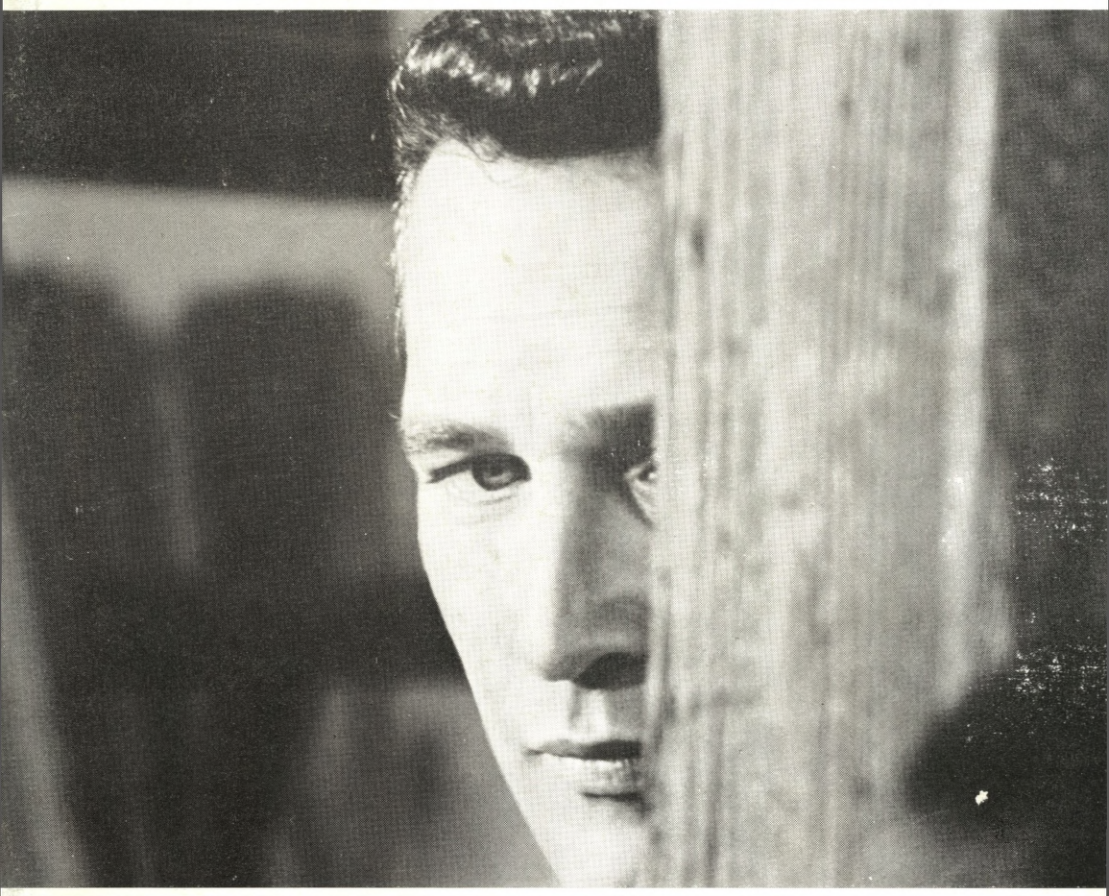
KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



13. ÅRGANG DECEMBER 1966 77

Indhold

Repertoiret 48
Træt af film (leder) 49
Hitchcock (interview) 50
Kon Ichikawa 55
Milos Forman 64
Sergej Prokofjev 68

Filmene:
„Der var engang en krig" 73
„They Were Expendable" 75
„Fängelse" 78
„Syskonbädd" 79
„The Chase" 80
„Who's Afraid of Virginia Woolf?" 81

Bøgerne:
Donald Richie: „The Films of Akira Kurosawa" og „The Japanese Movie" 83
Ib Monty & Morten Piil (red.): „Se – det er film", III bind 84
Anders Bodelsen (red.): „Filmen nu" 85

Filmfondspræmierne 1966 88
Tidsskrifterne 89
Filmindex LXXXII (Sergej Prokofjev) 89
Minikritik 91

Forsiden: Paul Newman i Alfred Hitchcocks „Torn Curtain", der er Hitchcocks produktion nr. 50 – hvis nogen skulle være i tvivl. Se iøvrigt interview-sammendraget på s. 50.

Side 2: Kon Ichikawas „Kagi", der på dansk hed „Østens begær". Tatsuya Nakadai (forrest) som den unge læge. Nederst: Det japanske matriarkat i Ichikawas „Bonchi". Se Arne Svenssons artikel om Ichikawa s. 55.

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

REPERTOIRET

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama"s læsere, i dette nummer premierer i tiden 14/9–14/11 (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".

ACCATTONE (Luderkarlen), Italien 1961. Se artiklen om Pasolini i „Kosmorama" 75, side 193–94. (3190 m – 116 min.).

DER BLAUE ENGEL (Den blå engel), Tyskland 1929. Så er *Josef von Sternbergs* mest populære film endnu en gang tilbage på biografrepertoiret. Filmen holder stadig, men er ikke blandt hans mest raffinerede. Tør man håbe, at den indleder en række Sternberg-repriser? Alt for få har f. eks. set de mesterlige „The Scarlet Empress" og „The Devil Is a Woman". (2935 m – 107 min.).

THE CHASE (Den djævelske jagt), USA 1966. Anmeldt i dette nr.

CLEO DE 5 À 7 (Cleo fra 5 til 7), Frankrig 1961. Anmeldt i „Kosmorama 68".

CRONACA FAMILIARE (Brødrene), Italien 1962. *Valerio Zurlini* er ikke meget kendt herhjemme. Denne *Pratolini*-filmatisering viser ham som en kultiveret og følsom gendigter. Filmen er smukt gennemarbejdet, men fremstår måske en smule blegt med sin stemning af elegi og melankolsk poesi. (3160 m – 114 min.).

DER VAR ENGANG EN KRIG, Danmark 1966. Anmeldt i dette nr.

DOCTOR ZHIVAGO (Dr. Zhivago), USA 1965. *David Leans* ujævne filmatisering af *Boris Pasternaks* ujævne roman har sine meget smukke højdepunkter, hvor det store lærred udnyttes til understregning af det poetiske og det romantiske, og *Julie Christie* er en vidunderlig Lara. (5500 m – 193 min.).

FÄNGELSE (Fængsel), Sverige 1948–49. Anmeldt i dette nr.

HALLELUJAH THE HILLS, USA 1962. Første gang kunne *Adolfas Mekas'* spøg gå an, men tiden er løbet fra denne selvglade intellektuelle blanding af parodi, travesti og kærlighedserklæring til film, og Hollywood har parodieret sig selv helt anderledes vittigt. Programmet var yderligere belastet med *Mai Zetterlings* gumpetunge allegori „The War Game". (890 m i 16 mm – 81 min. „The War Game": 160 m i 16 mm – 14 min.).

HOW TO STEAL A MILION (Hvordan man stjæler en million), USA 1966. *William Wylers* kriminalkomedie er elegant udstyret og morsomt fortalt, ikke mindst i det lange indbrudsafsnit. *Peter O'Tooles* konstante sødme er anstrengende; *Audrey Hepburn* sparer os derimod for det yndige og er ganske vittig og munter. (3400 m – 123 min.).

KHARTOUM (Khartoum), USA/England 1966. *Basil Dearden* leverer tung og flot underholdning med denne film om en af de store victorianere, som *Charlton Heston* spiller med lune og genialitet. *Laurence Olivier* er derimod slem som Hestons modstander – og er tilmed sminket som *Marlene Dietrich*. (3830 m – 140 min. – stopur: 127 min.).

LÁSKY JEDNÉ PLAVOLÁSKY (En blondines kærlighed), Tjekkoslovakiet 1965. Se artiklen om Milos Forman i dette nr. (2210 m – 80 min.).

NOBODY WAVED GOODBYE (Ingen vinkede farvel), Canada 1964. *Don Owens* lille hverdagsfilm om en ung mands retningsløse oprør er sympatisk i sit forsøg på at være objektiv, og den impressionistisk-dokumentariske stil er stort set lykkedes.

THE RAILRODDER (Til te med Buster Keaton), Canada 1965. *Keaton* er i alt for høj grad brugt som rekvisit i en turistfilm, og der er ikke megen variation i gag'ene. (675 m – 24 min.).

SIGNALET, Danmark 1966. *Ole Gammeltofts* kortfilm efter en novelle af *Anders Bodelsen* ligger inden for den fashionable kategori af analyser af isolation, fremmedgørelse, kontaktløshed etc. etc., men inden for sin begrænsning forekommer den vellykket og formelt behersket. En meget diskret humor og fremragende spil af *Ingolf David* hæver den over den trivielle modernisme (720 m – 26 min.).

SLAP AF, FREDE, Danmark 1966. Frede-filmene synes at betyde en slags come back for *Erik Balling*, der med disse film har lavet bedre underholdning, end vi er vant til. „Slap af, Frede" har adskillige godt gennemførte visuelle gags, den er godt spillet, og den fører den venligt-ironiske tone igennem uden at skeje ud i det lavkomiske. (2865 m – 103 min.).

SYSKONBÄDD (Min søster, min elskede), Sverige 1966. Anmeldt i dette nr.

THEY WERE EXPENDABLE (Operation Helvede), USA 1945. Anmeldt i dette nr.

UTRO, Danmark 1966. *Astrid Henning-Jensen* præsenterer en banal hverdagshistorie i en prætentiøs forlorent-sensitiv stil. Personerne er livløse, og pointerne nagles til væggen. (2730 m – 96 min.).

WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? (Hvem er bange for Virginia Woolf?), USA 1966. Anmeldt i dette nr.

LA VIE À L'ENVERS (Livet på vrangen), Frankrig 1963. Anmeldt i „Kosmorama" 70.

træt af film

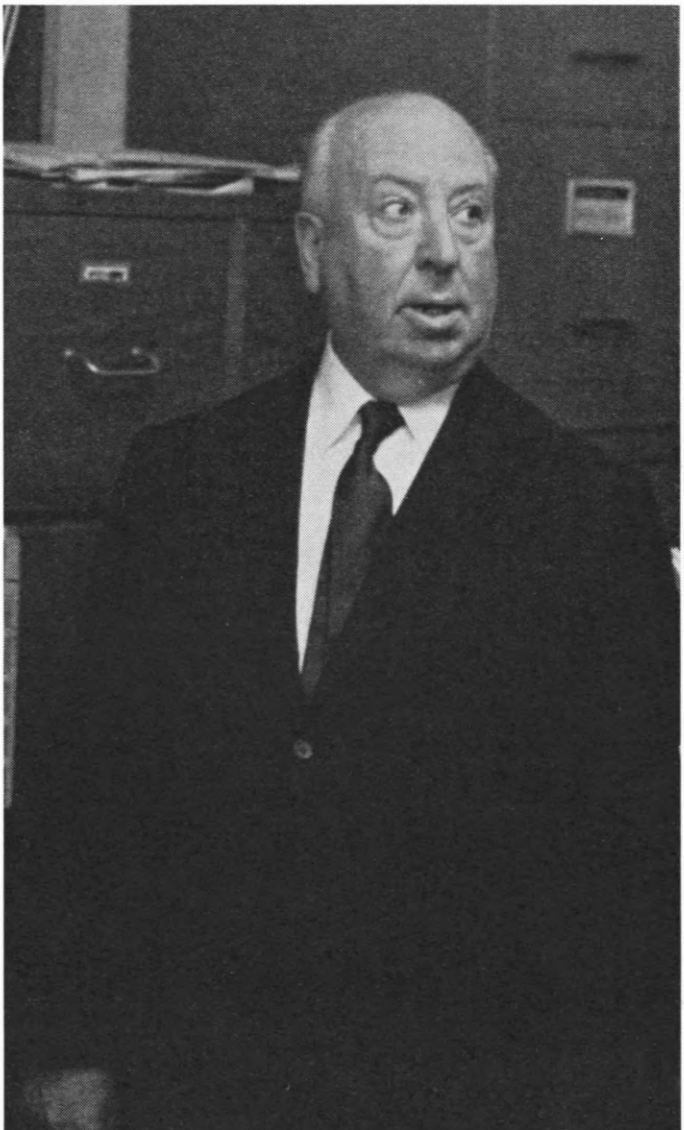
I efterårsnummeret af „Sight and Sound" har *Philip French* spekuleret lidt over det fænomen, der hedder filmkritikernes træthed i deres job. Den direkte anledning er, at *Kenneth Tynan* i foråret sagde filmen farvel, og French henviser til *Harry Scheins* og *Jörn Donners* tidligere „Trött på film"-bekendelser. Vi skal ikke her referere French, men man kunne måske nok anskue problemet fra en dansk synsvinkel. Endnu har vist ingen danske filmskribenter udsendt manifester om deres egen filmtræthed. Herhjemme holder man enten op med at skrive uden at gøre et stort nummer ud af det, eller også fortsætter man med at skrive uden måske selv at være klar over, hvor træt man egentlig er blevet, og i hvert fald uden at gøre sig klart, hvor trættende det efterhånden bliver for læserne, når filmkritikerens gejst er forsvundet.

Som alle andre steder findes der også i Danmark en del kritikere, hvis filmtræthed er iøjnefaldende. Trætheden kan promeneres på mange måder, og den kan skyldes mange ting. Den kan i visse tilfælde formentlig skyldes den næsten helt normale nedsættelse af oplevelsesintensiteten og entusiasmen, der kommer med årene. De gamle, trætte mænd, hvis træthed paradoksalt nok især kan aflæses af en helt forpustet imødekommenhed over for alt det, som de møder med flakkende øjne, findes overalt. Men der er jo også unge mennesker, der forekommer at være født trætte, og skellet mellem gode og dårlige kritikere går ligesom skellet mellem gode og dårlige kunstnere ikke mellem generationer.

Men med hensyn til alle de normale træthedsgrunde er der næppe så meget at stille op. Ulige mere spændende er det, når trætheden ikke primært skyldes en senilitet, men en form for bagvendt protest mod de film, som man er sat til at skrive om. Det er vel nok den form for træthed, som har fået folk som Schein, Donner og Tynan til at kaste pennen. Ingen kan beskylde dem for træthed i deres øvrige virksomhed.

Denne træthed er ikke så uforklarlig, tværtimod kan man have ikke så lidt sympati for den. Den træthed griber vel udelukkende folk, hvis filminteresse begyndte for 20–25 år siden, dengang de endnu tilhørte en minoritet, som måtte slås for den kære film. I dag er der ikke så meget at slås for på den led. Filmene er nu accepterede som kunstneriske udtryk, og de er gledet ind i det almindelige kulturbillede, film støttes med beløb langt over, hvad der bliver de andre kunstarter til del etc. etc. Hertil kommer, at også filmene har forandret sig. De seriøse film er virkelig blevet langhårede, og underholdningsfilmene er blevet mindre underholdende. Filmen er kommet ud af sin lange *age of innocence,* den er blevet sig meget bevidst som forum for det moderne menneskes tilsyneladende umådelige trængsler. Alt dette skal man naturligvis ikke beklage. Nu er filmen omsider blevet dette århundredes kunstart. Men i enhver god kritiker er der ikke så lidt af en Rasmus Modsat, og det kan derfor ikke undre, at netop så mange gode kritikere kommer i en opposition til den næsten hysteriske interesse for moderne film, og at denne opposition ofte antager karakter af træthed. Problemet for den gode kritiker er naturligvis at forvandle den forståelige træthed til engageret og evt. polemisk kritik. Det er sikkert nok blevet intellektuelt mere udfordrende at gå i biografen, men det er sandelig ikke blevet morsommere. Men ligger der ikke deri en udfordring til kritikken? Nu skal kampen føres på en anden kant, mod den altgennemtrængende nye kedsomhed, som kan blive farligere for filmen end nogen tidligere fjende.

HITCHCOCK



Hitchcock fotograferet
under besøget på
Det danske Filmmuseum.

Det var ikke uden bange anelser, man gik til pressemøde med *Hitchcock*. Man erindrede hans elegant undvigende svar i utallige interviews, hvor udspørgeren forgæves har forsøgt at fralokke mesteren den slags „seriøse" udtalelser, der kunne underbygge interviewerens dybsindige teorier.

Selv om denne situation egentlig ikke ændrede sig ved Hitchcocks besøg her i landet, var det personlige møde med instruktøren alligevel en umådelig stimulerende oplevelse, ikke mindst fordi det tillod én at udtænke sin egen forklaring på den ofte påpegede uoverensstemmelse mellem skaberen og en væsentlig del af hans værk, mellem den kommercielt „pudsige" hyggeonkel fra TV og iscenesætteren af en dommedagsvision som „Fuglene", et næsten bressonsk nådedrama som „Den forkerte mand" og en dybt alvorlig tragedie som „Vertigo" („En kvinde skygges").

Omgivet af pressen giver Hitchcock et hovedindtryk af uigennemtrængeligt velpansret uforstyrrelighed. Denne flegma opvejes af en altid antydet selvironi, en lynhurtig reaktionsevne bag de sindige, præcise svar og en selvfølgelig venlighed, der vidner om en personlig autoritet, som kun sjældent behøver at lade et glimt af arrogance trænge igennem. De store øjnes bedrageriske naivitet, det solbrændte pokeransigt, hele denne utroligt charmerende *dead pan*-facon virker som en i grunden helt naturlig forsvarsmekanisme, som det ydre udtryk for denne tilsyneladende ubrydelige modvilje mod at diskutere filmenes motiver og indhold. Det er hævet over enhver tvivl, at dette tykke personlighedspanser har sin baggrund i en ægte blufærdighed og beskedenhed, og meget tyder på, at når Hitchcock trods tusind forsøg stadig ikke har kunnet formås til at kommentere de motiver og ideer, der gemmer sig bag hans værkers blændende overflade, skyldes det ikke mindst, at sådanne udtalelser i hans øjne uvægerligt ville virke som en ublufærdig og kluntet selvudlevering. I denne forbindelse er det værd at minde om *Pierre Marcabrus* rammende karakteristik af Hitchcocks film som „korsetterede":

„Hitchcock morer sig med at lukke sit eget univers, der så afgjort er et manisk univers, inde i en klassisk ramme bestående af den mest ubetydelige kriminallitteratur – ikke *Dashiell Hammetts*, men *Agatha Christies*. Som hos alle store skabere møder man i hans værk tre–fire fikse ideer, tre–fire manier, der behersker hans fantasi. Man kunne næsten tro, at iscenesættelse for ham er en afreagering, et middel til at udtrykke noget ubevidst, der er fastlåset i ham selv – så kraftig er fornemmelsen af en drømt virkelighed."

Det fryder tydeligvis Hitchcock at delagtiggøre millioner af biografgængere i denne maniske drømmeverden, som han selv fingerer at være højt hævet over i sin egenskab af kyniskhyggelig humorist og uovertruffen „suspense"-håndværker. Det er netop kun det rent håndværksmæssige, han indlader sig på at analysere, men dette gør han også usædvanlig detaljeret og gavmildt. På denne måde føjes det sidste træk til den mystificerende sfinksrolle, som han gennemspiller med naturnødvendig selvfølgelighed, uforlignelig elegance og beundringsværdig konsekvens.

Hitchcock i fjernsynet

– Han traver beredvilligt hen til den lille forundringsstol, der er bestemt for ham, ser anerkendende på dekorationens Hitch-billeder, folder hænderne – med lidt besvær – om den omfangsrige mave og er klar.

Han nikker i retning af den enkle karikatur, der kendes af alle fjernseere fra starten af „The Alfred Hitchcock Hour".

– Jeg har selv lavet den ... Den er go', ikke?

(Bj)

Hitchcock på Filmmuseet

– Han kastede et hurtigt vurderende blik på udvalget (af Hitchcock-bøger), og idet vi allesammen gik videre, så han op på Monty og så ud som den dreng, der holdt de flotteste fødselsdage i kvarteret, og sagde med henkastet alvor:

– Der kommer endnu en bog om to måneder.

(BG)

Manuskript og optagelse

– Jeg holder på, at alt skal være forberedt før optagelserne. Der er så få komponister, der står med nodepapir og blæk og pen, mens orkestret venter – „Giv mig en tone, hr. fløjte ... Tak ..." – hvorefter den skrives ned. En film kan laves på papiret.

Hvert billede og hvert klip er præcist angivet på forhånd i mit manuskript, som jeg ikke behøver at se i under optagelserne. Jeg ser heller aldrig i kameraet – det er ikke nødvendigt. Vi ser jo på et lærred. Når jeg optager en scene, ser jeg et lærred for mig, en rektangulær form. Dette er det endelige mål, man hele tiden arbejder efter, og hvis kameramanden skal underrettes om kompositionen, kan jeg tegne den for ham.

Det morsomme ved at lave film er at skabe dem på papiret. Den første dag, man går ind i studiet, er fornøjelsen slut.

Indhold

– Er film kun underholdning for Dem? Har De aldrig lyst til at give Deres film en større værdi?

– Jeg synes, at dette at fortælle en historie med de reneste filmtekniske virkemidler er noget værdifuldt i sig selv. Når alt kommer til alt, behøver en maler jo ikke at male politiske eller religiøse billeder. Han kan male en suppetallerken, og det kan blive et mesterværk.

Jeg er ikke interesseret i indholdet, kun dets behandling. Hvis jeg var en maler, der malede et stilleben, ville det ikke interessere mig, om æblet var surt eller sødt.

– Hvis De ikke interesserer Dem for indholdet, hvorfor fortæller De så ofte den samme historie i Deres film?

– Fordi jeg ikke interesserer mig for indholdet.

– Hvorfor gik De over fra normale mennesker i usædvanlige situationer til alle disse psykotiske figurer i de senere film?

– Nåh, jeg ville nu ikke kalde Cary Grant i „North by Northwest" for en psykotisk person. Der er kun én, nemlig i „Psycho".

– „Psycho", „Troldbunden", „Marnie", „Vertigo" . . .

– Ja, måske har De ret, men alt for mange almindelige mennesker kunne blive kedeligt i længden.

Gyset og publikum

– Alle kan lide at blive skræmt. Man lærer det lige fra barnsben af. Moderen skræmmer sit spæde barn med sære lyde, og så ler hun, fordi det lykkedes hende at skræmme barnet, og når barnet så bliver større, sætter det sig op på en gynge og svinger højere og højere i vejret og skræmmer sig selv.

Jeg kan ikke se nogen grund til, at mine film skulle forbydes for børn. Fra de første år vænnes børn til H. C. Andersens eventyr, skrækindjagende historier som Grimms og kannibalistiske beretninger som Den lille Rødhætte.

– Finder De det ikke vanskeligt at skræmme et publikum, der ser ugerevyer med virkelige rædsler fra for eksempel Vietnam?

– Jeg tror ikke, folk sammenligner disse film med mine. Når man vil skræmme et publikum, må man ikke glemme den humoristiske sans. Jeg skræmmer ikke folk med det autentiske krigstema. Min fremgangsmåde er helt anderledes.

Da jeg lavede „Psycho", frydede jeg mig mange gange ved tanken om, at her og her ville publikum skrige af rædsel. Folk elsker at blive forskrækket. Man går de værste rædsler igennem og går ud af biografen med et stort smil på. – Men hvis jeg havde filmet „Psycho" som noget autentisk, ville den jo være blevet en sygejournal.

Mord

– Jeg tror, der er en potentiel morder og forbryder i os alle. Men på film er mordscenerne behæftet med en lang række klicheer. Når en mand dræbes, er der for eksempel ingen, der kontrollerer, om han virkelig er død. I „Torn Curtain" gjaldt det om at vise, hvor fantastisk svært det er for almindelige mennesker at slå ihjel – altså uden revolver. Der bruges både kniv og gasovn. Afsnittet er klippet sammen af nogle og tres små stykker.

– Men problemet med begravelsen af liget går De let henover.

– Selvfølgelig! Hvem ved, hvor mange lig der er begravet rundt om i København. De ved, man taler ofte om den fuldkomne forbrydelse, men den begås hvert andet øjeblik, for det ligger jo i ordet „fuldendt", at den aldrig opdages.

Efter at „Psycho" havde haft premiere, blev en mand i Los Angeles arresteret for mordet på tre kvinder, det tredie hævdede han at have begået, efter at han havde set „Psycho". Politiet ringede mig op og spurgte, om jeg havde en kommentar til dette. Ja, svarede jeg, har

De spurgt manden, hvilken film han havde set, inden han myrdede den anden?

Suspense

– De fleste mennesker tror, at ordet „suspense" og ordet „mystery" dækker det samme, men de angiver to vidt forskellige ting. Når tilskuerne overværer en „mystery"-film, der ifølge sin etikette kun er ude på at mystificere, foregår der ingen sindsbevægelse i dem – de spekulerer blot. „Suspense" bygger derimod udelukkende på sindsbevægelse („emotion"), og derfor må publikum forsynes med oplysninger. Jeg kan nævne et elementært eksempel: Hvis en bombe pludselig går af i et hus som dette, hvor folk opfører sig, som vi gør nu – det ville give publikum 5 sekunders chok. Men hvis vi 5 minutter før havde fortalt publikum, at der var blevet anbragt en bombe, ville man have skabt „suspense", have engageret publikum følelsesmæssigt. Hovedforskellen er dog, at bomben aldrig må gå af. Så bliver publikum fornærmede og med rette. (Men i „Sabotage" springer bomben?). Ja, og det var en stor fejltagelse. Jeg har aldrig glemt det. Og jeg har aldrig gentaget det i nogen film. – I det hele taget synes jeg, at mange instruktører undlader at give tilskuerne oplysninger, der kunne involvere dem stærkere i handlingen.

Skuespillerne

– Filmindustrien har den vane at bruge store stjerne-navne, men de er kun nyttige for mit formål i film med voldsom handling. Her er det værdifuldt at have en stjerne med, for eksempel Cary Grant, fordi publikum er mere ængstelige for hans sikkerhed, end de ville være for en ukendt mands. På denne måde kan filmstjerner være en hjælp, men ellers er de et kompromis, fordi man indsætter en personlighed i rollen i stedet for den klart definerede karakter.

Når jeg optræder så kort i mine film, som jeg gør, er det for at undgå „the indignity of being an actor". Nogle skuespillere er måske nok lidt mindre kvægagtige end andre, men kvæg er de nu allesammen. I „Torn Curtain" har jeg Paul Newman i hovedrollen. Han er sådan en „method"-skuespiller, De ved, der „reagerer" hele tiden, og så sker det uafladeligt, at han „reagerer" i en anden retning, end den han skal, og så må tingene tages om. Men jeg slap da for Marlon Brando. Dér sagde jeg nej. Jeg begriber ikke, hvad Chaplin ser i ham.

– Er det udtryk for en personlig smag, at De så ofte har blondiner som heltinder i Deres film?

– Nej. Jeg tror, det er en tradition i filmkunsten, en tilgrundliggende historisk kendsgerning, at heltinder skal være blondiner. Mary Pickford var den første filmstjerne, og hun var blond. Jeg tror ikke, dette valg er noget personligt for mig.

– Synger Julie Andrews i „Torn Curtain"?

– Nej. Jeg er bange for, at hun her er lidt uden for sit sædvanlige rollefag. En af de første scener i filmen viser hende i seng med Paul Newman – ved frokosttid. De diskuterer, hvornår de skal giftes.

Hollywood

– Jeg får lov at lave, hvad jeg vil, og jeg kan få de skuespillere, jeg vil have. Det har været et stort held for mig at kunne arbejde i Hollywood. Teknisk set er filmbyen nummer ét, og en film som „Fuglene" kunne kun være lavet i Hollywood.

Bekymrede amerikanere har spurgt mig, hvad man kan gøre for at hindre strømmen af producenter og instruktører fra Hollywood til Europa, hvor der jo nu optages så mange amerikanske film. Jeg svarer altid: Prøv at få filmfolkene til at være deres koner lidt mindre utro.

Dekorationen

– Jeg har en regel, som jeg altid prøver at overholde. Når jeg står overfor en dekoration, bruger jeg den aldrig blot som baggrund, men anvender altid dens særlige kendetegn og atmosfære. I „North by Northwest" er Cary Grant i et auktionslokale og kan ikke komme ud. Hvad gør han? Han byder helt skørt og bliver fjernet af politiet. I samme film husker De måske scenen med flyvemaskinen. Her er det vigtigt, at publikum bliver opmærksom på, at den er ved at pudre afgrøder. Det er ikke tilstrækkeligt at have en baggrund – man er nødt til at bruge den dramatisk.

Den amerikanske regering gav mig ikke lov til at bruge ansigterne på Mount Rushmore,

som jeg ville i „North by Northwest". Jeg ville benytte ansigtstrækkene med de små skikkelser på, men man ville kun tillade, at skikkelserne gik ned *mellem* hovederne. Jeg ville vise Cary Grant glide ned ad Lincolns næse, gemme sig i næseboret og få et nyseanfald.

Foto, belysning og lyd

– I mange, mange år har jeg været utilfreds med det, vi kalder „the Hollywood gloss" – De ved, at alt er så strålende og skinnende. Og denne stil er noget indgroet hos Hollywoods fotografer, fordi den stammer tilbage fra dengang, man kun optog sort-hvide film og brugte *back light* for at adskille motivet fra baggrunden. Denne metode bruges stadigvæk i farvefilm, hvor den er unødvendig, og derfor brugte jeg belysningen på en helt ny måde i „Torn Curtain". Jeg havde ingen *back light* og ingen *direct light,* og jeg brugte den samme belysning, som man har i et almindeligt værelse – reflekteret lys. Det har jeg længe ønsket at gøre. Forandringen vil muligvis være vanskelig for den menige tilskuer at opdage, men måske føler han den ubevidst.

– Finder De bagprojektion gammeldags?

– Det afhænger af scenen. Når man skal optage en dialogscene, har man valget mellem at optage den ude i det fri „på stedet" og så skulle eftersynkronisere lyden om og om igen eller optage en spontan dialog foran en bagprojektion. Det er valget.

Kritikere

– Jeg er aldrig uenig med kritikere. De har deres arbejde, jeg mit. Det er ellers nogle sære bøger, der skrives om mig. Man finder tit ting i mine film, jeg ikke selv har tænkt på, men der er også ting, man ikke finder. Chabrols bog var meget sær, men Robin Woods var god, selv om han vel går lidt dybere, end der er grund til. Den bedste bog kommer om to måneder – den er skrevet af Truffaut. Han har virkelig fået fat i noget væsentligt, og jeg er meget imponeret over, hvad der kom ud af samtalerne i „Cahiers du Cinéma". Truffaut overfortolker ikke.

Korte replikker

Om „I tvivlens skygge": – Jeg synes, den er min mest vellykkede film. Den blev skrevet med Thornton Wilder (for jeg arbejder altid tæt sammen med manuskriptforfatteren), og det var i sig selv glædeligt. Yderligere var det en af de få gange, hvor atmosfære, personer og „suspense" indgik i en helt tilfredsstillende kombination.

Om „Rebet": – Dens metode kan måske beskrives som et forsøg på at give biografteatrene teaterkikkerter. Det var et spændende eksperiment.

Om „Telefonen ringer kl. 23": – Det var bare fotografier af snakkende skuespillere. Der var intet arbejde for mig.

Om „Den forkerte mand": – Fejlen var, at jeg trængte mig ind på et rent dokumentarisk materiale, en virkelig historie, som ikke kunne og burde ændres.

Om „Vertigo": – Her afsløres gåden to tredjedele inde i historien. Fra da af har filmen snarere karakter af en tragedie end af en gyser.

Om „Marnie": – Scenen med bagprojektionerne? Det var simpelt hen en dårlig scene.

– Da jeg var barn, blev jeg sendt til en politistation med en besked, og jeg blev låst inde i en celle i fem minutter. Man siger, at hvis man kan grave noget sådant op fra sin barndom, befries man for denne hæmning, men det passer ikke. Tro aldrig, hvad psykiaterne siger!

– Har Deres katolske opdragelse haft nogen indflydelse på Deres film?

– Jeg vil tro, den gav mig en vis orden i psyke og tankegang.

– Har De selv følt Dem drevet af de impulser, visse af Deres personer besættes af?

– Nej, det ville da være et spild af energi.

Ovenstående Hitchcock-udtalelser bygger på båndoptagelser fra Hitchcocks besøg på Filmskolen, fra pressemødet på Hotel d'Angleterre og fra Bjørn Rasmussens interview med Hitchcock i fjernsynet. Der er desuden anvendt uddrag fra pressemøde-referater i Berlingske Tidende (Iv), Information (ØH), Politiken (jonn-) og Ekstrabladet (BG).

Tilrettelagt af *Morten Piil* og *Jørgen Stegelmann.*

KON ICHIKAWA

AF ARNE SVENSSON

Den der skriver om litteratur kan i almindelighed gøre sig bekendt med værkerne i prydelig kronologisk orden, men som filmessayist er man sjældent så heldigt stillet. Ofte må man på grund af filmdistributionens nykker se en instruktørs produktion omvendt, og det kan være vanskeligt. Det er naturligvis spændende at lede efter oprindelsen til stiltræk, som man allerede har vænnet sig til, men der eksisterer også en risiko for at man kommer til at skære materialet til, så det kommer til at passe ind i det billede, man allerede har af instruktøren.

I august fik jeg gennem „The British Film Institute"s venlige imødekommenhed lejlighed til at se en halv snes af *Kon Ichikawas* film, som ikke tidligere har været vist i Europa. Det er ganske vist kun en del af den 51-årige japaners rige produktion (ialt over 40 film), men alligevel både bekræftede og berigede de billedet af ham. Den sorte humor, som forbavsende slår igennem midt i tragikken i „Nobi" eller „Kagi" („Østens begær"), viste sig til stede i rigt mål endog i de tidlige film. Den sikre fornemmelse for billedkomposition (specielt placeringen af personer og ting i det aflange CinemaScope-billedes yderkanter) er et gennemgående træk, uanset hvilken fotograf Ichikawa har arbejdet med. Samtidig viste serien imidlertid en flersidighed i emnevalg, som man ikke tidligere har anet. Her fandtes intet af den tematiske enhed, som gør f. eks. mødet med *Ozus* film til en fascinerende déja vu-oplevelse, følelsen af hele tiden at bevæge sig på vante stier, men alligevel betragte dem med nye øjne.

Denne artikel er et forsøg på at formidle indtrykkene af disse mere ukendte Ichikawa-film og af og til sætte dem i relation til de mere kendte, som „Burma-harpen", „Enjo", „Kagi", „Nobi" og „Tokyo-Olympiaden". Derimod vil der ikke forekomme detailanalyser af de sidstnævnte, da en række europæiske tidsskrifter har bragt sådanne, efter at Ichikawa er blevet et navn, der regnes med internationalt.

Ichikawas første spillefilm kom i 1947, men forinden havde han skabt flere animerede film. I årene omkring 1950 synes han at have været uhørt produktiv. I et interview siger han, at han lavede seks film i 1951! Den tidligste film i „BFI"s serie er dog „Poo-san" fra 1953, som bygger på en populær seriefigurs skæbne. Matematiklæreren Noro er en af disse små og underkuede i samfundet, som siden stumfilmfarcens tid har været et taknemmeligt redskab, når det gjaldt om at formidle et samfundskritisk budskab. Til forskel fra Chaplins lille mand tager Noro ikke revanche ved at vende op og ned på den stående orden. Han er den timide, generte type, som finder sig i alt fra sine overordnede, som på forhånd opgiver kampen, når han kejtet gør en kvinde sin opvartning.

I filmens begyndelse er Noro nær ved at blive kørt ned af en militærlastbil, men den læge, han havner hos, undersøger ikke hans skadede håndled, men erklærer ham for underernæret. Ved et tilfælde deltager han i en demonstration og bliver aresteret, hvorefter han afskediges af sin tyranniske rektor. Da han kræver resten af sin løn udbetalt, bliver han korporligt vist bort af rektorens to haidukker. Efter en periode med arbejdsløshed tvinges han til at tage arbejde på en maskingeværfabrik, til trods for at han egentlig ikke vil have noget med våben at gøre. I slutscenen går han ensom på en tom gade, men mod hvilket mål?

„Poo-san" er som helhed en ganske middelmådig film, men her og der har den indslag af den bizarre elle makabre humor, som siden er blevet karakteristisk for Ichikawa. En politibetjent sidder blasert på sin stol, mens en mand med pistol i hånden og vildt stirrende

blik fortæller, at han just har dræbt sin bror. Noro, som befinder sig på kontoret, er dødeligt forskrækket. Derimod falder betjenten ned af stolen i panisk forskrækkelse, da en lille dreng kommer ind og vifter med en død rotte. Lidt senere lader Ichikawa den samlede politistyrke rykke ud i iltempo for at passe på en pige, som har forsøgt at begå selvmord. Alle tror nemlig, at hun ligger nøgen på en seng, og ingen vil gå glip af detaillerne! Efter at Noro har hørt om en mand på afgiftskontoret, som er blevet vanvittig på grund af alle ændringerne i forordningerne, sætter han i en monolog à la Hamlet et kålhoved oven på sit eget hoved, spejler sig og tænker på, hvilken nem løsning det ville være blot at blive vanvittig.

I det store og hele leder man forgæves efter en personlig stil i „Poo-san". Der er ingen æsteticerende tendens i billedkompositionerne som i de senere film fra 50'erne, ligesom der heller ikke er nogen særlig bevidst klipning. Af og til kan man møde et montageafsnit, som når en ludfattig kassererske fermt tæller penge i seddelbundter, men det er jo filmiske almindeligheder. I en scene anvender Ichikawa effektivt teleobjektiv til at illustrere, hvor forfjamsket Noro er i storbytrafikken. Pigen, der er sammen med Noro, krydser gaden med suveræn ro, medens han ustandselig forhindres af hastigt opdukkende biler, og teleobjektivet giver tilskueren Noros mareridt. Med hensyn til indholdet aner man under overfladen en protest mod den tiltagende militarisering og mod individets afhængighed af autoriteterne. Noro trues jo netop af en militærlastbil, og han føler stor utryghed ved våben og ammunition.

Den sociale satire bliver mere bidende i Ichikawas følgende film „Okumanchoja" (1954, engelsk titel: „A Millionaire" eller „A Billionaire"), og samtidig bliver farcetempoet øget og overdrivelserne voldsommere. Også her er hovedpersonen en af de små i samfundet, den lige så ærlige som bly inkassator Tate. Under sine mere eller mindre vellykkede forsøg på at inddrive skat, træffer han en række særprægede individer. I centrum står en ung kvinde, som hævder, at Japan må konstruere atombomber for at bevare freden. Hun nøjes ikke med at prædike dette på gaden, men arbejder også intenst hjemme i sit lejede værelse på at fremstille en bombe. Hun bor til leje hos en familie med 18 børn, hvis ældste søn har stærke ambitioner i retning af at blive skuespiller (en af *Eiji Okadas* tidlige roller). Der møder Tate hende, og hans skræk for atombomben er så stor, at han løber 123 km ud på landet for at komme i sikkerhed. Her arbejder Ichikawa med stumfilmteknikkens voldsomme tempo for at markere den drastiske overdrivelse.

Som alle små bliver Tate udnyttet. Da han er nær ved at blive kørt over, reddes han af en geisha med 13 børn, og hun overbeviser ham om, at han skulle kunne frelse Japans økonomi ved at publicere en liste over de største skattesnydere. Hendes hensigt er dog blot at bruge listen til pengeafpresning. Så småningom ender listen hos anklageren, men ved et påfølgende forhør erklæres Tate utilregnelig og føres ud af salen. I mellemtiden er familien med de 18 børn blevet desperat og overvejer et kollektivt selvmord, men så sker det, at de alle undtagen den ældste søn dør af radioaktiv tunfisk (jfr. den makabre afslutning i „Kagi"). Tate kommer ind i huset netop som lejeren glædestrålende forkynder, at hun endelig har haft held med sin atombombe. I panik farer Tate og sønnen i huset bort, og ved en korsvej skilles de. Man springer for livet i hver sin retning for at undgå bomben.

Den sorte humor fejrer altså triumfer i „Okumanchoja". Havde man vovet at skæmte med skrækken for atombomben i noget andet land end netop Japan, som blev ramt så hårdt, havde det været bevis på enestående smagløshed. Men endog Ichikawa går meget langt i sin kynisme, når han lader pigen (som har mistet sine forældre i Hiroshima) prædike atombombens velsignelser som fredsbevarende faktor. Det kan være et spørgsmål om en reaktion mod de stadig stærkere bestræbelser på den tid for at politisere på begrebet Hiroshima og bomben. I begyndelsen skal japanerne have taget atombomben ganske stoisk, som et udtryk for krigslykkens omskiftelighed, og det kan derfor være naturligere for dem at spøge med ulykken, end det er for os.

Også i anden sammenhæng forekommer makaber humor. En gravid kvinde lægger sig i en ligkiste for at hjælpe med til at efterprøve, om længden passer. I samme øjeblik sørger Ichikawa for at sænke kameraet, så vi kun ser

kvindens mave stikke op over kistens kant. Det er derimod et mere konventionelt gag når geishaen med de 13 børn taler så længe i telefon, at der dannes en kæmpekø, og den sidste i køen pludselig begynder at spørge om, hvorfor man står i kø. Ichikawa underbygger i det hele taget farcestilen med alle de komiske overdrivelser i spørgsmålet om antal. Geishaen har 13 børn, den fattige familie 18. Et party skildres via et hav af tomme flasker. Tate løber 123 km, etc.

Det kan naturligvis diskuteres, i hvor høj grad det lykkes Ichikawa at balancere på kanten af den gode smag i denne film. Den kan af og til forekomme unødigt hjerteløs. Jeg forestiller mig, at han tyr til den sorte humor for til en vis grad at skabe distance til de brændende problemer i samtidens Japan: overbefolkningen, arbejdsløsheden, korruptionen på højeste niveau og skrækken for atombomben. Under farceoverfladen ligger et skrig på lur, et skrig af fortvivlelse over, hvor udsat og hjælpeløst det enkelte menneske er. Måske var farcen også den eneste mulighed for, at Ichikawa netop da kunne få sagt noget om de dagsaktuelle sociale problemer.

Samme år iscenesatte Ichikawa også „Kokoro" (engelsk titel: „The Heart"), og den understreger, hvor hastigt han kan skifte stil. „Poo-san" og „Okumanchoja" har begge en

Den midaldrende (Masayuki Mori) og den unge student (Shoji Yasui) i „Kokoro".

relativ retlinet fortælleteknik uden kronologiske komplikationer, men i „Kokoro" anvender han en vel afvejet skiften mellem forskelige tidsplaner. (Det er ikke for ingenting, at *Resnais* er hans specielle favorit blandt de vestlige instruktører). Grænserne meem dem kan af og til forekomme flydende, men lidt efter lidt lægger alle puslespillets brikker sig på plads, og mønstrets skønhed kommer til syne.

„Kokoro" er en historie om svigtet venskab og om års grublerier for at opveje denne svig. Nobuchi, en midaldrende mand, har i tretten år levet i et barnløst ægteskab. Ved et tilfælde, hvor han er ved at drukne, lærer han en ung student at kende. Venskabet mellem dem udvikles, men både studenten og hustruen synes at mærke noget ejendommeligt, undvigende hos Nobuchi, en mangel på vilje til at leve i nuet. I et brev til studenten (filmens længste tilbageblik) forklarer han, hvad det er, der tynger ham. Som ung student svigtede han det smukke venskab med kammeraten Kaji ved i hemmelighed at fri til datteren i det hus, hvor de begge boede. Resigneret griber Kaji til det eneste, der er tilbage, selvmordet. „Jeg skulle være død tidligere. Tag jer af mig efter min død", skriver han i et efterladt budskab. Samme resignation præger Nobuchis bekendelsesbrev til den unge student: „Når du modtager dette, er jeg død . . ." Studenten skynder sig til Nobuchis hus, men kommer for sent. På trappen møder han den sørgende hustru.

Den afdæmpede, blide elegi er den gennemgående stemning i „Kokoro". Nobuchi er en ægte Dostojevski-skikkelse, resigneret, mild, knækket af bevidstheden om engang at have været årsag til vennen Kajis død. Han er en af Ichikawas mange ensomme, udenforstående mennesker, som den omkringvandrende Mizushima i „Burma-Harpen", idealisten Goichi i „Enjo" og den brystsyge soldat Tamura i „Nobi". Et nærbillede isolerer ham mod en væg, mens han tænker med lukkede øjne. Ingen kan dele hans verden med ham, allermindst hustruen. „Hun vil aldrig kunne forstå, hvorfor jeg døde".

Jævnsides med den varsomme menneskeskildring løber fremstillingen af samtidsmilieuet. Det er en slags japansk fin de siècle. Tiden er 1912, og en kejser, Meiji, skal begraves. Flere steder klipper Ichikawa scener ind, der skildrer reaktionerne på kejserens sygdom og død. Nobuchi sætter sit vemod ind i en større sammenhæng: „Vi er rigtige Meiji-mennesker. Vi er allerede bagud for vor tid." Hustruen svarer uden at forstå den dybe alvor, ordene har for hendes mand: „Hvorfor døde du ikke som han?" Kejser Meijis begravelse bliver et strålende skuespil. En port åbner sig, og mens kisten føres ud, ligger folk på knæ med bøjede hoveder. Ilden flammer i fyrfadene, og Ichikawa afrunder sekvensen med et nærbillede af flammerne. Man aner her den sans for skuespil, for det dekorative, som skulle komme til fuldt udtryk i „Tokyo Olympiaden". (Den olympiske ild føres af små figurer i forgrunden forbi den rygende Fuyijama. – En hurtig 360 graders panorering indfanger de tusinder farvede balloner over det olympiske stadion på vej mod himlen. – Fakkelbæreren har en uendelig lang vej at forcere op ad trappen, og senere trækker flokken af duer forbi ilden som hvide streger.)

Det varsomme i personskildringen modsvares af diskretion og harmoni i kameraarbejdet. Kajis selvmord indeholder f. eks. ingen blodige detailler. Et nærbillede af en kniv med lidt blod er fuldt tilstrækkelig. (I denne scene fremtræder som så ofte i japansk film den sindsligevægt, hvormed man synes at acceptere døden som en realitet.) Overgangene er rolige, men gennemtænkte. Nobuchi og Kaji går hånd i hånd over en uendelig sandstrækning, set højt højt oppefra. Derefter følger et klip til en leret gade, et nærbillede af deres fødder og en bevægelse fremad i føddernes tempo for at holde dem i billedet. Mere behøver man ikke at fortælle om samhørigheden mellem de to studenter. Lyset bliver ofte brugt stemningsskabende. En vandring på en kirkegård får emotionel dybde i kraft af, at modlys strømmer ind mellem træerne og gravstenene. Den døde Kaji belyses af det blege morgenlys, da vinduerne åbnes i daggryet efter selvmordet. Indsvøbt i tåge iler den unge student forgæves til Nobuchis hus. Allerede i „Kokoro" er Ichikawas teknik modnet til mesterskab. Det var seriens store overraskelse, en film, der holder i enhver sammenhæng.

„Shokei no heya" („Punishment Room") fra 1955 er en af Ichikawas mindre personlige film. Den falder godt ind i mønstret af film om amerikaniseret og brutaliseret ungdom, som var på mode midt i halvtredserne i Japan.

Studenten Katsumi, der er søn af en underordnet bankmand, synes at bruge mere af sin tid til at tjene penge i end til at studere. Bl. a. arrangerer han sammen med en kammerat skoleballer for at øge sine indtægter. Efter en fest giver Katsumi og en anden student to piger sovemidler i øllet. Pigerne sover ind, og det er hensigten at voldtage dem, men Katsumi kan ikke vække „sin" pige. Trods dette river han blusen af pigen og kaster sig skrigende over hende. I sammenligning med andre instruktørers film over samme motiv viser Ichikawa en vis diskretion i skildringen af selve voldtægten. Han indskrænker sig til et billede af den gyngende madras, set nedefra.

Katsumi møder atter den voldtagne pige, Akiko, der først truer med at anmelde ham, men som senere viser sig at være åbenlyst tiltrukket af ham. Han behandler hende meget nedladende, udnytter hende, men vægrer sig mod at engagere sig i forholdet. Han bliver mere og mere desperat i sine forsøg på at skaffe sig penge. Efter et røveri bliver han imidlertid overrumplet af sine kammerater. Han bliver bundet og udsat for en langvarig mishandling for at blive tvunget til at bede Akiko om undskyldning. Men Katsumi ler stadig blot af hende, og da støder hun i desperation en kniv i ham. Han slipper ud i en gyde og kryber fremad under store smerter, men han vil stadig ikke give sig. Spørgsmålene om hvem han er og hvad han skal blive til kører stadig rundt indeni ham.

Katsumi er ikke uden forbindelse med de andre ensomme, søgende mennesker i Ichikawas film. Forsøgene på at hævde sig over for kammeraterne og på at finde en plads i tilværelsen optager ham, men han synes dømt til at gå under i en efterkrigsverden, hvor vold dominerer. Generationsmodsætningerne er et tydeligt bimotiv. Katsumi ser ned på sin far, der er altfor servil og tilfreds med sin enkle skæbne. Han forkaster absolut faderens småborgerlige måde at leve på: „Han er død." At faderen er meget syg, gør ikke Katsumi mere forsonlig. Det er et meget pessimistisk billede af den amerikaniserede universitetsungdom, Ichikawa her maler. Voldshandlingerne mod den bundne Katsumi har den samme karakter af chok, som senere skulle vise sig i „Nobi" (Tamura dræber kvinden i hytten for at få salt. – Tamura spidder lynhurtigt den angribende hund på sin bajonet. – Blodet drypper i skægget på den kannibalistiske soldat, der overraskes af Tamura midt i sit måltid). Han udsættes for gentagne knytnæveslag og slag med en flaske, til blodet flyder. En af plageånderne tramper på hans halspulsåre, så at han mister bevidstheden. Efter knivstikket viser Ichikawa et nærbillede af Katsumis blødende lår og af blodet, der løber ned i skoen.

Det er sjældent, at denne ubarmhjertige skildring mildnes af humor. Som i „Nobi" kan der være et glimt af den. En beruset student, der ligger på knæ og kaster op, siger med gravalvorlig verdensklogskab: „Det er svært at være intellektuel." Stilistisk er „Shokei no heya" nærmest upersonlig. Man finder samme måde at begynde på som i „Kokoro". Under forteksterne findes en scene, der afbrydes, men som vender tilbage senere i filmen, og som da bliver relevant i sammenhængen. Det er i øvrigt en teknik, der i og for sig ikke er særlig original. I „Shokei no heya" anstrenger Ichikawa sig ikke i samme grad som i „Kokoro" for at pleje detaillerne i billederne. Snarere forsøger han i stil med den økonomiske fortællemåde i den amerikanske gangsterfilm at føre handlingen fremad så hurtigt som muligt.

Samme år som han lavede „Burma-Harpen" (1956), instruerede han også den kun en time lange, ejendommelige „Tohoku no zunmutachi" (The Men of Tohoku). Han fører os i denne film til en legendeagtig verden. I en afsidesliggende by er det kun de ældste sønner i familierne, der må gifte sig; de yngre, der kaldes yakkos, holdes som skæggede slaver. Dette gør man for at undgå at føde for mange børn og på den måde påkalde sig gudernes vrede. I filmens begyndelse strejker byens elleve yakkos, fordi en af dem uretfærdigt beskyldes for at være barnefader. De præsenteres stående på en høj i støvet fra den piskende vind. En af dem, Risuke, er et af de generte, frygtsomme mennesker i Ichikawas film.

I byen dør en olding, der inden sin død har aftvunget sin langtfra unge datter et løfte om, at hun hver nat skal tage imod en yakko for at hæve en forbandelse, der hviler over huset. Da yakko'erne hører dette, stiger ophidselsen blandt dem. Den ældste af dem ligger først med kvinden, og morgenen efter sidder han i solen på en stenmur, så opfyldt af stille lykke, at han savner ord til at udtrykke sin glæde

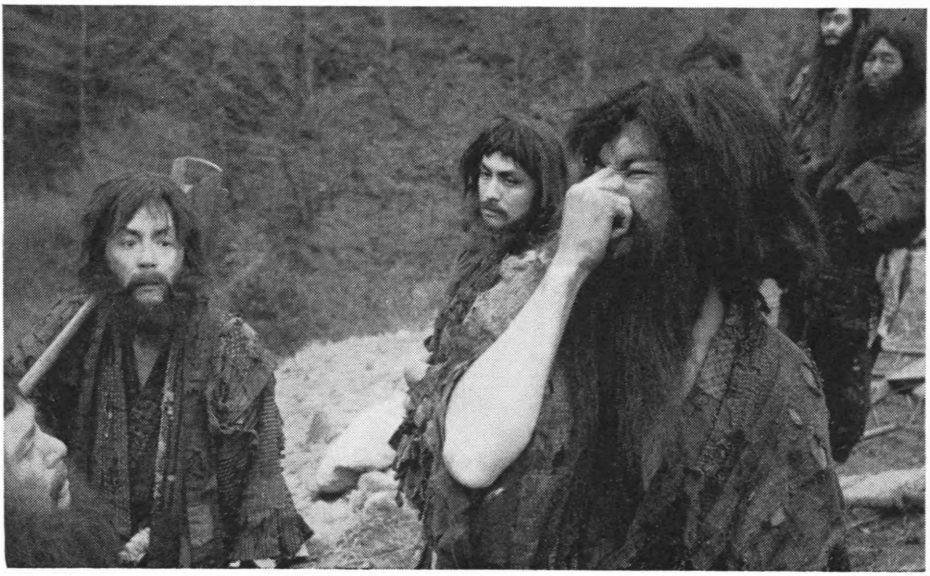
over for de andre, der står andægtigt rundt om ham. Risukes tur nærmer sig, og hans ophidselse stiger. Han spiser rå æg for at være beredt. Men da natten oprinder, venter han forgæves. På faderens grav beder kvinden om tilgivelse for, at hun ikke har kunnet tage imod Risuke, der har en stinkende ånde. Som kompensation får den grædende Risuke af broderen tilbudt, at han kan ligge med dennes hustru, men da tiden nærmer sig, bliver Risuke mere og mere nervøs, og til sidst farer han bort fra huset i skræk, skrigende: „Jeg kan ikke!"

En gammel kvinde standser ham og fortæller om en by bag bjergene, en by, hvor der kun findes kvinder. Her indsætter Ichikawa et malet kulisselandskab, hvori solen hurtigt går op bag en blændende hvid bjergtop. Risuke begiver sig af sted på sneklædte stier (stadig i et stiliseret landskab) for at finde den lokkende by. Ingen ser ham vende tilbage, men de andre yakko'er venter troligt, mens årene går.

På sin vis er „Tohoku" en forstudie til „Kagi", selvom Risukes impotens er psykisk betinget, mens den aldrende kunsthandler Kenmochis er rent organisk. Begge film har imidlertid samme kliniske syn på seksualiteten. Kenmuchi benytter sig af indsprøjtninger, voyeursituationer og af pornografiske billeder af hustruen som afrodisiaka, mens den ukomplicerede Risuke nøjes med de folkelige forestillingers rå æggeblommer. I „Tohoku" finder man dog ikke samme detailrealisme. Allerede i en ældgammel kvindes indledende fortælling anslår Ichikawa legendetonen (i en trickscene flyttes på grund af gudernes vrede en hel lund med voldsom blæst i de skyggefulde træer), og senere accentueres denne tone yderligere gennem de malede kulisser i den afsluttende sekvens.

Ichikawas udnyttelse af TohoScope (her i sort/hvidt) er et trin på vejen mod det mesterskab, som han i samarbejde med den brillante fotograf *Miyagawa* nåede frem til i „Enjo", „Kagi" og Bonchi". Den gamle kvinde, der beretter legenden om gudernes vrede, sidder til højre i en flot billedkomposition, og senere skifter Ichikawa i smidige overtoninger mellem hende og selve fortællingen. De skæggede, dystre yakko'er, der står oppe på højderne med himlen som baggrund, er et taknemmeligt motiv for det brede lærred. I en af de bedste sekvenser begrænser Ichikawa yderligere det lange og smalle billedformat. Gennem en sprække i en hytte ser Risuke kvinden traske forbi for at hente nattens udvalgte, og han ser

De skæggede trælle, yakkos, i „Tohoku no Zunmu-tachi".



Slutscenen i „Hakai".

hende senere vende tilbage med yakko'en. Den stærke blæst fejer støv på gaden udenfor op og får den klodsede kvindes klæder til at flagre. I det hele taget synes denne gudsforladte by og dens naive indbyggere altid at blive pisket af den hårde blæst.

Efter „Enjo" (1858), „Kagi" (1959) og „Nobi" (1959) signerede Ichikawa i 1960 to film, den mellemste episode i „Jokyo" og langfilmen „Bonchi". Ichikawas bidrag til „Jokyo" er en bagatel, en historie om, hvorledes en ung kvinde udgiver sig for enke for at vinde mændenes medfølelse og jobbe prisen på en mæglers hus op. Opløsningen (da kvindens virkelige rolle afsløres) medfører et stilbrud, der i virkningen minder om slutningsscenen i „Kagi" med de tre ligvogne, der kører bort. Den seriøse erotisk ladede tone får pludselig en drejning mod farcen. De elegante billedkompositioner i farver og DaieiScope (særlig begyndelsen med kvinden, der brænder sine „kærlighedsbreve" på stranden) kan dog dårligt skjule, at Ichikawa ikke har været engageret kraftigt i opgaven.

„Bonchi" er en af Ichikawas væsentligste film. Desværre så jeg en utekstet kopi, hvilket særligt i dette tilfælde er uheldigt, eftersom „Bonchi" er en af Ichikawas mest dialogprægede film. Selve titlen er uoversættelig; det er et ord, der anvendes som kælenavn for den ældste søn i en familie. Filmen er en studie i det japanske matriarkat. En ældre kvinde og hendes datter (en fin rolle til *Isuzu Yamada*) i en velstående familie i Osaka vil for enhver pris beholde kontrollen over familiens formue. Derfor formaner de den forkælede dattersøn til at gifte sig og skaffe sig elskerinder for at avle en lille pige. Drengebørn vil de ikke høre tale om, thi sådanne kunne tage magten ud af hænderne på dem. Når en pige bliver født, agter de at „adoptere" en mand til hende, et nul, som de kan sætte på plads.

De to kvinder går fuldstændig hensynsløst til værks. Da dattersønnens hustru har født en dreng, kører de hende bort og optræder som koblersker for at skaffe dattersønnen nye kvinder. Alt dette er imidlertid forgæves, de får ingen kvindelig arving, og til sidst kommer krigen som den endelige ironi og spreder familiens ejendom. Det, der er tilbage, skænker dattersønnen til sine kvinder, og Ichikawa viser sit desillusionerede syn på den menneskelige natur, da han lader en af kvinderne lægge hovedet på skrå for at finde ud af, hvilket seddelbundt der er størst. I desperation drukner den gamle mormor sig. Hvad har hun vel at leve for, når familien er ludfattig! Hele historien, der ikke er så ukompliceret, som dette referat måske antyder, fortælles i den aldrende og resignerede dattersøns tilbageblik.

Denne dystre historie om, hvorledes gerrighed og grænseløs egoisme ødelægger menneskers liv, fortæller Ichikawa og hans fotograf Miyagawa med udsøgt fornemmelse for farvernes valører. Her finder man et farvernes sammenspil længe før *Antonionis* noget overvurderede „Den røde ørken", en farveharmoni, der ikke er så udspekuleret som Antonionis,

men som opstår langt mere organisk af milieuet. I en gadescene ses blafrende, farvestrålende flag direkte oppefra, og den samme synsvinkel vender tilbage ved en kvindes vandring med en rosa parasol som en klat farve midt i gadens grå vrimmel. (Ichikawa vender gerne tilbage til dette fugleperspektiv i „Tokyo-Olympiaden" og udnytter alle dets maleriske virkninger. Således ser han starten til finalen i rygsvømning for damer som et dekorativt mønster, og cyklisterne udfoldes i billederne fra helikopteren som et farverigt bånd.) Farveglæden strømmer frem, når kameraet i et nærbillede standser foran en pakke brogede og strålende silketøjer, som man blader igennem. Tendensen til at se det skønne selv midt i det alleruhyggeligste er jo endnu mere udtalt i „Nobi", hvor de døde soldater bliver til pinagtigt smukke mønstre i sort/hvid.

I de erotiske afsnit i „Bonchi" er Ichikawa forbløffende diskret. Måske skyldes dette producentens reaktion på „Kagi". Dattersønnen løsner en ung kvindes kimono og lader det ildrøde skærf falde til gulvet, men da han kaster sig over hende, venter kameraet undseligt ved skærfet. I en anden scene lægger han sig hos en venligt smilende kvinde. Så slukkes lyset og tændes igen næste morgen, men da ligger han stadig i sengen, ude af stand til at stå op. Han har tydeligt nok overanstrengt sig i nattens løb! Denne drastiske erotiske humor minder om „Kagi". Ichikawas meget specielle humor mærkes også i en anden scene, hvor en ydmyget kvinde river en stor køkkenkniv til sig. Man venter et selvmord, men kvinden styrter sig nu over en pandefuld gulerødder og hakker dem hidsigt i stykker.

På ny er Ichikawas sans for detaljerne meget sikker. De menneskelige tragedier under verdenskrigens bombardementer antydes ved et billede af en sko, der ligger i en mudderpøl. Mormoderens selvmord skildres i et nærbillede af hendes hvide kimono, der flyder i en dam. Scenen med det ildrøde skærf er allerede nævnt. I Olympiadefilmen vrimler det med lignende detaljer, og her pointeres de tilmed yderligere ved hjælp af de kraftige teleobjektiver. I hammerkast falder hamrene ned i den opblødte jord, så leret sprøjter op. En skytte er fotograferet i så stort nærbillede, at kinden, som han trykker mod kolben, med sine grove porer ligner et månelandskab. Idrætsmændenes spisevaner bliver udsat for en nærgående og humoristisk studie. I „Bonchi" ganske som i „Enjo" og „Tokyo-Olympiaden" klipper Ichikawa relativt hurtigt og lader sig ikke som så mange andre instruktører trække ned i tempo af CinemaScope-formatet.

I „Hakai" (engelsk titel „The Sin" eller „The Outcast") fra 1961 vender Ichikawa tilbage til sin foretrukne hovedperson: det ensomme menneske, der søger sig en plads i tilværelsen. Tiden er 1904, og hovedpersonen, den unge lærer Segawa, tilhører Japans pariakaste, burakumin. Bundet af et løfte til sin far forsøger han for enhver pris at hemmeligholde sin byrd. Faderen bliver stanget ihjel af en tyr, men det er tydeligt, at han, den udstødte, var træt af livet og selv provokerede tyren til at angribe. Segawa læser bekendelser af en anden af de udstødte, forfatteren Inoko. Han kontakter den brystsyge Inoko, der vil løfte sit folk ud af dets lammende apati, men da det virkelig gælder, fornægter han Inoko. Segawa er endnu ikke modnet til at gøre noget for de kasteløse. Men da Inoko bliver dræbt af lejede mordere, afslører Segawa sin byrd og forlader sin lærergerning. I slutscenen er han beredt til at rejse til Tokio med Inokos enke for at arbejde for sit folk. Han giver afkald på den pige, som elsker ham, en fordrukken kollegas datter.

„Hakai" er en forbløffende ujævn film. I de første to tredjedele arbejder Ichikawa på toppen af sine evner, men derpå tillader han ganske uforklarligt sentimentaliteten at tage overhånd. Fra den scene, hvor Segawa foran sine bevægede elever grædende afslører, at han nedstammer fra burakumin, løfter filmen sig aldrig igen ud af denne følelsesfulde stemning, hvilket er så forbløffende, eftersom Ichikawa i sine bedste film skyr sentimentalitet som pesten.

Optakten er meget suggestiv. En mand står klar til at give en tyr salt. Hurtige billeder mellem manden og tyrens hoved i stort nærbillede veksler. Angrebet kommer lynhurtigt: det ene horn stødes ind i mellemgulvet og trækkes blodigt ud. Manden slænges bort som en handske, og tyren går roligt sin vej. Her fanges tilskueren på samme tid af den hurtige fortælleteknik og de brutale detaljer, som Ichikawa har en vis svaghed for. Kameraarbejdet er gennemgående meget omhyggeligt. Faderens

begravelse skildres i en række bløde overtoninger med mændene i silhuet på en ensom bakke en tåget morgen. Tonefaldet er melankolsk, og kameraarbejdet understreger dette tonefald. En stormpisket flod med lidt sne på bredden klippes ind som vignet før Segawas møde på en kro med en beruset kollega. Fundet af den myrdede Inoko indledes med en kort scene, hvor sorte krager skrigende basker omkring mod den hvide sne. Her er symbolikken tydelig, men i reglen undgår Ichikawa en symbolik af denne type. Slutscenen med den sentimentale afsked med eleverne ude i den snedækte natur er også meget kønt fotograferet. Formatet er anvendt med finhed. Segawa taler med en kammerat og stirrer gennem vinduet ud på den blændende sne. I billedets venstre kant ser man gennem vinduet et træ med konturer, der står ligesom ætsede i sneen i det sort/hvide foto. Igen et eksempel på Ichikawas forkærlighed for at placere tyngdepunktet et sted ude mod billedets kanter.

Det svageste led i denne Ichikawa-serie forekommer mig at være „Watashi wa nisai" (1962, engelsk titel „Being Two Isn't Easy"). Det er en impressionistisk, men lidt for indsmigrende film om den lille dreng Taros verden frem til hans to-årsdag. Ichikawa lader i det store og hele barnet fungere som filmens fortæller, og dermed lægger han, realistisk set, en urimelig stor byrde på drengens skuldre. Desuden opstår der flere steder en utilfredsstillende bevægelse mellem subjektiv og objektiv synsvinkel. Episoderne er hverdagens – ondt i maven, en tur i Zoo, kontakten med farmoderen, hendes død, fødselsdagen.

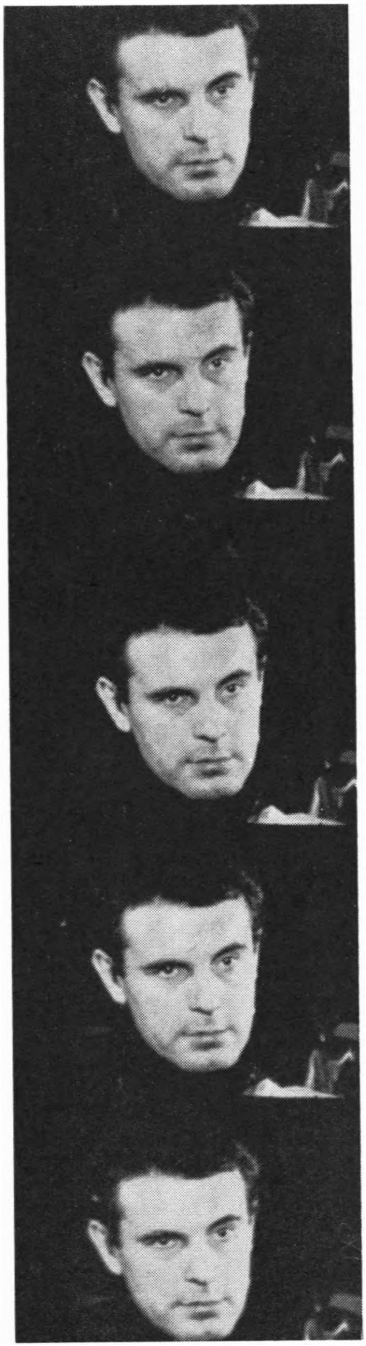
Optakten indeholder et mønster af skiftende farver, delvis ude af fokus. Derefter følger et nærbillede af moderen, konturerne er udviskede. Dette er tydeligt nok et forsøg på at anskueliggøre barnets første indtryk af sin omverden, men forsøget er ikke overbevisende. Under besøget i Zoo arbejder Ichikawa med en række zoomninger frem mod dyrenes karakteristiske træk (store elefantfødder og gabende løver), og derefter klipper han hurtigt fra dyrene til et grædende barn, som ikke kan finde sine forældre. Denne teknik virker rimeligt nok noget ufrisk efter *Bert Haanstras* fyndige „Zoo" fra 1962.

Et indslag med „drømmebilleder" (Taro tænker på, at han vokser, og klatrer ud af sin legegård) og et tegnet afsnit (Taro sammenligner månen med en banan) giver ikke filmen nye dimensioner. Da Taros mor løber af sted for at fortælle en nyhed, anvender Ichikawa teleobjektivet. Hun skjules hele tiden af ting, som kommer i vejen, og synes at bevæge sig uendelig langsomt. Her siger denne teknik ikke så meget, men i „Tokyo-Olympiaden" opnår Ichikawa en meget smuk virkning ved længe at fastholde marathonløberen Bikilas svedglinsende ansigt i teleobjektivet, mens tilskuerne ved vejkanten skimtes som en diffus baggrund, helt ude af fokus. Dermed dannes en syntese af sejrherrens koncentration om opgaven.

Eftersom kopierne ikke var nået frem, fik jeg ikke set „Ototo" (1960) og „Yukinojo henge" („The Revenge of Yuki-no-jo") fra 1963. Navnlig den sidste forekommer interessant; den er Ichikawas højst personlige version af en onnagattas (den, som spiller kvinderoller i et Kabuki-drama) skæbne og tanker. Det var denne film, som forårsagede, at Ichikawa faldt i unåde hos sit selskab „Daiei". Desuden udgik filmen om den unge japaner, som sejler fra Osaka til San Francisco, „Taiheiyo hitoribotchi" („Alone on the Pacific"), 1963, eftersom den skal ud i de engelske biografer.

Trods lakunerne er billedet af Ichikawa dog blevet beriget på adskillige punkter. De ensommes skæbne synes at interessere ham mest, om det nu er de små i samfundet eller særlingene. Lidelser og skyldfølelse plager ofte hans mennesker. Det melankolske træk er meget markeret, men i ny og næ brydes stemningen, når Ichikawa lader sin sorte humor komme til udtryk. Hans film er til tider af en kompliceret struktur og veksler stadig mellem nutid og tilbageblik. Hans billedstil er – navnlig i samarbejdet med Miyagawa – yderst bevidst og præget af en udsøgt fornemmelse for farver og for grupperinger i CinemaScope-formatet. Grumhed og vold mildnes af hans hang til at æsteticere.

Ichikawa bør have en stor gerning foran sig i japansk film, ikke mindst nu, da han er blevet sin egen herre. Men først skal han afslutte den TV-serie i 26 afdelinger, som han for tiden er i gang med at indspille, „The Tale of Genji". Ingen ved, hvornår han vender tilbage til spillefilmen. De japanske instruktører drages af TV, eftersom der her bydes dem betydeligt bedre økonomiske kår.



milos forman

ELISABETH AMDISEN

Den sikre – omend langsomme – udvikling og frigørelse, der har fundet sted inden for tjekkisk film i de sidste ti år, har resultateret i, at Tjekoslovakiet i dag står som en af verdens mest spændende filmnationer.

Det endelige opgør med den dogmatiske social-realisme, der var en følge af Stalin-diktaturet, brød internationalt klarest igennem med *Vojtech Jasnys* film „En dag kom en kat" (1963), hvor katten som individualismens symbol gav løfte om, at et endeligt „tøbrud" var på vej. I flere mere eller mindre vellykkede film, der er fulgt i dens kølvand, har det primære været skildringen af det individuelle menneske i samfundet og ikke mennesket som samfundsmæssigt produkt. Samtidig er de ofte retrospektive engagementer, der kendetegnede tjekkisk film i sidste halvdel af 50'erne, blevet afløst af en ofte poetisk *objektivisme,* der næppe kan siges at være varemærket for vest-europæisk film i dag, hvor så mange er optaget af at skildre den vestlige verdens dekadence på bekostning af medmenneskelighed og medfølelse.

Et af de seneste skud på den stjernerige tjekkiske himmel er den unge *Milos Forman,* der med kun to spillefilm allerede har opnået international anerkendelse. Omend han ikke i sine film gør direkte oprør mod det forgangne, kan han alligevel i kraft af en helt ny og utvungen stil medregnes til den kategori af banebrydere, der så kraftigt præger tjekkisk film i dag. Milos Forman lader sig ikke placere i nogen fremherskende filmretning eller ideologi. Hans arbejder er blottede for forudfattede meninger og politiske prætentioner – og skal han sammenlignes med en vest-europæisk instruktør, kommer han med sin dokumentariske holdning nærmest *Ermanno Olmi* („Il Posto", „I Fidanzanti"). Skønt Forman er langt mere *kontant,* mere impulsiv og nuanceret end Olmi, kan de karakteriseres ved samme kvalifikationer: en udpræget evne til at give den ganske almindelige hverdag perspektiv gennem en minutiøs personskildring og en ægte, indlevet miljøkarakteristik.

Milos Forman har i et interview i „Cahiers du Cinéma" sagt: *„On travaille pour s'amu-*

ser, pas pour faire de l'art", og selvom det påstås, at man ikke uden skepsis skal tage instruktørernes egne ord for gode varer, så gør Formans to film til dato næppe hans ord til skamme. Uhøjtideligheden i den henkastede bemærkning kan udmærket stå ligefrem proportionel med atmosfæren i „Cerny Petr" fra 1963 (vist i den tjekkiske filmuge i København efteråret 1964 under navnet „Sorte Peter") og „Lásky Jedené plavolásky" (oversat til det noget misvisende „Blondinens kærlighed") fra 1965.

Ingen af filmene er bygget op over ideer – men udelukkende følelser, der er omsat visuelt ved hjælp af stor skaberglæde, blottet for de kunstneriske ambitioner, der så ofte resulterer stik imod hensigten.

Handlingsforløbet i „Cerny Petr" (skønt der næppe kan tales om et *konkret* handlingsforløb) er enkelt, hvilket imidlertid ikke er identisk med filmens indhold og kvalitet. Den rummer – også trods enkelte iøjnefaldende svagheder (manglende balance i billederne og for abrupte overgange mellem sekvenserne) – en poetisk befriende humor samt megen varme og blid ironi, egenskaber, som også karakteriserer „Lásky jedené plavolásky", der står som et endnu stærkere bevis på Formans indiskutable talent. I „Cerny Petr" følger vi dage af en 17–18 årig drengs tilværelse (spillet med følsom anonymitet af *Ladislav Jákim*). Han har netop forladt skolen for at begynde sit første job i en selvbetjeningsbutik, hvor han dels skal være stik-i-rend-dreng og dels holde øje med, om kunderne stjæler. Vi følger hans arbejdsdag i bløde plastiske billeder, der røber drengens usikkerhed over for den post, han er sat på. Kameraet viser ham, mistænksomt gloende i stedet for ligegyldigt observerende, indfanger kroppe, ansigter og hænder, der samler varer op, vender og drejer dem længe nok til, at de enkelte sekvenser fyldes med spænding – og korte nok til, at de aldrig bliver monotone.

Vekslende med den ikke særlig inspirerende hverdag i butikken er vi i hjemmet, hvor faderen med omsorgsfuld forpligtende nysgerrighed fritter den ikke meget meddelsomme søn ud, mens moderen ser til i tavs nysgerighed. Vi mærker, at forholdet far/søn er spændt – at to generationer er stillet uforstående over for hinandens problemer, uden at Forman på nogen måde udleverer eller fremhæver den ene af parterne. I en særdeles morsom situation, hvor drengen tror at have fundet en tyv for dernæst at opdage, at den pågældende er en bekendt til arbejdsgiveren, tilspidses den spændte situation også mellem de to.

Forman ønsker imidlertid ikke at skildre noget dramatisk opgør mellem generationerne og slutter filmen med at lade drengens far prædike „moral", efter at sønnen har bekendtgjort, at han er gået fra sit arbejde. Det er ikke Forman, som gennem faderen ønsker at moralisere – for ham er en sådan „prædiken" blot uundgåelig, når forholdet far/søn skal belyses realistisk.

I de mest impulsive, løsslupne scener, hvor Forman beskæftiger sig med ungdommen i byens store dansesal, kommer hans visuelle kunnen stærkest til udtryk. Her møder vi drengen med sen-pubertetens komplekser og charmerende kejtethed sammen med sin impulsive veninde og den provokerende murerlærling, der på barnlig vis har forsøgt at tillægge sig en voksen desillusioneret tone, samt arbejderen og hans kone, der kommer for at danse til vest-plagierende pop-musik, der endnu er så ny, at den inspirerer til virkelig danselyst. Der er noget stort – næsten voldsomt – over Formans dansesale, der gør dem fremmedartede og en smule passé i vore øjne. Samtidig rummer den intensive skildring af de dansende en glæde og befriende humor, der vidner om, at det er et forholdsvis nyt emne i tjekkisk film, der her behandles.

Forman fortæller ingen historie med „begyndelse" eller „slutning". Snarere overværer vi mere eller mindre fragmentarisk en virkelighed, der er lige så nær os som filmens medvirkende, fordi Forman er dus med de mennesker, han fortæller om. Han lægger mærke til, hvad de gør – hvad de siger. Han lader ikke personerne „tale" til os, snarere belyser de hinanden ud fra reaktionerne på hverdagens små oplevelser, så det betydningsløse får betydning. Hans nysgerighed over for menneskene tager aldrig karakter af nyfigenhed, og hans film rummer en umiddelbar, men aldrig udspekuleret formbevidsthed.

Det er meget apropos, at „Cerny Petr" leder tanken hen på Olmis „Il Posto", da temaet i de to film ligger meget nært hinanden. Begge fortæller om en dreng fra et arbejdermiljø og hans møde med sit første job. Hos Olmi er selve miljøskildringen dog langt mere dominerende end hos Forman, fordi Olmi i sin holdning til emnet stiller sig kritisk ironisk over for det destruerende, det degraderende i massesamfundet, hvorimod Forman skildrer miljøet med så stor opmærksomhed udelukkende for miljøets egen skyld – fordi han er *fascineret* af det. Olmi er mere melankolsk end Forman – og mindre humoristisk, men begge interesserer de sig for menneskene for *menneskenes* egen skyld og ikke for de psykologiske baggrunde for deres optræden.

Formans grupper af unge – her „Cerny Petr".

Milos Forman, der begyndte sin karriere som skuespiller, er uddannet manuskriptforfatter på Det tjekkiske Filminstitut (FAMU – Filmakademiet under Instituttet for de Skønne Kunster). Hans første arbejde var en 45 minutters 16 mm film, som blev lavet udelukkende ved hjælp af amatører. Filmen, der fortæller om en flok unge pigers mere eller mindre tilfældige episoder i hverdagen, er optaget uden forberedelser af nogen art og står derfor som et stærkt sociologisk dokument om tjekkisk ungdom. I 1963 gik han i gang med at skrive manuskriptet til „Cerny Petr" (efter en novelle fra 1947) og optog filmen samme år. Men omskrivningen af det sprog, der blev talt, da novellen blev til, og det sprog, der tales i dag, voldte vanskeligheder, og efter at have omarbejdet dialogerne talrige gange besluttede han at lade de medvirkende delvis improvisere sig frem i den talemåde, de brugte indbyrdes. Han forsøgte heller ikke at lave om på de medvirkendes naturlige bevægelser – blot tilpasse dem filmens rytme.

„Cerny Petr" er af tjekkiske kritikere betegnet som et indgående studie i forholdet far/søn – et emne, der senere blev taget op i „Lásky jedené plavolásky", skønt langt mindre væsentlig for Formans intentioner med denne film. Opfattelsen af filmen gav samtidig anledning til mange spørgsmål om, hvilket forhold Forman selv har haft til sine forældre. I et interview i det franske fjernsyn i foråret fortalte han om sin barndom og sagde bl. a., at han aldrig havde kendt sine forældre, som kom i koncentrationslejr, mens han var ganske lille. Efter en barndom hos fremmede og på forskellige institutioner voksede han op med et „kompleks", fordi han ingen forældre havde, og lod sig derfor invitere hjem til kammerater udelukkende for at studere deres forældre og forholdet melem dem og børnene.

„Lásky jedené plavolásky" beskæftiger sig ligesom „Cerny Petr" med ungdommen, og omend ikke så meget med konflikten generationerne imellem, så hele tiden med kontrasterne: de ældre/de yngre, det nye/det gamle, drøm/virkelighed osv. Filmen fremtræder som helhed mere fuldkommen end „Cerny Petr",

selv om enkeltepisoderne stort set ikke er udformet med større fantasi. Det fornemmes imidlertid, at Forman har søgt at rette de „fejl", han gjorde i sin første film, hvorfor „Lásky jedené plavolásky" virker langt mere *professionel,* uden at det skal forstås derhen, at den har mistet det umiddelbare, der prægede „Cerny Petr". Blot har han fået *mediet* under større kontrol.

De første billeder er ultranære panoreringer hen over to 17–18 års piger, der ligger i en seng og hvisker fortroligt sammen, mens deres stemmer akkompagneres af guitarmusik og en blød stemme, der synger banalt om kærlighed. Imidlertid forlader Forman hurtigt denne poetiske optakt og går over til det mere prosaiske: en garnison soldater, der udstationeres i en lille provinsby, hvis eneste attraktion er en skotøjsfabrik, som kun beskæftiger kvinder. Blandt dem ser vi pigen fra indledningssekvensen (debutanten *Hána Brejchová,* søster til den mere kendte *Jana Brejchová).* Hun er en af de mange fabriksarbejdersker, der trætte af den ensformige tilværelse på fabrikken og pigekollegiet, hvor de fleste af dem bor, forventningsfulde tropper op på byens jernbanestation, hvor soldaterne modtages med stort halløj.

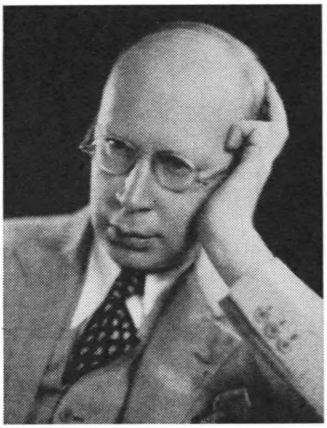
De to køn skal præsenteres for hinanden, og i den anledning er der arrangeret bal i byens forsamlingshus, hvor en af soldaterne fremtræder ufrivilligt komisk, da han forsøger at vride vielsesringen af fingeren kun for at tabe den på dansegulvet, så den ruller rundt mellem fødderne og til sidst havner foran tre fnisende piger. Disse sekvenser, hvori der udelukkende medvirker amatører, kommer utvivlsomt til at stå som noget enestående i tjekkisk filmhistorie. De er herlig løsslupne, fyldt med *gags* og Chaplinske i deres udformning. Det er en stor visuel nydelse at opleve tre soldater planlægge deres offensiv mod tre piger som var det strategi, de beskæftigede sig med. Abrupt forlader Forman imidlertid salen, da der tilsyneladende er opnået „kontakt" mellem de to køn. I plastiske billeder panorerer han over de få tilbageblevne i salen, der ligger hen i stilhed. En af pigerne (Hana Brejchová) forlader imidlertid et lille sluttet selskab til fordel for orkestrets unge pianist (*Vladimir Pucholt* – en af filmens få professionelle medvirkende), der med kynisk charme og uimodståelige overtalelsesevner får hende med op på sit værelse. Kærlighedsscenen, der følger, er ungdommelig ukompliceret og for pigen krystalliseringen af hendes drømme. Her oplever hun for første gang kærlighedens sødme, skildret blidt poetisk og trods en intim udformning aldrig ublufærdigt, da det intime uafbrudt afløses af humoristisk-poetiske episoder.

Nogle dage senere opsøger hun den unge mand i Prag, hvor han bor hos sine forældre i en toværelses lejlighed. Hun kommer uanmeldt (på opfordring ganske vist: hvis du kommer forbi en dag, så kig op osv. . . .), og mere af nysgerrighed end af venlighed lukker forældrene hende ind, så hun kan vente på sønnen. Her konfronteres vi med en karakteristik af et forældrepar, der er langt mere nuanceret end i „Cerny Petr". Da pigen ringer på, *hænger* de – han med opsmøgede skjorteærmer og hun med forklæde på – halvt sovende ind over spisebordet, mens nogle ligegyldige danseoptrin, akkompagneret af skrattende toner udfylder fjernsynsskærmen. Med passende mellemrum bider de irriterede af hinanden og veksler fuldstændig ligegyldige bemærkninger.

Senere bliver hun anbragt i sønnens seng alias stuens divan, mens moderen med småborgerlig nyfigenhed og ublufærdighed går på jagt i hendes kuffert. Da sønnen langt om længe dukker op, bliver han modtaget af en vred far, der sætter ham i skarpt forhør. Da det imidlertid går op for sønnen, hvem pigen er, har han ikke noget imod at sove sammen med hende på divanen, en idé moderen imidlertid modsætter sig. Hun kommanderer ham ind i forældrenes soveværelse, hvor han får overladt „revnen" mellem dobbeltsengene. Kampen om dynen er skildret i virkelig morsomme sekvenser, mens situationen er en helt anden for pigen. Natten har åbnet hendes øjne for realiteterne: at deres forhold intet har betydet for ham, og mens hun grædende ligger på knæ foran den lukkede dør ind til soveværelset, fornemmer hun for første gang en dyb smerte ved tilværelsen – måske mere af skuffelse end af kærlighed til den unge mand.

Filmen slutter – som den begyndte – med ultranære billeder af de to piger i sengen, hvor Hana Brejchová beretter om sin tur til Prag i et rosenrødt skær, mens kun tilskuerne er klar over, hvad der *virkelig* skete.

Skønt miljøet spiller en mere dominerende rolle end i „Cerny Petr"", er filmen aldrig tendentiøs. Forman har formået at bevare en befriende tone gennem hele filmen, der aldrig vil kunne tolkes som et konkret opgør mod tjekkisk films social-realistiske fortid. Han „destillerer" intet fra (som f. eks. neo-realisterne), men lader hver enkelt episode fremtræde med det, den rummer (hvilket naturligvis altid vil være subjektivt), og formår derved at virke levende og inspirerende på tilskuerne, skønt filmens *grundtema* er temmelig banalt og før har været behandlet på talrige måder.



PROKOFJEV

AF BØRGE TROLLE

Filmmusikken hører til de lidet udforskede og lidet gennemanalyserede områder. Blot et besøg på Det danske Filmmuseums bibliotek – eller for så vidt ethvert filmbibliotek – vil overbevise om dette. I den efterhånden ret omfangsrige filmlitteratur når filmmusikalske publikationer næppe op på mere end omkring en snes bind. Hertil kommer så naturligvis en del artikler i film- og musiktidsskrifter.

Men måske er netop også *musikken* et forsømt område indenfor filmen. Vi synes at kunne fornemme det, fordi der i de seneste år er ved at ske en ændring i dette forhold. Eksemplerne på en bevidst kunstnerisk anvendelse af musikken indenfor filmen optræder nu langt hyppigere og i langt mere prægnant form end tidligere. Måske står vi foran en omvurdering eller nyvurdering af filmmusikkens betydning. Og i grunden er det ikke så overraskende, at noget sådant sætter ind just nu. Med etableringen af en række filmskoler og filmakademier rundt om i verden og en deraf følgende *kontakt* mellem disse filmakademiers elever og konservatoriernes elever, er der opstået et helt nyt forhold. Unge konservatorieelever får nu i en række lande lejlighed til at prøve kræfter på at skrive filmmusik til filmakademiernes elevarbejder, de får lejlighed til at diskutere problemerne med morgendagens filminstruktører, og disse får for deres vedkommende også lejlighed til at sætte sig ind i de vordende komponisters problemer, deres tankebaner og idéer.

Endelig må det ikke lades ude af betragtning, at gennem TVs hastige fremtrængen er den unge generations tankebaner og opfattelsesområde i høj grad blevet gennemvisualiseret, men denne visualiseringsproces er i ret bogstavelig forstand sket „med underlægningsmusik". Med andre ord: massemediernes kraftige udbredelse har faktisk stillet problemet op på en helt ny måde og i et hidtil ukendt omfang.

En registrering, vurdering og analyse af denne udvikling hører fremtiden til. En systematisk og videnskabelig bearbejdning af fænomenerne må i sagens natur altid hinke et stykke bagefter udviklingen selv. Hvad vi i dag er i stand til at analysere og bearbejde, hører altså til en vis grad fortiden til. Også hvad filmmusikken angår. Men netop erkendelsen af, at vi står på tærsklen til, eller allerede er trådt ind i en ny fase af filmmusikkens udvikling, må tilskynde til forsøg på at klarlægge og analysere den allerede tilbagelagte udvikling.

*

Problemet filmmusik adskiller sig i meget fra musikproblemer i almindelighed. Inden for filmmusikken er det nemlig ikke bare de rent musikalske problemer såsom symfoniske, melodiske, kontrapunktiske o.s.v., der tæller, her er det det *samtidige samspil* med billedfølgen, der må være det første kriterium for en vurdering. En filmmusik kan have fremragende musikalske egenskaber, og dog være en *dårlig* filmmusik. På den anden side kan en forholds-

vis middelmådig musik godt være god filmmusik, hvis den nemlig udfylder en dramatisk funktion indenfor den pågældende film. Naturligvis skal dette ikke tilskynde til at svække de kvalitative krav til filmmusikken, det skal blot fremhæves, at *vurderingsgrundlaget* er helheden, *syntesen* af billede og lyd.

Vi kan opdele de forskellige kunstarter i grupper. Der er den rent visuelle gruppe, som omfatter grafik, maleri og skulptur m.v. og der er den rent auditive: musikken. En tredie gruppe udgør litteraturen i alle dens former, en kunst, som kan absorberes visuelt (gennem læsning) eller auditivt (hvis den oplæses eller foredrages), men som i grunden udspiller sig i menneskets fantasi. Det er overladt til den enkelte "konsument" *selv* at iklæde den de visuelle og auditive gevandter, man nu føler, den skal udstyres med.

Som modsætning til disse „rene" grupper, har vi så de „blandede", de *syntetiske kunstarter.* Udspringet er her *dansen,* som vi i sig selv ikke betragter som nogen egentlig kunstart; det bliver den først, når den flyttes op på en scene og bliver til *ballet.* En anden syntetisk kunstart er *teaterdramaet,* der – selvom *ordet* fortsat må betragtes som det centrale – dog absorberes i audio-visuel form. Det auditive moment forstærkes, dersom dramaet ledsages af musik, og hvis det musikalske element tager overhånd, bliver det til *opera.*

Det næste skridt i udviklingen bliver *filmen.* (Og nu senest TV, som i denne skematiske sammenhæng må ses som en slags „forlængelse" af filmen.) Udviklingen er her sket i to etaper. Den første var stumfilmen, som allerede fra sin første begyndelse var ledsaget af forskellige former for akkompagnement. Det spænder fra det evigt klimprende piano og forskellige former for grammofonmusik og sangere bagved eller foran lærredet og til omfattende musikarrangementer, spillet af store orkestre. Egentlig filmmusik bliver det dog først til med lydfilmens gennembrud. Først da rykker filmkunsten for alvor ind blandt de syntetiske kunstarter, men den bliver derved den syntetiske kunstart *par excellence,* idet de tekniske muligheder, lydfilmen byder på, klart overstiger alle andre hidtil kendte muligheder for en kunstnerisk syntese.

Filmmusikkens udvikling, fra lydfilmens gennembrud og op til de seneste år, hvor en nyorientering begynder at sætte ind, er i høj grad sket i spring og uden synderlig organisk sammenhæng.

I USA – lydfilmens „moderland" – førte lydfilmen til en helt ny filmgenre: *Musical'en,* som i sig selv optager elementer fra både opera, operette og ballet. På den anden side fører kravet om en „udnyttelse" af det nye medium også til det noksom bekendte udvidede symfoniorkester, som skjuler sig bag et af palmetræerne på den sydhavsø, hvor helt og heltinde er skyllet i land, således at det kan give det fornødne akkompagnement til de elskendes lovesong, eller til det lige så bekendte englekor, som usynligt svæver over den bænk i Central Park, hvor helt og heltinde sidder i øm omfavnelse. Fra de hjemlige biograf-græsgange husker mange af os vel endnu det uundgåelige *refrain,* som på et eller andet tidspunkt satte filmhandlingen helt i stå: en parallel til operaens *arier* (som muligvis endda måtte gives da capo), men med den forskel, at det ved en operaforestilling ikke i egentlig forstand virker illusionsbrydende, fordi operaen er en helt igennem stiliseret kunstart, mens i al fald den almindelige spillefilm ifølge sin natur er langt mere realistisk og naturalistisk betonet.

*

Skønt lydfilmen var senere på færde i Sovjet-Unionen og betydeligt længere om at slå afgørende igennem, møder vi dog indenfor sovjetfilmen en *noget mere* bevidst og organisk udvikling, hvad filmmusikken angår. Dette er ikke sagt for at idealisere udviklingen dér eller for at tilsløre, at også en del af den sovjetrussiske filmmusik er blevet til på mere eller mindre tilfældig vis. Men dels har visse musikalske traditioner nok været mere rodfæstet i Rusland, end de har været det i Vesten og i USA (her ses bort fra jazz-musikken), og dels har *spillerummet* for musikalske eksperimenter sikkert været større end det har været for eksperimenter indenfor de mere konkrete kunstarter. Musikkens udtalt abstrakte karakter har umuliggjort, at den i samme grad som litteratur og billedkunst kunne tvinges ind i en ideologisk spændetrøje.

Den omstændighed. at flere af Sovjet-Unionens store komponister på et tidligt tids-

punkt har interesseret sig for filmmusik og filmmusikkens problemer og har lagt disse problemer frem til diskussion i forskellige musikteoretiske tidsskrifter, tyder dog på, at selvom man i starten har gjort en dyd af nødvendighed, så er man blevet grebet af problemet og har udnyttet de bestående muligheder i rig målestok.

Sovjetfilmen har sine dusinkomponister såvel som alle andre lande har det. *D. C. Blok, N. N. Krjukov* og *L. A. Schvartz* er de kendteste blandt dem. *I. O. Dunajevskij* og *N. Rabinovitsch* må regnes som hørende til en mere eksklusiv klasse indenfor de russiske filmkomponister, og med omtrent samme antal filmkompositioner som disse finder vi *Dimitri Schostakovitsch,* det ene af de to „store" russiske komponistnavne, der samtidig er tæt knyttet til filmen. Han begyndte som filmkomponist allerede i stumfilmtiden, idet han skrev ledsagemusik til *Kozintsev-Traubergs:* „Novij Vavilon" (Det nye Babylon) i 1929, og har senere skrevet musik til bl. a. „Kontraplan" (1932) „Maxim-trilogien" (1934–38) og „Manden med geværet" (1938). Sidst har vi herhjemme mødt ham som komponist til Kozintsevs „Hamlet"-film (1964).

Det andet „store" navn indenfor russisk filmmusik er *Sergej Prokofjev.* Ligesom tilfældet er det med Schostakovitsch, er filmmusikken ikke hans „hovedfelt". De har begge opnået verdensberømmelse som „almindelige" komponister. Prokofjev blev også kun i ringe grad „benyttet" som filmkomponist. Hans direkte filmkompositioner beløber sig kun til seks sovjetfilm, hvortil kommer anvendelsen af hans musik i fire andre sovjetfilm og et par udenlandske film plus nogle udkast til ikkevirkeliggjorte filmplaner. Kvantitativt en beskeden indsats, som imidlertid i rigeligt mål opvejes af den *kvalitative* betydning for filmmusikken, hans indsats har fået, en indsats som rækker langt ud over Sovjet-Unionens grænser, og som da også er almindeligt anerkendt inden for hele den internationale filmverden.

*

Sergej Sergejevitsch Prokofjev fødes den 11. april 1891 (gammel tidsregning – 23. april efter den nugældende) i landsbyen Sonzovka i guvernementet Jekaterinoslav i Donbækkenet. Faderen: *Sergej Aleksejevitsch Prokofjev,* var født i 1846 i Moskva og havde studeret naturvidenskab, men efter at have været udsat for politiske repressalier på grund af sin deltagelse i studenternes frihedsbevægelse, slog han sig ned som købmand i Sonzovka. Moderen: *Marija Grigorjevna* født *Shitkova,* var født 1855 i Sct. Petersburg ud af ubemidlet familie, men havde fået en alsidig uddannelse og var en stærk og særpræget personlighed. Da hun opdagede Serjoschas musikalske begavelse, gjorde hun alt for først hans uddannelse og senere hans karriere.

Allerede 6 år gammel skrev Prokofjev sin første komposition, og han var kun 8 år gammel, da han komponerede sin første opera „Giganten". I februar 1904 rejste Marija Grigorjevna til Sct. Petersburg sammen med sønnen, for at udvirke hans optagelse på konservatoriet, og i de følgende år studerede han derefter komposition hos *R. M. Glière* og frekventerede forelæsninger hos blandt andet *Rimskij-Korsakov* og *Ljadov.* Det kejserlige musikkonservatorium lededes dengang af den konservative *A. Bernhard* efter strenge, absolutiske principper, og man gjorde ikke meget for at udvikle elevernes særpræg. Prokofjev var i konservatorieårene på flere punkter i stærk opposition til konservatorieledelsen og lærerstaben, men da faderen døde i 1910, hvorved den unge Prokofjev i vid udstrækning blev tvunget til at underholde både sig selv og moderen, indordnede han sig under forholdene og afgik i 1914 fra konservatoriet med den højeste udmærkelse og vandt A. G. Rubinstein-prisen.

Den første præsentation af den unge komponist Prokofjev skete den 18. december 1908 ved en koncert, hvor han i programmet var repræsenteret med 7 klaverstykker. Han blev ganske velvilligt modtaget af kritikken og udfoldede i de følgende år en del koncertvirksomhed.

Prokofjevs første modning som kunstner skete i reaktionsårene efter den mislykkede revolution 1905–07. I denne periode blev så godt som alle kunstarter indenfor zarriget splittet og drevet ud i ekstremer. Det kommer tydeligst til syne indenfor litteraturen, dramaet og billedkunsten, men heller ikke musik-

ken går fri. Dog holder den klassiske arv sig her noget bedre end indenfor de øvrige kunstarter, men med Rimskij-Korsakovs død i 1908 svækkedes den såkaldte realistiske retning imidlertid stærkt. De to ekstreme modpoler indenfor russisk musik i reaktionsårene er på den ene side Konstruktivismen, på den anden Den Betonede Kakofoni. *Igor Stravinskij* bliver efterhånden til den mest markante repræsentant for den sidstnævnte retning: Modernisterne. Prokofjev hælder også til den modernistiske retning, men holder sig på den mere moderate side af venstrefløjen. Da Prokofjev i 1910 for første gang mødte Stravinskij og hans musik, stillede han sig ret afvisende overfor den, senere blev han dog stærkt interesseret i Stravinskijs musik, og man sporer en påvirkning fra denne i Prokofjevs første modne ungdomsarbejder.

I tiden frem til 1914 er det, man begynder at kunne skimte de første træk af det, der senere skulle blive hans hovedkendetegn som komponist: En elementær energi og en utæmmet dynamik parret med tendenser til en snart lyrisk, snart sarkastisk humor, samt en udtalt interesse for nervøst-ekspressionistiske eksperimenter.

I juni 1914 oplevede Prokofjev sin første udenlandsrejse. Turen gik til London og her overværede han *Djagilevs* ballet-gæstespil. Han lærte Djagilev at kende personligt og gik på hans opfordring i gang med at skrive musik til en „Skythisk Ballet". I foråret 1915 rejste Prokofjev til Italien for dér at mødes med Djagilev og præsentere de første skitser til balletten, og under denne rejse fik han sin første koncert i udlandet, i Rom den 7. marts. Prokofjevs og Djagilevs balletplaner blev imidlertid aldrig virkeliggjort, men Prokofjevs arbejde med dette projekt førte til den „Skythiske Suite" (Opus 20, „Ala og Lolli", Skythisk suite for stort orkester i 4 satser,) der blev præsenteret for offentligheden den 16. januar 1916 i Mariinskij-teatrets koncertsal.

Djagilevs planer om en Skythisk ballet var en typisk frugt af reaktionsårernes dragninger imod det mytisk-barbariske, og Prokofjevs suite er da også præget af en barbarisk-primitiv eksotik. Den har især sin styrke i andensatsen (Tschushbog og de urenes dans) og i finalens coda. Musikken var i mange henseender rebelsk, og udtryksbredden er udvidet, såvel i skitseringen af naturbilleder som i forsøgene på at give et musikalsk billede af de onde, menneskefjendske kræfter. Ikke uden grund greb komponisten 30 år senere tilbage til suitens anden sats, da han skrev musikken til Slaget på Isen i filmen „Aleksandr Nevskij".

Prokofjev oplevede såvel februar- som oktoberrevolutionen i Rusland i 1917, men under indtryk af det begyndende kaos og den optrækkende borgerkrig ønskede han at forlade sin fædreland. Sovjetregeringens kulturkommisær *Anatoli Lunatjarskij* forsøgte først at overtale ham til at blive, men da det ikke lykkedes, gav han Prokofjev tilladelse til at rejse på en „studie- og rekreationsrejse", og på fuldt legal vis forlod komponisten Rusland i september 1918 og rejste via Vladivostok og Tokyo til New York.

Hvorvidt Prokofjev har drømt om hurtigt at kunne lægge USA for sine fødder, får stå hen. I al fald blev hans første ophold dér ikke nogen umiddelbar succes. Han gav nogle koncerter, der fik en blandet modtagelse, og skrev operaen „Kærligheden til de tre appelsiner" (Opus 33, opera i fire akter og en prolog efter *Gozzi.*) Operaen blev antaget til opførelse på Chicagos teater, men forberedelserne til dens opsætning blev gang på gang udskudt, og i april 1920 forlod Prokofjev USA for at slå sig ned i Paris, der med sin store russiske emigrantkoloni og det mondæne publikums „russersværmeri" bød ham på langt bedre betingelser. Afbrudt af talrige udenlandsrejser og koncerttournéer boede Prokofjev i Frankrig indtil han i 1932 definitivt vendte tilbage til Sovjet-Unionen.

Hvad der ikke var lykkedes for Prokofjev i USA, lykkedes for ham i Frankrig: I første omgang lagde han Paris for sine fødder. Den 17. maj 1921 åbnede Djagilev balletsæsonen med Prokofjevs ballet „Le Chout" (Opus 21, Eventyret om skælmen, der overlistede syv andre skælme, ballet i 6 billeder), og den russiske emigrant-balletinstruktørs flair for showmanship slog ikke fejl: forestillingen blev en succes og balletten kom senere til at gå over talrige scener verden over. Også „Industrialiseringsballetten" „Le Pas d'Acier" (Stålskridtet, Opus 41, ballet i 2 billeder med libretto af *G. Jakulov)* som Prokofjev skrev på Djagilevs opfordring, blev en sensation –

og til dels en skandale –, og i det hele taget må første delen af Prokofjevs „udlændighed" karakteriseres som en tid, hvor komponisten udfoldede en stor og rig skaberkraft. I sidste halvdel af tyverne synes han dog at være på vej ind i en kunstnerisk krise; Prokofjev gribes af hjemlængsel, hvad der tydeligt afspejler sig i hans ballet „Ved Djneprs bredder" (Opus 51, ballet i 2 billeder), og stærke kræfter i Sovjet-Unionen var begyndt at arbejde for hans tilbagevenden, her først og fremmest komponisten *Nikolaj Jakovlevitsch Mjaskovskij,* der som ung officer i 1906 var kommet på konservatoriet i Sct. Petersborg og dér havde sluttet venskab med den purunge Prokofjev. Siden 1922 stod de to komponister i uafbrudt korrespondance med hinanden, og året efter mødtes de i Berlin og genoptog det personlige venskab, som krigs- og revolutionsårene havde afbrudt.

Adskillige af Prokofjevs musikværker var blevet spillet i Sovjet-Unionen i de år, han boede i udlandet, således spillede pianisten *S. J. Feinberg* hans Tredie Klaverkoncert i Moskva i foråret 1925, og den 19. maj 1927 havde hans opera „Kærligheden til de tre appelsiner" premiere på Bolshoi-teatret. Det gav anledning til komponistens første besøg i sit hjemland siden 1918, og han fik en varm modtagelse og gav flere koncerter. I efteråret 1929 var han igen på et kort besøg i USSR og i november 1932 vendte han definitivt tilbage til Sovjet-Unionen, hvor han levede til sin død i 1953.

Fra sovjetrussisk hold, også fra hans i mange henseender højst saglige biograf *Israel Nestjevs* side, har man lagt stor vægt på at fremhæve Prokofjevs tilbagevenden til hjemlandet som Den Fortabte Søns tilbagekomst. Det er da også ubestrideligt, at Prokofjevs rigeste og mest modne skaberperiode bliver årene efter hans hjemkomst. I perioden fra 1933 og frem til slutningen af fyrrerne, hvor sygdom begyndte at hæmme hans skaberkraft, når hans kompositoriske geni sin fulde udfoldelse med værker som balletten „Romeo og Julie (Opus 64, ballet i 4 akter efter *Shakespeare),* operaerne „Semjon Kotko" (Opus 81, opera i 5 akter efter *Katajev)* og „Krig og fred" (Opus 91, opera i 12 billeder efter *Lev Tolstoj),* og balletterne „Askepot" (Opus 107-09) og „Stenblomsten" (Opus 118, ballet i 4 akter efter *P. Bashov).* Dertil symfoniske værker som „Året 1941" (Opus 90, symfonisk suite i 3 satser), „Den Femte Symfoni" (Opus 100, 4 satser, B-dur) og „Kantaten til 20-årsdagen for Oktoberrevolutionen", (Opus 74). Hertil kommer så den virksomhed, han i disse år udfoldede som filmkomponist, først og fremmest i samarbejde med *Sergei Michailovitch Eisenstein.*

Men hans komponistvirksomhed forløb langtfra uden gnidninger med myndighederne i Sovjet-Unionen. Gang på gang kom han på kant med *Stalin*-tidens kunstneriske dogmer, blev udsat for hård kritik og blev tvunget til at øve „selvkritik". Hans „Kantate til 20-årsdagen for Oktoberrevolutionen" blev simpelthen forbudt af Stalin, der ikke forstod den (og den er dog ubestrideligt et fremragende stykke musik), og flere af hans dramatiske musikværker måtte vente urimeligt længe på at blive opført, eller nåede først frem til opførelse efter hans død. Sidste år (1965) oplevede hans Revolutionskantate således endelig sin første fremførelse i USSR. Den Fortabte Søns hjemkomst kom altså ikke til at forløbe helt så harmonisk, som man fra officielt hold gerne ville give det udseende af. Prokofjev blev overøst med Stalinpriser og udmærkelser og blev i vid udstrækning anvendt som et udhængsskilt overfor udlandet, men Stalintidens kunstneriske ideologer forsonede sig aldrig helt med hans modernisme, mens han på sin side aldrig rigtigt kom til at forsone sig med deres uophørlige krav på „realisme". Prokofjevs bedste og kunstnerisk stærkeste arbejder er enten rent abstrakte symfoniske værker, eller – dersom det drejer sig om musikdramatiske arbejder – helliget et historisk eller et abstrakt-fabulerende sujet.

(fortsættes i næste nr.)

FILMENE

Et dansk eventyr eller et hjørne af krigen

DER VAR ENGANG EN KRIG, Danmark 1966. Prod.: A/S Nordisk Films Kompagni. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Manus: Klaus Rifbjerg. Instr.ass.: Tom Hedegaard. Foto: Claus Loof, D.F.F. Klip: Ole Steen. Musik: Chopin, Beethoven, Leo Mathisen. Lyd: Niels Ishøy, Hans W. Sørensen. Dekor.: Henning Bahs. Medv.: Ole Busck (Tim), Kjeld Jacobsen (faderen), Astrid Villaume (moderen), Katja Miehe Renard (Kate), Birgit Bendix Madsen (Jane), Christian Gottschalck (bedstefaderen), Yvonne Ingdal (Lis), Karen Marie Løwert (Lis' mor), Gregers Ussing (Frank), Jan Heinig Hansen (Markus), Birgit Brüel (Markus' mor), Jørgen Beck (vennen), Elsa Kourani (vennens kone), Henry Skjær (rektor), Holger Perfort (gymnastiklæreren), Niels Barfoed (matematiklæreren), Jens Pedersen (historielæreren) m. fl.
Dansk distrib.: A/S Nordisk Films Kompagni. Dansk prem.: 16.11.1966 i Grand Teatret. Længde: 2565 m (94 min.).

Der er ingen tvivl i mit sind. „Der var engang en krig" er en meget stor film; den er mere end et skridt fremad for *Palle Kjærulff-Schmidt* /*Klaus Rifbjerg*, den er *det afgørende skridt* over i det internationale, således at forstå, at dansk film med dette arbejde har fået en national filmkunst, der netop via det nationale bliver international. „Der var engang en krig" kan blive en afgørende faktor i skabelsen af en fremtidig dansk film med en dansk stil (hvad *Dreyers* kosmopolitiske egenart ikke indbyder til). Den kan blive en dansk „Pokolenie" med den tilføjelse, at den er et kunstværk, hvor den polske film var et forsøg, en øvelse, der blev en bølgebryder.

Det, der først og fremmest løfter „Der var engang en krig", er dens holdning. I årevis har dansk film været synonym med „afluring" og „udlevering" af mennesker eller af postulater, der skulle forestille mennesker. Man har perfektioneret denne „afluringsteknik" til en sådan fuldkommenhed, at det danske biografpublikum næsten er vænnet til teknikken. En „helt" kan næppe accepteres, om han ikke, selv som helt, er udleveret, karikeret. I denne film følger man *Tim*, følger hans forældre, hans søskende, de mange kammerater; man ser, hvad de gør, hører, hvad de siger. Filmen tror på de personer, den skildrer. Som sådan må det siges, at „Der var engang en krig" er den første danske film, der for alvor knytter sig til den neorealistiske filosofi, som den især er kommet til udtryk i *Roberto Rossellinis* film og erklæringer: „Det, der interesserer mig i verden, er mennesket og det for hvert enkelt individ enestående eventyr, som livet er." Jeg kan ikke se rettere, end at disse ord kunne stå som kunstnernes erklæring på forteksten til „Der var engang en krig". Men det største ved filmen er måske, at den forbinder denne holdning med en atmosfære og en miljøbeskrivelse, der er overbevisende rigtig, der er så mættet, at den synes at være opstået af en stor og rig tradition; og sandheden er jo den, at i stedet for tradition findes der blot enkelte strømpile med årtiers mellemrum („Du skal ære din hustru", „Sommerglæder", „Familien Schmidt").

„Der var engang en krig" er et dansk eventyr. Allerede i titlen ligger antydningen af eventyret: „der var engang . . .". Undertitlens „Portræt af en dreng" angiver forklarende, at dette her er mere dreng end krig, mere skildringen af et menneske end af en krig (altså modsat „Les Carabiniers"). Det forhindrer dog ikke, at filmen samtidig bliver en skildring af en tid med krig, af et besat land, af utrygheden som den mest dominerende følelse for hovedparten af landets befolkning under denne krig. „Der var engang en krig" er alene i udformningen af sit sekundære tema den bedste film om Danmark under besættelsen, den ærligste og den mest fuldstændige. Hvad var krigen for befolkningen? For Tims forældre var den netop utrygheden, de nye vaner under en livsform, der kun blev ændret i det små; tørv, en høkasse foret med „Nationaltidende", enkelte luftalarmer og lidt skydning i det fjerne en søndag eftermiddag, hvor gadestøjen ikke overdøvede den, spærretiden, der besværliggjorde visitterne, rygterne fra ismejeriet, døden der kommer ind i deres tilværelse via „nogen, de kendte". For Tim selv var krigen en del af eventyret, en baggrund for det egentlige eventyr omkring den første forelskelse. Krigen var soldater på gaden, sultne flygtninge på skolerne, et tomt patronhylster ved et schalburgteret hus, sølvpapirstrimler, der vidnede om natlige

Tim, Lis og cyklerne i „Der var engang en krig".

overflyvninger, den var spændingen mellem forventningen om drama og virkelighedens monotoni (scenen hvor Tim efter luftalarmen går til vinduet i håb om at se et flammeskær inde over byen). Krigen var *Aksel Schiøtz'* danske sange, to flasker „Patria" til gildet, cykellapning, svenske film, de voksnes pludselige alvor. Og den var staffage for en heltedrøm, der under andre forhold ville have fundet sin staffage andetsteds, den var staffage for en drøm om døden, en kortvarig dødsangst, der heller aldrig ville savne en dramatisk, gribende og tragisk baggrund for det selvnydende. For Tim er krigen et eventyr, der aldrig bliver mere realistisk end drømmen om Lis.

Filmen holder alle disse erindringsbilleder med deres individuelle særpræg, deres karakteristik af sekundære temaer, uden at miste grebet om det centrale: at følge Tim, at filme „Tims dagbog".

„Der var engang en krig" ejer ingen store, centrale afsnit, ingen dramatiske vendepunkter, der på afgørede vis ændrer tilværelsen for filmens personer. Den præsenterer derimod en mageløs rigdom på detaljer, som tilsammen danner et fuldkomment, smukt og afrundet billede af en periode i disse personers liv. Der er ikke sket noget særligt med Tim. Han fortsætter, som han begyndte; måske sker der lidt mere med ham næste gang, han forelsker sig, men det er en helt anden historie, noget om kronisk uskyld og den slags. Rigdommen på detaljer uddyber forbilledligt næsten samtlige sidemotiver. Den nationale holdning nuanceres i mange små iagttagelser som rektors kongemærke og hans forsigtige loyalitet mod Danmarks officielle holdning, den militaristiske gymnastiklærer, der *næsten* er en udlevering, men som i et glimt får lov at vise sin frygt, da den tyske officer inspicerer gymnastiksalen. Det overlades til tilskueren at gætte grunden til frygten. Der er de u-morsomme historier om Hitler og Göring, historier, der i hvert fald meddelte, at fortællerne tog afstand fra disse herrer og deres *images,* der er ismejeridamens tapre chikane, Franks arbejde for modstandsbevægelsen skildret i korte glimt – en mappe, der afleveres – en pludselig natlig gæst på hans værelse. Og der er endelig drengenes uartikulerede antipati, der giver sig udslag i vrængen ansigter, når der ikke er fare på færde, eller i den meget smukke sekvens, hvor de stilles ansigt til ansigt med *talende* tyske soldater, soldater der, som var de danskere, leger

med Markus' hund. Her kommer en lille tvivl over dem, en tvivl der må jages bort med aktivitet og hårde ord.

Forholdet mellem personerne er på samme måde bygget op på detaljerne. Der er et naturligt skel mellem generationerne, et skel, der ikke fremhæves eller udleveres. Børnene er ikke „oprørere", blot på vej til en vis selvstændighed, forældrene er ikke reaktionære tåber, blot bekymrede og utrygge („Hvad ville du have gjort, hvis der ikke var blevet luftalarm?"), bedstefaderen er ikke en irriterende gamling, blot lidt besværlig at beskæftige sig med, lærerne er så forskellige, som man selv har oplevet det. Kun de unge skildres på to måder, idet vi dels følger dem, som vi følger resten af filmens personer, dels ser dem, som Tim ser dem. Tim kigger, Tim betragter og belurer; der er ingen, der ser på Tim. For ham udgør de unge en gruppe, han ikke tør leve op til, de ejer for ham at se den sikkerhed og naturlige omgangsform, som han føler må være synonym med begrebet „voksen". Tim suger indtryk til sig, søger næring for et følelsesliv, der kun kan komme til udtryk i drømme. Filmens fire drømme er da også helt logiske i denne skildring af en 15-årig. Det er værd at notere sig, at frihedskæmperdrømmens røverromantik ikke ligger så forfærdelig langt fra de mest ekstreme eksempler på efterkrigstidens helte-skildringer. Sekvensen er trukket vel langt ud, men den er rigtig placeret i portrættet. I Tims forsøg på at gentage sin drøm om Lis gøres der glimrende rede for den erotiske forvirring, for frygten, skyldfølelsen, afmagten, for de forstyrrende syner af alt for direkte og håndfast sanselighed. Derimod savnede man en overgang til drømmen om døden; om ikke en indføring eller ligefrem motivering, så dog en antydning. Udgangen af drømmen er meget smuk: et roligt totalbillede af villaen i det meget tidlige morgenlys. I det hele taget er overgangene i filmen ofte meget smukke, som f. eks. fra scenen i køkkenet med faderen ved vinduet til Lis ved telefonen på jernbanestationen.

Der er truffautsk bevægelse over et af filmens gennemarbejdede sidemotiver: cyklerne, cykelturene. Der er poesi og frihed i skildringen af Tim og Lis' cykeltur ad villavejene, og den dristige zoomning midt i et sving skaber en meget spændende virkning af lethed og lykkefølelse. Den samme lethed skabes i andre sekvenser ved hjælp af filmens gennemgående musikalske tema, hvor Beethovens variationer holdes nede på et niveau, der næsten skaber en illusion om, at musikken spilles et sted i nabolaget, at den kommer inde fra et af husene. *Leo Mathisens* danske jazz får i kontrast hertil lov til at understrege tidsbilledet, underholdningen, aktiviteten. I billedet af Tim ved havelågen ligger musikken som en vidunderlig understregning af glæde, ubekymret fritid, af tillid til i dag og i morgen. Billedets stemning kan bedst sammenlignes med *Karel Reisz'* beskrivelse af de to drenge på vej til klubben i „We Are the Lambeth Boys", en stemning man genfinder i slutningen, hvor Tim og Markus fjotter hen ad vejen, halvt i leg, halvt i kammeratskab.

„Der var engang en krig" er en sejr for Rifbjerg/Kjærulff-Schmidt, om hvem man ikke med sikkerhed kan sige, hvornår manuskriptarbejdet slutter, og instruktionen begynder. Filmen er overlegent disponeret, dristig i formen, økonomisk i virkemidlerne. Replikkerne er de bedste, man har hørt i en dansk film, humoren er underfundig og charmerende. Spillet er fremragende, tæt, logisk, afdæmpet og helt i kontakt med billedernes „registrerende", smukke gråtoner. „Der var engang en krig" er et eventyr i dansk film og vel at mærke i ordets bedste betydning. Den kan kun opfordre til efterfølgelse, til en videreudvikling af stilen, til yderligere betragtninger af det liv, som for hvert enkelt individ er et enestående eventyr.

Poul Malmkjær.

Et andet hjørne af krigen

THEY WERE EXPENDABLE (Operation Helvede), USA 1945. Prod.: John Ford, Cliff Reid/M.G.M. Instr.: John Ford. Manus: Frank Wead efter roman af William L. White. Foto: Joseph August. Musik: Herbert Stothart. Klip: Frank Hull, Douglas Biggs. Dekor.: Cedric Gibbons. Medv.: Robert Montgomery (løjtnant John Brickley), John Wayne (næstkommanderende Rusty Ryan), Donna Reed (Sandy Davyss), Jack Holt (general Martin), Ward Bond (Mulcahey), Marshall Thompson (Gandner), Paul Lanton (Andy), Charles Trowbridge (admiral Blackwell), Louis Jean Heydt („Ohio"), Russell Simpson (gamle Knowland), Leon Ames, Arthur Walsh, Donald Curtis, Cameron Mitchell, Jeff York, Murray Alper, Harry Tenbrook.
Dansk distrib.: MGM. Dansk prem.: 15.7.1966 Rønne Bio. Premiere i København: 19.9.1966 Bristol. Længde: 3100 m (114 min. – stopur: 109 min.). Original varighed: 135 min.

Dette er ikke en film om krigen. Modsat f. eks. *Milestones* „A Walk In the Sun" er den en film om en lille del af krigen, næppe stor nok

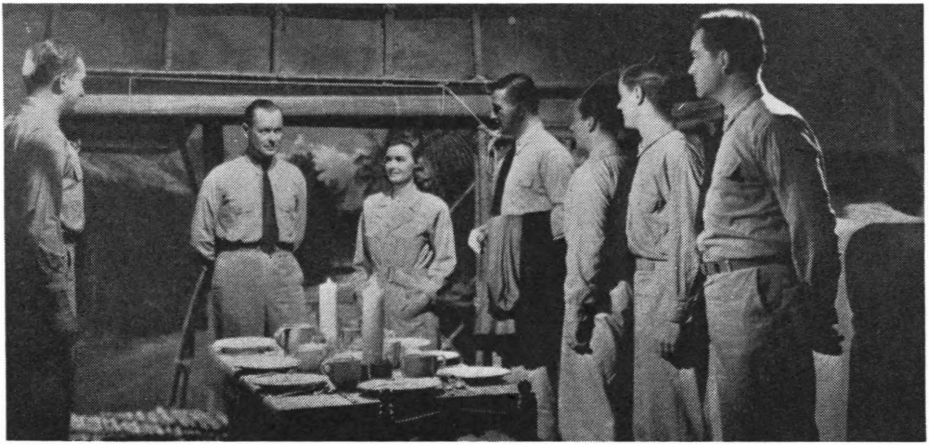
til at blive nævnt i nogen dagsbefaling; en episode uden skurke og uden helt. At nogen måske vil betragte filmens personer som helte kan forklares med filmens episke form og med dens emne, der ligefrem indbyder til at søge efter helte. Fra *John Fords* side er der ingen helte i den klassiske forstand i denne film, blot en gruppe mænd, der udfører deres lille del af en større opgave.

„They Were Expendable" – jeg nægter at bruge den danske titel – er en af Fords bedste film. Man havde læst om det. Nu, 21 år efter filmens premiere, kan man ved selvsyn forvisse sig om det. Den foreliggende version er endda forkortet med ca. 25 min., hvad der måske er grunden til, at man hist og her savner fornemmelse af tid og sted i filmen. Vi får se.

Som eksempel på Fords stil er „They Were Expendable" mageløs. Hans efterfølgende film, „My Darling Clementine", er vel den eneste, der når den samme klarhed. Ford havde arbejdet med dokumentarfilm, propagandafilm, om krigen i Stillehavet, som *Dovzhenko* arbejdede i Ukraine og *Huston* i Italien. Han havde skildret fremgang og sejre, han havde støttet den kollektive heroisme – som Dovzhenko og Huston – men han havde set detaillerne, betragtet de nederlag, der skulle drages lære af; og han valgte som emne for sin første spillefilm efter dokumentarfilmene det mindste led i flåden, motortorpedobådene, og hans film kan naturligt nok kun blive en påmindelse: dette var et af de nederlag, der lagde grunden til den store sejr; tænk lige over, hvad det kostede. Det er filmens eneste morale, dens eneste „budskab".

Fra filmens begyndelse er tonen slået an. To tekster. En med *MacArthurs* ord om, at nu er kanonerne tavse, og en med historisk patos om tid og sted, næsten som en gravskrift. Tilbageblikket kan begynde. Og det begynder med en øvelse, en manøvre, der skal imponere; admiralen imponeres, men tror ellers ikke på disse „krydsfinér-kanoer". Ford skildrer smukt Brickley og Ryans skuffelse ved i lang tid at holde billedet af deres rygge, efter at admiralen har forladt dem. Intrigen er lagt frem; og i de efterfølgende scener karakteriseres personerne kort og tilfredsstillende: den intelligente, handlekraftige og initiativrige løjtnant Brickley, den impulsive, firkantede næstkommanderende Ryan, den brogede besætning af gamle professionelle, unge befalingsmænd med afgangsbeviset i baglommen, endnu yngre værnepligtige. Det hele skildres i den restaurant, der også bliver rammen om budskabet om Pearl Harbour. Vi – tilskuerne – ved, hvilken nyhed bådsmand Mulcahey slukker for, da han forstyrres i sin afskedstale for „Doc". Vi ved, hvad det er, MP'erne hvisker til de tilstedeværende officerer. Men Ford lader genialt civilisterne om at formidle nyheden. En sangerinde afbrydes, en inspektør giver meddelelsen over hendes mikrofon, opbrud, en civilists ansigt, totalbilledet af orkestret, der langsomt og tøvende begynder på „God Save the King" udsat for Hawaii-guitar og natklubsangerinde, mens marinerne forlader lokalet. Det er den mest be-

Officersmiddagen til ære for Sandy var et af de manglende afsnit i den danske version af „They Were Expendable".



vægende sekvens i filmen, ja overhovedet den mest bevægende, man har oplevet i de seneste år, dæmpet, nænsom og renfærdig. Den får en ekstra dimension i den omstændighed, at de nævnte civilister er philippinere.

Krigen er en realitet allerede dagen efter. Basen bombes, men MTB'erne klarer sig i bugten mod jagermaskinerne. I meget korte afsnit skildres derefter mændenes skuffelse over at blive holdt „uden for" de egentlige krigshandlinger. Skuffelsen hos de tilbageblevne, da to af bådene sendes mod en japansk krydser, er ved at udarte. Virkeligheden går da op for dem, da de konfronteres med de første tab. En grov, kammeratligt drillende bemærkning bliver hængende i luften, mens en af de dræbte bæres fra borde.

Ryans og sygeplejerskens kærlighedshistorie er så fordsk følgerigtig, at man næsten kan den på forhånd. Og alligevel må man forbløffes over skønheden i den. I én indstilling – et nærbillede af hendes ansigt under en operation – skildrer Ford Ryans erkendelse af, at han elsker hende. Man hopper i sædet af beundring for denne mageløse skildring. Den senere „front porch"-sekvens er en diskret hyldest til det americana, Ford elsker; det samme er det langt senere billede af gamle Knowland, der sidder på trappen foran sit hus med geværet over knæene og venter på japanerne; scenen er meget kort, og underlægningsmusikken består af sidste linie af „Red River Valley" (man husker „Vredens Druer").

Fords „visuelle poesi", der snarere bør kaldes „audio-visuel" poesi", da den altid fremtræder i forbindelse med en nøje tilrettelagt lydside (ofte ren musik, men i mange tilfælde en kombination af clean-sound, dialog, effektlyd og musik), træder klarest frem i de afsnit, hvor historien, dramaet, hviler, hvor følelserne naturligt får tid til at bevæge sig harmonisk. Ford benytter her konsekvent ankomst- og afskedsscener til de „store" følelser, til det poetiske, det bevægende. Han forlænger disse scener med atmosfære-underbyggende skillebilleder. Bådenes ankomst eller afgang klippes op med en række nærbilleder eller totalbilleder af personer, oversigtsbilleder af sceneriet, detailbilleder af milieuet. Det hævdes med rette, at ingen kan som Ford skildre en rytters færd gennem et landskab. Her viser han, at ingen kan som han skildre en mand, der står på en anløbsbro og venter – bare venter. Ved den kunstige forlængelse af disse scener uddyber han den stemning, han umiddelbart forinden har lagt op til; han benytter på sin vis den gamle sovjetiske montageteknik, men i stedet for rædsel, afsky, raseri og harme søger han at finde udtryk for følelser som vemod, tvivl, længsel, forventning, glæde og stolthed. En meget smuk variant er de to scener fra hospitalets udgang, hvor de lange skygger fra personerne „forlænger" afskeden; de sorte silhouetter og deres sorte skygger opsluges langsomt af mørket uden for hospitalet.

I skarp og konsekvent modsætning hertil står Fords behandling af de tre slag, kampen mod flyvemaskinerne og de to torpedoangreb. På intet tidspunkt lader han følelser komme op på overfladen, her er det tempoet, reaktionerne, det er skildringen af det professionelle, af handling, af de enkelte konkrete funktioner i slaget. Ford holder sig helt fri af beretning om lidelser – de sårede er blot sårede, hospitalet er stille, de døende dør uden en lyd; der er ingen „skurke", end ikke almindelig ondskab, på intet tidspunkt ser man fjenden, ligesom der heller ikke refereres til ham med nedsættende bemærkninger; selv Ryans „rival" fra hospitalet, „Ohio", er den ideelle kammerat. Men til gengæld accentueres fortvivlelsen meget smukt; i Brickleys reaktion, da han må efterlade en del af sine folk på Bataan, i barscenen, hvor Ryan har erfaret, at Bataan er faldet, og at han har mistet Sandy, og frem for alt den storslåede sekvens i filmens slutning, hvor Brickley og Ryan med en håndfuld mænd er nået frem til landevejen og fra grøftekanten betragter det trøstesløse syn af endeløse kolonner på vej mod havet, på flugt. Ryan lægger sig ned, Brickley ser sig omkring og sætter sig opgivende ved siden af ham. Her ser de med egne øjne sammenbruddet, kaos, det store tilbagetog, men fortvivlelsen dominerer hele sekvensen, fordi den er understreget i billedet af de to i vejkanten, i deres placering i totalbilledet, i den ro, Ford giver det, før han klipper væk fra det. Filmens slutning forekommer afsnuppet, men det skyldes sikkert, at en del af den originale slutning er klippet bort. Programmets side 2 viser i hvert fald et still-billede af Brickley, Ryan og to andre på vej op i en flyvemaskine, og sammenholder man det med *Lindsay Andersons* referat af filmen, synes det sandsynligt. Anderson nævner endvidere et sceneri med Brickleys folk, der i aftenskumringen enkeltvis vandrer ned mod den tomme strandbred, mens flyvemaskinen hæver sig over dem med retning mod Australien. Vi må nøjes med dette referat, indtil den komplette film bliver vist. Man vil meget nødig undvære noget i denne meget smukke, meget fascinerende og – nok så vigtigt i denne tid – meget underholdende film.

Poul Malmkjær.

Bergmans fængsel

FÄNGELSE (Fængsel). Prod.: Lorens Marmstedt for Terrafilm. 1948–49. Instr. & manus: Ingmar Bergman. Foto: Göran Strindberg. Musik: Erland von Koch. Dekor.: P. A. Lundgren. Klip: Lennart Wallén. Medv.: Doris Svedlund (Birgitta-Carolina) Birger Malmsten (Tomas) Eva Henning (Sofi) Hasse Ekman (Martin, filminstruktør) Stig Olin (Peter) Irma Christenson (Linnéa) Anders Henrikson (Paul, forhenv. matematiklærer) Marianne Löfgren, Carl-Henrik Fant, Inger Juel, Curt Masreliez, Åke Fridell, Bibi Lindquist, Arne Ragneborn, Rune Lindström (en præst – men figuren kom ikke med i den færdige film).
Dansk prem.: 21. okt. 1966. „Repriseteatret". Dansk distrib.: „Repriseteatret". Længde: 2160 m (80 min.).

Ingmar Bergmans „Fängelse" blev produceret i 1948–49 og havde svensk premiere i marts 1949. Takket være Art Cinema-systemets fremtrængen i Danmark oplevede den omsider sin officielle danmarkspremiere i oktober i år med censur og det hele. Men det er der ikke noget overvældende sensationelt i. Art Cinema-systemet har givet os adskillige stærkt forsinkede danmarkspremierer også på film, som er produceret endnu tidligere.

Ved filmens officielle danmarkspremiere kom *Donner* flittigt i brug. Da det inkluderer mig selv, kan jeg sige det med sindsro: „Det er muligt at bedømme Bergman uden at have set filmene før „Fängelse", det er umuligt at bedømme Bergman uden at have set „Fängelse"." Hvilket er så sandt, som det er sagt. Og Donners glimrende analyse kommer man naturligvis ikke uden om.

Men er der alligevel noget *andet* og *noget* mere at sige om den i dag?

Jeg kan dårligt forestille mig, at filmen i dag kan virke uinteressant på et publikum, som nu ser den for første gang. Derimod kan den måske nok virke noget rodet og ikke tilstrækkelig gennemarbejdet. Bergman fik med denne film for første gang helt frie hænder, alt det, der brændte i ham, skulle ud, og derfor er filmen i den grad proppet med stof, at det nok kan virke overvældende på en ikke alt for indviet tilskuer. „Fängelse" er i den grad fyldt med motivstumper, som kendere kan tage op, men som andre *kun* kan opfatte som ufærdige stumper. Formen er kun tilsyneladende avanceret, i virkeligheden er den usikker og famlende, isprængt surrealistiske og ekspressionistiske elementer. Og den vægtigste kritiske indvending må være den, at den *livsanskuelsesdebat,* som Bergmans efterfølgende film har vist var det væsentligste for ham, i grunden ikke fremgår af selve *handlingen* i filmen, den serveres stort set i form af *dialoger* mellem filmens personer. Balancen mellem det verbale og det visuelle er endnu ikke fundet.

Når „Fängelse" alligevel stadig væk kan fængsle og forekomme væsentlig, så ligger det for mig at se deri, at hvad filmen mangler i formmæssig sikkerhed og kunstnerisk balance, opvejes af dens lidenskabelige engagement. „Fängelse" er virkelig et kunstnerisk manifest med alt, hvad dette indebærer af godt og ondt. Bergman er i sine følelsers vold og har i vid udstrækning formået at overføre dette på alle de medvirkende, både dem foran og dem bagved kameraet. Filmen er indspillet på 18 dage, og de medvirkende fik kun højst beskedne honorarer. Det vidner om et engagement i opgaven ud over det sædvanlige.

Det bergmanske verdensbillede – *mytologi* om man vil – fremtræder allerede klart i „Fängelse". Det Onde – eller for at sige det rent ud, som både Jørn Donner og *Erik Ulrichsen* gør det: *Djævelen* – forekommer i tre skikkelser: Den sindssyge matematiklærer Paul (*Anders Henrikson*), *Curt Masreliez'* alfons, Birgitta-Carolinas onde ånd, og endelig i en kvindelig udgave i *Irma Christensons* Linnéa, Birgitta-Carolinas søster. (Det er lidt af en parallel til *Dreyers* „Vredens dag", som også har tre hekse: Herlofs Marte, Mor Merete og Anne selv.) Hos Bergman er Linnéa dog en kvinde, som *fornægter* sit køn. Hun bærer en militærkappelignende frakke og begår den mest ukvindelige af alle forbrydelser: barnemord! (Under denne synsvinkel er hun den mest udtalte modsætning til Dreyers kvindefigurer.) Som Bergman-figur er hun imidlertid helt unik. Han har aldrig nogen sinde i sine senere film taget denne figur op til fornyet behandling.

*

„Fängelse" er som et skakbræt. Det går kun efter rektangulære linier, rummer kun ensartede felter og har kun farverne sort og hvid. Senere begynder Bergman at *spille* på brættet, brikkerne får liv, brættets *kombinationsmuligheder* udnyttes mere og mere. Men skakbrættets mønster, således som vi møder det i „Fängelse", består stadig. Og derfor har Jørn Donner ret, når han siger: Det er umuligt at bedømme Bergman uden at have set „Fängelse".

Men der er endnu en ting, som bør fremhæves i denne forbindelse: Med „Fängelse" bryder Bergman afgørende og definitivt med „fyrtiotalismen" og alt, hvad dens var og er. Han søger *tilbage* til århundredskiftet og 1900-tallets første sekel, til *Strindberg* og *Söderberg* m. fl. Men idet han gør det, fuldbyrder han springet *fremad!*

Man har sagt om *Kaj Munk,* at han gennemførte en „teatrets reteatralisering"; i sproglig henseende en umulig konstruktion, som alligevel siger noget centralt og væsentligt. Skal det overføres til filmen, fattes selv sproget en parallel. Filmisk og teatralsk er trods alt ikke synonymer inden for de to kunstarter. Men Bergman fandt med „Fängelse" tilbage til noget af det elementære og afgørende i filmens visuelle sprog, som var gået mere eller mindre tabt i tredivernes og fyrrernes udvikling. I sin sammensmeltning af de visuelle, verbale og musikalske udtryksformer fik Bergman med „Fängelse" revet svensk film ud af én epoke og ind i en ny! Og det på et tidspunkt, hvor de øvrige filmlande i al fald blot havde bragt det til *teoretisk* at beskæftige sig med denne mulighed.

Alle sine svagheder ufortalt er „Fängelse" derfor såvel en filmkunstnerisk som en filmhistorisk bedrift. Det vil kræve såvel kritiske som filmhistoriske forudsætninger at kunne fatte det. Men ikke for at kunne *fornemme* det!

Derfor er det godt, at „Fängelse" er kommet ind i vort almindelige biografrepertoire. Filmen fortjener det. Og publikum fortjener det.

Børge Trolle.

Min broder, min elskede

SYSKONBÄDD (Min søster, min elskede), Sverige 1966. Prod.: AB Sandrews-Ateljéerna. Manus. og instr.: Vilgot Sjöman. Foto: Lars Björne. Dekor.: P. A. Lundgren. Kost.: Björn Nelstedt. Medv.: Bibi Andersson (Charlotte), Per Oscarsson (Jacob), Jarl Kulle (baron Alsmeden), Gunnar Björnstrand (grev Schwartz), Tina Hedström (Ebba Levin), Berta Hall (Mutter Küller), Åke Lindström (Mutter Küllers søn), Rune Lindström (pastor Storck), Sonya Hedenbratt (pastorinden).
Dansk distrib.: Constantin film. Dansk prem.: 24.10.1966, Carlton. Længde 2660 m (93 min.).

Vilgot Sjömans „Syskonbädd" er på dansk kommet til at hedde „Min søster, min elskede", men man burde have drejet „oversættelsen" til „Min broder, min elskede", eftersom det nu engang er den unge piges kærlighed til broderen, som er filmens tema. *Bibi Anderssons* Charlotte er filmens hovedperson, mens broderen, *Per Oscarssons* Jacob, er den lidt angste og feje genstand for en lidenskab, der vover at tro på kærlighedens ret til at triumfere over alle fordomme og konventioner.

„Syskonbädd" fortæller sin kærlighedshistorie i et klassisk svensk milieu og placerer den i Gustav den 3.s forfinede og forråede epoke, hvor det overæstetiske og det amoralske lader følelserne i stikken. Sjöman beskriver epoken uden kulturhistorisk tyngde, men med præcis fornemmelse for ganske enkelt at lade den danne en nødvendig og naturlig ramme om kærlighedshistorien. Han er ikke ude på at overdrive det autentiske, men benytter netop den sum af typiske træk, som tjener til at belyse dramaet i filmen. Billederne er meget smukke, men ikke så smukke, at vi får lov til at nyde disse skønheder: de hvide herregårde i den grå luft og den fakkelbelyste aftenstemning ledsager meget fint filmens uro og kritik, og når den gamle levemand og bodfærdige moralist sammen med sin elskerinde vandrer hjem over engen i den tynde morgentåge, sker et af disse spændende sammenstød mellem idyl og forråelse, som Sjöman så klogt og årvågent sætter sit kamera på. Der er megen ironi i denne film, men ironien er ikke tyk og grov, derimod medfølende og vittig, selv når vreden er stærkest – de tåbelige præstefolk er vist ganske harmløse, og dog ækles man ved dem. Og selv filmens hovedperson, der anskues med sympati, har sine øjeblikke af jævn og gemen overfladiskhed og selvtilstrækkelighed.

I det hele taget skildrer Sjöman i „Syskonbädd" en serie af menneskeligt forfald, men over alt dette lader han kærligheden triumfere. Ikke kærligheden, som den åbenbarer sig i de tarvelige intriger eller i den plumpe kødelighed; i dette meget elskende milieu væmmes vi ved kærligheden i de plumpeste og ondeste roller, kærligheden brugt til forhånelse og ydmygelse, kærligheden besmittet af selvgod anger, kærligheden som straf. Sjöman moraliserer i denne film – hans mål er det at fortælle os, at kun den kærlighed, som består af den fulde ømhed, og som er uden forstillelse eller kompromis, har fortjent at triumfere. Og det er uimodsigeligt smukt og logisk af ham at lade denne ømme kærlighed udfolde sig mellem søster og broder – og at lade denne åndelige og menneskelige sundhed triumfere i noget så enkelt som fysisk sundhed.

Kærligheden afsluttes tragisk og dramatisk, men slutningen er en logisk underbygget triumf. Man kan finde, at den trods alt ikke beviser noget – at dette sunde nyfødte barn, som er frugten af en incestuøs forbindelse, ikke beviser noget. Næ, måske ikke rent medicinsk. Men i Sjömans historie betyder denne sunde fødsel en triumf for en ægte kærlighed, og han når frem til denne afslutning med den samme konsekvens, som besjæler *Buñuel,* når han la-

der den ægte fromhed triumfere over hverdagens nederdrægtigheder.

Bibi Andersson skildrer i sit kloge og gribende spil det vægelsindede på vej frem til afklaring, og i enkelte scener yder *Jarl Kulle* som hendes desperate og misundelige ægtemand et modspil, der griber så stærkt som hendes. Derimod er Per Oscarsson monoton og hæmmet af manér.

Filmen er dediceret den frivole englænder *John Ford,* men kunne også være tilegnet *Oscar Levertin,* hvis novelle „Hofmanden" i stemning og stil er beslægtet med „Syskonbädd", i det mindste i skildringen af en fornem tids menneskelige fornedrelse.

Jørgen Stegelmann.

Penn på afveje

THE CHASE (Den djævelske jagt), USA 1966. Prod.: Sam Spiegel, Horizon Film/Columbia. Instr.: Arthur Penn. Manus: Lillian Hellman efter en roman af Horton Foote. Foto: Joseph La Shelle (Technicolor, Panavision). Musik: John Barry. Klip: Gene Milford. Dekor.: Richard Day. Medv.: Marlon Brando (Calder), Jane Fonda (Anna), Robert Redford (Bubber), E. G. Marshall (Val Rogers), Angie Dickinson (Ruby Calder), Janice Rule (Emily Stewart), Miriam Hopkins (Mrs. Reeves), Robert Duvell (Edwin Stewart), James Fox (Jason Rogers), Henry Hull (Briggs), Jocelyn Brando (Mrs. Briggs), Katherine Walsh (Verna Dee), Diana Hyland (Elizabeth Rogers), Lori Martin (Cutie), Marc Seaton (Paul), Paul Williams (Seymour), Clifton James (Lem), Malcolm Atterbury (Mr. Reeves), Nydia Westman (Mrs. Henderson), Loel Fluellen (Lester Johnson), Bruce Cabot (Sol), Steve Whittaker (Slim), Ken Renard (Sam). Dansk distrib.: Columbia. Dansk prem.: 7.11. 1966 Palladium. Længde: 3675 m (134 min. – stopur: 121 min.).

Arthur Penns to første film, „Billy the Kid" (1958) og „The Miracle Worker" („Helen Kellers triumf") 1961 placerede deres instruktør i første række blandt de yngre amerikanske filmskabere. Der kan nok være grund til at fremdrage disse to værker på baggrund af den mislykkede „The Chase", for de rummer elementer, der i denne sidste Penn-film næsten er forvredet ud i det selvparodiske.

Både „Billy the Kid" og „The Miracle Worker" handler om et primitivt og uudviklet menneske i voldsom konflikt med omverdenen. I „Billy the Kid" skildres den berømte fredløse westernbandit (spillet af *Paul Newman*) som en barnlig slave af sin egen myte; han er hævner ud fra en neurotisk tvangsforestilling, der helt isolerer ham og sætter ham ud af stand til at begribe sine voldsomme handlingers rækkevidde og konsekvenser. Portrættet er både nuanceret og dybtgående, og filmen domineres af en barok billedlyrik og en hidsig

Marlon Brando som sherif Calder i „The Chase".

voldsomhed, der nærmer sig det dekadente.

Den lille døve, blinde og stumme Helen Keller befinder sig i „The Miracle Worker" i tilsyneladende samme håbløse isolation som det voksne barn Billy the Kid, men den lige så ensomme lærerinde Annie Sullivan bliver hendes redning. Penn udformer dramaet mellem de to i en hypersensitiv, nervebetonet stil, der skærer sig ind i tilskuerens bevidsthed ved sin hudløse voldsomhed. Der er her langtfra tale om den journalistiske halvdokumentarisme, man kunne vente, men om et ophøjet og følelsesmættet filmdigt, hvis mest poetiske afsnit (Annie Sullivans første tid i isolation med Helen Keller) er højdepunkter i moderne filmkunst.

„Billy the Kid" og „The Miracle Worker" er film om primitive, elementære følelser – kontakthunger, hævngerrighed, ømhed og stædighed. Jo mere elementært et psykisk motiv er, jo mere intenst og poetisk skildrer Arthur Penn det. Dette viser sig også i „The Chase", hvor de afsnit, der ganske enkelt skildrer den undvegne unge mands flugt, ligger på et langt højere niveau end de højspændte, repliktyngede konfrontationer i selve Texas-byen. – „The Chase" er den første Penn-film, hvor en producent har fået lov til at diktere hans arbejdsvilkår, og dette er muligvis en del af forklaringen på fiaskoen. Men Penn har helhjertet understreget de fede overdrivelser og uantagelige klichéer i *Lillian Hellmans* skematiske manuskript, der fører os rundt i en Texas-by, som svarer til alle de mest banale Amerikafjendske forestillinger om, hvordan et sådant hjemsted for mord og hor tager sig ud. Og midt i korruptionens hængedynd står selvfølgelig den retskafne sherif, rede til at påtage sig martyr-rollen for derefter at vende staklerne ryggen. Penns evner for at beskrive det primitive er her kommet på afveje – han lader personerne i stikken, så kun manuskriptets nøgne grundskema med dets primitive anklager står tilbage.

Mest spændende er de afsluttende sekvenser, hvor instruktøren går helt over gevind og lader ild og vand dominere i et kulørt inferno af voldstørstende sydstats-instinkter. Her ser man den Pennske barokke voldsomhed og retorik i en næsten parodisk forstørret version, som tydeligt afslører hans ringe tiltro til det tilgrundliggende stof. Parodisk turde også være det mest rammende ord for *Marlon Brandos* præstation som sheriffen – aldrig har en skuespiller vist demonstreret så mange selvglade, poserende manerer i en rolle, der kun ville have kunnet sluges i en sober fremstilling.

Morten Piil.

Smuk debut

WHO'S AFRAID OF VIRGINIA WOOLF? (Hvem er bange for Virginia Woolf?), USA 1966. Prod.: Ernest Lehman/Warner Bros. Instr.: Mike Nichols. Manus: Ernest Lehman efter Edward Albees skuespil. Foto: Haskell Wexler. Musik: Alex North. Klip: Sam O'Steen. Dekor.: George James Hopkins. Medv.: Elizabeth Taylor (Martha), Richard Burton (George), George Segal (Nick), Sandy Dennis (Honey).
Dansk distrib.: Paramount. Dansk prem.: 3.11. 1966 Imperial. Længde: 3595 m (132 min.).

Der er grund til at holde øje med instruktøren af „Hvem er bange for Virginia Woolf?", den 35-årige succesombruste komiker og teaterinstruktør *Mike Nichols,* der her i sin første film viser en sympatisk sans for mediet samtidig med, at han synes i besiddelse af et overskud, der sætter ham i stand til at eksperimentere med konventionerne.

Lidt data på debutanten: Mike Nichols, født Michael Igor Peschkowsky i Berlin 1931, søn af russisk læge. 1939 i USA, skolegang i Connecticut og New York samt University of Chicago, hvor han studerede medicin. Efter arbejdet med universitetets teatergruppe prøvede han lykken hos *Lee Strasberg* i New York, og i 1955 sluttede han sig til The Compass Players i Chicago, hvor han dannede par med *Elaine May.* Deres intelligente parodier og satiriske dialoger blev kendt via TV og grammofonplader, og efter et (uheldigt) gæstespil ved TV i Hollywood fik de betydelig succes i New York med forestillingen „An Evening With Mike Nichols and Elaine May", der holdt sig på Broadway i ét år. I 1963 iscenesatte Nichols komedien „Barefoot in the Park", og han slog sit talent fast med yderligere tre forestillinger, „The Knack", „Luv" og „The Odd Couple", før Hollywood tilbød ham en opgave, som vel måtte ryste de fleste: en filmatisering af *Edward Albees* „Who's Afraid of Virginia Woolf?" med giganterne *Elizabeth Taylor* og *Richard Burton* i hovedrollerne. Han nøjedes efter sigende med at fyre to ubrugelige studieteknikere.

På forhånd er denne filmatiseringsopgave problemfyldt. Albees stykke, der jo knytter sig tæt til teater-traditioner og udnytter dem stærkt, dristigt og ukonventionelt, er i tre navngivne akter og i én stor dekoration. Manuskriptforfatteren og producenten *Ernest Lehman* har strøget de ironiske aktbetegnelser (Spøg og skæmt, Walpurgisnacht og Exorcisme), og han har flyttet en del af 2. og 3. akt uden for lærerboligen, men det er alligevel ikke lykkedes at camouflere de enkelte akter. Og

især afsnittet fra restauranten forekommer uinspireret og lidt ude af kontakt med rytmen i de forudgående afsnit, hvor f. eks. scenerne på græsplænen er tætte og atmosfærefyldte (køreturen med Nick hen mod George ved gyngen er noget usikker). De tilføjede dialogafsnit falder godt ind i Albees „tætte" replikker.

Nichols' instruktion virker ikke benovet over de fine skuespilpræstationer, og det er lykkedes ham at dele en række af teater„turene" (i den bedste mening) op i intelligente klip, der kun i enkelte tilfælde spreder atmosfæren i stedet for at fortætte den. Man mærker denne spredning i f. eks. et kort tilt fra Nicks hånd på bordet til Marthas cigaret, der bliver tændt. Dialogen under dette tilt truer med at forsvinde i tilskuerens spænding, om den dristige kamerabevægelse nu vil lykkes rent teknisk, og da den lykkes, puster man lettet ud, og dermed forsvinder også den følgende replik. Det er dobbelt uheldigt, da Nichols netop har udtalt, at han lagde stor vægt på at få Albees dialog til at fremstå så tydelig som overhovedet muligt, for at få alle dens undertoner til at spille med, altså en direkte overføring af teaterdialogens idé om de $^{9}/_{10}$ af isbjerget, der ligger under vandet. Denne holdning til stoffet kan diskuteres – og diskuteres meget. Noget andet er, at Nichols med en række kortvarige defokuseringer i nærbilleder af hidsig dialog får skabt meget adækvate udtryk for glimt af absurditet i dramaet, en absurditet, der ellers ofte trues af mediets hang til realisme.

Spillet i „Hvem er bange for Virginia Woolf?" er fortræffeligt. Burton er jo ellers en „stærk" skuespiller, men han lykkes glimrende med sin karakterisering af den kun i legen handlekraftige George. Og Elizabeth Taylors Martha (George og Martha Washington!) er endnu en demonstration af denne mishandlede *film*skuespillerindes glimrende talent, der er mere intelligensbestemt, end folketroen vil vide det. De to unge, *George Segal* og navnlig *Sandy Dennis,* går næsten lydefrit ind i det dristige kammerspil om den store, stygge ulv, om illusioner.

Et hurra for *George James Hopkins'* dekorationer, der er noget af det „rigtigste", jeg kan erindre.

Poul Malmkjær.

Mike Nichols (på gulvet) under indspilningen af „Who's Afraid of Virginia Woolf?". Bag kameraet: Haskell Wexler.

BØGERNE

Kurosawa og de andre

Donald Richie: „The Films of Akira Kurosawa", University of California Press, 1965.

Donald Richie: „The Japanese Movie. An Illustrated History", Kodansha International Ltd., Tokyo 1966.

Det er vanskeligt at forestille sig, hvordan vores forhold til japansk film ville have været uden *Donald Richies* bøger. Hans indsats til forståelsen for og udbredelsen af japansk film er simpelthen uvurderlig. Og nu har man atter lejlighed til at prise den velsignet flittige og intelligente skribent.

Blandt de japanske instruktører er *Kurosawa* Richies helt, og han har længe haft bogen om ham under forberedelse. Det er rart at kunne sige, at den er blevet endnu bedre end man havde ventet. Ikke blot er Richies bog en helt definitiv bog om Kurosawa, men den er også mønsterværdig som monografi over en filmkunstner. Blandt de mange filmbøger, der kommer i disse år, er det oftest bøgerne om en enkelt filmkunstner, der er de væsentligste. Det er ikke underligt. Det er dog filmkunstnerne, som skaber filmene, og ikke de sociale eller økonomiske forhold, der som regel i oversigtsværkerne får tildelt alt for stor en rolle.

Og Richie har ikke skrevet en Kurosawa-biografi. Heldigvis trækkes filmlitteraturen ikke med de biografiske traditioner, som endnu trives inden for dele af litteraturhistorien. Richie skildrer og analyserer Kurosawas produktion film for film, og det er værkerne, han holder sig til.

Richie ser i Kurosawas produktion en helhed, og han karakteriserer Kurosawa som en moralist og stilist. Man kalder ofte Kurosawa for en humanist, og Richie påviser da også klart, hvorledes Kurosawa først og fremmest kredser om menneskets situation, men lige så præcist viser han, hvorledes Kurosawas film bliver mindst vellykkede, når humanismen bliver for demonstrativ, når budskaberne tager magten fra menneskeskildringen.

Som et gennemgående træk i Kurosawas film finder Richie temaet om heltens opdragelse. Kurosawa-helten er det menneske, som bliver ved med at kæmpe eller søge, selvom alt synes håbløst, og derfor ender han ofte i ensomheden og isolationen. Det er derfor ikke uforståeligt, at Kurosawa blandt de vestlige instruktører især sætter *John Ford* højt. Et fælles motiv for dem er således denne menneskets søgen eller rejse i tilværelsen. For Kurosawa selv er indholdet det væsentligste i hans film, men det er Richies enestående fortjeneste, at han i sine analyser af filmene, og de er som analyser mønstergyldige, formår at karakterisere filmene som helheder af form og indhold. Richie har fulgt Kurosawa under indspilningen af flere af filmene, han har haft lange samtaler med Kurosawa, og gang på gang føler man, at man indvies i selve skabelsesprocessen uden at Richie forfalder til det anekdotiske.

I sine analyser af filmene lykkes det gang på gang Richie at beskrive det næsten ubeskrivelige, det, der karakteriserer filmkunsten i forhold til de andre kunstarter. Man kan kun være enig med Richie, når han blandt Kurosawas film sætter „Rashomon", „Syv samuraier" og „Ikiru" højest. Men i det hele taget kan man vanskeligt finde indvendinger mod denne entusiastiske og dog kritisk kontrollerede bog om en stor filmkunstner. Man kunne ønske sig lige så velfunderede værker om en række andre instruktører.

„The Japanese Movie" er en billedbog med kommenterende tekst. Billederne stammer fra Richies egen samling, og bogen giver os et indtryk af udviklingen i japansk film fra begyndelsen til i dag. Måske bringer teksten ikke så meget nyt for dem, der allerede kender Richies tidligere bøger, men den er trods alt mere end et resume. Richies viden bliver stadig større, og han har fået det store overblik på japansk film, der tillader ham at skrive kort uden at blive kategorisk. I denne bog søger Richie først og fremmest at skrive en „social History" på grundlag af de japanske film, og han kan gøre det med stor ret, fordi den japanske film i så høj grad afspejler sit publikum og ændringerne i publikums holdning til tilværelsen.

Richie viser således, hvorledes den japanske film har svinget mellem to poler. På den ene side har man troen på, at det enkelte menneske er herre over sit eget liv, og på den anden

side har man den dybe overbevisning om, at fortiden præger os afgørende og næsten uafvendeligt fører os derhen, hvor vi er bestemt til at komme. Denne spænding mellem en accept af tilværelsen og forsøgene på at ændre den er den stadige baggrund for den japanske film. Og det er i dette forhold, at japansk films vitalitet ligger, ikke i nogen eksotisme.

Desværre får man ved læsningen af denne bog endnu engang bekræftet, hvor katastrofalt underforsynet vi herhjemme er med japansk film.

Ib Monty.

Kritiske holdninger

Ib Monty og Morten Piil (red.): „Se – det er film" III, Fremads Fokusbøger og Det danske Filmmuseum, 1966.

Så foreligger da endelig også tredie bind af Fremads og Filmmuseets antologi af udenlandske filmessays. Atter her har redaktørerne, *Ib Monty* og *Morten Piil*, bestræbt sig for at bringe essays, der både har noget væsentligt at sige om deres emne og om deres forfatter, og atter må man erkende, både at dette gennemgående er lykkedes, og at kvaliteten af de medtagne essays gennemgående er meget høj. Specielt har redaktørerne i dette sidste bind 'bestræbt (sig) på at belyse væsentlige sider af filmkunsten i dag', som det hedder i forordet, og at denne bestræbelse har koncentreret sig om de hurtigt opregnede navne *Tati, Truffaut, Godard, Resnais, Antonioni, Fellini, Hitchcock, Welles* og *Kubrick* må vist siges at være rimeligt. Enhver kan naturligvis hurtigt finde på nogle navne, der ikke er kommet med (mest savnes måske de yngre italienere), men selv om forlaget tilsyneladende har været villigt til bind for bind at udvide sideantallet, er det dog begrænset, hvad man kan få klemt ind på 250 sider, især da når et vist pligtstof uvægerligt må medtages.

Pudsigt er det imidlertid, at netop pligtstoffet, *Astrucs* svævende antydninger om 'Kameraet som pen', Truffauts hadefulde opgør med 'kvalitetstraditionen' i fransk film og *Lindsay Andersons* såkaldt lidenskabelige 'Stå frem, stå frem', fremtræder som noget af det svageste stof i bogen – hvilket naturligvis ikke betyder, at disse artikler ikke burde have været medtaget. I den hjemlige mere seriøse filmdebat, for så vidt en sådan findes, har man ofte nok set hentydninger til netop disse essays, og det er givetvis sundt, at de nu kan læses af alle på modersmålet. Særlig for „Kosmorama"s læsere må det være spændende at læse Lindsay Andersons mere indignerede end egentlig flammende betragtninger, efter at disse nu så ofte, måske især for et par år siden, er blevet fremholdt som en væsentlig inspirationskilde for netop dette tidsskrifts holdning.

Med det sidste bind filmessays har redaktørerne dog også villet mere end med de foregående, nemlig ikke blot præsentere enkelte film, filmkunstnere og filmkritikere, men også 'bringe bidrag, der på forskellig måde viser de tendenser, der gør sig gældende inden for den kritiske behandling af film i disse år' (stadig forordet). Bogen kan da også med fordel læses som en samling af eksempler på forskellige former for kritik. Mærkeligt nok har redaktørerne tilsyneladende ikke følt det tilstrækkeligt blot at understrege dette aspekt ved bogen; de synes her faktisk tværtimod at have følt sig i et redaktionelt dilemma, der har fundet sin nødløsning i et særligt, afsluttende afsnit – i alt 40 sider – hvor der under fællestitlen 'Filmkritikken' er samlet ikke blot tre principielle indlæg (et fortrinligt læserbrev fra Sight and Sound af *John Russell Taylor*, den omtalte Lindsay Anderson-artikel og *Robin Woods* artikel om 'Den ny kritik'), men også to 'nærlæsninger', som det lidt uheldigt kaldes, nemlig samme Woods analyse af *Hawks'* „Rio Bravo" og *Andrew Sarris'* af *Fords* „Manden, der skød Liberty Valance".

En nødløsning må dette siges at være, og en nødløsning, der i høj grad kan give anledning til misforståelser, hvoraf redaktørerne endda i deres introduktion til afsnittet selv lægger op til den mest nærliggende, den nemlig, at Woods Hawks-analyse ikke siger noget videre om Hawks, men blot illustrerer forfatterens nykritiske programartikel. I virkeligheden må det dog forekomme én, at såvel Woods som Sarris' analyser siger væsentligt mere om de pågældende film og deres skabere, end for eksempel *Guido Aristarcos* marxistiske afvisning af *Viscontis* „Leoparden" siger om denne film og dens skaber – på trods af, at Aristarcos artikel optræder selvstændigt. Om nogen artikel havde fortjent at være henvist til et kritikkens raritetskabinet, så måtte det vist være denne, der absolut siger mange udmærkede ting om *Risorgimento*-bevægelsen og Viscontis forhold til *Lampedusas* roman, men som også meget præcist, om end ufrivilligt, understreger det golde og kunstfjerne i den kun intentionelt engagerede kritik.

Hvis man i øvrigt læser bogens essays som en række eksempler på forskellige måder at få kritisk hold på filmkunsten, er det velgørende at kunne konstatere, at de kritikere, der bruger

en ligefrem, ukunstlet og hele tiden værknær analytisk form, hævder sig bedst; man kan her betragte *Tom Milne* om Kubrick eller *Gilles Jacob* om Tati og Truffaut. Over for disse virker den katalogiserende „Télé-ciné"-grundighed hos *Gilbert Salachas* om „Åndeløs" som et dække over et ikke alt for dybtgående forhold til den pågældende film, eller *Pierre Billards* „Cinéma 63" anmeldelses-interview med Resnais og *Cayrol* om „Muriel" som en meget langtspunden udredning af tråde både inden og uden for filmen selv. Selvfølgelig får man en masse at vide gennem disse former, og selvfølgelig er selve rigdommen af kritiske former et positivt træk, men man havde alligevel nok hellere set, at Billard, for eksempel, havde udnyttet det stof, han på denne måde har fået ud af skaberne af „Muriel", mere kritisk og i en mere traditionel form.

Kan man således end lade de foreliggende essays bekræfte én i éns forkærlighed for den analytiske, værknære kritik, må man samtidig indrømme, at 'teorien' bag denne form endnu langtfra er afklaret, og at den da især ikke er blevet det gennem Robin Woods forsøgte programerklæring. Afklædt for den polemiske gåen over gevind, der desværre også præger andre dele af Woods arbejde, synes han i denne artikel kun at få slået fast, at vi interesserer os for filmkunst, fordi vi gennem film som „Rio Bravo" får indsigt i folk som Hawks' 'livsopfattelse', og at denne 'livsopfattelse' kun kommer til syne gennem iscenesættelsen, den meningsfulde komposition af alle de enkeltting, der nu engang udgør en film. Men hvis dette er rigtigt, er vor interesse slet ikke længere 'filmkunst', men derimod Hawks, og man mangler da en begrundelse for, at vi skulle være mere interesseret i Hawks og hans 'livsopfattelse' end i en hvilken som helst anden og hans tolkning af 'livet'. Den naturlige begrundelse herfor må naturligvis være, at vi er interesseret i Hawks, fordi han har skabt film som netop „Rio Bravo", en begrundelse, der altså atter vil føre os tilbage fra manden til værket. At betragte et kunstværk som en genvej til noget andet, som man også kunne få fat på ad en mere direkte, men måske ikke så umiddelbart tilgængelig vej (her for eksempel ved at spørge Hawks om, hvad han mener om dit og dat), er naturligvis ikke i sig selv illegitimt; men hvor dette ophøjes til kritikkens eneste eller væsentligste funktion, lader man atter kritikken pege væk fra kunsten, hvor dens første opgave dog må være at pege direkte på det centrale i kunsten og kunstoplevelsen.

Der hersker ikke mindst i redaktionen af „Kosmorama" en ganske forståelig skyhed over for teoretiske overvejelser over filmkritik, og det med den ganske smukke begrundelse, at filmkunsten selv må komme i første række. Det skal da også indrømmes, at den umiddelbart mest effektive måde at fremføre et nyt kritisk standpunkt simpelt hen er at praktisere det overbevisende. Alligevel synes netop denne essaysamling at understrege nødvendigheden af en mere dybtgående teoretisk debat. At skrive kritik må i hvert fald blandt andet være at forsøge at åbne muligheder for andre for at få lige så stærke kunstneriske oplevelser, som man selv har haft ved visse værker, og det kan da ikke være urimeligt at forsøge at nå frem til en præcisering af, hvorledes en sådan formidling bedst lader sig gennemføre.

Men nu står værket altså der med sine tre stadig tykkere bind på éns boghylde og er færdigt – eller er det? Den tanke må vel have meldt sig for andre læsere end mig, om ikke også et bind med væsentlige *danske* filmessays lod sig sammenstille og udgive. Naturligvis er det kun en meget ringe del af det, der på dansk skrives om film, der på nogen måde fortjener opbevarelse andre steder end i Museets mapper, men der findes dog allerede samlinger af blot enkeltes skriverier (*Dreyer, Ulrichsen, Roos*), så den tanke er nærliggende, om ikke enkelte avisanmeldelser og kronikker, enkelte museumsindledninger og måske enkelte artikler fra de udsolgte numre af „Kosmorama" kunne supplere de udenlandske bind med et billede af visse – måske ligefrem overraskende værdifulde – træk i dansk filmkritik.

Søren Kjørup.

Repetition og udfordring

Anders Bodelsen (red.) : Filmen nu. Danmarks Radios grundbøger. Fremad 1966.

Filmkunsten blomstrer i disse år som aldrig før i de gamle filmlande – og for resten også i flere af de nye – og der kunne nævnes mange gode grunde til at sætte netop 1959/60 som et betydningsfuldt skel i filmhistorien, hvad den foreliggende bog da også gør. Det er endvidere hævet over diskussion, at det er den vesterlandske og japanske film, der står *kunstnerisk* stærkest. Men hvori består så *det nye?*

Det er spørgsmål, man nok kunne lide at få indkredset i en *sammenfattende* fremstilling,

og man kaster sig derfor med begærlighed over en bog, der kalder sig „Filmen nu". Men man bliver sørgeligt skuffet. Ikke kun fordi bogen næsten intet nyt har at meddele den avislæsende filmentusiast, endsige „Kosmorama"-læseren – gang på gang under læsningen erindres man om nyere tidsskrifts- og avisartikler (også danske), der behandlede dette eller hint emne bedre, for slet ikke at nævne den netop afsluttede antologi-trilogi „Se – det er film" – men også fordi bogen er strikket sammen efter de mest trivielle grundbogsopskrifter. Det nytter ikke, at redaktøren, *Anders Bodelsen,* sin forsigtige natur tro, forsøger at gardere sig med en række forbehold i forordet. Vil han indvende, at bogen er en *grundbog,* først og fremmest beregnet for *new-comers* i filmentusiasternes rækker, må man svare, at den i så fald er for *speciel.* Hvad siger det en sådan nyvakt filmlæser, at „8½" er „avantgardefilmens Ben Hur", eller at „Fuller forholder sig til Welles som Marlowe til Shakespeare", når der intet står i bogen om hverken *Fuller* eller *Welles.* Der er mere af samme skuffe, og det er jo i hvert fald ikke en grundbog i sammenlignende *litteratur,* vi skulle have. Det er heller ikke kun for de ubevandrede, at det nye og særlige ved filmen nu, som skulle indkredses, forsvinder i en syndflod af navne og mini-karakteristikker. Dette animerer kun til futile optællinger af, hvem der *ikke* er med, og hvem, der får flere linier end hvem, og det skulle jo heller ikke være meningen?

Apropos optælling, så er „Filmen nu" også smadderfuld af trykfejl, både uvæsentlige og væsentlige. To af de grove: *Svend Methling* er ikke identisk med *Sven Methling* (s. 139), og selv om „Leve sit liv" er den korrekte oversættelse af „Vivre sa vie", og den, *Øystein Hjort* bruger, må man se „Leve sit liv" og „Livet skal leves" opført i titelregistret som to forskellige film.

★

Hvad vi altså har fået, er en afgjort kompetent, men ikke videre inspirerende filmhistorisk repetition og ajourføring, og derfor også en bog, der ikke har plads til at udskille og præcisere det egentligt nye og væsentlige. Det hele er med, både det mindre nye og det mindre væsentlige – og det helt uvæsentlige: filmlovsuddrag m. v.

Fejlen for repetitionspræget er imidlertid helt og holdent redaktørens. Det er ham, der har uddelt opgaverne, det er ham, der har afstukket retningslinierne. Det er også ham, der har ansvaret for, at bogen her og der er blevet mere tilbageskuende, end godt er. For det er ham, der burde have sørget for, at der var mere end to bidragydere på under de 40. Især er *Jørgen Stegelmann* nostalgisk – sådan heddet jo i vore dage – i sin artikel om Hollywood i tresserne. Han mener dog at kunne se spirerne til en ny opgangstid, bl. a. fordi instruktørernes „hektiske frihed" er på retur. „Kosmorama"-humanismen, der snart synes at omslutte alt, som ikke direkte er fascistisk, får i denne artikel et nyt logemedlem: *Alfred Hitchcock.* Øystein Hjorts gennemgang af fransk film siden *nouvelle vague*-gennembruddet svæver lige så frit i luften som anmeldelserne i „Cahiers du Cinéma", der heller ikke aner, hvad der foregår i *de Gaulles* Frankrig. Grundigt indenrigspolitisk orienteret er til gengæld italiensk film, som *Bjørn Rasmussen* tager sig af med megen varme, mens *Werner Pedersen* skriver om den hensygnende engelske hverdagsrealisme, *Losey* og *Lester* (hvorfor hedder artiklen: „Virkelighedens *pris*"?). Bogens redaktør koncentrerer sig naturligt nok om instruktører som *Kjærulff-Schmidt* og *Bo Widerberg* i sine velfærdsstatsbetragtninger over den nye danske og svenske filmrealisme, mens *Ib Monty* skriver om japansk film. Denne artikel er det smukkeste og længste sammenhængende stykke, der er skrevet på dansk om dette emne. Her har man i det mindste en fornemmelse af miljøbaggrund for filmenes, lad mig kalde det: almenmenneskelige egenartethed, hvad der gør det underholdende at læse, selv om heller ikke han har noget egentlig nyt at fortælle.

Uden for nummer demonstrerer psykologen *Gerhard Nielsen* lidt overflødigt i sine censurfunderinger, at vi ikke er kommet langt nok væk fra *Bodil Begtrups* dage, og rektor *I. C. Lauritzen* skriver optimistisk om dansk films muligheder efter vedtagelsen af den nye filmlov, især om et af dens første praktiske resultater: Filmskolen. Endvidere er der uddrag af filmloven.

★

Helt uden for nummer finder vi naturligvis også et bidrag fra en af den frie verdens hofnarre: de „yderliggående venstreorienterede" intellektuelle, som i et ordentligt demokrati naturligvis også skal have lov til at sige deres mening, selv om man ikke regner videre med dem, fordi man ikke forstår dem, selv om man tror, man gør det. Hofnarren er i dette tilfælde *Theodor Christensen,* og han skriver om „Filmen i det revolutionære samfund". Alligevel er artiklen gået hen og blevet bogens vægtigste allerede af den grund, at den meddeler læseren noget, han ikke vidste i forvejen. Men også af

andre grunde, som jeg skal vende tilbage til. Den er gemt til sidst, fordi jeg ikke har væsentligt mere at sige om den foreliggende bog, men derimod temmelig meget om Theodors indlæg. På den ene side kan denne artikel ikke retfærdiggøre et køb af bogen – 13,75 kr. for at læse en aviskronik må vist siges at være en arrig pris. På den anden side rummer den et sådant arsenal af både udfordrende og væsentlige synspunkter, at de nok skulle være i stand til at sætte fut i trætte, gamle klude, og jeg vil derfor i det følgende gennemgå og kommentere, hvad Theodor har i posen.

Theodor skriver om den tjekkoslovakiske og – især – den cubanske film, og han stiller bl. a. et meget spændende spørgsmål, som ikke kan besvares bare nogenlunde tilfredsstillende på de 13 sider, han har til sin rådighed: Hvad sker der med en kunstart, hvis teknik helt og holdent er kommet fra Europa/USA, og som ikke har rod i historie og kunsthåndværk, når den indføres i den revolutionære tredie verden – Asien, Afrika, Latinamerika – der *samtidig* er begyndt at opdage sine egne gamle kulturer, som kolonimagterne af propagandistiske grunde søgte at udslette, og som i hvert fald de fleste steder har været uerkendt eller glemt i århundreder? – For Japans vedkommende kan vi i det mindste allesammen studere det forbavsende resultat af sammenstødet mellem en gammel, traditionsrig, men *ubrudt* kultur og den moderne civilisation, her i filmens skikkelse (*acculturation* kalder antropologerne dette fænomen), og Montys artikel kan give en lille fornemmelse af problemets omfang, om end ikke af dets natur, fordi Japan ikke er et revolutionært samfund. Hvad sker der så i et revolutionært samfund? Theodor siger noget om, hvad der sker, når den sidste fase, den åbne militære og politiske kamp, er vundet – eller på vej til at blive det: „Hverken den historiske grundvold eller tilknytningen til Europas kunstformer spiller nogen større rolle. Kunsten bliver en budstikke; det væsentlige er ikke, hvordan den ser ud, men at den bliver rakt videre . . . I revolutionær begejstring skabtes de første film, uden tanke på formen, uden skelen til forbilleder, uden ordet *festival* skrevet uden på filmdåserne." Men han siger ikke noget om det nationale biprodukt, *nationalismen*, som er enhver ny stats mest uundgåelige børnesygdom, og han gør sig ingen forestillinger om, hvordan det kan gå i *de* lande, som først får deres samfundsomvæltning om fem, ti eller tyve år.

Til gengæld påviser Theodor de revolutionære samfunds opgør med den bombastiske socialrealisme, som stalinisterne dekreterede den, og det er evident, at dette opgør også står i forbindelse med den *vesterlandske* kulturindflydelse gennem ikke mindst massemedierne.

Det mærkes ikke i ret mange film fra den afkrog af verden, som USA/Europa efterhånden er blevet, at de koloniale revolutioner er den akse, hvorom verdenspolitikken drejer sig i disse år – og vil gøre det i stigende grad. Prinsesse *Margrethes* kolorerede rejse- og receptionsfilm fra et, synes man, alt for skikkeligt, men bevares, nu og da temmelig forarmet Latinamerika (uden MIR!) dækker meget godt, hvad de fleste af os ved om den ting. Derfor er det måske ikke det mindst væsentlige, hvad en betragtning af „Filmen i det revolutionære samfund" kan sige *os* om filmen i *vort* samfund. Kan „Filmen nu" ikke fortælle os, hvad der er det særlige og nye ved den vesterlandske film nu til forskel fra før, så kan „Filmen i det revolutionære samfund" til gengæld sætte de øvrige bidrag i relief og påpege en række væsentlige mangler, som ganske vist er af meget gammel dato, men som måske i en fremtidig verdensfilmhistorie vil vise sig at trække mere fra, end det nye lægger til. Når vi almindeligvis ikke kan få øje på disse mangler, skyldes det naturligvis, at vi i for høj grad ligner de film, vi skriver om. Vi savner, som filmenes skabere, i katastrofal grad international orientering, sociologisk viden, forståelse af samfundenes økonomiske mekanismer, og vi oplever nødig os selv i en social sammenhæng eller som individer, der er i stand til at handle og forandre på vore egne og andres vilkår. – Derfor er vi nøjsomme, hvad angår de såkaldt politiske films politiske indhold.

John Ernst.

Filmfondspræmierne 1966

Den 25. november 1966 uddeltes præmier til følgende 6 spillefilm af ialt 22 film, som Filmrådet havde haft til bedømmelse:

„Sult" (Henning Carlsen): 375.000 kr. (Henning Carlsen-Sandrews-Studio ABC)
„Der var engang en krig" (Palle Kjærulff-Schmidt): 350.000 kr. Nordisk Films Ko.)
„Naboerne" (Bent Christensen): 150.000 kr. (Asa Film Studio)
„Slå først – Frede" (Erik Balling): 125.000 kr. (Nordisk Films Ko.)
„Gift" (Knud Leif Thomsen): 100.000 kr. (Nordisk Films Ko. – Asa Film Studio – Knud Leif Thomsen)
„Utro" (Astrid Henning-Jensen): 75.000 kr. (Astrid Henning-Jensen)

Følgende 8 kortfilm af ialt 21 kortfilm, som Filmrådet havde haft til bedømmelse, fik præmier:

„Marsken" (Ebbe Larsen): 25.000 kr. (Orion Film)
„Gøgen" (Frank Wenzel): 25.000 kr. (Frank Wenzel)
„Sissimiut" (Jørgen Roos): 23.333 kr. (Minerva-Film)
„Støj" (Jørgen Roos): 21.666 kr. (Minerva-Film – Jørgen Roos)
„Verdens mindste artister" (Børge Høst): 11.666 kr. (Laterna Film)
„Signalet" (Ole Gammeltoft): 10.000 kr. (Laterna Film)
„På de syv have" (Ole Roos): 8.333 kr. (Laterna Film)
„Børsen" (Tue Ritzau): 6.666 kr. (M. Schacke-Møller – Tue Ritzau)

Filmfondsbestyrelsen præmierede følgende udlejningsselskaber:

Gloria-Film A/S: 70.000 kr. („Den røde ørken", „Kvinden i sandet" og „Pantelåneren")
A/S Film-Centralen-Palladium: 25.000 kr. („For konge og fædreland" og „Englebugten")
Camera: 25.000 kr. („De forlovede" og „Blodets trone")
Gefion Film A/S: 15.000 kr. („Manden i månen")
Repriseteatret: 15.000 kr. („Spillets regler" og „Da Boudu blev reddet op af vandet")
A/S Asa Filmudlejning: 12.500 kr. („Alphaville")

Endelig uddelte Filmfondsbestyrelsen personlige præmier til følgende:

Henning Carlsen (10.000 kr.) („Sult") og 5.000 kr. til hver af følgende: Peter Seeberg („Sult"), Gunnar Sandfeld („Den stumme scene"), Jørgen Roos („Sissimiut"), Claus Loof („Der var engang en krig"), Erik Balling („Slå først – Frede"), Vigga Bro („Søskende"), Ghita Nørby („Sytten") og Ove Sprogøe („Slå først – Frede")

„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.	

TIDSSKRIFTERNE

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

SIGHT AND SOUND. Efterårsnummeret indeholder et interview med *Orson Welles* om „Chimes at Midnight". *Gilles Jacob* skriver om *Chris Marker, Tom Milne* om *Ichikawa*, og *Philip French* filosoferer lidt om de filmtrætte kritikere. *John Russell Taylor* har besøgt *Losey* under optagelserne af „Accident". Endvidere bringes en artikel af *Jörn Donner* om hans egne film, som tidligere har været trykt i „Chaplin".

FILMS AND FILMING. Novembernummeret bringer bl. a. et interview med *Oskar Werner*, der er flinkere mod *Truffaut*, end Truffaut har været det mod ham. Nummeret rummer endvidere en artikel om bulgarsk film og femte del af en artikel om skuespillerens kunst.

FILM QUARTERLY. Efterårsnummerets hovedartikel handler om farvefilm, og der er et interview med *Bernardo Bertolucci*.

FILMS IN REVIEW. Oktobernummeret bringer artikler om *Linda Darnell* og *Richard Dix*.

MOVIEGOER. Et nyt amerikansk tidsskrift, der i sit tredie nummer bringer artikler om bl. a. *Max Ophüls, Garbo* og *Chaplins* „A Woman of Paris".

CAHIERS DU CINEMA IN ENGLISH. I nr. 5 af den engelsksprogede udgave findes Fahrenheit-dagbogen og interview'erne med *Fellini, Orson Welles* og *Leni Riefenstahl*.

CAHIERS DU CINÉMA. Oktobernummeret (nr. 183) har fået farver på forsidebilledet og er tilegnet *John Ford. Axel Madsen* har interviewet, og der findes filmografi. Man finder også en samtale med *Rossellini*.

POSITIF. Nr. 79 bringer samtaler med *Elia Kazan, Alain Resnais* og *Jorge Semprun*, og stof om *King Vidor*.

CINÉMA 66. Til oktobernummeret har *Gilles Jacob* interviewet *Claude Chabrol*, og nummeret indeholder i øvrigt stof om ungarsk film.

PRÉSENCE DU CINÉMA. Efterårsnummeret (nr. 22/23) er et særnummer om *Allan Dwan* og *Jacques Tourneur*. Der er interview med Dwan og udførligt kommenterede filmografier af begge.

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA. Nr. 63 indeholder manuskriptet til *Fellinis* „8½".

FILMKRITIK. I nr. 11 finder man stof om *Jean-Marie Straub* og om den nye film- og TV-skole i Vestberlin.

FILM. I nr. 11 findes der et interview med *Jean Renoir* og manuskriptet til „Cul de Sac".

THE SYDNEY CINEMA JOURNAL. Et nyt australsk tidsskrift, der fremkommer i stencileret form. Første nummer indeholder artikler om censur og film og religion.

CHAPLIN. Nr. 66 indeholder et brev fra *Roberto Rossellini* til de unge filmskabere. „Nicht versöhnt" analyseres, „Fahrenheit-dagbogen" afsluttes, og der er adskilligt om sommerens festivaler.

FILMINDEX LXXXII SERGEJ PROKOFJEV - AF BØRGE TROLLE

Zvukovaja Sbornaja Programa No 1. (Et udvalgt lydfilmprogram nr. 1). IV. *Marsch S. Prokofjeva iz spektaklja „Ljubov k trem apelsinam".* (March af S. Prokofjev fra operaen „Kærligheden til tre appelsiner"). Prod.: Sojuskino, 1930. Teknisk overledelse: Abram Room. Marionet-instruktør: Sergej Obraztsov. Musik: Sergei Prokofjev. Symfonisk suite, Opus 33a. (1924). En optagelse af Moskva Centrala Dukketeaters marionetfremførelse af et „orkester", som spiller symfoniens tredie sats. Rus. prem.: marts 1930. Fjerde del af et lydfilmisk eksperimentalprogram.

Parutjik Kishe (Løjtnant Kishe). Prod.: Belgoskino 1934. Instr.: A. Fajnschimmer. Manus.: J. Tynjanov. Foto: A. Kalschjatij. Musik: S. Prokofjev. Dele af musikken anvendt i „Symfonisk suite, Opus 60" 1933–34. Dirigent: I. O. Dunajevskij. Medv.: M. Janschin (Zar Paul I), B. Gorin-Gorjainov (grev Palen), E. Garin, N. Schaternikova, S. Magarill, M. Rostoshev. Rus. prem.: 7. marts 1934. Historisk drama efter fortælling af J. Tynjanov.

Pikovaja Dama. Boris Godunov. („Spader Dame" – „Boris Godunov"). Musikalske skitser til to ikke virkeliggjorte filmplaner (1936). „Pikovaja Dama" skulle være iscenesat af Michail Romm. Musikken senere udsendt som Opus 70. (I de senere filmatiseringer af disse dramaer er Prokofjevs musik ikke anvendt).

Aleksandr Nevskij. Prod.: Mosfilm 1938. Instr.: Sergei M. Eisenstein. Manus.: P. Pavlenko og Eisenstein. Foto: E. Tissé. Musik: S. Prokofjev, for mezzosopran, blandet kor og fuldt symfoniorkester. 1. Det hærgede Rusland. 2. Daggry. 3. Pskov (første del). 4. Pskov (anden del). 5. Pskov (tredie del). 6. Pskov (fjerde del). 7. På byens torv. 8. Mobilisering. 9. Jernkilen. 10. Russiske horn. 11. Et horn dør hen. 12. Horn blæst foran formationerne. 13. Piber. 14. Kamppladsen. 15. Duellen. 16. Efter duellen. 17. Horn blæser til forfølgelse. 18. Kavaleriangreb. 19. Forfølgelsen. 20. Indtog i Pskov. 21. Finale. Musikken bearbejdet og udsendt som Opus 78. Vers. VI. Lugovskij. Dekor. & kostumer: Isak Schpinel, N. Soloviov, K. Jelisejev efter Eisensteins skitser. Medv.: Nikolaj Tjerkasov (Aleksandr Nevskij), N. Ochlopkov (Vasili Buslai), A. Abrikosov (Gavrilo Oleksich), D. Orlov, V. Novikov, N. Arskij, V. Massalitinova, V. Ivascheva, A. Danilova, L. Fenin, N. Rogozhin. Russ. prem.: 1. december 1938. Dansk prem.: 5. marts 1951. Filmmuseet.

Partisani v stjepjach Ukraini (Ukraina 1941 g.) (Partisaner på Ukraines stepper. Ukraine 1941). Prod.: Kijevskaja i Aschabadskaja kinostudija, 1942. Manus og instr.: I. Savtjenko. Foto: J. Jekeltjik. Musik: S. Prokofjev, Opus 90 „Året 1941", Symfonisk suite i 3 satser: 1 I kamp. 2. Natten. 3. For broderskab blandt folkene. Medv.: N. Bogoljubov, N. Uszvij, B. Tjirkov, A. Dunajskij. Rus. prem.: 2. marts 1943. Beredskabsfilm efter A. Kornejtjuks agitatoriske scenearrangement.

Kotovskij. Prod.: Shoks (Alma-Ata) 1942. Instr.: A. Fajnschimmer. Manus.: A. Kapler. Foto: M. Gindin. Musik: S. Prokofjev (uden opusnummer). Dekor.: A. Ginsburg. Medv.: N. Mordvinov (Kotovskij), V. Vanin, N. Krjutkov, V. Mareschkaja, M. Astangov. Rus. prem.: 6. januar 1943. Biografisk film over agrar-videnskabsmanden G. I. Kotovskij.

Lermontov. Prod.: Sojusdjetfilm (Stalinabad) 1943. Instr.: A. Gendjelschstejn. Manus.: K. Paustovskij. Foto: Schjelenkov, M. Magidson. Musik: V. Puschkov og S. Prokofjev (u. opusnummer). Temaer fra filmmusikken anvendt i Prokofjevs Opus 96: Tre stykker for klaver. 1. Vals, 2. Contredance. 3. Mefistovals. Medv.: A. Konsovskij (Lermontov), N. Schatjernikova (grevinden), A. Rajevskij (Belinskij), P. Schpringfjeld, G. Mengelet. Rus. prem.: 6. juli 1943. Filmbiografi.

Ivan Grosnij, I & II (Ivan den Grusomme, I & II). Prod.: Shoks (Alma-Ata) 1944–45. Manus. og instr.: Sergei Eisenstein. Foto: A. Moskvin (interieurs) og E. Tissé (exterieurs). Musik: S. Prokofjev, for mezzosopran og fuldt symfoniorkester (opus 116). 1. Ouverture. 2. Oceanet. 3. Shuitskij og jægerne. 4. Ivans entré. 5. Den unge Ivans march. 6. „Der svømmer en hvid svane". 7. Hyldestsang (Som den unge eg). 8. Oprør. 9. „Guds nar". 10. Mysteriespil. 11. Tatarer. 12. Tatarernes ankomst. 13. Ivans telt. 14. Angreb. 15. Kanonérsangen 16. Kanonerne slæbes til Kazan. 17. Kazans erobring. 18. Maljutas misundelse. 19. Ivan bønfalder bojarerne. 20. Giftattentatet. 21. Anastasijas sygdom. 22. Ivan ved sarkofagen. 23. Sangen om den sorte bæver. 24. „Kom tilbage". 25. Et langt liv. 26. Oprichnikiernes dans 27. Oprichnikiernes sang. 28. Oprichnikierne og Vladimir (kor nr. 1 og 2). 29. Oprichnikiernes ed.*) Dekor.: S. Schpinel og L. Maumova efter skitser af Eisenstein. Vers: VI. Lugovskij. Medv.: N. Tjerkasov (Ivan, L. Schelikovskaja (Anastasia), S. Birman (fyrstinde Jefrosinja Staritskaja), P. Kadochnikov (Vladimir, hendes søn), M. Nazvanov (Kurbskij), A. Mgbrov (Pimen, ærkebiskop af Novgorod), M. Zhanov (Maljuta), A. Buchma (Aleksej Basmanov), M. Kuznetsov (Fjodor Basmanov), V. Pudovkin (Nikolaj den Gale). Rus. prem.: I – 16. januar 1945. II – 1. september 1958. Dansk prem.: I – 5. juli 1945, Grand-teatret. II – 9. februar 1959, Filmmuseet.

*) Første og anden del af „Ivan" er optaget i ét stræk og oprindelig planlagt som én film. Den nuværende opdeling er først sket under filmens klipning, og der er i flere tilfælde blevet byttet om på scenernes rækkefølge. Scenerne med Ivan som barn, der oprindelig var tænkt som indledning, blev således rykket hen som en slags ouverture til anden del, ligesom der skete andre ændringer. Det eksisterende partitur til filmmusikken, hvis satser her er gengivet, løber efter den oprindelige plan, og i den færdige film er rækkefølgen altså forrykket i overensstemmelse med den ændrede montage.

Make Mine Music (Spil for mig). Prod.: RKO – Walt Disney, 1946. Produktionsledelse: Joe Grant. Manus.: Claude Cormack, Al Dempster, Ray Huffine, Ralph Hulett, Art Reley, Jimi Trout, Thelma Witmer. Instr.: Robert Cormack, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Hamilton Luske, Joshua Meador. Dirigent: Charles Meador. *„Peter og ulven".* Musik: S. Prokofjev, Opus 67, musikalsk eventyr (1936). Fortælleren: Sterling Holloway. Dansk prem.: 2. juni 1952. Metropol.

The Iron Curtain (Jerntæppet). Prod.: 20th Century Fox, 1948. Instr.: William Wellman. Manus.: Milton Krims efter Igor Gauzenkos bog. Foto: Charles G. Clarke. Musik: Temaer af S. Prokofjev, D. Schostakovitsch, A. Khachaturian og N. Mjaskovskij, tilrettelagt og indspillet af Alfred Newman. (Komponisterne nedlagde protest imod, at deres musik blev anvendt i filmen). Medv.: Dana Andrews (Igor Gauzenko), Gene Tierney (Anna Gauzenko), June Havoc, Peter Whitney, Anne Curson. Am. prem.: 22. maj 1948. Dansk prem.: 23. september 1948, „Rialto". Filmdrama om den „kolde krig"s første store afhopperaffære.

Bolchoj konschert (Den store koncert). Prod.: Mosfilm, 1951. Instr.: Vera Strojeva. Manus.: J. Maksimenko. Foto: Michail Gindin og Vladimir Nikolajev (Sovcolor). Musikarrangementer N. Krjukov. 7 *afd.: „Romeo og Julie".* Udtog af Prokofjevs ballet. Medv.: Galina Uljanova (Julie), Juri Shcanov (Romeo), A. Jermolajev, S. Koren. Rus. prem.: 16. november 1951. Dansk prem.: 17. december 1952. Grand-teatret.

Romeo i Djulietta (Romeo og Julie). Prod.: Mosfilm 1954. Instr.: Lev Arnschtam. Manus.: L. Lavrovskij og L. Arnschtam efter Prokofjevs ballet, Opus 64, 1935–36, bygget over Shakespeares tragedie. Foto: A. Schjelenkov og Chen Ju-lan (Sovcolor). Musik: S. Prokofjev. Dekor.: A. Parchomenko, P. Viliams og K. Jefimov. Balletmester: L. Lavrovskij. Medv.: Galina Uljanova (Julie), J. Shcanov (Romeo), A. Jermolajev (Tybalt), S. Koren (Mercutio), A. Papauri (Paris), V. Kurjasjev (Benvolio), G. Farmanjants (narren), A. Radunskij, J. Iljuschenko. Rus. prem.: 25. marts 1955. Dansk prem.: 19 oktober 1956, Grand-teatret. Filmballet.

The Horse's Mouth (Mesterværket). Prod.: „Knightbridge", England 1959. Distr.: United Artists. Producer: John Bryan. Instr.: Ronald Neame. Manus.: Alec Guinness efter Joyce Carys roman. Foto: Arthur Ibbetson (Technicolor). Musik: Temaer fra Prokofjevs „Symfoniske suite", Opus 60: Løjtnant Kishe, arrangeret af Kenneth V. Jones, dirigeret af Muir Mathieson. Gulley Jimsons maleri: John Bratby. Medv.: Alec Guinness (Gulley Jimson), Kay Walsh (Coker), Renee Houston (Sarah), Mike Morgan (Nosey), Robert Coote, Arthur Macrae, Veronica Turleigh, Ernest Thesiger. Dansk prem.: 13. februar 1959. Nygade Teatret. Filmkomedie.

Zoluschka (Askepot). Prod.: Gorkava kinostudija, 1961. Instr.: Aleksandr Rou & Rotislav Zacharov. Foto: A. Ginsburg (Sovcolor). Musik: S. Prokofjev, Opus 107–09, 1946. Dekor.: P. Viliams. Balletmester: R. Zacharov. Medv.: Raisa Struchova (Askepot), Gennady Ledjach (prinsen), Nina Simonova, J. Maksimova, J. Ryabinkina. Dansk prem.: 12. marts 1961. Fjernsynet. Filmballet.

Bagsiden: Slutscenen fra Kon Ichikawas „Nobi – krigen på sletterne". Se artiklen om Ichikawa på s. 55.

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

	Anders Bodelsen	Bent Grasten	Øystein Hjort	Poul Maimkjær	Ib Monty	Morten Piil	Bjørn Rasmussen	Mikael Sne	Jørgen Stegelmann	Herbert Steinthal
Lásky jedené plavovlásky (Blondinens kærlighed)	★★★		★★★★		★★	★★★★	★★★★	★★★		★★★
Fängelse	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★
La vie á l'envers (Livet på vrangen)	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★		★★★	★★
Who's Afraid of Virginia Woolf? (Hvem er bange for Virginia Woolf?)	★★★	★★★★		★★	★★	★	★★★	★★★★	★★★	★
Cléo de 5 à 7 (Cleo fra 5 til 7)	★★★	●	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★
Accattone (Luderkarlen)	★★★	★	★★★	★★★	★★	●	★★★	★★★		★★★
Syskonbädd (Min søster, min elskede)	★★★	★	★★	★★	★★	★★★	★★	★★	★★★	★
The Chase (Den djævelske jagt)	★★	★★★★	★★★		★★	★	★			★
Nobody Waved Goodbye (Ingen vinkede farvel)		★★	●		★★	★★★	★★	★★★		
Cronaca familiare (Brødrene)	★★	●	★★★		★	★★	★★	★★★		★★
Khartoum	★	★★★★	★		★★	★	★	★★	★	★
Signalet		●	★★		★★	★★	★★		★	★★
The Railrodder (Til te med Buster Keaton)		★★★	★	★	★	★	★★	★★		★