KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

13. ÅRGANG JULI 1967 **80**

Indhold

Repertoiret 184
7 års kløe eller going bye-bye (leder) 185
7 år for Lea (leder) 185
Farvel og tak (leder) 186
John Ford og Syv kvinder 188
Blow-Up 196
Carole Lombard 204
Interview med Jean Renoir 211
Cannes-rapport 214
Læserbrev 217
De 10 kedeligste 218

Filmene:
„Persona" 222
„Campanadas a medianoche" 223
„Il vangelo secondo Matteo" 224

Filmindex LXXXVII (Arthur Penn) 226
Minikritik 227

Forsidebilledet: Haydée Politoff i titelrollen i „La collectionneuse", Eric Rohmers „etude de moeurs", som har vakt betydelig opmærksomhed i Frankrig, og som skulle have en chance på det danske repertoire i den kommende sæson.

Side 2 og bagsiden: People we like! Dem vi kan li'. – Redaktørerne må dog for en sidste gang slå fast, at selv om vi i dette tilfælde alle kan lide dem alle, er galleriet tilvejebragt under til tider stærkt personlige ordvekslinger, og der er ikke i samtlige tilfælde tale om en absolut treenig *forelskelse.*

Konkurrencen går nu ud på, at „Kosmorama"s velkendt skarpsindige læsere skal identificere vore yndlinge, og gevinsten er retten til at tegne abonnement på den nye årgang af „Kosmorama". Løsninger skal ikke indsendes, og det rigtige svar vil ikke blive offentliggjort.

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 16.3.–1.6.1967 (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".

ATT ANGÖRA EN BRYGGA (Hul i broho'det), Sverige 1966. Aktieselskabet Svenska Ord med *Tage Danielsson* i spidsen fortæller en lang og ofte meget grotesk-vittig farce om forfærdelige hverdagsbesværligheder. (2640 m – 97 min.).

BATMAN (Batman), USA 1966. *Leslie H. Martinsons* tegneseriefilmatisering er veloplagt og elegant klovneri med morsomme stiliseringer i blanke og rammende farver. (2885 m – 105 min.).

A BIG HAND FOR THE LITTLE LADY (Poker i Dodge City), USA 1966. *Fielder Cooks* film handler om et smukt og spændende parti poker, der udvikler sig gennem en vidunderlig serie af overraskelser. Lokalkolorit og atmosfære er perfekt ramt, vittigt og følsomt varieres det menneskelige stof, og spillet er pragtfuldt: *Henry Fonda, Joanne Woodward, Burgess Meredith, Paul Ford.* En folkekomedie af meget stort format. (2605 m – 96 min.).

BLOW-UP (Blow-Up – Var det mord?), England 1966. Anmeldt i dette nr.

CHIMES AT MIDNIGHT (Falstaff), Spanien 1965. Anmeldt i dette nr.

A COUNTESS FROM HONGKONG (Grevinden fra Hongkong), England 1966. *Charles Chaplins* romantiske komedie er konsekvent chaplinsk og gammeldags. Forkerte forventninger har givet den en placering, som tiden måske vil revidere. (2965 m – 109 min.).

FANTASTERNE, Danmark 1967. Se næste nr.

GEORGY GIRL (Georgy girl), England 1966. Uden *Lynn Redgrave* ville denne konfuse og halvgennemtænkte film falde fra hinanden i spåner. Hun yder en indtagende præstation, men kan ikke skjule, at *Silvio Narrizanos* instruktion er en fuldstændig forvirret repetition af numre fra de seneste års engelske film. (2710 m – 99 min.).

GRAND PRIX (Grand Prix), USA 1960. *John Frankenheimers* beretning om det tekniske tyranni er spændende og dynamisk underholdning med rystende perspektiver. (4800 m – 169 min.).

HISTORIEN OM BARBARA, Danmark 1967. *Palle Kjærulff-Schmidt* tyndslider sit talent – tomgang og uforløste antydninger. (2280 m – 84 min.).

LEMONADE JOE (Lemonade Joe), Tjekkoslovakiet 1964. *Oldrich Lipskys* westernparodi er næsten hele tiden helt ved siden af, og den vil også være kapitalistsatire og æstetisk eksperiment. Alt er lige mislykket. Filmen er hverken morsom eller behagelig at se på. (2500 m – 95 min.).

MICKEY ONE (Mickey One), USA 1965. *Arthur Penns* moderne fabel om det identitetsløse menneske, der ikke kan retablere forbindelsen med omverdenen, er ofte imponerende i sin barokke iscenesættelse, men overfladehistorien og dens symbolske aspekter er i strid med hinanden. (2540 m – 89 min.).

NEVADA SMITH (Nevada Smith), USA 1966. *Henry Hathaway* tager sig lovlig god tid med at fortælle om Nevada Smiths hævnodysse, og efterhånden skrumper den ambitiøst anlagte film ind til at blive et ret ensidigt drama om den gode mod de onde. Uden at være skabt for rollen spiller *Steve McQueen* spændende, og *Lucien Ballards* foto er en nydelse. *Raf Vallone* falder som offer for 14 minutters forkortelse i den herhjemme udsendte version. (3315 m – 117 min.).

PERSONA (Persona – sonate for to), Sverige 1966. Anmeldt i dette nr.

THE RAVEN (Ravnen), USA 1963. Måske ikke den bedste, men sikkert den vittigste i *Roger Cormans Poe*-serie. Han gør lidt nar af gyserstilen og har fornøjet sig vældigt med den formidable skræktrio *Vincent Price, Boris Karloff* og *Peter Lorre*. Lorre forvandlet til en kæmpemæssig klat hindbærsyltetøj er virkelig en „collector's item". (2360 m – 84 min.).

SAND PEBBLES (Kanonbåden San Pablo), USA 1967. *Robert Wise* fortæller en antiheroisk historie med *Steve McQueen* som antihelten. Håndværket er perfekt, og dramaet ægte og gribende. (5370 m – 187 min.).

SHOCK CORRIDOR (Chok korridor), USA 1963. *Samuel Fullers* meget ambitiøse tragiske thriller er ikke meget tragisk og ikke så lidt udvendigt sensationalistisk. I sin stil synes den at høre hjemme i fyrrerne, og den demonstrerer i højere grad, end den trænger ind i emnet. (2765 m – 100 min.).

IL VANGELO SECONDO MATTEO (Matthæusevangeliet), Italien 1964. Anmeldt i dette nr.

LA VIELLE DAME INDIGNE (Den skamløse gamle dame), Frankrig 1964. *René Allios* spillefilmdebut efter en af *Brechts* „Kalendergeschichten" er en meget lavmælt, undertiden fint ironisk, undertiden ganske vittig lille hverdagsskildring, hvis raison d'être dog er den indtagende veteranskuespillerinde *Sylvie*. (2590 m – 95 min.).

ZERO DE CONDUITE (Zéro de conduite), Frankrig 1933. Man konstaterer med tilfredshed – ja glæde – at Repriseteatret tager *Vigos* meget betydningsfulde og konstant underholdende klassiker op – selv efter en forevisning i TV, og når man samtidig får „A propos de Nice" fra 1930 at se igen, er det et „must". (Henholdsvis 1190 m og 705 m – 44 min. og 26 min.).

7 års kløe eller going bye-bye

Skal man dømme efter almindelige danske tidsskriftforhold, må man sige, at kun de færreste af disse forhold når at opleve det 7. års kløe. Redaktøren er i reglen efter få år blevet træt, eller han har fundet sig en ny og bedre, smukkere eller rigere; måske én, der er så dejlig, at andre bliver helt energiske af misundelse. Når vort forhold til „Kosmorama" har varet i 7 år, kan en del af forklaringen sikkert søges i den omstændighed, at det har været ret polyandrisk; dette kan igen forklares med, at den enke, vi overtog, i sin tid begyndte som barnebrud for en temmelig husfaderlig type, og at denne baggrund også var egnet til at gøre det senere forhold lidt monotont; men så må vi i samme sekund tilføje, at vor omgængelighed tillige gjorde det stabilt. Dette i forbindelse med lidt håndværksmæssig flid har gjort hende til et helt godt parti her op til det 3. forsøg; hun er blevet moden og kender sit værd; det forbaskede er blot, at hun er begyndt at stille krav til viriliteten.

Guderne skal vide, at vi ikke har spundet guld på forholdet. Et eller andet afholdt os fra at anskaffe en laktaske til hende. Endda hævdes det, at der er betydelige midler i hendes familie, men denne har vel ment, at forholdet var lidt uværdigt. Vi vil dog fortælle vore børnebørn, at den ikke kendte sin besøgelsestid, og at den i det hele taget var ret materialistisk indstillet.

Det 7. års kløe viste sig, når vi nu skal være helt ærlige, allerede for et par år siden, men så er det jo, at man takker for et par gode kapellaner og husvenner; og når vi selv skal sige det: det er efterhånden ikke så få, der har lånt nøglen, mens vi selv gik en tur rundt om karréen. Det skete endog – skønt for sjældent – at vi bød på en efterfølgende kop te og en sludder om æstetikken og teknikken og sådan noget, men af mærkelige grunde opstod der næppe noget helt fortroligt forhold mellem dem og os. Måske fordi vi ikke lod dem overnatte, men henviste dem til de lejede værelsers kolde ensomhed. Det var dog mere ægte kærlighed end jalousi, der forledte os til dette, og efterhånden som det ægte svandt, steg længslen efter det frie liv blandt disse playboys, som, om de overhovedet kendte til ensomhedens bitre tårer, i hvert fald skjulte dem bag en maske af lystbetonet fribytteri.

Det er en fornuftsbestemt skilsmisse, denne her. Kærligheden var blevet afløst af vanen, og den kan næppe genoplives. Men vi kan da stadig være som brødre for hende, vi kan da stadig i ny og næ sende hende en sandkage; om nødvendigt med en fil i. *P. M.*

7 år for Lea

Da Jakob i sin tid forelskede sig i Rachel, trællede han i syv år for at få hende. Da tiden var omme, blev han narret og så sig pludselig formælet med Rachels grimme søster, Lea med de matte øjne.

Nu har man siddet i syv år som den ene tredjedel af „Kosmorama"s redaktion, og det er blevet på tide at gå. Syv år for Kos – gad vide, om det ikke er gået os som Jakob. Man har i hvert fald pligt til at spørge sig selv, om det nu også var umagen værd.

Vi viderefører bladet efter den ensomme gamle redaktør, og vi er selv blevet tre ældede redaktører, der forlader redaktionen i en stemning af at have overstået noget uden at have fået virkeliggjort alt det, der skulle virkeliggøres. Vi var kloge nok til at fastholde meget af

netop dette arrogante „Kosmorama"-tonefald, der tirrer så nyttigt, og vi var så fornuftige at koncentrere os mere om kvalitet end om politik. Vi har ikke lagt skjul på, hvad vi kan lide, og vi har hyldet vore helte. Vi føler, at de numre af „Kosmorama" er de bedste, som vi har fyldt med stof om de film og de kunstnere, som vi beundrer – ingen har kunnet tvivle om vore passioner, og det er ikke så ringe endda.

Men det er blot ærgerligt, at vi ikke har skrevet endnu mere om det, vi kan lide, og ærgerligt, at vi ikke har hyldet vore helte på alle sider af „Kosmorama". Vi må derfor betragte de numre af „Kosmorama" som de svageste, hvor vi har ladet os forlede til at huse stof om det forhibbede og det kunstige, om det antipoetiske og det ligegyldige.

Og derfor blader vi helst forbi de mange sider om de amerikanske eksperimentalfilm og frem til *Peter Cowies* artikel om *Max Ophüls,* måske det bedste vi har bragt.

Vi besluttede fra begyndelsen ikke så meget at skrive selv som at lade en ny generation af filmkritikere komme frem. Det har ikke været så nemt endda, for mange unge talenter er for modløse, når meningerne skal sættes på papiret, og der er grænser for, hvor længe man kan tigge folk om stof. Men det er dog blevet til et par stykker, og heldigvis netop de folk, som synes at skulle danne kernen i en videre fornyelse af dansk filmkritik. En enkelt af disse nye kritikere omfatter vi med særlig beundring; det er ham, der beskrev os som ubekymrede fars sønner uden kendskab til livets råhed. Underligt, men hvor vidste han nu det fra?

Lad os trøste os; „Kosmorama" har også i vor tid banket de gode film og de store kunstnere ind i en filminteresseret læserskares bevidsthed, og også i vor tid har „Kosmorama" irriteret vanetænkningen og pillet ved de falske storheder.

Måske har vi trællet for Lea, men det behøver i grunden ikke bedrøve os. Jakob opdagede først, da det blev morgen, at det ikke var Rachel, han havde elsket, men inden da havde ingen hørt ham klage. Så vi forlader teltet i jævnt godt humør og overlader gerne Rachel til *Øystein Hjort.*

J. S.

farvel og tak

En del af vore læsere vil allerede vide, at dette nummer af „Kosmorama" er det sidste i denne redaktions regi. Flere aviser har allerede meddelt, at Filmmuseets tidsskrift fra næste årgang vil gå over til større format, flere numre pr. årgang og ny redaktion. I „Information", der ikke altid er så velinformeret om „vor egen verden", som man gerne vil have det til at se ud, er denne ændring af „Kosmorama" blevet udlagt som resultatet af et enormt intrigespil bag kulisserne. Vi er naturligvis ikke blinde for, at der ligesom i den øvrige filmverden også er blevet intrigeret omkring „Kosmorama", men heller ikke i intrigens kunst er danskere særlig talentfulde, og kabalerne har været konfuse og planløse og uden egentlig effekt.

Kendsgerningerne i denne ændring af „Kosmorama" er enkle. Som alle andre tidsskriftredaktører har dette blads redaktører naturligvis også næret en drøm om at gøre bladet større og mere attraktivt, ligesom vi ikke har haft ønske om at være redaktører til vore dages ende.

Som læserne vil vide, har vi med de beskedne midler, der var til rådighed for tidsskriftet inden for Filmmuseets budget, søgt at forbedre bladet. For nogle år siden udvidede vi årgangen med et nummer, og vi forøgede sideantallet og forbedrede omslagets papirkvalitet. Men den store forandring var der ikke penge til. Med oprettelsen af Filmfonden, der jo fordeler en masse penge til dansk film, var det nærliggende at mene, at der også kunne blive lidt penge til det eneste danske filmtidsskrift. Filmfonden har da også nu bevilget et tilskud til udgivelsen af Filmmuseets tidsskrift, foreløbig 50.000 kr. om året i to år. Betingelsen, og der er jo altid betingelser, når man skal have penge, var, at „Kosmorama"s redaktion skulle ændres. Da vi ikke fandt, at vi skulle yde et overmenneskeligt offer ved at overlade redaktionen til andre, men tværtimod indså, at tiden sikkert var inde til, at nye kræfter skulle til, gik vi gerne ind på den betingelse, overbevist om, at det vigtigste var, at læserne fik et større og forhåbentlig bedre blad. Vi gjorde det med så meget større fortrøstning, fordi det viste sig, at alle parter kunne enes om, at *Øystein Hjort* var manden, der skulle redigere „Kosmorama" videre. Et større blad kræver mere arbejde. „Kosmorama" er hidtil blevet lavet i det, der hedder fritiden, og for en ussel betaling. Den nye redaktør er blevet sikret en ordentlig betaling for sit arbejde, og hvad der for bladet er ikke mindre vigtigt, han er sikret absolut redaktionel uafhængighed. Hidtil har der kunnet øves indflydelse på tidsskriftets redaktion via Filmmuseets tilsynsråd. Vi har dog aldrig følt os trykket af nogen censur, og det skal slås fast, at vi ikke kan mobilisere undskyldning for de fejl og undladelsessynder, som visse har ment, at vi har gjort os skyldige i, ved at påstå, at vi har været underlagt nogen form for pression. Når vi ikke har endevendt dansk films problemer, og angrebet til højre og venstre i den danske filmverden, skyldes det ikke, at vi har fået pålagt ikke at røre ved disse sager, men simpelt hen, at vi ikke har gidet bruge vor tid og plads på emner, som efter vor mening ikke har noget med filmkunsten at gøre. Vi har aldrig interesseret os for at drive filmpolitik, og vi har ment, at det var vigtigere at gøre opmærksom på det gode end at hegle løs på det dårlige.

Men som sagt er den nye redaktør sikret endnu større frihed og uafhængighed, og hvis han har lyst, kan ingen forhindre ham i i hvert eneste nummer at angribe Filmmuseet, Filmfonden, danske filmproducenter, biografejere, udlejere etc. Den nye redaktør er alene ansvarlig over for presseloven, Filmmuseet er kun som hidtil udgiver af tidsskriftet, Filmfonden er kun delvis financier.

Jeg skal ikke her kaste mig ud i betragtninger over den „linie", som „Kosmorama" har været ført efter under denne redaktion. Det har der været skrevet tilstrækkeligt om under diskussionerne om „Kosmorama" sidste år. Det vil også være vanskeligt at finde frem til nogen objektiv sandhed om „Kosmorama"s kurs i de forløbne år. Alene den omstændighed, at vi i Danmark er blevet kaldt livsfjerne, tågede og gammeldags æstetikere, og at det svenske „Chaplin" i sit aprilnummer mente, at „Kosmorama" havde en vag venstreradikal tendens og var gennemsyret af „folkbildningsanda", kan afholde en fra forsøg på at karakterisere os selv. Vi går af i tryg forvisning om, at de intelligente af vore læsere, og det er jo de fleste, selv har kunnet læse sig til, hvad vi mente om film. *I. M.*

john ford og SYV KVINDER

AF IB MONTY

En tid frygtede vi for, at „Cheyenne Autumn" skulle blive *John Fords* sidste film. Og selv om han ikke kunne have efterladt sig et smukkere testamente, er vi endnu langtfra forberedt på at tage afsked med filmkunstneren Ford, hvis storslåede, enkle og kraftfulde film er mere tiltrængte end nogen sinde midt i en tid, hvor en blegsottig, forkrampet og intellektualistisk filmmodernisme er ved at lede filmen ud i en kedsommelighedens æra, som kan blive farligere for filmen end alle tidligere forsøg fra bl. a. TV på at drive publikum ud af biograferne.

Men Ford vendte tilbage med den på mange måder forbløffende „Seven Women". Måske er den ikke en af Fords største film, den rummer f. eks. ikke så meget af den magiske poesi, som vi beundrer i de film, først og fremmest hans westerns, hvor han fører menneske og natur sammen i fuldendt harmoniske helheder. „Seven Women" er næppe en film, der vil vinde nye beundrere for Ford. Måske er den, som *John Gillett* har skrevet, specielt lavet af Ford for hans mest varme beundrere, for det publikum, der også elsker den klassiske amerikanske film. Det øjeblikkeligt iøjnefaldende særpræg ved „Seven Women" er, at det netop er en film skabt inden for en Hollywood-tradition, som måske kulminerede i trediverne, en periode i amerikansk film, som alt for mange af os kender alt for lidt til, og som nok kunne fortjene en gennemgribende revaluering. „Seven Women" udspiller sig i 1935, og Ford har praktisk taget lavet den som en film fra 1935. Man kan forestille sig, at Ford med denne film har villet lave en af de film, som han ikke fik lavet i trediverne, og den er ikke blevet mere moderne, fordi han har anvendt Metrocolor og Panavision.

I selve sin grundsituation har „Seven Women" meget tilfælles med Fords film fra trediverne, da han især beskæftigede sig med den lukkede situation. Naturligvis vil man finde dette fordske yndlingsmotiv på alle tidspunkter i hans karriere, men den stramme, næsten skematiske opbygning, og den helt stiliserede udformning af personernes fremtrædende karakteristika i „Seven Women" minder en især om f. eks. „The Lost Patrol". Senere kombineredes dette motiv, den isolerede situation, med et andet af Fords yndlingsmotiver, rejsen, bevægelsen i tid og rum, den lange rejse hjem mod det forjættede land.

„Seven Women" har hentet sin historie fra novellen „Chinese Finale" af *Norah Lofts,* og *Janet Green* og *John McCormick,* der har skrevet manuskriptet, har forsynet Ford med det ideelle grundlag for hans film. Historien er enkel og elementær, og den udvikler sig via nogle markante etaper frem mod den dramatisk og menneskeligt nødvendige og naturlige afslutning. Man kan næsten sige, at historien er aktinddelt, og hvert afsnit synes at have en nøje gennemtænkt længde. Manuskriptet synes at være et næsten forbilledligt underlag for en instruktør af Fords type. Han får udleveret en række enkle situationer, som i en mindre instruktørs udformning ville forblive på det melodramatiske plan, men som Ford kan fylde ud og give følelsesindhold og meningsfuldhed.

„Seven Women" foregår som sagt i 1935, og handlingen udspiller sig på en amerikansk missionsstation i nærheden af grænsen mellem Kina og Mongoliet. Missionsstationen udgør et lille lukket samfund midt i en truende og kaotisk verden. I området hærger den grusomme mongolske banditleder Tunga Khan (*Mike Mazurki*). Foreløbig hører vi kun om ham, men hans skygge falder truende ind over den lille og tilsyneladende så fredfyldte station. Missionsstationen minder om de små nybyggersamfund, som Ford har skildret i flere af sine westerns, f. eks. i „Drums Along the Mohawk". Også på missionsstationen arbejder mennesker med at skabe og omdanne, med at kultivere i en fjendtlig verden, der hele tiden truer med at ødelægge det, som de tålmodigt og nøjsomt prøver på at bygge op. Missions-

stationens mennesker er også en slags pionerer.

Men under overfladen, under den tilsyneladende så kristent ydmyge og opofrende facade, rører sig følelser, som de blide missionærer ikke helt har under kontrol. Missionsstationens leder er miss Agatha Andrews (*Margaret Leighton*), en myndig, men også noget selvretfærdig kvinde, hvis ro og autoritet ikke forekommer helt naturlig. I hendes indre udkæmpes en dump kamp mellem hendes ideale fordring til tilværelsen og menneskene og hendes lesbiske tilbøjelighed for stationens yngste kvindelige medlem. Miss Agatha har endnu ikke åbent erkendt denne sin syndige tilbøjelighed, men i hendes anspændte forhold til sin omverden aner man begyndelsen til den neurose, der må bryde frem, når hun tvinges til at erkende sin forbudte kærlighed.

Hendes medarbejdere er den selvudslettende, men stærke Jane Argent (*Mildred Dunnock*), en kvinde, som med sin milde ro giver indtryk af at have større sjælelige ressourcer end miss Agatha, og den ganske unge Emma Clark (*Sue Lyon*). Hun er den unge lærerinde, den uskyldige, uspolerede og livsglade kvinde, der går helt op i sit arbejde uden at anstille reflektioner. Hun står åben og fordomsfri over for tilværelsen, og det er helt selvfølgeligt, at det er hende, der har hvervet som legetante og opdrager. Hun er endnu selv halvt i børnenes verden. Hun er en direkte pendant til Fords mange unge, grønne kavaleriløjtnanter, mens miss Agatha modsvarer de kommanderende officerer, der har deres samvittighedskvaler i enrum, og mens miss Jane er det fordske pligtmenneske. Thi når man har hæftet sig ved det usædvanlige for Ford i at skabe en film, der næsten udelukkende beskæftiger sig med kvinderne, må det dog tilføjes, at de fordske kvinder i „Seven Women" rigtignok ganske nøje kan parallelliseres med mændene fra Fords andre film.

Det er i det hele taget mærkværdigt, at så mange af dem, der har været på nakken af Ford for hans påståede reaktionære livsindstilling, ikke har benyttet sig mere af Fords syn på kvinderne, der jo er godt gammeldags romantisk. Ford er ingen tilhænger af den erotiske ligeberettigelse. Også i kærligheden har han synspunkter, der ikke er meget moderne, og det er påfaldende, at når han som i „Seven Women" beskæftiger sig med kvinderne, skildrer han på mange måder kvinder, der har de samme egenskaber som hans mandlige helte. Til enhver af kvindeskikkelserne i denne film kan man i grunden finde mandlige ækvivalenter i hans andre film.

Den eneste mand i „Seven Women", bortset fra de helt uindividualiserede mongoler, er Charles Pether (*Eddie Albert*), der ikke gør nogen stolt figur i begyndelsen. Han er først og fremmest den omsorgsfulde og næsten selvudslettende tjener for sin utålelige, dominerende og tyranniske kone Florrie (*Betty Field*), der udelukkende er optaget af sig selv og sin egen tilstand som førstegangsgravid i en sen alder. I portrættet af hende har Ford koncentreret al sin foragt for det menneske, der har sit centrum i sig selv, som er asocial, alene optaget af sine egne private problemer, som det vil have, at hele verden skal beskæftige sig med. Florrie er filmens eneste helt enerverende irriterende person, og hendes selvmedlidende hylen og skrigen går os helt direkte på nerverne.

I filmens begyndelse præsenterer Ford med forbilledlig økonomi disse personer for os, og man lader sig straks rive med af Fords eminent naturlige, klassiske fortællestil. Den foretrukne indstilling er det halvtotale billede, men denne overbliksstil brydes med beundringsværdig sans for det psykologisk funktionelle af nærbilleder, hvori den ladede, følelsesanspændte atmosfære røbes.

På missionsstationen venter man en ny læge, og filmens første højdepunkt er dr. D. R. Cartwrights (*Anne Bancroft*) ankomst. Man havde ventet en mandlig læge, og her ankommer så en kvinde, der straks får status som en outsider. Ikke blot er dr. Cartwright en kvinde, der har en mands arbejde, men hun er i hele sin apparition en udfordring til det let viktorianske miljø, der er i højeste grad sårbart, ikke blot fordi det trues udefra af en håndgribelig fare, men måske i højere grad fordi det trues indefra. De etiske normer er ved at skride ud.

Dr. Cartwright er i ridebukser, læderjakke og har på hovedet en hat, der får hende til at se ud, som om hun skulle have medvirket i en western. Hun er tilsyneladende sikker, rap i kæften, hun både bander, ryger og drikker, og hun er et chok for miss Agatha. Hvis vi skal fortsætte parallelliseringen mellem personerne i „Seven Women" og Fords andre per-

Mildred Dunnock, Eddie Albert, Betty Field, Margaret Leighton og Sue Lyon modtager lægen.

soner, er det helt indlysende, at man kan jævnføre dr. Cartwright med *John Waynes* figur i en række Ford-westerns. Hun er praktiker, hun kommer bogstavelig talt *out of nowhere,* hun er en fremmed, en outsider, men i kraft af sin viden, kunnen og autoritet tager hun straks føringen. Hun er samtidig et menneske, der ikke er gået gennem livet uden skrammer. Hun har erfaringer bag sig, som hun helst vil glemme, men derfor kommer hun også til at udøve en vis tiltrækning på missionærerne. For dem repræsenterer hun en forbindelse tilbage til den verden, som de selvvalgt har meldt sig ud af. I hendes skikkelse kommer pludselig det farlige, forvirrende, lidenskabelige liv inden for klostermurene. Det er klart, at hun først og fremmest må blive en afgørende oplevelse for den troskyldige Emma, og dennes åbenlyse beundring for dr. Cartwright skaber straks en lidenskabelig modvilje mod den kvindelige doktor hos miss Agatha, hvis sværmeriske forhold til Emma pludselig bliver ændret. Dr. Cartwright er erfaren nok til straks at fornemme rækkevidden af miss Agathas følelser.

Den spændte atmosfære på missionsstationen bliver nu forøget til et bristepunkt, og forholdet mellem miss Agatha og dr. Cartwright udvikler sig til skænderier. Men det er miss Agatha, der er ved at gå i emotionel opløsning.

Inden filmen føres ud i en psykologisk duel, følger imidlertid på det dramatisk rigtige tidspunkt filmens andet højdepunkt, næste stigning. Det er den britiske missionær miss Binns (*Flora Robson*), der ankommer med sine medarbejdere, mrs. Russell (*Anna Lee*) og miss Ling (*Jane Chang*) samt en gruppe flygtninge. Hun søger tilflugt på den amerikanske missionsstation, efter at hun har måttet rømme sin egen. Man mærker straks, at der er en vis modstand mod den britiske mission hos miss Agatha, en lidet kristelig konkurrenceindstilling spores. Denne svage antipati får næring, da det

Lægen (Anne Bancroft) ved missionsstationens middagsbord.

viser sig, at miss Binns' kinesiske flygtninge har bragt kolera med sig ind på stationen.

Men efter at vi så at sige har fået præsenteret dr. Cartwright i teori, får hun nu lejlighed til at vise sig i praksis. Hun nedkæmper hurtigt og effektivt den truende epidemi.

Miss Binns' ankomst er måske filmens visuelt smukkeste afsnit, den rolige og værdige måde, hvorpå den ranke engelske frøken drager ind med sine folk, er gengivet i en række long shots, optaget fra et kamera i den perfekte vinkel over for de inddragende.

Under indtryk af dr. Cartwrights resolutte optræden, hendes aktive humanisme, mander Charles Pether sig op. Han føler, at han dog bør leve op til den almindelige opfattelse af manden som den mest handlekraftige. Han beslutter sig til at gøre noget for den fælles sag. For første gang sætter han sin flæbende kone på plads. Umiddelbart kan Pether godt forekomme at være en stereotyp figur hentet ud af melodramaets *stock company*. Typen har vi f. eks. tidligere kunnet finde hos Ford, svæklingen, der pludselig bliver en mand. Selv om typen forekommer at være en kliché, er det for det første dermed naturligvis ikke sagt, at den ikke kan have noget med virkeligheden at gøre. Men netop over for en type som Pether kan man iagttage, hvorledes Ford som ingen anden formår at arbejde ud fra en kliché og ændre denne kliché umærkeligt ved at give typen en række over- og undertoner, der netop bevirker, at klicheen forandrer sig til noget menneskeligt vedkommende. Ford gør måske ikke dette 100 pct. bevidst. Der er næppe megen anden forklaring end den, at Ford er så instinktivt et kunstnertemperament, at han uden at ville det, uden at vide det, skaber noget levende og menneskeligt nuanceret, hvor andre ville blive stikkende i klicheen. Skildringen af Pether er netop så mulighedsrig i fortolkningen, at den ikke stivner i fastlåset entydighed. Det er f. eks. muligt, at Pether virkelig forandrer sig, at han banalt sagt forvandler sig fra en

Anne Bancroft og Sue Lyon.

underkuet svækling til et handlekraftigt mandfolk. Men det er også muligt, at han ikke inderst inde forandrer sig, men at hans tilsyneladende så modige optræden, da han melder sig som spejder, skyldes en affektation. Han spiller måske den modige mand af forfængelighed, fordi han ikke vil have, at dr. Cartwright skal være det eneste mandfolk på pladsen. Det er muligt, at han indser, at konsekvensen af hans handling kan blive døden for ham, det er muligt, at han er for indskrænket og fantasiløs til at forestille sig denne følge af hans pludselige manden sig op. Det er for os lige så vanskeligt med bestemthed at afgøre, hvilken af disse forklaringer der er den rette, som det er i livet at analysere sig frem til andres grunde til at handle på den ene eller den anden måde. Vi kan fortolke hinanden baglæns ud af tilværelsen. Det kan være en interessant adspredelse, og psykologer har jo sat denne leg i system, men Ford er ikke så interesseret i den slags motivanalyser. Han er først og fremmest optaget af at skildre mennesker i kraft af de handlinger, de foretager sig. Thi ifølge Ford er mennesker medlemmer af et fællesskab, der kan være større eller mindre, og de skal bestemmes i forhold til dette fælleskab. Uanset hvilke bevæggrunde Pether har til sin handling. Handlingen er på det ydre plan heroisk, og Pether er derfor en Ford-hero.

Fords umaskerede begejstring for den heroiske handling er en anstødssten for mange. Man kalder Fords dyrkelse af det heroiske menneske for naiv, sentimental, reaktionær eller ligefrem stupid. Det er sikkert også rigtigt, at man kan psykoanalysere mange heltes heroiske handlinger ned til at være resultater af neuroser, psykoser, komplekser og fortrængninger, og det er en populær forestilling hos intellektuelle, der sjældent optræder meget modigt, at mod blot skyldes manglende fantasi. Det er også muligt, at man ikke skal animere folk til at beundre modet, al den stund modige men-

nesker har forvoldt menneskeheden mange ulykker. Men det kan ikke rokke ved den kendsgerning, at der er mennesker, der i mange forskellige situationer handler modigere og mere heroisk, end flertallet ville gøre. Ford er interesseret i sådanne mennesker, der handler anderledes end andre, og han er ikke primært interesseret i at finde frem til de psykologiske mekanismer, der udløser den heroiske handling. Det er hans opfattelse, at mennesket viser sin karakter i sine handlinger, og han overlader gerne til andre at analysere bevæggrundene. Han ved blot, at den samme situation kan få to mennesker til at reagere vidt forskelligt. I „Seven Women" er der to heroiske mennesker, Pether, der foretager en volte i forhold til sin tidligere optræden for at blive en helt, og dr. Cartwright, hvis fundamentalt heroiske handling, hendes selvopofrelse til sidst, er en konsekvens af hendes tidligere handlinger i filmen. Hendes selvmord skyldes, at hun er nået til et nulpunkt i sin tilværelse, at hun ikke har så meget at miste ved at dø, men man kan med lige så stor ret antage, at hun netop ved sin indsats på missionstationen er nået frem til et nyt grundlag at starte livet på igen. Hvilken af forklaringerne man vælger at tro på, kan bestemme, i hvor høj grad man vil beundre hendes offer til sidst, men det konkrete i hendes selvmord er, at hun dør. Hun dør, for at andre kan leve. Og dette er for Ford den højeste form for heroisk handling. I en lang række af hans film har helten netop ofret sig selv eller sat livet ind, for at andre kunne overleve. Det er muligt, at det er idiotisk at optræde sådan, og det er muligt, at Kristus var en forfængelig nar, men det er en kendsgerning, at en del mennesker gennem tiderne har ofret deres liv, for at vi andre ikke-heroiske mennesker kan leve, som vi lever i dag.

Pether falder som offer for banditterne. Hans bil vender tilbage med Tunga Khan, og hermed er vi nået frem til filmens tredie dramatiske højdepunkt, hvor desperationen og fortvivlelsen dominerer. Pludselig går det op for miss Agatha, at hun ikke kan forvente nogen særbehandling, fordi hun er amerikansk borger. Nu må hun for første gang virkelig se ondskaben i øjnene, og hendes sjælelige nedbrydning går ind i sin sidste og afgørende fase. I filmens sidste del er der ikke mere tale om en duel mellem to stærke kvinder. Den ene kvinde bryder simpelt hen sammen og ender i sindssygen.

Kvinderne bliver nu indespærret, men dr. Cartwright forlanger at få sin lægetaske. Hun må tage sig af Florrie Pether, der er ved at føde. Og dermed når vi frem til filmens afsluttende, grusomme pointe. Tunga Khan forlanger dr. Cartwright i løsesum. Dr. Cartwright bringes derved i en fundamental valgsituation, men helt i overensstemmelse med sin aktive, amerikanske indstilling vælger hun at ofre sig for de andre. I dette offer ligger der ingen passiv defaitisme. Tværtimod formår hun at få alt ud af sin situation. Ikke blot får hun bragt Florries barn til verden (og man mindes Rosesharns forløsning midt i al elendigheden i „Vredens druer" eller officerskonens forløsning i „Diligencen", da situationen synes mest desperat). Hun får også skaffet ekstra forsyninger til kvinderne, og til sidst får hun kvinderne frelst bort.

Dr. Cartwright dominerer nu helt filmen. Miss Agatha er blevet helt utilregnelig, og hele hendes had til livet vælder frem. I sit hysteri beskylder hun dr. Cartwright for at være Babylons skøge, og hun kollaberer åndeligt, da hun må tage de frygtelige ord i munden: „God is not enough". Over for en situation, som hun ikke kan klare, og over for en stærk personlighed som dr. Cartwright har hun intet at stille op. Ja, hun kommer næsten til kort over for alle, Jane Argent vinder i styrke, ligesom miss Binns bevarer sin myndige ro. At den personlige styrke kan tage mange udtryk demonstreres hos miss Ling. Hun er kinesisk, af mandarinslægt, og ydmyges derfor voldsommere end de andre kvinder af banditterne, men hun bryder ikke sammen. Hun accepterer sin skæbne.

I filmens sidste scener nærmer „Seven Women" sig den store patos. Forvandlingen af dr. Cartwright fra resolut læge i ridebukser til et elskovsobjekt i kimono og med opsat hår er rystende at iagttage. Uden at fordybe sig i pikante detaljer får Ford med få antydninger rædslen til at vælde op i os, og de billeder, hvor man ser dr. Cartwright bevæge sig hen ad gangene for at møde Tunga Khan, er fulde af smerte.

Nogle har antydet, at der kunne skjule sig en vis racediskrimination fra Fords side i skil-

Anne Bancroft og Mike Mazurki.

dringen af de mongolske barbarer, og andre har brugt megen plads til at afvise disse påstande. Det er naturligvis helt urimeligt at indfortolke nogen racisme i beskrivelsen af Tunga Khan og hans bande. De er ikke individualiserede, men repræsenterer simpelt hen ondskaben i denne verden på samme måde, som onkel Shiloh og hans sønner i „Wagonmaster" er den personificerede brutalitet og destruktion.

Filmen slutter da med den mageløse sekvens, da dr. Cartwright forgifter Tunga Khan og selv begår selvmord. Den gang på gang forbløffende film slutter med nogle af Fords mest markante og fængslende billeder.

Fords film er måske nok et melodrama, og det er bygget op i enkle scener. Her er ingen moderne narrative komplikationer. Og også personerne er klart afgrænsede typer. Og dog viser det sig, at filmen ingenlunde er så endimensional, som nogen vil mene. For Ford har det altid været en udfordring til kunstneren i ham at arbejde inden for nøje fastlagte rammer, inden for en tradition. I sine westerns har han gang på gang arbejdet med det samme mønster, og det er i grunden også dette, der er udgangspunktet for „Seven Women".

„Seven Women" „handler" om andet og mere end om, hvordan en missionsstation blev evakueret i 1935 i Kina. Og dens personer er mere nuancerede, end man ved første øjekast skulle tro. Personerne er nok typiserede, men det er utroligt, så meget Ford formår at fortælle om dem inden for deres fastlagte ramme.

I „Seven Women" præsenteres vi, som i Fords andre film, for et billede af verden. I dette mikrokosmos er meget simplificeret, men forenklingen tjener det formål at forstærke konflikterne. Og filmens mennesker karakteriseres ikke i kraft af deres betragtninger over sig selv, men alene gennem deres handlinger. Over for „Seven Women" som over for Fords andre film er det simple krav, der stilles til tilskueren, kravet om at kunne se, at kunne

aflæse billederne, ikke mindst med brug af følelserne.

„Seven Women" handler først og fremmest om troens vilkår i en brutal og ond verden. Ford søger at vise, hvor vanskeligt det er at opretholde troen, når den konfronteres med tilværelsens frygtelige realiteter, og det at tro bliver en vedvarende udfordring til mennesket. Ikke alle kan leve op til denne udfordring. Da miss Agatha møder sin udfordring, viser det sig, at hendes tro ikke er stærk nok. Men troen har mange veje, og det bliver den ateistiske dr. Cartwright, der fører troen videre. Hun bliver et redskab for troen, og troen sejrer endog gennem et offer, der ikke kan være mere profant end i filmen, dr. Cartwright hengiver sig til ondskaben, personificeret af Tunga Khan. Dette, at troen vælger sig et ikke-troende redskab, er et ikke ukendt motiv hos katolske kunstnere, og man må ikke glemme, at Ford er en katolsk kunstner.

I filmen er den største sympati reserveret dr. Cartwright. Ikke blot fordi hun er en stærk personlighed, men også i kraft af hendes funktion som katalysator. Hendes offer får de andre kvinders utilstrækkelighed til at træde tydeligere frem. Og i sin død vil hun leve videre hos de bortdragende. Alle vil være påvirket og inspireret af hende. Derfor får hendes død en mening, der rækker ud over øjeblikket, den aktuelle situation.

Det er Fords store kunst, at han kan skabe film, der tilfredsstiller på flere planer. Med „Seven Women" har han skabt en af sine mest foruroligende film. Den har måske som sagt ingen af de poetiske højdepunkter, hvormed Ford ligefrem kan få tiden til at stå stille, disse øjeblikke, hvor det sande og det smukke smelter sammen. Til gengæld viser den ham ofte i sin bedste form som en instruktør, der kan tilspidse konflikter i dramatisk højspændte situationer, og som ikke på nogen måde „fusker" med spændingen.

„Seven Women" er fortalt med myndig naturlighed. Dens stil er enkel og klassisk. Det dramatiske indhold er lagt i personerne, i sammenstillingerne af personerne inden for de enkelte billeder. Ford benytter sig ikke af de iøjnefaldende filmiske effekter. Han skaber f. eks. ikke spænding ved at klippe spændende. Scenerne afløser hinanden i roligt flydende overtoninger. Det er med til at give filmen dens harmoniske rytme. Ford benytter sig naturligvis ikke af zoom, hvis han vil dramatisere en persons opførsel eller udsagn. Han økonomiserer med brugen af nærbilleder, han er i det hele taget i stand til at nære sig i brugen af effekter. Netop fordi filmen udspiller sig i en afgrænset verden, bruger Ford forholdsvis få skiftende indstillinger. Han søger ikke at skjule, at denne verden har sine snævre rumlige grænser, således som mange instruktører, der bliver desperate, hvis de skal optage lange scener i mindre rum. Det bliver ikke mere filmisk, fordi kameraet flintrer rundt i lokalet. Det filmiske afhænger alene af, hvad der meddeles os gennem billeder og lyd. Og Ford ved naturligvis, at bevægelsen i billederne skal være nøje forbundet med bevægelsen i personerne. Ford koncentrerer sig om at beskrive personerne, og man mærker, at han er optaget af disse personer i den måde, hvorpå han lader kameraet følge dem. Og Fords arbejde med skuespillerne er beundringsværdigt. Alle har deres helt klart definerede placering i helheden. Ford har arbejdet dette hold af fremragende skuespillerinder sammen til et ensemble, hvor ingen får mulighed for at brillere på andres bekostning. Og i centrum som det naturlige midtpunkt står Anne Bancroft, hvis præstation som dr. Cartwright er et højdepunkt i denne fascinerende skuespillerindes karriere. Hun er grov uden at blive vulgær, hun er handlekraftig uden at blive mandhaftig. Hun er intelligent og charmerende, men hun er ikke betaget af sin egen fortræffelighed. Og i filmens sidste scener spiller hun med en emotionel dybde, der løfter rollen op på et tragisk plan.

Fords stil er kort sagt udtryk for den mest fuldkomne form for funktionalisme. Han søger ikke at skjule, at „Seven Women" er optaget 100 pct. i atelier. Vi er nok klar over, at vi er i en kulisseverden, men det har ingen betydning, når illusionen er til stede. Og uden for missionsstationens mure raser virkelig ondskaben. Den overvældende virkning af brutaliteten ligger også deri, at Ford ikke svælger i demonstrationer af mongolsk vildskab. Der vises ikke megen vold i filmen, men volden er hele tiden til stede i vor bevidsthed, den er baggrunden for alt, hvad der sker.

BLOW-UP

og det bekymrede øje

Af Poul Malmkjær

En filmskaber er et menneske som alle andre; og alligevel er hans liv ikke helt det samme. *Det at se* er for ham en nødvendighed. En maler har det samme problem, men medens det for maleren er et spørgsmål om at afdække en statisk virkelighed eller højst en rytme, der kan fastholdes i et enkelt billede, er problemet for en instruktør at fange en virkelighed, som aldrig er statisk, som hele tiden bevæger sig hen mod eller bort fra et krystalliseringsøjeblik, og at vise denne bevægelse som en ny erkendelse. Det er ikke lyd – ord, støj, musik. Det er heller ikke et billede – landskab, holdninger, bevægelser. Snarere er det en udelelig helhed, som strækker sig over en selvbestemt varighed, der afgør selve dens væsen. Her kommer tidens dimension ind i den mest moderne opfattelse. Det er i denne intuitionens lov, at filmen kan opnå en ny egenskab, der ikke længere blot er figurativ. Mennesker omkring os, steder vi besøger, begivenheder vi bliver vidne til – det er de rumlige og tidsmæssige forbindelser, de har med hinanden, og den spænding, der skabes mellem dem, der har betydning for os i dag.

Dette er, tror jeg, en særlig måde at være i kontakt med virkeligheden på. Og det er også en særlig virkelighed. At miste denne kontakt, i den betydning at miste denne måde at være i kontakt på, kan betyde goldhed. Det er grunden til, at det for en instruktør mere end for nogen anden kunstner – og netop på grund af den indviklede beskaffenhed af det materiale, han har mellem hænderne – er vigtigt, at han på en eller anden måde er moralsk engageret.

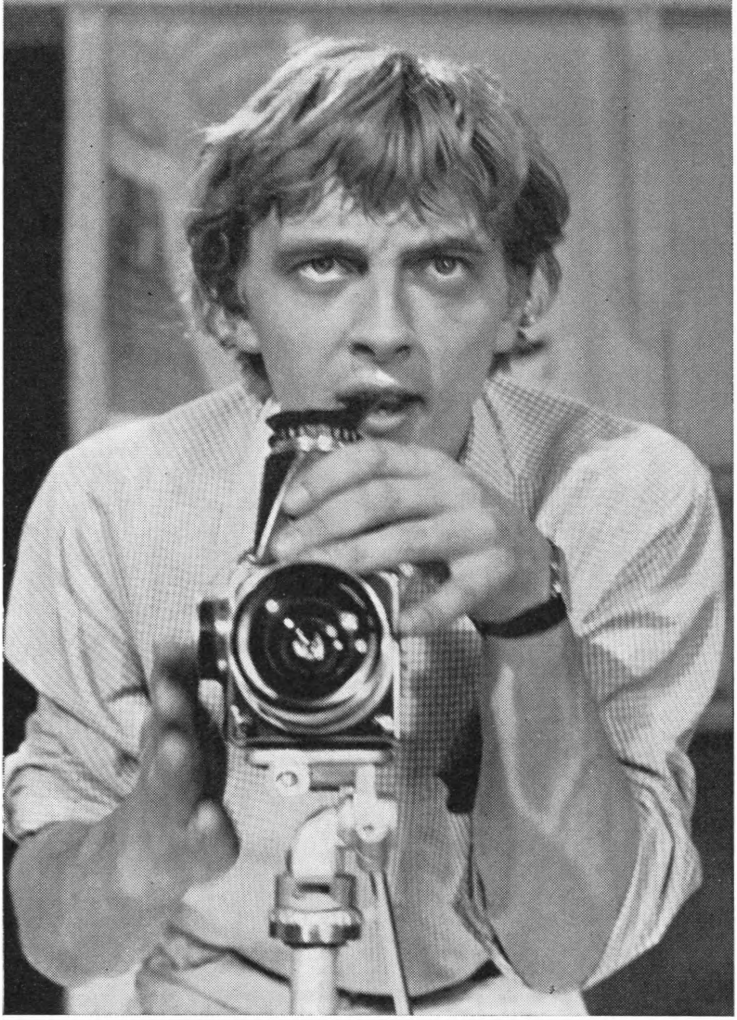
(Michelangelo Antonioni i „Cinema Nuovo" 1963, nr. 164).

I et interview i „Cahiers du Cinéma" har *Michelangelo Antonioni* sagt, at kun ved at vænne os til de nye livsbetingelser, den nye teknik, kan vi finde en løsning på vore moralske problemer. Det har da også hidtil været et hovedtema i hans film. Clelia i „Le Amiche", Aldo i „Il Grido", Claudia i „L'Avventura", Lidia i „La Notte", Vittoria i „L'Eclisse" og Giuliana i „Deserto Rosso" er Antonionis illustrationer af dette tema. De søger alle efter svar på de spørgsmål, den nye tid stiller, de stræber alle efter at komme til en forståelse med, opnå et kompromis med en udvikling, der hele tiden synes at være et skridt foran dem. De søger en konklusion, den være sig nok så vag og uartikuleret.

Antonioni har jo ofte nok udtalt sig om kontrasten mellem menneskets konformitet i forholdet til dets traditionsbundne moral og dets åbenhed over for alle mulige eksperimenter inden for videnskaben; dets angst for det ukendte i det ene forhold og dets passivitet over for det andet. Han har også indrømmet, at han ikke var filosof – og andre har hyppigt nok fremhævet det. Det er i det hele taget karakteristisk, så ofte man fremhæver, hvad Antonioni ikke er – som om han overhovedet selv vidste, hvad han var. Samtlige film, også „Blow-Up", er udtryk for hans tvivl om sin egen stilling til de problemer, han møder. I hans film er der aldrig nogen vished, nogen endegyldig sandhed. Tvetydigheden ligger i alle de skildrede begivenheder, der tilsammen udgør et obskurt billede af en verden, der synes at savne begreber som valør og logik. Der er ikke nogen markant religiøsitet i Antonionis film, hverken den bressonske eller den bergmanske, selv om man måske kan hævde, at hans film er en slags moderne moraliteter, der må savne de middelalderlige skuespils fast forankrede begreber om det gode og det onde. Antonionis film kan af og til synes at rumme tilløb til en slags social morale (man erindrer her bl. a. „Deserto Rosso", hvor Ugo og Corrado taler om at „give" og „få" arbejdere, som om disse var robotter uden egen vilje – eller omvendt: arbejdernes fattige spørgsmål om vilkårene i Patagonien og den påfølgende tydelige parallel i panoreringen hen over arbejderne og hen over en række syreballoner, der står og venter på at blive anvendt).

Man skal næppe lægge for stor vægt på disse kortvarige, sociale engagementer. De er lige så tvetydige som skildringerne af f. eks. arkitekturen, den funktionalistiske, kolde, menneskefjendske arkitektur, der iflg. Antonioni kan bidrage til et menneskes yderligere depression, men som på den anden side for et tilpasset, tilvænnet menneske kan byde på skønhed, komfort, behag – stadig væk iflg. Antonioni. Han kan skildre et kraftværks skønhed og et øjeblik senere vise de trøstesløse omkostninger i retning af ødelæggelse af naturen, som opførelsen af kraftværket har kostet. Han kan sammenfatte tvetydigheden i et enkelt billede af et stort skib, der på sin vej gennem kanalen synes at pløje sig tværs gennem markerne, gennem landskabet. Der er både frygt og forelskelse i dette billede, som blot er en af de ting, Antonioni *ser*. I sammenstillingen af disse sete ting fremlægger han så spørgsmålene om den nye moral, som han mener er absolut påkrævet, og som for nogle må blive noget i retning af det kompromis, Giuliana nåede frem til i „Deserto Rosso". Og Antonioni er vel ikke betænkelig ved en ny moral udover, at han måske nærer en frygt for, at den aldrig opnår at blive tilstrækkelig funderet og udbredt til at kunne følge videnskaben. Antonioni er bange for den måde, mennesket anvender den nye teknik, videnskabens nyeste frembringelser på. Han har intet imod videnskaben og dens resultater, men han er tilsyneladende bekymret over den måde, andre anvender dem på – her ligger for ham en alvorlig konflikt mellem moralen og den moderne verden.

Antonioni er en *søgende* og naturligvis derfor også eksperimenterende instruktør. Han er samtidig meget tilbageholdende, bange for at blive bastant, konkret, dømmende, moraliserende; bange for at virke naiv. Han hævder at arbejde „med maven" (i modsætning til hjernen og/eller hjertet), og han mener uden tvivl, at det intuitive er hans styrke. Han viger tydeligvis tilbage for den intellektuelle såvel som for den emotionelle holdning til problemerne. Måske for at undgå disse holdninger i sit udgangspunkt, for at få lidt afstand, lidt voyeurisme, har han i sine tidligere film i vid udstrækning koncentreret sig om skildringen af kvindeskikkelser. Et fremherskende træk hos disse kvinder har været deres eksalterede selvbevidsthed og deres manglende evne til at se tingene i øjnene uden straks at kaste sig ud i



David Hemmings som fotografen Thomas.

selvransagelse, en udforskning af jeg'et. Det står i en ret skarp modsætning til Antonionis mandlige personer, der aldrig har ejet denne intelligente navlebeskuelse eller „raffinerede" morbiditet i forholdet til begreberne tilpasning og sameksistens.

At dømme efter referater og anmeldelser af „L'Eclisse" må vi savne et led i den kontinuitet, der har fundet sit seneste udtryk i „Blow-Up". Redaktøren af „Sight and Sound", *Penelope Houston,* siger i en omtale af „L'Eclisse" bl. a.: „Under den romerske forstads kolde, klare fysiske landskab ligger følelsernes forvirrede landskab. Antonionis stil har altid været funderet på en sidestilling af personer og steder. I „L'Eclisse" er sidestillingen imidlertid blevet en sammensmeltning: de to landskaber er blevet til ét, det visuelle billedsprog og det mentale billedsprog smelter uhindret sammen." Denne udvikling blev da fortsat i „Deserto Rosso", som til gengæld er blevet beskyldt for at være for „intelligent" i sine

eksperimenter (bl. a. med farverne) omkring den evigt neurotiske *Monica Vitti* og for uengagerende i sin kredsen omkring den italienske overklasse, disse „slørhaler, der glider ud og ind imellem hinanden i meningsløst dekorative arabesker" (også jvnf. „L'Avventura" og „La Notte").

Hvilken udfordring, hvilken chance har da ikke ligget i projektet „Blow-Up": en film i farver, der gav ham mulighed for at korrigere fejltagelser og videreudvikle eksperimenter fra „Deserto Rosso", en indspilning i England med engelske skuespillere og engelsk miljø, der skulle tale til hans intuitive holdning, og som samtidig skulle bringe ham ud over den risiko, det for ham måtte være at skulle koncentrere sig om en mandlig hovedperson. Det er ofte nok hævdet, dog med nogen uret, at de antonioniske spørgsmål havde mindre betydning i de angelsaksiske lande og i vor del af Europa, hvor moral og teknik ikke synes helt så konfliktbefordrende.

Og alligevel har Antonioni med „Blow-Up" atter skabt en film om sig selv og de spørgsmål, han søger svar på. På pressekonferencen i Cannes efter præsentationen af filmen indledte han med en lille tale, der var formet som en bøn om at måtte undgå spørgsmål om filmens indhold. Han sagde ligefrem, at han for at besvare dem, for at forklare filmen, måtte lave en ny film. Og han tilføjede næsten skamfuld, at han langtfra var sikker på, at han kunne forklare filmens indhold. Der var intet koketteri i denne bemærkning; han var alvorligt bekymret ved tanken om den risiko, han løb ved eventuelle fortolkninger af egne intuitioner. Han veg tilbage for et forsøg på en intellektuelt analyserende holdning til filmen. Han foretrak de rent tekniske spørgsmål, og over for disse svandt skyheden og nervøsiteten.

„Blow-Up" handler om at *se* og om at have et forhold til det, man ser. Den handler – jvnf. indledningen – om Antonionis særlige måde at være i kontakt med virkeligheden på. Hovedpersonen, fotografen Thomas (*David Hemmings*), har midt i filmen et kort, men meget centralt replikskifte med malerens veninde, Patricia (*Sarah Miles*). Thomas fortæller hende, at han så en mand blive myrdet. Patricia spørger ham, hvordan det skete, og Thomas svarer uden tøven: „I don't know, I didn't see." Han så mordet og så det alligevel ikke. Han så – gennem sit kameras søger – et handlingsforløb, som han umiddelbart måtte opfatte meget konventionelt: en kærlighedsscene. Han så – med Antonionis definition fra indledningen – næppe nok som maleren ser; han registrerede en statisk virkelighed. Senere presses hans nysgerrighed til et forsøg på at betragte denne serie statiske skildringer af virkeligheden på en anden måde; som en instruktør, ville Antonioni hævde. Disse *blow-ups* er jo i virkeligheden Thomas' eneste måde at komme ind i et nærbillede af *sin* statiske virkelighed på, hans eneste middel til at nærme sig den virkelighed, der aldrig er statisk, og som er den sande. Han kan så hænge sine nærbilleder op på væggen og ved at bytte om på rækkefølgen forsøge at nå frem til den egentlige historie, det egentlige handlingsforløb; „mennesker omkring os, steder vi besøger, begivenheder vi bliver vidne til – det er de rumlige og tidsmæssige forbindelser, de har med hinanden, og den spænding, der skabes mellem dem, der har betydning for os i dag."

Thomas får rekonstrueret virkeligheden med sine *blow-ups* og sin *montage* af de faste billeder. Han bliver i stand til at se virkeligheden. Men Antonioni kommer med endnu et statement, da han efter indbruddet i atelieret lader Thomas stå tilbage med et eneste blow-up af den myrdede i græsset bag busken. Revet ud af sin sammenhæng siger dette billede kun ham selv noget. Han viser det – som bevis – til Patricia, der i fotografiets kornede grafiske effekt kun finder en parallel til maler-vennens intuitive moderne pointillisme. Vi har allerede i en langt tidligere scene fået fortalt, at maleren først efter nogen tid begynder at finde frem til en virkelighed i sine billeder, finder noget at gå ud fra. Thomas' stærkt forstørrede detalje siger heller ikke Patricia meget. For hende kan det gerne være et bevis, men det kan lige så godt være en tilfældig lighed, og hun følger ikke Thomas' tilbud om en ny erkendelse op med andet end almindelig eftertanke om en eventuel politianmeldelse og en konventionel spekulation over årsagen.

Thomas får ved selvsyn en bekræftelse på, at hans „filmiske" rekonstruktion var rigtig, men han er ude af stand til at videregive sin oplevelse, sin nye erkendelse. Han prøver at formulere den i ord, men vennen Ron forstår

ham ikke, og Thomas fortvivler over, at han ikke er i besiddelse af det endelige bevis på sin oplevelse. Han, fotografen, er nu nået så vidt i sin erkendelse, at han er klar over, at selv ikke et fotografi ville kunne overbevise vennen; derfor vil han have ham med ud i parken, Ron skal se det med sine egne øjne og være Thomas' endelige bekræftelse på, at han har set, virkelig set. Rons bemærkning om, at han jo ikke er fotograf, får derfor Thomas til at lægge en erkendelse af afmagt i svaret „I am!". Et fotografi – et statisk billede fra handlingsforløbet – ville alligevel ikke være noget bevis på den nyopdagede virkelighed. Thomas er begyndt at erkende sig selv og sin metier. Han er håndværker, ikke kunstner. Han arbejder med ting, han vil vise frem uden egentlig at ville noget med dem. Han har intet publikum, ingen kritikere, og erkendelsen får ham til at give op – indtil næste morgen.

Thomas er skildret som et menneske uden baggrund. Han bevæger sig lige godt i alle de miljøer, han kommer i berøring med. Han er en repræsentant for en ny type mennesker, en ny overklasse, de nye „overtalere" eller „lokkere", som Antonioni kalder dem. Fotografer, modeskabere, popidoler etc., mennesker, der opstiller nye idealer, nye normer, som indirekte fremtvinger en revision af moralen, som selv bestemmer grænserne for deres udfoldelse, som ikke er hæmmet af ideologier eller miljøbestemte traditioner. De lever af et behov, de selv skaber, de er beregnere, ikke filosoffer, de omgås mange mennesker og kender ingen af dem.

Emnet er vel ikke Antonionis på samme måde, som det har været det i hans tidligere film, men på den anden side har han kendt væsentlige sider ved hovedpersonen, han må på et tidspunkt have arbejdet meget med en række af Thomas' problemer, han må have gjort de samme erfaringer – og uden at være sikker på at have fundet den rigtige løsning. Han har sagt, at mennesket er for kompliceret til, at man kan anvise løsninger, drage endegyldige slutninger og fremlægge endegyldige beviser af almen værdi. Som enkeltpersoner kan menneskene måske finde løsninger for sig selv, aldrig for andre. Hermed er bestemt ikke sagt, at Antonioni udelukkende giver et billede af sig selv i „Blow-Up". Tværtimod er den hans mest betragtende film, den mest konstruerede, den der i højeste grad er baseret på en dramatisk handling – ikke blot et forløb. Miljøet er fremmed for ham, sproget er fremmed, moralen er fremmed, og han har tilbragt måneder med at betragte det, før han begyndte at indføre sin fra Italien medbragte fotograf-skikkelse i det, passe ham ind i essensen af den nye popverden, hvis hovedstad er London.

„Blow-Up" begynder, hvor „L'Avventura" endte: om morgenen; og som i „L'Avventura" er det en død, der får hovedpersonen til at efterforske og komme på sporet af sig selv.

„Blow-Up" begynder om morgenen og slutter om morgenen, begynder med et billede af en plæne og slutter med et billede af en plæne. Den begynder med fotomodellen og slutter med fotografen; fotomodellen skimtes brudstykkevis i forteksternes inlay-bogstaver, fotografen står alene i slutbilledet med sit nytteløse kamera i hånden, en lille, lys skikkelse i det store totalbillede af den grønne plæne. Denne grønne farve dominerer filmen. Antonioni holder konsekvent sekvenserne fra parken i en række totalbilleder, der lader forgrunden dominere af store, grønne græsflader, og kun nødtvunget klipper han til halvtotale billeder af personernes replikker og reaktioner. I sin første farvefilm, „Deserto Rosso", der som „Blow-Up" fotograferedes af *Carlo di Palma,* eksperimenterede Antonioni med farverne i et forsøg på at karakterisere Giulianas skiftende sindsstemninger og desuden som et middel til at forberede, indstille tilskueren på en følelsesskala, der skulle kunne uddybe forståelsen af noget efterfølgende, en reaktion, en dialog. (Antonioni: „Jeg betragter farven som næsten lige så betydningsfuld som skuespillerne. Den er så veltalende, at jeg ofte føler, at jeg i visse tilfælde vil kunne få publikum til at forstå, hvad der sker i personernes indre uden at anvende nogen form for dialog."). Han begrænser i „Blow-Up" farvernes betydning i så henseende, og med bedre resultat, forekommer det mig. Farverne bliver en baggrund, en del af miljøet, en del af mysteriet; de får aldrig – som i „Deserto Rosso" – lov at pege frem, at forklare, at „spille" en rolle i handlingen. Og Thomas fotograferer i sort/hvidt. Især i filmens indledning går Antonioni meget langt i sine bestræbelser for at bruge farven miljøbeskrivende. Efter forteksterne og de brogede mimikere skifter han brat til det triste grå herberg,

David Hemmings fotograferer Veruschka – arbejdet.

og herfra indleder han beskrivelsen med at lade Thomas gå forbi en inder med en lyseblå turban; og under bilturen udvikler han farveskalaen med rækker af mørkerøde og mørkeblå huse, med striber af højrøde busser, med det indlagte blå reklameskilt, der senere skal få en så udefinerbar, pegende og advarende betydning i parkscenerne, men som her blot er en dekoration; brugen af farver er næsten ved at kulminere i et orgie, da han lader de omkringfarende mimikere passere en rødklædt garder og to sorte nonner klædt i hvidt. Det er lige ved at blive for ekstravagant. I øvrigt myldrer Antonionis London med eksotiske og ret uvedkommende skikkelser. Også i interiørerne benytter han farverne realistisk og rent. Den lilla papirrulle er en velegnet, ligefrem lækker, baggrund for nøgenscenerne med Jane (*Vanessa Redgrave*) og de to ellers så tøjglade teen-agere; dørene til mørkekamrene og de røde lamper udenfor anvendes med dramatisk effekt i den lange dialogløse sekvens i et forsøg på at skabe balance mellem begivenhederne i den del af atelieret og Thomas' ophængning af billederne i den modsatte side, hvor Antonioni kan skabe dramatik ved Thomas' spekulationer og ved panoreringer fra et blow-up til et andet.

David Hemmings med sine blow-ups – glimt af virkeligheden.

Antonioni har altid anvendt landskaber, bygninger og endog mennesker som elementer, der kunne arrangeres og placeres i en ramme. Mennesker sættes ind og tages ud af rammen; de dukker op fra bunden eller glider ind fra siden. I „Deserto Rosso" kommer en hvid figur ind fra højre og dækker hele bunden af billedet. Et øjeblik efter dukker Corrados hoved op bag den hvide figur, og kameraet lader os se, at det var taget af hans bil. I „Blow-Up" ser vi Thomas' atelier for første gang i et totalbillede med den ventende fotomodel (*Veruschka*) i et mærkværdigt, absurd størrelsesforhold til omgivelserne. Da Thomas kommer ind bag billedet af hende, opdager vi, at vi har set et spejlbillede af hende, og optagelsen slutter med, at Thomas knipser til den plexiglasskærm, der spejlede hende, og som for et øjeblik forvirrede vore begreber om proportioner. Vi skulle ikke føle os for sikre på personernes forhold til hinanden i de efterfølgende scener, vi skulle ikke straks kunne placere dem i miljøet. I fotograferingssekvenserne klipper Antonioni frit i Veruschkas bevægelser, en effekt, der lidt unødigt understreger handlingen, men som samtidig angiver Thomas' opfattelse af arbejdet som en serie stillinger, han skal fastholde. Der er en del udlevering i denne sekvens, hvor kameraet får lov at focusere knivskarpt på det sparsomt udstyrede kvindeskelets ucharmerende knogle- og seneskygger. Thomas' arbejde karakteriseres i dette ekstreme eksempel på en fotomodel, og fotomodellens arbejde karakteriseres gennem hendes uskønne vridninger mellem de enkelte bevægelser og de meget „søgte" stillinger, hun indtager. Samleje-allusionerne i sekvensens slutning er netop så rudimentære som den erotik, der måtte være i arbejdet og i forholdet mellem dem. Thomas er ikke vild med den vane, som damerne er blevet for ham. Der er lidt distraktion i slagsmålet med de to unge piger, lidt oprindelig eventyrlyst, men begivenheden kan ikke imponere ham ud over øjeblikket. Dette afsnit er i øvrigt karakteristisk for „Blow-Up"s delvise brud med Antonionis hidtidige stil med placeringen af personer og elementer inden for billedrammen. „Blow-Up" er mere fri, mere

bevægelig, og også det må naturligvis tilskrives hans arbejde med et fremmed stof, med fortællingen af en *historie* i et ham fremmed miljø.

Antonionis kamera følger ofte personerne ud over det, der almindeligvis regnes for betydningsfuldt for tilskuerne. Han plejer ikke at klippe dramatisk i den forstand, at klippet skal styrke og understrege den dramatiske handlingsgang (han har sjældent nogen egentlig „dramatisk handlingsgang"), og når han holder sig til denne teknik i dele af „Blow-Up", kan det virke imod handlingen. Når han f. eks. i blow-up sekvensen viser et billede af den tomme væg mellem mørkekammer og atelier og lader lydsiden fortælle, at Thomas er på vej ind i billedet og *så* først viser Thomas, eller når han senere fylder lærredet med mørkekammerdørens røde farve og *så* lader Thomas åbne den, trækker han den i forvejen krævende sekvens ned i tempo. Modsat virker denne teknik meget spændende i de rent beskrivende scener, som da Thomas i bil ankommer til sit hus, og kameraet i en panorering fra venstre til højre følger bilen; men kameraet standser ud for indgangsdørens store smukke nummer 39. Vi har set Thomas, nu skal vi indenfor og se hans hus.

Der er grund til at fremhæve den første parksekvens med den før omtalte stærkt virkende udnyttelse af de grønne nuancer, med de smukt og roligt afviklede totalbilleder, og med lydsidens fantastisk raffinerede brug af vindens susen i en række høje træer, en lyd, der er accentueret uden på nogen måde at virke effektjagende. Til gengæld synes den tredie parksekvens (næste morgen) mærkværdig kantet. Den indledes med et meget smukt totalbillede af Thomas på vej op ad trappen, der fra nederste venstre hjørne svinger op mod højre overkant, en indstilling, vi ikke tidligere har set. Vinden i træerne, det lidt disede formiddagslys fra den overskyede himmel, giver stemningen fra de tidligere parkscener. Men oppe i selve parken klipper Antonioni fra et totalbillede af Thomas fra ryggen til et tilsvarende totalbillede af ham forfra, et klip, der synes umotiveret, og som er uskønt på grund af en vis horisontforskydning. På samme måde er skildringen af Thomas ved busken besynderlig. Da han har opdaget, at liget er borte, hører han vinden i træerne og ser op. Det efterfølgende klip til en gyngende gren med raslende blade i silhuet mod den grå himmel kan kun opfattes som en subjektiv kameraindstilling. Vi ser, hvad Thomas ser. Men Antonioni lader kameraet panorere mod højre, og Thomas' ansigt kommer ind i billedet. Antonionis kamera byttede altså plads med Thomas. Jeg kan ikke begribe det forløb, og på den anden side nægter jeg at tro på, at Antonioni skulle kunne gøre denne fejl.

„Blow-Up" tegner således en række nye toner og motiver i Antonionis produktion. Han er blevet noget friere i udtrykket, en udvikling, der måske er fremtvunget af omstændighederne; han er blevet sikrere i brugen af farverne, og han er gået ind på at fortælle en historie. Han er nok søgt tilbage til „L'Avventura" for at få et udgangspunkt, men det er væsentligt, at han har overvundet frygten for at komme for nær på sin hovedperson, og at det har resulteret i en *mandlig* hovedperson. Distancen til Monica Vitti resulterede ofte i den kulde, der kunne karakteriseres med billedet af slørhalerne i akvariet. Og er man ikke videre begejstret for den ironi, han lægger i skildringen af pop-verdenen – den er vel ikke ligefrem „indforstået" – så viser han dog ganske underholdende tendenser til humor, og jeg er ikke helt sikker på, at hans stærkt eksotiske rejsefilm-billede af London ikke er en ganske ond satire. Under alle omstændigheder er „Blow-Up" Antonionis mest underholdende og mest engagerende film siden „L'Avventura", og de nye tendenser, den angiver, skal blive spændende at følge i hans kommende film. De kan måske føre ham frem til definitionen på den moral, han i film efter film forgæves har søgt. Og måske vil den vise sig at være anvendelig også for andre. Det er vist Antonionis hemmelige drøm, så hemmelig, at han næppe vover at formulere den i tankerne.

BLOW-UP (Blow-up – var det mord?), England 1966. Prod.: Carlo Ponti/M.G.M. Instr.: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni og Tonino Guerra efter en novelle af Julio Cortazar. Foto: Carlo di Palma (Metrocolor). Klip: Frank Clarke. Dekor.: Assheton Gorton. Lyd: Robin Gregory. Musik: Herbert Hancock. Dialogmedarbejder: Edward Bond. Medv.: David Hemmings (Thomas), Vanessa Redgrave (Jane), Sarah Miles (Patricia), Veruschka (Veruschka), John Castle, Peter Bowles, Jane Birkin, Melanie Hampshire, Jill Kennington, Peggy Moffitt, Rosaleen Murray, Ann Norman.
Dansk distrib.: M.G.M. Dansk prem.: 17.5.1967 i Dagmar. Længde 3055 m (112 min.).

Carole Lombard

AF JØRGEN STEGELMANN

Carole Lombard i Los Angeles 1918, hvor hun serverer chokolade ved velgørenhedsfest til fordel for forældreløse franske børn.

Den 16. januar 1942 blev *Carole Lombard* dræbt ved en flyveulykke i nærheden af Las Vegas. Hun var da 33 år gammel og på toppen af sin karriere. Hendes død blev begrædt af mange, og begrædes stadig. *Richard Schickel* skriver i „The Stars", der udkom i 1962, at hun var *„in all ways a delight, and her death in a wartime plane accident was a genuine tragedy".*

In all ways a delight – Carole Lombard synes at have været en af de vidunderligste stjerner i filmhistorien. Hun døde for 25 år siden, men hendes position er uændret, om ikke forstærket, og ikke så få af hendes film har placeret sig blandt filmkomediens mesterværker. Hendes person var, og er, omgivet af respekt og kærlighed, man elsker hende for hendes spontane væsen, der aldrig var taktløst, for hendes gavmildhed og trofasthed, og for hendes vittige slagfærdighed.

Richard Schickel kalder hende *„the perfect realist"* og har dermed fået fat i, at hun netop var den af alle stjerner, som sidst mistede kontakten med den virkelighed, der omgav hende. Der er i hendes spil en umiddelbar evne til at trænge igennem og forkorte situationerne, hun bryder sig ikke om snak og er slem ved det opstyltede og det selvhøjtidelige. Og dog er der samtidig i hendes spil en rest af noget smægtende og romantisk, kærligheden overtaler hende til at tabe bare en anelse af jordforbindelsen, men ikke mange sekunder ad gangen – midt i det smægtende gribes hun af en rastløs trang til at kommentere sagerne og stille dem på plads.

Carole Lombards store tid er trediverne; den genre, som hun er med til at forgylde, er filmkomedien. Hun blev en af hovedpersonerne i en udvikling, der medførte en hurtig ændring af hele den moderne films persongalleri – lyden bragte heltene og heltinderne ud fra boudoirerne og ind i den moderne larm, og det eksotiske måtte se sig jaget på porten. Og forholdet mellem helt og heltinde ændredes – heltinderne overtog initiativet og bragte orden i følelserne, de tegnede et præcist moderne billede af et nyt samfund, og de gjorde respektløsheden og uhøjtideligheden til de stærkeste våben i en kamp, der gjaldt intet mindre end en moralsk frigørelse. Men frigørelsen skulle ikke være og blev aldrig fuldtud gennemført; i de store øjeblikke, når følelserne helt dominerer, mærker man en gammeldags følsomhed af en næsten rørende ømhed.

Lewis Jacobs er ofte blevet citeret for sin kloge placering af Carole Lombard som stjerne i tredivernes amerikanske filmkomedie; vi bør også have disse linier med her. Han henter dem hos *Ruth Suckow,* der bruger dem om *Katharine Hepburn,* og lader dem karakterisere Carole Lombard:

„In her willfulness, her tomboyishness, her piquant face, her tiny little voice, in her very eccentricities, there might be found a concrete definition of the intense individualism of the spoiled little rich girl of this era."

Carole Lombard er den vittigste af disse stakkels rige unge piger, disse forkælede, men ikke ødelagte piger, som rastløst søger at finde ud af, hvad der egentlig er i vejen med dem selv og med kærligheden. Hun er som *Claudette Colbert* i „Det hændte en nat" på flugt fra rigdom og beskyttelse, hun prøver midt i den opskruede feststemning at finde et øjebliks ro til at fundere over sig selv, sådan som Katharine Hepburn gjorde det i „To mennesker gør sig fri", hun må gang på gang være på vagt over for sig selv og sin smarte facon, ganske som *Jean Arthur* måtte det i „En gentleman kommer til byen". Carole Lombard har alt dette i sin stil og i sit væsen, men hun føjer til dette følelsernes vittige opgør en inderlighed af en sådan styrke, at hendes spil aldrig lader sig forveksle med nogen andens. Der er øjeblikke hos hende, hvor hun standser op og tøver for at begribe den hele sammenhæng, øjeblikke, hvor hun kan virke naiv og en smule dum – indtil man opdager, at hun er alt andet end dum og naiv. Hun er en dygtig pige, hurtig og smart, og altid meget venlig. Hun kunne aldrig blive nogen *femme fatale,* aldrig en farligt beregnende anti-heltinde. Hun er altid, sagt meget enkelt, en sød pige og et klogt menneske.

Carole Lombard er en af de klassiske piger, som vil til filmen, og hun vil det fra barnsben. Hun blev født i Fort Wayne i Indiana den 6. oktober 1908, og der var godt med penge i familien. Så blev forældrene skilt, og sammen med sin mor og et par brødre tog hun til Hollywood. Hendes filmkarriere begyndte tidligt, sine første og meget vigtige erfaringer vandt hun hos *Mack Sennett.* I halvandet år var hun med i en lang række *two reelers,* der blev in-

„My Man Godfrey" – Alice Brady, Carole Lombard og William Powell.

strueret af folk som *Eddie Cline, Harry Edwards* og *Alf Goulding* og skrevet af bl. a. *James J. Tynan* og *Frank Capra.* Hun kaldte sig dengang *Carol* Lombard, kun i sine to første film, westerns fra Fox („A perfect Crime" af *Allan Dwan* og „Hearts and Spurs" af *W. S. van Dyke,* begge fra 1928) brugte hun sit rigtige navn, *Jane Peters.* Og først i 1930 træffer vi den rigtige *Carole* Lombard.

De første år af 30'rne løb Carole Lombard fra lystspil til gangsterfilm og tilbage igen. Ingen af disse film omtales som særlig værdifulde, men der er nok et par af dem, som man gerne så. Deriblandt „Fast and Loose" af *Fred Newmayer* fra 1930, hvor Carole Lombard spiller en korpige, der kommer ind i de fine cirkler; dialogen er af *Preston Sturges;* „The Eagle and The Hawk", en velspillet og velinstrueret *(Stuart Walker)* flyverfilm fra 1933 med *Fredric March* og *Cary Grant;* samt to komedier af *Wesley Ruggles,* begge fra 1934: „Bolero", hvor Carole Lombard dansede med George Raft, og „We're Not Dressing" med *Bing Crosby.*

Gennembrudsåret er 1934. *Howard Hawks* instruerer „Twentieth Century" med *John Barrymore.* Carole Lombard har sagt, at hun intet vidste om at spille filmkomedie, før hun traf John Barrymore, og hun omfattede sidenhen Barrymore med taknemmelighed. I det interview, som Hawks i 1962 gav *Peter Bogdanovitch,* fortæller han om „Twentieth Century", at Carole Lombard aldrig før havde prøvet at spille komedie, sådan som han ville have det i denne film. Hawks havde truffet hende ved et selskab, hvor hun havde fået et par drinks, og hun havde været netop så morsom og frigjort, som rollen i filmen krævede det. Men da indspilningerne begyndte, ville intet lykkes. Hun prøvede af alle kræfter, men var simpelthen forfærdelig. Tålmodigt prøvede både Hawks og Barrymore at få hende fri af det forkrampede, og til sidst gik Hawks udenfor med hende og tilbød hende fuldt honorar, selv om hun ikke skulle komme igen. Hun blev rystet.

Hawks: „So I said: „Now forget about the scene; what would you do if someone said such and such to you?" And she said, „I'd kick him in the stomach". And I said: „Well, he said something like that to you, why don't you kick him?" And she said, „Are you kidding?" And I said: „No". So we went back on the set and I gave her some time to think it over and then we tried that scene and we did one take and

„Nothing Sacred" – Carole Lombard, Walter Connolly og Fredric March.

that was it. And afterwards, Barrymore said, „That was fabulous!" And she burst into tears and ran off the set. She never began a picture that she didn't send me a telegram saying, „I'm gonna start kicking him"."

Det er typisk, at Hawks opdager Carole Lombard ved et selskab, midt i en konversation, som giver hele hendes slagfærdighed og vid. Hun er måske af alle filmstjerner den med den bedste replik og samtidig med den smukkeste diktion. Slagfærdigheden giver ikke *Mae Wests* meget efter – en af Carole Lombards første replikker i filmindustrien afslører hendes stædige fornøjelse ved at få tingene sagt. *Joseph P. Kennedy* havde en samtale med hende og tilbød hende en kontrakt hos Pathé – det var i 1928. Men han satte den betingelse, at hun skulle gå ned i vægt. Hun gik med til det, men på vej ud af den store mands kontor vendte hun sig om mod ham og råbte: „You're not so skinny either".

„Twentieth Century" var den første film, der fuldtud tog sig af Carole Lombards talent. Sammen med John Barrymore spillede hun sig gennem en række hysteriske og krukkede optrin uden at forfalde til maner eller nem ironi. Barrymore skruer hende med sig op i hysteriet – sådan skrev *A. W. Sandberg,* da han anmeldte filmen herhjemme; han fandt, at hun ikke var nogen stor skuespillerinde, bl. a. fordi hun „mangler hans smil og derfor bliver næsten for ægte, når hun er skrappest". Det er en lidt indviklet indvending, og under alle omstændigheder synes Sandberg at have overset noget. Allerede i „Twentieth Century" røbede hun sin ømhed, når hun trøstede Barrymore og uden ironi søgte at få ham lidt til ro.

Hendes næste store film er fra 1936, *Gregory LaCavas* „My Man Godfrey", en af Hollywoods allermest perfekte komedier. Med den gjorde hun sin position helt klar – hun var *screwball*-komediernes dronning. „My Man Godfrey" rummer en skarp og vittig blanding af satire og følsomhed, og Carole Lombard giver et vidunderligt portræt af den stakkels rige pige med en skrue løs. Forkælelsen og den verden af ekcentrisk humbugsmageri, som omgiver hende, og som hun selv lever så indædt med i, skildrer hun ved hjælp af sin præcise fornemmelse for det rastløse – forvirret løber hun rundt i disse konkurrencer, som rigfolk muntrer sig med, og pibende af såret stolthed tager hun nederlaget til sig uden at begribe, hvad hun skal gøre med det. Og sidenhen lægger

hun kursen om, for pigen er ikke dum. Nederlaget vender hun til triumf, og da satiren er overstået, får følsomheden sit – hurtigt og næsten henkastet kroner hun sine intriger med at gifte sig med Godfrey. I „My Man Godfrey" skaber Carole Lombard en præstation, der er i konstant, næsten glidende udvikling, og det vel at mærke en udvikling, der ikke er tykt understreget, men hvis hele styrke først går op for en i filmens sidste minut, hvor vi er lige så overvældede som Godfrey.

Hendes diktion i „My Man Godfrey" er af en ubeskrivelig musikalitet. Hun taler, som Hawks må have hørt hende snakke, da han traf hende første gang – stemmen folder sig ud i lange, lange sætninger, hvor alt skal siges inden næste vejrtrækning, af lutter rastløshed og af en tydelig fornemmelse for at holde spændingen i gang. Hendes betoninger skifter efter de pludselige stemningsomsving, og hun leger med sprogets virkemidler uden at falde over i det søgte. Hendes ansigt og hendes stemme udtrykker samme blanding af rastløshed og ubeslutsomhed, af ladhed og planløs energi, og man aner både en hypokonder selvoptagethed og langt borte den skyldfornemmelse, som måske er hemmeligheden bag den megen uorden. Og alt dette giver hun i glimt, der hele tiden veksler med hinanden – hun falder først til ro i filmens sidste scene.

Carole Lombard skildrer et anarki af følelser, og hun røber hvert sekund, at hun ved alt om alle disse forvirrende følelser. Hun kender den forbløffende følelsernes logik, som ingen kan forudsige, og hun viser os alle disse følelsernes veje, muntert og frækt, alvorligt og venligt. Hun fandt efter sigende alt dette i sig selv; en artikel om hende, som hun var netop i disse Godfreys dage, fortæller, at hun er fyldt af nervøs energi, sover for lidt, spiller tennis med megen hidsighed, spilder tid og følelser på småting, drikker Coca Cola, som dr. Johnson drak te, og piller ved sine negle. Og hun blev i et par år Hollywoods største stjerne med den største popularitet og de største indtægter.

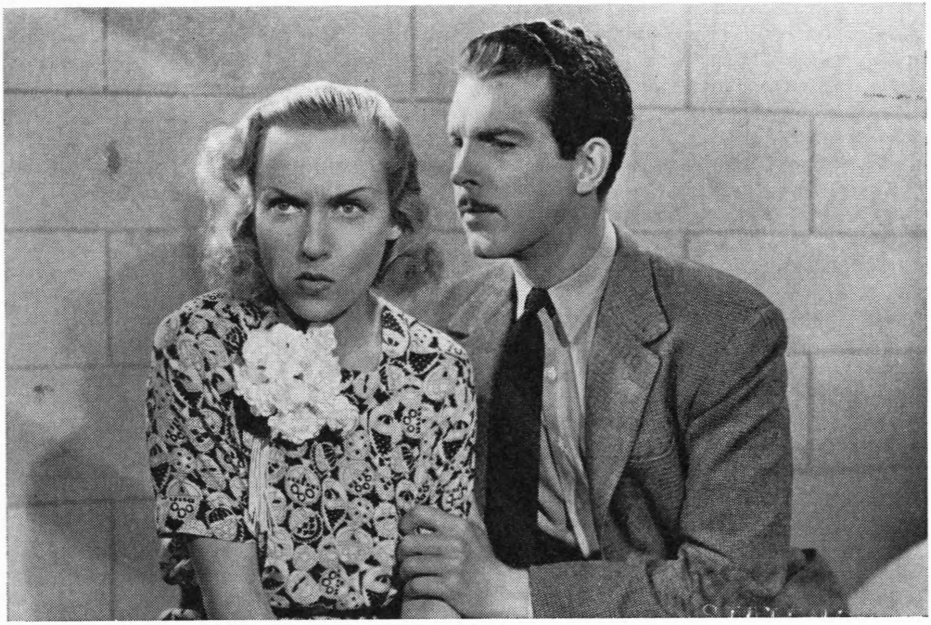
I 1936 kom *William K. Howards* komedie „The Princess Abroad", en screwball-komedie igen, denne gang om en ambitiøs Broadwaypige, der giver sig ud for at være en svensk prinsesse. Hun parodierede her *Garbo* med lune og skal have været mere charmerende end nogensinde.

„True Confession". fra 1937, instrueret af Wesley Ruggles, er en af hendes bedste komedier, desværre ikke vist i Danmark siden 1942. Den handler om en ung forfatterinde, der gerne lyver, og som klarer sig med samvittigheden ved lidt afsides at stikke en tunge i kinden. Hun er fænomenal, når hun sætter sig til skrivemaskinen og slår først titlen, siden sit navn og sidst det første ord ned på papiret. Så ruller hun papiret frem, giver sig til at spise et æble og kigger imens hypnotiseret på dette ene ord „The". Med i filmen er John Barrymore som en excentrisk slyngel, der ustandselig beklager sig over det vanskelige i at begå en ærlig forbrydelse i Amerika, og *Porter Hall* har et par store øjeblikke i filmens retssag.

I 1937 kom desuden hendes måske største film, *William Wellmans* frække satire „Nothing Sacred". Carole Lombard var her det lille gudsord fra landet, der bliver nationens helt, fordi man tror, at hun snart skal dø af kræft. Der er i virkeligheden intet i vejen med det stensunde pigebarn, men sagen er i gang, og hun må holde pinen ud. Det gør hun også, til tider lidt bange for postyret, men for det meste meget sikker i den lidende rolle og fuld af medlidenhed med sin triste skæbne. Satiren er velberegnet i dette angreb på reklamehysteri og masseføleri, men filmen er mere end *Ben Hechts* satire. Carole Lombard gjorde den meget nuanceret i beskrivelsen af den forvirrede pige, der har smag på succesen og for en tid lader stå til, og hun tilføjede den en meget smuk sensualitet. „Nothing Sacred" rummer en af de smukkeste erotiske scener, man kender – pigen gemmer sig med journalisten, der står bag postyret (Fredric March), i en stor kasse, og kameraet går på afstand. Vi ser kun kassen og ud fra den hendes ben. Det er alt, men unægtelig af en helt anden erotisk spænding end de trivielle viktualieorgier, som det puritanske frisind efterhånden har slæbt os ud i.

„Nothing Sacred" huskes også for de håndfaste sammenstød mellem helt og heltinde, og billedet af den komplet desillusionerede pige, der træt og sammenfalden sidder i sin lænestol på hotellet, med et udtryk af komplet surhed i ansigtet, er uforglemmeligt.

Derimod er det umuligt at huske noget fra *Mervyn LeRoys* „Fools for Scandal" (1938). Det kan være, fordi man så den i Regina, hvor filmene blev kørt så hurtigt, at ethvert spor af



„True Confession" – Carole Lombard og Fred Mac Murray.

„Mr. and Mrs. Smith" – Robert Montgomery og Carole Lombard.

Carole Lombards diktion forsvandt, men det kan også være, fordi filmen ganske enkelt var dårlig. Året efter skiftede Carole Lombard stil; der blev talt meget derom, og hun var heller ikke ringe som *James Stewarts* kone i „Made For Each Other" af *John Cromwell.* Hun spillede med en smuk neddæmpethed, som mange satte i forbindelse med, at hun nu var blevet gift med *Clark Gable* og helt havde indstillet sig på at følge hans karriere og måske helt trække sig tilbage fra sin egen. „Made For Each Other" havde en varm og intim tone, men skæmmedes af melodramatik i en række forsøg på at skrue en ydre spænding ind i filmen.

„In Name Only" (1939) var også af John Cromwell, et lidt tungt trekantsdrama, som forskønnedes af Carole Lombards inderlighed i den ene af de tre hovedroller; de to andre havde Cary Grant og *Kay Francis.* I 1940 indspillede hun lægefilmen „Vigil in The Night", instrueret af *George Stevens,* „probably the best picture about nurses ever made" *(Homer Dickens* i „Films in Review"), og *Garson Kanins* filmatisering af *Sidney Howards* skuespil „They Knew What They Wanted", hvor Carole Lombard spillede sammen med *Charles Laughton.* Filmen blev i sin tid meget berømmet, i dag virker det, som om alle helt har glemt den.

Endnu to film spillede Carole Lombard med i, begge instruerede af mestre. Først kom *Alfred Hitchcocks* „Mr. and Mrs. Smith", Hitchcocks eneste komedie, en film om et ungt ægtepar, der opdager, at de slet ikke er gift. Carole Lombard spiller sammen med *Robert Montgomery,* og den blev herhjemme navnlig bemærket for hendes spil, for den tone af noget personligt engageret, som man mærkede i hver af hendes scener. Filmen indeholdt en meget køn scene ved morgenbordet – samtalen udvikler sig helt frit, alt sker improviseret. Det påstodes dengang, at scenen virkelig var improviseret.

Det var derimod ikke Hitchcocks egen optræden i filmen. Carole Lombard, hvis filmtekniske viden af alle omtales som usædvanlig, instruerede den pågældende scene, hvor Hitchcock skulle løbe frem mod Montgomery og råbe på ham, hvorpå Montgomery, der tror, det er en betler, giver ham en skilling. Carole Lombard optog scenen på RKO's ranch, hvor en gade var bygget op; det var bagende sol, og scenen blev taget om og om igen. Homer Dickens refererer: „Stop your mumbling!" snapped Carole Lombard. „I always mumble", protested Hitchcock. „I'd like it a little cleaner", she shouted, „this is for an American audience". After each take she told the make-up man to „powder Alfie's nose". Finally she reluctantly muttered: „Print it". And adding, „That's all of him I want in this picture," she casually walked away.

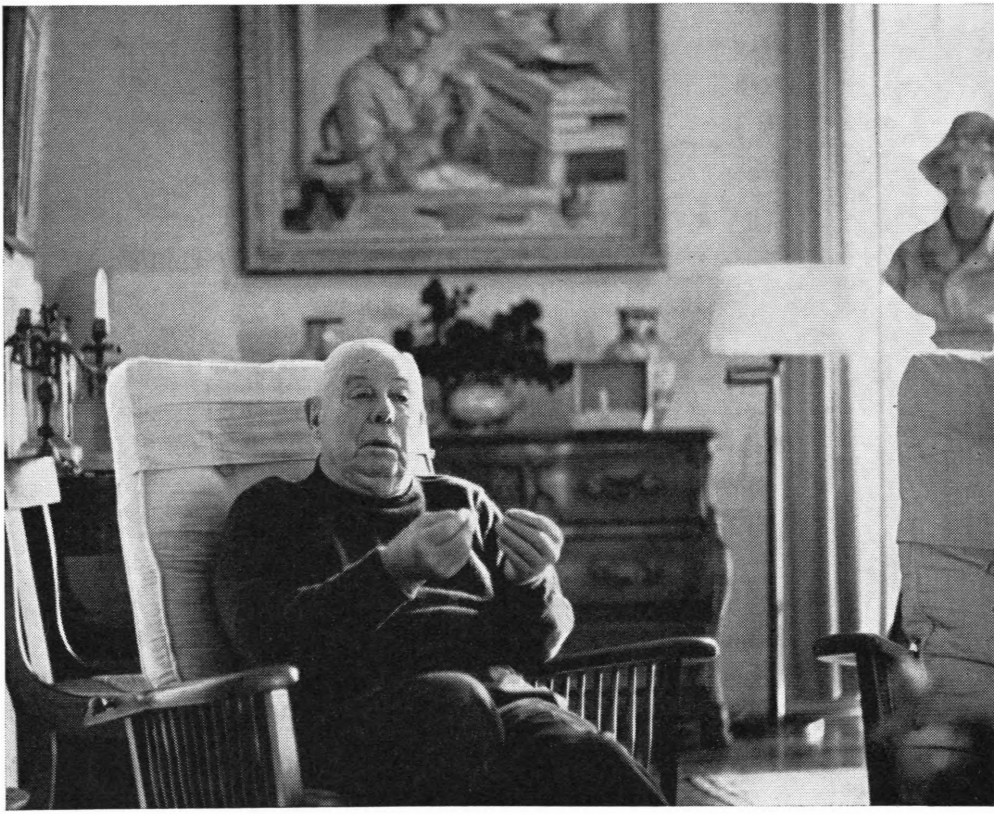
Ernst Lubitsch instruerede hendes sidste film, komedien „To Be Or Not To Be", hvor Carole Lombard er frikadelleskuespilleren *Jack Bennys* skuespillerindekone. Filmen foregår i Warszawa og leger temmelig sjusket med virkeligheden, men Jack Benny og Carole Lombard er mesterlige. Hun er afgjort den klogeste, en venlig trøster, når Jack Benny har lidt endnu et nederlag, og i det hele taget meget loyal over for ham, selv om hun har en lille affære med en ung officer. Med en moderlighed, som har sine fornærmelige øjeblikke, pusler hun om sin mand og taler igen så hurtigt og stilfærdigt henåndet, at man mindes de rastløse forvirringer i „My Man Godfrey". I en sum fornemmer man hendes talents beherskelse af det mildt ironiske og det vittigt udleverende, da hendes mand indleder et par ord til sine teaterkolleger med et pompøst „Friends!" og hun øjeblikkeligt falder ind med et „Romans and countrymen".

I sin korte karriere fulgte Carole Lombard en hel genre i dens fulde udvikling. Hun blev identisk med noget af det væsentligste i den amerikanske filmkomedie, dens menneskelige uro, dens ironi og dens ømhed, og hun spillede med en blanding af intuition og begavelse, som er sjælden selv blandt komediens store stjerner. Hun ejede en ydre glamour, som kunne virke kølig, dog kun så længe man så et fast billede af hende. I de levende billeder var hun den mest levende af alle stjerner, og hendes stemme røbede, hvor meget hun vidste og forstod. Hun indspillede et halvt hundrede film, hvoraf de ti er værd at mindes. De største af hendes film er klassikere i filmkomediens historie, ingen har så smukt som hun beskrevet de luner og stemninger, som var tredivernes. Og man anede, at hendes talent ikke falmede, selv om filmkomediens år var omme.

Hendes død var en virkelig tragedie.

Jean Renoir mener, at både livet og filmen bør være ufuldkomne, indeholde overraskelser og spontaneitet og fremkalde nye opdagelser. Nogle af menneskehedens største kunstværker blev skabt af ukendte, men i vore dage er anonymiteten ikke længere en dyd, eftersom massekulturen truer med at kvæle individet.

RENOIR I SOLEN



AF AXEL MADSEN

„Vi må begynde forfra igen og lave små men spændende film", siger fransk films aldrende mester. „Fuldkommenhedskulten er en af de farligste opfindelser. Hollywood har nået den grad af fuldkommenhed, hvor kunsten bliver ødelagt, fordi der ikke længere findes noget uventet, publikum selv kan opdage".

„Den store illusion"s 73-årige instruktør taler livligt. Hans blå øjne holder mit blik fast,

mens han fremsætter sine levende synspunkter på samfundet, film og navnløse arkitekters århundredlange arbejde på Europas himmelstræbende katedraler. Renoir sidder i en gul læderbetrukket lænestol i sin sollyse stue på toppen af Leona Drive i Beverly Hills. Over ham hænger faderens akvarel af en dejlig ung pige. Han kom til Californien første gang i 1941, lavede seks Hollywood-film i løbet af de næste fem år, og har siden boet her mere eller mindre fast, i nærheden af sin søn, der er lærer, og en 10-årig sønnedatter, som han benytter enhver lejlighed til at forkæle. Jeg interviewede Renoir første gang i hans moderne men beskedne hjem i 1963 og er siden årligt rejst op gennem Benedict Canyon for at besøge ham. I februar rejste jeg derop påny og fandt ham åbenlyst forelsket i livet, erfaringer og film.

Han nægtede at tale om de velestimerede mesterværker, han havde bag sig, og begyndte i stedet at gøre rede for Amerikas behov for ungdom, uærbødighed, fornyelse og et nyt hold amerikanske filmskabere, som tør slås med spottefugle, gæld og om nødvendigt loven for at kunne fylde lærredet med en foruroligende aktivitet. Han mente, at det måske ville være en god ide med en sammenslutning af filmgrupper tværs over landet. „Der ville komme en masse dårlige ting ud af det, men også noget af virkeligt talent. Ja, distributionen er det første problem, man må klare, når man taler om nye film".

Han kunne også godt tænke sig en sammenslutning af yngre franske cinéastes, som han selv ville kunne påtage sig at lede, „hvad Truffaut ikke kunne gøre. Han er for ung til at kunne ignorere det kommercielle system. Han ville ikke kunne afbryde forbindelsen med fremtiden".

Renoir læner sig frem. Ondet stikker dybere end blot „underground films" kontra „Hollywoods Establishment production". „Vort samfund er baseret på materialismen, på hvad vi opnår, på resultatet. Men det at skabe er det stik modsatte. I alt her i livet, det være sig at skabe en film, at spise, at elske, er selve handlingsøjeblikket det vigtigste. At fordøje et udsøgt måltid betyder ingenting".

Renoir lader sit store legeme falde tilbage i lænestolen for at markere en pause. Han stryger sig over sit skaldede hoved og tilføjer mere roligt, at den vestlige civilisations læggen hovedvægten på resultater er den væsentligste grund til, at kunstneren så ofte føler sig ude af trit med tiden. „Kunstnere – hvadenten det er malere eller filmskabere – burde være som troldmænd i middelalderen – 20 år forud for deres tid. Men i filmindustrien bliver de bedt om at være 20 år bagefter publikum".

Men selv om Renoir mener, at filmskabernes åndelige niveau burde højnes, behøver dette ikke nødvendigvis indebære, at filmen skulle blive en „art of lunacy". „Enhver form for kunst må være underholdende og dens budskaber må ikke være for åbenbare", advarede han strengt og tilføjede så: „Jeg har aldrig lavet avantgarde film med vilje".

Renoir, hvis sidste film var „Le caporal épinglé" (1962), skulle have lavet en trediedel af en gyser-episodefilm i Frankrig i år, men fandt ud af, at det handlingsstof, han arbejdede med (efter en novelle af *Edgar Allan Poe),* som ikke var beskyttet af copyright, allerede var blevet brugt af *Claude Chabrol.*

„Ideen var herlig. *Roger Vadim, Federico Fellini* og jeg skulle hver lave en tredjedel af en Poe-film. Hver af os skulle filmatisere den Poe-novelle, han bedst kunne lide. Jeg havde bestemt mig for „Dr. Feather and Mr. Tar", hvor Poe beskriver besøget på en sindssygeanstalt i Sydfrankrig, hvor patienterne går frit omkring og lægerne lever bag lås og slå. Desværre havde Chabrol allerede skrevet et manuskript over novellen, og projektet blev ikke til noget".

I fjor blev en anden episode-film heller ikke til noget, fordi den franske stat afslog en ansøgning om førproduktionsstøtte (l'avance sur la recette). Filmen skulle som medvirkende have haft *Simone Signoret, Paul Meurisse* og måske *Oskar Werner. Pierre Braunberger* skulle producere. „Det var en episode-film over emnet oprør. Den var ikke særlig barsk – en af episoderne skildrede en husmors oprør mod en støvsuger og den sidste handlede om oprør imod krig. Jeg ville vise, at der er store og små begivenheder, men at alle begivenheder er vigtige for os".

Disse episode-film ville have givet Renoir lejlighed til at gå i lag med, hvad han betragter som den væsentligste forudsætning for ethvert form for fremskridt inden for lyset og synets kunst – elimineringen af handlingen som grundlag for fortællekunsten. Han har ofte dis-

kuteret dette med mig, og det følgende er hentet flere flere samtaler.

Renoir opfatter handlingen (l'intrige) som et levn fra det 19. århundredes romantik. Den hindrer ligefrem filmen i at nå frem til mere end en overfladisk fremstilling af mennesker og ting. „Jeg har aldrig troet på spændingens uangribelighed. Handlingen hindrer os i at bringe en menneskelig varme frem og at kunne skildre psykologiske, moralske og mystiske problemer undtagen på den mest tåbelige måde".

Filmskaberne burde i stedet for handlingen koncentrere sig om formen, mener Renoir og nævner „Hamlet" som et eksempel på en svag historie med et stærkt indhold. Teatret var på sit højeste på *Perikles'* tid, fordi publikum kendte handlingen på forhånd og westernfilmen – ikke den gennemarbejdede western i wide-screen for voksne, men fjernsynets halvtimelange ordinære „horse opera", er en fuldkommen form og måske Amerikas eneste bidrag til kunsten. „Teatret nåede sin mest fuldkomne form i det gamle Grækenland, hvor en korleder før skuespillets begyndelse opridsede handlingen for publikum, for at tvinge det til at koncentrere sig om personerne og det menneskelige element. Det samme gælder westerngenren, hvis personer er stereotype: sheriffen, skurken o. s. v. Den bliver et spil, som f. eks. orientalsk musik eller skak. Vi kender personerne på forhånd og kan derfor koncentrere os om „hvordan".

Det er ligesom domkirkerne, der er enestående eksempler på den anonyme kunst. Der var ingen arkitekter. En domkirke blev bygget af hundreder af mennesker i løbet af hundreder af år. Rammen var altid den samme, hver domkirke har den samme grundplan, udviklet gennem århundreder, forenet af et centralt tema – troen. Domkirker er sindets værker mejslede i sten, rene intellektuelle øvelser".

Renoir havde lige set *René Allios* „La vieille dame indigne". Han var henrykt over *Sylvies* spil og sagde, „at man i vore dage, hvor det er moderne at overspille, kan tage ved lære af denne gamle skuespillerindes spil. Man kan se på hendes ansigt, hvad der foregår inden i hende".

Han sagde, at han var modstander af *Josef von Sternbergs* hovmodige påstand om, at skuespilleren intet yder. „Jeg prøver at påvirke skuespilleren sådan, at han selv finder løsningen. Den må han altid selv finde. I hvert fald efter, at man har arbejdet et par dage med en skuespiller, bliver han ens partner; man tænker næsten på samme måde".

Renoir har i den sidste tid uheldigvis ikke fået lejlighed til at stå bag et kamera. Til gengæld har han overført sine skaberevner til skribentarbejde. Hver morgen sidder han et par timer i haven med et broget mexikansk sjal svøbt om de kraftige skuldre og fylder 20 sider i et skolehefte med sin store, smukke håndskrift. Hans første litterære værk var biografien om *Auguste Renoir* „Min far", udkommet i 1964. Hans første roman udkom i fjor i Paris med næsten samtidige udgaver på engelsk i London og New York. Nu arbejder han på sit andet skønlitterære værk, som han ligesom de andre skriver med håndskrift i haven.

„Les cahiers du capitaine Georges", som den første roman hedder, er en impressionistisk og sensuel skildring af en ung mands seksuelle erfaringer i Frankrig i tiden før den første verdenskrig. Den smager stærkt af Colette, idet den yder sin tribut til den satiriske vurdering af borgerlige værdier, bredhoftede piger og et lille glas.

Renoir ønsker ikke at tale om den nye bog, som er ved at blive til, men der kan ikke herske nogen tvivl om, at den vil blive lige så impressionistisk som skildringen af hans egen ungdom i „Les cahiers du capitaine Georges". Som „Le Figaro Littéraire" marts 1966 udtrykker det: „Oui, Renoir est bien, en littérature comme au cinéma, le peintre d'une époque dorée et joyeuse. Il le sait, puisqu'il fait dire à Georges: „Ce qui est important c'est ce dont on se souvient".

Renoir føler sig hjemme under den varme californiske sol, og det forstår man.

Billedet på side 211 er taget af Axel Madsen.

CANNES kan ikke være det bekendt

POUL MALMKJÆR

For mig at se står Cannes-festivalen ved en skillevej: aldrig har den haft så mange film, aldrig har den været besøgt at så mange presse-, radio- og TV-folk, aldrig har der været gjort så mange forretninger (at dømme efter aktiviteten på Hotel Carlton), aldrig har den demonstreret så mange kompromis'er. Den store deltagelse fra pressens side kan kun opfattes som et udtryk for bred øget interesse. Den kan ikke af festivalen udlægges som et tegn på kunstnerisk succes. Udvælgelsen af filmene til konkurrencen gør en sådan tolkning umulig.

Det er ikke et udtryk for kritisk hovmod når man erklærer, at 11–12 af de 29 viste film, heraf 5 *hors compétition,* ikke hører hjemme på en filmfestival, der søger at bevare en position som den første store internationale filmbegivenhed. Tværtimod kan man begrunde sin erklæring med en formodning om, at disse 11–12 film og deres skabere skades unødigt. Festivalpublikummet er, som ofte fremhævet, kynisk, snobbet, demimondænt, hjerteløst i sin kritik, unuanceret i sin reaktion. Dets hånlatter kan ydmyge de mest seriøse kunstneriske intentioner, dets reaktion kommer uden tøven på tilløb til klicheer og *déjà vu.* Festivalen kan aldrig blive fødselshjælper for de utraditionelle filmlande blot ved at vise det bedste af de pågældende landes produktion. Det må dog straks her tilføjes, at man kommer stærkt i tvivl om værdien af de kriterier, der ligger til grund for udvælgelsen af filmene, når man betragter en del af de valgte film fra de traditionelle filmlande, og man er altså ikke overbevist om, at der ikke produceres bedre film i de utraditionelle.

Det er ingen kunst at vælge „Blow-Up", „Mouchette", „Accident" eller „Jeu de massacre". Vanskeligheden for festivalen ligger i at sige nej til *Torre-Nilssons* fedt symbolske „Monday's Child", til *Joseph Stricks* selvmorderiske forsøg på at filmatisere „Ulysses", til *Luigi Comencinis* tuttenutte-tragedie „L'Incompreso" og lignende forsøg på litterær eller kinematografisk pseudo-respektabilitet.

Skillevejen er for festivalen et valg mellem kvaliteten og kvantiteten, mellem kunsten og kommercialismen, mellem instruktøren og producenten. Og dette valg skal ses i lyset af den omstændighed, at festivalen i øjeblikket synes at være stærk nok – også ud fra en kommerciel betragtning – til at vælge kvaliteten, kunsten, instruktøren. De vragede vil stadig flokkes uden for festivalbygningen, de vil stadig gøre gode forretninger på Hotel Carlton.

Filmene

Vinderfilmen „Blow-Up" er anmeldt andetsteds i dette nr. *Joseph Loseys* „Accident" skuffede tilsyneladende mange i Cannes; man havde vel ventet en fortsættelse af „The Servant". I stedet er Losey vendt tilbage til en simplificering af stilen og en friere udnyttelse af tid og sted; hans trapper er der stadig, men spejlene er blevet til mennesker, dramaets personer spejler sig i hinanden i den hidtil smukkeste personinstruktion fra Loseys hånd. *Dirk Bogarde, Stanley Baker* og *Vivian Merchant* følger her med formidabel sikkerhed Loseys intentioner i et lydefrit sammenspil. *Harold Pinters* manuskript (efter en roman af *Nicholas Mosley)* er enkelt i formen, distinkt i replikkerne og ofte meget vittigt i behandlingen af milieuet. Den unge pige, der skal virke som katalysator, spillet af en intetsigende *Jacqueline Sassard,* er efter min mening filmens afgørende svaghed. Vel må hun på intet tidspunkt dominere et eneste billede i filmen, men hendes udstråling, hendes funktion som netop katalysator, må fornemmes mere end som et postulat. „Accident" modtog den ene af juryens specialpriser. England viste yderligere (foruden „Ulysses") *Peter Watkins'* „Privilege" uden for konkurrencen, et stort anlagt, voldsomt ambitiøst forsøg på en analyse af pop-industriens muligheder, dens yderste konsekvens, dens politiske

Jacqueline Sassard og Dirk Bogarde i Loseys „Accident".

og religiøse fremtid med allusioner til „Triumph des Willens" o. l., med direkte plagiat af *Koenig* og *Kroitors* „Lonely Boy" og sidst men ikke mindst med en for indædt indigneret problemstilling. „Privilege" delte filmklubbernes pris med „Blow-Up".

Alain Jessuas „Jeu de massacre" fik manuskript-pris, hvad det så end skulle betyde. Der var vel ikke andre priser ledige. Dette må ikke misforstås, for „Jeu de massacre" er en meget spændende film, gennemarbejdet, konsekvent, foruroligende trods en distancerende humoristisk form, smukt iscenesat og yderst velspillet (bl. a. af *Jean-Pierre Cassel*). Den fortæller om en ung, rig, naiv og dagdrømmende mand, der bliver gjort til helt i en tegneserie, og som lever sig ind i sit tegnede idealliv i en sådan grad, at han ikke formår at skelne tegneserie fra virkelighed. Hans vildfarelse fører tillige tegneseriens skabere frem til en livsholdning, hvor de tror sig i balance og ro, men hvor Jessua med en kamerabevægelse viser selvbedraget. *Guy Peellaerts* tegneserier (det er ham med „Jodelle") ser vidunderlige ud, og Jessua har gjort prisværdige – om end ikke helt vellykkede – forsøg på at ramme tegneseriens farver i en række af de spillede sekvenser.

Juryens specialpris blev også givet til den jugoslaviske „Skupljaci perja" (Jeg har endog mødt lykkelige sigøjnere) af *Aleksandar Petrovic,* en dygtigt iscenesat, lidt vel folkloristisk, skildring af skæbner i et sigøjnermilieu. Blandingen af dødeligt drama og sort humor var vellykket; det kneb straks mere med skildringerne af den hæmningsløse livsglæde, måske fordi eksponenten herfor, en knejpe-sangerinde, virkede som et indslag i en mellemeuropæisk natklub med eksotiske prætentioner. En ung ungarer, *Ferenc Koba,* fik debutprisen for „Tizezir nap" (Titusind sole), der havde sin styrke i den ofte fremhævede ungarske bondedrama-tradition, men som iøvrigt emnemæssigt klistrede sig op ad *Zoltán Fábris* „Húsz óra" (20 timer) fra 1964: den politiske udvikling skildret gennem to generationer i et landsbysamfund, venskaber, der ødelægges, kollektiviserin-

Pia Degermark og Thommy Berggren i Widerbergs „Elvira Madigan".

gens delvise fallit, opstanden i 1956 og opgøret. Nydeligt, lidt trægt og – efterhånden – lidt uinteressant.

Endnu en manuskript-pris blev uddelt. Den tilfaldt *Elio Petris* anskuelsesundervisning i siciliansk råddenskab „A Ciascuno il suo", en momentvis fængslende, men som helhed trættende opvisning i telelinsens anvendelsesmuligheder. Der var absolut intet tilbage af tidligere films gråtoneskildringer af det sicilianske landskab. Det så helt rart ud, om det ikke havde været for de mennesker, der boede der, som en af de medvirkende udtrykte det. Han blev da også straks efter myrdet på det grusomste. Der var straks mere ræson i præmieringen af *Bo Widerbergs* „Elvira Madigan", selv om det måtte blive *Pia Degermark,* der officielt modtog prisen. Ud af den populære, folkelige tragedie har Widerberg skabt en meget smuk og bevægende skildring af en kærlighed, der må ende tragisk, fordi den ikke kan udfolde sig i kontakt med et samfund, fordi de elskende ikke kan give sig til kende over for omverdenen. Umiddelbart før selvmordet siger Sixten Sparre sit fornavn til en skovhugger blot for en sidste gang at prøve, hvordan det er at kunne give sig til kende, komme i egentlig, personlig kontakt med andre. Widerberg har lagt betydelig vægt på skildringen af milieuet, den sydfynske natur, og han har gjort det mageløst med en enkel og stærkt virkende opbygning af lydsiden, der understreger og kompletterer billedsidens pastelmalerier. Og igen en stor præstation af *Thommy Berggren,* som burde have haft en pris. Den gik i stedet til *Odded Kotler* for hans tilforladelige indsats i den israelske „Shlosha yamin veyeled" (Tre dage og et barn) af *Uri Zohar,* en „moderne", løs skildring af tre dage i en ung mands liv.

Den talentfulde *Volker Schlöndorff* forsøgte at gå nye veje med „Mord und Totschlag", en ikke helt overbevisende analyse af en ny menneskетype, en ung, illusionsløs og ufrugtbart impulsiv pige, der har så let ved at komme til at skyde sin elsker, men som må gå så meget igennem for at skaffe liget af vejen. Der var megen vaklen i afviklingen af historien, og den synes at pege i retning af, at Schlöndorff be-

høver et nogenlunde stramt manuskript som arbejdsgrundlag. Den schweiziske TV-instruktør *Jean-Louis Roy* viste i „L'Inconnu de Shandigor" en sær blanding af agent-film og sværmerisk drømmeromantik, der ikke sagde mig noget, men jeg må indrømme ham en udtalt sans for billedindfald og makaber humor. Humor var også den bærende kraft i amerikaneren *Francis Ford Coppolas* „You're a Big Boy Now", en locationskildring af en ung mands besværligheder med at slippe fri af familien og af en mindre impotensfrygt. *Peter Kastner* i hovedrollen var et interessant bekendtskab, og borgmester *Lindsay* kan godt være tilfreds med filmens skildring af New York. *Antonín Máša*s Kafka-inspirerede „Hotel pro cizince" (Hotel for fremmede) var tjekkernes officielle bidrag, en tung, søgt obskur og symbolsk affære, og jeg foretrækker langt det uofficielle bidrag, *Jiří Menzels* „Ostře sledované vlaky" (Toggangen passes til punkt og prikke – el. lign.), en meget grinagtig, meget charmerende og stilfærdig skildring af en ung jernbanefunktionærs besværligheder med tog- og kønsdriften. Den bør vises viden om.

I kritikerugen, der som selve konkurrencen var af meget svingende kvalitet, førte Jugoslavien sig frem med to spændende film, *Zvonimir Berkovics* smukt gennemførte „Rondo", en rondo om et trekantet forhold, konstant fængslende og konsekvent gennemspillet. *Dusan Makavejevs* „Ljubavni slučaj – ili – Tragedija sluzbenice P. T. T." (En kærlighedshistorie – eller – En telefonistindes tragedie) var ikke mindre fængslende. I en fascinerende blanding af dramatiske episoder og populærvidenskabelige indslag fortælles en grinagtig og grum erotisk historie om telefonistindens og den statsansatte rottebekæmpers korte lykke og bitre tragedie. Filmen er sikret for Danmark.

Ved en enkelt forestilling uden for festivalen fik man lejlighed til at se *Walerian Borowczyks* 80 min. lange tegnefilm „Théatre de Monsieur et Madame Kabal", en beundringsværdig, banebrydende vision, der måske er den første egentlige tegnefilm for voksne, som instruktøren selv hævder det. Den stiller alvorlige krav til tilskueren med sin præsentation af et besynderligt ægteskab i et milieu, der kan være før skabelsen eller efter bomben, men hvor både stilens og indholdets fascination af det mekaniske, det metalliske, taler om nutiden. *„Borowczyk, l'un des grands visionnaires de son époque"*, siger *Robert Benayoun* i „Positif", *„un chef-d'oeuvre inconfortable d'humour noir"*, siger *Guy Allombert* i „Arts-Loisirs". „Den må til Danmark", siger jeg og tænker mit, „men den er i Eastmancolor".

Læserbrev

Det er forfriskende, at „Kosmorama" endelig efter mange års tilløb bringer en *spændende* artikel om *Jean-Luc Godard* i sidste nummer. *Robin Wood* er en dygtig iagttager og en spændende fortolker. Alligevel forekommer det mig, at han i sit forsøg på at indkredse traditionens rolle i Godards produktion kun indkredser den halve sandhed og måske den mindst væsentlige.

Hvad Wood overhovedet mener med traditionen er uklart. Det er vel ikke en hvilken som helst tradition, som det er en tragedie at være isoleret fra? Og når Godard uafladelig lader sine personer citere andre tænkere, kunstnere og kunstværker, så er dette ikke nødvendigvis et forsøg på at genopbygge en kulturtradition, som det er muligt at have et forhold til. Tværtimod, er man lige ved at sige. Når Godard-personerne citerer Godards yndlingsbøger og -film, er det nok så meget, fordi Godard også på den måde vil demonstrere deres manglende evne til at bryde med deres teoretiske forhold til kulturtraditionen og få et helt umiddelbart forhold til verden og menneskene omkring dem. Den umiddelbare emotionelle oplevelse får aldrig lov at være, hvad den er, men skal altid bearbejdes af intellektet (ligner *Anna Karinas* ansigt et maleri af *Renoir* eller *Velasquez?*). Ofte hos Godard blokerer kunsten simpelt hen for virkelighedsoplevelsen, – tydeligst måske i „Pierrot le Fou", hvor Ferdinand bestandig skal gøre notater i sin dagbog om sine oplevelser med Marianne, og hvor kærligheden dør af det, og Marianne stikker af med gangsterne igen. Der er en klar forbindelse tilbage til det klassiske *Poe*-citat i „Vivre sa Vie", hvor vi hører Godards egen stemme læse en Poe-beretning om en ung mand, der maler et så livagtigt billede af sin elskede, at hun dør, da billedet er færdigt.

Godard har i virkeligheden et ganske kompliceret had-kærlighedsforhold til kunsten, og det demonstreres bl. a. gennem den seneste sensationelle udvikling i hans film. Han kalder selv „Pierrot le Fou" for sin sidste professionelle film (se interview i „politisk revy" 27.1.67). Det gælder derfor ikke mere, når Robin Wood siger, at et af de væsentligste principper i Godards kunst er at „fastholde publikums bevidsthed om, at de overværer en film". Fra „Masculin-Feminin" synes Godard at have forladt de traditionelle verfremdungs-effekter og er nu mere interesseret i at lave reportager om *la vie moderne* fremfor at fortolke livet. Den super-intellektuelle Godards mistillid til kunsten driver ham frem mod en sprængning af filmkunstens grænser. Glasruden ud til virkeligheden skal slås i stykker, og helst af alt vil han som bekendt (jvf. „Sight and Sound" winter 66/67) lave TV-reportager, hvor virkeligheden får lov at gå direkte ind i kameraet uden først at skulle omformes og bearbejdes af kunstneren!

Chr. Braad Thomsen.

de 10 kedeligste

I 1923 skrev det amerikanske tidsskrift „Vanity Fair" følgende indledning til et rundspørge:

„Der har været så mange enqueter om de ti største bøger inden for de sidste 50 år, om de ti bøger, som har betydet mest for mig, etc. etc., at „Vanity Fair" har fået den ide, at det kunne være interessant at dreje spørgsmålet om og bede en række prominente litteratureksperter om at nævne de ti store forfattere, som de anser for de allermest kedsommelige, og som de absolut ikke *kan* læse. Vi har alle hørt folk påstå, „at de forstår sig ikke på kunst, men de ved, hvad de kan lide". Her præsenterer vi en række personer, der ved ikke så lidt om kunst, og som ved, hvad de ikke kan lide".

„Kosmorama" har lånt „Vanity Fair"s idé og henvendt sig til en række filmkritikere, hvem vi bad om at opstille en liste over de ti berømte film eller berømte filminstruktører, som de anser for de allermest kedsommelige, og som de finder det utåleligt at være i selskab med. Listen måtte omfatte enten instruktører eller film eller begge dele i tilfældig blanding, men det er naturligvis først og fremmest nødvendigt, at den omfattede navne og titler, der nyder almindelig anseelse og dyrkelse.

ROLF BAGGER:

Havde det været alt muligt andet, ville jeg gerne have deltaget i Deres lille rundspørge til „Kosmorama". Men da jeg gik i gang med at finde de ti kedeligste film eller instruktører, jeg kender, opdagede jeg, at det alligevel er det vanskeligste, for der meldte sig altid et eller andet godt som forsvar for dem.

Derfor afstår jeg. En anden gang gerne.

JOHN ERNST:

Det kan kun fryde en indædt professionel protestmager og nej-siger ligefrem at blive *opfordret* til at fortælle om, hvad han afskyr – ud over det sædvanlige som f. eks. amerikanernes noget langstrakte happening i Vietnam. Også inden for filmkunsten er der temmelig meget, jeg enten afskyr, irriteres grusomt af, falder i søvn af eller er fuldstændig indifferent over for. Men der er mindre og mindre, som ikke under en eller anden (ganske vist ofte meget begrænset) synsvinkel kan vække min interesse. Som *Man Ray*, der havde et stort talent for det provokerende, så udmærket har sagt det: „De dårligste film, jeg har set, de som får mig til at falde i dyb søvn, indeholder altid fem vidunderlige minutter, mens de bedste film, de højest berømmede, knap kan opregne fem minutter af værdi. Det vil med andre ord sige, at den filmiske poesi kæmper for at komme op til overfladen og manifestere sig i alle film, gode såvel som dårlige, på tværs af fremstillerens hensigter."

Nu *skal* der imidlertid stormes nogle navngivne helligdomme, sådan lyder parolen. Men for at give Dem i hvert fald én liste, der ikke rummer enten „Gertrud", „Potemkin", *Ford, Hitchcock* eller „Dr. Caligaris kabinet", vil jeg alligevel gerne være med. Og som en slags filminteresseret rødgardist vil det være opportunt at formulere mine aversioner i slagord – det ville tilmed ikke være i modstrid med opfordringens rigoristiske krav om at manifestere sin afsky.

Hvad mener De da om følgende?

„Ned med *Fellini!*"
„Bryd med *Bergman*-kliken!"
„*Chabrol* – Frankrigs *Veit Harlan.*"
„Stop *Sternberg*-tyranniet!"
„Jeg kræver *Samuel Fuller* fængslet."
„Ikke én franc, ikke én mand, ikke ét æsel til *Bresson.*"

Som *runners up: Polanski, Wajda, Duvivier, Capra, Busby Berkeley* og *Frankenheimer* – de tre sidste nok så meget for at have noget for mig selv.

Der er sikkert mange andre, vist er der. Men for at eliminere det gustne overlæg mest muligt har jeg stort set holdt mig til dem, der først faldt mig ind. Mere generelt formuleret har jeg især noget imod den filmkunst, der *dyrker* metafysikken og ikke nøjes med at acceptere den som en faktor, der i lighed med andre kraftige vrangforestillinger kan være en realitet i den forstand, at den styrer mange „moderne" menneskers gøren og laden.

PS: Hitchcocks „Juno og påfuglen" er absolut den mest kedelige film, jeg nogen sinde har overværet. Så kom han alligevel med, gamle Hitch.

PPS: *Erik Ulrichsens* bidrag til enquêten bedes overstreget.

BENT GRASTEN

1) Den supernaturalistiske diktion i Palle Kjærulff-Schmidts bedste film.
2) Indiske mesterværker.

3) Den nye svenske humor.
4) Kameraarbejdet i „Alphaville".
5) Antonionis boudoir-stress.
6) Agnès Vardas „Cleo fra 5 til 7" og „Lykken".
7) Robert Bressons bedste film.
8) Joseph Loseys bedste film.
9) Henning Carlsens slutscene i „Sult".
10) Pier Paolo Pasolini.

ØYSTEIN HJORT:

Jeg føler mig ilde tilpas sammen med en hel del af det, der kommer ind i den mølle, *Hemingway* kalder „Across the Selznick and into the Zanuck", temmelig meget af det lidt, vi har set af „The New American Cinema", f. eks.

Adolfas Mekas' „Hallelujah the Hills".

Minnellis „Four Horsemen of the Apocalypse" og „The Sandpiper" (bortset fra Big Sur intro),

det meste af det, jeg har set af *Jean Delannoy* og *Roger Vadim*,

Jules Dassins seneste film, f. eks. „Han, som skal dø" og „Aldrig om søndagen",

Samuel Fuller, når han bliver alt for firkantet,

Preminger, når han bliver for opblæst,

og mere endnu.

Men fra de skandinaviske lande: *Jörn Donners* film (især „Her begynder eventyret")

og alt, hvad *Knud Leif Thomsen* har lavet. Men han falder måske også uden for deltagerreglerne?

NIELS HOLT:

Det er vanskeligt.

Der er instruktører, der irriterer eller keder mig, selv om de er cinematografisk dygtige:

Bergman – Demy – Agnès Varda – Malle – Resnais – Rossellini – Pasolini – og mere generelt „neorealisterne", da først skopudserne fik bil – *Tennessee Williams'* filmatiseringer ÷ „Period of Adjustment" – og russerne ÷ *Eisenstein*.

Jeg får gåsehud af:

Dassin efter *McCarthy* og *Kramer* som instruktør.

For tre år siden havde *Hitchcock, Fellini* og *Jerry Lewis* været med, men de er nu på min top-ti-liste, så hvor kunne jeg dog have dummet mig – dengang.

NIELS JENSEN:

Kære Kosmorama!

Tak for brevet om 10, jeg ei kan li'.

Jeg må desværre blive det gode tidsskrift svar skyldig.

Fordi et sådant svar
skal være noget usædvanligt for at have interesse – men så til gengæld også meget velargumenteret. Det er vel ikke meningen med enqueten – og det tager tid. Den har jeg så lidet af i øjeblikket, bl. a. fordi jeg skal rejse.

– Man kunne naturligvis også prøve med et kort og godt svar – dvs. et meget overrumplende og morsomt et. En hastig ransagelse af mine idiosynkrasier har ikke givet det ønskede resultat: de er ikke så morsomme, at de kan undvære en bemærkning af de længere.

Så er der endelig spørgsmålet om, hvad almindelig anseelse og dyrkelse er for noget?

Er det den i filmtidsskrifterne? Det vil i forholdet til Kosmorama betyde udfaren mod *Ford, Hitch, Vigo, Renoir*, og det føler jeg da ingen trang til. End ikke for en enkelt forbiers skyld.

Altså kommer man til at fare ud mod „almindelig anseelse og dyrkelse" hos andre, og det bli'r filmtidsskrift-farisæisme endnu en gang:

Anseelse og dyrkelse hos snobber: „Elektra", „Darling", „Zorba", „Moulin Rouge".

Anseelse og dyrkelse i avisernes teater- og filmrubrikker: Bølgen i al dens ubestemmelighed.

Anseelse hos godtfolk: „Min Søsters Børn", „The Sound of Music" osv.

Endelig er der en slags film, der ikke nyder megen anseelse noget sted, men som dog bliver set af mange – så mange, at det fremkalder der dybeste lede og tristesse i én at se disse film. Jeg tænker på den alvorlige historieforfalskning i mange krigsfilm, der gør kampen mod nazismen til en festlig spejderforbrødring mellem de allierede og værnemagten mod SS og Gestapo. Den mest skamløse, jeg har set, er foreløbig „36 timer". Den var i øvrigt spændende i modsætning til „Den længste Dag". Den var kun stupid. Men det er blot to titler i en syndflod.

FREDERIK G. JUNGERSEN:

„Dr. Caligaris kabinet".

„Et balkort" (*Duvivier* i det hele taget). Alle film før 1916.

Griffith.

Jerry Lewis.

Gøg og Gokke.

„Mrs. Miniver".

„Fängelse".

„I fjor i Marienbad".

„Gertrud".

Man kunne fortsætte med rædslerne, f. eks. „Nicht versöhnt" og *Richard Quine*, men er de virkelig berømte? Er det retfærdigt at nævne „Jules og Jim", *Pasolini* og *musicals*, når man nok kan holde dem ud, men dog vurderer dem meget lavt?

HENNING JØRGENSEN:

Det er slet ikke så nemt. For først er det jo alle disse almindeligt estimerede og floromvundne succes'er, som melder sig, altså kedsommeligheder som „Elektra" og „Zorba", „Pantelåneren" og „Søndage med Cybele", eller „En dag kom en kat" og de russiske *Shakespeare*-film . . . Men det er vel for nemme ofre.

Så er der da her nogle af de filmfan-estimerede, mer eller mindre dyrkede værker, som jeg så glimrende kan undvære:

„Fuglene" eller „Psyko" – jo, selvfølgelig er det en eminent instruktør, men det gør det jo næsten endnu værre! „Marnie" er heller ikke nem at snuppe . . .

„Jomfrukilden" og „Stilheden" som eksempler på de uudholdelige bergmanske hysterier.

„Pigen med Paraplyerne" med sin humorforladte overdådighed og en million noder i svimlende tomgang.

Polanskis kyniske og snagende lille chocker „Repulsion" og *Penns* rasende prætentiøse „The Chase" – sadisme og pyromani i en sydende pærevælling! Og endelig „Hallelujah the Hills" af *Mekas*, et aldeles utåleligt stykke jubeldilettanteri – selv „Boxiganga" er næsten bedre . . .

POUL MALMKJÆR:

Jeg holder mig til instruktørerne for at virke så uretfærdig som muligt.

Jörn Donner (kedsommeligt „indtrængende") – *Grigori Tjukrai* (heroisk „udvendig") – *Alain Resnais* (bogen er død, filmen leve!) – *Arthur Penn* (teatret er dødt, manéren leve!) – *Louis Malle* (mondæn konjunkturrytter) – *Roger Vadim* (demimondæn konjunkturrytter) – *Jules Dassin* (ufrivillig komisk) – *Max Linder* (et enkelt, flovt fnis) – *Leopoldo Torre-Nilsson* (se ovenstående 8 – –).

Jeg nærer et had/kærlighedsforhold til *Jean-Luc Godard*, som jeg i mine vredeste stunder i fejg ensomhed beskylder for charlataneri, en beskyldning jeg dog i reglen straks efter søger at blødgøre med en forsikring om, at han ville blive meget mere spændende, hvis han nøjedes med at arbejde på én film ad gangen og i øvrigt ikke frembragte mere end én film pr. år.

IB MONTY:

10 tilfældige eksempler på den moderne films selvhøjtidelige kedsommelighed:

„Paris nous appartient" (*Rivette*).
„Zorba" (*Cacoyannis*).
„Alleman" (*Haanstra*).
„Moderato cantabile" (*Peter Brook*).
„Repulsion" (*Polanski*).
„I fjor i Marienbad" (*Resnais*).
„The naked Island" (*Shindo*).
„L'Immortelle" (*Robbe-Grillet*).
„Los pianos mecanicos" (*Bardem*).
New American Cinema.
Listen kan fortsættes i næsten det uendelige . . .

JØRGEN OLDENBURG:

Det er indlysende, at denne bizarre enquete i langt højere grad har til hensigt at afsløre, hvad der skjuler sig i det mørkeste af danske filmkritikeres sorte sjæle, end at kåre verdens ti kedeligste instruktører eller de ti mest frastødende film – selv om det selvfølgelig skal blive interessant at se, i hvor høj grad ens idiosynkrasier er fælleseje.

Det ville være mest interessant, men givetvis også mest uretfærdigt, hvis listen kun måtte omfatte instruktører. Mest interessant, fordi listen af instruktører ville tegne bidragyderens portræt klarere; mest uretfærdigt, fordi gode instruktører kan begå så dødsenstriste film, at de herved tiltvinger sig adgang til dette skyggerige, hvor de normalt ikke får lov at komme (se nedenfor), og derved laver om på den begrædelige rangfølge. Min liste omfatter derfor fem utålelige instruktører og fem rædsomme film, der er lavet af instruktører, jeg ellers vurderer højt.

I: *Ozu* står som nummer ét på grund af sin fabelagtige evne til at gøre selv en kedelig historie endnu kedeligere med sin kamerabehandling. Hans monotone stil, der er gennemført med lammende konsekvens, har dog det gode ved sig, at man bagefter finder alle andre film usigeligt livlige og spændende.

II. *Leopoldo Torre-Nilsson* sørger dog med sin produktion for, at ens glæde ved et bevægeligt kamera ikke tager overhånd. Hans umådelige følelsesfuldhed og tomme ekspressionisme er også mere, end jeg kan tage. – Måske kunne man med fordel lade Ozu låne Torre-Nilssons manuskriptforfatter og teknikerhold, og omvendt. Værre end forholdene er nu, kunne det ikke blive.

III: *Buñuel* er den tredje filminstruktør, der efter min opfattelse nyder ufortjent berømmelse. Han kan ganske vist af og til lave noget effektfuldt (nadveren i „Viridiana" selvfølgelig), men stort set finder jeg hans menneske- og samfundssyn så ligegyldigt og naivt, og hans form så lidet spændende, at jeg helst bliver væk.

IV: *Olmi* er selvskreven på listen. Det glimt af humor, der fandtes i „Il Tempo Si E Fermato", er støvsuget ud af „I Fidanzati", og „Il Posto" var ikke meget lystigere. Korrekt gengivelse af en dødkedelig virkelighed har ikke min store interese.

V: *Jörn Donner* har også kvalificeret sig. Mindre med den på mange måder fængslende „En Søndag i September" end med den anstrengte „At Elske" (de fleste film med *Cybulski* er slemme på grund af denne skuespillers selvspejlende manér) og med den helt forfærdelige „Her begynder Eventyret".

– – –

I: *Eisensteins* „Alexander Nevsky" må være en af verdens kedeligste film – i hvert fald den kedeligste, jeg har set. De to kamerabevægelser i filmen var uventede oaser i denne ørken af tableauer med hæslig musik og idiotisk handling.

II: *Bressons* „Le Proces de Jeanne d'Arc" er muligvis summen af Bressons erfaringer og en meget ædel film. Jeg kan kun konstatere, at jeg er så grov, at filmens skønhed ikke gik op for mig. I sammenligning hermed virkede *Dreyers* „Jeanne d'Arc" som en kvik film, fuld af humor og spænding. Sammenligningen siger ikke meget om Dreyer, men noget om Bresson – og en hel del om mig.

III: *Bergmans* „Tystnaden". Bergmans budskab til menneskeheden virkede på mig som dygtigt epigoneri af det absurde teaters resultater, og det var trælst, trælst at sidde det igennem.

IV: *Antonionis* „La Notte". Der er dem, der hævder, at „L'Eclisse" er værre. Den har jeg ikke set, og „La Notte" var såmænd slem nok for mig, så jeg savner ikke ikke at have set den. Alt hvad der var stærkt og nyt i „L'Avventura", var kedeligt og gentagelse i „La Notte". Og *Jeanne Moreau* i det triste hjørne er ikke noget opløftende syn.

V: *Godards* „Une Femme Mariée" virkede som referatet af en kønsrolledebat, man var stopfodret med. Jeg synes mægtig godt om Godards film-som-journalistikholdning – men ikke alle artikler er lige relevante alle vegne, og „Une Femme Mariée" var i mine øjne skrevet på franske forhold.

– – –

Jeg beklager, at repræsentanter for så afskyede genrer som mammutfilm, eksperimentalfilm, „optimistiske" russiske film om *mennesket* og „elegante" franske film om alt muligt ikke er kommet med på min liste. Men det, der er, måtte simpelt hen med.

MORTEN PIIL:

1. Alt af *Jörn Donner*.
2. De fleste nyere film af *Torre-Nilsson*.
3. Næsten alle østeuropæiske modstands- og koncentrationslejrfilm.
4. „Alexandr Nevskij" (*Eisenstein*).
5. „Hertugen ønsker natkvarter" (*Jacques Feyder*).
6. „Accattone – Luderkarlen" (*Pasolini*).
7. „Sergeant York" (*Howard Hawks*).
8. „Afsporet" og „Café Paradis" (*Fru Bodil* og *Lau jr.*).
9. „Weekend".
10. Næsten alle eksperimentalfilm og eksperimenterende tegnefilm (især fra østlandene).

BJØRN RASMUSSEN:

gør udtrykkelig opmærksom på, at danske film af høflighedsgrunde ikke er taget med.

Film med *Curd Jürgens*.
Film med *Melina Mercouri*.
Film med *Peter van Eyck*.
Doniol-Valcrozes foretagender.
Jörn Donners melangtraurige kedsommeligheder.
„L'Immortelle".
Kåutners film fra de sidste 5–7 år, specielt „Schinderhannes".
„Adgang forbudt".
„Una storia milanese".
Leenhardt som instruktør, men bestemt ikke som kritiker.

De fleste film, der er begået af filmkritikere med hjerne, men uden fantasi.

Superyndlingsaversionen: „Los pianos mecanicos".

ERIK S. SAXTORPH:

En indledningsbemærkning: Citatet fra „Vanity Fair" om mennesker, der „*ved*, hvad de ikke kan lide", ængster mig lidt. For mig drejer det sig snarere om ved forbløffelse, delvis også med dårlig samvittighed, at måtte konstatere, at den eller de film holder jeg ikke til at se (i betydningen at se *igen*) – uanset den kvalitet, der i øvrigt må tillægges filmen. Det er jo ikke

de opreklamerede, men de dårlige film, der her er tale om, men netop de gode, som jeg – nå ja, ikke gider se! Men til „tilståelserne":

D. W. Griffiths film, bortset fra „Intolerance" – i studieøjemed kommer man ikke uden om disse film; men denne højt begavede fornyer er med sin aristokratiske sentimentalitet og sin „kunstneriske Morten Korch-stil" ikke rigtig til at holde ud.

Murnaus „Solopgang" – vist nok en ren mangel fra min side; jeg har aldrig kunnet dele den almene begejstring for denne film.

René Clairs „Tavshed er guld" – mener jeg direkte er en dårlig film.

de Sicas „Umberto D" – jeg turde næsten ikke skrive titlen, og jeg udtaler mig ofte på positiv måde om filmens stringente stil præget af både poesi og harme og den betydning, den derfor har for moderne filminstruktører; men jeg har ikke lyst til at se den!

Tatis „Min onkel" – har jeg aldrig syntes var særlig morsom; men der er vist nok en særlig form for gallisk humor, jeg mangler sans for.

Viscontis „Rocco og hans brødre" – synes jeg er en både langtrukken og konstrueret historie over et for så vidt godt tema.

Resnais' „I fjor i Marienbad" – forekommer mig at være goldt tankespind i forhold til hans forrige og senere film.

Godards „Jeg elskede dig i går" – hvis jeg må se scenen alene, da de to går rundt i lejligheden, gør jeg det meget gerne – men resten! (NB: Jeg er ellers Godard-„fan"!)

Jeg kan ikke rigtig finde på flere – men mon jeg ikke også har kompromitteret mig tilstrækkeligt!

MIKAEL SNE:

1. *Jean Renoirs* „Nana".
2. *Carl Th. Dreyers* „Vredens dag".
3. *Alfred Hitchcocks* „The Rope".
4. *Ingmar Bergmans* „Gycklarnas afton".
5. *George Cukors* „A Star Is Born".
6. *Ingmar Bergmans* „Jungfrukällan".
7. *Alfred Hitchcocks* „Psycho".
8. *Robert Bressons* „Un Condamné a mort s'est echappé".
9. *Georges Franjus* „Pleins feux sur l'assassin".
10. *Carl Th. Dreyers* „Gertrud".

Hvis *George Cukors* „A Star Is Born" ikke findes betydelig nok, vil jeg gerne have *Orson Welles'* „Processen" indsat i stedet.

HENRIK STANGERUP:

Fem film af instruktører, man ikke kan vente det meget bedre af:

1. *Pasolinis* „Matthæusevangeliet" (den er – om muligt – værre end „Luderkarlen").
2. *Lumets* „Pantelåneren".
3. *Donners* „Her begynder eventyret".
4. *Holger-Madsens* „Mod Lyset" (1918).
5. *Samuel Becketts* „Spil".

Fire film af instruktører, man bør forvente noget af:

6. *Antonionis* „Den røde ørken" (den er – om muligt – værre end „Solformørkelsen").
7. *Widerbergs* „Kærlighed 65".
8. *Kjærulff-Schmidts* „Historien om Barbara".
9. *Bergmans* „Kvindedrømme".

samt i en pulje for sig:

10. Østeuropæiske dukke- og tegnefilm. Amerikansk nybølgeromantik, der er for fin til at være kommerciel, men snobber grænseløst for det franske nybølgesnobberi for den amerikanske kommercialisme. Danske episodefilm. Hvad Grand-biografen forstår ved en „fransk storfilm". Menneskefjendske pegefingermoraliteter a la „Vi hænger i en tråd". Eksperimentaltilm med malere bag kameraet.

JØRGEN STEGELMANN:

Listen er ordnet alfabetisk efter instruktørerne.

Ingmar Bergman: „Livets under".
Luis Buñuel: „Morderenglen".
René Clair: „I en udkant af Paris".
Henri-Georges Clouzot: „Frygtens pris".
Maya Deren: Samtlige film, og samtlige film, der er påvirket af hende.
Jörn Donner: Samtlige film.
Jean-Luc Godard: „En gift kvinde" (og jeg skulle have guld i mængder for at se „Åndeløs" igen).
Pier Paolo Pasolini: „Mamma Roma".
Roman Polanski: „Kniven i vandet".
Leopoldo Torre-Nilsson: „Terrassen".

Følgende instruktører har gjort meget for at kvalificere sig til denne liste: *Serge Bourguignon, André Cayatte, Peter Brook, Arne Mattson* (den ringeste af dem alle), *Roger Vadim* („Slottet i Sverige"!), *Anthony Asquith, Richard Lester, Jacques Feyder, Julien Duvivier, Stanley Kramer* („Lænken"), *Bert Haanstra, Sidney Lumet* („Pantelåneren"), *Jules Dassin* (uden for Hollywood).

Følgende stjerner fylder mig med rædsel og afsky: *Françoise Rosay, Rita Tushingham, Anthony Perkins, Melina Mercouri, Zbigniew Cybulski, Lionel Barrymore, Sidney Poitier, Anthony Quinn.*

CHR. BRAAD THOMSEN:

1) Alt af *Carl Th. Dreyer* (undt. „Jeanne d'Arc").
2) Alt af *Ingmar Bergman* (undt. „Nadvergæsterne").
3) Alle *Tennessee Williams*-filmatiseringer (undtagen „Night of the Iguana").
4) *Antonionis* „Den røde ørken".
5) *John Fords* „They Were Expendable", „What Price Glory?" og „Wings of Eagles".
6) *Hitchcocks* „Psycho", „Vertigo" og „Marnie".
7) *Fellinis* „Det søde liv" og „Guilietta og ånderne".
8) *Viscontis* „Sandra".
9) Kosmoramas yndlingslystspil fra Hollywood.
10) Alt af *Vilgot Sjöman, Jörn Donner* og *Knud Leif Thomsen* (med undtagelse af de forbudte scener i „Gift").

Tak for opfordringen til endnu en gang at få afløb for en række yndlingsaversioner.

ALBERT WIINBLAD:

De største ærgrelser, man husker, forårsagedes af film af instruktører, som man af en eller anden grund på forhånd interesserede sig for: man kunne f. eks. beundre andre af de pågældende instruktørers film, eller ens interesse var blevet vakt på grund af presseomtale, ellers troværdige kritikeres vurdering, valg af emne eller forlæg el. lign. Følgende film er da blandt de mest irriterende:

1–3. *Hitchcock:* „Psycho", „Fuglene" og „Marnie".
4. *Kubrick:* „Lolita".
5. *Wajda:* „Aske og diamanter" (som repræsentant for utallige østeuropæiske film med emne fra okkupationstiden; Wajda må holde for fremfor andre, fordi han blandt instruktører af sådanne film er en af de få, man overhovedet orker at tage alvorligt).
6. *Resnais:* „I fjor i Marienbad".
7. *Demy:* „Pigen med paraplyerne".
8. *Claude Chabrols* hidtidige film.
9. *Kjærulff-Schmidt:* „Weekend".
10. „Slå først, Frede" og tilsvarende danske (eller udenlandske „smarte" film, der ofte præmieres, eller i hvert fald hyldes – nemlig som „uskyldig, uforpligtende underholdning, der kan slå et par timer ihjel".

FILMENE

Et stykke kinematografi

PERSONA (Persona – sonate for to), Sverige 1966. Prod.: Svensk Filmindustri. Inst. og man.: Ingmar Bergman. F.: Sven Nykvist. Mu.: Lars Johan Werle. Klip: Ulla Ryghe. Medv.: Bibi Andersson (Alma), Liv Ullmann (Elisabeth Vogler), Gunnar Björnstrand (Elisabeths mand), Margaretha Krook (Elisabeths læge).
Dansk distrib.: A/S Film-Centralen Palladium. Dansk prem.: 25.4.1967, Grand. Længde 2265 m (85 min.).

„Jeg misunder komponister, som skriver en sonate eller en symfoni og simpelthen kalder den opus det eller det. Jeg ville kalde „Persona" „Et stykke kinematografi" opus 27 eller 29 eller hvad det nu måtte blive. For det er, hvad det er".

Ja, det er det faktisk: en komposition, der består af en række billeder, præsenteret i en bestemt rytme, med indslag af menneskelig tale, musik og andre lyde. Enhver film er et stykke kinematografi. I almindelighed bestræber instruktøren sig for at finde frem til den komposition, ved hvis hjælp han bedst og stærkest kan udtrykke det, han vil udtrykke, nå det mål, som han har sat sig. Derfor kan man spørge: hvad vil instruktøren med sin film? Thi kompositionen bestemtes så at sige af indholdet, det, der skulle siges. Man spørger ikke: hvad vil *Beethoven* med sin symfoni? Man skal heller ikke spørge: hvad vil *Bergman* med sit stykke kinematografi?

For Bergman vil ikke noget med „Persona". Hans kinematografi består i med kameraets hjælp at udforske det menneskelige fysiognomis landskab, og han forventer – i dette tilfælde: med god grund – at tilskueren, den oplevende, fængsles i lige så høj grad som han selv af de ansigter, der vises. „Persona" kaldes herhjemme „Sonate for to", det burde være „Sonate for to ansigter". Men der er naturligvis grænser for, hvor abstrakt filmkunst kan blive. Til syvende og sidst kan film dog ikke opleves på samme måde som musik. Billederne må rumme en eller anden mening, i sig selv eller med støtte af replikker. Og rytmen må i film bestemmes af et eller andet. Bergman *må* derfor fortælle et eller andet. Og han fortæller en mærkelig historie, som næppe ville interessere mange, hvis ikke Bergman netop var en så blændende kinematografisk kunstner.

Når Bergman således ikke har villet noget ganske bestemt med sin historie, kan man frit vælge mellem de forskellige fortolkningsmuligheder, „Persona" indbyder til. Eller man kan foretrække – det gør jeg selv – ikke at træffe et valg mellem disse muligheder. Det mest interessante ved denne film, det, man vil huske, når psykologien er lykkeligt glemt, det er de to kvindeansigter. Vist er det rigtigt, at „Persona" i antikken var navnet på skuespillerens maske, der tilkendegav, hvilken rolle han spillede, og at det hos *Jung* er en betegnelse for den rolle, et menneske kan føle sig tvunget til at spille, den maske, vedkommende mener at måtte tage på. Men hvis titelen skulle være nøglen til filmen, så burde vel Bergman have fortalt os, *hvorfor* Elisabeth Vogler tier stille. Som Alma må vi gætte (og hvem tør stå inde for, at Alma, når alt kommer til alt, gætter rigtigt?), og der er ikke synderlig meget, vi kan holde os til. Elisabeth river billedet af sin søn itu, og det ligger nær med Alma at antage, at alt ikke er som det gerne måtte være mellem mor og barn. Der kan også være tale om livsangst (Elisabeths rædsel, da hun ser TV-billederne af buddhist-munken, der brænder sig selv, og hendes optagethed af fotografiet af den jødiske dreng fra krigstidens Warszawa). Men hverken det første eller det andet problem skulle vel kunne føre til, at fru Vogler, der ifølge lægens udsagn er fysisk og mentalt sund, pludselig beslutter ikke at sige mere. Visse damer kunne utvivlsomt løse adskillige af deres problemer ved at tie stille i perioder, men en så begavet dame som fru Elisabeth Vogler kunne næppe for alvor tro, at hun kunne løse sine problemer ved simpelthen at tie stille. Tror du ikke, jeg forstår? spørger lægen. Men hun forstår lige så lidt som filmens tilskuere. Sandheden er nok, at Bergman har ment at have brug for dette psykologiske tilfælde, hvor utroværdigt det end er, for at kunne nå frem til det, der var hans oprindelige idé: konfrontationen af de to kvindeansigter og denne mærkelige, meget spændende identifikationsproces, som på film kan skildres med så stor virkning. For Bergman er virkningen vigtigere end psykologien eller troværdigheden. Ingen anden filmkunstner på hans niveau er så forgabet i effekter. Man behøver blot at henvise til „Persona"s indledende billeder: fåret, der slagtes, og hånden, der nagles.

Til gengæld er der scener i „Persona", hvor Bergmans mageløse sans for det virkningsfulde fejrer triumfer. Således f. eks. i scenerne, hvor Alma fremsætter sin forklaring på Elisabeths tilfælde: vi får forklaringen to gange, først med kameraet rettet mod Elisabeths ansigt, så med kameraet rettet mod Almas ansigt. Eller i den scene, hvor Alma fortæller om sin deltagelse i et seksuelt orgie på stranden. Hun beretter dæmpet, stilfærdigt, men ingen tilhører kan være i tvivl om, hvilken betydning hun tillægger oplevelsen. Man bør sammenligne denne stærke scene med de erotiske scener i „Tystnaden"!

Bibi Andersson er i det hele taget storartet som Alma. Hun er en af de mest interessante filmskuespillerinder i dag, og det er ikke kun, som jeg har set det hævdet, i Bergman-film. Man har dog endnu ikke glemt hendes præstation i *Vilgot Sjömans* „Syskonbädd". Alma skal som kontrast til Elisabeth være åben, naiv, snakkesalig indtil det pludrende, men hun skal først og fremmest være et ansigt, og det er hun. Hun sejrer over tavsheden, og det sker ikke først, da hun får Elisabeth til at sige noget, til at tale med stemmen igen (og i modsætning til andre finder jeg det ikke særlig genialt, at det eneste, Elisabeth siger, er „ingenting"), men tidligt i filmen, for Elisabeth taler jo med Alma ved hjælp af gebærder og mimik. Bergman har dog ikke været interesseret i udfaldet af den åndelige duel mellem de to kvinder, men i selve kampen og dens forskellige faser, som han aflæser i de to ansigter. Den højt begavede Elisabeth er naturligvis på det rene med, at Alma er et jævnt menneske uden originale tanker. Alma sejrer da heller ikke ved hjælp af ord, hun når ind til Elisabeth gennem identifikation. Ikke at der er tale om despekt for ord: Elisabeth giver afkald på at tale, men ikke på ord – hun læser bøger, og hun skriver breve. Man kan spørge: når Elisabeth dog bruger ord og meddeler sig til lægen, hvorfor prøver hun så ikke at løse sine problemer ved at drøfte dem med lægen? Der gives intet andet svar end, at i så tilfælde kunne Ingmar Bergman ikke lave en film om de to kvindeansigter.

„Persona" er en utilfredsstillende film, hvis man for enhver pris vil „forstå" den. Overdreven klarhed har aldrig været Bergmans sag, selv om det iblandt har været alt for nemt at mærke hans hensigt. Hans film er ikke sjældent intellektuelt utilfredsstillende, men flere af dem rummer scener, man tør kalde uforglemmelige. Han betragter teater-iscenesættelse som sit egentlige *yrke*. I marts i år iscenesatte han *Pirandellos* „Seks personer søger en forfatter", hvis emne må siges i nogen måde beslægtet med „Persona"s, på Nationalteatret i Oslo. Hans opsætning blev rost: den havde „slående plastisk anskuelighed og dramatisk energi, den forener klarhed og spændvidde". Slående plastisk anskuelighed findes også i „Persona", men klarheden er det som sagt småt med. Bergman digter selv sine film, således som vi er vant til at finde det rigtigst for en filmkunstner at gøre. Men netop den store filminstruktør Ingmar Bergman ville det måske kunne anbefales nu for en gangs skyld at forsøge sig med en anden manuskriptforfatter end – Ingmar Bergman.

Albert Wiinblad.

Det tabte paradis

CAMPANADAS A MEDIANOCHE / CHIMES AT MIDNIGHT (Falstaff), Spanien/Schweiz 1966. Prod.: Internacional Films Española (Madrid) / Alpine (Basel), Alessandro Tasca, Emiliano Piedra, Angelo Escolano. Instr.: Orson Welles. Manus: Orson Welles efter Shakespeares „Richard II", „Henry IV", 1. og 2. del, „Henry V" og „The Merry Wives of Windsor". Foto: Edmond Richard. Klip: Fritz Mueller. Dekor.: José Antonio de la Guerra, Mariano Erdorza. Musik: Angelo Francesco Lavagnino. Kommentar: Holingsheds „Chronicles", læst af Ralph Richardson. Medv.: Orson Welles (Sir John Falstaff), Keith Baxter (prins Hal), John Gielgud (kong Henry IV), Margaret Rutherford (Mistress Quickly), Jeanne Moreau (Doll Tearsheet), Norman Rodway (Henry Percy), Marina Vlady (Kate Percy), Alan Webb (Shallow), Tony Beckley (Poins), Fernando Rey (Worcester), Walter Chiari (Silence), Michael Aldridge (Pistol), Beatrice Welles (barnet), Andrew Faulds (Westmoreland), José Nieto (Northumberland), Jeremy Rowe, Paddy Bedford, Julio Peña, Fernando Hilbert, Andrés Mejuto, Keith Pyott, Charles Farrell.
Dansk distrib.: Gloria Film. Dansk prem.: 18.5. 1967 i Alexandra. Længde: 3185 m (115 min.).

„Alle Deres film er historier om en fallit med et dødsfald i . . ." Sådan lød et af spørgsmålene i det meget væsentlige interview med *Orson Welles* i efterårsnummeret af „Sight and Sound" fra 1966, og Welles svarede: „Det er næsten alle alvorlige historier i verden . . . Men der er mere tabt paradis i mine film end nederlag. I mine øjne er dette det centrale tema i den vestlige kultur: det tabte paradis."

„Chimes at Midnight", der er udformet som et langt tilbageblik, er en klagesang over en svunden epoke, Merrie England som begreb og myte. Dette tabte paradis har sin forsvarer i Falstaff – ifølge Welles „the greatest conception of a good man, the most completely good man of all drama". Men det er karakteristisk, at Welles ikke ubetinget tager parti *for* Falstaff *mod* kongen og hans søn, der repræsente-

rer det nye Englands magtinteresser og nationale storhedsbestræbelser. Hos Welles tager idéerne aldrig overhånd over skildringen af følelserne – at hans naturlige og temperamentsmæssige sympati går i retning af Falstaff og alt, hvad han står for, er indlysende, men det hindrer ikke, at prince Hals afvisning behandles med forståelse og forlenes med et vist format. Smerten er ikke alene på Falstaffs side.

Welles' udtalelse om „det tabte paradis" er ikke nogen flothed. Temaet går i forskellige forklædninger igen i de fleste af hans film. Falstaff, „månens yndling", er en sand beboer af dette tabte paradis. Han er uden skyldfølelse, og samfundets voldsomme og hensynsløse magtspil udfolder sig uden for hans sfære. Også „Citizen Kane" og „The Magnificent Ambersons" udmaler et tabt paradis, som de to mandlige hovedpersoner dog er dømt til at udtræde af – Kane på grund af sit egocentriske magtbegær og George Minafer Amberson på grund af sit lige så egocentriske hovmod. Og i „Processen"s absurde verden af indbildt og reel skyld går der ingen vej tilbage til det tabte Eden – Josef K kan kun protestere med en fortvivlet, skinger latter og kaste den altdestruerende bombe tilbage.

Morten Piil.

Den vrede Kristus

IL VANGELO SECONDO MATTEO (Matthæus-Evangeliet), Italien 1964. Prod.: Arco Film (Rom) –Lux CCP (Paris)–Alfredo Bini. Instr.: og man.: Pier Paolo Pasolini. Foto: Tonino delli Colli. Musik: Bach, Mozart, Webern, Prokofiev. Medv.: Enrique Irazoqui (Jesus), Margherita Caruso (Maria som ung), Susanna Pasolini (Maria som ældre), Marcello Morante (Josef), Mario Socrate (Johannes Døberen), Settimio di Porto (Peter), Otello Sestili (Judas), Ferruccio Nuzzo (Matthæus), Giacomo Morante (Johannes), Rodolfo Wilcock (Kaifas), Alessandro Tasca (Pontius Pilatus), Amerigo Bevilacqua (Herodes I), Francesco Leonetti (Herodes II), Paolo Tedesco (Salome), Rossana di Rocco (Englen).
Dansk distrib.: Gloria Film. Dansk prem.: 19.3. 1967, Kosmorama, Sønderborg. Længde: 3745 m (140 min.).

„La mia visione del mondo è sempre nel suo fondo di tipo epico-religioso".

Pier Paolo Pasolini

Den episk-religiøse dimension, som synes at være *Pasolinis* grundidé, og som på godt og ondt behersker hans tidligere film, har endelig i „Matthæus-evangeliet" fundet en klar og helt forløst kunstnerisk form. Den demonstrative symbolske overbygning, som falder så krampagtigt ud i dele af „Accattone" og „Mamma Roma", opløses og forvandles til virkelighed i „Matthæus-evangeliet"; her behøves ingen lignelser, for dette er jo selve sagen! Filmen betegner åbenbart et vendepunkt for Pasolini som filmkunstner, han synes igennem den at have gjort sig fri af et påtrængende tvingende indre mønster. Hans nyeste film „Uccellacci e Uccellini" er en lyrisk-komisk fantasi i en friere, fabulerende form.

Lige før „Matthæus-evangeliet" lavede Pasolini den kortere „La Ricotta" som bidrag til episodefilmen „ROGOPAG", og den stærkt personligt formede dokumentarfilm „Sopralluoghi in Palæstina". „La Ricotta" (Skørosten) foregår under optagelserne af en Kristus-film; den fattige og udsultede statist, som er udset til at spille den ene af de korsfæstede røvere, dør af et voldsomt maveanfald, medens han hænger på korset. Filmen spiller på den voldsomme kontrast mellem den sande virkelighed: hovedpersonens elendighed, sult og død – og den falske film, Kristus-filmen, af hvilken man ser en række flotte og stærkt maniererede tableaux vivants, direkte inspirerede af *Pontormo* og *Rosso Fiorentino*. Filminstruktøren spilles endda af *Orson Welles*. „Sopralluoghi in Palæstina" (Undersøgelser i Palæstina) er en film-dagbog fra en rejse, Pasolini foretog før påbegyndelsen af „Matthæus-evangeliet"; den former sig som en søgen efter den virkelighed, som var Jesu og den første kristenheds.

Virkeligheden er det, Pasolini søger i sin film over Matthæus' evangelium, at blæse røgelsen bort, skrælle den fromme fernis af for at se livet og menneskene og landskaberne. Og lade en deltagende, nysgerrig, medlevende film genoplive tekstens ikon-strenge fjernhed! Der er ingen historiske dekorationer eller bibelske kulisser, så lidt som der er „stars" eller overhovedet skuespillere i filmen, de mennesker vi ser, *lever* virkelig i det urgamle solsvedne land med de små sammenklinede landsbyer, der klatrer op ad de smuldrende bjergskråninger i heden og tørken. Dette realistiske, ja neorealistiske billede af oldtidens Palæstina er formet stærkt, naturligt og overbevisende. Kun få scener er lavet i Israel, størstedelen af filmen er optaget i Syditalien, det sorteste og fattigste syden, hvor tiden og udviklingen har stået næsten stille i århundreder.

Filmens manuskript er, uden ændringer, af evangelisten Matthæus. Og skildrer altså Jesu liv fra fødsel til død, hver episode i den rigtige rækkefølge. Teksten er urørt, der er ingen *additional dialogue!* Valget af Matthæus er karakteristisk, for han er jo den mest realistiske af de fire evangelister, hans Kristus er den voldsomste personlighed og den mindst mysti-

ske. Og således har Pasolini oplevet ham, denne Kristus er ofte et næsten fanatisk viljemenneske, en stor agitator og en taktisk intelligens – diskussionerne med farisæerne bliver direkte spændende her – og dertil udstråler han en blidhed og en mærkelig urørlighed, som virker meget smukt. Men denne Kristus er dog lovlig prosaisk, ligesom for vred og tillukket i forhold til de ord, han siger, de tanker han dog skal give udtryk for! Han slynger disse sætninger ud, som citerede han allerede ortodokse sandheder, utålmodigt og næsten truende. Pasolini er marxist, og Kristus fremtræder som de fattiges, som folkets, fører, ligesom hans henrettelse tydeligvis er en politisk nødvendighed: han er en farlig mand for det bestående system! Pasolinis opfattelse er konsekvent, og hans troskab over for teksten hindrer ham i at drive den for vidt. Man kan nok mene, at denne Kristus er for begrænset som personlighed; på den anden side er det ikke en film, som står og falder med spørgsmålet: var Kristus sådan?

Pasolinis stil: en hård og stenet prosa, som pludselig kan formidle intens poesi. Hans på én gang strengt formbevidste og næsten reportageagtige livfulde kamera. Han ejer noget af den direkte, uhæmmede følelsesappel (i barnemordet, miraklerne, scenerne ved korset), som er karakteristisk for næsten al stor italiensk kunst, fra Dante og Giotto til Verdi. Det er et meget personligt filmsprog, Pasolini er nået til; man kan vanskeligt finde klare påvirkninger – *Dreyer* måske, neorealismen selvfølgelig, *Rossellini* i særdeleshed. Een film særlig: Rossellinis film om Frans af Assisi „Francesco Giullare"; den har i hvert fald haft direkte betydning for „Uccellaci e Uccellini".

Ellers må man nok snarere søge Pasolinis forudsætninger i den italienske malerkunst. Og naturligvis i den modsatte retning af manieristerne, som han så at sige udleverede i „La Ricotta". Det er *Giotto* og de tidlige renaissancemalere *Piero della Francesca* og *Massaccio,* som har haft afgørende betydning for ham. I den klare fordeling af forgrund og dybde og figurernes stærke plastiske virkning over for landskabet eller arkitekturen. Som hos Massaccio opnår han en enkel storhed i kontrasten mellem den markante komposition, den ophøjede handling og den dagklare realisme, den fysiske tyngde, den menneskelige nærhed. Pasolinis intense optagethed af stærke, udtryksfulde fysiognomier, hans gentagne panoreringer over ansigter, disciplenes, farisæernes, lyttende folks, er beslægtet med Massaccios fresker i Brancacci-kapellet i Firenze. Det kan ligne en søgt påstand, og filmen består netop langt fra af statiske billeder; men påvirkningen er ægte nok, der er ikke tale om udvendig æsteticisme, men om en virkelig tilegnelse, en arv. Uden at Pasolini af den grund ejer en Massaccios kunstneriske format.

Valget af musik giver udtryk for en større modenhed end i de tidligere film, selv om lydbåndet også her er for overlæsset med for megen, naivt demonstrerende musik. I „Uccellaci" er musikudnyttelsen ganske anderledes behersket og forfinet. Men *Prokofievs* slagmusik til barnemordet er virkningsfuld, og *Weberns* sære og smukke Bach-instrumentation er et fint valg til de bare ørkenscener, ligesom brugen af den congolesiske messe „Missa Luba" er et kup, som blot bliver brugt én gang for meget: da den bliver smækket på for fuldt drøn ved det bratte klip, der skal afsløre, at graven er tom – det bliver ved den tomme effekt!

Det er givet, at der er scener, som ikke er lykkedes i filmen. Der er steder i teksten, Pasolini har reageret mindre umiddelbart over for og følgelig heller ikke har kunnet genskabe med den samme medlevende fantasi som andre. Men som helhed er filmen en lidenskabelig og dybt personlig tolkning af et stof, som ellers i filmens historie kun har indbudt til opstyltede og forlorne glansbilleder.

Henning Jørgensen.

The Left Handed Gun (Billy the Kid). Warner Bros., 1958. I.: Arthur Penn. M.: Leslie Stevens efter Gore Vidals „The Death of Billy the Kid". F.: J. Peverell Marley. Mu.: Alexander Courage. Medv.: Paul Newman, Lita Milan, John Dehner, Hurd Hatfield, James Congdon, James Best, Colin Keith-Johnston, John Dierkes, Bob Anderson, Wally Brown, Ainslie Pryor, Martin Garralaga, Denver Pyle, Paul Smith, Nestor Paiva, Jo Summers, Robert Foulk, Anne Barton. Da. pr. 1.5. 1961.

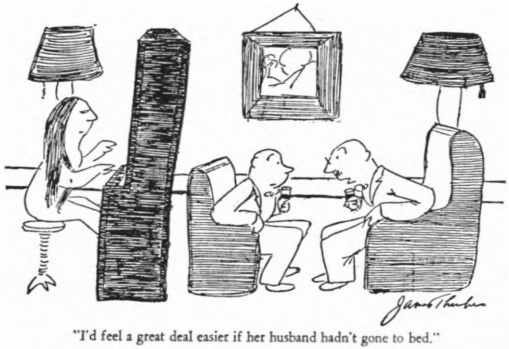
The Miracle Worker (Helen Kellers triumf). United Artists, 1962. I.: Arthur Penn. M.: William Gibson efter eget skuespil. F.: Ernest Caparros. Mu.: Laurence Rosenthal. Medv.: Anne Bancroft, Patty Duke, Victor Jory, Inga Swenson, Andrew Prine, Kathleen Comegys, Beah Richards, Jack Hollander, Michael Darden. Da. pr. 27.11.1962.

(Mickey One). Florin/Tatira/Arthur Penn, 1965. I.: Arthur Penn. M.: Alan Surgal. F.: Ghislain Cloquet. Mu.: Eddie Sauter, Stan Getz. Medv.: Warren Beatty, Hurd Hatfield, Alexandra Stewart, Teddy Hart, Jeff Corey, Kamatari Fujiwara, Franchot Tone. Da. pr. 24.5.1967.

The Chase (Den djævelske jagt). Horizon Prod./Sam Spiegel, 1966. I.: Arthur Penn. M.: Lillian Hellmann efter roman og skuespil af Horton Foote. F.: Joseph La Shelle. Mu.: John Barry. Medv.: Marlon Brando, Jane Fonda, Robert Redford, E. G. Marshall, Angie Dickinson, Janice Rule, Miriam Hopkins, Martha Hyer, Richard Bradford, Robert Duvall, James Fox, Henry Hull, Jocelyn Brando, Katherine Walsh, Diana Hyland, Lori Martin, Bruce Cabot, Steve Whittaker m. fl. Da. pr. 7.11.1966.

„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.	



"I'd feel a great deal easier if her husband hadn't gone to bed."

James Thurbers tegning er en forlængelse af lederen „Syv års kløe . . ." og vor hilsen til den nye redaktion.

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

	Anders Bodelsen	Bent Grasten	Øystein Hjort	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piil	Bjørn Rasmussen	Mikael Sne	Jørgen Stegelmann	Herbert Steinthal
Zéro de conduite	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★
A propos de Nice	★★★★		★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★	★★★
Il vangelo secondo Matteo (Matthæusevangeliet)	★★★	●	★★★★	★★★	★★★		★★★	★★★	★★★	★★★
Campanados a medianoche (Falstaff)	★★★★	●	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★
Blow-Up (Blow-Up – var det mord?)	★★★★	●	★★	★★★	★★	★★★		★★★	★★	★★★
Georgy Girl	★★	★★★★		★	★	★★★		★★	★★	★★
Sand Pebbles (Kanonbåden San Pablo)	★★	★★★	★★		★★			★★	★★	★
Grand Prix	★★	★★★	★★	★★	★★★	★		★	★★★	
Persona (Persona – sonate for to)	★★	★★	★★	★★★	★★★	★★		★★★	★	★★
La vielle dame indigne (Den skamløse gamle dame)		★★★	★		★		★★★	★★		★
Nevada Smith		★★★	★★		★★			★		●
A Countess From Hongkong (Grevinden fra Hongkong)	★★	★★★★	●	★★	★	●	★★	★	★★	★★
Shock Corridor (Chok korridor)	★	★★	★★	●	★	★★★		★★		★