

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



12. ÅRGANG MAJ 1966

74



Indhold

Repertoire	136
Film i provinsen (leder)	137
Hitchcock i 30'erne	138
Polemisk dagbog	150
Close up (læserbreve)	152
Apropos Løvejagten	158
Filmene:	
„La Règle du jeu“	159
„Pierrot le fou“ (Manden i månen)	162
„Le Bonheur“ (Lykken)	165
„Paris nous appartient“	166
„Naboerne“	167
„The Collector“ (Offer for en samler)	168
„Pingwin“	168
Rekapis Znaleziony w Saragossie	168
„Rysopis“	168
Bøgerne:	
B. Idestam-Almquist: „Polsk film och den nya ryska vågen“	170
Tidsskrifterne	172
Filmindex LXXVIII (Grigorij Roshal)	173
Minikritik	175
Forsidebilledet: Natalie Wood og Ruth Gordon som mor og datter i Robert Mulligans „Inside Daisy Clover“, der i øvrigt har Christopher Plummer og Robert Redford på rollelisten.	
Side 134 øverst: Joan Hackett og Richard Mulligan i Sidney Lumets filmatisering af Mary McCarthys roman „The Group“, der har manuskript af Sidney Buchman. Joan Hackett spiller „Dottie“.	
Nederst: En forvrænget Rock Hudson i „Seconds“, en ny thriller fra instruktøren John Frankenheimer. „Paramount“ står bag produktionen.	

REPERTOIRET

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 17/1-14/3 1966 (redaktionens slutning). Længden i m er efter Statens Filmcensurs opgivelse. Længden i min. er målt med stopur. Når tiden afviger væsentlig fra censurens opmåling, anføres først censurens opmåling i m, derefter omregnet til min., og til sidst minuttiden ved gennemsynet med angivelsen „stopur“.

- BLINDFOLD (Blindebuk), USA 1965. *Philip Dunnes* spionthriller om hemmelighedsfuld jagt på gode hoveder blander heldigt komedien op i uhyggen og underholder dygtigt og pseudo-*Hitchcock'sk* indtil de afsluttende scener, der er trivielle. *Claudia Cardinale* klær amerikansk film og den hende; hun spiller muntert og veloplagt og er navnlig skøn at skue i *Joe Macdonalds* kønne New York-billeder (2810 m - 98 min.).
- LE BONHEUR (Lykken), Frankrig 1965. Anmeldt i dette nr.
- THE COLLECTOR (Offer for en samler), USA 1965. Anmeldt i dette nr.
- THE CRIMSON KIMONO (Den blodrøde kimono), USA 1959. *Samuel Fuller* blander lidet overbevisende og uden alarmerende dybsindighed kriminalintrige og sjældrama. Menneske- og milieuskildring er overfladisk, og kun i begyndelsen fængsles man af enkelte effektfuldt iscenesatte afsnit. (2210 m - 77 min.).
- THE FAMILY JEWELS (Onkel Jerry klarer alt), USA 1965. *Jerry Lewis* har atter selv skrevet og instrueret og eksperimenterer videre med sin komiske stil. Færrer gags, men nogle af dem perfekte, større vægt på det normale. Kærligheden triumferer smukkere end nogensinde over det neurotiske, og indramningen af *Lewis* som altid en nydelse. (2740 m - 98 min.).
- THE GLORY GUYS (Indianerne går til angreb), USA 1965. *Arnold Laven*s western om farlige ambitioner i kavalleriet er skrevet af *Sam Peckinpab* og fotograferet af *James Wong Howe*. Den er dynamisk og griberende, fuld af bitterhed og patos, og den stræber heldigt efter at ramme hverdagsstemningen på præriefronterne. (3090 m - 113 min.).
- A HIGH WIND IN JAMAICA (Storm over Jamaica), England 1965. Filmatiseringen af *Richard Hughes'* roman er i *Alexander Mackendricks* instruktion blevet en nydelig underholdningsfilm, næsten for børn, men romanens psykologiske komplikationer anes kun i glimt. (2830 m - 99 min.).
- MAMMA ROMA (Mamma Roma), Italien 1961. *Pier Paolo Pasolini* endelig præsenteret i Danmark med sin idé-film nr. 2. Vi henviser til *Jacob Oxcblags* artikel „Det gyldne år“ i „Kosmorama 59“, og til anmeldelse i næste nr. (2905 m - 102 min.).
- NABOERNE, Danmark 1966. Anmeldt i dette nr.
- ONCE A THIEF (Een gang tyv), USA 1965. *Ralph Nelson* har en usalig hang til det ambitiøse, og det modernistiske i stilen og det symbolske i persontegningen svækker denne gangsterfilm, der er mere overbevisende, når den er helt *straight* i beskrivelserne. (2920 m - 106 min.).
- PARIS NOUS APPARTIENT, Frankrig 1957-60. Anmeldt i dette nr.
- PIERROT LE FOU (Manden i månen), Frankrig 1965. Anmeldt i dette nr.
- LA RÈGLE DU JEU, Frankrig 1939. Anmeldt i dette nr.
- SHENANDOAH (Flammer over Virginia), USA 1965. *Andrew V. McLaglen* går med selvstændighed i *Fords* fodspor. En meningsfyldt folkekomedie om at engagere sig, logisk og naturligt bygget op, konsekvent i figurtegningen og med enkle, ærlige følelser. Klart og smukt iscenesat og med ægte sentimentalitet i hverdagsbeskrivelsen. (2890 m - 103 min.).
- SHIP OF FOOLS (Narreskibet), USA 1965. *Stanley Kramers* filmatisering af *Katherine Anne Porters* roman er ikke til at komme udenom, simpelt hen fordi den fylder så meget. Ellers er den såmænd nem at undvære; kun sjældent lykkes det de mange prominente skuespillere at få de tungsindige bonmots til at lyde som andet end det rene vrøvl eller at få de groft skematiske situationer til at virke bare beskedent vedkommende (4105 m - 148 min.).
- THE SONS OF KATIE ELDER (Fire tapre sønner), USA 1965. *Henry Hathaways* western er robust og ofte morsom, men handlingen fortaber sig i mange ret ligegyldige gåder. Der ageres nærmest henkastet og skødesløst, undtagen af *Michael Anderson Jr.*, som i flere og flere film maser sig ind på livet af os med sine hektiske numre. Smukt foto af *Lucien Ballard*. (3350 m - 122 min., stopur: 114 min.).
- A VERY SPECIAL FAVOR (Gør mig lige en tjeneste), USA 1965. *Michael Gordons* sex-komedie er venlig og underholdende, men dog ikke værd at nævne i samme åndedrag som „Kosmorama“s amerikanske yndlingskomedier (se nr. 71). Den er til eksempel alt for stærkt optaget af at levere vitser og virker anstrengende med alle sine hentydninger til sex-vaner i Frankrig og USA. (2885 m - 103 min.).
- WHERE LOVE HAS GONE (Rivalinder), USA 1964. *Edward Dmytryk*s lækre melodrama om meget dyr kærlighed er gedigent kitsch og et oplagt nummer for alle yndere af prægtigt og nervebetonet humbug. *Bette Davis* og *Susan Hayward* er begge i topform og afleverer deres umulige replikker med noget nær genial indlevelsesevne. (3140 m - 113 min.).

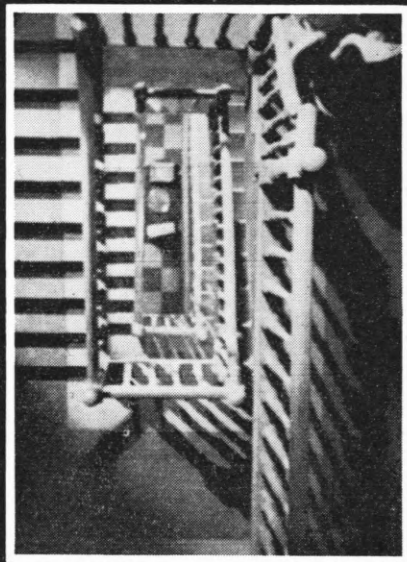
film i provinsen

Den københavnske filmentusiast har efterhånden fået ret gode betingelser for at kunne dyrke sin interesse. Selvom der stadig er for få biografer i København, er repertoiret på de eksisterende mere varieret og tidssvarende end før. En gevinst er også det hastigt voksende antal af reprise- og cavalcadeteatre i hovedstadsområdet, der tilrettelægger programmerne i frugtbar konkurrence med hinanden. Et par af disse repremierebiografer er ovenikøbet ved at etablere sig som en slags *cinémas d'art et d'essai*. Hertil kommer, at specielle filmuger, filmweekends og særarrangementer bliver stadig hyppigere og giver de københavnske cinéaster mulighed for at se filmene, mens de stadig analyseres og diskuteres i tidsskrifterne.

Dette er altså sammen såre godt, men i vor københavnske selvgælde må vi ikke glemme, at der også uden for København er mennesker, der interesserer sig for film, og deres situation er der ingen grund til at råbe hurra for. Ikke blot får disse mennesker ikke lejlighed til at deltage i alle særarrangementerne, men ofte får de ikke engang chancen for at se en række af de kunstnerisk interessante film, som bringes til landet. Det er en gammel historie, og der er sikkert mange fornuftige grunde til, at provinsens biografer ikke kan binde an med de såkaldt vanskeligere film. I provinsens filmklubber kan de allermost interesserede dyrke filmkunsten, og i nogle år har filmklubberne haft mulighed for at vise nyere film, der stadig er i kommerciel distribution, på grundlag af nogle aftaler, som Filmmuseet har med en række udlejere. Filmklubberne har benyttet sig meget af denne ordning, og det har vist sig, at interessen i filmklubberne først og fremmest koncentrerer sig om de nyeste film. Naturligvis løser dette ikke provinsens filmproblemer. Det siger dog sig selv, at en filmklub først og fremmest henvender sig til et publikum, der allerede er aktivt filminteresseret, og desuden er alle filmklubforevisninger forbundet med en række forordninger og restriktioner. (Eksempelvis kan nævnes, at Filmmuseet, hvis forevisningsvirksomhed jo er organiseret som en filmklub, fordi loven kræver det, ikke i sine serier kan inkludere film, som findes i kommerciel distribution, selvom sådanne film skal indgå i en sammenhæng, hvor de er nødvendige. Ingen anden filmarkivbiograf i verden arbejder på sådanne betingelser).

Det er derfor snart på tide, at man prøver på at finde frem til nogle ordninger, der sikrer de kunstnerisk betydelige, men måske kommercielt usikre film så omfattende en distribution i hele landet som muligt. Og det er indlysende, at det bør være en af Filmfondens vigtigste opgaver, efter at der nu er tilvejebragt fungerende ordninger med hensyn til støtte af den danske spille- og kortfilmproduktion. Ikke mindst efter at der nu er gjort en virkelig indsats for at skabe en produktion af såkaldt frie kortfilm bliver det jo nødvendigt at løse det gamle problem: at få de danske kortfilm vist i biograferne.

At præmiere biografer, der viser kunstnerisk værdifulde film, er ingen løsning, hvilket naturligvis ikke hindrer, at man kunne gøre det som en personlig opmuntring. Når hidtil kun filmudlejerne har fået præmier, er det vel bl. a. fordi de ikke i loven er forpligtet til at importere kunstnerisk værdifulde film. I følge § 7 i loven er biograf-ejerne jo imidlertid pålagt „at drage omsorg for, at kulturelt og kunstnerisk værdifulde film forevises“. Mange biografere kan sikkert af simple økonomiske grunde ikke opfylde denne betingelse. Man må derfor sørge for, at de får betingelserne. F. eks. ved at Filmfonden dækker evt. underskud ved forevisning af kunstnerisk værdifulde film. I Sverige har man forsøgt sig med cirkulerende filmuger, men systemet har ikke været nogen udelt succes. Og der skal måske gøres mange forsøg, før man finder frem til en praktisk ordning.



hitchcock i 30'erne AF IB MONTY

Det følgende er ikke tænkt som et forsvar for *Hitchcock*, selv om „Kosmorama“s påståede dyrkelse af denne instruktør af en af vore angribere er blevet udlagt som bevis for vor verdensfjerne æstetiseren. Hitchcock behøver intet forsvar, men der er derimod grunde nok til at beskæftige sig med ham. Hitchcock bliver taget alvorligt af mange andre end dette tidskrifts skribenter, og hvis man ikke kan opleve et eller andet ved at se hans film, er det ikke Hitchcock, der er noget i vejen med. Men derfor er det ikke vanskeligt at få en diskussion i gang om hans film.

Den ældre generation af filminteresserede (og den traditionelle filmkritik) finder stadig, at Hitchcock nåede sit højdepunkt i England i trediverne. Dette baserer sig på opfattelsen af Hitchcock som en dreven og snedig filmfortæller, en *master of suspense*, hvis kunstneriske begrænsning imidlertid er åbenbar. Man anerkender hans indlysende talent for at fortælle en spændende historie med et maksimum af effekt, hans evne til at anbringe figurer i djævelsk komplicerede situationer og hans næsten intuitive sans for at føre en handling igennem på visuelle pointer. Men samtidig ser man i dette begrænsningen. Hitchcock skaber ikke mennesker, han er kold, ja nærmest kynisk, når det kommer til det menneskeskildrende. Hans effekt ligger i øjeblikket, han skaber spænding for spændingens skyld, men hans film er i øvrigt uden videre menneskelige perspektiver. Man betragter Hitchcock som en professionel underholder på linje med litteraturens lettere kavaleri, *Agathe Christie*, *Dorothy Sayers* o. lign. De, der engang har rubriceret Hitchcock på dette plan, så derfor en bekræftelse af deres synspunkter i Hitchcocks film fra Hollywood. De tog sig ud som større, dyrere og mere og mere lækre, men også mere og mere tomme udgaver af hans film fra trediverne. Hitchcock passede med andre ord godt ind i den traditionelle opfattelse af, at Hollywood altid fordærvede de europæiske instruktører, som „solgte“ sig til den amerikanske commercialisme.

Selv de mest indædte filmskribenter af den gamle skole har efterhånden, hvis de da er ærlige, måttet se i øjnene, at det ikke altid gik så galt i Hollywood, men at det tværtimod af og til gik stik mod alle forventninger. Og nogle vil med ikke mindre ret kunne påstå, at

netop Hitchcock først kom ind i en rig udvikling, da han kom til USA.

Den nyere Hitchcock-opfattelse bygger da på, at han for det første er meget, meget mere end en dygtig underholder, ja at han simpelt hen er blandt filmkunstens få helt originale begavelser, og at der er større grund til at sammenligne ham med f. eks. *Graham Greene*, hvis man partout vil fastholde de litterære paralleller. Og denne opfattelse bygger først og fremmest på Hitchcocks amerikanske produktion. Det var naturligvis i Frankrig, at man først opdagede Hitchcock på ny. Det var i midten af halvtredserne. I 1957 udsendte *Chabrol* og *Robmer* deres bog om Hitchcock og satte ham i filosofisk, ja ligefrem teologisk belysning, idet de lagde vægten på det katolske, som afspejlede sig i hans film. Hitchcock-analyserne i denne bog måtte naturligvis chokere, og mange steder må man da også finde, at synspunkterne er meget *farfetched*, men derfor ikke mindre stimulerende. I hvert fald tvang de mange til at tage Hitchcock op til ny bedømmelse. I denne sammenhæng skal jeg ikke undlade at minde om *Jerker A. Erikssons* artikel „Kommentarer til Hitchcock“ i „Kosmorama 51“ (december 1960), der netop beskæftiger sig med den amerikanske periode. Det sidste væsentlige, der er kommet om Hitchcock, er naturligvis *Robin Woods* bog fra sidste år, der yderligere tidsmæssigt indsnævrer Hitchcocks produktion, idet den udelukkende beskæftiger sig med hans film efter 1950. Til gengæld synes Wood, der i lige så høj grad tager afstand fra den traditionelle Hitchcock-opfattelse som fra franskmændenes retorik, at være den, der mest overbevisende har karakteriseret og analyseret Hitchcocks kunst.

Med al denne koncentration om Hitchcocks senere produktion kan man dog nok gå hen og blive uretfærdig over for filmene fra trediverne, som i værste fald helt afskrives, eller i bedste fald ses som forberedelsen, læretiden, inden den endelige udfoldelse i Hollywood. Wood siger retfærdigvis: „*One day, perhaps, we shall re-discover Hitchcock's British films and do them justice;*“ men han fortsætter lyrisk: „*but who wants the leaf-buds when the rose has opened?*“

Det følgende giver sig ikke ud for at være nogen re-discovery af Hitchcocks film fra tre-

diverne, men er snarere en række noter til de otte film fra denne periode, som museet har vist i februar og marts. Og forhåbentlig vil det give indtryk af, at der er større balance i Hitchcocks produktion, end de vil se, der udelukkende beskæftiger sig med hans nyere film.

Som Jerker Eriksson (i den nævnte artikel) og Robin Wood har påvist, er det karakteristiske i Hitchcocks produktion enhedspræget og mangfoldigheden. Det er de samme temaer, der kommer igen og igen, og hans film er først og fremmest variationer over disse temaer. Man kan i høj grad tale om en særlig hitchcock'sk verden, hvori først og fremmest forholdet mellem skyld og uskyld er den akse, hvorom alting drejer sig. Dette forhold vendes og drejes, det kan f. eks. give sig udtryk i den fascinerende *transfer of guilt*-problematik, som har været udgangspunkt i nogle af Hitchcocks mest menneskeligt-komplicerede værker.

At denne problematik er helt fundamental for Hitchcock bliver tydeligt for en, når man får lejlighed til at konstatere, hvor tidligt den dukker op i hans film. Men i øvrigt viser Hitchcocks kunstneriske fysiognomi sig markant meget tidligt. Lad os derfor se på de engelske film.

Blackmail

„Blackmail“ er Hitchcocks første tonefilm og den første engelske tonefilm i det hele taget. Den blev i øvrigt også optaget som stumfilm, og da man besluttede sig til at ændre den til tonefilm, måtte mange scener tages om, og *Anny Ondra* måtte eftersynkroniseres. Det var *Joan Barry*, den glimrende heltinde i „Rich and Strange“, der lagde stemme til. Allerede i „Blackmail“ finder vi en række karakteristiske Hitchcock-træk. Den starter med en virtuos billedsuite, der kun har underlagt musik og effektlyde. Scotland Yard henter en mistænkt, Hitchcocks billeder koncentrerer sig præcist om *tingene* i nærbilleder af en revolver, en cigaret i et askebæger etc, altsammen ting, der helt prægnant etablerer stemningen og rutinen i scenerne. Først 8 minutter inde i filmen falder de første replikker: detektivernes *small talk* (om skræddere) understreger det dagligdags i situationen. Hitchcock demonstrerer med denne indledning, hvor overlegent han kan føre os ind i et milieu. Og hans humoristiske synsvinkel anlægges i beskrivelsen af den fornærmede kvinde. Et par minutter senere dukker Hitchcock selv op som passager i undergrundsbanen. I den efterfølgende restaurant-scene ser vi ham udfolde sig som veloplagt

„Blackmail“.



skildrer af engelsk hverdag. Indtil nu er alting elskværdigt hverdagsbeskrivende.

Da vi når til kunstnerens atelier, begynder de sinistre toner. Man bemærker trappen, der fører op mod noget ukendt (et tilbagevendende Hitchcock-motiv), og under den rolige naturlighed i scenen mellem de to mennesker fornemmer man et lag af trusel. Hitchcock forlyster sig med lidt belysningsdæmoni. Forførelsen indvarsles med skyggen fra lampe-skærmen over forførelserens ansigt, men når vi kommer til selve mordet, undgår Hitchcock raffineret det direkte. Vi ser kun forhængen og hånden, der rækker ud efter kniven.

Da pigen går, får vi atter en meningsfyldt indstilling på trappen, nu oppefra, ledende nedad (som f. eks. i „Vertigo“).

Og derefter følger et af de associationsklip, som Hitchcock yndede i sine tidlige tonefilm. Pigen ser tiggerens hånd, skriger, og der associeres på skriget over til værtinden, da hun finder liget i lejligheden.

Derefter parallelliseres der i den følgende rutineundersøgelse til arrestationen i filmens begyndelse. Detektiven bliver overrumplet, da han aner den rigtige sammenhæng, og allerede i denne overrumpling ligger hans indblanding i sagen på den forkerte side af loven.

I hele dette oplæg finder vi derfor den karakteristiske Hitchcock-situation. Spillet af tilfældigheder, der fører os ud i det uventede, og som med et sæt placerer os i forviklinger, som det er umuligt at komme ud af, men som tværtimod implicerer os mere og mere i forhold, som vi ikke er herre over. Man kan også tale om den første antydning af *transfer of guilt*-motivet, da detektiven får andel i pigens skyld.

Efter således at have fået bragt sine hovedpersoner ind i den evige blindgyde, giver han sig roligt tid til at uddybe deres dilemma, og vi får nogle af hans nøjagtige London-beskrivelser. Pigens småborgermilieu, cigarbutikken med al dens stemning af formiddagshygge og sladder over disken. Og her støder vi da for første gang på en af disse sladrede og kværnende koner, som så veloplagt og så ofte spottes i Hitchcocks film. Her gør han hende endda særlig britisk. Hun forstår, at man myrder folk med en mursten, fordi „*there's something British about that, but a knife . . .*“ hvorefter *knife* gentages helt ud i det skur-

rende, da brødkniven taget op fra bordet. Igen en effektiv udnyttelse af tonen.

Et nyt højdepunkt følger med afpresserens besøg i butikken. Hans køb af cigar („Corona-Corona“), anbragt mellem den intetanende far og det vagtsomme par. Faderen kan i situationen ikke se noget mistænkeligt, afpresserens aftales indirekte ved at Frank skal købe cigaren til skurken. Skurken soler sig i atmosfæren, han er ovenpå, han trækker sin fryd ud, smager velbehageligt på sin overlegenhed, og nyner veltilfreds, mens der vartes op for ham, „The Best Things in Life Are Free“. Stemningen i scenen hviler på kontrasten mellem sikkerhed og usikkerhed, og dette skifter brat efter at Frank har fået en oplysning pr. telefon. Nu er det skurken, der ligger nederst. Man skal ikke føle sig for sikker.

Derefter løser Hitchcock knuderne op på samme selvfølgelig måde, som han har bundet dem. Vi får efter den farlige stilstand i butikken fremdriften i jagten og flugten (med billeder, der parallelliserer den med jagten i begyndelsen af filmen). Og der sluttes med den berømte sekvens fra British Museum, der med mellemrum afbrydes af billeder af den ventende Anny Ondra. Og netop i det øjeblik skurken falder ned fra kuplen, afslutter hun sit tilståelsesbrev.

Og i opløsningen bliver *transfer of guilt*-motivet da helt markant. Det er den usympatiske, men i denne sammenhæng uskyldige, der dør, hvorimod den sympatiske, men skyldige, reddes. Kun detektiven (og vi) kender den rigtige sammenhæng. Men Anny Ondra er frikendt, hendes skyld er sonet, fordi en anden er død med den. Retfærdigheden er et relativt begreb, og Hitchcock synes at sige, at et dødsfald kan opvejes af et andet dødsfald. Regnskabet passer igen. Hvem vil da bekymre sig om, hvordan man er nået frem til facit.

„Blackmail“ er med rette beundret som *tonofilm*. Hitchcock bruger lyden opfindsomt på dette tidlige tidspunkt, men der er ingen grund til at isolere sin beundring til tonesisken. I det hele taget er filmen beundringsværdig i kraft af den selvfølgelig, hvormed Hitchcock nuancerer personer og situationer visuelt. Historien er nok spændende i ydre forstand, men som i alle Hitchcocks film er det den understrøm af muligheder i tolknin-

gen af det sete, der gør spændingen perspektivrig og menneskeligt flertydig. Det væsentlige er ikke de reaktioner, som begivenhederne afføder hos personerne, men tværtimod den måde, personerne reagerer på over for de begivenheder, som de anbringes i mod deres indreste vilje.

Murder

Efter „Blackmail“ lavede Hitchcock så den kompetente, men ikke videre originale *Sean O'Casey*-filmatisering „Juno and the Peacock“, og derefter kom samme år (1930) „Murder“.

Den indledes chokerende med et skrig, og slår straks over i humor med de kunstige tænder i vandglasset. Milieuet er en teatertrap, en skuespillerinde er blevet myrdet. Atter etableres milieuet sikkert: *back stage*-atmosfæren, de elendige turnéskuespillere, og endnu en sladrende madamme.

Vi er hurtigt involveret med vor nysgerighed. Derefter en fræk overblænding fra fortæppet, der går op, til cellen. Og derefter skiftes næsten genre. Vi bevæger os over i retssalsdramaet. Uenigheden mellem nævningene er økonomisk gengivet, deres meninger er i nøje sammenhæng med personligheden, således som vi får chance for at se dem. Endelig langt om længe præsenteres vi for Sir John Menier (*Herbert Marshall*), aristokraten, der er ene mod de andre. Scenen stiliseres ud i en billed- og lydmontage, der nu kan virke noget for gammeldags demonstrativ.

Ligesom mordet i „Blackmail“ blev skildret indirekte, får vi i „Murder“ dommen indirekte, uden for billedet, der holdes fast på juryrummet, hvor retsbetjenten rutinemæssigt ryd-der op. Retsmaskineriet skildres uden overdri-velse på denne måde.

Efter retssagen koncentrerer filmen sig om en karakteristisk Hitchcock-figur: Personen, der næsten mod sin vilje involverer sig i en sag, og derved gør sig livet besværligere. I dette tilfælde er det Sir John, der er overbevist om den dømtes uskyld. Vi præsenteres for hans milieu, og Hitchcock kommer måske lidt billigt til nogle pointer, da det „jævne“ par konfronteres med aristokraten luksus. Men igen er det detaljerne, der styrer scenen fri af det skematiske: tjeneren, der ikke kan komme forbi Sir John med frokostbordet f. eks.

I „Murder“ bemærker man, hvorledes Hitchcock arbejder med få lokaliteter og lange gennemspillede scener, og hvorledes han bruger lyden til at komme videre. Efter en times forløb dukker Hitchcock selv beroligende op med en dame under armen, da Sir John står foran værtindens hus i landsbyen sammen med sit hjælpepar.

I den smukke scene i fængslet med de to personer ved hver sin bordende dukker igen skyld-uskyldsproblematikken op. Den anklagede pige synes ligefrem at modarbejde sig selv, og igen forberedes vi på *transfer of guilt*-motivet.

„Mousetrap“-scenen fra „Hamlet“, 3. akt, 2. scene får ikke den skyldige til at gå i fælden, men han hænger sig i tovet efter sit luftnummer i cirkus. Heldigvis efterlader han sig en tilståelse. Mysteriet opløses. Han var en *half-caste*, og Diana vidste dette hele tiden. Skyld-overførslen var den egentlige drivkraft bag handlingerne. Der sluttes idyllisk med at alle fire medvirkende spiller i Sir Johns stykke. Tæppet går ned. Komедien er slut. I „Murder“ finder man en mere gennearbejdet personkarakteristik end i „Blackmail“, mindre direkte spænding, og mere humor, og den viser derfor klart frem til „Rich and Strange“ fra 1932, almindeligvis betragtet som en af Hitchcocks mere mærkværdige film.

Rich and Strange

„Rich and Strange“ begynder humoristisk med beskrivelsen af hr. middelmands hjemkomst fra arbejde. Fra maset i undergrundsbanen og besværet med paraplyen opbygger han en solid stemning af surhed, der kulminerer, da han kommer hjem. *Henry Kendall* er glimrende som manden, der er sur over sin tilværelse. Men de uventede penge flytter pludselig parret over i drømmen: Paris, ja Folies Bergère. Den romantiske sørejse begynder i Marseilles, men allerede den omstændighed, at manden lider af kronisk søsyge, anslår hurtigt filmens tema: umuligheden af at realisere vore drømme. Det er betegnende nok ægte-manden Fred, der har sværest ved at få luft under vingerne. Han stikker i den *complacency*, som Hitchcock altid har haft et godt øje til. Alle Freds forsøg i det eskaperende er dømt til at mislykkes. Han er fortvivlende

afhængig af sine indoktrinerede vaner. Hustruen er nærmere poesien, og hun er ikke påvirket af mødet med den modne charmør, major Gordon. Hendes første længere samtale med majoren på dækket er overbevisende naturligt, og Hitchcock skildrer fint den voksende følelse mellem dem, bl. a. ved eminent pointerende anvendelse af musikken, da de første gang kysser hinanden. Hustruen er ved at komme ud på det dybe vand. I stærk kontrast hertil står Freds nærmest komiske forhold til prinsessen. Hitchcock ironiserer bl. a. vittigt i teksterne: „Fred had met a princess“, derefter teksten „Fred“ og til sidst teksten „The princess“.

Lidt efter lidt tager filmen mere og mere afstand fra komedietonen. I Port Said er forholdet mellem ægtefællerne nærmest blevet køligt, og ved karnevalet forenes de nye par. Kontrasten mellem det romantiske par og det komiske, der igen er højst umage, er så påfaldende, at man tror, at der nu for alvor skal byttes partnere.

Men i Singapore begår major Gordon da sin psykologiske brøler, da han fortæller Freds kone, at prinsessen er en svindlerske, og siger, at Fred er et kvaj. Den ægteskabelige komedie forvandler sig nu til ægteskabeligt drama. Men

Gordon og prinsessen forsvinder og ægteparret er overladt til sig selv.

Efter den umulige selskabsrejse vender de tilbage til den barske virkelighed. De må hjem med en gammel fragtdamper. Da de bliver alene på skibet, demonstrerer Fred igen sin idiotiske mandfolkestolthed, og hans irritable dagligdags opførsel virker helt absurd i den højst usædvanlige situation, han er anbragt i. Her har vi Hitchcocks udgave af englænderen, der altid rejser rundt med sit England. Med afsnittet om den kinesiske djunke er vi helt ovre i den fantastiske. Hitchcock topper så at sige eventyrligheden, og efterlader så til sidst sit engelske ægtepar sikkert tilbage i hverdagen.

I „Rich and Strange“ anbringer Hitchcock ligesom i sine thrillers sine hovedpersoner i ekstreme situationer for at aflæse deres reaktioner, han åbner så at sige afgrunden i tilværelsen og viser, hvor hjælpeløst rådvilde menneskene er, indtil de redder sig tilbage på velkendt grund. Filmen er måske ikke så klart gennemført som hans thrillers, men dens noget skødesløse præg, dens spring fra situation til situation giver den friskhed og umiddelbarhed. Den *Lillian Harvey*-lignende Joan Barry er fremragende som hustruen.

„The Man Who Knew Too Much“





„Sabotage“.

The Man Who Knew Too Much

Derefter fulgte „Number Seventeen“, en burlesk thriller, som vi desværre ikke har haft lejlighed til at se, og efter et par svage arbejder indleder Hitchcock i 1934 sin berømte række af thrillers med „The Man Who Knew Too Much“. Den begynder i overfladisk ubekymrethed i St. Moritz, men med kidnappingen af barnet er vi hurtigt rykket over i mystikken. Og i denne film dukker for første gang spion- og agentbaggrunden op. Vi er i midten af trediverne. Det, der truer vor daglige, sikre tilværelse, er ikke blot de forbrydere, der så at sige hører med til hverdagen, mordere, pengeafpressere o.s.v. Nu trues vi af den forretningsmæssigt organiserede forbrydelse, som intet har at gøre med lidenskaber eller følelser, men som er et middel til at nå et politisk mål. Og det enkelte menneske kommer hermed i en endnu mere desperat situation. Ikke blot kan man blive offer for den internationale spionage, man kan også blive tvunget til at ofre sig for en sag. Forældrene får at vide, at de i givet fald må ofre deres barn for at redde verdensfreden. Filmen bliver oftest opfattet som en formel tour de force, men der er dog ingen grund til at

overse, at den udvikler sig på en særdeles realistisk baggrund, og de usikre tredivere lever nu betydeligt mere intenst i denne *entertainment* end i mange af periodens seriøse film.

At den formelle brillans falder i øjnene er ikke mindre sandt af den grund. Den blev lavet på et meget lille budget, og scenernes udformning stillede derfor store krav til Hitchcocks opfindsomhed. F. eks. er Albert Hallsekvensen optaget i en kulisse, og publikum er malet på en flad baggrund. Man finder meget af det, som allerede er ved at blive karakteristisk for Hitchcock, først og fremmest hans fornemmelse for Londonske milieuer. Men filmen synes i højere grad at eksperimentere med det formelle end hans tidligere film. Den bevæger sig meget hurtigt fra lokalitet til lokalitet, historien føres rask fremad, og Hitchcock forbinder oftere end før spænding med humor. Det er også i denne film, at Hitchcocks berømmelige *red herring*-teknik bliver markant. *Red herring* er betegnelsen for en list, der har til formål at lede forfølgere bort fra sporet. Hos Hitchcock ytrer den sig på den måde, at han søger at lede os, tilskuerne, af sporet. F. eks. ved at lade en faretruende situation for-



„The Thirty-Nine Steps“.

vandle sig til noget ganske ufarligt, eller ved omvendt at lade en tilsyneladende morsom situation forvandle sig til noget direkte livsfarligt. Højdepunkterne i filmen er scenen i missionshuset og scenen hos tandlægen, og i dem begge spiller denne teknik en afgørende rolle.

The Thirty-Nine Steps

I sin følgende film „The Thirty-Nine Steps“, ser vi, hvorledes Hitchcock igen følger nye træk til sit grundtema. Filmen starter i London med prægnante scener fra en music hall. Vi ser hukommelsesfænomenet Mr. Memory, og aner, at der er en sammenhæng mellem denne person og det slagsmål og de skud, som følger. Richard Hannay er endnu en af de personer, der uskyldigt trækkes ind i mystiske hændelser. Han er canadier, altså „udenfor“ i London, og han kan ikke rigtig tage den kvinde alvorligt, som han tager med hjem. Men da hun myrdes, er Hannay fanget i saksen. Nu kan han ikke slippe bort. Og vi får nu en virtuos skildring af hans flugt til Skotland. Hannay er i større knibe end Hitchcocks tidligere hovedpersoner, fordi han er efterstræbt både af politi og spioner, og filmen er først

og fremmest en forfølgelsesfilm. Hannay er på konstant flugt, og bringes ustandseligt fra den ene farlige situation til den næste, med enkelte rolige afsnit sikkert anbragt i det dramatiske mønster. Hver gang vi tror ham sikker, er den næste fare imidlertid på vej, og i hver eneste scene er der elementer, der fører videre.

Da han når til professorens hus, sætter Hitchcock sin første trumf ind, da Hannay bliver skudt; men som det senere viser sig, reddes han af salmebogen i den frakke, som konen i hytten overlod ham, uden at hendes mand vidste det. De gode kræfter er på Hannays side. Da han går til politiet, tror vi ham atter sikret, men endnu engang giver Hitchcock situationen en uventet drejning, og fører os over i filmens mest veloplagte scene, det politiske møde, hvor Hannay bliver entusiastisk hyldet for en politisk valgtale, der er lige så meningsløs som de fleste andre politiske valgtaler.

Han afsløres af *Madeleine Carroll*, som han tidligere har mødt i toget, og herefter er de to bundet sammen, endog i bogstaveligste forstand. Efter at de er ført bort i politibilen, bemærker man for første gang nogle af de

rolige, mennesketomme billeder, som senere skal dukke op flere gange i Hitchcocks film.

På bjergvejen undslipper de, fårene der spærrer vejen forbereder tonen i det følgende afsnit, der er et langt *comic relief*-afsnit, begyndende i kroen „Argyle Arms“ og kulminerende i sengen, da Hannay fortæller historier. Hitchcock bevæger sig i dette afsnit over i den helt sophisticated erotiske komedie, og „The Thirty-Nine Steps“ er den første af hans thrillers, der forener det spændende med det erotiske.

Filmen slutter i London på Palladium. Den begynder og slutter altså i music hall-milieu, og scenen, da Mr. Memory endelig giver forklaringen, mens man i baggrunden ser korpigerne, er et fremragende eksempel på, hvorledes Hitchcock kan fylde det enkelte billede med liv, både i forgrund og baggrund. Showet fortsætter, mens hukommelseskunstneren bryder sammen, og som en ironisk-romantisk pointe lader Hitchcock *Donat* og Carolls hænder mødes i slutbilledet.

„The Thirty-Nine Steps“ kombinerer spiontemaet med temaet om den uskyldigt mistænkte. Den gør mere ud af det erotiske, og den har en konstant fremdrift i handlingen.

Sabotage

I „Sabotage“ udvides agenttemaet betydeligt. Filmens skurke vil simpelthen lamme London, og filmen indleder med en generalprøve på den totale sabotage. Stort nærbillede af en glødelampe, efterfulgt af præcise indtryk fra et mørkelagt London. Derefter *Oscar Homolka*, der følges i mørket. Han vender tilbage til biografen „Bijou“, kommer op i lejligheden, vasker sandet af sine hænder og lægger sig på sengen. Utroligt økonomisk har Hitchcock i sin indledende suite fået os interesseret i historien. Vi ved, at Verloc er en af sabotørerne, og vi ved, at Scotland Yard holder ham under observation. Vi ved også, at mrs. Verloc er uskyldig.

Der fortsættes med den visuelt raffinerede scene fra London Zoo i akvariet, da Verloc møder en af sine foresatte, og vi forstår, at han kun er et redskab.

Detektiven (*John Loder*) prøver først hos „Simpsons“ at fritte mrs. Verloc ud. Senere afsløres han, da der er møde hos Verloc. Men

stadig bevæger vi os uafvendeligt mod katastrofen. Det bliver lørdag, den dag, der er bestemt for eksplosionen på Piccadilly Circus. Pakken med bomben skal afleveres, men Verloc kan ikke forlade sit hjem, da han bliver skygget. Han sender drengen af sted. Han irriteres over drengens langsomhed, og Hitchcock præsenterer os i den kommende scene for en af sine mest pinagtige skildringer. Han gør alt for at sinke drengen undervejs med den dødbringende pakke. Urene på ruten angiver den hastigt skridende tid, men Hitchcock spiller ikke i første række på spændingen hos tilskuerne, om hvor vidt drengen når frem til tiden. I følge filmdramatiske konventioner må han naturligvis nå frem, og instinktivt venter publikum på *the last minute rescue*, spændingen er baseret på, hvordan drengen bliver reddet. Det er derfor i alle henseender et virkeligt chock, da Hitchcock lader drengen springe i luften med bussen, og det kan ikke undre, at netop denne scene oprørte folk, da filmen kom frem. Man så det som bevis på Hitchcocks absolutte menneskeforagt og kynisme. I virkeligheden er scenens udformning naturligvis bevis på det stik modsatte. Fra Hitchcocks side er den tydeligt provokerende. Den provokerer publikum ved at slynge dem i hovedet, at det oftest går som i filmen. Virkeligheden er ikke underkastet de love, som kendes fra den almindelige thriller. Last minute rescue, der på film er en regel, er i virkeligheden en undtagelse fra reglen. Pludselig konfronterer Hitchcock i denne scene sit publikum med en grum virkelighed, og at scenen ikke blot er en kynisk joke, som mange stadig opfatter den, ses tydeligt af de efterfølgende scener. Verloc prøver at forsvare sig over for sin kone, men hun er forstenet tavs. Det meningsløse i hendes lillebrors død understreges af de meget levende børn i biografen. Og det børnene morer sig over er en *Disney*-tegnefilm, „Who Killed Cock Robin?“. Døden i tegnefilmen, den artificielle, stilerede død, gør den virkelige død endnu mere nærværende. Emotionelt bygges mrs. Verloc derfor logisk op til mordet på Verloc.

Hun vil tilstå, og detektiven ved, at det er hende, der har myrdet Verloc, men han tier, fordi han elsker hende. Det er altså nøjagtig samme situation som i „Blackmail“. Og mrs. Verloc går fri. Den sidste replik i filmen er



„Young and Innocent“.

lagt i munden på en af de andre detektiver, der siger, at det var mærkeligt, at mrs. Verloc sagde, at Verloc var død, inden huset eksploderede, men som fortsætter. „Eller sagde hun det efter eksplosionen?“

Hitchcock understreger her endnu engang, at for ham spiller handlingen i sig selv ikke så væsentlig en rolle, følelse af skyld er vigtigere end noget andet. Vi begår alle handlinger, som gør os skyldige. Men skyld er ikke noget absolut. Den kan overføres, eller den kan slettes.

Young and Innocent

I „Young and Innocent“ er det, som titlen angiver, uskyldstemmet, der er det vigtigste. Filmen starter med et opgør mellem en mand og en kvinde. Personerne er skildret i store nærbilleder, det tordner og regner, og inden der blændes af, noterer vi os mandens nervøse ansigtstrækninger. Næste morgen blænder vi op på kvindens lig på stranden. Der er noget truende i billederne af mågerne, og den unge mand, der finder liget, bliver straks uskyldigt mistænkt.

Han er ikke heldigt stillet med den forsva-

rer, han får udleveret, og man forstår, at han stikker af. Hitchcock har ikke megen fidus til retsvæsenet. Han viser sig i øvrigt selv som en fummelfingret amatør fotograf uden for retsbygningen.

Den uskyldigt mistænkte tvinger med sin charme pigen til at tage sig af ham. Som så mange andre Hitchcock-personer involveres hun mod sin vilje i noget farligt. En gang engageret kan hun ikke undslippe. I hendes tilfælde er det særligt penibelt, fordi hun er datter af politichefen. En fremragende scene er middagsbordsafsnittet, hvor Erica tydeligt er sat uden for det normale familiefællesskab i kraft af sin viden om den flygtede. En tilsyneladende ganske normal middagsbordskonversation i denne familie får pludselig et helt nyt perspektiv. Den er karakteristisk for Hitchcocks sans for at gøre hverdagen truende.

Efter slagsmålet i caféen „Tom's Hat“ følger et nyt højdepunkt ved børnefødselsdagen hos Ericas slægtninge. Her excellerer Hitchcock raffineret i dobbeltspil. De to forældre er klar over, at der er noget lusket ved Ericas ven, men ægtemanden (*Basil Radford*) hjælper dem til at slippe bort, simpelthen for at ærgre sin lede kone.

Under den videre flugt forpligtes Erica yderligere. Vi er ikke herre over vort liv, vi kan simpelthen ikke sætte os uden for begivenhederne. Vi får prægnante skildringer af det engelske landskab og de små byer. Et roligt afsnit indtil Robert finder regnfrakken, og dermed et spor. Biljagten ender i den gamle mine, og da bilen synker i, mødes Roberts og Ericas hænder i et betydningsfuldt nærbillede. Det er Erica, der bliver fanget, mens han undslipper. Og da alt så ser sortest ud, Ericas far vil tage sin afsked, og hun er nedbrudt, kommer *le coup de grace*: det afgørende indicium, tændstikkerne fra Grand Hotel.

Og i sidste scene kredser vi os ind på den skyldige, der findes i orkestret på Grand Hotel. Kameraet kører ind i stort nærbillede af den negermaskerede trommeslager under nummeret „Drummer Man“. Og hans nervøse trækninger associerer tilbage til filmens begyndelse. Han bryder sammen, og Erica kan endnu engang optræde som den reddende engel.

„Young and Innocent“ samler en række af Hitchcocks temaer i trediverne i en logisk sammenhængende flugthandling. Det dobbelte forfølgelsesmotiv: politiet, der er efter den mistænkte, og den mistænkte på jagt efter de beviser, der skal rense ham. Hovedpersonen er en uskyldig mistænkt. Men i modsætning til heltinden i „Murder“ sidder han ikke passivt hen. Han stikker af fra politiet som helten i „The Thirty-Nine Steps“. Pigen i filmen er den karakteristiske Hitchcock-person, der mod sin vilje involveres i begivenheder, som det er umuligt at unddrage sig, når først man er underkastet dem. Endvidere er der også et spinkelt erotisk motiv i forholdet mellem Robert og Erica, som svarer til forholdet i „Thirty-Nine Steps.“ Historien fører personerne rask afsted fra sted til sted og fra milieu til milieu. Fra børneselskab i overklassemilieu til herberget med proletarerne.

Man forstår, at Hitchcock selv sætter „Young and Innocent“ højest blandt sine engelske film. Han har i den film ligesom fået hele summen af sin kunst på dette tidspunkt formuleret.

The Lady Vanishes

Med „The Lady Vanishes“ afslutter han så på en humoristisk tone sin række af britiske

thrillers. Han vender tilbage til spion- og agenttemaet, og filmen udspiller sig i Europa, hvor den storpolitiske situation var i højeste grad truende. Men den alvorlige baggrund bruges af Hitchcock først og fremmest som middel til ironisk at karakterisere de medvirkende. Der indledes med et long shot af bjergene. Et tog er standst, passagererne må overnatte på et hotel, og de præsenteres straks. Særlig kærligt skildrer Hitchcock de to englændere, *Naunton Wayne* og Basil Radford, der opretholder deres britiske konventioner. De klæder sig i smoking til middag og besværrer sig over maden. De er ligeså *complacent* som ægtemanden i „Rich and Strange“.

Margaret Lockwood er den forkælede overklassepige, der skal hjem til et konventionelt ægteskab, og *Michael Redgrave* er den irriterende, selvoptagne videnskabsmand, der ikke tager hensyn til andre, når han er opslugt af sin fløjte og sine eksccererede folkedansere. Indledningen er Hitchcocks mest humoristiske, og den muntre stemning fastholdes næste morgen i spisevognen. Da Miss Froy forsvinde, rykkes vi derfor brat over i thriller'en. Personerne ændrer forklaring i overensstemmelse med, hvad der passer dem. Vi føler virkelig med Lockwood en fortvivlende atmosfære. Alle er venlige men skeptiske. Det er Michael Redgrave, der først overbevises om, at hun har ret. Den ydre anledning er, at han ser pakningen for „Harriman's Tea“, men den egentlige grund er naturligvis den samme, som ligger bag andre Hitchcock-personers ubevidste engagement i hændelser, som ikke egentlig kommer dem ved, en latent forelskelse.

Derefter begynder indkredsningen af de implicerede, kulminerende med ildkampen på sidesporet. Under denne er Hitchcock særlig sarkastisk over for sagføreren, der er på ferie med elskerinde. Han er bange for sit gode rygte, han er fej, og vil gerne lade sin elskerinde i stikken. Det er næppe nogen tilfældighed, at han samtidig af overbevisning er pacifist, og det er absolut heller ingen tilfældighed, at netop denne godtroende idiot bliver dræbt, og dør med ordene „*I don't understand*“.

I kapløbet mellem toget og bilen leger Hitchcock fornøjet, og da han selv viser sig senere på perronen, kraftigt trækkende på skuldrene, angiver han sin let humoristiske distance til hi-



„The Lady Vanishes“.

historien, der naturligvis slutter med, at Redgrave og Lockwood får hinanden, og at de møder Miss Froy velbeholden i Foreign Office.

I „The Lady Vanishes“ ser vi således en række Hitchcock-temaer i humoristisk udformning. Den afrunder spøgefuldt suiten af thrillers.

Set i sammenhæng er mødet med otte af Hitchcocks film fra trediverne meget stimulerende. Nok adskiller filmene sig på væsentlig måde fra Hitchcocks amerikanske film, men de forekommer stadig uhyre livfulde, kun i afsnit forældede, og de har i høj grad interesse i sig selv, ikke blot som forudsætninger for Hitchcocks senere film. Som det vil ses, finder vi flere af de temaer, som Hitchcock stadig beskæftiger sig med. Nok er de spændende i ydre forstand, og i den henseende er de nok mere begrænset spændende end hans amerikanske film, men ligesom disse handler de først og fremmest om menneskers reaktioner. Det kan nok siges, at intrigerne ofte kan

være en smule artificielle, historierne tydeligt thriller-konstruerede, men det betyder mindre i betragtning af, at de menneskelige reaktioner er troværdige. Gang på gang handler filmene om mennesker, der anbringes i uventede situationer, og som kun har deres menneskelige erfaring og intuition at handle på. Filmene bygger på formlen: Hvad ville du selv gøre, hvis du kom ud for noget lignende. Og selv når Hitchcock stiliserer personerne, holder han hele tiden jordforbindelsen vedlige, ikke mindst i kraft af sin eminente sans for den realistiske detalje. Hans engelske film giver således ikke mindst et fremragende klart billede af den tid, de blev skabt i, af England og englænderne, af den internationale situation, der i vor tid måske kan forekomme truende i formindsket størrelse. Men fremfor alt bemærker man i disse film Hitchcocks sans for det irrationelle i tilværelsen, for mønstre, der unddrager sig logikken, for menneskelig adfærd, der går imod fornuften, for kræfter, der styrer tilværelsen og os.

POLEMISK DAGBOG



Som vore læsere vil huske opfordrede vi i ledere i decembernummeret sidste år (nr. 72) til debat om „Kosmorama“. Opfordringen blev i høj grad fulgt af nogle af vore modstandere, der dog ikke anvendte vore spalter. I dette nummer vil man finde læserbreve sendt direkte til os, men da vi går ud fra, at ikke alle læserne har fulgt med i henholdsvis „Aktuelt“, „Ekstrabladet“, „Information“, „Politiken“ og „Politisk Revy“ skal vi hermed, som lovet i sidste nummer, bringe en kort orientering om de synspunkter, som kom frem. Vi har valgt at gøre det i dagbogsform og må begynde med et bidrag til debatten, der fremkom allerede inden decembernummeret af „Kosmorama“ udkom.

„Politisk Revy“, 3. december 1965:

Under overskriften „Det støver“ bebrejdede Jan Torstenson „Kosmorama“, at det kun er sobert oplysende, og at det ikke har eksistensberettigelse, fordi det ikke bringer grundige analyser af alle danske film „med undtagelse af de bevidst skabelonproducerede“, og fordi det ikke har en politik med hensyn til filmfonden og filmskolen. Efter Torstensons mening skulle bladet fyldes af „interviews, enquêtes, portrætter, polemikker, debatter, og ikke mindst oplysning om, hvad der foregår i udlandet, med vægten lagt på det aktuelle, oversættelse af udenlandske artikler og endelig særnumre med manuskripter“.

„Information“ 30. december 1965:

I sin anmeldelse af „Kosmorama 72“ tager Anders Bodelsen Torstensons synspunkter til sig og kritiserer tidsskriftet for ikke at tage del i kulturdebatten. Bodelsen udtrykker sympati for „Kosmoramas måske ikke så lidt fremtidige gammeldags med hensyn til fø-

lelser og optimisme“, og han bebrejder os, at vi ikke selv har begrebet, at vor linie „er så kontroversiel i en modernistisk orienteret tidsalder, at den på en eller anden måde må føres ind i den almene debat“.

„Aktuelt“, 4. januar 1966:

I en artikel hævder Cbr. Braad Thomsen, „at „Kosmorama“ er et verdensfjernt, selvtilfreds tidsskrift, hvis sekteriske bedreviden simpelthen er uovertruffen“, og at vi dyrker James Bond-filmene. Braad Thomsen kan endvidere ikke forstå, hvorfor vi finder, at Hitchcock er en betydelig instruktør, og hvorfor vi finder visse amerikanske komedier fremragende. Braad Thomsen kan heller ikke lide, at vi kan lide John Ford. Til gengæld synes Braad Thomsen, at det er i orden, at vi ikke bruger mere plads på dansk film, men mener på den anden side, at vi skulle spille samme rolle for dansk film, som „Cahiers du cinéma“ og „Sequence“ har spillet for henholdsvis fransk og engelsk film.

„Aktuelt“, 10. januar 1966:

I et svar til Braad Thomsen sætter stud. mag.erne Peter Larsen og Peter Madsen spørgsmålstegn ved Braad Thomsens kriterier for at bedømme film, og Braad Thomsen svarer med at erklære sig udelukkende interesseret i en moralsk bedømmelse af film: „kunst skal vurderes på kvaliteten af de synspunkter, den vil formidle“.

Om „Kosmorama“ mener Peter Larsen og Peter Madsen, at kritikken i bladet ikke er tilfredsstillende. De ønsker en mere dybtgående æstetisk analyse af de enkelte film og argumentation for vore domme.

„Aktuelt“, 12. januar 1966:

Journalist Elisabeth Amdisen fortsætter diskus-

sionen og påstår, at „Kosmorama“ ikke behandler filmene med proportionssans. Hun finder, at vi har psykoanalyseret James Bond, opløst Hitchcock til „en slags nutids-discipel“, og overvurderet visse amerikanske lystspil. Hun mener, at vi overser de gode film, og beskæftiger os med de uvæsentlige, at vi skal bringe artikler om *Georges Franju*, *Ermano Olmi* og *Chris Marker*. Men i øvrigt mener hun, at det ville være meget bedre om „vores unge filmkritikere og virkelige filmelskere som Braad Thomsen (Anders Bodelsen, *Henrik Stangerup*)?“ startede et helt nyt tidsskrift.

„Ekstrablader“, 15. januar 1966:

Under overskriften „Filmkritikkens hopsadrenge“ retter *Bent Grasten* et voldsomt modangreb mod Anders Bodelsen og Chr. Braad Thomsen, som bliver kaldt et par lidenskabeligt ubegavede filmkritikere, der utilsløret forsøger at få indflydelse på et tidsskrift, ja på et filmmuseum.

„Aktuelt“, 17. januar 1966:

Ib Monty svarer på den kritik, der er kommet frem i „Aktuelt“s spalter med nogle rent faktiske oplysninger. På James Bond-film har vi ofret en anmeldelse af „From Russia With Love“, der rostes som professionel underholdning, og fire liniers anerkendende ord til „Goldfinger“. Vi vedkender os vor begejstring for Hitchcock, Ford og visse amerikanske komedier. Vi er enige i, at vi skal argumentere for vore domme, og vi mener ikke, at vi mangler proportionssans. I 6 numre har vi bragt anmeldelser af 41 film, af disse var de 4 amerikanske komedier, og de 3 af disse blev anmeldt sammen på mindre end en spalte. Vi mener, at det ikke er mindst vigtigt at gøre opmærksom på film, som et intellektuelt publikum normalt affærdiger i overensstemmelse med den vanetænkning, der bl. a. resulterer i klicheer som de braad thomsenske „melodramatiske gysere“ og „forkromede udstyrsfilm“.

„Ekstrablader“, 18. januar 1966:

Chr. Braad Thomsen og Anders Bodelsen svarer *Bent Grasten*. Nu siger Braad Thomsen, at „Kosmorama“ har „mistet enhver indflydelse på dansk films udvikling, fordi tidsskriftet holder sig for god til at beskæftige sig med dansk film.“

Anders Bodelsen tager afstand fra Braad Thomsen og siger, at „Kosmorama“s holdning er væsentlig, og at den bør føres frem med større slagkraft. Han mener ikke, at vi bør skifte synspunkter, men tilholdssted, at bladet

ikke skal være et filmtidsskrift, men et kulturtidsskrift, der tager sit udgangspunkt i film.

I en kommentar til de to indlæg hævder *Bent Grasten*, at „Kosmorama“ har anbragt sig i midten, hvor det netop i kraft af at være et fagtidsskrift for en kunstart, der har et stort publikum, kan medvirke til at give dansk film bedre vilkår“.

„Ekstrablader“, 20. januar 1966:

Ib Monty knytter nogle kommentarer til diskussionen, efter at den er flyttet til „Ekstrabladet“. Det siges, at vi i første række betragter „Kosmorama“ som et tidsskrift, der skal beskæftige sig med filmkunst, og som ikke nødvendigvis behøver at være særlig forpligtet til at beskæftige sig med dansk film. Vi mener, at man stimulerer filminteressen mere ved at beskæftige sig med det gode end med det ligegyldige. I øvrigt henviser vi til, at vi har beskæftiget os med det gode i dansk film. Vi tror ikke, at vi ændrer dansk film med enquete eller angreb på danske producenter, men at man kun kan ændre filmsituationen ved at ændre smagen hos publikum. Vi mener ikke, at engelske og franske filmkritikere ændrede deres nationale produkter, mens de skrev i „Sequence“ og „Cahiers du cinéma“. De gjorde det, da de førte deres kritiske teorier ud i praksis, da de begyndte at lave film. Og på et dansk plan henvises der til, at *Klaus Rifbjerg* ikke ændrede dansk film, da han var en meget kritisk kritiker af dansk film, men først da han var med til at lave „Weekend“.

„Ekstrablader“, 22. januar 1966:

I et indlæg skriver *Øystein Hjort*, at „Kosmorama“ opretholder en balance i synet på filmkunsten, og han har en stadig stærkere fornemmelse af, at film ikke så meget diskuteres for sine egne dyders og lyders skyld, som fordi den kan bruges til alt muligt andet. Film er blevet et prægtigt udgangspunkt for livsanskuelsesdebatter og pseudofilosofiske diskussioner.

„Radioens filmkronik“, 25. januar 1966:

I en samtale mellem Anders Bodelsen og *Ib Monty* med *Bent Evold* som ordstyrer blev de allerede i dagspressen udtrykte synspunkter udvekslet, uden at der bragtes nye momenter ind i debatten.

„Politiken“, 6. februar 1966:

I en anmeldelse af det svenske tidsskrift „Chaplin“ benytter *Henrik Stangerup* lejlig-

heden til at sige, at det er „Kosmorama“s styrke, at det aldrig har forlangt, at en god film skal være „samfundskritisk“, og at det er klart og intelligent skrevet. Selvom han ikke mener, at „Chaplin“ indholdsmæssigt placerer sig stærkere end „Kosmorama“, mener han, at vi kunne tage ved lære af det svenske tidsskrift med hensyn til et stærkere engagement i den nationale filmsituation. Vi skal efter Stangerups mening lave et blad, „der kan købes i samtlige kiosker, til glæde for mange og til skræk og rædsel for det store flertal af dem, der har med dansk film at gøre.“

„Information“, 2. marts 1966:

I sin anmeldelse af februarnummeret af „Kosmorama“ fremturer Anders Bodelsen i sin kritik. Han opremser en del stof om danske filmforhold, som vi ikke har bragt, idet han ikke vil indse, at vi netop ikke har bragt det stof, fordi det næsten til trivialitet er blevet dyrket af dagspressen. I den forbindelse forekommer det mærkeligt, at Bodelsen, der både er dag-

bladsjournalist, og som har været tidsskriftsredaktør, tilsyneladende ikke kan indse, at der er forskel på dagblads- og tidsskriftstof, og at netop det reportageagtige og aktuelle stof har sin naturlige plads i en avis.

Bodelsen slår patetisk fast, at „Kosmorama“ har meldt sig ud af Danmark“, og nu mener han at bladet ikke har eksistensberettigelse. Han har hermed tilsluttet sig Braad Thomsens synspunkter.

Vi skal ikke knytte yderligere kommentarer end de allerede anførte til dette referat af indlæggene i debatten. Vi har efter bedste evne søgt at gengive de fremkomne synspunkter så objektivt som muligt. Som det vil ses, har hverken saglighed, nøjagtighed eller stimulerende kritiske og æstetiske ideer været fremherskende i denne meningsudveksling, som i hvert fald efter vor opfattelse ikke fortjener at blive benævnt diskussion. Det eneste, som fremgår helt tydeligt, er, at der er nogle, der ville redigere et filmtidsskrift anderledes, end vi gør det.

CLOSE UP

Da kredsen omkring „Kosmorama“ jo ikke er i besiddelse af for to øre humoristisk sans, undrer det os ikke, at hverken *Stegelmann* eller *Malmkjær* har fattet ironien i vort indlæg.

Det er yderst grinagtigt at se, at „Kosmorama“s folk, der ellers som selvbestaltede skolemestre retter kommaføj hos andre med rød blyant (f. eks. *Hjorts* anmeldelse af Godard-bogen i sidste nummer) ikke selv kan tåle at blive udsat for samme behandling. Men de mener måske: *Quod licet Jovi non licet bovi*.

Det er rigtigt, som *Stegelmann* bemærker, at sekvens er en usikker betegnelse, men sådan forholder det sig med mange fagudtryk inden for filmen. Med sekvens mener vi simpelthen afsnit af en film. I sin indledning til „Lincoln, folkets helt“ skriver *Stegelmann*, at der ligger en hurtig overtoning mellem *Lincolns* replik „I do“ og scenen ved *Ann Rutledges* grav. Det gør der ikke. *Ford* har her bragt en montage a la *Slavko Vorkapich*, der angiver et tidsforløb fra sommer til vinter.

Stegelmann frygter åbenbart, at vi har udarbejdet en diger protokol over „Kosmorama“s mange fejltagelser og misforståelser. Vi har imidlertid fornuftigere ting at bruge over

tid til, så han kan roligt ånde lettet op. Eksempler på fejl kan dog nemt fremkaffes blot ved en løs gennembladning af tidsskriftet.

Vi kan i modsætning til *Stegelmann* ikke se noget „pædagogisk“ heri. Pædagogisk for hvem? Det bliver i hvert fald næppe for redaktionen (se f. eks. det fuldkomne groteske svar til *Piil* i nr. 68, hvor *Malmkjær* indrømmer, at han „måske“ tager fejl).

For at skrive til „Kosmorama“ skal man vist dele synspunkter med redaktionen. Hvad ville *Stegelmann* f. eks. sige til en artikel om *John Ford*, som angreb de tydelige fascistiske træk i denne instruktørs produktion? Ville han ikke afvise artiklen med en henvisning til, at „Kosmorama“ hellere bragte en rosende artikel om *Ford* end en kritisk?

Malmkjær beklager sig over tonen i vort indlæg. Som man råber i skoven får man imidlertid svar. „Kosmorama“s redaktion har jo netop været med til at angive denne tone (se f. eks. *Montys* rabiate udsældning af cand. mag. *Ellen Grønlund* – damens meninger ufortalt – i *Close up*, „Kosmorama“ nr. 57. Det er måske det, *Stegelmann* forstår ved pædagogisk tone?). Forøvrigt holder *Malmkjær* sig

jo ikke tilbage i sit svar til os. Det er helt i orden, vi klynker ikke.

Det hjælper ikke Malmkjær at henvise til Montys tilstedeværelse under forevisningen af „Front Page“. Der er ingen lampe over bordet. Trods en klippefast tro på egen ufejlbarlighed, tager han ligeledes fejl mange gange i indledningen til „Udenrigskorrespondenten“.

På side 2, spalte 1, linje 30 i denne indledning skriver han: „... de (Fisher og Haverstock) genser hinanden i Holland, hvor den gamle statsmand Van Meer skal tale ved en fredskonference“. Som enhver, der har set filmen vil erindre, foregår hele denne sekvens (Obs! Stegelmann, vi mener med andre ord et afsnit!) i London.

Senere hedder det side 3, spalte 1, linje 45: „(Sekvensen) indledes med et fugleperspektivbillede af pladsen foran Savoy Hotel; det regner, trafikken er tæt, biler, sporvogne og fodgængere. Kameraet følger trafikken over til hotellets trappe, der er fuld af opslåede, sorte paraplyer. Kun Haverstock går op ad trappen uden paraply.“

Det er forkert. Sekvensen indledes med et stort nærbillede af et hollandsk butiksskilt. Kameraet svinges i kran 180° i en højde af ca. 3 m over den befærdede plads og standser i et totalt vue af det højtliggende Savoy Hotel med den brede trappe foran. En kørsel frem mod trappens øverste afsats sluttes med en halvtotal af Haverstock (og et øjeblik senere Fisher). Da den falske Van Meer går op ad trappen med paraply, løber Haverstock ned ad den uden paraply o.s.v. Sådan forholder det sig med den ting og ikke anderledes.

I anmeldelsen af „Asfaltjunglen“ („Kosmorama“ nr. 69) skriver Malmkjær side 124, spalte 1, linje 28: „Alonzo D. Emmerich siger efter anholdelsen: „Crime is only a kind of left-handed endeavour“. Det er heller ikke rigtigt. Denne replik falder omtrent midt i filmen lige før kuppet, da Emmerich taler med sin syge, sengeliggende hustru. Huston og Maddow er så dygtige manuskriptforfattere, at de præcist ved, hvor en sådan nøglereplik skal anbringes, og den lyder i korrekt form: „Crime is only a left-handed form of human endeavour“. Vi er forresten interesseret i at høre, hvorfor Malmkjær citerer den på engelsk.

Kredsen omkring „Kosmorama“, der efter eget udsagn udøver den eneste filmkritiske aktivitet her i landet, domineres af en række hovne kritikere, som opløst af bedrevinden – der oven i købet ikke er særlig velfunderet – docerer, hvad andre skal mene. I deres snævre og forkrampede analyser, der tynges af

pseudo-videnskabelig jargon, tolker de filmene ud efter tilfældige tangenter, i stedet for at holde sig til det egentlige, filmene selv.

At denne metode er fuldstændig gold, viser de resultater tidsskriftet har nået både m.h.t. påvirkning af dansk film og filmkritik. Når man tænker på de forspilte muligheder (smig. f. eks. med tidsskriftet „Cinema“s positive indflydelse på italiensk film), græmmes man.

Hvad de skabende filmkunstnere selv mener om „Kosmorama“s virksomhed, får man et tydeligt indtryk af ved at læse Madsens ufrivilligt komiske interview med Hawks. Her udnævnes Christian Nyby (ophavsmanden til „Manden fra Mars“ og „Cowboybanden“) til „... den største instruktør, som nogensinde har levet“!!! Hawks har sikkert fået sig et billigt grin, da døren lukkede sig efter Madsen.

Med venlig hilsen

Gorm og Ole Arne Sejersen.

Jo, vist var det morsomt; men har De så hørt denne her: Det var ikke Hawks, der kaldte Christian Nyby „den største instruktør, som nogen sinde har levet“ – det var lige omvendt.

P. M.

Gorm og Ole Sejersen tager sig det nemt. Når man går ind på deres angreb og forsøger at tage dem alvorligt, svarer de, at sådan var det slet ikke ment – vi har ganske overset ironien i deres indlæg. Hvilket blandt andet betyder, at der slet ikke er udarbejdet noget katalog over fejl i „Kosmorama“; man var bare ude på at gøre os rigtig bange. Men brødrene Sejersen tager også i dette fejl: vi blev slet ikke bange, og det var helt uden ironi, når vi bad om en liste, så vi kunne lære vore fejl at kende. Ironien synes i den grad at have taget magten fra brødrene, at de har vanskeligt ved at læse indenad, jfr. den smukke fejllæsning Hawks-Nyby. I øvrigt kun dette: Sekvens er ganske rigtigt en usikker betegnelse og burde vel slet ikke tages i anvendelse. Jeg føler mig overbevist om, at jeg har taget fejl i min beskrivelse af den pågældende overgang i „Young Mr. Lincoln“.

J. S.

Vi ville formentlig afvise en artikel om Ford, hvori søgtes påvist hans „fascistiske“ træk. Af den simple grund, at selv en meget intelligent artikel ville have svært ved at bevise, at Fords produktion har fascistiske træk. En intelligent skribent ville ikke benytte ordet fascistisk på den inflatoriske og vage måde, som det nu er blevet moderne at anvende det på. Man kan måske hævde, at Ford er militarist (og selv

det er tvivlsomt), at han er reaktionær, at han er romantiker, og at han dyrker heroismen, og det har man jo lov til at synes, men dette er dog ikke egenskaber, der konstituerer fascistten. Fascisme indeholder alle disse træk, men er noget meget værre. Og det er da klart, at vi hellere vil bringe en artikel, der søger at påvise, hvorfor Ford er en af de største filmkunstnere, end en, der prøver på at bevise, at han ikke er det, når vi nu mener, at han er det.

Man kan dog ikke bebrejde os, at vi har visse synspunkter, som vi prøver at fremføre i det tidsskrift, vi redigerer. „Kosmorama“ skal vel ikke redigeres af læserne?

Men hvis De mener, at De kan skrive den intelligent nedvurderende artikel om Ford, som De mener, der er behov for, hvorfor skriver De den da ikke og sender den til os? Vi kan da i det mindste diskutere Deres argumenter og komme væk fra skældsordene.

I. M.

I februar-nummeret af „Kosmorama“ efterlyser *Ib Monty* kommentarer til den kritik, der i enkelte dagblades spalter er blevet rettet mod „Kosmorama“.

Af det lille indlæg i *Close up* kunne det (for mig i hvert fald) lyde, som om man var en lille smule stødt over, at nogen har kunnet „gå bag ryggen“ og diskutere „Kosmorama“ andre steder end i bladets egne spalter. Hvad enten jeg fornemmer rigtigt eller ikke, synes jeg ikke, at en debat forårsager andet end øget interesse for det, der debatteres – og i dette tilfælde giver „Kosmorama“s redaktører en chance for at fornemme lidt om, hvad andre mere/mindre filmkyndige mener om bladet.

Enten en kritik af bladet har været berettiget eller ikke! – er der ingen grund til at gentage den i „Kosmorama“s spalter, så jeg vil næppe tro, at det er så meget af fejhed, som af unødvendighed, evt. „dagblads-angribere“ holder sig borte fra at komme med kritik i bladet.

Som bladets redaktør sikkert er blevet klar over langt før undertegnede, er filminteressen så individuel, at det er vanskeligt – for ikke at sige umuligt – at tilfredsstille hver enkelts krav. Derfor opstår debatten.

Selv om Danmark endnu er et u-land på filmens område, har vi (nogle af os) også et utilfredsstillet behov for at vide noget om de mange film, vi skal se herhjemme (eller i det mindste *håber* at se) og de unge mere eller mindre avancerede instruktører, der laver dem. Jeg personlig tror der er et større behov for

at vide noget om de „kommende“ end de „forgangne“ – omend oftest fremragende – film, som vi kun har chance for at se på Filmmuseet (og „Kosmorama“ har også læsere i Jylland). Naturligvis er de såkaldte historiske filmværker en uundværlig ballast for de, der interesserer sig mere end almindeligt for film – men den bemærkning, som *Albert Wiinblad* i sin iøvrigt interessante artikel om *Josef von Sternberg* kommer med, kan jeg ikke være enig i. Han skriver: „Kun sjældent ser man i anmeldelser (dagspressen, altså) henvisninger til klassisk filmkunst.“ – Netop den form for kritik, hvor en anmelder lufter sin alvidenhed, ødelægger ofte den interesse, almindelige filmseere (og anmelderne skriver dog *også* for et almindeligt publikum) kunne få for en film, hvis anmelderen blot skrev hvad han *SÅ* i stedet for at give en forelæsning i filmhistorie. Og iøvrigt, hvordan kan en ung filmanmelder i provinsen (hvis vedkommende ikke har tilbragt et år eller to i fast ruteafart mellem rue d'Ulm og Palais Chailot) have mange chancer for at stifte bekendtskab med filmens store mestre?

Derfor efterlyser jeg ihvertfald ligeså stor en gennemgang, kritik og omtale af de film, vi skal se i fremtiden og tage stilling til – Det er her jeg synes „Kosmorama“ har slag-side.

Men som *Ib Monty* skrev i *Aktuelt*: Hvor får vi kvalificerede skribenter fra? Og det er et stort problem for sig.

Elisabeth Amdisen,
journalist.

Undertegnede, der i 3 år har abonneret på „Kosmorama“, undrer sig over hvorfor De opgiver længde og tid på filmene, der bliver omtalt under repertoiret og som bliver anmeldt.

Hvis det skal være en service overfor læserne, som De skriver i nr. 71, synes jeg, at De skal opgive de rigtige tider.

Hvordan De beregner tiden efter længden der står påført censurkortet, er mig aldeles ufatteligt.

I nr. 73 har De beregnet „Kärlek 65“ på 2610 m til 92 min. Efter tidstabellen i *M. Scharnbergs* „Kinoteknik“ er tiden 95 min. og 22 sek.

Det bliver ikke bedre når man ser på „Le tigre aime la chair fraîche“. Den er 2290 m, og det har De beregnet til 89 min. Jeg får det til 83 min. og 35 sek. Det er en forskel på 5 min. og 15 sek.

Da jeg selv, i de 3 år jeg har arbejdet som filmoperatør, har benyttet omtalte tabel ved

beregning af samtlige kørte film, mener jeg, at den ikke kan være helt gal.

Grundet Deres kritik af filmforevisningen i biografteatrene, vil jeg samtidig benytte lejligheden til at forsvare de uddannede filmoperatører.

Der findes desværre to slags filmoperatører i dag.

Den ene slags er folk, der uden nogen som helst uddannelse eller kundskaber, går op i et operatørrum og så tror at de kan køre film, på en måde, som publikum kan være tjent med.

Den anden slags er folk, der som elever i biografteatrene har kørt 200-400 timer og som afslutter uddannelsen med et 11 dages kursus, der omfatter kinoteknik, elektroteknik og forstærkerteknik, i det omfang det er nødvendigt for en perfekt betjening og pasning af filmmaskinerne og filmen.

Angående Deres kritik om valg af formater, må jeg indrømme, at det i de fleste tilfælde ligger op til operatøren at bestemme hvilket format filmen skal køres i. Jeg har dog arbejdet i teatre, hvor direktøren bestemte at samtlige film (ikke CinemaScope) skulle køres i Widescreen.

Jeg vil også protestere mod en udtalelse som en operatør, *Kurt Kilde*, fremkom med i program 3, om „at operatøren bare sprang noget over, hvis han skulle tidligt hjem til aftenkaffe.“ Jeg mener her, at det bygger på en personlig og forkert opfattelse og ikke fakta. Adskillige af mine kolleger i vort forbund mener det samme som jeg i dette spørgsmål.

Fordi man i et par enkelte teatre observerer at der springes noget over, kan man ikke generalisere og give det udseende af, at operatørerne i resten af landets teatre kører respektløst.

I øvrigt skal De have tak for det udmærkede filmtidsskrift, og den altid friske måde De forstår at præsentere stoffet på.

Med venlig hilsen

Per Rasmussen.

Den længde i meter, som er opgivet ved hver film, baserer sig på oplysninger fra Statens Filmcensur, der sender os månedlige lister over de censurerede film. Tiden angivet i minutter er derimod ikke overført fra længden i m i følge de gældende tidstabeller. Minutangivelsen baserer sig på tidtagning med stopur under gennemsyn af filmene i premierebiograferne. Tiden måles fra billedet toner ind til billedet toner ud.

Når tiden målt pr. stopur afviger påfal-

dende fra den tid, som filmen skulle være, når man overfører censurens opmåling i m til minutter, anfører vi dette udtrykkeligt. I nr. 73 for eks. i tilfældet *Thunderball*, hvor filmen ved gennemsynet var 12 minutter kortere end den skulle være i følge den af censuren angivne m længde.

Men da censurens opmåling ikke altid er helt pålidelig, der kan blive målt nogle m ved siden af i hver spole, har vi ikke villet gøre opmærksom på differencen mellem den angivne meterlængde og stopursten med mindre denne forskel er ret stor (som det for eks. er tilfældet med *Thunderball*).

Op til 5 min. til hver side har vi ikke ment, at der var grund til at gøre opmærksom på.

Det er muligt, at det har været forkert af os ikke at gøre opmærksom på, at tiderne i min. altid baserer sig på et gennemsyn af kopien, og jeg tror, at vi skal gøre det i fremtiden.

Med hensyn til de 89 min. på „Le tigre aime la chair fraiche“ beklager vi, at der er tale om en simpel trykfejl. Der skulle stå 79 min. Stopuret viste 79,22 min.

Med hensyn til Deres oplysninger om filmoperatører i almindelighed, blot dette: det er da klart, at vi aldrig har villet kritisere filmoperatører under ét, men som De selv skriver, er ikke alle operatører lige dygtige.

I. M.

I „Kosmorama“ 63's leder (Hvem skriver vi for?) står bl. a. følgende: „Fra sin start har det været „Kosmorama“'s mål at arbejde for en højnelse af filmsmagen herhjemme, og som tidsskrift har det været naturligt at henvende sig til dem, der ønskede en mere saglig og grundig filmorientering, end dagbladene kan give... Vi henvender os til et publikum, der ikke sagligt og umiddelbart hengiver sig, men som ved, at kunstoplevelserne ikke bliver ringere, fordi man ved noget.“

En kritik af „Kosmorama“ bør tage sit udgangspunkt i dette udmærkede program, idet man undersøger, hvorvidt programmet er realiseret. Og det er også vor hensigt, idet vi dog vistnok adskiller os fra bladets hidtidige kritikere ved at mene, at det i for ringe grad er æstetisk (formalistisk) orienteret. Det, der har interesse i en sådan undersøgelse, er naturligvis den filmkritik og -analyse, der kommer til udtryk i filmanmeldelserne, instruktørportrætterne og andre steder. (Vi retter altså ingen kritik mod dækningen af baggrundsstof af forskellig art.)

En god tommelfingerregel til vurdering af en

analysens værdi som *filmanalyse* er at forestille sig den som værende en *romananalyse*; de iagttagelser og slutninger, der synes fremmede for en romananalyse, vil da kunne isoleres som iagttagelse af specifikt filmiske elementer. Benytter man denne fremgangsmåde på „Kosmorama“s filmkritik (-analyse), bliver udbyttet ikke overvældende. Som eksempler på analyser, der således ikke i tilstrækkelig grad beskæftiger sig med filmene som *film*, nævner vi: Anmeldelserne af „Den uheldige korporal“ (K. 73), „Marnie“ (K. 68), „Kvinden i sandet“ (K. 73).

Det er givet, at beskrivelse og analyse af visse enkeltelementer i film vil svare til beskrivelse og analyse af lignende elementer i romaner. (f. eks. „plot“), men sådanne elementer vil i de fleste tilfælde kunne iagttages af enhver. Vanskeligere er det imidlertid at redegøre for de enkelte sekvensers opbygning, deres relationer indbyrdes, deres forhold til plot og deres funktion i filmens helhed. Dette burde i første række være den kritiske opgave, og i denne sammenhæng står „Kosmorama“ ikke stærkt nok. Kort sagt: Det, man savner, er en *filmisk struktur-analyse* med særlig vægt på de for filmkunsten konstituerende elementer.

At en sådan form for analyse ikke er „Kosmorama“s medarbejdere helt fremmed fremgår bl. a. af visse artikler, som vi siden vil vende tilbage til; oftest benyttes imidlertid i karakteristikken af enkeltværker ord og begreber, som ikke er veldefinerede, og som er uden henvisninger til de pågældende værker. Vi tænker her f. eks. på ord og begreber som stil, rytme, poesi og ironi (for slet ikke at tale om den letfærdige omgang med diffuse og i kritisk sammenhæng ubrugelige rosende og dadlende adjektiver). Vi citerer eksempelvis fra anmeldelsen af „Sydens Engle“ (K. 72): „Bresson var i virkeligheden en mester allerede i sin første spillefilm, ikke mindst hvad *stilen* angår.“ Siden karakteriseres denne stil som *klassicistisk*, og der henvises til „stregheden . . . den næsten gennemførte stilisering“. Her standser anmelderen sin karakteristik, og det overlades til læseren selv at finde mening i terminologien. Og fra anmeldelsen af „Blodets Trone“ (K. 72): „Washizus og Mikis ridt gennem skoven er rytmisk fuldkomment, mødet med troldkvinden er fuldt af mystisk poesi, og Washizus død er en tour de force, som ingen gør Kurosawa efter.“ En række uformidlede, subjektive fornemmelser står alene sammenhæng med filmen i øvrigt.

Det, der har større interesse i en kritisk analyse, er at få forklaret, ved direkte henvisning til værkets enkeltheder eller elementer,

hvad der fremkalder disse fornemmelser hos kritikeren/publikum. En kritiker, der ikke giver henvisninger til det enkelte værk, trækker urimeligt store vekslers på sin læsers tillid. Man er i et sådant tilfælde nødt til at tro kritikeren på hans ord, ude af stand til at kontrollere ham, for han kan jo mene næsten hvad som helst med sine begreber.

Her mener vi at være i nærheden af den *arrogance*, man har beskyldt „Kosmorama“ for. Kritikernes formuleringer uden referencer kommer nemlig til at *virke* arrogante, fordi de placerer kritikeren løserevet fra læseren, højt oppe og behageligt befriet for forpligtelser. Denne situation kan skyldes kritikernes manglende evne til at sætte deres begreber i forbindelse med filmene, dvs. ugidelighed (bladets størrelse og manglende plads er i denne forbindelse et ringe argument).

At grunden synes at være ugidelighed i „Kosmorama“s tilfælde (og det tror vi helst) tyder nogle i vor forstand saglige og grundige anmeldelser på. For de findes dog også trods eventuel manglende plads. Man kunne nævne anmeldelserne af f. eks. „Den røde Ørken“ (K. 73) og „Gertrud“ (K. 69) eller en artikel som „Truffauts Helt“ (K. 68). I anmeldelsen af „Den røde Ørken“ gøres der bl. a. et (vellykket) forsøg på en analyse af farvernes funktion, og Truffaut-artiklen analyserer *centrale sekvenser* i „Skyd på Pianisten“ og deres funktion i den tematiske sammenhæng. „Gertrud“-anmeldelsen indeholder afsnit om kameraføringens og den stiliserede tales funktioner, men har desværre også eksempler på uforpligtende brug af ordet ironi: „Dreyers skildring af studenternes fakkeltog og Lidmans reaktion er mesterlig i sin blide ironi“. Hvordan skildrer man (rent korrekt) på film med „blid ironi“?

Det hidtil sagte har fortrinsvis beskæftiget sig med fortolkningen og realisationen af målsætningen. Vor opfattelse af idealiseringen kan naturligvis diskuteres.

Vor anden indvending mod bladet har dermed at gøre med ting som metode og argumentation, men på et mere elementært plan, idet man rundt omkring i de kritiske artikler støder på argumentationsformer, som metodisk set er tvivlsomme eller direkte vildledende.

„Hans film er om en moderne helt, eller således vil han i hvert fald gerne have, at vi opfatter Frank Machin“ (om „This Sporting Life“, K. 63).

„. . . Hvis en film om venskabet var hans intention, forekommer filmen mig mislykket“ (om „Den uheldige Korporal“, K. 73).

„Godard har ikke villet lave en „engageret“

film i almindelig forstand“ (om „Den lille Soldat“, K. 67).

Ovenstående tre citater viser f. eks. forskellige grader af det, man i litterær æstetik benævner „intentionel fejlslutning“ (jfr. *Robin Wood*: „Don't trust the artist, trust the tale“). På samme plan rangerer den perspektivløse komparatisme (som sætter anmelderen i stand til at slå den ene film i hovedet med den anden), parafraiseringerne, atomismen etc. Altsammen metoder, som man i anden kritik har fået placeret i rette sammenhæng, nemlig underordnet værkets totalitet. Kort sagt: Vi savner klarhed om brugen af det mest *elementære kritiske værktøj*.

Uklarhed præger også „Kosmorama“s forhold til det fundamentale problem om form og indhold. At man er opmærksom på, at indholds-begrebet brugt isoleret er problematisk, viser anmeldelsen af „Kvinden i Sandet“ (K. 73), hvor anmelderen ligesom forholder sig ironisk distancerende til problemet ved at sætte ordet indhold i citationstegn. I det følgende afsnit af anmeldelsen om filmens *menneskeopfattelse* (sic!) synes det imidlertid at fremgå, at anmelderen er enig med Chr. Braad Thomsen i brugen af indholds-begrebet, dvs. indhold = budskab, hvad dette end måtte betyde. (Jfr. debatten i *Aktuelt* i januar.) I anmeldelsen af „De Forlovede“ (K. 73) synes en anmelder at sætte indhold lig med „det væsentlige“, hvilket i dette tilfælde er „Olmis måde at se på“, dvs. et indholds-begreb gående i retning af *det totale samspil af filmens elementer* (: struktur).

Vi mener ikke, som det vist er almindeligt (jfr. *Ulrichsens* artikel „Teorien om Filmteori-en“, s. 29 i „Filmangreb og Filmpoesi“), at diskussion af kritiske og filmteoretiske grundbegreber er ufrugtbar og interesseløs. Det er tværtimod vores opfattelse, at uden klarhed om visse elementære principper er det umuligt at drive (film)kritik, dvs. at kommunikere med læserne. På dette grundlag har vi rettet kritik mod „Kosmorama“ på tre områder, og før end disse er blevet klarere belyst, har „Kosmorama“ i vor forstand ikke realiseret sit program og gjort sig værdig til beskyldningen for at være for *æstetisk!*

København, den 15. marts 1966.

Peter Kirkegaard. Peter Larsen. Peter Madsen.

Ovenstående forekommer os at rumme den første væsentlige og brugbare kritik af vort arbejde, og den inspirerer os under alle omstændigheder til at holde fast ved vort program fra lederen i „Kosmorama“ 63. *red.*



ERRATA

Mit kendskab til det tyrkiske sprog er ikke, hvad det har været. Det har desværre ført til en beklagelig fejl i min anmeldelse af „Den røde ørken“ i nr. 73, idet jeg lader den tyrkiske sømand forsøge sig med et par engelske brokker for at få en smule kontakt med Giuliana. Manuskriptet til filmen oplyser dog, at sømanden siger: Anlamiyorum, anlamiyorum!, hvilket skulle betyde: Jeg forstår ikke, jeg forstår ikke. Jeg selv forstår heller ikke, hvordan jeg ved flere gennemsyn af filmen kunne misopfatte denne flere gange udtalte replik.

Heldigvis forstyrrer denne fejl ikke *meningen*, og jeg synes, at min argumentation og fortolkning stadig kan holde. Sømandens øvrige tyrkiske replikker udtrykker forsøg på venlighed og kontakt – han byder hende bl. a. på kaffe, advarer hende mod kulden etc. – og man kunne have ønsket en oversættelse af det tyrkiske, med mindre Antonioni udtrykkeligt har modsat sig det. Men altså: Jeg beder undskyldte, og takker *Henning Jørgensen*, som gjorde opmærksom på fejlen.

P. M.

En læser har gjort os opmærksom på, at vi i *John Wayne*-indexet i nr. 73 havde glemt *Otto Premingers* „In Harm's Way“, produceret af „Paramount“ i 1965. Samme læser bemærkede, at „Wings of Eagles“ blev produceret af „MGM“, ikke som angivet af „Paramount“.

Selv har vi fundet, at der i samme index er faldet en film ud, nemlig „The Spoilers“ fra 1942, instrueret af *Ray Enright*. Dansk premiere 12.5.1947.

LØVEJAGTEN

I „Kosmorama“ nr. 73 skriver *John Ernst* om „Løvejagten på Elleore“ og omtaler „bugtalen Jørgen Lund“. Det var ganske rigtig *Jørgen Lund* (hans kunstnernavn!), der medvirkede i „Løvejagten“, men bugtaler var han ikke. Det var derimod *Gustav Lund*, som også medvirkede i en række af vore første film, bl. a. i „Kameliadamen“. *Jørgen Lund* var skuespiller, og han optrådte bl. a. på *Frederiksberg Morskabsteater* og *Nørrebro Teater*, hvor han en overgang delte garderobe med *Carl Schenstrøm*. I sine unge dage var han elev på *Kunstakademiet*, og han blev senere ikke alene en meget benyttet („fremragende“ siger *Helmut*) dekorationsmaler på danske teatre og i tidlig dansk film, men også en habil maler, hvis billeder hænger i mange hjem. Da vi i sin tid flyttede ind i en ny lejlighed, hvor væggene endnu var temmelig fugtige, sendte *Jørgen Lund* os et stort maleri af to *Vesterhavsfiskere*, for som han skrev: „Her er et par fyre, som kan tåle fugt!“ Når han sad i festligt vennelag, var det ikke ualmindeligt, at han tog sit glasøje ud og lagde det på bunden af glasset. Det var samvittigheden, der skulle holde øje med ham!

Apropos *Viggo Larsen* og hans militære uddannelse er det ikke helt korrekt at skrive „*Frederiksberg Slots Underofficersskole*“. I Lov om Hærens Ordning af 6/7 1867, stadfæstet 25/7 1880 benævnes den slet og ret *Elefskolen* – og ellers omtales den i almindelighed som *Hærens Elefskole*. *Viggo Larsen* bestod afgangsprøven i 1898 som nr. 5 af de 15, der gennemførte den meget strenge uddannelse. Nr. 7 blev *Johannes Kroier*, som senere skulle blive Det kgl. Teaters administrator!

Venlig hilsen

Jørgen-Richard Lund.

Det er symptomatisk for dansk filmhistorie-skrivnings forstemmende lave stade, at man, som bl. a. undertegnede, lige under overfladen af så tilsyneladende fortærskede emner som *Hoffotografen* og „*Løvejagten*“ kan grave

adskilligt ukendt stof frem uden at være detektiv – og i øvrigt efterlade sig lige så mange nye spørgsmål som dem, der var udgangspunktet for det pågældende emne og søgtes besvaret.

Et af de stadig uløste spørgsmål omkring Danmarks første filmand, *hoffotografen Lars Peter Elfelt*, er dette: Hvordan erhvervede *Elfelt* sig sit første kamera, det første og vistnok eneste i dansk filmhistorie indtil 1906? – Spørgsmålet har ikke kun akademisk interesse. Hvad der her forsøges kortlagt er jo „hvordan det hele begyndte“, ad hvilke mere eller mindre besynderlige og krogede kanaler, de nødvendige forudsætninger for det, vi står ved „moderne“ optagelses- og gengivelsesteknik, bragtes til veje i Danmark.

I min *Elfelt*-artikel („*Kosmorama 66*“) opstillede jeg den hypotese, at *Elfelt*, der i december 1896 var i Paris, i smug har lavet en skitse over *Lumières* apparatur, en skitse, der senere blev overladt det mekaniske geni, *snekker I. P. Andersen* fra *Nellerød* ved *Hillerød*, som på basis af denne skitse byggede *Elfelts* kamera. Jeg begrundede nærmere, hvorfor jeg mente denne forklaring kunne være den rigtige – og blev ikke modsagt af *hoffotografirmaet „Elfelt“*s nuværende leder, *cheffotograf Poul Johansen*, der selv er elev af *Elfelt* og som siden dennes død i 1934 har taget vare på de mange kulturhistorisk værdifulde plader og filmoptagelser. Tværtimod skrev *Poul Johansen* til undertegnede, at han var overrasket over mange af artiklens oplysninger, som han troede at være ene om at sidde inde med.

Lad mig tilføje, at min hypotese stadig kan have gyldighed. Men i tidsskriftet „*Frem*“ (p. 509), i første del af *Ellen Durloos* artikel „*Filmen og dens Historie*“ er jeg netop stødt på en anden påstand, der ganske vist ikke underbygges, men som ikke af den grund bør forholdes „*Kosmorama*“s filmhistorisk interesserede læsere. Der står i et afsnit om *Elfelt* bl. a.:

„*Denne snekker Andersen forbedrede nu det Optagelses- og Forevisningsapparat, som Elfelt havde købt af Pacht.*“

Men i sin artikel „De første danske filmforevisninger“ („Kosmorama 33“), der ikke mindst handler om *Pacht*, skriver Danmarks snart eneste udøvende og velfunderede filmhistoriker, cand. mag. *Marguerite Engberg*, om Pachts møde med Lumières opfindelse i Paris blot:

„Pacht blev begejstret og fik fat i et forevisningsapparat og nogle film.“ Der står ikke eet ord om noget *optagelsesapparat*, og det udtrykkes ikke, *hvordan* Pacht „fik fat i“ sit forevisningsapparat.

Andre, der har skrevet om Elfelt, *Ove Bru-*

sendorff („Filmen“ vol. III), *Arnold Hending* („Stjerner i Glashuse“, 1936) og „Dansk biografisk Leksikon“ (hvis Elfelt-artikel er baseret på en nekrolog i et fagfotografisk tidskrift), kommer overhovedet ikke ind på spørgsmålet.

Kan „Kosmorama“s læsere hjælpe os – ikke kun med uverificerbare udsagn, for det viser sig jo gang på gang, at de direkte implicerede lige så ofte forplumrer et spørgsmål, der angår deres egen indsats, som de klargør det – men med dokumentation?

John Ernst.

FILMENE

Divertissement à la Renoir

LA REGLE DU JEU. Frankrig 1938. Prod.: Claude Renoir/La Nouvelle Edition Française. Instr.: Jean Renoir. Manus.: Jean Renoir & Carl Koch. Instruktørass.: Carl Koch, André Zwoboda, Henri Cartier-Bresson. Foto: Jean Bachelet, Alphen, Alain Renoir. Musik: Roger Désormière, Joseph Kosma samt Mozart, Monsigny og Saint-Saëns. Dekor.: Eugene Lourie, Max Douy. Klip: Marguerite Renoir, Mme. Huguot. Medv.: Marcel Dalio (Marquis Robert de La Chesnaye), Nora Gregor (Christine), Jean Renoir (Octave), Roland Toutain (André Jurieux), Mila Parély (Geneviève de Marras), Paulette Goddard (Lisette), Julien Carette (Marceau), Gaston Modot (Schumacher), Pierre Magnier (Generalen), Eddy Debray (Corneille), Pierre Nay (Saint-Aubin), Odette Talazac (Mme. de la Plante), Francoeur (La Bruyère), Claire Gérard (Mme. de La Bruyère).
Dansk distribution: Reprisetatret, Holte. Dansk prem.: 11.3.1966, Reprisetatret, Holte. Længde: 2895 m (104 min.).

Jean Renoir karakteriserer selv sit mesterværk „La Règle du jeu“ som et *divertissement dramatique*. I den engelsk-tekstede version, vi har fået præsenteret, oversættes *divertissement* i forteksterne med *entertainment*, et ord, de fleste umiddelbart forbinder med noget overfladisk, noget, der alene vil være uskyldigt underholdende.

Han var forudseende nok til på forhånd at advare tilskueren mod kun at opfatte filmen som social satire. I sandhed, hvad kunne ikke

hr. *Braad Thomsen* og ligesindede tænkes at putte ind i filmen for at tilkendegive, at selv de var i stand til at finde den fremragende? Den *er* underholdende, men i samme forstand som *Shakespeares* dramaer er det. Det franske *divertissement* (som i øvrigt også bruges på engelsk) er mere rummeligt end det engelske *entertainment*, og Renoirs valg af adjektiv kunne da også tyde på, at han, da han karakteriserede sit værk som et dramatisk *divertissement*, i højere grad har tænkt på filmens konstruktion, dens komposition, end på dens intentioner, dens indhold.

Udtrykket *divertissement* anvendes bl. a. som betegnelse for en musikkomposition, hvis sats – eller blot temaer – er løst forbundne, men som tilsammen alligevel kan udgøre en sammenhængende helhed. „La Règle du jeu“ kan siges at være komponeret efter dette mønster. Den følger ikke et traditionelt dramatisk skema (der i musikken verden så nogenlunde ville svare til sonateformen): hvor velkomponeret filmen end forekommer at være, så er sandheden dog, at den består af en række temaer, hentydninger og *correspondances*, som alle må kendes, forstås og huskes, før man til fulde kan blive klar over den dramatiske sammenhæng. Dette kan også i nogen grad forklare, at filmen ikke har haft publikumstække, og at kritikerne først kunne erkende dens kvaliteter efter at have genset den nogle gange. *André Bazin* går så vidt som til at hævde, at man aldrig helt vil kunne forstå filmen med alle dens nuancer uden at være fortrolig med en bestemt fransk teatertradition.

Man kan selvfølgelig vælge at give afkald på et par nuancer; der bliver alligevel så vidunderlig meget tilbage. Men et vist kendskab til *Diderot*, *Marivaux*, *Beaumarchais* og *Musset* er nu nyttigt, når man søger at forstå – og altså til fulde *opleve* – Renoirs film. At Renoir, som føler sig mere fransk end *de Gaulle*, har ønsket at få sin film placeret inden for denne tradition, behøver vi egentlig slet ikke Bazins ord for. Ikke blot indledes filmen med et citat fra Beaumarchais' „Le mariage de Figaro“, men dens „handling“ har også åbenbare mindelser om dette dramatiske mesterværk, først og fremmest forvekslingerne i filmens slutning.

„La Règle du jeu“ er dog naturligvis ingen parafrase over Beaumarchais' stykke, som jo i øvrigt, hvor ypperligt teater det end er, i første række erindres, fordi det skulle blive grundlaget for *Mozarts* „Le nozze di Figaro“, et af de skønneste og rigeste kunstværker menneskeheden kan glæde sig over. Som Beaumarchais' eller, om man vil, *da Pontes* stykke har Renoirs film fået Mozart-tilsætning. Klassisk kunstmusik anvendt som filmmusik virker oftest forstyrrende; det er værd at notere, at det netop er så sikre filmkunstnere som Renoir og *Bresson* (i „Un Condamné à mort s'est échappé“), der har kunnet anvende Mozarts musik smagfuldt og sigtsmæssigt.

Der er andre grunde til at tale om Mozart i forbindelse med „La Règle de jeu“. Beaumarchais' stykke afsluttes med en lystig vaudeville og er overhovedet – man kan se bort fra den verdenshistoriske betydning, visse af stykkets tendenser skulle få; dette havde forfatteren jo i hvert fald ikke forudset – helt igennem en komedie. Anderledes hos Mozart. Ganske vist slutter operaen også i fryd og gammen, men hvad har vi ikke oplevet undervejs? Den, der hele tiden ler, har ikke forstået. Hos Renoir ender komedien i tragedie.

Dog er Renoirs film visselig andet og mere end blot en „scherzo med dødelig udgang“. Der er i filmen et stort mål af viden om mennesker, af menneskelighed, af mozartsk menneskekærlighed. Franske kritikere kan nærmest ikke sige Renoir uden at tilføje menneskelighed. Når man læser sligt, kan man få det indtryk, at Renoir nærmest proklamerer sin menneskelighed med sentimental retorik. Således er det imidlertid ikke i „La Règle du jeu“ (men måske nok i visse andre Renoir-film). Man kan ikke godt tale om en filosofisk begrundet, gennemført praktiseret livsholdning; menneskeligheden er hos Renoir en temperamentssag. Han kan udlevere sine personer, og iblandt temmelig ubarmhjertigt endda, men

han kan ikke lade være med at elske dem. Hvis der er nogen filosofi i filmen, må det være denne: menneskene er, som de er, og hvor ynkelige de end måtte vise sig at være, man må alligevel elske dem.

„La Règle du jeu“ er altså ikke en satirisk skildring af nogle overklasse-menneskers *dolce vita*, og det er heller ikke Renoirs mening at fælde en dom over nogen (hvorfor skulle i så fald netop André dø?) eller at præsentere os for en eller anden moralsk belæring. Moralsspørgsmålet kommer man ikke udenom (det gør man aldrig); man kan måske sige, at filmen skildrer en række menneskers forgæves forsøg på at overholde de „regler“, de har givet sig selv og hinanden at „spille“ efter. Men et sæt spilleregler kan ikke gøre det ud for en moral: der mangler en „etisk fordring“.

André, flyverhelten, elsker oprigtigt og lidenskabeligt Christine. Hans kærlighed synes at gøre ham stærk nok til at lade hånt om spillets regler. Og dog tøver han, da han får muligheden for at tage bort med Christine. Ifølge spillereglerne må han retfærdiggøre sig over for Christines mand. Senere dør han en slags kærlighedsdød. Renoir lader ironisk skæbnen ville, at han skydes ned af en anden bedragen ægtemand, der oven i købet tilskyndes dertil af netop den mand, der forførte hans egen kone.

Det er ikke kun overklasse-menneskene, der spiller efter et sæt regler; det gør også tyendet. Lisette står utvivlsomt Renoirs hjerte nær. Som *Paulette Goddard* i „Diary of a Chambermaid“ er hun en sund ung kvinde med megen snusfornuft og jordnær dømmekraft; hun er til fryd for mændene, dog ikke for hendes egen mand, hvem hun bedrager og er ond imod på enhver måde. Ganske som sin mand bliver hun et skæbnens redskab. Hun giver Christine den kappe, hun tidligere i filmen har fået af sin mand, og muliggør derved den første forveksling. Hun overtaler Octave til ikke at gå ud til Christine i drivhuset. Da Octave i stedet sender André derud, muliggøres den anden, fatale forveksling.

Det er blevet sagt, at man ved hjælp af et sådant fikst arrangement af tilfældigheder kan få slået hvem som helst ihjel, uden at det bliver dramatisk motiveret. Det er helt rigtigt, at Renoir ikke går frem med dramatisk logik; alligevel føler *tilskueren*, at det, som sker, sker med bydende nødvendighed. Allerede under jagten aner vi, at noget grufuldt er under opsejling. Dødedansen under festen får en anden betydning for os, end den har for gæsterne, thi ved hjælp af kameraet har vi set dyrets dødskamp i nærbillede, og billedet er ikke

Fra jagtscenen i „La Règle du jeu“ (Jean Renoir og Nora Gregor).



glemt, da vi ser Schumacher forfølge Marceau med pistol i hånd. Vi kan ikke forudse, hvad der vil ske, men vi kan ikke forvente, at Schumacher blot skyder Marceau ned, så enkelt kan det ikke være. Octave opholder sig i drivhuset med Christine, da Schumacher henter sit gevær. Vi ved, at Schumacher må bruge tid til at hente geværet, der må ske noget i mellemtiden. Octave går ind for at hente tøjet for at flygte bort med hende. Og det er André, der kommer ud og modtager Schumachers skud.

Hvad Renoir i denne film demonstrerer er ikke formel dygtighed eller opfindsomhed. Det er genial udnyttelse af de filmiske muligheder. Han kalkulerer ligefrem med tilskuerens intuition! Havde tilskueren ikke oplevet jagten i konkrete, uforglemmelige billeder, ville festens forløb have virket tilfældigt, postuleret, måske endog uvedkommende. Den stigende intensivering af jagtens brutalitet forbereder så at sige tilskueren på festens rasende crescendo. En så suveræn beherskelse af de filmiske fortælle muligheder får dygtigt gjorte film med streng dramatisk logik til at ligne skrædderier.

Når man i hukommelsen „kører filmen tilbage“, forekommer det én, at der ikke er et eneste overflødigt billede, ikke en eneste overflødig replik. Selv om hver sekvens synes at

udgøre en afsluttet helhed, tjener de enkelte billeder og replikker ikke blot sekvenshelheden, men også den mere omfattende helhed.

Alt dette kan man komme i tanker om bagefter. Under filmen sidder man ikke uengageret, *disinterested*, og beundrer genialiteten. Det ville måske endog være umuligt at erkende genialiteten, hvis man ikke havde „levet med“, så subtile er Renoirs virkemidler. Spillereglerne er jo ikke en opfindelse til formålet: vi *genkender* dem. Og vi genkender også de fleste af filmens personer. Måske måtte Renoir udlevere dem til os, for at vi som han kunne komme til at holde af dem. Tag den ubesluttsomme slotsherre La Chesnaye; han er selvfølgelig latterlig med sin samling legetøj, men vi kommer til at holde af ham, da han nervøst forventningsfuldt under festen fremviser sin lirekasse; for ham er det festens højdepunkt. Er han mere naragtig end André? Der er en mening med, at André og La Chesnaye forsones (da Saint-Aubain opvarter Christine); ganske som der er en mening med, at Schumacher og Marceau forsones (da Octave opvarter Christine, som de tror er Lisette).

Christine er mild og god, værdig til Andrés, La Chesnays og Octaves kærlighed. Og dog vil hun hævne sig, da hun i den beundrings-

værdige eger-scene, hvor kikkerten, kameraet, indfanger La Chesnaye og Geneviève, der er i færd med at kysse hinanden, opdager mandens utroskab: hun indleder en affære med den ligegyldige Saint-Aubain. Hun harmes over, at André ikke kan lade være med at tage hensyn til spillereglene, men hun er ikke selv hævet over dem – ellers ville hun vel også have været en abstraktion, et postulat. – Geneviève er en hysterisk society-gås, men trods kynismen (*Chamfort*-citater) er hun sympatisk nok til, at vi føler med hende, da hun synes at skulle miste fodfæste i det højere selskabsliv.

Hvordan skal vi kunne tage parti, når det gælder rivaliseringen mellem Schumacher og Marceau? Schumachers harme er berettiget: Lissette ikke blot bedrager ham, men er ond imod ham. Tilmed vælger hun at bedrage ham med Marceau, som han i forvejen afskyr. På den anden side er Marceau en sympatisk anarkist; til sidst bliver han blindt hævnerrig, og uden at vide det fælder han dødsdommen over André. – En biperson som generalen er lige akkurat så latterlig i sin militære stupiditet, at vi forlader ham hans forstokkethed.

Størst sympati har vi for Octave. Han vil uafladelig gøre godt, men hans bestræbelser mislykkes hele tiden; det er også ham, der sætter lavinen i gang ved at få La Chesnaye til at invitere André. Han er således i en vis forstand skyld i, at komedien forvandles til tragedie. Octave er afmægtig over spillereglene. Det forbyr os ikke, at da han omsider beslutter sig til selv at „danske med“, bliver også han et redskab for skæbnen. Og da han til sidst forlader slottet, forstår han mindre end nogen sinde.

Der er også ét og andet, tilskueren ikke forstår, og som Renoir ikke har givet svar på. For svaret findes ikke. Den dag, svaret bliver kendt, befolkes Jorden af robotter, ikke af mennesker.

P.S. Jeg takker redaktionen for indbydelsen til at skrive om denne vidunderlige film, men føler, at jeg over for „Kosmorama“s læsere og specielt da hr. *Anders Bodelsen*, der jo – når han ikke har pennen i hånden – er et så indtagende menneske, er forpligtet til at gøre undskyldning for at have optaget så megen plads til at tale om en *udenlandsk* film. Pladsen skulle nok hellere have været anvendt til en indgående omtale af „Slå først, Frede“ eller – for at være helt sikker på ikke at virke for international – til et længere interview med hr. *Anders Bodelsen*.

Albert Winblad.

Mytologien og myten

PIERROT LE FOU (Manden i månen) Frankrig 1965. Prod.: Roma Paris Films, G. de Beaugrand (Paris), Dino de Laurentiis Cinematografica (Rom). Instr.: Jean-Luc Godard. Manus.: Jean-Luc Godard efter Lionel Whites roman „Le démon de onze heures“. Foto: Raoul Coutard (Eastmancolor – Techniscope). Klip: Françoise Colin. Musik: Antoine Duhamel. Medv.: Jean-Paul Belmondo (Ferdinand), Anna Karina (Marianne), Dirk Sanders (Mariannes bror), Raymond Devos (manden i havnen), Graziella Calvani (Ferdinands kone), Roger Dutoit (1. gangster), Hans Meyer (2. gangster), Jimmy Karoubi (dvergen), D. Erna (Madame Staquet), Pascal Aubier (2. bror), Pierre Hanin (3. bror). Dansk distrib.: Gefion. Dansk prem.: 17.2. 1966, Alexandra. Længde: 3015 m (109 min.).

I sine tre sidste film „Une femme mariée“, „Alphaville“ og „Pierrot le fou“ har *Godard* udviklet sit forhold til filmmediet betydeligt. Han er nået den fuldkomne beherskelse af alle dets registre og vel at mærke lært at bruge dem homogent. Disse film er af en større kompleksitet, men virker tillige mere komplette i deres sprog end de syv forudgående.

Nu har *Godard* i sin tiende spillefilm atter taget en gammel kærlighed „série noire“ romanen op. Men karakteristisk nok for *Godard* i dag spiller kriminalintrigen ikke nær den rolle i filmen, som den f. eks. gør i den tidligere „Bande à part“. Men selv i den er det kriminelle tema vendt om som til en slags forræderi mod sig selv.

Godard har især i sine sidste tre film vist en stigende tilbøjelighed til bevidst at begrænse handlingsforløbet til det absolut minimale – til at optage sine film direkte ud fra drejebogens synopsisstadium, med en afgørende plads åben for sidste-øjebliks-inspirationer. Dette giver hans film deres handlingsmæssigt sporadisk-fragmentariske indtryk; men gør samtidig at de virker mere ægte og recente i deres udtryk. I sin synopsis til „A bout de souffle“ skriver *Godard*: „Filmen er delt i 15 sekvenser, der mere eller mindre er forbundet med hinanden; men således at enhver af dem danner et selvstændigt hele“. Enhver vil også være i stand til at tælle sekvenserne i „Pierrot le fou“ af samme årsag. Det der synes at fascinere ham er ikke begivenhedernes opståen og forløb, men først og sidst mennesket og „dets aldrig løste mysterium“, som *Pierrot* kalder det.

Betragtet bredt består filmen af tre hovedafsnit af indholdsmæssigt forskellig karakter.

Det første indeholder Ferdinand Griffons møde med Marianne Renoir, deres gensidige forelskelse og endelig deres flugt fra det konforme byliv for at søge „den forsvundne tid“. Herunder skifter Ferdinand identitet til narren Pierrot og får betegnelsen „fou“ i tilgift af sin hustru og det samfund, han forlader. (Man kan, om man vil, se en pendant til slutningsbilledet i „Alphaville“, der er identisk med Pierrot og Mariannes biltur, hvor vejbelysning reflekteres i forruden).

Andet afsnit betegner filmens lyriske intermezzo. (Det begynder med den storslåede totalindstilling af røgen fra den brændende bil og en langsom panorering mod de to, der fortsætter til fods.) Dette afsnit er blandt de smukkeste Godard-Coutard frembringelser. Det er „den genfundne tid“ og inkarnationen af „le parfait bonheur“.

Det er først i tredje afsnit den egentlige kriminalhistorie tager fat. Dette afsnit består af et langt crescendo, der kulminerer i filmens nok kønneste sekvens, hvori Pierrot, efter at være blevet svigtet af Marianne til fordel for hendes „bror“, skyder dem begge og endelig begår selvmord. Filmen slutter analogt med begyndelsen af andet afsnit med en totalindstilling af røgskyen og langsom panorering ud over havet:

Elle est retrouvée
 Quoi. L'éternité
 C'est la mer allée
 Avec le soleil.

Man aner et fjerde afsnit: Evighedens.

Pierrot er som de fleste af Godards personer en lille anarkist, der søger sin identitet på tværs af samfundet. „Vi er født af drømme og drømmene er født af os“ siger han. Han er splittet mellem sine drømme og manglende evne til at realisere dem i virkeligheden. Det han savner er friheden til at føre dem ud i livet. Det er under denne søgen han bliver den asociale nar Pierrot. Som bevis på at han har opnået den fuldkomne handlefrihed, er det, han kører det stjålne dollargrin ud i havet. Han har virkelig opnået friheden, men samtidig er han blevet lovløs, hvad der til sidst skal besegle hans skæbne. Michel i „A bout de souffle“ og Pierrot har ikke for ingenting stor lighed med hinanden. De ejer begge trangten efter det evige. Michel vil leve „farligt lige til enden“ for hele tiden at have en smag af evigheden; og Pierrot siger: „Jeg ville ønske at tiden stod stille“. Men Pierrot er mere sammensat end Michel. Han skriver dagbog, filosoferer og er belæst. Marianne er her hans modsætning. Hun er som næsten alle Godards

kvinder sensitiv og svag. Hun holder af naturen og de nære ting; men vil også have at der sker noget om hende.

Som i Pierrots sind foregår der gennem hele filmen en yderst sindrig sammenblanding af reelle og irreelle elementer. Den tilsyneladende episodiske vrimmel af statister i første og sidste del af filmen spænder fra det rene interview, som med *Samuel Fuller* (en *hommage* som den til *Fritz Lang* i „Le mépris“); over crazy komikken, som f. eks. tankpasseren, der lader sig slå ud af et uskadeligt *Gøg og Gokke* trick; til karrikaturen af de hemmelige agenter, f. eks. den latterlige lille gnom. Endelig kan den fabulerende ekspressesse og den „schizofrene“ Raymond Devos opfattes som en slags konkretioner af den maskerede Pierrots sindstilstand. Det er værd at bemærke at hans indre splittelse altid kun viser sig indirekte: gennem hans citatvalg, gennem dagbogsoptegnelserne eller ekspressivt gennem omgivelserne. F. eks. spiller døden en afgørende rolle i hele filmen. Pierrot lugter døden overalt. Der forekommer i første og sidste del usædvanligt mange dræbte og myrdede personer, alle uhyre realistisk oversmurt med Hollywoodblod. Pierrot citerer meget talende *Lorca*s „Llanto“: „le sang, je ne peux pas le voire –“. Dødens symboler i form af saxe og allehånde skydevåben skildres med næsten kultisk karakter. F. eks. i de optisk fortegnede nærbilleder af Mariannes hånd med saksen og dværgen, der sigter med en pistol ud i salen. For *Camus* var døden den eneste virkelige realitet – Pierrot afslører lige før han begår selvmord sammenhængen mellem L'ART og LA moRT: forskellen er to bogstaver og nok et noget letkøbt argument, men meget betegnende for Godards opfattelse af kunst såvel som for hans måde at argumentere for den på.

Lydsiden har i denne film nået en større integritet hos Godard end nogen sinde. En betydelig del af lydbandet køres stumt kun suppleret af *Belmondo* og *Karinas* kommentarer; og overtager hinandens roller så deres kommentarer modspiller billedet; eller deres stemmer klippes sammen til en lydcollage uden direkte relation til billedet. Musikken har intet hovedtema, undertiden anvendes gøglermusik, undertiden anvendes klassisk, der brat kan brydes for at begynde forfra. Det sker også at musikken modspiller personernes tale så de må overdøve den for at blive hørt.

Coutard, der har været fotograf på alle Godards ti spillefilm, har også i denne film indfriet Godards krav på størst mulig enkelhed i kameraføringen til fuldkommenhed. Hans

langsomme panoreringer med hovedvægt på himlen som baggrund og scenerne fra Middelhavskysten er noget af det smukkeste, han har frembragt. Ligeledes er hans farvekompositioner altid sublime.

Godard har i sin tiende film forladt enhver tilbøjelighed til engagering i ydre problematik. Resultatet er blevet en filmisk myte og samtidig hans mest personlige film, fordi han udelukkende bevæger sig i sin egen fauna. Han har samlet hele sin våbensamling af synspunkter og problemer i en højst utraditionel og provokerende form, der er blevet til hans mest hele og selvstændige film.

„Pierrot le fou“ ligger i sit stærkt personlige tema på linie med *Fellinis* „8½“ og *Wilderbergs* „Kärlek 65“. Blot er „Pierrot le fou“ helt fri for disse værkers tilbøjelighed til narcissistisk sværmeri. Godard kender noget til distanceringskunsten. Den består i hans udviklede sans for humoren og først som sidst i hans selvironi. *Peter Kristiansen.*

men Theodor siger . . .

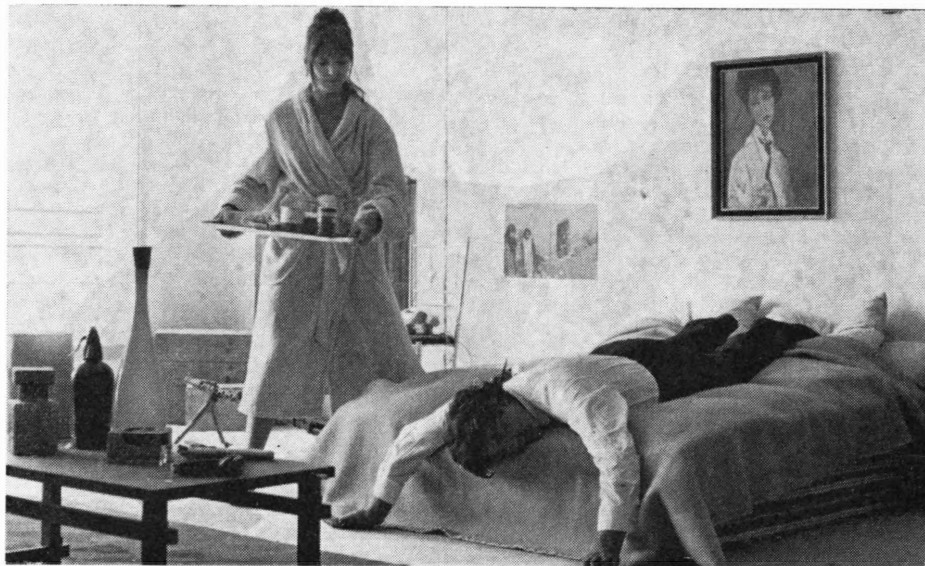
Når man har sagt poesi, grusomhed, sadisme, eksplosive indfald,

naar man har konstateret hele arsenalet af non-konventionelle midler: spring-klip, direkte tale til publikum, monolog i sivene, stedvis akronologi, påfund på påfund, pop-art og teg-

neserier, *Proust*, *Joyce* og *Balzac*, den uundgæelige filminstruktør (*Sam Fuller*), charmerende spil i forhold til det absurde i billedfølgen

så har man også gjort rent bord, hvad angår det positive i filmen. Resten er en alt andet end sublim, meget prætentios „filosofi“, vold på vold inspireret i lige mål af tegneserier og amerikanske film nederst i alfabetet, en utålelig literarisering som modstykke til vulgariteten, en privatisme, der invaderer hvert afsnit og dræber den poesi, som jeg i foregående stykke fremhævede som noget positivt ved filmen, en utålelig indbildskhed i forbindelse med ikke eksisterende budskab og filosofi (som af dertil indrettede kritikere kan udlægges i det uendelige, uden at vi er kommet et kunstværk et fjed nærmere), en falden-af-på-det, hvad angår udnyttelsen af det *episodiske* til V-effekt eller dermed beslægtede kritik-inspirerende holdninger hos publikum, fordi der mellem episoderne aldeles ikke er „indsnit“ til eftertanke og modføling. Det hjælper ikke det mindste, at der bliver sagt kapitel 7 og kapitel 8 i modsat rækkefølge, at destruerede 50.000 dollars dukker op senere, at saksen sidder i halsen, at *Karina* rammer pløt med det gevær, hun skød *Kennedy* med, at Viet-Nam krigen i kulørt blasfemi trækkes ind i filmens egen voldshandling – de af og til morsomt skiftende kulører neutraliserer *Go-*

Anna Karina og et af de mange lig i „Pierrot le fou“.



dard effektivt med billedindholdets ligegyldighed – intet hjælper.

Utroskab, forræderi, død plus død er bare forlængelse af det kendte mønster, men uden nogen uigenkaldelig nødvendighed som i de tidlige film (f. eks. „Vivre sa vie“), og ej heller nyter det med *Belmondo* skrivende dagbogsblade, hvor Godard ikke klipper tegneserier og *Renoir* ind – dagbogsblade, der forøvrigt ikke er oversat – ej heller at han læser langt flittigere, også højt, end den unge mand i „Vivre sa vie“.

I sine gode ting altså en uheldig, tankeløs repetition af de fineste ting, som allerede var givet og udtømt i „A Bout de soufflé“ og „Vivre sa vie“, i resten privat morskab for instruktøren og de andre, som har lavet filmen, billig popularitet hos et publikum, som Godard ikke kunne få i tale, da han opførte sig som kunstner, men som først melder sig nu, da han trækker bukserne ned (ikke fordi filmen er særligt sexet, men i enhver overført betydning af ordet, bl. a. for at skide på os), stikker saksen i halsen (som nævnt), torturerer *Belmondo* i badekar, samt endelig lader *Belmondo* ryge i luften med et dobbelt bælte af dynamit om hovedet. Et par speakerord om havet tilsidst. Vi er jo gode venner med *Truffaut*. Jeg ved ikke, om hele følgen er rullet så langt nu. Noget tyder i den retning. Bliver den ved, forsvinder den virkelig i havet.

Theodor Christensen.

Lykken?

LE BONHEUR (Lykken), Frankrig 1964. Prod.: Mag Bodard/Parc Film. Instr. og manus.: Agnès Varda. Foto: Jean Rabier, Claude Beausoleil (Eastmancolor). Klip.: Janine Verneau. Musik: W. A. Mozart. Medv.: Jean-Claude Drouot (François), Claire Drouot (Thérèse), Sandrine Drouot (datteren Gisou), Olivier Drouot (sønnen Pierrot), Marie-France Boyer (Emilie). Prix Louis Delluc, 1965. Dansk distrib.: Asa Filmudlejning. Dansk prem.: 21.1.1966, Alexandra. Længde: 2185 m (79 min.).

Et projekt *Agnès Varda* endnu ikke har fået realiseret er „La Mélangité“, der skal handle om en ung mand og hans følelseslivs udvikling over en periode på ca. ti år. For hver ny forelskelse sker der en forvandling med ham, også fysisk, og denne forvandling tænkes fremstillet visuelt ved at en ny skuespiller overtager den gennemgående hovedpersons rolle ved hvert af disse skift. Han skal således spilles af ialt fem skuespillere. Han er med andre ord en meget sammensat person, hvis tanker og følelser det naturligvis vil vol-

de vanskeligheder at udrede. Men i stedet for en kompliceret indre monolog foreligger nu muligheden for at udføre den visuelt, som en dialog mellem disse mange personer, der dog er en og samme mand.

Den direkte modsætning er „Lykken“s hovedperson, snedkeren François. Han er enkel, usammensat, og – så vidt jeg kan se – helt dimensionsløs i en verden, hvis mangel på perspektiv næsten gør den til en spejling af ham selv. Her er der ikke brug for flere personer til at visualisere den enkeltes problemer, talen er enkel og klar. Eller er den? Ikke helt, måske, for når man præsenteres for *Renoirs* „Frokosten i det grønne“ i farvefjernsyn, og vi hører, at snedkeren og hans kone skal ud at se „Viva Maria“ (der endnu ikke havde haft premiere da *Vardas* film var færdig) er det nærliggende at opfatte „Lykken“ som en ironisk studie over fremtidens afrettede lykkeland. Men det må være nok at se den som en fortælling om en meget jævn og almindelig mand, hvis eneste talent består i at omforme sin jævne hverdag til lykke. Arbejdet er godt, kammeraterne er flinke, og om søndagen kører hele familien i skoven med mesters „Deux Cheveaux“. Ægteskabet er uden lyde, for hans kone er en eksemplarisk mor og en moden kvinde der er god at tage på og elske med, og som desuden hjælper med til familiens underhold som syerske. François mæsker sig i lykke, og han adderer til den, hvad han kan. Således også Emilie. Han elsker hende som sin kone; at han tilfældigvis er gift med Thérèse er simpelthen et spørgsmål om faktorernes orden. Nu har også Emilie en plads i hans liv og det gør ham blot endnu mere opmærksom og kærlig inden for hjemmets fire vægge – nu har han både i pose og sæk. Thérèse er som en „livskraftig plante“ og Emilie et „dyr i frihed“. I sin uendelige naivitet må han fortælle sin kone om lykkens komponenter, for de er på skovtur og solen skinner og fuglene synger og alt er dejligt. Da familien vågner efter en lur i det grønne er mor væk, druknet i søen. Dette selvmord, der dog ikke med 100 pct.s sikkerhed kan siges at være selvmord selv om der er al mulig grund til at tro det, er et af filmens mest menneskelige momenter. François sørger, men han elsker også, og gifter sig derfor påny med Emilie. Umærkeligt glider hun ind i familien som mor og hustru, som om intet var hændt, intet forandret. Alt har samme kvalitet som før.

Det, der gør François – og dermed også filmens udlægning af lykken – dubiøs, er hans absolutte mangel på skyldbevidsthed. Meget smukt beskriver *Varda* hans sorg over

Thérèses død ved ganske let varierede gentagelser af den samme scene, François der bøjer sig over sin døde kone, et øjeblik ligesom fanget i flugten og standset. Der er forsåvidt ingen grund til at betvivle ægtheden i dette øjeblik, og det skyldes kun de moralske implikationer, som filmen nægter at beskæftige sig med, at man standser op her og spørger om hvad François egentlig begræder: tabet af Thérèse eller indgrebet i hans lykke. Enten er „Lykken“ en meget smuk og varm film eller ubehagelig fascistisk.

Under alle omstændigheder siger denne tvivl noget om anmelderens ambivalente reaktion på filmen, og det nemmeste er derfor at rose den som en udsøgt skrivøvelse. I sin art må den være unik, skønt den reflekterer både Vardas interesse for malerkunst og hendes tilknytning til en kreds, der inkluderer såvel *Demy* som *Resnais*. En glimtvis optagethed af de små tings tekstur og valør: håndtag, skilte o.s.v. i hurtig klipning røber fortrolighed med „Muriel“, ligesom klippenes små farveeksplorationer undertiden viser tilbage til „Pigen med paraplyerne“. Men dette er nok snarere *Wahlverwandtschaft* end lån, og hendes brug af farver er overordentlig selvstændig. I interiørerne virker den ofte udspekuleret og godt æstetiserende, hvorimod eksteriørerne bliver en stemningsfuld genskabelse af impressionisternes maleri i filmens medium. Ikke for ingenting er „Lykken“ optaget i Ile-de-France. Farveholdningen beror på en hårfin overbelysning af den anvendte Eastmancolor, der sammen med uskarpe indstillinger giver disse let slørede vibrerende skovbilleder, hvor en pastelgrøn gerne er fremherskende. Dette er en kongenial genfortolkning af impressionisternes foretrukne landskab.

Øystein Hjort.

Paris tilhører ingen

PARIS NOUS APPARTIENT, Frankrig 1957-60. Prod.: AJYM/Films du Carosse. Instr.: Jacques Rivette. Manus.: Jacques Rivette og Jean Gruault. Foto: Charles Bitsch. Klip: Denise de Casabianca. Musik: Philippe Arthuys. Medv.: Betty Schneider (Anne Goupil), Gianni Esposito (Gérard Lenz), Françoise Prévoist (Terry), Daniel Crohem (Philip), François Maistre (Pierre), Jean-Claude Brialy (Jean-Marc), Birgitta Juslin, Noelle Leiris (Monique le Poirier), Malka Ribowska, Louise Roblin, Henri Poirier, Jean Martin, Anne Zamire, Paul Bisciglia, Claude Chabrol, Jacques Demy, Jean-Luc Godard. Dansk distribution: Reprisetatret, Holte. - Dansk prem.: 21.2.1966, Reprisetatret, Holte. Længde: 3880 m (140 min.).

Så vidt jeg kan forstå, handler *Rivettes* uende-

lig lange „Paris Nous Appartient“ (den bliver endnu længere ved andet gennemsyn) om den angst og frygt, som behersker vor tid, men samtidig forstår jeg, at frygten ikke så let lader sig definere. Den går i alle retninger, den sigter på vage, delvis uformulerede farer; den dækker sig bag halsløse ideologier, håbløse håb og halvhjertede handlinger. Dens ekstrem er den af McCarthy fordrevne Philip, der ser en verdensomspændende fascistisk organisation bag alt og alle – en mand kan ikke blive kørt ned af en bil, uden at han er et offer for denne organisation. Vi forlader dog på dette tidspunkt i filmen helt denne Philips teorier og forsøger så i den videre handling at finde frygten: Der er de spanske modstandsfolk, der er kunstnerne, som frygter kommeralismen – Gérard begår selvmord efter at have „solgt“ sig til den – der er bomben, der er ensomheden og tomheden, der er den reelle neo-fascisme.

Rivette bygger sin film op som en vældig stor cirkel, og hans hovedperson, Anne, beskriver med sin vandring og søgen efter afdøde Juans indspilning af noget apokalyptisk guitar musik denne cirkel, der fører hende tilbage til hendes bror. Denne cirkel er skam smukt formet, men jeg kan ikke sige mig fri for at føle, at den er noget stor i det. Der synes at være en hel del broderier på mysticismen, en del kuriøse sidespring, hvor vi lige skal præsenteres for Athos, Porthos og Aramis spillet af *Godard*, *Chabrol* og *Demy*, en del simpelt hen kedelige optrin med prøver på opsætningen af „Perikles“, møder, samtaler og selskaber. Der siges og gøres vel at mærke ting af nødvendighed for mønsteret i disse sekvenser, men det pakkes ind i en form for hverdagsrealisme, der skal virke letløbende og semi-improviseret, og som set i helheden bliver tunge stiløvelser på amatørplan. Man kan med interesse følge Rivettes location-arbejde med hotelværelser, gange, stuer etc., og man kan spore bl. a. Godards inspiration i de teorier, der har ligget til grund for Rivettes arbejdsform og udtryk, men ligefrem spændende eller besættende bliver filmen aldrig. Man efterlades med et indtryk af at have været i selskab med en franskmænd, der af frygt for ikke at virke dybsindig nok gribes til det nationale kneb at indvæve sine meninger i en vældig gobelin af kunstfærdigt formede sætninger, af velklingende ordsammenstillinger og sirligt understregede hånd- og armbevægelser. Jeg tror ikke på det; det er for meget Napoleon og for lidt kage. For meget teori og for lidt film.

Poul Malmkjær.

Gøg og Gokke er bedre

NABOERNE, Danmark 1966. Prod.: Asa Film Studio. Instr.: Bent Christensen. Manus.: Leif Panduro og Bent Christensen. Foto: Henning Bendtsen (CinemaScope). Klipping: Lars Brydesen. Dekor.: Mogens Gylling-Hansen. Musik: Kim Marott og Hans Dal, tilrettelagt af Søren Christensen. Instr.ass.: Finn Henriksen. Prod.leder: Just Betzer. Medv.: Ebbe Rode (Tandlæge Gormsen), Hanne Borchsenius (fru Gormsen), John Price (Fabrikant Sandelund), Grethe Sønck (fru Sandelund), Peter Steen (Ludvig), Elsebeth Reingaard (Nille), Jesper Langberg (Freddy), Tine Schmedes (Rikke), Pouel Kern (Isenkræmmer Krause), Henry Lohmann (Gartner Andersen), Ingrid Langballe (fru Jensen), Karl Stegger (betjent Holm), Svend Bille (bankbestyreren), Stanley Robbison (engländer).

Dansk distrib.: Astra-Film A/S af 19.1.1966. Dansk premiere: 4.3.1966, Imperial. Længde 2690 m (98 min.).

Om *Bent Christensens* og *Leif Panduros* nye film „Naboerne“ er der adskilligt godt at sige, men noget mesterværk er filmen langt fra at være. Den er ganske vist bedre end den langsommelige „Støvsugerbanden“, men ikke så god som „Harry og kammertjeneren“, som dog heller ikke var noget mesterværk. Alligevel vil „Naboerne“ let blive overvurderet.

På forhånd har der hersket en del spænding om filmen. Den er Bent Christensens tilbagevenden til instruktørstolen efter tre års pause, den er den første film, som er produceret på de nye „ASA“-studier efter Bent Christensens og *Sven Grønlykkes* indtog på Asavænget i Lyngby, og den er lavet med en vis sikker smartness, altsammen noget som nok kan befordre en på længere sigt uholdbar vurdering af „Naboerne“.

Men der er meget god mening i denne moderne fabel om menneskets destruktive lyster, som Panduro viser os det i mødet med to stridbare naboer i et fredeligt sommerlandskab. Thi i nabostridighederne skal vi finde kimen til alle krige, mener Panduro, også den store krig, som filmen i virkeligheden handler om.

Et midaldrende fabrikantpar ferierer i sommerlandet side om side med et overfladisk set intellektuelt tandlægepar, og med filmens begyndelse er stridighederne allerede i fuld gang og naboerne godt på vej mod den totale udryddelseskrig. Effektivt hjulpet af stedets lokale isenkræmmer med det tyskklingende navn Krause (Panduro synes i øvrigt at forbinde alt ondt med navnet Krause – og i „Harry og kammertjeneren“ var den egentlige brutalitet repræsenteret med dette navn). Krause leverer „våben“ til naboernes fortsatte stridigheder og sørger hele tiden for fjendtlighedernes fortsatte udvikling.

Med tilladelige digteriske overdrivelser starter filmen på et godt realistisk grundlag, men ret hurtigt glider den over i det fantastiske, uden at forbindelsen til realismen bevares. Og uden at filmen bliver morsommere.

Ca. midtvejs falder filmen helt fra hinanden, og tilbage er en række isolerede numre, som strækkes for langt, og som ofte leder tanken hen på den langt større sikkerhed og konsekvens, hvormed *Gøg* og *Gokke* har demonstreret krigens tåbelighed (først og fremmest i den korte farce „Big Business“, om mislykket juletræshandel).

Gennemført konsekvent er filmen i det hele taget aldrig. Den realistiske lystspiltole, der begyndes med, holdes ikke af Bent Christensen, ej heller farcetonen, og tilløbene til lidt ungdomspoetisk skildring løber ud i sandet. Først og fremmest fordi personkarakteristikken er utilstrækkelig.

Særlig tydeligt fornemmes dette hos *Pouel Kerns* isenkræmmer Krause. Panduro har ikke her evnet at portrættere „våbenhandleren“ med så mange menneskelige detaljer, at vi kan tro på slutscenen, hvor filmen pludselig er tilbage i realismen, og hvor Krause præsenteres som en repræsentant for det nye Tysklands kapitalisme, symboliseret med bowler og sort Mercedes.

Langt bedre skrevet er *John Prices* og *Ebbe Rodes* roller, og begge er de dejligt onde i spillet, mens fruene *Grethe Sønck* og *Hanne Borchsenius* står svagt i billedet.

Også filmens ungdom forekommer udvisket. Kun *Peter Steen* som tandlægesønnen, der ikke vil vide af de voksnes tåbeligheder, er overbevisende. Han rejser bort med *Elsebeth Reingaard*, der moderigtigt præsenteres med store og meget runde øjne, men hvis præstation i øvrigt er elskværdigt intetsigende. Ligeså *Jesper Langbergs* og *Tine Schmedes'* præstationer.

Per Calum.

Wyeler på udebane

THE COLLECTOR (Offer for en samler), USA 1965. Prod.: Jud Kinberg, John Kohn/The Collector Company. Instr.: William Wyler. Manus.: Stanley Mann og John Kohn efter John Fowles' roman af samme navn. Foto: Robert L. Surtees (USA) og Robert Krasker (England), Technicolor. Klip: Robert Swink og David Hawkins. Dekor.: John Stoll og Frank Tuttle. Musik: Maurice Jarre. Medv.: Terence Stamp (Freddie Clegg), Samantha Eggar (Miranda Grey), Mona Washbourne (Tante Annie), Maurice Dallimore (naboen). Dansk distribution: Columbia. Dansk prem.: 1.2.1966, Dagmar. Længde: 3275 m (117 min.).

William Wyler er lidt af en gammel rotte, der ikke rigtig kan finde sig til rette i den *John Fowles'ske* kælder, som måske er ham en tand for allegorisk med dens proletardiktatur og borgerlige dekadence over for hinanden. Han mister næsten helt iscenesætter-lysten, når konflikten i denne allegori tilspidises, eller når et historien aldeles uvedkommende flash-back trænger sig ind på den i forvejen urealistiske *fantasy* i et forsøg på at give den jordforbindelse. Mange har hævdet, at kælderens i det hele taget var for meget kulisse, men det synes mig alligevel klart, at Wyler har ønsket det således for at understrege det absurde. Det ligger ikke så fjernt fra *Hitchcocks* brug af tydelig bagprojektion eller back-drops. Hverken Freddie eller Miranda er „hentet ud af vor hverdag“, Freddie er ikke engang rigtig psykopat. De er tankeeksperimenter, og jeg kan ikke se rettere, end at de står for to halve ideer, der hver for sig er farlige at slå sig til tåls med; den ene fører til blind aggression og neo-fascisme, det er den, der i sidste instans føler sig retfærdig og frelst, og som derfor kræver, at kunsten skal fortolkes efter værdien af dens ideer, vel at mærke efter en værdiskala, som den retfærdige og frelste lader opstille. Det turde være den farligste. Den anden er farlig ved sin utilstrækkelighed, sin halve danselse, sin halve viden. Den er en glimrende baggrund for og medvirkende årsag til en blomstrende opposition under feltråbet: Kejserens nye klæder!

Men Wyler har ikke anet, hvor han skulle anbringe sin sympati, som han har bragt med sig gennem årene; og hvor en „kold“, beskrirende instruktør som f. eks. *Frankenheimer* kunne have fremlagt et klinisk drama, kunne have leget med sine personer, som var det hele en *ant-farm*, dér står Wyler med sin ærlige sentimentalitet og sin amerikanske humanisme. Det er simpelt hen ikke hans kop te. Han har ikke kunnet gennemføre det, der skulle være

et djævelspil om værdierne, som det søges formuleret i midterpartiets skematisk, men sine steder ganske vittige, programmerklæringer. Resultatet er, at man nok kan fængsles af filmen, men man savner konsekvens i instruktionen og tvinges til at hæfte sig ved det „gammeldags“, om man vil, i formuleringen. Skuespillerne gør, hvad de kan. *Terence Stamp* får lagt en vis sympati i sin figur uden på noget tidspunkt helt at slippe det farlige, det irrationelle. Man er overbevist om, at Freddie er systematiker med en udpræget sans for rette linier. Hans skyklapper og sans for irrelevante argumenter er en mindre politiker værdige.

Poul Malmkjær.

Polen 1964

PINGWIN. Polen 1964. Prod.: „Kamera“. Instr. og manus.: Jerzy Stefan Stawinski. Foto: Stefan Matyjaszkiewicz. Musik: Krzysztof Komeda (baseret på motiver fra J. S. Bach). Dekor.: Roman Wolyniec. Klip: Mirosława Garlicka & Irena Wron-Jasinska. – Medv.: Andrzej Kozak (Andrzej, kaldet „Pingvin“), Krystyna Konarska (Barbara), Zbigniew Cybulski (Lukasz), Janina Kaluska-Szydłowska (moderen), Mieczysław Milecki (faderen), Wojciech Duryasz (Adam), Elżbieta Świecicka (hans mor), Andrzej Szczepkowski (hans far) m. fl. Længde: 2740 m. (99 min.).

REKOPIS ZNALEZIONY W SARAGOSSIE. Polen 1964. Prod.: „Kamera“. Instr.: Wojciech J. Has. Manus.: Tadeusz Kwiatkowski efter Jan Potocki's roman. Foto: Mieczysław Jahoda (s/h, Dyaliscopé). Musik: Krzysztof Penderecki. Dekor.: Jerzy Skarzynski & Tadeusz Myszorek. Medv.: Zbigniew Cybulski (Alfons van Worden), Iga Cembrzynska (Emina), Joanna Jedryka (Zibelda), Kazimierz Opalinski (eremitten), Sławomir Linder (Alfons' far), Mirosława Lombardo (Alfons' mor), Franciszek Pieczka (den gale), Ludwik Benoit (hans far), Barbara Krafft (hans mor), Pola Raksa (Inezilla), Aleksander Fogiel (adelsmand), Adam Pawlikowski (magikeren), Beata Tyszkiewicz (Rebeca, hans søster), Gustaw Holoubek (matematikeren), Leon Niemcecz (Don Avadoro), Bogumil Kobiela (Toledo) m. fl. Længde: 4967 m (180 min.).

RYSOPIS. Polen 1964. Prod.: Film Polski, Filmskolen i Lodz. Instr., manus., dekor. og klip: Jerzy Skolimowski. Foto: Witold Mikińczewicz. Musik: Krzysztof Sadowski. Medv.: Jerzy Skolimowski (Andrzej Leszczyk), Elżbieta Czyżewska (pigen – 3 roller), Tadeusz Mins, Jacek Szucek, Andrzej Zarnecki m. fl. Længde: 2130 m (77 min.).

Filmæssigt har begyndelsen af 1966 været ret overvældende. Det kan være vanskeligt nok at nå det løbende repertoire, og når der så kommer en række arrangementer som dem, vi

nylig har oplevet, oven i det hele, kommer man i den vidunderlige og samtidig lidt ærgerlige situation at skulle til at vælge mellem flere fristende tilbud. Et af disse tilbud var Filmfondens polske weekend i „Fasan Bio“ i København. Det var velkomment. Der har været lidt stille om polsk film i et par år, og man har kun kunnet ane dens besværligheder, mens man ventede på *Wajda* og *Kawalerowicz'* mammutfilm.

Arrangementet synes at skildre polsk films situation ganske godt – fra stagnation i en udvendig mondænitet i *Jerzy Stefan Stawinskis* „Pingwin“, via fabulerende, håndværksmæssig solid retrospektion i *Wojciech Has'* „Rekopis znaleziony w Saragossie“ (Manuskriptet fra Saragossa), til *Jerzy Skolimowskis* stærkt personlige, eksperimenterende „Rysopis“ (Ingen særlige kendetegn).

Pingwin

Stawinski, der er mest kendt for manuskript- og romanarbejde („Pingwin“ er hans opus 2 som instruktør), har valgt et forbløffende uoriginalt motiv: den kejtede og fjumrede unge mand, der til slut viser sig klogere end alle andre, og som får den søde pige. Motivet fik endda være, om det var lykkedes ham i udformningen af det at give det nyt liv, at anskue det originalt, at fortælle noget med det. Filmen har visse antydninger i retning af „frisind“ og modernisme, men hvor *Wajda* i „Uskyldige Troldmænd“ trådte i det, dér tramper Stawinski. Det hele gungrer hult, og kun i de få glimt, hvor *Cybalski* glemmer sine manerer – måske på grund af heldige dialogpassager – kommer filmen op over det triviale. Hovedrollen som Pingvin afspadseres af *Andrzej Kozak*, der i øvrigt er omgivet af en række skabeloner, som vi ikke kan levere bedre herjemme.

Rekopis Znaleziony w Saragossie

Wojciech Has har hentet forlægget til „Manuskriptet fra Saragossa“ i *Jan Potockis* roman fra 1814 om den unge kaptajn van Wordens besynderlige eventyr på en rejse gennem Sierra Morena til Madrid, en rejse, der foruden at blive krydret af kaptajnens egne oplevelser også spinder et net af anekdoter og intriger fra de personer, som han møder, eller som opfører ham. På et tidspunkt i den lange, men

hele tiden ganske underholdende film, opdager man som tilskuer, at man nu oplever en historie, som fortælles i en historie, der på sin side er en underhistorie af den oprindelige historie, som den genfortælles til van Worden, og man gribes af en oprigtig angst for, at man aldrig skal finde tilbage til det oprindelige udgangspunkt. Men fortælleteknikken sejrer, og man udstøder et lettelsens suk, da det viser sig, at man får leveret et smukt puslespil, hvor ingen brikker mangler, men hvor man alligevel får mere end ét billede som slutresultat. Hver brik er et billede for sig, og lagt sammen danner de et næsten Bosch'sk mylder af detaljer i en helhed. Has har haft held med formen, der er ret overbevisende, måske på bekostning af den menneskelige konflikt i visse episoder som f. eks. spillet mellem magikeren og matematikeren, der begge søger at vinde van Worden for sig. Her synes man, at intrigen er gledet noget i baggrunden; der mangler en vis spænding mellem personerne, som grupperes i billedet på en måde, der ikke ligefrem indbyder til dybere fortolkning af deres forhold; dertil er rytmen langsom, næsten umærkelig, med forsigtige køreture og langsomme panoreringer på totalbilleder af intrigens hovedpersoner. Man forstår af dialogen, at spændingen må være der, men den udtrykkes ikke tilsvarende på billedsiden.

Men filmen er fornøjeligt robust, kuriøst snakkesalig og sjovt mystificerende. Der spilles på livet løs i nær kontakt med genres uventede og selvudlevering – glimrende var bl. a. 'Den gale' (*Franciszek Pieczka*) med velplacerede stilbrud – og generelt får man lyst til at se mere i denne filmisk ret uopdyrkede genre med eventyr for voksne.

Rysopis

Skolimowskis „Rysopis“ er en debutinstruktion af de mere ualmindelige. Den er – indtil videre – den eneste spillefilm, der er fuldført på filmskolen i Lodz, den bærer sin skabers signatur i instruktion, manuskript, dekoration og hovedrolle. Dens ydre form er løs, med tilfældighedens præg. Den er dog tilsyneladende helt nødvendig. Den ligner i sin holdning den tjekkiske „Diamanti Noci“, der også forlanger en intens identificering af tilskueren for at kunne få kontakt med hans følelser og dermed hans reaktioner. Den søger at grave sig ned i tilskuerens intellekt for at bore lidt ud i det fornuftsbestemte i hans holdning; ikke for at dominere følelserne totalt, men for at

få dem engageret på en ny måde. At det ikke lykkedes helt i dette tilfælde kan være min fejl, men jeg kunne ikke overse Skolimowskis intentioner.

Betragtet koldt og roligt er der ikke meget på historien om den unge studerende Andrzej, der lader sig indkalde med kort varsel og tager afsked med sine omgivelser før to års militærtjeneste. Men bag det hele ligger tragedien om den unge mand, der føler, at han er ved at miste sin identitet – måske har han allerede mistet den. Han er ikke sikker på sine bekendte – kender han dem overhovedet? Hvem er disse piger, som han det ene øjeblik føler en vis samhørighed, næsten familiaritet, med, i det næste næppe vil kendes ved? Hvad er det, han skal pakke sammen før afrejsen? Ejer han overhovedet noget som helst, er det hans eksamen, som blev ødelagt ved den frivillige indkaldelse? Kun den realitet, at han bliver nødt til at lade en dyrlæge aflive sin hund, står klar og smertelig for ham. Der er en pige, der tager afsked med ham på stationen, men hun er ikke ligefrem en stålwire, der holder

forbindelsen ved lige mellem ham og det, han netop har forladt.

Der er en masse selvmødelighed og håbløshed i Skolinowskis unge mand, der er nået til et stadium, hvor han stadig kan opfatte det irrationelle i sine handlinger, men hvor han alligevel er kommet over det trivielle punkt, hvor han kan nyde dem. De bringer ham kun yderligere fortvivlelse. Han søger oprigtigt at få en form for orden i sine forhold, men ensomhedsfølelsen og de helt forsvundne perspektiver i hans tilværelse knuger ham. Han kan gå hen og blive en katastrofe som soldat; det er jo ikke på den måde, man skal opgive sin identitet i det firma.

Man overbevises som sagt af Skolimowskis intentioner, af perspektiverne i hans iscenesættelse og af konsekvensen i hans stil. Man kan ligefrem beundre hans spil på to planer (eksempelvis i sekvensen med den indviklede bilmanøvre i baggrunden), og man har vældigt lyst til at se filmen igen, mens man venter på „Walkover“ fra 1965.

Poul Malmkjær.

BØGERNE

Robin Hood II

Bengt Idestam-Almquist:
„Polsk film och den nya ryska vågen“.
Wahlström & Widstrand, Stockh. 1964.

Da *Bengt Idestam-Almquist* planlagde sit værk om russisk og polsk film, blev *lydfilmens* gennembrud sat som skæringspunktet for værket to bind. Denne praksis er ikke usædvanlig, og for den vesteuropæiske og amerikanske filmhistories vedkommende forekommer den på mange måder logisk. Lydfilmene blev i mange tilfælde en revolution, som satte skel og indledte en ny tidsalder.

Uden for Vesteuropa og USA er det dog ikke givet, at denne skillelinie er så afgørende. For Polens og Sovjetunionens vedkommende – to lande, hvor filmens udvikling har stået i

skygge af den politiske udvikling – er det nok andre årstal, som i højere grad markerer udviklingens skæringspunkter. 1927 og 1936 f. eks.

Første del hedder „Rysk film“, en helt dækkende titel, selv om den polske film er taget med, fordi denne indtil Polens løsrivelse efter Den Første Verdenskrig, i formel henseende var russisk. Første del af Robin Hoods værk fremtræder da også på mange måder som et afrundet, gennemkonciperet og *sluttet* værk.

Værkets anden del hedder „Polsk film och den nya ryska vågen“. Ser vi på de to temaers sideantal, så fylder kapitlerne om polsk film 115 sider, russisk film 153 sider. Russisk film har altså stadig væk en kvantitativ overvægt. Vender vi os til den kvalitative, vil ligevægten yderligere forskydes i den russiske films favør. Sagt uden omsvøb: bogens behandling af den polske film forekommer lidet original og ikke synderlig tilbundsående. Selv hvis

vi holder os inden for den skandinaviske film-litteratur, finder jeg, at den polske films storhedstid er bedre og grundigere gennemanalyseret end her, for slet ikke at tale om, hvordan det tager sig ud i den internationale film-litteratur.

Hvad bogens russiske afsnit angår, så forholder det sig noget anderledes. Ganske vist er analysen heller ikke her epokeskabende på samme måde, som tilfældet var med værkets første bind. Andet bind mangler i det hele taget første binds afrundede sluttethed. Alligevel bringer bind 2's russiske afsnit så mange væsentlige og vægtige ting frem, at det i høj grad har krav på interesse.

Fremstillingen springer nu og da rundt i kronologien. Langt fremme i bogen føres vi tilbage til stumfilmstiden eller til lydfilmens første år i den hensigt at drage paralleller. Men disse spring rejser det spørgsmål, om ikke stumfilmens sidste år og lydfilmens første burde have været analyseret i sammenhæng. Spørgsmålet er ikke bare motiveret med, at lydfilmen slog langsommere igennem i Sovjetunionen end i Vesteuropa, det er også motiveret med, at perioden 1928–29 til 1935–36 synes at danne et vist sluttet afsnit inden for sovjetfilmen. Begivenhederne i disse år synes at være af ret afgørende betydning for en vurdering af f. eks. *Jutkevitch, Room, Ermler, Kozintsev-Trauberg, Romm* m. fl. I det hele taget synes *Stalin*-æraens filmudvikling at være skildret i lidt for grove træk og med lidt for kategoriske domme. Også det kunstneriske „tøbrud“ fra umiddelbart før og til lidt efter krigsafslutningen forekommer mig behandlet for overfladisk. Der skete ret bemærkelsesværdige ting i disse år.

Når vi kommer til den nyere og nyeste udvikling inden for sovjetfilmen, byder bogen derimod på ting af væsentlig interesse. Forfatteren har ganske vist været hæmmet lidt af, at vi nu står i en rivende udviklingsperiode. Det mærkes, at der lige til det sidste er kommet tilføjelser til dette afsnits indhold. Men Robin Hood griber her tilbage til den temakreds, han så indgående beskæftigede sig med i bind 1: *Kontinuiteten* i den russiske udvikling. Et karakteristisk træk ved denne nyeste udvikling synes at være, at de unge russiske filmskabere tager de formmæssige og kunstneriske ideer fra tyvernes midte op til fornyet behandling i den hensigt at videreføre dem, om end på et højere plan. Forfatteren er her inde på et spor, som er af afgørende vigtighed for en bedømmelse af sovjetfilmens nutid og nærmeste fremtid. Analysen er ufuldstændig og må i sagens natur være det, simpelt hen

fordi vi står midt i denne udvikling, men netop her kommer Idestam-Almquists store viden ham til gode. De faktorer, han påpeger, kan næppe undgå at få følger for fremtidens bedømmelse af sovjetfilmens udvikling.

Forfatteren drager – i bind 2 i højere grad end i bind 1 – den *politiske* udvikling med ind i sin analyse af filmens udvikling i de to lande. Men det forekommer mig, at han her i nogen grad har sat sig mellem to stole. I mange tilfælde holder han sig til brede almindeligheder, endog sådanne, som den nyeste udvikling i al fald har gjort lidt flossede i kanten, for så ind imellem at servere helt nye synspunkter og citere forfattere, som har sat voldsomme debatter i gang.

Resultatet viser sig blandt andet i sammenhængen mellem bogens to temakredse: russisk film og polsk film. Hvor megen sammenhæng er der i grunden? Hvor langt går det ud over det rent skematiske? Og kan man bedømme dette uden at drage *andre* spørgsmål med ind i diskussionen? Er polsk film ikke i de første efterkrigsår i langt højere grad påvirket af den *tjekkiske* film? Og hvorledes er forholdet mellem *ungarsk* og polsk film i årene 1954–57? *Wajdas* „opgør“ med sin egen, første film „Pokolenie“ kunne måske ses i en vis sammenhæng med dette. Men det er overhovedet ikke berørt. Og hvorledes har polsk film eventuelt påvirket den russiske film? Og har den måske *ad omveje* påvirket sovjetfilmen? Problemet antydes ganske svagt i bogen, men slippes straks.

Ingen vil forlange, at samtlige problemer skal besvares i et enkelt værk. Men skal analysen udvides og udbygges, af andre eller af forfatteren selv, så må en vis metodik tilstræbes. Og dér svigter Idestam-Almquist i nogen grad, især i bind 2. Det bliver i for høj grad til en ophobning af filmhistorisk *råstof*, isprængt visse *enkeltanalyser* af fascinerende klarhed.

Men også selve den systematiske og videnskabelige filmforskning befinder sig i øjeblikket i en omformningsperiode. Eller måske burde man sige, at den først nu er i færd med at blive udformet. Hidtil har dette arbejde bestået af *individuelle* præstationer, en kollektiv sammenføjning af mosaikkens enkeltbrækker er først i de seneste år begyndt at tage form.

Idestam-Almquist hører til pionererne inden for filmforskningen. Skabelsen af det foreliggende værk er i sig selv en præstation, som er anerkendelse værd. Det vil komme til at øve indflydelse på fremtidens filmforskning.

Børge Trolle.

TIDSSKRIFTERNE

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

- FILM QUARTERLY. Vinternummeret indeholder en artikel om *John Frankenheimer*. *Peter Cowie* skriver om hollandsk film, og problemerne omkring udlejning af film i Amerika gennemgås grundigt.
- FILM CULTURE. Vinternummeret bringer 86 sider om *Maya Deren*, bl. a. har man genoptrykt „An Anagram of Ideas on Art, Form and Film“. Resten af nummeret er viet optegnelser af *Ron Rice*.
- FILMS IN REVIEW. Februarnummeret bringer en artikel om *Mary Pickfords* instruktører, og *Marjorie Mains* karriere-historie med index.
- CAHIERS DU CINÉMA. Nr. 175 (februar) bringer en *Truffaut*-dagbog fra indspilningen af „Fahrenheit 451“ og interviews med *Jerry Lewis*, *Roman Polanski* og *Blake Edwards*. Endelig skriver *Satyajit Ray* om sine egne film.
- POSITIF. Nr. 73 (februar) bringer stof om brasiliansk film, om den tyske ekspressionistiske film og om japansk film samt artikel om *Richard Lester*.
- CINEMA 66. Martsnummeret hylder *Buster Keaton*, bringer et uddrag om *Dietrich* fra *Sternbergs* selvbiografi, og har stof om den nye spanske film.
- IMAGE ET SON. Decemernummeret (nr. 189) bringer 90 sider stof om brødrene *Prévert* (med filmografier).
- FILMKRITIK. Hovedartiklen i nr. 3 drejer sig om *Godard*.
- FILM. Februarnummeret indeholder artikler om *Philippe de Broca*, *Jean Vigo*, *Norman Mac Laren* og *Brigitte Bardot*, og bringer et foredrag af *Pier Paolo Pasolini* „Die Sprache des Films“.
- CINEMA. Nr. 44-45 er et særnummer om den tjekoslovakiske film.
- BIANCO E NERO. Oktober-novembernummeret bringer stof med tilknytning til festivalerne i Berlin, Moskva og Venedig sidste år.
- CHAPLIN. Nr. 62 (i den nye „Cahiers“-formgivning) bringer artikel om *Hawks* af „Movie“-kritikeren *Robin Wood*, samt *Hawks*-index. *Joseph Losey* skriver om sit forhold til *Brecht*, og der er et interview med *Claude Chabrol*.
- FILMRUTAN. Det andet svenske tidsskrift har også skiftet format, og har fået ny redaktør. Første nummer i 1966 bringer artikel og index om *Jerzy Skolimowski*, og „Peeping Tom“ analyseres af *Jonas Sima*. Der er artikel om svensk kortfilm, og *Leif Furhammar* skriver om seksualsymboler i film.
- FANT. Nr. 4-5 af det norske tidsskrift bringer en samtale med *Ingmar Bergman* og *Vilgot Sjöman* fortæller om sig selv.

Otto Preminger under optagelserne af „Bunny Lake Is Missing“.



- Gospoda Skotinini* (Herskabet Skotinin), 1926. Instr.: Grigorij Roshal. Manus.: V. Strojjeva og S. Roshal under redaktion af Anatoli Lunatjarskij. Foto: N. Koslovskij og D. Schljunglejt. Klip: Esfir Schub. Medv.: V. Massalitinova, P. Tamm, M. Stjepanov, N. Beljajev, S. Jakovljeva. Prod.: Sovkino. 2124 m. Rus. prem.: 11. jan. 1927. Efter motiver fra D. N. Fonvizins komedie „Nedorosl“ (Autodidakten).
- Jevu prevosbuditelstvo (Guvernator i saposnjnik)* (Hans Excellence (Guvernøren og skomagere)), 1927. Instr.: G. Roshal. Manus.: V. Strojjeva og S. Roshal. Foto: N. Koslovskij. Dekor.: I. Machlis. Klip.: M. Donskoj. Medv.: L. Leonidov (Guvernør von Val), J. Unterschlag (Lekkert, skomagere), T. Adelheim, A. Sandel, A. Grinfeld, M. Kostovsjev, N. Tjerkasov. Prod.: Belgoskino, 1800 m. Rus. prem.: 20. marts 1928. Drama om den jødiske skomagere Hirsch Lekkert, som den 5. maj 1902 forsøgte at dræbe guvernør von Val.
- Salamandra*, 1928. Instr.: G. Roshal. Manus.: A. Lunatjarskij og G. Grebner. Foto: L. Forestier. Kostumer: N. Gilburg. Medv.: B. Getschke (professor Schange), N. Roziene (Felitsia, hans datter), J. Tamari, N. Chmeljov, S. Komarov, V. Fogel, M. Doller, A. Tjstjakov, A. Lunatjarskij. Prod.: Meschrapomfilm og Prometeus-Film (Berlin), 1860 m. Rus. prem.: 4. december 1928. Lægedrama.
- Dvje zjenscbini* (To kvinder), 1929. Instr.: G. Roshal. Manus.: V. Strojjeva og S. Roshal. Ass.: S. Roshal. Foto: M. Belskij. Medv.: S. Jakovljeva, B. Gorskij, S. Petrov, A. Tjuverov, J. Solisheva, S. Svaschenko. Prod.: VUFKU, Odessa, 2580 m. Rus. prem.: 6. februar 1930. Revolutionshistorie.
- Tjelovjek iz mestjetka* (Manden fra den lille by), 1930. Instr.: G. Roshal. Manus.: V. Strojjeva og S. Roshal. Foto: M. Belskij. Medv.: V. Suskin (David Gorelik), S. Petrov, B. Scheljetov-Zauze, H. Li, J. Timofejov, I. Franko, V. Komarschkij. Prod.: VUFKU, Odessa, 1900 m. Rus. prem.: 30. december 1930. Industrialiseringsdrama.
- Petersburgskaja Nočb* (Hvide nætter) 1934. Instr.: G. Roshal og V. Strojjeva. Manus.: S. Roshal og V. Strojjeva; Foto: D. Feldman. Musik: D. Kabalevskij. Medv.: B. Dobronravov (Jegor Jefimov), A. Gorjunov (Schulz), K. Tarasova (Nastjenka), L. Fenin, L. Orlova, I. Doronin, I. Kudrjavschev (Vasiljev). Prod.: Moskinokombinat, 2893 m. Rus. prem.: 19. februar 1934. Efter motiver af Dostoevskij.
- Novij Gullivjer* (Den nye Gulliver) 1935. Instr.: A. Ptuschko. Manus.: G. Roshal og A. Ptuschko. Dialog: S. Bolotin. Foto: N. Renkov og I. Schkarrenkov. Musik: L. Schwarts. Ass.: A. Vanitjkin. Dukkeføring: F. Krasnova. Dukker: O. Tajesnaja. Medv.: B. Konstantinov (Gulliver), I. Judin, I. Bobrov, F. Brest. Prod.: Mosfilm, 2200 m. Rus. prem.: 25. august 1935. Dansk prem.: 18. 3. 1966, Nora. Satirisk dukkefilm efter Swift.
- Zori Parischa* (Gry over Paris) 1936. Instr.: G. Roshal. Manus.: G. Schachovskij og G. Roshal. Foto: L. Kosmatov og S. Schejnin. Dekor.: I. Schpinel, A. Sjarjenov og M. Sjukova. Musik: N. Krjukov. Medv.: N. Plotnikov (general Dombrovskij), A. Maksimova (Katrina Miljar), A. Abrikosov, D. Dorliak, N. Rogosin, O. Abdulov, A. Gorjunov, G. Jegorova, I. Borbov. Prod.: Mosfilm, 2953 m. Rus. prem.: 16. marts 1937. Drama fra Pariser-kommunen.
- Semja Oppenheim* (Huset Oppenheim) 1938. Instr.: G. Roshal. Manus.: S. Roshal. Foto: L. Kosmatov. Musik: N. Krjukov. Medv.: V. Balaschov (Berthold), I. Toltjakov (Martin), A. Vojtschik (Liselotte), N. Plotnikov (Edgar Oppenheim), G. Minovickkaja, R. Jesipova, O. Abdulov, S. Zikov. Prod.: Mosfilm, 2823 m. Rus. prem.: 5. januar 1939. Filmatisering af Feuchtwangers roman.
- V poiskach radosti* (På jagt efter den store lykke) 1939. Instr.: G. Roshal og V. Strojjeva. Manus.: F. Panferov. Foto: M. Gindin. Musik: N. Krjukov. Medv.: V. Grikov (Nikita Gurjanov), J. Kuprijanova (Antjuka), J. Samoljov, V. Solovjev, P. Oljenez, T. Gurko, I. Fjodorova, A. Pavlova. Prod.: Mosfilm, 3120 m. Rus. prem.: 22. januar 1940. Efter F. Panferovs roman „Bruski“ (Svelterne). Landsbyproblemer.
- Djelo Artamonovitch* (Sagen Artamonovitch) 1941. Instr.: G. Roshal. Manus.: S. Jermolinskij. Foto: L. Kosmatov. Musik: M. Koval. Medv.: S. Romodanov (Ilja Artamonov), T. Tjstjakova (Uljana Bajmakova), M. Dersjavin (Pjotr Artamonov), V. Maretskaja, V. Balaschov, A. Smirnov, B. Schuchmin. Prod.: Mosfilm, 2643 m. Rus. prem.: 8. oktober 1941. Gorskij-filmatisering.
- Batiri Stjeppej* (Kazachskik novelli) Steppefolk (Noveller fra Kazakstan) 1942. Instr.-producer: G. Roshal. Manus.: A. Tadsjivajev, L. Sjesseljenko, Foto: G. Pischkova. Musik: N. Krjukov. Medv.: K. Balirov, P. Osmanova, S. Ogrzbajev, K. Karabalina, J. Nemtjenko, R. Musabjekova. Prod.: SCHOKS, Alma-Ata, 1025 m. Rus. prem.: efteråret 1942. Krigsfilm.
- Pjesni Abaja* (Sangen om Abaj) 1945. Instr.: G. Roshal. Manus.: M. Auzzov og G. Roshal. Foto: G. Pischkova. Musik: L. Chamidi. Medv.: K. Kuanischpajev (Abaj), K. Badirov, S. Kosjamkulov, J. Umurzjakov, S. Ajmanov. Prod.: Alma-Ata kinostudija, 2645 m. Rus. prem.: 20. januar 1946. Efter romanen „Abaj“ af M. Auzzov, om den kazakstanske folkehelt Abaj Kunanbajev.
- Akademik Ivan Pavlov* (Ivan Pavlov) 1949. Instr.: G. Roshal. Manus.: M. Papava. Foto: V. Gardanov, M. Magid, L. Sololjskij og J. Kirpitjev. Musik: D. Kabalevskij. Medv.: A. Borisov (Pavlov), N. Alisova (Ivanova), V. Tjestnokov, V. Nikitin, V. Balaschov, V. Safronov, N. Plotnikov. Prod.: Lenfilm, 3016 m. Rus. prem.: 21. februar 1949. Filmbiografi.
- Musorgskij*, 1950. Instr.: G. Roshal. Manus.: A. Abramova og G. Roshal. Foto: M. Magid og L.

Sololskij. Dekor.: N. Suvorov og A. Veksler. Musik: Arrangeret af D. Kabaljevskij efter motiver af Musorgskij. Medv.: A. Borisov (Modest Musorgskij), N. Tjerkasov, V. Balaschov, A. Popov (Rimskij-Korsakov), J. Leonidov, B. Frejndlich, F. Nikitin, L. Orlova. Prod.: Lenfilm, 3296 m. Rus. prem.: 27. november 1950. Filmbiografi.

Rimskij-Korsakov, 1952. Instr.: G. Roshal. Manus.: A. Abramova og G. Roshal. Ass.: G. Kazanskij. Foto: M. Magid og L. Sokolskij. Dekor.: N. Suvorov og A. Veksler. Musik: Arrangeret af J. Sviridov efter motiver af Rimskij-Korsakov. Medvirkende: G. Belov (Rimskij-Korsakov), L. Susharevskaja (hans kone), N. Tjerkasov, A. Borisov, L. Grischenko, V. Chochrjakov, A. Kuzneschov. Prod.: Lenfilm, 3102 m. Rus. prem.: 24. august 1953. Filmbiografi.

Aljeko, 1953. Instr.: S. Sidjeljev. Manus.: A. Abramova og G. Roshal. Foto: A. Nazarov. Medv.: A. Ognivshv (Aljeko), M. Rejzen (en gammel zigøjner), I. Zubkovskaja (Zemfira), S. Kuznetsov, B. Zlatogorova. Prod.: Lenfilm, 1644 m. Rus. prem.: 3. august 1954. Filmatisering af

Rachmaninov-operæen „Aljeko“, efter Puschkins digt „Tsigane“ (Zigøjnere).

Volnitsa (Frihedens børn) 1955. Instr.: G. Roshal. Manus: L. Trauberg og G. Roshal. Foto: L. Kosmatov. Dekor.: I. Schpinel. Musik: D. Kabaljevskij. Medv.: Mischa Merkulov (Fedja), R. Nifontova (Natascha), V. Plator (Grigori), L. Papchomjenko, T. Konjuchova, A. Zjzjen, V. Jenjotina, N. Gladkov. Prod.: Mosfilm, 2912 m. Rus. prem.: 23. februar 1956. Før-revolutionær historie efter F. Gladkov (farvefilm).

Sestri. I, II & III = Smuroje Utro (Den grå morgen) – (Søstre) 1957–60. Instr.: G. Roshal. Manus: B. Tjirskov. Foto: L. Kosmatov (Sovcolor). Dekor.: I. Schpinel. Musik: D. Kabaljevskij. Medv.: R. Nifontova (Katja), N. Vesjelovskaja (Dascha), V. Medvedjev (Tjelegin), N. Gritsenko, V. Scharlachov, V. Muravjev, V. Jakovlev, P. Modnikov, V. Machov, M. Figner. Prod.: Mosfilm. Rus. prem.: I 24. sept. 1957 – II 1959 – III 1960. Filmatisering af A. Tolstoj's roman-triologi „Søstre“ (farvefilm).

Forberedelser til en *Karl Marx*-film i to dele. 1963. Manus.: Galina Serebreskova.

Hjælp Sverige!!!

Nummer 2, 27, 59, 68 og 69 av „Kosmorama“ søkes.

Svenska Filminstitutet önskar binda kompletta exemplar av „Kosmorama“ för utlåning i det framtida filmhusets bibliotek i Stockholm. Om Ni vill sälja, eller skänka något av dessa nummer eller om Ni har en komplett svit av „Kosmorama“ skriv till oss hur mycket Ni vill ha betalt. Får vi fler exemplar än vi behöver skänker vi dessa till Det danske Filmmuseum.

Adress: Dokumentationen, Filmhistoriska Samlingarna
Tekniska Museet, STOCKHOLM NO, Sverige.

„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	

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

	Anders Bodelsen	Bent Grasten	Frederik Jungersen	J. C. Lauritzen	Poul Malmkjær	ib Monty	Morten Pill	Bjørn Rasmussen	Jørgen Stegelmann	Herbert Steinhilf
La règle du jeu	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★
The Glory Guys (Indianerne går til angreb)		★★★	★★		★★		★★★	★★★	★★★	
Pierrot le fou (Manden i månen)	★★★	★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★	★★★
Naboerne	★★	★★		★★				★★		★★
The Family Jewels (Onkel Jerry klarer alt)	★★	★★★		●	★	★★	★★		★★	
The Collector (Offer for en samler)		★★★	★★		★★	★	★★	★		★
A High Wind in Jamaica (Storm over Jamaica)	★★	★		★★	★	★	★★★	★★		
Le bonheur (Lykken)	★★	●	★	★★★		★★★	★	★★	●	★
Blindfold (Blindebuk)	★	★★		★		★★	★★	★★	★★	●
The Hallelujah Trail (Karavane mod Vest)		★	★	★★			●	★★★		
Mamma Roma	★★	●	★★	★★	★★	★	★	★★	●	★★
A Very Special Favor (Gør mig lige en tjeneste)	★	★★			★	★		★★	★	
Once a Thief (Een gang tyv)		★★★★		★	★	★	●	★★		●



Den 19. marts 1966 døde scenearkitekten Erik Aaes, der var internationalt anerkendt for sin indsats i filmkunsten. Hans karriere omfattede samarbejde med instruktører som L'Herbier, Cavalcanti, Renoir og Dreyer, og i de seneste år var han en inspiration for yngre instruktører som Jörn Donner og Henning Carlsen. Billedet af Erik Aaes er taget under indspilningen af „Sult“, hverken Aaes eller Osvald Helmuth kom til at opleve den færdige film. Opmærksomheden henledes på samtale med Erik Aaes i „Kosmorama 12“, 1955, samt Filmindex XX i „Kosmorama 22“, 1956.