

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 Lili-ana, 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, følger så Olmi den vidunderlige billedrække af tordenevret 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. Fodte: 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 allermost 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 hyl-

dest, med fakkeldrægeren 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 Ouver-turer. Sådan arbejder Ichikawa filmen igennem: det store og det patetisk-monumentale afløses hele tiden af den menneskelige detalje, 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 munter 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 tilskuere, 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 gennem-analyseret. 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. Klipping: 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, endsig amerikansk instruktør, der kunne have fået en lignende allegori fri af det kunstige og krukede.

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 springbræt 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 minutøse 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 jævnyrdig udnyttelse af kameraet som registrator. Han veksler med tilsyneladende usvilig 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 lurder. Der synes ikke at være tilstrækkelig bærekraft i historien, og Teshigahara synes ligesom ikke at kunne udbyde mere i sin iscenesættelse, og som helhed må filmen vel nok siges at befinde sig i det specifikke. Men når den overhovedet kan fængsle så meget som den gør, er fortjenesten instruktørens. I sine billeder får han sagt betydligt 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.

Ilb Monty.

Friheden

LE CAPORAL ÉPINGLE (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 Castell (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, Cavalcatedeatret 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