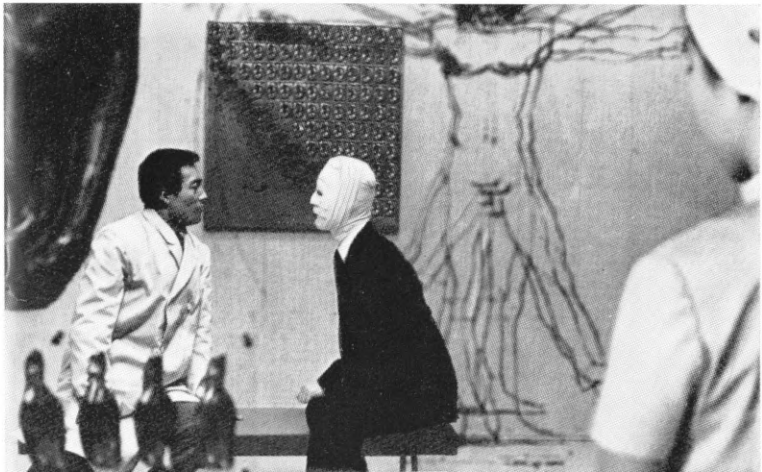
KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

13. ÅRGANG FEBRUAR 1967 78



Indhold

Repertoiret 96
1966's bedste 97
Bubis kino (den nye tyske film) 98
Interview med Lindsay Anderson 110
Prokofjev II 114
Læserbrev om „Se – det er film, III" 123

Filmene:
„Fahrenheit 451" 124
„Un homme et une femme" 127
„Walk, Don't Run" 128

Bøgerne:
Jean Renoir: „Les cahiers du capitaine Georges" .. 130
Ulrich Gregor: „Wie sie filmen" 132
Asta Nielsen: „Den tiende muse" 133

Filmindex LXXXIII (Ole Roos) 133
Filmindex LXXXIV (Ole Gammeltoft) 134
Minikritik 135

Forsiden: Endnu en film af Howard Hawks at se frem til: „El Dorado", en western med bl. a. John Wayne og denne løfterige dame.

Side 2 øverst: Luis Buñuel har Cathérine Deneuve i hovedrollen i sin nyeste film „Belle de jour", en efter handlingsreferatet at dømme spændende skildring af en moderne „moderne" dame.

Nederst: Hiroshi Teshigahara har efter et manuskript af Kobo Abe iscenesat „Tanin no kao" (en andens ansigt) om en mand, der efter en ulykke får et nyt ansigt, og som ændrer psyke efter dette ansigt – får et nyt „jeg".

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

REPERTOIRET

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama"s læsere, i dette nummer premierer i tiden 15/11 1966 til 15/1 1967 (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".

THE BEDFORD INCIDENT (Fremmed u-båd jages), England 1965. *Kubricks* producer (dog ikke på „Dr. Strangelove"), *James B. Harris* har lavet en Strangelove-inspireret militær thriller, baseret på et fremragende klart og logisk manuskript af *James Poe*. I instruktionen er der kompetent redegjort for det maritime apparat, der indrammer filmens ideologiske tema, og først til allersidst tipper filmen over i det for demonstrativt allegoriske. (2805 m – 97 min.).

DER VAR ENGANG EN KRIG, Danmark 1966. Anmeldt i nr. 77.

DRÔLE DE DRAME (Et tosset drama), Frankrig 1937. Repremieren på *Marcel Carnés* absurde farcesatire, der i trediverne var mange intellektuelles yndlingsfilm, afslører, at den som så mange andre af Carnés film ikke holder. Den er ret umarkant iscenesat, og vi er nu vant til anderledes perspektivrige absurditeter end dem, man finder i *Préverts* manuskript. Bedst er stadig spillet af *Michel Simon* og i en scene af *Louis Jouvet* („bizare, bizare"). (2800 m – 97 min.).

FAHRENHEIT 451 (Fahrenheit 451), England 1966. Anmeldt i dette nr.

LE FEU FOLLET (Kold ild), Frankrig 1963. Anmeldt i nr. 75.

UN HOMME ET UNE FEMME (Manden og kvinden), Frankrig 1966. Anmeldt i dette nr.

MADEMOISELLE (Had), Frankrig/England 1966. Efter *Jean Genets* grumme, og grumt højtidelige, manuskript om den store perversion har *Tony Richardson* skabt en uhyre grinagtig camp film – viser det sig nu. Måske skulle Genet selv have iscenesat. *Jeanne Moreau* er god som hund. (2820 m – 101 min.).

THE MAGNIFICENT AMBERSONS, USA 1942. Se Welles-artikel i næste nummer.

MODESTY BLAISE (Modesty Blaise), England 1966. *Joseph Losey* har kastet sig ud i en ofte underholdende, farverig satire og parodi over temaer, tendenser og stilarter i tiden. Rigtig skarp og rigtig farlig bliver filmen kun i glimt. (*Dirk Bogarde, Terence Stamp* og en *miscast Monica Vitti*). (3285 m – 118 min.).

NOBI (Nobi – krigen på sletterne), Japan 1959. *Kon Ichikawas* film om mennesket i krigen er bevidst enstrenget og stærk i sine virkninger, omend den næsten er blottet for formelle effekter. Med voksende intensitet fører den sin hovedperson mod den totale desperation. Se i øvrigt artiklen om Ichikawa i nr. 77. (2845 m – 103 min.).

THE RUSSIANS ARE COMING, THE RUSSIANS ARE COMING (Russerne kommer, russerne kommer), USA 1965. *Norman Jewison* er ingen spændende fortæller, og hans sameksistens-komedie er kun mildt underholdende. Men den rummer originalt og morsomt spil: *Alan Arkin* præsterer det helt vidunderlige som venlig russer med nerver. (3450 m – 123 min.).

SISIMIUT, Danmark 1966. Med sin blanding af objektivitet og personligt engagement er *Jørgen Roos'* film om Grønland i dag karakteristisk for hans dokumentariske stil, når den er mest inspireret og følelsesstærk. (830 m – 30 min.).

WALK, DON'T RUN (Skynd dig langsomt, mand), USA 1966. Anmeldt i dette nr.

WAR LORD (Ridderen fra Normandiet), U.S.A. 1965. *Franklin Schaffners* middelalderkrigsfilm er fuld af stemning og tung mystik; „War Lord" er på sin vis svundne tiders romantiske eventyrfilm udsat for 1960'ernes patetiske uro. *Charlton Heston* er fortræffelig som den sorgbetyngede helt. (3325 m – 120 min.).

VERNOST (Trofasthed), Sovjet 1965. *Pjotr Todorovskij* fortæller stille og meget musikalsk om kærlighed i krigen. Den russiske filmuges bedste film, og et oplivende vidnesbyrd om tøbruddets kvalitet. (2365 m – 86 min.).

Galina Polskih i Pjotr Todorovskijs debutfilm „Vernost".

1966's bedste

JANUAR: „Den uheldige korporal" (Renoir), „Lykken" (Varda).

FEBRUAR: „Manden i månen" (Godard), „Indianerne går til angreb" (Arnold Laven), „Flammer over Virginia" (Andrew V. McLaglen).

MARTS: „Onkel Jerry klarer alt" (Jerry Lewis), „La règle du jeu" (Renoir), „Grin med Gøg og Gokke" (Robert Youngson).

APRIL: „Englebugten" (Demy), „Gangsterbandens skræk" (Deville), „Du skal ikke begære" (Minnelli).

MAJ: „Første sejr" (Preminger), „Outsiderbanden" (Godard), „Boudu sauvé des eaux" (Renoir).

JUNI: „Juliette" (Fellini), „Alle tiders race" (Blake Edwards), „Therese" (Franju), „Bolighajen" (Rosi), „Bunny Lake savnes" (Preminger).

JULI: „Spionen, der kom ind fra kulden" (Ritt).

AUGUST: „Lilith" (Rossen), „Tre på en sofa" (Jerry Lewis), „Sult" (Carlsen), „Aparajito" (Ray), „Spræng speedometret" (Hawks).

SEPTEMBER: „L'Atalante" (Vigo), „Operation Helvede" (Ford), „Livet på vrangen" (Jessua).

OKTOBER: „Cleo fra 5 til 7" (Varda), „Min søster, min elskede" (Sjöman), „Luderkarlen" (Pasolini).

NOVEMBER: „Hvem er bange for Virginia Woolf?" (Mike Nichols), „Den djævelske jagt" (Penn), „Blondinens kærlighed" (Forman), „Der var engang en krig" (Kjærulff-Schmidt), „Nobi" (Ichikawa).

DECEMBER: „Fremmed u-båd jages" (James B. Harris), „Ridderen fra Normandiet" (Franklin Schaffner), „Manden og kvinden" (Lelouch), „The Magnificent Ambersons" (Welles), „Kold ild" (Malle), „Fahrenheit 451" (Truffaut).

REPREMIERERNE: „Julius Cæsar" (Mankiewicz), „Sommerleg" (Bergman), „Frøken Julie" (Sjöberg), „Sommeren med Monika" (Bergman), „Den blodige vej" (Milestone), „Diligencen" (Ford), „Den blå engel" (Sternberg), „Højt spil i Bonanza" (Cukor), „En stjerne fødes" (Cukor).

I TV: „Entotsu no mieru basho" (Gosho), „Il Posto" (Olmi), „On the Bowery" (Rogosin), „Krik" (Jires), „Pasazerka" (Munk), „Zero de conduite" (Vigo), „Brighton Rock" (Boulting), „The Epic That Never Was" (Sternbergs „I, Claudius").

bubis kino

SØREN KJØRUP

Berlin, i januar.

1966 blev et lykkeligt år for tysk film. Måtte man end ved årets begyndelse finde det forhastet og overmodigt af tidsskriftet „Filmkritik" allerede i januarnummeret at publicere et 'leksikon' over den unge tyske films hovedskikkelser og af *Enno Patalas* i samme tidsskrifts februarnummer at erklære, at 'Der kan ingen tvivl være: „den tyske bølge" ruller', og at 'alene den kendsgerning, at *Schamoni*-brødrene, *Straub, Schlöndorff, Kluge* og de andre kan få optaget deres film, og at disse vil komme ud i biograferne, har for os en ganske særlig betydning. Med dem artikulerer sig for første gang på lærredet – hvor godt eller dårligt det end vil være – vort lands generation' – alt sammen på et tidspunkt, hvor ingen endnu havde set en eneste af de ny film af den simple grund, at kun en enkelt af dem var færdig, og den var der endda forevisningsforbud mod – måtte man ved årets udgang erkende, at en slags 'tysk bølge' faktisk var rullet frem i 1966. Og måtte man endnu i marts, selv om Straubs film endelig havde fået premiere, have sympati med *Kurt Habernolls* i tidsskriftet „film" fremførte 'advarsel mod bølgen', altså advarsel mod på forhånd at overvurdere betydningen af noget, der endnu ikke eksisterede, må man nu erkende, at forhåndsoptimismen var berettiget: En kendsgerning er det, at ligesom en ny generation af filmkunstnere i 1959 i Frankrig brød igennem med deres debut-film og skabte en ny bølge, blev 1966 året, hvor en række unge og yngre vesttyske filmkunstnere, og netop de fem, Patalas havde nævnt, fik deres chance for at skabe et værdifuldt alternativ til den gumpetunge underholdningsfilm-tradition, der næsten uden lyspunkter har domineret filmproduktionen i Den tyske Forbundsrepublik siden krigen. 'Papis kino', som de unge kritikere og filmfolk har kaldt den gamle tyske film, er ikke længere eneherskende; 'Bubis kino', som de gamle da i den uopfindsomme det-kan-du-selv-være stil har døbt den unge tyske film, og som de unge nu også selv gerne kalder den, er en realitet.

Gennembruddet af den ny bølge i Frankrig var også i høj grad et gennembrud for en ny film overhovedet, en ny filmstil, delvis en ny produktionsmetode og delvis en ny type af filmkunstnere med et nyt forhold til deres kunst; en lignende revolution betyder den unge tyske film ikke. Gennembruddet i Frankrig betød også allerede med den første håndfuld film en næsten lige så stor håndfuld mesterværker eller næsten-mesterværker, der nu allerede er klassikere; noget lignende udgør de første fem eksempler på Bubis kino langtfra. Men udgangspunktet for de to landes unge filmkunstnere har også været ganske forskelligt: mens Frankrig trods alt altid har været et væsentligt filmland, og mens franskmændene i deres teoretiske og praktiske opgør med 'kvalitetstraditionen' i fransk film kunne støtte sig på deres enestående filmhistoriske kendskab, har tyskerne været afskåret fra at tilegne sig den gennemgribende orientering bagud, som synes at være en nødvendig forudsætning for et værdifuldt spring fremad mod en ny udtryksform; der findes ikke i Vesttyskland effektivt virkende institutioner som Cinémathèque Française eller for den sags skyld Det danske Filmmuseum, hvor enhver regelmæssigt kan se stumfilm og ældre eller nyere lydfilm, der ikke tilfældigvis er i udlejning. Og mens franskmændene var tvunget til selv at finde frem til billigere, simplere og mere selvstændige produktionsformer, hvilket vel ikke blot måtte være en forudsætning for, at de kunne udtrykke sig, som de ville, men også direkte har præget deres stil, har tyskerne til dels simpelt hen kunnet udnytte franskmændenes landvindinger. Karakteristisk er det i hvert fald, at mens den ny bølges film i Frankrig betød et brud med hele den daværende internationale tradition og groft sagt kunne ses som en fortsættelse af visse træk i fransk stumfilm, amerikanske B-film, italiensk neo-realisme og hos *Renoir* virker de ny tyske film under ét kun revolutionerende i en tysk sammenhæng, måske især ud fra *Jean-Luc Godard* og *Richard Lester.* En orientering tilbage

mod den tyske films guldalder i 20rne, som man måske kunne have ventet, synes næsten ikke at gøre sig gældende.

Alligevel betyder dette ikke, at filmene ikke virker tyske; tværtimod synes med Bubis kino endelig også inden for filmkunsten det stade at være nået, hvorpå vesttysk teater og litteratur længe har befundet sig, det stade, hvor man ærligt forsøger at skildre og gennem skildringen at analysere den efterkrigstyske, forbundstyske virkelighed, og hvor man ikke mener at kunne gøre dette uden at have et udtrykkeligt eller underforstået forhold til begivenhederne for fra 20–30 år siden. Betegnende er det, at fire af de fem film er filmatiseringer af allerede foreliggende litteratur. Først og fremmest ved holdningen til filmkunsten synes altså tyskerne at skille sig ud fra franskmændenes og andre væsentlige dele af den moderne film; hvor formbevidste filmene end kan være, synes tyskernes første drivkraft og inspiration i deres skaben ikke så meget at være det at lave film, at skabe filmkunst, som det at udtrykke noget, at give et stof filmisk form, og det endda i de fleste tilfælde et stof, der allerede foreligger litterært.

For en udenforstående kan det måske efterhånden synes, som om tyskernes – også af dem selv – til stadighed påpegede manglende 'Bewältigung der Vergangenheit' har udviklet sig til et trauma i anden potens, hvor ikke længere fortiden i sig selv optræder traumatisk, men snarere den evindelige snak om fortidstraumet, og man kunne måske mene, at en ny tysk film her burde kæmpe sig løs og se at komme videre. Alligevel må man, hvis man bor hernede, erkende, at sårene fra begivenhederne dengang endnu ikke er lægt, og filmens, den ærlige films, styrke ligger netop i, at den på en langt mere umiddelbar måde end litteraturen kan gøre dette indlysende. De rent håndgribelige mindelser om dengang trænger sig simpelt hen ind i billederne, enhver ærlig *location*-optagelse vil uvægerligt indfange de endnu eksisterende huller i husrækkerne, de endnu ikke ryddede murbrokker, den mærkelige blanding af pompøst, om end ofte maskeret *Altbau* og anonymt, nødtørftigt opklasket eller prangende *Neubau* i glas og beton, og enhver ærligt skildret figur på over tredive år vil uvægerligt på den ene eller den anden måde vise sig at bære på stumper af en fortid, der ligger tilbage i tiden før Forbundsrepublikken. Man kan endnu ikke tage afsked med i går, for man er endnu ikke forsonet og vil vel ikke blive det de første mange år, – og en styrke i den unge tyske film som generelt fænomen må det være, at den bevidst forholder sig til denne uforsonede nytyske virkelighed, hvor forskellige end de enkelte film er, i stil, i indhold og i kvalitet.

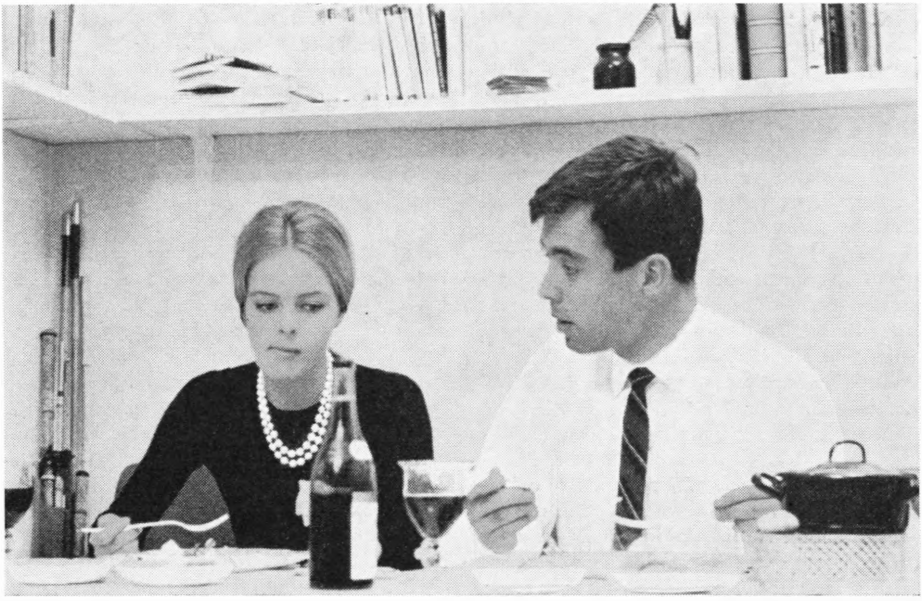
Ganske ironisk var det egentlig, at den første af de film, man måtte regne med til den ny tyske bølge, var instrueret af en franskmand, om end af en lothringer med et tysk efternavn, idet Jean-Marie Straub er født i Metz i 1933. Sideløbende med studier ved universiteterne i Nancy og Strasbourg ledede han fra 1950 til 1955 en forbløffende stor filmklub (200–700 medlemmer) i fødebyen, og hans første mere aktive bekendtskab med filmskaben fik han som observatør hos folk som *Abel Gance* („La tour de Nesle"), Jean Renoir („French can-can", „Éléna et les hommes"), *Jacques Rivette* („Le coup du berger"), *Robert Bresson* („Un condamné à mort s'est échappé") og *Alexandre Astruc* („Une vie"). I 1958 slog han sig ned i Forbundsrepublikken for at undgå militærtjeneste i Algeriet, han fik kontakt med kortfilmfolkene i München og har indtil nu fået to *Böll*-filmatiseringer fra hånden, den korte „Machorcha-Muff" fra 1963 (efter Bölls „Hauptstädtisches Journal") og i 1965 50-minuttersfilmen „Nicht versöhnt", der som antydet blev produceret for meget små midler, uden at tilladelse til filmatisering af „Billiard um halb zehn" på forhånd var indhentet. Først i februar 1966, da der blev sluttet forlig mellem udlejeren *Walter Kirchner,* forlaget „Kiepenheuer und Witsch" og Böll selv, der viste sig meget imødekommende, om end ikke ligefrem begejstret for filmen, kunne den komme frem til offentlig forevisning.

Om det som franskmand at lave film i Tyskland og om Tyskland har Straub udtalt, at 'det interesserer mig, som franskmand at lave film her, som ingen tysker ville have kunnet lave – nærmest ligesom ingen tysker ville have kunnet lave „Germania anno zero" og „Die Angst", ingen amerikaner „The Southerner" og „The Young One" – og ingen italiener ville have kunnet skrive „La chartreuse de Parme".' Karakteristisk for Straubs filmiske fortællestil er det *Brecht*-citat, han har sat som motto

for „Nicht versöhnt": 'I stedet for at ville fremkalde det indtryk, at han improviserer, bør skuespilleren hellere vise, hvad der er sandheden: han citerer.' Straubs forhold til sine litterære forlæg er netop dette citat-forhold, snarere end filmatiseringens; han har ikke forsøgt at rekonstruere Bölls historier i en filmisk form, men han genfremstiller direkte dele af teksten ved hjælp af sine amatørskuespillere, et minimum af in- og eksteriører og et stillestående eller jævnt glidende, køligt registrerende kamera. Mest vellykket virker denne fremgangsmåde i den korte film, der også har den fordel for overskueligheden, at hovedpersonen *off-screen* med sin fortælling, eller rettere oplæsning, holder stumperne sammen. Betydeligt mere problematisk er den derimod i „Nicht versöhnt", hvis historie spænder over tidsrummet 1914 til 1954, hvis persongalleri omfatter tre generationer af Kölner-arkitektfamilien Fähmel, og hvor forståelsen yderligere vanskeliggøres af, at den samme person i forskellige aldre spilles af forskellige.

Selv om man må finde det overdrevet som de franske kritikere at kalde Straubs halvlange film for den bedste tyske film siden *Murnau* og *Lang* – Straub er simpelt hen endnu alt for ufærdig en kunstner, til at en sådan sammenligning overhovedet er rimelig – kan man dog ikke frakende instruktøren et tydeligt og helt personligt filmisk talent. I de enkelte simpelt opbyggede billeder i hans film er der ofte en betragtelig suggestiv kraft, og selve den rudimentære markering af miljøer og hændelser synes ofte at rumme en langt større symbolsk fylde end de symboloverfyldte billeder i andre film. Straub prøver aldrig at skabe en egentlig illusion; han lader os altid være fuldt bevidste om, at når kameraet for eksempel i en restaurationsscene ikke bevæger sig, er det, fordi scenen ikke foregår i en restaurant fuld af spisende menensker, men i hjørnet af en stue. Miljøerne er ikke opbyggede naturalistisk, men kun netop angivet og gjort genkendelige, og kameraets og personernes forsigtige bevægelser inden for de tilladte rammer kan undertiden give hans film en vis indeklemt stemning, der måske nok ikke er tilsigtet, men som ikke desto mindre stemmer udmærket overens med den historie, Straub vil fortælle. Straub har da også erklæret, at hans film ikke ville være kommet til at se

Ulrich Schamonis „es" med Sabine Sinjen og Bruno Dietrich som det unge par.



anderledes ud, hvis han havde haft flere penge til sin rådighed.

Straubs to film virker dog endnu langtfra blot tilnærmelsesvis færdige, endsige vellykkede. Selv om han udtrykkelig har hævdet, at de ikke må opfattes som eksperimentalfilm, men som film for de store masser af menige biografsøgende, virker de endnu eksperimenterende, og selv om der kan være noget vist fascinerende i Straubs fremgangsmåde, kommer man ikke uden om, at han i hvert fald endnu ikke har magt over filmmediet, så at han som i „Nicht versöhnt" uden at det bliver dræbende kedsommeligt kan lade sine amatørskuespillere fastholdt af et næsten ubevægeligt kamera minut efter minut memorere sig gennem længere stykker af den böllske tekst. Det er muligt, at Straub er på vej frem mod noget, der kan udvikle sig til en ny og overbevisende fortællestil, men endnu er han i hvert fald ikke nået så vidt.

I løbet af foråret nåede da „es" af *Ulrich Schamoni* frem til biografernes lærreder, – den eneste af de fem film, der er optaget uden manuskript og uden litterært forlæg. Ulrich Schamoni er født i Berlin i 1939 som den fjerde og sidste søn af filmhistorikeren og eksperimentalfilmmanden Dr. *Victor Schamoni,* hvis andre sønner, først og fremmest *Peter,* nu også er med til at tegne Bubis kino. Ulrich Schamoni har studeret i München, har en skuespilleruddannelse bag sig og har været instruktørassistent hos en række tyske instruktører, bl. a. *Wilhelm Dieterle.* Fra 1961 til sin selvstændige debut har han været fast assistent hos *Rudolf Noelte,* hovedsagelig ved tv-teatret. I 1958 skrev han en roman, „Dein Sohn lässt grüssen", der opnåede den ære at komme på listen over ungdomsfordærvende skrifter, og han har også enkelte kortfilm bag sig.

„es" fortæller en lille simpel historie om Hilke og Manfred, to unge, hun teknisk tegner, han assistent hos en ejendomsmægler, der bor sammen i en lille moderne lejlighed i Berlin, og som sandelig snarere synes at være børn af coca-cola end af *Marx.* „es" er 'det', barnet, Hilke skal have, og som hun får skilt sig af med, uden at Manfred aner noget, før end det er for sent. Filmen er den af den ny gruppe, der er blevet den største publikumssucces, og det vel netop på grund af de træk ved den, der er blevet skarpest kritiseret: dens

Volker Schlöndorffs „Der junge Törless": Basini, Reiting, Beineberg og Törless.

letfærdighed, overfladiskhed og manglende afstand (og fordømmelse) i skildringen af de to unge og den lille manøvre med det truende 'es'. Nægtes kan det vel heller ikke, at filmen kan forekomme letfærdig og overfladisk, men selv om den næppe har nogen egentlig afstand til sine i grunden ligegyldige og ansigtsløse hovedpersoner, får den dog beskrevet såvel dem som deres i grunden kedsommelige, strømlinet moderigtige tilværelse på charmerende og sympatiserende måde, hvilket ikke uden videre behøver tolkes negativt. Endvidere synes filmens kritikere at have overset den udvikling, den rummer i såvel stil som persontegning fra optaktens lestersk udtrykte overstadige lykke til den åbne slutning, hvor de to for første gang sidder tavse over for hinanden i lejligheden.

Filmens egentlige styrke ligger dog et andet sted, nemlig i det utraditionelle, men ikke mindst derfor fuldkommen rigtige Berlin-billede, den giver. Det er ikke Kurfürstendamm som Berlins Champs Élysées, ikke Gedächtniskirche, Brandenburger Tor og den græsselige *mur,* vi præsenteres for, men bagsiden af byen, og vel at mærke den bagside, der udgør Vestberlins egentlige bybillede. Gang på gang afbrydes historien ved, at Manfred følges på sine ture rundt i byen med ejendomsmæglerkontorets kunder til besigtigelse af grunde, og det Berlin, man herved får at se, er det Berlin, der udgøres af disse uendeligt talrige ruingrunde, omgivet af forfaldne brandmure, tomme huse med gabende vinduer, *Neubau*facader og de evindelige tremmerækværker med de store cigaret- og Weinbrand-plakater. Med disse fint ramte skildringer og med *Tilla Durieux's* gæsteoptræden i en lille rolle som østberliner-*Rentnerin* på kirkegårdsbesøg i vest, en episode, der ganske vist lige som de øvrige små episoder med 'gæster' (for eksempel en kort stump med en usminket *Marcel Marceau*) sådan set falder uden for sammenhængen, når „es" trods alt ud over det blot pudserlige og fornøjeligt underholdende og frem til noget væsentligt og noget, der måske i den sidste ende antyder en slags dybere baggrund for de to hovedpersoners livsform og indstilling.

Ved festivalen i Cannes præsenteredes Volker Schlöndorffs filmatisering af *Robert Musils* lille roman, „Der junge Törless", der kort efter også fik premiere i Forbundsrepublikken. Schlöndorff er ubetinget den dygtigste filmmand af de fem debutanter, og han er da også den, der har den bedste filmuddannelse bag sig. Han er født i 1939 i Wiesbaden, tog først en fransk og derefter en tysk studentereksamen og har en statseksamen i nationaløkonomi fra Paris. Han havde kontakt med den franske ny bølges instruktører, allerede inden de slog igennem med deres første spillefilm, idet han hørte til den lille kreds, der hver aften i midten af 50erne indtog deres faste pladser i Cinémathèque Françaises sal i kælderen under biblioteket i rue d'Ulm i Paris – glædeshuset for filmfans, som Schlöndorff har kaldt det. Det var således også naturligt, at hans filmkarriere begyndte med assistentarbejde hos *Resnais* („L'année dernière à Marienbad"), *Jean-Pierre Melville* („Léon Morin, Prêtre" og „Le doulos") og først og fremmest hos *Louis Malle,* med hvem han har arbejdet på „Zazie dans le métro", „Vie privée", „Le feu follet" og „Viva Maria", fjernsynsreportager fra Algeriet og Vietnam og en sceneopførelse af „Der Rosenkavalier". Efter i Frankrig at have lavet en enkelt kortfilm, der blev totalforbudt, slog Schlöndorff sig i 1965 ned i München, hvor han som fransk-tysk co-produktion (netop Malle repræsenterede den franske del af kapitalen) lavede Törless-filmen.

Schlöndorff har et meget professionelt forhold til filmkunsten, således som det både kan ses i hans film, og som det kommer frem i hans udtalelser til „Filmkritik" nr. 1, 1966: 'Det er umoralsk at udføre et erhverv frivilligt og dog dårligt. For eksempel en kobbersmed, der smeder en dårlig kedel. Såvel *Billy Wilder* som Godard er gode smede. Hvad der er selvfølgeligt for enhver håndværker og læge, ja, de har endog aflagt ed på det, må man se at få genoplivet omkring tysk film, det vil sige for enhver af dens medarbejdere fra kabelslæberen til operatøren. En af alle indblandede alvorligt og sagkyndigt lavet film kan ikke være helt dårlig. Til det usædvanlige slår dette naturligvis ikke til, men kun på et plejet bed kan undertiden trives en særlig blomst.'

Denne helt særlige blomst er Törless-filmen ikke blevet, men den hæver sig dog langt over det håndværksmæssigt tilfredsstillende, der måske er det første, der springer i øjnene. Stilistisk ligger filmen i klar forlængelse af de

tidlige franske bølgefilm, med det stadigt kørende kamera og en fotografisk kvalitet (ved *Franz Rath*), der både i tone og skønhed leder tanken hen på *Henri Decaë*.

Selve valget af Robert Musils ungdomsroman til filmatisering må forekomme vovet, om end der er noget oplagt i stoffet for netop en mand som Schlöndorff – det klassiske franske skole-filmstof og det specielt tyske samfundsbillede, internatskolen giver (et billede, der, hvilket man ikke må glemme, så fremragende er givet allerede i 1931 med den beslægtede „Mädchen in Uniform" af *Leontine Sagan*). Det er betegnende, at Schlöndorff har valgt at ændre Musils titel („Die Verwirrungen des Zöglings Törless" – 'Kostskoledrengen Törless' åndelige forvildelser' kunne man måske oversætte den med) til det, bogen også er kommet til at hedde på dansk: perspektivet må nødvendigvis i filmen drejes bort fra de indre begivenheder i den iagttagende og reflekterende Törless til de ydre begivenheder af temmelig brutal karakter og med stærke erotiske overtoner, som han iagttager og reflekterer over. Alligevel får Schlöndorff – godt hjulpet af den kønne *Matthieu Carrière* i titelrollen – givet et fint billede af Törless som den passive iagttager, der ikke i egentlig forstand er med, men som heller ikke vil sætte sig imod kammeraterne Beineberg og Reitings grove plageri-'eksperimenter' med 'undermennesket' Basini: gang på gang drejer kameraet sindigt bort fra den voldsomme hovedhandling og indfanger den tænksomme Törless' ansigt.

I det ydre ligger filmen i det hele taget så tæt op ad Musils roman, som den overhovedet kan komme det, og dette er ikke mindst forbløffende, fordi Musils fortæller i så høj grad fortolker sine rene iagttagelser, således som for eksempel i begyndelsen, hvor stationsforstanderen kommer ud af stationen 'som de figurer kommer og går, der træder ud af gamle tårnure ved hver fulde time', – selv disse stærkt litterært tonede stemninger lykkes det ofte at få med. På enkelte punkter må man imidlertid nok synes, at Schlöndorff er gået for langt i sin trofasthed mod det litterære forlæg, idet han dels – og naturligvis uden held – har forsøgt at gengive den allerede i bogen uheldige historie om Törless og de irrationale (eller rettere: *imaginære*) tals forbindelse med det irrationale, og dels – og vigtigere – har overtaget bogens lange og stærkt stiliserede replikker direkte, endda selv i de tilfælde, hvor replikkerne i bogen ikke er gengivet direkte, men refereres af drengene for hinanden. Dette er naturligvis gjort ganske bevidst af Schlöndorff, der har udtalt sig om sin foragt for det daglige sprogs hm'er og øh'er på film og om sin bestræbelse for at give selve dialogen en litterær kvalitet; i Törlessfilmen har denne bestræbelse imidlertid bestemt ikke båret frugt, idet de smukke replikker i drengenes munde er kommet til at virke kedelige, og hele dialogen er kommet til at klinge med den kun alt for kendte blodfattige og stereotypt 'rigtige' tyske synkron-diktion (som måske bekendt eftersynkroniseres alle udenlandske film med tyske stemmer, før end de kommer ud i biograferne) – en fuldkommen dræbende tradition, som Straub og Kluge i deres film har reageret imod, om end på vidt forskellig måde.

Ulrich Schamonis broder, Peter, der i løbet af forsommeren fik sin debut-spillefilm „Schonzeit für Füchse" (Fredningstid for ræve) færdig til premiere ved Berliner-festivalen, er født i Berlin i 1934. Han har studeret filosofi, kunst- og litteraturhistorie i Münster og München, har arbejdet som journalist, skuespiller og instruktørassistent, og han er den af de ny instruktører, der flittigst har dyrket kortfilmen, hovedsagelig inden for Oberhausener-gruppen, som også Alexander Kluge tilhører, men også i samarbejde med folk fra Münchener-gruppen som Enno Patalas og *Vlado Kristl*.

„Schonzeit für Füchse" er en filmatisering af romanen „Der Gatter" af *Günther Seuren*, der også har skrevet drejebogen, og den er nok den mindst interessante af de foreliggende film, ikke kun fordi den er den mest traditionelle, i fortællestil som i problematik. Filmen som romanen fortæller om svælget mellem generationerne („Der Gatter" betyder 'Gitteret'), et svælg, der naturligvis altid vil findes, men som nok er særlig udtalt i efterkrigstidens Tyskland, hvor det også er svælget mellem dem, der gjorde 30rne og krigen med, og dem, der var for små dengang til at have dårlig samvittighed nu. Som ærligt forsøg på at indkredse denne problematik er filmen naturligvis ikke uden interesse, ikke

Alexander Kluges „Abschied von gestern" med Alexandra Kluge.

Peter Schamonis „Schonzeit für Füchse" med Andrea Jonasson.

mindst stillet over for alt det, Papis kino står for, men Seuren og Schamoni synes ikke rigtig at have noget nyt at sige om de to generationer og de to miljøer, der her krydses – de unge sønner over for fædrene, for hvem de er 'fredet' – man holder sig hver for sig og blander sig ikke i hinandens liv –, og den lille düsseldorfske småborgerfamilie over for det rhinsk-westfalske industriaristokrati med pragtvillaer og anakronistiske jagtfornøjelser. Alt for ofte gribes der til klichéer i skildringen; alene at dekadencen i rigmandsmiljøet skal kendetegnes ved de ulækre jagtritualer, og at den lille krigsenkes tragedie skal karakteriseres ved hendes hysteriske glæde ved at danse vals til radioen i spisestuen efter et par glas rhinskvin forekommer uendelig fortærsket, ligesom en hårdkogt, men på bunden ulykkelig pigefigur, Lore, er meget vanskeligt acceptabel. Men alligevel rummer også Peter Schamonis film, ikke mindst hvor dens hovedpersoner indfanges i det triste düsseldorfske bymiljø, enkelte ægte antydninger af den ny og bestemt ikke opløftende forbundstyske virkelighed.

Endelig blev ved festivalen i Venezia Alexander Kluges „Abschied von gestern" præsenteret og nærmest overøst med udmærkelser, hvilket kun kan forekomme fortjent, idet den, sine iøjnefaldende mangler og fejl til trods, i hvert fald er langt den mest overbevisende af de indtil nu fremkomne ny tyske film, og den der umiddelbart vidner om det største filmtalent hos sin instruktør. Netop dette sidste er dog i grunden overraskende, idet Kluge langtfra udelukkende, og næppe heller engang først og fremmest, betragter sig selv som filmkunstner. Filmen er blot et af de medier, han har forsøgt at udtrykke sig i; endnu klarere end for de andre er for ham det vigtigste det, han udtrykker, ikke formen eller mediet, hvori det udtrykkes.

Kluge er født i Halberstadt/Harz i 1932 og tog juridisk embedseksamen i 1956. Efter nogle års virksomhed som advokat begyndte han at lave kortfilm inden for Oberhausener-gruppen, og han var volontør hos Fritz Lang under dennes uheldige gæsteoptræden i CCC-studierne, da „Das indische Grabmal" blev genfilmatiseret. I 1962 udgav han bogen „Lebensläufe", og i 1964 fik han *Berliner Kunstpreis, junge Generation* for sin bog „Schlachtbeschreibung" om kampen om Stalingrad. Han bor nu skiftevis i München og Berlin og er docent i filmafdelingen ved „Hochschule für Gestaltung" i Ulm.

Kluge har selv udtalt sig om, at han ikke ser nogen forskel på sin virksomhed som forfatter til halv-fiktive bøger og som filminstruktør: 'Det drejer sig ved film og i litteraturen om at forbinde virkelighed og tanke med hinanden. (...) Har man noget at sige, er det næsten ligegyldigt, om man siger det videnskabeligt, litterært eller filmisk.' Men den filmiske form tiltrækker ham tydeligvis, fordi den i sin konkrete fremstilling og i sin friskhed er stærkere end den litterære. Det er ganske karakteristisk, at Kluge i begge sine bøger forsøger at udtrykke sig med meget kølige og meget 'filmiske' midler: korte situationer skitseret og sat collage-agtigt op mod hinanden og mod et dokumentarisk eller pseudo-dokumentarisk materiale af 'rene' kendsgerninger. 'Men filmen er mere konkret end sproget: den kommer nærmere til tingene selv ('er fasst mehr Substanz'). Dens billedverden er ikke så slidt som sprogets. Når enhver bruger store ord, er det ofte umuligt at vælge stærke ord. Der opstår et indtryk af en vis underdrivelse ved, at man ikke kan dosere de stærke ord. Filmen behøver ikke bekymre sig så meget herom. Hvad der ser nøgternt og abstrakt ud i ord, kan her få farve.'

„Abschied von gestern" er en filmatisering af det ene af 'livsløbene' i instruktørens første bog, skitsen „Anita G.", og den forsøger i overensstemmelse med undertitlen „Porträt einer fazinierenden Aussenseiterin, Jahrgang 1937" i en række fragmentariske scener, afbrudt af mellemtekster, der oftest med et noget krukket indhold har, hvad man kunne kalde et kontrapunktisk forhold til billederne, at få sagt noget om denne unge kvinde, hvis situation og gådefulde personlighed skitseres så præcist af Kluge selv i bogen: „Pigen Anita G. så, siddende under trappeafsatsen, støvlerne, da hendes bedsteforældre blev hentet. Efter kapitulationen kom forældrene tilbage fra Theresienstadt, hvad ingen ville have troet, og grundlagde fabrikker i nærheden af Leipzig. Pigen gik i skole, troede på en rolig udvikling. Pludselig blev hun bange og flygtede til vestzonerne. Naturligvis begik hun tyverier på sin lange rejse. (...) Hvorfor begår hun igen og igen berigelsesforbrydelser på

sine rejser? Hun søges under forskellige navne i efterforskningsbladet. Hvorfor ordner dette intelligente menneske ikke sine anliggender på tilfredsstillende måde? Ofte skifter hun værelse, hun har for det meste slet intet, fordi hun bliver uvenner med værtinderne. Man kan ikke drage omkring som en sigøjner. Hvorfor forholder hun sig da ikke i overensstemmelse hermed? Hvorfor knytter hun sig ikke til den mand, der tager sig af hende? Hvorfor stiller hun sig ikke på virkelighedens grund? Vil hun ikke?"

Anita G. er altså jødinde, men over for dommeren i filmens første sekvens benægter hun, at dette og hendes oplevelser under krigen på nogen måde skulle kunne tjene til forklaring af hendes situation. Hendes situation er hele tiden netop den at være uden fortid, uden et 'i går', og alligevel at være fanget i en fortid, hun ikke kan gøre sig fri af, måske fordi hun lever i et samfund, der ikke har kunnet få hold på sin fortid. Gang på gang skyder fortiden sig ind i filmen, snart i form af fotografier, af Anita som lille, af gamle interiører, af uniformerede SS-folk ved muntre sammenkomster eller ligefrem fra en koncentrationslejr, snart som fortalte erindringer, snart mere diskret i selve nutidens westfalske bybilleder, i form af afslørende holdninger blandt nutidens vesttyskere eller simpelt hen i ledsagemusikken, der kun består af kabaretmusik fra *anno dazumal*.

Filmens største svaghed er nok den overvægt, hele det dokumentarisk-symbolske stof har fået. Man må her undre sig over, at Kluge, der ikke mindst bruger filmmediet på grund af sin bevidsthed om og skyhed over for det udhulede litterære sprog, ikke har gjort sig klart, at også dele af det filmiske sprog, og måske netop hovedsagelig de nyere påfund, nu virker hule og kliché-prægede. Surrealistisk inspirerede drømmesekvenser, *fast-motion* og sådanne fiksfakserier som en lille dukkefilm med tinsoldater siger alt for lidt i forhold til den plads og dermed den vægt, de har i filmen. Også Anita G.s egen figur udnyttes ofte symbolsk: hun slæber hele tiden rundt med en kuffert med sine få ejendele, sin fortid, og et sted ses hun siddende på kufferten i rabatten mellem to Autobahn-grene ved Frankfurt, mens kameraet racer omkring hende, efter at hun i den foregående sekvens er set, stadig med kufferten gående i silhuet i en lang totaloptagelse over en smal bro, først den ene vej og så den anden.

Det stærkeste og bedste i filmen er de sekvenser, hvor Anita G. eller andre af filmens personer alene eller sammen med Anita simpelt hen fastholdes af kameraet, mens de med helt naturlig diktion siger et eller andet, fortæller anekdoter som hos Godard, røber brokker af historisk viden, reciterer børnerim eller som i nogle helt vidunderlige scener, hvor en af Anitas elskere, en lidt ældre, gift sekretær i kultur- og sportsministeriet, med oplæsning af en Brecht-tekst og med foredrag af en arie fra „Don Carlos" forsøger at bibringe hende en vis dannelse. Det er det virkeligt fremragende, Kluge i disse scener får aflokket sine amatørskuespillere med søsteren *Alexandra Kluge* i spidsen, en for tysk film helt ukendt naturlighed både i spil og i sprogbehandling, som han kun kan have fået frem ved en uendelig tålmodighed og mod til at lade de medvirkende improvisere og et langt stykke vej simpelt hen udtrykke sig selv; et enkelt, utroligt fascinerende sted er det – i hvert fald ved andet gennemsyn af filmen – endog ganske tydeligt, hvorledes en af de medvirkende falder helt ud af rollen og med et 'ja, øh, måske keder jeg jer' begynder naivt og usikkert at fortælle filmfolkene en lang, personlig erindring fra befrielsesdagene i 1945 – en ægte cinéma-vérité-stump, som siger langt mere end metervis af symbolsk stof.

Men at Kluge kan mere end blot vente, til det rigtige sker, og de rigtige udtryk kommer frem, at han sidder inde med et ægte talent til at udtrykke sig dybt filmisk og gribende, får han også vist i sin film, måske mest tydeligt i en sekvens, hvor Anita og en anden elsker, en noget yngre, efter en blot antydet erotisk scene på et af hendes små værelser ligger under et tæppe og kigger ind i en radio, hvis bagklædning de har fjernet: som Tristan ved et af højdepunkterne i *Wagners* opera *hører* lyset, *ser* de her musikken.

I 1966 brød Bubis kino igennem med fem film; i 1967 vil – om alt går vel – endnu langt flere film af de i alt hen imod tredive instruktører eller instruktører in spe, der i øjeblikket må regnes med, blive færdige og komme frem i biograferne. Og samtidig kan den ny baggrund komme til at betyde det endelige gen-

nembrud for nogle af de mere seriøse instruktører af den lidt ældre generation, der allerede har enkelte ret vellykkede film bag sig, først og fremmest måske *Roland Klick* og *Will Tremper,* hvoraf den sidste dels med sine egne fri produktionsforsøg, dels i største offentlighed med fem store artikler i „die Zeit" med voldsomme, men velunderbyggede angreb på hele det gamle produktionsapparat og mændene bag det – en artikelserie, der foreløbig er endt i et injuriesagsanlæg mod Tremper og avisen – har været med til at bane vejen for det ny på en måde, så man nu kan se ham betegnet som faderen til Bubis kino.

Tre film er allerede færdige nu, hvor denne artikel skrives: „Der Brief" af Vlado Kristl, „Wilder Reiter GmbH" af *Franz Josef Spieker* og *Roger Fritz'* „Mädchen, Mädchen", der også allerede har haft premiere, men som dog endnu ikke har været til at se i Berlin (at denne artikel er såvel steds- som tidsbetegnet er med velberåd hu: udviklingen går nu så hurtigt, og situationen ændrer sig så rapt, at det begynder at blive vanskeligt overhovedet at følge med – hvortil kommer, at film i almindelighed kommer væsentligt senere til Berlin end til storbyerne i Vesttyskland).

Vlado Kristl er egentlig jugoslav og er langt den ældste af de 'unge' instruktører, idet han er født i 1923 i Zagreb. Han slog sig ned i München i 1963, men havde allerede inden da ført sig frem som maler og lyriker og forsøger sig altså nu med filmen. Hans kortfilm er alle meget eksperimenterende på gammeldags måde, nogle abstrakte som stumfilmtidens rytmisk mønstrede eksperimentalfilm, andre med uendelige rækker af Lester-agtige ikke særligt morsomme billedvittigheder. På denne baggrund er det ikke forbløffende, at „Der Brief" skal virke som endnu en eksperimentalfilm, dog altså nu af spillefilmlængde, og at den efter Kristls egne udtalelser er optaget i protest mod hele den almindelige filmkultur og mod det faktum, at hans manuskript til filmen gik hen og blev præmieret.

Franz Josef Spieker, der er født i 1933, har ligesom Kristl haft forbindelse med Münchener kortfilmgruppen, men kender i øvrigt til filmarbejde fra et halvt år i Hollywood. Hans film, der skal være meget vellykket på trods af, at den i hvert fald foreløbig i første in-

Willy Birgel og Nina Stepun i „Schonzeit für Füchse".

stans er blevet nægtet en af betegnelserne 'wertvoll' eller 'besonders wertvoll', der delvis eller helt fritager for forlystelsesskat (et beløb på mellem 400.000 og 500.000 DM), ser ud til at være den første først og fremmest *film*bevidste blandt de ny film. Den handler om en talentløs sanger, 'den vilde rytter', der bliver en stor pop-stjerne takket være en forrykt, men netop derfor særdeles vellykket pr-kampagne.

Endelig er Roger Fritz født i 1936 og har først gjort sit navn kendt som fotograf for bladet „twen", en 'smart' tryksag i stil med vort „ekko". Hans film handler om en tysk Lolita fra de lavere befolkningslag, der først har et forhold til en ældre, adelig cementfabrikant, men som efter et ophold i et ungdomsfængsel indleder et forhold til fabrikantens søn, indtil faderen igen begynder at gøre krav gældende. Filmen skal ifølge visse tyske kritikere ikke være særlig vellykket, men i hvor høj grad moralsk forargelse spiller ind i disse vurderinger lader sig indtil videre ikke sige.

Med større spænding venter man alligevel på visse af 1966-debutanternes film nr. 2. Peter Schamoni har tilsyneladende i hvert fald foreløbig fornuftigt nok lagt instruktør-arbejdet på hylden, og han står nu som producent for Ulrichs næste film „Alle Jahre wieder . . .", der skal fortælle en historie om et ægteskab i en tysk provinsby. Volker Schlöndorff har hele to projekter i gang, hvoraf det ene, filmen „Mord oder Totschlag", en kriminalhistorie, han har skrevet sammen med Münchener politi-reporteren *Arne Boyer,* snart må være færdigt, mens „Michael Kohlhaas", en meget spændende opgave efter *Kleist,* endnu ikke er i produktion. Tilsyneladende har Alexander Kluge desværre ikke i øjeblikket film i forberedelse, og Jean-Marie Straub har endnu vanskeligheder med at få gennemført sin ældste idé, filmen „Chronik der Anna Magdalena Bach", hvis drejebog han skrev i samarbejde med *Danièle Huillet* allerede i 1959–60 efter at have fulgt *Bachs* spor rundt i Tyskland. Filmen skal som en slags collage af fortælling, musik og fremstillede situationer med nutidige mennesker i kostumer forsøge at nærme sig en ny form for filmbiografi. Måske lysner det dog nu for Straubs projekt, idet en indsamling er i gang for at skrabe den nødvendige kapital sammen – en fremgangsmåde, der heller ikke er ukendt i Danmark.

Straubs vanskeligheder er ganske vist specielle og hænger sammen med de distributionsvanskeligheder, „Nicht versöhnt" har, men de hænger også sammen med en filmproduktionskrise og den almindelige finanskrise i Vesttyskland. En vis fare består for, at Bubis kino netop på grund af den voldsomme fremstormen over en bred front skal blive standset i opløbet, simpelt hen fordi der ikke er kapital nok til rådighed til produktion af så mange film af ny folk ved siden af den gamle produktion, der endnu synes at fortsætte uanfægtet. Mens den franske ny bølges film kom til at kvæle hinanden i udlejningsleddet på grund af en overfyldning af markedet, der betød, at adskillige færdige film ikke kunne komme frem til premiere, synes faren i Tyskland allerede at ligge i produktionsleddet. De første film var produceret med ret stramme budgetter og med en blanding af en beskeden manuskriptstøtte, egenkapital, almindelige produktionskreditter og – det egentligt ny – garantier fra udlejningsselskaberne, men denne fremgangsmåde har ikke været tilfredsstillende, og det er et åbent spørgsmål, om den overhovedet vil kunne benyttes igen. Tysklands væsentligste udlejningsselskab, „Atlas", er i øjeblikket inde i en så alvorlig finansiel krise på grund af forskellige uheldige, men til dels særdeles påskønnelsesværdige produktionsinvesteringer (for eksempel i Rivettes „La religieuse" og i *Tatis* „Playtime"), at det må afvikle store dele af sine initiativer og nu blot håbe på at kunne klare sig igennem.*) og da de øvrige selskaber også i høj grad mærker til den almindelige økonomiske stramning, kan man næppe vente yderligere støtte fra denne gruppe.

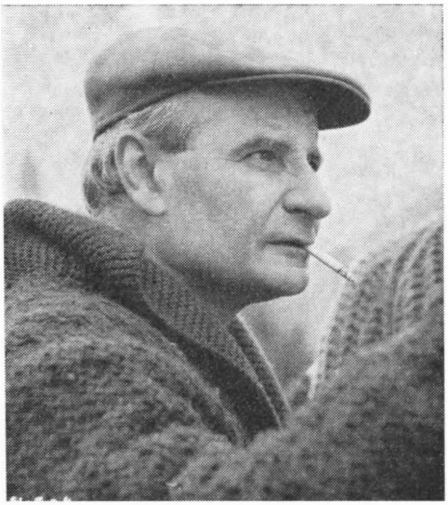
På den anden side købte folk som Kluge sig kun udlejningsselskabernes garanti ved at give afkald på meget væsentlige dele af den filmleje, der ellers ville have tilkommet dem, og det er således naturligt, at Kluge og en række andre filmfolk fra München og Berlin nu har sluttet sig sammen for at forsøge at lave et uafhængigt produktionsselskab. Glædeligt er det også at kunne konstatere, at film som „Mädchen, Mädchen", „Wilder Reiter GmbH" og endnu en film, der er lige på

*) I slutningen af januar 1967 gik „Atlas" fallit med en gæld på 20 millioner DM.

trapperne, *Christian Richters* „Kopfstand Madam!", har kunnet produceres helt uafhængigt. Men faren for en stagnation allerede i opløbet og af rent økonomiske grunde vil givetvis bestå i hvert fald ind til en meget stærkt ønsket ny filmlov bliver gennemført med bortfald af forlystelsesskatten (der allerede er bortfaldet i Nordrhin-Westfalen) og opbygning af en filmfond efter det dansk-svenske mønster. Et forslag til en ny filmlov er allerede udarbejdet og er blevet hilst med anerkendelse, men også med kritik af nogle for de ny instruktører helt uacceptable bestemmelser, hvoraf den alvorligste nok er den, at støtte ikke kan ydes til film, der 'i helheden eller i enkelte scener ikke tager tilstrækkeligt hensyn til de moralske og religiøse følelser'. I øjeblikket sætter de unge instruktører og deres producenter deres lid til, at Forbundsrepublikken vil tage det kunstneriske gennembrud for den ny tyske film til efterretning og herefter bidrage sit til, at det ikke blot bliver ved tiløbene.

I januarnummeret 1967 har „Filmkritik" publiceret endnu et 'leksikon' over den unge tyske films hovedskikkelser for at komme på højde med situationen, som den er i dag, og denne gang vil ingen protestere eller advare; der *kan* ingen tvivl være om, at 'den tyske bølge' – hvilke bekymringer man end kan gøre sig – i øjeblikket ruller. Endnu har Bubis kino ganske vist ingen mesterværker frembragt, men noget sådant kunne vist ingen trods alt have ventet; efter de mange års tornerosesøvn kunne den tyske film naturligvis ikke med ét sæt springe helt op på det internationale plan. Men fem i hvert fald i en tysk sammenhæng seværdige film på et år, heriblandt film, der vidner om virkeligt originale instruktør-talenter, og som i enkelte scener når frem til det også i den internationale målestok helt fremragende, giver grund til optimisme, en optimisme, der kun yderligere kan understøttes af den umådelige aktivitet, den voldsomme investering af energi og talent og det almindelige opbrud, der i dag er i tysk film.

De fire Schamoni-brødre: Thomas, Victor, Ulrich og Peter i Vlado Kristls „Der Brief".



en filminstruktørs ensomhed

— et interview med LINDSAY ANDERSON

Af Chr. Braad Thomsen

Det er nu en halv snes år siden, social-realismen i engelsk film blev født, og netop i år er det tydeligt blevet demonstreret, at socialrealismens skabere spredes for alle vinde og laver film, som ikke har meget at gøre med de ideer, der samlede dem for 10 år siden. *Tony Richardson* har med „Mademoiselle" lavet en udvendig og skabagtig *Jean Genet*-film, *John Schlesinger* har lavet ugeblads-historien „Darling", som placerer ham blandt de mondæne mode-instruktører, *Karel Reisz* er med et vist talent gået i *Richard Lesters* fabulerende fodspor med „Morgan" – kun *Lindsay Anderson* er stadigvæk Lindsay Anderson, den urokkelige, stoute, rasende og engagerede filmkunstner, der med sin nye kortfilm „Den hvide bus" fortsætter kampen mod „the Establishment". Når der skal gøres status over socialrealismen i England, er det derfor rimeligt at opsøge ham.

Sjældent har nogen levet så godt op til betegnelsen „vred ung mand" som Anderson, skønt han jo ikke er helt ung. Han går let foroverbøjet med hovedet nede mellem de brede skuldre som en olm tyr, der hvert øjeblik kan gå til angreb – og gør det. Mit første møde med ham forløb da også alt andet end harmonisk. Det fandt sted på den dyre strandbred uden for Venezia, og den første halve time svirrede skældsord og raseri-udbrud gennem luften. Jeg fik at vide, at disse lakajer til journalister hører til jordens mest foragtelige folkefærd. Journalisterne slipper alt for let om ved alting, sagde Anderson. De er en slags snyltere, som tror, de kan spørge fremmede mennesker om de mest personlige ting og forventer ovenikøbet at få svar. Journalister regner med at få alting forærende uden omkostninger af nogen art, – de lader os andre betale.

Siden gik vi over til at diskutere engelsk film. Jeg spurgte, hvilke betydelige filmkunstnere, der findes i England, og han spurgte, hvad jeg selv ville svare, samt om jeg hørte til disse unge tåber, der abonnerer på franskmændenes auteur-teori. For ligesom at leve op til hans fornærmelser svarede jeg, at de tre mest spændende instruktører i England for tiden synes at være *François Truffaut, Stanley Kubrick* og *Joseph Losey* – og han forlod øjeblikkelig strandbredden i protest. Lidt senere kom han tilbage med en flaske sololie, og vi blev faktisk enige om, at det ikke så ret godt ud for engelsk film. Da jeg kom til at nævne, at Tony Richardson i hvert fald engang havde instrueret „En duft af honning", sendte han mig atter et foragteligt blik, men for at bevare freden undlod han at sige ret meget om, hvad han synes om Richardson.

Da vi var nået så vidt, lykkedes det at få Lindsay Anderson bevæget fra den storkapitalistiske strandbred til et radiostudie i nærheden, hvor den følgende samtale blev optaget på

bånd. Vi begyndte ved begyndelsen, med „Sequence" og „free cinema"-bevægelsen:

– *Ligesom flere af Deres kolleger startede De Deres karriere som filmkritiker. Tror De, at Deres form for filmkritik betød noget for skabelsen af den unge engelske filmkunst?*

– Jeg tvivler på, at vores filmkritik havde nogen indflydelse på andre end os selv. Den var snarere et symptom på, hvad der var ved at ske, og hvad vi var ved at blive selv, men jeg vil ikke smigre mig selv ved at tro, at vores kritik af den traditionelle engelske film var årsag til, at denne blev skiftet ud med en let forskellig tradition, som nu eksisterer i England. Vi var jo kun ganske få. Karel Reisz sluttede sig til vort filmtidsskrift „Sequence" mod slutningen, og Tony Richardson var en ven og arbejdskollega – i nogen grad. Vi var kun en lille minoritet, og de etablerede kritikere, journalist-kritikerne sidder der stadig på de førende pladser og har ikke forandret sig, udover at de er blevet ældre. Hvad vi skrev, var ikke journalistik, – ingen af os arbejdede fast for de store dagblade. Vi havde kun „Sequence" at udtrykke os i, og vi tjente ikke penge på det, – faktisk tabte vi penge. Og allerede mens jeg var kritiker, lavede jeg selv film – de to former for aktivitet løb parallelt, selv om de film, jeg lavede i starten, var dokumentarfilm, industrifilm. Det var en meget god måde at lære håndværket på, men det havde ingen kunstnerisk værdi.

– *Hvordan var det for en socialist at lave propagandafilm for kapitalisterne?*

– Det er vilkårene i vort samfund, og det må man affinde sig med. Iøvrigt er jeg ikke knyttet til nogen politisk bevægelse i England, fordi vi jo i realiteten ikke har noget socialistisk parti. Men jeg tror heller ikke, kunstneren overhovedet bør knytte sig til et politisk parti – undtagen måske i en revolutionær epoke. Presset fra politikerne kan være for stærkt, i deres småborgerlige hjerner bilder de sig ind, at kunsten bør tjene dem. Og i virkeligheden forholder det sig jo lige omvendt: det er politikerne, der bør tage ved lære af kunsten, hvis de vil lære deres samtid og dens mennesker bedre at kende.

– *Havde De og Deres kolleger en fælles opfattelse af, hvor engelsk filmkunst burde bevæge sig hen?*

– Det havde vi i nogen grad. Vi var enige om at reagere hårdt imod den traditionelle engelske film, som jo også var et meget taknemmeligt emne at reagere imod. Ligesom de fleste andre britiske institutioner var filmen meget konservativ og helt ude af føling med hverdagens realiteter, helt lukket over for de sociale problemstillinger, som var så vigtige dengang. Og selvfølgelig måtte det blive på den front, det første gennembrud kom, – både i filmen og på teatret. Visse sociale konventioner måtte nedbrydes, fordi vi følte, at de ikke blot hindrede udviklingen inden for filmen, men udviklingen i det hele taget i England.

– *Hvis vi skal gøre status og kaste et blik tilbage på de sidste 10 års socialrealisme i engelsk film, hvad er så blevet stående?*

– Ikke ret meget. Hvilke gode engelske film er der egentlig lavet? Tony Richardson har ikke rigtigt nået noget. John Schlesinger og *Clive Donner* heller ikke. Jeg holder af mine egne film – især „Every Day Except Christmas" og „This Sporting Life". „We Are The Lambeth Boys" er også en ganske god film, og Karel Reisz' „Lørdag aften, søndag morgen" er fremragende. Men jeg kan ikke komme i tanker om andre film, der bør nævnes. En fejl ved engelsk film er, at mange af instruktørerne synes alt for ivrige efter at blive accepteret i den mondæne, kommercielle filmverden, og det går ud over de film, de skal lave.

– *I dag ser det ud, som om I bevæger Jer i mange forskellige retninger, selv om I startede i den samme udgangsposition.*

– Det må naturligvis ske. Man kan ikke låse sig fast i én bestemt stil hele ens liv. Der sker to ting: for det første at den verden, i hvilken og for hvilken man laver film, forandrer sig, så man føler, at nye ting må siges. Og for det andet forandrer man sig selv og modnes, håber jeg. Man kan sige i dag, at socialrealismens æra er forbi i britisk film. I midten af 50'erne var der et stort behov for ærlighed på et relativt realistisk plan om livet og samfundet. I dag lyder det næsten utroligt, men for 10 år siden havde der måske aldrig været en britisk film, i hvilken en arbejder var blevet portrætteret som filmens „helt". Den manglende balance måtte oprettes. Der var et dybt behov for at skildre andre mennesker og andre miljøer end det bourgeoisi-miljø, der hidtil havde været det absolut eneste i britisk film.

– *Men De mener altså, at denne form for*

social-realisme er for begrænset til at kunne vare?

– Jeg mener, at et vist emne-område nu er ved at være udtømt, og man må se at komme videre.

– *Hvor bevæger De Dem selv hen?*

– Det er et meget kompliceret spørgsmål at besvare. Faktisk er jeg ikke sikker på, jeg nogensinde selv har været en ægte socialrealist. Jeg tror, at den måde, jeg skrev om mine film på – ofte ud fra et helt propagandistisk synspunkt for at henlede pressens opmærksomhed på dem – var muligvis forskellige fra filmens egentlige natur. Jeg har aldrig set noget på tryk om mit eget arbejde, som jeg virkelig har fundet oplysende. Når jeg ser tilbage, synes jeg, at min holdning til filmkunsten altid har været poetisk snarere end social, – også selv om det har været en socialt bestemt poesi. Også min nye 45-minutters film „Den hvide bus" er en poetisk film med sociale temaer, – og dette er vel i det hele taget den grundlæggende forskel på engelsk og fransk filmkunst. Det er samtidig en af grundene til, at fransk filmkunst beundres meget mere af de intellektuelle britiske filmkritikere, som er nogen rigtige småborgere, der ikke bryder sig om film, der handler om sociale problemer med nogen form for ærlighed eller foruroligelse.

– *Hvilke franske instruktører bryder De Dem selv om?*

– Tja, jeg beundrer *Godard* uden at jeg bryder mig synderligt om ham. Han er en meget talentfuld dilettant. Og *Resnais* er en enormt begavet instruktør, hvis film jeg personlig ikke bryder mig om, – men jeg finder dem meget stimulerende og suggestive. Jeg har holdt meget af Truffaut, selv om jeg desværre kun har set to af hans film. Jeg mener virkelig, at franskmændene har betydet meget for filmkunsten de sidste 10 år, – især med hensyn til at nedbryde visse konventioner, som er blevet etableret af amerikansk film, og som vi endnu lider under i England.

– *Men hvad De ikke kan lide ved fransk film er altså det manglende sociale engagement?*

– Man kan godt sige det på den måde. Man kunne osse sige, at franskmændenes emner er for begrænsede og for egocentriske, – det har altid været en meget fransk form for kvalitet, denne selvoptagethed.

– *Hvordan kan det være, at de fleste britiske filminstruktører i modsætning til de fleste franske filmatiserer romaner i stedet for at skabe deres egne manuskripter?*

– Jeg tror, det skyldes at producenterne ikke har tillid nok til deres egen dømmekraft. De tør ikke lade en instruktør binde an med sit eget projekt, fordi de ikke har forstand på film og ikke kan vurdere, om projektet kan bære. Men hvis en roman har været en litterær succes, tør de nok sætte penge i en filmatisering af den.

– *Kan det ikke også skyldes, at britiske instruktørers talent simpelthen ikke har været så originalt som franskmændenes?*

– I nogle tilfælde, måske.

– *Hvorfor laver De så få film?*

– Det skyldes en neurose.

– *Hos Dem eller hos producenterne?*

– Det er vist nærmest sådan, at min neurose smitter af på producenterne og gør dem neurotiske. I hvert fald arbejder jeg overordentlig dårligt sammen med dem, – mine ideer kommer altid i konflikt med bourgeoisi-industrien. Film-industrien er virkelig i enhver henseende forfærdelig, – den er umulig at eksistere i. Og jeg har ikke som Tony Richardson talent for at blive min egen producent. Derfor arbejder jeg mere med teatret end med filmen. Det tilfredsstiller mig meget personligt, og det er selvfølgelig et noget lettere medium end filmen. At lave film er formentlig vanskeligt i et hvilketsomhelst land, men især i et samfund som det britiske, hvor det er meget vanskeligt at få rimelige arbejdsvilkår på grund af den økonomiske struktur. Personlig er jeg ikke det fjerneste interesseret i at blive, hvad man kunne kalde en „succesrig professionel instruktør". Jeg ønsker ikke at være en del af filmverdenen på den måde, – mit temperament passer ikke til den kommercielle filmindustri, som jeg betragter som fantastisk destruktiv for alle menneskelige følelser, for kunsten og for talentet. At lave film er så vanskeligt, at jeg kun har lyst til at arbejde på en film, hvis jeg kan gå 100 procent ind for den og føler, at jeg kan arbejde i fuld frihed.

– *Og det er vanskeligt at opnå denne frihed hos de britiske producenter?*

– Det er meget vanskeligt, ja, for filmdistributionen er meget begrænset. Vi har det her system, der domineres af to store selskaber,

som forlanger, at britiske film skal laves for et masse-publikum, – og det giver visse begrænsninger, når man skal rette sig efter dette publikums småborgerlige, filistrøse smag.

– *Men film som „Lørdag aften, søndag morgen" og „Livets pris", der jo netop handler om karakteristiske britiske miljøer, bliver de ikke set af et engelsk publikum?*

– „Lørdag aften, søndag morgen" var en betydelig succes, men det var min egen film faktisk ikke i England. „Lørdag aften, søndag morgen" kunne af massepublikummet opfattes som en komedie, men det kunne „Livets pris" ganske afgjort ikke, – den kræver for stort et følelsesmæssigt engagement af sit publikum og kan ikke opfattes som et stykke afslappet underholdning.

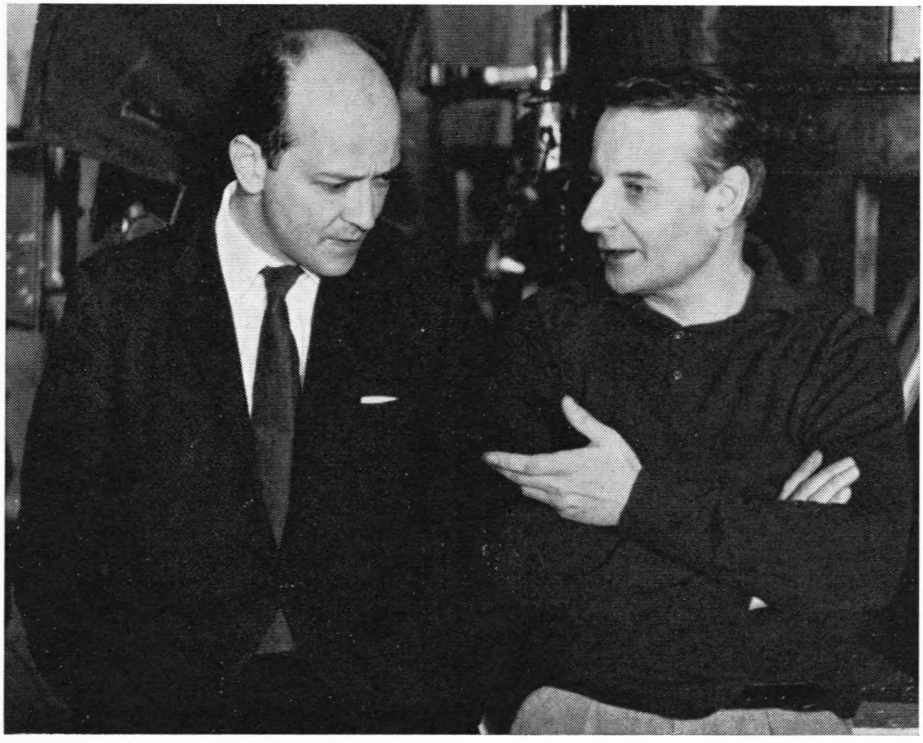
– *Og så arbejder De altså faktisk mere for teatret end for filmen?*

– Jeg arbejder for teatret, og med hensyn til film laver jeg en del 30 sekunders og 15 sekunders reklamefilm for TV, så jeg kan få noget at spise hver dag, – men film laver jeg altså sjældent...

– *Hvornår får vi så en ny spillefilm* af *Dem?*

– Jeg er nylig blevet færdig med en 45-minutters film, „Den hvide bus", men den bliver først udsendt senere, fordi den skal indgå i en trilogi, som også Tony Richardson og *Peter Brook* bidrager til. Min film er baseret på en historie af *Shelagh Delaney,* og det er en poetisk fantasi, som er vanskelig at rubricere. Den kan også kaldes en social satire eller måske en komedie om fremmedgørelsen. Nogle vil finde den morsom, andre vil synes, den er sørgelig. Poesien er stadig noget af det væsentligste for mig, men jeg opfatter ikke det poetiske som nogen modsætning til det naturalistiske. Tværtimod er virkeligheden noget af det mest poetiske, der eksisterer.

Karel Reisz og Lindsay Anderson under optagelsen af „This Sporting Life", som Reisz producerede.



PROKOFJEV

2

AF BØRGE TROLLE

Første gang vi møder Prokofjevs navn i forbindelse med filmen, er i 1930, altså på et tidspunkt, da han endnu boede i Paris. På daværende tidspunkt var man i Sovjetunionen i fuld gang med lydfilmeksperimenter, og i begyndelsen af 1930 var man nået så vidt, at man kunne udsende det første resultat af disse eksperimenter: „Zvukovaja sbornaja programma" (Et udvalgt lydfilmprogram), en sammenstilling af fire kortfilm, indspillet under *Abram Rooms* overopsyn og tekniske ledelse. (Han havde også direkte iscenesat programmets andet afsnit: „Plan velikich rabot" (Femårsplanerne). I dette eksperimentelle lydfilmprogram er Prokofjev repræsenteret i filmens fjerde afdeling, som simpelt hen hedder: „Marsch S. Prokofjeva is spektaaklja „Ljubov k trem apelsinam"", (March af S. Prokofjev fra operaen „Kærligheden til de tre appelsiner"). Det er trediesatsen af hans opus 3a, en symfonisk suite i 6 satser bygget over operamusikken, som i filmen bliver „spillet" af et orkester, bestående af marionetdukker fra *Sergei Obraztsovs* dukketeater. Medtagelsen af et af Prokofjevs musikstykker i det første sovjetrussiske eksperimentelle lydfilmprogram fremtræder således klart som et led i de bestræbelser, der i disse år udfoldedes for at bane vejen for hans hjemkomst.

Og måske er det en tilfældighed, men det føjede sig i al fald sådan, at Prokofjevs første „skriftprøve" på hjemlig jord, hans „ilddåb" som sovjet-komponist, også kom til at udfolde sig i forbindelse med filmen. Det blev Prokofjevs arbejde som filmkomponist sammen med instruktøren *A. Fainschimmer* på filmen „Parutjik Kishe" (Løjtnant Kishe). Det var næppe uden grund, at filmfolkene foreslog Prokofjev dette arbejde. „Løjtnant Kishe" er oprindelig en historie af den russiske forfatter *J. Tynjanov,* og den rummer en satirisk skarphed, som i høj grad har lighedspunkter med Prokofjevs stil. Historien udspiller sig i Sct. Petersborg på zar *Paul I's* tid og beretter om følgerne af en militær embedsmands skrivefejl. En skriver indfører ved en fejltagelse en ikke-eksisterende „Løjtnant Kishe" i stamrullen, og takket være det almægtige bureaukrati vågner denne ikke-eksisterende løjtnant til live; han forfremmes, giftes og dør til slut.

Prokofjev blev her stillet over for den opgave at skrive en musik, som prisgav visse tilstande i en forgangen tid til latteren. Desuden skulle musikken danne en klangmæssig kulisse til den tid, i hvilken handlingen udspillede sig. For første gang siden sin „Klassiske symfoni" (opus 25, D-dur, 4 satser, 1917) måtte Prokofjev her vende sig imod en original gengivelse af en gammel musikstil, denne gang ikke Wiener-klassicismen, men den tidlige empire-stil fra slutningen af 1700-tallet, således som den især udfoldede sig i Sct. Petersborg.

Prokofjev angriber dette problem fra to udgangspunkter. Det første er en karakteristik – i dette tilfælde tillige en karikering – af det Sct. Petersborgske kasernemiljø. Og det lykkes ham på højst træffende vis ved hjælp af små tonefragmenter at præge et billede af Paul I's Petersborg med dens preussiske hofparader og forrygende husarorgier. De uophørlige trommehvirvler og den dominerende piccolofløjte med dens grelt høje register understreger det groteske hos zarhoffets officersmarionetter og de dukkeagtigt trippende damer. Det sarkastiske element understreges gennem pludselige og abrupte overgange: Et russisk snelandskabs lyrisk-musikalske impressioner afløses pludselig af en afstumpet ceremoniel march, en let parodieret romance afbrydes af en grov kuskesang osv.

Det andet punkt, hvorfra Prokofjev angriber problemet, er *instrumentationen.* Det er nemlig først og fremmest ved hjælp af denne, at „hovedpersonen"s uvirkelighed og fiktivitet karakteriseres. Prokofjev gør i filmmusikken brug af et „ledemotiv", i dette tilfælde altså af et „løjtnantsmotiv", som følger os filmen igennem, men det er hver gang instrumenteret i overensstemmelse med den pågældende situation: Da militærskriveren første gang ved en fejltagelse indfører „Løjtnant Kishe" i stamrullen, klinger det sprødt og tyndt (stryger-

Den tragiske scene efter slaget i „Alexandr Nevskij".

pizzicato og enkelte fløjteklange); da han forfremmes til general, udsættes motivet for klingende messingblæsere. Den vekslende instrumentation er hovedmidlet til en differentiering af ledemotivet i denne film, hvilket gør det muligt for tilskuerne umiddelbart at fatte enhver ny situation, som står i forbindelse med dette motiv.

Såvel Tynjanovs fortælling som filmen selv kunne have fristet til en grov karikering. Det er et bevis på Prokofjevs musikalske geni, at han *undviger* dette, men i stedet for forlener filmen med den sarkasme og ironi, som allerede før hans tilbagevenden til Sovjetunionen var ham egen.

„Løjtnant Kishe" blev indspillet i slutningen af 1933, og *I. O. Dunajevskij* fik med denne film sin debut som orkesterleder. Som allerede nævnt blev han senere en ret flittigt benyttet filmkomponist inden for sovjet-filmen. Den 7. marts 1934 oplevede filmen sin russiske premiere, og Prokofjevs filmmusik vandt straks almindelig anerkendelse.

I sommeren 1934 anvendte Prokofjev dele af filmmusikken fra „Løjtnant Kishe" til en symfonisk suite (opus 60).

Prokofjevs første – og absolut vellykkede – indsats som filmkomponist bliver imidlertid ikke fulgt op i de følgende år. I 1936 sysler han ganske vist med nogle udkast til filmmusik, dels til en film efter *Puskins* „Pikovaja dama" (Spader dame), som skulle være sat i scene af *Michail Romm,* dels til en „Boris Godunov"-film. Ingen af disse planer blev imidlertid virkeliggjort, men Prokofjev anvender senere dele af disse udkast i sit opus 70, som han udsendte i slutningen af 1936.

Først i 1938, da Prokofjev begyndte at arbejde sammen med Eisenstein, indtrådte den næste store fase i hans udvikling som filmkomponist.

*

Prokofjev havde første gang truffet Eisenstein i Paris, da denne var på vej til Hollywood og Mexico i 1930. Efter begges hjemkomst til Sovjetunionen havde de mødtes flere gange og ivrigt diskuteret kunstproblemer. Eisenstein havde på et tidligt tidspunkt været interesseret i lydfilmens problemer, og i 1928 havde han offentliggjort det berømte „Manifest" om lydfilmens principper sammen med *Pudovkin*

og *Aleksandrov.* (Eisenstein anses for at være manifestets egentlige forfatter.) Og det officielle formål med Eisensteins, Aleksandrovs og *Tissé*'s store udenlandsrejse var at studere lydfilm. Det gik ikke som planlagt, der kom ingen lydfilm ud af rejsen, kun det strandede projekt „Que Viva Mexico", af hvilket det optagne materiale aldrig kom Eisenstein i hænde, så længe han levede. Også hans første påbegyndte filmprojekt efter hjemkomsten, „Bezhin lug" (Bezhin-engen) blev han tvunget til at opgive, og arbejdet med det blev indstillet, før man nogen sinde var nået til problemet, hvordan det skulle underlægges med musik. Frem til 1938 havde Eisenstein altså overhovedet ikke indspillet nogen lydfilm.

Men Eisenstein havde fra sin tidligste ungdom interesseret sig for musik, og det er næppe nogen tilfældighed, at han allerede på et tidligt tidspunkt af sin filmiske løbebane anvender en terminologi, som er gennemtrængt af musikalske udtryk, når han udfærdiger sine teoretiske afhandlinger. Han taler om tempo og rytme, om polyfoni, audio-visuelle kontrapunkter, tema, ledemotiv og det filmiske partitur. Da han samtidig var en udpræget eksperimentator, har han haft let ved at komme på talefod med Prokofjev, og da det endelig kommer til et praktisk film-samarbejde mellem de to, vokser der ud af dette et ideelt forhold, hvor komponist og instruktør i en sjælden grad forstod hinandens intentioner, tog hensyn til dem og bøjede dem efter hinanden.

I begyndelsen af 1938 havde Prokofjev været på en stor koncertturné til Tjekkoslovakiet, Frankrig, England og USA. Efter hjemkomsten modtog han i maj 1938 en opfordring fra Eisenstein til at skrive musik til den film, han nu planlagde at indspille: „Aleksandr Nevskij". Prokofjev sagde straks ja til denne opfordring.

Den opgave, Prokofjev blev stillet overfor, krævede et omhyggeligt studium af det historiske kildemateriale, et kendskab til gammelrussisk kultur og til middelalderens katolske hymner.

Prokofjev beretter selv om dette i et brev (citeret efter Nestjev):

> Arbejdet med musikken til „Aleksandr Nevskij" gav mig stor glæde og tilfredshed. Det medrivende tema, dets rigdom på karakteristiske figurer og Eisensteins store kunnen gav – sammen med et forbilledligt samarbejde inden for kunstnerkollektivet – min fantasi rig næring.

Længere fremme i det pågældende brev *afviser* Prokofjev en direkte musikalsk rekonstruktion af de gamle musikalske former, idet han skriver:

> Det synes mig rigtigst ikke at skrive „Teutonerne"s musik sådan, som den i virkeligheden har lydt ved slaget på Peipussøen, men sådan, som vi nu forestiller os den. Samme betragtning har jeg anlagt ved bearbejdningen af de russiske sange. De skal skrives i nutidig form og ikke sådan, som de har lydt for 700 år siden.

Prokofjev var allerede fra sit arbejde med musikken til „Løjtnant Kishe" fortrolig med de tekniske muligheder og betingelser for lydfilmoptagelse. Under arbejdet med musikken til „Aleksandr Nevskij" vågnede hans gamle lidenskab for eksperimenter – uden tvivl delvis næret af den lige så ivrige eksperimentator Eisenstein – og han tager på ny spørgsmålet om *instrumenteringen* op til behandling. Men i „Aleksandr Nevskij"-musikken driver han disse eksperimenter endnu et stykke videre, idet han nu også drager instrumenternes *placering* i forhold til mikrofonerne med ind i sine eksperimenter. F. eks. havde han lagt mærke til, at en temmelig kraftig lyd umiddelbart foran mikrofonen fremkaldte en skarp, metallisk klangfarve ved gengivelsen. I sin filmmusik søger han at udnytte dette dramaturgisk. Når korsriddernes musik spilles, lader han fanfarerne blæse umiddelbart foran mikrofonen, hvorved det skarpe og hårde musikalske indtryk af riddernes „tema" i høj grad understreges og forstærkes.

I fortsættelse af dette gennemførte Prokofjev adskillige andre forsøg med orkesterinstrumenternes placering i forhold til mikrofonerne. De lydstærke instrumenter, først og fremmest messingblæserne, anbragte han således i andre tilfælde i studiets fjerneste ende, mens træblæserne blev grupperet umiddelbart foran mikrofonen. På denne måde opstod en egenartet effekt, som man ikke umiddelbart kan opnå med et symfoniorkester. Prokofjev blev mere og mere begejstret for de rige muligheder, lydfilmen åbnede for ham, og overvågede selv musikoptagelserne.

Hvem der også var begejstret, var Eisen-

stein. Hans begejstring strakte sig så vidt, at han lod flere af scenerne i filmen tage om for derigennem at få mulighed for at kunne føje filmens klipning efter Prokofjevs musik. Derigennem blev det muligt at bibeholde den musikalske formgivning uforandret og at opnå en naturlig sammenhæng mellem musikken og filmhandlingen.

Dette princip: at i nogle tilfælde skrives musikken *først,* hvorefter filmklipningen indordner sig under *den,* er altså noget, som er opstået under selve samarbejdsprocessen mellem Eisenstein og Prokofjev. Da de senere genoptog samarbejdet under arbejdet med filmen „Ivan Grosnij", var de fra starten indstillet på dette princip. På grundlag af Eisensteins manuskript skrev Prokofjev flere dele af filmens musik, endnu før indspilningerne overhovedet var kommet i gang, og Eisenstein tog ikke alene ved filmens klipning, men også under selve indspilningerne hensyn til komponistens krav og intentioner.

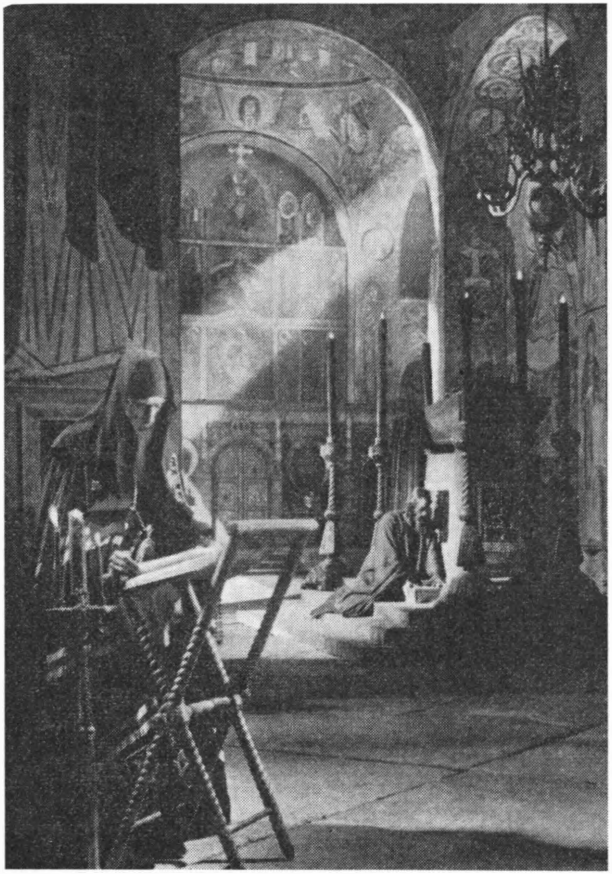
I „Aleksandr Nevskij" udfylder musikken i endnu højere grad, end det var tilfældet med „Løjtnant Kishe", en *dramatisk funktion.* Mens sangen om Aleksandr Nevskij intoneres på lydsiden, viser billederne os et snedækt landskab, som afskæres af de nøgne træers karakteristiske arkitektur. Med de uheldsvangre scener, som viser fjendens voldsherredømme over Pskovs undertrykte folk, begynder handlingen at udvikle sig. I horisonten løfter røgskyer sig fra de landsbyer, som korsridderne har afbrændt under deres hærgen, grelt klinger de fjendtlige hornblæseres instrumenter, manende til kamp og ødelæggelse. Prokofjev lader orkestret og det ledsagende kor underbygge dette indtryk med de messende toner fra en katolsk koral. Da rejser Novgorods bønder sig til forsvar for deres hjemland, og den heroiske sang „Rejs jer, I russere" sætter ind.

„Slaget på isen" er filmens hovedscene, og her finder enhver ny situation et klart udtryk i musikken. Under scenerne med det tågedækkede landskab er musikken mættet med urolig forventning; de fremrykkende ryttere får den til at slå over i det uheldsvangre, hvad der brydes af gudok-spillernes lystige musik under novgorodernes fremrykning. Hovedepisoden: Katastrofen for korsridderne på Peipussøens is – følges af en tragisk, natlig scene, hvor en ung russisk pige vandrer over slagmarken med en fakkel i hånden, søgende efter sin faldne fæstemand, mens hun synger en klagesang. Lydsiden slår nu over i klokkernes festlige klemten, der skal bebude Aleksandrs indtog i det befriede Pskov i spidsen for de sejrende novgoroder, og efter sørgeprocessionen med ligene af de faldne helte ender filmen i en folkefest med nationalrussisk musik.

Hele filmen er næsten én eneste stor og ubrudt demonstration af den lydfilmiske *kontrapunktik,* Eisenstein gør sig til talsmand for i „Manifestet" fra 1928. Ethvert musikalsk brudstykke er afstemt efter det tilsvarende stykke i filmhandlingen. Ved hjælp af denne kontrapunktik er det mange steder blevet muligt for musikken så at sige at *foregribe* den efterfølgende filmhandling. På billedsiden ser man f. eks. russiske krigere, som tavse venter på angrebet; på lydsiden begynder „Invasionstemaet" allerede sin intonation som et varsel om den truende fare. Længere fremme i filmen ser vi de fjendtlige anførere i panisk skræk styrte tilbage til deres lejr; de aner det kommende nederlag. Under dette begynder musikken allerede på de russiske ridderes sejrstema. Således forstærker og fuldstændiggør de auditive og de visuelle billeder hinanden „kontrapunktisk", og denne egenartede kontrapunktik efterlader et usædvanligt indtryk.

Selve slagscenen på Peipussøens is er næsten et kapitel for sig. På billedsiden er denne sekvens kendetegnet gennem en hurtig og ekspressiv klipning, *handlingen* er altså stykket ud i mange enkeltbidder. På lydsiden løber musikken under denne sekvens fuldstændig kontinuerligt, udgør altså et musikalsk ostinato. Men Prokofjev opererer med ostinatoet på en måde, så den forbinder de talrige udsnit fra det store slag; musikken funktionerer altså som en emotionel sammenfatning af indholdsmæssigt forskellige billeder, som dog dramaturgisk hører sammen; de er alle enkeltfaser af det samme slag. Mens musikken udfolder sig som en enhed, næsten som en cantus firmus i gamle polyfone former, sker kontrapunkteringen igennem det vekslende visuelle indhold. Hele denne „vertikale montage" kommer derved til at funktionere som en slags musikalsk polyfoni.

I begyndelsen af 1939 bearbejdede Prokofjev sin musik til „Aleksandr Nevskij" til et musikalsk værk: „Kantaten „Aleksandr Nev-



„Ivan Grosnij"

skij (opus 78, kantate for mezzosopran, kor og orkester i 7 afdelinger). Fra den dramaturgisk bundne musik blev det vigtigste udvalgt og indordnet i en harmonisk, vokal-symfonisk form. Den indledende del: „Rusland under mongolherredømmet" og vokalepisoderne: Anden del: „Aleksandr Nevskijs sang", Fjerde del: „Rejs jer, I russere!" og Sjette del: „Dødens mark", – overførtes næsten uforandret. Derimod måtte de bredt anlagte orkesterfragmenter, især „Slaget på isen" og finalen: „Aleksandrs indtog i Pskov", ændres væsentligt. Kantatens tredie del: „Korsridderne i Pskov" blev opdelt i tre dele, og i fjerde og syvende sats vender Prokofjev sig til det samme princip, som han også anvendte i finalen til „Løjtnant Kishe": en kontrapunktisk sammenføjning af temaerne. (I filmmusikken var det kontrapunktisk sammenføjet med *billederne.)* Nogle af de rent „tonemalende" afsnit blev helt udeladt (Aleksandrs tvekamp med korsridderne, sørgemusikken under indtoget i Pskov), og desuden måtte kantaten instrumenteres på ny fra bunden af, da filmmusikkens usædvanlige eksperimenter blandt andet med hensyn til instrumenternes *placering* ikke lod sig anvende i en koncertsal.

Kantaten nåede første gang til fremførelse af Moskva-filharmonikerne den 17. maj 1939. Filmen havde haft russisk premiere den 1. december året før.

I foråret 1939 modtog Prokofjev en opfordring fra Eisenstein til at skrive musik til den plan-

lagte film „Ferghana-kanalen". Prokofjev sad imidlertid midt i arbejdet med en opera, „Semjon Kotko" (opus 81, opera i 5 akter efter en fortælling af *Katajev),* og desuden var prøverne på hans ballet „Romeo og Julie" ansat til at skulle begynde i Leningrad inden for kort tid, så Prokofjev afslog – om end med beklagelse – denne opfordring. Eisensteins filmplaner blev imidlertid heller aldrig ført ud i livet.

Prokofjev havde før det tyske angreb den 22. juni 1941 været i kontakt med den russiske instruktør *A. Gendjelschstejn* om eventuelt at skrive musik til en biografisk film om *Lermontov,* hvis optagelser allerede var kommet i gang. Prokofjev var interesseret i opgaven, der bød på lighedspunkter med „Løjtnant Kishe", og havde diskuteret nogle planer med instruktøren, men krigsudbruddet førte foreløbig til, at optagelserne blev indstillet. Og næste gang vi møder Prokofjevs navn inden for sovjetfilmen er i 1943, da man anvender hans symfoniske suite, opus 90, „Året 1941" som musikalsk arrangement i agitationsfilmen „Partisani v stjepjach Ukraini (Ukraina 1941 *g)"* (Partisaner på Ukraines stepper – Ukraina 1941) instrueret af *I. Savtjenko* efter eget manuskript. Prokofjev havde skrevet dette musikstykke som en reaktion på det tyske overfald, en slags „musikalsk kampskrift" (med fremragende musikalske motiver) til at styrke hjemmefrontens moral. Musikken var af *A. Kornejtjuk* anvendt til et agitatorisk scenearrangement, og dette blev nu lagt til grund for en film. Selv havde Prokofjev intet at gøre med den musikalske tilrettelægning, han var på daværende tidspunkt – filmen fik russisk premiere den 2. marts 1943 – via Tbilissi i Grusien rejst til Alma-Ata for sammen med Eisenstein at skabe filmen „Ivan Grosnij".

Her i Alma-Ata, Kasakhstans hovedstad, midt i Asiens centrum og mere end 3000 km fra Moskva, boede Prokofjev næsten ét år. Kort tid efter krigsudbruddet var Mosfilms stab og udstyr blevet evakueret hertil, og der udfoldede sig en livlig filmvirksomhed i byen, dog for det meste om natten, fordi man af hensyn til produktionslivet skulle spare på elektriciteten om dagen. Prokofjev var på ny begejstret for Eisensteins manuskript, og allerede i november 1942 skrev han kormusikken til „Oprichnikiernes ed", et musikalsk indslag, som senere fandt anvendelse i filmens anden del.

Mens forberedelserne til „Ivan Grosnij" stod på, skrev Prokofjev musik til en ny film, iscenesat af A. Fajnschimmer, „Kotovskij", en biografisk skildring af den russiske agrarvidenskabsmand *G. I. Kotovskijs* liv. Og da Gendjelschstejn i Stalinabad får genoptaget og afsluttet optagelserne af sin „Lermontov"-film, får han Prokofjev, med hvem han allerede tidligere havde drøftet planer for en filmmusik, til sammen med *V. Puschkov* at skrive denne musik. „Lermontov" når frem på de russiske biografer den 6. juli 1943.

I oktober 1943 vendte Prokofjev tilbage til Moskva efter at have været evakueret i mere end to år.

Efter at have tilbragt sommeren 1944 i „Komponisternes hus" i nærheden af Ivanovo vendte Prokofjev om efteråret tilbage til Moskva, hvor „Ivan Grosnij" var ved at blive færdiggjort i Mosfilms studier. Det forbilledlige samarbejde mellem Eisenstein og Prokofjev etableredes på ny, og Eisenstein udtalte under færdiggørelsen:

> Det overrasker mig bestandig, at komponisten Prokofjev, som jeg samarbejder med, efter to, højst tre flygtige forevisninger af det redigerede materiale (og efter at have fået tidsangivelserne i sekunder) allerede den næstfølgende dag kunne skabe en så prægtig og fejlfri musik, som i sin opbygning og sine accenter ikke alene føje sig ind i handlingens almindelige rytme, men også med en overordentlig stor præcision var tilpasset filmklipningens nuancer. (Citeret efter „Iskusstvo, 1954", p. 138.)

I den nye filmmusik får Prokofjev lejlighed til at skildre en subjektiv følelseskreds af betydeligt større omfang, end tilfældet var i „Aleksandr Nevskij". Det skyldes farverigdommen i Ivans oplevelsesskala, som rækker fra ungdommeligt-lyse stemninger og til den dybeste sorg og smerte, fra den unge Anastasias angst og til bojarkvinden Jefrossinija Staritskajas had og ondskab.

Af stor kraft er allerede den lakoniske, men højst ekspressive ouverture. „På sine fjenders knogler og sine brandtomter samler det gamle Rusland sig", lyder det i det indledende kor. Ledsaget af stormfulde violinpassager fremfører trompeter og valdhorn Ivans lapidariske

tema. I midten af ouverturen intoneres et kort, men dramatisk mandskor (En sort sky viser sig), som synger om bojarernes forræderi og de ydre fjenders intriger. Koret gentager hårdnakket en skarp „alarmerende" frase omtrent på samme måde, som vi møder det i Prokofjevs opera „Krig og fred".

Kirkekoret i de indledende scener af „Ivan Grosnij, I" er et nyt eksempel på det fabelagtige samarbejde mellem Eisenstein og Prokofjev. Det udfylder nemlig en række *samtidige* funktioner. For det første er det en hjælp for tilskuerne til at „føle sig ind i stemningen". Korets emotionelle funktion er i denne forbindelse „objektiv", det forbinder sig ikke med nogen karakteristik af heltens (hovedpersonens) oplevelse, men ligger – som tilfældet er med koret i de græske tragedier – uden for hans person. Koret er et *element* i den objektive situation på samme måde, som zarens figur er det. Samtidig har koret en anden funktion, nemlig den stoflige illustration af *rummet*. Koret selv ses ikke, og derfor kan dets „klangdybde" bidrage til en „udvidelse" af filmbilledet. Ovenpå disse to funktioner virker det endelig i sin naturlige rolle som kirkemusik, den fremstillede situations korrelat.

Selve kroningsscenen, som udgør det meste af kirkesekvensens første halvdel, er i sig selv et udmærket eksempel på en anticipering. Under kirkekorets sang har kameraet søgt rundt om „genstandene": Zarens kåbe (han er selv i den, men man ser ham kun fra ryggen) og tegnene på hans magt: sceptret, rigsæblet og kronen. Fra disse „ting" glider det videre over de forsamlede gejstliges ubevægelige skikkelser. (Også disse bliver til „genstande"). Først da diakonens dybe bas er færdig med at ønske „Selvherskeren over alle russere et langt liv", vender den nu kronede Ivan sig, og billedet koncentreres omkring et ungt, viljestærkt ansigt, det menneskes ansigt, hvorom det hele har drejet sig. Filmmontagens *forhaling* af tidspunktet for at vise zarens ansigt går her i hånd med musikken, i begge tilfælde er der tale om en gennemtænkt stigning i spændingen. Musikken kommer her til at virke som *både* et element blandt andre *og* samtidig som et element, der realt „hører sammen med" scenen.

Under bryllupsmåltidet hører vi to små sange, som klart er påvirket af *Glinkas* medrivende lyrik: Sangen, som hylder den unge mands fortrin (Som den unge eg på bjergsiden), og prisen til brudens skønhed (Der svømmer en hvid svane). Let og glad er også orkesterledsagelsen. Når bryllupsfesten afbrydes af folkeopstanden og de tatariske gesandters ankomst, afløses dette lyriske tonemaleri af præcise, plastiske lydbilleder. Usædvanlig malerisk bliver musikken, når de tatariske gesandter erklærer Rusland krig. I en serie gutturale skrig ligger der en grusom kraft gemt. Prokofjevs evne til med orkestrets midler ikke alene at udtrykke handlingens dynamik, men også den menneskelige tales intonationer og dens timbre, er i sandhed overraskende.

Da Ivans tropper er draget mod Kasan, udfolder musikken sig med stor billedrigdom. Langsomt slæbes de tunge kanoner op ad skrænten. Fra orkestrets side ledsages det af et tema for kontrabas, akkompagneret af dumpe paukeslag i baggrunden. I det fjerne høres de russiske krigeres sang: „Oh, du bitre smerte, du tatariske steppe". I sit kvarter planlægger Ivan morgendagens slag. Hans „ledemotiv" får her en form, som udtrykker klogskab, ro og handlekraft. Motivet afbrydes af Moskvakanonerernes sang. Skønt ganske kort hamrer den på tilskuernes trommehinder med sine hårde modulationer og den dybe, mandlige klangfarve. Ledsagemusikken til stormen på Kasan er et af filmens musikalske højdepunkter. Her behersker messingblæserne klangbilledet, og Prokofjevs „brutale" scherzo bliver til et højst egenartet tonemaleri, opbygget for at illustrere en konkret begivenhed.

Scenerne, hvor den dødsmærkede Ivan anråber bojarerne om at anerkende hans søn Dimitri som zar, rummer måske filmens mest *udtryksfulde* musik. Det dramaturgisk tilspidsede tema over Ivans kval, der er udformet som en slags vekselkor mellem kontrabasser, giver tilskuerne en fornemmelse af hulken og kvalfuld stønnen.

Forholdsvis grove effekter anvender Prokofjev til at karakterisere zarens fjender. Især lægger man mærke til fyrstinde Jefrossinja Staritskajas motiv: hendes tilsynekomst ledsages af en uheldsvanger skrattende timbre fra strygerne, der virker som noget nær en række hæse krageskrig. De reaktionære bojarers tema danner – sammen med tartarernes tema – en særpræget og specifik „kontrahandling" inden

for filmens komplicerede musikalske dramatik.

Den mest udtalte audio-visuelle *sammensmeltning* af billede og lyd findes dog i scenen, hvor Ivan knæler ved foden af den myrdede Anastasias kiste. På lydsiden præsenteres vi her for en auditiv „treklang". Det første element i denne treklang er rent musikalsk: Kirkekoret, der synger en bøn for den døde. Det andet element er både verbalt og musikalsk: Det er metropolitten Pimens messende fordømmelse af Ivans gerninger. Det tredie er rent verbal: Maljutas stemme, som hviskende beretter om ulykker og om bojarernes sammensværgelse. Disse auditive elementer har hver sin funktion: Den første er rent fortidig, den anden fortidig-nutidig, og den tredie nutidig-fremtidig, en kimcelle for den videre udvikling af handlingen. Deres forskelligartede karakter gør det muligt for tilskuerne at fatte denne polyfoni.

Musikken til „Ivan Grosnij, II" står måske operaen nærmere end den gjorde det i første del. Beslægtet med operaen er i al fald „Oprichnikiernes ed" (som allerede var gjort færdig i 1942), Jefrossinjas sang „Den sorte bæver", den vokal-symfoniske scene med mordet på fyrst Vladimir og Oprichnikiernes to forrygende danse. Den ene er i partituret forsynet med tempobetegnelsen „kaotisk", og er opbygget på en vedvarende gentagelse af en arkaisk sang, den anden er gennemkomponeret med et refrain. Dansene ledsages af Fjodor Basmanovs kraftfulde sang, hvis rytme stiger og ender sammen med koret i et karakteristisk glissando: „Gæsterne drog til bojarerne i paladset."

En rystende scene – billedmæssigt såvel som musikalsk – er Jefrossinjas vanvid, da de sammensvorne har dræbt hendes søn Vladimir, som kommer vandrende, iført zarens kåbe og krone. Den magtbegærlige gamle fyrstinde synger i vanvid over sin søns lig vuggesangen om „Den sorte bæver", den sang, som hun tidligere har sunget i filmen, da hun lullede ham i søvn og sig selv ind i visionen om ham på zartronen. Nu synger hun denne sang påny med sin myrdede søns hoved i sit skød, denne gang med høj, til tider skærende stemme, afbrudt af pauser og med vanviddet lysende ud af det forstenede ansigt. Her er musikken og sangen anvendt for at give et lydbillede af selve vanviddet.

Prokofjevs anvendelse af ledemotiver i „Ivan Grosnij" er et interessant eksempel på, hvorledes et sådant ikke alene kan være en enkelt skikkelse underordnet, men også et bestemt handlingsmønster, en tid, en situation, en emotion, ja endog en slags „fælles idé". Det er således værd at bemærke, at Ivans ledemotiv har påfaldende lighedspunkter ikke alene med sejrshymnen i „Aleksandr Nevskij" men også med Kutusov-motivet fra Prokofjevs opera „Krig og fred", ja endog med ledemotivet i Rimskij-Korsakovs opera „Pigen fra Pskov" (Pskovitjanka 1868).

„Ivan Grosnij, I" vandt hæder og anerkendelse i Sovjet-Unionen og bragte Stalinpriser til både instruktør og komponist. I slutningen af 1945 gjorde Prokofjev musikken til anden del færdig, og i februar 1946 skrev han glad til Eisenstein: „Alle roser Ivan". Men Stalin forbød „Ivan Grosnij, II", og hverken Eisenstein, som døde i 1948, eller Prokofjev, som døde i 1953, opnåede at se „Ivan, II" blive fremført på biograferne. Det skete først den 1. september 1958.

Efter afslutningen af Ivan-filmene fik Prokofjev ikke mere lejlighed til at skrive filmmusik. Men efter hans død er to af hans balletter blevet filmatiseret: „Romeo og Julie" af Mosfilm i 1954 med *Lev Arnstam* som instruktør, og „Zoluschka" (Askepot) af Gorkava Kinostudija i 1961 i *Aleksandr Rou* og *Rotislav Zacharovs* instruktion. I begge tilfælde er der tale om en overførelse af den sceniske ballet til filmen, og iscenesættelsen er vel tillempet filmens krav, men lægger på ingen måde skjul på, at det *er* en scenisk ballet, man vil præsentere. For „Romeo og Julie"s vedkommende er der tale om en direkte filmatisering af Bolshoi-ballettens fremførelse med *Galina Uljanova* og *Juri Sdanov* i titelrollerne, for „Askepots" vedkommende er der tale om en rekonstruktion af balletten i studiet i Kijev under medvirken af visse kunstnere fra Bolshoi. I begge tilfælde må filmene siges at yde Prokofjevs balletter fuld retfærdighed, men nogen omformning af musikken, endsige medvirken fra komponistens side har der altså af gode grunde ikke været tale om. En bedømmelse af dem som Prokofjev-værker må ske ud fra et musikalsk-dramatisk synspunkt og ikke ud fra et filmisk og skal derfor udelades her.

A. Fainschimmers „Parutjik Kishe" (Løjtnant Kishe).

Prokofjevs kompositoriske skaberværk strækker sig over et halvt århundrede og omfatter 130 registrerede værker. Det spænder over næsten alle musikalske genrer: Symfonier og kantater, operaer og balletter, koncerter for klaver, violin og violoncel, kor, romancer, sange og musikalske miniaturer. Inden for dette omfattende skaberværk synes 6 filmkompositioner ikke af meget rent kvantitativt set. Og dog er Prokofjevs indsats som filmkomponist måske den mest revolutionerende indsats, han overhovedet har ydet. Når resultatet af „lydfilmens første etape" skal gøres op, og det vil sige fra lydfilmens fremkomst og til den nyorientering, som nu synes at være under udfoldelse, er der næppe tvivl om, at Prokofjev da helt naturligt vil komme til at indtage pladsen som en af de mest banebrydende, en af dem, som fra starten indså, at lydfilmen åbnede helt nye muligheder for en kunstnerisk *syntese*. Han havde den lykke at komme til at arbejde sammen med Eisenstein, hvis indsats på dette område ikke var mindre banebrydende, men man må ikke overse den kendsgerning, at Prokofjev allerede havde ydet en pionerindsats indenfor filmmusikken, *før* han kom til at arbejde sammen med Eisenstein.

Prokofjevs kunstneriske løbebane var stormfuld, som Eisensteins var det. Begge stræbte de imod det internationale og universelle, samtidig med at deres kunst sugede næring igennem de dybe, nationale rødder, hvormed begge var forbundet med det folk, hvoraf de var rundet. De forenedes i en udtalt hang til at eksperimentere, men også i en hensynsløs og kompromisløs stræben efter ærlighed, dette den sande kunstners fornemste adelsmærke.

Begge vil de leve langt ind i fremtiden, ubrydeligt knyttet sammen igennem de tre storværker, de skabte i fællesskab.

Bibliografiske Noter.

Israel Nestjev: *Prokofjev.*

Nestjev, som var en personlig ven af Prokofjev, og som igennem mange år fulgte hans arbejde som komponist, har udsendt flere udgaver af sin Prokofjev-biografi i Sovjet-Unionen. Den foreløbigt sidste, hvis manuskript er afsluttet i 1954, altså efter Prokofjevs død, blev udsendt i Moskva i 1957.

Af denne udgave har Stanford University Press, California, og Oxford University Press, London, udsendt en engelsk oversættelse og Henschelverlag i Berlin en tysk oversættelse i 1962.

En engelsk oversættelse af en af de tidligere russiske udgaver udsendtes i 1946 af Alfred A. Knopf, N.Y.

Et værdifuldt bidrag til belysning af Prokofjevs indsats indenfor filmmusikken er ydet af den polske forfatterinde *Zofia Liss,* hvis bog *„Ästhetik der Filmmusik"* er udgivet af Henschelverlag, Berlin 1965.

Læserbrev

Jeg er lidt ked af, at *Søren Kjørup,* som jeg anser for en af de bedst begavede af de yngre kritikere, åbenbart ikke kunne afse tid til at læse *Monty & Piil:* „Se – det er film", bind III, tilstrækkelig grundigt igennem, inden han stak af til udlandet. Eller måske har han faktisk indtaget, hvad han selv kalder en „værknær" holdning; i såfald må jeg imidlertid antage, at han til gengæld har været en smule åndsfraværende, da han skrev sin anmeldelse. I hvert fald må der være en eller anden forklaring på, at han ikke føler sig helt sikker på, at der findes en „hjemlig mere seriøs filmdebat", skønt han netop i den „ofte nok har set hentydninger" til *„Astrucs* svævende betragtninger". Hvis Kjørup havde haft god tid, ville han formodentlig også have valgt sine adjektiver med større omhu, således at man ikke behøvede at være i tvivl om, hvad han mener, når han siger, at *Lindsay Andersons* betragtninger er „mere indignerede end egentlig flammende".

Det er naturligvis ikke overraskende, at en fagfilosof kan være utilfreds med Astrucs berømte lille essay. Astruc havde nu heller ikke tænkt sig, at det skulle udsættes for „værknær, analytisk kritik". Hans essay var oprindelig et indlæg i et ugeblad; han var utvivlsomt „intentionelt engageret" – og hans „svævende betragtninger" fik jo, som Kjørup ved, den ønskede virkning. Mere overraskende er det unægtelig, at Kjørup også er utilfreds med de essays, for hvilke han, som han siger, har forkærlighed. Det eneste, *Robin Wood* i sit essay får slået fast, er således, forstår man, lige akkurat det, Kjørup forkaster. Alligevel hævder han, at Woods artikel siger mere om *Hawks'* „Rio Bravo" end *Aristarcos* om *Viscontis* „Leoparden". For min part er jeg ikke nogen beundrer af Mr. Wood, men også jeg melder mig gerne som en af dem, der efter oplevelsen af Hawks' film forsøger at finde frem til kunstnerens livsopfattelse, som jo dog *kan* have præget hans værk. Men så er jeg ifølge Kjørup mere interesseret i Hawks end i filmkunst og savner en begrundelse for, at jeg er mere interesseret i Hawks' livsopfattelse end i en hvilken som helst andens. Nuvel, der er i grunden en hel del kunstnere, hvis livsopfattelse interesserer mig langt mere end Hawks', men når jeg beskæftiger mig med Hawks og hans film, er det imidlertid Hawks og Hawks' livsopfattelse, som interesserer mig. Det ville uden tvivl være anbefalelsesværdigt, at visse kritikere satte sig for at indtage en mere „værknær" holdning, men man kan nu i hvert fald ikke isolere værket fra manden. Hvis værket får mig til at interessere mig for manden, er det ikke ensbetydende med, at jeg går over til at betragte værket som en genvej til manden, som Kjørup siger. Værket skabte ikke sig selv; vi kan have brug for manden for at forstå værket. Men så kunne vi jo bare spørge Hawks, hvad han mener med dit og dat, siger Kjørup, som glemmer, at det var værket, vi ville forstå, og at manden kun interesserede os på grund af værket. Mandens livsopfattelse interesserer os, fordi kendskabet til den kan hjælpe os til bedre at forstå hans værk.

Meget tyder på, at Kjørup for sit vedkommende overhovedet ikke interesserer sig for kunstneres livsopfattelse, og han synes at stille sig skeptisk over for de kunstnere, der ikke helt er i stand til at skjule, at de faktisk har en sådan. Denne mangel på interesse for det, som oftest alene sætter kunstnere i stand til at skabe kunstværker, er formodentlig en af grundene til, at Kjørup har læst Aristarcos essay så overfladisk, at han end ikke har opdaget, at det ikke kun beskæftiger sig med Visconti, men også med *Fellini.* Han har ret i, at Aristarco „siger mange udmærkede ting om *Risorgimento*-bevægelsen", og det kan vel heller ikke anses for urimeligt, at Aristarco siger noget om Viscontis forhold til *Lampedusas* roman, når Viscontis film jo faktisk er en filmatisering af Lampedusas roman. I virkeligheden er det imidlertid især Aristarcos livsopfattelse, Kjørup er utilfreds med. For Kjørup er det åbenbart diskvalificerende for en kritiker, at vedkommende har marxistiske anskuelser; i det mindste må Kjørup forlange, at kritikeren glemmer sine anskuelser, medens han skriver sin kritik. Men den slags opnår man af elektronhjerner, ikke af mennesker, kjære Kjørup. Det er ikke rigtigt, at Aristarco „afviser" Viscontis film; han siger tværtimod, at den bekræfter Viscontis genialitet. Kjørup ser bort fra, at Visconti også nærer marxistiske anskuelser; i grunden er det dog ikke så mærkeligt, at marxisten Aristarco er utilfreds med marxisten Viscontis historiefortolkning. Få perioder i Italiens historie egner sig så oplagt til at blive underkastet en marxistisk fortolkning som *Risorgimento*-tiden; Lampedusas roman var en udmærket bog, men forfatteren var tydeligt på de priviligerede klassers side. Aristarco forventede derfor, at en Visconti ville ændre det historiske perspektiv. Intet forhindrede Visconti i at foretage en sådan ændring, men han gjorde det efter Aristarcos mening ikke. Aristarcos ønsker i denne henseende var ikke urimelige; formentlig ville også en ikke-marxistisk historiker, der vurderede nøgternt *ex eventu,* stille sig noget skeptisk over for Lampedusas fortolkning. Aristarco beskæftiger sig som nævnt også med Fellini og hans „8½" i dette essay. Man kunne forudse, at Aristarco ikke ville berømme Fellini for hans mirakeltro. Men det bør være en lære for Kjørup, at Aristarco ikke bebrejder Fellini, at dennes film er præget af katolske anskuelser. Han beklager blot, at Fellini „ender i det småborgerlige".

Albert Wiinblad.

FILMENE

Manden med bøgerne

FAHRENHEIT 451 (Fahrenheit 451), England 1966. Prod.: Anglo-Enterprise/Vineyard. Instr.: François Truffaut. Manus.: François Truffaut og Jean-Louis Richard efter Ray Bradburys roman. Foto: Nicolas Roeg (Technicolor). Klip: Thom Noble. Dekor.: Tony Walton. Musik: Bernard Herrmann. Medv.: Oskar Werner (Montag), Julie Christie (Linda/Clarisse), Cyril Cusack (Kaptajnen), Anton Diffring (Fabian), Jeremy Spencer (Manden med æblet), Bee Duffell (Bog-kvinden), Gillian Lewis (TV-speaker), Ann Bell (Doris), Caroline Hunt (Helen), Anna Palk (Jackie), Roma Milne (Naboen), Arthur Cox (1. sygepasser), Eric Mason (2. sygepasser), Alex Scott (Henri Brulards Liv), Dennis Gilmore (Krøniker fra Mars), Fred Cox (Stolthed), Frank Cox (Fordom), Michael Balfour (Michiavellis Fyrsten), Judith Drynan (Platons Dialoger), David Glover (Pickwick Klubben), Yvonne Blake (Om Antisemitisme), John Rae (Weir of Hermiston), Earl Younger (sønnesønnen), Noel Davis og Donald Pickering (TV-aktører), Michael Mundell (Stonemann), Chris Williams (Black), Gillian Aldam (Judo-kvinden), Edward Kaye (Judo-manden), Mark Lester (1. dreng), Kevin Elder (2. dreng), Joan Francis (telefondamen), Tom Watson (brandinstruktøren).
Dansk distrib.: A/S ASA Filmudlejning. – Dansk premiere: 29. dec. 1966 i Carlton. – Længde: 3085 m (108 min.).

Filmen „Fahrenheit 451" henter sin idé fra en science-fiction roman af den mere end spændende *Ray Bradbury,* men *François Truffaut* og hans medforfatter på manuskriptet, *Jean-Louis Richard,* har fjernet fremtidsstaffagen og ladet ideen fremstå på en baggrund, der ikke kræver vor undren endsige benovelse over „things to come". Intet i filmen er science-fiction. Alt, hvad vi ser, er til, er muligt. Højhusene og rækkehusene ligger i London-forstaden Roehampton, brandstationen er Pinewoods dekorerede studie H, Allweg-banen er opstillet ved Chateauneuf-sur-Loire, TV-væggens funktion kan dagligt ses i vor hjemlige TV-avis' Eidophor-anlæg, luftgængerne er demonstreret bl. a. som shownummer på Dyrehavsbakken. Og resten er jo blot flammekastere, en rød brandbil, en postkasse, blå blinklys, telefoner, TV-antenner, helikopterkameraer og et TV-program, der simpelt hen er „Fru Torsdag" ført ud i den yderste konsekvens: uvæsentlige småproblemer postuleres at rumme mulighed for dramatisk engagement. Tilbage bliver så den politiske fiktion – skønt – politikere har altid brændt bøger, destrueret kunst, forbudt skuespil og censureret film (*Rivettes* „La Religieuse" blev forbudt midt under optagelserne af „Fahrenheit 451", og Truffaut markerer denne skændsel ved at anbringe et billede af *Anna Karina* som *Suzanne Simonin* mellem de brændende bøger). Den egentlige fiktion ligger i præsentationen af det bogløse (se: kunstløse) samfund af i morgen, et samfund udregnet af matematikere som *Herman Kahn* eller dr. Merkwürdigliebe, der sætter sig for at beregne en langsigtet politisk udvikling baseret på en konsekvent korrumpering af det enkelte menneskes følelsesliv. Resultatet, som er denne histories udgangspunkt, er det kunstløse samfund, hvor individet er henvist til en konstant elevstatus i et autokratisk skolesystem med sport og atter sport, TV og atter TV som de dominerende fritidssysler. Den almindelige småborgerlighed er afløst af en pueril tilfredsstillelse ved at komme under en total praktisk og følelsesmæssig administration (enhver form for censur er en administration af menneskets følelsesliv), og et flertal i samfundet har tilsyneladende hilst denne administration velkommen under feltråbet: der er problemer nok i det daglige, i fritiden må det være tilladt at slappe af og more sig lidt. Sporten og TV-programmet, „familien", skal så give fornemmelse af samhørighed og fælleskab, og begge *kan* dække elementære behov i det korrumperede følelsesliv uden på noget tidspunkt at komme i konflikt med de besværlige nuancer, der bør være det infantile menneske fremmede. Den totale mangel på kærlighed mellem menneskene erstattes af en åbenlys narcissisme: en ung pige kysser sit spejlbillede i togruden, en ung mand omfavner sig selv på legepladsen, telefonistinden stryger sin pels mod kinden, Linda kærtegner sit bryst etc.

Truffaut indleder filmen med en række monokrome billeder af TV-antenner, mens TV-speakeren (*Gillian Lewis*) med skolefrøkenstemme oplæser filmens fortekster. Det skrevne ord er bandlyst. Umiddelbart derefter føres vi ind i miljøet: brandstationen, alarmen og udrykningen i en meget smuk montage, der kulminerer i de telede billeder af den røde brandbil. *Hitchcock*-komponisten *Bernard Herrmanns* kuriøse tema får her en yderligere pointe ved to små klokkeklemt, der på én gang accentu-

erer det kuriøse og ironiserer over brandmændnes stive alvor. Miljøbeskrivelsen uddybes i scenerne fra højhuset, hvor man i en dialogfri montage (bortset fra telefonstemmen) føres ind i selve temaet om bogbrændingen. Her indledes også personkarakteristikken: den første bog, anti-helten Montag (*Oskar Werner*) får i hånden, er „Don Quichote"; i et kort klip slår Montag et æble ud af hånden på Fabian (*Anton Diffring*); de „levende" bøger præsenteres i den ultrarapide optagelse af deres fald mod jorden og i selve brændingen af dem, hvor Montag som en biskop iklædes sin hvide dragt, før han alvorsfuld skrider over til den regulære autodafé. Bøgerne bliver levende i flammerne (ved alle tre bogbrændinger kører kameraet ind mod bøgerne), blad for blad krummer de sig i varmen, mens flammerne æder sig fra kanten ind mod midten. Man brænder levende ting. En dreng samler en bog op og betragter den; faderen tager den fra ham og kaster den ind i bunken med et forlegent sideblik, som om drengen havde sagt et uartigt ord i en overfyldt sporvogn. Tilskuerens uengagerede holdning til bogbrændingen er givet.

Efter aktionen kommer dialogen næsten som et chok; den abrupte ordveksling mellem kaptajnen (*Cyril Cusack*) og Montag giver straks det pseudo-paternalistiske forhold mellem læreren og den gode elev, der forstår at svare kort og korrekt. Montag bruger ikke mange ord, hvad kaptajnen specielt roser ham for i en senere situation.

Denne kaptajn er sammen med skolelæreren i „Ung flugt" de eneste to Truffaut-skikkelser, der nærmer sig det onde. Som skolelæreren kunne eksplodere i anfald af hidsighed, således ser vi i et par scener kaptajnen miste besindelsen over for sine „elever": første gang ser vi ham med Montags øjne overfuse de to aspiranter på sit kontor, anden gang kaster han sig med en uartikuleret strøm af bebrejdelser over en aspirant ved indgangen til brandstationen. Montag benytter sig af lejligheden til at bryde ind på kontoret. Kaptajnens hidsighed afløses brat af den tilsyneladende varme og hjertelige holdning over for den forlegne brandmand (der allerede har fået kaptajnens medalje med den slående lighed). Kaptajnen er den belæste mand, der kan forklare, hvorfor man ikke bør være belæst; han kontrollerer sit følelsesliv til perfektion og kan udnytte det efter situationens krav. Hvor skolelæreren var neurotiker, repræsenterer kaptajnen det neurotiske sat i system og anvendt politisk og pædagogisk. Han er ikke opdrager, men afretter. Han forventer reflekser og ikke reflektioner. Han ser, at Montag har muligheder for at blive en støtte for systemet, de samme muligheder, som desværre også kan gøre ham til en potentiel fjende af det.

Montag er brandmanden (= politibetjenten, soldaten, gendarmen, Gestapo-manden), der én eneste gang fristes til at se, hvad det er, han kæmper imod, som fristes til at lære sin medstanders synspunkter at kende, og som kommer til at tvivle. Men i modsætning til Jules i „Jules og Jim" er han så meget af et aktivt menneske, at han må vælge. Han hjælpes i dette valg af dels Clarisse (der i filmen overtager en stor del af den funktion, som Bradbury i bogen tildeler den gamle professor Faber), dels af selve systemets skarpe opdeling af for og imod. Hans tvivl på systemet bekræftes, hvor han end vender sig, og det afgørende brud sker i det øjeblik, hvor han må se kvinden frivilligt gå i døden blandt sine bøger. Hans reaktion kommer som et klimaks efter to sekvenser af voldsom aktivitet. Først den hastige montage af alarmen på brandstationen med funktionerne udskilt i en række korte klip af lyd, lys og bevægelse, og derefter den orgieagtige frådsen i bøgerne, da huset gennemsøges, og gulvet dækkes af bøger, der kastes ned fra trappeafsatsen. Under branden går Montag fortvivlet frem mod flammerne, mens man hører kaptajnens råb: *„Montag, come back!"* Den efterfølgende scene foregår i Montags hjem, hvor TV-speakeren beder folk om i dag at vise overbærenhed mod andre.

„Fahrenheit 451" er renset for beskrivelse af kærligheden. Den eksisterer ikke i det system, og Truffaut viser næppe nok tilløb til kærlighed. Montag og Lindas ægteskab er koldt og funktionalistisk, de taler ikke meget sammen, Linda husker ikke, hvordan de traf hinanden. Karakteristisk er skildringen af deres erotiske forhold (morgenen efter at Linda har fået nyt blod og dermed en voldsom appetit), der nærmer sig en voldtægt, hvor Linda med et judogreb (vist på TV-skærmen forinden) kaster sig over Montag. Man kan måske indvende, at Montags forhold til Linda efter læsningen er uændret eller måske endnu køligere. Han synes ikke at gøre sig nogen anstrengelse for at bringe hende med sig ind i den nye tilværelse, han gør intet ærligt forsøg på at vinde hende, hverken for sig selv eller for sagen. Han sidder som en munk i sin hvide slåbrok og studerer nat efter nat, mens Linda bogstaveligt holdes udenfor, affærdiges med en henvisning til TV-familien, stimulanser og sovepiller. Hun må da stadig betragte bogen som en giftig edderkop, der sidder skjult bag billedet på væggen; hun må til slut angive

ham og komme fri af sin angst. Truffaut lader hende vise skyldfølelse, da hun tager solbriller på efter angivelsen.

Heller ikke i forholdet mellem Clarisse, der som hos Bradbury præsenteres *før* Linda, og Montag er der antydning af kærlighed. Deres gensyn hos bogfolket dæmpes konsekvent af tre scener: den første viser Montag og „Henri Brulards liv", der går forbi et stort træ og derved ikke bemærker Clarisse; den anden viser Clarisse og „manden med æblet" (fra filmens indledning) i en kort scene, der antyder en vis fortrolighed; den tredie skildrer så mødet mellem Clarisse og Montag, hvor Clarisse *først* interesserer sig for den bog, Montag har i hånden. På samme måde skildres deres forhold i Clarisses kælder, hvor afskeden gives i to replikker, formet næsten som spørgsmål og svar, der er delt op i to scener: den første i kælderen, den anden i haven uden for huset, hvor afstanden mellem dem er meget stor. Ved konsekvent at bryde en række filmiske traditioner og konventioner viser Truffaut, at det ikke er kærlighed, men snarere en form for sympati eller samhørighedsfølelse, der er imellem dem.

Filmen er bemærkelsesværdigt eksperimenterende i formen, selv om den, som i alle Truffauts film, umiddelbart forekommer klar og enkel. Truffaut stræber efter det enkleste udtryk for ideerne, men i „Fahrenheit 451" forsøger han at finde nye udtryk, enkelte inspireret af andre, enkelte videreudviklede fra hans tidligere film. Bortset fra afmaskningen i scenen med den gamle mand på legepladsen (det eneste, der er tilbage af romanens Faber) og *travelling-matte*-scenerne med det flyvende politi, tænkes her i første række på paniksituationerne, hvor han med hurtig klipning, springklip eller korte optagelser i ultrarapid (manden med æblet ved telefonen, Montags besvimelse på kaptajnens kontor) opnår en understregning af netop det paniske og det fortvivlende.

Han parrer ofte sekvenserne stilistisk, som de allerede fremhævede afsnit fra alarmen og ransagningen hos kvinden, eller som scenerne omkring Lindas bevidstløshed, hvor Montag i en meget sindrig kameratur leder efter hende. Den efterfølges af en lige så elegant kamerabevægelse fra telefonen til TV-væggen, til telefonen, til pilleglassene etc.

Overgangen fra optagelsen i Frankrig (monorail'en) til optagelsen i England (Clarisses hus) er måske blevet for tydelig netop i forsøget på at dække den med *både* det karakteristiske spånhegn *og* det hvidklædte tandempar, der gør bag- og forgrund usikker. Et forsøg, der virker overordentlig vellykket, er den langsomme og meget smukke overblænding fra Montags ansigt til Clarisses, da hun vækkes af razziaen. Montag har jo netop som kulmination på sit mareridt oplevet Clarisse midt i de brændende bøger. Af stor effekt er også billedet af Montag og Clarisse i elevatoren, hvor Truffaut lader os betragte Montag skråt oppefra, mens han med let bøjet hoved kommer med sin tilståelse om bøger: „I've just read one". Truffaut er den mest blufærdige instruktør i filmen i dag. Af kuriøs effekt er det korte glimt af Anton Diffring som den læreriinde, der smider Clarisses ejendele efter hende i korridoren. Jeg aner ikke, om der ligger andet end økonomi i det.

Truffaut har udtalt, at han fortrinsvis ville skildre Linda i profil og Clarisse en face, men nok så fremtrædende er *Julie Christies* fortræffelige karakterisering af de to kvindeskikkelsers psyke, en nuanceret formulering af de to sider: Linda og Montags forhold er erotisk, blottet for dybere følelser. Clarisse og Montags forhold er uerotisk og baseret på en række følelser, der er nye for Montag.

Savner man kærlighed i historien, kan man trøste sig med at studere Truffauts kærlighed. Selv i skildringen af kaptajnen lægger han en varme, så man i korte øjeblikke ligefrem synes om ham, man er i sekunder overbevist af hans argumentation (den, der har læst „Aristoteles' etik", vil nødvendigvis føle sig klogere end den, der ikke har, o. l.); med et vidende smil fremviser han „Mein Kampf" og demonstrerer, hvordan han endog brænder *den*. Han er lige ved at blive rørende i sin omsorg for Montag. Han aflures kun i de allerede nævnte to scener. Men stærkest er kærligheden i skildringen af bøgerne. Bøger, der gemmes, bøger, der læses, bøger, der citeres, og bøger, der brændes; fra „Cahiers" til krydsord, fra Penguin til pragtudgaven af Dali, der i vinden og varmen langsomt gennemblades for til slut at forkulles af flammerne. Titel efter titel ædes op af ilden, og vi anstrenger os panisk for at nå at læse ordene på de forstørrede sider af „Brødrene Karamassov", „Lolita" og „No Orchids for Miss Blandish" (der som film fik vrøvl med den engelske censur), før flammerne sletter dem for altid. Vi ser på de brændende bøger med en blanding af Clarisses afsky og kaptajnens begejstring. Vi er i den hitchcockske snare: vi opdager til vor skræk, at vi i øjeblikke tager det ondes parti, vi nyder det pragtfulde skue af ukristelig ødelæggelse, og vi kommer i konflikt med vor samvittighed. Men Truffaut lader hverken os eller litteraterne synke hen i sentimentalitet over bøgerne. Hans

lidt ironiske, lidt drilske afstandtagen kommer til udtryk i indskudte morsomheder som opremsningen af erindringer: „My Works", „My Life", „My Intimate Life", eller som den grove vittighed med tvillingerne, der er 1. og 2. del af „Stolthed og Fordom", et gimmick, som skulle drille litterater, der måtte vide, at bogen aldrig er kommet i to bind. De afsluttende scener med bogfolket kunne uden denne scene, scenen med ikke at bedømme en bog på dens omslag og scenen med den blomstrende unge pige, der er „Om antisemitisme", meget let glide fra det patetiske over i det latterlige. For patetisk er slutningen med sneen, der falder over de omkringvandrende levende bøger, der læser sig selv op på alverdens sprog, disse „himmelekspressen"s initierede idealister i en håbløs kamp for at bevare erindringen om fortiden, en kamp, der tilsyneladende af Truffaut opfattes som ret håbløs, skønt han lader den døende gamle videregive *Stevensons* „Weir of Hermiston" til sin sønnesøn, mens søen fryser til, og bålet knitrer foran deres faldefærdige læskur.

I øvrigt bør Truffauts „Dagbog fra Fahrenheit 451" oversættes til dansk. Den er en fortrinlig beskrivelse af arbejdet og – forbløffende nok – på mange punkter en fortræffelig analyse af den *færdige* film.

Poul Malmkjær.

Solo for kamera

UN HOMME ET UNE FEMME (Manden og kvinden), Frankrig 1966. Prod.: Les Films 13. Instr.: Claude Lelouch. Manus.: Claude Lelouch og Pierre Uytterhoeven. Foto: Claude Lelouch, Patrice Pouget og Jean Collomb (Technicolor). Musik: Frais Lai. Sangtekster: Pierre Barouh. Medv.: Anouk Aimée (Anne Gauthier), Jean-Louis Trintignant (Jean-Louis Duroc), Pierre Barouh (Pierre Gauthier), Valérie Lagrange (Valérie Duroc), Yane Barry (Jean-Louis' elskerinde), Antoine Sire (Antoine Duroc), Souad Amidou (Françoise Gauthier).
Dansk distrib.: Rank-Gloria-Film A/S. Dansk premiere: 13. dec. 1966 i Alexandra. Længde: 2830 m (103 min.).

Claude Lelouch er et mærkeligt fænomen, ikke blot i fransk film, men i film i det hele taget. Han ligner ikke rigtig nogen anden, han har ikke sluttet sig til en gruppe (han er for ung til at blive grupperet i de dønninger, der engang kaldtes en bølge), han har pådraget sig „Cahiers"s umådeholdende vrede, han er så flittig, at han næppe synes at have tid til andet end film, film og atter film. Som *Stanley Kubrick* er han stormet igennem puberteten med et kamera i hånden, som *Godard* lever han i filmen, som *Varda* er hans yndlingsmotiv følelserne. Men naturligvis ligner han ingen af dem. I øjeblikke kan man under gennemsynet af „Manden og kvinden" gribe sig i at spekulere på, om Lelouch mon ikke i bund og grund er autodidakt? Hans film (af hvilke jeg har set „Signalementet", „Une Fille et des fusils" og nu „Manden og kvinden") synes hver for sig at være forsøg med publikums reaktion. Det er ikke ment så groft, som det måske kan se ud, for hans kunstneriske udvikling fra film til film er bemærkelsesværdig samtidig med, at hans film netop er baseret på kendskab til menneskenes reaktioner, hans egne personers såvel som publikums. „Signalementet" spillede simpelt hen på en tilskuer-konvention, en traditionsbestemt opfattelse af, hvordan en skyldig opfører sig; „Une fille et des fusils" forsøgte at udvide repertoiret til at omfatte flere konventioner, som blev spillet ud mod tilskuerne med bl. a. det formål at sætte dem i stemning til det overraskende brud. „Manden og kvinden" er Lelouchs mest ambitiøse film – og alligevel tager han bl. a. midt i filmen ironisk afstand fra ambitionerne med afsnittet fra Deauville, hvor Anne og Jean-Louis taler om *Giacomettis* udtalelse om katten og billedet af Rembrandt i det brændende hus. Samtalen illustreres med de meget telede billeder (filmen kan ses som demonstration i brugen af telelinser) af den gamle mand og hunden, og for at uddybe dialogen går Lelouch fra et totalbillede til et defokuseret halvtotalt af manden, der på en baggrund af solreflekser næsten tager sig ud som en Giacometti-skulptur. Han skaber billedkunst, der kan bevæge, men tager i dialogen lidt afstand fra den. Der er ingen tvivl om, at han har anbragt denne dialog så centralt for at give den mest mulig vægt i den ofte superlækre billedrække, der i skønhed og opfindsomhed nærmer sig festival-versionen af „Tokyo-Olympiaden". Man må beundre Lelouch for hans evne til at placere lange, rolige scener på tidspunkter, hvor man har lyst til at lade følelserne brede sig i uhæmmet nydelse og behag (hunden på stranden). Skønt man måske kan finde en vis overdrivelse i brugen af de stumme afsnit – det kan ligefrem virke som en omgåelse af dialogarbejde på manuskriptstadiet – er der også her sekvenser af

varme og poesi, som f. eks. sejlturen på kutteren, der for en tid viser de fire personer i et familieagtigt sammenhold; det er værd at lægge mærke til, hvilken effekt Lelouch opnår med netop disse stumme scener, hvor han ved at klippe et enkelt smilende sideblik ind i en række mere neutrale ansigtsudtryk skaber indtryk af oprigtighed i en sekvens, der ellers stod i fare for at blive triviel.

En række af de (mange) improviserede dialogstykker lykkes glimrende for *Anouk Aimée* og *Jean-Louis Trintignant,* bedst måske sekvensen fra restauranten med børnene, hvor de voksne sludrer om „film" – igen en ironisk distance med dialogen om „film, der slutter lykkeligt" – og om „teknik": Lelouchs elskede biler.

Han skildrer det at køre bil fra alle tænkelige vinkler og i alle tænkelige situationer: promenadekørsel, leg med bilen på stranden og de mere alvorlige lege ved le Mans og Monte Carlo. Lelouch bliver næsten ekvilibristisk i sin begejstring for køretøjerne. Han filmer gennem den regnskyllede forrude ind på personerne, gennem samme rudes duggede indvendige side, gennem sideruden, fra forsæderne, fra en anden bil etc. etc., og det lykkes ham i høj grad at benytte bilen som et lokale (filmen rummer kun meget få interiør-scener fra personernes lejligheder), et lokale, hvor man fører samtaler, flirter, hører radio, tænker og tager beslutninger. Han skildrer bilen som en dejlig brugsting og lægger ikke nogen dybere symbolik i den, som f. eks. *Hawks* gjorde det i „Red Line 7000", hvor man med fryd erindrer den natlige køretur på banen, der er et af de frækkeste samlejesymboler i den moderne film. Lelouch synes i første række betaget af netop bilens funktion og i særdeleshed af dens bevægelse, dens fotogeniske fortrin, som han da også udnytter fuldt og helt.

At „Manden og kvinden" ikke forekommer særlig dybsindig kan sikkert tilskrives Lelouchs totale forkastelse af litterære indslag. Beskrivelsen af Annes og Pierres ægteskab skildres i en række dialogløse sekvenser, der her og der underbygges med Pierres „Samba". Også den tjener til at holde distance til den farlige skildring af idel lykke, som må præge forholdet i Annes erindring. Alligevel skal vi have et stærkt indtryk af dette ægteskab for at kunne godtage Annes betænkeligheder omkring forholdet til den noget friere, „tekniske" Jean-Louis.

Claude Lelouch foretager med denne film en spændende og farlig balanceakt på kanten af det æsteticerende og det kameraekvilibristiske, men balancen holdes dog. Og personligt finder jeg det meget stimulerende med en skildring af kærligheden midt i strømmen af mere eller mindre engagerende idé-film fra den del af verden.

Poul Malmkjær.

Stor lille film

WALK, DON'T RUN (Skynd dig langsomt, mand), USA 1966. Prod.: Sol C. Siegel. A. Granley Presentation. Instr.: Charles Walters. Manus.: Sol Saks efter en historie af Robert Russell og Frank Ross. Foto: Harry Stradling (Panavision, Technicolor). Musik: Quincy Jones. Klip: Walter Thompson og James Walls. Dekor.: Joe Right, Robert Nelson, Robert Priestly. Kost.: Morton Haack. Medv.: Cary Grant (Sir William Rutland), Samantha Eggar (Christine Easton), Jim Hutton (Steve Davis), John Standing (Julius D. Haversack), Miiko Taka (Aiko Kurawa), Ted Hartley (Yuri Andreyovitch), Ben Astar (Dimitri), George Takei (politimand), Teru Shimada (mr. Kurawa), Lois Kiuchi (mrs. Kurawa), Robert Okazaki (fabriksdirektør).
Dansk distrib.: Columbia Film A/S. Dansk prem.: 17.1.1967 i Dagmar. Længde 3113 m (114 min.).

I 1944 instruerede *George Stevens* en klog og vittig komedie om boligspørgsmål og kærlighed. Komedien hed „The More the Merrier", den kom op i Danmark sommeren 1945 under titlen „Jo mere vi er sammen", og den blev i det store og hele overset. Trist nok, for ikke blot var den som de fleste amerikanske komedier skarpsindig og morsom – den var desuden velspillet, ikke mindst af *Charles Coburn* som en taktløs, men ganske fornuftig giftekniv.

22 år efter har *Charles Walters* taget manuskriptet frem igen og på grundlag af det instrueret den lige så kloge og vittige „Walk, Don't Run" („Skynd dig langsomt, mand"). Charles Coburn er blevet erstattet med *Cary Grant,* hvilket har medført en ændring, der formindsker arrogancen og i nogen grad forstærker lunet. De unge hovedroller, der tidligere tilhørte *Jean Arthur* og *Joel McCrea,* er nu overtaget af *Samantha Eggar* og *Jim Hutton.* Resultatet er et opløftende bevis på, at den livskraftige Hollywood-komedie stadig klarer sig smukt, og at mennesket stadig har noget at skulle have sagt i Hollywood.

Historien i denne komedie er spinkel – sådan stod der i hvert fald at læse i mere end én af dagbladenes anmeldelser. Det er sådan et ord, som man altid kan smække ud; man har

derved bevist, at man ikke går ned for hvadsomhelst, og at man er en hund efter dybsindigheder. Men historien i Walters' film er faktisk ikke særlig spinkel. Den handler om kærlighed, og om at de rette bør få hinanden. Da den har gjort sig klart, at den er en komedie, lader den folk snakke i et dagligdags tonefald og uden dyre filosoferinger over problemerne, og da den er meget interesseret i mennesker, undlader den at satirisere overlegent og frelst over deres vanskeligheder. Den fortæller forbløffende meget om sine personer, og den gør det i kraft af sin fremragende komedieteknik. Charles Walters og hans skuespillere arbejder med det begreb, man kalder *„timing"* – alt sker i det rette sekund, ganske som i de store filmfarcer, alt ændrer sig eller udvikler sig via disse kostbare sekunder, hvor instruktøren og hans skuespillere venter på det afgørende øjeblik. Pauserne er af fantastisk betydning for genren, og for filmkunsten i det hele taget – disse pludselige og næsten altid uventede øjeblikke, hvor følelserne haler ind på hele det ydre apparat af forstillelse og uoprigtighed. Der er naturligvis tale om et håndelag, som er opøvet gennem årelang træning, et håndelag, som dansk film har haft *så* forfærdelig svært ved at lære, at nogen tror, at det aldrig vil ske.

Den følelsernes præcision, som bærer de bedste komedier, og som er et af de æstetiske særpræg ved den film, der udnytter kunstartens muligheder smukkest, afstedkommer et par store sekunder i Charles Walters' film. En lang scene, hvor to par bukser på mærkværdig måde forsvinder, er triviel farcehurlumhej, leveret med en nøjagtighed, der får os til at opleve den som et stykke humor, der kommer meget nær ind på livet af de implicerede. Tingene sker tilsyneladende langt uden for menneskets egen kontrol, han observerer blot følgerne med lammet og næsten from forundring, og det er, som om denne magtesløshed både kommenterer det meningsløse i handlingens romantiske fordeling af rollerne og afføder hele det energiske apparat, som skal til for at bringe orden i regnskaberne. Lige så virkningsfuld er den lange indledning, hvor Cary Grant kæmper for at få et sted at sove. Hans målbevidste aktion tillader ham at springe alle indvendinger og alle komplikationer over, og hans egen personlige redelighed, der ligger overbevisende klart for dagen, virker nærmest som et tryllemiddel, der gør det af med alle hindringer.

Et helt kup er en scene mellem filmens mænd, der pludselig optræder som mandfolk og gradvis kommer længere og længere ind i en diskussion om, hvorvidt pigen er jomfru eller ej. Pludselig dukker hun op, forstår alt om deres smålumre samtale, smider dem på porten – og ingen indvending er mulig. Tænkeligt er det nok, at mangen en ung hjemlig filmentusiast vil finde det grusomt diskriminerende for det erotiske amerikanske verdensbillede, at vi ikke hører, hvad det egentlig er man snakker om – vi aner det hele, men kan på grund af støjerier ved køkkenvasken ikke høre det. Disse hedsporer bør læse, hvad *Kai Friis Møller* svarede en ophidset dansk kritiker, som anklagede danske dramatikere for at mangle deres meningers mod, når de nægtede at lade erotikken blomstre i drastisk nøgenhed midt på scenen. Den pågældende bliver rammende kaldt „Den narrede voyeur".

Det smukkeste ved denne film er dens indforståede holdning over for sine personer. Den udleverer ganske vist en dum stræber, der bestemt ikke bør have pigen, men den vogter over de forelskede og skærmer dem endog mod den elskværdige gifteknivs alt for grove intriger. I to glimt viser Charles Walters, hvor meget han ved om den lille sentimentalitet midt i de store hændelser – da pigen af taktiske grunde skal giftes med den, hun elsker, standser hun pludselig op ved ægteskabskontorets skranke, hvor der står en lille vase med blomster. Damen bag skranken begriber et sekund senere, *hvorfor* hun standser, tager blomsterne, vikler dem ind i en papirserviet og rækker dem til pigen. Og da giftekniven har skænket op til en skål for det taktiske ægteskab, som han har arrangeret, fordi det er mere end taktisk rigtigt, det er simpelt hen *det* rigtige ægteskab, og han med glasset i hånden banker på til pigens soveværelse, strækker hun kun hånden ud. Inden han giver hende glasset, kysser han venligt og blidt hendes hånd.

Der er adskillige flere eksempler på smukke øjeblikke i denne dygtigt og næsten mageligt fortalte film. „Walk – Don't Run" viser os desuden, hvor stor en kunstner Cary Grant er og imponerer os med Samantha Eggars og Jim Huttons spil – der er forbløffende nok ingen af dem, der falder igennem i spillet mod Cary Grant. Filmen er desuden – og naturligvis – meget musikalsk. Nogen har kaldt den en lille film, og det skal de have lov til. Hvor mange steder i verden producerer man små film af så stort et format?

Jørgen Stegelmann.

*

BØGERNE

Renoirs roman

Jean Renoir: „Les cahiers du capitaine Georges. – Souvenirs d'amour et de guerre 1894–1945." Gallimard 1966. 322 s.

De forsinkede danmarkspremierer i 1966 på først „Den uheldige korporal" og siden „Boudu" og „Spillets regler" (samt TVs *Renoir*-serie) har skabt ny interesse for den store instruktør, men samtidig skjult for det danske publikum, at han har været uden filmarbejde i over 4 år. Men han har ikke af den grund ligget på den lade side. Han har brugt tiden til at skrive.

I en alder af 71 år har Jean Renoir debuteret som romanforfatter med „Les cahiers du capitaine Georges". Det er dog ikke hans første forsøg i litteraturen; han har tidligere skrevet to skuespil („Orvet" 1950 og „Carola" 1960) samt en stor biografi om faderen, maleren *Pierre-Auguste Renoir* (1958; dansk oversættelse „Renoir – min fader" 1963). Selv om romanen ikke er noget mesterværk, får den alligevel én til at ønske, at Renoir havde brugt nogle flere af sine ufrivillige filmpauser til at skrive. Bogen er nemlig meget typisk for sin ophavsmand og supplerer eller i hvert fald underbygger vort billede af filmskaberen Renoir, især i hans sene periode.

Da vel kun de allerfærreste Renoir-dyrkere får taget sig sammen til at kæmpe sig gennem bogens 320 sider, skrevet på et fransk spækket med soldaterslang og andre sprogvanskeligheder, skal her gives et fyldigt referat.

Romanen er fortalt i jeg-form og giver sig ud for at være nogle optegnelser nedfældet af en fransk officer på rekreation i Wales under krigen. Denne franskmand – kaptajn *Georges* – fortæller først charmerende om sin aristokratiske barndom og dernæst frimodigt om skoletidens pubertetsfantasier og de første erfaringer med prostituerede. Faderen, der har store planer om et godt parti for sønnen, lader ham arve sin elskerinde Gilberte, for at han kan more sig og i øvrigt være helbefaren, før han indtræder i et karriere-ægteskab.

Det er tiden lige før Den første Verdenskrig, og den lovende og eventyrlystne unge mand beslutter sig til foreløbig at blive kavaleri-officer. Han giver en malende beskrivelse af kasernelivet med dets grove soldaterløjer og skildrer begejstret det fejende flotte ved en hel kavaleri-division i angreb under en manøvre.

Under en soldetur sammen med nogle kammerater træffer han pigen *Agnès,* der viser sig lige at være kommet ind fra landet for at arbejde i et bordel. Her opsøger han hende og forbløffes over visse særheder hos hende; hun nægter først trods hans indtrængende bønner at tørre sminken af ansigtet, ja hun prøver på helt at blive fri for at „betjene" denne kunde, men bøjer sig dog til sidst. Han forstår ikke hendes modstand, men føler sig sælsomt tiltrukket af det ægte og oprindelige i hendes natur og vender ofte tilbage til hende. Hun har midt i det frastødende miljø bevaret en næsten helgenagtig troskyldighed. Efterhånden opgiver hun enhver tilbageholdenhed, og de bliver håbløst forelskede. Hendes vægring ved at tage sminken af (husets „uniform") skyldtes kun angst for at give sig følelserne i vold. Georges tager hende efter nogen tid ud af bordellet for at installere hende i et hus, hvor de oplever en idyl uden lige.

Men deres lykke forstyrres snart af forskellige forhold. Krigen bryder ud – budt hjertelig velkommen af den tyveårige soldat – men det værste er, at han pådrager sig en smitsom kønssygdom og kun kan have fået den fra Agnès. Han mistænker hende forbitret for at have været ham utro, og hun forlader ham skuffet over, at han ikke elsker hende længere. Georges får imidlertid sin ilddåb og kureres under massakrerne for sin krigsrus. Han kommer til at længes efter sin Agnès og forsoner sig derfor med hende.

Men da han trods faderens protester tilbyder hende ægteskab, opstår den endelige hindring for deres vedvarende lykke. Agnès er nemlig allerede gift med *Emilien,* sønnen på den gård, hvor hun som forældreløs er vokset op. Emilien forførte hende tidligt, og hun aborterede som 15-årig. Senere giftede de sig, men han „solgte" hende til et bordel og rejste til Amerika for at tjene penge til at realisere sin drøm om en isenkræmmerforretning!

Agnès har intet hørt fra ham siden, og hun nærer ingen følelser for ham ud over en mærkelig troskab, som hun i sin religiøsitet mener at skylde ham. Efter krigen opsporer Georges den nu hjemvendte Emilien for at få ham til at gå med til skilsmisse, men han afslår mærkeligt nok trods yderst favorable tilbud fra Georges. Agnès forlader derfor sin elsker og drager til provinsen med sin lovformelige æg-

temand Emilien. Georges bliver bundulykkelig og driver nogle år rastløs omkring. Til sidst erfarer han, at Agnès er død af tuberkulose, og han står nu helt uden mål i tilværelsen.

I en epilog oplyses det, at han 10–15 år senere som hemmelig agent skydes ned af Gestapo, da han omringes under et besøg ved Agnès' grav.

Bogen indeholder givetvis mange selvbiografiske træk. Hovedpersonen er født i 1894, han var kavaleriofficer under Den første Verdenskrig, og han færdes i 1920'erne i intellektuelle kredse blandt malere og andre (*Derain, Man Ray* og brødrene *Prévert*) – altsammen ligesom Renoir selv. Desuden virker meget i bogen så autentisk, at det kun kan være selvoplevet. Stilen er flydende og klassisk klar (ikke noget med *nouveau roman* eller anden modernisme!), men improvisatoren Renoir fornægter sig ikke: der er mange causerende indskud, som giver romanen et vist skødesløst præg. Det er netop ved disse filosofiske betragtninger og de mange ægte detaljer, at bogen får liv.

„Les œuvres d'imagination ne durent pas", skriver forfatteren et sted og tilføjer: *„Ne dure que ce qui est basé sur l'observation de la réalité"*. Men man kan ikke lade være med at synes, at der ved siden af virkeligheds-iagttagelserne netop er for meget *imagination,* for megen kunstighed og litterær fantasi i denne tragiske historie om en *grand amour.* Naturligvis undgår man ikke (trods det konstruerede) at blive både bevæget og opstemt af romanen, skrevet som den er med Renoirs sædvanlige varme menneskelighed og rabelaiske humor. Til trods for den tragiske udgang er hovedvægten lagt på beskrivelsen af kærlighedslykken, så længe den varer. Og selv om der kan være en del nostalgi i fremmaningen af *la belle époque,* verden af i går, virker det dog ikke så meget som en tabt lykke. Især i begyndelsen af bogen får den afklarede ro og ironi én til at tænke på *Thomas Manns* „Felix Krull".

Renoirs blanding af djærvhed og følsomhed har gjort ham til fjende af enhver form for intellektuelt hovmod og arrogance; det kommer særlig tydeligt frem i dette værk i sympatien for den primitive Agnès og i en typisk Renoir-bemærkning som denne: *„Je commençais à haïr les idées générales et à me méfier des abstractions."* (Han er imidlertid heller ikke nogen anti-intellektuel, hvilket fremgår af hans villighed og lyst til at analysere sine film, f. eks. i flere interviews i „Cahiers du Cinéma"). I denne roman som i sine film kredser han om det alment-menneskelige – det være sig kærligheden, venskabet eller kunsten – og dets muligheder for at overvinde alle nationale og sociale skel. Ikke blot i forholdet Agnès–Georges, men også i beskrivelsen af soldaterlivet beklager han klasseforskellene (*„Toujours les castes!"*) og hylder tværgående venskaber. Ligesom i „Elena og mændene" understreger han kærlighedens civiliserende virkning og spørger, om ikke Hitler ville være blevet en anden, hvis han var blevet oplært af en elskerinde som Gilberte!

Man overraskes af karakterskildringen, der ikke er særlig typisk for Renoir. Det er således usædvanligt at træffe en så udpræget usympatisk person som Emilien. I Renoirs verden er der næsten altid forsonende træk ved de såkaldte skurke. Heller ikke den renhjertede og ortodokse Agnès virker særlig renoirsk. Hans personer plejer at være mere sammensatte. Hendes selvudslettende væsen kommer rent ud sagt til at virke postuleret. Især har man svært ved at acceptere hendes blinde religiøsitet. Siden „Spillets regler" fra 1939 og især i de senere år har Renoir givet udtryk for en resigneret livsholdning, som står i kontrast til hans anarkistisk-revolutionære indstilling i 1930'rne. Han vil nu fratage os den store illusion om, at man kan bryde spillets regler, og i „Frokosten i det grønne" proklamerer han, at lykken består i at underkaste sig naturens orden. Men det kan forhåbentlig ikke være Renoirs mening, at vi skal opfatte den sagtmodige og passive Agnès som „det harmoniske menneske" (*„Le monde est comme il est"*) og prøve at efterligne hende? Jeg tror imidlertid heller ikke, at hun er tænkt som „det umiddelbare naturbarn", der er blevet forkvaklet af kirken og dens syndsbevidsthed; det vil sige, at vi først og fremmest skal have medlidenhed med hende. Måske skal vi både beundre og ynke. Da hun på et vist tidspunkt opdager litteraturen, bliver hun karakteristisk nok meget betaget af fyrst Mysjkin („Idioten"), men Renoir er bestemt ikke nogen neurotisk og højspændt *Dostojevski*-type, og det er sikkert derfor, at Agnès ikke bliver helt troværdig.

Den sensuelle Renoir, for hvem meget lidt menneskeligt er fremmed, har i denne roman villet fremhæve den fysiske side af selv den største og dybeste kærlighed. Denne tendens mod den krasse realisme udarter desværre flere steder til vulgariteter, især i soldaterafsnittet, hvor der bliver serveret nogle ramme sjoferter. Den førnævnte *imagination,* altså den altdominerende lidenskab og den naive Agnès-skikkelse kommer netop til at springe i øjnene, fordi selve baggrunden – tidsbilledet, miljøbeskrivelsen og detaljerne i elskovsforholdet – er så overbevisende og levende. Derfor er det kun

en udmærket bog og ikke et mesterværk, som bør placeres blandt Renoirs hovedværker.

Til trods for disse indvendinger skal romanen hermed anbefales til vederkvægelse for alle Renoir-entusiaster, mens vi venter på den film („C'est la révolution!"), han nu skulle være i gang med. Samtidig foreslås bogen til vore forlæggere som en oversættelsesmulighed.

Frederik G. Jungersen.

Filminstruktører på bånd

„Wie sie filmen". Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart. Herausgegeben und eingeleitet von Ulrich Gregor. Gütersloh, Sigbert Mohn Verlag, 1966.

Det er efterhånden kommet på mode at udgive værkstedssamtaler med udøvende kunstnere i bogform. Det startede med den amerikanske samling „Writers at Work", som herhjemme er blevet fulgt op af *Hanne Marie Svendsens* „Romanens veje" og *Jette Kromanns* „Digtere på bånd", og nu har man udvidet initiativet til også at gælde filminstruktører.

For nylig udkom på tysk bogen „Wie sie filmen", redigeret af filmhistorikeren *Ulrich Gregor,* indeholdende 15 interviews med forskellige instruktører, og i dette forår er en lignende samling annonceret til udgivelse på engelsk (*Andrew Sarris:* „Interviews With Filmdirectors").

Selv om interview-formen umiddelbart forekommer at have et aktualitetspræg, som mere berettiger til udgivelse i tidsskrifter, kan den også i bogform have en blivende værdi alene derved, at et interview med kunstneren selv oftest er langt mere spændende og givende end en udenforstående dybsindige fortolkninger (jvf. *Susan Sontags* nyudkomne bog „Against Interpretation", der angriber den megen overfortolkning, som i dag florerer inden for litteratur-, teater- og filmkritikken).

En sådan interviewsamling er imidlertid noget af en problematisk opgave, succes'en er afhængig af en række forskellige faktorer: er intervieweren i stand til at dreje spørgsmål og svar ind i en bestemt bane og samle trådene til et hele, er kunstneren selv i stand til at beskrive sit skabende arbejde med ord, kan man rent praktisk samle et repræsentativt udvalg – i dette tilfælde af filminstruktører – når samme folkefærd er uhyre vanskeligt at få i tale, og en del overhovedet afslår at lade sig interviewe. „Wie sie filmen" er da også mærket af disse vanskeligheder. Man kunne godt have tænkt sig et bedre udvalg, og det udbytte, man får af de enkelte interviews, er ret svingende. Det er således ret begrænset i tilfældene *John Huston, Fellini, Antonioni, Bergman, Buñuel, Lindsay Anderson, Grigori Kosinzev* og *Susumu Hani,* der alle udtrykker sig på en ret traditionel vis. En hel del mere får man ud af samtalerne med *Wolfgang Staudte, Francesco Rosi, Jerzy Kawalerowicz, Alain Resnais, Konrad Wolf* og *Richard Leacock* (sidstnævnte falder i sin egenskab af dokumentarfilminstruktør lidt uden for de øvrige).

Det betydeligste afsnit i bogen er dog uden tvivl et 50 sider langt, udbytterigt interview med *François Truffaut,* der øjensynlig af egne erfaringer fra sin tid på „Cahiers du Cinéma" har forståelsen af, hvad intervieweren ønsker at få frem og formår at skelne væsentligt fra uvæsentligt (så meget mere vigtigt er dette interview som kildemateriale, som der endnu ikke er skrevet bøger om Truffaut og hans produktion).

Som titlen „Wie sie filmen" siger det, er bogen koncentreret om at vise, *hvordan* disse instruktører arbejder. Ved hjælp af et ret fast spørgeskema, som naturligvis retter sig noget efter den pågældende instruktør, forsøger man at kortlægge, hvordan en film opstår i alle de enkelte faser: hvordan opstår ideen, hvordan og af hvem bliver drejebogen udarbejdet, levnes der rum for improvisationer, hvordan er samarbejdet med teknikere og skuespillere, hvilken rolle spiller musikken og montagen osv.

For nogle instruktørers vedkommende kommer den første idé til deres film i form af måske et billede eller en kort scene, som ikke nødvendigvis behøver at findes i den færdige film, men som blot udløser de videre ideer (Truffaut, Bergman). Nogle, som f. eks. Fellini, ser filmen som en måde at finde sig selv på, som en rejse mod et ukendt mål. De fleste lægger imidlertid ikke skjul på, at ideen som regel ikke opstår hos dem selv (Resnais: „90 % af alle instruktører arbejder efter andres drejebøger og ikke efter egne ideer").

En særlig interessant fase i filmens forarbejde synes at være samarbejdet mellem instruktøren og drejebogsforfatteren. Så at sige alle fremhæver her diskussionens frugtbare betydning for det endelige resultat. I spørgsmålet om, hvem der er en films egentlige skaber, hersker der en del uenighed. Der findes film, som man helt kan identificere med deres instruktør (Bergman og Fellini), andre betragter nærmest filmen som et teamwork, hvor én person dog samler trådene (Staudte), atter andre interesserer sig slet ikke for dette spørgsmål, idet de mener, at det jo er det færdige resultat, som må tælle (Resnais).

Endnu større uenighed eksisterer der i

spørgsmålet om forholdet mellem instruktør og skuespiller. Alternativet synes at være enten at betragte skuespilleren som en intelligent medarbejder (Truffaut, Kosinzev, Wolf) eller som slet og ret materiale (Fellini, der ikke lader nogen skuespiller læse drejebogen på forhånd, Staudte og Antonioni: „En eneste person sammensmelter de forskellige elementer, en film er sammensat af, og er i stand til at forudse resultatet af denne sammensmeltning: instruktøren. Skuespilleren er et af disse elementer, ofte ikke engang det vigtigste"). Disse forskellige holdninger afspejler sig også i forholdet til musikken og montagen. Nogle opfatter musikken som et forræderisk element mod billedet (Buñuel, Antonioni), hvorimod andre tillægger den stor rytmisk og emotionel betydning (Truffaut: „Uden musik ville der for mig mangle noget i en film"). For nogle er montagen på forhånd nøje planlagt (Staudte, Buñuel, og Fellini: „Mine film opstår ikke i klipperummet, men i kameraet"), andre bruger lang tid på den endelige montage og ændrer derved mange detaljer i filmen (Truffaut, Kosinzev).

Det er, med undtagelse af Truffaut-interviewet, ikke det indtryk, man får af den enkelte instruktør, som interesserer ved gennemlæsningen af bogen, men snarere det faktum, at man her for en gangs skyld får lejlighed til at *sammenligne,* hvor forskelligt de enkelte instruktører ser på den arbejdsproces, som hedder at skabe en film. I så henseende er „Wie sie filmen" et ret enestående dokument.

Karen Jones.

Hun kan også skrive

Asta Nielsen: „Den tiende muse", Gyldendal 1966.

I efteråret 1966 vendte *Asta Nielsen* tilbage til os. Hun blev 85 i september, museet viste den hidtil mest komplette Asta Nielsen-serie i løbet af efteråret, man optog en film om og med hende, og hendes memoirer blev genudsendt i en udgave, hvor der i forhold til førsteudgaven fra 1945–46 var tilføjet et kapitel om hendes møde med *Hitler.*

Det er ofte med en flov fornemmelse, at man læser skuespillererindringer. De er hyppigt trivielle selvoptagede beretninger bygget over læsten „berømte mennesker, der har mødt mig". Men hverken som skuespillerinde eller som memoireforfatter ligner Asta Nielsen andre, og det er de samme kvaliteter, man beundrer hos hende som skuespillerinde og skribent. Hun skriver med fin balance mellem alvor og humor. Hun kan være medfølende, men aldrig sentimental. Og selvom hun ikke lægger skjul på, at hun er blevet feteret, så skildrer hun alle gunstbevisningerne uimponeret, og man mærker, at al den megen virak inderst inde aldrig har haft så stor betydning for hende. Bogen viser først og fremmest, at hun har taget sit arbejde alvorligt, og hun har holdt alt det ude, som hun med rette har ment ikke vedkom andre. „Den tiende muse" er med til at uddybe billedet af vor største filmskuespillerinde, og det er godt, at den nu atter er tilgængelig.

Ib Monty.

FILMINDEX LXXXIII OLE ROOS - AF LUISE ROOS

I KØ FORAN LIVET. Prod.: Minerva-Film for Bikuben i samarb. med Arbejdsmarkedskommissionen, 1958. M. og I.: Theodor Christensen. Ass.: Ole Roos. F.: Jørgen Juul Sørensen. Mu.: Børge Roger-Henrichsen. Speaker: Kjeld Jacobsen.

OVER ALLE GRÆNSER. Prod.: Svend Aage Lorentz, 1958. M. og I.: Svend Aage Lorentz. Ass.: Yelva Bendtsen, Yrsa Lorentz og Ole Roos. F.: Henning Bendtsen. Mu.: Børge Roger-Henrichsen. Medv.: Helle Virkner, Holger Juul Hansen, Tove Maës, John Wittig, Ebba Amfeldt, Louis Miehe-Renard, Jakob Nielsen, Annelise Demuth, Børge Møller Grimstrup, Thorkild Demuth, Michael Glynn, Carl Johan Hviid m. fl. Pr. 7.3. 1958. Scala, Bella, Triangel, Merry, Colosseum, Rialto.

BARE EN PIGE. Prod.: Minerva-Film for Dansk Kvindesamfund, 1959. I. og M.: Theodor Christensen. Ass.: Ole Roos. F.: Rolf Rønne. Speaker: Kjeld Jacobsen.

PANIK I PARADIS. Prod.: Hagen Hasselbalch, 1960. I.: Hagen Hasselbalch. Ass.: Ole Roos. M.: Tørk Haxthausen, Hagen Hasselbalch og Børge Høst. F.: Hagen Hasselbalch. Mu.: Erik Fiehn. Medv.: Alf Kjellin, Katarina Hellberg, Mogens Brandt, Dirch Passer, William Brüel, Helge Kjærulff-Schmidt, Kirsten Olsen, Vivi Ancher, Olaf Ussing, Poul Møller, Ego Brønnum-Jacobsen, Erik Fiehn, Johannes Allen, Tex Ilden, Finn Methling, Peter Kitter, Henrik Antonsen. Pr. 18.10.1960. Dagmar.

A CITY CALLED COPENHAGEN. Prod.: Statens Filmcentral for Ministeriernes Filmudvalg, Kbh.s Kommune og Kbh.s Havnevæsen, Minerva-Film, 1960. I.: Jørgen Roos. Ass.: Roger Maridia og Ole Roos. M.: Jørgen Roos og Roger Maridia. F.: Jørgen Roos. Mu.: Arkiv. Speaker: Osvald Helmuth.

DANISH DESIGN. Prod.: Statens Filmcentral for Landsforeningen Dansk Kunsthåndværk og Dansk Kulturfilm, Minerva-Film, 1960. I. og M.: Jørgen Roos. Ass.: Jette Kehlet og Ole Roos. F.: Henning Kristiansen. Mu.: Max Brüel. Speaker: Herbert Gottesmann.

ENDEN PÅ LEGEN. Prod.: Statens Filmcentral for Dansk Kulturfilm, Laterna Film, 1960. I. og M.: Theodor Christensen. F.: Rolf Rønne. Klip: Ole Roos. Speaker: Henning Skaarup, Gunnar Hansen, Niels-Christiansen.

VEJEN TIL SARTANO. Prod.: Statens Filmcentral for Mellemfolkeligt Samvirke, Bikuben, Undervisningsministeriet og UNESCO, Laterna Film,

1960. M. og I.: Theodor Christensen. F.: Rolf Rønne. Klip: Ole Roos. Mu.: Radiotelevisione Italiano og beboerne i Sartano. Speaker: Ernst Bruun Olsen.

INTRODUCTION TO DENMARK. Prod.: Statens Filmcentral for Landbrugets Afsætningsråd og Industrirådet, Laterna Film, 1960. Tilrettelæggelse: Henning Nystad. Billedinstruktion: Ole Roos. M.: Henning Nystad. F.: Henning Kristiansen. Mu.: Niels Viggo Bentzon. Klip: Ann-Lis Lund og Henning Nystad. Speaker: William Holden.

VITAMINER A, B, C, D. Prod.: Laterna Film for Landbrugets Afsætningsråd, 1961. I. og Klip: Ole Roos. M.: Henning Nystad. Speaker: Claus Toksvig.

FRITIDEN ER ALLEREDE BEGYNDT. Prod.: Statens Filmcentral for Dansk Kulturfilm, Minerva-Film, 1962. I.: Ole Roos. M.: Willy Reunert og Ole Roos. F.: Jørgen Juul Sørensen. Klip: Ole Roos. Speaker: Jørn Jeppesen.

PAS PÅ DE SMÅ. Prod.: Statens Filmcentral for Rådet for større Færdselssikkerhed, Minerva-Film, 1962. I., M. og Klip: Ole Roos. F.: Morten Find. Speakerkommentar: Ulrik Duurloo. Speaker: Birthe Frost.

MR. CUSTOMER. Prod.: Statens Filmcentral for Landbrugets Afsætningsudvalg, Laterna Film, 1963. I. og Klip: Werner Hedmann og Ole Roos. M.: Henning Nystad. Animering: Hamberg & Beckendorff. F.: Rolf Rønne. Mu.: Louis Hjulmand. Speaker: David Hohnen.

TIL HUSBEHOV. Prod.: Statens Filmcentral for Boligministeriets Produktivitetsudvalg, Laterna Film, 1963. I.: Theodor Christensen og Ole Roos. M.: Theodor Christensen. F.: Rolf Rønne. Klip: Ole Roos. Speaker: Asbjørn Andersen og Preben Neergaard.

I DENNE SØDE JULETID. Prod.: Laterna Film for Magasin du Nord, 1963. I., M. og Klip: Ole Roos. F.: Rolf Rønne. Mu.: Arkiv.

PH LYS. Prod.: Statens Filmcentral for Dansk Kulturfilm, Laterna Film, 1964. I. og Klip: Ole Roos. M.: Poul Henningsen og Ole Roos. F.: Peter Roos. Lyd: Niels Ishøj og Ole Askman. Mu.: Louis Hjulmand. Medv.: Poul Henningsen.

MICHEL SIMON. Prod.: Ole Roos og Laterna Film, 1964. I., M. og Klip: Ole Roos. F.: Peter Roos. Lyd: Niels Ishøj. Mu.: Arkiv. Medv.: Michel Simon.

IDÉ BLIVER TIL VIRKELIGHED. Prod.: Laterna Film for BP-Oliekompagniet, 1965. I., M. og Klip: Ole Roos. F.: Peter Roos. Lyd: Arne Lintner. Mu.: Louis Hjulmand. Speaker: Claus Toksvig.

INTERVAL. Prod.: Laterna Film, 1965. I., M. og Klip: Ole Roos. F.: Peter Roos. Lyd: Ole Askmand. Mu.: Atli Bjørn. Medv.: Peter Steen.

PÅ DE SYV HAVE. Prod.: Laterna Film for BP-Olikompagniet, 1966. I. og Klip: Ole Roos. M.: Ole Roos og Ole Gammeltoft. F.: Peter Roos. Lyd: Ole Askman. Mu.: Arkiv. Speakerkommentar: Palle Koch. Speaker: Asbjørn Andersen.

FILMINDEX LXXXIV OLE GAMMELTOFT - AF LUISE ROOS

FACTS ABOUT B&W ALPHA. Prod.: Minerva-Film for Burmeister & Wain, 1956/57. I.: Søren Melson, ass.: Ole Gammeltoft. M.: Theodor Christensen. F.: Rolf Rønne. Mu.: Poul Rovsing-Olsen. Tegnefilm: Kaj Pindal.

M/S TRÆLLEBORG. Prod.: Minerva-Film for Kungl: Järnvägsstyrelsen, 1957/58. I.: Ingolf Boisen, ass.: Ole Gammeltoft. M.: Ingolf Boisen og Ole Gammeltoft. F.: Jørgen Juul Sørensen, Rolf Rønne, Kent Hansen, Poul H. Hansen. Mu.: Poul Rovsing-Olsen. Speaker: Nils Nygren.

GOYA-LOS DESASTRES DE LA GUERRA. Prod.: Torben Madsen, Minerva-Film, 1958. I.: Søren Melson, ass.: Ole Gammeltoft. M.: Søren Melson, Ole Gammeltoft og Erik Fischer. F.: Bent Dünweber. Mu.: Ludwig van Beethoven – 3. sats af Eroica-symfonien.

BYENS AFTEN. TV-feature, 1959. M. og I.: Ole Gammeltoft.

VI KAN HA' DET SÅ GODT. TV-feature, 1960. I.: Ole Gammeltoft. M.: Carl Bang.

MIDT I OG UDENFOR. Prod.: Ole Gammeltoft og Minerva-Film, 1962. I., M. og Klip: Ole Gammeltoft. F.: Morten Find. Medv.: Oscar Petersen.

KAMMERSPIL. Prod.: Laterna Film, 1965. I. og M.: Ole Gammeltoft. F.: Peter Roos. Klip: Knud Hauge. Lyd: Ole Askman. Mu.: Arkiv. Medv.: Henning Palner, Yvonne Ingdal.

PRÆVENTION. Prod.: Laterna film for Foreningen for Familieplanlægning, 1965. I. og M.: Ole Gammeltoft. F.: Henrik Heger, Jesper Høm. Lyd: Arne Lintner. Klip: Knud Hauge.

SIGNALET. Prod.: Laterna Film, 1966. I.: Ole Gammeltoft. M.: Anders Bodelsen og Ole Gammeltoft efter A. B.s novelle. F.: Henning Kristiansen. Klip: Knud Hauge. Mu.: Bill Evans. Lyd: Ole Askman. Medv.: Ingolf David.

„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. og 9.–12. årg.	2 kr. pr. stk.	

★★★★ = 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
Fahrenheit 451	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
The Magnificent Ambersons	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★
They Were Expendable (Operation Helvede)		★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★	★★★★	★
Der var engang en krig	★★★	●	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★
The Bedford Incident (Fremmed U-båd jages)		★★★★	★★		★★★	★★	★★			
Nobi	★★	★★★	★★★		★★	★	★★★★			★
Un homme et une femme (Manden og kvinden)	★★	★	★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★
Walk, Don't Run (Skynd dig langsomt, mand)	★★	★★★		★★	★★	★★	★★★	★	★★★	★★
Drôle de drame (Et tosset drama)	★★★		★★★	★★	★		★★★	★★	★★	★★
Vernost (Trofasthed)		●	★	★★	★		★★	★★★	★★★	
Le feu follet (Kold ild)	★★	●	★★★	★	★★	★★★	★★★	★★★	★	★
Sisimiut	★★	●	★★		★★		★★★	★★		★★
The Russians Are Coming (Russerne kommer)		★★★	★	★★	★		★★	★★	★	●

Louise Brooks i "A Girl In Every Port" (Hawks, 1928) vises af museet i marts