

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



13. ÅRGANG OKTOBER 1966

76



Indhold

Repertoire	4
Coproduktioner (leder)	5
Buñuels Tristana	6
Richard Brooks og „Med koldt blod“	12
Henning Carlsen: Efter romanen af	16
Interview med Svend Methling	19
Close Up	25

Filmene:

„L'Atalante“	26
„Sommerglæder“	28
„Aparajito“	30
„Sult“	32
„Three on a Couch“ (Tre på en sofa)	33
„Lilith“	34
„Giulietta degli spiriti“ (Juliette)	36

Bøgerne:

Ralph Stephenson og Jean R. Debrix:	
„The Cinema as Art“	37
Gunnar Sandfeld: „Den stumme scene“	40

Tidsskrifterne	41
Filmindex LXXXI (Svend Methling)	41
Minikritik	43

Forsidebilledet: Thommy Berggren og Mona Malm i Bo Widerbergs nye komedie „Heja Roland“.

Side 2 øverst: Alexander Kluges film „Abschied von Gestern“ med søsteren Alexandra Kluge skal være blandt de bedste af de unge tyske film. Nederst: Fra Agnès Vardas seneste film „Les créatures“, en af de svensk-franske coproduktioner.

REPERTOIRET

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 23/5-13/9 1966 (redaktionens slutning). Længden i m er efter Statens Filmcensurs opgivelse. Længden i min. er målt med stopur. Når tiden afviger væsentligt fra censurens opmåling, anføres først censurens opmåling i m, derefter omregnet til min., og til sidst minuttiden ved gennemsynet med angivelsen „stopur“.

- APARAJITO (Aparajito - Den ubesjærede), Indien 1956. Anmeldt i dette nr.
- L'ATALANTE (L'Atalante - Flodbåden), Frankrig 1934. Anmeldt i dette nr.
- BABY THE RAIN MUST FALL (Giv mig en chance), USA 1964. Robert Mulligan viser mega dog vilje til at skildre den moderne, rodløse rebelttype, og Steve McQueen finder ofte overbevisende udtryk for livsangsten, men overensstemmelsen mellem virkeligheden og dens iboende symboler er tit lidt forceret. Mulligan er dog sympatisk i sin søgen efter en ny realistisk stil, der kan omslutte en moderne amerikansk virkelighed. (2700 m - 97 min.).
- BUNNY LAKE IS MISSING (Bunny Lake savnes), England 1965. Historien er underholdende, omend ikke ganske logisk, og mod slutningen kommer den ud i det psykologisk utroverlige, men iscenesættelsen er imponerende præcis, og Otto Preminger har nok især interesseret sig for at skabe stilistisk fuldendte afsnit. (2955 m - 106 min.).
- CALLE MAYOR (Den store gade), Spanien 1956. J. A. Bardems studie fra den spanske provins er anklagende og forstående på en gang, og den virker snarere ved sin tilbageholdte følelse end ved nogen markant stil. (2500 m - 92 min.).
- CUL DE SAC (Blind vej), England 1966. Den er mere vellykket end „Chok“, fordi den er mindre prætentøs, men Polanski overbeviser ikke om, at han er andet end en smart og mondæn instruktør, der leger med tidens modefænomener inden for den absurde og sorte dramatik. Spillet hjælper på at redde filmen ud af det helt interesseløse. (3085 m - 108 min.).
- DARLING (Darling), England 1965. John Schlesingers analyse af et pigeprodukt i og af tiden giver momentvis sociologisk interessante diskussionsindlæg, men stoffet har taget magten fra instruktøren, formen er forvirrende og uskon, repetitionerne trættende. Dirk Bogarde er fremragende, når figurens udformning i manuskriptet tillader det, og Julie Christie er et talent med tusind spændende ansigter. (3460 m - 126 min. - stopur: 120 min.).
- FOUR IN THE MORNING (Four in the Morning), England 1965. Anthony Simmons' forlængede kortfilm bestræber sig meget sympatisk på at fortælle om almindelige menneskers forrevne hverdag, og har fine enkeltheder, men er som helhed lidt for skematisk og demonstrativ. (2590 m - 94 min.).
- GIULIETTA DEGLI SPIRITI (Juliette), Italien 1965. Anmeldt i dette nr.
- THE GREAT RACE (Alle tiders race), USA 1965. Blake Edwards afslører igen sit fænomenale talent for at skabe en konsekvent, næsten stiliseret filmkomik. Filmen er smuk og raffineret, ofte af en eksplosiv grov komik, til tider ganske bevægende og i et enkelt afsnit forbløffende ubehagelig. Glimrende spil af Tony Curtis, Jack Lemmon og Peter Falk, glimrende musik af Henry Mancini. (4345 m - 152 min.).
- KAMMERSPIEL, Danmark 1965. Ole Gammeltofts kortfilm er en etude, en skitse til en spillefilm. Han har prøvet kræfter med skuespillere, men filmen er med al sin kontaktløshed lidt for moderigtig moderne og fremstår lidt bleg og epigonagtig. Se i øvrigt artikel om danske kortfilm i næste nr. (300 m - 12 min.).
- LILITH (Lilith), USA 1964. Anmeldt i dette nr.
- THE LOVE GODDESSES (Goldiggers og sexbomber), USA 1965. En livlig og spændende antologi, der mangler meget, men som for den entusiastiske og sentimentale filmgænger har meget smukt at minde om og lige så meget hidtil uset at skærpe appetitten på. Helst så man snarest Barbara Stanwyck i „Baby Face“ fra 1933. Beklageligt nok er antologiens sex-interesse nær det barnagtige; man længes efter en antologi over kærlighed på film. (2160 m - 78 min.).
- LE MANI SULLA CITTA (Bolighajen), Italien 1963. Måske Francesco Rosi's bedste film. En fængslende og pågående dynamisk politisk thriller. Den forenklede psykologi er bevidst valgt for at anskueliggøre den politiske magtkamp, og filmen har samme slagkraft som kritisk-provokerende journalistik. (2770 m - 100 min.).
- OM TI MINUTTER, Danmark 1966. Hans Engbergs første kortfilm har en spænd og vag følsomhed og er næsten uformuleret i beskrivelsen af den sædvanlige kontaktløshed og selvkonfrontation, men har også en køn, drenget humor. Se i øvrigt artikel om danske kortfilm i næste nr. (275 m - 10 min.).
- ONIBABA (Onibaba), Japan 1964. Kaneto Shindo blander grotesk sex, vold, mystik, jalousi og selvopholdelsesdrift i sin fortælling om en eksotisk side af de japanske feudalkrigs. Hans stilforsøg synes ikke vellykket, tragedien falder delvis fra hinanden, men der er erotisk ladning af skuffen ved mærket „Dyrisk“. (2820 m - 100 min.).
- RED LINE 700 (Spræng speedometeret!), USA 1966. Howard Hawks i typisk kontakt med et miljø, der kun kan befolkes af professionelle, og hvis befolkning kun kan eksistere i dette miljø. Her er det racerkører, men „Cahiers“ hævder, at hovedpersonen er kommentatoren i tårnet. En af de mange betagende enkeltheder er Gabriele (Marianne Hill) natlige køretur på banen, der er den intelligente instruktørs overbevisende beskrivelse af et samleje mellem en pige og en bil. Milton Kramers foto er smukt og kontant. (3030 m - 107 min.).
- SOMMERGLÆDER, Danmark 1940. Anmeldt i dette nr.
- THE SPY WHO CAME IN FROM THE COLD (Spionen, som kom ind fra kulden), England 1965. Martin Ritt fortæller sin deprimerende og alvorlige anti-agentfilm på en tilforladelig, lidt gammeldags måde, der fremhæver den melodramatiske uhygge i konflikterne. Richard Burton våger dumt og i glimt med vred sarkasme over intrigerne, Claire Bloom er pæn og naiv som kommunistpigen, og Oskar Werner krukker anstrengende under den meget klædelige kasket. (3075 m - 110 min.).
- SULT, Danmark, Norge, Sverige 1966. Anmeldt i dette nr.
- THERESE DESQUEYROUX (Therese), Frankrig 1962. Georges Franju har filmatiseret Mauriacs roman i formskire billeder og i en melankolsk-kultiveret stil. Uhyre sindrig og tvetydig i det psykologiske, men også en smule kunstfærdig og nedkølet. En studie i den klassiske psykologiske naturalisme. (2945 m - 107 min.).
- THREE ON A COUCH (Tre på en sofa), USA 1966. Anmeldt i dette nr.
- VIVA MARIA (Viva Maria), Frankrig 1965. Louis Malle på en ulykkelig jagt efter det værste hos de Broca. Det går dog ikke slet så galt, skønt hans humor er en ørken med to oaser og hans historie som en vandring sammesteds. Der er smukke billeder, overvældende panoreringer, en oplagt B. B. og et par dejlige skurke. Alt i alt skuffende. (3245 m - 120 min.).

co- produk- tioner

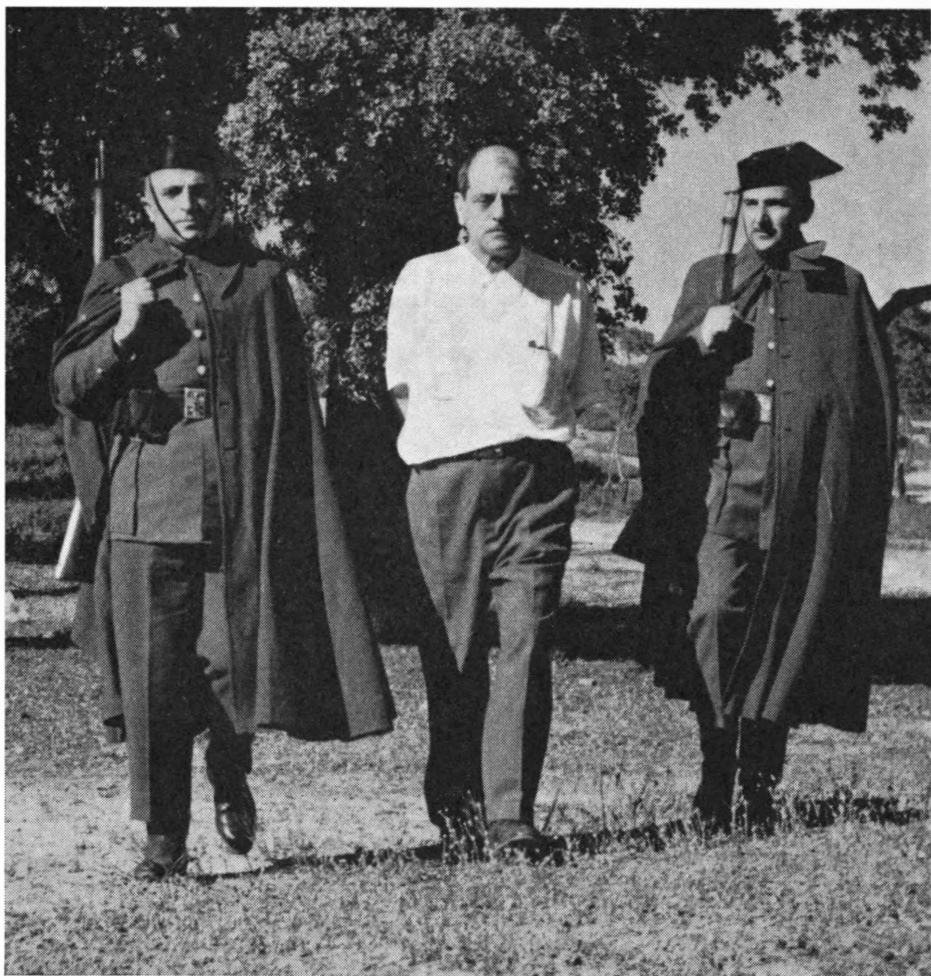
Som bekendt har den nye filmlov givet grønt lys for co-produktioner. Det har naturligvis aldrig været forbudt danske producenter at samarbejde med udenlandske filmfolk. Det nye er, at sådanne co-produktioner nu kan sidestilles med rent dansk producerede film og således nyde godt af den nye lovs hjælpeforanstaltninger over for filmkunsten. Der var vist blandt producenterne almindelig glæde over denne bestemmelse. Det er indlysende, at co-produktioner især kan være nyttige for små lande. Der er da også blevet luftet mange planer om filmsamarbejde, men det har været småt med de praktiske resultater inden for de 22 måneder, som bestemmelsen nu har været i kraft.

Det er måske ikke så mærkeligt, thi der er mange problemer omkring co-produktioner, både økonomiske og kunstneriske. Mange store internationale co-produktioner er resulteret i kunstnerisk kaos eller i glat og upersonlig underholdning, når 7-8 forskellige nationaliteter er sat til at koge retten sammen. At filmen er en international kunstart er sandt nok, men det har sjældent vist sig kunstnerisk muligt at lave den enkelte film på international basis. Det er næppe forkert at antage, at co-produktionens største værdi ligger i et økonomisk samarbejde. En lang række af de betydeligste nyere franske og italienske film er således italiensk-franske co-produktioner i økonomisk forstand, men kunstnerisk er filmene enten franske eller italienske. „Muriel“ vil f. eks. aldrig blive andet end en fransk film, selvom den var produceret for fransk, tysk og italiensk kapital. Hvis man vil hævde sin nationale selvstændighed eller bruge sine penge til at præge sit eget lands film med, er denne metode naturligvis ikke særlig effektiv. I et større perspektiv er det måske netop heri, at co-produktionernes værdi ligger. Den ægte interesse for at frembringe gode film viser sig i, at man vil bruge sine penge, uanset hvor filmene skal laves.

Svenskernes co-produktionspolitik har foreløbig bevæget sig ad disse baner. De har sat penge i *Godards*, *Bressons* og *Vardas* nyeste film. Dermed har de været med til at støtte filmkunsten, nærmere betegnet den franske filmkunst, og på længere sigt kan dette naturligvis ikke undgå at få indflydelse på svensk film. Men disse co-produktioners øjeblikkelige betydning for den svenske film kan næppe være stor. Man kan sige, at denne politik enten er udtryk for en iver efter at skaffe sig international prestige, eller at den er meget idealistisk, unationalistisk og fremsynet.

Herhjemme vil vi også gerne have international prestige, men fremsyn er ikke en dansk karakteregenskab. Vi vil gerne være berømte hurtigt, og vi vil sikkert også gerne yde vor skærv til filmkunstens internationale udvikling, men vi vil også gerne med det samme have rosen. Derfor har de danske planer om co-produktioner kredset om mulighederne for at få udenlandske instruktører til at lave film i Danmark, i danske miljøer, om danske forhold, og helst også med danske skuespillere. At disse planer endnu ikke har materialiseret sig i konkrete projekter kunne tyde på, at de ikke er så lokkende for udlændingene, som vi tror. Og det farligste er naturligvis, at vi kan komme til at nøjes med de mindre ånder. Når *Bent Mohn* derfor (i „Politiken“ 21.8.66) meddeler, at *Orson Welles*, der nu skal i gang med sin *Blixen*-filmatisering af „Den udødelige historie“, er interesseret i også at filme „En Herregaardshistorie“, og at optage den i Danmark, er man enig med Mohn i, at man straks burde droppe „små pæne instruktører som Astruc og Chabrol“ for at give Welles carte blanche. Welles er ikke bundet af sted og nationalitet, og hvis ikke *han* skulle kunne bringe inspiration, kan ingen. Hvis der er alvor bag visse producenters ord om, at de kun drømmer om at lave filmkunst, så er deres besøgelsestid der nu.

BUÑUELS TRISTANA



Buñuel arresteret af den spanske Guardia civil. Fotoet er en spøg.

„Tristana“ er den film, *Luis Buñuel* skulle have lavet i Spanien efter „Viridiana“. Den spanske filminstruktør var efter skandalen omkring „Viridiana“ og dens forbud vendt tilbage til Mexico, hvor han blev kontaktet af de spanske myndigheder, som fortalte ham, at regeringen var temmelig „ked“ af det, der var hændt, og at de ville hjælpe ham på enhver måde med en anden film i Madrid. Buñuel sluttede kontrakt med et ungt producentfirma „Época Films“, og sammen besluttede de at bearbejde en novelle af *Pérez Galdós*, Spaniens bedste prosaforfatter siden *Cervantes*. Galdós, som skrev i slutningen af forrige århundrede, og som også var forfatter til „Nazarin“, var nu – ved regeringens såkaldte „demokratiseringsproces“ – vel anset på grund af sin patriotiske liberalisme. Buñuel skrev drejebogen sammen med *Julio Alejandro*, en spanier bosat i Mexico. De valgte, ifølge Buñuel, „Galdós' værste novelle“. (Forøvrigt ligner personen i den franske film, han forbereder nu („La belle du jour“, baseret på *Joseph Kessels* bog), Tristana, i det seksuelle). Buñuel udviklede sin drejebog til et mesterværk i iagttagelse og analyse af spansk provinsliv.

„Tristana“, fortalte Buñuel, „skal være et studie i gamle mennesker, alderdom og forfald“. Alt i drejebogen – dialogen, dekorationsdetaljer, moralbegreber, idealer – er gammeldags, anakronistisk, hæsligt. Ikke desto mindre eksisterer ikke blot sådanne mennesker og principper stadigvæk i Spanien, men de giver sig også ud for at være toneangivende for den nationale politiske, religiøse og sociale holdning. Efter vor mening ville „Tristana“ være blevet en hårdere, mere dybtgående, mere ætsende og bedre film end „Viridiana“. På trods af moderation og diskretion virkede manuskriptet som et chok. Efter at man havde lejet studier og skrevet kontrakt med de fleste kunstnere og teknikere, kom censurens forbud, som påførte det lille producentfirma et anseligt økonomisk tab. Dette var censurens hævn for det puds, Buñuel havde spillet den med „Viridiana“. Forbudet blev retfærdiggjort på den mest kyniske måde: filmen stred mod „censurens love“, fordi den viste en duel, og loven forbyder opmuntring til dueller.

Buñuel er nu i Madrid og har bemyndiget os til at offentliggøre følgende hidtil utrykte tekst udelukkende for „Kosmorama“.

J. F. Aranda.

SYNOPSIS

Don Lope Garrido bor i en gammel castiliansk by. Han har nået skelsår og alder uden at fortryde noget af det, han har gjort i sit lange liv. Ej heller savner han den formue, han har bortødet til fornøjelser, thi, med den lille rente, han har tilbage, er han i stand til at klare sig på beskeden vis, ja, han kan endda fra tid til anden give udseende af at være en „gran señor“.

Han opfater ære efter calderonske begreber, hvad det sociale angår. Han har ført talrige dueller i sit liv og er meget ømfindelig i æres-spørgsmål, men han tillader sig imidlertid meget i retning af kvindelige forbindelser. For ham står kærlighedsglæder over alt, og lyst berettiger enhver handling, hvor utugtig denne end måtte synes i omverdenens hykleriske øjne.

Han bor sammen med en moden kvinde, Saturna, der fungerer som hans altnuligtjenestepige.

Don Lope er en mand, som sætter venskab over alle andre følelser; han kunne give sin skjorte bort til enhver, som har mere brug for den end han selv. Han har således økonomisk hjulpet et ægtepar, som han stod i det fortroligste og venligste forhold til.

Dette par efterlader sig en attenårig datter, hvis navn er Tristana. Denne pige kender meget til afsavn og husligt arbejde, desuden spiller hun ret godt klaver, men hun ved ingenting, eller næsten ingenting, om, hvad der sker uden for hendes eget hjem, og endnu mindre om lidenskaber og kærlighedsaffærer.

Don Lope tager Tristana til sig som sted-datter og betragter hende i begyndelsen næsten som en datter. Pigen er smuk, og han forfører hende til sidst uden besvær, fordi hun er så uvidende.

Som ung var don Lope meget smuk, og i tres-års alderen kan han stadig, ved hjælp af

en diskret sminkning, fremvise ædle ansigts-træk og legemlig elegance. Ikke desto mindre har selve samlivet samt nogle uforsigtige blot-telser i visse stadier af det toilette, som hans alder kræver, vist den gamle under en uheldig synsvinkel, som nødvendigvis må mishage den unge kvinde.

Tager man desuden i betragtning, at don Lope over for omverdenen hyklerisk fastholder sit krav om kvindernes kyskhed, forstår man, at Tristana begynder at føle væmmelse og af-sky for ham.

Don Lope har overbevist pigen om, at ægte-skabet mere end noget andet ødelægger virke-lig kærlighed, og at det bedste i forholdet mel-lem mand og kvinde er frihed. Han indpoder sin elevs sind med alle disse doktriner, dels af egen overbevisning, dels for at undgå det besvær, som kunne blive følgen af et kedeligt ægteskab.

Tristana er god til at lære sin lektie, men til den gamles store overraskelse anvender hun den til sin egen fordel. Hun stritter således imod den autoritet, hun begynder at foragte, og går ud med tjenestepigen, uden at bede om tilladelse.

Under en af disse udflugter træffer hun Ho-racio, en ung maler, som er kommet til byen for at forberede billeder til en udstilling. De forelsker sig hurtigt i hinanden, og Tristana tilstår straks over for ham, at hun er den gam-les elskerinde, og afslører de forhold, som har forårsaget denne tilstand. Tilståelsen gør Ho-racio mere ivrig, han betragter Tristana som et offer og tilbyder hende ægteskab. Til hans store overraskelse ønsker Tristana ikke denne sikkerhed, thi ideen om frihed i kærlighed har slået dybe rødder i hendes sind.

Under en samtale med værgen, som nærer mistanke om en kærlighedsaffære, og som viser sig i sit værste lys, snart tyrannisk, snart kry-bende og ydmyg, spillende faderens eller elske-rens rolle alt efter sin egen fordel, får Tris-tana nok af det hele og beslutter sig til at forlade ham og flygte med sin unge elsker.

Don Lope viser sig foran Horacios hus i den hensigt at forlange, at han skal levere Tris-tana tilbage. Maleren kommer ned for at tale med ham, og den gamle, der optræder som en kavalier fra forrige århundrede kaster sin hand-ske i ansigtet på ham og underretter ham om, at hans sekundanter snart vil aflægge ham et

besøg. Horacio ser imidlertid mere moderne på tingene: han tager retten i sine egne hænder, slår don Lope og ydmyger ham over for Tristana.

I mange år kender don Lope ikke pigens opholdssted. Den gamle holder så småt op med at pleje sit udseende, glemmer at farve sit hår, lader sit skæg gro og afstår fra selskabe-lighed. Hans økonomiske bekymringer er fort-sat de samme, men bliver pludselig løst ved, at hans ældre søster, som i levende live havde brugsretten over deres fars formue, dør.

Det at være velhavende imponerer ikke don Lope, ligesom det ikke var nogen ulykke for ham at leve i fattigdom, men han udnytter pengene til at gøre sit hus mere komfortabelt.

På dette tidspunkt bringer Saturna ham pludselig nyheden om, at Tristana er kommet tilbage til byen og ligger meget syg på et hotel. Den Lope, der har givet sig ud for at være hård, formildes øjeblikkeligt og begiver sig hurtigt til hotellet.

Han bliver modtaget af Horacio, der fortæl-ler ham, at Tristana, som er ved at dø, har villet vende tilbage til don Lope, som hun sta-digvæk betragter som sin rigtige far.

Han lader pigen bringe til sit hus og bruger nu den formue, han for nylig har fået, til at give hende alle de fornøjelser, hun ønsker, men hendes tilstand er alvorlig, og for at redde hende er det nødvendigt at amputere hendes ene ben, hvor man har fundet en svulst.

Horacio er blevet i byen, men tør ikke be-søge sin elskerinde. Et bevis på den forandring, don Lope har undergået, er, at han besøger den unge mand og beder ham om at komme og hilse på Tristana. Han indrømmer, at hans følelser har ændret sig til de rent faderlige, og at hans myndling trænger til den unge mands selskab for ikke at føle sig ulykkelig. Han for-lader ligeledes huset, når maleren besøger hende.

Horacio har til hensigt at opretholde forbin-delsen som før, men det lykkes ham ikke: han kan ikke elske en kvinde, der mangler et ben, på samme måde som før. Han undskylder sig med presserende arbejde og forlader byen, men lover at komme tilbage i løbet af en måned, selv om hun alt for godt ved, at han ikke vil gøre det.

Tristanas karakter er undergået en stor for-andring, efter at hun har mistet benet. Hun

lider af pludselige sexlyster: f. eks. forlanger hun en dag, før Horacio rejser, at han skal bære hende ind i hendes værelse uden frygt for, at don Lope skal overrumple dem.

Den sexophidselse – der efter Horacios bortrejse kun er fantasi-erotik, thi den gamle vedbliver med at være som en ven, en værge for hende – bliver efterfulgt af angerkriser, hvor hun føler, at hun må sone. Hun kommer på denne måde så småt frem til en for hende uvant religiøsitet.

Don Lope ser med et vist ubehag på denne hang til religiøsitet, som strider mod hans livslange antiklerikalske indstilling. Alligevel insisterer Tristana og går så vidt som til at forlange, at don Lope skal gifte sig med hende for at rense hende i omverdenens øjne og hjælpe hende i kampen mod den synd, som belejrer hende. Det er imidlertid ikke så meget bodfærdighed, der udvikler sig hos hende, som et masochistisk soningsønske; men for at sone må man angre, for at angre må man have syndet, og i denne malstrøm af lidenskaber fortæller hun sig selv.

Hvad don Lope angår, lader han det oprørske sindelag, som altid har holdt ham oppe, mildne, og efterhånden forfalder han til en uklar konformistisk indstilling, dels af ulyst, dels af træthed, dels smittet af Tristanas nye måde at se tingene på. Han, der tidligere kunne redde en krybskytte bare af had til politiet, fordi han betragtede dem som de magthavende, beskytter nu dette politi. Og han, som nægtede at gå i kirke af afsky for præster, modtager nu disse i sit hus. Og til sin egen overraskelse morer han sig blandt dem.

På dette tidspunkt, da deres liv bortrinder, ser vi til slut don Lope, forfalden på legeme og sjæl, sidde ved et kulbækken i et for ham behageligt præsteselskab, mens Tristana ustandselig går frem og tilbage på gangen, støttende sig til krykkerne, med udtørret krop, hensunken i sorg, stærkt sminket i ansigtet og med et mærkeligt udtryk i øjnene, som fortæller os om det helvede, til hvilket hun synes at være forfaldet med vilje, trukket ned af utugtige ideer, kæmpende imod dem og senere straffende sig selv for at have haft dem.

Uddrag af drejebogen (år 1923)

(Første sekvens)

OPBLÆNDING

1. Udendørs. En fæld. Dag (dolly)

I en PAN, hvor man skimter en del af provinsbyen, opdager vi en stor gruppe drenge, som spiller fodbold. Det drejer sig uden tvivl om en kostskole. En lærer eller assistent fungerer som dommer. Han er højere end spillerne og rager op over dem. Sommetider vinker han med et flag i den højre hånd for at give ordrer.

Vor opmærksomhed bliver henledt på den kendsgerning, at vi ikke hører nogen stemmer, ingen skrig. Det eneste, vi hører, er støjen af fødder imod jorden og boldens springen. Den naturlige støj, som hører hjemme ved en sådan lejlighed, mangler helt.

2. En gruppe elever spiller „pitos“, også uden at sige noget.

Af deres fagter uden ord bliver vi klare over, at det drejer sig om en skole for døvstumme.

3. En lærer, som spadserer langsomt omkring, holder op med at læse i det blad, han holder i hænderne og nærmer sig for at se på fodboldspillerne.

To drenge kæmper om bolden ansigt til ansigt: Saturno og Antolin. Saturno er tretten år gammel, med et livligt udtryk, intelligente øjne og et ansigt, som naturen ikke har været gavmild mod. Han er grim, men sympatisk. Antolin, der er lige så gammel, er fysisk mindre stærk, men lige så udtryksfuld.

Saturno har bolden i dette øjeblik. Antolin kæmper med ham og tager omsider bolden fra ham, hvad der gør Saturno rasende. Han spænder ben for sin kammerat. Antolin snubler lidt, men retter sig straks op igen og nærmer sig den anden med knyttet næve.

De begynder at slå.

Spillerne i de to grupper tager parti for deres kammerater, og der starter en lille kamp, uden at man hører et eneste skrig.

4. Læreren og assistenten løber straks til for at berolige gemytterne og straffe dem. Læreren tager Saturno ved øret og tvinger ham til at forlade banen. Antolin tørrer blodet af, som flyder ud af hans næse.

Mens spillerne påny organiserer sig, bliver læreren ved med at skænde på Saturno, som hele tiden stirer på lærerens læber. Når drengen drejer hovedet for ikke at „høre“, hvad den ældre siger, vender læreren ham om igen, for at han skal „høre“.

5. Saturno gestikulerer voldsomt og med mange fagter, som om han vil forklare, hvordan kampen opstod. Læreren afbryder hans forklaring ved højt at sige:

LÆREREN

Hold op! Næste gang trækker jeg dine ører af!
Efter alt det, vi har gjort for dig...

6. SATURNA OG TRISTANA

kommer henimod det sted, hvor læreren og drengen står.

Den første er høj, tør, noget mandhaftig, omkring fyrre år gammel, beskedent klædt, som det sømmer sig en tjenestepige. Den anden, Tristana, er ca. tyve år, smuk og slank, med et uskyldigt og næsten barnligt udtryk, med håret kæmmet uden det mindste koketteri og klædt i en sort, latterlig dragt, som skjuler hendes formers pigeagtige ynde.

(NOTE: Den skuespillerinde, som spiller Tristanas rolle, bør ikke have plukkede øjenbryn. Hun optræder helt uden sminkning).

De går forbi en anden gruppe drenge, som spiller kugler, og kommer hen til læreren og den døvstumme dreng. Denne sænker øjnene, rynker panden og bliver stående ubevægelig, da han ser sin mor, Saturna.

SATURNA

Hvorfor kommer jeg da altid til at se ham,
når han er uartig?

(Sidste sekvens)

243. Saturna kommer ind med en ildrager, og mens gæsterne snakker, knæler hun, løfter borddugens flige og rager kyndigt op i kulstykkekerne i ilden. Da hun er færdig, går hun ud af spisestuen.

DON CANDIDO

Renter? Jeg ville være tilfreds med en fjerdedel.

DON LOPE

Nåh, don Candido, er Deres løn ikke tilstrækkelig?

DON CANDIDO

Vi tjener mindre end en murer, don Lope. Hvordan skulle man med dette kunne underholde en lemlæstet søster, som er enke, og tre nevøer, der, hvis jeg tør sige det, spiser som ulve.

244. Indendørs. Gang. Nat.

Tristana er ikke holdt op med sin monotone spadseren op og ned ad gangen. Vi lægger mærke til den store forandring, der er sket.

Hun er næppe 28 år gammel og ser ud som fyrre. Hun er sortklædt i en ulden frakke og med et tørklæde om halsen (det fryser på gangen). Hendes påklædnings beskedenhed modsvares af udtrykket i hendes ansigt, som er sminket lidt for meget. Hun synes at tænke på noget skjult, noget tiltrækkende, thi et smil er ved at bryde frem på hendes læber. Alligevel har hendes blik en mærkeligt onskabsfuld udstråling.

Mens Tristana fortsætter sin besættende gåen frem og tilbage, bliver don Lope og hans venner ved med at snakke.

DON AMBROSIO (off)

Nåja, don Candido, du skal ikke beklage dig, ellers tror don Lope, at vi har aflagt ham besøg i en anden hensigt.

DON CANDIDO (off)

Don Lope ved godt, at jeg ikke plejer at bede om noget til min egen fordel.

DON LOPE (leende, off)

Ja, det ved jeg.

KLIP TIL

245. Indendørs. Spisestue. Nat.

Don Lope tager chokoladekanden.

DON LOPE

En kop til, mine herrer?

DON CANDIDO

Bare en halv. Tak.

Han skænker for dem begge to, og byder dem så nogle stykker ristet brød (picatostos).

DON LOPE

Et stykke ristet brød. De har spist så lidt.

DON AMBROSIO

Navnet picatostos passer godt. Ristet udenpå og blødt indeni.

Begge tager et. Så tier alle. Don Ambrosio opløser et stykke sukker i mælken. Don Candido dypper sit ristede brød og spiser det.

Don Lope føler sig lykkelig. Med velbehag betragter han sine gæster. De er lykkelige, med den kortvarige lykke, der følger af at have spist godt. Han bliver tankefuld et øjeblik, så siger han med høj stemme, som om han bare følger sine tanker:

DON LOPE

Når alt kommer til alt, mine herrer, er livet slet ikke så dårligt, som mange tror.

Hans gæster svarer ikke, thi ingen kan finde på noget at indvende imod denne påstand. Udenfor tiltager stormen.

På gangen hører man nu stærkere og mere påtrængende den rytmiske dunken af Tristanas krykker og ene ben.

FIN

DOSTOJEVSKI PÅ PRÆRIEN

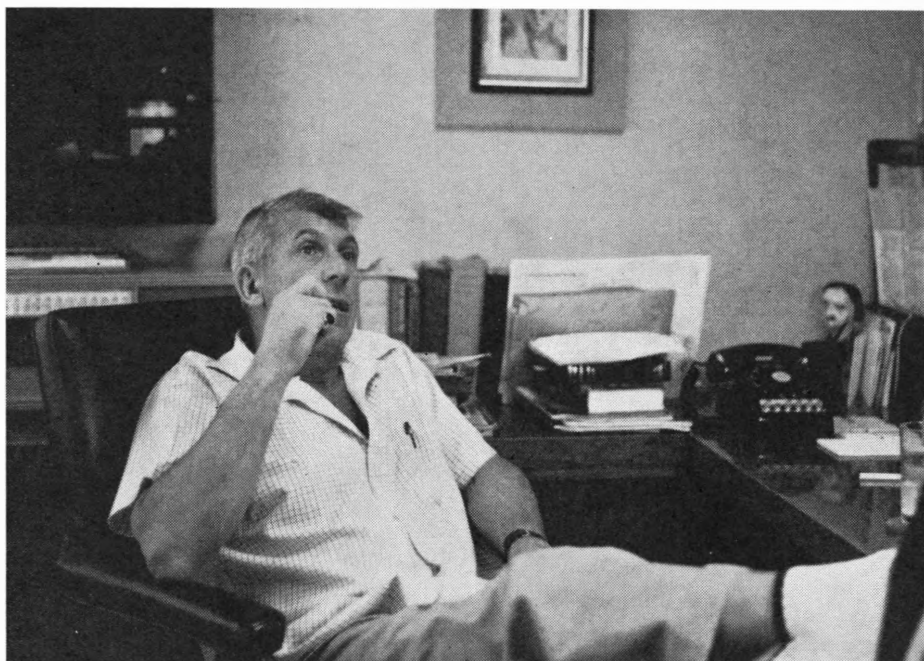
RICHARD BROOKS og

„Med koldt blod“

AF AXEL MADSEN

På lærredet vil „In Cold Blood“ blive ukendte ansigter udførende en vanvittig forbrydelse. Som et varsel om glæden rider under en blytung himmel over de vinterlige prærier en amerikansk drøm, der er gået i stykker. Kun lidt spænding og ingen lykkelig slutning.

Brooks over for sin vanskeligste film.



Richard Brooks i sit kontor, fotograferet af Axel Madsen.

Den, der skal lave „In Cold Blood“ (Med koldt blod) vil holde sig tæt op ad *Truman Capotes* best-seller, og når den piberygende *Richard Brooks* sætter kameraerne i gang i Holcomb i det vindomsuste vestlige Kansas i december, kommer han til at regere over et af de mindst glødende hold af skuespillere og teknikere, som nogen sinde har skullet gå i gang med at filmatisere en litterær sensation.

Der vil ikke være nogen stjerner i filmen, den vil ikke stille viljestærke protagonister over for hårdhuede antagonister, den vil ikke indeholde nogen form for spænding af arten „hvem gjorde det?“, den vil ikke få nogen åndeløst fængslende slutning, den vil blot rekonstruere en historie om en absurd forbrydelse og straf.

„Hvis filmen skulle have kostet en masse penge, ville vi være nødt til at behage alt for mange, og måske derfor kun komme til at behage meget få.“ Med disse ord sammenfatter Brooks sine følelser over for projektet.

Instruktøren af „The Blackboard Jungle“, „Elmer Gantry“ og den uheldige „Lord Jim“, Richard Brooks, der er 54 år, er i højeste grad klar over den øjeblikkelige best seller-succes, spænding, ros og mange penge, der omgiver Capotes „nonfiction“-roman, der er et resultat af næsten seks års undersøgelser omkring mordet på Clutter-familien i Holcomb.

Brooks' største bekymring for øjeblikket er, at han vil holde „In Cold Blood“ inden for det sobres rammer. Soberhed vil på dette tidspunkt sige roligt arbejde med manuskriptet og et minimum af reklame. Brooks var manuskriptforfatter (*John Hustons* „Key Largo“), før han i 1950 avancerede til instruktør, og han har været sin egen manuskriptforfatter (om han blev nævnt på forteksterne eller ej) på alle sine film. „In Cold Blood“ vil ikke være nogen undtagelse, men Capote har ret til at godkende manuskriptet. Officielt vil der ikke foreligge noget manuskript de første par måneder, for ikke at opmuntre til krav fra myndighederne i Kansas, og når indspilningen begynder, vil skuespillere og teknikere kun få et kig i det færdige manuskript.

„Vi er i færd med at lave aftaler vedrørende optagelserne i Kansas,“ siger Brooks. „De er meget nervøse der, men jeg tror, at vi bliver nødt til at optage en del af filmen i de autentiske omgivelser.“

„Det vigtigste er, at der ikke vil foreligge et manuskript foreløbig. Jeg kan ikke lade alle og enhver se manuskriptet, for så vil der ikke blive andet end problemer. Så snart der er et manuskript, vil myndighederne se det. Og det går aldrig – ikke med denne film.“

Sidste gang Brooks måtte kæmpe mod nervøse myndigheder, der er bange for deres omdømme, var, da han lavede „Lord Jim“. Man henvendte sig til syv østasiatiske lande, før man fandt et (Cambodia), der ikke krævede udførlige omskrivninger af manuskriptet og retten til at klippe i den færdige filmatisering af *Joseph Conrads* 70-år gamle roman.

„Der vil foreligge et manuskript, og skuespillere og teknikere får lejlighed til at læse det én gang, før vi begynder, for at få et indtryk af, hvordan filmen skal blive,“ siger Brooks. „Derefter vil vi lægge det væk og arbejde med siderne til hver enkelt dag hver for sig.“

Brooks fik retten til „In Cold Blood“, fordi Capote havde en begrundet sikkerhed for, at hans 343 siders undersøgelse af forbrydelsens mørke sider vil blive overført til lærredet intelligent og trofast, og ikke fordi Brooks og „Columbia“ overbød andre filmfolk som f. eks. *Otto Preminger*, hvis voldsomme konfrontation med den litterære agent *Irving Lazar* i den fashionable restaurant „21“ i New York i januar var den mest omtalte kamp om filmrettighederne til bogen.

„Da vi talte med Truman, sagde jeg, 'Jeg har ikke råd til at købe bogen for det beløb, du taler om. Derfor må du enten blive kompagnon eller lade en anden filme historien',“ fortæller Brooks. „Derfor gik han med til det. Det er rigtig nok, at han fik en del penge, men han fik ikke så mange, som han kunne have fået hos enhver anden producent.“

Brooks nægter at oplyse det nøjagtige beløb, som man har betalt for filmrettighederne, eller om den procentsats af overskuddet, som Truman Capote vil få. „Time“ påstod, at „Columbia“ havde betalt 400.000 dollars for rettighederne, og „Esquire“, der gentog „New York Times“, som vurderede Capotes indtægt på filmen til 2 millioner dollars, antydede selv, at der kunne være tale om en endnu højere sum.

Brooks' kontorer befinder sig i en suite på den øverste etage i „Columbia's“ administrationsbygning i Gower Street. Omgivet af pibe-

brædter, et fotografi af hans kone *Jean Simmons* og huskesedler om optagelser på fjerne steder, finder jeg den høje, grånende instruktør, der er ved at lægge sidste hånd på arbejdet med at fastsætte udsendelsesdatoerne for „The Professionals“, hans 17. og seneste film, der forhåbentlig vil blive den succes, der kan udslette mindet om den skuffende modtagelse hos kritik og publikum af „Lord Jim“.

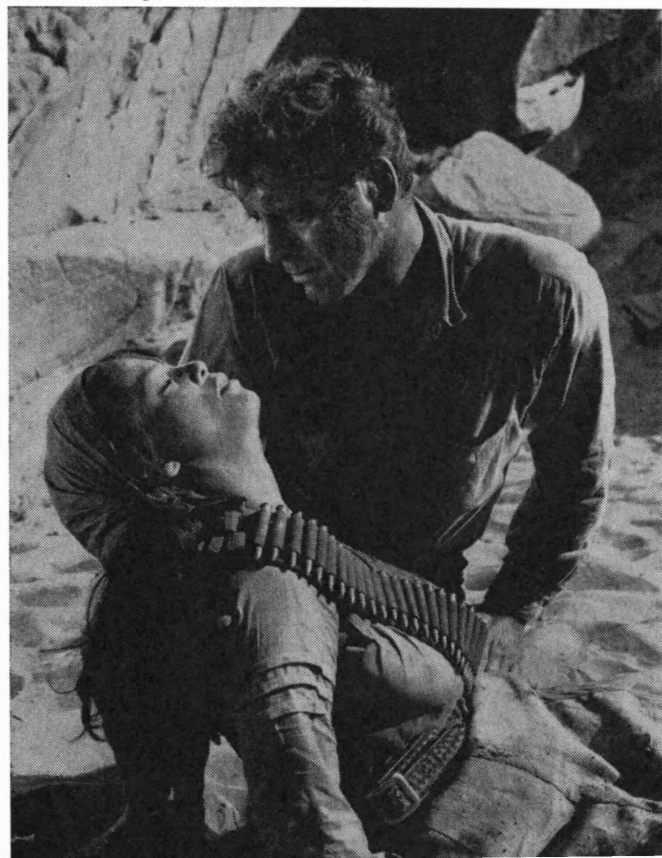
I „The Professionals“ medvirker *Burt Lancaster*, *Lee Marvin*, *Jack Palance* og *Claudia Cardinale*. Titlen hentyder til fire professionelle gunmen, der i 1917 bliver sendt til Mexico, hvor revolution og borgerkrig har splittet landet. De skal bringe en rig mands bortførte hustru tilbage, men de finder, at det dobbelttydige i alle værdier er en udfordring til deres egne handlinger.

Brooks siger, at produktionsselskabet vil slå ned på de mest utrolige ting for at få filmene til at passe ind i skemaet for stereotyp tænkning.

„I „The Professionals“ spørger en eller anden på et vist tidspunkt Burt Lancaster, da de overværer eksekutionen af nogle mexikanske „Federales“ (statspolitibetjente): 'Hvorfor er en amerikaner overhovedet indblandet i en mexikansk revolution?' og Lancaster svarer: 'Måske har der altid kun været én revolution: de gode mod de onde, og spørgsmålet er blot: Hvem er de gode?' Så spørger „Columbia“: 'Hvad mener De med, at der kun har været én revolution?' og jeg svarer: 'Jeg tror på, at der kun har været én revolution siden den dag, mennesket løftede sit hoved og begyndte at tale med et andet menneske! Fyren fra „Columbia“ siger så: 'Mener De det? Er De en revolutionær?' Jeg svarer: 'Ja.' Nu bliver de virkelig nervøse. De mærkeligste ting gør dem nervøse.“

Brooks er den venstreorienterede intellektuelle, der fik succes, en efterkommer af *Hemingway* og *Steinbecks* „fortabte generation“, der arbejder i ophøjet indsnævret, en fil-

Burt Lancaster og Marie Gomez i Brooks' „The Professionals“.



mens high brow, der voksede op under depressionen, oplevede den spanske borgerkrig og begyndte selv at skabe under den anden verdenskrig.

„Elmer Gantry“ var en gæld, han betalte tilbage, et projekt, som han havde tænkt på helt tilbage i krigens tid. *Sinclair Lewis* havde meget rosende anmeldt Brooks' første roman „The Brick Fox Hole“, en provokerende skildring af homoseksualitet og disciplin inden for marinekorpsset, og menig Brooks havde tilbragt en orlov i New York som gæst i forfatterens hjem. Besøget var mere end en høflighedsvisit, som en ung forfatter aflagde hos en ældre kollega, der havde skrevet et modigt forsvar for hans bog. Det var en proskriberet, der kom for at takke den mand, som reddede ham fra krigsretten. „The Brick Fox Hole“ havde rejst en sådan storm, at det kun var *Sinclair Lewis'* forsvar, der reddede Brooks fra det militære tribunal.

Historien om Brooks' første roman (han skrev også „The Boiling Point“ og „The Producer“) sluttede ikke her. Den blev filmatiseret under titlen „Crossfire“ („Blindt had“), bogen blev til filmen, der startede heksejagten i Hollywood, og som bragte sin instruktør *Edward Dmytryk* på den sorte liste i 1947.

Brooks er allerede stærkt optaget af forberedelserne til „In Cold Blood“. Han har sat fotos op af de myrdede fra 1959, den velstående farmer Herbert Clutter, hans neurotiske kone, hans kønne 16-årige datter og hans 15-årige søn.

Ved siden af fotografierne af ofrene har han anbragt billeder af de to mordere, Richard Hickock og Perry Smith, der blev sendt i galgen i Kansas' statsfængsel for 18 måneder siden, efter at sagen var trukket ud i 5 år.

Ved siden af disse fotos er der portrætter af politichefen, fangevogteren, en af mordernes kammerater (der fortalte dem, at familien Clutter altid havde 10.000 dollars i et pengekasse hjemme; i virkeligheden fandt Hickock og Smith 40 dollars, eller 10 dollars for hvert mord), dommeren og nævningene. Det drejer sig om fotos af forskellig størrelse, fundet i aviser, ugeblade og i Kansas-politiets arkiver.

Man finder også et udklip med forslag til skuespillere i rollerne. „Ja, ja, et tidsskrift („Spectator“) havde en artikel, i hvilken seks eller syv berømtheder fortalte om, hvem de

ville anbringe i rollerne,“ sagde Brooks med en lidt arrig bevægelse mod opslagstavlen. „Når man læser nogle af forslagene, har man lyst til at springe i vandet. Faderen, mr. Clutter, ligner Harry Truman på nogle af billederne, og en eller anden foreslog *Zero Mostel* i rollen. Hvad mener De?“

„Hvem vil De have til at spille i filmen?“ spurgte jeg.

„De fleste af dem vil være ukendte. De to drenge vil være ukendte.“

Den største vanskelighed ved at overføre Capotes bog til film ligger i den omstændighed, at bogen ikke rummer nogen konflikt mellem personerne. Ligesom ved en trafikulykke havde ofrene ikke en chance.

„Bogen er meget velskrevet, men det er ikke et spørgsmål om „Vil politiet fange morderne?“, og der rejses ingen tvivl om, hvorvidt de anklagede er skyldige. Det er ikke det, det drejer sig om, og det er en af grundene til, at det bliver vanskeligt at holde filmen oppe lige til slutningen.“

Brooks har tidligere beskæftiget sig med pervers forbyrdelse. Med *Yul Brynner* og *Maria Schell* i hovedrollerne filmede han *Dostojevskis* „Brødrene Karamazov“, hvor dramaet ligger bag handlingerne, ordene og bevægelserne. Den blev fulgt af de to *Tennessee Williams*-filmatiseringer, *Elizabeth Taylor*-filmen „Kat på et varmt bliktag“ samme år (1959) og i 1962 af „Sweet Bird of Youth“ med *Geraldine Page* og *Paul Newman*.

Men disse film var bearbejdelser af allerede dramatiseret fiktion, mens „In Cold Blood“ er begrænset til kendsgerningerne i masse mordet i 1959 og dets konsekvenser.

„I „In Cold Blood“ er spørgsmålet: Hvordan kunne to fyre gennemføre en meningsløs handling? Hvad er motiverne bag den meningsløse forbyrdelse? Det er en historie om det, som får folk til at låse deres døre og sige: „Det drejer sig ikke om, at der kommer nogen for at stjæle fra os, fordi hvis de vil stjæle fra os, så lad dem gøre det.“ Det er følelsen af chok og forfærdelse over det meningsløse drab. Selve forbyrdelsen var meningsløs, mordernes tilværelse før mordet var meningsløs, og afslutningen var meningsløs, fordi den ikke løser noget som helst. Hvis vi kan vise dette på lærredet, tror jeg, at det vil være anstrengelserne værd, fordi sådan er tiden nu.“

„Efter romanen af.....“

Forbløffende nok hænder det ofte, når man skal udtrykke sig i skrift eller tale om dette at „filmatisere“, at man finder sig selv i en spontan forsvarsposition. Et eller andet sted lurar en eller flere latente anklager, enten fra beundrere af den udsatte forfatter, eller fra én selv. Om de første – beundrerne – er der ikke så meget at sige. De vil altid gå skuffet ud af filmsalen efter at have set en filmatisering af deres yndlingsforfatters værk – eller de vil beskytte ham og deres egen erindring om værkets uovertræffelighed ved at *påstå*, at de er skuffede. Det er dem, såvel som kritikerne, der ved deres evige sammenligning mellem bog og film i erindringen genkalder historien om æslet på et Hollywood-atelier, der stod og tyggede på en gammel kopi af „Mus og Mænd“, da et andet æsel kom og spurgte: „Er den god?“ – og fik svaret: „Ja, men bogen var bedre“. Om selvanklagerne kun dette, at de vel har rod i det ansvar man uundgåeligt *må* føle overfor den forfatter, hvis værk man (alt efter held eller talent) har trakteret eller maltrakteret. Men endelig skyldes forsvarspositionen vel også en slags skyldfølelse over ikke at arbejde efter eget originalmanuskript. Herom kan siges, at det er en ambition, de fleste instruktører har, at det er en ambition mange allerede praktiserende forfatterinstruktører at dømme efter resultaterne burde lægge fra sig, og endelig (som trøst i den kompleksede pine) at selv *Dreyer* oftest har arbejdet efter litterære forlæg af en eller anden art.

Der er et par principielle betragtninger vedrørende hele begrebet „filmatisering“, som bør klarlægges. Et par af dem er vanskelige, fordi de hænger sammen med selve terminologien – og man kan aldrig være helt sikker på, at man i oversættelser får udtrykt sig korrekt (dette er skrevet på dansk beregnet til trykning på

fransk*). Men sagen er, at ordet „filmatisering“ på dansk har en uheldig klang. Det gør filmen urimelig sekundær og underdanig overfor det litterære grundlag, på hvilket den er baseret. Principielt vil jeg sige, at jeg i arbejdet med litterært basismateriale befinder mig i samme situation, som hvis jeg arbejdede ud fra en idé, fra en social problemstilling eller ud fra en personlig konflikt. Det er med andre ord væsentligt for mig at få slået fast overfor mig selv og overfor dem, der måtte spørge, at jeg betragter „bogen“ som en inspiration til at skabe et selvstændigt kunstværk, og ikke som et grundlag, hvorpå jeg *genskaber* et eller andet sekundært. Dette er imidlertid ikke et synspunkt jeg har anlagt ud fra en eller anden selvhævdelsestrang; det er det eneste grundlag på hvilket jeg kan skaffe mig den afstand til „inspirationskilden“, som jeg finder uundværlig.

Men det er væsentligt at gøre sig klart, fra hvilken detalje i bogen inspirationen kom. Var det fra en atmosfære, fra en persontegning, fra en konflikt? (Det forekommer mig utænkeligt, at inspirationen kan komme fra mere end én detalje eller én komponent i værket). For når talen kommer på „trofasthed overfor forlægget“ vil jeg hævde, at det er den detalje, der har givet en inspirationen, man skal være trofast overfor, mens det nærmest er en pligt at frigøre sig overfor resten af stoffet. Først når man har manipuleret sig hen i den position, har man muligheden for at skabe noget personligt, et selvstændigt kunstværk, og ikke en reproduktion. Og først når alt dette er sagt, er jeg parat til at acceptere ordet „filmatisering“.

*) Artiklen er oprindeligt bestilt af „Cahiers du Cinéma“.

Et andet ord som volder en del kvaler er ordet „filmisk“. Hvilke bøger er filmiske? Svaret herpå kan ikke være alment gældende. Hvad der er filmisk for den ene er det måske ikke for den anden instruktør. Personligt finder jeg det f. eks. ganske underordnet ved vurderingen af en romans filmiske karakter, om den er visuelt skrevet – ja, jeg vil næsten på forhånd frasortere den visuelle roman som ufilmisk, om ikke ud fra andet, så ud fra den primitive tanke, at når historien nu én gang er fortalt så billedagtigt (omend i „ord på papir“), hvorfor så gøre det igen? (selv om det er „på celluloid“). Heller ikke dette gælder naturligvis definitivt, for selv den stærkt visuelle roman kan opfylde den betingelse, jeg stiller, for at den er filmisk, nemlig at den inspirerer eller kan inspirere en instruktør til at skabe et selvstændigt kunstværk. Og på nøjagtig de samme betingelser kan en social problemstilling eller en personlig konflikt altså også være „filmisk“.

Med det foranstående trukket op tør jeg godt kaste mig ud i en beskrivelse af den teknik, jeg anvender, når arbejdet drejer sig om en filmatisering. Men hermed er det blevet vanskeligt og overflødigt at udtrykke sig generelt, for metoden demonstreres bedst gennem et eksempel, og jeg vil holde mig til arbejdet med min sidste film „Sult“. (Inspirationen til at gøre netop denne film kom fra intensiteten, fra nervøsiteten i persontegningen).

Opretholdelse af afstand til det man har med at gøre, betragter jeg som en vital forudsætning for et lykkeligt resultat. Det var grunden til, at jeg tog en medforfatter på manuskriptet til „Sult“, der som roman er så stærkt påtrængende og „inficerende“ i form og væsen, at det er svært at holde den ud i arms længde. Jeg valgte en af den unge danske litteraturs bedste prosaister og største begavelse, *Peter Seeberg*, der foruden at være litterær magister også er etnograf, hvilket sidste viste sig at komme os stærkt til gode under research-arbejdet til denne film, der foregår i slutningen af forrige århundrede.

„Sult“ er den norske forfatter og nobelpristager *Knut Hamsuns* debutroman, skrevet i 1889. Vort første problem var, at den er skrevet i jeg-form og altså stærkt subjektiv. Ingen af os troede på muligheden af at lave en subjektiv film med indre monolog (hele

romanen er én indre monolog), vi følte tværtimod, at vi måtte opleve stoffet i en ny dimension, der ikke var identisk med Hamsuns. Denne erkendelse har vel nok været vort held, for derved lykkedes det os at skabe en situation netop efter vort ønske og en virkning af filmen, der er en parallel til virkningen af bogen, men på en ny og selvstændig måde. Enklest kan jeg vel forklare det således: ved læsning af den stærkt subjektive roman identificerer man sig ikke med hovedpersonen – jeg-personen – men han trænger sig ind i *læseren*, inficerer ham, bliver uafrystelig. Nøjagtig det samme sker ved filmen (i beskedenhed sagt: „tror jeg nok“): i den helt objektive film identificerer man sig ikke med hovedpersonen, selv om han er altdominerende; man kommer ikke op til ham på lærredet, men han kommer ned i salen til tilskueren og trænger ind i ham, inficerer ham, bliver uafrystelig. Det var netop, hvad vi ville opnå.

Men inden det kom så vidt, havde vi mange kvaler. Peter Seeberg skrev et manuskript af høj kvalitet, hvori han elaborerede flere af romanens bipersoner og frit digtede videre på de antydninger, han kunne tolke ud af Hamsuns sparsomme beskrivelser af dem. Dette var et stadie på vejen, forud for hvilket var gået en kartoteks-katalogisering af bogens hændelser og en differentiering af detaljerne. Jeg var i første omgang begejstret for dette manuskript, indtil jeg blev klar over, at vi ad denne vej ikke opnåede den foran beskrevne „inficerende“ virkning. Det blev mig klart, at selv om vi opgav subjektiviteten, egocentrien om jeg så må sige, måtte vi ikke opgive centraliseringen af og koncentrationen om hovedpersonen. Med Seebergs velsignelse lugede jeg ud i hans manuskript, mens jeg skrev drejebogen, førte det så at sige tilbage til Hamsun, men nogenlunde med Seebergs kontinuitet og episodevalg. Et columbusæg var Seebergs koncentration af historien fra Hamsun's fire måneder til fem døgn, et greb som afdækkede det dramatiske forløb, der i romanen er endda overordentlig latent. Men en særlig glæde havde vi af Seebergs første manuskript rent praktisk, nemlig da det kom til udviklingen af de større biroller. Ofte er birollers persontegning i manuskripter utilfredsstillende for skuespillerne, der skal spille dem. Rollerne kan være så små (og dog vigtige), at der ligesom ikke

er noget at hænge dem op på. I dette tilfælde kunne jeg vise skuespillerne en mere detaljeret tegning af de personer, de skulle gestalte – og selv om de aldrig kom til at spille de scener, de derved læste (fordi de jo altså var strøget i drejebogen), så engagerede det dem i rollerne og lettede dem i identifikationen.

Samarbejdet om manuskriptet kunne beskrives i mange og i anden sammenhæng underholdende detaljer; rejser til møder på af-sides liggende kroer, natlige samtaler veks-lende fra spirituel diskussion til skænderier af næsten håndgemængagtig karakter. Men på denne plads vil det nok være rimeligst at ind-skrænke sig til en konklusion, en forenklet formulering af teknikken, om det overhovedet er muligt at formulere en sådan. I forsøg her-på vil jeg sige, at det stort set går ud på, med *egne* midler i *eget* medium at give andre den oplevelse, man selv har modtaget fra en anden kunstners brug af *sine* midler i *sit* me-dium. (Ved nærmere eftertanke er dette må-ske ikke andet end en tungt formuleret selv-følgelighed; men selvfølgeligheder har iblandt

godt at af få en ny forklædning, så man atter kan lægge mærke til dem.*).

Men herudover er der et grundlag for ar-bejdet med filmatiseringer, som efter min mening er en forudsætning for rimeligheden i overhovedet at sætte hele dette apparat igang. Det er grundlaget for inspirationen, jeg siger til. Her må ikke blot være tale om evne og vilje til at modtage inspiration som „en god idé“ fra en eller anden tilfældig bog. Her må være tale om en åbenhed og en blottelse, så inspirationen gror fast som et personligt en-gagement, uden hvilket det hele blot ville være en ekspeditionssag. Det er naturligvis ikke tilfældigt, hvilket stof der skal til for at „åbne“ den enkelte instruktør. Men det svære er at vurdere på et tilstrækkeligt tidligt tids-punkt, om åbenheden og blottelsen har været stor nok, om inspirationen er ægte, og om en-gagementet nu også kommer *indefra*.

© Cahiers du Cinéma

*) Dette i parentes er tilføjet til ære for „Kosmora-ma“'s læsere. H. C.

Gunnel Lindblom som Ylajali i „Sult“.



SVEND METHLING

- i anledning af „Sommerglæder“

VED JØRGEN STEGELMANN

- Filmens *Herman Bang*-troskab, hvoraf tror De den kommer?

- Den kommer vel af kærlighed til Bangs måde at skrive på; der er noget, der falder sammen dér. Mange af Bangs noveller, det er jo ligefrem drejebøger - hele den impressionistiske stil...

- Filmen virker meget hurtigt i sin klipning. Klippede De den selv?

- Ja, det gjorde jeg, sammen med frk. *Schlüssel*. Jeg har altid holdt af at klippe mine film selv. Efter min mening bør en drejebog være sådan, at man kan klippe efter den. Når man gør det store arbejde med drejebogen, så er der jo ikke meget at strides om bagefter.

- Der er en scene i „Sommerglæder“, der virker improviseret. Da man går til bords ved det private selskab hos konsulen, siger *Inga Schultz* pludselig til *Martin Hansen*: „Ja, vi fik vist ikke hilst på hinanden.“ Det virker som en improvisation, som om hun har glemt at sige det før og nu kommer i tanke om det.

- Nej, det er umuligt. Det kan ikke tænkes, at når man har gennemgået en scene og så endelig optager den, at der bliver sagt noget, som ikke stod i drejebogen, det er utænkeligt. Men hun har nok sagt den så naturligt, at De troede, at den var improviseret. Det var ligesom med *Olaf Poulsens* berømte improvisationer; folk troede, at han lavede dem på stående fod hver aften i „Genboerne“, det var det samme hver eneste aften.

- I filmens første scene er der en virkning, der kan opfattes satirisk. En skygge fra slagte-rens vogn falder hen over skiltet med „Brasens hotel“. Skal det opfattes som noget i retning af, at nu er idyllen slut osv.?

- Nej, det tror jeg ikke, det var vist bare for ikke at virke for kedelig. Vi lavede en skygge, der faldt henover billedet, man hørte vognen køre forbi. Der er ingen satirisk eller moraliserende hensigt med det.

- Der er også en scene, der har en smule uhygge over sig, hos borgmesteren og hans kone.

- Ja, det skal der være, og hun var for resten udmærket, fru *Wietb.*

- Andre steder kan man finde en ironisk virkning.

- Ja, en ironisk virkning over for turismen. Gadespejlene kan vel medvirke til det, der er mange billeder, der er taget gennem gadespejl, og spejlvirkning oppe i salen, hvor *Arhoff* sidder og drikker.

- Filmen virker meget gennemarbejdet, meget grundig, hvad der måske kan virke sjældent i dansk film. Men det har De måske ikke lyst til at kommentere?

- Det synes jeg kun er naturligt, en sådan grundighed - jeg mener, det man laver må jo fremstå bevidst, samtidig med at det er levende liv, ellers har det jo ikke noget med kunst at gøre.

- Scenen med de fire lærerinder, der går i vandet, kan virke stileret, hvad filmen jo ellers ikke er.

- Nej, det er den ikke, men der var lige et øjeblik, jeg tror, det var et maleri af en eller anden fransk kunstner, som faldt mig ind, disse fire sorte skikkelser, der går langs med havet. Det er en lille vittighed, og den kommer igen, lærerinderne indbyder hele tiden til det, det er én, de fire.

- Den fortræffelige *Arhoff*-replik med vittighederne ude på landet, hvorfor er den blevet taget fra skoleinspektør Rasmussen, der siger den i novellen?

- Det ved jeg ikke, det må jeg sige - det aner jeg ikke. Der er jo en kolossal forskel alligevel på novellen og drejebogen, men det er sjovt nok med den drejebog, jeg ved ikke, hvor mange filmfolk den har været udlånt til, som har bedt mig om at måtte læse den.

- Men den kan ikke være særlig overraskende at læse?

- Næ, ikke når man kender novellen. Og dog, man genkender nok, men der er alligevel en stor forskel. Jeg havde for øvrigt tænkt at ville lave et hørespil over „Sommerglæder“, men det er nu aldrig blevet til noget.

- Filmen er meget smukt rundet af. Men ikke afsluttet...

- Næ, det er ikke afsluttet. Men det er jo Bangs teknik, og også, sjovt nok, moderne hørespil og mange moderne noveller, det er jo ikke forgæves, at han har levet, Bang - de ender med sådan en sløjfe op til sidst, hvad nu? Ikke sandt, der er ikke den afslut-

ning, som *Guy de Maupassant* anvender. Det er, ligesom det fortsætter. Ta' *Strindberg*, ikke sandt – i „Båndet“: Og så skrider min søn, og så skal jeg hjem og sove. – Og du tror, du kan sove i nat. Sikke et perspektiv.

– Hele filmen har en anti-Brasen stemning, det har bogen jo også.

– Ja, det synes jeg jo nok. Han lægger sympatien over på kvindemenneskene, han er et skvat, Brasen.

– I filmens stærkeste scene, den med sangeren og *Kai Holms* „Katrine, Katrine“, er der orkester på. Det virker lidt distraherende.

– Det er *Stefan Islandi*, der synger. Ja, det kommer altså sådan, at det begynder med klaver, og så går orkesteret ind under – det behøvede ikke ha' været der, orkesteret.

– Man har det begreb, der hedder *type casting* – en perfekt rollebesætning baseret på de rigtige typer. Hvem fandt skuespillerne?

– Det gjorde jeg selv.

– Fik De dem, De ville ha'?

– Ja, der er selvfølgelig altid nogen, der ikke kan – men jeg kan huske, at det var utroligt, at vi den sommer fik plukket alle dem, vi gerne ville ha'. I hovedrollerne fik jeg dem, jeg ville ha'. Der var ingen tvivl om, hvem det skulle være. Der var ingen vanskeligheder ved det. Mirabile dictu, for der var 57 skuespillere med, tror jeg nok.

– Hvor lang tid var De om at indspille filmen?

– Jeg tror nok, det var to og en halv til tre måneder. Det meste skulle jo gøres om sommeren, i hvert fald var juni og juli helt besat.

– Var den kompliceret at optage?

– Nej, det synes jeg egentlig ikke. Det betyder jo en stor lettelse, at rollerne er rigtigt besat. Det var min teatermaler fra Folkescenen og Skolescenen, *Madsen-Visnek*, der lavede dekorationerne.

– De har også arbejdet med *Erik Aaes*?

– Ja, første gang i 1927 med „Peer Gynt“, fremragende dekorationer, men man fandt dem for moderne. Men dengang, med „Peer Gynt“, da påstod jeg, at *Griegs* musik ikke passede til „Peer Gynt“, sikken en omgang jeg fik. Nu har man en anden musik. Og i 1929, da jeg satte „Historien om en soldat“ op, da skrev man, at det var den rene kommunisme. Det var for tidligt – det var „Sommerglæder“ også.

– Men „Sommerglæder“ blev jo succes, straks den kom op?

– Nej, den gik ikke, der kom ingen.

– Men siden hen, og nu på „Camera“ –

– Ja, det er dejligt.

– Deres første film var „Kongen bød“, men før den lå „Hadda Padda“.

– Ja, men det er ikke helt rigtigt at sige, at jeg var instruktørassistent på den. Jeg lavede filmen sammen med *Gunnar Hansen* for vore egne midler, fordi vi syntes, at det var meget langt nede dengang med dansk film, og

„Sommerglæder“.



ville så prøve at gøre en kunstnerisk indsats. Og det var egentlig vores tanke at begynde med at filme en af sagaerne, og derfor hed selskabet „Edda Film“. Men så blev vi enige om, at vi ville forsøge os frem med lidt lettere stof og ikke så forfærdelig mange statister og skuespillere, og så faldt altså tanken på „Hadda Padda“, som jo kan tages ved en rejse til Island på en halvanden måned eller sådan noget. Og da det blev „Hadda Padda“, var det straks meningen, at *Kamban* selv skulle instruere.

– De spillede sammen med *Clara Pontoppidan* i „Hadda Padda“, og også i *Dreyers* „Der var engang“.

– Jeg har ikke rigtig noget indtryk af den film. Jeg syntes jo altså bare, at det var en lidt tåbelig idé at tage „Der var engang“, da det, der bærer stykket, er lyrikken.

– Men den kan måske formidles i billeder alene.

– Jo, men hele poesien i „Der var engang“, versene – „Prinsesse, jeg er fra et land, hvor sproget...“ osv. – det er jo ingenting at se det stå i faste tekster. Det kan ikke reddes på stumfilm.

Om „Hadda Padda“ husker jeg bedst, at da jeg havde trænet i halvanden måned for at kunne gå ned ad fuglefjeldet, først tre meter, så fem og siden ti og til sidst Rådhus-tårnets højde, da fik jeg at vide efter premieren, at det kunne man jo sagtens gøre – man kunne bare lægge kameraet ned. *Kamban* sagde, at havde det været *Valentino*, der tog den tur, så havde han været mere verdensberømt, end han var. – „Edda Film“ var for øvrigt en fuldstændig økonomisk forbier, det kostede mig mange penge. Og vi var jo også *udenfor*.

I de næste år, i slutningen af tyverne, lavede jeg Skolescene og Folkescene, og så begyndte jeg igen, da *Schnéevoigt* kom i gang med tonefilmen; han var jo meget fornuftig, for han sagde til *Bauder*, at han var gammel stumfilmmand, og han måtte jo have et menneske med, som kan kontrollere repliken osv. Altså en slags dialoginstruktør eller medinstruktør – dialogen kunne de jo nok klare selv – det var jo folk som *Thorkild Roose* og *Clara Pontoppidan* og *Eliib Pio*, de vidste jo nok, hvordan man skulle sige replikker, men *egaliteten* i det osv. Jeg var selv med i „Kirke og Orgel“, den gamle organist, der bliver forelsket i den unge pige. Det var en meget smuk film. Så havde jeg nogle meget skrappe men dejlige år på Det kongelige Teater, under *Andreas Møller*. Så kom „Kongen bød“, og valget faldt på mig, jeg var jo sådan en *dansk* mand. Det var Kulturfil-

mens første store opgave. Jeg var vel egentlig ikke med til at skrive manuskriptet, men vi gennemgik det sammen, sådan som man mange gange er med til at se på manuskriptet, når det da ikke lige er sådan, at manuskriptet ligger fast, og man siger, at det tager jeg, som det er.

Men jeg var altså en *dansk* mand, og det var jo også derfor, at jeg skulle lave „Elverhøj“. Den var jeg nu noget imod, fordi det er et så decideret teaterstykke. Nogen succes blev den egentlig ikke, krigen kom jo. De skulle måske have gemt den! Men der er én ting, som undgik hele pressens opmærksomhed: det var første gang i dansk films historie, at et stykke musik var blevet filmatiseret. Hele ouverturen – hvert eneste motiv var bilagt med billeder, som svarede til motivet. Hele samspillet var holdt ganske nøjagtigt i de musikalske rytmer. Det blev ikke kommenteret, overhovedet ikke, hverken negativt eller positivt.

– Efter „Elverhøj“ kom „Sommerglæder“, og så skifter de fuldstændig om. Efter den nationale film bliver det nu *Abell*-filmene.

– Ja, det var mig, der spurgte *Abell*, om han ikke havde lyst til at lave en film, fordi jeg mente, det var det eneste rigtige ikke at hente stoffet fra andre kunstarter. Det var „Tak fordi du kom, Nick“. Jeg husker billedkvaliteten – dér søgte jeg mod noget lyst, lidt blegt, som passede til hele denne overfladiske atmosfære, som filmen foregik i.

– *Ebbe Neergaard* skriver, at den gør et noget *vegt* indtryk...

– Ja, og det skulle den netop også. Også fordi meningen med filmen er, at selvom denne mand fra et helt andet milieu kommer ind i hendes milieu, så bliver miljøet ikke forandret. Sådan er *bourgeoisiet*. Det er det, der var det svære ved filmen. Det havde været let nok, hvis det havde været „Trolde kan tæmmes“ – hvis det havde været et pigebarn, som ved hjælp af denne vagabond bliver et nyt menneske. Vi lavede en melodi, *Erik Fiehn* skrev den, som blev landeplage, men den var slet ikke med i filmen. „Tak fordi du kom, Nick“ blev set, og der blev snakket meget om den. Lige fra begyndelsen var jeg ude på at lave *film*, og derfor var det egentlig et held for mig, at min første film blev „Kongen bød“, der var skrevet for film, og hvor man som instruktør kunne være med og sige, at sådan og sådan skulle man ikke gøre det, osv. Jeg kan huske et lille eksempel fra en senere film, „Peter Andersen“. *Victor Montell* spillede en ven af Peter Andersen, og der var et sted i manuskriptet, hvor han fortæller om Peter, om hvordan han er – og så siger jeg: jamen kære ven,

det går ikke – det er ikke film, det er teater. Nu skal jeg sige jer én ting, nu laver vi det om på den måde, at når han siger, at nu skal han fortælle, hvordan Peter er, så klipper vi og ser en arbejdsløs, der sidder og fisker nede ved Gl. Strand. Så kommer *Carl Alstrup* forbi, og så står han og ser på ham, går ind i en fiskeforretning og køber en torsk, så pakker han den ud og lægger den ved siden af manden og går. Uden at Montell fortæller det, bare i billeder. Og så tilbage, og så forstår de andre bedre, hvordan Peter er. Sådan noget kan man ikke gøre med „Elverhøj“. Man kan ikke tillade sig det – der er noget, der hedder „droit moral“.

„Peter Andersen“ var min første film med Alstrup. Jeg havde jo hørt, at han var frygtelig vanskelig – god fornøjelse og alt det dér, og en af de første dage med Alstrup blev jeg kaldt ind i hans garderobe. Ja, det kunne jo slet ikke nytte noget, han sad med sin attaché-taske, jeg er dog en handelsrejsende af format, det må være i orden osv., osv. Så sagde jeg: Jamen, det har De helt misforstået. Peter Andersen er en handelsrejsende af format. De har 30 kufferter med, som udstilles rundt omkring på hotellerne – han er ikke én, der kommer ind til en mand og åbner sin attaché-taske: nu skal De se, hvad vi har af tandbørster og sy-

tråd osv. Nå ja, ja javel – og hele vejen fra det øjeblik var alt i orden. Jeg har aldrig haft nogetssomhelst besvær, og Alstrup havde jo sine komplekser. De ved – mod en fra Det kgl. Manuskriptet var af *Boëtius* og *Østrup*, de havde skrevet et udmærket hørespil, og jeg havde sat det i scene, og derfor foreslog jeg dem at skrive en film.

– Så kom „Regnen holdt op“ – Abell igen.

– Ja, det var en ganske bestemt idé, jeg havde givet ham. Det stammer fra førsteakten af hans skuespil „Judith“, en omlægning af førsteakten. Og den handlede altså om disse to gamle, spillet af *Sigrid Neiiendam* og *Clara Pontoppidan* – hvordan de tog det, at de to unge havde opholdt sig i huset om natten. Og der var også en schlager denne gang, det vil sige, det var en, som *Mogens Wieth* sad og sang, mens han kørte i bil i regnvej. Men det fik vi vrøvl for, da de tog den ud af filmen og trykkede den, altså løstrevet fra filmen. Men det skulle jo netop være sådan en vrøvlesang, som man sidder og synger for sig selv, når man nu kører alene.

Derefter lavede jeg „Natekspressen“ – *Lorentz* fortalte mig, at den nu er forsvundet, det kan jeg ikke begribe, men måske ved branden på Vestre Boulevard. Det var med manuskript af *Bønnelycke* og mig, jeg ville egentlig have

Karin Nellemose, Sigfred Johansen og Grethe Paaske i „Tak fordi du kom Nick“.



haft „Lokomotivet“ af Bønnelycke, men den havde *Bauder* købt, og den ville han ikke af med. Så måtte vi lave en ny, men det blev så at sige det samme. *Palsbo* var med som instruktørassistent og også på drejebogen. Og denne gang var der heller ikke noget i vejen med samarbejdet med Alstrup – i det hele taget, jeg har aldrig haft den slags besvær. Jeg tror, at mennesker er, som man behandler dem, og der er jo ingen grund til at være storsnudet, fordi man har en stor stilling ved teatret.

– For mange står det som noget ganske rimeligt, at en instruktør og hans skuespillere slås...

– Ved alt kunstnerisk arbejde skal mening stå mod mening, men hvis man har orden i sine ting og ganske nøjagtigt ved, hvad man vil, er meget nået. Derfor siger jeg, at drejebogen er og bliver kernen i det hele. Og så undgår man al det spild af penge og tid osv. Det er hjemmearbejdet på drejebogen, det gælder, og den kan man klippe efter. Men selvfølgelig ville man være en tåbelig instruktør, hvis man ikke, når man står og arbejder med et par begavede skuespillere, havde så megen fornemmelse, at man, når man hørte et tonefald, der lagde en replik op i et andet plan, kunne sige: Død og pine, der er noget dér, det må du ha' med. Man må ikke lægge sig fast

på den tanke, man først har med en skuespiller i en bestemt placering – han kan jo pludselig vise noget fuldstændig genialt. Spillet kan udvikle sig sådan, at man siger til sig selv, at det må du altså lægge mere vægt på, end du har gjort. Ikke hvad replikken angår, men selve reaktionen. Det er jo i det hele taget et problem; det ligger på ens dramatiske fornemmelse: Skal man have replikken eller reaktionen. Det er noget, man må lede sig frem efter, mens de to skuespillere snakker sammen. Man kan sætte to kameraer på, og så klippe bagefter. Som oftest er det på film reaktionen, der er det stærkeste.

Men de gange, hvor skuespillere har hittet på noget, det er meget sjældent. De store skuespillere gør det aldrig. De er vanvittigt disciplinerede. Og en støtte er det selvfølgelig, at man kender disse skuespillere fra teatret. Og så er der endelig det, at man har den rigtige skuespiller til rollen, at drejebogen er skrevet med henblik på den, der kommer til at spille rollen på film.

– Sådan gik det ikke med „Erik Ejegods Pilgrimsfærd“?

– Nej, det gjorde det ikke. Det skulle jo have været Alstrup, han var kommet så langt, at han havde maskeret sig, og vi havde taget prøvebilleder af ham; det havde været frygtelig

Carl Alstrup og Victor Montell i „Peter Andersen“.



morsomt, han havde jo rejst i provinsen og kendte hele dette milieu. Men Alstrup døde den nat, da „Natekspressen“ havde haft premiere. Vi læste det om morgenen i aviserne. Mærkeligt – i „Natekspressen“ begik han selvmord. Han gik ud ad jernbanelinien. Det sidste han havde gjort, det blev jeg for resten meget rost for, det var, da han havde ordnet på kontoret, da var der et lille billede, der hang skævt på væggen – da han kommer til døren, bad jeg ham, om han ikke lige ville rette på billedet. Det virkede meget stærkt, og man havde egentlig ikke behovet, sådan som han spillede denne scene, at se mere. Vi kunne godt ha' sluttet filmen af her.

Næ, „Erik Ejegod“ blev ikke rigtig til noget, det var i 43, der var ikke rigtig samling om noget, ingen arbejdsro, og det samme med „Det kære København“, det var en opgave – der er jo noget, der hedder økonomi. Det sagde jeg også straks: Jeg holder mig nøjagtigt til manuskriptet. Det har ikke mit hjerte, men jeg skal gøre min pligt. Men den film var en tilbagegang, vi var kommet længere i de år med dansk film.

„Det store ansvar“ – det var først *Mogens Lorentzen*, der skrev en film om børneforsorg, den hed „Nedfaldsfrugt“. Men *Bojesen* ville helst have en med alle institutionerne. „Nedfaldsfrugt“ er en sød historie om et gennemorganiseret børnesamfund på Amager, en god historie – jeg har engang spurgt min søn, om han ikke ville lave den, men det blev ikke til noget. Men dengang valgte man altså at følge Bojesens linie – det var jo under krigen, og man ville blandt andet vise tyskerne, at man havde præsteret noget værdifuldt inden for børneforsorgen.

I 1944 kom Lorentzen til med „Familien Gelinde“, efter læserønske. Man havde spurgt læserne, hvilken bog de helst ville have filmatiseret, og „Familien Gelinde“ vandt stort. Det var en af de første gange, *Ebbe Rode* viste sin stiltfærdige humor.

– Så kom tegnefilmen „Fyrtøjet“ ...

– Ja, jeg blev indkaldt for at hjælpe med at skabe en kontinuitet. Tegnerne havde tegnet morsomme ved den film var, at alt det, vi blev bebrejdet herhjemme, det blev vi rost for i Rusland. Hele denne næsten mekaniske duketeknik med urealistiske bevægelser, som præger „Fyrtøjet“, det er så typisk for russerne, og det syntes russerne var det mest værdifulde ved denne tegnefilm. Bagefter gik vi i gang med „Klods-Hans“, men det blev ikke til noget, vi kunne ikke få den nødvendige støtte. Og så rejste vore tegnere. Den næste, „Penge som græs“, det var en, som finansministeriet satte i

gang. Jeg må sige, jeg kan ikke huske den, den står så forfærdelig fremmed for mig. Men jeg kan huske *Helle Virkner*, og det har jeg siden sagt, at hun er karakterskuespillerinde, hun er ikke bare glamour girl. Hun var glimrende i den rolle, som en rigtig opløben, fattig, sjusket, sekstenårs tøs, der boede sammen med sin gamle farfar *Peter Malberg*. Det er synd, at hun ikke siden har fået lov til at fortsætte i dette rollefag.

Grundlovsfilmen, ja dér fik jeg skyld for den såkaldte fiasko, det var måske lidt hårdt, eftersom manuskriptet er de 80 %.

– Men instruktøren er vel den ansvarlige?

– Ja, vel at mærke hvis der ikke er tale om et så specielt emne som dette, en historisk gennemgang. Der er grænser for, hvad man som instruktør kan blande sig i. Det er i højeste grad en bunden opgave. Ved en sådan film er forfatteren suveræn, ikke så meget instruktøren.

I „Den gamle Købmandsgaard“ var jeg en slags dialoginstruktør hos *Annelise Reenberg*, og så overtalte jeg *Sigrid Neiiendam* til at spille med. Og „Hejrenæs“ har jeg ærlig talt intet at fortælle om, heller ikke om „Et eventyr om tre“ – den blev ikke rigtig til noget.

Og siden da har jeg ikke lavet film. Jeg er på pension fra teatret, og seks måneder om året bor jeg her i Rågeleje og passer haven og fisker. Jeg kunne slet ikke tænke mig det i dag, slet ikke tænke mig at få at vide, at så og så lang tid havde jeg til opgaven. Ikke et sådant tidspres. Jeg har aldrig nogen sinde været udsat for, at man fik at vide, at nu rykkede der nogle andre ind i ateliererne. Og tænk blot på skuespillerne i dag – hvornår kan man få dem? Næ, jeg har ikke lyst til at vende tilbage, i hvert fald ikke under nogen form for stress. Selvfølgelig forstår jeg godt, at et filmselskab ikke kan sige, at her er der oceaner af tid, der er jo andre, der skal til, men jeg tror ikke, at jeg kunne indstille mig på det i dag. Nu har jeg mit arbejde på radioen, og det passer mig. Jeg tror heller ikke, jeg har kræfter til at arbejde fra 7 morgen til aften, med en halv times pause.

– Har De været en flittig biografgænger?

– Ja, det må jeg sige, det har jeg, men jeg bliver ofte skuffet. *Antonionis* „De elskendes eventyr“ – jeg kan slet ikke få det ind i mit hovede – fra hvilket milieu kom disse mennesker? Når jeg ikke kan få fat i disse menneskers milieu og ikke kan få fat i, hvordan disse mennesker er i deres milieu, så kan jeg slet ikke finde ud af, hvad filmen er. Hvis milieuet ikke holder, så er der intet tilbage.

(Optaget på bånd den 7.9.1966)

CLOSE UP

I Politiken 18/9 har *Henrik Stangerup* – tilsyneladende efter en Italienstur – gjort sig til talsmand for en import af italienske westerns: „Lad os få dem hjem at kigge på!“ Den meget udlandsfarende Stangerup kan naturligvis ikke vide, at vi allerede har haft lejlighed til at kigge på 3–4 af disse bastardprodukter i vore hjemlige filmtempler, og at man ikke ligefrem har følt sig fristet til at lade de resterende værker i genren erstatte for eksempel *Fords* „Three Godfathers“ og *Nicholas Rays* „Wind Across The Everglades“ på ens liste over westerns, der trist nok er gået vores dør forbi. Stangerup er selvfølgelig ikke blind for, at disse spaghetti-westerns er fidus-film, men han finder det væsentligt, at de „som folkelig underholdning ligger (...) langt over, hvad vi laver herhjemme“ – hvilket dog næppe er nok til at gøre dem importberettigede. Man kan kun anbefale, at nydelsen af disse spaghetti-westerns forbeholdes hjemlandet, og at de eventuelt pålægges en speciel fødevarer-told, hvis yderligere eksport-fremstød forsøges.

Pim.

Filmrådet er i denne tid ved at gennemse sidste sæsons danske filmproduktion med præmiering for øje (præmiering af filmene, ikke af medlemmerne, som ellers nok kunne fortjene en lille opmuntring under denne vanding). Man har derfor samlet disse films programmer i en ringbog, der fremtræder som et af de allermest deprimerende kataloger, som nogen sinde er blevet samlet. Her er 19 film præsenteret ved en samling billedbøger af en gennemgående så fantasiløs og tarvelig smag, at man under gennembladningen bliver klar over, at problemet dansk films kvalitetsforbedring er et problem, der *også* handler om at frigøre dansk film fra et reklamemæssigt bundniveau, som først springer virkelig i øjnene, når synderne samles i ét katalog.

Der er vel undtagelser. Programmerne til „Naboerne“ og „Sult“ er udarbejdet med omtanke og fantasi og er begge nyttige for den, der har set filmen, og som ved programmets hjælp vil genkalde sig den, en programfunktion, der er langt væsentligere, end de fleste programredaktører synes at have observeret. Men trækker vi disse to fra samt en lukkede-lig tryksag om „Norden i flammer“, den tæller ligesom ikke med, så sidder vi tilbage med 16 programmer, der hver på sin vis stemmer sin-

det til almindelig afsky. Enkelte er ubegribeligt stygge („Næsbygårds arving“), andre dyrker en lyserød billedkvalitet, der er særdeles kvalmende, atter andre er præget af lidt for stor begejstring for en tegner, som dansk film ikke har kunnet leve uden i mange, mange år, og endelig er resten kedelige og gennemført efter en regel for filmprogrammer, som forlængst burde have været ophævet.

Der er vist ikke mere at sige om dette spørgsmål. „Kosmorama“ fik ikke meget ud af sin kampagne for at hæve den danske filmplakats kvalitet, og vi agter ikke at kaste os ud i anstrengelser til programmets forbedring; vi kan kun fraråde køb. Og glæde os over, at der dog var et par programmer, som var kønne at se på og nyttige at bruge.

Det omtalte katalog kan også give anledning til en statistisk undersøgelse af dansk film i dag og til funderinger over disse undersøgelser. 18 film af 16 instruktører – man standser brat. Så mange mennesker på så mange film, hvoraf en ganske betydelig del synes gjort af en og samme person. J. S.

Det skal siges igen: „B.T.“ skader filmforståelsen og den kunstneriske films vilkår i Danmark. Det sker via *Henning O'Strik*, *Erik Neergaard Jacobsen* og *Per Arboe Rasmussen* – er det mon for resten ikke én og samme mand, der med pseudonymer forsøger at fordele uvidenhedens tunge ansvar?

Efter disse anmelderes „hvad skulle vi dog med den“-metode ligger nu en række af filmens mestre på rette plads i kliché-skufferne: Orson (frem fra nådig glemsel) Welles, Abraham (bundrekord, makværk) Polonsky, Vincente (talentløs) Minnelli, John (en fornærmelse mod alle over 14 år) Ford, Ernst (hø og hakkelse) Lubitsch, Jean Vigo, Luchino Visconti, Kon Ichikawa, Kenji Mizoguchi, Akira Kurosawa, Preston Sturges, Jacques Becker, Andrzej Munk, Marx Brothers etc. – you name 'em, they'll kill 'em.

En har dog fundet nåde, én har iscenesat en film, der næsten var lige så god som en bog: *Guy Hamilton*. Vi husker alle hans mesterlige „En mand jages“?

Det kan, som tidligere fremhævet, ikke nytte, at vi hviler på vor viden om, at de tre er notoriske ignoranter i hvert fald hvad film angår. Hvorfor lader „B.T.“ dem ikke anmelde

f. eks. TV-teatret? Er det for „fint“ et emne for dem? Savner de forudsætningerne? Hvilke forudsætninger har de da for at anmelde film?

„B.T.“ lægger vægt på at være et moderne dagblad. Hvad skal det da med en form for filmkritik, der var forældet i 1913? Hvordan er det, man behandler vort århundredes kunst- art? Hvordan er det, man behandler sine læ- sere; for man tror vel ikke, at man opfylder et behov med denne golde demonstration af halv- dannelse? P. M.

Læserbrev

Kære Kosmorama,
Dine bekymringer i anledning af den nye filmskole er lige så typiske, som de er selvmodsigende.

Det virkelige talent vil altid bryde igennem, hvad- enten vi har skoler eller ej, skriver du. Men hvis du virkelig mener det, hvorfor så alle disse bekymringer for „akademisme“ og „selvspejlende unge“ og hvad ved jeg? Hvad skal vi i så fald med skoler og under- visningsanstalter i det hele taget? Altså, når de få, der er kaldede, altid finder en vej alligevel, og størstepar- ten af landets befolkning forbliver, hvad *Charles Wright Mills* kalder „oplyste analfabeter“?

Mon dog ikke det talent, der undgår at gå til grunde under færden gennem det jernhårde, kapitalistiske junglesamfund, også vil vise sig i stand til at afværge de anslag, det måtte udsættes for under en „ensretten- de“ og „statsdirigeret“ filmundervisning?

Det er sjældent, Kosmorama tillægger miljøets ind- flydelse en så kolossal betydning, som når talen falder på filmskoler. Lad mig derfor benytte den enestående lejlighed til at sige, at de elever, der har fundet op- tagelse på skolens første hold, for de flestes vedkom- mende kommer fra langt mindre beskyttede miljøer end vore kritikere og Filmmusets personale; de vil næppe komme til kort under en eventuel konkurrence om kend- skabet til „den omgivende virkelighed“.

De ved også, at der i Danmark ikke ville findes no- get betydningsfuldt filmmuseum eller noget filmtids- skrift overhovedet, uden den lovgivning og statsstøtte, som er resultatet af et langvarigt og slidsomt arbejde blandt en del af de jævnthen så foragtede mennesker, der „spilder“ deres tilværelse på noget så *andøst* som politik. Og de er glade for, at al denne statsindblanding ikke har givet os et akademisk filmmuseum og et selv- spejlende filmtidsskrift.

Filmskolens betydning står og falder med elevernes kvalitet. Det samme gælder filmkritikken. Statsstøtte eller ikke. Så enkelt er det.

John Ernst,
instruktørolever ved Den danske Filmskole.

VED DE AT

De gratis kan låne bøger fra Museets bibliotek, som er offentligt tilgængeligt
råder over ca. 13.000 bind film litteratur
abonnerer på ca. 150 filmtidsskrifter fra hele verden
har en specialsamling på ca. 250 fjernsynsbøger . .

Udvalg af nyere bøger foruden de i dette nr. anmeldte, der er indgået i biblioteket:

Richard Dyer MacCann (Ed.): Film: A montage of theories (en antologi indeholdende en række betyde- lige filmtæoretiske og -æstetiske artikler af bl. a. Ei- senstein, Pudovkin, Arnheim, Balázs, Bergman, Slav- ko Vorkapich, Grierson, Kracauer, Dreyer, Vander- beek, Truffaut m. fl.)

Ulrich Gregor (Udg.): Wie sie filmen (samling af 15 instruktør-interviews)

Eric Rhode: Tower of Babel (Essays om Jean Vigo, Bresson, Eisenstein, Humphrey Jennings, Fritz Lang, Rivette, Fellini, Resnais, Ophüls, Wajda, Satyajit Ray)

Sergei Jutkevitch: Kontrapunkt der Regie

Joseph Mascelli: The five C's of cinematography (ca- mera angles, continuity, cutting, close-ups, composi- tion)

Raymond Fielding: The technique of special effects cinematography

Jacques Deslandes: Histoire comparée du cinéma, vol. 1
René Jeanne & Charles Ford: Histoire illustrée du ci- néma, vol. 1-2

Roger Manvell: New cinema in Europe

Roy Armes: French cinema since 1946, vol. 1

Lotte H. Eisner: L'Écran démoniaque (ny udg. af Lotte

Eisners berømte bog om ekspressionismen i tysk film)

G. L. Rondi: Italian cinema today (billedværk)

Gertrude Jobs: Motion picture empire (om den ame- rikanske filmindustri historie)

Kalton C. Lahue: World of laughter. The motion pic- ture comedy short 1910-1930

Le western. Sources, Mythes, Auteurs, Acteurs, Filmog- raphies

Jean Renoir: Les cahiers du capitaine Georges (roman)

Theodore Huff: Intolerance. A shot-by-shot analysis

Robert Bolt: Doctor Zhivago. The screenplay

Pier Paolo Pasolini: Uccellacci e uccellini (manuskript)

H. Teshigahara: Woman in the dunes (manuskript)

Michael Chaplin: I couldn't smoke the grass on my fathers lawn

Gene Ringgold: The films of Bette Davis

Suzanne Budgen: Fellini

Brunello Rondi: Il cinema di Fellini

Iris Barry: D. W. Griffith (ny udg.)

Robert Grelier: Joris Ivens

Raymond Durnat: The Marx Brothers

G. Ferrara: Francesco Rosi (it.)

FILMENE

En fransk klassiker

L'ATALANTE. Frankrig 1934. Prod.: J. L. Nounez-Gaumont. Instr.: Jean Vigo. Manus.: Jean Vigo og Albert Riéra efter en roman af Jean Guinée. Klip: Louis Chavance. Foto: Boris Kaufmann og Louis Berger. Dek.: Francis Jourdain. Musik: Maurice Jaubert. Sang (Le Chaland qui passe): C. A. Bixio. Medv.:

Jean Dasté (Jean), Dita Parlo (Juliette), Mi- chel Simon (Père Jules), Louis Lefebvre (dren- gen), Gilles Margaritis (altmulighandleren). Dansk distrib.: Reprisetatret, Holte. Dansk premiere: 1.9.1966, Reprisetatret, Holte. Længde: 2250 m (81 min.).

Da *Jean Vigo* døde i 1934, i en alder af kun 29 år, efterlod han sig en lille produktion på to kortfilm og to spillefilm. „L'Atalante“ var

hans sidste værk. Den fremkom aldrig i den version, Vigo selv havde intenderet, men blev kort før udsendelsen stoppet af producenten, der rask væk for egen regning forandrede en del af filmens scener for at give den mere publikumsappeal. Vigo tog sig dette meget nær. Da han kort efter døde, var det som en skuffet mand, og skæbnen magede det så ironisk, at den forandrede version af filmen – nu under titlen „Le Chaland qui passe“ – havde premiere i Paris på den selsomme regnfulde efterårsdag, som Vigo blev begravet.

Den kendsgerning, at „L'Atalante“ ikke helt og holdent er Jean Vigos eget værk, har siden forledt mange til at tro, at den er en dårlig film. Set på en afstand af over 30 år virker denne dom ganske urimelig. Sandheden er faktisk den, at mens den anarkistiske og ætsende satiriske holdning i Vigos så berømmede film, „A Propos de Nice“ og „Zéro de Conduite“ nutildags kan virke en smule demodé, så er tiden til gengæld faret med lempe hen over „L'Atalante“.

Når man ser filmen nu, er det ganske umuligt at vide, hvilke scener, der kan tilskrives Vigo og hvilke ikke. Selv ved andet gennemsyn lykkedes det mig ikke at finde en eneste detalje, der stikker af mod helheden. En personlighed af Vigos styrke lader sig ikke udslette ved et par enkelte klip hér og dér, og „L'Atalante“ er fuldt så typisk for sin skaber som hans tidligere film.

Ved læsning af Vigo-biografier erfarer man, at filmens musikalske hovedtema, en på den tid meget populær *chanson*, der gav den første kommercielle version af „L'Atalante“ dens navn – „Le Chaland qui passe“ – er ét af producentens påfund. Den glider imidlertid meget smukt ind i helheden, er med til at give filmen stemning og bliver i en afsluttende scene endda benyttet med en vis dramatisk effekt.

„L'Atalante“ fortæller en simpel lille historie om landsbypigen Juliette, der gifter sig med pramskipperen Jean, kaptajn på l'Atalante. Her lever hun en tid, og i hendes sind kæmper længslen efter den store by med kærligheden til Jean. Som Eva er hun ren af sind, men let at lokke, og slangen og tilfældighederne skiller de to. Da ingen af dem kan trives uden den anden, må til sidst l'Atalantes matros, der sære og livskloge gamling Père Jules som en anden *deus ex machina* bringe dem sammen igen. Filmen ender lykkeligt.

Hvis man ser Jean Vigos film i rækkefølge, vil „L'Atalante“ komme som noget af et antiklimaks. Den skarpe satiriske holdning til samfund og autoriteter, som Vigo lægger for

dagen i sine tidligere film, den holdning, der skaffede ham ufred med censur, kritik og publikum og gjorde ham til en *réalisateur maudit*, er slet ikke tilstede hér. Det er ikke længere en kunstners sataniske vision af sin samtid og sin omverden, vi her bivåner. Nu ser vi hans genis rækkevidde, når det skal bære sig selv. Den banale historie, der ligger til grund for „L'Atalante“ har ærgret mange kritikere, der ikke havde ventet en sådan stilfærdighed i en film af Vigo. Men netop denne stilfærdighed viser Vigos vidunderlige selvbeherskelse som kunstner. Ikke en eneste gang træder han uden for sujetets rammer, ikke en eneste gang holder han sig for god til at bevæge sig inden for en folkekomedies konventioner.

Man har sagt om Vigo, at han er en primitiv, der ikke kender til nogen form for raffinement. Det er rigtigt, for såvidt som den eneste form for raffinement, man støder på i hans film, er en bevægende naturlighed, ikke blot i karakterernes udformning, men også i instruktørens tilnærmelse til disse. Poesien hviler lige under overfladen. Man aner, at Vigo i begyndelsen af 30'erne må have indtaget den samme plads i skemaet, som *Satyajit Ray* gør i 1960. Han er den, der fortæller om mennesker og deres følelser uden at skjule meningen bag et slør af teknisk smartness og tung symbolik.

Allerede i filmens første sekvens lærer vi meget om Juliette og Jean. Straks efter vielsen begiver parret – fulgt af det ivrigt kommenterende følge – sig ned til flodprammen. På én forfærdende gang går sandheden op for Juliette, at dette er hendes fremtidige hjem, fjernt fra familie, i selskab med en halvvoksen dreng og en gammel særling. Hun lukker sig inde i sig selv, er kold overfor Jean. I en række vidunderligt smukke billeder ser vi prammen sejle gennem halvmørket med den hvidklædte Juliette, der står i forstavnen, tegnende sig mod den mørke himmel. I et klodset forsøg på at gøre indtryk på Juliette snubler Jean, og én af Père Jules' utallige katte farer op og kradser ham på kinden. Glemte af skuffelse og vrede. Forskrækket vil hun trøste ham, og han er ikke sen til at benytte sig af hendes imødekommenhed, hvad hun i øvrigt ikke har spor imod. Det hele ender i en smuk og vidunderligt hed kærlighedsscene, hvor Jean bærer sin brud nedenunder.

I det hele taget er kærligheden behandlet med en næsten chokerende naturlighed. Her er ingen „vovede“ scener, men tilnærmelserne mellem de to nygifte er af en så hed sensuel karakter, at man sjældent har følt sig så nært inde på livet af et elskende par. Filmens mest

erotiske scene forekommer forunderligt nok på et tidspunkt, hvor de to er skilt. I takt med deres længsel efter hinanden, drømmer de hede drømme, og i en vidunderlig *crosscutting* mærker vi i én af filmens smukkeste scener, hvordan deres længsler møder hinanden i drømme. Da Juliette i filmens sidste sekunder endelig er blevet bragt tilbage til sin Jean, spiller Vigo heller ikke tiden på mange dikkedarere, men lader de to falde om på gulvet i et favntag, der fortæller om deres længsel efter hinanden. Filmen munder ud i et luftfoto, hvor kameraet farer hen over en solglitrende kanal. Dybt nede kravler den sorte l'Atalante hen over vandet.

„L'Atalante“ er fotograferet – som Vigos øvrige film – af *Boris Kaufmann*. Hans indsats kunne fortjene et kapitel for sig selv. Som oftest er filmens exteriører fotograferet skråt nedefra – i frøperspektiv – og interiørerne skråt ovenfra – i fugleperspektiv. Dette skaber en betydelig forskel på udebillederne, der kommer til at synes grænselese, og indebillederne, der får noget lukket og klaustrofobisk over sig. Det er denne lilleverden, Juliette søger bort fra, og som hun senere kommer til at længes efter, da hun går rundt i den grimme og rå storby. Vandet og himlen går igen på alle filmens smukkeste billeder, himlen som den faste, uforanderlige baggrund for disse mennesker, der går én vej på prammen, medens denne bevæger sig den modsatte, vandet, der omgiver dem, snart gråt, snart solglitrende, fanget ind med en renoversk nænsomhed. Kaufmanns indsats er af en forunderlig poetisk styrke, og Vigos værk er uadskilleligt fra hans dynamiske kameraarbejde.

Jean Vigo fik selv lov at vælge sine skuespillere til „L'Atalante“. Juliette spilles af *Dita Parlo*, der nogle år tidligere var kommet fra Tyskland. Ikke alene er hun smuk udover datidens ideal – på samme måde som *Garbo* og *Louise Brooks* – men hun giver sit spil en forbløffende erotisk karakter, der er af en ganske anderledes varme end hos de fleste af tidens skuespillerinder. Dette er ikke påskruet, provokeret sex, det er det rene natur og inderlighed. *Jean Dasté* som pramskipper Jean er dækkende. Filmens stjernepræstation er tildelt *Michel Simon* i rollen som den excentriske Père Jules. Da Simon af producenten fik tilbudt rollen, udspandt der sig følgende dialog:

- Simon spørger:
- Qui est-ce, Jean Vigo?
 - Tu sais bien, dans ta loge au Gym...
 - Ah! oui, oui ... tres gentil – il doit être sensible ... Qu'est-ce qu'il a déjà fait?
 - Un film interdit par la censure.

– Oh! Bravo, je suis très content ...

Hvilket fortæller en del om ham som menneske.

Rollen som Père Jules er en rigtig krukke-rolle, som kun en skuespiller af Simons format kan holde på et nogenlunde troværdigt plan. Personligt ville jeg langt foretrække M.S. i én af hans mere alvorlige roller, som f.eks. bogholderen i „La Chienne“, men man må lade ham, at sjældent har hans groteske og lystigt fabulerende talent kunnet folde sig mere originalt ud end her. Den centrale scene midt i filmen, hvor Père Jules åbner sit raritetskabinet og sit liv for Juliette, er spillet med en sådan undertrykt kraft, at man forbløffes for hver ny replik.

I en lille, men meget afgørende rolle som den cyklende småhandler og gøgler, der bliver slangen i det ægteskabelige paradys, træffer man *Gilles Margaritis*. Hans figur er måske filmens mest nuancerede, og det er i sig selv en tour de force at skildre dette unikum af et menneske, der på én gang er rapkæftet sælger, kvindebedærer, taskenspiller, musiker og akrobat. Hans figur spænder lige fra broværende elegance til ynkelighed. I den vidunderlige dansehal-scene træder han frem med den samme tragiske komik, som store cirkusklovner altid gør.

Den meget kyndige og vågne tilskuer – det var ikke mig – vil kunne få en ekstra fornøjelse ud af den scene i „L'Atalante“, der foregår på Gare d'Austerlitz. Da man nemlig var løbet tør for penge og ikke havde råd til at engagere statister, opfordrede man flere af Vigos venner til at træde til, hvad de også gjorde. Blandt mange andre af tidens kendte ansigter finder man hér brødrene *Jacques* og *Pierre Prévert*. Men hvis man ikke ligefrem samler på kuriosa, kan den slags detaljer jo være ganske uden betydning. Og selvfølgelig kan man dele ros ud til højre og venstre og nævne en masse navne, men hvis det skulle være retfærdigt, skulle man være stoppet ved navnet *Jean Vigo* og have ofret resten af nummeret på ham og hans værk.

Ib Lindberg.

En dansk klassiker

SOMMERGLÆDER

Credits: Se Index i dette nr.

Svend Methlings filmatisering af *Herman Bangs* novelle „Sommerglæder“ stammer fra 1940 og fra en periode, hvor en nationalt betonet folkekomedie dyrkedes flittigt i danske filmstudier. Blandt disse bevidst danske film er „Sommer-

glæder“ den betydeligste, ja den er overhovedet en af de bedste danske film, som nogen sinde er lavet. Ved sin premiere blev den vel modtaget, men publikum svigtede den i nogen grad, og sit ry som en dansk klassiker har den båret frem til i år via et par entusiasternes begejstrede referater af mødet med denne film, når den var at finde på et søndagsprogram eller i en forening. Det er meget glædeligt at notere, at „Camera“s repremiere, der for de fleste var en premiere, bekræftede filmens ry og gjorde det klart for alle, at den ikke har erhvervet sig sin klassikerposition via hemmelighedsfulde rygter, som aldrig kunne bekræftes. „Sommerglæder“ er en stor film, en fremragende filmatisering af en genial novelle; den er instrueret med en kunstnerisk fornemmelse, der rækker langt videre end den sædvanlige klassikerbenovelse, og den gennemfører sit vanskelige balancenummer mellem det bevægende og det komiske med storslået overlegenhed.

Svend Methling lægger ikke skjul på, at dette først og fremmest er en Herman Bang-film. Manuskriptforfatteren *Gunnar Hansen* har omarbejdet novellen og direkte på dens tonefald og kortfattede karakteristikk af situationer og personer kunnet opbygge en drejebog, der – som Methling selv siger det – var lige til at klippe efter. I *Sven Møller Kristensens* „Impressionismen i dansk prosa“ finder vi impressionismen og Bangs stil forsynet med benævnelsen: den iscenesatte fortælling, en benævnelse, der på sin vis forklarer Bangs filmappeal, og et Bang-citat om *Jonas Lie* oplyser klart forbindelsen mellem den litterære impressionisme og filmen: „De aldrig fortæller os noget. De viser os alt.“

„Sommerglæder“ er i bedste forstand overfladekunst og anti-dybsindig. Den forklarer ikke og moraliserer ikke, den er hverken fast besluttet på at satirisere eller begræde. Den holder sig til, „*hvad sanserne fortæller; det øvrige må overlades til læserens fantasi. Forfatterens indtryk af tingene bliver det konkrete holdepunkt.*“

Hvad *Sven Møller Kristensen* her anfører af *Käte Friedemanns* analyse af den litterære impressionisme, lader sig uden besvær overføre på Methlings film. Film og novelle er identiske i stil, og derfor er filmatiseringen lykkedes uden indskrænkning. Det sjældne ved „Sommerglæder“ i dansk films historie er dens respekt for overfladen og dens troskab over for de ord af Herman Bang, som også kan karakterisere en filmisk virkelighedsbeskrivelse så præcist: „*Kun den i Handlen omsatte Tanke – Menneskers Følelser i en Række af Spejle – deres Gerninger.*“

„Sommerglæder“ er således en autentisk Herman Bang-film. Dens stil er flimrende og kortfattet, replikkerne spiller en meget væsentlig rolle, og miljøet er tegnet med små præcise træk, der bringer filmen langt forbi idyllen og den mekaniske hygge. Den dramatisering af situationerne, som er så typisk for den litterære impressionisme, og som blandt andet medfører en betydelig udnyttelse af den direkte tale, lever naturligt i filmens hektiske virvar af konversationsglimt, af klart opfattede og gengivne hverdagsreplikker, af de korte klips bratte afslutning ved en henkastet bemærkning eller en rammende replik. Methlings film består af en kæde af foreløbigt afsluttede scener, og filmens klippeteknik er forbilledlig i sin lynhurtige undvigelse før det tungsindige og det eftertænksomme. Situationerne og replikkerne driver filmen af sted, men en pludselig langsomhed medfører en lyrisk stemning, og det romantiske når netop så langt som til det smægtende. Methling overforbruger aldrig miljøet, og hans billedeffekter er få og ganske enkle. Den lille provinsby, dens gader og dens haver, dens stuer og sale, vises os alene som en ramme om personerne og replikkerne. Kun ganske få steder dvæler kameraet et øjeblik længere end ellers ved et billede, men da altid med den velberegnete virkning, at en følelse, som pludselig forvirrer overfladen, tvinger til standsning og til stilhed. Det er også lykkedes Methling at udnytte spejlvirkninger uden at blive udpekuleret eller ordinær. Ved hjælp af disse spejle bliver et hjørne af dette småstadsmilieu antydet, og et vigtigt begreb i impressionismens verden fremhævet.

Filmens balancerer midtvejs mellem det komiske og det rørende. Methling afvejer ganske som Bang disse to værdier mod hinanden, og resultatet er, at det er så at sige umuligt at finde en scene i denne film, der svigter den ene til fordel for den anden; vi får sjældent ro til at hænge os fast i enten den ene eller den anden af balancens to yderpunkter. Mest påfaldende er dette i filmens allersidste scene, hvor alt rundes så smukt af. Efter den forførelse og lange dag ser fru Brasen tilfældigt ned i køkkenet, hvor hendes mor endnu sidder og vasker op. „*Hvordan går det?*“ spørger den gamle sin datter, der svarer, opløst af udmattelse og usikkerhed: „*Jo, jeg tror det går mor, guskelov.*“ Så er filmen omme, men sommerglæderne ikke. Uden at filmen siger noget derom, aner vi i selve tonefaldet og i trætheden uro for den dag, som allerede er ved at gry.

Filmens er aldrig ironiserende eller satiriserende. Den formindsker ikke for ad denne omvej at forstørre, og den udsætter end ikke slyng-

lerne for andet end almindelig medynk. I rede-
gørelsen for disse hverdagsbegivenheder in-
tager vi med forfatteren og instruktøren en
subjektiv position, idet de placerer os på sam-
me hold som sig selv – vi er fælles i beskuel-
sen af disse mennesker og gør de samme erfaringer.
Ingen ved noget fremfor nogen, oplevelsen
befinder sig stadig på den overflade, som vi
sammen betragter.

„Sommerglæder“ er i besiddelse af en for-
nem rollebesætning, og det en rollebesætning,
der er sammensat med en nærmest Holly-
wood'sk sikkerhed. *Rasmus Christensen* som
bogens fæ nr. 1, pensionatsejer Brasen med det
dumme sælhundehoved, *Ellen Gottschalck* midt
i en kamp mellem det store overblik og den
endnu større angst for sammenbruddet; ægte-
fællernes indbyrdes afstand vidunderligt be-
stemt i forskellen mellem hendes: „Kom blade
på“ (til pynt på det ellers så sparsomme fad),
og hans: „Pebr suppen, så drikker de mer.“
Og rystende er det glimt, vi får af hende, da
hun ved spejlet prøver sin selskabskjole; man
må næsten tvinge sig fra at slå øjnene ned.
Blandt byens borgere *Agnes Rehni* som giftig
og smuk konsulinde („Tir mig nu ikke, Ther-
kildsen“), og *Agnes Thorberg Wieths* næsten
gådefuldt tragiske borgmesterfrue med store
minder fra dagene på St. Thomas. Og blandt
gæsterne *Johannes Meyers* skoleinspektør Ras-
mussen, i én person alle ophav til alle for-
sømte forår, og hans kone *Karen Berg* opøstend
af misundelse, da der bliver bestilt rødvin ved
middagsbordet: „Der er vel vand til os andre.“
Petrine Sonne i ondtanende opsyn over datte-
ren *Clara Østø* i cyklistselskab, *Christian Ar-
hoff* i sit livs rolle og med dansk films vittig-
ste replik: „Det er nogle underlige vittigheder,
De holder Dem her i provinsen“ – en replik,
som altid afføder forsinket munterhed i bio-
grafen. *Henrik Bentzons* noble turist, en smæg-
tende helt, og *Aage Schmidts* fyldige sanger
med det affable væsen og den entreprenante
frue, *Karen Poulsen* („Conrad, ta' dit lomme-
tørklæde af.“).

De største scener i Svend Methlings „Som-
merglæder“: Den afsluttende, som er blevet
omtalt, og hvor *Mathilde Nielsen* er et unikum
af munter og trofast værdighed. *Henrik Bent-
zon* og hans ven *Martin Hansen*, da de kigger
ud ad vinduet og bemærker, at derovre bor
borgmesteren, en scene, der kan virke næsten
forvirrende i sin enkle og henkastede form. Og
sangerens store scene, hvor pladsen foran ho-
tellet fyldes med et stille og begejstret publi-
kum, der lytter til hans uimodsigeligt smukke
sang. Og efter sangen *Kai Holms* betagende:
„Katrine, Katrine.“

Denne sidstnævnte scene er blandt de stør-
keste, dansk film kan fremvise, så enkel og
direkte i sin følelse, at man skal til de største
for at finde magen. Hvor let havde det ikke
været for Svend Methling at ironisere sig ge-
nem scenen, gøre sangeren til en udskreget
dilettant og det lokale publikum til naive træ-
hoveder. Men i stedet vælger han naturligvis
at vise os, hvad der sker, og forsøger ikke at
formindske stemningen. Sammen med ham og
Bang oplever vi dette vidunderlige øjeblik, da
noget stort og ubegribeligt smukt erobrer som-
meraftenen foran Brasens hotel.

Jørgen Stegelmann.

Apu og døden

APARAJITO (Aparajito – Den ubesejrede),
Indien 1956. Prod.: Epic Films Private Ltd.
(Satyajit Ray). Instr. og manus.: Satyajit Ray
efter en roman af Bibhuti Bhushan Bandopad-
dhay. Foto: Subrata Mitra. Klipping: Dulal
Dutta. Dekor.: Bansi Chandragupta. Musik:
Ravi Shankar. Medv.: Pinaki Sen Gupta (Apu
som dreng), Kanu Banerjee (Harihar), Su-
boddh Ganguly (rektor), K. S. Pandey (Pan-
dey), Karuna Banerjee (Sarbojaya), Raman-
Sen Gupta (onklen), Kali Charan Ray (tryk-
kerieieren), Sudipta Ray (Nirupama), Smaran
Ghosal (Apu som ung mand), Charu Ghosh
(Nanda Babu), Santi Gupta (værtens hustru),
Ajay Mitra (Anil).
Dansk distrib.: Statens Filmcentral. Dansk
prem.: 26.8.1966, Camera. Længde: 2995 m
(108 min.).

Det er uægtelig en lidt bagvendt måde, vi får
præsenteret *Satyajit Rays* Apu-trilogi på her-
hjemme, men man kan kun være „Statens Film-
central“ taknemmelig for initiativet til at få
trilogien til landet og håbe på, at „Pather
Panchali“ nu snart følger.

I „Aparajito“ skildres Apus afsked med
barndommen, hans møde med den store by
Benares og hans forhold til moderen. I hende
er nedlagt moderkærlighedens evige og tragi-
ske konflikt. Hun vil kun det bedste for sin
søn, men det er uafvendeligt, at jo mere hun
hjælper og støtter ham, jo mere fjerner han sig
fra hende. Men i forholdet mellem moderen
og sønnen ligger mere end denne konflikt.
Hun repræsenterer i sin statiske tilstand den
barndom, som Apu, der er i udvikling, fjerner
sig mere og mere fra. I „Aparajito“ skildrer
Ray ligesom *Ozu* forholdet mellem forældre og
børn, men mens *Ozu* er smilende resigneret,
er Ray smertelig melankolsk. Det er svært at
leve i vor verden uden at gøre andre ondt.

Ray skildrer denne enkle konflikt med alle
dens emotionelle komplikationer i det rige

billedsprog, som er hans særkende, og som forsager enhver ydre effekt, men som er uendeligt varieret og nuanceret. Umiddelbart kan Rays film se umådeligt enkle ud. Der fortælles helt naturligt, men Ray er en af disse store kunstnere, der behersker deres udtryk så fast, at kunsten ligesom bliver usynlig, hvilket ikke vil sige, at der ikke bag filmen ligger en fuldstændig sikker bevidsthed om, hvorledes man når frem til denne tilsyneladende så naturlige form. I andre af Rays film kan man iagttage, hvor ligefrem raffineret en instruktør han kan være.

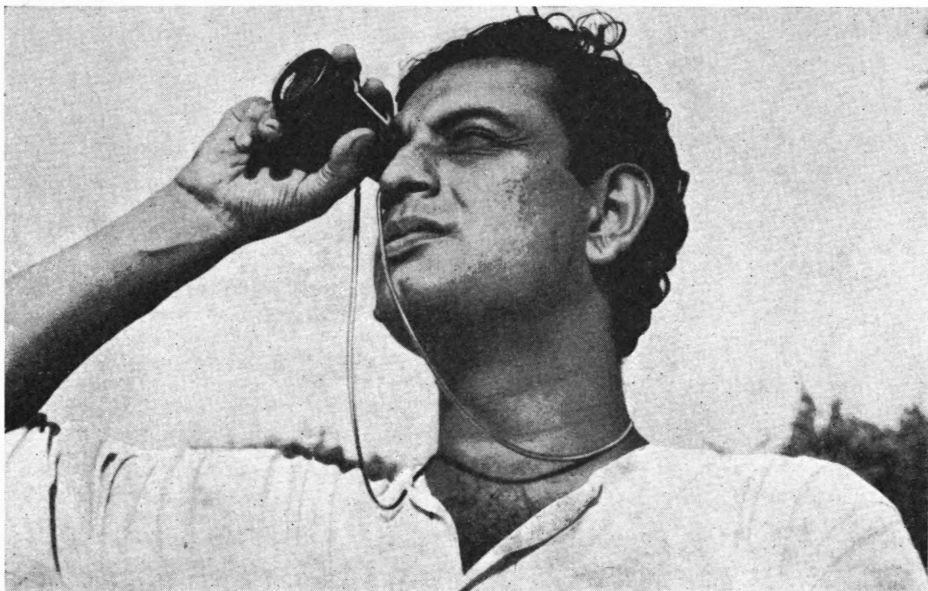
Det fængslende i Rays film er den fuldstændig harmoniske måde, hvorpå han sammenknytter symbol og virkelighed. Ray skildrer realistisk og benytter sig f.eks. ikke af symbolske allusioner. Der sker i billederne det, vi kan se, men i den måde, hvorpå han forbinder de enkelte billeder med hinanden eller i kompositionerne inden for de enkelte billeder giver han dem et perspektiv, der sætter det skete ind i en videre sammenhæng. Apus mor er først og fremmest denne bestemte drengs mor, og hun bliver ikke på noget tidspunkt fremstillet som *moderen* som symbol. Alligevel rummer hun i sig så megen almenneskelighed, at hun helt umærkeligt glider over til at være mere end en bestemt

moder, måske simpelthen, fordi Ray formår at skildre det almene i os alle.

I hele trilogien spiller døden en væsentlig rolle. Den er hele tiden til stede blandt personer, og netop denne evigt tilstedeværende død forstærker livsfølelsen hos den unge Apu. Og Rays evne til ustandseligt at finde nye udtryk for de samme elementære forhold og følelser i tilværelsen ses klart ved en sammenligning mellem de to dødsscener i „Aparajito“. Faderen dør efter en lang nat, hvor fyrværkeriet har buldret uden for huset. Han har taget afsked med Apu, der er utålmodig efter at komme ud til kammeraterne. Faderen er afkræftet, men i hans blide smil ligger hele hans hengivenhed for drengen. Han dør i det tidlige morgengry, og i det øjeblik han udånder klipper Ray til et billede af fugle, der letter fra et tag med hårde vingeslag. Det er umuligt at undgå at blive alt for grov, hvis man skal omsætte disse billeder til ord. På en gribende, næsten chokerende måde får Ray i denne billedsammenstilling udtrykt en følelse af dødens voldsomhed og uafvendelighed, men sammenhængen mellem billedet af faderen, der synker stille hen, og fuglene, der i et jag styrter mod himlen, er ikke entydig.

Moderens død i landsbyen ved dammen er ganske anderledes skildret. Hun er ikke min-

Satyajit Ray.



dre syg, end hendes mand var, men hvor hans død betegnede en voldsom omvæltning i familiens tilværelse, kommer hendes som en langsom fuldendelse af en afsked med sønnen, som allerede har været længe. Moderen dør langsomt, hendes blik formørkes, lærredet fyldes med små funker. Døden er ikke en brat afslutning, den kommer blidt og befriende.

I „Aparajito“ er der mange scener, hvor det håndgribelige og det uhåndgribelige væves sammen til en uadskillelig enhed, hvor ingen kan sætte grænsen mellem virkelighed og symbol. Ray er en af de store filmdigtere, der skildrer verden ved at se på den. Naturligt meddeler han os, hvad han ser, og vi kommer til at se med hans øjne. Og vi ser da en verden fuld af smerte og skønhed.

Ib Monty.

Ylajali

SULT, Danmark/Norge/Sverige, 1966. Prod.: Henning Carlsen, Studio ABC, Sandrews. Prod.leder: Bertil Ohlsson. Instr.: Henning Carlsen. Manus.: Peter Seeberg og Henning Carlsen efter Knut Hamsuns roman. Foto: Henning Kristiansen. Dekor.: Erik Aaes. Musik: Krzysztof Komeda. Medv.: Per Oscarsson (Pontus), Gunnel Lindblom (Ylajali), Osvald Helmuth (pantelåneren), Birgitte Federspiel (Ylajalis søster), Sigrid Horne-Rasmussen (værtinden), Hans W. Petersen (købmanden), Knud Rex (værtindens mand), Henki Kolstad, Wilhelm Lund, Ola B. Johannesen, Wilfred Breistrand, Sverre Hansen, Egil Hiort Jensen, Per Theodor Hansen, Lars Nordrum, Roy Bjørnstad, Else Heiberg, Veslemøy Haslund, Pål Skjønberg, Bjarne Andersen, Frimann Falck Clausen, Leif Enger, Lise Fjeldstad, Per Gjersøe, Toralf Sandø, Carsten Byhring, Carl Ottosen, Kåre Wichlund, Rolf Sand. Dansk distrib.: Athena Film. Dansk premiere: 19.8.1966, Dagmar. Længde: 3055 m (111 min.).

Om „Sult“s fornemme placering i nutidig dansk film tør man ikke tvivle. Den fremtræder ikke blot som et grundigt og samvittighedsfuldt arbejde, men fortæller os samtidig, at den *Henning Carlsen*, som i „Dilemma“ stod famlende over for personinstruktionen, og som i „Kvindedyr“ øvede sig på et underlødigt stof, i dag er så vidt, at det simpelt hen er personinstruktionen, der bærer hans film.

På det vigtigste punkt svigter denne film. Det er åbenbart, at Carlsen klogt og gennemtænkt har villet lægge sig så nær op til bogen som vel muligt, og at han derfor har villet skabe en film om Hamsun i Kristiania. Men filmens Kristiania er ikke Hamsuns Kristiania, og derved mister filmen den autentiske hold-

ning til miljøet og til stoffet, uden hvilken en filmatisering af netop denne roman nærmer sig det meningsløse.

Carlsen har intet skyet i retning af at opbygge et ægte og troværdigt miljø. Imponerende er da også på sin vis den by, som han viser os, dette både nænsomt og brutalt rekonstruerede Kristiania, og man bøjer sig i respekt for et så fornemt og præcist rekonstruktionsarbejde. Men Hamsuns Kristiania er andet og værre end denne Carlsens grå og fattigsmukke by, der hurtigt trækker sig ud af det autentiske og det påtrængende og et godt stykke ind i det anonyme og tidløse og harmløse. At filmatisere „Sult“ uden at ryste og lamme os med Hamsuns private og personlige besættelse af denne by er nær ved at være det samme som at skabe noget personlighedsløst og noget uvirkeligt. Byen er mere end en nok så troværdig baggrund for dette gale menneske, der farer den rundt på sine hysteriske og gribende vandringer – den er identisk med lidelserne, og den bliver både urealistisk og distraherende, hvis den ikke får lov til at spille filmens anden hovedrolle.

Men så meget formår den ydre autenticitet ikke at præstere, og det uantastelige rekonstruktionsarbejde må derfor finde sig i at blive anklaget for at bære hovedskylden for, at „Sult“ mere er en præstation end et kunstværk. Kristiania i „Sult“ fornemmes ikke som oplevet, og man oplever i hvert fald aldrig denne by som Hamsuns sygdom og fjende. Tydeligst er dette i filmens og bogens sidste scene, da Hamsun forlader Kristiania. Dette er den eneste logiske slutning for bogen og for dette menneske, det er en flugt, et punktum på et umisteligt helvede, den eneste udvej. I filmen ser vi blot Hamsun på vej ud mod nye oplevelser.

Hvad bliver nu tilbage, når miljøet ikke opfylder sin rolle og en grad af meningsløshed dermed hænger ved filmen? Meget, endda særdeles meget. „Sult“ er den bedst spillede nordiske film i lange tider, og det på trods af, at sprogforbistringen, der kan lyde nok så ideel og rigtig på papiret, er nær ved at yde det afdramatiserede bybillede en farlig bistand. Henning Carlsen er i dag en personinstruktør på vej mod en sjælden og modig sikkerhed, og hans talent afslører sig vel at mærke ikke blot i *Per Oscarssons* mærkeligt indforståede gale spil. Man gætter på, at en lighed i temperament mellem Hamsun og Oscarsson har skænket filmen denne iøjnefaldende selvfølghed, hvormed galskaben så naturligt udfolder sig for vore øjne. Per Oscarsson giver i et par af filmens bedste scener et nervepir-

rende og pinagtigt portræt af geniets grådkvalte barnagtighed og despotiske ophøjethed, og den groteske komik kunne næppe nogen anden have formet mere lystigt og bedrøveligt. Carlsen udnytter alt dette roligt og årvågent, men han har alene vanskeligt ved at give disse lange sæt af repetitioner en sådan dramatisk placering, at vi begriber den forstærkelse af desperationen, som udvikler sig frem mod den sidste desperate afgørelse.

Sin største indsats som personinstruktør yder Carlsen i de scener, hvor filmen koncentrerer sig om eventyrets Ylajali, spillet helt vidunderligt af *Gunnel Lindblom*. „Hvad er dog dette?“ stønner den forvirrede Hamsun, da Ylajali og han er ene og kærligheden viser sig at være nok en dæmon i denne dæmoniske tilværelse. Den store kærlighedsscene mellem Gunnel Lindblom og Per Oscarsson er i alle henseender filmens højdepunkt og markerer i Carlsens udvikling hans hidtil største triumf. I disse minutter i den klunketunge stue oplever man tragedien og humoren i mirakuløs sammenvævning; den besatte romantiker og den romantiske borgerpige, et klodset og fortvivlet erotisk sammenstød, en følelsesmæssigt mere og mere kompliceret og samtidig mere og mere klar og uimodsigeligt sandfærdig scene, og efter dette forgæves møde en afslutning, der kun skabes af en kunstner: Hamsun forlader os for første gang i filmen, tilbage hos den urolige og rådvilde pige står vi og lytter til hans skridt, der hurtigt fjerner sig. Måske burde Carlsen have afsluttet sin film i netop dette øjeblik.

Denne scene er den centrale i „Sult“, og den ikke blot overskygger filmens fejl og de noget anstrengte tekniske idéer, som hist og her skammer den. Den giver os ret til at vente det meget store af Henning Carlsen.

Jørgen Stegelmann.

Balancen

THREE ON A COUCH (3 på en sofa), U.S.A. 1966. Prod.: Jerry Lewis. Instr.: Jerry Lewis. Manus.: Bob Ross og Samuel A. Taylor efter idé af Arne Sultán og Marvin Worth. Foto: W. Wallace Kelley. Musik: Louis Brown. Medv.: Jerry Lewis (Christopher Pride/Warren/Ringo Raintree/Rutherford/Heather), Janet Leigh (dr. Elisabeth Acord), Leslie Parrish (Mary Lou Mauve), Gila Golan (Anna Jacque), Mary Ann Mobley (Susan Manning), James Best (dr. Ben Mizer), Kathleen Freeman (Murphy), Fritz Feld (attachéen), Renzo Cesana (ambassadøren), Buddy Lester (den berusede gæst).

Dansk distrib.: Columbia Film A/S. Dansk prem.: 9.8.1966, Nygade Teatret. Længde: 2985 m (105 min.).

Jerry Lewis har for længst slået sit talent fast. Han er i dag USAs originaleste filmkomiker. Er det trivialt at fremhæve det? Han er dog ikke accepteret i samme omfang som *Marx Brothers* eller *Gøg og Gokke* er det. Måske burde hans „The Nutty Professor“ med jævne mellemrum have premiere med efterfølgende landsdækkende distribution. Den er et højdepunkt og et vendepunkt i hans produktion og i den moderne filmfarce. Den tegner det mest konsekvente billede af Jerry Lewis' kunstneriske ambitioner, som han i film efter film havde arbejdet sig frem til. Fra den synes han at stræbe efter en spaltning af sine figurer. I „The Patsy“, „The Family Jewels“ og nu i „Three on a Couch“ søger han at præsentere sig selv så „almindelig“ som mulig, samtidig med at han spiller andre roller eller lader sin hovedskikkelse komme i situationer, der kræver, at han „agerer“ andre roller. Her i „Three on a Couch“ er han blevet en talentfuld maler, anerkendt og præmieret. Han er et udpræget følelsesmenneske, og kun kærligheden, bevidstheden om muligvis at skulle undvære sin elskede over en længere periode, kan få ham til at handle irrationelt. Han påtager sig da tre roller (+ en) for at skaffe tre lækre piger af med deres kompleks; derigennem skulle han kunne sikre sin egen lykke. De tre roller (en cowboy, en zoolog og en sportsmand) er filmens egentlige farcefigurer. Via dem kan Jerry Lewis udvikle sine gags og lægge en tilsyneladende uansvarlig satire ind i historien. For det er jo grove løjer, han driver med psykiatrien, når han lader de tre klummormikler blive redningen for de tre piger – det nærmer sig grov satire over „David og Lisa“-metoden. Men ingen i den „almindelige“ historie er alligevel helt almindelig. I den givne situation har alle brug for stabiliserende indflydelse: her foregår det blot i en behersket form, der minder mere om lystspil end om farce. Jerry Lewis synes at arbejde meget bevidst hen imod den smidige sammenknytning af lystspillet og farcen, som vel må kunne skabes, skønt filmen endnu ikke har kunnet vise idealet. Han søger måske derigennem at nå frem til et udtryk for, at farcen er nærmere virkeligheden, og vor virkelighed nærmere farcen end nogensinde.

I „Three on a Couch“ er farcefigurerne bedre udviklet, mere gennearbejdet end i „The Family Jewels“, de forskellige gags er renere og med en stærkere snært af satire over idealer (den amerikanske romantiske helt, cowboy'en, sundhedsmanien og en holdning til videnskab, der nærmer sig hobby og quiz). Smukkest lykkes vel zoologen, skønt det bedste

gag er den variation over et ældre *Lucille Ball*-gag, der er højdepunktet i skildringen af sportsmanden: forsøg på flækning af to træklodser med karateslag. Her trækkes scenen ud med en tilsyneladende foragt for begrebet timing, der klippes langsomt og omhyggeligt i bevidstheden om, at vi tilskuere på forhånd kender resultatet; det gælder kun om at pirre os, at spænde vor forventning en anelse mere, end nogen anden har vovet. Og det gælder siden om at ødelægge os komplet med tilsyneladende umulige variationer over det uhyre enkle tema: træklodserne holdt og han slog hånden. Det kan næppe gøres bedre.

Mindre spændende er udformningen af de „almindelige“ (især *Janet Leighs* psykoanalytiker og *James Bests* fødselslæge), hvor figurerne ikke helt undgår staffage-præg. En generende biting er også *Janet Leighs* for triste (ofte smagløse) påklædning. Der er dog i kostymeringen gjort forsøg på karakterisering (*Janet Leighs* nederdel er af samme stof som *Jerry Lewis'* jakke i filmens begyndelse, den entomologi-begeistrede *Mary Lou* er i flagrende, flåset fortidighed, etc.).

„Three on a Couch“ er et skridt fremad efter „The Family Jewels“, og man stiller forventninger til hans næste film. Kan han nå videre ad den vej? At han kan finde balancen i spillet, tvivler man ikke om; kan han også finde den i instruktionen?

Poul Malmkjær.

Robert Rossens mesterværk

LILITH (Lilith), U.S.A. 1964. Prod.: Robert Rossen-Centaur Productions/Columbia. Instr.: Robert Rossen. Manus: Robert Rossen og Robert Alan Arthur efter J. R. Salamancas roman „Lilith“. Foto: Eugen Shuftan. Klipping: Aram Avakian. Musik: Kenyon Hopkins. Dekor.: Richard Sylbert og Gene Callahan. Medvirkende: Warren Beatty (Vincent Bruce), Jean Seberg (Lilith), Peter Fonda (Stephen Evshevsky), Kim Hunter (Bea Bride), Anne Meacham (Mrs. Yvonne Meaghan), James Patterson (Dr. Lavrier), Jessica Walter (Laura), Gene Hackman (Norman), Robert Reilly (Bob Clayfield), Rene Auberjonois (Howie), Lucy Smith (Vincents bedstemor), Maurice Brenner (Mr. Gordon), Jeanne Barr (Miss Glassman), Richard Higgs (Mr. Palakis). Dansk distrib.: Columbia. Dansk prem.: 8.8. 1966 i „Dagmar“. Længde: 2725 m (100 min. Stopur: 113 min.).

Indtil „Lilith“, den nyligt afdøde *Robert Rossens* sidste film, blev udsendt, troede man stadig, at denne instruktør „blot“ var en Hollywood-humanist af den gode gammeldags venstreorienterede og en anelse firkantede type. Hans yndlingstema forekom at være en ret

håndfast fordømmelse af magtmisbrug og korruption, krystalliseret i en række personer, hvis ekstraordinære begavelse og specielle talenter ledes ind på et for dem selv skæbnesvangert spor og udnyttes skrupelløst af omgivelserne – *John Garfields* mesterbøger i „Lev farligt“ („Body and Soul“ 1947), *Broderick Crawford*s demagogiske top-politiker i „Alle kongens mænd“ (1949) og *Paul Newmans* billard-virtuos i „Hajen“ („The Hustler“ 1961). Lignende motiver kan man efter alt at dømme finde i tyrefægter-filmen „Tapre tyre“ (1951) og den historiske „Alexander the Great“ (1956). Rossens film var som regel domineret af et intelligent, ordrigt og omhyggeligt udarbejdet manuskript – nogen særlig original *mise en scène* faldt ikke i øjnene. Men i lyset af „Lilith“ kan der nok være grund til at tage Rossens tidligere produktion op til fornyet bedømmelse, måske ikke mindst „Hajen“, der nok er et klart disponeret idé-drama efter klassiske mønstre, men samtidig rummer en mængde foruroligende psykologiske over- og undertoner i skildringen af den sære trekant *Paul Newman-Piper Laurie-George C. Scott*. Scotts selvbeherskede billard-spekulant drages mod Newman med baggrund i en næsten homoseksuel fascination, klæber sig ipleagtigt op ad ham og destruerer koldt og velovervejende rivalen *Piper Laurie*.

I „Hajen“ er pigen ofret for omgivelsernes ansvars- og karakterløshed, og *Jean Seberg* har på mange måder en tilsvarende rolle i „Lilith“, selv om problemstillingen her er mere kompliceret og skyldspørgsmålet vanskeligere at udrede. I „Lilith“ beskæftiger Rossen sig med sindslidende på et luksuriøst udstyret amerikansk nerve-sanatorium, og patienterne ses som ofre for det profitjagende og hårdhuede samfund, instruktøren så ofte har kritiseret i sine forrige film. Allerede i et tidligt Rossen-manuskript – til *Lewis Milestones* krigsfilm „A Walk in the Sun“ (1945) – findes et eksempel på Rossens forståelse og interesse for det psykisk afvigende i portrættet af den nervedbrudte sergent, der bukker under for krigslede og stress. Fælles med de sindslidende i „Lilith“ har han „at have set for meget med for fint et instrument“ – for at citere sanatoriets overlæge, der sikkert kan opfattes som Rossens talerør. „Lilith“ udmærker sig ved en ganske upatroniserende respekt og ømhed for patienterne, og Rossen er utvetydigt „for“ de nervedbrudte: „Samfundet anser den, der befinder sig uden for dets normer, for syg. Men min personlige opfattelse er, at samfundet, der selv er sygt, kun afviser en vis form for ufornuft.“ (Rossen i „Cahiers du Cinéma“ 177).



Warren Beatty og Jean Seberg i „Lilith“.

En sådan grundholdning kunne nemt have ført til en naiv idealisering (som i „David og Lisa“), men Rossen erstatter forherligelse med dyb og sand indlevelse. Han indleder dramatisk veldisponeret med at indføre os i de sindslidendes univers set fra en – tilsyneladende – outsiders synspunkt. Men *Warren Beattys* plejer, Vincent Bruce, er hverken nyfiken eller idealistisk i normal forstand. Han har altid følt sig fascineret af sanatoriets verden, måske især på grund af sin afdøde mors nervesvækkelse, men utvivlsomt også – antydes det – som følge af sin egen protestholdning over for samfundsordenen, en holdning, der automatisk gør ham afvigende. Det forekommer derfor logisk, at han betages og efterhånden besættes af den smukke, skizofrene Lilith, der har en slående fysisk lighed med hans mor og helt lever i sin egen selvskabte verden. Liliths „ufornuft“ består i fornægtelsen af ethvert ansvar over for sine medmennesker, enhver skyldfølelse og enhver erotisk hæmning. Man kan naturligvis – som *Erik Ulrichsen* – afvise Liliths verden som „infantil“, men benytter man ikke herved den målestok, der tages i anvendelse af netop *det* puritanske og afstumpede samfund, som Rossen analyserer med så kold foragt i den åtsende og mesterlige scene mellem Vincent og det følelsesudhungrede ægtepar. Det, der først og fremmest gør filmen så smuk og original, er den helt overbevisende fremstilling af Lilith som et *lykkeligt* menneske. Hun er ikke blot musisk begavet (spiller og tegner), men har også en hemmelighedsfuld kontakt med den omgivende natur, især med vandet. At hun fø-

ler sig erotisk tiltrukket af børn og andre kvinder, ses i højere grad som et udtryk for et vitalt og gavmildt forhold til tilværelsen end som en farlig og dæmonisk seksuel afsporing. Når Beatty bukker under for Liliths tiltrækning og forholdet ender tragisk, skyldes det så ikke snarere Vincents nedarvede tilbøjeligheder end Liliths ansvarsløshed? Der er ingen grund til at tillægge navnesymbolikken (Lilith = i den jødiske folkløse en natte-dæmon, der giver den sovende drømme af seksuel karakter) altfagørende betydning, når den modsiges af selve filmen, af det, man faktisk ser på lærredet.

I „Lilith“ viser Rossen sig – efter alt at dømme for første gang – som en fuldt modnet filmkunstner. De verbale tydeliggørelser, der tidligere kunde tynde hans film (og som skæmmer hans manuskript til „A Walk in the Sun“ meget alvorligt), er her vejet for en uhyre forfinet, antydende og ofte ordknap stil, der giver tilskueren et forunderligt indblik i de sindsyges skrøbelige og sårbare verden. Hjulpet af mesterfotografen *Eugene Shustans* stemningsmættede sort-hvide foto har Rossen fremtryllet en mystisk, uvirkelig atmosfære, der gennemtrænger hele filmen og for eksempel giver en overfladisk set banal scene som Vincents møde med sin førkrigs-veninde en uventet bevægende, poetisk dimension. At „Lilith“ skulle blive Robert Rossens sidste film, virker dobbelt tragisk i betragtning af, at det var den første, hvori han uomstødeligt beviste, at han var en stor filmkunstner.

Morten Piil.

Portræt af min kone

GIULIETTA DEGLI SPIRITI (Juliette), Italien 1965. Prod.: Federiz (Rom), Francoriz (Paris). Instr.: Federico Fellini. Manus.: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Brunello Rondi, Ennio Flaiano. Instr.-ass.: Francesco Aluigi, Liliana Betti, Rosaria Zavoli. Foto: Gianni Di Venanzo (Technicolor). Klip: Ruggero Mastroianni. Dekor.: Piero Gherardi/Luciano Riccieri, E. Benazzi Taglietti, Gintato Burchiellaro. Musik: Nino Rota. Medv.: Giulietta Massina (Giulietta), Mario Pisu (Giorgio), Sandra Milo (Susy/Iris/Fanny), Valentina Cortese (Valentina), Caterina Boratto (Giuliettas mor), Sylva Koscina (Sylva), Lucia della Noce (Adele), Lou Gilbert (bedstefaderen), José de Villalonga, Cesarino Miceli Picardi (Giorgios venner), Silvana Jachino (Dolores), Elena Fondra (Elena), Milena Vucotich, Elisabetta Gray (tjenestepigerne), Valeska Gert (Bhisma), Asoka Rubener, Sujata Rubener, Walter Harrison (Bhishmas hjælpere), Alberto Plebni (detektiven).
Dansk distrib.: Gloria Film A/S. Dansk premiere: 3.6.1966 i Alexandra. Længde: 3950 m (145 min.).

„8½“ var kunstnerens grænseløse introversion, næsten uanstændigt forfinede navlebeskuelse, og filmen engagerede tilskuere med betagende visioner af kunstnerens psykofysik. Totalindtrykket af denne selvansagelse blev da også et opløftende møde med noget yderst privat, en personlig søgen efter et svar, som viser sig ret almengyldigt og i højeste grad acceptabelt.

Når *Federico Fellini* i „Giulietta degli spiriti“ anvender den samme metode som i „8½“, er man mindre med på idéen. Hans „se – her er min hustru“ er som tanke sympatisk. „8½“ viste jo bl. a. hans skyldfølelse, og „Giulietta“ synes til dels at være skabt på et behov for aflad. Men det forudsætter næsten guddommelige evner i bogstaveligste forstand, for i portrættet af hustruen søger han at blande facts og fiction uden at kende dem på samme måde, som han kender facts og fiction om sin egen person. Han *må* blive den betragtede, den gættende, den der måske misforstår, når han søger at skabe Giuliettas „8½“. Fellini tilstræber naturligvis ærlighed med sin film, men man kan ikke sige sig fri for følelsen af, at udgangspunktet er rivende galt i forholdet til den metode, han anvender.

Nu burde man måske afvise filmen totalt med en flot fransk gestus, men den er alligevel rig på spændende detaljer. For den omstændighed, at Fellini har været nødt til at trække paralleller mellem sig selv i „8½“ og

hustruen i „Giulietta“ for dog at kunne komme i gang med den fortvivlede idé, og den omstændighed, at han gang på gang er faldet tilbage på sin egen opfattelse af, hvordan det må være at være Fellinis hustru, er værd at følge. Det er måske en anden film, en film uden ånderne, men med Fellini, med Giulietta, med skylden og nåden fra „Cabiria“ og „La Strada“ som svagt ekko og med reminiscenser fra „Det søde liv“ (selskabet). Som Guido i „8½“ kommer Giulietta i slutningen af filmen til erkendelse med sig selv; hun finder en vej ud, siger Fellini optimistisk: „Giuliettas rigtige liv begynder, da hun slipper fri af den skygge, manden har kastet over hende“.

Og som i „8½“ er der andre skygger: et katolsk monstrum af en barndom, en dejlig bedstefar, der rejser bort, en askepottlivværelse blandt sexede søstre, og en mor, der i Eva Dahlbecksk moderlighed kan få en hvilken som helst datter til at føle sig un-ladylike; og der er ikke mindst skyggerne fra de andre kvinder, fra hende, der *må* være i mandens by-liv, fra naboersken og hendes hof, fra tjenestepigerne og deres fritidsforøjelser. Mindre fornemmes dog den skygge, som følelsen af utilstrækkelighed og mindreværd efter alle disse forhold burde kaste over hende. Ånderne er dog uden virkelig forbindelse med Giulietta. De er luftige (undskyld) postulater.

Det er jo forunderligt, at filmen til trods for de mange mystificerende sidespring, de mange forsiringer og ornamenter, efterlader tilskueren uden større uro og engagement. Hovedidéen forbliver lige enkel filmen igennem, for en stor del uberørt af de forskellige anekdoter og af disses persongalleri. Man oplever da også som tilskuer den ufrugtbar fornemmelse af at interessere sig for detaljer i f. eks. Susys optog på stranden uden at føle nogen voldsom trang til at se dem i en større sammenhæng. Hvor er det mageløst lækkert! Hvor er det fantasifuldt! Hvor er *Piero Gherardi* dristig! Og man har det lidt på samme måde med Fellini. Man erinder en række af hans indfald, visioner: småpigerne i skoven, køreturen op i træet, et billede af Giulietta, der går bag det hvide stakit, Bhishmas sekretær på sengen i et kort glimt, etc. Man trættes af det overmåde ekscentriske, det dekorativt bizarre. Man er ikke overbevist om Giuliettas møde med ånderne. Dertil ligner de i for høj grad Fellinis.

Poul Malmkjær.

BØGERNE

Forsvar for filmteorien

Ralph Stephenson og J. R. Debrix: „The Cinema As Art“, Penguin Books, London 1966.

I en artikel, som Erik Ulrichsen har skrevet i 1955, men først publiceret i 1965, undsiger han *filmteorien*. Artiklen indgår i hans bog „Filmangreb og filmpoesi“ og hedder *Teorien om filmteorien*. Den angriber filmteoretikere og deres virke i almindelighed og i særdeleshed den nærmest forhåndenværende skydeskive, undertegnede.

Jeg har omtrent samtidig med, at disse beragtninger skrives, omtalt artiklen i oktober-nummeret af „Louisiana Revy“ – dér i forbindelse en fremtidig tv-æstetik sammenholdt med tidligere og nutidig filmteori. Når jeg nu fremdrager artiklen i en anden sammenhæng, foranlediget af en nyudkommet bog, skyldes det ikke en pludselig opstået nødvendighed. Når Ulrichsen har kunnet gemme på dens offentliggørelse i 10 år, kunne jeg vel også tage mig lidt ekstra tid til at filosofere – dels de ti år tilbage, der dog dækker en periode af forandringer – dels over hvad der til syvende og sidst er aktuelt i 1966 og eventuelt de kommende år.

Der rummes imidlertid i Ulrichsens korte artikel centrale påvisninger, mistydninger og forventninger om, hvad filmteori er og kan være. Nogle af disse har altid været aktuelle, andre er især blevet det gennem de ti års lagring.

Artiklen vil naturligvis ikke frakende f.eks. Eisensteins bøger banebrydende betydning. Det lader sig også vanskeligt gøre. De er, siger Ulrichsen, „systematiseringer og rationaliseringer af egne kunstneriske opdagelser“. Det er de. *Bela Balazs* medgives en betinget anerkendelse. Men når han kommer til *Raymond Spottiswoode*: „A Grammar of the Film“ og *Christensen & Roos*: „Film“, slår Ulrichsen alarm. Det er en farlig metode, alt for systematiserende og generaliserende, som „afskrækker fra yderligere filmteoretiske indsatser“.

Her er det, uenigheden melder sig. Ikke så meget i anledning af vurderingen, som jeg deler på mange punkter, som i selve forskrækkelsen. Det hænger måske sammen med, at jeg er, hvad Ulrichsen tidligere i artiklen har kaldt „kulturradikal“. Jeg er enig med Ulrichsen i, at den inddeling i filmkategorier, som præsenteres i Karl Roos' og min bog („photoplay“, „screenplay“ o.s.v.) er ganske utilstrækkelig og kan være direkte vild-

ledende. Men til forskel fra U. nøjes jeg ikke med elskværdigt at karakterisere bogen som „historisk interessant pionerarbejde“ – det kan den muligvis være på andre punkter – og så iøvrigt bede himlen bevare mig for mere filmteori. Jeg betragter denne bog på samme måde som andre. De er historisk specifikke. De kommer af og er tydingen af en samtid, som nu er historie, men *vor* historie. Min konklusion af forkert teoretiseringen er ikke „ingen teori“, men nye forsøg. Det er ikke misbrug, selv om det lyder af at tage munden fuld, når jeg til den ende citerer *Robert Oppenheimer*: „It is the business of science to be wrong“.

Ulrichsen tager fejl, når han mener, at mit ønske om mere filmteori betyder et ønske om mere „af samme slags“. Hvis vores, Spottiswoodes og andres bøger fra den tid kan bruges – så kan de anvendes til at kritiseres, afløses eller bygge videre på – men ikke som de stod, gik og snublede. Det undrede mig at se Spottiswoode genoptrykke sin bog i 1950, og det lå både Karl Roos og mig fjernt at ønske den efterhånden bibliofile sjældenhed fra 1936, „Film“, genudgivet for et undrende nutidspublikum.

Der er mange grunde til, at man måtte modsætte sig en sådan tanke. En af dem er, at fejltagelserne kan være interessante for dem, der skal *skrive* filmteori i dag, men ikke for dem, der skal *læse* den. En anden er af terminologisk art. *Bela Balazs* skrev populært, hvilket har medført, at han blev misbrugt – og misbrugene holder sig stejlt. Et eksempel: Fra ham stammer udbruddet: „Eine neue Kunst wäre wie eine neue Sprache“. Den dag i dag taler filmologer om det filmiske „sprog“, uden at det mere end et par gange er kommet til en alvorlig undersøgelse af, om analogien med et sprog nu også holder stik. Det gør den efter min mening ikke. Sproget er nemlig en symbolform af én type (bliv nu ikke forskrækket), kunsten og ikke mindst filmen er symbolske udtryks-systemer af en helt anden art.

Andre skrev indviklet med det resultat, at de blev misforstået eller ikke forstået. Men det indviklede egnede sig dog sjældent til slagordsagtigt misbrug, så det blev anbragt på den lukkede hylde og kun taget frem ved højtidelige lejligheder. Det er synd for det dybt originale i Eisensteins værker, og det er en skam for det værdifulde i *Kracauers* „Nature of Film“, 1960, hvis fornyelser er blevet over-

set, mens dens lidt pedantiske tyngde gøres til grin. Således kan *Pauline Kael* – denne filmkritikens Babs og Nutte – tillade sig at skrive: „It is always said of George Lukacs that his best stuff isn't in English; Kracauer's best stuff isn't in English either.“ Således gør hun sig letkøbt morsom både over *Lukacs*, *Kracauer* og deres fælles læremester, *Hegel*. Hendes lugtesans er ikke fin nok til, at hun opdager den derved tabte pointe: De bundet begge virkelig i *Hegel*. Og der er ikke noget imponerende ved i 1966 at agere uvidende om, at sidstnævnte filosof op til vore dage har haft stor betydning for den tænkning, der fulgte efter.

Det bør i forbifarten nævnes, at den foreliggende bog også behandler *Kracauer* lidt uheldigt, ikke uhøfligt, men unyttigt. Således bruges et par sider til at referere *Kracauers* trøse gennemgang af en films lydmuligheder, hvorefter forfatterne slutter af med at sige, at det har egentlig kun akademisk interesse. (Hvilket som bekendt ikke er nok).

Bøger som „A Grammar of the Film“ og „Film“ er også indviklet skrevet, indviklet tænkte og indviklede at læse. Det var ikke nogen større fryd at gense *Sportiswoodes* systematisering i diagramform af hele kunstarten og dens forhold til tilskueren, ligesom det ville være en blandet fornøjelse påny at møde den opregning af filmens kategorier, som findes i „Film“.

Både de indviklede og de populære bøger fra anno dazumal repræsenterer en forenkling af filmens problemer – en stor forenkling og en endnu større systematisering. Det, der er brug for i dag, er en *ny* forenkling og en mindre fordringsfuld systematisering. Det er derimod ikke påkrævet at opgive teoretiseringen ud fra filmens tekniske apparat og håndværksmæssige erfaringer. Det er ikke påkrævet, det er selvmord. Her er min uenighed med *Ulrichsen* måske mest udpræget. Han mente i 1955 og lod trykke i 1965, at vort behov skulle dækkes med kritisk dybdeboring i kunstner-individualiteter, at man skulle skrive monografier. Han har selv gjort det, godt endda. Men det er ikke enden på legen. Og hvad legen kunne føre til, når man opgav videre teoretisk system med filmværktøjet og hyttede sig i analogiernes og de *uegentlige* betragtningsverden, har både han og vi fået at se i mellemtiden.

To eksempler må slå til for at beskrive, hvad jeg mener med denne afsporing af filmteorien.

Først et uretfærdigt citat. I et i øvrigt interessant essay om „Fænomenologisk realisme“

(egentlig titel: „Neorealisme og fænomenologi“) af *Amédée Ayfre*: „... må man indrømme, at *Heidegger* har ret, når han overfor *Husserl* fremfører, at en beskrivelse af eksistensen altid og nødvendigvis bekræfter den idé, man gør sig om den, fordi denne idé allerede er et element, en modus og en faktor i selve denne eksistens. Måske var det derfor en smule forhastet, når vi lige før syntes at rose *Rossellini*, *de Sica* og *Zavattini* ...“.

Jeg sagde, det var uretfærdigt! Selvfølgelig kan der findes mening i dette, når det studeres i sin sammenhæng. Men det koster, og er det prisen værd? Som *Henrik Ibsen* skrev: Jeg skulle også kunne have gjort den syllogisme, selvom „Brand“ ikke var præst.

Jeg skulle kunne have gjort den med *Wittgenstein* i hånden: „Die Form der Abbildung ist die Möglichkeit, dass sich die Dinge so zu einander verhalten, wie die Elemente des Bildes“ Tractatus 2.151.

Endvidere:

„Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr“.

Tractatus 2.1511.

Samt endelig:

„Es ist wie ein Masstab an die Wirklichkeit angelegt“.

Tractatus 2.1512!

Til opmuntring for de læsere, der endnu hænger på, skal jeg gøre det andet eksempel kort. Der står i *Collets* bog om *Godard*: „Isce-nesættelse ligner den moderne filosofi, f. eks. *Husserl* og *Merleau-Ponty*. Det er ikke ord på den ene side og tanker på den anden. Tanken er en følge af ordene. Sproget er ikke en ting i sig selv, ikke en simpel oversættelse. Det er det samme med iscenesættelse.“

Jamen, kære venner, inclusive *Erik Ulrichsen*, skal vi så ikke hellere ofre filmværktøjet endnu et par tanker – og vil vi alliere os med filosofi og psykologi, så søge de *fagligt* nærliggende gebeter: Lidt Gestaltpsykologi, *Cassirers* „Philosophie der symbolischen Formen“, *Suzanne Langers* „Feeling and Form“ og teoretikere indenfor andre kunstarter, som taler så direkte til filmfolk, som var det dem, de skrev for. Fornemste eksempel er *Bertolt Brecht*, der taler om „die Veränderbarkeit der Welt“ til teatrets folk, men gerne måtte finde nogle tilhørere fra en kunstart, hvor man endnu ikke er kommet sig af befippelsen over, at alt er i bevægelse.

Hvad vi har brug for, er en *ny* forenkling – for at gentage – i en form, der gør filmværktøjet til det, det er, midlet til et mål, hvorfor der ikke kan opstilles regler. Af hvilken grund der heller ikke kan opstilles regler

for midlerne. Hvorimod de godt kan gennemtænkes, gennemanalyseres, uden at nogen tager skade på sin sjæl. Forkastet eller accepteret bliver de dog til syvende og sidst ud fra et virknings- og ægthedskriterium, der vil forhindre, at vor analyse af midler og metoder bliver til normativ æstetik, „regler for den skønne kunst“.

Denne lange, måske ikke helt artige fortale til en ny bog er naturligvis ikke skrevet for denne bogs skyld alene. Den er anbragt her, for at filmteorien kan vende hjem fra den landsforvisning, som den blev dømt til i Ulrichsens artikel. Endvidere for at frelse den fra den filosofiske Mallorca-turisme, som en grassat filmkritik har ledt den ind på – den kritik, som jeg kalder den „uegentlige“.

Men fortalen er også til for bogens skyld. For mangen en mulig læser vil muligvis sukke: Endnu en bog om „filmen som kunst“ – og så ovenikøbet en populær. Så slemt er det ikke. Det er slet ikke slemt. *Stephensons og Debrix'* lille bog har den fordel med konkrete eksempler (300 siger omslaget) at bringe filmens værktøj i søgelyset og på et par væsentlige punkter at klargøre den sammenhæng, det fungerer i. Ikke på en ny måde – det er endnu ikke den ny forenkling – men med så meget fornuft og mådehold, at læseren med både mere nøgterne og gladere øjne betragter den urgamle kliché, at „filmen skaber sin egen tid og sit eget rum“.

Først nogle af svaghederne ved bogen. For at få dem overstået. Selvom vi lever i 1966, går man også her ud fra et „system“. Det er afledt af *Benedetto Croces* æstetik, og mens det måske var tilgiveligt, at Christensen og Roos i 1936 gik denne filosof nær i deres søgen efter filosofisk støtte, er det næppe berettiget i dag. Skemaet hedder omtrent: 1) Kunstnerens intuition, 2) Hans udtryk for denne intuition i en kunstform, 3) skabelsen af den samme oplevelse (intuition) hos tilskueren.

Men forfatterne tager ikke deres skema tungt. De filosofiske tvivl, man har lov at nære med hensyn til Croces æstetik, kommer de lykkeligtvis ikke ind på. Så var der næppe blevet plads til bogen selv. De anfører hurtigt, at det første stadium (intuitionen) formodentlig forlænger sig langt ind i andet (udtrykket) og bruger i det hele taget mest dette skema som en pædagogisk løftestang for deres gennemgang af filmens virkemidler. Om denne kan siges, at den er elementær, men i det store og hele adækvat. Ganske vist så man gerne en populær filmbog, der fortalte os mindre om fast motion, slow motion, dobbeltkopiering, overtoning og soft focus – men som

i stedet fortalte os om det vidunderlige i det normale klip, om linsernes brug i de tusinder film. Før man har disse ting på det rene, forbliver de ovennævnte fænomener hokuspokus – og filmen i hele dens normale væsen stadig et mysterium, hvad *den ikke bør være* for „mennesket i den videnskabelige tidsalder“ (Brecht).

Ellers er de flinke nok til at tale om det normale. Men af og til nærmer det normale sig det normative. Dog, hver gang de synes at have påvist en regel, skynder forfatterne sig at tilføje, at regler gives ikke. Og stort set lykkes det dem at krydse mellem Scylla og Charybdis, dvs. mellem „sådan laver man film“ og „man kan naturligvis ikke foreskrive, hvordan man gør det“.

For at afrunde listen over kuriøse, men for helheden uvæsentlige forsyndelser, bør det nævnes, at de ofte går til andenhandsudsagn for at underbygge deres fremstilling. Når de taler om „the abstract, intellectual, imaginary time“, som er filmens, er det den fortræffelige *André Bazin* de citerer, selvom de kunne have fundet en mere original, mere autoritativ, mere inspireret eksemplificering hos Eisenstein selv. For det er jo Eisenstein *selv*, som kan søges og findes bag mange af de sandheder, som bogen bringer. Denne tilbøjelighed gentager sig, men det ville kun være trættende at påvise gentagelserne. De folk, der bruger bogen kritisk, skal nok finde tilbage til kilderne, og det vil berede dem en fornøjelse, som er en af de kostelige ved filmteori: De vil opdage udviklingen i den tankegang, som har ført til de forskellige idéer om, hvad film er; de vil se, at også æstetiske trossætninger er historisk specifikke.

Hovedsagen ved bogen er, at den giver en prægnant fremstilling af filmens virkemidler og væsen, at den bringer en rigdom af eksempler fra moderne film, fra film folk har set; om ikke den ene, så den anden. At forfatterne i to kapitler systematiserer de fremførte iagttagelser uden at dogmatisere – det er kapitel 5, „Space-Time in the Cinema“ og kapitel 9 „Reality and Artistic Creation“. Endelig, at de også af og til knytter deres fremstilling til samtidig videnskab (uden at ride filosofiske kæpheste); således bringes Gestaltpsykologien ind i argumentationen omkring montagen på en så væsentlig måde, at man kunne have ønsket det uddybet.

Hvad de ikke gør, er at bringe terminologien fuldstændig i orden. Det hænger sammen med, at denne bog *ikke* giver den ny forenkling, som jeg efterlyser. Den bygger i hovedsagen på det bestående.

Når jeg tillægger terminologien stor betydning, hænger det sammen med, at fremtidens filmtænkning må gøre sig klart, at der eksisterer ikke blot to sæt af benævnelser, men også to rækker af konsekvenser, som ganske vist berører og af og til dækker hinanden, men ikke er identiske. Den ene række af udtryk er hentet fra praksis; det er den håndværksmæssige terminologi. Det andet stammer fra analysen af selv samme praktiske resultat – filmen. De må ikke være i strid med hinanden, men hverken det ene eller det andet kan være fuldstændig dækkende. Et eksempel er „klipning“ og „montage“. Det ligger udenfor rammerne her at klargøre, hvori forskellen består. Man kan nærmest sammenligne med begrebet komplementaritætet, som jo også eksisterer udenfor fysikken. Eller man kan måske kildre fantasien ved at henvise til, at den ene terminologi dækker den grove, håndgribelige, makrokosmiske verden – mens den anden er filmens kvantemekanik!

At disse terminologi-problemer eksisterer bekræftes af erfaringerne fra enhver filmskole. De udspringer ikke af mine private filosofiske tilbøjeligheder.

Til slut tilbage til bogen. Med det signalement, jeg har givet her, håber jeg det vil fremgå klart, at det er en både nyttig og værdifuld bog. Netop filmskoler, filmkundskabsundervisning og lignende aktiviteter vil med fordel kunne gøre brug af den. Forudsætningen er kun, at det er *kritisk* brug, man gør. Og kritiken skal ikke bare rettes mod systematiseringen. Det kommer næsten af sig selv. Også det tilsyneladende uskyldige og i langt de fleste tilfælde positive, *eksemplerne*, må behandles med kritik.

Theodor Christensen.

Ligesom nu

Gunnar Sandfeld: „Den stumme scene“, Nyt Nordisk Forlag, 1966.

Lektor *Gunnar Sandfeld*, der tidligere har skrevet en bog om teatret i provinsen („Thalia i provinsen“), har i „Den stumme scene“ på grundlag af en imponerende dokumentation skrevet de danske biografers historie indtil tonefilmen. Bogen er omfattende (på over 550 sider) og går helt ud i detaljerne. Der synes ikke at være nogen grund til at tvivle på korrektheden i Sandfelds bog, som bl.a. er baseret på justitsministeriets arkiver, og Sandfeld er ovenikøbet i stand til at rette så velrenommerede filmhistorikere som *Marguerite Engberg* og *Bengt Idestam-Almquist* på visse punkter, selv om han ikke føler sig kompe-

tent som filmhistoriker. En misforståelse kan man dog gribe ham i allerede i forordet, hvor han nemlig skriver: „Om dansk film og filmproduktion er der skrevet mangfoldigt og let tilgængeligt af fremragende eksperter. Forskningsområdet synes på det nærmeste at være kulegravet.“ Dette turde siges at være en overdrivelse af de kapitale. Tværtimod føler man sig efter læsningen af Sandfelds bog i allerhøjeste grad mismodig på den danske filmforsknings vegne. Tænk om vi blot havde en bog herhjemme, der med samme grundighed og indsigt beskæftigede sig med filmene som Sandfeld har behandlet biograferne.

Det skal naturligvis ikke lastes Gunnar Sandfeld, at han ikke har skrevet en bog, som han hverken har følt lyst eller kompetence til at skrive, men i en større dansk filmhistorisk sammenhæng må det naturligvis forekomme en smule bagvendt, at vi har så solidt et værk om biograferne, der jo dog til syvende og sidst kun er rammen om det egentlige, filmene, men intet værk, der kommer på højde med denne bog, om selve filmene. Lad os derfor håbe, at Sandfelds bog kan blive en tilskyndelse til dem, der beskæftiger sig med dansk films historie.

„Den stumme scene“ er læst i et stræk ingen nem bog at komme igennem. Den vrirler med navne, som kun har betydning i en snæver biografsammenhæng, og den handler især om de tilsyneladende traditionelle modsætningsforhold mellem biografbranchen og myndighederne. Der er adskillige kuriøse ting at læse sig til, men så sandelig også et overmål af trivialiteter. Mest kuriøst er det måske, at man har et stærkt indtryk af, at en historie om de sidste 30 års biografhistorie ikke vil se meget anderledes ud. Biografejer klager sig over skatter og censurindgreb og indskrænkede myndigheder lægger den ene afgift efter den anden over på biograferne. Sandfeld har et meget langt kapitel om censuren, og på dette område er det heldigvis gået frem. Det er med undren, man læser om censurens bekymring for ikke at støde tyskerne f.eks., selv efter at Tyskland havde tabt krigen. Blandt censorerne får man mest sympati for *P. A. Rosenberg*, der i det hele taget er en af de få personer i bogen, som man kan have respekt for.

„Den stumme scene“ er måske nok for spækket med oplysninger til at blive læst som kulturhistorie, og man kan ikke nægte, at tiden forsvinder lidt bag alle de mange breve og aktstykker, og redegørelser for biografer i snart sagt alle provinsbyer. Men som opslagsværk vil den være meget værdifuld. *Ib Monty.*

TIDSKRIFTERNE

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

- SIGHT AND SOUND.** I sommernummeret skriver *Philip French* om den engelske films situation, efter at køkkenskvaliteten er blevet afløst af pop art. *Richard Roud* anmelder „Au hasard Balthazar“ af „Masculin-féminin“, redaktøren tager sig af „Modesty Blaise“. Der er en rapport om postyret omkring *Riveter* „La religieuse“ og artikel om engelske filmcensurforhold.
- FILMS AND FILMING.** Septemnummeret indeholder interview med *Pietro Germi* og en artikel om skuespillerens kunst samt som sædvanlig meget reportagestof om de nye film.
- FILM QUARTERLY.** Sommernummeret bringer et interview med *Buster Keaton* og et med *Richard Lester*.
- FILM CULTURE.** Nr. 40 (Spring 1966) indeholder igen hovedsagelig stof om „The New American Cinema“.
- FILMS IN REVIEW.** August-septembernummeret bringer artikler om *Henry Fonda*, *Betty Compson* og *Edward G. Robinson* med filmografier.
- SCREEN FACTS.** Biografierne i nr. 13 drejer sig om *Maria Montez*, *Ford Beebe* og *Ann Richards*.
- FILM HERITAGE** er et nyt amerikansk filmtidsskrift. I nr. 3 behandles meget indgående *Sidney Lumet*s „Pantelåneren“.
- CAHIERS DU CINEMA IN ENGLISH.** I nr. 4 finder man i engelsk oversættelse de store *Dreyer*-interview. *Axel Madsen* interview med *Jerry Lewis* samt dokumentationen omkring den nye canadiske film.
- CAHIERS DU CINÉMA.** Augustnummeret (nr. 181) rummer interviews med *Samuel Fuller* og *Jacques Tourneur* (og sidstnævntes filmografi). Erindringerne om *Mizoguchi* fortsættes, og fire kritikere skriver om *Welles* og hans *Falstaff*-film. I serien om den nye filmkunst er man nået til Sverige. Der bringes interviews med *Kenne Fant*, *Vilgot Sjöman* og *Jörn Donner*.
- POSITIF.** Nr. 77-78 handler om filmkomik. Der findes artikler og interviews om og med *Buster Keaton*, *Harold Lloyd*, *Mack Sennett*, *Jerry Lewis*, *Pierre Etaix*, *Toto* og *Cantinflas*.
- CINÉMA 66.** Augustnummeret (nr. 108) handler om den helt nye filmkunst i Frankrig og Jugoslavien.
- IMAGE ET SON.** Julinummeret handler især om italiensk film.
- TELECINE.** Nr. 129 bringer analyser af „Masculin-féminin“, „Cerny Petr“ (af *Forman*) og „The Loneliness of the Long Distance Runner“.
- L'AVANT SCENE DU CINÉMA.** Nr. 61-62 er et specialnummer om *Alain Resnais*. Foruden manuskriptet til „Hiroshima, min elskede“ findes der stof om Resnais' karriere.
- CINEMA.** Nr. 46 af det schweiziske tidsskrift er et særnummer om *Francesco Rosi*.
- FILMKRITIK.** Nr. 8 bringer stof om filmene fra Berlin-festivalen og en artikel om *Hitchcock* foruden de mange anmeldelser af nye film i Tyskland.
- FILM.** Også det andet tyske filmtidsskrift behandler filmene fra festivalen i Berlin. Der er artikel om *Hawks*, og *Traffants* „Fahrenheit 451“-dagbog kan læses på tysk.
- FILMRUTAN.** Nr. 2/1966 indeholder en grundig artikel af *Børge Trolle* om den tjekkiske film, suppleret med en præsentation ved *Pavel Branko* af den nye slovakiske film.

FILMINDEX LXXXI

SVEND METHLING - AF LOUISE ROOS

- HADDA PADDA.** Edda Film, 1923. I: Gudmundur Kamban. Instruktørass.: Svend Methling og Gunnar Hansen. M: Gudmundur Kamban efter K's drama. F: Johan Ankerstjerne. Medv: Clara Pontoppidan, Svend Methling, Alice Frederiksen (O'Fredericks), Poul Rohde.
- KONGEN BØD.** Nordisk Films Kompagni, 1938. I: Svend Methling. M: Thomas P. Hejle og Bernhard Krogh og Emil Reesen. Medv: Peter Poulsen, Grethe Paaske, Henrik Malberg, Valdemar Møller, Rasmus Christiansen, Clara Pontoppidan, Elith Pio, Carlo Wieth, Albert Luther, Sigrid Neiendam, Peter Nielsen, August Liebmann, Charles Wilken, Viggo Wiehe, Petrine Sonne, Kai Holm, Bjarne Henning-Jensen m. fl. Pr. 16.3.1938 Palads.
- ELVERHØJ.** Palladium, 1939. I: Svend Methling. M: Gunnar Hansen efter J. L. Heibergs festspil. F: Carlo Bentsen. Mu: F. Kuhlau, tilrettelagt af Emil Reesen. Dek: Erik Aaes. Medv: Nicolai Neiendam, Carlo Wieth, Eva Heramb, Peter Poulsen, Martin Hansen, Palle Huld, Karen Poulsen, Karin Nellesen, Rasmus Christiansen, Aage Winther-Jørgensen, Edouard Mielche. Pr. 5.12.1939 World Cinema.
- SOMMERGLÆDER.** Palladium, 1940. I: Svend Methling. M: Gunnar Hansen efter Herman Bangs novelle. F: Einar Olsen. Mu: Emil Reesen. Dek: Madsen Visneq. Medv: Rasmus Christiansen, Ellen Gottschalk, Ingrid Matthiesen, Mathilde Nielsen, Sigurd Wantzin, Elith Foss, Sigurd Langberg, Richard Christensen, Agnes Rehni, Knud Hallest, Karl Gurstov, Albrecht Schmidt, Agnes Thorberg-Wieth, Inger Stender, Marie Niedermann, Helge Kjerulf-Schmidt, Gudrun Stephensen, Kai Holm, Valborg Voss-Christensen, Albert Luther, Augusta Blad, Inga Schultz,

- Aage Schmidt, Karen Poulsen, Johannes Meyer, Karen Berg, Chr. Arhoff, Ellen Jansø, Henrik Bentzon, Martin Hansen, Gudrun Lohse, Aage Redal, Petrine Sonne, Clara Østø, Alex Suhr m. fl. Pr. 26.9.1940 World Cinema.
- TAK FORDI DU KOM, NICK -!** Palladium, 1941. I: Svend Methling. M: Kjeld Abell. F: Karl Andersson. Mu: Erik Fiehne. Dek: Erik Aaes. Medv: Karin Nellemose, Sigfred Johansen, Gunnar Lauring, Minna Jørgensen, Grethe Paaske, Knud Heglund, Randi Michelsen, Alex Suhr, Anna Henriques-Nielsen, Else Colber, Richard Christensen, Vera Lindstrøm, Henry Nielsen. Pr. 7. 4. 1941 World Cinema.
- PETER ANDERSEN.** Palladium, 1941. I: Svend Methling. M: Holger Bøttius og Axel Østrup. F: Karl Andersson. Mu: Erik Fiehne. Dek: Erik Aaes. Medv.: Carl Alstrup, Erika Voigt, Poul Reichhardt, Inger Lassen, Asta Hansen, Gudrun Stephensen, Edgar Hansen, Victor Montell, Ingrid Matthiesen, Marie Niedermann, Aage Fønss, Bjarne Forchhammer, Sigurd Langberg. Pr. 8.12.1941 World Cinema.
- REGENHOLDT OP.** Palladium, 1942. I: Svend Methling. M: Kjeld Abell. F: Karl Andersson. Mu: Bernhard Christensen. Dek: Erik Aaes. Medv: Berthe Quistgaard, Mogens Wieth, Sigrid Neiendam, Clara Pontoppidan, Asta Esper Andersen, Randi Michelsen, Henny Krause, Olaf Ussing, Preben Mahrt, Jeanne Darville, Bodil Skovby-Andersen, Karl Jørgensen, Henry Nielsen, Guri Richter, Asbjørn Andersen. Pr. 27.2.1942 World Cinema.
- NAT-EKSPRESSEN (P.903).** Palladium, 1942. I: Svend Methling. 1. ass. Ole Palsbo. M: Emil Bonnellycke, Svend Methling, Ole Palsbo. F: Karl An-

deresson. Mu: Erik Fiehn. Dek: Erik Aaes. Medv: Carl Alstrup, Inger Stender, Victor Montell, Tove Bang, Knud Rex, Sigurd Langberg, Jens Asby, Ego Brønnum Jacobsen, Richard Christensen, Carlo Wieth, Mogens Wieth, John Jeppesen, Asbjørn Andersen, Mogens Løvaas, Anna Henriques-Nielsen, Vagn Kramer, Peter Andersen, Harald Holst, Gunnar Strømstad. Pr. 1.10.1942 World Cinema.

ERIK EJEKODS PILGRIMSÆRD. Palladium, 1943. I: Svend Methling. M: Paul Sarauw efter Olaf Poulsens bearbejdelse af F. og P. v. Schönthans „Der Raub der Sabinerinnen“. F: Karl Andersson. Mu: Emil Reesen. Dek: Erik Aaes. Medv: Richard Christensen, Alma Olander Dam, Ingeborg Brams, Martin Hansen, Asta Hansen, Petrine Sonne, Johannes Meyer, Ellen Gottschalch, Gunnar Tiemvigh, Olaf Ussing, Vera Lense Møller, Edvin Tiemroth. Pr. 26.4.1943 Amager, Carlton, Nora, Park og Scala.

DET KÆRE KØBENHAVN. Palladium, 1944. I: Svend Methling. M: Svend Rindom. F: Karl Andersson. Mu: Svend Gyldmark. Dek: Erik Aaes. Medv: Johannes Meyer, Erni Arneson, Gunnar Lauring, Valdemar Skjerning, Else Colber, Anker Larsen, Anna Henriques-Nielsen, Carl Heger, Rigmor Hvidtfeldt, Karen Berg, Grete Fallesen, Petrine Sonne, Ulrik Neumann, Hans Krause, Jørn Jeppesen m. fl. Pr. 13.1.1944 Palladium.

DET STORE ANSVAR. Palladium, 1944. I: Svend Methling. M: Holger Boëtius og Axel Østrup efter idé af overlæge Aage Bojesen. F: Karl Andersson. Mu: Erik Fiehn. Dek: Erik Aaes. Medv: Svend Methling, Ingrid Matthiesen, Anita Prülaidler, Poul Due, Valborg Voss Christensen, Peer Guldbrandsen, Holger Hansen, Povl Vendelbo, Jens Rasmussen, Sofus Franck, Detleff Boelsen, Palle Huld, Ellen Malberg, Sibel Kamban, Albert Luther, Tove Boëtius, Carl Johan Hviid m. fl. Pr. 10.2.1944 World Cinema.

FAMILIEN GELINDE. Palladium, 1944. I: Svend Methling. M: Mogens Lorentzen efter M.L.s roman. F: Karl Andersson. Mu: Emil Reesen. Dek: Erik Aaes. Medv: Ebbe Rode, Karin Nellemose, Jonnie Jepsen, Benny Fagerlund, Ilse Lil Tove Larsen, Ib Sørensens, Ib Fagerlund, Hugo Crone, Ingeborg Pehrson, Bruno Tyrone, Else Brøndal, John Price, Beatrice Bonnesen, Axel Larsen, Stig Lommer, Grethe Linde, Victor Montell, Svend Bille. Pr. 26.9.1944 Palladium.

FYRTØJET. Palladium, 1946. Tegnefilm. I: Svend Methling. M: Peter Houbro og Henning Pade efter

H. C. Andersens eventyr. Tegner: Børge Hamberg, Bjørn Frank Jensen, Frode Henning Dixner, Kjeld Simonsen, Finn Rosenberg Ammitsted m. fl. F: Marius Holdt og N. O. Jensen. Mu: Eric Christiansen og Vilfred Kjør. Medv.: (stemmer) Poul Reichhardt, Kirsten Hermansen, Knud Heglund, Karen Poulsen, Elith Foss m. fl. Pr. 16.5.1946 Palladium.

PENGE SOM GRÆS. Landsfor. Dansk Arbejde og Nordisk Films Kompagni, 1948. I: Svend Methling. M: Leck Fischer, Niels Hoff og Kristian Møller. F: Verner Jensen. Medv: Peter Malberg, Helle Virkner, Svend Bille, William Rosenberg, Louis Melander, Knud Heglund, Lis Löwert, George Philipp, Anne-Marie Wiehe, Peer Guldbrandsen, Kjeld Jacobsen, Viggo Brodthagen, Valsø Holm m. fl. Pr. 23.2.1948 Amager, Bella, Casino, Nora og Park.

FOR FRIHED OG RET. Dansk Kulturfilm, 1949. I: Svend Methling. M: Leck Fischer. F: Annelise Reenberg og Jørgen Skov. Mu: Sv. Erik Tarp. Dek: Erik Aaes. Medv: Ebbe Rode, Angelo Bruun, Rasmus Ottesen, Jytte Ibsen, Mogens Wieth, Svend Methling, Karen Berg, Kai Holm m. fl. Pr. 28.10.1949 Palads Teatret.

FRA DEN GAMLE KØBMANDSGAARD. Saga, 1951. I: Annelise Reenberg og Svend Methling. M: Paul Sarauw og John Olsen efter Sophie Breum og Thorvald Larsens komedie. F: Annelise Reenberg og Kjeld Arnholtz. Mu: Sven Gyldmark. Dek: Otto Lund og Jørgen Krogh. Medv: Sigrid Neiiendam, Svend Methling, Astrid Villaume, William Rosenberg, Ellen Gottschalch, Rasmus Christiansen, Helge Kjerulff-Schmidt, Johannes Meyer, Ib Schønberg, Henry Nielsen, Helga Frier, Bendt Rothe, Inger Stender, Kjeld Jacobsen, Karen Berg, Asbjørn Andersen m. fl. Pr. 6.12.1951 Saga.

HEJREN/ÆS. Palladium, 1953. I: Svend Methling. M: Holger Boëtius og Svend Methling efter Henriette Munks roman. F: Einar Olsen og Henning Bendtsen. Mu: Sv. Erik Tarp. Dek: Erik Aaes. Medv: John Wittig, Astrid Villaume, Karin Nellemose, Maria Garland, Lisbeth Movin, Ib Schønberg, Johannes Meyer, Knud Rex, Bendt Rothe, Carl Heger, Peter Poulsen, Jakob Nielsen. Pr. 27.2.1953 Palladium.

ET EVENTYR OM TRE. Palladium, 1954. I: Svend Methling. M: Hans Hansen. F: Einar Olsen og Henning Bendtsen. Mu: Hans Hansen. Dek: Erik Aaes. Medv: Lise Ringheim, Poul Bundgaard, Henning Moritzen, Arthur Jensen, Gunnar Lauring, Jeanne Darville, Hedevig Schadt, Viveka Segerskø, Karl Stegger m. fl. Som speaker: Dr. tech. Paul Bergsøe. Pr. 3.5.1954 Palladium.



I begyndelsen af november foreligger index over indholdet i „Kosmorama“ 9–12. årgang. Dette index koster ligesom index over 1.–8. årgang kr. 2 og kan fås fra museets ekspedition.

„Kosmorama“ udgives af Det danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, Kbhvn. K. Asta 6500. „Kosmorama“ koster tilsendt 14 kr. pr. årgang (5 numre). Enkelte numre 3 kr. Fås kun i museets ekspedition, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30. Sundby 1003, giro 4 67 38.

1. årg. (1–9)	7 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00 (2 og 9 udsolgt)
2. årg. (10–17/18)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00
3. årg. (19–27)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00 (19 og 27 udsolgt)
4. årg. (28–36)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00
5. årg. (37–45)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00
6. årg. (46–49)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2,25
7. årg. (50–53)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2,25
8. årg. (54–57)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2,25
9. årg. (58–62)	udsolgt	
9. årg. nr. 60 WEEKEND	5 kr.	
10. årg. (63–66)	udsolgt	
11. årg. (67–70)	udsolgt	
12. årg. (71–75)	14 kr.	Enkeltnumre kr. 3,00
Index 1.–8. årg.	2 kr.	

ERRATA: Under „Minikritik“ i nr. 75 var ud for „Seance on a Wet Afternoon“ faldet en stjerne bort hos Bjørn Rasmussen og en stjerne hos Herbert Steinthal. På side 197 skulle de tre sidste linier i første spalte flyttes til anden spalte umiddelbart under billedet.

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

	Anders Bodelsen	Bent Grasten	Gjystein Hjort	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Pili	Bjørn Rasmussen	Mikael Sne	Jørgen Stegemann	Herbert Steinthal
L'Atalante	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Aparajito	★★★		★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Lilith	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	
Sult	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★★
Giulietta degli spiriti (Juliette)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★
Le mani sulla città (Bolighajen)	★★★		★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★	★★★
Three on a Couch (Tre på en sofa)	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★			★★★	
Thérèse Desqueroix (Thérèse)	★★★				★★★	★★★	★★★	★★★		★★★
Cul de sac (Blind vei)	★	●	★★★	●	★	★★★	★★★	★★★		★★★
Red Line 7000 (Spræng speedometret)	★	★★★	★★★	★★★	★★★	●		★★★	★★★	
The Love Goddesses (Goldiggers og sexbomber)		★★★	★★★		★★★	★★★	★	★★★	★★★	●
The Spy Who Came In From the Cold (Spionen der kom ind fra kulden)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
The Great Race (Alle tiders race)	★	★★★			★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	●

ASTA NIELSEN

på filmmuseet · oktober · december 1966 · sundby 1003

