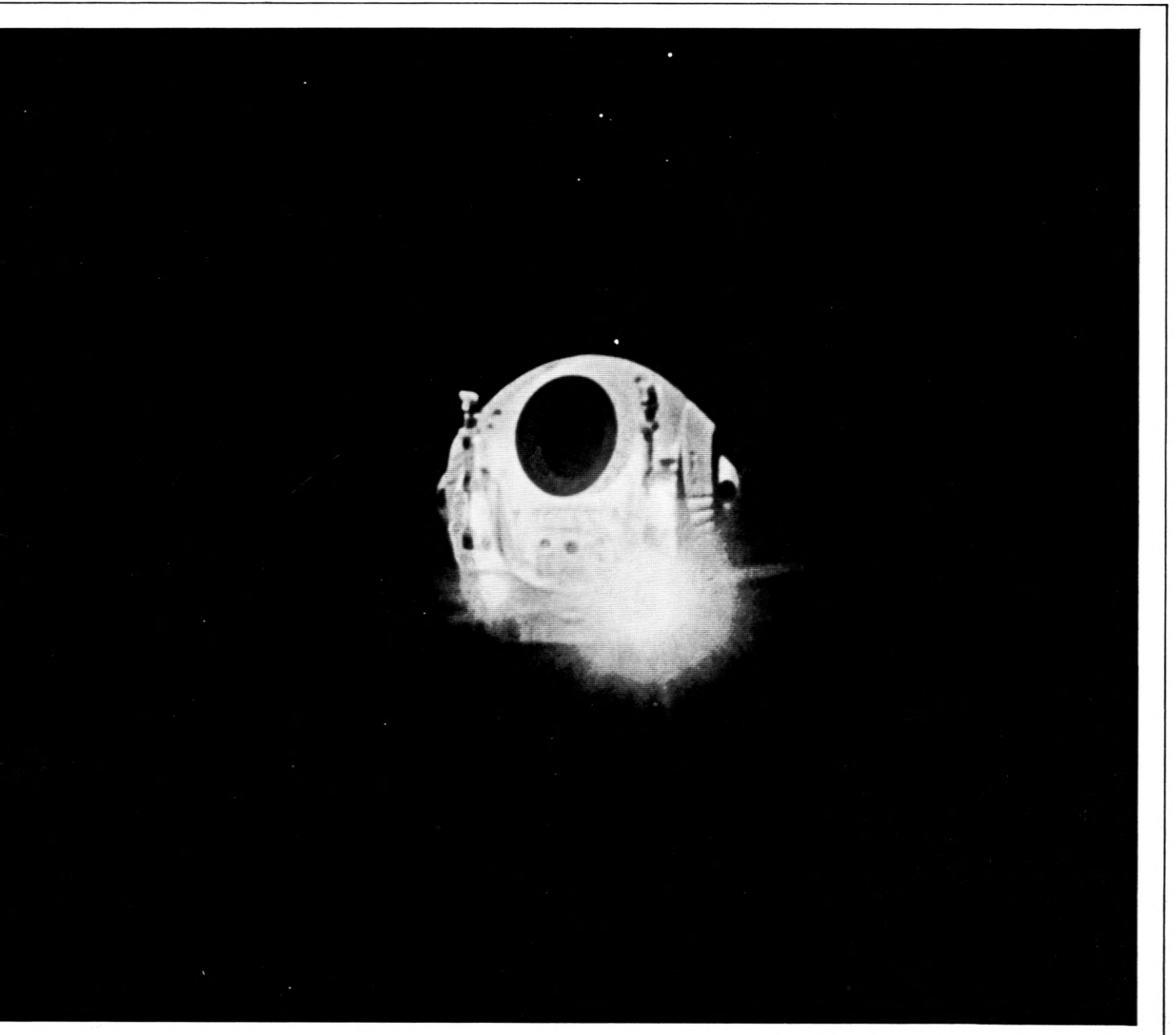


KOSMORAMA

86



Danmark lukket land...

1. Egentlig burde vi denne gang bruge hele lederpladsen til betragtninger over de kulturrevolutioner, der i forårets og sommerens løb har fundet sted ved diverse europæiske filmfestival'er. Vi kunne således følge med strømmen og vælge at udtrykke vores solidaritet med de revolutionære, ligegyldigt hvem de er, og hvad deres mål er. Vi kunne også (og det ville vi jo nok have gjort) vælge at spare lidt på solidariteten og kun lade den omfatte visse *enkelte* aktioner, således Godards og Truffauts ved Cannes-festival'en. Kulturrevolutionen i Cannes havde et konkret politisk sigte: at ramme et slag ind i hjertet på den reaktionære, franske filmpolitik, den som M. Malraux og de gaullistiske teknokrater tegner sig for. Godards og Truffauts aktion var alt andet end en risikofri udflugt for fodformede søndagsanarkister. Den kan komme til at koste dem dyrt fremover i form af produktionsafslag og chikaneri fra den franske filmfond.

Men som altid, når en aktion bliver en succes, står epigonerne parat i kulisserne. Godards og Truffauts aktion havde man pligt til at støtte, hvad de unge danske kritikere ved Cannes-festival'en også gjorde. Men hvor betænkelig bliver man da ikke ved det næste øjeblik at se pr-liderlige halvkunstnere som f. eks. Jørgen Nash og Jens-Jørgen Thorsen tage bolden op efter Godard og Truffaut og under formiddagspressens venlige bevågenhed drage af sted til Festival i Venezia for at lave ballade: det koster ikke Nash og Thorsen et krøllet hår på hovedet at optræde som borgerskabets manegeklovne, betalt af »provoen« Simon Spies. Deres mod har intet med mod at gøre. Betænkelig bliver man også, når Bente Hansen, der indtil dags dato ikke har afsløret nogen særlig filmforstand, i *politisk revy* svinger med forhammeren og råber op om, at filmkunsten er reaktionær og kapitalistisk. I kølvandet på Godards og Truffauts kvalitets-aktion oplever vi altså nu, at venstre-rindalismen har fået vind i sejlene.

2. Mens kulturrevolutionerne har bredt sig over det meste af Europa er Danmark som sædvanlig gået fri. Vi har ingen Malraux, som er med til at forbyde film som »Nonnen«. Vores filmfond støtter gang på gang de dårlige instruktører, hele den gamle garde, men nægter dog ikke samtidig støtte til dem, der ønsker at gå nye veje. I Frankrig kan Renoir ikke få penge af staten til sin revolutionsfilm, i Danmark får Henning Carlsen 700.000 til sin næste film. I Frankrig er det næsten umuligt for debuterende instruktører at komme til, i Danmark trygler man dem om at diske op med et godt manuskript. Erik Haurslev er en lykkelig mand, som de liberale

omstændigheder har skånet for at begå den store dumhed. Dumheden.

Eller har de? Er det sandt, at Erik Haurslev i første omgang ikke gjorde nok, det vil sige gjorde hvad han skulle og burde, for at få Orson Welles til Danmark, at han gemte sig i paragrafjunglen i stedet for at slå sig vej igennem den og sætte hele filmfondens apparat ind på at få ham til at lave film i Danmark? Erik Haurslev påtænker at bygge en filmby à la Hollywood og Cinecittà, med undervandskameraer og kraner og elevatorer og alt det andet flotte og dyre. Den by vil komme til at koste millioner – millioner, som, stort set, er smidt ud af vinduet i en tid, hvor filmen mere og mere frigør sig af det gammel-dags maskineri. Nogle af de millioner, som filmfonden agter at sætte i filmbyen, kunne man i stedet give til en Orson Welles, en Rossellini, en Bresson, en Visconti, eller til yngre europæiske instruktører med en eller to talentfulde film bag sig – samtidig med at man støtter de værdifulde hjemlige instruktører. Man kunne have givet dem til Dreyer, ikke tre, men ti eller tyve millioner, *og mens tid var*. Det kan lyde flot og bedrøvelig, men sandheden er, at en lang række fremragende verdensinstruktører går arbejdsløse, fordi de ikke kan finde modige producenter. De instruktører burde filmfonden sætte sig i kontakt med, ud fra en simpel kærlighed til filmkunsten. De burde inviteres herop.

Orson Welles: lad ham lave ikke bare en, men to eller tre film heroppe. Rossellini: send bud efter ham. Spørg ham, om han ikke kunne tænke sig at lave en film om italienernes utålelige levevilkår i *København, lukket by*. Bresson: sæt penge i hans »besværlige« film, ligegyldigt om de foregår i Løkken eller i Midi. Der er nok at tage fat på. Der er uændede muligheder, hvis man i filmfonden virkelig agter at satse på kvaliteten og den kunst, der ikke kender til landegrænser. Og hvis man agter at råde en smule bod på, at Dreyer fik lov til at visne bort.

Der var engang, da Danmark fik tilbudt Picassos *Guernica* for en slik. Men, åh nej, man betakkede sig her i dynernes land. Der var engang da Visconti lod meddele Det kongelige Teater, at han gerne ville sætte en opera op på Kongens Nytorv. Men man svarede: Visconti? Hvem er det? Der er i det hele taget en lang, lang tradition i Danmark for at værne sig imod det grandiose. Den kulturrevolution vi i Danmark trænger til er ikke en kulturrevolution à la Bente Hansen og Jørgen Nash. Det er tværtimod en kulturrevolution i kvalitetens tegn.

Lad os begynde med Orson Welles og Rossellini. H. S.

Ansvarshavende redaktør: Øystein Hjort
I redaktionen: Ib Monty, Morten Piil og Henrik Stangerup

Lay-out: Freddy Kring.

Tryk: Jørgen Jensens Bogtrykkeri.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykkes alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.

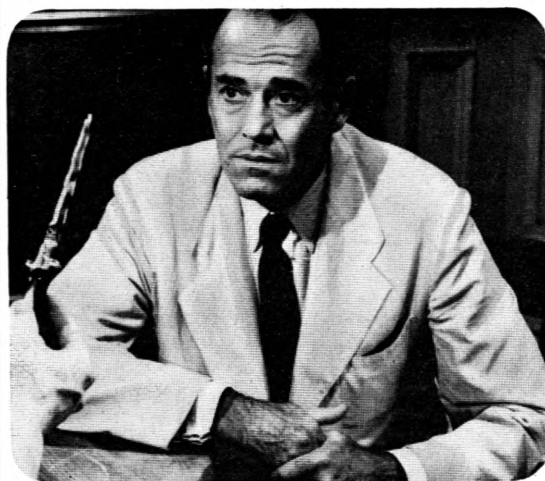
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement kr. 25,60. Enkeltnumre kr. 5,12. Fås hos boghandlere, i kiosker og biografteater og i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9-16, tirsdag og torsdag til lige 18,30-21,30 eller på giro 4 67 38.

KOSMORAMA

Forsiden er ikke et fikserbillede, udfoldet giver omslaget denne gang en idé om formatet på Stanley Kubricks »2001: A Space Odyssey«, der efter alt at dømme får premiere i København til efteråret. Ib Monty har set filmen i London og giver en forhåndspræsentation. Se midtersiderne.



Dette nummers Amerika står i næsten alt redaktørernes hjerter nær: Fonda, Hawks, Jerry Lewis, Kubrick og Wong Howe, hvis portræt (tegnet af Axel Madsen på Kosmoramas opfordring) forhåbentlig bliver indledningen til lejlighedsvisse portrætter af filmfolk, der ikke altid er i publikums søgelys, men som vi gerne ser trukket frem: fotografer, producenter, forfattere... Hvad Pixilated Brothers' nye produktion angår, må læserne selv regne den ud.



Beskæftiger vi os i dette nummer fortrinsvis med personer, vil næste årgangs første nummer runde det amerikanske stof af med en undersøgelse af de traditionelle generers vilkår i Hollywood i dag. Kosmorama 87 vil desuden i et indlæg bringe et komplet indeks over debuterende amerikanske instruktører efter Frankenheimer-Kubrick-Ritt generationen. Indekset vil blive udarbejdet og anbragt på en sådan måde i bladet, at læserne vil kunne tage det ud og benytte det separat som håndbog.



Indholdsfortegnelse

Curtis Lee Hanson: Henry Fonda	204
Robin Wood: Howard Hawks – en introduktion	210
Axel Madsen: James Wong Howe	214
Close/Up	216
Børge Trolle: Næste år i Marienbad?	217
Ib Monty: 2001: A Space Odyssey	219
Per Calum: Dr. Jerrys 1000 ansigter	222
Nyt amerikansk filmhåb	228

Bøger og tidsskrifter:

Hollywood the Haunted House (Per Calum)	230
John Ford (Ib Monty)	230
Axel Madsen: Den dybe tavshed	231
Filmene:	
Planet of the Apes (Niels Holt)	233
Je t'aime, je t'aime (Ib Lindberg)	233
Mouchette (Martin Drouzy)	234
Eftermiddagsgæsten (Poul Malmkjær)	236
Premiererne	237
Minikritik	239

HENRY FONDA

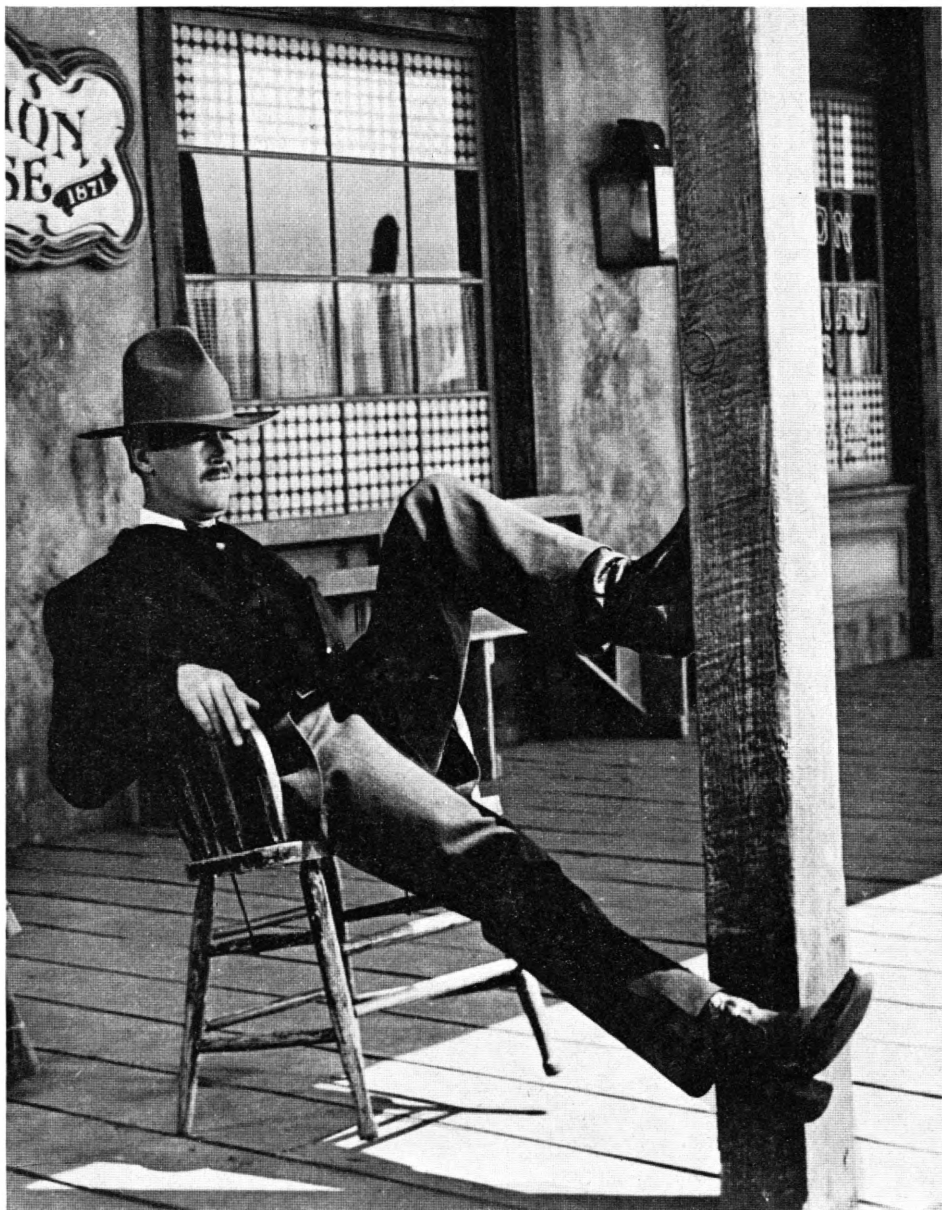
Interviewet af
Curtis Lee Hanson

© CINEMA

Enhver har sine egne minder om Henry Fonda. Måske er det Henry Fonda, der siger farvel til Ma Joad i »Vredens druer«. Eller Fonda imod elleve andre nævninge i »Twelve Angry Men«. Måske er det den omvandrende cowboy, der rider ind i en lille western-by, hvor han bliver indblandet i »The Ox-Bow Incident«. Eller Fonda sjasket til med vand af Hattie McDaniel i »The Mad Miss Manton«. Eller Fonda som en lakonisk Wyatt Earp, der rider ud af Tombstone i slutningen af »My Darling Clementine«.

Henry Fonda har hørt til de førende filmstjerner i fyrré år. Han har haft hovedrollen i mere end 50 film. Han har arbejdet sammen med Wyler, Hitchcock, Sturges, Wellman, Lang, Walsh og Hathaway og især sammen med Ford. Han har spillet alle slags roller og har udmærket sig i dem alle. Foruden at være filmstjerne er han også en af kritikken meget rost Broadway-skuespiller.

Curtis Lee Hanson fra CINEMA mødtes med Henry Fonda under indspilningerne af Burt Kennedys »Welcome to Hard Times«. Ind imellem optagelserne talte de sammen en hel dag.



Fonda som Wyatt Earp i Fords »My Darling Clementine«.

HANSON: Hvilken spillemæssig erfaring havde De som ung skuespiller?

FONDA: Ingen. Jeg tænkte end ikke på at blive skuespiller, førend jeg kom ud af college, så jeg havde ingen som helst formel træning bag mig. Jeg blev nærmest skubbet ind i det mod min egen vilje. Jeg var meget ked af det, for jeg var frygtelig genert. Det begyndte i et lille teater i Omaha, Nebraska, og der skete ikke det, at jeg lige pludselig fandt ud af, at det var let at spille komedie. Nu i dag, hvor det er fyrré år siden, kan jeg ikke huske, hvordan jeg følte mig til mode den første gang. Jeg spillede den unge fyr... Hvad jeg derimod husker, er de forskellige lugte bag scenen, tæppet der gik op, og de stærke projektører. Det hele var så fremmed, og jeg blev indfanget. Min familie anså mig for en bums. Jeg levede og åndede på det lille teater. Jeg malede dekorationer, fungerede som dørvogter, satte på plads, passede telefon, kort sagt, jeg lavede alt muligt. I et helt år... dvs. fra september til maj, spillede jeg småroller, som f. eks.

butleren i »The Swan«. Næste sæson kaldte direktøren mig ind og sagde: »Jeg ønsker at åbne den nye sæson med »Merton of the Movies«, og du skal spille Merton.« Men på det tidspunkt tænkte jeg ikke som en skuespiller. Jeg reagerede ikke som en skuespiller, der får en stor rolle. Ikke endnu. Men under prøverne begyndte det langsomt at gå op for mig, hvad det var at spille komedie – nem »make-believe«. Selv om jeg var 20–21 år gammel, var jeg stadig som et barn, der leger røvere og soldater. Det at foregive, at man var en anden, at spille en anden, var spændende og sjovt. Hvad jeg her siger, lyder naivt, og sådan taler man ikke om at optræde i dag. Men jeg husker, at det var min reaktion dengang. Jeg tænkte ikke: »Ah, dette er, hvad jeg ønsker at lave«, men »Det her, det er skægt.« Jeg spillede ud fra noget inden i mig selv, som jeg ikke en gang selv forstod. Jeg troede så meget på det, at jeg fik åndenød, når jeg spillede banke, og jeg plejede at få gåsehud, og de små hår rejste sig i nakken på mig, når

der skete noget spændende. Det skete virkelig for mig. Nå, men efter at jeg blev instruktørassistent med løn . . .

HANSON: Fik De da ingen løn hele det første år?

FONDA: Ok nej! Omaha Community Playhouse var jo et lille teater. Instruktøren var den eneste, der fik løn. Så blev jeg lønnet instruktørassistent til 500 dollars. Ikke om ugen eller om måneden, men pr. sæson. Jeg havde haft et halvdagsjob ved siden af, men det opgav jeg, da jeg kom til at tjene penge ved teatret. I løbet af det andet år spillede jeg endnu en vigtig rolle. Det var Marlon Brando mor – han selv var endnu ikke født – der i begyndelsen bakkede mig op. Hun var meget aktiv på teatret. Jeg spillede sammen med hende i Eugene O'Neills »Beyond the Horizon«. Det var i den periode, at jeg begyndte at tænke alvorligt på at blive skuespiller. Efterhånden både vidste, læste og hørte jeg mere om det. Indtil da havde jeg ikke en gang kunnet stave ordet »teater«. Desuden fandt jeg ud af, at New York var hovedstaden – og stedet, hvor man blev betalt for at optræde. Stadig naiv sagde jeg til mig selv: »Godt, så ta'r jeg til New York.« Jeg havde ingen idé om, hvad jeg gik ind til. Men det fik jeg hurtigt. I næsten 10 år kæmpede jeg imod slutten.

HANSON: Hvordan blev De knyttet til »University Players« i Falmouth?

FONDA: Det var lige blevet oprettet, og jeg havde en ven, der kendte gruppen, og som tog mig med derhen. Jeg mødte dem alle sammen, og de bad mig om at blive. Det b'ev begyndelsen til et 5-årigt venskab med »University Players«. Der var Jimmy Stewart, Josh Logan, Margaret Sullivan og mange andre – store navne, for hvem det både kom til at gå op og ned. Det var en fantastisk skoling for mig. Som svar på Deres spørgsmål for lidt siden kan jeg sige, at det var her, jeg lærte mit håndværk. Vi spillede 10 stykker hver sommer. Alle fik en chance, og alle lavede, hvad de havde lyst til. Man fik lejlighed til at instruere, male dekorationer osv. Da jeg jo havde malet i Omaha, var det mit job i flere stykker at sørge for dekorationerne, og jeg iscenesatte også flere gange. Jeg spillede alt lige fra gamle mænd til 12 års drenge. Det er den bedste træning, man kan få. Hermed ikke sagt, at jeg foragter teaterskoler. Det er helt i orden, at man studerer, især stemmen, bevægelser, dans og sådanne ting. Men for at lære at spille komedie er man nødt til at optræde – og det lærer man bedst med publikum på. Et publikum, der lige på stedet fortæller, om kontakten er der. Det er bedst, at man spiller alt. Klassisk, nutidigt – lige meget hvad. Jeg er ikke og bliver aldrig klassisk skuespiller, men dengang var jeg nødt til at spille de roller også. Jeg spillede Shakespeare, »Master Skylark«, »Penrod and Sam«, »Tom

Sawyer« . . . Det er træning. Da lærer man timing, og man lærer det instinktivt. Selv om min datter nok vil protestere, så har jeg aldrig været metodeskuespiller. Jeg ved ikke, hvad metode er. Jeg ved, at der er noget kaldet »Metoden«. Jeg ved ikke, hvad det store M står for. Enhver skuespiller har en metode, som han ikke er i stand til at definere, hvilket er mit tilfælde. Jeg er ligeglad med, hvad den går ud på – bare den virker.

HANSON: Når man ser Dem optræde, tror jeg, at det netop er denne mangel på synlig metode, der får Dem til at træde frem.

FONDA: Et af de mål, jeg har sat mig, er at skjule, at jeg spiller. Det er en grundregel, jeg er kommet til ved at betragte andre skuespillere, både på teatret og i biografen. Jeg fandt ud af, at hvor god en skuespiller end er, hvor hårdt han end arbejder, så forsvinder illusionen, når man bemærker, at han »arbejder«. Lige fra jeg kan huske, har jeg sagt til mig selv: »Lad dem ikke se, at du arbejder, lad det ikke komme til udtryk.« Det er min trosbekendelse i en nøddeskal.

HANSON: Hvad gør De, for at man ikke skal få det indtryk?

FONDA: Jeg ved det ikke rigtigt. En eller anden kunne måske skrive en bog om det, men ikke jeg. Personligt tror jeg, at det i høj grad er noget instinktivt. Måske skyldes det . . . Nu kommer jeg til at bruge ord og tale om mig selv på en måde, jeg ikke synes om, fordi det lyder som om, jeg pudser glorien eller noget i den retning. Men jeg tror *virkelig*, at jeg har et godt øre for det, og det kommer meget af det an på. Hvis man hører eller læser en tekst, fortæller ens øre, om det lyder rigtigt eller ej. Der er visse forfattere, der har øre: John O'Hara f. eks. har et meget fint øre for dialogen. Det er et af skuespillerens store problemer, fordi hans medium er det talte ord, og det skal siges, som om det kom inde fra ham selv – som om han lige var kommet i tanke om det. Hver gang det siges, skal det lyde, som var det første gang. Når jeg ikke kan få en tekst til at makke ret, siger jeg ikke: »Mit øre kan ikke lide den,« men rent instinktivt: »Det lyder ikke rigtigt.« Så forsøger jeg at få den til at lyde rigtigt enten ved at arbejde med udtalen af den, eller om nødvendigt – med instruktørens og undertiden også forfatterens tilladelse – at jonglere med ordene. Jeg siger det samme, men bare på en anden måde, så det ikke støder mit øre.

HANSON: Når De arbejder med manuskriptet, og efter at teksten forekommer Dem korrekt, hvordan får De den så til at lyde rigtigt? Med andre ord, hvordan finder De frem til rollen?

FONDA: De taler vel om at filme, for der er stor forskel på film og teater

HANSON: Den forskel vil jeg også gerne høre noget om.

FONDA: På mange måder er der en

stor forskel. Sædvanligvis begynder teaterprøverne med, at man sidder omkring et bord sammen med instruktøren, registrøren og de andre skuespillere. Stykket læses en eller flere gange på én eller flere dage alt efter instruktørens skøn. Når instruktøren ønsker en enkelt prøve eller måske tre-fire prøver den første dag, indøver vi også bevægelserne. Men til »Two for the Seesaw« læste vi i syv dage uden nogen sinde at rejse os, vi sad bare rundt om bordet sammen med instruktøren. Når man er så heldig at vide, at man har fire uger, før nogen skal bedømme én, dvs. publikum og kritikere, behøver man ikke straks at udforme rollen. Jeg har altid på fornemmelsen, at en for tidligt udformet rolle meget let bliver falsk, fordi skuespilleren for hurtigt forsøger at gøre indtryk. Når jeg kan, hvilket er tilfældet på teatret, »kæler« jeg for min rolle. I begyndelsen gør jeg ikke så meget ud af spillet, men lader det komme gradvis. Forsøgsvis prøver jeg at bygge noget op over udtalen, udtrykkene og følelserne, hvorefter jeg tilføjer noget og kasserer noget andet, alt efter hvordan det synes at passe eller føles rigtigt. Det er det modsatte med film, hvor man på grund af denne industris særlige struktur ikke har så intense prøver. For det meste har man kun nogle få prøver – det drejer sig om minutter og i bedste fald om timer – før scenen filmes. Instruktørassistenten ringer dagen før, man skal arbejde, og siger: »Vi starter i morgen kl. 9 med scene 104 og 105.« Ikke nok med, at det ikke er begyndelsen af historien, men man har kun den samme nat til at forberede scenerne. Man lærer teksten, ankommer til studiet med sin tekst lært udenad og sin egen idé om, hvad man gerne vil udtrykke. Man starter, og sammen med fotografen, instruktøren og de andre skuespillere gennemprøver man scenerne. Dette fortsætter, indtil instruktøren er tilfreds med spillet, og fotografen med ens bevægelser, så de passer til den tekniske side af sagen. Så sætter man sig, og stand-in'erne kommer ind til lysprøve. Når man sidder der og venter, er det eneste, man kan gøre, at øve teksten med de andre skuespillere. Undertiden gør man ikke en gang dét. Det afhænger af, hvor svær teksten er. Ca. en time senere, alt efter hvor vanskelig scenen er at belyse, optager man. Hvis instruktøren er tilfreds, går scenen til laboratoriet – det er hele ens forestilling, og alt, hvad jeg kan tænke på, er: »Gid jeg havde en chance til. Hvadenten *de* er tilfredse eller ej.« Det er aldrig nogen rigtig tilfredsstillelse for mig, fordi jeg ikke har følelsen af at være så god, som jeg ønsker at være. Jeg har ingen chance for at kassere noget eller bygge noget lidt mere op.

HANSON: Som De sagde før, har De ikke haft chancen til at »kæle« for rollen.

FONDA: Nemlig. På teatret kan man rigtig »kæle« for den (baby up). Det er

et udtryk, jeg husker, fra jeg var dreng og spillede kugler, men man tegner altså en cirkel på jorden, lægger kuglerne indenfor og placerer sig selv udenfor. En virkelig dygtig kuglespiller forsøger at få en af kuglerne ud med det samme. Jeg var ikke så god til det, så jeg plejede at »baby up«, hvilket vil sige at ramme den ganske let én gang og så skyde igen. Deraf kommer udtrykket, og jeg bruger det om den måde, jeg arbejder på inden for teatret. Man lærer sin tekst lidt efter lidt under de første dages prøver, hvor man stadigvæk har manuskriptet med sig og et øje på instruktøren hele tiden. Efterhånden klarer man sig længere og længere uden at kigge på instruktøren og lægger eventuelt manuskriptet. Man begynder at se den anden skuespiller i øjnene, og da er det, at man begynder at gøre rollen levende. Når noget går godt, føler jeg en slags snurren inden i mig selv af bare glæde over at vide: »Det er rigtigt, du er på det rigtige spor, bliv der og byg videre ud fra det.« I »Mister Roberts« var den sidste forestilling efter fire års forløb bedre end den første, b'ot fordi vi fik bedre og bedre tag om stykket. Når man spiller den samme rolle mange gange, er der stor fare for, at man bliver automatisk, at man holder op med at lytte, og det er noget, der lægges mærke til. Publikum er klar over det med det samme. Så for at holde ånden oppe og ikke blive automatisk, finder man små detaljer i rollen. Hver gang man spiller, skal det være en lille smule bedre. Dette er for mig glæden ved at optræde – at være i stand til at gå hen og spille rollen og samtidig vide, at man har en chance til næste dag.

HANSON: Hvad er Deres forhold til filminstruktøren i modsætning til teaterinstruktøren?

FONDA: Jeg føler ikke, at der er nogen forskel. Måske er der færre filminstruktører, som virkelig forstår at kommunikere med en skuespiller, og som virkelig kan hjælpe ham med at opbygge en rolle, hvilket ikke skal forstås som en kritik af filminstruktøren – det er bare en anden teknik. En filminstruktør er nødt til at vide, hvorledes han vil fortælle sin historie med kameraet. Men nogle forstår at kommunikere, fordi de tidligere har været skuespillere. Sidney Lumet, der var skuespiller for mange år siden, er fantastisk i den retning – han forstår at tale med skuespilleren. Der er andre som han, men de er i mindretal. De fleste filminstruktører er filminstruktører med eftertryk på film, hvilket vil sige, at de kender deres kamera og ved, hvordan det skal bruges, og de engagerer de bedste skuespillere og forventer, at de spiller godt. Burt Kennedy har ingen teatererfaring, men han synes instinktivt at vide, hvad han skal sige, for at antyde noget andet ved en scene. Det er vidunderligt at spille en scene, så godt man kan, og instruktøren derefter henkaster:



Fonda med Jane Darwell i Fords »Vredens druer«.

»Hvorfor forsøger vi ikke... hvad om du gjorde sådan.« Det får én til at tænke: »Åh, Gud, hvorfor tænkte jeg ikke på det?« eller »Jeg ved, hvad du mener! Nu skal jeg vise dig!« Han har fået én til at se scenen i et helt andet lys. Det er dejligt men sjældent at arbejde sammen med en sådan instruktør.

HANSON: Hvad er forskellen mellem at spille foran et kamera og foran et publikum?

FONDA: Den er ikke så stor. Den væsentligste forskel er spillestilen. I film er kameralinsen ens publikum, og man behøver ikke at gøre noget, som man ikke ville gøre i virkeligheden. Det var min første og største erfaring inden for film. Jeg havde arbejdet på teatret i mere end ti år, før jeg spillede med i min første film. Instruktøren var Victor Fleming. En dejlig mand, som jeg holdt af, endnu før vi påbegyndte filmen. Den første dag, vi filmede, spillede jeg som på teatret. Jeg vidste ikke bedre, ingen havde fortalt

mig om dette kamera. Og Victor... Jeg kunne se, at han ligesom spekulerede på, hvad han skulle sige. Endelig tog han mig lidt afsides, og med armen om min skulder sagde han: »Hank, du skærer lidt grimasser.« For mig var ordet »skære grimasser« et beskidt ord. Det er en frygtelig fornærmelse mod en skuespiller. Da han sagde det, blev jeg som lammet, men i samme sekund forstod jeg, hvad han mente, og hvad det var, jeg gjorde galt. På film behøver man ikke de overdrevne ansigtsudtryk.

HANSON: Hvordan var det at arbejde sammen med John Ford?

FONDA: Det er en af mine største oplevelser. Jeg var så heldig at arbejde sammen med ham i hans bedste år, dvs. fra 1937–1953. Selv om jeg aldrig havde mødt ham før, vidste jeg, hvad han havde lavet og var en stor beundrer af ham.

HANSON: Var Deres første Ford-film ikke »Young Mr. Lincoln«?

FONDA: Jo. Men da man bad

mig om at spille rollen, var jeg meget bange. For mig var det at spille Lincoln det samme som at spille Jesus. Men der blev lavet en prøvefilm, hvor jeg uden at have lovet noget sad i tre timer og blev sminket, hvorefter jeg blev fotograferet. Næste dag kom jeg hen og så det på lærredet. Da jeg sad og kiggede på denne høje fyr med den store næse og vorten, var min første tanke: »Men Gud, det ligner jo.« Lidt efter begyndte han at tale, og da jeg hørte min stemme, sagde jeg: »Nej, det må I undskylde, men mig bliver det ikke.« Jeg ville ikke have noget at gøre med den. Nogle måneder senere blev Ford udpeget til at instruere filmen. Han så prøveoptagelserne igennem og sendte bud efter mig, og efter at have brugt alle de værste *four letter words*, der findes, fik han mig overtalt ved at gøre mig flov. Han sagde: »Hvad er det for noget fordrøkket sludder om, at du tror, at du kan spille den Store Frigører? For himlens skyld! Det er jo bare en ung sagførerspire fra Springfield.« Han skammede mig rigtig ud, og det er jeg glad for i dag. Det var den første blandt mange dejlige oplevelser sammen med ham. Han er og var en af de største. Han havde altid et nært samarbejde med manuskriptforfatteren, og dog var hans manuskripter altid meget små, og kun det allernødvendigste var noteret ned. Men under optagelserne indføjede han små detaljer. Jeg ved ikke, om han havde tænkt på dem lige fra begyndelsen, men bare ikke havde noteret dem ned. Jeg tror det imidlertid ikke. Jeg tror, at han kom i tanker om dem i sin bil på vej til optagelserne.

HANSON: De mener visse replikker og dele af handlingen?

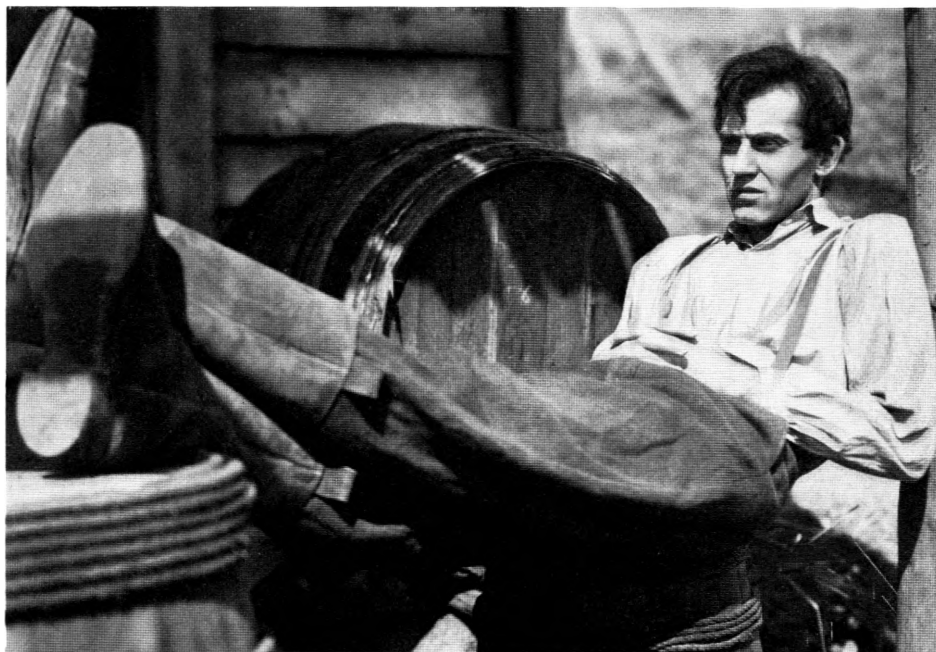
FONDA: Ja, små ting. Ikke længere end for et par dage siden kom der én hen til mig her i studiet og sagde: »Ved De, hvad jeg altid husker, når jeg ser Dem? Scenen i »My Darling Clementine«, hvor...« Jeg stoppede ham og sagde: »Hvor jeg sætter fødderne op på stolpen og...« »Nemlig,« sagde han. Se, det er Ford. Det var meningen, at jeg skulle sidde mageligt henslængt på en veranda i Tombstone ved siden af en bjælke, der holdt verandataget oppe. Ford sagde: »Ryk nærmere, så du kan få fødderne op på stolpen.« Da stolpen var smal, kunne jeg kun have den ene fod ovenover den anden. »Skift fodstilling,« sagde han og derefter: »Gør det igen og bliv ved.« Det blev en slags ballet at sidde der, indtil en eller anden kom forbi. Det havde egentlig talt ikke nogen særlig betydning, og dog er det noget, som alle husker. Der er en anden ting, jeg også husker fra »Clementine«: Jeg var lige kommet ud fra barberen, hvor jeg var blevet klippet, så håret sad slikket ind til hovedet. Ward Bond kommer hen til mig og siger: »Jeg skal love for, ørkenblomsterne dufter,« og jeg svarer: »Det er mig.« Det var alt, men det er en

af de ting, der gør rollen uforglemmelig.

HANSON: Hvordan gik samarbejdet med Ford i »Vredens Druer«?

FONDA: Ligesom på de andre film – det var en stor oplevelse og også en stor film. Der er én ting, jeg især husker i forbindelse med »Grapes of Wrath«, og det viser en anden side af Ford, en af hans utroligt instinktive ideer. Jeg siger utrolige, fordi han ikke har *spillet* på teater. Han har aldrig lært at spille komedie. Han kom herud for at være stand-in for sin bror, der var westernstjerne. Ca. 19 år gammel blev han instruktør. Det var et eller andet med, at studiet ønskede at chikanere Harry Carey, og derfor satte den unge og ukendte Ford til at instruere. Han handlede så fantastisk instinktivt og følsomt i »Grapes of Wrath«, hvor jeg som Tom havde en afskedsscene med Ma Joad. Tom var

tekster. Det var han ikke bekymret for. Men på en eller anden måde vidste han instinktivt, at han burde bruge det første forsøg, den første bevægelse. Rent teknisk var scenen vanskelig. Kameramanden var nødt til at oplyse teltets indre. Jeg tror bare, at jeg skulle stryge en tændstik derinde, derefter kom vi udenfor, og der skulle panoreres og kameraet køres hen til, hvor vi sad. Derfor var der to-tre timers tekniske prøver. Men hver gang vi kom hen til trinnet og skulle til at sætte os ned, sagde han: »Stands.« Vi kom aldrig til at sige vores tekst. Efterhånden var også det tekniske i orden. På det tidspunkt var Jane og jeg som galophesten før startskuddet. Vi havde jo været parate hele tiden, men vi havde ikke fået lov til at spille. Uden at have sagt noget til hinanden, vidste vi, at vi havde lyst til at sige: »Vi vil



Fonda som Lincoln i Fords »Young Mr. Lincoln«.

klar over, at han måtte af sted, fordi han var eftersøgt. Han vækker moderen. De befinder sig i et telt i en lejr. Aftenen før har der været bal, og bagved teltet er der rejst en balustrade. Scenen, der er taget i ét stræk, begynder, da jeg kommer ind i det mørke telt, rusker i hende og hvisker, at jeg vil tale med hende. Kameraet fjerner sig, og jeg går ud af teltet og venter et øjeblik på hende, medens hun tager en kjole på. Hun kommer ud, og sammen går vi ned langs teltet og sætter os på trinnet op til dansebalustraden. Det er en scene med megen følelse i, og for skuespillere, der holder af deres arbejde, er det en af de bedste i filmen, fordi den har *det hele*. Vi var klar over, hvad der var i den scene, men Ford vidste det også. Når jeg nu tyve år efter ser tilbage, kan jeg godt se, at han vidste det, men dengang var jeg ikke klar over det. Vi fik ikke lov til at gennemprøve scenen én eneste gang. Han vidste, at både Jane Darwell og jeg kunne vore

skide jer: et langt stykke, lad os nu komme i gang. Det er alle tiders scene.« Endelig fik vi lov. Vi begyndte på scenen, og det gik som smurt. Vi lod os begge rive med af bevægelsen – en bevægelse, der både var i vores ansigter, i øjnene, ja, overalt. Det var helt på toppen, og Ford sagde aldrig... han gik bare. Han sagde ikke en gang, at det var godt. Han rejste sig bare og gik væk, men alle vidste, at det betød, at den optagelse kunne fremkaldes. Han klippede ikke i scenen eller lavede nærbilleder eller noget andet. Han *lavede* den bare, og det er typisk for Ford – han ved, hvordan tingene skal gøres.

HANSON: Hvordan var det at arbejde med Fritz Lang på »You Only Live Once«?

FONDA: Jeg hadede det. Jeg kunne overhovedet ikke komme ud af det med ham. Jeg vidste ikke, hvad jeg gik ind til, eftersom jeg aldrig havde arbejdet sammen med ham før. Jeg havde set

»M« og »Metropolis« og syntes om dem. Han er en virkelig god og skabende kunstner, men han tager intet hensyn til sine skuespillere. Han gør det ikke bevidst... det falder ham bare slet ikke ind, at skuespillere er menneskelige væsener med hjerte, instinkter osv. Han kan sammenlignes med lederen af et marionetteater, og han er lykkeligst, når han kan få lov til at håndtere de livløse dukker. Rent bogstaveligt kunne han sidde og bakke med ens hånd, medens man sad og stirrede ind i kameraet. Det er i sig selv ikke så slemt, men hvis man forsøger at arbejde indefra, er det distraherende. Selv om filmen blev god, har jeg ikke noget godt minde om den.

HANSON: Fritz Lang plejede vist at tage scenerne om mange gange, ikke?

FONDA: I *evigheder*. 16 uger og undertiden længere. Han plejede at tage scenerne 30, 40, ja, 50 gange, fordi han hver gang kom i tanker om små forandringer. Hvis man f. eks. skulle spise en dessert, smattede han først lidt rundt i den og lagde skeen på underkoppen. Bagefter skulle den anbringes på fadet osv. Mange gange sad han og blæste cigaret-røg ind fra siden af kameraet. Så skulle en rekvisit anbringes lidt anderledes, og sådan blev det ved. Jeg syntes, det var åndssvagt. Den anden film, hvor jeg arbejdede sammen med ham nogle år senere, var »Return of Frank James«. På det tidspunkt vidste han, hvad jeg syntes, og med store krokodilletårer i øjnene kom han op til mig og sagde, at han var blevet klogere osv. Til slut indvilgede jeg og sagde okay. Men ikke nok med, at det var helt fjollet, at han ville lave en western, han var heller ikke blevet et hak klogere. Tre-fire heste blev dræbt under optagelserne. Han red dem for hårdt og fik andre til at gøre ligeså – op ad bakker og i temmelig stor højde. Nå, men sådan er Fritz Lang altså.

HANSON: Hvordan var det at arbejde sammen med Alfred Hitchcock på »The Wrong Man«?

FONDA: Dejligt. Det var ikke en af hans bedste film, måske fordi det ikke var en typisk Hitchcock-film, men en dokumentarisk film. Han købte historien af »Life«. Filmen blev optaget, hvor bevidenhederne havde fundet sted i virkeligheden, i Stork Club, i undergrundsbanen, i East Brooklyn, og i det lokale, hvor den faktiske retssag havde fundet sted. Jeg lærte meget af at arbejde sammen med Hitchcock. Han er så godt organiseret, og alle hans assistenter – produktionsleder, instruktørassistent, script-girl osv. – ved nøjagtigt, hvad han vil, og hvordan han ønsker det realiseret, fordi de har arbejdet sammen med ham under alle forberedelserne. De kender ham så godt, at han faktisk ikke behøver at være til stede, de kan gøre klar til en optagelse, som man næsten på forhånd kan sige god for. Han ved lige præcis, hvad han vil og instruerer meget lidt. Han engagerer

skuespillerne, og han ved, hvad de kan give. Han placerer dem i de stillinger, som er nødvendige for kameraet, og så er den ikke længere.

HANSON: Arbejder Sidney Lumet på samme måde som de fleste andre filminstruktører, dvs. næsten uden prøver?

FONDA: Tværtimod. Vi prøvede i to uger, før vi begyndte på »Twelve Angry Men«. Jeg har senere arbejdet sammen med ham i to andre film, og også da prøvede vi i to uger.

HANSON: Vil det sige, at De har prøvet med kamerabevægelser?

FONDA: Ikke med selve kameraet, men sammen med kameramanden. I »Twelve Angry Men« f. eks. var kameramand og script-girl lige fra den første dag sammen med Sidney hele tiden. Først arbejdede han så hårdt med skuespillerne, at de begyndte at nære stærke tanker om at løbe væk. Derefter gik han hen til kameraet sammen med kameramanden og script-girl'en for at stenografere alle oplysninger ned. Når vi endelig kom til lyden, var hver eneste optagelse gennemgået.

HANSON: Er en sådan prøveteknik god, når hele handlingen ikke foregår i ét værelse?

FONDA: Selvfølgelig er den da det. Måske giver det ikke helt så meget, fordi det ikke er muligt at gennemgå det hele på samme måde. Men hvad angår »Twelve Angry Men« kunne vi have haft premiere på et teater. »Fail-Safe«, der er den seneste film, hvor jeg har arbejdet sammen med Sidney, havde mange forskellige scener. Jeg spillede først og fremmest med i scenerne i præsidentens kontor i det underjordiske beskyttelsesrum. Men der var også en scene i krigsværelset i Pentagon, og en i Omaha hos Strategic Air Command plus scener i biler i Rock Creek Park i Washington, et cocktail party i et hotel osv., ja, masser af scener. Vi havde prøver i en meget stor sal, hvor gulvet var afmærket med alle filmens dekorationer, samt med nogle enkelte møbler. Da vi var klar til en sidste og hurtig prøve, var dekorationerne på plads. Det gik i bogstaveligste forstand hurtigt for Sidney, kameramanden og script-girl'en, når de f. eks. befandt sig ca. 150 m borte i en eller anden husdekoration, og den næste scene så var i præsidentens værelse. De havde stopur og alt muligt, så selv om jeg ikke kunne høre dem, begyndte jeg på min scene, når de vinkede, og var således i gang, før de kom hen til mig. De løb rundt for at sammenligne noter om kameravinkler etc. og derefter hen til den næste dekoration. Det gav trods alt skuespillerne indtryk af et uafbrudt spil, selv om det naturligvis ikke er helt det samme som at prøve i ét og samme værelse, men...

HANSON: Hvorfor mon andre filminstruktører ikke prøver på samme måde?

FONDA: Jeg tror, de er ved at blive

klar over, at det er umagen værd. Producenterne er ved at opdage, at selv om det på sin vis koster mange penge, så betaler det sig i den sidste ende. Til »The Best Man« prøvede vi i to uger på Columbia med alle dekorationerne og klædt i vore kostumer. Det var for Stu Millar og Larry Truman og med Franklin Schaffner som instruktør. Det må have været for Columbias penge, men ingen gjorde indvendinger. En eller anden var endelig blevet overbevist om, at det var umagen værd, hvad det så sandelig også var, både hvad angik vores spil og den hurtighed, hvormed de endelige optagelser fandt sted. Jeg tror, at Willy Wyler har prøvet nu, men det havde han ikke, da jeg arbejdede sammen med ham for 27–30 år siden. Men til »The Detective« havde han mere end en uges prøver.

HANSON: Hvordan var det at arbejde sammen med ham på »Jezebel«?

FONDA: Skønt. Helt igennem skønt. Jeg var blevet advaret om, at det ville blive forfærdeligt, og i sandhedens interesse skal det siges, at jeg vægrede mig ved at acceptere rollen. Men han ville have mig, og var villig til at indgå adskillige kompromis'er for at få mig. Min datter, Jane, skulle fødes i december, og vi vidste datoen, fordi barnet skulle tages ved kejsersnit. Men Willy havde aldrig indtil da lavet en film på 16 uger, så jeg sagde, at jeg ikke ville begynde på den og så ikke være til stede ved mit første barns fødsel. Dette var i oktober, så jeg afslog, hvorefter han sagde, at han nok skulle være færdig med optagelserne i god tid. Vi talte ikke sammen personligt, men gennem agenter. Til slut fik jeg en kontrakt, hvori det var garanteret, at jeg var færdig den 20. december – og han blev færdig. Efter at jeg var taget af sted, fortsatte han i 8 uger med at optage andre scener. Jeg var virkelig glad for at arbejde sammen med ham. Han er en af vore allerbedste instruktører. Han ligner ikke alle de instruktører, der er kendt for at tage om og om igen op til 50–60 gange, indtil det bliver monotont. Ofte tager han om mange gange, men der er altid en grund til det – en grund, der får én til at glæde sig til at tage scenen om. Den er lidt forskellig, og så har man chancen for at spille den igen. Han siger måske: »Hvorfor prøver du ikke denne gang at strække hånden op og smække en myg?« Hver gang er der en eller anden lille ting, der gør det umagen værd at prøve igen for at få andre sider frem. Jeg var vildt begejstret for Willy, og det er jeg stadig.

HANSON: Af ren og skær nysgerrighed ville jeg gerne vide, om den scene i »Jezebel«, hvor De jo smækker myggen på Deres hånd, mens De går ned i haven, fandtes i manuskriptet, eller om det var...?

FONDA: Det var netop én af de ting, han fandt på under optagelserne.

HANSON: De producerede jo »Twelve Angry Men«, har De planer om at producere andre film?

FONDA: Jeg tror det ikke. Den slags film, som jeg er interesseret i at producere, er ikke kassefilm. På trods af alle de priser »Twelve Angry Men« fik, blev den ikke nogen økonomisk succes, hvilket heller ikke var tilfældet med Bill Wellmans »Ox-Bow Incident«, som hører til de film, jeg er stolt af, og som jeg gerne ville spille med i igen.

HANSON: De forudser altså ikke, at markedet eventuelt forandrer sig, så den slags film får større succes?

FONDA: Nej, det er jeg bange for, selv om jeg håber, det vil ske en dag. I øjeblikket er jeg overbevist om, og det ved jeg fra mine agenter, at hvis jeg ønsker at lave film som »Twelve Angry Men«, »Ox-Bow Incident« eller »Welcome to Hard Times«, er jeg nødt til at lave et vist antal »Sex and the Single Girl« og »Battle of the Bugle« for simpelt hen at have råd til at kunne forkæle mig selv. Hvis man i 2-3 år kun spiller med i sådanne film, der ikke tjener penge ind, er der ingen, der vil engagere én.

HANSON: De anbringer altså »Welcome to Hard Times« i den kategori?

FONDA: Ja. Da bogen »Welcome to Hard Times« udkom, blev den sammenlignet med »Ox-Bow Incident«, ikke fordi emnerne overhovedet ligner hinanden, men fordi det var en frygtelig ukonventionel og ikke-kommerciel western. Det er sandsynligvis meget forkert at kalde en film ikke-kommerciel, før den er færdig. Det kan meget let betyde dødsstødet. Men det tror jeg, at alle er klar over. Studiet er i hvert fald, for den er allerede blevet mærket som hørende til de film, de laver for ABC Television med ret til at frigive dem til teatrene, hvis man mener, at der kan laves et lille overskud på den. Jeg ser ikke ned på en sådan handling, for jeg synes, at de har ret. De kan sandsynligvis tjene deres penge ind ved én stor forevisning i TV, hvilket er i orden, hvorefter den kan frigives til teatrene rundt omkring i verden og tjene lidt penge ind. Jeg synes ikke, at den, der håber at kunne spille i små, kunstnerisk betonedede biografer og ikke tjener fem flade øre, burde befinde sig inden for filmindustrien. Det er der ingen grund til.

Oversat af Mette Knudsen

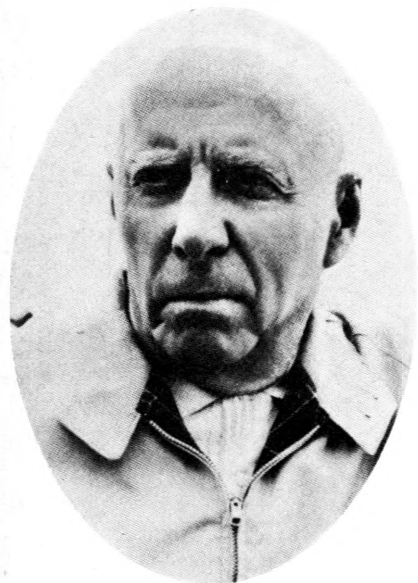


Øverst Fonda i Hitchcocks »Den forkerte mand«, nederst i Wellmans »Ox-Bow Incident. Det er Fonda til venstre.

Howard Hawks

En introduktion

Robin Wood



Oversat af Morten Piil



Der er en tendens til at anvende skillelinjen mellem »kunst« og »underholdning« for usmidigt: udtrykkene bruges endog som om de gik på stik modsatte fænomener, der gensidigt udelukker hinanden. Ethvert forsøg på at definere disse to begreber vil vise, hvor absurd dette er. Hvis vi definerer »underholdning« som noget, der lægger beslag på og fængsler tilskuerens opmærksomhed, hvad skal man så sige om et værk, der ikke er underholdende? På den anden side er den eneste væsentlige faktor, der skiller kunst fra ikke-kunst, kunstnerens personlige engagement i sit materiale; hvis man begrænser »underholdning« (for nu at holde begrebet udskilt fra kunst) til værker, der slet ikke viser noget engagement – ingen glæde fra kunstnerens side ved skabelsesakten – så har man kun de allerlaveste kommercielle produkter tilovers. Men selvfølgelig er de to udtryk hverken meningsløse eller synonyme. Et værk er underholdende, for så vidt som vi spontant synes om det, og »kunst« for så vidt, som det stiller intellektuelle og følelsesmæssige krav til os. Og man forstår godt, at der *kanne* opstå en delvis kontakt mellem de to begreber: man kan nævne værker, som det kræver en bevidst anstrengelse at tage til sig, *før* man »underholdes« af dem. De eksempler, der umiddelbart melder sig, stammer hovedsageligt fra samtidens kunst eller i hvert fald fra det tyvende århundredes; der er ikke *nødvendigvis* nogen konflikt. Mange af Mozarts divertimenti og serenader blev komponeret til selskabelige sammenkomster, hvor de lyttende gik omkring og konverserede, mens der blev spillet: »kunst« eller »underholdning«? Og det er let derfra at gå videre til Mozarts operaer – et af den europæiske kunsts højdepunkter – og stille det samme spørgsmål. Når man ser bort fra politik, kan man groft skelne mellem »revolutionær« og »konservativ« kunst: kunst som bevidst bryder med den umiddelbare fortid og opfinder fuldstændig nye former og nye udtryksmåder, og kunst, som udfolder sig i nær kontakt med den umiddelbare fortid og bruger former, som allerede er blevet udviklet. Skønt sådanne skillelinjer aldrig kan drages skarpt, er der mange store kunstnere, som ville falde ind under den sidstnævnte kategori – Shakespeare, Bach, Mozart; og netop fordi så mange kunstnere fra det tyvende århundrede vil kunne indlemmes i den første kategori, er det vigtigt, at man har dette i mente. Genre-filmen er tydeligvis (ifølge selve sin natur) »konservativ« kunst i ovennævnte forstand; og et af særkenderne ved »konservativ« kunst er, at den er umiddelbart underholdende: fra første færd blev publikum underholdt af Shakespeares skuespil og af Mozarts operaer, og en arie fra »Figaros bryllup« kunne straks slå an som en populær succes. Sådanne værkers originalitet lå ikke i, at de udviklede et fuldstændig nyt sprog, men i den måde, hvorpå kunstneren anvendte og videreførte et sprog, som allerede eksisterede; følgelig var der et punkt, hvor kunstneren og publikum kunne mødes fra starten, og man kunne underholdes spontant uden at skulle gå igennem en lang assimilationsperiode. Det er nedslående, at man af

Dean Martin og Walter Brennan i »Rio Bravo«.

og til er nødt til at minde folk om, at et stort kunstværk – i hvert fald på visse planer – kan være umiddelbart tilgængeligt og behagvækkende, men i en tidsalder, hvor Beckett og Burroughs, »Finnegan's Wake« og »Marienbad« optræder, er det blevet nødvendigt. Vi må passe på ikke at afvise Hawks' film, fordi vi morer os, mens vi ser dem.

De film, der skabes i Hollywood, repræsenterer en kunstform, som næsten helt er forsvundet: man må helt tilbage til det Elizabethanske drama, hvis man vil finde noget, der kan sammenlignes med dem. Ingen samtidig kunst har kunnet tale til alle sociale og intellektuelle lag samtidig og desuagtet fremvise et sådant kunstnerisk resultat. Der findes to betydningsfulde modsigende sandheder om Hollywood, og hvor vanskeligt det er at holde dem i rimelig balance, ses af hele filmkritikkens historie, den angelsaksiske såvel som den franske: (a) Hollywood er en enorm kommerciel maskine, hvor penge-spekulationer fordrer alt og alle, hvor det er umuligt at udtrykke sig uhæmmet; og (b) Hollywood er en stor skabende *workshop*, der kan sammenlignes med London i Elizabeth-tiden eller Mozarts Wien, hvor i hundredvis af talenter i tidernes løb er samledes for at udvikle et fælles sprog. Hold disse to sandheder i ligevægt, og man vil forstå, hvorfor der findes så mange interessante Hollywood-film og så få, der er fuldstændig tilfredsstillende.

Moderne kunst præges frem for alt af selvevidsthed. For fortidens store kunstnere var kunsten det hele menneskes naturlige og spontane funktion. Betydningen af et Shakespeare-skuespil eller en Mozart-opera er et resultat af kunstnerens direkte engagement i sit materiale, opfattet som en naturlig organisk proces. Den moderne kunstner føler sig ensom, uden kontakt med fortidens traditioner, som han er nødt til at oparbejde et eller andet forhold til, ude af kontakt med det moderne samfund, som han har en tendens til at afsky. Resultatet er en yderliggående og vanemæssig selvevidsthed; i stedet for at lade viljen ligge under for den naturligt strømmende skaberakt, bruger han denne vilje til at insistere på betydningen af det, han gør. Se for eksempel på en karakteristisk moderne film, Joseph Loseys »Eva«, et fremtrædende og magtfuldt værk med sin egen skabende intensitet, men hvis brist er, at der konstant insisteres selvevidst på det betydningsfulde. Der er for eksempel brugen af denne symbolske maske, allerede ved dens første tilsynskomst i afsnittet med den afrikanske danser i natklubben – en af de værste sekvenser i filmen. Man føler et enormt svælg mellem den faktiske betydning, masken har, og den insisterende, påtrængende måde, hvorpå Losey bliver ved med at tvinge os til at lægge mærke til den; det, man lægger mærke til, er ikke så meget dens faktiske betydning, som at han vil have den til at betyde noget. Fra en kærlighedsscene på en seng klipper Losey til et brusende springvand. Vi ser en pige lægge en bog væk, idet hendes elsker kommer ind: kameraet kører til side, så vi i nærbillede kan se, at det er en udgave af Eliots digte. Man kan ikke indvende noget mod, at pigen karakteriseres gennem hendes Eliot-læsning; men hvorfor spille den hel kamerabevægelse på det?

Noget sådant er så fremmed for Hawks, at jeg næsten mangler eksempler fra hans film, der ligner det tilstrækkeligt til at gøre en direkte sammenligning mulig; men der findes et lignende øjeblik i »Red Line 7000« (»Spræng Speedometret«). Julie, den beskyttede unge søster til lederen af væddeløbsholdet, sidder og venter på den væddeløbskører, hun er forelsket i, men som har forladt hende. Hun venter det meste af natten med en åben champagne-flaske på bordet foran sig, og da hendes bror kommer og fortæller hende, at han har set hendes ven ude med andre kvinder, ser hun på flasken og hvisker, at der ikke er noget brus på mere. Det er ikke et dybsindigt stykke symbolik, men pointen er, at Hawks ikke behandler scenen, som om det var tilfældet. Symbolikken opstår ganske naturligt fra scenen og påtvinges den ikke udefra: bortset fra den symbolske betydning er champagne-flasken en integrerende del af scenen, og Julies bemærkning er helt naturlig. Der gøres intet forsøg på at få os til at udbrude: »Åh, et symbol! hvor betydningsfuldt, hvor dybsindigt!« Den meget rørende scenes skønhed opstår ikke af et indhold, der kan forklares intellektuelt og fjernes fra billederne, men af klipningens og spillets meget præcise *timing*, af gestus, ansigtsudtryk, intonationer, blikke, der udveksles. Det er derfor, Hawks i sidste ende ikke kan analyseres (jeg må hellere varsko læseren om det nu). Når skeptikere spørger mig om, hvorfor jeg kan lide en film som »Red Line 7000«, kan jeg godt give en detaljeret intellektuel forklaring – filmens konstruktion, vekselspillet mellem alle de enkelte dele, er som så ofte hos Hawks mesterligt – men det er mig ikke nok. Det, jeg virkelig kan lide ved »Red Line 7000«, er den vitale spænding, som helt igennem udtrykkes i det store komplekse af handling, gestus, ansigtsudtryk, tale, kamerabevægelse, kameraindstilling og klipning, som udgør hele filmkunsten: fornemmelsen af, at filmen er en hel mands værk, ikke blot intellektuelt, men også intuitivt og spontant levende. Hos Hawks lægger man aldrig mærke til »instruktionen« som noget, der er adskilt fra fremlæggelsen af handlingen; der findes ikke nogen påtvungen »stil«. Hans definition af en god instruktør: »En, der ikke irriterer.«

For Hawks er i virkeligheden ikke nogen moderne kunstner i den betydning, jeg har brugt dette udtryk. Han er en overlevende fra fortiden, hvis værk aldrig er blevet hjemsoget af selvevidsthedens sygdom. En kunstner som Hawks kan kun eksistere inden for en stærk og vital tradition, og hans værk har de samme svagheder og begrænsninger som den tradition, han stammer fra. På et vist plan er hans mangel på originalitet helt forbløffende. I en karriere, som indtil nu går over fyrrer år, har han ikke skænket filmkunsten en eneste fornyelse (med mindre man tæller den »overlappende« dialogmetode fra de tidligere komedier med). Næsten alle hans bedste film er eksempler på veletablerede Hollywood-genrer, og i næsten hvert eneste tilfælde var genren blevet grundlagt, før Hawks' film blev lavet. »Only Angels Have Wings« kom således for enden af en hel række film om civilflyvning og har mange forløbere, som kan byde på tætte paralleller til personerne og situationerne i Hawks' film – John Fords »Air Mail« er en af de mest fremtrædende.

»The Big Sleep« (»Sternwood-mysteriet«) var ikke den første gangster-film i typisk fyrrer-stil, fornyeren var John Huston med »The Maltese Falcon« (»Ridderfalken«). »Scarface« kom efter William Wellmans »Public Enemy« (»Samfundets fjende«). »His Girl Friday« (»Sensationen«) var en genindspilning af Lewis Milestones »The Front Page«. »To Have and Have Not« (»At have og ikke have«) skylder måske Michael Curtiz' »Casablanca« mere end Ernest Hemingway. Vi ved fra Hawks selv, at »Rio Bravo« har sin oprindelse i hans reaktion mod Fred Zinnemanns »High Noon« (»Sheriffen«); men den er tillige en western i en genre, som »High Noon« (og før den Henry Kings »The Gunfighter«) havde grundlagt.

Et øjeblik eftertanke skulle være nok til at overbevise enhver om, at eksistensen af etablerede genrer er til enorm gavn for kunstneren, og at næsten al den største kunst er blevet bygget på en genres stærke og velkendte fundament: Shakespeares skuespil, Mozarts symfonier og Renaissancens malerier frembyder indlysende paralleller. Det, vi i sidste instans sætter pris på hos Mozart og Shakespeare, er naturligvis betydelige personlige egenskaber; dem skaber genren ikke, men den tilvejebringer et middel, som kan give dem det fuldeste og frieste udtryk. Den genreløse kunstner er i virkeligheden mindre fri, fordi han hele tiden er optaget af problemerne med at skabe sin egen ramme, en opgave, som blandt andet kan medføre en yderliggående selvevidsthed. Hvorfor finder vi i sidste ende Stravinskys resultater mindre betydelige end Mozarts? Ikke nødvendigvis på grund af nogle personlige mangler, men fordi Stravinsky er blevet tvunget af omstændighederne til at bruge størstedelen af sin usædvanlige skabende energi til at opfinde eller opdage eller genoplive særlige former og formelle skemaer: meget ofte til at genoplive en genre (den klassiske symfoni, klassiske opera), som er afgået ved døden.

Hawks har næppe grundlagt nogen genrer, men han har sandsynligvis skabt det bedste værk for hver af de genrer, han har givet sig i lag med. Han er næppe nogen fornyer, men han er heller ingen eftersnakker. »Only Angels Have Wings« er for eksempel ikke i højere grad nogen efterligning af Fords »Air Mail« end »Hamlet« er en efterligning af »The Spanish Tragedy«. I hvert enkelt tilfælde forvandles genren ind fra af kunstnerens personlighed, den måde, hvorpå han føler og ser stoffet. I alle de tilfælde, hvor Hawks har taget en genre op, som andre har startet – selv i tilfældet »The Big Sleep« og »The Maltese Falcon«, skønt kvalitetsforskellen ikke er så udtalt her – er Hawks' film ikke blot bedre end forgængeren rent teknisk og professionelt: det er også uvægerligt det rigeste, mest fortættede og personlige værk af de to, og det foregående arbejde tager sig tyndt ud i sammenligning. Mere personligt: det er sagen. Heraf følger, at man ikke virkelig tænker på at klassificere Hawks' produktion efter genrer. »Rio Bravo« tilhører overfladisk set samme genre som »High Noon«, men den har langt mere til fælles med »Only Angels Have Wings« og »To Have and Have Not« (og selv med »I Was a Male War Bride«) end med Zinnemanns

film; og mere til fælles med dem end med Hawks' andre westerns.

Hawks' tilpasning til Hollywood-miljøet har vist bemærkelsesværdigt få tegn på spændinger, der ikke kunne indgå i det kunstneriske udtrykshelhed. De faktorer, der har gjort denne tilpasning mulig, er grundlæggende for hans kunst. Før han kom til filmen var han pilot og væddeløbskører, og han har vedligeholdt sådanne interesser gennem hele sit liv. Dette har ganske naturligt rettet hans opmærksomhed mod den slags personer og den slags miljøer, som går bedst i spænd med filmindustriens økonomiske hensyn. Man fornemmer ingen steder i hans produktion, at det er økonomiske hensyn, der mod hans vilje har tvunget ham til at lave film om flyvning, væddeløbskørsel, kvædrivning eller jagt på vilde dyr: det drejer sig her om et meget lykkeligt sammentræf. Og mere end det. Ingen af Hawks' film afslører nogen interesse for ideer med stort I, abstraheret fra personerne, handlingen og situationerne: han har aldrig udtalt noget ønske om at lave en film om et givet moralsk eller socialt tema. Han har aldrig haft den form for præntioner eller ambitioner, der som oftest bringer instruktørerne i konflikt med produktions-selskabernes kommercielle interesser. Hans films betydning opstår aldrig ved en bevidst behandling af et betydningsfuldt emne.

Hawks' arbejdsmetode er konkret på en støt og konsekvent måde. Han begynder altid med ønsket om at fortælle en historie. Hans råmateriale er ikke blot historien og personerne, men også de medvirkende. Dialogen og scenerne ændres ofte under optagelserne, mens skuespillerens personlighed smelter sammen med den rolle, han spiller. Derfor eksisterer en Hawks-films sande betydning ikke på papiret før optagelserne. På forteksterne til de film, han både producerer og instruerer, står der ofte i en rækkefølge, der vender om på den sædvanlige: »Instrueret og produceret af Howard Hawks«; af og til fremhæves ordet »instrueret« med større bogstaver. Kun en lille ting, men den angiver, hvor skabelsen af en film virkelig ligger for Hawks: hverken i udarbejdelsen af manuskriptet (som hos Hitchcock, hvis man ellers skal tro hans gentagne udsagn om, at for ham er filmen praktisk taget fuldendt, før optagelserne begynder), heller ikke ved klippebordet (som hos Welles), men i det samspil mellem skuespillere og kamera, som *mise-en-scène* består af: en konkret og praktisk kunst. Hans forhold til skuespillerne er så fjernt fra Joseph von Sternbergs som overhovedet muligt. Sternberg betragter, som alle ved, sine skuespillere som »marionetter«; Hawks betragter dem som mennesker og har et skabende samarbejde med dem. Man begynder at forstå hans kunsts særpræg, når man begriber, hvor vigtigt hans forhold til stjernerne er, for at hans film skal lykkes. Det er i Hawks' film, at visse af Hollywoods største stjerner (Cary Grant, Humphrey Bogart, John Wayne) har nået den rigeste selv-udfoldelse, uden at man nogen sinde har det indtryk, at filmene blot er lavet for at støtte deres karriere.

Alt dette underminerer endegyldigt en tilbagevendende indvending mod de kritikere, der tager Hawks mere alvorligt, end han tager sig selv. For han tager ikke sine

film »alvorligt«: i interviews taler han aldrig om dem som »kunst«, altid som »underholdning«. Karakteristisk ligestiller han det at lave film med at »have det sjovt«: han og hans skuespillere »havde det sjovt« med en bestemt person eller scene. Udtrykket peger mod den eneste egenskab, der er væsentlig for en definition af kunst – kunstnerens personlige engagement, hans glæde ved skabelses-akten; men den måde, Hawks bruger det på, antyder et engagement, der ikke stikker særlig dybt. Der er aldrig nogen tvivl om, hvem han laver sine film for: sig selv og masse-publikummet, ikke »intellektuelle« kritikere. Han lader ikke til at være klar over, at en tilskuer meget vel kan anske hans produktion som en helhed: hans hang til at efterligne sig selv og gentage virkninger, han har brugt for mange eller få år siden, er et tydeligt tegn på, at han ikke regner med, at publikum husker den originale idé.

Han gjorde følgende bemærkning til Peter Bogdanovich i et fjernsyns-interview: »Når man opdager, at der er noget, der går ret godt, kan man lige så godt gentage det«: en del af betydningen af »går ret godt« er tydeligvis »har succes hos publikum«, skønt det betyder endnu mere. Da jeg mødte ham, lod han til at være overrasket over, at jeg ser hans film mere end en enkelt gang. Jeg tror ikke, det kan bestrides, at denne holdning har haft en skadelig virkning på hans arbejde, skønt den samtidig er uløseligt forbundet med den kunstner-type, han nu en gang er og derfor med hans betydeligste positive egenskaber. Sagen er ikke blot, at nogle af efterligningerne er så meget dårligere: i »Man's Favorite Sport?« (»Ude med snøren«) er der for eksempel natklubscenen fra »Bringing Up Baby« (»Han, hun og leoparden«) med en dialog bygget omkring, at »kærlighedens impulser udtrykker sig gennem konflikter«; i »Hatari!« klaver-scenen fra »Only Angels Have Wings« (»Du må hellere spille godt«). Man har yderligere den uundgæelige fornemmelse, at Hawks' produktion ikke fremviser den konsekvens i udviklingen, man finder i de største kunstneres produktion. Sammenhængen mellem Hawks' egne begrænsninger og de bånd, »systemet« lægger på ham, antydes i hans bemærkninger (fra det samme Bogdanovich-interview) om hvorfor han nægtede at instruere »Fourteen Hours« (»Manden på gesimsen«): han selv »kan ikke lide selvmordere« – han finder dem »fej«; han tror, »folk« ikke kan lide dem; filmen så ikke ud til at blive »et ordentligt stykke underholdning«. Nogle bemærkninger om slutningen i »Red River« i et tidligere interview med Bogdanovich antyder en lignende sammenblanding af personlig forkærlighed og kommercielle hensyn: »Det ærgrer mig at skulle begynde at slå folk ihjel uden nogen som helst grund. Jeg gjorde det i »Dawn Patrol«, men da jeg var færdig, indså jeg, hvor nær jeg havde været ved at ødelægge det hele, og jeg ville ikke lave narrestreger med det igen. Jeg er interesseret i at få folk til at gå ind og se filmen og mere sig over den.«

Men selv om nogle af begrænsningerne ved Hawks' kunst angives af hans egen holdning til den, får man ikke derfor et billede af den fulde betydning. Man vil gætte på, at Shakespeare ville have brugt udtrykket »kunst« om sin produktion – hvil-

ket angiver den kløft, der adskiller hans værk fra Hawks'; men man føler sig sikker på, at han aldrig ville have forklaret sit arbejde med den slags udtryk, som kritikere almindeligvis bruger – at han ligesom Hawks ofte ville have reageret ved at sige noget i den retning: »De tillægger mig ting, som jeg ikke tænkte på... Det er fuldstændig ubevidst.« Dette gør ikke den kritiske analyse af hans arbejde ugyldig. Uoverensstemmelsen mellem det, der kommer frem i interviewet og de påstande, som jeg (blandt andre) fremkommer med om Hawks' film, kan i virkeligheden let forklares, når man holder sig hans arbejdsmetode for øje, hele hans konkrete og empiriske måde at lave film på, hans intuitive reaktioner og spontane engagement. Hvis en »intellektuel« film er en film, hvori man fornemmer, at den tematiske eller moralske betydning er noget, instruktøren bevidst har arbejdet sig frem til og udtrykt, så er Hawks bestemt den mindst intellektuelle filmskaber, man kan forestille sig. Når der dukker et mesterværk op, er det fordi Hawks pludselig blev fuldt ud engageret i sit materiale – ikke i dets betydning i intellektuel forstand, men i selve materialets konkrete detaljer. Når hans intuitive bevidsthed er mest agtpågivende, får vi en »Scarface«, en »Rio Bravo«; når den kun er det rykvis, får vi en »Gentlemen Prefer Blondes« eller en »Sergeant York«. Det er kun, når hans materiale lægger hindringer i vejen for intuitivt engagement, og han er nødt til at falde tilbage på en bevidst mental arbejdsmetode, at vi får en ren og skær fiasko, som »Land of the Pharaohs« (»Faraos gyldne skat«).



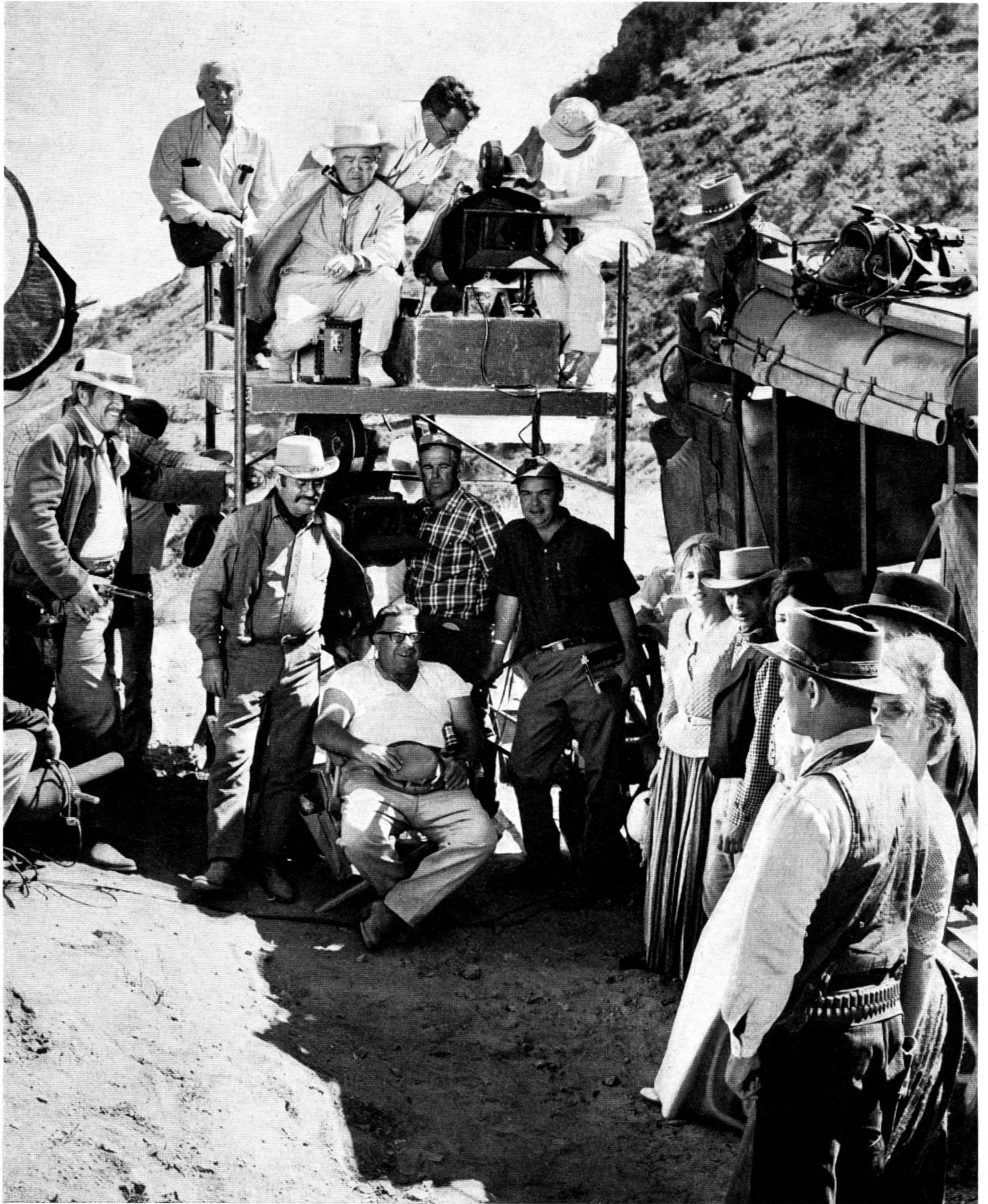


Til venstre Elsa Martinelli i »Hatari«. Øverst på denne side Marilyn Monroe og Cary Grant i »Foryngelseskuren« og Marilyn Monroe og Jane Russell med et offer i »Gentlemen foretrækker blondiner«. Under disse to billeder Humphrey Bogart og Laureen Bacall i »At have og ikke have«, John Wayne og Angie Dickinson i »Rio Bravo« og Bogart i »Sternwood-mysteriet«. Nederst til højre Robert Mitchum og Wayne i »El Dorado«.



JAMES WONG HOWE

Axel Madsen / oversat af Mette Knudsen



James Wong Howe i arbejde – til venstre for det øverste kamera. Han optager »Hombre« i Mojave-ørkenen. Instruktøren Martin Ritt ses siddende i midten med Martin Balsam på venstre side, og i forgrunden til højre ses Paul Newman.

En af de mest efterspurgte mænd inden for filmindustrien er en lille bitte, fladnæset kineser ved navn James Wong Howe. Filmens damer kappes om hans gunst, producenterne respekterer ham, fordi han hvert år har et betalende publikum på 100 millioner mennesker, og instruktørerne bejler til ham, fordi det er hans »stempel«, der giver deres film visuel ynde.

Howe er kameramand eller for at bruge den finere titel, som fagforeningen kræver, filmfotograf. I dag er denne joviale og yderst elskværdige mester udi lys-og-skygge-kunsten en af Hollywoods mest fremtrædende borgere, fuld af mammon og hædersbevisninger. Ved hjælp af hans kunst er skuespillerne kommet til at se ud, som Hollywood-helte nu engang bør se ud. Han har fotograferet størsteparten af filmens skønne kvinder, og hvis de ikke allerede var skønne, så sørgede han for, at de kom til at se sådan ud.

Men på trods heraf hører Howe, hvis rigtige navn er Wong Tung Jim, ikke til blandt glansbilledspecialisterne. Han er kendt for sin levende og realistiske fotografiering i krigsfilm som »Air Force« og »Objective Burma«, for sit bløde lys og sit stilfærdige kamera. Åbningssekvensen i »The Power and the Glory« indeholder en af de mest mindeværdige scener af sin art – blødt lys, uskarpe nærbilleder, og kameraet, der kører op ad kirkegulvet under en begravelse. Og den første spole i »Hud« med Paul Newmans hvide Cadillac, der zoomes mod den uendelige Texas-himmel, er simpelt hen Howe i al sin glans.

»Min eneste skuffelse? At jeg ikke har lavet en film i Kina, Hong Kong eller et andet kinesisk sted – ikke en gang i San Francisco,« griner han. »Før krigen, da Pearl S. Bucks bog »Den gode jord« skulle filmatiseres, troede jeg, at nu var den hjemme, men den største af alle tyske fotografer, Karl Freund, fik den, og jeg fik »Viva Villa«, der handlede om mexicanere. Senere troede jeg, at jeg fik »The Mountain Road«, hvor historien ville, at Jimmy Stewart befandt sig i Kina. Men en ændring i sidste øjeblik gjorde, at man gav mig »Song Without End« (1959) i stedet for, hvilket bragte mig til... Østrig.« Han tilføjer, at filmen ikke var uden fotografiske værdier, eftersom den medførte hans indtil dato største dekoration – Schönbrunn slottet. I en af scenerne i Charles Vidor-filmen farveoplyste Howe hele gården på slottet under en natoptagelse, og en anden scene omfattede 500 statister.

Hollywoods filmfotografer laver kun én ting – sørger for belysningen. De kontrollerer scenen gennem kameralinsen før optagelse, men de flytter aldrig rundt på BNC'erne, og veteraner – såsom Leon Shamroy, der oplyste hele Sankt Peters kirken i Rom i Otto Premingers »The Cardinal« – understreger, hvor vanskeligt det er at oplyse meget store dekorationer. På trods af de forbedringer, farvefilmen er undergået, bruger Hollywood-trænede kameramænd aldrig hurtigere film end 80ASA på grund af kornstørrelsen, men eksperimenterer i stedet med lyset. Selv ved uden-dørsoptagelser i solskin bruger de projektørlys, indtil der opnås en farvetemperatur på 2.000 K°.

Howe, der er født i Pasco, Washington, af forældre af cantonesisk oprindelse, begynd-

te sin fotografiske bane med et Brownie-apparat, som han frembragte hoved- eller benløse billeder med, indtil han som 10-årig fik et box-kamera med søger af sin far. 17 år gammel kom han til Los Angeles og blev buddeng hos en fotograf, hvor han snart selv begyndte at tage billeder af statister og ukendte skuespillere. Næste trin på vejen op var et job hos Famous Players-Lasky Studios (det senere Paramount), hvor han blev sat til at feje film op i fotoafdelingen. Han var så lille, at han ikke kunne bære kameraet alene, men problemet løste han ved at skille det ad.

Cecil B. DeMille ansatte ham som kamera-assistent på »Male and Female« med Gloria Swanson til 10 dollars om ugen (hans nuværende løn ligger på ca. 3000 dollars). Det var imidlertid ikke det hårde slid som assistent, der bragte ham, hvortil han er nået i dag, men den simple grund, at han fortsatte med at tage billeder. En af studiets regerende dronninger var Mary Miles Minter. Hun var af en vis sart skønhed med meget lyse, blå øjne, der ikke var gode på billeder. Howe bad om at få lov til at tage nogle prøvebilleder, hvilket allernådigst blev ham tilstået. Den lille kineser anbragte et stort stykke sort fløjl tæt ved kameraet, så den mørke farve genspejlede sig i hendes øjne. Resultatet? Billederne var perfekte. Miss Minter var så tilfreds, at hun gjorde Howe til sin personlige filmfotograf.

I de næste ti år var Howe specialist i glamourbilleder. Han forevige lysende skønheder som Pola Negri, Clara Bow og Bessie Love med linser forsynet med gaze for at sløre og forskønne ansigter og scener. Han blev kendt for sin dramatiske og stemningsfyldte belysning, kaldet »low-key«.

Howes opfindelser er mange. Det var instruktøren William K. Howard, der gav den lille kineser lov til at benytte den magt- og fantasifulde lyskomposition, der gjorde »Transatlantic« (1931) til en fotografisk »tour de force«, og som skabte Howes berømmelse. Med den film var han også den første, der brugte en 24 mm stor vinkel-linse, for at få større perspektiv i optagelser i bevægelse. I Robert Rossens film om boksning »Body and Soul« (1949) havde Howe et kamera bundet om maven under

bokscenerne; han blev så på rulleskøjter skubbet rundt i ringen for at få alle tiders nærbilleder af de to modstandere i aktion. I Raoul Walsh' »Pursued« anvendte han visse filtersammensætninger og infrarød film for at optage nogle stærke scener.

I mange år var han blot kendt under navnet James Howe. Først efter at være blevet ansat hos Metro-Goldwyn Mayer brugte han sit mellemnavn Wong, idet man her reklamemæssigt slog ham op som den kinesiske kameramand. MGM's reklameafdeling påstod endog, at han var født i Kina.

»Ikke en gang den store Gregg Toland («Citizen Kanex») har nogen sinde fået samme reklame som jeg,« siger Howe.

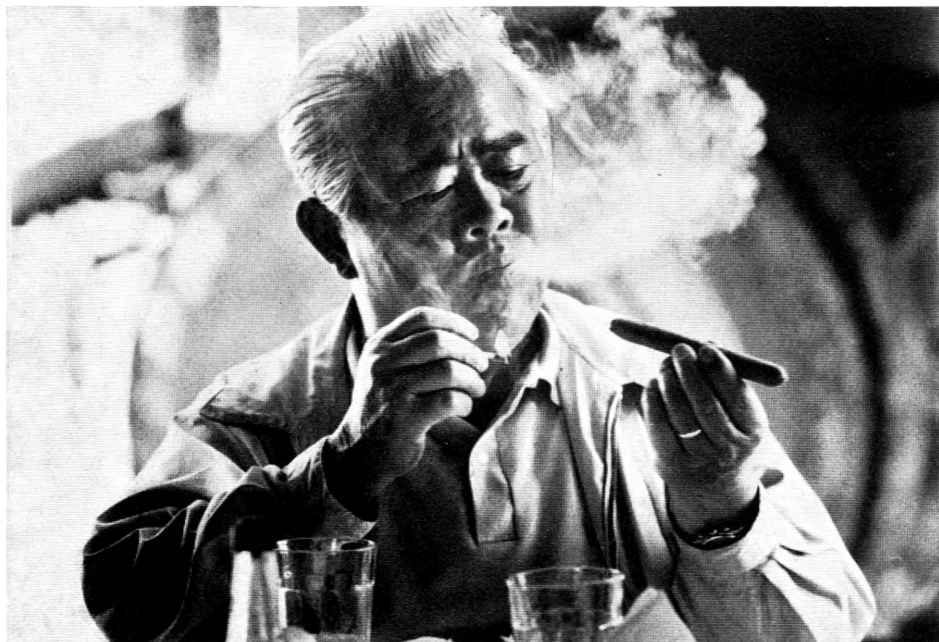
Howes næste film er endnu en af Martin Ritt: »The Molly Maguires« med Richard Harris. Om filmens fremtid i almindelighed?

»Jeg forudser, at der vil komme flere realistiske film, der benytter rigtige mennesker og naturlige omgivelser,« siger Howe eftertænkstomt. »Stadig større lærreder og sandsynligvis endnu en dimension. Men mest af alt håber jeg, at den dag en gang vil komme, hvor fotografen er til stede ved de forberedende stadier af en film. Først da er manuskriptet i stand til at udnytte kameraets store muligheder.«

Howe har selv instrueret et par film. Hans første arbejde som instruktør var »Go, Man, Go« i 1955, der handlede om Harlem Globetrotters (*missionærer?*). Siden har han instrueret adskillige fjernsynsstykker. Da han filmede »The Glory Guys« i Mexico for tre år siden, lavede United Artists en 20 minutter lang dokumentarfilm om ham.

»Det eneste, jeg rigtig kan tale om nu, er den film, jeg arbejder med i øjeblikket – en historie om et venskab mellem en detektiv og en forældreløs lille kineser under Tong-optøjerne i San Francisco for 50 år siden. Den er skrevet af min kone (forfatterinden Sanea Babb), og min medproducent bliver Karl Malden. Jeg har altid ønsket at filme San Francisco.«

Howe mener, at han selv er for gammel til at påbegynde en instruktørkarriere, men at han vil fortsætte med at fotografere andre menneskers ideer. »Hvad denne industri har brug for, er ungt blod, virkeligt ungt blod.«



CLOSE/UP

FREMTIDSMUSIK

Med dette nummer afsluttes 14. årgang af »Kosmorama«, og den første under den ny redaktion. Status er endnu ikke gjort op, men det kan siges, at bladet nu har et oplag på 5.500 eksemplarer, hvilket betyder en fordobling af oplagstallet fra forrige år. Samtidig er antallet af abonnenter også øget, således at de nu udgør knap halvdelen af oplaget.

Fra og med næste årgang sker der en del mindre ændringer. Bladet skifter trykkeri og går over til offset, der vil betyde nedsat produktionstid, og derfor en mulighed for at komme mere à jour med det løbende repertoire.

Der kommer også en mindre prisændring, som vi håber, læserne vil modtage med forståelse. Et nummer i løssalg vil herefter koste 6 kr., mens årsabonnementet stiger til 30,- kr. Dette er dels nødvendiggjort af momsens, som har skaffet os den håbløse pris på kr. 5,12 på halsen, dels af den udvidelse i forhold til det oprindelige projekt, som læserne ikke kan have bemærket, fordi den har været der hele tiden! Det »ny« Kosmorama skulle have lagt ud med 32 sider plus omslag, altså 36 sider, og det var prisen sat efter. Imidlertid har vi hele tiden leveret et blad på 36 sider plus omslag, altså 40 sider, foruden de to indlæg i nr. 84 og 85, som var på otte sider hver. Vi vil gerne blive ved at køre med de 40 sider, og vi vil også gerne have en mulighed for at sende bladet ud med tillæg en gang imellem, når stoffet er til det. Derfor.

Kosmorama kommer igen med sin 15. årgang ultimo september. På gensyn.

NY HITCHCOCK

Vosjoli-affæren er, til de Gaulle regeringens store ubehag, ved at udvikle sig til Frankrigs største spionskandale efter krigen. Den bliver også emne for Alfred Hitchcocks næste film, den følger Leon Uris' bestseller om skandalen, »Topaz«.

Hitchcock fortalte om planerne ved en pressekonference med sin karakteristiske blanding af drilagtighed og suspense og pointerede, at hans »Topaz« ville lægge vægt på historiens emotionelle sider snarere end dens politiske problematik. Filmen skal optages i Washington, Paris og Havana; alle interiører tages i Hollywood.

Uris' bog er en frit gendigtet parallel til Philippe de Vosjolis historie, der blev røbet i »Life« den 26. april. Den tidligere leder for det franske efterretningsvæsen i Washington fortalte »Life« en alarmerende historie om en KGB-agent, der kom til Vesten. Hans afsløringer demaskerede russiske spioner i en lang række lande og røbede desuden, at de Gaulles regering var infiltreret. De Vosjolis afsløringer har pinligt berørt et halvt dusin nationer og kan muligvis stille De Gaulles regering over for en spionskandale af dimensioner. De Vosjoli var chef for hele efterretningsvæsenet i Washington i 13 år, indtil (iflg. »Life«) franskmændenes beslutning om at etablere en videnskabelig og militær spionring mod amerikanerne, førte til hans afsked. »Life«s dækning af historien har fremkaldt hidtige benægtelser og modangreb fra franske embedsmænd, der har kaldt de Vosjoli en »overløber« til CIA.

Uris, der er en yen af de Vosjoli, har i »Topaz« pyntet på historien med nogle skrækelige

komplikationer og en hed, romantisk affære.

Hitchcock går uden om alle politiske spørgsmål. Adspurgt om han forventede besvær med optagelserne i Frankrig, svarede han: »Det tror jeg ikke. Dette er jo ren fiction«. Uris har derimod aldrig forsøgt at skjule, hvor han har sit materiale fra.

Uris vil selv skrive manuskriptet. Han har jo foruden sine bestsellers (»Exodus« m. fl.) tidligere leveret manuskripter til »Battle Cry« og »Gunfight at the O. K. Corral«.

På en pressekonference i New York sagde Hitchcock, at man endnu ikke havde besat rollelisten, men at der ikke ville være stjernenavne med denne gang. »At lade stjerner spille berømte personer som i »Den længste dag«, dur simpelthen ikke«.

Efter »Topaz« skal Hitchcock, der fylder 69 i august, i gang med »Frenzy«.

KATOLICISMEN ROHMER, HITCHCOCK OG

I Peter Kirkegårds i øvrigt udmærkede artikel om Eric Rohmer i Kosmorama 85 savnede man en understregning af det katolske præg hos instruktøren. Både »Le signe du lion« og »Nymfomanen« handler om *hovmod*, der står for fald, og i den første erhverver den hidtil overmodige Pierre nåden gennem *ydmigheden*, begreber, der er centrale i katolicismen. Peter Kirkegaard siger, at der også i midterafsnittet er »antydninger af styrelse ovenfra« og nævner korrekt påvirkningen fra Rossellini. Der er imidlertid al mulig grund til at gøre opmærksom på indflydelsen fra Hitchcock i filmen centrale scene, der er betydeligt mere end en »antydning«

af styrelse ovenfra. Jeg tænker på Pierres febrilske kamp for at fiske en pose mad op af Seinen. Da det viser sig, at maden er fordærvet, føler Pierre sig *for første gang* helt knust og lægger sig selvpogivende på bredden. Han er nedbøjet i ydmyghed og rede til at modtage nåden. Den kommer også, idet kameraet trækker sig baglæns op i luften væk fra ham, og billedet toner over i fætterten, der kommer ud for en bilulykke, der efter mit skøn ikke er unødvendig og gammeldags. (Forresten *ser* vi heller ikke selve ulykken, vi *hører* den kun).

Den overtoning fra den ydmygede helt til »afstraffelsen« af den, der er skyld i hans ulykke, er ganske parallel med den centrale scene i Hitchcocks »The Wrong Man« (»Den forkerte mand«) fra 1956, som Rohmer og Chabrol forståeligt nok gør meget ud af i deres bog. Ligesom Pierre har Henry Fonda gjort trodsigt oprør mod den onde skæben, men først da Fonda på moderens råd falder på knæ og beder om styrke, kommer redningen. Der tones langsomt over fra Fondas ansigt til hans dobbeltgængers, og denne forsøger et nyt røveri og bliver fanget. (I det hele taget er de to film nært beslægtede).

Man kan vist derfor næppe sige, at kameraet forholder sig neutralt, og da Pierre spilder sardinolie, trækker kameraet sig (såvidt jeg husker) ikke påfaldende tilbage, om overhovedet. Tværtimod får vi p. gr. a. nærheden et godt indtryk af det frastødende i det rasende og forurettede brøl, han udstøder. I det hele taget er der noget ubehageligt ved hele Pierres optræden også i filmens sidste scene, da han er ophøjet i rigdom. Det er derfor lidt vanskeligt at tro på nogen egentlig katharsis eller ændring af hans mentalitet, men han har dog

kendt lidelsen og er blevet straffet for sin triumferen i begyndelsen, hvor der i øvrigt i den af Filmmuseet viste kopi bl. a. manglede en scene, hvor han tager et gevær og skyder ud ad vinduet – et udtryk for hans hybris).

Men filmens veksel mellem held og uheld viser tydeligt, at Pierre (og vi) helt er i tilfældets magt, og at vi blot må tro på et højere forsyn og håbe det bedste. »Lykken er at underkaste sig naturens orden«, som Renoir docterede i »Frokosten i det grønne«.

Venlig hilsen

Frederik G. Jungersen.

PS. Først efter at have skrevet min anmeldelse (Kosmorama 85) af »Skarpt bevogtede tog« fik jeg lejlighed til at gense filmen og opdagede da en væsentlig detalje: Da assistenten skubber Milos ind til modstandspigen Victoria Freie, tager han kasketen af hovedet på Milos. Eftersom den som nævnt i anmeldelsen er et stats- og statussymbol, er det meget typisk for filmens understregning af, at individet og dets modning går forud for indsatsen for fællesskabet. Karakteristisk nok er den respektløse assistent ofte uden kasket.

Det havde også været på sin plads at omtale den hyppige brug af den fejende march, hvis hymneagtige patos understreger det opstyltede ved den nazistiske inspektør. Samme march bruges med stor ironisk effekt under Mi-

los' samleje med Victoria Freie. Erotikken er nødvendig for nationens videreførelse! Scenen toner ud, og der tones op til et stort totalbillede højt oppe over stationen, hvilket udtrykker den befrielse og afklarede indstilling til tilværelsen, Milos nu har erhvervet.

fgj.

MED ELLER UDEN SKÆG

I sin beretning på kredsmøderne i Biografteaterforeningen for Provinsen har formanden, direktør Ernst Klinker, Haslev, benyttet lejligheden til at rette angreb på Filmskolen, tanken om afskaffelse af voksencensur, danske film i TV, »Kosmorama«, Filmmuseet – blandt meget andet. Vi sakser følgende replikskifte fra Sjællands Tidende den 25. april, hvor han i en udtalelse om Filmskolens elever, der kan få 30.000 kr. til rådighed for 10-15 minutters elevfilm, bl. a. sagde:

– Hvad giver De mig? 30.000 kr. til enhver langhåret eller langskægget ung mand eller enhver langhåret og kortskørtet ung kvinde, som slipper ind på skolen. Kan vi ikke få den filmskole nedlagt hurtigst muligt?

I angrebet på fjernsynet og Sølvhøj omtales TV-medarbejdere »langhårede« og »læspende unge mænd«. Sjællands Tidendes interviewer spurgte:

– Har De noget mod langhårede, skæggede og læspende mennsker, direktør Ernst Klinker?

– Ikke spor. Jeg havde såmænd selv skæg for tredive år siden. Det er sådan noget, man siger i farten.

– De tænker ikke på nogen bestemt, når De nævner en »læspende ung fyr fra TV«?

– Der er én derinde. Højt, tørt sommerhår – og så læsper han. Jeg mener bare, det præsenterer sig da ikke særlig godt.

– De betegner filmskolens elever som skæggede og kortskørtede. Har De set eleverne?

– Jeg har været inde på skolen, men set alle eleverne har jeg vel ikke.

– Kender De skolens optagelsesbetingelser?

– Nej.

– De er meget skræppe, kan jeg fortælle Dem.

– Nå, jeg mener også bare, at de penge, vi betaler i billetafgift, burde gå til biograferne som tilskud til moderniseringer o. lign. frem for til en filmskole. Den udklækker jo blot filmfolk til TV, som ikke er med til at betale skolens drift. Jeg nævner også en række instruktører, som laver gode film uden at have gået på filmskole.

– Hvad forstår De ved gode film?

– Det er film, folk vil se. »Min søsters børn«, Morten Korch-filmene f. eks.

– En film som »Gertrud« ville folk jo ikke se, og De nævner dog Dreyer blandt instruktørerne uden uddannelse på filmskole?

– Dreyer lavede tidligere film, som publikum gerne ville se.

– Henning Carlsens »Sult«, der jo ikke gik godt i provinsen, er altså ikke en god film?

– Nej.

Kommentar overflødig. Men »Kosmorama« vil gerne tilføje, at direktør Klinker foruden at være formand for Biografteaterforeningen for Provinsen, også sidder i Biografrådet. Ø. H.

På grund af ombrydningsbesværligheder blev vi desværre nødt til at udskyde film-quiz'en i forrige nummer. Det, vi i nr. 84 troede var et spidsfindigt spørgsmåls voldte ikke mange besværligheder. Selv om vor medarbejder Henning Jørgensen pointerer, at Isadora Duncan nok var uheldig med sit lange halstørklæde, men sandelig ikke døde af det – hun skal have tilbragt sin sidste tid på Hotel Negresco i Nice (sept. 1927) sammen med sin nære veninde Mary Desti – bliver de rigtige svar ikke mindre rigtige af den grund. Mary Desti var tidligere mrs. Sturges, og altså Preston Sturges' moder. Hun udlånte det famøse halstørklæde. Ved lodtrækning tilfaldt den forsinkede flaske whisky (hvis vi læser rigtigt): Kirsten Repsdorph, Børglum Kollegiet, vær. 715, Risskov pr. Århus. Slut for i år.

NÆSTE ÅR I MARIENBAD?

Børge Trolle

Formelt blev den tjekkoslovakiske filmfestival i Karlovy Vary lukket i år, men det skete for at bane vejen for festivalens genopståen i den form, det oprindeligt havde ved sin åbning i 1946 i Marianske Lazne (Marienbad).

Og tjekkerne vil nu ikke længere finde sig i, at russerne siden 1959 har »stjålet« deres filmfestival hvert andet år.

Der var spænding i luften, da den XVI Internationale Filmfestival åbnedes i Karlovy Vary (Karlsbad) i Tjekkoslovakiet. Først havde man oplevet »oprøret« under den internationale kortfilmfestival i Oberhausen i Forbundsrepublikken, dernæst den dramatiske lukning af den franske filmfestival i Cannes. Og få dage efter den tjekkiske festivals åbning kom efterretningerne om det italienske politis overfald på

filmfestivalen i Pesaro. Rygter om en studentaktion imod den forestående filmfestival i Berlin begyndte også at cirkulere. Skulle 1968 blive filmfestivalernes skæbneår?

Dertil kom så den om ikke spændte, så dog i al fald spændende politiske situation i værtslandet. Ville 1968 også blive et skæbneår for den østlige festival, som åbnedes for 22 år siden i Marianske Lazne?

Svaret blev på en måde ja. For sådan set blev Karlovy Vary festivalen lukket i år. Men den blev ikke lukket ved en aktion udefra, den blev lukket af arrangørerne selv, på en måde, som blev bifaldet af de fleste af deltagerne; den blev lukket for at kunne genopstå i en ny og tidssvarende form.

Man vil »tilbage til Marianske Lazne«. Og man vil ikke længere finde sig i russernes »tyveri« af »den halve festival«.

Det hele begyndte som sagt i Marienbad – ikke i fjor, men for 22 år siden – som et informativt stævne med filmforevisninger, diskussioner og informationer. Det tjekkiske filmstævne, placeret omtrent i hjertet af Europa, skulle være en formidler af kontakt mellem Øst og Vest. Og det var

her, grundlaget for »World Federation of Documentarists« blev lagt i 1947. Reklamehalløj og filmpriser afviste man som en kapitalistisk kræftskade.

Men i 1948 var Jerntæppet gået ned, og kommunisterne overtog de vestlige filmfestivals system med præmier og diplomer. For at overgå den kapitalistiske verden nåede man snart frem til at uddele ca. tre gange så mange præmier som Cannes eller Venezia. Fra 1949 til -54 gik stævnets Grand Prix altid til russerne. Det gjorde de på ny siden 1958, altså med en lille »åndepause« i 1956 og -57.

Men det begyndende »tøbrud« i Tjekkoslovakiet i 1956 havde alligevel gjort russerne urolige. Det var nok bedre at få den flyttet til Sovjetunionen. I 1959 krævede de så filmfestivalen flyttet til Moskva hvert andet år, under henvisning til, at det var Moskva, der havde startet festivalen i januar 1935, da man fejrede sovjetfilmens 15-års jubilæum. Filmfestivalen i 1959 blev da også betegnet som »Den Anden Internationale Filmfestival i Moskva«.

Ved Karlovy Vary festivalens afslutning bebudede tjekkerne

imidlertid et nyt filmstævne til næste år, altså samtidig med at den syvende Moskva-festival skal finde sted. Tjekkerne kræver med andre ord deres festival tilbage helt og holdent og vil ikke dele den med russerne. Men stævnet næste år skal tilrettelægges efter formlen: Retour à Marienbad! For filmfestivals i deres gamle, traditionelle form har nu overlevet sig selv.

Hvad selve den nu afsluttede filmfestival i Karlovy Vary angår, fik den den missskæbne, at den kom til at udspille sig i et tidehverv; den fandt sted midt i en omvæltningsperiode. Og festivalens vicepræsident, A. M. Brousil, måtte i sin afslutningstale konstatere, at –

– ungdommens handlinger i de sidste måneder i flere tilfælde har gjort problemstillingen i de film, der er blevet vist her, forældet. Udviklingen er i mellemtiden sprunget forbi dem. Udtryksmulighederne inden for filmkunsten har ikke kunnet holde trit med virkeligheden.

Dette er en bemærkelsesværdig klar analyse af situationen.

I en kortfattet og summarisk omtale af festivalen vil det derfor være mest formålstjenligt at frem-

hæve et par af stævnets film, som ikke var blevet løbet over ende af udviklingen, men som tværtimod i nogen grad viste sig at have foregrebet den senere udvikling. Det gælder først og fremmest filmbidragene fra Slovakiet og fra Cuba.

Slovakkerne spillede jo på mange måder en førende rolle i den udvikling, som sluttelig førte frem til Novotny-regimets fald. Og mens novotnyisterne i deres sidste, desperate forsvarsforsøg fik indskrænket den tjekiske films kunstneriske frihed – hvad der kom til at afspejle sig i festivalens tjekiske film – så nåede deres magt ikke ud til det lille slovakiske studio uden for Bratislava. Og derfor kunne Slovakiet præsentere Stefan Uhers fjerde og nyeste film »Tri dcery« (»Tre døtre«) på festivalen.

Ledetråden i Uhers film er en slovakisk vise om en fader, som efter tur søger hjælp hos sine tre døtre, men først finder det hos den yngste. Over denne vise har Uher skabt et realistisk drama, som udspringer sig i Slovakiet ca. 1950–51, altså i Stalinismens blomstringsperiode. Faderen er en kulak, som er blevet fordrevet fra sin jord i Böhmen-Mähren, den yngste datter, som han kommer til efter at være blevet afvist af de to ældste, er medlem af en lille nonneorden, som har til huse i et forhenværende storgods, som nu er omdannet til statsbrug. Nonneordenens strenge priorinde holder sammen på sin lille flok ved at lade dem indgå som et arbejds-kollektiv på statsgodset.

Der hersker et mærkeligt spændingsforhold, men også et afhængighedsforhold, mellem statsgodsets kommunistiske ledelse og priorinden. Kommunisterne vil »omskole« nonnerne, men må samtidigt erkende, at de er den mest effektive og pålidelige arbejdsstyrke på godset. Desuden er begge parter forenet i deres absolutte lydheds- og underkastelseskrav.

Datteren skjuler faderen på godset, en mandlig arbejder opdager det, men røber det foreløbig ikke. Ved et påfølgende høstbal byder han hende imidlertid op til dans, og af angst for, at han skal røbe sin viden, dersom hun afslår, indvilliger hun. Dermed har hun imidlertid stillet sig uden for nonneordenen, og da faderen derefter opdages, bliver begge de to udstødte fordrevet i samdrægtig enighed af de to tilsyneladende modsatte ideologier: stalinismen og katolicismen. De står sammen i kravet om forstødelsen af de to, som har forbrudt sig mod deres om absolut underkastelse. At motivet bag det lille drama er en barmhjertighedsgerning spiller ingen rolle for nogen af dem.

Uhers film er altså blevet til en skildring af det enkelte menneskes fortvivlede kamp mod ideologiernes tyranni, i sit essentielle indhold er den nærmest en allegorisk skildring af individets trælse vandring igennem stalinismens ørkenland, ja, måske igennem alle ideologiers ørken.

Også Cuba er et land, som mere eller mindre har måttet finde sin egen vej til socialismen, og det afspejler sig i Tomas Gutiérrez Aleas film »Memorias del subdesarrollo« (»Erindringer fra en tilbagebleven«). Den understreger klart, at Cuba må erkende sin befolknings tilbagestående og deres vedhængen ved gamle fordomme, samt at en udenforståendes »sympatiske« holdning ikke er tilstrækkelig til at nå til en virkelig forståelse af landets problemer.

Hovedpersonen Sergio er en tilbagebleven bourgeois, hans forældre og hans kone er emigreret til USA. Han tror i første omgang at have opdaget nye, sympatiske træk ved det nye regime, men da han forelsker sig i en »pige af folket«, ender det i en tragikomisk farce, han beskyldes for at have forført pigen, og familien vil tvinge ham til giftermål. Ved en retssag frikendes han ganske vist, men han har måttet erkende, at han foreløbig kun har været en udenforstående betragter, og at han må langt dybere ned i problemerne, hvis han skal gøre sig håb om at forstå udviklingen.

Såvel den slovakiske som den cubanske film griber altså direkte ind i den øjeblikkelige og aktuelle situation, i national målestok – og betydeligt videre.

Som et levn fra Marianske Lazne-periodens frie diskussioner har Karlovy Vary stadigvæk sit »Frie Forum«, som finder sted de tre sidste dage. De oprindelige dialoger var dog for længe blevet afløst af en serie monologer, i de senere år ganske vist en række noget afvigende monologer, men altså fortsat monologer. I år var dialogen og diskussionen for første gang for alvor vendt tilbage, og det kom til et par ganske voldsomme sammenstød mellem deltagerne, så voldsomt som det nu kan lade sig gøre, når diskussionen er afhængig af et firsproget oversættelsesapparat (via transi-stormodtagere).

Tjekkerne havde denne gang sat problemet om »Den kunstneriske udtryksfrihed« op som tema, og indledningsvis forfægtede tjekkerne konsekvent denne frihed. Russerne kom med et forholdsvis skarpt modindlæg, men blev derefter mødt med citater af bl. a. Marx og Lenin, og over for dette magtfulde våben har de åbenbart erkendt deres magtesløshed, for efter deres første principklæring optrådte de bemærkelsesværdigt spagfærdige og overlod det til østtyskerne at stille argumenter på benene imod de tjekiske frihedskrav. Det blev naturligvis kun til en serie dogmatiske påstande, men

tyskerne fik her på ny en lejlighed til at demonstrere deres upåvirkelighed af argumenter. Ungarnerne bakkede derimod overraskende kraftigt tjekkerne op i deres krav, ja, de var lige ved at overgå dem, mens polakkerne derimod overhovedet ikke blandede sig i diskussionen. Ved den sluttelige afstemning om den resolution, der krævede den ubetingede kunstneriske frihed, undlod russerne at stemme, mens kun østtyskerne en bloc stemte imod med støtte fra enkelte andre i spredt orden. De fleste bulgarere stemte således for det tjekiske resolutionsforslag, det samme gjorde rumænerne.

Hermed var »Ånden fra Marianske Lazne« vendt tilbage. Mens den tjekiske festival hvad filmene angår, kun i et par tilfælde viste sig at være på højde med den aktuelle situation, så var diskussionerne på »Det Frie Forum« tydeligvis en foregribelse af den kommende udvikling af det tjekkoslovakiske filmstævne.

At forlægge næste års tjekkoslovakiske filmstævne til Marianske Lazne ville være en symbolsk gestus af stor styrke. Af praktiske grunde lader det sig dog næppe gøre, og en ny festivalbiograf med tilhørende hotel er allerede under bygning i Karlovy Vary. Man har næppe råd til at lade være med at udnytte en sådan investering.

Men det motto, hvorunder festivaldeltagerne i år skiltes, kom alligevel til at lyde: – Næste år i Marienbad!



Fra Stefan Uhers fjerde film: »Tre døtre« (Slovakiet).

A SPACE ODYSSEY

IB MONTV

Ingen anden film fra de senere år har været ventet med så stor spænding og indtil premieren været omgærdet med så megen hemmelighedsfuldhed som Stanley Kubricks »2001: A Space Odyssey«. Mærkelige rygter om, hvad Kubrick foretog sig i studiet, og enorme budgettal har cirkuleret, men ingen journalist har haft held til at afdække blot noget af sandheden om Kubricks hidtil største indsats. I fem år har han arbejdet på filmen, lige siden han afsluttede »Dr. Strangelove«, og sammen med Arthur C. Clarke, der er lige så fremragende en science fiction-forfatter som han er en højt estimeret videnskabsmand, med 40 bøger bag sig, har Kubrick ifølge sit eget udsagn tilbragt 2400 timer med at skrive manuskriptet. Man gætter på, at størstedelen af de mange timer er gået med research. Kubrick har selv læst alt, hvad han kunne komme i berøring med inden for astronautik, rumteknologi, biologi, kybernetik og astronomi, og sammen konsulterede de alverdens specialister i emnet, granskede tekniske rapporter og NASA-fotografier. Og under indspilningen skal studiet mere have lignet Cape Kennedy end et filmatelj. Til en af filmens scener fik man således Vickers-Armstrong-fabrikkerne til at bygge en centrifuge, der drejer om sin egen akse

med en hastighed af tre miles i timen. Alene den kostede 750.000 dollars. Og under optagelserne tog Kubrick al den moderne teknik i brug. Han instruerede og dirigerede med sin produktionsgruppe på over 100 medlemmer via monitorer.

Bag alle disse anstrengelser lå naturligvis Kubricks ønske om at lave en film, der kunne tilfredsstille hans ambitioner i retning af at skabe et værk, der på overbevisende måde skulle vise os, hvordan verden vil se ud i året 2001. I et pressehefte, som MGM har udgivet i forbindelse med premieren, redegøres der da også for, hvorledes Kubricks billede af verden om tredive år nøje er baseret på kendsgerninger.

Det skal da også siges, at »2001« ikke ligner noget, som man nogen sinde tidligere har set. Ikke blot er filmen det smukkeste, mest fantasifulde og mest åndeløst fængslende værk inden for science fiction-genren, men den forekommer også at være en næsten dokumentarisk beskrivelse af den tilværelse i rummet, som i hvert fald vore børnebørn formentlig vil finde naturlig.

Filmen begynder med en prolog, »The Dawn of Man«, der udspiller sig i en forhistorisk periode blandt vore forfædre, aberne. Den lovlig lange introduktion illustrerer det kubrickske argument, at al

balladen i denne verden startede i det øjeblik en abe fandt ud af, at en knogle kunne bruges som en forlængelse af armen, som et våben, der kunne give magt over andre. Prologen slutter med, at aben triumferende kaster knoglen op i luften. Et øjeblik er kæmpelærredet kun opfyldt af himlen med knoglen i centrum. Under dens bevægelse nedad tones der over til en ny scene: det ydre rum år 2001. Overgangen giver én et æstetisk chok af de sjældne. Samtidig med, at billedet skifter, bruser for fuldt tryk ud af alle stereokanaler »An der schönen, blauen Donau«, som afløser Richard Strauss' »Also sprach Zarathustra«, der ligger under abeafsnittet.

For vore øjne har vi nu det uendelige himmelrum, og til de roligt svingende toner af »Den blå Donau« følger nu en suite rytmisk livsalige billeder af rumfartøjer. Dominerende i billedet er den langsomt roterende, hjulformede, gigantiske »Space Station Five«. Allerede fra disse billeder føler man sig hensat i rummet, som var vi passagerer i et rumskib, ivrigt kiggende ud af vinduerne. Man har en fornemmelse af, at man kunne sidde og se på dette panorama i timevis. Men Kubrick bringer os til månen. En af filmens personer ankommer til hotel »Orbiter Hilton«, og der kommer gang i

filmens historie. Man har sporet tegn på liv på andre planeter, og ekspeditioner sendes ud for at efterforske. Den første forsvinder på mystisk vis, og i resten af filmen befinder vi os i en raket, bemandet med fem astronauter samt den ikke uvæsentlige medvirkende, den talende computer. Foruden at beskrive rummet, som resten af filmen foregår i, er filmen et drama om kampen mellem mennesket og automatikken, der udvikler sig til en duel mellem den ene astronaut og computeren.

Det mærkværdige ved »2001« er, at filmen trods sine gigantiske visioner af »things to come« ikke er skræmmende. Der er noget meget selvfølgelig i den måde, tingene udvikler sig på, og det er naturligvis ikke uvæsentligt, at filmen er præget af Kubricks humor. Elegante fremtidsfly bærer påskriften Pan-Am, der er meterlange forklaringer på, hvorledes man skal forholde sig på et toilet, når man er i den vægtløse tilstand osv., osv. Men heller ikke humoren bliver nogen sinde demonstrativ. Dette er virkelig hverdagen anno 2001, i hvert fald for nogle af fremtidens mennesker.

Da computeren endelig udånder, går den ved stadig langsommere og med mere og mere fordrejning af dens ellers så tonløse, neutrale stemme, at synges »Daisy«, en sang, som den lærte af en professor ved det forskningscenter, hvor den blev fodret.

I filmens næstsidste forrygende sekvens farer vi med piloten i sin raket med rasende fart gennem rummet og tilbage i tiden. Dette afsnit er en psykedelisk eksplosion af farver, lys og mønstre, et light show uden lige.

Der er naturligvis rejst indvendinger mod Kubricks film. Den almindeligste er den, at filmen er en imponerende skal omkring intet. Indvendingen synes ikke relevant, da filmen jo i eminent grad kan siges at være en demonstration af, at formen er indholdet. Efter det første gennemsyn sidder man tilbage med nogle fantastiske syns- og lydindtryk, men man glæder sig til at vende tilbage til den. »2001« er ikke en film, som man bliver færdig med første gang, man ser den, og der vil i »Kosmorama« blive rig lejlighed til at gå i detaljer med den, når den til efteråret kommer op i København. Men man er overbevist om, at oplevelsen ikke bliver mindre ved andet og tredje gennemsyn. Stanley Kubrick har med »2001« atter overgået sig selv. Man kan ikke tænke sig nogen anden instruktør i verden i øjeblikket, hvis talent i så iøjnefaldende grad kan holde trit med ærgerrigheden. Kubrick er den eneste yngre filmskaber, der kan måle sig med Orson Welles, hvad angår de store syner og den fantasi, der er »larger than life«. Og han er kun lige fyldt fyrrer. Hvad bliver dog det næste værk, vi kan vente fra ham?







DR. JERRYS 1000 ANSIGTER

Per Calum

Jerry Lewis på sin specielt konstruerede kamerakran under optagelserne til den krasse pubertets-komedie »The Ladies' Man«.



Rædslen lurer om hjørnet. Bag klovnens muntre maske anes sommetider tragedien, og når maskespillet er omme, røbes for en kort stund afskyen og angsten for dagligdagens gru. Med klovnens ræddes vi, og med klovnens ler vi for ikke at græde. I et skræmmende øjeblik i »The Family Jewels« lader Jerry Lewis os se klovnens uden maske, og i et kort nu er der ægte tragedie at finde i en i øvrigt mislykket film. Men filmen er værd at huske for denne ene sekvens. Aldrig før har Lewis så brutalt afsløret tomheden bag den glitrende facade.

Også i andre film kasserer Jerry Lewis pludseligt og brutalt sine utallige masker for at chokere. I »The Nutty Professor« er komikerens forvandling fra forskræmt og underkuet menneske til hensynsløs playboy på en gang grum og spændende og morsom (også når overraskelsesmomentet efter første gennemsyn er overstået), og i »The Patsy« er der den ubarmhertige blotlægelse af indholdsløs facade i scenen, hvor klovnens Jerry mimer til en skjult grammofoon. Gruen findes her både i Lewis' spil og i kameraets udvælgelse af tilhørerne. Også i andre film, men mindre udpræget, bruger instruktøren Jerry Lewis grumme effekter som kontrastvirkning, og i alle sine film arbejder han virtuost med ekstremer. Konstant skaber han i sine film et spændingsforhold mellem en prangende ydre verden og en truende, illusionsløs og hård verden bag den glitrende facade. Som en anden af filmkunstens store instruktører, Alfred Hitchcock, er Jerry Lewis en fabulerende moralist i et univers, hvor intet er, som det først synes. Det komiske kan være rædselsvækkende, og det grumme er ofte morsomt.

Med Stanley Kubrick er Jerry Lewis i dag blandt Hollywoods mest konsekvente og mest personligt arbejdende kunstnere i den nye generation, der mere og mere præger den amerikanske filmkunst. Han synes intenst optaget af civilisationens vrangsider, han drømmer om det etisk værdifulde menneske, og han hylder i ekstravagant artistisk form det skønne, der er en del af den verden, han satiriserer over. Der synes i Lewis' personlighed at herske et had-kærlighedsforhold til den højt udviklede tekniske civilisation. Som komiker kæmper han en heroisk kamp mod tingenes tyrani. Som instruktør ynder han på lærredet at vise absurditeter med rod i virkeligheden. Han gør ubarmhertigt grin med det farlige (hans gangstere er altid komplet tåbelige), og han beretter følelsesstærkt om kærligheden (af og til også ubehageligt rørstrømsk). I sine bedste film (»The Nutty Professor« og »Three on a Couch«) er han fantasirig, disciplineret og suveræn i sin komiske vision. Der er en næsten ufattelig stor afstand fra den meget sikkert arbejdende komiker og instruktør vi i dag kender, tilbage til det grimasserende vanvid, der kendetegnede Lewis' tidlige film.

Jerry Lewis har tilbragt det meste af sin tilværelse i den amerikanske showverden. Han er født den 16. marts 1926 (som Joseph Levitch), begge forældre var noget i den amerikanske underholdningsindustri (faderen sang i natklubber, moderen underholdt musikalsk over en New York-radiostation), og som 5-årig debuterede Jerry Lewis med at synge »Brother, Can You Spare a Dime« som led i et af faderens underholdningsprogrammer. Efter

sigende drømte han allerede dengang om at blive filmstjerne.

Som teenager praktiserede han, hvad der i showverdens slangsprog kaldes et »dumb« act: han mimedede til en grammofoonplade, som han også gjorde det i »The Patsy«, og som i filmen har vejen til toppen været lang og trang. Men i 1942 får han relativt pæn succes som komiker på en natklub i New York, og i 1946 danner han og Dean Martin par og får tilsyneladende enorm succes på grove løjer: de klipper gæsternes slips itu, spænder ben for tjenerne etc., og i efteråret 1948 melder Hollywood sig endelig i form af produceren Hal B. Wallis, der skriver kontrakt med duoen om to film årligt begyndende med den aldrig herhjemme viste »My Friend Irma«.

I alt laver Martin og Lewis 16 film sammen, og i dem alle er Dean Martin *straight man* til klovnens og dumpepeterens Lewis, der ynder at fremstille næsten epileptiske figurer. I hvert fald en enkelt film fra den tidlige periode er værd at fremhæve.

I »That's My Boy« fra 1951 viste Lewis pludselig meningsfyldt komisk nerve som en fader- og moderdomineret yngling, der mod sin vilje og mod sin evne presses ind på skolens fodboldhold, hvor faderen drømmer om at se sin spinkle, generte, bebrillede søn blive helt. Som jeg husker filmen, er figuren en af de få »rigtige« personer, Jerry Lewis har fremstillet i sine mange tidlige film med Dean Martin, og der er adskillige lighedspunkter mellem Lewis' »Junior« Jackson i »That's My Boy« og hans 10 år senere Herbert H. Heebert i »The Ladies Man«, den anden af de film, Jerry Lewis selv har instrueret. I begge film portrætterer Lewis en stærkt hæmmet, uartikuleret og ekstremt frygtsom ung mand, et præcist signalement af den forlængede pubertet.

Den første »rigtige« Jerry Lewis-film er »The Bellboy« (der er ofte megen komik i de af Frank Tashlin instruerede film med Lewis, men i sammenligning med Lewis' egne instruktioner er Tashlins film perspektivløse i deres ophobning af enkeltstående visuelle, tegneserieprægede gags).

Historien i »The Bellboy« er spinkel. Jerry Lewis er piccolo på et stort hotel, men allerede her findes et af Lewis' gennemgående temaer: kontrasten mellem den blanke facade og det blakkede bag hotellets kulisser. Lewis' figur i filmen er stadig meget lig den fra hans tidligere film, men brugt i en anden og bedre sammenhæng får den mening, selv om satiren i filmen oftest er for grov til at være virkelig morsom. Mere spændende er filmen, fordi vi her finder alle Lewis' temaer i svøb. Som piccolo kæmper Lewis en fortvivlet kamp mod tingene (de mange kufferter giver anledning til adskillig grimasseren og nogen komisk udfoldelse). I starten af filmen skal Lewis slæbe bagage ind for en ny gæst, og Lewis åbner, hvad han tror er bagagerummet i bilen – en folkevogn. Og pligtskyldigst slæber han bilens motor ind. Her er begyndelsen til komikerens årelange, væbnede neutralitetsforhold til biler, der som komisk rekvisit anvendes i alle Lewis' film og næsten altid i samme situation (ved lynhurtigt at skifte mellem speeder og bremse får han bilen til at hoppe sært, men morskaben er primært primitiv og mekanisk). Langt bedre

er den scene, hvor Lewis dirigerer et imaginært orkester (big band-musik på lydbandet). Der er ikke megen mening med nummeret, men det er under alle omstændigheder komisk at se på. Først i Lewis' tredje film »The Errand Boy« får virtuosnummeret en mening i sammenhængen.

Bedst i »The Bellboy« er en scene, hvor Jerry Lewis ironiserer over stjernedyrkelse og frikadelle-manerer. I en dobbeltrolle spiller Lewis både piccolo og sig selv (afsnittet er en smuk forløber for personlighedsspaltningen i »The Nutty Professor«), og der er adskilligt vid i både dialog og mimik. Morsom er også filmstjernen Lewis' ankomst til hotellet, hvor Lewis gør reve-rens for Marx Brothers. Ud af bilen stiger en tilsyneladende uendelig mængde personer, der reelt ville kunne fylde mindst 10 biler. Tænk på Harpos frakkelommer, der tilsyneladende kan rumme en hel butik. Også for den fremragende mimiker Stan Laurel gøres der ærbødigt rørende reverens, idet vi et par gange ser en skikkelse af storlighed med Gøg. Helt absurd passerer han over lærredet med et vemodigt søgende udtryk i øjnene. Måske leder han efter Gokke.

Endnu en scene i filmen rummer elementer af Lewis' udvikling. Hotellets mange piccoloer er samlet for eventuelt at blive enige om at strejke, og den ellers så fjumrede Jerry Lewis-figur bliver med ét artikuleret, bliver til et fornuftsvesen. Der er ikke, når man ser filmen, nogen indre logik i den pludselige forandring, men set i retrospektiv er scenen vidnesbyrd om, at Lewis allerede i sin første instruktion arbejdede med at omforme sin komiske figur, gøre den mere menneskelig og mere perspektivrig.

Hver af Jerry Lewis' senere film (dog primært de film, han selv har instrueret) viser en bestandig udvikling i personkarakteristikken. I »The Bellboy« stadig frenetisk og udisciplineret, men søgende. I »The Ladies Man« fortsat en mentalt hæmmet figur, men nu meningsfyldt placeret og langt mere stilskikket.

I »The Ladies Man« (den første film, hvor Bill Richmond skriver manuskript) samles alle Jerry Lewis' hidtidige erfaringer som skuespiller og instruktør. Skildret med præcist komisk vanvid opleves først Jerry ekstremt lykkelig (han har netop fået sit eksamensbevis), derefter ekstremt ulykkelig (hans skolekærlighed har svigtet ham), og endelig sammenbidt sikker på, at han aldrig mere bliver glad (han lover sig selv, at han ikke mere vil have noget med piger at gøre). Lewis' karakteristik af den uhyggeligt moder- og faderdominerede teenager er suveræn, vild og voldsom morskab. Herbert H. Heebert er følelsesmæssigt retarderet, kan i sig kun rumme én følelse ad gangen og skifter brat fra én stemning til en anden. Ligesom Jerry Lewis i senere film udvikler og afrunder og normaliserer sin figur, gennemløber figuren i »The Ladies Man« for første gang i en Jerry Lewis-film en psykologisk rimelig udvikling i retning af et normalt, ansvarligt menneske. Meget vittigt skildres udviklingen, idet den pige-hadende Herbert får plads på en pige-skole uden at vide det, og kun på grund af de to både komiske og patetiske moderfigurer på pensionatet (spillet af Helen Traubel og Kathleen Freeman – hun er for Lewis, hvad Margaret Dumont er for Groucho Marx), tør han blive.

Det er den første film, hvori komikeren Lewis konsekvent gennemspiller en rolle næsten uden stilbrud, og det er foruden de senere »The Nutty Professor« og »Three on a Couch« den eneste af Lewis' film, der virkelig ejer en dramatisk struktur.

Samtidig ejer filmen en mængde komiske scener, der ikke blot er påklippede filmen, men konstant er handlingsbefordrende og karakterudviklende. F. eks. lykkes det Jerry Lewis i en enkelt scene sammen med George Raft at samle sine temaer i et komisk nummer uden at sprænge farcens rammer. George Raft spiller sig selv i filmen, og da han kommer på besøg på pensionatet, modtages han af en beundrende Herbert, der her første gang ser et af sine filmidoler i kød og blod. Meget hurtigt får scenen en komisk ond drejning, idet Herbert beder George Raft bevise, at han er den, han hævder – scenen er noget af det bedste, Lewis overhovedet har skabt. Heri er ikke blot indeholdt temaet om menneskets to modsatte personligheder (privatmennesket George Raft og filmhelten), men også en brutal blottæggelse af, hvad der skjuler sig bag den smilende facade. Endelig er scenen også vidnesbyrd om Lewis' evne til at gøre det farlige latterligt (George Raft er i begyndelsen meget selvsikker og overlegen og spiller på sin skræppe attitude fra tredivernes gangsterfilm, men ender med at flygte som et nervedbrudt vrage). Det komiske og det grumme går smukt i spænd.

I sin tredje film møder vi atter komikeren Jerry Lewis som den uartikulerede og anormale, der ikke evner at begå sig i denne verden, Som Morty S. (S står for Scared) Tashman møder vi Lewis i et univers, der mere udpræget end noget andet brillerer med en facade, nemlig filmstudiet. Lidt naivt satiriseres der i filmens start over virkeligheden bag de flimrende celluloidbilleder (vi ser en klippeblok falde ned og erfarer så, at den i virkeligheden er lavet af papmache – vi ser et i privatlivet gift par tilbede hinanden på lærredet, og vi hører bagefter, at de skændes som hund og kat). Som »The Bellboy« er »The Errand Boy« nærmest en serie usammenhængende komiske numre med Jerry Lewis i hovedrollen, men skønt der er gode komiske højdepunkter (bedst er nok en scene, hvor Lewis i direktørkontoret dirigerer et usynligt orkester. Alle hans bevægelser er smukt koreograferede, og scenen er samtidig en illustration af drømmen om en plads i solen), er de ikke alle med til at fremme Lewis' mening, skønt man nok er klar over hensigten. Lewis-figuren er i filmens start i færd med at hænge en plakat op for en af selskabet Paramutuals film. Selskabets økonomi er dårlig, og direktøren får nu den idé at ansætte Morty som spion – ud fra den betragtning, at han er tilstrækkelig fjollet til, at ingen vil fatte mistanke til ham. Det kommer der selvfølgelig ikke meget ud af, men det giver dog Lewis lejlighed til at kæmpe sin sædvanlige kamp med tingene (nummeret med den hoppende bil er der også). Mange af numrene er overvejende mekaniske, fordi de ikke indgår i en rimelig sammenhæng, men kun er effekter. Filmen slutter med at vise os den tidligere så forskræmte Morty som superstjerne for filmselskabet. Ved en tilfældighed er han i kaotisk forvirring blevet fotograferet under en fest i studiet, og da filmen køres internt,

er der vild moro. I et par skrækkeligt sentimentale numre moraliserer Jerry Lewis (han taler til en dukke) over tilværelsens tilfældighed: den, der i en sammenhæng er en ubrugelig klovn, kan i en anden placering være betydningsfuld.

Det er karakteristisk for Jerry Lewis' hidtidige film, at hans omgang med damerne i bedste fald er neutral og asekual. Mentalt har Jerry Lewis' figurer endnu ikke opdaget kønsforskellen. De er endnu børn uden blot begyndende tegn på at være på vej ind i puberteten, skønt de aldersmæssigt for længst skulle have overstået de svære år (tænk også på, at netop de to komikere, som Jerry Lewis i sin første film hylder – Stan Laurel og Harpo Marx – netop agerer som børn i forholdet til damerne. At Harpo sommetider aggressivt jager forsker damerne, gør i denne forbindelse ingen forskel, idet der aldrig synes at være seksuelle ønsker bag pigejagten).

I »The Errand Boy« er Jerry Lewis' eneste kontakt med pigerne en scene, hvor han eskorterer en filmstjerne hjem. Scenen er i filmen udelukkende med for at gøre grin med både stjernedyrkelse og stjernemanér, og mens Jerry Lewis som den frygtsomme Morty S. Tashman er beundrende og imponeret, aner hun i sin selvoptagedhed ikke, hvem hun egentlig er sammen med. Først da det langt om længe går op for hende, smides Morty ud,

I »The Nutty Professor« har Jerry Lewis til gengæld opdaget i hvert fald kvindens skønhed og fascination, men megen sensualitet er der dog ikke i filmen, skønt Jerry Lewis som filmens skøre professor er vildt betaget af den dejlige Stella Stevens,

På mange måder kan »The Nutty Professor« hævdes at være den mest centrale film i Lewis' karriere som filminstruktør. Den er det ikke primært, fordi et relativt stort reflekterende publikum her for første gang anerkender Lewis' både komiske og dramatiske talent, men fordi Jerry Lewis både som skuespiller og instruktør i »The Nutty Professor« for første gang ikke blot opsummerer alle sine hidtidige erfaringer som komiker og instruktør, men også endelig synes at have klargjort sig sine temaer og i en omhyggelig manuskriptkonstruktion (skrevet af ham selv og Bill Richmond) har redegjort for sit komiske univers i en fast ramme, hvor de meningsløse og kun sporadisk morsomme excesser er fjernet.

Filmen er løst inspireret af Robert Louis Stevensons bog om dobbeltmennesket Dr. Jekyll og Mr. Hyde. Jerry Lewis spiller i filmen begge roller, og hvad man hidtil har kunnet ane i hans film, udmøntes her fuldt ud:

Spaltningen i og redegørelsen for menneskets to modsatte personligheder er klart tænkt og redegjort for i filmens dramatiske konstruktion. Det spændingsforhold Jerry Lewis hidtil i sine film har skabt først og fremmest ved at kontrastere facade og realitet (tydeligst i filmen »The Errand Boy« – filmens imaginære verden kontra studierne) findes her i skildringen af professorens universitetsmiljø og i beskrivelsen af det miljø, professorens anden personlighed, Buddy Love, trives i. Det er for første gang en både ydre og indre overensstemmelse. Også i modsætningen mellem den smukke og seksuelt attraktive Stella Stevens og den lidet Adonis-lignende professor Kelp findes

Lewis' udnyttelse af ekstremerne, og i filmens satire over sportsidiotien.

Samtidig er det også lykkedes Jerry Lewis at gøre sin komiske figur mere vedkommende: trods alle særheder og mindelser om tidligere films psykopatiske skikkelse er der alligevel udvikling at spore. For første gang er den udvendige forkerthed ved figuren ikke enerådende, men suppleret af både følelse og begavelse. Lewis' tragiske professor Kelp er nok generet af sit ydre handicap, men han forsøger at ændre tingenes tilstand i stedet for som i tidligere film at afvente en ydre verdens hjælp. Og for første gang synes Jerry Lewis også helt bevidst at have klargjort sig en intim sammenhæng mellem det latterlige og det rædselsvækkende.

En scene i filmens begyndelse, hvor en af professorens elever løfter Kelp op og lægger ham på en hynde i et vægskab er ekstra morsom netop på grund af kontrasten mellem den lille og udvendigt latterlige professor og den store elev, men den brutalt nedværdigende handling er det ikke svært at se som et symptom på elevfigurens farlighed (tilbøjeligheden til at anvende vold, når argumenterne svigter).

Mere udpræget kommer dog sammenstillingen frem i scenen, hvor professor Kelp efter adskillige eksperimenter for første gang bliver til Buddy Love, der i enhver henseende er professorens modsætning.

I nærbilleder ser vi Kelp blande og senere drikke en sær mikstur, mens lydsidens blanding af musik og forstærkede naturalistiske lyde (først og fremmest Kelps hjerteslag) forstærkes. I flere nærbilleder ses nu Kelps reaktion: han tager sig til hovedet, til halsen, han rejser sig i skræk og er ude af stand til at kontrollere sine bevægelser, han rager en række fyldte reagensglas ned på gulvet, så også de krasse farver underbygger scenens farlighed. Vi får nu en række ultranærbilleder af Kelps øjne, der er sært røde under tykke og sorte øjenvipper og -bryn, og af uhyggeligt deformerede tænder. Derefter et nærbillede af Kelp med langt hår, grønt ansigt, og behåret arm. Senere igen får vi i en ny række af nærbilleder Kelp liggende på gulvet, mens han vrider sig i smerte, nu kridhvid i ansigtet og med blåfarvede læber, en rædselsvækkende fremtoning.

Hvorefter der klippes til et billede af en ekspedient i en herreekviperingsforretning, der tvetydigt fortæller Kelp, at han ser fantastisk ud. Samtidig trækkes kameraet tilbage for at inkludere en kvinde i billedet, og – stadig uden at vi ser Kelp – får vi kvindens overraskelse. I en fortsat køretur med kameraet inkluderes nu også andre forbipasserende, der alle stirrer på den for os andre usynlige professor Kelp. Alle ansigter er præget af en udsigelig forbløffelse. I en ny og hastig billedrække i en restaurations, hvor universitetets studenter plejer at samles, oplever vi på ny omverdenens reaktion, indtil kameraet endelig afslører figuren Buddy Love, en smart og overmåde selvsikker playboy.

Der er megen rædsel i denne forandrings-scene, Og netop gruen turde være en væsentlig årsag til den efterfølgende relativt afslappede morskab, der præger de første scener med tilskuernes nye bekendtskab Buddy Love. Figuren (der vist nok i høj grad er modelleret over Dean Martin, Jerry

Lewis' medspiller i de første 16 film) er ikke ved første øjekast usympatisk, men senere skaber Jerry Lewis i kontrasten mellem den tilsyneladende ulastelige Buddy Loves ydre og filmens dialog (der brutalt afslører en perverteret selvglæde) endnu mere rædsel, netop fordi Kelps modpol i al sin smarte almindelighed er langt mere universel, langt lettere at identificere sig med.

I en række andre scener får vi de mere underordnede motiver i Lewis' univers. Der gøres tykt grin med sportsdiotien i en scene, hvor professor Kelp melder sig ind i et institut for Body building (han gør selvfølgelig en ynkelig figur i forhold til stedets muskelsvulmende handyr), i en række vittige sekvenser ler vi både af og med Kelp på grund af hans kvindeskræk (det morsomme forstærkes af Lewis' udnyttelse af »skønheden og udyret«-motivet), indbildskheden nedgøres (Buddy Love smigrer universitetsrektoren til at spille Hamlet), og drømmen om den evige ungdom gøres komisk i al sin

bliver tilbage, mens der en anelse sentimentalt plæderes for forståelse.

Der er i filmen næsten ingen gentagelser af tidligere gags (i hvert fald ikke noget, der fornemmes som gentagelser), og alt er fortalt med præcision. Filmens figurer etableres præcist og hurtigt på lærredet i den effektive amerikanske tradition (mest halvtal-billeder).

Også i Jerry Lewis' næste film »The Patsy« præsenteres vi for dobbeltmennesket. Filmen er måske den hidtil mest selvbiografiske, Jerry Lewis har fortalt (med adskillige træk fra hans egen karriere, omend selvfølgelig stærkt stileret), Filmen er en karrierehistorie fra Hollywood, og skønt den er langt bedre end den tidligere »The Errand Boy«, kommer »The Patsy« ikke på højde med hverken »The Nutty Professor« eller »Three on a Couch«.

Som i »The Ladies Man« fortæller Jerry Lewis en Hollywood-historie fra Hollywood. En berømt filmstjerne dør (ved et

mende stjerneavn) gøres der grin med sladderjournalisten Hedda Hopper, i andre scener (hvor piccoloen skal lære at synge) er der både morsomt vanvid og desperat komik. Primært husker man filmen som bestående af en række isolerede højdepunkter. Der er f. eks. megen smerte og megen sikker kunnen i en af filmens centrale scener, hvor piccoloen for første gang skal prøve at stå på en scene over for et krævende publikum.

Jerry Lewis synger – tilsyneladende. I virkeligheden mimer han blot til en skjult grammofon. Han gør det ikke særlig godt (altså piccoloen, Lewis er fremragende), og publikum synes ikke om det. Scenens overraskende element er, at de lyttere, kameraet indkredser og viser os, alle er de mennesker, der har arbejdet på at gøre piccoloen til stjerne. Efter at have trukket ham bort fra en plads i tilværelsen, hvor han ganske vist ikke var nogen større succes, men dog følte, at han magtede opgaven, har disse reklamefolk nu pludselig sparket benene væk under piccoloen og forceret en udvikling frem, som han mentalt ikke kan bære uden sår. Smerten forstærkes, da det viser sig, at de oversmarte reklamefyrer peger tommelfingeren ned og lader den arme piccolo stå alene tilbage. Umiddelbart før han skal optræde på et dyrt hotel, svigtes han.

Her er det, vi oplever figurens anden personlighed. Han bliver gal og efter at have sundet sig, beslutter han at optræde uden støtte fra de mennesker, han før troede på. Psykologisk er udviklingen rimelig, men det er ikke overbevisende, at Jerry Lewis' lille mand i vanskeligheder pludselig viser sig som en helbefaren entertainer, der med enorm rutine kan holde et publikum i ånde.

Med sin næste film »The Family Jewels« er Jerry Lewis i knibe. Han ved ikke, hvad han egentlig skal gøre med sin tese om spaltningen i to personligheder. I stedet vælger han at spille syv roller i filmen, og skønt forklædningen og maskeringen ofte er fremragende, er der næsten intet godt at sige om filmen. Kun en enkelt scene er værd at huske, fordi Lewis i en af sine roller spiller klovn og pludselig og brutalt fjerner klovnsens muntre maske og viser os tragedien bag den tilsyneladende morskab.

Hele sit liv har klovnen levet af at underholde og more børn i cirkus. Ingen har nogen sinde skænket det en tanke, at det måske aldrig har moret klovnen, at han er *miscast* i samfundet, at han efterhånden er kommet til at hade de skrigende unger og nu drømmer om et fredeligt liv, hvor han ikke behøver at formumme sig bag forskellige masker. Atter en gang har Lewis skræmmende vist os reversen af showverdens glitrende overflade.

Lewis' øvrige seks roller i filmen er næsten alle rutinepræstationer, godt udført, men ikke placeret i den sammenhæng, der giver personerne og dermed filmen et videre perspektiv. Der er ganske vist i Lewis' forklædning som reklamefotograf tendens til noget farligt. Maskeringen minder om den skøre professor (og Lewis' bevidste dobbeltrolle i den senere »The Big Mouth«), men mere end en tendens er der ikke tale om. Heller ikke i Lewis' forklædning som gangster lykkes det komikeren at sige noget morsomt og væsentligt, skønt det vist er meningen, at vi skal føle en slags medliden-



»Lewis åbner, hvad han tror er bagagerummet i bilen – en folkevogn.« – Fra »The Bellboy«.

tiltrækkende fascination (udnyttelsen af vidundermiksturen).

Også moderdominansen satiriseres der over i filmen, I et tilbageglimt ser vi professor Kelp som baby i kravlegården, mens moderen tyranniserer sin mand, og kunstneren Jerry Lewis' flere gange udtalte »vær dig selv og respekter andre for, hvad de er« findes i et andet tilbageglimt, hvor den ægte sentimentalitet har afløst tidligere films rørstrømskhed (Kelp genkalder sig en scene fra ungdommen, hvor han i lejet smoking er til skolebal og der gøres grin på grund af sine lånte fjer – indtil han møder en pige, der afslører, at også hun har klaret sig på den måde).

Blanding af tragedie og komik finder vi mod filmens slutning, hvor Buddy Love har lovet at underholde ved en universitetsfest og midt under sine vokale præstationer mærker vidundermiksturens aftagende virkning. Stemmen knækker flere gange over midt i et sangnummer, indtil Buddy Love endelig bliver til professor Kelp, Facaden (her lig den smarte smoking) er alt der

flystyrt), og en skræmt hotelpiccolo gøres delvis mod sin vilje til stjerne i stedet. Der er megen klogskab i Lewis' skildring af reklamefolkens måde at tale og handle på, men det kan indvendes mod filmen, at overgangen fra forskræmt piccolo til selv-sikker superstjerne ikke gives overbevisende. Der postuleres her mere end godt er, skønt Jerry Lewis måske netop har tænkt sig at skabe en større effekt på denne måde. Igen er temaet nemlig menneskets to personligheder set i kontrastbelysning, og noget egentligt nyt finder man ikke i filmen. Nu er originalitetskravet selvfølgelig ikke alt-afgørende, men når filmen samtidig er utilfredsstillende konstrueret, melder skuffelsen sig. Dog, komikeren Jerry Lewis brillerer i usædvanlig grad med en række fængslende grimasser, og i skildringen af filmens pige (spillet af Ina Balin) viser instruktøren Lewis sig som en større poet end tidligere. Der er af og til lovlig megen moraliseren i filmen, men der er vittige passager også. Ved et Hollywood-party (arrangeret for at skabe interesse for piccoloen som kom-



»Kathleen Freeman – hun er for Lewis, hvad Margaret Dumont er for Groucho Marx. – Fra »The Ladies' Man«.

hed med fyren midt i den tænkte morskab. Som kloven er gangsteren i filmen henvist til at spille en rolle, han egentlig ikke bryder sig om, og med rimelighed kan filmen ses som et langt og mislykket forsvar for alle samfundets misplacerede. Mislykket fordi der ikke er megen komisk spænding i filmen.

Til gengæld lykkes næsten alt for Jerry Lewis i »Three on a Couch« (af en eller anden grund synes kun hveranden af Lewis' egne film at blive vellykket), »Three on a Couch« er den hidtil eneste af Lewis' egne instruktioner, der ikke er lavet efter manuskript af Lewis selv sammen med Bill Richmond. I hvert fald får Lewis ikke credit for manuskriptarbejde, men filmen bærer dog i høj grad hans stempel.

Også i »Three on a Couch« spaltes Lewis sin filmfigur op i flere, men i modsætning til tidligere er der denne gang tale om et bevidst spil i spillet. Skikkelsen er ikke længere en af samfundet forkert placerede, men

en nyetableret kunstner med succes. For første gang spiller Lewis nu rollen som et »normalt« menneske, der af og til må spille »unormal« for at klare nogle af tilværelsens problemer (i alle tidligere film har det omvendte været tilfældet).

Lewis er i filmen en tidligere reklame-tegner, der netop som filmen begynder får at vide, at han har vundet en konkurrence udskrevet af den franske ambassade i USA. Præmien er dels en større sum penge, dels et års udsmykningsarbejde i Paris. Men for skikkelsen er det væsentlige, at han nu for første gang er accepteret som kunstner. Nu vil han giftes og have sin forlovede med til Frankrig (også i forholdet til pigerne er filmen en gevaldig nyskabelse i Lewis' produktion – fra starten har Lewis' skikkelse et normalt forhold til den kønslige omgang). Hun er psykiater, og skønt hun gerne vil med til Paris, afslår hun på grund af tre piger, der for øjeblikket behandles på sofaen efter at være blevet svigtet af mænd.

Såre menneskeligt laver Jerry Lewis vrøvl og går derefter ud for at drikke sig fuld (også det naturlige forhold til spiritus er et nyt element i Lewis' film), indtil en lægeven foreslår ham at kurere de tre patientpiger ved at gøre kur til dem og give dem deres selvsikkerhed tilbage. Under udfoldelse af megen opfindsomhed (også megen komisk opfindsomhed) lykkes det for Jerry Lewis at spille rollen som forlovet sideløbende med de tre roller som pigernes tilbedere. Til slut er pigerne kureret, og Lewis og hans forlovede er klar til at rejse.

Men netop under en afskedsfest for kunstneren og psykiateren dukker de tre piger op, og til slut kan sandheden ikke skjules mere, Janet Leighs kvindelige psykiater (hun er i filmen konstant en fryd for øjet) synes et øjeblik at blive en mentalt forstyrret mandfolkehader, men i filmens sidste billede lader Lewis kærligheden sejre.

Samtidig med, at Jerry Lewis delvis har forladt sit tidligere hylster som tilbagestående undermenneske (er det derfor sommerfugle flere gange i hans film optræder som poetiske budbringere fra en eventyrverden, hvor den bevægelseshæmmede puppe pludselig får vinger og kan flyve ud i friheden?) har han som skuespiller delvis skiftet stil. Allerede i den ikke videre morsomme »Boeing, Boeing« (instrueret af John Rich) forsøgte Lewis sig i elegant Cary Grant-stil, men endnu tydeligere er det i »Three on a Couch«. Variationer over den gamle farceskikkelse får vi til gengæld i Lewis' tre ekstraroller i filmen.

Der er ikke så lidt vittig ondskab i Lewis' skildring af de tre typer, som pigerne falder for. Den ene drømmer sentimentale drømme om det vilde vestens cowboys, og Lewis falder omgående ind i rollen som stortalende farmer, der cigartyggende og med en kartoffel i munden (sådan lyder det) vrøvler morsomt i overdreven Lyndon B. Johnson-stil. Den anden af filmens tre piger dyrker sportslivets glæder som kompensation for omgangen med mændene, og Lewis er som altid i sine film en vittig og ironisk kommentator af sportslivets mange fristelser. Den tredje af pigerne har for at glemme mændenes verden kastet sig over insektforskningen, og Lewis kaster sig med pragtfuldt svavid ud i uforståelig omtale af naturens små mirakler. Hans rolle her er en videreførelse af rollen som Herbert H. Heebert i »The Ladies' Man«. Brillanterne, det frygtssomme, talebesværighederne, er alt sammen hentet fra Jerry Lewis' første delvis vellykkede film.

Som instruktør er det måske Lewis' bedste film. Farverne er udnyttet med både æstetisk og psykologisk sans både i naturen og i interiørerne, kostumerne er lækkert afpassede til filmens dekorationer, og filmen er fortalt i flydende billedrækker, i hvilke de optrædendes bevægelser er smukt koreograferede, og Wallace Kelleys kameraarbejde er hele tiden perfekt. Stilen er fortsat den klassiske amerikanske bestående af overvejende halvnære billeder.

Som skuespiller er præstationen i »Three on a Couch« også Lewis' mest spændende, fordi den spænder videre end nogen sinde før. Primært er det ganske vist de samme følelser, Lewis vil udtrykke i sine film (stærkt forenklet er Lewis' film et budskab om tolerance og forståelse), men der har aldrig været så mange nuancer i Jerry



Lewis' spil som netop i »Three on a Couch«. Meget præcist registrerer han »den almindelige mands« reaktioner, og i elegant komisk stil springer han uden besvær fra den mere realistiske komik ind i farcerollerne, hvor han endnu en gang udnytter sit fantastisk udtrykfulde ansigt, hvis mange grimasser gør ham til filmkunstens måske største mimiker.

I andre instruktørers film (siden Lewis debuterede som instruktør har reglen været, at han skiftevis spillede i egne film og i film instrueret af andre og hvert år i alt to film) nøjes Jerry Lewis i reglen med at grimassere mere eller mindre velplaceret i sammenhængen. I egne film underkaster skuespilleren Jerry Lewis sig ofte instruktøren Jerry Lewis.

I »The Big Mouth«, den hidtil seneste Jerry Lewis-film herhjemme, har komikeren og instruktøren og manuskriptforfatteren og produceren Jerry Lewis kun i ringe grad taget konsekvensen af den gradvise, men reelt revolutionerende udvikling, man i hans film har kunnet konstatere. Fornyelsen i »The Big Mouth« findes først og fremmest i Jerry Lewis' egen figur i filmen. For første gang fremstiller Lewis på lærredet et menneske, der viser evne til selvstændig handling, når et problem skal løses, men i personkarakteristikken i øvrigt synes Lewis ikke helt at have erkendt dette, og der er reminiscenser af langt tidligere Jerry Lewis-figurer i »The Big Mouth«. Et andet element fra »Three on a Couch« har Lewis dog holdt fast ved: den dobbeltrolle, han i filmen spiller, er bevidst handling, der udelukkende skal tjene til at hjælpe ham med at løse historiens problem, og der er ætsende vittig og ond portrætteringskunst i Lewis' udførelse af spillet i spillet. Maske-ret som en ældre særling (masken er en kombination af professor Kelp fra »The Nutty Professor« og fotografen fra »The Family Jewels«) med tilsyneladende mange penge hundser han med et snobbet hotel-personale, der nærmest får statur som de undermennesker, Jerry Lewis i alle sine mange tidlige film spillede. Også filmens gangstere er sære og laverestående væsener, der gang på gang gøres tykt til grin.

Relativt utilfredsstillende er filmen dog, og måske har Jerry Lewis erkendt, at han som skuespiller og instruktør er inde i en overgangsperiode, hvorfor han nu for en tid vil bruge talentet i andres film. I hvert fald er hans to kommende Columbia-film begge instrueret af andre (Jerry Paris og George Marshall).

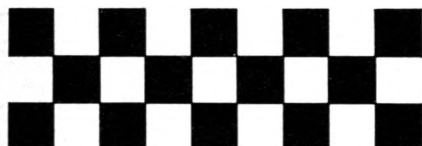
Billeder og handlingsreferater fra filmene tyder i hvert fald på, at Lewis vil prøve at koncentrere sig om at udvikle sit lystspil-talent i retning af tredivernes sophisticatede komedier kombineret med et nært forhold til virkeligheden omkring os. De absurde grimasser er aftagende.



Øverst professor Kelp med sin elskede Stella Stevens i »The Nutty Professor«. Nederst Lewis under optagelserne til »The Family Jewels«.



NYT AMERIKANSK FILMHÅB



Netop inden redaktionens slutning oprettede det nye uafhængige Hollywood-selskab Pixilated Brothers en filial i København, og i den anledning inviterede man en række filmkritikere til at se selskabets nyeste produktion, »Lonely Are the Mad«, iscenesat af den unge Sam Kersheimer, der som så mange Hollywood-talenter for øjeblikket kommer fra fjernsynet. Filmen er allerede ansat til dansk premiere på en centrumsbiograf under titlen »Galskabens pris«.

Efter forevisningen gik bølgerne højt blandt kritikerne, og da vi mener, at uenigheden også vil kunne stimulere vore læsere, bad vi syv kritikere skrive en kort anmeldelse af filmen.

Vivian Darkbloom

Lonely Are the Mad (Galskabens pris)

Prod.: Pixilated Brothers 1968. Instr.: Sam Kersheimer. Manus.: Sam Kersheimer og Peter Spellbad. Foto: John Aveugle. (Farver: Panavision). Musik: Christopher Turgid. Klip: Robert Mishmash. Medv.: Rex Rockson, Charles Carner, Lola Burner, Ham Hudson, Paul Burtis, Yvonne Hertz, John Mable og Mike Maloney.

NAIV KUNSTNER-ROMANTIK

Denne film handler om en outsider, og jeg må hellere straks bekende, at jeg har en fobi for outsiders i alle afskygninger, næsten da. Det følgende er altså i højeste grad en subjektiv anmeldelse, min autoritet som bedømmer er denne gang praktisk taget lig nul. Så er De advaret!

Jeg skal dog ikke nægte, at man bliver underholdt (selv om f. eks. Ballings afslutning af Frede-trilogien, »Krats af, Frede«, som underholdning er langt bedre). Lad Dem dog ikke afskrække af det. Når man, forsynet med et marcipanbrød, lader sig synke dybt ned i sædet og nøjes med at nyde synet og lyden af de smukke, vel-smurte biler (Pixilated Brothers' privatbiograf har et fremragende lyd anlæg!), føler man sig automatisk hensat til »den store verden«. Man er med, hvor det sker. Hagen ved det er bare, at instruktøren ikke bryder sig om, at det sker – og at han ikke helt nøjagtigt ved, hvordan det sker. Disse to ting hænger i virkeligheden nøje sammen.

Hovedpersonen, en internationalt berømt væddeløbskører, er en mand, der vakler mellem to professioner, racerkørerens og den skønlitterære forfatters. Han går i gang med at skrive en udleverende roman om det smarte væddeløbsmiljø – en rigtig dårlig roman at dømme efter de uddrag, han læser højt i den lokale litterære salon – men forlæggerne afviser den. Manuskriptet går så på omgang i miljøet og skaber racerkørerens fjender ved sine nærgående nøgleportrætter. Til sidst bliver spændingerne mellem væddeløbskørerens og miljøet for stærke – den mislykkede forfatter begår selvmord, men »vennerne« får hans efterladte manuskript udgivet, det bliver en sensation, og de tjener styrtende med penge.

Ens sympati er helt på miljøets side. Dette forsøg på at glorificere forfattergerningen på de »kunstneriske« omgivers bekostning finder jeg direkte frastødende. Der ligger en god portion gammeldags romantik i denne opfattelse af kunstneren som en ener, der ikke må være udstyret med forretningsmæssige evner. Og filmen svækkes enormt ved, at Kersheimer – modsat Hitchcock – ikke kender det miljø, han skildrer, til bunds. Han tager f. eks. gang på gang fejl af racerbilernes farvenuancer, ved åbenbart ikke, at hver land har sin ganske bestemte farve. Hvordan kan man tro på en sådan instruktør.

Denne film er ikke så slem som de engelske forherligelser af den evige outsider, der er som sagt god underholdning i den, men jeg synes, dens tendens er ubehagelig. Så ved De, hvor De har mig! Men gå endelig ind og se den, for nu at bruge et reklameslogan. *An★s Bo★s★n*

ET VISUELT TALENT PÅ VEJ

»Hvor de gode hensigter går ind, går kunsten ud,« har Vladimir Nabokov engang sagt, og anvender man denne overlegent elegante og dybsindige sentens på denne film, bliver der faktisk ikke meget tilbage af den. Alligevel kunne den dog nok fortjene at blive indgående analyseret, især da den paradoksalt nok angiver en udvikling hos sin instruktør mod en stadig større formel beherskelse i forhold til hans kortfilm, »Waves in Rain«, der overraskende blev vist i Colosseum i 1963.

Næsten alle scenerne i »Lonely Are the Mad« er optaget med telelinse, hvilket accentuerer den følelse af indespærring, som hovedpersonen ligger under for i sit miljø. Filmens allerførste billede er for eksempel en næroptagelse af hans næsebor, der vibrer irriteret på grund af lugten fra de væddeløbskøretøjer, som er blevet et så integrerende og uheldssvangert element i hans univers. Og instruktøren har mange af den slags magtfulde visuelle indfald. Han forstår at bruge kameravinklerne som et naturligt og væsentligt led i personkarakteristikken – for eksempel er den tykke forlægger, der afslår at publicere væddeløbskørerens roman, taget i frøperspektiv, hvilket understreger hans magt og hans frygtindgydende virkning på hovedpersonen. En idé, der er Orson Welles værdig.

Men disse originale visuelle påfund kan ikke skjule, at historien hænger dårligt sammen. Man tror simpelt hen ikke på væddeløbskørerens omvendelse til stræbsom forfatter, hans psykologiske udvikling forbliver et postulat. Derfor er filmens anden halvdel svagere end dens første. Det skal dog siges, at John Aveugle, der også stod bag kameraet til Hugo Haas' mesterværk »Lured By a Voveur« (»Starletter på glatis«), har præsteret en fremragende fotografering.

For instruktøren Sam Kersheimer er filmen et beundringsværdigt nederlag. I sin herhjemme totalt oversete kortfilm har han vist, at han har talent, det gør han også her, men kun sporadisk. Men han skal nok komme igen. *Mo★s P★il*

BIFFEN ER BEDST

Så sidder man der igen efter tre års anmelderpause og dobbelt så mange film-manuskripter, med missende biografmærkuvante øjne og hele det aldrende karkas dirrende af sensorisk oplevelsestrang. Det foregår *her og nu*, for øjnene af én – den syvende kunstart, århundredets kunstart.

Og da lyset igen tændes og man som en ren forsvarsmekanisme ryster oplevelsen af sig som en puddelhund i regnvej, sidder man uvilkårligt tilbage med den lidt forstemmende følelse: hvordan vil alle de nye folk, der er kommet til i disse herrens år, hvordan vil de nu bedømme denne film? Vil den allestedsnærværende Anders Bodelsen igen jonglere med sine stjerner, og vil den højtråbende Henrik Stangerup igen håndtere slagterkniven? Tju-bang, som der stod i Klods-Hans – den får nok én på tuden af dem alle sammen!

Man er jo selv i en lidt udsat position, sådan *må* det vel være, og hvorfor egentlig ikke? Alligevel kan den pirkende fornemmelse dukke op i én, at man skal bruges som skydeskive for sportens skyld – dobbelt point for en plet, drenge, han rejser sig sgu nok igen! Jeg hører en stemme i baggrunden: »Nu er forargelsens fyrtårn nok ved at blive sart, hva? Det er begyndt at blinke nervøst.« Galt afmarcheret, brormand – kritik skal der til, også gerne en skarp. Men det er et tungt læs at skulle bære hele den danske filmkunst på sine gamle arrede skuldre, og det har jeg nu skullet i snart ti år. Dansk films fremtid afhænger af dig, så du har fa'me bare at lave brandgode film, ellers skal du nok få med os at bestille!

Særlig travlt har den humorforladte, hængeskuldrede redaktionskvartet her i »Kosmorama«, hvor man tror at kunne forsvare »Mennesker mødes« ved at rakke mine (og Palles og Eriks) film ned som »grimme«. Meget interessant – det tages til efterretning på rette sted, vær vis på det. Men har man tænkt på, hvad det vil komme til at betyde, hvis denne hetz fortsætter? Nej, vel! Det gør man nok også klogt i, hvis man ikke vil have dansk films definitive dødsfald på samvittigheden. Og så kan det fedt hjælpe, at regnen ryster af min bevægelsseshat.

*Kla*s R*shj*c**

SMITTEN FRA EUROPA

Så skete det igen! Forbløffende, at en traditionsrig filmby som Hollywood er i stand til at udspejle et så utvetydigt makværk, det Hollywood, der har været en så betydningfuld inspirationskilde for den nye franske bølge, det Hollywood, der i dag – sammen med Truffaut og Melville – frembyder det eneste fornuftige alternativ til den posidyrkende, jord-skyende film-modernisme, som kun Godard og nogle få andre formår at give format.

Løgstrup, Paludan, Brostrøm og co. vil elske denne film, som måbende dyrker »geniet«, eneren, litteraten, kort sagt det indadvendte bogmenneske. Så galt kan det altså gå, når de sunde, enkle, klassicistiske amerikanere begynder at snobbe for en germansk inspireret europæisk filmkultur, som de – heldigvis, havde man nær sagt – slet ikke har forudsætning for at begribe. Bvadr!

*H*nr*k St*ng*sup*

HOLLYWOOD LEVER

Hollywood har i mange år haft en smuk tradition for humanisme, en humanisme, der lægger vægten på det menneskelige og på det medfølelse. Det er en tradition, der har vist sig levedygtig trods alle kunstige konstruktioner og billige numre, og nu er der igen kommet en film fra Hollywood, der sætter mennesket og det menneskelige i centrum, en meget bevægende og en meget vittig film, men også en film, der måske godt kan få én til at savne det gamle Hollywood, måske allermest tredivernes Hollywood.

Denne film fortæller om en helt, der stræber højt og derfor er utilfreds med sig selv, om de store ambitioner og de tragiske nederlag, og den lader aldrig sine personer i stikken, men er altid solidarisk med dem. Den har en smuk og inderlig medfølelse med disse bitre og følsomme mennesker, og den gør aldrig sin forfatter-helt til genstand for nem misantropi. Det kan måske siges, at den er nostalgisk i sit syn på de store dage på væddeløbsbanen, hvor bifaldet bruser og tårerne rinder – sådan er det vel tilladt én at føle det – men samtidig stiller den sig side om side med sin hovedperson i dennes kamp for at gøre sig gældende som forfatter. Og den rummer mange af disse meget gribende øjeblikke, der er så sjældne, og som man måske oftest har oplevet netop i selskab med amerikanske film.

Dog rummer filmen også scener, hvor instruktøren mister grebet om os, hvor de kolde konstruktioner får lov til at dominere, og hvor man pludselig taber interessen for disse plagede mennesker. Men det er kun indtil instruktøren igen sætter mennesket i fokus og forsøger den krampagtige kunstighed. I sidste ende svigter han ikke det menneskelige, og det gør filmen til en rig og bevægende oplevelse. *J*o*g*n Ste*cl*a*n*

DET SYGE AMERIKA

I en halvfascistisk nation som Amerika, hvor storkapitalismen råder, og kærligheden derfor trædes under fode, er det naturligvis svært for kunstnerne at udtrykke sig frit. Dette gælder især for det pengedominerede Hollywood, hvor filminstruktørerne ikke har nær så gode arbejdsvilkår som i den marxistiske stat Ungarn, hvor myndighederne kun af og til forbyder de statsfinansierede film.

Der er derfor grund til at byde en så klart venstreorienteret kunstner som Sam Kersheimer velkommen. Hans debutspillefilm, der først skulle have heddet »Lonely Are the Red«, dernæst »Lonely Are the Pink« og på den ældste Pixilated Brothers initiativ fik den endelige titel »Lonely Are the Mad«, er i virkeligheden et dristigt opgør med den amerikanske storfinsans, hvis magt over væddeløbsverdenen skildres som uhyggelig og umenneskelig. I en af replikkerne antydes det nemlig, at den pengefyreste, som den romanskrivende racer-kører har hængt ud i sin bog, har bestukket den tykke forlægger til ikke at udgive den. Således knægtes det frie ord i Guds eget land, og Sam Kersheimer er da også allerede kommet i ny-McCarthyisternes søgelys.

Kersheimer viser sig som en meget talentfuld instruktør, og han formår for eksempel

at give sine personer overordentlig perspektivrige navne. En racer-mekaniker hedder således Godard, en tydelig hentydning til den geniale Jean-Luc, der da også klart har givet udtryk for sin beundring for Kersheimer i en ofte citeret udtalelse, der blev fremsat på en lille bistro, hvor en Cahiers-medarbejder tilfældigvis opsnappede den: »Personerne i min næste film bliver Kersheimer-figurer i et Ford-landskab set af Dreyer. Jeg vil lave filmen på fem dage i et hotelværelse her i Paris, og den kommer til at handle om Vietnam-krigen, *bien sur*.«

Man kan kun glæde sig over, at der stadig findes engagerede, politisk og moralsk bevidste filmkunstnere på begge sider af Atlanten. Jeg kan oplyse, at Kersheimer for øjeblikket forhandler om at få sin kontrakt med Pixilated Brothers annulleret, fordi den ældste bror forlangte et kort citat fra Leni Riefenstahls nazistiske »Viljens triumf« klippet ud med den begrundelse, at »we don't really want to incite to fascism over here«. Kersheimer havde naturligvis indsat afsnittet for at opnå en afskrækkende virkning, men den ældste bror, der er kendt som en gammel-liberal af Stanley Kramer-skolen, turde ikke lade citatet gå igennem. Så langt er Amerika ude for øjeblikket! *C*r. B*a*d T*h*o*s*n*

BLANDT DE FARTGALE

Meget underholdende kan man ikke just kalde dette melodrama, men midt i øjeblikkets strøm af ørkesløs film-modernisme, kan man godt slå et par timer ihjel med filmen. Direkte kedelige film laves jo sjældent i Hollywood, og lidt forfriskende kan der godt være ved blot en gang imellem at slippe for de naivt amoralske franskmænd (hvis herhjemme så tilbedte leder som bekendt er den kritikløst kærlighedsdyrkende François Truffaut) og de umanerligt ked-sommelige svenskere, der nu er kommet på mode.

Når filmen trods alt optager én så meget, som den gør, skyldes det dens sunde tendens. I sin historie om en feteret væddeløbskører, der forsøger sig med noget nyt og bedre – nemlig at skrive en værdifuld roman – tager den sympatisk afstand fra den overfladetilværelse, der føres så mange steder i verden i dag og sikkert ikke mindst i væddeløbskredse. Filmen siger rigtigt, at der er noget sygt ved dette miljø, at det er komplet absurd at suse rundt på en bane med fare ikke blot for sit eget liv og sine egne lemmer, men også for tilskuernes liv og lemmer.

Synspunktet kan måske næppe siges at være meget originalt, men der er alligevel grund til at være glad for, at filmen er lavet. En del af den øvrige filmproduktion kan nemlig dårligt unddrage sig beskyldningen for at appellere til uheldige instinkter hos den mere umodne del af publikum ved at glamourisere racer-kørere.

Så god som de to sidste Julie Andrews-film er »Lonely Are the Mad« langtfra, og den kommer slet ikke på højde med den nye Ribbjerg-Balling-filmatisering af »Bag de røde porte«. Men ganske interesselt er filmen ikke. *E*ik U*ri*bs*n*

BOGER & TIDSKRIFTER

DET FORKERTE HOLLYWOOD
Paul Mayersberg: *Hollywood the Haunted House*. Allan Lane the Penguin Press. London 1967. 188 sider. 35 sh.

Skønt Paul Mayersberg prætenderer at fortælle om Hollywood netop nu, siges der forbløffende lidt om amerikansk film netop nu, og der siges forbløffende lidt rigtigt.

I stedet er Mayersbergs bog romantisk tilbageskuende. Der er mange og lange citater af ældre instruktører (Hitchcock, Cukor, Delmer Daves, John Sturges, Minnelli) suppleret med udtalelser fra kun lidt yngre folk (Don Siegel, Richard Wilson, Robert Aldrich, Stanley Kramer, Joseph Losey, Nicholas Ray, Blake Edwards), der alle fortæller om deres erfaringer i den amerikanske filmindustri for år tilbage (dels fordi instruktørerne fortæller om den tid, da de selv måtte kæmpe, dels fordi citaterne stammer fra ældre interviews i *Cahiers du Cinéma* fra 1963 og fra *Movie* fra samme tid). Karakteristisk for Mayersbergs bog er det, at han flot spørger: »Kubrick and Frankenheimer are two, but where are the others?»

Hvad med f. eks. Arthur Penn, Jerry Lewis, Sam Peckinpah, J. Fielder Cook, Jack Smight, Franklin J. Schaffner, Gene Saks, Curtis Harrington, Francis Ford Coppola, Stuart Rosenberg, Brian G. Hutton, Denis Sanders og adskillige andre i øvrigt? Løber udviklingen for stærkt for Paul Mayersberg?

Og når Mayersberg i en ny bog om amerikansk film spår, at vi i de næste 20 år måske vil opleve, at manden, der både er instruktør og producer, evt. også producent, vil vinde indpas i amerikansk film, så er det rigtigt. Det er netop sagen allerede i dag (se dokumentation i næste nummer af *Kosmorama*).

Mayersbergs favorit-instruktører er alle fra den ældre generation i amerikanske film. Det er rimeligt at hylde dem, men det er urimeligt at skrive »right now decline and fall seem to outweigh rise and growth«. Kvaliteten af de nye amerikanske film vil altid kunne diskuteres, men »rise and growth« findes i høj grad i Hollywood i dag, i hvert fald i så høj grad, at jeg finder det rimeligt, om man i stedet hævder, at Hollywood i dag for første gang i lange, lange tider synes at have genvundet meget af den vitalitet, der prægede tredivernes og fyrrernes amerikanske filmkunst (nok en gang: se dokumentation i næste nummer).

I øvrigt: bogen er skrevet let og flydende, der er fornuftige generaliseringer om fortidens Hollywood, der er smuk stemningsbeskrivelse i det indledende kapitel, og der er mangler og fejl. Først og fremmest handler bogen ikke om, hvad den foregiver at fortælle om.

Per Calum

I Danmark blev foråret præget af John Ford. Museets serie, museets bog, et par udsendelser i Radioens filmkronik. Nu er der da foreløbig gjort en indsats for at overbevise de vantro om Fords storhed. Om alt dette så har haft nogen virkning udover at være til vederkvælgelse for dem, der var Ford-fans i forvejen, er et spørgsmål, der vanskeligt kan besvares. Den store og grundige bog om Ford, som vi stadig venter på, er heller ikke blevet skrevet af Peter Bogdanovich, hvis »John Ford« kom næsten samtidig med Filmmuseets »John Ford«, redigeret af Per Calum. Bogdanovichs bog ligner på mange måder den danske Ford-bog, og leverer ikke definitive, kritiske analyser af Fords film, men de to bøger supplerer hinanden udmærket, og Ford-beundrere kan naturligvis ikke undvære nogen af dem.



Bogdanovich giver i sit første kapitel et udmærket portræt af Ford i arbejde. Han skildrer optagelserne af en scene i »Cheyenne Autumn«, og kapiteloverskriften er den statelige »My name's John Ford. I make westerns.« Kapitlet giver et godt indtryk af, hvorledes Ford laver sine westerns, og det rummer nogle opmuntrende eksempler på Fords barske humor. I det andet kapitel, der bærer overskriften »Poet and Comedian«, giver Bogdanovich en kort, men fortræffelig karakteristik af væsentlige motiver i Fords produktion. Det er Orson Welles, en uforbeholden Ford-beundrer, der har sagt: »John Ford is a poet. A comedian.« Og Bogdanovich gør disse ord til sine og skriver: »Both facets of the Ford personality are instinctive, but »comedian« implies a certain conscious showmanship and this is very clear in his work. He is neither unaware of his effects nor are any of them unintentional. But – like poets and comedians – he neither likes to explain a joke nor theorize about a ballad. He simply creates them.« I denne træffende karakteristisk ligger meget af forklaringen på, at det er så svært at skrive om Ford uden at forfalde til de store og generaliserende gloser. Men Bogdanovich har fat i væsentlige sider af

Fords personlighed som amerikansk film-skaber. Når han f. eks. skriver: »It is not the concentration on Americana, however, that gives his work its unity, but the singular poetic vision with which he sees all life. His most frequently recurring theme is defeat, failure: the tragedy of it, but also the peculiar glory inherent in it.«

Dette tema, »the glory in defeat«, accepterer Ford selv, omend først lidt modstræbende, fordi han altid er på vagt over for intellektualiseringer, i det interview, der udgør bogens største og væsentligste kapitel (72 sider). Bogdanovich har taget interviewet i Fords hjem i Bel Air i Californien over en periode af 7 dage i løbet af sommeren og efteråret 1966. Interviewet er redigeret kronologisk, således at vi får Fords kommentarer til en meget lang række af hans film. Ford er altid på vagt over for interviewer, når han vil tale »langhåret«, men han er dog væsentlig mere saglig, end det oftest er tilfældet i interviews, hvor man har indtryk af, at han først og fremmest er ude på at gøre grin med interviewer. Ford fortæller uhyre underholdende, og er altid bedst, når han fortæller helt konkret om arbejdet med sine film. Han opfatter først og fremmest sig selv som en dygtig håndværker. Han er ikke så imponeret af al den snak om filmen som kunst. Men netop gennem det, han beretter, giver han os et overbevisende indtryk af en filmskaber, der er kunstner af instinkt.

Bogen afsluttes med en filmografi, der stort set stemmer overens med Per Calums i den danske Ford-bog, selv om Calum har betydelig flere realoplysninger med om de fleste af filmene end Bogdanovich (foruden uddrag af anmeldelser, der burde give bogen en særlig interesse for danske læsere, der i tilgift får et indtryk af, hvorledes Ford er blevet modtaget herhjemme). I Bogdanovichs filmografi vil man til gengæld finde et par film, som man savner i Calums liste: »The Rustlers« fra 1919, TV-filmen »The Bamboo Cross« fra 1955, der synes at have været en forstudie til »Syv kvinder«, og en film på 8 minutter, »So Alone«, produceret af The British Film Institute i 1958.

I mængden af filmlitteratur, der udkommer i disse år, er det bøger som f. eks. Bogdanovichs om Ford (og Tom Milnes om Losey), man vil vende tilbage til. Mens man efterhånden kan føle sig stopfodret med analyser, studier, karakteristikker og meninger, bliver man aldrig træt af at høre kunstnerne selv tale om deres arbejde. Næst efter filmene er det dog det væsentligste.

Ib Monty

JOHN FORD
Peter Bogdanovich: *John Ford*. Movie Paperbacks. Studio Vista. London 1967.
10 s 6 d.

Den dybe tavshed...

Axel Madsen

John Wayne syntes, at der burde laves en film om Vietnam, det samme gjorde Samuel Fuller, men så heller ikke andre – ikke engang the New Left.

Vietnam-krigen vises ikke på noget biograflærred i Amerika.

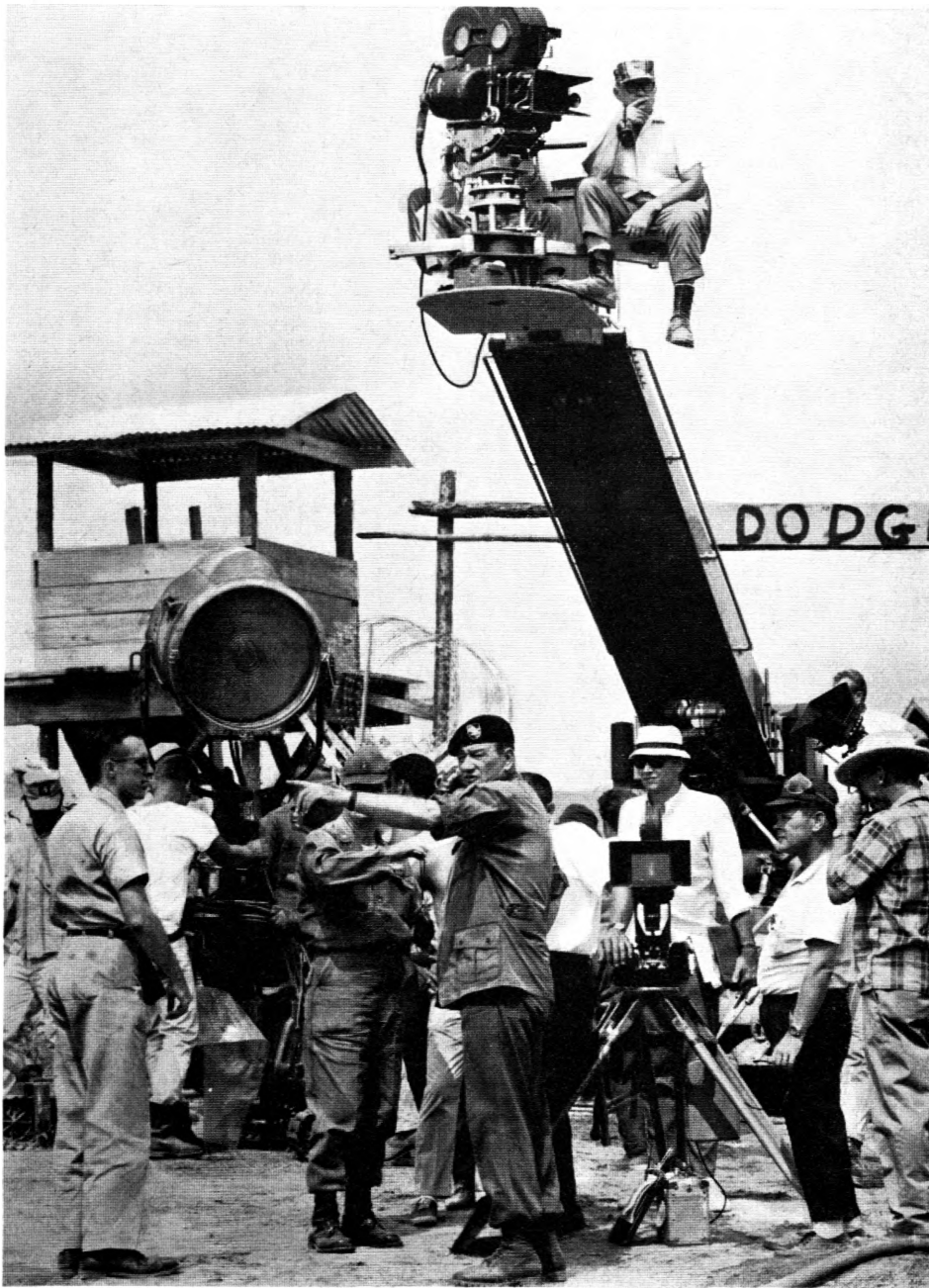
Som en genspejling af det amerikanske folks indre frustrering over den konflikt, som ingen har bedt om, holder amerikansk film sig udenfor. I modsætning til andre kunstarter har den syvende forholdt sig tavs angående krigen. Og dog har vold og krig raset hen over amerikanske biograflærred, lige siden en skuespiller i Edwin S. Porters gigantiske tospolers film »The Great Train Robbery« løftede sin revolver og skød lige mod publikum i et eneste eksplosionsagtigt nærbillede. Ved første verdenskrigs udbrud sluttede den nyfødte filmindustri op omkring flaget. I 1914 var filmindustrien lige så politisk naiv, som den var teknisk primitiv; men snart fulgte den krigen i alle faser fra pacifisme og amerikansk neutralitet til krigsførelse og desillusion. Da Hitler marcherede ind i Polen, sluttede Hollywood med brask og bram op bag de allierede, begyndende med »Mrs. Miniver« og sluttende med »Thirty Seconds Over Tokyo«. Fra »The Best Years of Our Lives« til og med »From Here to Eternity« blev der stillet dybtgående spørgsmål om sandhed og konsekvens. Korea-krigen bragte de gængse »Hell Squad« og »War Hero«, men også »A Place in the Sun«. Spørgsmålet om menneskenes umenneskelighed over for hinanden fortsætter fra »The Manchurian Candidate« til og med den endnu ikke frigivne »The Sergeant«.

Kun Vietnam har fremkaldt tavshed. Både Hollywood og den ellers meget talende »underground« har rettet deres kameraer mod andre emner, og hverken en »Objective Burma« fuld af jungleheroisme eller en rismarkfyldt »Air Force«, ja, selv ikke en »The Great Escape« er blevet lavet, eller er der planer om at lave.

Den eneste film om Vietnam-krigen, der er blevet lavet, er John Waynes »The Green Berets«, der bliver frigivet af Warner Bros-Seven Arts nu i sommer. »The Green Berets«, der er produceret og medinstrueret af Wayne, som også spiller helterollen som



Oberst Wayne i aktion under optagelserne til »The Green Berets«, øverst med David Janssen i baggrunden.



oberst, blev optaget i Fort Brenning, Georgia, hos det amerikanske marinekorps med fuldt samarbejde af USA's forsvarsministerium. Selv om filmen forsvaret det amerikanske engagement i Sydøstasien, så understøtter den ikke fuldstændigt den nuværende Washington-stilling. Wayne, Jim Hutton, David Janssen, Aldo Ray og resten af skuespillerne fremstiller et drama, der fandt sted omkring 1963, da US-styrkernes rolle var ekspeditionsagtig.

»The Green Berets«, der er baseret på Robin Moores bog (udgivet i 1965), blev indspillet 150 miles syd for Atalanta på savannen omkring det vidtstrakte Fort Brenning, der er træningsbase for anti-guerrillakrigsførelse. Hæren stillede to tekniske rådgivere til rådighed, hvoraf den ene var en green beret-veteran i Vietnam. Filmarkitekt Walter Simonds og hans Hollywood-teknikere opbyggede en fuldstændig, vietnamesisk »A«-lejr, som efter de afsluttende optagelser blev overladt hæren til træningsformål.

»Vi improviserede en masse,« udtalte Janssen (TV's »Flygtningen«), der spiller en krigskorrespondent. »Det er vanskeligt for forfatteren at kende denne krigsdialog. Vi havde folk fra de rigtige »green berets« rundt om os for at gøre det virkelighedstro.« »Jeg har været i Vietnam, og jeg har talt med mændene derovre,« udtalte den republikanske Wayne, der blev 60 år i oktober. »Der er ikke et gran af tvivl i mit sind om, at det er rigtigt, hvad vi gør. På sin vis kunne historien handle om en hvilken som helst krig; nu handler den om denne krig, men den handler også om en særlig slags soldat.«

Denne særlige slags soldat er den mest hadede af sin art i verdens uudviklede, oprørske dele. Dette elitekorps er specialiseret i undergravende krigsførelse. Green berets var de første amerikanske tropper i Vietnam, og i øjeblikket træner de regeringstropper i Guatemala, Peru og et halvt dusin andre latinamerikanske stater. De bolivianske militstropper, der fangede og henrettede »Che« Guevara den 9. oktober sidste år, var blevet trænet af green berets.

I begyndelsen af denne John Wayne produktion til 8 millioner dollars instruerede Wayne i samarbejde med TV-instruktøren, Ray Kellogg (Wayne har tidligere instrueret »The Alamo«), men efter to ugers optagelser holdt han op, og en uge efter trådte Waynes gamle ven, Mervyn LeRoy, i stedet som medinstruktør. Kellogg insisterer imidlertid på, at hans navn skal med i de endelige fortekster.

Hvis filmen »The Green Berets« repræsenterer krigsindsatsen, hvad den selv mener, den gør, så er det ikke lykkedes fredsstyrkerne at overføre deres følelser til film. Et antikrigsprojekt gik studierne rundt sidste år – nemlig Stirling Silliphants »Groundswell«, der handlede om, at Vietcongs officerer infiltrerede Pentagon, forklædt som japanske studenter. I manuskriptet (af forfatteren til »The Slender Threat« og »In the Heat of the Night«) når et dusin vietcongs faktisk ind i forsvarsministeriets inderste. Uden nødvendigvis at være det bedste af Mack Sennetts værdigt, har manuskriptet en helt uvandt slutning, hvor vietcong'erne farer vild i labyrinten af korridorer, indtil en forbindtlig officer fører dem til selve krigsværelset.

Rent filmisk bliver Samuel Fullers »The Rifle« mere interessant, hvis han ellers kan klare den i land. Filmen bliver snarere »fullersk«, dvs. fantasifuld, voldsom og skør, end den bliver »høge-« eller »dueagtig«.

I lighed med Fullers andre film er »The Rifle« skrevet af ham selv, og han hævder, at den kan optages uden noget samarbejde med Pentagon. Stedet er simpelt hen en jungle. Der er ingen indendørs optagelser, og personerne består af en GI oberst, hans få mænd og en 14-årig vietcong. Blandt dem er også en fransk Machiavelli-type og en skør fransk nonne samt Mao Tse Tung og Ho Chi Minh i dokumentariske indklip. Vietcong-drengen har myrdet siden sit elvte år og altid sovet godt om natten – indtil filmen begynder. Ligesom GI obersten har drengen mareridt om natten, og Fuller siger grinende, at også mareridtene kæmper mod hinanden i filmen.

»Obersten drømmer blandt andet, at han bliver beskyldt for krigsforbrydelser af Nürnberg-tribunalet. Hans dommere er skeletter, som på et vist tidspunkt begynder at kaste ben på ham,« fortæller Fuller. »Jeg har også en neger med, der brænder sessionskort, og som er blevet indblandet i det hele, fordi han søgte efter et bedre sted at bo, samt en »blodtyv«, dvs. en såret soldat, der tager transfusionsnålene ud af de af kammeraterne, som er for hårdt sårede til at protestere, hvorefter han stikker dem i sin egen arm og således overlever som den eneste.«

Fuller siger, at han ikke behøver helikoptere (»The Green Berets« har et billede af ikke mindre end 90), panservogne eller andet moderne krigsmateriel, fordi »The Rifle« er en lille intim historie om krig og ødelæggelse. Hvornår filmatiseringen vil blive påbegyndt, afhænger af skuespillerne. Hvis en stor stjerne får rollen (Fuller tænker på en William Holden type til obersten), kommer filmen op på 3 millioner dollars, ellers kan det gøres for 800.000 dollars.

En film af Fullers dimensioner eller i det hele taget enhver film med antimilitaristiske overtoner må laves uden samarbejde med den amerikanske hær, fordi forsvarsministeriet vil nægte at udlåne mænd eller materiel til enhver udtalt pacifistisk film. »Newsweek« og andre tidsskrifter har understreget, at der er blevet lagt pres på amerikanske korrespondenter i Saigon for at sende optimistiske artikler hjem, og eftersom den præsidentielle valgkampagne går ind i sin mest intense fase i midten af 1968, vil regeringens ønsker om at vise, at krigen er så godt som vundet, udelukke samarbejde med alle regeringsfjendtlige film.

En sådan antikrigsfilm, som på forhånd synes at være dømt, er »The News Legion«, en filmatisering af en forhenværende green berets' bog. Romanen, der er skrevet af Donald Duncan, som nu er »militær« redaktør på »Ramparts«, er en professionel soldats fortælling om 18 måneder i Vietnam – en følelsesbetonet udtalelse mod krig. Hvis bogen nøje skulle overføres til film, ville det kræve både helikoptere og andet krigsmateriel.

I modsætning til film om krigen, er bøger om Vietnam talrige. Alene i 1967 udgav mere end 50 forfattere skildringer, romaner, biografier og kritiske afhandlinger af forskellige slags om dette emne.

Under anden verdenskrig og Korea-konflikten måtte amerikanerne stort set forestille sig krigsscenerne efter radiojournalisternes ofte melodramatiske rapporter. Vietnam er imidlertid en fjernsynskrig, hvor Dak To og An Hoa hver aften kommer ind i stuen i virkelighedstro farver. TV's krigsreportage »Morterer ved Martini-tid« fik Time Magazine til at se latterlig ud) er blevet dragtig og realistisk. For to år siden gav en CBS-film, der viste amerikanske soldater, som satte ild til en vietnamesisk landsby med deres lightere, anledning til stor opstandelse, der kom til udtryk på alverdens avisforsider. I slutningen af 1967, da fjernsynet viste den langt mere chokerende scene med vietcongs, hvis ører, ifølge journalisten, var blevet afskåret af souvenir-jagende marinesoldater, kom der dårligt nok nogen reaktion fra seerne.

Måske fra det faktum, at alt vises på det lille lærred, gjort, at det psykologiske »behov« for krigsfilm fra Vietnam er blevet tilfredsstillet. I årevis har Amerikas TV-skærme knitret af våbenild og sværmet med helikoptere og hylende jetjagere. Der har været vist billeder af uheldige vietnamesiske kvinder, der knugede deres børn ind til sig, strålende glimt af napalm-bomber og nyudnævnte marinesekondløjtnanter, der med spyttende maskingevær trængte ind i en vietconghule. Da TV-tilrettelæggerne er varsomme med, hvor meget seerne kan tage, har de klippet det mest bloddryppende ud og efterhånden slået sig til tåls med et standardmanuskript: Ødelæggelse og død, rædsel og heltepositur i en brutal kamp mod en usynlig fjende af ukendt karakter.

Den vanskelighed, som hæren har ved at få skuespillere til Vietnam-turneer, viser, at konflikten ikke er populær i Hollywood.

Charlton Heston og Marlon Brando, der er to af de mest åbenlyse venstrefolk, har imidlertid forholdt sig tavse, mens George C. Scott har udgivet en kritiserende Vietnam-dagbog. John Cassavetes har i fjernsynet givet udtryk for sin modsand mod krigen, og Robert Vaughn har talt ved antimilitaristiske møder. Men selv om de anderledes tænkende er forsigtige med at udtale sig, bør man ikke derfor tro, at den nationalistiske gruppe er populær. Underholdningsturneerne til tropperne i Vietnam er kun modstræbende blevet bakket op, og det er ustandselig de samme kunstnere, der flyver til Saigon.

I mellemtiden har man set en del til den anden parts syn på sagen. Filmfestivalen i New York i 1967 viste en propagandafilm fra Hanoi, og NBC har udsendt ca. 30 minutters interviews med amerikanske krigsfanger i Hanoi, optaget af østtyske filmfolk.

Men i Amerika er det kun John Wayne og Samuel Fuller, der har syntes, at der burde laves en film om Vietnam. Ingen andre. I dette århundrede, der er så fyldt med rædsler, koncentrationslejre og massedød, har »camera obscura« været ude og indregistrere det hele – lige fra Marnes skyttegrave til Da Nang og Suez. Senere har filmen så »gennemtygget« begivenhederne og fremstillet billige melodramaer, men også ting som »La Grande Illusion« og »Dr. Strangelove«. TV har overtaget førstehåndsreporterens, men ikke digterens rolle. Efter »The Green Berets«, hvad så . . . ?

Oversat af Mette Knudsen

FILMENE

Planet of the Apes (Abernes planet)

Prod.: APJAC, Arthur P. Jacobs. USA 1968. Instr.: Franklin J. Schaffner/ass.: William Kissel. Manus.: Michael Wilson, Rod Serling. Forlæg: Pierre Boullés roman »La Planete des Singes«. Foto: Leon Shamroy (DeLuxe-c/Panavision). Sp. ph. eff.: Art Cruickshank, Emil Kosa jr., L. B. Abbott. Make-up: John Chambers, Dan Striepke. Klip: Hugh S. Fowler. Musik: Jerry Goldsmith, M. D.: Arthur Morton. Ark.: Jack Martin Smith, William Creber. Medv.: Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter, Maurice Evans, James Whitmore, James Daly, Linda Harrison, Robert Gunner, Lou Wagner, Woodrow Parfrey, Jeff Burton, Buck Kartalian, Norman Burton, Wright King, Paul Lambert. Prem.: Palladium 23/5 1968. Udl.: Fox. Længde: 112 min., 3075 meter, censur: grøn.

Franklin Schaffner er en af de Hollywood-instruktører, som først i flere år dygtiggjorde sig i TV-studierne og på teatret. Fra en ufuldendt debutfilm vendte han i 1961 tilbage til Broadway, hvor han tidligere havde haft succes, og hvor han samme år fik New York-kritikernes pris for teaterstykket »Advise and Consent«, som Premlinger senere filmatiserede. Herefter varede det ikke længe, før han atter fik en spillefilmsopgave, og det blev Gore Vidals »Den bedste mand«, som kom til at falde oven i både Kubricks »Dr. Strangelove« og Frankenheimers »Syv dage i maj«, og som uretfærdigt måtte lide under sammenligningen. Hans tredje film »Ridderen fra Normandie« blev derimod vel modtaget af de fleste danske kritikere, som fremhævede dens miljø og fængslende middelalderstemninger, mens hans fjerde film »Dobbeltgænger« ikke hævdede sig stort over de mekanisk konstruerede spændingseffekter.

»Abernes planet« efter en roman af Pierre Boulle er den foreløbigt interessanteste af Franklin Schaffners film. Den begynder som science-fiction med Leon Shamroys mesterlige farvefotografering, som overbevisende illuderer fremmedartetheden og tomheden på den ukendte planet, og scenerne med de tre rumpiloter på flugt for nedstyrtende klipper giver én et overbevisende indtryk af, at det her er første gang, noget levende væsen bringer forstyrrelse i den tidløse ligevægt. Dialogen mellem astronauterne er dog tydeligvis skæmmet af det prætentjose forsøg på at forklare, at de på en rejse på to tusinde år kun er blevet to år ældre. Den slags oplysninger skal fremsiges med en frimodighed så overvældende, at ikke en sjæl giver sig tid til eftertanke. Det er en af de teoretiske science-fiction-kameler, man værs'go må sluge i forbi-farten, men mellem astronauterne hersker der en sarkasme, som gør det svært at for-

stå, at de lige har rejst sig fra en dvale på to tusinde år. Deres replikker skal i få scener give os indblik i deres mentalitet, deres ambitioner og den følelseskulde, som er deres kulturarv, og det kan ikke undgå at virke anstrengt. Det er først, da astronauterne opdager den umælende menneskeflok, som »græsser« i abernes marker, at filmens dialog bliver virkelig interessant. Chefpiloten Taylor (Charlton Heston) udbryder da: »Hvis dette er det højeste, de er nået, så regerer vi denne planet, inden der er gået seks måneder«. Et øjeblik efter bliver den lille flok mennesker og astronauter omringet og beskudt af ridende, uniformerede gorillaer. Den dommedagsvision, der nu udspringer sig for vore øjne, har mange paralleller både i oldtidsdigtningen og i den klassiske europæiske romandigtning, hvor f. eks. så forskellige romaner som »Candide«, »Gargantua«, »Till Eulenspiegel« og »Gullivers rejse« alle er eksponenter for en skeptisk verdensanskuelse. Man tager ud og opdager en verden, hvor der er vendt op og ned på alting – tilsyneladende. I moderne dansk litteratur findes der et eksempel på denne genre, som er værd at nævne, bl. a. fordi der kunne laves en genial film derover. Det er Eiler Jørgensens »Manden, der huskede«. Det er dog i oldtidsdigtningen, vi finder en »dommedagsvision«, som på en interessant måde kommenterer Schaffners film. Hvorledes skal man forstå, at menneskene på abernes planet er født stumme? Det kan måske være et lån fra Homer, hvor Antinoos på dommens dag træffes af en pil i struben, da han løfter den tvehandede gyldne pokal for at drikke af den. Da han styrter om, vælter han bordet, hvorpå pokalen har stået. Han gøres tavs, tavs på argumenter. Han lammes og mister indgrebs muligheden. Dualismens gyldne bæger, med hvilket han har beruset sig, taber han af hænde, og i faldet omstyrter han grundlaget for dialektikens gyldighed. Dette sker på den dag, da Odysseus genopretter det sande styre, hierakiet, den enkeltes sejr over systemet, individets sejr over arten.

I »Abernes Planet« har en fatal tyngdekraft af »skolastiske misfostre« etableret artens sejr over individet. Orangutangerne er de kollektive ledere – »minister-præster«. Chimpanserne er deres underdanige »intellektuelle«, og gorillaerne er arbejdere og soldater. I dette artens vanvittige tyranni er det menneskeliges flugt resulteret i total apati.

Fra at være science-fiction er filmen nu tydeligvis drejet ind på vor egen tid, blevet en politisk allegori over vor tids religiøst-videnskabelige erkendelses-vanvid. Blandt chimpanserne lærer vi de to yngre videnskabsaber dr. Zira og Cornelius så godt at kende, at vi fatter sympati for dem. De tænker og føler nærmest som intelligensen i vor

egen tids autorative stater, og da vi nu er på en planet, hvor der er vendt op og ned på alt, så er det da også hun-chimpansen dr. Zira, bedårende ironisk spillet af Kim Hunter, der har bukserne på, medens Cornelius, der spilles af Roddy McDowall, nok har tænkningens dristighed, men ikke har spor af lyst til at lægge sig ud med den »rettroende« dr. Zaius, minister for videnskab og religion.

De to videnskabsabers teorier om »the missing link« frister samme skæbne som Darwins teorier om samme i den berømte abepoces i Dalton, Texas, 1928, over hvilken Stanley Kamer gjorde filmen »Solen stod stille«. Det er ikke et spørgsmål om, hvad der er videnskabeligt bevist eller menneskeligt muligt, men udelukkende et spørgsmål om, hvad vor tids uniformerede aber, politimestrene, præsterne og de forskellige politiske afskygninger finder tjenligt til at fastholde den parlamentariske intellektuelle dialektik. Vi skal nok få et bedre filmklima, når filmcensuren ophæves og § 234 i straffeloven bliver kriteriet for, hvad landets politimestre, præster og ... naturligvis, vi kan ikke vide os sikre – efter aberne kommer måske papegøjerne –

Der er karaktertræk, som går igen i alle Schaffners film, som gør, at man kan genkende ham i filmene. Han er minutjost situations-analyserende og pedantisk, og han mærker nok selv sikrest, hvor skoen trykker. Således opbygger han med Michael Wilson og Rod Serlings glimrende manuskript i hånden en efterhånden tyktflydende campstemning for så med Taylors bitre kommentar til sin egen isolerede elendighed »Me Tarzan, you Jane« at løfte filmen op i et nyt plan, og da han til sidst, efter at være flygtet sammen med det tavs hun-menneske, aberne gav ham til paring, rider langs stranden bort fra abernes tyranni mod det ukendte, forbudte land, fejrer Schaffners billedskabende evne triumfer, som er en Max Ernst værdig. I smukke totalbilleder ser vi de to ride på hesten langs strandkanten.

Luften er tynd, og håbet er vakt i denne »Adam og Eva« vision. Kameraet følger dem i en smuk og rolig panorering, og atter løfter Schaffner filmen op i uforglemmeligheden i dette sidste billede af det sønderknuste menneske foran den omstyrte frihedsgudinde.

Niels Holt

Je t'aime, je t'aime (Jeg elsker dig, jeg elsker dig)

Prod.: Mag Bodard, Parc Films, Europa Prod. Frankrig 1967. Instr.: Alain Resnais. Manus.: Jacques Sternberg. Foto: Jean Boffety (e-c). Klip: A. Jurgenson, Claude Leloup. Musik: Krzysztof Penderecki. Ark.: Jacques Dujied og Pace. Medv.: Claude Rich, Olga Georges-Picot, Anouk Ferjac, Van Doude, Annie Fargue, Bernard Fresson, Marie-Blanche Vergne, Yvette Etievant, Irene Tunc, Georges Jamin, Carla Marlier, Annie Bertin, Jean-Louis Richard, Alain Mac Noy, Yves Korboul, Vania Villers, Dominique Rozan, Jean Michaud, Jean Martin, Claire Duhamel. Prem.: Alexandra 7/6 1968. Udl.: Gloria. Længde: 92 min.

Skal man dømmе efter avis anmeldelserne, har *Alain Resnais'* sjette spillefilm, den helt nye »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« (»Je t'aime, je t'aime«) været en slem skuffelse. Jeg skal også gerne medgive, at det efter »Krigen er endt«, der var fortalt i en ret klar og *straight* stil, kan virke lidt forvirrende, at Resnais vender tilbage til sine tids-puslespil. Overhovedet er »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« den mest udviklede og vanskeligt tilgængelige film. Resnais har skabt, og det er næppe forsvarligt at give sig til at anmelde den, hvis man kun har set den én gang.

Den 40-årige forfatter Claude Ridder har mistet sin kone (eller samleværse, om man vil), og et par måneder efter dødsfaldet er savnet af hende blevet så stort, at han beslutter at begå selvmord. Han skyder sig selv, men det mislykkes, og da han senere bliver udskrevet fra hospitalet, indvilliger han i at være forsøgskanin i et tidsrejseeksperiment, der tidligere kun er blevet foretaget med mus. Han får en indsprøjtning, der lammer hans muskelvirksomhed, og bliver anbragt i tidsmaskinen. Det er meningen, at han skal bringes et år tilbage i tiden, og at han skal være dér i et minut. Når tidsrejsen er overstået, skal der af tekniske grunde gå fire minutter, før han kan bjærges ud af maskinen. Første del af forsøget lykkes perfekt, men så går det hele i kludder. Teknikerne har overset den mulighed, at Ridder via sine erindringer kan bringe sig selv på en ny tidsrejse (hvad musene ikke har kunnet) og kan blive ved med at rejse i tiden, så længe han befinder sig i maskinen. Man er altså ude af stand til at bjærge ham, idet en tidsrejse adskiller sig fra en drøm eller et erindringsbillede derved, at kroppen rejser med i tiden). Da Ridder først én gang har været på rejse, bliver han ved med at opsoge sin fortid. Efterhånden som den lammende indsprøjtning fortager sig, bliver han bedre i stand til at kontrollere målene for sine tidsrejser, og teknikerne griber til den sidste løsning at indkapsle ham i maskinens gulv, da han vender tilbage fra én af rejserne. Selv om hans kontrol over tidsrejserne nu svækkes, fungerer hans erindring dog fortsat, og han forsvinder ud af maskinen igen, før bjergningsperioden på fire minutter er gået. Jo dybere Ridder kommer ind i sin fortid, des tydeligere indser han, at selvmordet virkelig var den bedste løsning. Han skyder sig på ny, men da dette forsøg selvfølgelig er en tro kopi af det første, mislykkes det. I panik forsøger han at vende tilbage til maskinen, men erindringen om selvmordet blokerer hans tilbagerejse, og i stedet forsøger han – bløddende fra sit skudsår – at nå teknikerne ad tidsvejen, for at de kan hjælpe ham. Han når imidlertid ikke længere end til trappen, der fører ned til forsøgshallen, før teknikerne – overbeviste om, at eksperimentet er mislykkedes – slukker for maskinen, og da de kommer op fra forsøgshallen, finder de Ridder liggende døende på plænen foran hallen.

Selve denne rammehistorie er ret let at begribe, men den danner kun baggrund for Ridders konfrontation med sin fortid. Hvad Ridder genoplever på sin tidsrejse, strækker sig over en periode på en halv snes år, men samler sig først og fremmest om de syv års ægteskab med Catherine.

Denne indre historie er delt ud i 150 korte scener, der genopleves i en springende rækkefølge, der er alt andet end kronologisk. Hvor rammehistorien er set ganske objektivt, er tilbageblikkene farvede af Ridders egen private opfattelse af dem. Han optræder ofte i nærbilleder, hvor han i rammehistorien kun ses i totaler (bortset fra de to gange, han har forsøgt selvmord). De par gange, han opsøger episoder fra rammefortællingen, er disse blevet fotograferet i andre vinkler. Det rent subjektive i tidsrejserne er så stærkt, at Ridder endog kan kontakte virkelige drømmescener, altså scener, der aldrig har fundet sted uden i hans egen fantasi eller hans egne drømme.

Det er dette subjektive, der frembyder den første – og største – vanskelighed, når man skal forsøge at sortere og bringe orden i tidsrejsens forskellige afsnit. Claude Ridder er ikke altid lige ærlig over for sine omgivelser. Han indrømmer flere gange i filmen at have fortalt løgnehistorier (damen i badet, Catherines død), og det er helt sikkert, at en del af hans erindringer er pure opspind. (At han overhovedet er i stand til at skabe fysisk kontakt med disse opdigtede scener, er jo den alvorligste fejl ved tidsmaskinen).

En anden vanskelighed ved tidsrejsehistorien er, at der i en lang række af erindringsbillederne – der oven i købet for det meste er aldeles vilkårlige – nødvendigvis må indsnige sig nogle, som ikke har den fjerneste relation til de øvrige. (Det gælder f. eks. de fleste scener fra »Emballagen«, scenen med manden med den grønne maske, scenen, hvor Ridder kanter sig vej mellem et egetræspanel og det rødmønstrede tæppe og de to scener fra den japanske restaurant).

Claude Ridder selv er velbegavet, uambitiøs og med bestemte epikuræiske tendenser. Han holder meget af mad, og han har i filmens løb mindst fem elskerinder. Han elsker Catherine dybt, hvad selvmordsforsøget beviser, men han finder hende for uintelligent, og hendes mani for spinat og anden sundhedsmad irriterer ham. Begge dele fortæller han hende i en »dialog«, han fører med husets kat. Med årene forværres forholdet, og hun udvikler en sygelig angst for ensomhed og død. Især dødsangsten smitter af på Claude (besøget hos lægen). Hun dør af gasforgiftning under et ophold i Glasgow. Skønt Claude flere gange i filmen påtager sig skylden for hendes død, har han sikkert intet med den at gøre.

I det hele taget spiller døden en stor rolle i »Jeg elsker dig, jeg elsker dig«. Før Catherines død – rent kronologisk set – hentydes der mindst otte gange til død. Disse otte scener belyser udviklingen i Catherines rædsel, der til sidst udvikler sig til en slags sindssyge. Den første scene røber en mani for kirkegårde, den sidste komplet hysteri ved nyheden om en fjern bekendts død otte måneder tidligere.

Der er flere gennemgående symboler i Resnais' film, og de er henkastet med løsere hånd, end han plejer at gøre. Catherine indlemmer en kat i husstanden, og til at begynde med fungerer den som substitut for det barn, hun aldrig har fået. Senere identificerer hun sig selv med den, stærkest i en monolog om, hvordan verden ville se ud, hvis det var katten, Gud havde skabt i sit billede, og hvis mennesket var blevet

sat til at tjene den. – Det rødmønstrede tæppe i lejligheden bliver symbol på forholdet mellem Claude og Catherine. Det er under det, de ligger i den eneste rigtige kærlighedsscene, vi får at se, og det er op ad det, Claude læner sig, da han skyder sig. – Mere subtil er den evindelige optagethed af sporvogne. Det er bag en sporvognsrude, vi første gang ser elskerinden Monique, selv om Claudes (bevidste?) erindringsforyndning forvrænger lyd billedet. Der kører en sporvogn forbi, da Claude og Catherine har deres første opgør, og det er i en fortælling om sporvogne, at Catherine den eneste gang i filmen vedgår sig den ureflekterede naivitet, der irriterer Claude så meget.

Claude Ridder er meget optaget af to ting, identitetsproblemet og tiden. Det første berøres noget kryptisk i scenen med den gamle mand på trappen og i fortællingen om blyanten. Det andet danner baggrund for flere scener, både i tidsrejsen og i maskinen, hvor Claude Ridder stiller sig selv spørgsmål om forholdet mellem den subjektive og den objektive tid.

Manuskriptet til »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« er af *Jacques Sternberg*, og det er gennemarbejdet med samme konsekvens som Resnais' andre manuskripter. Det er aldeles meningsløst at indvende mod filmen, at den hænger dårligt sammen. Det, der gør manuskriptet så fortrinligt, er jo netop, at den indre sammenhæng mellem filmens scener er fuldstændig logisk. Allerede efter tre gennemsyn af filmen er jeg i stand til at redegøre for mange af de associationer, der lader scenerne følge i den rækkefølge, de gør. Det skal indrømmes, at disse associationer befinder sig på mange planer, det være sig af tematisk, verbal, billed- eller lyd mæssig karakter, men de er der. Ofte er sammenhængen mellem to scener yderst subtil, da filmen jo netop vil vise hele tidsrejsen strengt subjektivt, ofte er den ganske ligefrem (vandet og tidsmaskinen, klippene mellem den første og den sidste dag med Catherine). Det sker flere gange i filmen, at enkelte scener falder i flere afdelinger, længe efter hinanden, således Claudes monolog om Catherines død, der er klippet ud i fire afsnit. Man kan indvende, at Resnais på den måde har gjort sin film unødvendigt vanskelig. Jeg kan imidlertid slet ikke forestille mig, at filmen kunne have bevaret det ringeste af sin spænding, hvis Resnais havde ladet historien udspile sig kronologisk. Man må – som med de tidligere af Resnais' film – tage udfordringen op og se filmen de gange, man finder det nødvendigt.

Man kan ikke undgå at mærke en vis påvirkning i Sternbergs manuskript fra *Chris Markers* »La Jetée«, der også handler om en tidsrejse med fatal udgang, men hvor Markers film er »hård« science-fiction, er »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« »blød«, og man har Resnais og Sternberg mistænkt for kun at have beskæftiget sig med genren, fordi kun den kunne skabe baggrund for en så detaljeret og voldsom konfrontation med den fortid, der er det gennemgående tema i hele Resnais' værk. Det vil sikkert være rimeligere i Sternbergs manuskript at se en vis påvirkning fra *Michel Butors* roman »Tidens labyrint«.

I øvrigt er »Jeg elsker dig, jeg elsker dig« en forholdsvis langsom film. Den består ikke af meget mere end 400 klip. Næsten alle scenerne i tidsrejsen er taget med gan-

ske få indstillinger, så hvis filmen virker overvældende ved første gennemsyn, skyldes det kun, at den episke linje går så meget i zig-zag.

Ib Lindberg

Mouchette (Mouchette — den voldtagne)

Prod.: Parc Film/Argos Films, Anatole Dauman. Frankrig 1967. Instr.: Robert Bresson/ass.: Jacques Kébadian. Manus.: Robert Bresson. Forlæg: Georges Bernanos' roman: »Nouvelle Histoire de Mouchette«. Foto: Ghislain Cloquet. Klip: Raymond Lamy. Musik: Monteverdis MAGNIFICAT, Jean Wiener. Ark.: Pierre Guffroy. Medv.: Nadine Nortier, Marie Cardinal, Paul Hebert, Jean Vimenet, Jean-Claude Gilbert, Marie Susini, Liliane Princet, Raymond Chabrun, Robert Bresson. Prem.: Carlton 6/5 1968. Udl.: Rex. Længde: 90 min., 2190 meter, censur: gul.

Til Bernanos' to Mouchette-skikkelser, den første i *Under Satans sol* og den anden, hendes lillesøster, i *Den nye historie om Mouchette*, er der nu kommet en tredje, nemlig Robert Bressons.

Georges Bernanos skabte som bekendt den anden Mouchette-skikkelse i sommeren 1936, da han af pengehød var flygtet fra Frankrig og levede i eksil i Palma på Mallorca. Sommeren 1936! Spanien var på det tidspunkt i færd med at høste vredens druer, og på Mallorca var den nationalistiske fremrykning i fuld gang. Den franske forfatter kunne daglig fra sit vindue iagttage de dødsdømtes konvojer, der passerede forbi. Han har selv skildret, hvordan disse mennesker gik døden i møde, med alvor og værdighed og med en stolt resignation. Navnet Mouchette, som han allerede 10 år tidligere havde benyttet i *Under Satans sol*, trænger sig på ny ind på ham. Denne »slemme pige« opstår af forfatterens drøm. *Den nye historie om Mouchette* bliver til en lignelse om alle dem, der uskyldigt har måttet lide en uretfærdig død. Ja, mere end det: Pigebarnets sidste nat, hendes sidste morgen og hendes trøstesløse selvmord sammenfatter i sig summen af alle menneskelige lidelser. Takket være Bernanos' særprægede skaberevne har pigen Mouchette hele verdens elendighed i sig.

Og Bresson, som skulle overføre Bernanos' fortælling til lærredet, besad en lignende magt. Såvel filmsprogets særlige krav som Bressons meget personlige opfattelse af filmkunsten som sådan får ham imidlertid til at gøre sig fri af Bernanos' novelle. I stedet for at tage sit udgangspunkt i bogen (som Luchino Visconti f.eks. gjorde det med *Den fremmede* af Camus) foretrækker Bresson at starte ud fra Mouchette selv. Det, han først og fremmest forsøger at trænge ind i og tilegne sig, er hendes indre verden og den gåde, hun har i sig. Det, der i første række interesserer Bresson, er altså slet ikke historien om Mouchette, men Mouchette selv – denne lille, stædige og uskyldige pige, som forkastes af samfundet, og som til sidst tvinges ind i døden. På det punkt er filmens titel karakteristisk. Den hedder ikke *Historien om Mouchette*, men bare *Mouchette*.

Den måde, Bresson griber emnet an på,

forklarer, hvorfor han endnu en gang tager sig så mange friheder i forhold til bogen. Han tager afstand fra bogstavet for simpelt hen at kunne underkaste sig romanens ånd – og for bedre at kunne værne om dens inderste mening. Han viger således ikke tilbage for både at lave om på stedet og tidspunktet, hvor historien foregår. Han har placeret handlingen i Sydfrankrig, hvor han også har optaget filmen, og ikke som oprindelig i Artois, for – som han siger – »jeg søgte solen«. Og på samme måde har han valgt en tid, der står os nærmere end bogens, og hvor hestevognen er blevet erstattet af traktoren. »En film ophæver fornemmelsen af fortiden. Når jeg filmatiserer, er det altid i nutid. Og Mouchette lever i denne nutid. Der er ingen grund til at skrue tiden tilbage. Elendigheden og alkoholismen er de samme i dag, som de tidligere har været« (interview i *Le Monde*, 14. marts 1967). Han er heller ikke veget tilbage for at indføje helt nye episoder, som han anså for nødvendige, f.eks. det afsnit, der foregår i det lokale tivoli, og især scenen med radiobilerne.

Hvortil nu alle disse omskabelser og tilføjelser? Simpelt hen fordi en film ikke er en bog. Bresson vil ikke lade sig nøje med at illustrere, – ja, ikke en gang med at »sætte i scene«. Det, han stræber efter, er at »ordne«, at *mette en ordre*, som han selv udtrykker det. Og med denne hensigt for øje er han nødt til at skabe nye forhold, forhold mellem billederne og lyden og mellem billederne indbyrdes. Et par eksempler kan tjene til at belyse hans fremgangsmåde.

En første ting, som slår én, når det gælder *Mouchette*, er, at det ikke bare er en film, der skal ses, men også og måske først og fremmest en film, der skal høres. Ikke at Bresson her har bekymret sig om at skabe et musikalsk kontrapunkt til billederne, som han f.eks. har gjort det i *En dødsdømt flygter*. Tværtimod! Et par takter fra Monteverdis *Magnificat* danner begyndelse og afslutningen på filmen. Det er alt. Også dialogerne er meget sparsomme. Den første halve time forløber faktisk, uden at nogen taler. Men til gengæld skaber de øvrige lyde en forbløffende righoldig symfoni. Når man hører denne lydside, har man på fornemmelsen, at man aldrig nogen sinde før har hørt rigtige lyde på et film-lærred. Mens disse lyde i andre film bare hørtes, som man plejer at forestille sig dem, er de her ikke længere en forestilling, men en direkte oplevelse. I så henseende er *Mouchette* et sandt mesterværk af konkret musik.

Og ligesom lydene spinder Mouchette ind i en slags usynligt net, der omslynger hende og holder hende fast, gør blikkene det også. »At klippe en film består i at knytte mennesker sammen ved hjælp af blikke,« har Bresson engang sagt til Georges Sadoul. Indledningsscenen i *Mouchette* er karakteristisk i så henseende, og den viser os et af værkets vigtigste visuelle temaer. Man ser Arsène, der er i færd med at opsætte snarer i skoven, og som betragter fuglene, der lader sig fange i dem. Men fra en anden busk holder skovfogeden øje med krybskytten. På den måde bliver den, der ville fange andre, selv fanget. Og sådan er det hele filmen igennem. I det lille, lukkede landsbysamfund har alle øjnene fæstet på hinanden, – alle udspionerer og belurer alle, og derved

berøver de indbyrdes hinanden deres frihed. Da Mouchette efter moderens død er på vej gennem landsbyen, ser det ud, som om alting sover. Gaderne er mennesketomme. Men bag de lukkede vinduer holder alle konerne nøje regnskab med, hvad Mouchette foretager sig, og hvor hun går hen. Disse ikke bare nyfigne, men inkvisitoriske og fjendtlige blikke spinder et usynligt net omkring Mouchette, et net, der holder hende fanget. Paradoksalt nok spærrer de hende inde i en følelse af isolation, samtidig med, at de øver vold mod hendes privatliv. Billederne af store lastbiler, der ustandselig kører med tændte lygter, der pisker hen over husfacaderne, skaber en overgang fra temaet: blikke til lydtemaet. Også disse billeder bidrager til at skabe den atmosfære af mistro og ængstelse, der er så karakteristisk for hele filmen.

Man kunne herudover fremhæve adskillige andre temaer i direkte tilknytning til de foregående: snare- og jagttemaet i filmens begyndelse og slutning, temaet: alkoholisme, som vender tilbage igen og igen som et omkvæd, scenen med radiobilerne, der er som en sammentrængt skildring af Mouchettes forhold til omgivelserne, fordi den udtrykker hele hendes kontaktbehov midt i en frastødende verden. Men ved at komme nærmere ind på alle disse forskellige temaer, kunne man let give indtryk af, at filmen er bygget op på symboler, mens den i virkeligheden er blevet til ud fra de mest dagligdags hændelser og ting; brugsgenstande, et barn, der græder, en lille pige, der ikke vil synge, hænder, der finder sammen, og til sidst en pigekrop, som tre gange i træk triller ned ad den skråning, der fører den i døden.

Eftersom Bresson lader både billeder og lyd tale for sig selv, kan han tillade sig aldrig at hæve stemmen. Selv de mest dramatiske øjeblikke (f.eks. i slutscenen) er fremstillet i den nøgterne og ensformige tone, der præger hele værket. Der er ingen bevægelse af kameraet, ingen accelereret rytme og ingen ledsagemusik til at fortælle os, at nu har vi nået et af filmens højdepunkter. Bressons kamera forbliver ubevægeligt og tilsyneladende ufølsomt. I virkeligheden er det, fordi det er i færd med at iagttage livets mindste trækninger. Denne tilsyneladende afstandtagen gør, at Bresson – meget bedre end med alverdens stilistiske effekter – formår at afsløre noget for os, som til syvende og sidst hører den usynlige verden til: nøden hos et pigebarn, der jages som et vildt dyr, og den panik, der derved opstår i hendes sjæl.

Denne stilistiske nøgternhed og selvfølgelighed virker desuden som et værn om værkets tvetydighed. Bresson er nemlig fuldstændig klar over, at han ikke er Vorherre. Han forsøger ikke at »forklare« Mouchette og hendes psyke. Han viser os hende – uden kommentarer. »Min film er bare et portræt af Mouchette.« Derfor er det svært at sige, hvor værket har sit egentlige klimaks. Er det der, hvor Mouchette tager den syge Arsènes hoved mellem sine hænder, og hvor det for første gang lykkes hende at synge »håbets vise«? Eller er det måske det øjeblik, hvor vandet lukker sig over hende? Og hvordan skal denne slutscene forstås? Er der virkelig tale om et selvmord? Kunne man ikke lige så godt sige, at det er et ulykkestilfælde eller et desperat opgør? Væl-

ger Mouchette frivilligt og helhjertet døden? Er hun ikke snarere et barn, der leger bryllup, eller offeret for et kollektivt mord? Alle disse fortolkninger har sandsynlighedens præg. Og måske er summen af dem alle den egentlige forklaring. Mens der hos Bernanos ikke var nogen tvetydighed, fordi han udtrykkelig taler om selvmord, er Bresson ikke nær så kategorisk. Det lys, slutscenen er badet i, og som minder ikke så lidt om Balthazars dødsscene, røber en mangfoldighed af betydninger.

Og hvem er Bressons Mouchette for resten? Han indrømmer selv, at han, mens filmen blev til, rettede både på Bernanos' og endda på sin egen opfattelse af hende. Det har hans »model«, dvs. Nadine Nortier, simpelt hen tvunget ham til. Han har »sluppet hende løs på filmens handling« og opdagede derigennem, at tingene ikke var helt så enkle, som han fra begyndelsen havde forestillet sig dem. Mens Mouchette hos Bernanos er en onskabsfuld pige »med et underfundigt og lumsk ansigtsudtryk«, som efter voldtægten skammer sig over, at hun ikke længere er uberørt, og over at hun har mistet den eneste beskyttelse, hun havde, nemlig sin barndom, er hun hos Bresson langt mere spontan og ukompliceret. Hendes forhold til Arsène har – langt fra at styrke hendes hovmod – fremkaldt et tårbrud hos hende, og en frisk og hidtil ubrugt glans bryder frem hos hende. Det kvindelige og det moderlige bliver pludselig synligt. Og langt fra at skamme sig praler hun af det, der er sket. Det »nødens tyngdepunkt«, som Bernanos skriver om, er blevet forskubbet. Det lille naturbarn i bogen er blevet mere afdæmpet, og et svagt lysskær er brudt frem på hendes ansigt.

Sådan fremtræder den tredje Mouchette, som fra nu af fortjener at indtage sin plads ved siden af Bernanos' to. Men hun fortjener også sin plads ved siden af de andre skikkelser i Bressons film, bl. a. hans lille Marie i *Balthazar*. Er hun af samme støbning som de andre? Jean de Baroncelli viger ikke tilbage for at skrive om *Mouchette* i »Le Monde«, at filmen må placeres som »slutpunktet på den stejle vej, Bresson i 20 år har betrådt«. Også vore hjemlige filmkritikere har næsten enstemmig hilst *Mouchette* som den forkætrede instruktørs hidtil bedste film. Selv er jeg – trods min begejstring – lidt mere forbeholden. Efter min mening betyder dette nye værk et vist tilbageskridt i forhold til *Balthazar* og endda i forhold til *Processen om Jeanne d'Arc*. Hvis det er sandt, at Bressons geni består i, at han nærmer sig sine emner ved at kredse om dem, ved ikke at afsløre mere end *brudstykkerne* af en handling for os og ved ud fra forskellige synsvinkler at belyse et væsens indre gåde, er *Mouchette* et alt for lineært værk og en film, der i alt for høj grad er knyttet til et bestemt handlingsforløb, til at man kan betragte den som typisk for den fremgangsmåde, Bresson benytter sig af. Men når det er sagt, må vi ikke glemme, at et tilbageskridt for en Bresson altid er et relativt fænomen. Selv om *Mouchette* ikke er den franske instruktørs rigeste og mest fuldendte film, er den dog stadig et filmisk mesterværk. Med al sin skønhed, renhed og grusomhed vil *Mouchette* til enhver tid stå som et eklatant bevis på det, filmkunsten ifølge Bresson kan og bør være, »ikke noget skuespil, men en skrift . . .

som er i stand til at indfange det, der ikke kan siges med ord.«

Martin Drouzy

Eftermiddagsgæsten

Prod.: Brdr. Refn. Danmark 1968. Instr.: Peter Refn/ass.: Anders Refn. Manus.: Peter Refn. Forlæg: Story af Sven Holm. Foto: Ole Schultz (Cinemascope). Klip: Kasper Schyberg. Musik: Per Bentzon Goldschmidt, Niels Jørgen Steen (arr.). Udført af bl. a.: Kenny Drew, Bernt Rosengren, Allan Botschinsky, Al Heath, Uffe Karskov, Henning Ørsted-Pedersen, Alex Riel m. fl. Medv.: Per Bentzon Goldschmidt, Lykke Nielsen, Ulf Piilgaard, Lotte Tarp, Jesper Klein, Susanne Bjerrehuus, Dorthe og Stine, Astrid Pade, Hans Kragh-Jacobsen, Hans Kristensen, Gertie Jung, Petri m. fl. Prem.: Camera 31/5 1968. Udl.: Camera I/S. Længde: 27½ min., 770 meter, censur: rød.

»En barok fortælling« kalder *Peter Refn* sin korte film, »Eftermiddagsgæsten«, som han har skrevet i samarbejde med *Sven Holm*. Bagefter spekulerer man naturligvis over, hvorfor den skulle have netop den undertitel; hvorfor »fortælling« og ikke »film«; hvorfor »barok«. Fortællingen, som jeg foretrækker at omtale som filmen, er ikke videre *baroque*. Den kan med lidt større ret kaldes for en *barocco*, og det er ment som en kompliment. Begynder man at søge mellem de almindelige danske betydninger af ordet »barok« – sær, overdrevet, groft urimelig, barbarisk, forvirret, uregelmæssig, overlæst, pompøs etc. – synes man ikke umiddelbart at kunne slå ned på netop det kodeord, der kan lukke døre op. For mig at se virker det næsten, som om den enkelte tilskuer efter temperament kan vælge blandt ordets betydninger, og skal jeg endelig vælge, må det blive det ret neutrale »uregelmæssig«. Det er dog stadig et betinget kodeord, og det forekommer mig ikke aldeles nødvendigt. Der er ingen lukkede døre ind til forståelsen af filmen, der er blottet for mystifikationer ud over undertitlen.

Man kan måske forvirres lidt over øjeblikke i indledningen, specielt i samtalen ved havebordet, hvor der forekommer »mærkelige« klip, for mig at se ubegrundede ændringer i kamerapositionen (med mindre *Per Bentzon Goldschmidt*s talent ligefrem fordrer denne teknik – jeg nægter at tro det), og hvor de to personers hoveder på et tidspunkt uskønt forsvinder over billedkanten. Det er dog små indvendinger mod en meget køn og gennemsympatisk skildring – jeg nægter at bruge ordet signalement – af en urealistisk drøm om et gammelt venskabs evige, guldrandede værdi. »Grav det frem, som ligger år tilbage . . .«, som det hedder i den centralt placerede sang.

»Eftermiddagsgæsten« er bl. a. sympatisk, fordi den ikke tager parti. Naturligvis kan man i den omstændighed, at filmen først og fremmest skildrer Per, aflæse en hel del sympati fra instruktørens side for netop denne farverige skikkelse, men det er jo netop *hans* drøm om kammeratskabet, hans verden, filmen skildrer. Ægteparret præsenteres i det lange skud, der karakteriserer uden at karikere, og der er intet usympatisk i skildringen af dem. Man er overbevist om, at instruktørens næste film udmærket

kan handle om dette par og om, hvad de foretog sig, før de kom hjem og fandt deres hus invaderet af et folkefærd, de havde sluppet forbindelsen med som tyve-årige. Måske en film om, hvad der satte dem i stand til at tage hele postyret så forbandet pænt.

At filmen ikke tager parti for nogen af parterne, er vel stadig en uregelmæssighed i dansk film, selv om tendenser i den retning mærkes, især inden for den nyere kortfilm. En anden uregelmæssighed er filmens demonstration af splittelsen mellem trangen til at leve i nuet og en sentimental og oprigtig længsel efter motiver fra fortiden. Det kommer klart til udtryk i afsnittet med de lanciers- og kædedansende festdeltagere, der bestemt ikke her dyrker camp, men som følger sig smukke, og som derfor også bliver smukke. Et replikskifte som » . . . er De da journalist?« – »Næ, jeg er bare lettere beruset.«, peger direkte tilbage til »Casablanca«, og selv totalbilledet af *Gertie Jung*s religiøst-mystiske legeme i flugt rundt om luthuset peger på en eller anden måde bagud til en stemning, som godt kan være gengivet af *Jean Renoir*, og som derfor sikkert er betydeligt ældre.

Der er lagt meget stor vægt på skildringen af festen, og selv om der måske vises en glad bassist eller en lige så glad trusserøv for stor opmærksomhed, så virker dog helheden som en dejlig happening af stemningsskabende detaljer; og det er afgjort ikke kun den helt uforglippede glæde, der beskrives. Også her kommer uregelmæssigheden frem, og det er lykkeligvis ikke primært de »barokke« detaljer i skildringen af festen, der skaber den. Det er instruktørens holdning til festens skiftende stemninger, hvor også den glimrende musikalske side bidrager afgørende. Synd blot, at man ikke kan opfatte sangteksternes fulde ordlyd. Om årsagen udelukkende ligger i lydarbejdet, er tvivlsomt, eftersom *Per Bentzon Goldschmidt*s særegne, uskoledede replikføring i andre afsnit af filmen gør dialogen ret vanskelig at fatte. Når den opfattes, er det en charmerende og ganske overbevisende teknik, men når det modsatte er tilfældet, er det jo en katastrofe for filmen. Det er noget, både skuespilleren og hans instruktør(er) nødsages til at arbejde med. Det har noget med disciplin at gøre, og det er naturligvis lidt uvant for de fleste danske skuespillere, skolede såvel som uskoledede. Spørgsmålet er måske, om filminstruktørerne almindeligvis stiller for små krav til skuespillerne.

»Eftermiddagsgæsten« er yderligere et eksempel på godt kameraarbejde (*Ole Schultz*) i en dansk kortfilm. Det er jo en pragtfuld tendens at følge, og jeg glæder mig som sagt til filmen om værtparret Erik og Edith.

Poul Malmkjær

PREMIERERNE

AMERIKANSKE:

BALLAD OF JOSIE (Balladen om Josie), 1967. Instr.: Andrew V. McLaglen/ass.: Terry Morse jr. Medv.: Doris Day, Peter Graves, George Kennedy. Prem.: Drive-In 3/6 1968. Udl.: ASA. Længde: 102 min., 2810 meter, censur: rød.

CARNIVAL OF THIEVES (Sådan plyndrer man en bank), 1968. Instr.: Russell Rouse. Medv.: Stephen Boyd, Yvette Mimieux, Walter Slezak. Prem.: Colosseum 10/6 1968. Udl.: Paramount. Længde: 106 min., 2915 meter, censur: grøn.

DARING GAME (Undsætning fra havet), 1968. Instr.: Laszlo Benedek, R. Browning, B. Chapman/ass.: G. McLean. Medv.: Lloyd Bridges, Nico Minardos, Michael Ansara. Prem.: Nørreport 22/5 1968. Udl.: Paramount. Længde: 101 min., 2770 meter, censur: gul.

FITZWILLY (Fitzwilly slår til), 1968. Instr.: Delbert Mann/ass.: Terry Nelson. Medv.: Dick Van Dyke, Edith Evans, John McGiver. Prem.: Dagmar 7/5 1968. Udl.: U.A. Længde: 102 min., 2810 meter, censur: rød.

THE INCIDENT (New York kl. 3 nat), 1967. Instr.: Larry Peerce/ass.: Steve Barnett. Medv.: Tony Musante, Martin Sheen, Beau Bridges. Prem.: Palladium 3/5 1968. Udl.: Fox. Længde: 99 min., 2730 meter, censur: gul.

Fed, hysterisk allegori om et voldsdomineret Amerika, koncentreret ned til New York-undergrundbanens lilleverden. Fingerfærdigt syet sammen og teatralisk effektfuldt spillet, men for skematisk i konstruktionen og for uklar i sigtet til at gøre nogen synderlig virkning. Tydelig inspirationskilde: LeRoï Jones' for nylig filmatiserede »Dutchman«. – Pim.

JACK OF DIAMONDS (Listetyven), USA/DBR. Instr.: Don Taylor/ass.: Wolfgang Glattes. Medv.: George Hamilton, Joseph Cotten, Marie Laforet, Maurice Evans. Prem.: Colosseum 3/6 1968. Udl.: MGM. Længde: 90 min., 2965 meter, censur: rød.

THE KARATE KILLERS (Håndkant-dræberne), 1967. Instr.: Barry Shear/2nd unit: Eddie Seata/ass.: Bill Finnegan. Medv.: Robert Vaughn, David McCallum, Curd Jürgens. Prem.: Roxy 27/5 1968. Udl.: MGM. Længde: 92 min., 2545 meter, censur: gul.

KILL A DRAGON (Østens mafia), 1967. Instr.: Michael Moore/ass.: Robert Goodstein. Medv.: Jack Palance, Fernando Lamas, Aldo Ray. Prem.: Platan 27/5 1968. Udl.: U.A. Længde: 91 min., 2500 meter, censur: gul.

MADIGAN (Skyd uden varsel), 1967. Instr.: Donald Siegel. Medv.: Richard Widmark, Henry Fonda, Inger Stevens, Harry Guardino. Prem.: Saga 27/5 1968. Udl.: ASA. Længde: 101 min., 2780 meter, censur: gul.

Don Siegels come-back som instruktør har ført til en noget forsinket »opda-

gelse« af denne uforskyldt tilbagetrukne skikkelse i amerikansk film. »Madigan« når dog ikke på højde med Siegels mesterværk, gangsterfilmen »Baby Face Nelson«, der blev stoppet af den danske filmcensur.

I disse Godard-inficerede år er »Madigan« en forfriskende gammeldags film, solid som granit og fuld af urovækkende forståelse for politiets tvetydige stilling i New Yorks underverden. Men filmen er ikke et håndfast idédrama i den »humanistiske« tradition. Den er hverken et forsvar for eller en fordømmelse af politiets metoder. Den beskriver blot og lader tilskueren selv tage stilling. Ambitionerne er begrænsede, hvilket giver resultatet et ret uanseligt format. Men man nyder filmen, mens den står på – dens viden om mennesker og miljø, dens rytmeformnemmelse, tørre humor og elegante vekslen mellem to løst forbundne historier. – Pim.

NAMU, THE KILLER WHALE (Dræberhvalen Namu), 1966. Instr.: Laszlo Benedek. Medv.: Robert Lansing, John Anderson, Robin Mattson. Prem.: Park 20/5 1968. Udl.: U.A. Længde: 88 min., 2445 meter, censur: rød.

OH DAD, POOR DAD, MAMMA'S HUNG YOU IN THE CLOSET AND I'M FEELING SO SAD (Ah far, stakkels far, mor har hængt dig i klædeskabet og jeg er så ked af det). Instr.: Richard Quine/ass.: Mickey McCardle. Medv.: Rosalind Russell, Robert Morse, Barbara Harris. Prem.: Dagmar 17/5 1968. Udl.: Paramount. Længde: 86 min., 2370 meter, censur: gul.

Richard Quine er en af amerikansk films venligste instruktører – og følgelig ganske uegnet til at konkurrere med Kubrick og Richardson i sort »syg« humor. Som alle Quines film er denne teaterfarcefilmatisering udsøgt stilfuld, men denne gang på en enerverende anstrengt, opblæst og charmeforladt måde. Man vil huske nogle pudsige erotiske scener mellem den totalt uerfarne Robert Morse og den ligefremme Barbara Harris, en ny, indtagende *dead pan*-variation af den »dumme« sex-pige. – Pim.

THE PISTOLERO OF RED RIVER (Skarpskytten fra Red River), 1967. Instr.: Richard Thorpe/ass.: Erich von Stroheim jr. Medv.: Glenn Ford, Angie Dickinson, Chad Everett. Prem.: Atlantic og Enghave 13/5 1968. Udl.: MGM. Længde: 96 min., 2630 meter, censur: gul.

P. J. (Sidste advarsel), 1967. Instr.: John Guillermin/ass.: Phil Bowles. Medv.: George Peppard, Raymond Burr, Gayle Hunnicutt. Prem.: Palads 6/5 1968. Udl.: ASA. Længde: 105 min., 2970 meter, censur: gul.

PLANET OF THE APES (Abernes planet). Anm. dette nr.

VALLEY OF THE DOLLS (Dukkernes dal), 1967. Instr.: Mark Robson/ass.: Eli Dunn. Medv.: Barbara Perkins, Patty Duke, Paul Burke, Sharon Tate. Prem.: Palads 24/5 1968. Udl.: Fox. Længde: 123 min., 3160 meter, censur: gul.

WHAT'S SO BAD ABOUT FEELING GOOD? (Her går det godt), 1968. Instr.:

George Seaton. Medv.: George Peppard, Mary Tyler Moore, Don Stroud. Prem.: Imperial 22/5 1968. Udl.: ASA. Længde: 76 min., 2580 meter, censur: rød. **YOUNGBLOOD HAWKE** (Huset Hawke), 1964. Instr.: Delmer Daves. Medv.: James Franciscus, Suzanne Pleshette, Genevieve Page. Prem.: Bio Lyngby 17/6 1968. Udl.: Paramount. Længde: 137 min., 3150 meter, censur: gul.

DANSKE:

EFTERMIDDAGSGÆSTEN. Anm. dette nr.

DR. GLAS, 1968. Instr.: Mai Zetterling. Medv.: Per Oscarsson, Ulf Palme, Lone Hertz. Prem.: Grand 12/6 1968. Udl.: ASA. Længde: 83 min., 2270 meter, censur: gul.

Mai Zetterling finder, at det problem Hjalmar Söderberg fremlægger i sin roman er helt nutidigt, selv om handlingen er henlagt til 1905. Man kunne tilføje, at Söderbergs prosa, hans stil, er lige så klar og nutidig som problematikken, men at Zetterlings symboltyngede, prætentøse og kvasidybsindige filmstil, til gengæld virker uendelig *altmodisch*. Kompositionen mangler klarhed, man har en fornemmelse af, at filmen består af omtrent $\frac{1}{3}$ tågede, uskarpe indstillinger (den halvblinde, mere end halvfemsårige (?), Dr. Glas' vandring i Stockholm), $\frac{1}{3}$ overbelyste drømmefantasier, samt $\frac{1}{3}$ virkelighed. Filmen er ikke for lang i forvejen. Det er en skam, at Zetterling med vold og magt skal transportere sin enorme bagage af halvfordøjede symboler og freudianismer i et balanceret, behersket kunstværk som Söderbergs »Dr. Glas«. Forplumret. – Ø.H.

ENGELSKE:

CHARLIE BUBBLES (Berømmelsens pris), 1967. Instr.: Albert Finney/ass.: Terence Clegg. Medv.: Albert Finney, Colin Blakely, Liza Minnelli, Billie Whitelaw. Prem.: Dagmar 27/5 1968. Udl.: ASA. Længde: 89 min., 2450 meter, censur: rød.

THE MERCENARIES (Sidste tog fra Katinga), 1967. Instr.: Jack Cardiff/ass.: Ted Sturgis. Medv.: Rod Taylor, Peter Carsten, Jim Brown, Kenneth More, Yvette Mimieux. Prem.: Palladium 13/5 1968. Udl.: MGM. Længde: 100 min., 2850 meter, censur: gul.

POOR COW (Stakkels ko), 1967. Instr.: Kenneth Loach/ass.: Andrew Grieve. Medv.: Carol White, Terence Stamp, John Bindon. Prem.: Metropol 17/5 1968. Udl.: Palladium. Længde: 101 min., 2795 meter, censur: gul.

Ken Loach har fastere greb om situationerne og viser større lyrisk billedfornemmelse her end i sin meget omtalte TV-film »Cathy, kom hjem«, der også hvilede på Carol Whites evne til at levendegøre en af samfundets udstødte, så det klynkevorner undgås.

Loachs betragtelige talent udfolder sig inden for den enkelte scene, som han ganske afslappet bygger op ved hjælp af en række autentisk virkende detaljer. Hans »løse« TV-dokumentariske stil giver plads til en mængde hverdagsnuancer, et tonefald indfanges med imponerende mange modulationer. Loach er kort sagt den filminstruktør, man en overgang håbede, Mogens Vemmer ville blive herhjemme. Når eller hvis han en gang får viljen eller evnen til at komponere en film som helhed, vil han måske kunne skabe det betydelige. – Pim.

STRANGER IN THE HOUSE (Fremmed i eget hus), 1967. Instr.: Pierre Rouve/ass.: Jimmy Komisarjevsky. Medv.: James Mason, Geraldine Chaplin, Bobby Darin. Prem.: Metropol 3/5 1968. Udl.: Gloria. Længde: 104 min., 2850 meter, censur: gul.

FRANSKE:

LES AVENTURIERS/L'AVVENTURIERI (Vovehalsene), FR/IT 1967. Instr.: Robert Enrico. Medv.: Lino Ventura, Alain Delon, Johanna Shimkus. Prem.: Imperial 13/5 1968. Udl.: Constantin. Længde: 112 min., 3105 meter, censur: gul.

A BELLES DENTS (Fotomodel i Paris), DBR/FR 1966. Instr.: Pierre-Gaspard Huit. Medv.: Mireille Darc, Jacques Charrier, Paul Hubschmid. Prem.: Vester 10/6 1968. Udl.: Alliance. Længde: 105 min., 2675 meter, censur: gul.

BENJAMIN OU LES MEMOIRES D'UN PUCEAU (Benjamin), 1967. Instr.: Michel Deville. Medv.: Michèle Morgan, Michel Piccoli, Pierre Clementi, Catherine Deneuve. Prem.: Alexandra 8/5 1968. Udl.: Paramount. Længde: 107 min., 2830 meter, censur: gul.

Der er ikke meget tilbage af Devilles fordoms charme og elegance i »Benjamin«, der allerhøjest kan bruges som eksempel på, hvordan et dårligt manuskript »smitter af på stilen. Billedet af den galante tid, hvor den halvfrivole verberotik trives, og stuepigerne får, hvad de har godt af hos hverandre, iblandet et stenk malurt og tristesse, er uendelig fortærsket, og Deville har ikke gjort en tøddel for at give det nyt liv. Filmen låses i lange perioder fast i en valen halvtotal, der modsiger alt, hvad der ellers tidligere er sagt om Devilles filmstil. Et ufikst, banalt venstrehåndprodukt, med en undtagelse: den store Michèle Morgan. – Ø. H.

LA BLONDE DE PEKIN (Blondinen fra Peking), FR/IT/TY 1966. Instr.: Nicolas Gessner. Medv.: Mireille Darc, Claudio Brook, Edward G. Robinson. Prem.: Vester 27/5 1968. Udl.: Paramount. Længde: 95 min., 2385 meter, censur: grøn.

CASSE-TETE CHINOIS POUR LE JUDOKA/DIE SIEBEN MASKEN DES JUDOKA (Den sorte drage), FR/IT/TY 1968. Instr.: Maurice Labro. Medv.: Marc Briand, Marilu Tolo, Maria Minh. Prem.: Nørreport 19/6 1968. Udl.: ASA. Længde: 105 min., 2885 meter, censur: gul.

CE SACRE GRAND PERE (Pokker til bedstefar), 1968. Instr.: Jacques Poitrenaud. Medv.: Michel Simon, Marie Dubois, Yves Lefebvre. Prem.: Metropol 21/6 1968. Udl.: International/Gloria. Længde: 90 min., 2480 meter, censur: rød.

LA CHINOISE (Kineserinden). Anm. næste nr.

L'ESPION (Hjernevask), FR/TY 1966. Instr.: Raoul Lévy/ass.: Thomas Grimm. Medv.: Montgomery Clift, Hardy Krüger, Macha Méril, Roddy McDowall. Prem.: Carlton 6/6 1968. Udl.: Paramount. Længde: 106 min., 2780 meter, censur: grøn.

LE GENDARME A NEW YORK (6 strissere vælter New York), FR/IT 1965. Instr.: Jean Girault. Medv.: Jouis de Funés, Genevieve Grad, Michel Galabru. Prem.: Roxy og Drive-In 8/5 1968. Udl.: Constantin. Længde: 90 min., 2555 meter, censur: rød.

L'HOMME QUI VALAIT DES MILLIARD (Manden, der var millioner værd),

FR/IT 1967. Instr.: Michel Boisrond. Medv.: Frederick Stafford, Raymond Pellegrin, Peter Van Eyck. Prem.: Nørreport 15/5 1968. Udl.: Regina. Længde: 90 min., 2375 meter, censur: gul.

INDOMPTABLE ANGELIQUE/UNBEZÄHMBARE ANGELIQUE/L'INDOMPTABLE ANGELICA (Angelique og piraterne), FR/TY/IT 1967. Instr.: Bernard Borderie. Medv.: Michèle Mercier, Robert Hossein, Christian Rode. Prem.: Saga 9/5 1968. Udl.: Constantin. Længde: 95 min., 2370 meter, censur: gul.

JE T'AIME, JE T'AIME (Jeg elsker dig, jeg elsker dig), 1968. Anm. dette nr.

MOUCHETTE (Mouchette – den voldtagne), 1967. Anm. dette nr.

OSCAR (Oscar), 1967. Instr.: Edouard Molinari. Medv.: Louis de Funés, Claude Rich, Agathe Natanson. Prem.: Metropol 30/5 1968. Udl.: Fox. Længde: 85 min., 2265 meter, censur: rød.

SEXY GANG (Sexgangsterne), 1966. Instr.: Henry Jacques/ass.: Louis Duchesne. Medv.: Linda Veras, Agnès Datin, Karine Ker. Prem.: Vester 21/6 1968. Udl.: F-C Palladium. Længde: 93 min., 2545 meter, censur: gul.

ITALIENSKE:

A CIASCUNO IL SUO (Den onde cirkel), 1967. Instr.: Elio Petri. Medv.: Gian Maria Volonté, Irene Papas, Gabriele Ferzetti, Salvo Randone. Prem.: Carlton 22/5 1968. Udl.: U.A. Længde: 93 min., 2565 meter, censur: gul.

Sicilien 1966 – kameraet kredser, som en spejdende rovfugl, ind over byen Cefalu, dykker og lander på pladsen foran den mægtige katedral for straks at krybe i stilling og indfange det første tegn på fare: et anonymt trusselsbrev. Fra begyndelsen er filmens stil etableret, urolig, lurende, faretruende, overlegent behersket og meget udspekuleret. Man har, vel med rette, bebrejdet Elio Petri denne uventede spændingssøgende stil; men den stemmer unægtelig godt overens med filmens emne, den uhyggeligt fordækte, så respektabelt camouflerede mafiaterror, som stadig behersker adskillige byer på Sicilien, efter at den mere håndgribelige organisation, som Rosi nærmeste sig en beskrivelse af i »Salvatore Giuliano«, ikke eksisterer mere. Drejebogen efter Leonardo Sciascias lille roman »A ciascuno il suo« taber nok nogle af bogens finere nuancer og tegner det spegede intrigespil med lidt for udtalt effekt, men filmen forvansker ikke sit forlæg. En del hentydninger til litteratur – og siciliansk litteratur i særdeleshed – er udeladt, men vi hører dog, at den unge lærer Laurana, som så uklogt sætter sig for at udrede trådene omkring et frygteligt zigmord, har beskæftiget sig med Manzoni, og vi ser, at han er i færd med at læse Moby Dick. Laurana er egentlig en stilfærdig, tænksom humanist, men da han først er kommet på sporet af den store usynlige bagmand, fremturer han trods alle advarsler med fanatisk stædighed! I øvrigt må man ikke tro, at det er en ren og skær røverhistorie, filmen diskurser op med. Meget konkrete forhold og ofte påviseligt sande begivenheder ligger til grund for Sciascias romaner, og det gælder også denne. Petris filmatisering er ægte og træfsikker i miljøskildringer. Skuespillerne er alle gode, flere bemærkelsesværdigt gode, således

Gian Maria Volonté og, i en enkelt minderværdig scene, Salvo Randone. Filmens største minus: den påtrængende pompøse under-, nej, snarere overlægningsmusik! – hj

BANDIDOS (Banditos), IT/SP 1967. Instr.: Max Dillman. Medv.: Enrico Maria Salerno, Terry-Thomas, Maria Martin. Prem.: Slotsbio, Randers 10/6 1968 – 21/6 1968 Platan. Udl.: Rex. Længde: 96 min., 2630 meter, censur: gul.

LA DONNA NEL MONDO/ EVA SCOSCIUTA (Alle verdens kvinder), 1962. Instr.: Gualtieri Jacopetti, Paolo Cavara, Francesco Prosperi. Semi-dokumentarfilm. Prem.: Roxy 4/6 1968. Udl.: Gloria. Længde: 92 min., 2970 meter, censur: gul.

JOHNNY YUMA (Johnny Yuma), 1966. Instr.: Romolo Guerrieri/ass.: Jim Gregory. Medv.: Mark Damon, Lawrence Dobkin, Rosalba Neri. Prem.: Platan 4/6 1968. Udl.: Galla. Længde: 99 min., 2735 meter, censur: gul.

IL MIO NOME E PECOS (Mit navn er Pecos), 1966. Instr.: Maurizio Lucidi. Medv.: Robert Woods, Lucia Modugno, Peter Carsten. Prem.: Vester 10/5 1968. Udl.: Fox. Længde: 83 min., 2335 meter, censur: gul.

OPERATION KID BROTHER, O.K. CONNERY (Operation Lillebror), 1967. Instr.: Alberto de Martino/ass.: Carlo Moscovino. Medv.: Neil Connery, Daniella Bianchi, Adolfo Celi. Prem.: Nørreport 29/5 1968. Udl.: U.A. Længde: 104 min., 2940 meter, censur: gul.

JAPANSKE:

ANDERSEN MONOGATARI (Fra H. C. Andersens eventyr), 1968. Instr.: Kimio Yabuki. Tegnefilm. Prem.: Odense 30/4 1968 – Tre Falke 2/5 1968. Udl.: Japanske ambassade.

TYSKE:

MORD UND TOTSCHLAG (En slags mord), 1966. Instr.: Volker Schlöndorff. Medv.: Anita Pallenberg, Hans Peter Hallwachs, Manfred Fischbeck. Prem.: Camera 17/5 1968. Udl.: ASA. Længde: 87 min., 2380 meter, censur: gul.

Schlöndorffs anden film er ganske sikkert drejet, men dens kolde beskrivelse af en vis type kolde og indifferente mennesker, der er »produkter af deres tid«, kan ikke fængsle, lige så lidt som man kan interessere sig for personerne selv. Det tyske storbymiljø er skildret med et vist ubehag, der forplanter sig, men man får ikke fornemmelse af, at Schlöndorff vil noget bestemt med sin illusionsløse film. Mest af alt virker den som en fattigmands Chabrol. – Ø. H.

ØSTRISKE:

DIE LIEBESQUELLE (Elskovskilden), 1965. Instr.: Ernst Hofbauer. Medv.: Sieghardt Rupp, Baldvin Baas, Anne Smyrner. Prem.: Nora og Merry 17/6 1968. Udl.: Dansk-Svensk. Længde: 78 min., 2275 meter, censur: rød.

Index udarbejdet af Viggo Holm Jensen. Filmen set af: Øystein Hjort (Ø. H.), Henning Jørgensen (hj), Morten Piil (Pim.).



Lee Remick i Jack Smights »No Way to Treat a Lady«, der står umiddelbart foran sin Københavnspremiere, da dette nummer går i trykken.

Minikritikken er en smule reduceret i dette nummer, da Henrik Stangerup har ønsket at udgå i denne omgang. Stjernerne falder vist også lidt mere spredt end ellers; det skyldes sommerferier og Cannes-festival. Endelig skylder vi at gøre opmærksom på, at »In the Heat of the Night« desværre er faldet ud.

	Anders Bodelsen	Martin Drouzy	Bent Grasten	Øystein Hjort	Niels Jensen	Frederik G. Jungersen	Henning Jørgensen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piił	Jørgen Stegelmann
**** = MESTERVÆRK											
*** = SKAL ABSOLUT SES											
** = SEVÆRDIG											
* = KAN TIL NØD SES											
● = LIGEGYLDIG											
Mouchette (Bresson)	*	***	●	***	**	***	****	****	***	**	***
Skyd uden varsel (Siegel)	*		***	**	●	***			**	**	***
Den onde cirkel (Petri)	**	*	****	**		*	**	**		*	***
Abernes planet (Schaffner)	*	**	●	*	*	***	*		***	**	***
Benjamin (Deville)	***	**	●	●	**	●	**	***	●	***	****
Kineserinden (Godard)	*	****	●	**	*	**	***	**	*	*	
Jeg elsker dig, jeg elsker dig (Resnais)	**	***	**		●	●	***	**	*	*	
Hjernevask (Levey)	**		*	**	●	*		*	*	*	
New York kl. 3 nat. (Peerce)			●			**	*		*	●	
P. J. - sidste advarsel (Guillermin)	●		**	*	●				*	●	*
Vovehalsene (Enrico)				*	●	*	*		*	*	●
Stakkels ko (Loach)				●			*		●	**	
De kalder os mods (Lindqvist, Jarl)			●			●	*		*	*	
Fitzwilly slår til (Mann)	●		**						●	●	
En slags mord (Schlöndorff)				●				**			●
Oscar (Molinari)	*		●			*				●	
Dr. Glas (Zetterling)	●	**	**	●	●	●	●		●	●	
Her går det godt (Seaton)	*		●	●							
Jeg elsker blåt (Methling)	●		*		●	●				●	
Ah, far, stakkels far, mor har hængt dig i klædeskabet... (Quine)			●	●			●		●	*	●

14. årg. august 68

kr. 5.12

