

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



4. ÅRGANG SEPTEMBER 1957

28

Forsidebilledet: En af de instruktører, der i de senere år har gjort sig fordelagtigt bemærket i Hollywood, er *Stanley Kubrick*, som vi i kommende numre skal fortælle mere om. Billedet er fra hans thriller „Killer's Kiss“.

<i>Ebbe Neergaard</i>	2
Nye billeder	3
Det søgende øje af <i>Theodor Christensen</i>	4
Møde med <i>Bresson</i> af <i>Aito Mäkinen</i>	6
Læserbreve	9
Noter om <i>George Stevens</i> af <i>Ib Monty</i>	10
Venedig-dagbog af <i>Erik Ulrichsen</i>	14
„Look at Britain!“ af <i>Vibeke Brodersen</i>	20
<i>Chaplin</i> som egocentriker (<i>Mitry</i> : „Charlot et la „Fabulation“ Chaplinesque“) af <i>Werner Pedersen</i>	21
Filmanmeldelse: „Følgere“ af <i>Lindsay Anderson</i>	21
Årets bedste filmplakat	23
Fra Filmmuseets plakatsamling ..	23
Filmindex XXVI (<i>Wolfgang Staudte</i>)	24

Ansvarshavende redaktør:
ERIK ULRICHSEN

„Kosmorama“ udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, K, tlf. Minerva 2686. Ekspedition af medlemskort, adgangskort og „Kosmorama“ hverdage 9—17 (lørdag 9—13), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12—15 (dog lukket om lørdagen) og tirsdag og torsdag 19—21. „Kosmorama“ koster tilsendt 6 kr. årlig (9 numre) — første årgang kan købes for 5 kr., anden og tredje årgang for 6 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 3 første årgange kan fås for 75 øre stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 46738.

Lay-out: Bergsøe Reklame A/S

Tryk:

A. W. HENNINGSEN

Ebbe Neergaard

30-3-1901 — 2-8-1957

Ebbe Neergaard var den kyndigste danske filmpropagandist, og efter hans død er den danske filmfront betydeligt svækket.

Neergaard gjorde en indsats for filmen på en række felter. Han var blandt de første, som forstod, at den kommercielle filmdistribution ikke er nok, og som leder af „Forsøgsscenen“s filmafdeling formidlede han, at en række interessante film kom frem herhjemme. Han virkede i trediverne og fyrrerne som kritiker ved forskellige blade. Han var filmhistoriker. Han var filmpædagog. Han var aktiv filmand. Og han var leder af „Statens Filmcentral“.

Hvad vil der i fremtiden ske på disse felter, og hvor savnes han mest?

Forevisningen af interessante spillefilm, der af en eller anden grund ikke kommer frem herhjemme, besørger nu af Det Danske Filmmuseum. Men Neergaard var pioneren på feltet.

Kritikeren: Selv *Jens Kistrup*, der finder, at vi undervurderer den nuværende filmkritik i pressen, har indrømmet, at vore dages pressekritik mangler et virkeligt sidestykke til *Ebbe Neergaard* i trediverne.

Filmhistorikeren: Der er nu højt regnet 3—4 filmhistorikere i Danmark. Neergaard vil sikkert blive savnet på dette felt.

Pædagogen: Der lægges for tiden mange filmpædagogiske planer, men tabet af Neergaards arbejdskraft vil i høj grad kunne mærkes.

Filmanden: Aktivt beskæftigede Neergaard sig kun med dokumentarfilmproduktion. Man vil på dette felt savne ham mere som inspirator end som kunstner.

Udlejeren: Neergaard gjorde et meget stort arbejde for at skaffe instruktive film hertil, og det vil ikke være let at finde en mand, der kan videreføre denne indsats med Neergaards entusiasme.

Det er da overordentlig meget, den danske filmverden skylder *Ebbe Neergaard*. Nogle vil hævde, at han var for vidtfavnende, at han arbejdede med alt for meget. Men har de mennesker, der hævder dette, ydet noget mere og noget bedre på blot eet af Neergaards hovedfelter: det kritiske, det filmhistoriske og det pædagogiske?

NYE BILLEDER

Ved A. Planetaros

George Cukor arbejder for „Paramount“ med „Obsession“. Den fra triumfer i europæiske film hjemvendte Anthony Quinn spiller sammen med Anna Magnani.

Stanley Donen er i øjeblikket i gang med forberedelserne til „Kiss Them for Me“ med Jayne Mansfield og Cary Grant. Det er en „Fox“-produktion.

Edward Dmytryk er vendt tilbage til U.S.A. efter at have filmatiseret „The Young Lions“ on location i Frankrig og Tyskland. Marlon Brando, Montgomery Clift og Dean Martin medvirker.

Joshua Logan skal iscenesætte Rodgers' og Hammersteins musical „South Pacific“ med Mitzi Gaynor og Rossano Brazzi. Optagelserne skal foregå på Hawaii, og Leon Shamroy skal fotografere.

Kazan vil åbenbart bevise sin udtalelse om, at Hollywood nu må lave bedre film for et mindre, men trofast publikum for at klare konkurrencen fra fjernsynet, med en produktion, der kvantitativt kan måle sig med Hitchcocks. Han begynder om kort tid på „Mud On the Stars“ efter en roman af William Bradford Huie. Hovedrollerne er endnu ikke besat.

Denys de la Patellière arbejder med en filmatisering af John Knittels roman „Thérèse Etienne“, som Buñuel oprindelig skulle have taget sig af. Françoise Arnoul og Pierre Vaneck har hovedrollerne.

„Maigret tend un Piège“ er titlen på Jean Delannoy's næste film. Den produceres af „Intermondia“ og ventes færdig i slutningen af denne måned.

Kortfilminstruktøren Pierre Kast, hvis „Les Charmes de l'Existence“ blev vist af Museet for et par år siden, skal nu iscenesætte spillefilm. Hans første arbejde hedder „1 + 1 = 1“, og Jean Marais skal have hovedrollen.

Alexandre Astruc arbejder med forberedelserne til en Maupassant-filmatisering, „Une Vie“. Maria Schell og Curd Jürgens har skrevet kontrakt om hovedrollerne.

Buñuels arbejde i Europa i år gav ham lejlighed til at møde sin mor, for første gang siden han forlod Spanien i 1936. Mødet fandt sted i den franske by Pau nær ved den spanske grænse. Buñuel er nu atter vendt tilbage til Mexico, hvor han skal filmatisere Evelyn Waugh's „Stemningsfuld Begravelse“.



„Les Montparnos“, som Max Ophüls begyndte på kort før sin død, har endnu ikke fået en anden instruktør. På grund af sin succes med „Arsène Lupin“ er Jacques Becker blevet nævnt som emne.

Henry Cornelius, der for nylig udtalte, at det var hans opfattelse, at Lubitsch-stilen kunne genoptages med held, vil forsøge sig i den retning i sin næste film „Next to No Time“ efter Paul Gallico's „The Enchanted Hour“. Kenneth More og Betsy Drake skal medvirke. Det er Cornelius' første film siden „Jomfru i Fåreklæder“, der kom i 1955.

Ralph Thomas skal iscenesætte Dickens' „A Tale of Two Cities“ med Dirk Bogarde og Dorothy Tutin i hovedrollerne. Filmen optages i Pinewood-studierne.

Carlo Lizzani befinder sig for tiden i Kina, hvor han arbejder på en dokumentarfilm „Il Fiume Giallo“ (den gule Flod).

„Jernbanemanden"s instruktør Pietro Germi er færdig med „L'uomo di paglia“. Som sædvanlig har han selv hovedrollen, og endvidere medvirker Luisa Della Noce.

Aldo Fabrizi har iscenesat og spiller hovedrollen i den italiensk-spanske co-produktion „Il maestro“.

Akiba Kurosawa, som for kort tid siden blev færdig med „Kumonosu-Djo“, der omtales i Venedigdagbogen, forbereder en filmatisering af Gorkis „Natherberget“.

Satsuo Yamamoto har dannet sit eget uafhængige selskab „Yamamoto Productions“, og han iscenesætter selv „Sugao Jiken“ („Det skete i Sugao“).

Robert Siodmak synes at ville blive i Tyskland, idet han atter her er i arbejde med en film, „Nachts wenn der Teufel kam“. Manuskriptet, der bygger på en virkelig tiltragelse, er skrevet af Werner Jörg Lüddecke. Claus Holm og Annemarie Düringer medvirker.

Kurt Jung-Alsen, som blev „opdaget“ ved filmfesten i Cannes i år, har for DEFA påbegyndt „Polonia-Express“, en film om en episode omkring en våbentransport gennem Tyskland i 1921. I hovedrollerne medvirker bl. a. Alice Graf, Horst Schön og Rudolf Ulrich.



DET SØGENDE ØJE af Theodor Christensen

Sommeren er forbi, vi forlader „the silly season“, den filmiske cyklus af fester afrundes, festival i Venedig med alle slags film, festen i Edinburgh med realistiske og dokumentarfilm.

Der har forresten også været filmfest herhjemme. Det var i begyndelsen af august, den varede kun en uge, repertoire var ikke nyt, men publikum interessant. Da De næppe har hørt om den, være den hermed nævnet: Filmfesten i Hald.

Hver sommer holder det internationale studentercenter på Hald hovedgård i Jylland en filmuge. Her får man enkelte af filmens klassikere at se og nogle repræsentative af de nyere film. I Cannes og Venedig er det forskellige film, der stort set vises for de samme mennesker, år efter år. På Hald er det ofte de samme film, men altid forskellige tilskuere, studenter fra alverdens lande, som tilbringer nogle dage eller uger i det første internationale center, der blev oprettet efter krigen.

Hvordan ser de på film, litteraturstuderende fra Frankrig, jurister fra de franske kolonier, tyske økonomer og hollandske sociologer, teknikere fra Polen og Italien, studenter fra Tunis, Indien, Iran?

De har en mere selvfølgelig, fortrolig, accepterende indstilling til film end studenter for 25 år siden. De kender film, ved noget om dens lovmæssigheder – selv om en kommuneskoleklasse, der i dag undervises i filmkundskab, nok en gang med tiden ved mere.

De er intellektuelle. De betragter den rene underholdningsfilm med en vis blasethed. Samtidig er de forbrugere af adspredelse ligesom alle andre. De fleste viser tegn på en ambivalent indstilling til kunstarten. Underholdningsfilmen kan ikke tages alvorligt; den sær-

prægede og betydningsfulde film må tages i alvor. Ud fra hvilke kriterier?

Helmut Käutners „Galskabens Vej“ blev vist. Dens realisme virkede, problemerne optog alle, ikke mindst tyskerne, og dens stilistiske mesterskab og menneskelige træfsikkerhed blev vurderet efter fortjeneste – såvidt man tør generalisere. Formen var i denne film ikke væsensforskellig fra underholdningsfilmens. Her var mennesker, situationer, en handling. Indholdet blev endevendt og mikroskopereet. Men antitesen form-indhold var til stede. Traditionel skoling i diskursiv tænkning satte ikke de unge intellektuelle i stand til at nå ud over denne håbløst ufrugtbar indstilling. Diskussionen blev til en snak om meningen med filmen; det virkede ikke som om der blev sat lighedstegn mellem filmens helhedsmønster og dens budskab.

Den mangelfulde helhedsopfattelse sporedes tydeligt gennem reaktionen på en anden film, *Humphrey Jennings'* „Listen to Britain“. Adskillige fandt den forvirret, spredt, usammenhængende. Det var som om en form, der for alvor skabte en syntese af budskab og stil, ikke rigtig kunne opfattes.

Det ville være utiladeligt at generalisere ud fra dette eksempel. Men på den anden side er der intet mærkværdigt i, at unge i dag har svært ved at vurdere god filmkunst ud fra den erfaring, de henter i biografene.

*

Det kan ikke nytte at benægte, at der findes et skel mellem „skønne“ og „anvendte“ kunster i moderne forstand. Filmmuseerne, der skulle popularisere den kunstneriske film, opnår til tider at indespærre den i museums-

betonet afsondrethed. Ikke så meget ved egen skyld, som fordi den daglige biografunderholdning går i kunstnerisk opløsning. Man *må* trække det kunstnerisk værdifulde frem, isolere det, betragte og vurdere på et „højere“ plan.

Skellet bliver uddybet, fordi den filmiske underholdning befinder sig i en kaotisk overgangstilstand, hvis forvirring stikker langt dybere end de kunstneriske og tekniske uroligheder ved overgangen fra stumfilm til tonefilm. Med widescreen, cinemascope, stereofonisk lyd og en flod af kulører er der foretaget så store indgreb i filmens kunstneriske teknik, at dens udøvere står rådvilde. Ikke fordi disse tekniske forandringer *nødvendigtvis* må lede til kunstnerisk forringelse. Det ved man intet om endnu, for de hæsblæsende tekniske fremskridt er ikke udsprunget af kunstneriske behov. Det er muligt, at der findes kunstneriske ækvivalenter til et filmbillede, der er tre gange så langt, som det er højt. De er bare ikke fundet endnu.

*

Med fjernsynet er vi sat tilbage – ikke til tonefilmens eller farvefilmens eller radioens barndom, men til filmen i svøb og markedsfelt, til perioden mellem *Edison* og *Méliès*, omkring *Porters* „Det store Togrøveri“. Fjernsynets folk – nogle af dem – hævder ganske vist stædigt, at det er noget nyt, det er ikke film. Men fjernsyn, det ideale fjernsyn, er naturligvis bundfilmisk, dets kunstneriske teknik er filmens, de tekniske modifikationer er

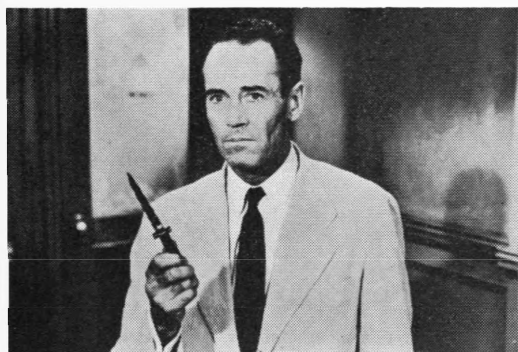
ikke så indgribende som de, der forvandlede stumfilm til tonefilm. Dette er så meget mere påfaldende, som biografernes film allerede inden fjernsynets gennembrud var inde i en udvikling fra det extensive til det intensive, på vej bort fra den udvendige handling, spredt over tid og rum, på vej ind i en næropfattelse af mennesket, en intim situationsfornemmelse, psykologisk dybdeboring, intens indre dramatik. Kort sagt alt det, som nu anses for fjernsynets særpræg.

Denne udvikling er i øjeblikket standset tolt. Hvis fjernsynet kæmper på de indre linier, mener filmindustrien at kunne redde sig på de ydre. Undtagelser udgør de film med fjernsynspræg, som bekræfter de to udtryksformers samhørighed: „Marty“, „Twelve Angry Men“.

At vi med fjernsynet begynder forfra, skal ikke opfattes som en nedsættende kommentar til de fjernsynsinstruktører, som benytter det nye (gamle) mediums intensive teknik med betydeligt talent. Det betyder kun, at vi i fjernsynets rodebutik stadig støder på fænomener, der genkalder nicle-odeon-perioden lyslevende. At vi begynder forfra er desuden en sandhed med en forskel: Den nye start bliver foretaget efter 60 års filmerfaring.

*

Midt i den alsidige nyorientering har den konventionelle film kun et usikkert tag, et famlende hold på sine egne udtryksformer. En af de nye danske film er en filmatisering af et hørespil, *H. C. Branners* „Jeg elsker dig“. Den film sætter sig mellem stolene. Hørespillet teknik er besynderligt omsmeltet til lyd- og replikassociationer, som temmeligt affekteret binder de langsomt gående situationer sammen. Kynismen virker lidt uægte og slet ikke chokerende. Der er ikke tale om den brutale oprigtighed, som *Ole Palsbo* engang sagde, at man når frem til kl. 2 om natten. Personerne er hensynsfuldt karikeret, ikke skånselsløst udleveret. Hele forløbet er uegalt, for menneskene er heller ikke gennemførte karikaturer. Ind imellem lykkes det for skuespillere og instruktør at give ægte, men ikke opsigtsvækkende udtryk for menneskelige almindeligheder. Tilskueren har sin personlige samvittighed i uberørt behold. På filmens skaberes vegne føler man en let svie i den kunstneriske samvittighed.



Henry Fonda i „Twelve Angry Men“, der også omtales i Venedig-dagbogen.



Bresson, der i denne måned fylder 50, fotograferet under filmfestivalen i Cannes.

AITO MÄKINEN *Møde med*

BRESSON

Blandt filminstruktørerne står *Robert Bresson* for mig som den reneste filmkunstner. Han har kun iscenesat fire spillefilm, og jeg har kun set to af dem. Jeg lyttede til ham i Cannes efter forevisningen af „Un condamné à mort s'est échappé“ (en dødsdømt er flygtet), jeg har spist til middag med ham, og efter midt-dagen gik jeg en tur med ham langs Paris' boulevarder.

Den beskedne, lidt duknakkede mand ved min side fylder 50 år den 25. september. Han beretter, at han er født i Midtfrankrig, og at han begyndte som maler. I trediveerne forsøgte han sig som kortfilm-instruktør, og han skrev dialoger og manuskripter til nogle film, som nu interesserer ham meget lidt, og hvis titler han knap kan huske. Senere blev Bresson assistent for forskellige instruktører, og da krigen brød ud, var han *René Clairs* assistent under optagelserne af dennes ufuldendte „*Air Pur*“.

Krigen medførte for Bresson 18 måneders

fangenskab i Tyskland. Da han vendte tilbage til Frankrig, traf han fader *Bruckberger*, og af samtaler med denne opstod manuskriptet til „*Les Anges du Péché*“ („Syndens engle“), som *Giraudoux* skrev dialogen til (den blev vist af Det Danske Filmmuseum marts 1955). Da filmen havde premiere i 1943, betegnede man den som et værk af en moden og personlig filmkunstner, men da jeg indrømmer, at jeg ikke har set den, tager Bresson afstand fra den: „Dengang forstod jeg endnu ikke filmens krav. Jeg troede, at filmen absolut måtte arbejde med en konventionel dramatisk konflikt, og jeg lod andre råde mig.“ I følge Bresson betød den to år senere fuldførte „*Les Dames du Bois de Boulogne*“ (Damerne fra Boulogneskoven – vist af filmmuseet oktober 1953) et vendepunkt for ham i hans filmæstetiske udvikling. Han stræber nu mere og mere efter at befri sin stil for enhver form for udsmykning. Han vil nok koncentrere sig om billedet, men

især om ærligheden i forholdet mellem billederne. I højere grad end tidligere kom han i konflikt med den almindelige billedstil, og efter optagelsen af denne film har han afskyet professionelle skuespillere. Han finder, at samarbejdet med *Maria Casarès* på forhånd var dømt til at mislykkes. „Jeg vil aldrig mere benytte mig af professionelle skuespillere i mine film. Jeg tror på filmen og dens egne midler. Filmen behøver ikke skuespillere, der i sig selv er „gode“. *Chaplins* kunst er f. eks. ikke filmisk, den er klovneri. Filmen er billedernes kunst; det drejer sig ikke i første række om det enkelte billede, men om billedernes relationer til hinanden. De skaber filmkunst. At skabe film er at skrive, og billederne er ord, som man kan sammenstille i sekvenser, i helheder. I forholdet til hinanden får i sig selv bløde billeder „farve“ og en betydning, som de mangler isoleret, og resultatet er en helhed, som har en bestemt stil – på lignende måde som et litterært kunstværk. Effektfulde indstillinger ødelægger helheden på lignende måde som forkert valgte ord i en bog.“

„*Les Dames du Bois de Boulogne*“ fulgtes af seks års påtvungen tavshed. Også en storstilet fransk-italiensk fællesproduktion, „*Ignace de Loyola*“, måtte henlægges.

Først i 1951 blev Bressons tredje spillefilm, „*Le Journal d'un Curé de Campagne*“ (En landsbypræsts dagbog), færdig. *Jean Aurenche* og *Pierre Bost* havde allerede udarbejdet et manuskript på basis af *Bernanos'* roman, men det blev vedtaget at indspille filmen efter Bressons eget manuskript, som nøje følger bogen.

Bresson søgte længe og omhyggeligt efter sine skuespillere og valgte til slut nogle helt ukendte, for kun de forekom ham at dække hans opfattelse af romanens personer. En debutant, *Claude Laydu*, spillede filmens ulykkelige unge præst. Til slotsfrøkenens rolle valgte en ukendt 20-årig pige o. s. v.

Instruktøren giver slip på *Agostini* – den fotograf, han tidligere havde benyttet – og skaber i samarbejde med veteranfotografen *Léonce-Henry Burel* en billedstil, der i så høj grad som muligt undgår den sædvanlige „fremstillende“ maner. Denne udsøgte fotostil, der er rig på grå toner, og som kun tager hensyn til de krav, der dybest set stilles af hver enkelt film, opdyrkede Bresson og Burel til fuldkom-

menheden i „*Un condamné à mort*“. Jeg tror næppe, at man har set en mere kunstnerisk og mere diskret fotografering i nogen film. Kamerabevægelserne er næsten umærkelige, og belysningerne og deres skiftet er fortræffeligt motiverede. Der er ikke ofret en skygge på ekspressionismens alter.

Allerede første gang jeg så den, gjorde „*Le Journal d'un Curé de Campagne*“ et vældigt indtryk på mig. Den skaber hurtigt en særegen verden, der ligesom hele tiden „fortættes“. Filmens hverdagsbegivenheder kommenterer og intensiverer hovedpersonens tragedie. Og da instruktøren beskriver, hvorledes præsten i sin forvirring taber rødvinflasken efter afsløringen, belyser den bitre stemning i afsnittet hovedpersonens skam mere gribende end ti „filmisk“ mere dramatiske indstillinger ville have gjort det. Og da forekommer det, at end ikke Bresson kan komme længere ved hjælp af sin lidenskabeligt rensede fortællerteknik.

Da vi gik igennem en mørk sidegade på vej til den strålende Champs Elysées, kunne jeg ikke lade være med at spørge ham om, hvad han tænkte om *Dreyers* film og i særdeleshed om „*Jeanne d'Arc*“. „For mig bliver det sværere og sværere at se filmene, for jeg ser alt for tydeligt det teatraliske og uægte i dem. I Cannes så jeg f. eks. kun den grand prix-belønnede „*Friendly Persuasion*“ af *Wyller*, og det er mig en kilde til konstant undren, at den fik prämien. „*Jeanne d'Arc*“ forekommer mig i dag ulidelig, for i den er et stort indre drama ofret til billedeffekten, synssensationen. Jeg kan ikke tro, at filmen giver udtryk for en ærlig opfattelse af et sublimt emne.“

Bresson vender tilbage til skuespillerne. Han har nu definitivt besluttet at undlade at anvende personer med skuespilleruddannelse i sine film. Da han søgte efter skuespillerne til „*Un condamné à mort*“, var det ham ikke blot magtpåliggende at finde personer, der i det ydre mindede om beretningens mennesker; de burde også moralsk og åndeligt være på højde med dem. *François* (han hedder ikke Jacques, som „*Kosmorama*“ kom for skade at skrive i nr. 19) *Leterrier* er en ung studerende, som „efter daglige samtaler forberedte sig på at udtrykke en personlighed, som på sin vis var mere virkelig end han selv“. Ved pressereceptionen i Cannes spurgte en engelsk kvindelig journalist uskyldigt, om Mr. Bresson påtænkte at anvende

ham også i sin næste film. Bresson hvædede kategorisk, at det kunne der aldeles ikke blive tale om. François Leterrier fortsætter sine studier og skal ikke filme mere.

„Et menneske, som både i det indre og det ydre passer til den person, han skal være, behøver ikke, må end ikke spille. Han behøver blot at lære at læse sine replikker roligt. – Jeg ved ikke, om De har lagt mærke til, at mine personer taler på en anden måde end den sædvanlige, de taler langsommere og mere sagte end man gør i filmene og i virkeligheden. Jeg stræber snarere efter læsningens „monotoni“ end efter kunstoplæsning. Denne urealistiske oplæsningsmetode står nærmest ved det, filmen kræver, for at tilskueren instinktivt kan godkende fortolkningen som ægte.“

Bresson fandt stoffet til „Un condamné à mort“ i „Le Figaro“, da han indtil videre måtte henlægge planerne om at filme „Fyrstinden af Clèves“. „Da jeg læste kommandør Devignys redegørelse for sin flugt fra Gestapo-lejren i 1943, fæstnede jeg først og fremmest min opmærksomhed ved det rene menneskelige stof i beretningen og den økonomiske måde, på hvilken den var fortalt. Jeg ønskede at give filmen

titlen „Aide-toi...“, men producenten kæmpede for at bevare den oprindelige titel, skønt jeg også foreslog en anden, som bedre passer til filmens ide: *Le vent souffle ou il veut*. Da producentens banale titel kunne lede tanken hen på melodramaet, blev man enige om, at der skulle stå følgende på forteksterne: Un condamné à mort s'est échappé ou Le vent souffle ou il veut. Der var jo ikke tale om en eventyrfilm, men om en film om menneskets trang til at handle, til at vinde friheden, le vent souffle ou il veut“.

Hele filmen er egentlig een sekvens. Tilskueren er fra de første billeder, fra det første, for-gæves flugtforsøg, i samme situation som helten. Han må leve i den 2 × 3 m trange fængselscelle og opleve fængslets dræbende rutine. Man behøver ikke at fortælle tilskueren noget om helten, da alt ses fra dennes synsvinkel. Nogle flygtige fængselsbekendtskaber kan man identificere bedre end helten. Vi ved fra dialogen, hvorfra de kommer, og hvad de bestiller som frie mennesker. Tyskerne ses ikke på billederne; blot en hånd, der rækker maden ind i cellen. Vagterne er trin på trappen, nøgleknipper, der slår mod jernstængerne. Om

„Un condamné à mort s'est échappé“. Til højre François Leterrier i hovedrollen, til venstre fangens celle-kammerat Jost, der spilles af en dreng fra et børnehjem.



muligt er filmens lydbånd endnu mere mesterligt rendyrket end billedstilen. I stilheden bliver også en lille støj intens, hver lyd har netop den rigtige „dimension“. Da tilskueren identificerer sig med helten, bliver hans høresans skærpet, og han registrerer ydervedens lyde lige så følsomt som den dødsdømte. Og da Bresson efter at det er lykkedes den dødsdømte at flygte anvender musik af Mozart (messen i c-moll), er det, som om denne musik var komponeret just hertil, dens farve passer præcis til filmens stemning og ide på det tidspunkt.

— Og nu er De i gang med en ny film?

„Lancelot du Lac“ er en gralslegende, som jeg gennem lang tid har planlagt at filmatisere. Det er naturligvis en ridderfilm, men den er ikke „historisk“ og ikke en „kostumefilm“ i den „stil“, man hyppigst vælger for emner af denne art. Den er først og sidst en rendyrket skildring af kampen i mennesket mellem kærlighed og renhed. — For resten, De som er skandinav kender sikkert en lys og smuk kvinde, som udstråler renhed, uskyld og autoritet. En kvinde, som ikke blot er dejlig, men som ejer et indre liv, *une vie interieure* . . .“

Vi var lige ved at køre over for rødt lys, medens Bresson begejstret fremsatte sine krav. Han bremsede hurtigt og fortsatte:

„— og hun bør kunne tale fejlfrit fransk. Og der kan naturligvis ikke blive tale om dublering eller affarvning af håret. De kan nok indse, at sådanne foranstaltninger ville dræbe ægtheden . . .“

Jeg betragter dette menneske fra siden. Han taler med den følelse og overbevisning, som man finder hos et barn, der har fået sin ønskedukke i julegave. Jeg skammer mig næsten, da jeg forstår, at her er et menneske, som er rigt og helt, og som kræver samme integritet af andre som af sig selv.

Jeg skammer mig, men dog må jeg ligesom i selvforsvar udtrykke min tvivl om det mulige i at finde en sådan kombination af det uskyldige og det modne blandt nutidens 25-årige frøkner. Men da vi skilles, minder Bresson mig alligevel om, at jeg må forsøge at finde den kvinde. „Hun må gerne være svensk, bare hun ikke er skuespillerinde, og bare hun kan tale flydende fransk . . . og velkommen i september-oktober for at se på optagelserne!“

Helsingfors 15. 8. 1957.

Læserbreve

Kære Kosmorama!

Et par bemærkninger til omtalen af Max Ophüls på side 199 i nr. 27. Hans „Lola Montès“ er ikke fra 1956, men fra 1955 — jeg havde lejlighed til i marts 1956 at se den i tysksproget udgave i Lübeck og mener at huske, den var mærket 1955. Løvrigt viste den sig at være en smagløs svælg i en berømt og berygtet kgl. elskerindes liv gennem hendes selv-bekendelser. Filmen er bygget over en roman af Cecil Saint-Laurent, og „bekendelserne“ foregår i en amerikansk cirkusmanege. Med på- og afklædninger, mens synder og oplevelse bekendes, og boblen jubler.

Man mindes ikke længe at have set så taktløs en film. Max Ophüls var oven i købet gået helt ind i amerikansk show-tankegang og benfaldt gang efter gang til at lade den ellers mange gange originalt fotograferende Christian Matras blive hængende ved kulørt-tomme tableau'er i Eastmancolor og Cinemascope.

Ikke en gang Martine Carols let synlige fordele kunne overdøve det plumpe ved denne „store, store nummer“: „Königin der Skandale“! Men ånd har Martine ganske vist heller aldrig haft for meget af. Peter Ustinov søgte at være voldsomt dæmonisk som den tidligere kgl. elskerindes impresario i cirkuset, men det blev til noget underligt uægte noget.

Max Ophüls har i „Lola Montès“ skabt en vis fordærvet-sadistisk stemning af pengemageri på en tidligere storbeds bekostning. Men det er også alt. I sandhed et pinligt punktum for „en af filmens største erotiske instruktører“s produktion.

N. J. Tortzen, Herning.

✱

Hr. redaktør.

I sin artikel „Cinemascopeiske betragtninger“ i „Kosmorama“ 27 bruger Jan Wahl udtrykket: „den panoramiske metode“, som ifølge forfatteren i det cinemascopeiske medium er trådt istedet for klipningen, nærbilledet og intimiteten. Elia Kazan roses for sin udnyttelse af den i „East of Eden“. „Metoden“ anvendes her med større smidighed end tidligere. Dette er rigtigt, men mon ikke denne film af de fleste mest erindres på grund af sin dristige anvendelse af klipping, nærbilleder og sågar diagonalindstillinger? Der klippes ovenikøbet mellem nærbilleder. Hvad man end vil mene om „East of Eden“, formelt er den nok den hidtil interessanteste Cinemascopefilm. I artiklen er det den, der får den korteste omtale.

Til gengæld dvæles der længe ved John Fords „The Searchers“ („Følgeren“), som er i Vistavision, og som Roger Manvell siger i sin bog „The Film and the Public“, kan den traditionelle filmteknik faktisk anvendes uforandret indenfor dette system. Man kunne tale om en mere udviklet form for Widescreen, idet Vistavision-film kan vises på alle lærere i forholdene fra 1:1,33 til 2,00. Idealformatet — det hvortil der tages billedkompositoriske hensyn — er 1:1,85. Selv det ligger tættere det „klassiske“ 1:1,33 end det ligger Cinemascope's imponante 1:2,55.

Hvad angår Kelly og Donens „It's Always Fair Weather“ havde man gerne set „tritykon-sekvenserne“ mere indgående behandlet. Det interessante ligger jo ikke så meget i opdelingen af lærredet, men (formelt) i rappe næsten synkrone klip og (indholds-mæssigt) i at der i hvert fald i een af dem fortælles tre sideløbende historier samtidig. Løvrigt burde det have været nævnt, at de to instruktører i denne film også benytter afmaskninger.

Birger Jørgensen.

NOTER OM

George Stevens

AF IB MONTY

Med „En Plads i Solen“, „Shane“ og „Giant“ har George Stevens placeret sig som halvtreds-ernes betydeligste amerikanske filminstruktør. Ikke alene har han i denne „trilogi“ analyseret og genspejlet så væsentlige sider af den moderne amerikanske virkelighed, at ingen, der beskæftiger sig med denne, kan undgå at tage indtryk af disse film, men han har også gjort det i en så original og bevægende artistisk form, at han med føje kan regnes blandt de ypperste filmstilister i verden.

Stevens er romantiker, som næsten alle betydelige amerikanske filmkunstnere er romantiske. Betegnelsen er måske lidet heldig, hentet som den er fra litteraturhistorien, men der gives ingen mere eksakt. Når man betegner Stevens, Ford og andre af de allerstørste som romantikere, må man naturligvis gøre sig klart, at man ikke hermed sætter dem i kompagni med Eichendorff eller Ingemann. I den amerikanske filmhistorie spænder betegnelsen lige fra Griffiths nationale heroisme til Capras sociale optimisme. Denne romantik eller optimisme eller hvad man mellem år og dag har kaldt den, er en så integrerende del af amerikansk mentalitet, at det ligefrem kan betegnes som et nationalt karaktertræk. Inden for filmen, der mere end nogen anden kunstform i dag afspejler virkeligheden, bevidst eller ubevidst, ytrer denne romantik sig voldsomt. To specielle amerikanske filmgenrer lever således på denne romantik, western- og musical-genrerne. Dyrkelsen af den korte, men bevægede historie, pionertiden, nationens fødsel; hver tøndel af fortiden er indfanget på film. Man sammenligne med antallet af danske historiske film. Og sang- og dansefilmene repræsenterer en anden side af romantikken, længslen efter det fuldendte, det elegante, legen. Begge genrer er opdyrket til vidunderlig artistisk fuldkommenhed.

For denne romantik, optimisme, nationale selvfølelse, naivitet, lykketro o.s.v. har amerikanerne måtte høre ofte nok fra europæiske kulturskribenter. Intet har været mere taknemmeligt at skyde på, og vi har stadig også herhjemme rabiater amerikahadere, der betragter Amerika som Helvedes permanente udstilling på jorden. Disse rasende mennesker kan dog trods de utallige syner og profetier ikke et øjeblik indse, at de selv fører en kamp mod vejr-



Fra optagelserne af „Giant“, til højre instruktøren, til venstre hans søn.

møller, og at det immervæk er interessanter at få amerikanernes eget syn på sig selv. Ingen kan dog bedre kritisere en nation end nationens egne klarhjernede hoveder, thi en kritik uden positivt engagement kan aldrig blive andet end intolerante og følelseskolde meninger. Ikke mindst derfor er det betydeligt mere givtigt at se en film af Stevens end at læse hundrede bøger af Elsa Gress, hvis man vil lære Amerika at kende. Thi Stevens er amerikaner og en vågen amerikaner, der kender landets store fejl, men som ikke af den grund glemmer dets store fortrin. Hans film er medmenneskelige, indfølelse, forstående og tilgivende. De akcepterer virkeligheden, hvilket ikke er det samme som viljeløst at bøje sig for den.

Stevens er således romantiker i den forstand, at han er åben over for den amerikanske virkelighed, positivt indstillet over for traditionerne. Men han er ikke uden kritik, og kombinationen af disse egenskaber har afstedkommet så rige og følelsesbevægede film som de tre ovennævnte. Skal man forstå Stevens, må man derfor betragte ham qua amerikansk instruktør ligesom Ford, og amerikansk er ikke et skældsord. Begge er de i eminenteste forstand nationale kunstnere. Hos dem begge er kærligheden til deres land noget fundamentalt.

Når man betragter Stevens, er det en umulighed at lade det amerikanske ude af betragt-

ning, og det kan være interessant at se ham i forhold til amerikanske traditioner. Det er oplysende at undersøge, hvorledes Stevens i sine mange læreår har arbejdet med specielle amerikanske filmgenrer.

Thi Stevens er som bekendt ingen *new-comer* i Hollywood. Han er nu 52 år gammel og har arbejdet med film siden begyndelsen af tyverne, først som fotograf, senere som instruktør for *Hal Roach* af to-akters farcer og komedier. Sin egentlige spillefilmdebut fik han i 1933 med „Cohens and Kellys in Trouble“, en letbetent komedie, der efterfulgtes af tre komediefarcer, som alle var bygget op omkring kendte komikere eller komikerpar. Med „Alice Adams“ fra 1935 foretog han springet fra B-filmene til en mere prominent stilling som stjerneinstruktør. Denne films succes skyldtes ikke mindst *Katharine Hepburn*, og i nogle følgende film udnyttede man hans evner for skuespillerinstruktion. I det hele taget blev Stevens dygtigere og dygtigere, uden endnu at have vist foruroligende tegn på personligt særpræg. Stevens var godt på vej til at blive en typisk Hollywood-perfektionist, som var i stand til at dreje en hvilken som helst underholdningsfilm bedre end det er muligt noget andet sted. Stevens blev sat på musicals (f. eks. „Swing Time“ med *Astaire* og *Rogers*), og han slog alle salgsrekorder med eventyrfilmen „Gunga Din“. Hans bane syntes afstuvket, og dog kunne der rundt om i disse konventionelle film være sekvenser, eller blot scener, der med deres følsomhed eller satire lod ane, at der var reserver i instruktøren, som ikke blev udnyttet. I fyrrerne var det da, som om der indtrådte en ændring hos Stevens. I „Woman of the Year“, som ikke har været vist offentligt herhjemme, men som museet agter at vise i løbet af efteråret, er han åbenlyst satiriker i sin skildring af den intellektuelle kvinde, der farer verden rundt for at redde den, men som ikke kan klare sin egen husholdning. Sigtet er småborgerligt, men ærkeamerikansk: kvindens plads er i hjemmet. Filmen er Stevens' indtil da bedste værk, men uden så meget særpræg, at den ikke ligeså godt kunne være lavet af *George Cukor*. En personlig tone finder man først i den betydeligere „Han kom om Natten“ („The Talk of the Town“), hvori *Capras* samfundskritiske linie tages op. Filmen er en seriøs komedie, der diskuterer retssystemet, og som berører så farlige emner som massehysteriet og korruptionen inden for retsvæsenet. I denne film finder man for første gang fuldt udviklet den optimistiske liberalisme, som senere bliver så typisk for ham. Samtidig ydes der glimrende

balanceret spil i de tre hovedroller af *Cary Grant*, *Jean Arthur* og *Ronald Colman*. Efter endnu et lystspil meldte Stevens sig i 1943 til hæren og blev knyttet til en særlig filmafdeling. Hermed afsluttedes den første epoke i Stevens' filmkarriere. Det vil ses, hvorledes Stevens i denne periode arbejder inden for etablerede amerikanske filmgenrer, farcen, komedien, lystspillet, det sentimentale drama („Penny Serenade“), sang- og dansefilmen og eventyrfilmen. I film efter film udvikler han sin teknik, lærer i den grad at arbejde med stilistiske finesser, at flere af disse film bliver udtryk for formens sejr over indholdet. Han ved alt om kameraets muligheder, han er jo gammel fotograf, nærbilledet dyrker han, tilmængens vanskelige kunst mestrer han, han er jo gammel farceinstruktør, skuespillerne forstår han at få til at spille i alle facetter, han er jo gammel stjerneinstruktør. Alt, hvad han mangler for at forvandles fra virtuøs til kunstner, er blot det vigtigste: stoffet.

For mange af de amerikanske filmfolk, som deltog i krigen, kom denne til at betyde noget afgørende i deres karriere. Men for ingen måske så meget som for *George Stevens*.

I hans første film efter krigen, „I Remember Mama“, er dette måske endnu ikke så tydeligt, men han har dog her skildret et stykke amerikansk fortid i en stilfærdig, rolig og autentisk stil. Det er en „nostalgisk“ film i en følelsesmættet, romantisk, men ofte kunstnerisk strengt kontrolleret manér. Det er på sin vis et smukt prælude til det amerikanske panorama, som han udbreder for os i sin „trilogi“ fra halvtredserne, og som betegner hans endelige kunstneriske modning.

Stevens' erotiske romantik: Elizabeth Taylor og Montgomery Clift i „En Plads i Solen“.



Metamorfosen er sket i den første, hans filmatisering af Dreisers romanværk „En amerikansk Tragedie“, som han betegnende gav titlen „En Plads i Solen“. Meget er skrevet om denne film. Litteraturkritikerne har nedgjort den som et forræderi mod Dreisers roman og især hængt sig i kærlighedshistoriens romantisering. På grund af den konventionelle mistænksomhed over for filmatiseringer af litteraturværker har de været blinde for de intentioner, der lå bag Stevens' version. Stevens har nok romantiseret romanstoffet, men i den forstand, at han i første række har taget hensyn til filmens æstetik, og i anden række har tilføjet en ny dimension. Mens den drøm, Dreiser angriber, er den amerikanske om penge og position og succes, griber Stevens fat på drømmen om den romantiske kærlighed, som ikke er mindre, og som Hollywood selv har været med til at skabe. Hos Dreiser er society-pigen blot en dum og tomhjernet gås, Stevens gør hende til en vidunderlig inkarnation af drømmen om lykke. Det tragiske i „En Plads i Solen“ er i mindre grad, at den unge mand ikke reusserer socialt, mere at den romantiske kærlighed, som er det amerikanske symbol på den menneskelige lykke, ikke kan gennemføres. Stevens skildrer kærligheden mellem de to unge mennesker så følelsesfuldt, så nuanceret

og så poetisk, at „En Plads i Solen“ som kærlighedsdrama rager højt op. Her skal ikke dømmes mellem romanens og filmens værdi, blot påpeges, at Stevens ikke har forrådt Dreiser kunstnerisk, snarere har skabt en halvtredsnes moderne amerikansk tragedie.

Mens Stevens i „En Plads i Solen“ fylder det traditionelle amerikanske kærlighedsdrama med helt nyt liv, og mening, bringer han i „Shane“ et helt nyt perspektiv ind i en anden traditionel amerikansk filmgenre, western-filmen, der som oftest havner i det helt stereotyp. Den ensomme rytter, den overlegne *gunman*, der efter at have ordnet paragrafferne rider videre alene ud over de endeløse prærier mod nye eventyr, er en stående romantisk skikkelse i amerikansk film. Sådant er Shane også i det ydre, men Stevens har i sin film anbragt den ensomme rytter i et menneskeligt perspektiv, han er den sidste, en hjemløs i det land, der nu må overlades til *homesteaders*, som skal dyrke jorden og gøre landet rigt og frugtbart. Shane længes efter fællesskabet og den solidaritetsfølelse, som findes mellem farmerne, men han er dømt til ikke at kunne få del i den. Han er ikke jævnbyrdig, han er et ideal, som de beundrer, men som de ikke kan omgås på lige fod. Han må leve op til en forestilling, således som det er tydeliggjort for



Stevens' Western-Romantik: Jean Arthur, Alan Ladd og Brandon de Wilde i „Shane“.

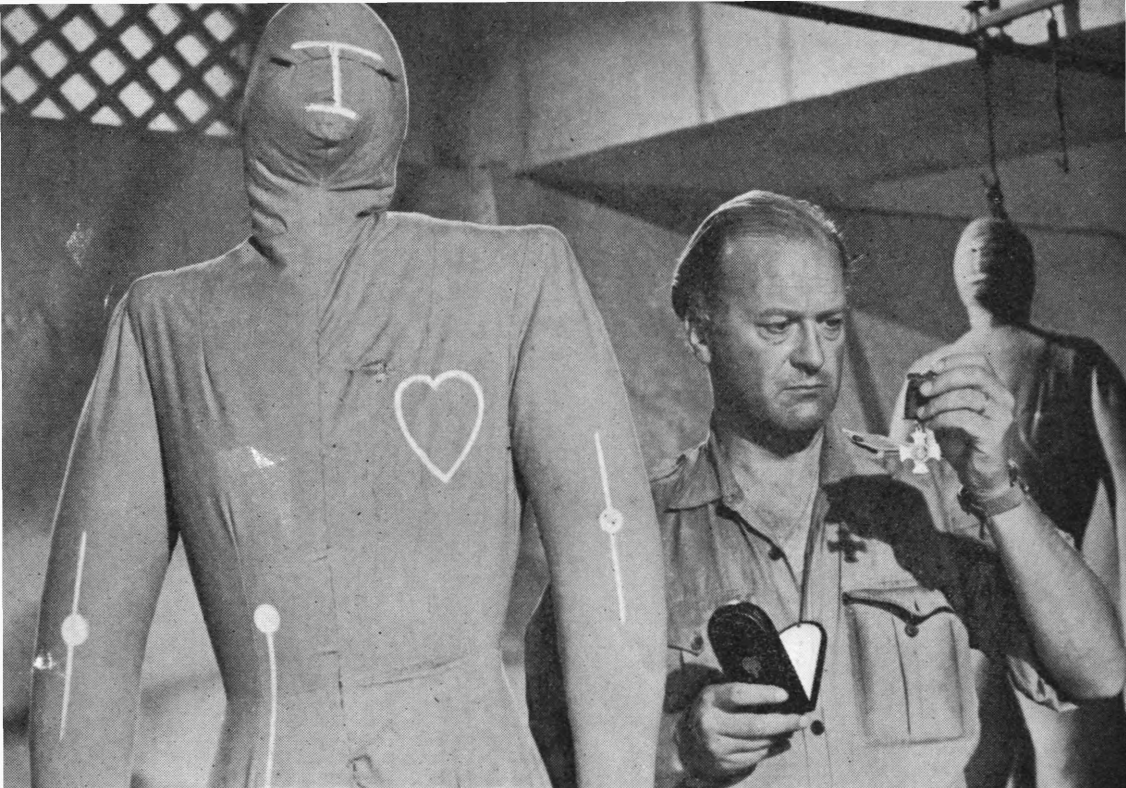


Det sociale hos Stevens: James Dean til venstre som pariaen, i baggrunden de rige, Mercedes McCambridge, Elizabeth Taylor og Rock Hudson i „Giant“.

ham. Det er endnu en amerikansk myte, Stevens her har givet sig i kast med.

I sin hidtil sidste film, „Giant“, er Stevens mere ambitiøs end nogensinde. Skønt filmen bygger på et banalt sammensurium af en bestseller af Edna Ferber, hvilket undertiden bringes i ubehagelig erindring, er den blevet et medrivende amerikansk epos. Atter fanger Stevens an med en traditionel filmform, det store farveprægtige og romantiske amerikanske slægtsdrama, og atter engang triumferer han over det givne skema. Stevens tager sig tid i sin beretning fra Texas, filmen er lang og roligt skridende i sit tempo, men ikke eet billede er uden mening. Indholdet er rigt og mangesidigt. Det er en skildring af Texas og alt det Texas står for i det amerikanske samfund. Der er to sideløbende handlinger. I den ene skildres familien Benedict. Dick Benedict er en ung farmer, der driver en gigantisk farm sammen med sin søster. Filmene indleder med nogle udsøgte scener, hvori den stenrige farmer henter en brud i det primitive og forfinede Maryland, symboliseret i en rævejagt i traditionel engelsk aristokratmanér. Som kontrast hertil følger umiddelbart efter hendes indtog på farmen i det primitive og hårdføre Texas-milieu. Denne handling koncentrerer sig om ægtefællernes forhold, spændingen mellem mandens ensoprede herremoral og hustruens følsomme åbenhed og tolerance, og spændingen mellem den gamle tid og den nye; farmerne akcepterer modvilligt olien, som gør dem til millionærer, men som samtidig afskærer deres forbindelse med fortiden. I den anden handling er den ny tid symboliseret i Jett Rink,

filmens hovedperson. Han er medhjælper på farmen, ingen regner ham for andet end en tvær knægt, men han har sine drømme, sine drømme om den store succes. Da søsteren på farmen dør, har hun testamenteret ham et stykke jord. Broderen vil ikke lade noget af sin jord gå over på andre hænder og vil betale Jett en sum penge i stedet for. I en mesterligt spillet scene (*James Dean* er Jett) afslår Jett pengene. Han ved, hvad han ønsker, jord. Denne scene efterfølges af endnu et emotionelt højdepunkt, hvor Jett i en besidderglædens rus måler sin jord op. Da Jett endelig finder olie og begynder at skovle penge ind går han amok. Nu tager han hævn over familien Benedict, der repræsenterer hans drøm om lykke, men han går menneskeligt til grunde, spoleret i bund og grund af den ydre succes og den indre fiasko, mangelen på menneskelig kontakt. Filmene er så rig og rummer så mange væsentlige scener, at det er umuligt at komme nærmere ind på den her. Den viser os Stevens på sin højde, ikke mindst stilistisk. Den giver et billede af sider af det amerikanske samfund, romantisk gengivet i den forstand, at det vidner om kærlighed til menneskene, men ikke forlorent; der er satiriske afsnit, som intet stikker under stolen, således en vidunderlig skildring af et oliemillionærsselskab i al dets gigantiske smagløshed og vulgaritet. Filmene har svagheder, men de forsvinder i betragtning af den kunstneriske ærlighed og vilje, der er grundlaget for filmene. Med denne film har George Stevens skabt de allerstørste forventninger til fremtidige værker om „the American Scene“.



„Amère Victoire“. Curd Jürgens som den engelske officer, der i et selverkendelsens øjeblik forstår, at han ikke har gjort sig mere fortjent til udmærkelsen end træningsfiguren ved siden af.

VENEDIG- DAGBOG

AF ERIK ULRICHSEN

Nogle dagbogsoptegnelser fra den 18. Filmfestival i Venedig aug.-sept. 1957. Der er ikke konsekvent ofret de fleste ord på de bedste film – eksempelvis er nogle konkurrencefilm omtalt mere indgående end mere interessante film, der blev vist uden for konkurrencen.

26. aug. Fik ikke i går set festivalens første film, *Ladislao Vajdas* „Un angel passo sobre Broadway“, men tabet er – efter hvad jeg hører – ikke stort. Vajda, især kendt i Danmark fra „*Marcelino*“, er en sentimental mirakelmager; i den nye film finder miraklerne sted i New York. Den medvirkende hund skal være udmærket.

I eftermiddags et jugoslavisk makværk af *Branko Baner* „*Samo ljudi*“. Et par af højdepunkterne: heltinden, som man har opereret (hun har været blind i lang tid), ligger i sin seng og venter på resultatet med tildækkede

øjne, og for at fordrive ventetiden giver hun sig bl. a. til at synge børnesange akkompagneret af et antikt musikalsk ur. Og slutningen: på en kæmpelang hængebro finder heltten, en invalid ingeniør, og heltinden hinanden, medens vandet fosser ned fra dæmningen i baggrunden. Altsammen i en fotografering, der nærmest virker dansk.

27. aug. Uden for festivalen vistes i formiddags en farvefilm fra „*Daiei*“, „*Nagasugita Haru*“. Stoffet – unge menneskers seksuelle problemer – kan nu og da lede tanken hen på

Ingmar Bergman, men skemaet er konventionelt og uden dramatisk kraft. Alligevel interesserer filmen på grund af sit billede af det moderne Japan (filmens Tokyo minder ikke så lidt om Amerika) og på grund af sin lækre farvefotografering. Instruktør: *Shigeo Tanaka*.

Senere på dagen *Richard Brooks'* „Something of Value“ efter *Robert Ruarks* roman om *Mau Mau*. *Brooks*, der engang var en lovende instruktør („*Crisis*“), har nogle steder forsøgt at se ærligt på kampene mellem de hvide og de sorte (det forties ikke, at de hvide anvender tortur), men spillet og menneskeskildringen lader overordentlig meget tilbage at ønske, og slutningen er horribelt melodramatisk og intetsigende.

28. aug. Et mindre chok: „*Sight and Sound*“s redaktør, *Penelope Houston*, der har set „*A King in New York*“, siger, at den er komplet mislykket. Men tilbage til Venedig-filmene.

Uden for festivalen vises en række af den store japanske instruktør *Kenji Mizoguchi*s film. I formiddags så vi den forbløffende „*Yuro no onnatachi*“ (1948), der med største sikkerhed svinger mellem det ekspresionistiske desperate og det stilfærdigt melankolske. Som så mange af instruktørens film handler denne om prostituerede, og der gives rystende indblik i to søstres liv i Osakas underverden. Midt i fornedrelsen stærke indtryk af poesi og følelse.

„*Amère Victoire*“ af *Nicholas Ray* efter *René Hardy*s roman. Delte meninger. Den engelske *Brains Trust* finder den prætentios og uhøjgeligt lig *Clouzots* *Manon*-historie. Næstes kan det ikke, at filmen har alt for „litterære“ passager, men jeg må indrømme, at jeg fængsledes. Krigen skildres som moralsk fordærver især ved hjælp af et interessant portræt af en engelsk officer, der tilsidesætter alle etiske hensyn for at overleve. *Ray* („*De lever om Natten*“, „*Rebel without a Cause*“) har iscenesat med nerve, og i hvert fald *Richard Burton* er udmærket som den ansvarsbevidste intellektuelle, der bukker under i kampen med den hensynsløse officer. En antikonventionel og bitter film med dialog af bl. a. *Gavin Lambert*, der i „*Kosmorama*“s første nummer skrev om en række japanske film fra Venedig.

29. aug. Dagens *Mizoguchi*, „*Yuki fujin ezu*“ fra 1950, var i højere grad baseret på dialog end „*Yuro no onnatachi*“ og umulig at tage endelig stilling til (*Mizoguchi*s film vises uden tekster af nogen art). Som så ofte hos denne instruktør er det en lidende kvinde, der er hovedpersonen, og slutningssekvensen, i hvilken hun drukner sig, er gribende og vid-

ner om *Mizoguchi*s fortid som maler (hun kommer til en restaurant ved bredden af en sø, det er ret mørkt, men nogle hvide stole lyser sært op, hun bestiller et eller andet, men da tjeneren kommer, er hun væk, man ved, at hun er gået ned til søen for at gøre en ende på sine lidelser).

Pressemøde med *Nicholas Ray*, der udmærket svarer på ubetydelige indvendinger mod „*Amère Victoire*“. Også producenten, *Paul Graetz* („*Djævelen i Kroppen*“, „*Gud har Brug for Mænd*“) udtaler sig, mest om det internationale samarbejde, der har muliggjort filmen.

„*The Story of Esther Costello*“, hamer *Joan Crawford*-kommercialisme med *David Miller* som instruktør (salgschef). Filmens savner ganske en idé og er blot travlt optaget af at appellere til massepublikummet med skiftevis oprørende og rørstrømske scener. Hovedpersonen er en døv, stum og blind pige, der bliver sendt og i stand til at tale – efter at være blevet voldtaget. God fornøjelse, når den kommer til Danmark (det skal den nok gøre). Filmens er Englands eneste konkurrencedeltager; dette forhold afspejler den kommercielle engelske films dekadence.

30. aug. Fik desværre i går ikke set en meget rost ungarsk film af *Imre Feher* – den blev vist med franske tekster under titlen „*Quartier Libre*“.

I dag endnu en vidunderlig *Mizoguchi* – denne japanske instruktør dominerer nu fuldstændig herne, og ingen af konkurrencefilmene kan hamle op med ham. „*Musashino fujin*“ (1951) bringer os atter en tragisk kvindeskæbne. Handlingen udspilles i efterkrigstidens Japan og drejer sig om i sig selv banale kærlighedsforhold, men *Mizoguchi* får det maksimale ud af scenerne. Spillet er så mesterligt, at man får et levende indtryk af menneskene, skønt man ikke forstår et ord af, hvad de siger. Iscenesættelsen udnytter med blændende dygtighed naturens dekorationer, og stilen er på en gang streng og følsom. Det er sandsynligt, at *Mizoguchi* er halvtredsneres største filmmand.

Dagens festivalfilm er en rædsom omgang meksikansk kitsch med tæv og skiftevis latterligt voldsom og latterligt smægtende erotik, „*Los Salvajes*“ af *Rafael Baledon*.

31. aug. Af *Mizoguchi* så vi i formiddags „*Uwasa no onno*“, hvis handling udspilles i et berygtet hus i Kyoto. Værtinden og dennes datter slås om samme mand, en læge. I nær kontakt med handlingen er indføjede scener fra et no-spil, i hvilket der harcelleres over ældre kvinders interesse for unge mænd. På ny in-

struktørens stærke, næsten kompleksagtige følelse for de prostituerede. Nogle belurings-scener forekommer under Mizoguchis værdighed.

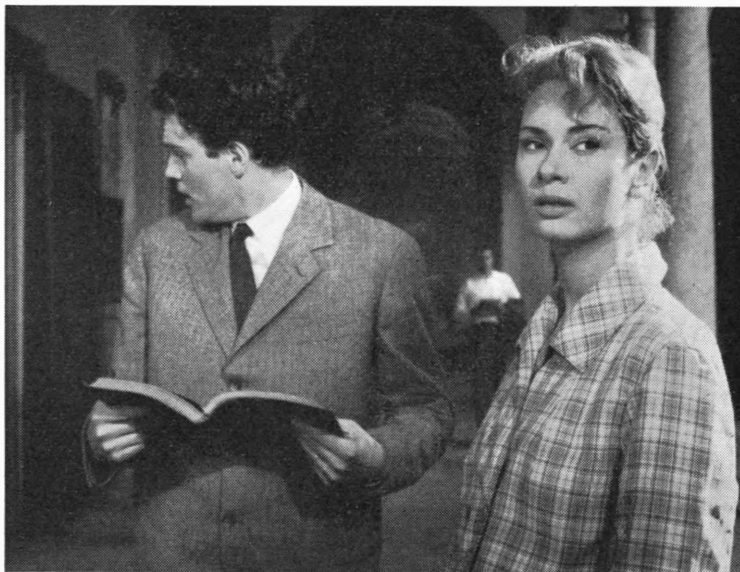
Eftermiddagens japanske konkurrencefilm, „Ubaguruma“ af *Tomotaka Tasaka*, er mildest talt ikke i Mizoguchi-klassen. En uøkonomisk fortalt og glamouriserende historie om en ung pige, der opdager, at hendes fader har en elskerinde, hvorpå hun opfører sig utroværdigt eksemplarisk.

En interessant mislykket polsk film, „Prawdziwy koniec wielkiej wojny“ af *Kawalerowicz*, der iscenesatte den anderledes levende „Cien“, og som har talent, men som her fylder en ret kort historie ud med mange søgte og tidsødende billedvirkninger. Der er ellers stof i historien, som handler om en mand, der er blevet så dybt chokeret af sine oplevelser i en tysk koncentrationslejr, at han har mistet evnen til at meddele sig til omverdenen. Han begår til slut selvmord uden at have opnået kontakten, og kun tilskuerne – ikke de øvrige personer i filmen – erfarer de makabre grunde til hans sindsforvirring. Den mystificerende manér i „Cien“ er drevet alt for vidt i den nye film, der dog har nogen styrke på grund af sin for polsk film karakteristiske vilje til ikke at glemme. Deltager ikke i konkurrencen.

1. sept. *Renato Castellani* „I sogni nel cassetto“. Efter den uheldige Romeo og Julie-film og efter længere tids tavshed vender Ca-

stellani tilbage til den kynisk-vittige neorealisme fra bl. a. „For to Øre Haab“, men han har fornyet sig. Han blander dog også i sin nye film det morsomme, det charmerende, det grusomme og det tragiske. Til de morsomme scener hører en vidunderligt parodisk skriftemålskildring (filmen er antikatolsk og antipuritansk) – instruktøren når dog kun nu og da det komiske niveau fra „For to Øre Haab“. Slutningen er mere tragisk end tidligere hos Castellani (når man ser bort fra Romeo og Julie-filmen og muligvis nogle af hans mindre kendte ting). Hovedpersonerne er en student og en studine, der gifter sig, og der fortælles om ægteparrets kamp for en lykkelig tilværelse. Han får sin lægeeksamen (eksaminationen minder meget om den, der var i „Mio figlio professore“), men hun dør til sidst i barselseng. *Lea Massari* spiller med den mest henrivende affektation den unge pige, *Enrico Pagani* er mere ordinær som ægtemanden. En fader og en værtinde er skildret med Castellanis velkendte sarkasme. Der er aldeles brillante passager i filmen (man savner sjældent det hurtige castellaniske tempo), men helt vellykket kan den næppe kaldes, den er ikke morsom og tragisk nok. Den ligger et sted mellem „Mio figlio professore“ og „For to Øre Haab“, og det er pæne ord.

2. sept. *Lindsay Andersons* kønne „Every Day except Christmas“, der vandt dokumentarfilm-



Studenten og studinen fra „I sogni nel cassetto“, *Enrico Pagani* og *Lea Massari*.

Mor og søn i den sensitive og højt kultiverede indiske film „Aparajito“.



prisen hernede, blev i formiddags vist ved en særforestilling sammen med bl. a. *McLarens* „A Chairy Tale“, i hvilken en herre kommer op at slås med en stol, der opfører sig meget selvsk. McLaren synes mig her monoton og mekanisk, og jeg foretrækker *Donald Ducks* kampe med de livløse genstande.

Om eftermiddagen, ak og ve, *Cayattes* „Oeil pour Oeil“, en skrækelig farvefilm om en mand, der på det grusomste hævnner sig på en læge, som han mener er medskyldig i hans kones død. Cayatte fjerner sig her fra problem-filmen, men værket er ligefuldt et skrivebordsprodukt, der ganske mangler liv. Piftede efter bedste evne.

3. sept. *Fred Zinnemanns* „A Hatful of Rain“, som mange er begejstrede for, og som absolut bør komme til Danmark, men som jeg stiller mig skeptisk til. En far, to brødre; den ene af dem, der er gift, er narkoman. Den forfaldne broder, hvis tilbøjeligheder skyldes en modbydelig oplevelse i Korea, hemmeligholder dem for faderen og hustruen, der tror, at han besøger en elskerinde, når han er ude i byen for at søge lindring. Broderen hjælper ham dermed og giver ham en større sum penge, som han har lovet at holde i reserve til faderen, en svag og forfængelig herre, som aldrig har været til megen støtte for børnene. Til slut indvilger den narkomane søn i at lade sig indlægge på en klinik, og der er en lille chance for, at han kan blive kureret.

Hård og voldsom naturalisme med teatraliske islæt og lovlig skematiske psykologiske for-

klaringer, men uden forklaring på, hvorfor broderen, der er sympatisk skildret, ikke på et tidligere tidspunkt søger lægernes assistance. Ærlig, men ikke helt overbevisende.

Senere på dagen „Il Grido“ af *Michelangelo Antonioni*, der iscenesatte den berømmede „Cronaca di un amore“, men som her giver os en idéløs og langtrukken historie om en arbejder, der lades i stikken af sin elskerinde, træffer en række andre kvinder i forskellige miljøer, men bliver ved med at føle et uudholdeligt savn og til slut begår selvmord. Første halvdel interesserede stærkt den italienske kritik.

4. sept. „The British Film Institute“ har en serie løbende med ældre og nyere engelske film, gensyn med bl. a. „Drifters“, „Trade Tattoo“ og „Song of Ceylon“ – sidstnævnte er stadig den bedste.

Senere på dagen ved en særforevisning „Mort en fraude“ af *Marcel Camus*. Om kampene i Indonesien. Med *Daniel Gélin*. Det bedste var den eksotiske heltinde (*Abn Me-chard*) uden tøj på – ellers var filmen en usmagelig blanding af thriller-heroisme og frygtelig virkelighed.

Fik langt om længe – ved en anden særforevisning – set den berømmede „On the Bowery“ om alkoholikerne fra Skid Row. Den er mindst lige så god som sit rygte, tragisk og pinefuld i sin dokumentariske skildring af de mange ødelagte liv.

Endelig festival-konkurrencens hidtil smukkeste film, *Satyajit Rays* fortsættelse af den



Den japanske Lady Macbeth (Isuzu Yamada) forsøger at vaske det imaginære blod af sine hænder i „Kumonosu-Djo“. Til venstre hendes gemal, der spilles af Kurosawas yndlingsaktør, Toshiro Mifune.

efter sigende mesterlige „Pather Panchali“: „Aparajito“. En følsom, ægte, ypperligt spillet film, der er endnu bedre end „Munna“. Filmen har ingen intrige i ordets almindelige forstand, den er en poetisk-dokumentarisk hverdagskildring af en indisk familie. Faderen dør (i en scene, der er lige så original og bevægende som bedstefaderens døds scene i „Jord“), sønnen skilles fra moderen for at studere i Calcutta, til sidst dør også moderen. Det er egentlig alt, men inden for denne ramme har Ray skabt et rigt og fascinerende værk (hans billeder er fulde af den trolddom, man kun finder hos de betydelige instruktører), som vil kede de blaserte og de åndeligt dovne meget.

De orientalske instruktører har foreløbig taget tæten hernede.

5. sept. Pressemøde med Henry Fonda, der har været med til at producere og spiller i „Twelve Angry Men“, som vises uden for konkurrencen senere på dagen. Fonda svarede så intelligent og elskværdigt på alt, at journalisterne til slut mod sædvane applauderede.

Dagens konkurrencefilm, Kurosawas „Kumonosu-Djo“, en japanisering af „Macbeth“, er ikke noget for mig. Den er blændende virtuost sat op, og det er overraskende at se, i hvor høj grad Shakespeares knaldscener har kunnet gå ind i en japansk sammenhæng – der er ikke ændret meget i handlingens forløb, og de få ændringer er intelligente (f. eks. går det glimrende ind i helheden, at den japanske Lady Macbeth får et dødfødt barn). Men „Macbeth“ uden den engelske verbale poesi synes mig at mangle omtrent lige så meget som et „Macbeth“-hørspil, og Kurosawa har trods sin imponante billeddynamik ikke leveret meget mere

end nogle fortræffelige illustrationer til tragedien. De er så fortræffelige, at filmen absolut bør komme til Danmark. Men det er vel forfængeligt at håbe, at den gør det.

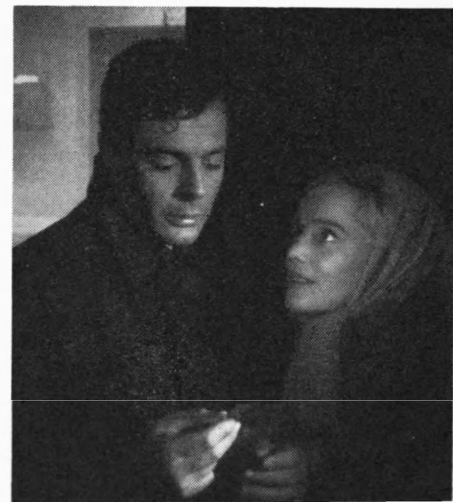
„Twelve Angry Men“ er propfyldt med fejl – og fremragende. Den handler om nævningsansvar, er skrevet af den mere og mere fremtrædende fjernsynsforfatter Reginald Rose („Læderjakkerne“) og debutscenesat af den ganske unge Sidney Lumet. Den er så stærkt følt, at man efter synet må opsøge bekendte for at give udtryk for sin begejstring. De mange fejl skal vi senere vende tilbage til. Det vigtigste er, at helheden triumferer over dem, at stil og polemik går i et, og at filmen får tilskueren til at mindes de bedste selvkritiske arbejder fra USA.

6. sept. Måske festivalens sorteste dag. To skuffelser leveret af to betydelige instruktører, René Clair og Luchino Visconti.

Clair har aldrig været en af mine yndlinge, men man havde på forhånd hørt meget lovprisende ord om hans nye, „Porte des Lilas“. Denne gangsterhistorie viser sig imidlertid at være placeret i et ingenmandsland mellem drøm og nutidens virkelighed. Der er hist og her nydelige touches, og Pierre Brasseur er næsten chokerende diskret og fintfølsom som en human drukkenbolt fra titlens parisiske kvarter, men fortællingen er fuld af usandsynligheder og kedelige passager. Ikke konkurrencefilm.

For mig var Viscontis „Notti bianche“ efter Dostojevskis historie en endnu større skuffelse. På en pressekonference pointerede den store instruktør („Ossessione“, „La Terra Trema“, „Sansernes Rus“), at han med denne film ville bane nye veje for de yngre italienske instruktører, der ofte folte neorealismen som en spændetroje.

Marcello Mastroianni og Maria Schell i Viscontis „neoromantiske“ „Notti bianche“.



Til venstre Zidra
Ritenberg som Malva
i den russiske
konkurrencefilm.



I „Notti bianche“, der forekommer mig galskab, men metodisk galskab, fører Visconti da den operapåvirkede stil fra „Sansernes Rus“ helt ud i det absurd teatraliske. Filmen kan minde lidt om „Winterset“. *Maria Schell* er skiftevis sentimental, kælen og hysterisk som heltinden, og jeg følte ikke en døjt ved den højspændte emotionalisme. Til gengæld var de italienske tilskuere ellevede af begejstring. Filmen synes mig en dristig og storlået fejltagelse, men en af de film, man fornemmer at man muligvis en dag bliver tvunget til at revaluere.

7. sept. Det russiske bidrag, „Malva“ af den for kort tid siden afdøde *Vladimir Braun*. *Gorkis* historie er fuld af den slaviske sjæls uudgrundeligheder, og Malva selv – pigen fra fiskerbyen, der bliver efterstræbt af flere mænd, men ikke vil tilhøre nogen af dem – virker nu og da parodisk russisk, f. eks. når hun giver udtryk for ønsket om at flyve bort som en fugl. Som helhed er filmen respektabel, nydelig, lidt akademisk (midt i det hele en gammeldags montagesekvens), i smukke farver, ganske velgørende ved sin interesse for det individuelle og det erotiske.

EFTERTANKER

Alt for mange film, der ikke burde være fundet værdige til en international konkurrence – ingen af de konkurrencefilm, der ikke er nævnt neden for, burde have fået lejlighed til at deltage.

Hæderlige arbejder, der mangler et eller andet i at være gode: „I sogni nel cassetto“, „A Hatful of Rain“, „Malva“.

Meget ambitiøse film, der måske kunne være blevet mesterværker, men ved ikke at være det er helt eller delvis prætentiose: „*Amère Victoire*“, „*Kumonosu-Djo*“, „*Notti bianche*“.

Den bedste af dem alle og den eneste helt vellykkede: „*Aparajito*“. Juryen bør roses for at have givet den førstepræmien. Formand var René Clair; blandt de øvrige medlemmer Penelope Houston og amerikaneren *Arthur Knight*.

Ser man ikke blot på konkurrencefilmene, men på alle de i Venedig foreviste arbejder, falder det stærkt i øjnene, hvor betydelig den orientalske film er. De europæiske filminstruktører – selv dem, der tidligere har givet os smukke værker (Cayatte, Antonioni, Clair, Visconti) – synes usikre, måske afspejler deres usikkerhed nervøsitet hos filmkapitalen: kan filmkunsten stille noget op mod formatforbistring og fjernsynsbegejstringen? De bedste orientalske kolleger synes gennemgående at have større frihed og mere arbejdsro. Et sted midt imellem finder vi amerikanske instruktører som Zinnemann og Sidney Lumet – måske kan man sige, at Hollywood er ved at komme over den krise, der nu mærkes i Europa, idet man dog naturligvis tager flere eksempler end de her nævnte i betragtning.

VIBEKE BRODERSEN

Look at Britain!

London i september.

Der synes stadig ikke at være nogen tegn på opvågnen i den kommercielle engelske filmproduktion. De fremtrædende talenter forsvinder udenlands, og de personligheder, der har vist deres skabende fantasi inden for eksperimentalfilmen, lader der ikke til at være brug for i filmindustriens farveløse strøm af selvforherligende krigsfilm og middelmådige lystspil. Det er karakteristisk, at fotografen *Walter Lassally*, der har gjort sig gældende i en række af de moderne engelske eksperimentalfilm, har måttet tage til Grækenland for at medvirke i sin første spillefilm — *"Pigen i Sort"* (*Michael Cacoyannis*). Det eneste liv at spore har været *"National Film Theatre"*s forevisninger af *"den frie film"*. Første program i serien bestod af *"O Dreamland"*, *"Mamma Don't Allow"* og *"Together"*, som jeg omtalte i *"Kosmorama 16"*. Det andet program under titlen *"Free Cinema"* bestod af udenlandske eksperimentalfilm, og med det tredje, *"Look at Britain!"*, vendte vi tilbage til den engelske social-poetiske dokumentarfilm.

De to væsentligste film i dette program er af vidt forskellig art og dog fælles om det mål at nære kunsten til hverdagen. De er begge præget af det personlige engagement, der ofte savnes i dokumentarfilm.

Lindsay Andersons *"Every Day Except Christmas"* er finansielt støttet af *"Ford Motor Company"*, forbløffende nok med det ene formål at give Anderson mulighed for at skabe en film af mere professionel art end hans tidligere. Filmen er en tribut til arbejderne på Londons grønttorv, *Covent Garden* — til deres travle, glade arbejde i en natlig verden af tonsvis af pakkasser. Efter den virkningsfulde åbningsskævn — en lastbils monotone kørsel gennem det sovende London, akkompagneret af BBC's godnathilsen med *"God Save the Queen"* — bliver vi sat af i de store rungende haller, der venter på at blive

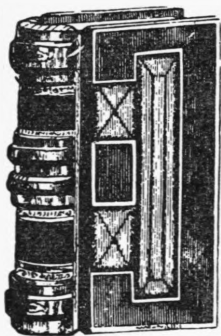
fyldt med skinnende frugter og bedøvende blomsterdynger. Vi bliver præsenteret for en gruppe unge arbejdere, der lossere, drikker the, synger og pudser æbler med ærmet i forbifarten. Så følger den døde tid lige før markedet åbner ved 5-tiden — da er *Covent Garden* et virvar af købere og sælgere, en summen af råb og bestillinger, og ind imellem de travle handlende ses de gamle blomsterkoners rolige ansigter. Vi har fået en kunstners sande og uromantiserede indtryk af et samfund, der lever midt i Londons centrum hver dag — undtagen juleaften.

"Every Day Except Christmas" er den mest velpolerede og også den dyreste af de film, der har været vist i denne serie. Mere teknisk beskedne er *"Nice Time"*, der er optaget af to unge schweizere, *Claude Goretta* og *Alain Tanner*, begge ansat på *"The British Film Institute"*. Filmen har kostet 6.000 kr. og er finansieret af *"The British Film Institute Experimental Production Fund"*. Inspirationen bag *"Nice Time"* er *Lindsay Andersons* afsløring af livet i *Margates* forlystelsespark, *"O Dreamland"*, og de to schweizere har også benyttet sig af *"det skjulte kamera"*. Det er atter menneskets form for adspredelse, der er emnet, og alle dens arter og afarter finder man næppe bedre repræsenteret end i Londons neon-centrum. De flimrende lys, spilleautomaterne, de endeløse køer til biografernes skrækfilm, de gummityggende teen-agere, der hænger omkring *Eros-springvandet*, de savlende mænd foran pin up-plakaterne, de tvivlsomme typer, der sælger postkort og billedrige publikationer, således er livet på *Piccadilly Circus* om aftenen. Og kameraet fortæller os lidt om de mennesker, der færdes her — de overbærende tilskuere, de fascinerede landboere og alle dem, der bare hænger omkring og venter på et eller andet. Trods de begrænsede tekniske muligheder er *"Nice Time"* forbløffende dygtigt optaget — man kan så indvende, at det skjulte kamera forbyrder sig mod individets privatliv.

Programmet *"Look at Britain!"* omfattede endvidere uddrag af famlende og amatørprægede film, *Lindsay Andersons* *"Wakefield Express"* fra 1952-53 om provinsby-liv i *Yorkshire*, og en film om de små sidegader i *Edinburgh* med udgangspunkt i børnenes sange, *"The Singing Street"* fra 1951.



Blomsterkone i Covent Garden. Fra "Every Day Except Christmas".



Chaplin som egocentriker

Jean Mitry: *Charlot et la "Fabulation" Chaplinesque*. 186 s., Paris 1957.

Man går til bogen med bange anelser. Der er kogt så mange tynde filosofiske, sociologiske, sociale og biografiske supper på Chaplin-figuren, at ens appetit på mere fra samme køkken på forhånd er stillet. Det kan heller ikke nægtes, at Jean Mitrys Chaplin-bog delvis er lavet på de gamle opskrifter, skrevet som den er i en stiv og spidsfindig analytisk jargon, som viderebringer meget lidt af en umiddelbar kunstnerisk oplevelse af Chaplin-skikkelsen.

På den anden side må det uden videre medgives, at Mitrys bog alligevel er oplivende læsning, nemlig i kraft af en overbevisende gennemført analyse *inde fra* af Charlot — den fiktive Chaplin. Analysen er baseret alene på filmene, på hvad der kan ses og udledes af dem, anvender altså om man vil den litterære "Nye Kritiks" principper på sit filmiske emne.

Chaplin-figuren vurderes i dag for det meste på grundlag af, hvad man kunne kalde dens sentimentalt-sociale-humane indhold, d.v.s. man betragter den først og fremmest som socialt og menneskeligt symbol, hefter sig især ved det deklasserede, det medynkvækkende og det værdige i figuren. Men disse egenskaber er ikke Chaplin, siger Mitry. Chaplin-vagabondens tragedie er ikke i første række social eller menneskelig, den er først og fremmest *metafysisk*. Det svage og forhutlede er blot een side af hans natur, som kun kan fattes tilfulde i sin mangfoldige og modsætningsfyldte helhed. Det er at vende op og ned på tingene at betragte Chaplin som en forfulgt ener i kamp med kræfter i omgivelserne han ikke kan magte. Chaplin er i virkeligheden ikke svag, men stærk, så stærk, at han formår at omskabe virkeligheden i sit eget billede. Hans styrke er, at han altid er sit eget midtpunkt ligesom et barn, og at han har et ureflekteret, ubændigt behov for at hævde sig overfor sine omgivelser og dermed overfor sig selv. Når han kommer i vanskeligheder, klarer han sig, ikke som det oftest anføres ved ydmygt at tilpasse og underkaste sig de kritiske omstændigheder, men tværtimod ved suverænt at omforme og fortolke situationen, så den passer ind i hans egen på een gang naive og raffinerede verden. Chaplins komiske associationer, hans konsekvensmagerier og andre gags er alle udtryk for hans stærke intensive vilje og evne til helt at være sig selv. De er refleks for et ver-

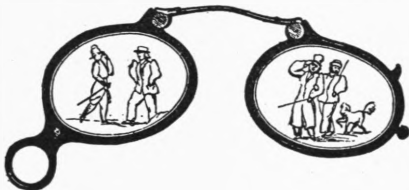
densbillede, deraf figurens metafysiske dybde, deraf dens poetiske styrke.

Denne karakteristik har naturligvis kun fuld gyldighed for den tidligere Chaplin, d.v.s. figuren i Keystone-, Essanay- og Mutualfilmene fra perioden 1914—17. Men ifølge Mitry er det dette grundlag Chaplin-skikkelsen udvikler sig på i de senere større film til et symbol med moralsk indhold, det er her vi finder forudsætningen for dens ofte iagttagne indre dobbelthed, som skulle finde sit stærkeste og afsluttende udtryk i "Diktatoren".

Det afgørende vendepunkt for Chaplin-figuren indtræder da han ved at opdage "de andres" eksistens går fra barnets uskyld ind i det voksne moralske ansvar. Med ansvaret følger ofret og martyriet som en naturlig og nødvendig konsekvens — den uskyldige amoralske Chaplin bliver til den sentimentalt sociale og humane. Selve de fundamentale vilkår for figurens væren er hermed ændret. Den styrer ikke som før begivenhederne selv, den styres nu af dem. Mitry siger det således i sin omtale af "Guldfeber": "Sa présence n'est plus *conditionnelle*, mais *accidentelle*." Formuleringen forekommer overmåde præcis og dækkende i mere end een henseende: den afgrænser ganske klart forskellen mellem de tidlige og mellemste mindre Chaplin-film og de senere store, den forklarer samtidig, hvorfor de kortere film, trods et lavere sigte, æstetisk set er mere sluttede og færdige end de større med deres ambitioner og ofte usammenhængende episodekomposition, og den antyder samtidig hvorfor myten blev til psykologi i skikkelser som Monsieur Verdoux og Calvero. Mitry har ikke meget at sige om disse skabninger af en anden og lavere orden end den mytiske Chaplin, som er det egentlige emne for hans bog. Han tøver dog ikke i sin dom over dem: deres virkelighed — så troværdig den iøvrigt kan være — indsnævrer og begrænser myten.

Mitry gennemfører sin Chaplin-analyse uden at nævne Charles Chaplins person, undtagen i et sidste lille kapitels særlige hasarderede og "konstruktive" antydninger af visse biografiske sammenhænge. Filmene ses altså intetsteds som udtryk for deres skabers tanker og psyke. Men man undgår ikke at iagttage på sig selv, at kunstens og virkelighedens Chaplin ganske stille flyder sammen i eet under læsningen af bogen. Tør man slutte deraf, at Mitry — med eller mod sin vilje — har omsluttet dem begge med sin "nye kritik"?

Werner Pedersen.



Vi takker "Sight and Sound" og Lindsay Anderson (den udmærkede instruktør) for tilladelse til at bringe denne anmeldelse, der har stået i det engelske filmblad. Vi beklager her, at "Følgeren" i "Kosmorama 27" indirekte

blev betegnet som en Cinemascope-film (i „Cinemascopeiske betragtninger“) – som det fremgår af filmens *credits*, som vi bringer nedenfor, blev den optaget i Vistavision.

THE SEARCHERS (FORFØLGEREN). Prod.: C. V. Whitney 1956. Manus: Frank S. Nugent efter Alan LeMays roman *„The Searchers“*. Instr.: John Ford. Foto: Winton C. Hoch (Technicolor/Vistavision). Musik: Max Steiner. Dekor.: F. Hotaling, J. Basevi. Medv.: John Wayne, Jeffrey Hunter, Vera Miles, Ward Bond, Natalie Wood, John Qualen, Olive Carey, Henry Brandon, Ken Curtis, Harry Carey jr., Antonio Moreno, Hank Worden, Walter Coy, Lana Wood, Dorothy Jordan, Pat Wayne.

Når store mænd gør fiasko, når de sædvanligvis videre end mindre personligheder, der har succes; og mislykkede film af store instruktører er ofte mere interessante — mere oplysende — end fejlfri, men lidet ambitiøse plætskud. Vi erkendte dette for nylig, da vi så *Mark Donskoi*s nye version af „Moderen“, en film, der tydeligvis er iscenesat med den største omhu og er optaget af en ypperlig instruktør. Den indeholder smukke og personlige passager. Men sekvenserne blev ikke en helhed, og det tilgrudlignende emne blev ikke levende. Hvorfor? — spørger man; og ved at stille dette spørgsmål er vi på vej til at forstå Donskoi — og måske også filmkunsten — bedre.

Noget lignende gælder „Forfølgeren“. Ligesom det skærpede vore forventninger, at Donskoi vendte tilbage til *Gorki*, ventede vi os meget af *Ford*s hjemrejse til *the West*, til *Monument Valley*, til de elskede *mesas*, som dominerer landskaberne i „Diligencen“, „My Darling Clementine“ og „Kavaleriets gule Baand“. Vi er atter i den smukke, men farlige verden, der kendetegnes ved isolerede bosteder, krigerske indianere og hårdføre pionerer. Ford må da, når han igen får lov til at udfolde sig her, give os noget uforglemmeligt og styrkende, endnu nogle glimt af hine mageløse visioner? „Forfølgeren“ begynder da også lovende: Kameraet kører ud fra en mørk pionerstue, følger en tøvende kvindeskikkelse, kommer ud i solskinnet; en endeløs sandørken, en blå himmel, klipper i det fjerne, og en rytter, der nærmer sig. Mens den ensomme rytter kommer nærmere, går hele familien ud for at følge ham med nervøs nysgerrighed: Hvor mange uger — måneder — er det siden, de har set en fremmed? Scenen er skildret med *Ford*s velkendte prægnans og følelse for kompositioner, der gøres levende af små iagttagelser: den ophidsede køter, vinden, der tager i kvindernes skorter, hånden, der skygger for den blændende sol. Og så lader effekten alligevel tilskueren kold...

Det er besynderligt, og det er vanskeligt, måske umuligt, at begrunde hvorfor. Mangel på følelse, på indre overbevisning, er simpelthen en kendsgerning, hvad grunden så end kan være. Atter og atter er der i „Forfølgeren“ øjeblikke, ja endog episoder, der genkalder fortidige triumfer i erindringen: Familien Jorgensen er grupperet foran farmen på lignende måde som familien Muley i „Vredens Druer“, før traktoren braser frem. Skyggen, der falder over barnet, da hun skuler sig for indianerne ved sin bedstemors grav, minder om en lignende skygge, der faldt over Nathan Brittles i „Kavaleriets gule Baand“. Der er et farceslagsmål, som får os til at tænke på „Den tavse Mand“. Men manglen på intensitet i alle disse reminiscenser fortæller os, at det ikke er nok at give Ford et stort budget og anbringe ham mellem alle disse *mesas*; man må give ham en historie — eller i hvert fald et emne. Og historien i „Forfølgeren“ (der er baseret på en roman af *Alan LeMay*) viser sig ikke at egne sig for ham. For det første er

der for meget af den. De film, Ford selv har produceret i de sidste 10 år (og de omfatter alle hans vigtige arbejder siden „My Darling Clementine“) har i mindre og mindre grad støttet sig til fortællingen, i højere og højere grad koncentreret sig om stemningen. „Forfølgeren“ er en lang og kompliceret beretning, der spænder over 8—9 år. Yderligere er helten, Ethan Edwards, en umiskendelig neurotiker, der plages af et irrationelt had til indianerne, og hvis liv er formået af en eller anden mystisk forbyrdelse. Hans søgen efter sin lille niece, som er blevet bortført af Comanche-indianerne, synes da også mindre inspireret af kærlighedens eller ærens fordringer end af en monoman trang til at dræbe hende, fordi hun er „besmittet“. Hvad i himlens navn skal netop John Ford få ud af en sådan helt? Man mindes hans tidligere uheldige forsøg („Fort Apache“) på at få noget ud af en historie med et bittert og monomant menneske som hovedperson. På lignende måde som i „Fort Apache“ afslører den usikre rytme og det uegale spil i „Forfølgeren“, at Ford ikke har været på bølgelængde med sit emne.

Så vidt jeg kan se, kunne Ford kun have gjort historien udtryksfuld ved som helt at have valgt den unge halvblodsindianer Martin Pawley, den nedslagne families adoptiv søn, der stædigt ledsager Edwards på dennes ekspeditioner, og som er fast besluttet på at redde pigens liv. Her er i det mindste en figur, som står for noget, og den bliver sympatisk spillet af *Jeffrey Hunter*; men instruktionen giver ikke drengen den rette statuer. Det er tydeligvis *John Wayne*s Edwards, der er placeret i filmens centrum; og hans præstation burde enten have været psykologisk kompliceret eller konsekvent. Den er ingen af delene. I stedet for det psykologisk nuancerede får vi det ene øjeblik gemenhed, det andet øjeblik tilknappet, men dog elskværdig humor. Filmens stemninger svinger lige så usikkert. Det dramatiske fund af pigens efterfølgelse af et slapstik-slagsmål, som fuldstændigt tilintetgør den ydre spænding i situationen og den indre spænding i personerne. Pawleys indianske „kone“, der introduceres vidunderligt morsomt, bliver pludselig sparket i ryggen og ekspederet ned ad en bakkeskråning (en særlig grov — og uundværdig grov — scene). Den spænding, der kunne have været i filmens klimaks, punkteres af godmodige og lige-gyldige pjanker med en grøn ung kavaleriofficer (spillet af *John Wayne*s søn). Spillet er meget ujevnt: *Vera Miles* er den charmerende, men ret nutidige heltinde, *Hank Worden* er amatøragtig som den patetiske, halvtossede Mose, og for første gang (så vidt jeg ved) bliver en indianerhøvding i en Ford-film spillet af en hvid skuespiller med make-up. Den eneste helt autentiske præstation er *Olive Carey*s som den tapre og hårdføre pionerkone.

„Forfølgeren“ viser meget tydeligt, i hvor høj grad Ford er en instruktør, for hvem arbejdsgrundlaget enten er helt rigtigt eller helt forkert. Når følelsen er ægte, er den også stærk, dyb og perspektivrig. Når troen på stoffet mangler, kan selv den flotteste tekniske virtuositet ikke skjule det. Ja, han ejer endda i sådanne tilfælde en vis kunstnerisk stolthed og nægter at simulere: når hans fortælling når til en passage, hvor kun uærlighed kan dække over det essentielt falske, filmer han den uden videre og slynger den i hovedet på os, som om han sagde: „Hvis det her er, hvad I vil have — så værsgo!“ Hele „Forfølgeren“s slutning med dens fuldkommen absurde befrielse og Edwards' utroværdige omvendelse beviser denne påstand. Det forbløffende er, at metoden kan bruges. Den bedste western siden „Diligencen“, skriver en anmelder; og anden ytrer: „... er kommet på min liste over klassiske westerns sammen med „Diligencen“ og „Shane“.“ *The Old Man* må smile noget skævt, hvis han nogen-sinde læser avisudklippene.

Lindsay Anderson.

ÅRETS

bedste

FILMPLAKAT

Hvis man sammenligner de moderne danske filmplakater med tyvernes (som vore læsere har set nogle prøver på i rubrikken nederst på denne side), vil sammenligningen normalt falde ud til fordel for de gamle plakater.

For at stimulere interessen for den gode filmplakat er det „Kosmorama“s hensigt hvert år at udvælge „Årets bedste filmplakat“. Plakaten vil blive offentliggjort med kommentarer i det følgende års januar-nummer af „Kosmorama“. Dette vil betyde en vis reklame for det selskab, der har ladet plakaten fremstille,

og tegneren vil modtage et medlemskort, adgangskort til vore forevisninger i et år og et abonnement for et år på „Kosmorama“.

Den komité, der vil udvælge årets bedste plakat, består af Jan Zibrandsen, Pierre Lübecker, Søren Melson, Ove Brusendorff og Erik Ulrichsen. Ved udvælgelsen vil naturligvis de tre førstnævnte, der i denne sag er mere professionelle end de to sidstnævnte, have det afgørende ord.

Det kan tænkes, at komiteen ikke finder en eneste plakat værdig til at blive fremhævet, men så sort vil det forhåbentlig aldrig komme til at se ud.

☆

Den film, der i Paxton-interviewet blev omtalt under arbejdstitlen „Uncle George“, har siden i England haft premiere under den endelige titel „How to Murder a Rich Uncle“.

Fra Filmmuseets plakatsamling

Det Danske Filmmuseum viser i denne måned D. W. Griffiths „Amerika“ fra 1924.

Vi reproducerer her den plakat, K. Wenzel (der tegnede en række af tyvernes filmplakater) leverede til de danske forevisninger af filmen i 1925. Som så mange af periodens bedste film gik „Amerika“ på Paladsteatret.



Filmindex XXVI

AF WERNER ZURBUCH

WOLFGANG STAUDTE

Født den 9. oktober 1906 i Saarbrücken. Efter at have gået i realskole i Berlin-Steglitz studerede han til ingeniør, hvorefter han arbejdede tre år i automobil- og flyvemaskinebranchen. Beslutede sig til at blive skuespiller og virkede som sådan i midten af trediverne. Da han imidlertid ikke var medlem af partiet, blev det svært for ham at få roller, og han så sig nødsaget til at tage arbejde i et reklamefirma, hvor han skrev drejebøger til reklamefilm og senere gik over til også at iscenesætte dem, op til fem om dagen. „Tobis“ blev opmærksom på ham og lod ham iscenesætte en 700 m prøvefilm efter en novelle „Ins Grab kann man Nichts Mitnehmen“. Den faldt så godt ud, at man overlod ham instruktionen af „Akrobat oh!“ Årstallene i indexet er produktionsår.

Akrobat Schö-ö-ön. „Akrobat oh!“. Tyskland 1943. I og Manus.: Wolfgang Staudte. Foto: Georg Bruckbauer. Musik: Friedrich Schröder. Medv.: Charles Rivel, Clara Tabody, Karl Schönböck, Käte Dyckhoff. Prod.: „Tobis“. Dansk premiere: 30.8.1944 i Metropol.

Ich hab' von dir geträumt. Tyskland 1944. I: Wolfgang Staudte. Manus.: Herbert Witt efter ide af Johann Vaszary. Foto: Friedl Behn-Grund. Musik: Werner Bochmann og Ernst Erich Buder. Medv.: Fita Benkhoff, Else von Möllendorf, Karl Schönböck. Prod.: „Tobis“.

Der Mann dem man den Namen stahl. Tyskland 1945. I: Wolfgang Staudte. Manus.: Josef Maria Frank og Wolfgang Staudte. Foto: Eduard Hoersch. Musik: Herbert Trantow. Medv.: Axel von Ambesser, Ruth Lommel, Gretl Schörg. Prod.: „Tobis“. (Filmen ikke fuldført).

Frau über Bord. Tyskland 1945 (fuldført i 1951 og udsendt under titlen „Das Mädchen Juanita“). I: Wolfgang Staudte. Manus.: C. J. Braun efter ide af Fritz Klotzsch og Dinah Nelken. Foto: Friedl Behn-Grund. Musik: Werner Bochmann. Medv.: Heinrich George, Axel von Ambesser, Annelise Uhlig, Charlotte Schnellhorn. Prod.: „Tobis“.

Die Mörder sind unter uns. „Morderne iblandt os“. Tyskland 1946. I og Manus.: Wolfgang Staudte. Foto: Friedl Behn-Grund og Eugen Klagemann. Musik: Ernst Roters. Medv.: Hildegard Knef, Ernst Wilhelm Borchert, Erna Selmer, Arno Paulsen. Prod.: „Deutsche Film A.G.“, „DEFA“. Dansk premiere: 26.7.1948 i Casino, Merry, Nora og Triangel.

A Tale of Five Cities. England 1948—52. I: Romolo Marcellini, Wolfgang Staudte, E. E. Reinert og Montgomery Tully. Manus.: Richard Llewellyn, Piero Tellini, Günther Weisenborn, Jacques Compagnez og Patrick Kirwan. Foto: La Torre, Ludwig Berger, Friedl Behn-Grund, Rose Dormoy og Gordon Lang. Musik: Hans May og Josef Hajos. Medv.: Bonar Colleano, Lana Morris, Barbara Kelly, Anne Vernon, Eva Bartok, Gina Lollobrigida, Karin Himbold. Prod.: Alexander Paal.

Die seltsamen Abenteuer des Herrn Friedolin B. — Tyskland 1948. I og Manus.: Wolfgang Staudte.



Foto: Friedl Behn-Grund og Karl Plintzner. Musik: Herbert Trantow. Medv.: Axel von Ambesser, Ilse Petri, Hubert von Meyerinck. Prod.: „DEFA“.

Rotation. Tyskland 1949. I: Wolfgang Staudte. Manus.: Wolfgang Staudte og Erwin Klein. Foto: Bruno Mondl. Medv.: Paul Esser, Irene Korb, Karl Heinz Deichert. Prod.: „DEFA“. Vist i Filmmuseets 46. serie, 11.—16. februar 1957.

Zukunft aus zweiter Hand. Tyskland 1949. (Udsendes først under titlen „Schicksal aus zweiter Hand“). I og Manus.: Wolfgang Staudte. Foto: Willy Winterstein. Musik: Wolfgang Zeller. Medv.: Marianne Hoppe, Ernst Wilhelm Borchert, Erich Ponto og Heinz Klevenow. Prod.: „Real-Film“.

Der Untertan. „Kejserens undersåt“. Tyskland 1951. I: Wolfgang Staudte. Manus.: Wolfgang Staudte og Fritz Staudte. Foto: Robert Baberske. Musik: Horst-Hans Sieber. Medv.: Werner Peters, Paul Esser, Friedrich Maurer, Sabine Thalbach, Ernst Legal. Prod.: „DEFA“. Dansk premiere: 23.4.1956 i Aladdin.

Die Geschichte vom kleinen Muck. Tyskland 1953. I: Wolfgang Staudte. Manus.: Wolfgang Staudte og Peter Podehl. Foto: Robert Baberske. Musik: Ernst Roters. Medv.: Thomas Schmidt, Johannes Maus, Friedrich Richter, Trude Hesterberg. Prod.: „DEFA“.

Leuchfeuer. Tyskland 1954. I: Wolfgang Staudte. Manus.: Wolfgang Staudte og Werner Jörg Lüdecke. Foto: Robert Baberske. Musik: Herbert Windt. Medv.: Leonhard Ritter, Horst Naumann, Jochen Thomas, Friedrich Gnass. Prod.: „DEFA“ — „Pandora“.

Ciske de Rat. „Rebellen“. Holland 1955. I og Manus.: Wolfgang Staudte efter roman af Piet Bakker. Foto: Otto Baecker. Musik: Steye van Brandenburg. Medv. i den hollandske version: Dick van der Velde, Riek Schagen, Jenny van Maerlant, Rob de Vries, Kees Brusse. Medv. i den tyske version: „Ein Kind braucht Liebe“: Dick van der Velde, Heli Finkenzeller, Berta Drews, Alexander Kerst. Prod.: „Amsterdam“ og „Omega“. Dansk premiere: 2.4.1956 i Metropol.

Rose Bernd. „Landsbyggen Rose Bernd“. Tyskland 1956. I: Wolfgang Staudte. Manus.: Walter Ulbrich efter Gerhard Hauptmanns teaterstykke. Foto: Klaus von Rautenfeld. Musik: Herbert Windt. Medv.: Maria Schell, Raf Vallone, Leopold Biberti, Hannes Messemer, Arthur Wiesner, Käthe Gold. Prod.: „Bavaria“. Dansk premiere: 9.9.1957 i Park.

In einem Garten von Aviano. Tyskland 1957. I: Wolfgang Staudte. Prod.: „Europa-Film“. (Under forberedelse).