

stribede T-shirts, „så uformelle“, så slidte; udtryk af både kedsomhed og ekstase tages op og efterlades uden kommentarer. Ind imellem er der desuden scener af forberedelserne: rækkerne af tomme sæder og den ivrigt-nervøse hund, der løber ind imellem dem, mens kontrolløren metodisk og ureflekterende hæfter numre på stolene.

Og musikken? Jazzen er sjældent af særlig høj klasse, skønt *Thelonious Monks* „Blue Monk“ og *Sal Salvadors* glimrende guitarimprovisationer var mindeværdige. *Anita O'Day*, latterligt klædt i stram, sort kjole med hvide flæser og en enorm møllehjulshat, piper og klukker sine scat tekster til „Sweet Georgia Brown“ som en forvirret gærdesmutte, medens kameraet nådeløst koncentrerer sig om hendes teint. *Chico Hamilton* spiller en lang trommesolo i „Blue Sands“, musikalsk af ringe interesse, men fascinerende at se på, mens hans svedende, runde, åbenmundede, udtryksløse fremtoning langsomt bevæger sig over wide-screen lærredet i mærkelig kontrast til trommestikkernes rasende hamren, indtil kameraet bevæger sig nedad sammen med musikken og scenen fyldes af hans instrumenters røde, abstrakte former.

Chuck Berry, smart og slank, rocker med guitaren i den version af „Sweet Sixteen“, som vakte så megen vrede under festivalen. Måske ikke jazz i den strengeste form, men ikke mere forargende end *Big Maybelle Smiths* forfærdende rock-and-roll trivialiteter. Hun kan være god, men var her på sit værste. Der er kun lidt for dyrkeren af den traditionelle jazz, og synet af *Elis Chosen Six*, der spiller Dixieland, medens de kører rundt og rundt på en minijernbane for børn, kan synes lidt for kynisk; mere sympatisk var en aftenscene med et ensomt studenterorkester, der spillede på klipperne i strandkanten. Blandt disse „off-stage“ indtryk var de mest bemærkelsesværdige teen-agenes fortumlede dans på det let skrånende hustag, og den enlige pigeskikkelse der, med en ølflaske i hånden, lykkelig og med nogen vanskelighed, finder vej til stranden med musikken stadigt klart ringende i ørerne.

Et typisk interview og forestilling med *Louis Armstrong* i en vokalduet sammen med *Jack Teagarden* i „Rockin' Chair“ rummede ingen overraskelser, og *Bobby Hackett*, som spillede trompet i dette nummer, forblev ude af syne. Mod filmens slutning ses og høres *Mahalia Jacksons* majestætiske, indtagende fremtoning i „Walk Over God's Heaven“. Hun fortsætter med en magtfuld og swingende version af „Didn't It Rain“, og kameraet fanger de hengivne og lykkelige ansigter hos en række

farvede piger, der svajer og klapper i takt til sangen, og de forskellige reaktioner hos det øvrige publikum – kritiske, entusiastiske, dansende. Til slut leder *Mahalia Jackson* forsamlingen i „The Lord's Prayer“, og kameraet betragter hende mens hun står majestætisk over tilhørernes silhouetter i et af filmens få long shots fra festivalen. Vi indfanges, ligesom tilskuerne på filmen, i dette sidste højtidelige øjeblik. Men tanken er fortærsket, og den underforståelse, at jazzpublikummet til trods for solderiet, dansen og larmen er knyttet til os i religiøs alvor, er sentimental. Filmens konklusion er således uendeligt svækket; for kameraets upartiskhed, om ikke så ubarmhertigt som i „The Savage Eye“ eller så begavet opfattende som i „Shadows“, er ikke desto mindre blevet holdt nede hele filmen igennem, således at den sidste scene synes at være en overgivelse. Bortset fra denne scene søger „Jazz on a Summer's Day“ ikke at sælge noget budskab. Den prøver ikke at fortælle os, at jazz er sundt eller at jazz er dekadent, at jazzmusikere er personligheder eller at jazzmusikere er almindelige mennesker som De og jeg. Den er ikke en „jazzfilm“, men en film om jazz, og den er derfor en umådelig forbedring sammenlignet med de tidligere forsøg på at lave film over det emne. Betydningen af endnu en reportage om en jazzkoncert ville ganske sikkert blive mere tvivlsom, men man må håbe, at denne film har fjernet noget af den sentimentalitet, med hvilken man altid behandler film om jazz, for dens undfangelse er så afgjort moden og voksen. „Jazz on a Summer's Day“ er en film, som på grund af sine egne fortjenester kan anbefales alle filmentusiaster, og ikke som tidligere kun til den jazzentusiast, hvis glæde over musikken satte ham i stand til at se igennem fingre med den dårlige udførelse på filmen.

Paul Oliver.

★

Sorgen betragtet

LE BEAU SERGE („Vennerne“). Prod.: Ajym Films/Jean Cotet. Instr. og manus.: Claude Chabrol. Foto: Henri Decaë. Musik: Emile Delpierre. Medv.: Gérard Blain, Jean-Claude Brialy, Michèle Méritz, Bernadette Lafont, Jeanne Perez, Edmond Beauchamp, Claude Cerval, André Dino.

„Vennerne“ er *Claude Chabrols* første film og blandt de tidligste vidnesbyrd om en ny bølge. Desværre kommer den til os på et tidspunkt, hvor andre og bedre film berøver den det præg

af fornyelse, som i sin tid skal have gjort så stærkt et indtryk på et vågent publikum. Chabrol er ikke bølgens største talent – i dag betragtes han for det meste kun som den *smarreste* blandt de nye.

I „Vennerne“ fortæller han en historie, der har træk til fælles med *John Osbornes* unge vrede. I en forfærdende ussel og åndelig død fransk provinsby bor den forhen så smukke Serge, nu et ynkeligt alkoholist-vrag, plaget af sorg over bristede forhåbninger og af fortvivlelse ved mindet om, at det barn, som hans kone satte i verden, var et mongolbarn. Konen, som igen er gravid, hunder han med, men elsker hende inderst inde med uforfalsket oprigtighed – lige som hun elsker ham. Kærligheden øger fortvivlelsen. Til byen ankommer en skolekammerat af Serge, parisisk studerende med finere vaner og ideale fordringer. Han vil forsøge at trække Serge ud af det moralske, han lever i, men han fatter i grunden ikke det ringeste af forholdet mellem Serge og dennes kone, som i hans øjne kun fornedrer sin mand. Men et møde mellem hende og Francois får ham til fuldt ud at indse, hvad han allerede længe har måttet ane: Serges redning ligger vel først og fremmest deri, at kærligheden mellem ham og hans kone befries for den angst, som den mislykkede fødsel har kastet over den. Da Serges kone kort efter føder sit andet barn, er det Francois, der på trods af uvejre og sit elendige helbred henter læge og bagefter opsporer Serge, der ligger et eller andet sted og sover rusen ud. Barnet fødes – vi forstår, at det er normalt, og vi aner, at den lykke, som Serge i dette øjeblik føler, ikke lader sig kue.

Som debut betragtet er „Vennerne“ imponerende, ofte bevægende, ægte og afslørende i sin beskrivelse af fattigdom og tragedie, i glimt stærkt gribende, når den skildrer fortvivlelsen. Men det er næppe rigtigt, som man har set det i både engelske og danske anmeldelser, at fremhæve den på bekostning af Chabrols senere „Fætrene“ („Les cousins“). Chabrol virker i begge sine film som en udpræget intellektuelt betonet kunstner, en begavet skildrer af pessimisme og modløshed. Derfor kom „Fætrene“ til at virke sandfærdigere end „Vennerne“; i sin anden film fandt Chabrol en overensstemmelse mellem sit temperament og det indhold af negativ afsmag, som gjorde filmen om moderne unge parisere på én gang så vedkommende og så frastødende. „Vennerne“ er i alle henseender en langt mere sympatisk film, men når den kun i få øjeblikke formår at drage os ind i tragedien og dennes mulige opløsning, skyldes det sandsynligvis det forhold, at Chabrols in-

tellektualisme er stærkere end hans kunstneriske vilje. „Vennerne“ er en film på netop så stor afstand af sit stof, at sorgen virker som *betragtet*, ikke oplevet, men beskuet. Dens hensigter er indiskutable – man synes kun, at af alle den unge bølges folk var Chabrol måske den, der mindst egnede sig til en opgave som denne. Og selve det forhold, at der er byttet om på rækkefølgen af filmene ved deres forevisninger her i landet, afslører endnu stærkere, hvor ofte dette gennembrudsværk trods alt må forlade sig på det traditionelle og ikke evner at fastholde det direkte engagement i historien. Takket være denne afstand har derfor hverken *Jean-Paul Brialy* (Francois) eller *Gérard Blain* (Serge) mulighed for at skabe andet end *tilløb* til indlevelse i deres roller; Brialy er den, der er nærmest ved det, som er filmens egentlige indre linie. I hans medlidenhed og selvpofrelse er der til tider sådanne dybder, at sorgen pludselig kommer os helt ind på livet.

Jørgen Stegmann.

★

FROKOSTEN I DET GRØNNE

af *Jean Renoir* blev anmeldt i „Kosmorama 49“ af *Erik Ulrichsen*.

★

SET I SVERIGE:

Av mit øje!

DJÄVULENS ÖGA. Prod.: Svensk Filmindustri, 1960. Instr. og manus.: Ingmar Bergman. Foto: Gunnar Fischer. Arkitekt: P. A. Lundgren. Klipping: Oscar Rosander. Musik: Domenico Scarlatti. Medv.: Jarl Kulle, Bibi Andersson, Stig Järel, Nils Poppe, Gertrud Fridh, Sture Lagerwall, Georg Funkquist, Gunnar Sjöberg, Gunnar Björnstrand, Inga Gill, Axel Düberg, Kristina Adolphson, Allan Edwall, Arne Lindblad.

Bergmans sidste er i sin kerne en moderne fri-vol komedie bygget over en dubleret erotisk trekant: den unge uskyld – i den nyforlovede og højforelskede præstedatter Britt-Maries lyse skikkelse – forføres meget mod sin vilje af mytens Don Juan himself (i up to date ruskindsjakke), mens den ældre resignerede uskyld – i præstefruen fru Renatas trætte skikkelse – får en tilsvarende uventet lektion i kær-