biograf, selvom film*produktionen* i stigende grad lagde beslag på hans kræfter? Vi må den dag i dag undre os med „Social-Demokraten", der bragte frigivelsen af „Løvejagten" på forsiden og bl. a. skrev: *„Den Biografheater-Bevilling, som således blev frarøvet Direktør Olsen og givet til en anden, har han mærkeligt nok endnu ikke fået tilbage."*

Den forsinkede danmarkspremiere havde ikke akkumuleret nysgerrigheden i et sådant omfang, at den gav anledning til strøgtumulter, tværtimod synes den at have været lidt af en skuffelse.

„Berlingske politiske- og avertissementstidende" bragte den længste og mest entusiastiske „anmeldelse" af filmen: *„De* [billederne] *gør egentlig i Forhold til Teksten et spagt Indtryk, men ses alligevel med Interesse paa Grund af det Forbud og de Forviklinger, hvortil de i sin Tid gav Anledning."*

I „Politiken" er man mere interesseret i

---

* „Det rå mordbillede" må være „Mordet på Fyn" (med bl. a. *Robert Storm-Petersen),* der dog er fra 1907. Med sin aldrig svigtende aktualitetssans havde Ole Olsen fremstillet denne strimmel på baggrund af et mord på Fyn, der ikke vakte mindre afsky og forargelse end Ole Olsens filmiske behandling af begivenheden.

„syngende og talende Billeder" med *Frederik Jensen. „„Grammofonfilmen" trækker stadig fulde Huse i „Kosmorama", og Illusionen er saa grundig, at Publikum næsten glemmer, at det ikke er den yndede Kunstner personligt, men kun hans Billede, og applauderer livligt.*

Endvidere vises for Øjeblikket den berømte „Løvejagt fra Elleore", som er givet fri."

„Løvejagten" måtte endvidere konkurrere med „Arkadia"s forevisning af håndkolorerede lysbilleder, der gengiver Napoleons liv, og som *„ledsages af et Foredrag, der holdes paa en vis dramatisk Facon af en tidligere Skuespiller".*

Saa vidt jeg kan se, havde Københavns tifemten småkinoer samtidig premiere på „Løvejagten". Det er svært at komme til fuld klarhed over, fordi biograferne dengang ikke annoncerede regelmæssigt i aviserne. På Olsens tidligere bio var filmen kun på plakaten i to dage, men først omkring den 20. november synes den at være helt udspillet. Man må i den forbindelse huske på, at et filmprogram ikke varede over en halv times tid, og „Løvejagten"s 218 meter tager det godt et kvarter at komme igennem. En uges spilletid var det normale for en film, og der var forestillinger hele dagen.

Nogen fiasko kan man altså ikke tale om, og når heller ikke den store succes kunne hales i land, behøver årsagen ikke kun at have været den skuffede forventningens glæde. Muligheden for flere versioner var allerede til stede dengang. I den version, jeg har set nogle gange, ser man kun den ene løve blive dræbt, men i følge Arne Krogh ejer museet også en anden, meget slidt kopi, der viser drabet på begge løver og desuden den enes overfald på et gedekid. I begge versioner ser man løvens partering, der i grunden virker mere klodset end kras.

I alt blev der trukket 259 kopier af det filmhistoriske skandaleværk, siger Nordisks protokoller, og de blev allesammen solgt. Og ganske som under den amerikanske filmblokade i halvtredserne arrangerede datidens smarte *Jørgen Jensen* allerede i 1907 filmture for de nysgerrige til Malmö, hvor „Løvejagten" synes at have fået sin verdenspremiere.

Slaget er forbi på Elleore den 17/8 1907, men myten om det lever videre som en folkekær vandrehistorie.

CLOSE UP

I lederen i vort decembernummer indbød vi til diskussion om „Kosmorama". Det ville være synd at sige, at det er strømmet ind med bidrag, og dette kan vi selvfølgelig tolke i vor favør. Nogle har imidlertid fundet anledning til at diskutere os i andre blades spalter. Selvom dette naturligvis i grunden ikke kan vedkomme „Kosmorama"s læsere, mener vi dog, at det er rimeligt at kommentere kritikken af os. I håb om, at der dog også vil komme enkelte tilkendegivelser, adresseret bogstaveligt og direkte til „Kosmorama"s redaktion, vil vi vente med at svare til næste nummer.

I. M.

„Kosmorama"s minikritik, som vi indførte i sidste nummer, er blevet hilst med glæde i dagbladsanmeldelserne af „Kosmorama", og vi håber også, at læserne synes om skemaet. En anonym anmelder i „Frederiksborg Amts Avis" har dog visse indvendinger. Først finder han forvirring i titelbetegnelsen. Det giver vi ham ret i, og for fremtiden vil filmene være angivet med originaltitel og dansk titel. Derimod er vi ikke enige med ham i, at den typografiske tilrettelægning er uheldig. Men især kan vi ikke dele hans beklagelse over, at vi ikke har antaget systemet fra „Chaplin", hvor man udregner et gennemsnitstal. Vi har kopieret vort system, også typografisk, efter „Conseil des dix" i „Cahiers du cinéma", der lanceredes i november 1955, og som har været mønster for alle andre lignende. Vi kan henvise anmelderen til, hvad vi allerede skrev i sidste nummer, at vi ikke vil lave nogen karakterbog over filmene, og vi finder det svenske system med at udregne en gennemsnitskarakter for hver enkelt film på grundlag af ti anmelderes bedømmelser meget firkantet og aldeles værdiløst, og der er da heller ikke andre, der har fundet det værd at kopiere.

I. M.

For den lidt urutinerede festdeltager, der ganske som undertegnede imødeser alle storstilede arrangementer med benovelse, blev direktør *Hauerslevs* præmieuddelingsorgie den meget store oplevelse, hvilket ikke skal sige, at festen ikke også kunne bevæge dem med den store erfaring i det brusende natteliv. Festen blev fulgt af det ganske land, der bøjet frem mod de titusind skærme fik en række strålende glimt fra denne mægtige københavnerbegivenhed, som afdøde *Carl Muusmann* ville have frydet sig ved. Der er intet at sige til, at de uinviterede skulle gøre kvalm, da festen var omme og regningen blev præsenteret. Dyrt blev det naturligvis, men det var sandelig også dejligt.

Stemningen var høj allerede fra starten. De forventningsfulde gæster samledes omkring den indledende champagne, der stille og kulsyrefrit stod og hvilede sig i mængder af glas. Kendte hoveder nikkede til kendte hoveder, stjerner og direktører rakte fra ovenad og nedefter hænderne ud mod hinanden og blinkede fortroligt, mens damerne slyngede sig ind i hinandens rober og kyssedes voldsomt. Hist og her sås de mindre kendte ansigter, der stivede sig af ved at smile muntert og ubesværet eller ved med trætte miner at udtrykke almindelig kedsomhed. I et hjørne stod de tre redaktører fra „Kosmorama", tydeligt nok velforskansede bag deres kendte arrogante selvtilstrækkelighed.

Efter den stilfulde og formløse indledning tog den egentlige fest sin begyndelse. Man gik til bords i det store filmstudie, hvor loftshøjden straks medførte en hyggelig og fortrolig stemning. Konversationen gik livligt og tvangfrit, ikke mindst ved de borde, hvor den af direktøren udpegede vært sad ansigt til ansigt med fremmede ansigter og derfor kunne indskrænke konversationen til uddeling af den berømmelige 18-kroners champagne, der flød lystigt.

Nu skulle underholdningen begynde. Den med spænding imødesete revy af *Johannes Møllehave* var nok skrumpet voldsomt ind i dagene op mod festen, for på selve festaftenen var den der slet ikke, hvad der nok skal have skuffet mange. Til gengæld fik man så en lille film at se, en lille film med *Preben Kaas* og *Jørgen Ryg*, der til gæsternes voldsomme jubel parodierede *Bjørn Rasmussen* og *I. C. Lauritzen* fra fjernsynets filmorientering. Nu ligner ganske vist hverken Kaas eller Ryg nogen af de såkaldte filmmagistre, men man kunne da se, at Kaas skulle være Bjørn Rasmussen, for han røg cigar, hvad Bjørn Rasmussen jo ikke gør længere.

Efter denne uimodsigelige succes fik man nok en lille film at se, nemlig *Werner Hedmanns* potpourri af portrætter fra den danske filmverden, et uhøjtideligt og drilagtigt pina-

kotek med grove sammenstillinger og veluddtænkte musikalske effekter. Denne film, som mange med fuld ret anså for aftenens højdepunkt, bør i hvert fald af historiske grunde indlemmes i Filmmuseets samling.

Derefter fulgte præmieuddelingen. Kulturminister *Sølvhøj* sagde lidt om loven og serverede de rigtige spydigheder på de rigtige steder og trak sig tilbage med hæder og bifald. Så satte dommerne sig til rette, pengekassen blev åbnet, og de lykkelige præmiemodtagere blev hentet op på tribunen. Sceneriet var ubetaleligt – den lakoniske motivering druknede i den opmærksomhed, som publikum viede de to tappert arbejdende herrer, der et sted oppe fra skyerne nedfirede guddommelige tavler med filmtitler og præmiesummer. Men smukkest af alt var det ikke blot at skue, men også at lytte til fru statsminister *Krag*, der gav stemme til hver enkelt overrækkelse. Med hvilket muntert skælmeri kludrede hun ikke med titlerne, med hvilken uimodståelig charme opgav hun ikke at stave sig igennem indviklede navne som „Muriel" og „Apur Sansar", og med hvilket koketteri dementerede hun ikke ved sin hele optræden, at hendes indsats i filmstudierne skulle være gået hende til hovedet. Men smukkest var hendes stemme at høre, da de personlige priser blev uddelt, og hun til sidst lod røsten mindskes til det allermest pigeligt sarte, da hun kom til *Carl Th. Dreyer*. Da var ikke et øje tørt i salen – intet under, at festen for de fleste hermed var omme.

Dog, der skete naturligvis mere. Et sted ude i kulisserne stod det store kolde bord parat, og det blev nu gjort til genstand for gæsternes oplagte interesse. Der blev spist og drukket, muntert og med velovervejet mådehold, de fleste steder i hvert fald, og snart tog musikken fat. Dansen gik livligt, hele København var på gulvet plus *Harry Schein* og en ung dansk stjerne af den type, der altid går med albuerne tæt ind til livet og hænderne højt hævet, som om de netop skal i gang med en operation.

I timernes løb steg larmen, festen udfoldede sig i al sin skønhed og elegance, og snart sad gæsterne igen i de små fortrolige grupper, blandt hvilke grupper den, der bestod af de tre „Kosmorama"-redaktører, stadig udmærkede sig ved sin arrogante selvtilstrækkelighed.

Ud på de små timer sluttede man af, larmen holdt inde, og festens fader, direktør Hauerslev, kunne ånde lettet op. Nu skal ingen komme og sige, at københavnerne ikke længere forstår at feste.

J. S.

Læserbrev

Den „nye" filmlov af 27. maj 1964 lader jo til at betyde en forbedring af filmklimaet herhjemme gennem præmiering af produktionsselskaber, udlejningsselskaber m. v. Men hvad hjælper det, når de gode film ikke bliver spillet i biograferne? Filmlovens § 7 siger bl. a., at bevillingshaveren skal drage omsorg for, at kulturelt og kunstnerisk værdifulde film vises; men udover denne vage formulering er der ikke fastsat nærmere bestemmelser herfor, hvilket jo også nok ville være svært.

Det er nemlig sådan, at ca. halvdelen af Danmarks befolkning er henvist til at besøge en enkelt biograf, med mindre der skal spildes urimelig megen tid og penge på at rejse til andre byer for at se film. Og disse „enkelte" biografer drives stort set efter samme recept, hvad valg af repertoire angår, nemlig:

1) der skal vises samtlige danske folkekomedier,
2) hvad der skal vises ind imellem er mere eller mindre ligegyldig, men vold, sex og skyderi går man jo sjældent forkert af.

Desværre sker det jo så sjældent, at gode film bliver ligefrem tilløbsstykker, hvorfor det er ret tilfældigt, hvad man kan se af den slags i de „enkelte" biografer.

Nu skal man jo ikke slynge tilfældige påstande ud uden bevis. Men dette er ikke tilfældige påstande, og jeg vil forsøge at bevise dem.

I den eneste biograf her i byen spilles alle danske folkekomedier mindst én uge, nogle to uger og „Kampen om Næsbygård" tre uger. Når så repertoiret i øvrigt omfatter bl. a. „Krigerhøvdingen Winnetou" og „Unge lægers søde liv", kan man jo så i nogen grad danne sig et indblik i, hvor meget plads der bliver til den anden slags film.

Til gengæld savner man så bl. a. „Apus verden", „Muriel", „En gift kvinde" og „Gertrud". Om sidstnævnte har indehaveren erklæret over for mig, at den nok ikke vil kunne spilles på grund af manglende publikum og filmens uforståelighed. Ak ja.

„Min" biograf er tilfældigvis den samme, som den Rifbjerg overværede en forestilling i sidste sommer, hvilket førte til, at den i agurketiden noget ørkesløse diskussion om beklipning af film startede; men det er ikke blot noget, der specielt angår denne biograf; gennem det sidste halve år har jeg ved hjælp af aviser fulgt med i, hvad der går i andre biografer her på Sjælland; hvad repertoirevalg angår, er der ikke megen forskel på dem.

Til gengæld kan man trøste sig over, at der i fjernsynet bliver spillet bl. a. „Den store illusion", „Burmaharpen" og „Blodets trone", medens man samtidig kan ærgre sig over, at de ikke bliver vist på et rigtigt lærred. Man kan jo ikke lade være med at sammenligne en spillefilm i fjernsynet med et maleri formindsket ned til postkortstørrelse.

Biografejere skal jo også leve, og det er selvfølgelig indlysende, at det giver flere penge at spille „Kampen om Næsbygård" for fulde huse end at spille „Gertrud" for en snes mennesker. Men der må og skal være plads til begge slags film, jfr. citatet fra filmloven i indledningen. Der er det bare ikke.

Med venlig hilsen
Jørgen Minddal,
Nykøbing Sj.

FILMENE

Følelsernes kompromis

DESERTO ROSSO (Den røde ørken), Italien 1964. Prod.: Film Duemila, Cinematografica Federiz (Rom) og Francoriz (Paris). Instr.: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni og Tonino Guerra. Foto: Carlo Di Palma, Eastman Colour. Kopi: Technicolor. Klip: Eraldo Da Roma. Dekor.: Piero Poletto. Musik: Giovanni Fusco. Elektronisk musik: Vittorio Gelmetti. Sang: Cecilia Fusco. Medv.: Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado Zeller), Carlo Chionetti (Ugo), Xenia Valderi (Linda), Rita Renoir (Emilia), Aldo Grotti (Max), Valerio Bartoleschi (Valerio), Giuliano Missirini (arbejderen), Lili Rheims (arbejderens hustru), samt: Emanuela Pala Carboni, Bruno Borghi, Beppe Conti, Giulio Cotignoli, Giovanni Lolli, Hiram Mino Madonia, Arturo Parmiani, Carla Ravasi, Ivo Scherpiani, Bruno Scipioni.
Dansk distribution: Gloria Film. Dansk prem.: 16. 11. 1965 i Alexandra. Længde 3200 m (115 min.).

Michelangelo Antonionis „L'Avventura", „La Notte" og – såvidt man kan forstå af referaterne – „L'Eclisse" handler først og fremmest om det moderne menneskes forhold til de mennesker, der omgiver det, til de personer, det kommer i berøring med. Kontaktproblemerne, menneskenes følelser eller mangel på følelser for hinanden blev i disse film anskuet på en udtalt moderne baggrund, hvor industrialiseringens fremskridt, moderne arkitektur, mekanisering og en ofte gold urbanisering var fremherskende; men altså stadig baggrund og holdt i den sort/hvide films nuancer. I „Deserto rosso" bringer Antonioni denne baggrund frem til en position som en af hovedpersonerne, og han lader samtidig sit tidligere tema glide tilbage som „baggrund". „Den røde ørken" skildrer først og fremmest det moderne menneskes forhold til de *ting*, der omgiver det. Man har hævdet, at den omstændighed, at Antonioni har gjort dette menneske til en atypisk person, et særtilfælde, er en svaghed i filmen, og at den derved mister en del af sin almengyldighed, bliver for snæver i sit sigte. Jeg er ikke tilbøjelig til at slutte mig til denne kritik. Antonioni er ikke dokumentarist, og han ønsker ikke at skabe et drama mellem et menneske og dets omgivelser. Han ville vel nok finde et sådant drama temmelig betydningsløst. Han ønsker at analysere *mødet* mellem dem, og det drama, der skal være til stede i hans film, må nødvendigvis finde sted i mennesket alene – ikke i de menneskeskabte omgivelser, endnu. Dette 'endnu' skulle være en slags sikkerhedsventil; for i „Den røde ørken" er det synligt, at Antonioni vel ser med megen sympati på fabrikkerne, højovnene, maskinerne og de nye landskaber, og hans skildring af menneskene i disse omgivelser er dertil ikke entydig kritisk, men man aner i filmen en frygt for kybernetikken, en frygt for, at menneskets følelsesliv måske om kort tid vil få sværere ved at tilpasse sig til denne videnskabs mere avancerede resultater. Han er endnu bange for robotterne. Han aner muligheden for et drama i professor *Silvio Ceccatos* elektron-„hjerner" eller i professor *Robert M. Stewarts* arbejder med en kunstig, kemisk hjerne.

Antonioni har ikke valgt en „normal" hovedperson, altså et til disse omgivelser følelsesmæssigt tilvænnet og tilpasset menneske; for den tilpassede oplever ikke noget drama og er altså i denne forbindelse uinteressant for kunstneren Antonioni, som selv på én gang behøver og er bange for den avancerede industrialisering. Allerede i hans foregående film pegede han på den omstændighed, at de fleste af os allerede har opgivet at følge denne udvikling forstandsmæssigt såvel som intuitivt, og at vi i stedet blot søger at komme til en form for følelsesmæssig forståelse med den. Vi accepterer den og finder frem til et kompromis.

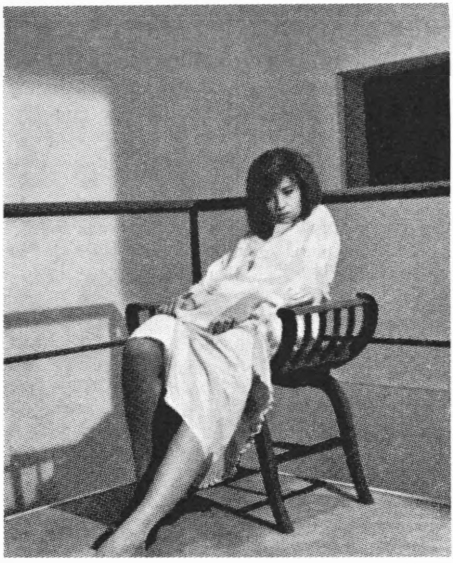
Det kan Giuliana ikke. Hendes depressioner er vel latente, men de er brudt ud i mødet med det industrialiserede milieu. Hun formår ikke at rette sine følelser ind på det, hun opnår kun en overfladisk kontakt med det, og hun mister samtidig evnen til at bibeholde kontakten med sine medmennesker, som jo gennem deres „tilvænning" er kommet videre, og som derfor følelsesmæssigt forekommer hende fremmede, kolde.

Antonioni indleder „Den røde ørken" med en række sløredе billeder af industrivirksomhederne ved Ravenna. Lydsiden er konkret musik. Billederne bliver ganske langsomt skarpere under forteksterne, man aner detailler i billederne, som dog ikke på noget tidspunkt bliver helt skarpe, før han klipper til et billede af en pyrolyseflamme og lader lydsiden banke den rytmiske hvæsen fra skorstenen fast i hovedet på os. Den sidder i os endnu, da vi præsenteres for den anden hovedperson, Giuliana, og vi får i en enkelt indstilling hen-

des isolation karakteriseret gennem den grå, slørede række af strejkende arbejdere, som hun et øjeblik betragter. Den grå tone går igennem filmen i nær kontakt med Giuliana. Affaldspladsen er malet grå og frataget enhver form for ronildsk forsonende symbolik; den er slimet, stinkende og uhyggelig. Gaden, hvor hun vil indrette butik, er malet grå og grågrøn, frugterne i frugtvognen er grå, hotellet er gråt, gummiplanterne i hall'en er grå etc. Men det er ret væsentligt at slå fast, at denne anvendelse af farverne ikke er benyttet som karakteristik af personerne eller som et udtryk for f. eks. Giulianas visioner, men i stedet er ment som et fuldgyldigt led i en billedkomposition, der skal uddybe vor forståelse af, hvad der sker og hvad der siges, som skal føre os ind i de enkelte sceners stemninger – som f. eks. den ofte fremhævede sekvens i skuret på havnen, hvor den brandrøde (for nu ikke at bruge ordet knaldrøde) farve i det ene værelse skal berede og befordre den kuriøse, verbalerotiske dialog; et andet, karakteristisk eksempel er en del af scenerne mellem Giuliana og Corrado, hvor Antonioni ved at anbringe en klar, lysende farve (f. eks. en gul blomst) i forgrunden af billedet, får os til at opfange de svage toner af begyndelsen til en virkelig kontakt mellem de to. Giulianas fortvivlelse og følelse af at være svigtet af Corrado er lyserød. Efter scenen i hotelværelset, hvor Corrado afgørende svigter hende, er de grå vægge i værelset blevet lyserøde. Det tilsyneladende noget bastante i denne anvendelse af farven er vi dog forinden blevet forberedt på, bl. a. i scenen med arbejderens hustru. Her mærker Giuliana en begyndende frygt for, at arbejderen skal tage imod Corrados tilbud og rejse bort. Hun ses stående foran et vindue, og udenfor dominerer den lyserøde facade på en beboelsesejendom. Billedet er meget kort, men det er en vidunderlig underbygning af Giulianas fortvivlede forhold til sine omgivelser, af hendes frygt for dem og hendes angst for at miste blot den mindste del af dem. Stærkest kommer dette forhold måske til udtryk i Antonionis skildring af Giulianas afhængighed af sønnen („Han har ikke brug for mig, det er mig, der har brug for ham" – citeret efter hukommelsen). Barnets stilling er karakteriseret i korte sekvenser, som f. eks. da han beviser, at 1 + 1 kan være lig 1. Barneværelset bærer overhovedet kun præg af drengens far: legetøj er robotter, hydrostatik, reagensglas og mikroskoper, og Giuliana har da også et tvedelt forhold til det; hun forstår intet af det, og hun gør futile forsøg på at komme til en vis forståelse med det, acceptere det. Forholdet til manden, Ugo, er fortvivlende. Følelsesmæssigt er der en afgrund imellem dem, og fysisk synes Ugo kun at reagere, når Giulianas depressioner er voldsomst; måske for at komme lettere om ved hendes følelser, som han alligevel ikke kender. Ugo er den person, der er i bedst kontakt med milieuet, helt tilvænnet og tilpasset. Han taler naturligt om at „give", „tage" og „få" arbejdere, som om de virkeligt var maskindele, han kan tale om de kemikalie-forgiftede fisk uden blot en anelse af skyldfølelse endsige frygt, han kan lege sammen med sønnen. Hans dannelse alene forhindrer, at han bliver som vennen Max, der helt har indordnet sig, og som tiltrækkes af fallerede firmaer og fallerede hustruer. Overfor Ugo står Corrado, der i en replik i begyndelsen af filmen lægger vægt på, at han har arvet sine industrivirksomheder. Han skal stå som „romantikeren" i „Den røde ørken"; han rejser meget og føler ikke, at han har ret til at slå sig ned ét bestemt sted. Han kan endnu synes, at det er synd for naturen, når han ser spildevandets ødelæggelser, han kan vædmmes ved Max; han vil begynde på noget nyt i Patagonien. Men han kan ikke hjælpe Giuliana til trods for, at han alene har opnået noget, der minder om følelsesmæssig kontakt med hende.

Antonioni slutter „Den røde ørken" med et spinkelt håb om, at Giuliana når frem til

Monica Vitti som Giuliana i „Den røde ørken".



en halvvejs løsning, et kompromis. Fuglene ved, at den gule røg er giftig og flyver udenom den. Hun står sammen med sin søn uden for et indhegnet fabriksanlæg. Hegnet danner en vinkel, fra hvis spids de to skikkelser går frem i billedet. Man kan tillade sig at tolke dette slutbillede i retning af håb for Giuliana, for Antonioni har hidtil da hyppigt benyttet sig af en smuk karakteriserende geometri i skildringen af hende: hendes depressioner tvinger hende „op i en krog", som angstanfaldet i lejligheden, hvor hun søger tilflugt ved hjørnet af afsatsen, i butikken, hvor hun søger ind i hjørner og kroge, på Corrados værelse, hvor hun klemmer sig ind mellem døren og væggen. Hun bevæger sig fortrinsvis langs husmure og vægge, og i fortsættelse heraf er det, vi skal betragte scener som samtalen på oliepumpen i havnen, hvor Giuliana og Corrado bevæger sig friere omkring hinanden (jvnf. cirkler = liv, glæde) eller scenerne i hytten, hvor Giuliana deltager i den demonstrative ødelæggelse.

At Antonioni betages af industrimilieuet viser han klart i sin skildring. Det er ikke mondæn lækkerhed, der får ham til at benytte telelinsen, så ofte som han gør. Der er i brugen af den en vis virkning af soft focus, en tendens til at skildre milieuet så smukt som muligt. Han kæler for tingenes farver og former i et konsekvent og vellykket forsøg på at få de døde ting til at virke 'levende' for os, at give dem tilstrækkelig vægt til at kunne accepteres som filmens ene hovedperson. Ligeså konsekvent præsenterer han først tingene for os, derefter Giuliana, og så udvikler han hendes forhold til dem. Bestandigt får tingene en dominerende plads i billedet, bestandigt trækkes de frem i forgrunden. Selv i den uhyggelige sekvens fra de ødelagte søer og vandløb må Antonioni indflette det helt betagende billede af skibet, der synes at sejle tværs igennem skoven; han må fremhæve den 'nye skønhed', der kan opstå, når mennesket har besejret naturen.

„Den røde ørken" er konstant intrigerende. Peger robottens lysende øjne frem mod den allerede nævnte kybernetik? Hvor megen kritik ligger i billederne, hvor han panorerer hen over arbejdernes petitesse-spørgsmål om deres fremtidige tilværelse for at fortsætte panoreringen hen over rækken af grønne syreballoner, der stikker halsen op af de halmforede kurve? Hvor meget af et eskapistisk flashback er der i Giulianas eventyr, dette eventyr, der fortælles, da alle andre eventyr er fortalt? Intrigerende er også Antonionis anvendelse af dialogen, som i denne film frem for i nogen af hans tidligere tilfører billederne en fuldkommenhed, der ikke kunne skabes på anden måde. Et stærkt eksempel er den udenlandske sømands „I love you – I love you" efter Giuliana, der ikke hører ham. Replikken er ene og alene en uddybning af de enkelte billeders stemning, og tilsammen skaber de sekvensens fortvivlelse, depression og hæslighed, så den for alvor forplantes til tilskuernes følelser, der ellers måtte støtte sig til f. eks. et konventionelt nærbillede af en skuespillerindes mimik.

Michelangelo Antonioni er ikke realist, han er ikke filosof; han er derimod en af filmens mest spændende analytikere af menneskenes følelser i det moderne samfunds fremskridt, de fremskridt, som selv romantikeren Corrado tør udtale sin tro på.

Poul Malmkjær.

Måden at se på

I FIDANZATI (De forlovede), Italien 1963. Prod.: Titanus Sicilia – 22 Dicembre. (Goffredo Lombardo). Instr. og manus.: Ermanno Olmi. Foto: Lamberto Caimi. Klipning: Carla Colombo. Arkitekt: Ettore Lombardi. Musik: Gianni Ferrio. Medv.: Carlo Cabrini (Giovanni), Anna Canzi (Liliana).
Dansk distrib.: Camera. Dansk prem.: 23. 11. 1965, Camera. Længde: 2105 m (76 min.). Originallængde: 84 min.

På et spørgsmål fra „Cahiers du Cinéma" om, hvordan man skal få folk til at værdsætte de gode film, svarer *Ermanno Olmi:* „Ved at fortsætte med at lave gode film. Det vil sige, ikke tabe modet hvis publikum ikke reagerer første gang . . ." Man må inderligt håbe, at „Camera"s to direktører ikke har tabt modet, eller midlerne, så de vil være i stand til at fortsætte med at *vise* de gode film, på trods af at publikum så vist ikke har reageret overvældende de første gange. For selv om efteråret kunne byde på både *Viscontis* nye film med den smukke *Leopardi*-titel „Vaghe Stelle dell' Orsa" og *Antonionis* „Deserto Rosso", blev vel Ermanno Olmis „I Fidanzati" den lykkeligste oplevelse for de trofaste filmgængere, som nåede at se den.

Forinden havde Filmmuseet vist Olmis første film fra 1959, „Il tempo si e' fermato", som allerede giver et smukt billede af instruktørens på én gang selvfølgelige og forfinede stil, hans humor og hans nærværende menneskelighed. Et talent, som her, i „De Forlovede", folder sig ud til et poetisk mesterskab.

Først kan der måske være grund til at skitsere filmens handling, fordi tidsforløbet ofte

brydes af uformidlede erindringsindskud, som langsomt samler et billede af det, som er gået forud, samtidig med at de belyser hovedpersonernes øjeblikkelige følelser og tanker.

Giovanni, som er specialarbejder, og hans forlovede Liliana bor i Milano. De har truffet hinanden i kvarterets danseetablissement, og i de par år, deres forhold har varet, er denne dansesal forblevet deres hyppigste mødested. Andre adspredelser har de ikke, bortset fra udflugter om søndagen på hans motorcykel. Med tiden er kontakten mellem dem langsomt stivnet, den første glæde og åbenhed er blevet kvalt af vanen og deres egen åndelige stilstand. Noget erotisk forhold er der øjensynlig ikke tale om, det ville også være usædvanligt efter italienske forhold. Han har imidlertid været hende utro, en sommerdag ved et badested. Hun har fået det at vide, og det kommer til en pinagtig opgørsscene uden for dansesalen. Men krisen fører ikke til nogen afklaring. Og alt forbliver ved det gamle.

En dag bliver Giovanni kaldt ind til sine overordnede på fabriken, hvor han arbejder. Han bliver tilbudt en anselig forfremmelse, hvis han kontraktligt vil binde sig til at arbejde halvandet år i en ny filialvirksomhed på Sicilien. Giovanni kan dårligt sige nej, det er en stor chance, og han tager imod tilbudet. For Liliana kommer dette som et chok. Hun kan kun føle, at den lange adskillelse vil komme til at betyde et endeligt brud. En af de sidste aftener, før han skal rejse, går de som sædvanligt hen i den lidt halvtriste forstadsbalsal – den aften udgør filmens mageløst fortalte åbningsscene.

Giovanni ankommer til Sicilien. De første dage bliver han indkvarteret på hotel, medens han prøver at finde noget billigere i byen. Han får et logi, et elendigt værelse, og kommer i gang med arbejdet. I sin fritid slentrer han rundt i byen, går ture ud i omegnen eller tager til et badested. Han keder sig, og han er meget ensom.

De første breve mellem Liliana og Giovanni er forsigtige, hæmmede, men han er kommet til at savne hende, er blevet klar over, at forholdet virkelig betyder noget for ham, og følelserne slår igennem i brevene. Hun svarer mere åbent – og pludselig er de kommet hinanden meget nærmere gennem disse breve, de har fået en længsel, en drøm om at mødes igen. En dag ringer han til hende, og uden at de egentlig får sagt noget særligt til hinanden, er noget alligevel genoprettet, fornyet, imellem dem.

Dette er filmens enkle handlingsforløb, hvilket dog ikke er identisk med dens indhold. For det væsentlige er Olmis måde at *se* på, den måde, hvorpå han iagttager Giovanni og følger hans ensomme tilværelse i den lille sicilianske by, med en blanding af levende nysgerrighed, blufærdig ømhed og en præcis, men aldrig anmassende humor.

Giovanni er et enkelt, usammensat menneske, en ganske almindelig italiener af arbejderklassen. Der er ikke noget „særligt" ved ham, og han foretager sig ikke noget „særligt". Hans anonyme stilling i det industrielle foretagende, han arbejder for, og hans sociale position i det hele taget, er klart skildret, men Olmi har ikke set det som sin opgave at protestere imod denne tilværelse og disse vilkår, han ønsker ikke at understrege eller udlevere. Giovanni interesserer ham helt og fuldt for hans egen skyld – og kan man i virkeligheden skildre et menneske ærligt og nuanceret uden at acceptere, at være indforstået med dets livssituation? Det betydningsløse og det ligegyldige antager betydning og gyldighed, kedsomheden bliver aldrig kedelig, fordi Olmi er så optaget af, hvad han ser. En optagethed, som forlenes med en egen uskyld og en forfinet, men aldrig udspekuleret, formbevidsthed.

Den direkte skildring af små banale forløb i Giovannis tilværelse brydes rytmisk og visuelt meget smukt af erindringsfragmenterne, af korrespondancen med Liliana, beskrivelsen af arbejdet på fabriken og billederne af byen og dens omgivelser. Tilbageblikkene er set med netop erindringens forkortning og intensivering – fortiden forvandles også. Lige efter karnevalssekvensen, som understreger Giovannis ensomhed, opleves dansesalen i en længselsfuld drøm, bevægelserne bliver svævende og den hamrende tango kun en svag klimpren. Brevene mellem de to høres med deres stemmer, medens de skriver eller læser, og man ser Liliana sige sine breve, ikke lukket og fortvivlet som i filmens begyndelse, men rolig og smuk nu. Den følelsernes forvandling og opdragelse, som sker, er skildret ganske blufærdigt og stille, men får samtidig en større poetisk kommentar i beskrivelsen af Giovannis omgivelser, en sekvens i korte klip af gadebilleder fra den sicilianske by, en morgen, indfanget i lange rolige indstillinger, hvor lysskiftet forandrer billedernes stoflighed fra klip til klip, og endelig tordenvejret, som afslutter filmen. Ikke at disse billeder har nogen symbolsk karakter, forbindelsen opleves rent musikalsk, som forløsende kontraster i filmens struktur. Man kommer til at tænke på *Yasujiro Ozu,* som benyttede en lignende poetisk form i sine film.

Filmen munder ud i tre „slutninger". Den

første er helt Giovannis og Lilianas egen, deres drøm om genforeningen, en lyrisk hollywood'sk fantasi til „brusende" strygermusik. Det er på én gang rørende og smukt, fordi denne falske „iscenesættelse" er båret af en ægte følelse. Den nøgterne og dog ikke mindre rørende kontrast er Giovannis telefonsamtale med Liliana, disse glade råbende spørgsmål om ingenting, hvor dog det vigtigste er til stede: at de har kontakt med hinanden. Og endelig, som en helt befriende koda, føjer så Olmi den vidunderlige billedrække af tordenvejret til. Den poetisk konsekvente forløsning og afslutning.

Henning Jørgensen.

Alt andet end Leni

TOKYO OLYMPIAD 1964 (Tokyo Olympiaden), Japan 1965. Prod.: Organising Committee for the Games of the 18th Olympiad-Toho (Suketaru Taguchi). Instr.: Kon Ichikawa. Teknisk instr.: Michio Midorikawa. Manus.: Natto Wada, Yoshi Shirasaka, Shuntaro Tanikawa og Kon Ichikawa. Foto: Shigeo Hayashida, Kazuo Miyagawa, Juichi Nagano, Kinji Nakamura og Tadashi Tanaka (Tohoscope, Eastmancolor). Arkitekt: Yusaku Kamejura. Musik: Toshiro Mayuzumi. International versionering: Donald Richie.
Dansk distrib.: A/S Film-Centralen-Palladium. Dansk prem.: 29. 11. 1965, Palladium. Længde: 3270 m (120 min.).

Undertegnede, der som medredaktør af „Kosmorama" også må være med til at bære navn af „tåget æstetiker", sådan som man har kaldt os, skal herved meddele, at han anser *Kon Ichikawas* film om Tokyo-olympiaden for en af de smukkeste film i lange tider, mens han kun med træthed og lede erindrer de film af *Leni Riefenstahl,* som han har set engang i gamle museumsserier. Denne bekendelse sker, fordi emnet har fristet mange til sammenligninger mellem den ene og den anden olympiadefilm, sammenligninger, som sjældent kan lade være med at omtale Riefenstahls film med respekt. De er sandelig også respekt værd, hvis man ellers respekterer den koldeste æstetik og den koldeste formbegejstring. Set fra andre synsvinkler tager Riefenstahls film sig ud som antimenneskelige og forstenede orgier i streger og linier og folkemasser og dyre vinkler. Hendes film kan i hvert fald kun på det allermest overfladiske plan, nemlig i kraft af emnet, sammenlignes med Ichikawas film.

Det monumentale spiller ganske vist en stor rolle i „Tokyo-Olympiaden", men altid i et spændende og kommenterende spil med det menneskelige. Dette ser vi først og fremmest i filmens vidunderlige indledningssekvens, hvor olympiaden åbnes til de titusinders hyldest, med fakkelbæreren på lang tur op ad de høje trapper og med tordnende salutskud fra kanonerne. Alt dette bliver først fornemmet i sit fulde format, da Ichikawa slutter af med reaktionerne hos en lille dreng, der må gennem voldsomme chok ved hvert eneste skud. Dette er ikke bare et rørende billede, det er et fint beregnet antiklimaks og en kommentar til de store og patetiske ouverturer. Sådan arbejder Ichikawa filmen igennem: det store og det patetisk-monumentale afløses hele tiden af den menneskelige detaille, og afløsningen sker vel at mærke aldrig for en sød journalistisk effekts skyld, men for at skabe en ægte menneskelig sammenhæng.

Ichikawa terroriserer os aldrig til at tro på sportens velsignelser, han viser os blot, at disse mennesker midt i udøvelsen af deres sport oplever noget stort og noget personligt, et sekund af lykke måske, og denne oplevelse forplanter sig til os. Uden ironi og uden ringeagt, for Ichikawa muntrer sig ikke over, at nogen kan være så gale, at de vil rende disse fortvivlende løb eller puste disse hæslige anstrengelser. Der er sand indlevelse i denne teknik, som først og fremmest beskæftiger sig med mennesket og med den menneskelige oplevelse, og ingen tilskuer, hvor fjern han end føler sig fra teknikken i disse idrætter, undgår da at blive ramt af interesse for dem, hvis korte lykkelige øjeblikke Ichikawa uden nedladende overbærenhed skildrer for os. Hans lune er konstant med i de talrige kameraers arbejde, og de tekniske hjælpemidler udnyttes uden overdrivelse, men af fuld nødvendighed. En film som „Tokyo-Olympiaden", der mere end noget andet er et storslået stykke folkelig underholdning gjort af en rig og kompliceret kunstnerisk fantasi, fortjener at blive gennemanalyseret. Her må den foreløbig nøjes med nærværende hyldest. *Jørgen Stegelmann.*

Mise-èn-scène

SUNA NO ONNA (Kvinden i sandet), Japan 1964. Prod.: Teshigahara Prod. (Kiichi Ichikawa og Tadashi Ohono). Instr.: Hiroshi Teshigahara. Manus.: Kobo Abe. Foto: Hiroshi Segawa. Klipning: F. Susui. Musik: Toru Takemitsu. Medv.: Eiji Okada (manden), Kyoko Kishida (kvinden).
Dansk distrib.: Camera. Dansk prem.: 17. 12. 1965, Camera. Længde: 3400 m (123 min.).

Hiroshi Teshigaharas „Kvinden i sandet" hører hjemme i den bizarre afdeling af filmkunsten, og det siger ikke så lidt om japansk filmsmag, at denne film var blandt de største kommercielle succes'er i Japan i 1964. Den er imidlertid også et af beviserne på, at netop

japanerne har en forbløffende evne til at forbinde det mærkværdige med noget menneskeligt vedkommende og fængslende. Man tør påstå, at „Kvinden i sandet" fængsler på trods af sin historie, i kraft af iscenesættelsen. Og man kan vanskeligt komme i tanke om nogen europæisk, endsige amerikansk instruktør, der kunne have fået en lignende allegori fri af det kunstige og krukkede.

Historien stammer fra *Kobo Abe,* som er Teshigaharas faste manuskriptforfatter, og den imødekommer de fleste krav, som man ville kunne stille til en absurd dramatiker. En fundamental situation mellem to mennesker, tilværelsen bragt ned til de helt elementære funktioner, spørgsmålet om at overleve, om friheden, om meningen med livet, om at holde sig i live. Og historien vil formentlig i al sin abstrakte almindelighed tilfredsstille alle, der holder af at fortolke og finde symboler i filmenes manuskripter. Det er kort sagt en af de film, som man kan bruge som springbrædt for de livsanskuelsesdebatter, som nogle savner i „Kosmorama".

Vi skal heller ikke her indlade os på en vidtgående redegørelse for filmens „indhold", thi det er ikke det, som gør filmen fascinerende. Man noterer sig filmens komplette illusionsløshed i menneskeopfattelsen. Egoismen, begæret og ondskaben synes at være accepterede menneskelige egenskaber, og man finder i filmen en stemning af resignation, en erkendelse af livets store absurditet, som man kun kan bekæmpe ved at skabe sig en nødvendighed, en afhængighed i livet. Da friheden endelig bliver en reel mulighed for den mandlige hovedperson, er den ikke mere det definitive mål, som den har været for ham i den påtvungne ufrihed. Filmen synes at sige, at friheden i livet udelukkende ligger i muligheden for at vælge. Men at have muligheden for at vælge én form for frihed indebærer ikke, at man vælger den.

I sit budskab kan filmen imidlertid ikke siges at være hverken særlig dybsindig eller overbevisende, og historien ville i en anden instruktørs udformning meget nemt være blevet næsten utåleligt firkantet og demonstrativt symbolsk.

Teshigahara triumferer imidlertid som kunstner i den helt minutiøse beskrivelse af den tilstand, som manuskriptet har udleveret hans personer til. Først og fremmest skildrer han sammen med de to utroligt lydhøre skuespillere *Kyoko Kishida* og *Eiji Okada* intenst, hvorledes forholdet mellem manden og kvinden udvikler sig, changerer og forvandler sig til menneskelig solidaritet. Der er så mange åbne muligheder i de to skuespilleres karakterisering, at vi kommer langt videre end til den allegoriske grundsituation. Og Teshigahara kombinerer denne følsomme personinstruktion med en jævnbyrdig udnyttelse af kameraet som registrator. Han veksler med tilsyneladende usvigelig sikkerhed mellem indstillingerne, mellem de „normale" billeder og mellem de helt ultranære billeder af personernes hud, og filmen får en fremadglidende rytme i takt med de evigt glidende sandskorn.

Især får Teshigahara (som andre japanske instruktører) fremkaldt en ordløs lidenskab i de erotiske scener. Han har en fornemmelse for hudens sensualitet, som leder tanken hen på *Ichikawas* „Kagi", der også var et essay i det mere mærkværdige.

Der er øjeblikke i filmen, hvor en vis monotoni lurer. Der synes ikke at være tilstrækkelig bærekraft i historien, og Teshigahara synes ligesom ikke at kunne uddybe mere i sin iscenesættelse, og som helhed må filmen vel nok siges at befinde sig i det speficikke. Men når den overhovedet kan fængsle så meget som den gør, er fortjenesten instruktørens. I sine billeder får han sagt betydeligt mere om det helt konkrete forhold mellem to mennesker, end manuskriptets ord har kunnet. Filmen kan derfor bl. a. ses som et anskueligt eksempel på *iscenesættelsens* fundamentale betydning i filmkunsten.

Ib Monty.

Friheden

LE CAPORAL ÉPINGLÉ (Den uheldige korporal), Frankrig 1961. Prod.: Films du Cyclope. Instr.: Jean Renoir. Ass. instr.: Guy Lefranc. Manus.: Jean Renoir og Guy Lefranc efter Jacques Perrets roman. Dialog: Jean Renoir. Foto: Georges Leclerc. Musik: Joseph Kosma. Medv.: Jean-Pierre Cassel (korporalen), Claude Brasseur (Pater), Claude Rich (Ballochet), O. E. Hasse (Den fulde tysker i toget), Jean Carmet (Emile), Jacques Jouanneau (Penche à gauche), Conny Froboess (Erika), Mario David (Caruso), Philippe Castelli (elektrikeren), Raymond Jourdan (Dupieu), Guy Bedos (Le Bègue), Gérard Darrieu, Sacha Briquet, Lucien Raimbourg, François Darbon.
Dansk distrib.: A/S Film-Centralen-Palladium. Dansk premiere: 3. 1. 1966, Cavalcadeteatret Windsor. Længde: 2900 m (104 min.).

Ifølge PR-meddelelser var „Le Caporal épinglé" oprindelig *Guy Lefrancs* idé, og selv efter at projektet var gået over til *Renoir,* skal Lefranc have bidraget såvel ved manuskriptudarbejdelsen som ved selve instruktionen. I så fald synes Lefranc at have en sjælden forståelse for og indlevelse i Renoirs tanker, for

„Den uheldige korporal" fremstår i et og alt som et karakteristisk værk af den gamle kunstner. Grundlaget for filmen er en bog af *Jacques Perret,* men denne bog skal dog kun have afgivet enkelte personer og flugttemaet til filmen.

Renoir (og Lefranc) skildrer franske soldater i tysk krigsfangenskab under anden verdenskrig, og hovedpersonen – den uheldige korporal – kan som et ægte Renoir-menneske ikke acceptere tabet af sin frihed. Følgelig kaster han sig ud i det ene flugtforsøg efter det andet – men hver gang pågribes han. På et tidspunkt er han ved at blive knækket af de forgæves forsøg, og han er ved at affinde sig med sit fangenskab, men en kærlighedsaffære med en tysk pige og hendes tro – med Renoir – på menneskets frihed som forudsætning for livet giver korporalen ny styrke. Fra nu af udnytter han, uden at betænke sig, enhver mulighed for flugt, hvor han tidligere til en vis grad forberedte undvigelsen. Det sidste, det mest improviserede af korporalens mange flugtforsøg bliver det, der lykkes. I det øjeblik, man fatter, hvad friheden er værd, er man også i stand til at erhverve den.

Det er meget fristende i „Den uheldige korporal" at se et re-take af en af Renoirs største film, „Den store illusion". Begge foregår de under en verdenskrig blandt tilfangetagne soldater, og i ingen af dem spiller krigen for så vidt nogen rolle for begivenhedernes gang. Den tjener blot til at skabe det milieu, Renoir har brug for: en sammenbragt gruppe mænd, som kun har én ting tilfælles: deres fangenskab. Den ydre handling bygges i begge værker over et flugtmotiv, og slutningen i „Den uheldige korporal" alluderer stærkt til „Den store illusion", idet den viser os et kærlighedsforhold mellem en fransk soldat og en tysk kvinde, bygget på et fællesskab, der ikke kan ændres af krig eller fred.

Men ligheder og allusioner til trods er nogen nyoptagelse fra Renoirs side ikke tilsigtet. I et interview udtaler han, at han ikke plagierer sig selv, og han fortsætter: „Emnet for „Den store illusion" var problemet om ligheder og modsætninger mellem mænd af forskellig social klasse, af uensartet opdragelse og herkomst. Dette problem er mindre væsentligt eller interesserer mig mindre i dag. – „Den uheldige korporal" er skildringen af den solidaritet, som forener menneskene i en fælles fortvivlelses smeltedigel. Det skal være en ung, ubesværet film om venskabet."

Udtalelsen blev fremsat under indspilningen, og det er jo muligt, Renoir senere har ændret sit synspunkt, men hvis en film om venskabet var hans intention, forekommer filmen mig mislykket. Dette på grund af skuespillerne. *Jean-Pierre Cassel* er fortræffelig som korporalen, men *Claude Brasseur* er intetsigende som hans ven Pater, og filmens tredje hovedperson, gasværksmanden Ballochet, spilles af den meget fascinerende skuespiller *Claude Rich,* som imidlertid er for mærkelig til, at man kan forestille sig ham som en lille funktionær. Bipersonerne er udmærkede, men i al almindelighed lægges der mere vægt på de egenskaber, der skiller dem fra mængden, end på dem, der forener fangerne, de ting, som gør dem til kammerater. Skal man begræde, at Renoir ikke lavede en film om solidaritet og venskab, når han i stedet lavede denne varme og meget morsomme film om et menneskes erkendelse af frihedens betydning?

Jørgen Oldenburg.

Gøg og Gokke og den græske tragedie

PACK UP YOUR TROUBLES (Skæg i hæren), U.S.A. 1932. Prod.: M.G.M. og Hal Roach. Instr.: George Marshall og Raymond McCarey. Manus.: H. M. Walker. Foto: Art Lloyd. Klipning: Richard Currier. Medv.: Stan Laurel (Stan), Oliver Hardy (Oliver), Jacquie Lyn (barnet), Mary Carr (værtinden), James Finlayson (generalen), Tom Kennedy (sergenten), Richard Tucker (bankdirektøren), Muriel Evans (bruden), Grady Sutton (brudgommen), Adele Watson, Charles Middleton, Donald Dillaway, Richard Cramer, Montague Shaw, Billy Gilbert.
Dansk distrib.: Simonex. Københavnsk repremiere: 6. 12. 1965, Bristol. Dansk premiere: 31. 7. 1933, Aladdin, Rialto og Scala under titlen „Krigskammerater"). Længde 1775 m (65 min.).

TWICE TWO (Alle tiders bryllupsdag), U.S.A. 1933. Prod.: M.G.M. – Hal Roach. Instr.: James Parrott. Medv.: Laurel og Hardy.
Dansk distrib.: Simonex. Dansk repremiere: 6. 12. 1965, Bristol (som forfilm til ovennævnte). Længde: 560 m (20 min.).

I anledning af „Bristol"s juleshow denne bemærkning om *Gøg og Gokke* og den græske tragedie. Der skal omtales tre ironiformer hos Gøg og Gokke: den komiske, som hører hjemme i optrinet, og uheldets og urørlighedens ironi, som i handlingen bevæger sig på en umulig og komisk grænse mellem deres overhængende fare eller øjeblikkelige lykke og vores viden om det lykkelige udfald eller det forestående uheld. Disse ironiformer kunne naturligvis få et ændret forløb; man kunne

lade lagkagen ligge, som vi ellers ved skal kastes, eller urørligheden kunne krænkes (og tilskueren frustreres), hvad *Hitchcock* jo har dristet sig til; eller de kan spilles ud mod hinanden, hvad *Keaton* excellerer i (vores komiske ironi siger os, at nu sker det eller det, men urørlighedens ironi forhindrer det). Hos Gøg og Gokke er disse raffinerede varianter vist ikke til stede. –

Fru Gøg (spillet af Gokke) og fru Gokke (spillet af Gøg) træffer forberedelser til deres fælles bryllupsdag. Til den ende har damerne to rekvisitter, et bord, der skal trækkes ud, og en enorm lagkage. Det bærende i optrinet er nu den komiske ironi, fuldbyrdelsen af det, vi alle straks ved dets begyndelse ved skal ske. De giver sig god tid, spøger på damevis og arrangerer, mens vi er ved at gå til af ironi. Endelig kryber fru Gøg ned under bordet, fru Gokke sætter lagkagen fra sig midt på det og trækker det ud. Vores forventninger bliver ikke skuffet. Her sagde en lille dreng, jeg sad ved siden af: jeg vidste det, jeg vidste det. Vi ler vel ikke så meget over, at hun får lagkagen i hovedet, snarere er det en bedrevidende og befriet latter, der udløser ironien, som vi før var ved at sprænges af.

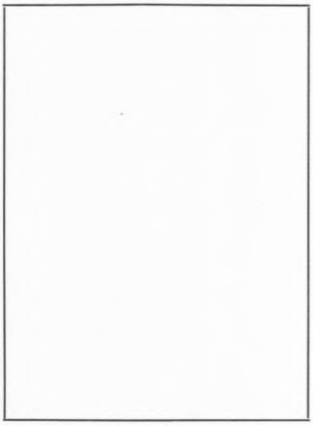
På samme måde, som der i kong Ødipus' skæbne er en tragisk nødvendighed, som kun tilskueren kender (tragisk ironi) og på samme måde som vi hos *Sofokles* ikke gribes af selve katastrofen, men af den fuldbyrdede nødvendighed, vi hele tiden har følt, således er der hos Gøg og Gokke en komisk nødvendighed, som kun tilskueren kender (komisk ironi), og således ler vi ikke af selve katastrofen (lagkage i hovedet), men som udløsning for den nødvendighed, vi hele tiden har følt. Kong Ødipus stikker sine øjne ud, fru Gøg får lagkagen i hovedet: begge scener beror på samme dramatiske mønster: spillets tragiske nødvendighed og tilskuerens tragiske ironi, spillets komiske nødvendighed og tilskuerens komiske ironi. Begge former har samme katharsis. En sammenligning kan uddybe disse forhold: får en person tilfældigvis en lagkage i hovedet, er vores latter blot overrasket og har lige så lidt som den tilfældige død katharsis ved sig. Som den tilfældige død i dramatisk forstand ikke er tragisk, er den tilfældige lagkage ikke komisk.

Er den første film om bryllupsdagen rig på eksempler med komisk ironi, illustrerer den næste om Gøg og Gokke i hæren to polært modsatte egenskaber ved vores helte: deres uheld og deres urørlighed i handlingens løb. Filmens sidste optrin er eksemplarisk for den ironi, der skal omtales. Efter umådelige genvordigheder, hvorunder uheldet og urørligheden hele tiden spilles ud mod hinanden, krones Gøg og Gokkes bestræbelser med held. De spankulerer rundt i en bankdirektørs lejlighed og siger: endelig fred og ro. Men i kraft af uheldets ironi tror tilskueren ikke på den: vi ved, at det altid går galt for dem. Som sædvanlig indfries vores forventninger; en kok, de tidligere har haft en kontrovers med, sætter i filmens sidste billeder efter dem med sin drabelige forskærerkniv. Mens tæppet går for, ler vi. Her spiller nemlig urørlighedens ironi ind: vi ved, at de altid klarer sig og stoler trygt på deres overlevelsesevne.

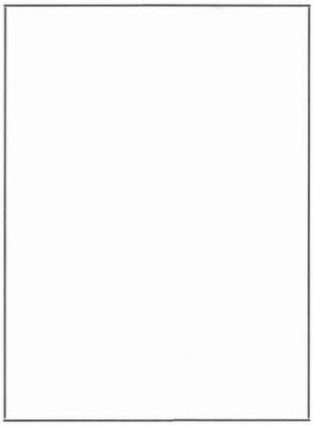
Man kunne ved at indføre to begreber fra det 18. århundredes poetik sige, at Gøg og Gokkes æstetik bæres af virkningen, mens Keatons og *Chaplins* bæres af holdningen. Det vil sige: tilskueren er hos Gøg og Gokke så at sige der dritte im Bunde, filmen spiller på hans anelse og bedreviden. Reaktionsforløbet hos ham har i meget høj grad bestemt scenernes opbygning. Hos Keaton og Chaplin spiller tilskueren ikke med på samme måde, han er vidne til den holdning, de lægger for dagen i deres mere eller mindre symbolske optrin, som så lader ham digte med og lægge til af sit eget.

Hans Hagedorn Thomsen

BEDSTE FILMPLAKAT i 1965



1. PRÆMIE



2. PRÆMIE

I begyndelsen af januar samledes dommerkomiteen i „Kosmorama"s konkurrence om årets bedste danske filmplakat. Det var niende gang komiteen, der i år bestod af redaktør *Pierre Lübecker*, instruktøren *Søren Melson* og „Kosmorama"s redaktion, samledes for at bedømme årets plakater. Og det blev også sidste gang, i hvert fald foreløbig.

Standarden af plakaterne var så ringe, at komiteen i erkendelse af, at forsøgene på at opmuntre til bedre reklamering for de herhjemme udsendte film har været praktisk talt resultatløse, besluttede sig til at benytte tiden til mindre futilt arbejde.

Det skal retfærdigvis siges, at der i de forløbne otte år af og til har manifesteret sig prisværdige anstrengelser for at skabe fængslende moderne plakater, men forsøgene har været så spredte, at man ikke kan tale om nogen generel indsats på dette område inden for filmpublicity'en. Selv de selskaber, der tidligere næsten hver gang har haft plakater placeret mellem de bedste, synes i 1965 helt at have opgivet ævred. Og selv de bedste blandt årets høst var så uopfindsomme og kluntede, at de ikke ville have haft nogen chancer de tidligere år.

Man kan stadig undre sig over, at man i så udpræget grad negligerer plakatarbejdet, når men dog stadig finder det praktisk at fremstille plakater til filmene. Naturligvis er det særlig grelt i de tilfælde, hvor de gode film lades i stikken med vulgære og banale plakater.

Det er også deprimerende at måtte konstatere, at standarden netop er faldet betydeligt i det år, hvor pengene er begyndt at strømme ud i filmbranchen fra Filmfonden, og hvor filmudlejerne har fået små 100.000 kr. i præmier for deres indsats til filmsmagens højnelse herhjemme. I betragtning af, at Filmfonden bl. a. skal arbejde på at skabe mere reklame omkring filmen for at få flere folk i biografen, har dommerkomiteen ment, at det måske ville være mere nærliggende for Filmfonden end for „Kosmorama" at prøve på at gøre noget effektivt ud af filmplakatsituationen. „Kosmorama" har jo ikke kunnet lokke med attraktive præmier, og måske er dette én af grundene til, at vi ikke har kunnet ændre forholdene. I Filmfonden er der penge nok, og det ville måske ikke være så dårlig en idé at afsætte 25.000 kr. til præmiering af filmplakater. Vi giver i hvert fald hermed idéen videre, og takker samtidig Pierre Lübecker, Søren Melson og *Jan Zibrandtsen* for deres indsats gennem årene. Desværre har jobbet ikke været så stimulerende som det burde have været. Men nu synes det helt nytteløst at fortsætte.

FILMFONDSPRÆMIERNE 1965:

Ved filmfesten den 3. december 1965 uddeltes præmier til følgende spillefilm, der havde haft premiere inden for tidsrummet 1.7.1964–30.6.1965:

„Gertrud" (Carl Th. Dreyer) : 350.000 kr. (Palladium)
„To" (Palle Kjærulff-Schmidt) : 290.714 kr. (Laterna)
„Tine" (Knud Leif Thomsen) : 211.429 kr. (Rialto Film)
„Fem mand og Rosa" (Sven Methling) : 211.429 kr. (Saga)
„Sommerkrig" (Palle Kjærulff-Schmidt) : 132.143 kr. (Laterna)
„En ven i bolignøden" (Annelise Reenberg) : 79.285 kr. (Saga)

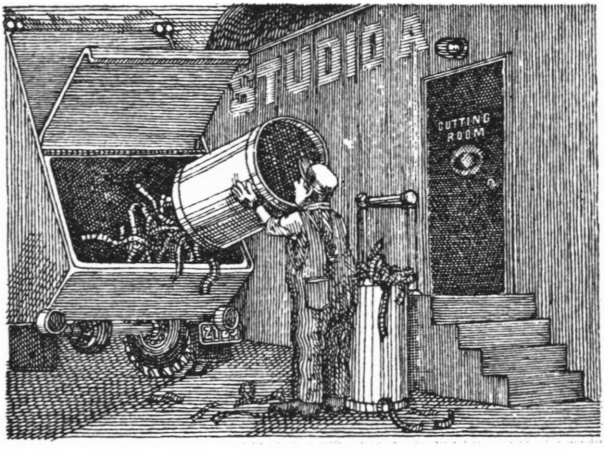
Følgende kortfilm blev præmieret:

„Knud" (Jørgen Roos) : 47.039 kr. (Nunafilm)
„Michel Simon" (Ole Roos) : 31.360 kr. (Laterna)
„Prævention" (Ole Gammeltoft) : 28.224 kr. (Laterna)
„Himmelekspressen" (Sune Lund Sørensen) : 27.433 kr. (Laterna)
„Concerto erotica" (Fl. Quist Møller & Jannik Hastrup) : 25.088 kr. (Fl. Quist Møller & Jannik Hastrup)
„Hit House" (Henning Kristiansen) : 25.088 kr. (Merry Film)
„Vagt ved havet" (Jørgen Vestergaard) : 18.816 kr. (Teknisk Film Co.)
„Ung" (Henning Carlsen) : 12.544 kr. (Dansk Kulturfilm)
„Interval" (Ole Roos) : 9.408 kr. (Laterna)

Spille- og kortfilmpræmierne tilfalder produktionsselskaberne.

Disse film var udvalgt af Filmrådet. Endvidere uddelte Filmfondsbestyrelsen personlige præmier til følgende:
Carl Th. Dreyer (10.000 kr.), Palle Kjærulff-Schmidt (10.000 kr.), Henning Bendtsen (10.000 kr.), Lone Hertz (5.000 kr.), Morten Grunwald (5.000 kr.), Peter Roos (5.000 kr.) og Erik Rasmussen (5.000 kr.).

Endelig uddelte Filmfondsbestyrelsen præmier til følgende udlejningsselskaber:
Film-Centralen-Palladium: 50.000 kr. („Yoyo", „Apur sansar", „Ravnekvarteret", „Jeg elskede dig i går" og „En søndag i september").
Alliance-Film: 10.000 kr. („Mytteri" og „Yojimbo").
Constantin-Film: 10.000 kr. („Snylteren" og „Pigen med paraplyerne").
Gefion Film: 10.000 kr. („Silkehud").
United Artists: 5.000 kr. („Muriel").
Dan-Ina Film: 5.000 kr. („Hamlet").
Star Film: 5.000 kr. („Hævnerne fra Ox-Bow" og „Kaptajnen, sergenten og Germaine").



Full many a flower
is born to blush unseen.

THOMAS GRAY
(1716-1771)

(Tegning af Chas. B. Slackmann)

TIDSSKRIFTERNE

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

SIGHT AND SOUND. Vinternummeret indeholder et interview med *Buster Keaton* og en artikel af *Raoul Coutard*. *Ernest Callenbach* har skrevet om biografarkitektur, *Peter John Dyer* har været i Prag, *Tom Milne* har skrevet om den mexikanske *Buñuel*, og redaktøren analyserer *Satyajit Rays* „Charulata".

FILM. Vinternummeret bringer et interview med *William Wellman*, der bliver 70 år den sidste dag i februar (han er født den 29. februar).

FILM COMMENT. Sommernummeret 1965 er meget righoldigt. Man finder interviews med *Ralph Nelson*, artikel af *Andrew Sarris* om Premingers „to perioder" og af *Michael Klein* om *Truffaut*.

SCREEN FACTS er et relativt nyt amerikansk filmtidsskrift, der tager sig af amerikansk film og amerikansk filmhistorie. I nr. 10 finder man et interview med *Busby Berkeley* og artikel og filmografi om *Geraldine Farrar*.

FILMS IN REVIEW. Decembernummerets biografiske artikler drejer sig om *Rex Harrison* og *Aline MacMahon*, som vi netop har nydt som Trixie i „Gold Diggers of 1933" på museet.

FILM JOURNAL. Nr. 24 (december 1965) af det australske tidsskrift er optaget af *Josef von Sternberg* og af amerikanske westerns.

CAHIERS DU CINÉMA. I decembernummeret behandles *Marcel Pagnol* og *Sacha Guitry* i artikler og interviews.

CINÉMA 66. Januarnummeret bringer stof om Hollywood, og man indleder en debat om den franske filmkritik, som påstås at være syg.

TÉLÉCINÉ. Novembernummerets analyser beskæftiger sig med *Wylers* „The Collector", *Lesters* „Det" og *Fellinis* „Giulietta degli spiriti".

IMAGE ET SON. Nr. 187 (oktober 1965) indeholder festivalrapporter og korte interviews med bl. a. *Jan Kádár* og *Elmar Klos*, hvis „Smrt si rika Engelchen" vistes af museet i februar. Nummerets film-analyser handler om „Kniven i vandet", „El", „Lotna" (*Wajda*), „Pasazerka" (*Munk*), „Que viva Mexico", „Scarface", „Shichinin no samurai", „The Whole Town's Talking" (Ford) og „Une vie" (Astruc).

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA. Numrene 54 og 55 indeholder manuskripterne til *Samuel Fullers* „Shock Corridor" og *René Clément*s „Don Juan i London".

FILMKRITIK. I januarnummeret tages nazifilmen igen under behandling.

FILM. Januarnummeret indeholder nekrolog over *Hans-Dieter Roos*, der var dette tidsskrifts grundlægger, og som døde i november, kun 33 år gammel. I en artikel spørger *Aragon* „Was ist Kunst, Jean-Luc Godard?". *Ulrich Gregor* har interviewet *Richard Leacock*, og der er stof om „The New American Cinema".

CINEMA. Nr. 43 af det schweiziske tidsskrift er helt helliget *Carl Th. Dreyer*.

BIANCO E NERO. Septembernummerets hovedartikel (56 sider) handler om den nye generation i tjekkoslovakisk film.

GRIFFITH. Et nyt spansk tidsskrift, der begyndte i oktober 1965, og som ser meget spændende ud. Første nummer var hovedsageligt optaget af Buñuel. Andet nummer bragte interviews med *Buster Keaton* og *Richard Lester*, og tredie nummer (det sidst udkomne) bringer „Cahiers"-interviewet med *Dreyer* og artikel om *Richard Brooks*.

CHAPLIN. Nr. 59 (december 1965), der er sidste nummer i det gamle format, er et specialnummer om svensk film. Der er enquêter, interviews med *Alf Sjöberg* og *Harry Schein* og et leksikon over 70 svenske filmfolk.

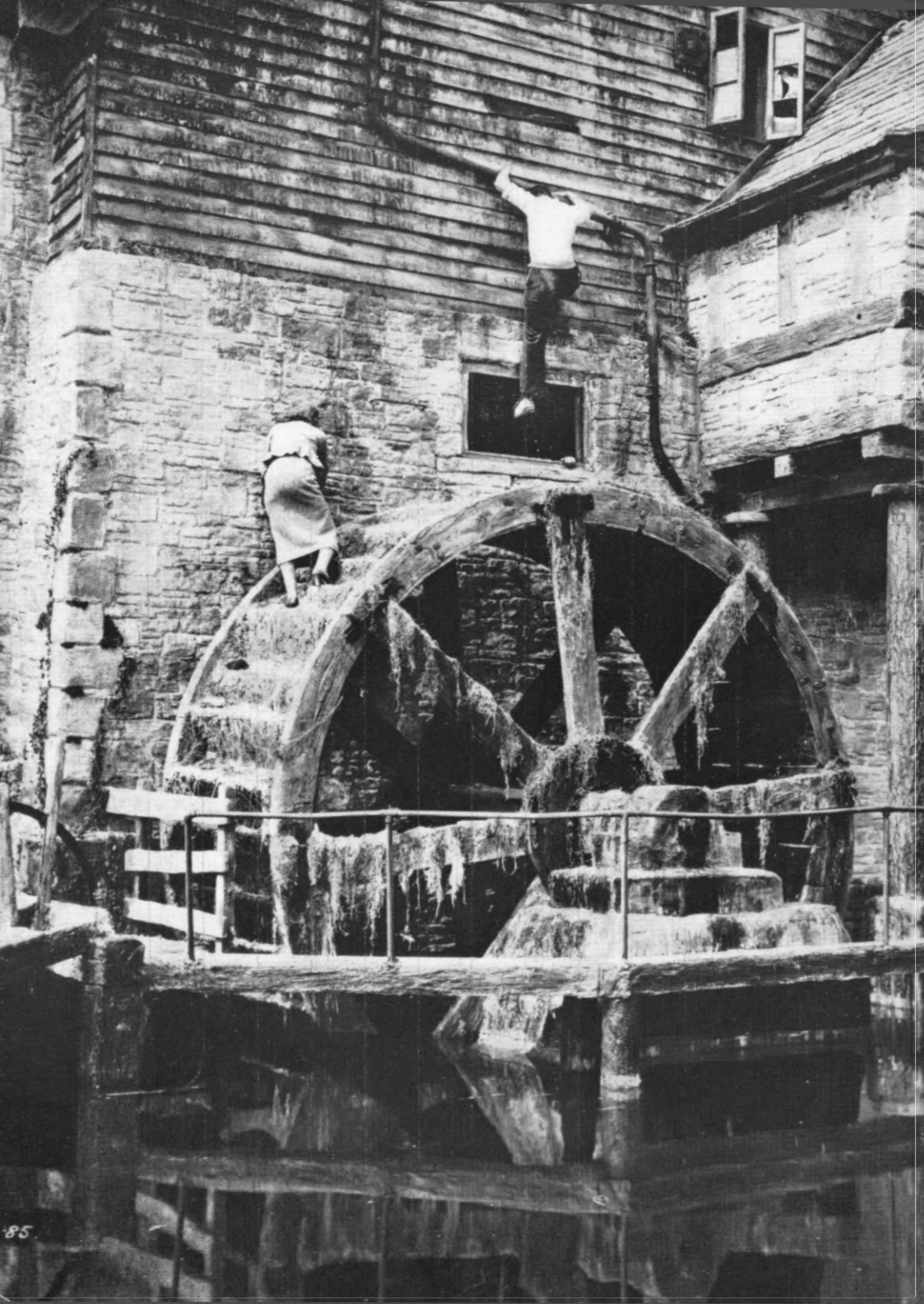
FILMRUTAN. Sidste nummer i 1965 bringer en artikel om James Bond-filmene, *Børge Trolle* analyserer „For konge og fædreland", og der er interview med *Losey*. Nummeret indeholder også omfattende stof om *Bert Brecht* og hans forhold til filmen samt en Brecht-filmografi.

„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.

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

					D-Prm:
1939	ALLEGHENY UPRISING	(Hårde halse)	RKO	I: William Seiter	17/ 3-1941
	STAGECOACH	(Diligencen)	United A.	I: John Ford	5/ 6-1939
1940	DARK COMMAND	(Kansas sønner)	Republic	I: Raoul Walsh	30/ 6-1952
	THE LONG VOYAGE HOME	(Den lange rejse hjem)	United A.	I: John Ford	2/ 7-1945
	SEVEN SINNERS	(Café De 7 Synder)	Universal	I: Tay Garnett	21/ 5-1948
	THREE FACES WEST		Republic	I: Bernard Vorhaus	
1941	LADY FROM LOUISIANA		Republic	I: Bernard Vorhaus	
	A MAN BETRAYED		Republic	I: John Auer	
	SHEPHERD OF THE HILLS		Paramount	I: Henry Hathaway	
1942	THE FLYING TIGERS	(De flyvende tigre)	Republic	I: David Miller	14/ 2-1949
	IN OLD CALIFORNIA	(De dømtes by)	Republic	I: William McGann	17/ 3-1954
	LADY FOR A NIGHT	(Pigen fra floden)	Republic	I: Leigh Jason	12/ 1-1955
	PITTSBURGH	(Sort guld)	Universal	I: Lewis Seiler	9/ 2-1948
	REAP THE WILD WIND	(Orkanens høst)	Paramount	I: Cecil B. DeMille	31/ 1-1947
	REUNION IN FRANCE		Metro	I: Jules Dassin	
	THE SPOILERS	(Guldgraverne)	Universal		
1943	IN OLD OKLAHOMA (War of the Wildcats)	(Kampen om olien)	Republic	I: Albert Rogell	9/ 2-1950
	A LADY TAKES A CHANCE	(En nat med en cowboy)	RKO	I: William Seiter	8/ 8-1947
1944	THE FIGHTING SEABEES	(Stillehavets helte)	Republic	I: Edward Ludwig	22/ 3-1950
	TALL IN THE SADDLE	(En cowboy renser byen)	RKO	I: Edwin Marin	22/ 1-1947
1945	BACK TO BATAAN	(Urskovens partisaner)	RKO	I: Edward Dmytryk	20/ 1-1950
	DAKOTA	(Dakota)	Republic	I: Joseph Kane	14/ 5-1951
	FLAME OF BARBARY COAST	(Højt spil i San Francisco)	Republic	I: Joseph Kane	16/ 2-1953
	THEY WERE EXPENDABLE		Metro	I: John Ford	
1946	WITHOUT RESERVATIONS	(Uden hemninger)	RKO	I: Mervyn LeRoy	6/ 9-1948
1947	ANGEL AND THE BADMAN	(Englen og den lovløse)	Republic	I: James Grant	9/ 4-1951
	TYCOON	(Stormfloden)	RKO	I: Richard Wallace	2/ 5-1949
1948	FORT APACHE	(Fort Apache)	RKO	I: John Ford	28/ 2-1949
	RED RIVER	(Red River)	United A.	I: Howard Hawks	12/ 3-1951
	THREE GODFATHERS		Metro	I: John Ford	
	WAKE OF THE RED WITCH	(Sydhavs-kaptajnen)	Republic	I: Edward Ludwig	12/ 3-1951
1949	THE FIGHTING KENTUCKIAN	(Vestens hårde halse)	Republic	I: George Waggner	23/11-1953
	SANDS OF IWO JIMA	(Heltene fra Iwo Jima)	Republic	I: Allan Dwan	19/ 4-1951
	SHE WORE A YELLOW RIBBON	(Kavaleriets gule bånd)	RKO	I: John Ford	10/12-1951
1950	OPERATION PACIFIC	(Den usynlige flåde)	Warner	I: George Waggner	4/ 7-1951
	RIO GRANDE	(Rio Grande)	Republic	I: John Ford	18/ 2-1952
1951	FLYING LEATHERNECKS	(Luftens hårde halse)	RKO	I: Nicholas Ray	23/ 6-1952
	THE QUIET MAN	(Den tavse mand)	Republic	I: John Ford	19/12-1952
1952	BIG JIM McLEAN	(Spioncentral Hawaii)	Warner	I: Edward Ludwig	12/ 3-1956
	TROUBLE ALONG THE WAY	(Muntert besvær)	Warner	I: Michael Curtiz	15/ 3-1954
1953	HONDO	(Hondo)	Warner	I: John Farow	14/ 3-1955
	ISLAND IN THE SKY	(SOS, vi nødlander)	Warner	I: William Wellman	8/ 6-1954
1954	THE HIGH AND THE MIGHTY	(Ingen vej tilbage)	Warner	I: William Wellman	4/ 3-1955
1955	BLOOD ALLEY	(Det blodige sund)	Warner	I: William Wellman	12/ 5-1958
	THE CONQUEROR	(Erobreren)	RKO	I: Dick Powell	14/ 1-1959
	THE SEA CHASE	(Jagten over havet)	Warner	I: John Farrow	18/ 7-1958
1956	THE SEARCHERS	(Forfølgeren)	Warner	I: John Ford	24/ 7-1957
1957	JET PILOT	(Jet pilot)	RKO	I: Josef v. Sternberg	11/ 5-1959
	LEGEND OF THE LOST	(De fortabtes by)	United A.	I: Henry Hathaway	17/ 4-1958
	THE WINGS OF EAGLES	(Ørnevinger)	Paramount	I: John Ford	25/ 3-1960
1958	BARBARIAN AND THE GEISHA		Fox	I: John Huston	
1959	THE HORSE SOLDIERS	(Kavaleriets helte)	United A.	I: John Ford	8/ 2-1960
	RIO BRAVO	(Rio Bravo)	Warner	I: Howard Hawks	18/ 9-1959
1960	THE ALAMO	(Alamo)	United A.	I: John Wayne	30/10-1961
	NORTH TO ALASKA	(Kom til Alaska)	Fox	I: Henry Hathaway	15/ 5-1961
1961	THE COMANCHEROS	(Comancheros)	Fox	I: Michael Curtiz	22/ 1-1961
1962	HATARI!	(Hatari!)	Paramount	I: Howard Hawks	1/ 2-1963
	HOW THE WEST WAS WON	(Vi vandt vesten)	Metro	I: John Ford (Hathaway & Marshall)	26/12-1962
	THE LONGEST DAY	(Den længste dag)	Fox	I: Andrew Marton (Zanuck, Wicki, Annakin)	29/ 4-1963
	THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE	(Manden der skød Liberty Valance)	Paramount	I: John Ford	8/ 2-1963
1963	DONOVAN'S REEF	(Her kommer Donovan)	Paramount	I: John Ford	25/10-1963
	McLINTOCK	(Kom til det vilde vesten)	United A.	I: Andrew McLaglen	6/ 4-1964
1964	CIRCUS WORLD	(Det store Wild West Show)	Bronston	I: Henry Hathaway	26/11-1964
1965	THE GREATEST STORY EVER TOLD	(The Greatest Story Ever Told)	United A.	I: George Stevens	29/10-1965
	SONS OF KATIE ELDER	(Fire tapre sønner)	Paramount	I: Henry Hathaway	28/ 1-1966
1966	ELDORADO		Paramount	I: Howard Hawks	

Bagsiden: Fra Alfred Hitchcocks „Young and Innocent" fra 1937, der vises for første gang i Danmark i Museets Hitchcock-serie i februar-marts 1966.

★★★★= MESTERVÆRK
★★★ = SKAL ABSOLUT SES
★★ = BØR SES
★ = KAN SES
● = LIGEGYLDIG

	Anders Bodelsen	Bent Grasten	Frederik Jungersen	J. C. Lauritzen	Poul Maimkjær	Ib Monty	Morten Piil	Bjørn Rasmussen	Jørgen Stegelmann	Herbert Steinthal
Deserto rosso (Den røde ørken)	★★	★★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★		★★★★
Tokyo Olympiad 1964 (Tokyo-Olympiaden)		★★★★	★	★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★
Suna no onna (Kvinden i sandet)	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★★		★★
Le caporal épinglé (Den uheldige korporal)	★★★		★★	★★	★★★	★★★★	★★★	★★		★★
I fidanzati (De forlovede)	★★★★	●	★★★	★★	★★★	★★★	★	★★★★	★★★	★★
Bröllopsbesvär (Bryllupsnatten)	★★	★	★★	★★		★★	★★	★★★		
Help! (Hjælp!)	★★★	★★	★	★★	★★	★★	★	★★	★	
Kärlek 65 (Kärlek 66)	★★	★	★★★	★★	★★	★		★★	★★	★
Kattorna (Kvindedyr)	★★★		★★			★	★★	★★	★	★★
The Disorderly Orderly (Hjælp! Jerry kommer)	★★		●			★★	★★	★★	★★	
Le tigre aime la chair fraiche (Tigeren elsker frisk kød)	★	★★★★	★	★		★	★★	★	★★	★
Vaghe stelle dell' orsa (Sandra)	★★		★★	★		★	★★	★	★★	
Les Tribûlations d' un chinois en Chine (Ih, du store kineser)		★★	★	★	●	★	★★	★	★★	★