KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



8. ÅRGANG APRIL 1962 **57**



Forsidebilledet

François Truffauts seneste film „Jules et Jim" er købt for Danmark, og den vil sandsynligvis få premiere i løbet af efteråret. På billedet: *Jeanne Moreau.*

Indhold

De nye og de gamle 123
Nye billeder 124
Hollywood/Humanisme, af *Jørgen Stegelmann, Ib Monty, Poul Malmkjær* 126
Set i Prag, af *Arne Svensson* 144
Close up 148
Læserbreve 149
Marienbad og virkeligheden, af *Jonas Cornell* 151

Filmanmeldelser:
„Hajen", af *Ib Monty* 153
„Spartacus", af *Poul Malmkjær* 154
„Kold vind i august", af *J. S.* 154
„Den store krig" og „Vejen tilbage", af *J. S.* 155
„Damen med hunden", af *Børge Trolle* 155

Boganmeldelser:
Buñuel-fan (Ado Kyrou: „Luis Buñuel"), af *Ib Monty* 156

Fra museets billedarkiv 157
Tidsskrifterne 158
Repertoiret 158
Noter fra museet 159
Filmindex LVII *(Josif Cheifits)* 159
Filmindex LVIII *(Aleksandr Zarchi)* 160
Filmindex LIX *(Juri Olesja)* 160

Redaktion:
POUL MALMKJÆR, IB MONTY (ansvarshavende) og JØRGEN STEGELMANN.

„Kosmorama" udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, Kbhvn. K. Tlf. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9–16.30 (lørdag 9–12), tlf. Byen 1503. Biblioteket er åbent hverdage 12–15 (lukket om lørdagen) og tirsdag 19–21. „Kosmorama" koster tilsendt 8 kr. årligt (4 numre) – og de 7 første årgange kan stadig fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan købes for 1 kr. stk. og fra 6. årg. for kr. 2,25 stk. Bladet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 467 38.

Kosmorama-index 1-57.

Vi gør opmærksom på, at der om nogle måneder vil komme et index over de hidtil udkomne numre af „Kosmorama", d. v. s. numrene 1–57. Det tidligere udsendte index, der omfattede de fem første årgange, og som længe har været udsolgt, vil blive inkorporeret i det nye index. „Kosmorama"s abonnenter vil få meddelelse, så snart indexet udkommer.

JØRGEN JENSENS BOGTRYKKERI
KØBENHAVN

De nye og de gamle

At den unge generation i de seneste år i en lang række lande har ført filmkunsten frem til en hidtil uset modenhed og har placeret filmen centralt inden for den moderne kunst er efterhånden ikke nogen nyhed, og vi har ofte orienteret om denne nye filmkunst. Den unge og moderne filmkunst har utvivlsomt haft enorm betydning, for filmen selv, og ikke mindst som en tiltrængt stimulans for filminteressen. Det er tydeligt at observere, at de unge polske, franske, engelske og amerikanske instruktører og deres film har været med til at vække det unge, kunstinteresserede publikums interesse. Hyppigere og hyppigere kan man notere, hvorledes forfattere og kulturskribenter refererer til film, og det synes ligefrem at høre med til moderne dannelse at være fortrolig med *Ingmar Bergman* og *Antonionis* problemkomplekser, ligesom det ikke mere er pinligt at konversere om film i de dannede cirkler, når det er „Hiroshima, min elskede" eller „L'Année dernière", der gennemdrøftes. Alt dette er naturligvis helt i sin orden, og de nuværende tilstande er ved at nærme sig det, som de lidt ældre filmentusiaster har kæmpet for i mange år. Men naturligvis har medaillen også en bagside. For i al den hovedløse begejstring for det nye, det moderne og det ofte fashionable, bliver man ikke sjældent uretfærdig mod de gamle. Vi har tidligere gjort opmærksom på, hvorledes en ung, nylig filmvakt skribent syntes at finde en helt ny filmæstetik i en moderne fransk mondæn underholdningsfilm, simpelthen fordi han ikke kendte tilstrækkelig til filmkunstens historie. Det er en populær forestilling, at filmen først er blevet voksen i halvtredserne, og selvom man naturligvis ikke skal tage BTs anmelder som noget sandhedsvidne, er det symptomatisk for den almindelige indstilling og overvurdering af det nye, når han i sin anmeldelse af „Kold vind i august" kan skrive, at nu er realismen endelig indført i amerikansk film. Det er måske forståeligt, at man lader sig blænde af det nye, fænomenet kendes inden for alle kunstarter, men ikke mindst derfor kan det være nyttigt at gøre opmærksom på, at ungdom i sig selv ikke er noget program, som *Jiři Weiss* udtrykte det i interviewet i sidste nummer. Filmens store kunstnere i dag er alle midaldrende eller ældre herrer (*Renoir* er 68, *Ford* er 67, *Buñuel* er 62, *Bresson* er 55). Ingen af disse har haft deres gennembrud i halvtredserne, men har for længst etableret filmen som et kunstnerisk udtryksmiddel, og de er lige vitale i dag. Men man behøver ikke blot at henvise til de allerstørste. Så kort filmkunsten end er, har den rige og livskraftige traditioner, og f. eks. realismen i amerikansk film er ikke født i går, hvad vi bl. a. vil gøre opmærksom på i dette nummer. Det har i den sidste tid vist sig, hvorledes instruktører som *Kramer* og *Robert Rossen* er kommet tilbage med kraftfulde, intelligente og menneskeligt engagerede værker inden for en gammel, men aldrig udlevet amerikansk filmtradition og har fået meget af det nye til at tage sig ud som luftige konstruktioner og artificielle eksperimenter. Det er beklageligt, at det efterhånden voksende publikum af bevidste filmgængere flokkes som til messe, når en ny Bergman toner frem på lærredet, eller ikke forsømmer nogen nouvelle vague-film, men kun lader sig sparsomt se, når et så fængslende værk om vor moderne tilværelse som „Hajen" præsenteres. Amerikansk film har som bekendt også fået sine bølger, men selv om vi praktisk talt ikke har set nogen af „The New American Film Group"s film synes det tvivlsomt, om dens indsats er så revolutionerende, som den selv vil gøre den til. Vi er overbevist om, at Hollywood aldrig vil dø, fordi Hollywood også repræsenterer det bedste i amerikansk film, den menneskelige linie, som vi på de følgende sider har søgt at følge gennem tre decennier, og som de mest lovende af de nye også bekender sig til. Også inden for filmkunsten gælder det, at der må være balance mellem tradition og fornyelse.

NYE BILLEDER

ved Avanti Planetaros

Joseph Lisboa indledte i begyndelsen af marts måned optagelserne til „La Loutre", der er en filmatisering af en roman af *Jean-Charles Pichou*. For manuskriptet står instruktøren og romanforfatteren, og „Lisbon Films" producerer.

Bernard Deflandre, der har været assistent hos *Ciampi, Vadim, Dessin* og *Astruc,* skal iscenesætte sin første film „Les Filles de la Rochelle", en komedie eller snarere farce, der foregår i året 1389 i Rochelle, hvor man venter besøg af Charles VI og Isabeau de Bavière. Deflandre vil søge at skabe filmen i en stil, der kan minde om *Buster Keatons* og *Laurel & Hardys* gag-fyldte farcer, og hovedrollerne er tildelt *Geneviève Cluny, Pierre Parel, Raymond Bussières* og *Philippe Lemaire.*

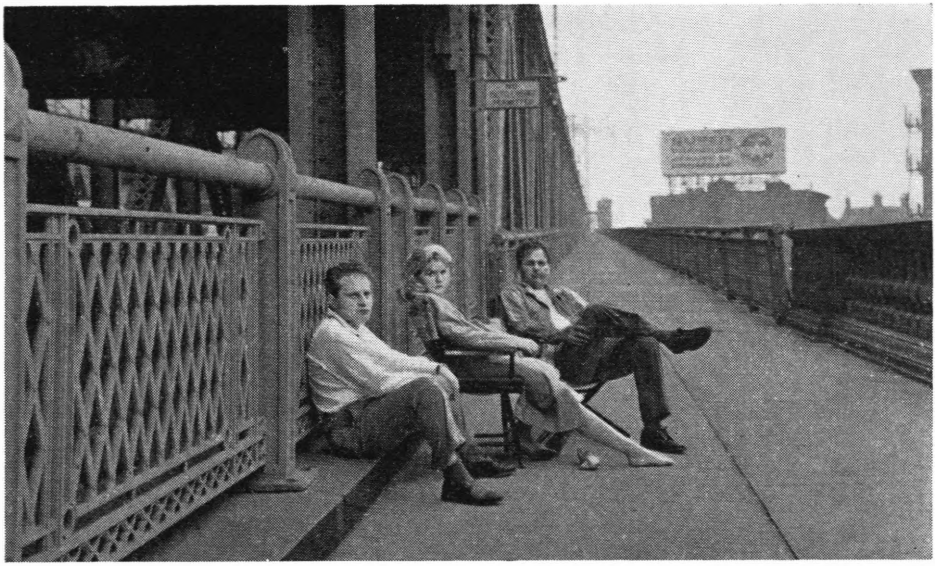
Michel Deville, der viste lovende evner med „I nat eller aldrig", har afsluttet sin næste film „Adorable menteuse", en komedie i stil med „I nat eller aldrig". Den dejlige løgnerske spilles af *Marina Vlady,* og som hendes søster medvirker *Macha Meryl.* „Elefilms" producerer.

Luchino Visconti vil i løbet af foråret begynde optagelserne til sin filmatisering af *Guiseppe Tomasi di Lampedusas* roman „Il gattopardo" („Leoparden"). Visconti vil lægge vægt på skildringen af den sicilianske overklasses møde med en ny tid, en tid, der berøver den traditionelle privilegier og som afkræver den en nødvendig og hård omstilling, den næppe magter at foretage.

Jean-Luc Godard er på tale som instruktør af den italienske film „Il disprezzo", en filmatisering af *Alberto Moravias* roman af samme navn. *Carlo Ponti* skal producere filmen, og man har foreløbig engageret *Ugo Tognazzi* til en af de ledende roller. Foreløbig skal Jean-Luc Godard dog iscenesætte „Vivre sa vie", en beretning om en ung piges tilværelse i Paris, med *Anna Karina* i hovedrollen. „Les Films de la Pleiäde".

James Cagney og *Pamela Tiffin* i *Billy Wilders* seneste film „One, Two, Three", der behandler en utraditionel kærlighedshistorie på baggrund af Berlin-krisen, anskuet fra et coca cola-milieu. Filmen kommer på dansk til at hedde „En, to, tre og et lillebitte hop".





Der knytter sig en vis forhåndsinteresse til filmen „Something Wild", der er købt for Danmark. Billedet viser producent-instruktøren *Jack Garfein* sammen med hovedrolleindehaverne *Carrol Baker* og *Ralph Meeker* under en pause i optagelserne på Brooklyn-broen.

Jacques Doniol-Valcroze, redaktøren af „Cahiers du Cinéma", må stadig regnes for mere velegnet som redaktør end som filminstruktør. Han fortsætter dog trøstigt med „Le Tueur triste", en filmatisering af kriminalforfatteren *Frédéric Dards* roman. *François Boyer* har foretaget bearbejdelsen for film, og i de førende roller får vi *Laurent Terzieff* og *Françoise Brion.*

Peter Glenville opholder sig i Nordirland, hvor han iscenesætter „Term of Trial", et drama om en idealistisk skolelærer (spillet af *Sir Laurence Olivier*), der savner kraft til at føre sin idealisme igennem. *Simone Signoret* medvirker som hans franskfødte hustru, der skuffet over hans svaghed vender sig fra ham. Da læreren stilles over for en kriminel anklage, bryder hans verden sammen.

„Titanus", det italienske produktionsselskab, meddeler, at man har tildelt *Steve Reeves,* der er muskelmand, hovedrollen i den med frygt ventede „Son of Spartacus". Vi kan samtidig afkræfte det hårdnakkede rygte, der vil vide, at producenterne af „I Was a Teen-age Frankenstein" og „I Was a Teen-age Werewolf" er i gang med optagelserne til „I Was a Teen-age Jesus". Ideen er droppet.

Joseph Losey befinder sig i Frankrig, hvor han iscenesætter „Eva", en romanfilmatisering efter *James Hadley Chase,* der for tiden benyttes flittigt. *Jeanne Moreau* har titelrollen og spiller en moderne kurtisane og femme fatale, der driver sit spil i Roms film- og societykredse. *Stanley Baker* medvirker som en manuskriptforfatter, der falder i kløerne på damen og som derigennem går til grunde.

Roger Kay – et nyt navn fra amerikansk TV – er hentet til Hollywood, hvor han skal genindspille *Robert Wienes* chef-d'oeuvre fra 1919, „Dr. Caligaris Kabinet". Manuskriptet er af *Kay* og *Robert Bloch,* der skrev romanen „Psycho", og handlingen er henlagt til vore dages USA. Hovedrolleindehaverne er *Glynis Johns, Dan O'Herlihy, J. Pat O'Malley, Constance Ford* og *John McLiam. Robert L. Lippert* producerer.

Hollywood / Humanisme

30'erne

Det tog sin tid, inden Hollywood kom til kræfter oven på tonefilmens ankomst. Ganske som i cinemascopealderens første dage udmattedes man omkring 1930 af de tekniske nyvindinger og misbrugte dem i de vanskelige begynderår med en vulgær grådighed, der kun sjældent gav plads for overvejelser af kunstnerisk karakter. Alt var lyd og larm, og folkekomediens rollehavende, over hvis liv og oplevelser man netop i trediverne digtede smukt og bevægende, fremvistes næsten altid kun som forstenede størrelser i skematisk opridsede omgivelser. Den amerikanske hverdag blev gengivet ad det forlornes og det demimondænes omveje – det moralske engagement var midlertidig dræbt.

Dog naturligvis ikke konsekvent. Også i disse farlige år, da Amerika tog afsked med de larmende tyvere og depressionen stod lige på den anden side af hjørnet, meldte denne typiske tone sig, denne tone, der også senere skulle blive et kendemærke på den betydelige Hollywood-film. Netop da landet næsten sanseløst og i en hektisk opgejlet falsk tiltro til, at alt var i den skønneste orden, drev frem mod det nederlag, som fulgte af puritanismens og småborgerlighedens gennemført materialistiske idealer, netop da var der også i Hollywood folk, der tog sig ro til at beskæftige sig med mennesket og dets ganske almindelige medmenneskelige problemer. Det burde naturligvis ikke undre nogen, for Hollywood har altid haft plads til folk med sådanne viljer – selv om det jo ellers er gængs tale, at Hollywood næsten *aldrig* har plads til sådanne talenter, og at filmbyen kun producerer drømme, dette sagt i nedsættende betydning. Men sandheden er nu engang den, at amerikansk film tidligt besindede sig på en energisk humanisme og et medmenneskeligt engagement, og at denne tone ikke lod sig kvæle i tonefilmens første farlige år. Den undgik kvælningsdøden, ikke blot fordi den byggede på traditioner skabt af de største i stumfilmstidens betydeligste slægtled, på kunstnere som *Griffith, Vidor, Chaplin* og *Stroheim,* men også fordi det nye slægtled indeholdt talenter, der formåede at plante de gamle traditioner ind i det nye årti. Kun få af de gamle fik overhovedet noget at sige i tonefilmens år – til gengæld kan næppe nogen af den moderne periodes store instruktører frasige sig påvirkning fra disse fire store.

Og selv i overgangsårene bliver der altså tid til også at beskæftige sig med mennesket. Smukkest sker dette i *Lewis Milestones* „Intet nyt fra vestfronten", der stadig rangerer blandt de største pacifistiske krigsfilm, filmhistorien kender. Filmen foregår blandt tyske soldater, og der har selvsagt været røster fremme, som har villet fratage filmen dens virkelige værdier, fordi den, som det påstås, ikke har mod til at placere sin historie blandt amerikanere og dermed rette angrebet direkte mod amerikansk militarisme. Indvendingen er uden gyldighed; „Intet nyt fra vestfronten" er i alle væsentlige henseender amerikansk, amerikansk i sit tonefald, i sine angreb og først og fremmest i sin følsomt-realistiske måde at fortælle om sine mennesker på. Den er et klart vidnesbyrd om den interesse for den anonyme medborger, der blev en af hovedpersonerne i tredivernes Hollywood, og den er derfor med til i en kaotisk periode at holde en tradition fra det bedste i tiernes og tyvernes amerikanske film i live og viderebringe den til trediverne.

Der er en tydelig sammenhæng mellem *Roosevelts* overtagelse af styret i 1933 og Hollywoods vej ud af et langvarigt kaos. De glade dage kom heldigvis ikke uden ændring tilbage, krisen var ikke uden videre forbi, men en stemning af rimelig optimisme blandet med en lige så rimelig angst for, at reaktionens hæmningsløse egoisme og bagstræbets farlige initiativ på ny skulle erobre scenen, mobiliserede den amerikanske film og sendte dens kunstnere i så at sige alle genrer ud på opgaver i nær kontakt med tiden. Folkekomedien blev et demokratisk våben mod fascistiske tendenser, lystspil og komedier angreb ens-

retning og åndelig ydmygelse, de historiske film fremhævede menneskehedens modigste advokater, og en aktuel samfundskritik dukkede op i snart sagt alle genrer. Dette betyder ikke, at produktionen af dusinfilm af dusinindhold, altså af farlige og fordummende film, aldeles holdt op; men det er værd at notere, at det er de humanistisk betonede film, der dominerer perioden.

Helten i tredivernes amerikanske film er individualisten, mennesket, der tør gå mod fordomme og faste meninger. Hollywood i trediverne er antismåborgerlig, antikonventionel og antipuritansk. Det sidste gennemføres vel vanskeligst, skulle man tro; som bekendt var censuren trådt til og opstillede et sæt af regler for, hvad der var pænt og passende. Men censur betyder heldigvis ikke nær så meget, som dens venner og hidsigste modstandere tror. Hollywood måtte nok rette sig efter reglerne, men dermed er ikke sagt, at filmene blev puritanske. Adskillige af tredivernes Hollywood-lystspil er langt mere udfordrende og frække end flertallet af de vovede europæiske film, som blev til under langt friere former.

Det antikonventionelle og det antismåborgerlige fastholdes i første række af instruktører som *Frank Capra, Gregory LaCava* og *William Wellman*. Capra er i det hele taget periodens største kunstner, og „En gentleman kommer til byen", som han instruerede i 1936 (periodens rigeste år), er et hovedværk i tredivernes Hollywood. „En gentleman kommer til byen" er en film om en individualist, om et menneske, der konsekvent lever efter sin egen sunde medmenneskelige moral, og som er nær ved at blive knust, da reaktionen, det vil sige den pæne småborgerlige mening, får fat i ham. „En gentleman kommer til byen" indeholder en række af de scener, der tydeligst demonstrerer de nye filmkomediers fastholdelse af de gamles traditioner – foragten for pengedyrkelsen, for trædemøllen, for karriere og falske ambitioner, og heroverfor understregningen af respekten for det gode menneske, der ikke vi-

Individualisten *(William Powell)* og society-pigen *(Carole Lombard)* i *Gregory LaCavas* „My Man Godfrey" (1936).





Humphrey Bogart og *Marjorie Main* i *William Wylers* „Dead End" fra 1937.

ger fra sine idealer, og som netop i kraft af sit eksempel forandrer sine omgivelser.

Dette sidste, den ligefrem pædagogiske betoning af, hvor nødvendigt det er, at menneskene udvikles ved hinandens bistand, er et gennemgående tema i alle Capras store film, også i „Du kan ikke tage det med dig", selv om man kan finde mangt og meget i denne komedie løsrevet fra den reelle baggrund. I 1939 skaber han mesterværket „Mr. Smith kommer til Washington", et genialt og både i form og indhold fantastisk modigt indlæg for demokratiet og det enkelte menneske.

LaCavas „Godfrey ordner alt" står i første række blandt de film, der indfører den amerikanske „crazy comedy". Helten i denne filmtype er også individualist og dertil endnu mere antismåborgerlig end Capras helte. Her er oprøret mod salontonen demonstrativt og ganske uden elskværdighed; Godfrey trækker sig fri af trædemølle og karrierefangenskab udelukkende for at fastholde sin menneskelige frihed. Han er – for nu at sige det meget fint – på sporet af sig selv, og det er blandt filmens fortjenester, at den netop ved at placere dette overlegne menneske i et livløst snobbet gullasch-milieu understreger sammenhængen mellem kultur og frihed. „Godfrey ordner alt" er desuden en erotisk komedie – den er således med til at angive de baner, de følgende „crazy comedies" skulle vandre for at dyrke antydningens kunst og ikke komme i konflikt med den firkantede censur.

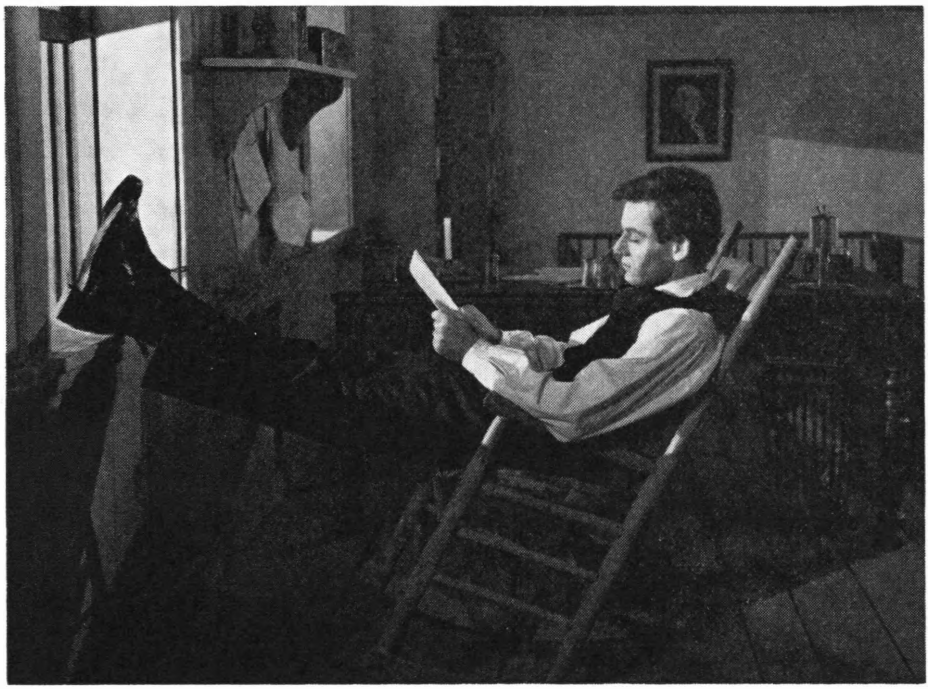
I Wellmans „Intet er os helligt" optræder en samfundskritik, der kommer til orde gennem en vittig kynisme og en hårdhudet forstærkning af satiren. Filmen tager præcist sigte på tidens hykleri og kunstighed, dens trang til at lade følelser mangfoldiggøre til manges nydelse, dens dragen mod det uforpligtende massefællesskab. Wellman opnåede at skærpe det amerikanske moderne lystspils mulighed for at parodiere og revse en række af de begreber, som vi ofte fristes til uden videre at identificere med amerikanisme, og han byggede denne sin nærgående komedie på et manuskript

af en af tidens flittigste mænd, *Ben Hecht,* en vred intellektualist, en stadig talsmand for individualisme og frihed, en betydelig mand i amerikansk film, selv om hans arbejder ofte lider under det tørt konstruerede.

1936 er nævnt som tredivernes store år, ikke blot takket være „En gentleman kommer til byen" og „Godfrey ordner alt", men også fordi Hollywood i dette år kommer med film som „Moderne tider" og „Hævneren". Chaplin satiriserer i sin film uelskværdigt og rammende over de farer, som truer den menneskelige frihed, og i „Hævneren" skaber *Fritz Lang* på flugt fra tyranniet en film om menneskets ansvar over for sin samvittighed. „Hævneren" er tredivernes modneste amerikanske film – i den indgår Hollywoods humanisme en meget lødig forbindelse med et europæisk intellekt, der tvinger det til også i kriminalmelodramaets form at stille sig ansigt til ansigt med tidens – og de følgende tiders – farligste problem: menneskets flugt fra ansvar og skyld. „Hævneren" – produceret af *Joseph Mankiewicz* – placerede sin dramatiske diskussion i et moderne amerikansk samfund, hvor lynchjustits og sjælelig forhærdelse slog sammen om et enkelt menneskes kamp for at komme til orden med sine følelser, med *det* rimelige ønske om hævn, der alligevel til sidst må stå også for ham selv som intet andet end blot endnu et udslag af forråelsen og ensretningen. „Hævneren" kan forekomme misantropisk, hvis man udelukkende betragter dens billede af lillebyens ondskab, men dens grundtone er fortrøstning til menneskets mulighed for at besejre ondskaben. Det er igen det enkelte menneske, der er den centrale skikkelse, det enkelte menneskes protest mod flokmentalitet og terror det centrale tema.

Den samme protest mod terror og ydmygelse møder man i tidens forskellige typer af gangsterfilm. I „Blindgaden", instrueret af den fortræffelige stilkunstner *William Wyler,* er stemningen typisk nok *new deal*-optimistisk og

Henry Fonda som Lincoln i *John Fords* „Young Mr. Lincoln" (1939)



forbitrelsen mod egoismens tyranni derfor særlig hård. „Blindgaden" er som flere af trediverne gangsterfilm, deriblandt *Howard Hawks'* „Scarface", vendt mod gangsteren som det inhumane menneske, en lurvet og fej person, der i sin hysteriske angst for at lytte til sin samvittighed er nødt til at terrorisere og ødelægge. Disse film kommenterer ikke blot en farlig periode i Amerikas historie, de kommenterer samtidig fascismen i Europa og får dermed en voldsom aktualitet. I andre gangsterfilm angribes samfundet gennem en kritik af de muligheder, som depressionens Amerika overhovedet gav tyvernes unge generation: *Raoul Walshs* „De, der kom tilbage" og *Busby Berkeleys* „De gjorde mig til forbryder".

Men trediverne Hollywood angreb ikke blot gennem de satiriske komedier og de samfundskritiske problemfilm. Angrebene på puritanismen og småborgerligheden og de farer, som følger i disse tyranners kølvand, og hyldesten til individualisten og det enkelte menneskes storhed, når det vel at mærke er bundet af ansvaret over for sin samvittighed, dukker op på alle områder. I farcen dyrkes det stærkt individualistiske og i det absurdes form det egocentriske: *Marx Brothers* laver deres film i trediverne Hollywood. Og det musikalske lystspil placerer som sin helt den antismåborgerlige lediggænger *Fred Astaire* og som sin heltinde *Ginger Rogers,* en af trediverne mange bevidst moderne piger, individuelle størrelser, selvstændige temperamenter, knap så salonkultiverede som før, til gengæld ærligere og modigere. Lad os huske de betydeligste: *Carole Lombard, Katharine Hepburn, Rosalind Russell.* Og lad os ikke glemme, at trediverne med ildhu dyrkede *Greta Garbo* i en række film, der alle var koncentreret om et menneske af en ganske særlig kvalitet, om det sjældne menneske, om den ensomme individualist.

Henimod trediverne slutning tog Hollywood fat på de historisk-biografiske film. Betydelige var *William Dieterles* beretninger om store humanister i menneskehedens historie, i første række folk som *Pasteur* og *Zola,* hvis indsats berømmedes og blev opstillet som efterlignelsesværdige for en generation, der i stadig stigende grad fik viden om krænkelse af elementære menneskerettigheder. Dieterle kæmpede i sine film for frihed og medmenneskelighed, og *John Ford,* tro mod sit geni og mod sit temperament, fulgte efter i 1939 med „Lincoln, folkets helt", efter alt at dømme en film, der rummer det smukkeste og det mest værdifulde i trediverne amerikanske film-humanisme. Ford havde tidligere i det samme årti givet mange beviser på sit geni som folkekomediens største digter og var kommet næsten helt godt fra at livgive et tørt psykologisk stof i „Forrædderen". Men i 1939 kom hans geni til fuld udfoldelse, ikke blot i „Lincoln, folkets helt", men også i den dybt engagerede demokratiske western „Diligencen". Med mesterværker som disse to lagde han op til sin største film.

40'erne

Ved tiårets begyndelse og inden USA trådte ind i den store krig, havde Hollywood udviklet sig henimod en menneskelig modenhed, en social bevidsthed og en kunstnerisk fuldendelse, der afspejlede sig med vældig kraft i en række værker fra de frugtbare år 40–41, da den amerikanske filmkunst for alvor trådte ind i den amerikanske kulturs moderne historie. Filmene afspejlede, kommenterende eller angribende den amerikanske virkelighed, forankret i et menneskeligt engagement og en omsorg for det enkelte menneskes vilkår i pagt med den beundringsværdige, amerikanske respekt for individet. Filmene udtrykte ofte meget udtalt en kritik af bestående samfundsforhold, men var samtidig båret oppe af en sund optimisme og en tro på menneskets muligheder for at bevare sin integritet inden for et progressivt demokrati. Smukkest kom den sociale humanisme til udtryk i *John Fords* kongeniale *Steinbeck*-gendigtning, mesterværket „Vredens druer", der er den vældige portal til tiåret. Det socialt engagerede og det menneskeligt ægte smeltede i denne film sammen til bevægende visuel poesi, ædel og enkel i sin sande folkelighed, en smuk hyldest til fællesskabet og næstekærligheden og en harmfuld protest mod brutaliteten, ligegyldigheden og umenneskeligheden. I en af de centrale replikker fra denne film, som er hentet hos Steinbeck, finder man det ægte amerikanske demokratiske livssyn udtrykt, som har ligget bag de fleste af de film, som vi i denne sammen-



Henry Fonda i *John Fords* store *Steinbeck*-filmatisering „The Grapes of Wrath" fra 1940.

hæng beskæftiger os med: „... a fellow ain't got a soul of his own – just a little piece of a big soul – the one big soul that belongs to everybody." Samme år skildrede Ford smukt menneskelig solidaritet i „Den lange rejse hjem" og protesterede mod krigens umenneskelighed. Året efter digtede han originalt og fængslende om *poor whites* i „Tobaksvejen" og om walisiske proletarer i „Grøn var min barndoms dal". Hele kvartetten står som udtryk for det helt ægte folkelige, følsomme og menneskeligt nærværende, som netop gør Ford til *amerikansk* films største billeddigter og mest sympatiske talsmand for den humanistiske linie i amerikansk film. Hos Ford finder man klarest udtrykt opfattelsen af individets enestående muligheder, hvis det bevarer sin integritet, sin selvstændighed og ikke lader sig kue af sociale eller politiske forhold. Fighterånden fra pionertiden lever i Fords film, troen på, at mennesket selv må finde sin vej, og kun er ansvarlig over for sig selv, hvis det svigter, retsbevidstheden, følelsen af samhørighed, nonkonformismen, frihedstrangen og protesten mod brutalitet, diskriminering og misantropi, kort sagt den evige og sunde amerikanske optimisme.

Denne sociale humanisme, der smukkest kommer til udtryk i Fords fire film, ytrer sig oftere i amerikanske film i det aggressive, samfundsanklagende således som i en anden af de betydelige film fra 1941 af en af fyrrenes store instruktører, der var begyndt i trediverne, nemlig i *William Wylers* stramme og nådeløse „De små ræve" om menneskelighedens korrumpering i en standsbevidst sydstatsfamilie, hvor livshadet personificeredes i *Bette Davis'* iskolde, materialistiske kyniker, mens livsviljen knækkedes i den gode, men svage *Herbert Marshall,* og fortsatte i den unge pige, der var fremtiden i filmen. Filmen var en fascinerende studie i depravation og følelsesgoldhed, fremkaldt af penge- og magtbegær og står derfor i sit tema nær ved årets opsigts-

vækkende debut, *Orson Welles'* „Den store mand", et imponerende gennemført portræt af storkapitalisten og hans menneskelige fallit. Året efter fulgte den ikke mindre spændende „The Magnificent Ambersons", et pragtfuldt stykke *americana,* begavet og bevægende, om brydningen mellem nyt og gammelt i det amerikanske samfund omkring århundredeskiftet. Fælles for disse film var *realismen,* ikke en grov skomagerrealisme, men nuanceret, psykologisk og social virkelighedsfornemmelse, som altid har været amerikansk films styrke. Og i alle de nævnte film var det først og fremmest karaktererne, menneskene, der var i centrum, og handlingerne udsprang af disse menneskers sjælelige konstitution.

Denne menneskeligt åbne realisme var det også, der kendetegnede *John Hustons* debut inden for en traditionel genre, med kriminalfilmen „Ridderfalken" fra 1942, et intelligent essay om amoralitet, forbløffende, vittig, men aldrig uden direkte forbindelse med virkeligheden, og med et ukonventionelt, men derfor ikke mindre tydeligt moralsk engagement.

Fra disse år i begyndelsen af fyrrerne stammer også *Chaplins* „Diktatoren", der talte menneskets sag mod den stupide magt og menneskeforagt, med åndfuldt vid, ligesom den herhjemme næsten ukendte *Preston Sturges* i 1940 indledte sin række af begavede, menneskelige komedier og i „Sullivan's Travels", hans femte og efter sigende bedste film, skildrede en filminstruktør, der drog ud i Amerika for at lære virkeligheden at kende.

Med Amerikas indtræden i krigen skete der naturligt nok en forandring inden for amerikansk film. Flere af de betydeligste instruktører gik ind i aktiv tjeneste, Ford, Wyler og Huston lavede dokumentariske film om krigen, men fastholdt i disse journalistiske bestillingsarbejder det menneskelige. Det ses tydeligt i den måske bedste krigsreportage, Hustons „The Battle of San Pietro" fra 1944, hvor de egentlige helte var de indbyggere, der efter slaget vendte tilbage for at bygge deres by op igen og fortsætte tilværelsen. For amerikanerne gjaldt det på dette tidspunkt i højere grad at betone fællesskabet end at angribe sociale

Orson Welles som „the tycoon" i sin egen „Citizen Kane" (1941).



skavanker. Hvad der var brug for i disse år var beredskabsfilm, ofte religiøse, og eskapisme. Den intelligente eskapisme repræsenteredes af filmkomedien (bl. a. af europæerne *Lubitsch* og *Clair*) og af musical'en, der i begyndelsen af fyrrerne fandt sig selv som genre, først og fremmest takket være *Vincente Minnelli,* der også med „The Clock" fra 1945 demonstrerede hvor menneskeligt ægte og naturligt sentimentalt, man kunne lave beredskabsfilm.

Der var dog nogle, som blev tilbage. Af tredivernes fremtrædende instruktører, som dyrkede det menneskelige, bør nævnes *William Wellman,* der i 1943 lavede den fremragende studie i flok-mentalitet og lynchjustits „De døde ved daggry".

Inden for kriminalfilmen, der altid har været realistisk, psykologisk direkte og moraliserende, noterede man som smukke eksempler inden for traditionen *Billy Wilders* „Double Indemnity" („Kvinden uden samvittighed") fra 1944 om en almindelig mand, der kommer i ulykke og *Fritz Langs* to film med samme tema „Kvinden i vinduet" fra 1944 og „Gaden med de røde lygter" fra 1945, i begge afbrydes hovedpersonens rolige borgerlige tilværelse af det uventet mystiske, amoralske.

Ligesom i den øvrige verden kom den dokumentariske praksis, som mange af filmfolkene var vant til under krigen, efter krigen til at få en afgørende indflydelse, og i USA blev den væsentligste nyskabelse den halvdokumentariske film. Dette begreb var i begyndelsen først knyttet til producenten *Louis de Rochemont,* der lagde ud med autentiske historier fra krigstiden i „Huset i 92. gade" (1945), iscenesat af *Henry Hathaway* i en nøgtern, saglig stil med hovedvægten på begivenheden. Senere overførtes denne halvdokumentariske berettestil på amerikanske emner, oftest kriminalistiske *case-histories,* men altid med en meget stærk accent på det menneskelige indslag, og med en forkærlighed for at skildre dagligdagen, indfanget *on location.* Hathaway fulgte med i denne udvikling med „Ring Northside 777" (1947), men menneskeligt mere vedkommende var *Elia Kazans* „Boomerang" (1947),

Fredric March som en af de hjemvendte soldater i *Wylers* „The Best Years of Our Lives" fra 1946.



der angreb retspraksis, og de to af *Mark Hellinger* producerede og af *Jules Dassin* instruerede „Brute Force" (1947) om brutaliseringen i fængslerne, og den smukke New Yorkerfilm „Den nøgne by" fra 1948 om politiets hverdag.

Kazan, der også havde givet en poetisk-følsom storbyskildring med „Der vokser et træ i Brooklyn" fra 1945, gik efterhånden over til en mere samfundsanklagende linie, der tog tråden op fra trediverne, men på nye emner, som først nu kunne behandles, nemlig raceproblemerne. I „Mand og mand imellem" fra 1947 var det den lille antisemitisme, der blev angrebet med effekt; samme år leverede *Mark Robson* et sympatisk indlæg i racedebatten med „Hemmelig mission", men stærkest af racefilmene var *Edward Dmytryks* hårde og skånselsløse „Blindt had" fra 1947, hvori racehaderen udleveres uden omsvøb som fascist og sadist. Den mest dybsindige tolkning af racespørgsmålet mødte man dog i den gamle *Clarence Browns* poetiske *Faulkner*-filmatisering „Intruder in the Dust" fra 1949.

En særlig genre, som amerikansk film dyrkede med energi og slagkraft i disse år var boksefilmene. Ikke blot var de bedste af disse film heftige angreb på den professionelle boksnings brutalisering af mennesket, men netop i denne form og i dette milieu kunne man skånselsløst kommentere den amerikanske drøm om sukces og karriere på bekostning af menneskelige dyder. Blandt de bedste var *Robert Rossens* „Lev farligt" („Body and Soul") fra 1947 med den tidligt afdøde *John Garfield,* hvis skuespillerfysiognomi gjorde ham ideel som menneskeligt-realistisk fremstiller, *Robert Wises* „Knock-out" fra 1948, og Mark Robsons af *Kramer* producerede „Champion" fra 1949. I alle filmene levede milieuerne og personerne stærkt og direkte, samtidig med at de stod for noget mere vidtrækkende.

Efter 1945 begyndte man også at betragte den overståede krig i mindre heroisk belysning. *Lewis Milestone* skabte med den koncise „Den blodige vej" et modstykke til „Intet nyt fra vestfronten". I William Wellmans „The Story of G. I. Joe" („Krigskorrespondenten") fra 1945 var det også den almindelige soldats tilværelse, der skildredes uden heroisk retouche, krigens uhyggelige hverdag for mennesker, der ikke var skabt til at slås. Men de egentlige analyser af krigens helvede måtte vente til halvtredserne.

At krigen for USA kom til at betyde et politisk vendepunkt afspejledes tydeligt i filmene. Først og fremmest rejste Wyler i den også formelt interessante „De bedste år" fra 1946 de hjemvendte soldaters problem. Med finhed skildredes den vanskelige omplantning fra den uniformerede tilværelse til den civile hverdag, tilbagekomsten fra det europæiske krigshelvede til det tilsyneladende uberørte Amerika. Der opstod en lang række problemer med forbindelse til krigen. *Fred Zinnemann* gjorde i „Et barn eftersøges" opmærksom på de frygtelige problemer, som eksisterede i Europa for de børn, som var blevet berøvet forældre under krigen. I den spændende fortalte „Den fremmede" fra 1946 anbragte Orson Welles en krigsforbryder i et lille provinsielt amerikansk milieu og bragte virkningsfuldt det fascistiske overmenneske i kontakt med dagligdagsamerikaneren. Chaplins „Monsieur Verdoux" fra 1947 havde på en lignende måde tilknytning til den overståede kamp mod nazismen ved djævelsk-blidt at skildre en amoralist, der forsvarede sine egne mord med, at samfundet accepterer mord, når de foregår kollektivt under krig. Fascismen i det demokratiske samfund blev angrebet intelligent og virkningsfuldt af Robert Rossen i „Alle kongens mænd" fra 1949, der skildrede en politisk boss' korrupte vej mod magten ved brug af samme midler, som Hitler brugte. „Force of Evil" fra 1948 af *Abraham Polonsky* handlede om en korrupt sagførers hensynsløse kamp for at vinde indflydelse.

I årene efter krigen tog den realistiske amerikanske film stadig nye områder ind under sin behandling og den psykologiske realisme blev mere og mere renset for klichéer. I „Forspildte dage" fra 1945 gav *Billy Wilder* et rystende billede af en alkoholists fortvivlede menneskelige isolation, og John Hustons „Tre mand søger guld" fra 1947 var et nuanceret realistisk drama om guldtørsten og pengebegæret, fortsættende linien fra *Stroheims* „Greed". Gangsterfilmen fik en effektiv fortsættelse i *Robert Siodmaks* „Den, der hævner" fra 1946.

Af de franske instruktører, der kom til USA under krigen var det *Renoir,* der ydede den betydeligste indsats, og med „De ukuelige" fra 1945 var det i forbløffende grad lykkedes

for Renoir at finde ind til den socialt-patetiske, engagerede og samfundsrevsende tone i amerikansk film i sin skildring af et sydstatsægtepars kamp med jorden, en film, der på mange måder kunne minde om „Vredens druer".

Den kritiske *Joseph Mankiewicz* skabte med „Husveninden" i 1949 en fin satirisk film om sladder i lillebyen, og i 1948 skabte veteranen *Frank Borzage* med „Moonrise" sin bedste film, et kompliceret realistisk melodrama om en eftersøgts sjælekamp og hobens mordtørst.

I slutningen af fyrrerne indledte John Ford sin række af poetiske realistiske westerns, hvor han efterhånden i højere og højere grad trængte ind i ånden fra pionertiden. Mesterlig var „My Darling Clementine" fra 1946.

En anden af de gamle, *Frank Capra,* forsøgte efter krigen at tage linien op fra de store komedier. „Det er herligt at leve" fra 1947 var en charmerende hverdagskomedie, men mere spændende var den ærkedemokratiske „State of the Union" fra 1948, hvor New Deal-tankerne brødes med den nye, mindre klare efterkrigstid.

Af stor betydning for den amerikanske film i fyrrerne var en række producere, der havde idéer, og som når de ydede deres bedste alle arbejdede på den engagerede, realistiske linie. Betydeligere i denne henseende var Mark Hellinger, *Dore Schary, Hal B. Wallis* og den nye Stanley Kramer, der vel nok er den af dem, der havde den mest tydelige og klare linie i sine produktioner.

Med dette hastige rids over den amerikanske film i fyrrerne er ikke søgt at give et dækkende billede af produktionen, men det vil næppe være for meget at sige, at i al væsentlighed tegner disse her nævnte film billedet af amerikansk filmkunst i denne periode. Thi næsten alle betydelige amerikanske film har været præget af et menneskeligt engagement, en positiv humanisme, en klar stillingtagen til samfundet, baseret på en demokratisk liberalisme og en grundlæggende respekt for individet, støbt i en klar realistisk og fast form, en filmkunst der i første række har interesseret sig for mennesket og dets forhold til omverdenen, konkret, klart retningsbestemt og med

Clarence Browns Faulkner-filmatisering „Intruder in the Dust" fra 1949.



en i bedste forstand social funktion. Det er en linie, som det i tilsvarende konsekvent grad, ikke er muligt at finde i nogen anden national filmproduktion. I slutningen af fyrrerne truedes denne linie alvorligt, da det politiske hysteri også nåede Hollywood og de uværdige hekseprocesser indledtes i 1947, men også dette angreb blev i længden modstået.

50'erne

De rystende hekseprocesser i 1947 og 1951–54 kom naturligvis til afgørende at præge den amerikanske filmproduktions holdning. Politiserende nulliteter svang sig ved hjælp af intolerancens døtre og sønner i sadlen og red over landet efterladende kommunistskræk, hvor de havde talt. Sladder og bagtalelse havde store dage, og mange film- og radiofolk blev frataget deres stilling på grund af rygter og mistanker. Forbløffelsen over, at sådanne processer overhovedet kunne finde sted i vore dages USA blandedes med skammen over visse vidners optræden.

Decenniumskiftet viste ellers et Hollywood, om hvilket man mindst af alt ville have troet, at det havde været hjemsøgt af et intolerancens korstog. 1950 blev et år med vitalitet og optimisme i produktionen. Lovende instruktører slog delvist eller helt igennem med teknisk velgjorte arbejder, der netop rummede så meget snert af samfundskritik, at man indstillede sig på en spændende og engagerende fremtid. Tendensen var klar: bort fra den ligegyldige underholdning tilbage til den realistiske, liberalt debatterende, aktive filmkunst. Samtidig viste de unge instruktører mod til at eksperimentere med udtryksformen, man arbejdede videre med den halvdokumentariske linie fra midten af 40'erne. Man lagde større vægt på at udtrykke ideer gennem dekorationerne, og man afslørede spændende forsøg med persongrupperinger inden for billedfladen, grupperinger, der hyppigt befordrede ideer og symboler af vital betydning for karakteristikken. Fælles for disse film var deres uprætentiøse ydre form. De baserede sig på jævne historier, uden storladen snakken, om enkeltpersoner, der af en eller anden grund pludselig befinder sig i en vanskelig situation, men som i stedet for umiddelbart at redde sig ud af denne, graver videre og gør det vanskeligere eller farligere for sig selv, for derigennem at komme til en løsning på et ydre eller indre problem af betydning.

Den kvalitetsmæssigt opadgående linie understregedes desuden af de „gamle" instruktører, der arbejdede med idé, variation og ikke mindst tradition. *John Fords* „Wagonmaster" („Karavanen") fra 1950 kan betragtes som et af mesterens smukkeste poetiske arbejder, og filmens tilblivelseshistorie berettiger ikke til at hensætte den i kategorien „kleinkunst". Den er ikke helt så socialt engageret, som flere af 40'ernes Ford-film, men den er fra ende til anden ren og skær poesi, et digt om pionertidens karavanerejser, om det jomfruelige lands primitive betvingere.

John Hustons „The Red Badge of Courage" karakteriserer på udmærket måde hekseprocessernes genoptagelse i 1951. Hustons drøm om at filmatisere *Stephen Cranes* roman om modets vilkårlighed, om krigens indvirken på menneskesindet, var efter svære forhandlinger og meget modstand bragt til ende, da „M.G.M." af frygt klippede filmen sønder og sammen og „drev" Huston i frivillig landflygtighed i næsten 10 år. Det mumledes i krogene, at der var noget uamerikansk ved ham. *Joseph Losey* var udvandret til England, og adskillige skuespillere, instruktører og manuskriptforfattere måtte vandre i fængsel som følge af de parodiske undersøgelser og retssager. At der under disse vilkår kunne arbejdes seriøst i Hollywood, kan kun aftvinge beundring. *George Stevens' chef-d'oeuvre* „A place in the Sun", der mere tog sig af den romantiske drøm om kærligheden end af den amerikanske drøm om succes'en „just around the corner", som *Dreisers* roman behandlede, står som 50'ernes store værk om en tragisk og umulig kærlighed, en moderne, fængslende, psykologisk nuanceret amerikansk tragedie. Den amerikanske drøm om den materielle lykke behandlede Stevens intelligent og overordentlig ambitiøst i „Giganten" (1956), hvortil *Edna Ferbers* formelt uinteressante roman dannede oplæg. Stilen er her bred og episk, svarende til milieuet og personerne, der befolker det, og selv om filmen skæmmedes af adskillige mindre heldige passager, bl. a. den mislykkede epilog, så står hovedtanken klar og ren tilbage, banal og sentimental og eviggyldig: den



James Dean, Mercedes McCambridge, Elizabeth Taylor og *Rock Hudson* i *George Stevens'* ambitiøse „The Giant" fra 1956.

golde, materialistiske succes er ingen succes, når kontakten med den indre, menneskelige lykke og harmoni er ødelagt eller blot svækket. Det gælder for det enkelte individ og det gælder for et samfund, vort samfund. Mellem disse to film kom Stevens' tredie væsentlige film i denne hans rigeste periode, den romantiske western „Shane" fra 1953, der må betragtes som den anden store western i den gruppe, man har kaldt „den ideologiske western" eller „the adult western", der indledtes med *Fred Zinnemanns* „High Noon" („Sheriffen"). Hvor Zinnemann i „High Noon" leverer, hvad man kan kalde en kunstnerisk manifestation – filmen kom frem i krise- og hekseåret 1952 – en allegorisk fremstilling af situationens USA, af borgerskabets selvgodhed, af samvittighedens krav til eneren, af faren, der kun bliver akut, fordi borgerskabet svigter den ene, der hører sin samvittighed, dér tager Stevens fat på endnu en amerikansk myte: den ensomme, hårde, af fortiden forfulgte prærieulv, gunman'en, der længes efter at komme til ro, men som ikke kan opnå en ligestilling i samfundet af bønder, der i ham ser et overmenneske. Han er dømt til evig udelukkelse fra fællesskabet, han lærer aldrig samhørighedsfølelsen at kende. Hans position er så ynkværdig, at kun barnets naive drømme kan handle om ham.

Hollywood-processerne formåede atter for en tid at stække debatten i amerikansk film. De kunstnere, der ikke var flyttet til udlandet, arbejdede under pseudonym eller ventede på *McCarthys* fald. I mellemtiden søgte Hollywood at klare sig med „harmløse" underholdningsfilm, eller tandløse problemfilm, der med talent fremdrog en række skinproblemer og behandlede dem „voksent" – de fremstilles uheldigvis stadig. Det officielle Hollywood dyrkede det middelmådige og ufarlige, men iagttagere ville alligevel kunne fornemme tendenserne bag den glatte og problemfri produktion. Instruktørerne, der havde noget på hjerte, gik en anden vej og koncentrerede sig om gangsterfilm og westerns, der var og er velegnede talerør for kontroversielle meninger. Disse genrers traditionelle skemaer giver plads og dække for allegori og symbolik, og det bornerte publikum går, ved afvisningen af disse film, ofte glip af væsentlige indlæg i tidens debat, af fremlæggelser af ideer og tanker, som måske først langt senere kan komme til endeligt udtryk i film af den kategori, som også det bornerte publikum finder *en vogue*. Der kræ-

ves ikke nødvendigvis subtile fortolkninger for at aflokke disse film en dybere mening, de store linier, perspektiverne, af forskellige samfundsmæssige arter, står hyppigt klare og entydige for tilskueren. Naturligvis rensede McCarthy-gutterne ud blandt kriminal- og westerninstruktørerne – *Abraham Polonsky* kom aldrig på fode igen – men der dukker hele tiden nye folk op, nye talenter, der prøver deres kræfter og ideer i disse genrer. *Richard Quines* „Drive a Crooked Road", der aldrig har været i Danmark, nævnes som værende endnu bedre end „Pushover" („Politi-Forræderen") fra 1954, der imponerede ved sin „glatte" skildring af en erotisk betagelse og en politimands korrumpering. Under det senere, mildere klima har Quine holdt sig til de elskværdigere genrer, lystspil og musicals.

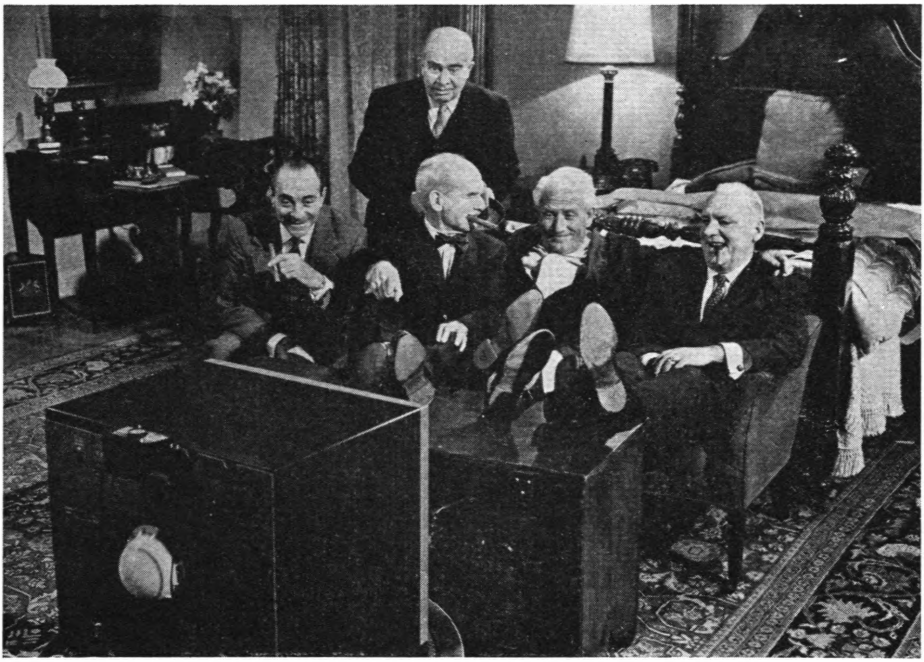
Den hårde, kompromisløse, pågående filmkunst savner man kun i 1952. Allerede i 1951 kom *William Wylers* sobre „Detective Story" („Politistation 21") og *Billy Wilders* rystende „Ace in the Hole" („Forsidesensation"), der skånselsløst blotlagde vrangsider af det amerikanske samfund, den økonomiske udnyttelse af sensationshunger, den udvendige sentimentalitet, der altid er menneskefjendsk og farlig. Også Wilder kunne fortælle om mennesket, der forgæves søger at overhøre sin samvittighed. Men heller ikke Wilder kunne klare de vanskelige år 1951–54, og hans senere film viste en tæmmet mand, der udviklede en perfekt stil i komediefaget. Man skal dog ikke udelukke muligheden af, at han også i denne genre kan yde en indsats ud over den meget underholdende; tendenserne i hans seneste, bittersøde komedie „The Apartment" („Nøglen under måtten") giver lyst til gensyn med denne instruktør.

Tydeligvis under indtryk af det pres, der blev lagt på de enkelte kunstnere i begyndelsen af 50'erne, fremkom en række film, der behandlede eneren i modsætningsforhold til sine omgivelser, „den fremmede" i et lukket samfund, kunstneren, der må stå alene, pariaen i det lunkne og selvgode borgerskab, eneren, hvis ideologi ikke formår at holde ham oprejst, og eneren, der, som i de gamle *Capra*-film, ved sin optræden og stædige kamp formår at vinde genhør hos massen, forstår at føre sine ideer igennem. Foruden de ældre instruktørers indsats på dette felt – Hollywoods gamle generation har på forunderlig vis formået at holde sig „ung med de unge", når det ikke ligefrem var *den,* der var toneangivende – var det bl. a. i første række producenter som den ærgerrige og intelligente *Stanley Kramer,* og *John Houseman,* der i sin alsidighed og despekt for konventionerne nærmer sig idealet af en producer, som gav plads for yngre instruktører med væsentlige argumenter i debatten. Kramers to film fra 1954 „The Wild One" („Vild Ungdom") i *Laslo Benedeks* instruktion efter et dialogstærkt manuskript af *John Paxton,* og „Mytteriet på Caine" i *Edward Dmytryks* iscenesættelse var dristige eksperimenter, ikke ubetinget helstøbte værker, men intelligente og ofte snerrende indlæg i den standende debat om menneskerettighederne. Siden 1955 har Kramer desuden selv iscenesat film, og hans „Dommen i Nürnberg" fra 1960 har sikkert fået adskillige til at tage hans mellemliggende film op til fornyet overvejelse.

Atter *Henry Fonda* som menneskelighedens fortaler, her i *Sidney Lumets* „Twelve Angry Men" fra 1957.



Hans ærgerrighed byder ham at påtage sig de største opgaver og behandle dem tro mod sin overbevisning. Han er absolut ikke stilsikker, og hans argumentation kan til tider synes mindre velfunderet, men man følger med spænding og interesse hans udvikling, der efterhånden har bragt ham i stillingen som en af grundpillerne i vor tids Hollywood. John Houseman producerede året før to nøglefilm, *Vincente Minnellis* „The Bad and the Beautiful" („Illusionernes by"), et skarpt satirisk Hollywood-billede, og *Joseph L. Mankiewicz'* „Julius Cæsar", der afslørede kunstnerisk vitalitet og dristighed i form og „casting". Minnellis „Cobweb", der ikke har været vist i Danmark, og den uegale Van Gogh-film „Lust for Life" danner desværre begyndelsen til en nedgangsperiode for denne sympatiske instruktør, hvis eminente sans for detaljernes betydning, for naragtighedernes karakteriserende værdi, for timingens og elegancens indbyrdes afhængighed, tilsyneladende har ført over i en indtil videre mindre frugtbar interesse for mentalhygiejnen. Mankiewicz overraskede positivt med den intelligent polemiserende „The Quiet American", der i kraft af sin „amerikanske" styrke faldt *Graham Greene* for brystet – og det ganske voldsomt. I producentrækken må også *Jerry Wald* nævnes, chancerytteren, der savner linie i sit arbejde, men som dog stod bag *Nicholas Ray,* da denne iscenesatte sit lille, spændende stildrama „The Lusty Men" („Rodeoens Helte") fra 1952. Rays afgørende indsats i filmkunsten kom i 1955 med ungdomsproblem-filmen „Rebel Without a Cause" („Vildt blod"), der var en temperaments- og effektfuld anklage mod forældrene, der skildredes som et dyrepar i en zoologisk have, noget sønnen gik hen og så på et par gange om dagen, noget han ikke var en del af. Filmen kom frem på et tidspunkt, hvor den traditionelle „ener" i amerikansk film langsomt og sikkert blev yngre og yngre. Baggrunden for denne udvikling er at søge i TV, der på det tidspunkt var skueplads for en hidsig, dramatisk debat om dagens USA. En „bølge" af unge, engagerede talenter kom frem via TV, og det af samme medium på den tid kraftigt truede Hollywood svigtede ikke sin sans for det aktuelle, og bragte en lang række af de bedste navne til Californien. En anden, samtidig indvirkende, årsag var en direkte følge af anti-trust-lovene fra 1948, der forbød et producerende selskab at fremvise filmene på egne biografkæder. Derved fremkom muligheden for rentable, uafhængige produktioner, og en række selskaber indstillede sig på denne forretningsgang, der naturligvis medførte, at selskabernes kontrol indskrænkedes til det mindst mulige. „Hecht-Lancaster Prod." (senere udvidet med producenten *James Hill)* indledte en ny tid med *Delbert Manns Chayefsky*-filmatisering „Marty" (1955), der oprindelig havde været opført som TV-skuespil, og som det officielle Hollywood først fik øje på, da den økonomiske succes var sikret. „Marty" åbnede med sit nye, afglorificerende syn på amerikanske gennemsnitsborgere og deres hverdagsproblemer Hollywood for en række unge, ofte umodne, kunstnere, der i løbet af et par år nåede at sætte et afgørende præg på filmbyens status som kulturel faktor. Længst nåede ovennævnte par i deres næste film „The Bachelor Party" („Mens Bruden venter") fra 1957, der er en overordentlig fængslende skildring af menneskets vilkår i storbyen, aldeles uden moraliserende eller sentimentalt/imponerende „afsløringer", men med en spændt poesi undfanget ved en kombination af stemninger og ydre påvirkninger hos fem kontormænd, der fejrer en polterabend. Blandt „bølgens" øvrige medlemmer hæfter man sig ved *Martin Ritt, John Frankenheimer, Robert Mulligan* og *Sidney Lumet,* der ikke alle i dag står lige entydigt klart som kunstnere, men for hvem det gælder, at de i midten af halvtredserne formåede at give filmproduktionen en drejning hen mod det kammerspil-agtige, det intime, det nære drama blandt helt unge, moderne mennesker. Den voldsomt ekspanderende – og eksplorerende – „østkyst-bevægelse", der grupperer sig omkring de spændende *Morris Engel & Ruth Orkin* („Den lille flygtning" og „Lovers and Lollipops"), *Lionel Rogosin, John Cassavetes* og *Shirley Clarke* står med deres improviserende søgen efter de oprindelige, de enkle, rå billeder af menneskenes forhold til hinanden og til milieuet, de færdes i, i stor gæld til TV-gruppen. Der er dog i denne forbindelse ingen grund til at antage at New York-gruppen på noget tidspunkt vil overtage Hollywoods stilling som toneangivende amerikansk kulturspreder. Thi baggrunden for denne gevaldige strøm af nye navne med nye



Spencer Tracy som den aldrende politiker mellem venner i *Fords* „The Last Hurrah" fra 1957.

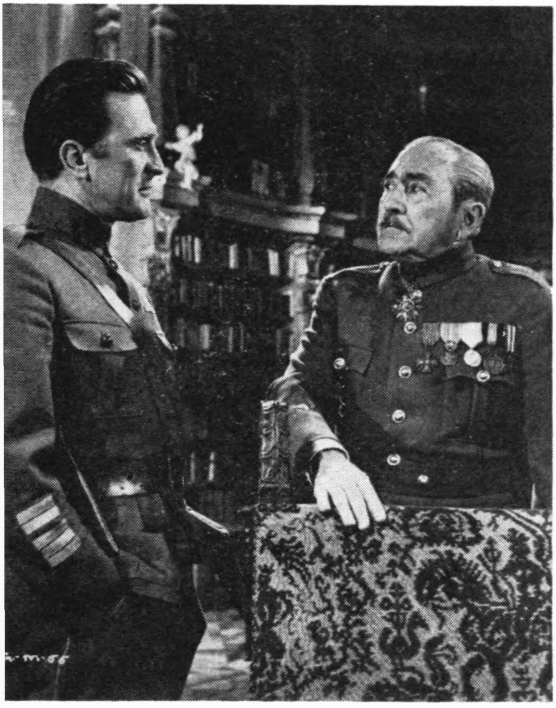
ideer og nye tanker der kun kan udtrykkes i film, er stadigvæk den jævnt flydende produktion af kunstnerisk inspirerede film fra Hollywoods gamle instruktører, de, der var med i 40'erne og 30'erne og som for manges vedkommende havde rod i stumfilmen. Det er John Ford, der stilsikkert, men ideologisk mindre nøjeregnende, år efter år fremlægger sine poetiske lovprisninger af den enkle og primitive amerikaner – og irer. Fabelen „Den tavse mand" (1952), den overordentlig bevægende og smukke „Hvor solen skinner" (1953) og den ikke her viste „The Last Hurrah" (1957), der lige som „Hvor solen skinner" skildrer en aldrende politiker af den patriarkalske og noget utidssvarende skole, danner højdepunkterne i denne rige naturbegavelses omfattende produktion fra tiåret. Det er *George Cukor,* der med variation og større lyst til eksperimenter, men sjældent med samme poetiske varme som Ford, har bidraget til den moderne komedie og inspireret folk som *Frank Tashlin* og Richard Quine. Hans „En stjerne fødes" fra 1955 er især i Frankrig hævet til mesterværkernes tinder, og vi har med stor glæde set hans dejlige, romantiske eventyr „Heller in Pink Tights" („Fra Cheyenne til Bonanza").

En lettelse af „The Production Code" i midten af halvtredserne kan meget vel have været en direkte følge af de mange omgåelser og overtrædelser af den, man kunne opleve umiddelbart forinden. *Otto Preminger,* der havde udviklet sig til en lidt mere end habil håndværker med ikke så forfærdelig meget på hjerte, gav med „Månen er blå" fra 1953 en overraskende moderne og vittig erotisk komedie i et frisprog, man siden skulle møde til trivialitet i hans film. Den vellykkede og vitale „Carmen Jones" (1954) lovede mere, end hans senere film har kunnet holde. Det mondæne hos *Elia Kazan* dukkede op på et tidspunkt, hvor alvorlige kræfter arbejdede på at skabe bund for en moderne, engageret filmkunst i USA. Kazan, der havde optrådt som den angrende synder under processerne, kastede sig over *Tennessee Williams'* skuespil. Det er ikke uamerikansk at pille ved sexual-tabuerne, og tendensen til at engagere sig i sexual-psy-

kologiske kuriosa, og derved chokere det „dannede" publikum, der elsker at blive chokeret, er kun en ringe og ret beset billig omgåelse af den kunstneriske frustrering, der foruden Kazan præger enkelte af 40'ernes lovende navne.

Gyset har altid været en folkekær del af Hollywoods produktion, og 50'erne har vist en udvikling, der er værd at følge nøjere. De traditionelle emner, der hyppigt tangerede skrækgenren, blev væsentligst gennem *Hitchcock* afløst af moderne, psykologisk funderede beretninger om personen, der midt i sin hverdag pludselig ser sig inddraget i en skrækfyldt ringdans, som han ikke kan springe ud af. Han må følge de baner, den ydre påvirkning byder ham og søge at klare for sig undervejs indtil dette mareridt ved højlys dag – thi et sådant må han hele tiden sammenligne det med – tager en ende. Den tydelige linie i tiårets produktion går over højdepunkterne „Strangers on a Train" („Farligt møde") 1951, „The Wrong Man" („Den forkerte Mand") 1956, og „North by Northwest" („Menneskejagt") fra 1959, hvoraf måske den midterste giver nøgleordet klarest: katolikkens forklarede indstilling til uforklarlige og ubegrundede påvirkninger, hans erkendelse af sin skyld under alle forhold og hans derigennem erhvervede åndelige styrke. Gysets poesi dyrkedes med voldsom grusomhed i *Orson Welles'* få film, ligesom *Fritz Lang* inden sin hjemrejse til Tyskland viste kærlighed til stilen i den rigt forsirede „Moonfleet" („Mens bøddelen ventede") fra 1955. Alene står *Charles Laughtons* forunderligt bizarre gyser „Night of the Hunter" („Kludedukken") fra 1955, skabt i en „gammeldags", ekspressionistisk form, men i kraft af sit indhold – en „gammeldags" kamp mellem det onde og det gode indlagt i en psykologisk fabel – alligevel et levende og intelligent kunstværk.

Kirk Douglas og *Adolphe Menjou* i *Stanley Kubricks* rystende antikrigsfilm „Paths of Glory" (1957).



I midten af halvtredserne sporedes i visse film en tendens til at ville chokere, til bevidst at provokere tilskuerne, til at slynge rå fakta ud i hovedet på folk i et forsøg på derigennem at modarbejde den omsiggribende tilskuermentalitet hos det brede publikum, få dem til at engagere sig alvorligt, få dem rystet ud af „underholdnings-trædemøllen". Gangsterfilm og westerns dannede indledningen med *Stanley Kubricks* spændstige *thrillers,* og *Robert Aldrichs* arbejder inden for begge kategorier. Igen nærmer man sig ad denne vej den skarpt formulerede sociale anklage, og igen var det de uafhængige producenter, der gav den økonomiske og moralske støtte. Aldrichs „Angreb" (1956) var en hidsig og snerrende fortælling om en uduelig amerikansk officer, der på grund af umodenhed og fejhed sender sine mænd i døden. Dens outrerede, nærmest konvulsiviske form gjorde, at den næsten skød over målet, men holdningen var sympatisk og vel gennemført. Krigens destruktion af de almindeligste menneskerettigheder, dens bizarre, selvskabte regler, der går på tværs af al fornuft og al menneskelighed var også emnet for Kubricks foreløbige hovedværk „Ærens Vej" (1957). Her skildredes med forbløffende modenhed og styrke, hvorledes krigen danner en ideel baggrund for officersambitioner på bekostning af „de små fisk", der må lade sig kommandere med efter strategernes personlige lyst og tarv. Den farlige kynisme dækker sig bag patriotismen, der naturligvis skildres som

en slyngels sidste tilflugtssted. „Ærens vej" er et af 50'ernes betydeligste idédramaer, og blandt Hollywoods unge instruktører er Kubrick med sin ubændige lyst til at bekæmpe og nedbryde konventioner, til at slynge os karske og upyntede sandheder i ansigtet, til at forsvare de underkuede, til at angribe de bestående systemer uden at levere patentløsninger og idealfordringer, den mest lovende, den mest spændende.

For den kritiske biografgænger er Hollywood ved overgangen til 1960 stadig fuld af vitalitet og skaberlyst. De store, gamle instruktører har vist evner til at forny sig. Enkelte som *Frank Capra, Robert Rossen* og *Howard Hawks* har triumferet med hver sit lykkelige come back, og meget tyder på, at de under deres lange fravær ikke har mistet evnen til at skabe rig og nuanceret kunst. Ungdommen er rigt repræsenteret i produktionen. Dens udvikling er den klassiske: lærlingetid og svendestykke inden for gangster- eller western-filmen inden den får lov at udfolde ide og talent i de af navn finere genrer.

Vi vil vove at spå. Interessen vil i de kommende år samle sig om, foruden de allerede nævnte, navne som *Irving Lerner, Irvin Kershner, Budd Boetticher, Hubert Cornfield, Terry* og *Denis Sanders,* og *Alexander Singer.* De skal føre de store, forpligtende, liberale traditioner videre, de skal modstå de angreb, Hollywood med jævne mellemrum udsættes for, og de skal ikke mindst udstå bigotterierne fra den kulturelle halvverden, der i Hollywood udelukkende ser en kulturfare, en skræmmende, enorm trussel mod de øvrige kunstarter, ja mod selve folkesundheden. Ikke sjældent løftes røster med denne idiosynkrasi, og ikke sjældent viser de sig at stamme fra verdensrevsere, der overser det faktum, at kun et lands fundamentale, sunde liberalisme kan danne baggrunden for en kunstnerisk holdning som den, Hollywood i årtier har vist. Landet skabte Hollywood, og Hollywood var og er med til at forme landet, at lutre tanker og ideer i den aktuelle debat, at udvikle denne liberalisme, at stille mennesket og dets problemer i centrum af enhver social og demokratisk debat.



Set i PRAG

AF ARNE SVENSSON

Årets store begivenhed inden for tjekkisk film er naturligvis, at *Karel Zeman* har fået sin Münchhausen-version „Baron Prášil" færdig. Den 61-årige Zeman overlader aldrig noget til tilfældighederne; to års indspilningsarbejde ligger bag filmen, der allerede er udset til at være Tjekkoslovakiets bidrag til sensommerens festival i Venedig.

Zeman har behandlet det litterære forlæg meget frit. Filmen begynder med en prolog, i hvilken en moderne astronaut kommer til månen og møder Cyrano de Bergerac og Münchhausen. Derefter tager Münchhausen den unge astronaut med sig helt ned til jorden til sine eventyr. På denne måde opstår en lystig kontrast mellem skryderen fra det 18. århundrede og et nøgternt, sagligt nutidsmenneske. Zeman har også indført den smukke, venetianske prinsesse Bianka. Af bogens mange episoder er foretaget et strengt udvalg med besøget hos sultanen og eventyret i hvalens indre som højdepunkter. I en epilog på månen afsluttes astronautens hallucinationer med konstateringen af, at hvad der tidligere har været digternes og løgnhalsenes domæne nu takket være den moderne teknik er blevet et reelt rejsemål.

Stilistisk er „Baron Münchhausen" en fortsættelse af „Vynález zkázy" (En djævelsk opfindelse) fra 1958. Zeman eksperimenterer atter med blandingen af tegnet film, dukker og levende skuespillere ved hjælp af en dreven trickfilmteknik for på denne måde at opnå en

Münchhausen på månen. *Milos Kopecky* i *Karel Zemans* nye film.



original og egal stiltone. Denne gang har han benyttet *Gustave Dorés* illustrationer som forbillede. „Baron Münchhausen" får dog aldrig samme stilistiske enhed som „Vynález zkázy", i hvilken tingene og opdagerglæden dominerer på en helt anden måde. Da Zeman har lagt vægten på skuespillerne, bliver hans nye film mere statisk. Det er tydeligt, at Zemans personinstruktion ikke kan måle sig med hans trickarbejde. Menneskene har en tendens til at blive alt for dekorative.

Det, der gør „Baron Münchhausen" til en fest for øjet, er farverne. Farveeksperimenterne har tydeligvis været det væsentligste for Zeman denne gang. Temaet tillader ham at gøre oprør mod den traditionelle opfattelse af, at farverne skal være realistiske. Nattescenerne har en mild, romantisk blå tone, mens dagscenerne tones gule, ja af og til endog røde. Kontrasten bliver kraftigst i scenen med sultanens brændende palads, da giftrøde skyer pludselig ruller frem og brydes mod det gule palads. Farverne har ikke blot en emotionel funktion, men er også meningsbærende: ved et øjeblik at intensivere farvetonen hos et objekt fæster Zeman vor opmærksomhed på det (f. eks. gløder en rød rose heftigt, da Bianka får den).

En film om Münchhausen må naturligvis indeholde humor, og Zeman leger ofte med godt resultat. Vitserne er ikke kun visuelle. Når Münchhausen „taler" tyrkisk, koordineres hans mundbevægelser med lydene fra et blæseinstrument.

Selvom „Baron Münchhausen" altså ikke er den samme fuldtræffer som Zemans foregående film, er den usædvanlig og stimulerende. I sine bedste øjeblikke har den det naive legesind, som kendetegner *Méliès'* fantasier. Måske er det ikke helt retfærdigt at vurdere en så detaillerig film efter blot ét gennemsyn. Zeman er i øvrigt ikke helt tilfreds med den version på ca. 1 time og 30 minutter, som jeg havde lejlighed til at se. Det er muligt, at han klipper 8–10 minutter ud for at forøge tempoet, inden filmen får premiere i Prag (sandsynligvis i april).

En ny film af *Jiři Weiss* ligger også klar til premiere, „Zbabělec" (Krysteren). Som så ofte i tjekkisk film er handlingen henlagt til besættelsestiden. Scenen er en lille slovakisk by i 1944, umiddelbart efter at tyskerne har nedkæmpet et slovakisk oprør. Byen er netop forladt af partisanerne, og man venter tyskernes ankomst. Byens lærer er en forsigtig mand, der vil holde sig gode venner med alle. En såret russisk partisan kommer til hans hus, og lærerens unge hustru tager sig af russeren. Da denne flygter, sprænger han et skjul med tyske patrouillehunde i luften. Læreren tvinges af tyskerne til at udvælge gidslerne, men da han ser de fængsledes stumme foragt og fortvivlelse, føler han sig for en gangs skyld stærk nok til at handle, og han tager selv hele skylden for sabotagen på sig.

Som tidligere er det ikke de ydre begivenheder, som Weiss vil skildre. Forholdet menneskene imellem og de psykologiske nuancer er vigtigere for ham. Under det pres, som tyskernes tilstedeværelse er, opdager lærerkonen (spillet af den mørke, særprægede *Dana Smutna*), at hun intet har til fælles med sin mand. Han på sin side stilles i den bekvemt fejes mareridtssituation og tvinges til at tage stilling, til at handle. Weiss beretter dette psykologiske drama ved hjælp af et kamera, der hele tiden underordner sig handlingen. Da menneskene er hovedsagen for ham, undgår han enhver steril formalisme. Kameravinkler og travellings bliver aldrig målet i sig selv, men anvendes forsigtigt, for at skabe stemninger.

„Krysteren" bliver ægte og gribende i kraft af Weiss' beherskede stil. Engang imellem bryder grumheden igennem (f. eks. i en næsten uudholdelig scene, da en tysk schäfer dræber en af byens hunde ved et bid i struben), men gennemgående skildres selv tyskerne nuanceret. Hvor dyb er ikke Weiss' viden om menneskehjertets labyrinter, når han lader en SS-mand (der er i stand til koldblodigt at mishandle et menneske) sige med tårer i øjnene foran en brændende lade: „Die armen Tiere, wie sie leiden". Filmen munder ud i slutscenens uendelige ensomhed, da Dana Smutna vandrer hjem gennem byen, mens løvet trist tvirvler om hendes ben, og mens hammerslagene lyder fra den galge, som tyskerne er ved at rejse.

Kameradigteren fremfor andre af de tjekkiske instruktører synes *František Vláčil* at være. Denne uden for Tjekkoslovakiet næsten ukendte tidligere maler har en billedsans og en formvilje, som gør ham til en stor filmskaber. Hans film fra 1960 „Bilá holubice"

(Den hvide due) er et udsøgt billeddigt om, hvorledes en isoleret dreng overvinder sin selviskhed. Nu vender Vláčil tilbage med en film i balladestil, præget af en lyrisk grundstemning.

Vláčils „Dablova past" (Djævlefælden) behandler et motiv om overtro fra det 17. århundrede. En selvejende møller er kilde til irritation for greven i en lille by. Man udspreder det rygte, at mølleren står i ledtog med djævelen. Greven hidkalder en inkvisitor for at få mølleren fældet som kætter, men inkvisitoren gribes af tvivl. Kommer møllerens indre kræfter fra gud eller djævelen?

Filmens grundkonflikt er kampen mellem det gode (mølleren) og det onde (inkvisitoren). Det er to verdner, der kolliderer, kirkens snævre og menneskefjendske og den naturelskende møllers åbne og generøse. Det er ikke bare i temaet, at tanken ledes til *Dreyers* „Vampyr" og „Vredens dag". Vláčil har samme evne til at skabe stemning ved hjælp af en dvælende teknik, ved at lade skuespillerne agere søvngængeragtigt med et blødt landskab som baggrund.

Af og til afbrydes det dvælende tempo dog af hurtige, choklignende kamerabevægelser. Tre gange kommer der fjender til møllen, og tre gange foretager Vláčil en svimlende hurtig bevægelse mod huset for at illustrere de nærmende rytteres ubarmhjertighed. Flere gange anvendes zoomlinse for lynhurtigt at isolere inkvisitorens ansigt og på denne måde antyde, hvor truende hans nærværelse er. Vláčil går gerne nye veje: i nærbilleder af høhøsten følger kameraet leernes hurtigt svingende rytme. Han udnytter også billedformatet (Cinemascope) til episke afbildninger, f. eks. i et afstandsbillede af høstfolkene i arbejde. I et tilbageblik dukker plyndrende svenske landsknægte op på en bakkekam i en scene, fuld af raffineret plastisk virkning.

„Djævlefælden" er den interessanteste af de tolv nye film (ca. $^1/_3$ af den gennemsnitlige årsproduktion), som jeg nåede at se i Prag. Der er ingen tvivl om, at Vláčil ville blive et stort navn, hvis hans film fik den udenlandsdistribution, som de fortjener. Hans billedsans og rytmefølelse sætter ham i stand til at skabe udsøgte filmdigte.

Den tjekkiske filmproduktion tager ret stort hensyn til det ungdommelige publikum. *Karel Kachyňas* „Trapeni" (Pine) skildrer venskabet mellem en sort hest og en pige på grænsen mellem barndom og ungdom. De voksne forstår ikke hesten, men mishandler den, hvorimod pigen til sidst vinder dens tillid. En nat rider hun ned til stranden, men dagen efter vender hun tilbage efter at have forsonet sig med sig selv og overvundet sin isolation. Denne slutscene er utvivlsomt polemisk rettet mod *Lamorisses* „Crin blanc", hvori drengen jo ikke kunne løse sine problemer, men forsvandt ud i vandet med sin vilde hest.

Kachyňa viser, hvor udmærket det sorthvide Cinemascope kan anvendes. Hans kompositioner er gennemarbejdede, af og til for smukke. Den sorte hest stejler højt oppe på en bro. Tågen bølger blødt frem over søen i en morgenscene. Kachyňas stil er imidlertid alt for dynamisk til at lade sig nøje med blot og bart maleri. Vandspejlinger og de mange dyrescener frisker op i filmen. Den 10 minutter lange indledningssekvens med de vildt galoperende heste viser, hvad man kan gøre med et bevægeligt kamera: lange parallelle bevægelser veksler med lynhurtige indslag af subjektivt foto.

Trods den formelle brillans er det pigens emotionelle konflikt og udvikling, der er i centrum. Barnet agerer med improvisatorisk ynde, og den pastorale indramning forankrer pigen i virkeligheden. Hvem skulle have troet, at Kachyňa kunne lave en så frisk ungdomsskildring, efter at man sidste sommer i Moskva havde set hans „Pouta", hvis yderst konventionelle form svarede til menneskeskildringens skabeloner?

Når det drejer sig om komedier i nutidsmilieu, er tjekkerne mindre heldige. De eksempler, jeg så, var lidet underholdende, og den indenlandske kritik har også været meget hård. En af dem, „Kotrmeliec" (Koldbøtte) udspiller sig i minearbejdermilieu i Ostrava, og en anmelder skrev ligeså ondskabsfuldt som træffende: „Tilskueren føler det som om han har slået en koldbøtte, men er kommet ned på hovedet". Derimod er en ny science fiction-satire, *Oldrich Lipskýs* „Muž z prvního století" (Manden fra det første århundrede), af ganske god klasse.

Lipský lader et nutidsmenneske foretage en rumrejse til Orions planetsystem og først vende tilbage i det 25. århundrede. Der gør han sig

umulig på grund af sin egoisme og dumhed. Satiren retter sig mod menneskelige svagheder i almindelighed, men skyder sig også ind på aktuelle, tjekkiske forhold. Trickarbejdet er fantasifuldt, og arkitekten har gjort et godt stykke arbejde. Lipskýs film viser, hvor uendeligt meget bedre science fiction-genren egner sig til satire end til billige skrækeffekter. Scenen med de overlegne, små børn, der lodses rundt i museet over det 20. århundredes dumhed (med våben en masse) er en lille perle.

De unge tjekkiske instruktører har jo alle den fordel fremfor deres skandinaviske kolleger, at de virkelig får en grundig uddannelse inden for deres fag. Kan man nu spore dette i deres filmstil? Det er måske farligt at drage alt for vidtgående slutninger, men visse fælles træk kan spores. Der er f. eks. en tydelig forskel mellem Weiss, der har fået sin skoling i England, og en del af hans yngre kolleger.

I tjekkisk film møder man en vilje til at udnytte mediets muligheder og til at finde nye veje. De tjekkiske instruktører synes mindre bundet af litterære konventioner end vore. For dem er film i første række kunsten at fortælle i billeder. Kameraarbejdet er ofte ukonventionelt. Et bevægeligt kamera synes at være obligat: lange, hurtige bevægelser og fejende panoreringer. Man er ikke bange for lavt kamera og andre usædvanlige vinkler, selvom de ofte kan virke søgte. Sekvenser med subjektivt kamera er meget almindelige, og de glider naturligt ind i sammenhængen. Den fotografiske standard er i almindelighed høj.

Og dog ofrer man ikke mennesket for formens skyld. Især er antallet af gode børneskildringer højt. Når det gælder voksne skuespillere, mærker man af og til en usikkerhed i personinstruktionen. Ligesom i de fleste lande klager man over mangelen på manuskripter. Tilgangen inden for tjekkisk film virker dog så god, at man kan se fremtiden trygt i møde.

Plyndrende svenskere i *Frantisek Vlacils* filmdigt „Djævlefælden".



CLOSE UP

Ikke siden *Carl Th. Dreyers* „Ordet" har der været talt og skrevet så meget om en dansk film. Men det er også den eneste sammenligning med *Knud Leif Thomsens* spillefilmdebut, vi kan svinge os op til.

Debatten er i hovedsagen blevet ført på et plan, filmen har al mulig grund til at føle sig beæret over. Det er i denne forbindelse pudsigt at bemærke, at både kirken (den protestantiske såvel som den katolske) og kommunismen finder de samme, åbenlyse etiske værdier i filmen. Man har desuden fra kirkelig side hævdet, at filmen i modsætning til f. eks. de franske film og *Ingmar Bergman,* ikke er så „ulden", idet den klart skulle tage afstand fra „vulgærfilosofien", der hævder, at mennesket opfandt Gud og ikke omvendt. Dette „uldne" dækker naturligvis over den ubehagelige sandhed, at Bergman såvel som franskmændene i deres tænkning er nået et halvt århundrede længere end Knud Leif Thomsen. Man har fra mange sider fremholdt filminstruktøren Claes som „den moderne, intellektuelle kyniker". Ser vi bort fra, at udformningen af skikkelsen ikke ligefrem bringer betegnelser som „moderne" og „intellektuel" i tankerne, og forestiller os, hvad han kunne være blevet, så kunne vi vel have forklaret hans „kynisme", som værende en nedsættende klassificering, fremført af mindre afklarede personer, der søger at ophøje deres uægte sentimentale og reaktionære livsholdning til ideer af alment menneskelig værdi.

Filmens tilsyneladende eneste argument imod „kynikeren"s ideer er en lang og træls række løsrevne citater, der naturligvis kan vendes til hvilken side hver anden gang.

Nu har det jo heldigvis vist sig, at den urimelig lobhudling, de fleste dagbladskritikere udsatte filmen for, afstedkom en fornuftig reaktion, der gav sig til kende i en række indlæg, der, i skarp kontrast til den professionelle kritik, gennemskuede filmens pseudofilosofi.

„Duellen"s største værdi er at søge i den kendsgerning, at den har gjort det klart for et større publikum, at kritikken for alvor har vist ansigt og derved delt sig i to retninger. *Anders Bodelsen* nærmer sig dette problem i en artikel i „Ekstrabladet" den 14. februar, der konkluderede derhen, at får vi en gammel bølge i dansk film, er kritikken medskyldig, „måske behøver vi „en ny bølge" dér, før vi får én i filmen". Bortset fra, at „publikumsrepræsentanten", der blot refererer, hvad publikum vil synes om filmen, for længst burde være afskaffet, er der måske grund til at tage spørgsmålet om teateranmelderes egnethed til bedømmelse af film op til overvejelse. Såvel film som publikum ville være tjent med en ændring. *P. M.*

*

Vi har før givet udtryk for vor mening om professor *Løgstrups* vakkelvorne filmteoretiske betragtninger, som man kun med stor beherskelse kan tage alvorligt. Men næsten umenneskeligt er det at møde en Løgstrup-discipel, således som man kunne det i „Information"s kronik den 7. marts. En dame, cand. mag. *Ellen Grønlund,* havde sat sig for at uddybe teorien om filmens suggestionskraft. Mage til forvirret nonsens skal man lede endog meget længe for at finde. Den lange kronik var en ophobning af postulater, som det ikke er værd at beskæftige sig med. Dens hovedtese var så vidt man kan uddrage nogen mening af al den reaktionære, bigotte og filistrøse snak, at film ikke er kunst, fordi den spejler virkeligheden, ikke skildrer den, hvad så forskellen kan være på det. Ét citat er nok: „Mens digteren, maleren, billedhuggeren og komponisten meddeler os sin oplevelse af virkeligheden igennem værket (et udtryk for at virkeligheden er *skildret* i modsætning til *gengivet* eller *spejlet*), så bruger filmfremstilleren virkeligheden selv, ellet rettere et spejlbillede af den. At virkeligheden så er arrangeret, et virkelighedsarrangement, ændrer ikke sagen, det er dog selve den rå, ubearbejdede virkelighed, der stikker hovedet frem inden for enhver film". Naturligvis indeholdt kronikken ikke en eneste konkret henvisning til nogen film. Kronikken var i sig selv tåbelig, hvilket falder tilbage på forfatteren. At sådanne tanker roterer i nogle hoveder, er der ingen grund til at undre sig over, men det mest beklemmende i sagen er, at „Information" havde levnet så megen plads til en sådan artikel. Det forekommer ofte paradoksalt, at „Information", der ikke er ukritisk, når det gælder egne medarbejdere, tilsyneladende ser bort fra enhver kvalitetsvurdering, når det gælder at stille spalterne til rådighed for udenforstående. At brevkassen ofte er en idiotudstilling, er én ting. Denne afdeling er jo uforpligtende for bladet. Men man synes at udstrække ytringsfriheden for vidt, når man akcepterer en artikel som fru Grønlunds på kultursiden, og artiklen forekommer i højere grad at være kompromitterende for „Informa-

tion" end for forfatteren. Var det ikke en idé at lade bladets filmanmelder gennemlæse sådanne manuskripter, inden de trykkes?

I. M.

*

I denne årgangs nr. 3 af „Kirke og Film" giver *Flemming Behrendt* en koldsindig, men ikke altid lige klar redegørelse for, hvad hensigten efter hans mening må være med det pågældende blad, der nu i en betragtelig årrække har taget sig af folkekirkedanskes forhold til filmen. Behrendt går meget klogt ind for, at der ikke kan være tale om at opstille en specielt kristen filmteori eller specifikke kristne krav til filmkunsten. Han polemiserer i den forbindelse mod *Peter Kemps* forsøg på at skelne mellem en kunstnerisk vurdering og en vurdering af livsholdningen og tager desuden i nogen grad afstand fra *Løgstrup*. Når han til sidst i sin artikel fremhæver „Kirke og Film"s opgave som værende af vejledende og opdragende karakter, kan man ikke lade være med at synes, at bemærkningen lidt tydeligere burde være møntet på Løgstrup, hvis holdning til filmen forekommer meget frygtsom og i øvrigt byggende på et kendskab til filmkunsten, der er i allerhøjeste grad hæmmet.

Behrendt vender sig mod forsøg på adskillelse mellem vurderingen af det etiske og æstetiske kravs opfyldelse; „filmen skal ikke først vurderes „kunstnerisk", hvorefter den teologiske kanon køres frem." Livsholdningen må danne baggrund for vurderingen.

Går man derefter til bladets anmeldelser, får man desværre bekræftet, at ikke så få af bladets medarbejdere anser det for forsvarligt at skabe en farlig adskillelse mellem form og indhold, en adskillelse, der forklarer, at „Kirke og Film" paradoksalt nok til tider har forekommet at være et blad uden mod på at holde fast ved det moralske engagement. Det har således i de forløbne år gang på gang været ganske påfaldende at notere, at „Kosmorama" har haft langt hurtigere til at konstatere moralske brist i kunstværkerne end „Kirke og Film". Den nævnte adskillelse demonstreres tydeligst i bladets anmeldelse af „Den rene himmel". *Arne Bugge* noterer filmens nye tonefald og antyder fornuftigt, at fornyelsen måske ikke er så stor endda, hvorpå han efter denne skepsis over for filmens moralske indhold forkynder, at „Den rene himmel" dog er et kunstværk – „alt dette er så sandelig også et kunstværk". Anmeldelsen røber en risikabel betagelse over for filmens tekniske apparat og går netop ud fra den farlige adskillelse mellem form og indhold, som den uengagerede kritik altid søger tilflugt til, når den ikke tør gennemføre sit angreb på de moralske brist i kunstværket. *Leni Riefenstahls* film er nu engang ikke kunstværker. Og anmeldelsen af „Den rene himmel" bliver i sin begejstring for den mekanisk-poetiske form ekstra vanskelig at sluge, når man straks efter læser *Johs. Søbyes* meget kølige og komplet uengagerede anmeldelse af „Kold vind i august", en film, der nok ellers burde have appelleret voldsomt til en kritiker ved „Kirke og Film", altså en kritiker med åbne sanser for *livsholdningen* i de kunstværker, han sættes til at anmelde. *J. S.*

Læserbreve...

Jeg er *Folke Isaksson* taknemlig for hans korrektiv til mine oplysninger om *Jurij Olesja* i forbindelse med min omtale af *Abram Room* i KOSMORAMA 55. Jeg har nu ikke forvekslet ham med *Isak Babel*, men simpelthen taget sædvanligvis pålidelige vestlige kilders oplysninger for gode varer uden at efterprøve dem i det nu forhåndenværende russiske materiale. (Det nyudsendte russiske trebinds indeks kom mig dog først i hænde, *efter* at jeg havde afsluttet min artikel, men før jeg havde afsluttet arbejdet med Room-indekset). Da jeg nu imidlertid til min egen store beklagelse har ladet Olesja forsvinde ud af filmhistorien i utide, har jeg gjort afbigt ved at udarbejde et indeks over hans filmarbejde, der viser sig at omfatte otte film. (Se side 160). Om et eventuelt medarbejderskab ved manuskriptet til *Pyrijevs* „Idioten" tier dog alle russiske kilder, så jeg vil være Folke Isaksson (eller evt. andre) taknemlig for eventuelle holdepunkter for dette.

Men mens vi nu er i gang med korrektioner og suppleringer, skal jeg imødekomme *Erik S. Saxtorphs* efterlysninger om *Dimitri Buchovetskij* i forbindelse med hans indledning til „Othello". Buchovetskij har medvirket som skuespiller i to russiske agitationsfilm fra 1919: „Glaza otkrilish" (Med øjnene åbne) iscenesat af *T. Sabinskij*, og „Tavaritsch Abram" (Kammerat Abram) i *J. Rasumnins* instruktion. Begge film er produceret af *Agitfilm*. Indenfor Sovjet-filmen har han ikke medvirket i andet end dette, men muligheden for at han har været med i privatproducerede russiske film er naturligvis til stede. I Tyskland holdt han sig fjernt fra den russiske emigrantkoloni og anvendte aldrig russere i sine film. Han var kun assistent på „Brødrene Karamasov", der er iscenesat af *Carl Froelich*, men han blev af kommercielle grunde lanceret som instruktør af denne film, fordi russersværmeriet på daværende tidspunkt stod på sit højeste. I 1923 blev han kaldt til Sverige af Svensk Filmindustri og iscenesatte „Karussellen", men da resultatet ikke var synderlig tilfredsstillende, blev kontrakten ikke fornyet. I Hollywood arbejdede han i nogen tid for Universal – på meget kommercielle opgaver – og blev derefter engageret af Metro for at iscenesætte „Anna Karenina", men blev sat fra bestillingen, da filmen var halvvejs færdigindspillet. Derefter forsvinder han i mørket.

Jay Leyda har en kortfattet, men vel underbygget omtale af ham i sin „Kino, a History of the Russian and Soviet Film" (kapitlet om de russiske emigrantinstruktører) og det amerikanske halveksclusive magasin „Exceptional Photoplays" har bragt en omtale af en række af hans film, såvel de tyske som de amerikanske.

Børge Trolle.

Vi danskere synes at have lettere ved at skælde hinanden ud over, at der intet gøres end selv at gøre noget. I tråd hermed kan man også se *Ib Monty* og *Jørgen Stegelmanns* spidse spidskommentarer i sidste nummers „Close up". Lad os da endelig holde den fornøjelige tradition i live.

„Kosmorama", der ellers kun sjældent, tilmed i generelle vendinger, beskæftiger sig med dansk film, brugte pludselig hele *to* sider til en *detaljeret* kritik af *andres* måde at skrive og udtale sig om dansk film på. Alle de kønne tanker afvistes som futil snak, og kritikerne havde endda deres egen fornøjelse ved at gøre de skrivendes motiver lidt suspekte. (På den måde vil det sikkert være let at invitere hvemsomhelst sammen med *Ebbe Langberg* – endog *Buñuel!*). Men ingen film – ikke engang de dårlige – opstår forudsætningsløst ud af det tomme rum. Og ingen af de meget få (det skal indrømmes!), der både inden for og uden for dansk film kæmper for bedre film, hver på sin måde, ved på forhånd, hvornår et arbejde er spildt og hvornår det ikke er det. De kender ingen universalveje, og da slet ingen genveje. Det gør „Kosmorama" heller ikke. Og „Kosmorama", der ellers ikke spilder tid og plads på nytteløse formål og futil snak, spildte altså for en gangs skyld to hele sider, der kunne have været langt bedre anvendt – f. eks. til en behandling af de mere positive sider ved indlæggene – men de var måske ikke til at få øje på?

Henning Carlsen irettesattes med rette for at ville erstatte glosen dokumentarfilm med en anden, finere (?), men ligesålidt dækkende, nemlig *essayfilm*. Men han rørte dog ved filmens altfor flydende og utilfredsstillende terminologi, og redaktionen kunne passende have benyttet anledningen til at præcisere, hvad ordene stod for, i særlig grad fordi begrebet essayfilm allerede eksisterede. Fjernsynets særlige vilkår kan desuden, og er på en måde allerede i færd med, at skabe nye genrer – når det er bedst foreløbig en Free Cinema-agtig dokumentarisme. Har det undgået redaktionens opmærksomhed? Forslaget om et samarbejde mellem kortfilmproduktionen og fjernsynet kommenteredes heller ikke, skønt netop fjernsynet synes at kunne give de mange forsømte kortfilmformer, og i særlig grad måske dokumentarfilmen, en renæssance, der kan få en langt mere omfattende betydning end dens store år i trediverne og navnlig fyrrerne, der efter min mening overvurderes af *Ebbe Neergaard* i „Historien om dansk film".

Ulrich Horst Petersen havde gjort sig skyldig i den forbrydelse at vurdere den nyeste danske spillefilmproduktion *sociologisk*, skønt det turde være umuligt at vurdere den kritisk på et *æstetisk* grundlag – undtagen i de få overraskende tilfælde („Harry og kammertjeneren"), der iøvrigt ikke burde være overraskelser, men karakterisere det gode gennemsnitsniveau. Hr. Petersen havde endda publiceret sine artikler i „Vindrosen" (dec. 61) og „Information" (kronikken 10/1 62), der næsten er lige så lidt læste som „Kosmorama". Det forekom derfor Jørgen Stegelmann indlysende, at hr. Petersen ikke kunne holde af filmen som *kunst* eller være virkeligt interesseret i at bidrage til en forbedring, og at artiklerne nok heller ingen virkning har haft. Synes Stegelmann ikke, det er en både forhastet dom og et ufrugtbart standpunkt at afvise skrivende, der ikke helt følger „Kosmorama"s katekismus? Jeg ved notorisk, at disse artikler har foruroliget og irriteret de rette mere end meget andet, der er skrevet om dansk film – uanset hr. Petersens motiver, som jo trods alt ingen kan vide noget om – og Stegelmann ved vel så godt som jeg, at artiklerne næppe var blevet publicerede i andre organer, mindst af alle i „Berlingske Tidende", der ellers nok kunne trænge til en ansigtsløftning. *Anker Jetpilot*, som artiklerne af forståelige grunde kredsede mest om, blev iøvrigt interviewet af „Ekstrabladet" (21/12). For dansk films skyld (ikke for litteraturens, bestemt ikke) bør Stegelmann også læse *Ole Juuls* nye roman „Klar til prøve", hvori der gives et uhyggeligt billede af netop den udbredte type danske filmfolk, som Ulrich Horst Petersen angriber på *sin* måde.

Nå, de angrebne kan jo iøvrigt nok svare for sig selv, hvis de da ellers giver sig af med noget så suspekt som at skrive læserbreve. (Det får man jo ikke penge for, og så må man jo nødvendigvis regne med en anden form for personlig godtgørelse, ihvertfald på forventet efterbevilling? For der findes jo ikke længere mennesker, der gør noget bare af idealisme?).

Hvad min egen, undtagelsesvis honorerede artikel angår (som Monty skriver, er den selvfølgelig *også* et *indlæg*): forslaget om at overlade *Carl Th. Dreyer* den ledige sekstende plads i Det danske Akademi, så er jeg lidt ked af, at Monty har fundet min kærlighed til filmkunsten „anmassende" og absolut ville betragte det som „lefleri for de intellektuelle filmanalfabeter", hvis Dreyer var blevet optaget. At en ny film af Dreyer er vigtigere end æresplader i hundrede akademier, kan vi aldrig blive uenige om, men at mennesker hædres for den indsats, de allerede har ydet, synes Monty ikke om. Monty glemmer, at Dreyer kun ville blive optaget, hvis man oprigtigt fandt ham kvalificeret – at det så samtidig automatisk ville styrke filmens prestige, var der vel intet uværdigt i? Men „man", det omfatter jo også akademimedlem, professor, dr. theol. *K. E. Løgstrup*, og det huskede jeg oprigtig talt ikke, da jeg skrev min artikel.

Ingen andre har offentligt kommenteret mit forslag, men tavshed er jo også en slags svar, og da artiklen som sådan i det mindste har glædet Dreyer selv, har den da ikke været skrevet helt forgæves. I et meget personligt og venligt brev til undertegnede nævnte Dreyer ganske vist ikke med ét ord forslaget til Akademiet, men der var adskilligt, det havde glædet ham at se understreget, og om Kristusfilmen skrev han bl. a.: „. . . der er stadig kræfter igang for at realisere produktionen af den". Herefter kan alle være glade, omend det næppe er *danske* kræfter, der er igang – denne side af sagen uddybede Dreyer ikke.

Den perfiditet og navnlig komiske form for realitetssans, redaktionen har lagt for dagen i disse *close ups*, burde de ellers så vidende skribenter have holdt sig for gode til. Mener redaktionen, at filmkunstens position i dette land er stærk nok til, at man kan give afkald på den pædagogiske form for tilnærmelse, som Monty kalder „lefleri for de intellektuelle filmanalfabeter"? Tror den virkelig, at den tjener filmkunsten bedst ved blot at stille sig på de forurettedes side med et fornærmet udtryk på?

I „Berlingske Tidende" har Stegelmann dog skrevet, at *Knud Leif Thomsen* („Duellen") måtte være et geni, om det var lykkedes for ham at genoplive det i dansk film så sørgeligt forrådte hverdagsmenneske.

Ja – så sørgeligt står det faktisk til. Så barske er vilkårene. Stegelmann kunne for fuldstændigheds skyld gerne have tilføjet, at *er* man et geni (Dreyer, *Asta Nielsen*), så får man slet ikke lov at lave film i Danmark!

Jeg ønsker „Kosmorama"s redaktion fortsat god bedring med selvbesindelsen på dansk films vegne.

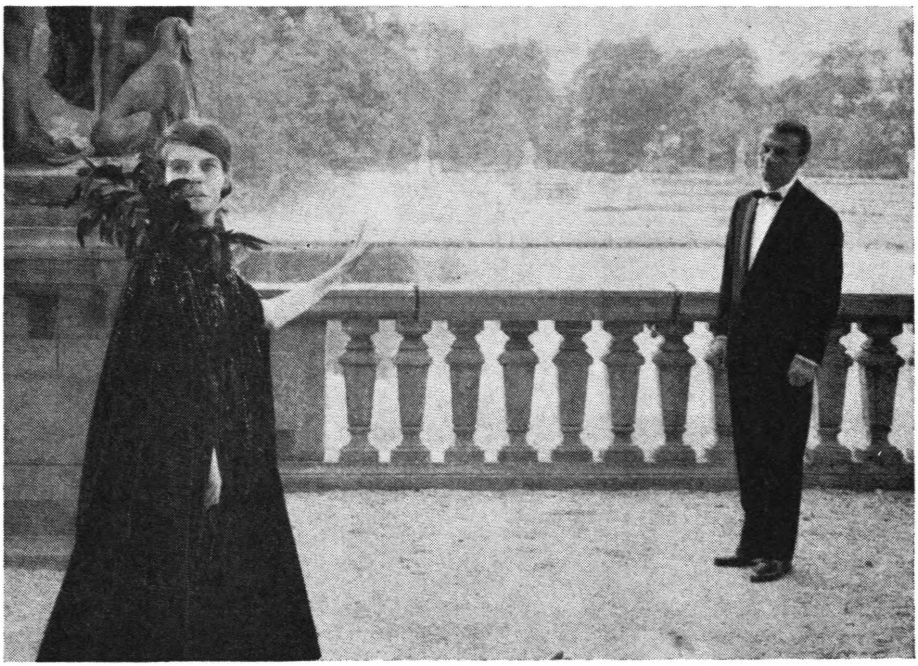
John F. Ernst,
medlem af „Filmgruppe 62".

Marienbad og virkeligheden

Af Jonas Cornell

I debatten omkring „L'Année dernière à Marienbad", nu senest i „Bonniers Litterära Magasin", er radikalt afvigende synspunkter blevet ventileret. *Per Rådström* har fået læst og påskrevet for at have rakket ned på filmen, men man må formode, at mange i stilhed har sympatiseret med hans kritik. Det tilsyneladende forvirrende i filmen har lokket mange til mere eller mindre skarpsindige tolkninger – de mest præcise har gjort mindst overbevisende indtryk. Blandt de mere afbalancerede hæfter man sig først og fremmest ved *Öyvind Fahlström* (BLM nr. 2, 1962), måske i første række fordi han med indsigt sammenholder med *Robbe-Grillets* romanteknik og i det hele taget demonstrerer gedigne kundskaber om både film og roman. Han forsøger sig ikke med entydige tolkninger men fastslår i stedet: „Vi indser, at vi ikke mere kan regne med en enkel tids- og årsagsfølge, en klar opdeling i synsvinkler, men blot intuitivt følge et forløb af forskellige stadier af bevidsthed i noget, der nærmer sig et musikalsk vekselspil."

I Robbe-Grillets romaner frapperer de eksakte virkelighedsangivelser. Der råder heller ikke nogen direkte „uvirkelig" stemning. I „Jalousi" stilles læseren f. eks. visseligen usikker over for, hvad der er virkelighed, erindring eller fantasi. Men usikkerheden støttes frem for alt af, at endog erindringen og fantasien registreres med samme trofasthed overfor detaljerne som den eventuelle virkelighed. Afvigelserne mellem erindringen og nu'et kan være næsten umærkelige. På den måde undergraves læserens følelse af sikkerhed over for det, der „sker" i bogen.



Robbe-Grillet har uden tvivl søgt at overføre disse ambitioner til filmen. Med hensyn til speakerstemmen fremhæver Fahlström:

„Men den må først og fremmest være til stede for at modvirke billedernes entydighed. For i romanerne er de nøje beskrivelser jo ikke en mekanisk fotografering, men det udvalg, som det betragtende jeg foretager. Den altid forskudte speakerstemme vil gøre *filmbillederne lige så subjektive, lige så usikre, som de beskrevne billeder.*"

Fahlström mener, at metoden i „Marienbad" sikkert peger frem mod en udvikling „til endnu modigere sammensmeltninger af spille- og eksperimentalfilm, en form, som nærmer sig digtkredsens eller musikstykkets".

Det er muligt. Men der er også noget problematisk ved denne metode i „Marienbad", og jeg tror, at det problematiske opstår på grund af selve mediets egenart, og at det derfor er af stor principiel natur.

Set ud fra flere synspunkter er „Marienbad" en perfekt film. Den tilfredsstiller krav om konsekvens og enhed. Men samtidig med at den ubestridt lever sit liv som selvstændigt kunstværk, kan den efterlade tilskueren mærkværdigt uberørt og derfor utilfredsstillet.

Den negative kritik har taget fat på det artificielle, det stiliserede i filmen. Naturligvis kan man skabe en stiliseret film og have held med det. Man kan endog tilsidesætte kravet om virkelighedsbeskrivelse og nærme sig surrealismen eller farcen (*Cocteau, Vigo*). Men at de realistiske tendenser er blevet så dominerende i filmhistorien har måske alligevel ikke en kommerciel årsag. Jeg indbilder mig, at det har noget med fotografiets beskaffenhed at gøre. Her kan man igen henvise til litteraturen. Er det blot et spørgsmål om konventioner, der gør, at et digt af Cocteau kan gøre et mindre ejendommeligt indtryk end en film af ham? Jeg tror det ikke. Et ord, et digt er mere håndgribeligt symbolsk end et fotografi (som givetvis også er symbolsk). Viser jeg et menneske på lærredet, er der en mulighed for at tage fejl og indbilde sig, at det er et virkeligt menneske. Skriver jeg derimod ordet „menneske" med store bogstaver på lærredet, er mulighederne for misforståelse mildt sagt ringe. Når mennesket i digtet begynder at svære over hustagene, reagerer jeg derfor ikke med samme forundring, som når det sker i en Cocteau-film.

Tilbage til Robbe-Grillet. Den usikkerhed, han kan stræbe hen imod i sin tekst, følger delvis med selve mediet, som Fahlström påpeger i citatet. Eftersom teksten i forvejen er så lidt lig virkeligheden, fordres der blot små afvigelser for at underminere læserens ro, for at kritisere hans forhold til virkeligheden.

Anderledes stiller det sig med filmen. Når Robbe-Grillet „vil gøre filmbillederne lige så subjektive, lige så usikre, som de beskrevne billeder", må han gribe til grovere midler. Et af dem er, som Fahlström påpeger, speakerstemmen, som ofte synes at stikke af imod de billeder, vi ser. Et andet og mere håndgribeligt kneb er den stilisering, den „uvirkelighed", som præger filmen. Problemet er jo det, at fotografiet er så fortvivlende lig virkeligheden, objektivt. Den udvælgelsestvang, som forfatteren Robbe-Grillet kan bruge til sin fordel, findes ikke for filmskaberen Robbe-Grillet. På lærredet ser vi alt, hele mennesket, slottet, parken. Det går an at fotografere blot et stykke af slottet, men stykket er lige så bedøvende virkeligt.

Robbe-Grillet og *Resnais* har forsøgt at løse problemet dels med et fejende, bevægeligt kamera, dels ved at lade personerne optræde ejendommeligt, agere udtryksløst, bevæge sig i udtænkte og udsøgte formationer. Jeg tror, det er her, mange reagerer negativt. Og en sådan reaktion kan til en vis grad forekomme naturlig.

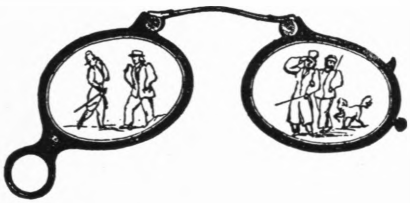
Hvis jeg i en bog siger, at „personerne syntes at bevæge sig mekanisk" eller „slottet så pludselig uvirkeligt ud", har læseren intet besvær med at acceptere det. Det er spørgsmålet om en nuance, som han måske selv har oplevet. Han ved, at personerne ikke af den grund bevæger sig som optrukne dukker, at det hele måske blot var en forestilling hos den betragtende. På lærredet synes det umuligt at gengive så subtile afvigelser. Der tvinges man til *virkelig* at lade personerne bevæge sig som optrukne dukker, hvilket gør et kunstigt og unaturligt indtryk. Men meningen var jo ikke, at tilskueren skulle reagere som over for noget usædvanligt, men at han skulle genkende det, som hændte!

Dér ligger efter min mening det problematiske i Robbe-Grillets film. Tilskueren lades aldeles *for* usikker, intet gør et virkeligt indtryk, og erindringen/fantasien savner derfor det nødvendige springbrædt, den nødvendige reference.

Der findes to muligheder for at undgå denne konflikt. Filmskaberen kan helt forlade det virkelighedsskildrende, drive „unaturligheden" til det yderste og på den måde nærme sig en mere helstøbt symboliserende metode. En sådan film skulle vel nærmest fungere som en ballet af *Åkesson*. Og på den anden side: han kan acceptere det realistiske i billedet og udvikle montagen yderligere, på linie med *Eisen-*

steins yderst frugtbare og lidet udnyttede teorier. Montagen synes, som Fahlström fremhæver, vel udnyttet i „Marienbad". Resnais demonstrerede det også i „Hiroshima mon amour", hvor det efter min mening havde større virkning. Denne film accepterer nemlig fotografiets virkelighedsskildrende funktion på en anden måde end „Marienbad" og får derved et bedre grundlag for eksperimenter.

Jeg er klar over faren ved at henvise nogen kunstart til et „naturligt" arbejdsfelt. Mod mine argumenter kan man indvende, at „Marienbad" er en så nyskabende film, at den af den grund gør et „unaturligt" indtryk. Men den „unatur", jeg har kritiseret, er ikke ny i filmen, og mange, mindre, således eksperimenterende film, har ikke haft held til at forjage mit førsteindtryk. Jeg håber også, at det er fremgået, at jeg ikke er nogen fortaler for et naturalistisk filmideal. Jeg burde måske tilføje, at jeg sætter „L'Année dernière à Marienbad" meget højt. Robbe-Grillet og Resnais har skabt en film, som beundringsværdigt synes at opfylde intentionerne. Men netop ved at stille disse intentioner under debat, når man en mere principiel og – mener jeg – mere frugtbar diskussion.



På linien.

THE HUSTLER („Hajen"). Prod.: Fox – Robert Rossen Enterprises, 1961. Instr.: Robert Rossen. Manus.: Robert Rossen og Sidney Carroll efter en roman af Walter Tevis. Foto: Eugen Shuftan (Cinemascope). Dekor.: Harry Horner og Albert Brenner. Musik. Kenyon Hopkins. Klipning: Deedee Allan. Medv.: Paul Newman, Piper Laurie, Jackie Gleason, George S. Scott, Myron McCormick, Murray Hamilton, Michael Constantine, Stefan Gierasch, Jake LaMotta, Gordan B. Clarke, Alexander Rose, Carylon Coates, Carl York, Vincent Gardinia.

Med „The Hustler" har endnu en Hollywood-instruktør fået et overbevisende come back, og myten om Hollywoods afmagt et nyt grundskud. „The Hustler" er den nu 54-årige *Robert Rossens* bedste film, et intelligent skrevet og kyndigt formuleret realistisk drama, modent og uhysterisk i menneskeskildringen, afbalanceret i den psykologiske analyse og naturligt forankret i en kritisk betragtet virkelighed.

„The Hustler" er som så mange af de bedste amerikanske film et værk om menneskets kamp for at bevare sin integritet, sin åndelige værdighed og sin individuelle frihed og uafhængighed i et samfund, hvor succes, position og penge spiller en afgørende rolle, d. v. s. menneskets vilkår i alle samfund i den moderne verden. Eddie Felson er „pool hustler", professionel billardspiller med medfødt talent. Han dyrker sin metier med samme alvor som kunstneren, han har et forhold til sin profession, og han drømmer om at blive den bedste i landet. Men da han møder sin værste rival i en 40 timers match, taber han, fordi han ikke har den psykiske konstitution til at vinde. Eddie må indse, at det koster dyrt i menneskelig henseende at nå toppen. Han betaler prisen og får sin revanche, men vælger sluttelig menneskeligheden. Skønt filmen næsten udelukkende foregår omkring billardborde, og milieuer og typer er fremstillet med eminent præcision, handler filmen naturligvis ikke blot om billardspillere, men den får sin foruroligende spænding, fordi symbol og handling er uløseligt forbundet. Ikke et øjeblik forfalder Rossen til filosofiske abstraktioner, men bevarer den helt intime forbindelse mellem en konkret realisme og den moralske holdning, og filmens ide er naturligt og uforceret afspejlet i alle detailler. Alle personerne har en funktion i helheden, repræsenterer det menneskelige forfald i dets forskellige stadier og ytringsformer, fra den kyniske materialist Bert Gordon over den indifferente Minnesota Fats og den sølle Charlie Burns til den fortvivlet-neurotiske Sarah Packard, men ingen af personerne er blot et symbol, alle lever de. „The Hustler" burde kunne overbevise de enøjede kunstteoretikere, der for tiden har så travlt med at frakende filmen kunstnerisk egenværdi, om at filmkunsten ikke affotograferer virkeligheden, men fortolker den.

Robert Rossen indleder sin film med den forbilledligt iscenesatte sekvens, der skildrer matchen mellem de to billardgiganter. Kun et par steder skæmmes sekvensen af nogle lidt

gammeldags virkende overtoninger. Men med suveræn sikkerhed bygger Rossen den indre spænding op ved at koncentrere sig om ansigterne og kroppene, og den fremragende *Eugen Shuftan* har fulgt Rossens intentioner med sit kamera. Kraftfuld i det visuelle udtryk er „The Hustler" hele tiden, enkelt-prægnant uden fiffige virkninger, rolig i rytmen og ikke et øjeblik fraværende. Som Eddie Felson har *Paul Newman* fint lyttet sig ind til blandingen af det hårde og det blide i personen. Man glæder sig også over de forholdsvis ukendte ansigter i de øvrige roller. Som manageren er *George C. Scott* iskold uden at overdimensionere, men især *Jackie Gleason* er mesterlig som den tavse tyksak Minnesota Fats, der ved billardbordet bliver som en elegant danser. Usædvanligt er det også at møde *Piper Laurie* i rollen som den alkoholiserede, invalide pige. Det er glædeligt, om Rossen atter har fundet tilbage til den engagerede sociale og psykologiske realisme, hvorfra han startede. Man må atter regne med ham. *Ib Monty.*

Medfølelse

A COLD WIND IN AUGUST („Kold vind i august"). Prod.: Troy Films 1960. Producer: Philip Hamilton. Ass. prod.: Robert L. Ross. Instr.: Alexander Singer. Manus.: Burton Wohl efter egen roman. Foto: Floyd Crosby. Klipning: Jerry Young. Musik: Gerald Fried. Medv.: Lola Albright, Scott Marlowe, Joe De Santis, Herschel Bernardi, Clark Gordon, Janet Brandt, Skip Young, Ann Atmar, Jana Taylor, Dee Gee Green.

Det meget væsentlige ved *Alexander Singers* debutfilm er dens medfølelse, dens konsekvente fornemmelse for tragedien i denne historie om konflikten mellem drømmen om at fastholde ungdommen og mødet med den grove virkelighed. Det er beklageligt, at Alexander Singer ofte anvender et forhibbet formsprog og kopierer en forældet ekspressionisme, og det er lige så beklageligt, at han har ladet *Scott Marlowe,* filmens syttenårige mandlige hovedperson, spille med forlorne manerer, kunstigt og skabagtigt. Men det er i denne sammenhæng langt mere beklageligt, hvis man overser, at Singer i denne film afslører et betydeligt talent for at komme sine medmennesker tæt ind på livet. Hans film er befriet for alle den pornografiske spekulations dumheder; dens pinagtige fortælling om strip tease-danserindens lægge an på den kønne dreng og hendes efterhånden mere og mere håbløse, men ubrydelige binding til et menneske, der ikke føler andet end ubehag ved hende, repræsenterer ikke sensationalistisk snagen i grotesk tarvelighed, men et forsøg på at forstå, på at tolke denne lidelse. Singers ofte meget følsomme instruktion og *Lola Albrights* smukke og modige spil i hovedrollen giver filmen en fascinerende dramatisk spænding og en menneskelig tone, som er meget bevægende. *J. S.*

Skønne spildte . . .

SPARTACUS („Spartacus"). Prod.: Bryna Productions, 1960. Instr.: Stanley Kubrick. Manus.: Dalton Trumbo efter Howard Fasts roman. Foto: Russell Metty. Musik: Arnold Schwarzwald. Dekor.: Russell A. Gausman, Julia Heron. Medv.: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin, Nina Foch, Herbert Lom, John Ireland, Woody Strode, John Dall, Tony Curtis.

Groucho Marx overværede for nogle år siden en forpremiere på en af de såkaldte mammutfilm med *Victor Mature* og *Hedy Lamarr* i hovedrollerne. Efter præsentationen spurgte en af filmens producenter Groucho, hvad han syntes om filmen. Groucho svarede: *„No picture can hold my interest where the leading man's bust is larger than the leading lady's!"* Svaret er en vittig omgåelse af alt det, en mindre diplomatisk kritiker kunne finde at indvende imod denne genre, der så vist har gjort alt for at fratage sig selv berettigelse. I den ophobes i reglen alt, hvad filmen kan præstere af billigt gøgl og *gimmicks,* og dens skema har udviklet sig til en grum blanding af religionsskvalder, sadisme og forloren romantik. For de tilskuere, der kræver kraftigere stimulanser end det sidstnævnte, er kombinationen af de to første dele altid tilvejebragt med håndværksmæssig omhu og karske detaljer. Endelig er der ofte indlagt scener af imponerende virkning: masseoptrin, væddeløb, ødsle dekorationer og mange strålende farver.

Man imødeså derfor med megen spænding og nogen frygt *Stanley Kubricks* længe bebudede filmatisering af *Howard Fasts* roman „Spartacus". Var hans personlighed stor nok til ikke at drukne i dette enorme projekt? Svaret må blive et lidt langtrukket jah. Thi vel har Kubrick formået – via *Dalton Trumbos* ikke epokegørende manuskript – at viderebringe Fasts budskab om de undertryktes ret til frihed, og vel har han formået at undgå de fleste af genrens klichéer, men hovedskikkelsen, gladiatorføreren Spartacus bliver, dels på grund af *Kirk Douglas'* lidet nuancerede spil, dels på grund af den megen udvendige snak,

man har overladt ham, kun alt for sjældent et menneske af kød og blod. Der er endda tendenser til at skildre ham som mere end en midlertidig fører for de undertrykte. Kærlighedshistorien er tydeligvis af instruktøren gjort djærvt kødelig, en disposition, der skulle få den til at virke rimeligere i milieuet, end sædvane er i den genre. „Spartacus" ekstravagerer smukt i skildringen af de romerske skikkelser, anført af *Sir Laurence Olivier* og *Charles Laughton* i hver sin spillestil og *Peter Ustinovs* lette, improviserende klovnerier. Det er fra Kubricks side glimrende „type-casting", og filmens artistiske højdepunkter forekommer da også i scener med disse personer. Fyldet omkring dem er ikke uden banaliteter, og flere steder ønsker man, at klipperen *Irving Lerner* havde haft tid til at fuldende sit arbejde på filmen; en stramning ville hjælpe den sidste trediedel.

Selv om „Spartacus" bærer umiskendeligt præg af talent og kunstnerisk temperament, må man stadig betvivle, at genren skulle egne sig for det socialt engagerede budskab, og selv om „Spartacus" så langt er at foretrække frem for sine genrefæller, kan man ikke frigøre sig for den tanke, at den har været årsag til en årelang, uratione udnyttelse af et stort instruktørtalent. *Poul Malmkjær.*

Helte

LA GRANDE GUERRA („Den store krig"). Prod.: Cinematografica S.P.A. – Gray Film, Paris – Dino de Laurentiis 1959. Instr.: Mario Monicelli. Manus.: Age, Scarpelli, Vencenzoni og Monicelli. Foto: Giuseppe Rotunno. Dekor.: Mario Garbuglia. Medv.: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Folco Lulli, Bernard Blier, Romolo Valli, Nicolo Arigliano, Livio Lorenzo, Mario Valdemarin, Achille Compagnoni, Tiberio Mitri, Tiberio Murgia, Vittorio Sanipoli, Carlo d'Angelo.

TUTTI A CASA („Vejen tilbage"). Prod.: Dino de Laurentiis Cinematografica – Orsay Films 1960. Instr.: Luigi Comencini. Manus.: Age, Scarpelli, Comencini og Fondato. Foto: Carlo Carlini. Dekor.: Carlo Egidi. Musik: Emilio Lavagnino. Medv.: Alberto Sordi, Eduardo de Filippo, Serge Reggiani, Martin Balsam, Alex Nicol, Carla Gravina, Didi Perego, Iole Mauri, Nino Castelnuove, Mac Ronay, Vincenzo Musolino, Mario Frera, Claudio Gora, Maria Felliciani, Silla Bettini, Mino Doro.

Den almindelige italiener blev i følge historieskrivere grebet af lede ved krigen så at sige, før han takket være Mussolinis martialske initiativ blev bragt ind i den. Efter at den første heroiske rus var dampet af, blev han grebet af uro og angst og af fortvivlelse over at skulle deltage i al denne elendighed. Heltene i disse to nye italienske krigsfilm er da også modløse hverdagsmennesker, bange og trætte, ynkelige og komiske. Men hverken „Den store krig", der typisk nok handler om første verdenskrig for ligesom at bringe sig på afstand af en aktuel sammenligning, eller „Vejen tilbage" foregiver at give dokumentariske skildringer af italienere i to verdenskrige. De ligner hinanden deri, at de nærmest tidløst samler sig om de sande helte, ikke om de drabelige og frygtløse krigere, men om almindelige mennesker, der tvinges ud i den heroiske gerning på tværs af al deres fejhed og egoisme. I begge disse film møder vi klassiske figurer, de slyngelagtige og de hæmningsløst egoistiske, og de bliver spillet med fornem stilsikkerhed af *Vittorio Gassmann* og *Alberto Sordi.* „Den store krig" og „Vejen tilbage" kombinerer en skildring af klassiske små-skurke med en smuk menneskelig definition på den sande helt. De sætter sagen på spidsen og kommer dermed til ekstra lysende at vise os både krigens umenneskelighed og den anonyme krigers forskræmte og fortvivlede tapperhed. *J. S.*

Respektfuld

DAMA S SOBATSCHKOI („Damen med hunden"). Prod.: Lenfilm 1959. Instr. og manus.: Josef Cheifits efter Tjechov. Foto: Andrej Moskvin og D. Meschiew. Musik: Nadeshda Simonian. Medv.: Ia Savina, Aleksej Batalov.

Et af de „instruktør-teams" der gjorde sig bemærket inden for sovjetfilmen i trediverne, var *Zarchi–Cheifits.* De kom fra Komsomol-bevægelsen (den kommunistiske ungdomsorganisation) og var i starten meget partitro i deres film, men røbede efterhånden også snart en evne til at forme individuelle personer. Den bedst kendte – og vel nok den bedste – af deres film er „Den baltiske debuterede" fra 1937, der også vil være kendt herhjemme i filminteresserede kredse. Foruden at være en meget stor triumf for *Tjerkasov,* der spillede den store hovedrolle, var filmen også en triumf for dens to instruktører, og den vil den dag i dag være i stand til at fængsle et publikum.

Efter krigen skiltes Zarchis og Cheifits' veje. Over dansk TV stiftede vi for ikke så længe siden bekendtskab med Cheifits' „En stor familie", der var en af bebuderne af det „tøbrud", der i de senere år har præget russisk

film, men „Damen med hunden" er det danske biografpublikums første møde med denne instruktør.

Den kommer som et lidt forsinket bidrag til den serie af *Tjechov*-film, som russerne lod optage i anledning af halvtredsårsdagen for hans død i 1904, og ret beset indtager „Damen med hunden" også lidt af en særstilling indenfor Tjechovs forfatterskab. Mens det meste af hans øvrige forfatterskab afspejler det russiske borgerskabs manglende evne til at handle i situationer, der i og for sig ikke er uden udveje, stiller „Damen med hunden" de to hovedpersoner overfor en situation uden udvej og uden løsning. Forelskelsen mellem to personer, der hver for sig er gift med en anden, er et universelt tema inden for verdenslitteraturen, og kan enten munde ud i den store tragedie eller det store oprør. Hos Tjechov munder det ud i den store resignation, men en resignation, som de implicerede personer ikke selv vil erkende, og som de besmykker med en optimisme, som de for længst selv har gennemskuet, men ikke tør slippe. Skønt problemstillingen er udsprunget af forholdene i zarriget op imod 1905-revolutionen, kan den godt i nogen grad minde om det problemkompleks, ud fra hvilket moderne instruktører som *Resnais* eller *Antonioni* arbejder, og man synes også at kunne spore en vis påvirkning fra disse instruktører hos Cheifits.

Cheifits har haft to meget fine kort på hånden ved løsningen af denne krævende opgave: Den fremragende fotograf *Andrej Moskvin,* der med sandt mesterskab kan fastholde situationernes intense poesi, og det sensationelle skuespillerindefund, den purunge *Ia Savina,* der med sin sarte melankoli er som klippet ud af en Tjechov-novelle. Cheifits føjer dertil sin egen veludviklede sans for den tidsaktuelle detaille og sine evner til at karakterisere med yderst diskrete midler.

Imidlertid slår den sidste hovedbetingelse for det helt store resultat: den mandlige hovedperson, ikke helt til. *Aleksej Batalov* er nok god, men ikke *god nok.* Han bevæger sig på en mærkelig stiv måde igennem filmen og distraherer derved lidt, så resultatet bliver, at tilskuerne mere betragter historien udefra uden helt at kunne engagere sig.

Betragtet udefra *er* „Damen med hunden" en æstetisk nydelse, men som Tjechovfilmatisering kommer den efter min mening alligevel til at stå tilbage for „Poprigunia" („Cikaden", instr.: *Sergei Samsonov,* vist af filmmuseet for ca. 2 år siden).

Men man noterer i denne som i en række af de øvrige russiske Tjechov-filmatiseringer, at Sovjetfilmen helt har afstået fra en ensidig propagandistisk udnyttelse af stoffet. Brodden imod det russiske borgerskab, som meget vel kunne være udnyttet, får ikke lov til at komme frem. (Det er dog blevet udnyttet af russerne i et par små dukkefilm, men denne genre egner sig også langt bedre til noget sådant). Inden for spillefilmen har man behandlet Tjechov med den ære og respekt, som med rette tilkommer ham. Her har åbenbart været tale om et nationalt klenodie, som ingen har vovet at antaste. *Børge Trolle.*



Buñuel-fan

Ado Kyrou: Luis Buñuel. Cinéma D'Aujourd'hui. 4. Éditions Seghers 1962.

Om *Buñuel* er der endnu skrevet forbavsende få bøger. Det væsentligste om ham må man finde i tidsskrifterne. Man tager derfor med glæde imod bind 4 i den nystartede serie „Cinéma D'Aujourd'hui", der er helliget *Buñuel* (de tre foregående er om *Méliès, Antonioni* og *Becker,* og der er planlagt bind om *Orson Welles* og *Resnais*). Men det ville være synd at sige, at dette er bogen om Buñuel. Dens største fortjeneste er, at den opsamler et udvalg af tekster af og om Buñuel, bl. a. fra aviser og tidsskrifter, og at dette stof hermed er gjort lettere tilgængeligt for den interesserede. Af Buñuel selv finder man foruden manuskripterne til „Un chien andalou" og „L'Age d'or" samt uddrag fra „Nazarín" og „Viridiana", en begejstret anmeldelse af *Buster Keaton* med en bekendelse til „École de Buster Keaton: école américaine: vitalité, photogénie, manque de culture et tradition novices". Centralt er et essay fra 1953 med titlen „Poésie et cinéma", hvori Buñuel bl. a. udtrykker sin skepsis over for neorealismen. På nær enkelte undtagelser („Cykeltyven" og „Umberto") har

neorealismen efter Buñuels mening intet gjort for at trænge ind til det, som han mener, er det egentlige i filmkunsten, „le mystère et le fantastique".

Meget nyttigt i bogen er en række uddrag fra Buñuel-interviews af bl. a. *Bazin, Truffaut* og *Sadoul,* og der er adskillige kløgtige iagttagelser i en række *témoignages* af bl. a. *Vigo, Henry Miller,* Bazin, *Buache* og *Oscar Dancigers.*

Det svageste i bogen er så uden tvivl *Kyrous* 86 sider om Buñuels liv og film, hvoraf 28 sider drejer sig om hans sidste „Viridiana". Kyrou giver enkelte gange pudsige biografiske data, men om filmene har han ikke meget nyt at bringe, og hans analyser er ikke videre dybsindige. Tonen er ofte alt for panegyrisk, og han benytter sig af den af herodyrkere velkendte teknik, at hæve idolet op ved at hakke på de andre. Buñuel er så betydelig en kunstner, at hans storhed bedre ville kunne belyses gennem kritisk-æstetiske analyser. Samtidig er det ikke så lidt trættende, at Kyrou ustandseligt rider sine kæpheste om surrealismen som kunstens fuldendelse og markis *de Sades* storhed. Hans selvglade foragt for borgerskabet virker antikveret, og det ses bedst, hvor langt han er på afveje, når han næsten er ved at sige, at Buñuel er en miskendt kunstner. Kyrou er barnagtigt-henrykt over de tilfælde, hvor kunsten skaber skandale. Buñuel siger selv et andet sted i bogen, at han aldrig har søgt det skandalevækkende. Man synes derfor nok, at det er at reducere Buñuel alt for meget af lutter god vilje, når Kyrou skriver, at „le nom de Buñuel est devenu l'equivalent de scandale".

Men som dokumentsamling er skriftet uundværligt for den, der beskæftiger sig med Buñuel, d. v. s. for den filminteresserede. Bogen afsluttes med en filmografi og en bibliografi, der dog udelukkende omfatter, hvad der er trykt på fransk om mesteren.

Ib Monty.

Fra museets billedarkiv

Fra *Gunhild Gantzing Vøhtz* i USA har museet som gave modtaget en meget interessant og værdifuld samling udklip og stills, hovedsagelig fra amerikansk film i tyverne og trediverne. Blandt de ca. 3000 stills var der dog også europæiske sjældenheder og kuriosa, og som et eksempel bringer vi et billede fra den tyske film fra 1927 „Sein grösster Bluff", der blev vist i Danmark under titlen „Det store Bluff". Instruktionen havde *Harry Piel* efter et manuskript af *Henrik Galeen,* og på billedet ses Harry Piel sammen med den kvindelige hovedrolleindehaver *Marlene Dietrich.* Harry Piel fylder i øvrigt den 12. juli 70 år. Han lever nu i München.



TIDSSKRIFTERNE

I „Chaplin"s februarnummer kan man finde korte introduktioner til en snes af de instruktører, der er med til at skabe „The New American Cinema", og *Åke Bengtsson* har skrevet om *John Sturges*.

En af de instruktører, „Chaplin" har overset, er *Richard Leacock*, der næppe er blandt de mindst betydelige. Med ham kan man til gengæld finde et interview i martsnummeret af „Cinéma 62". I dette nummer er også *Claude Chabrol* blevet interviewet. Han siger bl. a., at han finder „Vennerne" uudholdelig, men den har i det mindste tjent det formål, at den fuldstændig har afkristnet ham. Nummerets tredie interview er med den venstreorienterede manuskriptforfatter *Vladimir Pozner*, der også er blevet filmograferet.

Der dukker stadig nye, udmærkede filmtidsskrifter op. Det engelske „Motion" med undertitlen „The University Film Magazine" skal udkomme tre gange årligt. Foreløbigt er kommet to numre. „Winter 1961 –62" vidner om, at interessen ligger på det sociologiske plan. Der er en artikel om censurens metoder og mål i England, om filmudlejning, og om filmene, der skildrer nazismen, samt indgående filmanmeldelser.

Repertoiret...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama"s læsere, i dette nummer premierer i tiden 14. 1. til 14. 3. 1962 (redaktionens slutning).

CE SOIR OU JAMAIS (I NAT ELLER ALDRIG), Frankrig 1961. *Michel Deville* viser afgjort talent i denne moderne fabel om kønnenes kamp, der rummer dejlige psykologiske iagttagelser og meget vittigt spil af bl. a. *Anna Karina* og den lille *Anne Tonietti*.

BEN HUR (BEN HUR), U.S.A. 1959. *William Wyler* har intet sted sat noget personligt præg på denne serie olietryksillustrationer til general *Lew Wallaces* kristeligt-opbyggelige fortælling. Filmens clou, væddekampen, er en teknisk imponerende *tour de force*, iscenesat af *Andrew Marton* og *Yakima Canutt*.

A BREATH OF SCANDAL (EN DUFT AF SKANDALE), U.S.A. 1959–60. Kedsommelig, idéforladt og upointeret *Molnar*-filmatisering af *Michael Curtiz*. Filmen får dog en vis interesse på grund af den kræsne dekoratør og farveekspert *Hoyningen-Huenes* smagfuldt-elegante indramning.

CINDERFELLA (JERRYS STORE EVENTYR), U.S.A. 1960. *Frank Tashlin–Jerry Lewis*-modernisering af Askepot. I farverne og i dekorationerne gjort med stort talent for det ironiske og det raffinerede, i de bedste scener elegant og forfinet farce.

A COLD WIND IN AUGUST (KOLD VIND I AUGUST), U.S.A. 1960. Anmeldt i dette nummer.

THE CRIMINAL (LABYRINTEN), England 1960. *Joseph Loseys* hurtige og brutale beretning om engelsk gangsterliv på begge sider af tremmerne. Pretentiøs og forloren, rig på banal heroisering, men med spændende ansigter i de fleste roller.

DAMA S SOBATSČKOI (DAMEN MED HUNDEN), U.S.S.R. 1959. Anmeldt i dette nummer.

DEEP IN MY HEART (TONER FRA BROADWAY), U.S.A. 1954. *Stanley Donens* ofte meget veloplagte musical-agtige *Sidney Romberg*-biografi, fortræffelige sange og danse med bl. a. *Ann Miller* og brødrene *Fred* og *Gene Kelly:* „It", „I Love to Go Swimmin' with Wimmen".

DUELLEN, Danmark 1962. *Knud Leif Thomsens* spillefilm-debut afslører evner for det tekniske apparatur men en inderlig utidssvarende indstilling til det moderne menneskes ideverden. Vor sympati var absolut hos aben.

FANNY (FANNY), U.S.A. 1960. *Joshua Logans* forsøg på at lave elegant folkekomedie på *Pagnol* ikke ophidsende. Drævende, sødladen og stereotyp i figurerne. *Jack Cardiffs* farvefoto smukt, især i kærlighedsscenernes store nærbilleder, der dog delvist spoleredes i „Imperial" på grund af forkert format.

LA GRANDE GUERRA (DEN STORE KRIG), Italien 1959. Anmeldt i dette nummer.

THE HUSTLER (HAJEN), U.S.A. 1961. Anmeldt i dette nummer.

UN MALEDETTO IMBROGLIA (ROM PÅ VRANGEN), Italien 1959. *Pietro Germis* italienske „detective story" falder kompositorisk fra hinanden, men afkræver sympati i den detaljerede milieuskildring og den redelige personkarakteristik.

ROMANOFF AND JULIET (KOLD KRIG OG VARM KÆRLIGHED), U.S.A. 1961. *Peter Ustinovs* filmatisering af sit teaterstykke om miniaturestaten Concordia i klemme mellem Øst og Vest. Viddet er hurtigt opbrugt og spøgen temmelig tynd, men filmen er takket være Ustinovs egen person både sympatisk og følsom.

LES SORCIERES DE SALEM (HEKSEJAGT), Frankrig/Øst-Tyskland 1957. Mange gode kræfter: *Sartres* manuskript, *Raymond Rouleaus* instruktion og *Simone Signorets* store talent viderebringer kun harmen i *Arthur Millers* periodebundne teaterstykke. Tiden er løbet fra det hele.

SPARTACUS (SPARTACUS), U.S.A. 1960. Anmeldt i dette nummer.

SPLENDOUR IN THE GRASS (FEBER I BLODET), U.S.A. 1961. *William Inge* og *Elia Kazans* velmente og sympatiske angreb på puritansk, amerikansk kønsmoral er uden virkning, fordi filmen pædagogiserer skematisk, karikerer i stedet for at analysere og handler om tilfælde, ikke mennesker. Iscenesat i Kazans drønende stil.

TJISTOJE NEBO (DEN RENE HIMMEL), Sovjet 1961. Stalin er død, *Grigori Tjuchrai* kommenterer tøbrudet med filmmekanisk skønfoto og i en stærkt forenklet og klichebehængt menneskeskildring.

TOWN WITHOUT PITY (BYEN UDEN NÅDE), U.S.A.–Vesttyskland 1961. Misantropisk retssalsdrama om voldtægt og dødsstraf, kyndigt iscenesat af *Gottfried Reinhardt*. Forholder sig bittert kommenterende i sin konstatering af menneskelig svaghed, men mangler egentlig følelse og retning.

TUTTI A CASA (VEJEN TILBAGE), Italien 1960. Anmeldt i dette nummer.

DAS WUNDER DES MALACHIAS (MALACHIAS MIRAKEL), Tyskland 1961. *Bernhard Wickis* anden spillefilm slår til højre og venstre og rammer hist og her og derved intet konkret. Har han villet skabe andet end en diffus religiøs parafrase over „Forsidesensation", er det ikke lykkedes.

Et ret specielt nyt tidsskrift er det amerikanske „CTVD", hvoraf er kommet et nummer. Hensigten er at give referater på engelsk af artikler i de væsentligste filmtidsskrifter, der ikke er tilgængelige for et amerikansk publikum. Der refereres f. eks. til „Cahiers du cinéma", „Bianco e nero", „Positif", „Film-Kritik", „Kwartalnik Filmowy" og „Isskusstvo Kino". Det er os naturligvis en særlig glæde, at også „Kosmorama" er kommet med og i den introducerende artikel omtales som *„an exellent magazine, very capably edited, devoted to cinema criticism and cinema history".*

Noter fra museet...

Blandt de film, som er tilgået museets samlinger siden nytår kan nævnes *Rossellinis* „Paisa" fra 1946, *Sidney Meyers'* „The Quiet One" („Et barns ensomhed") fra 1948, *J. Lee Thompsons* „Yield To The Night" („Lad natten komme") og *Renoirs* „Elena et les hommes" („Elena og mændene"), begge fra 1956 og *Preston Sturges'* sidste film „Les carnets du major Thompson" („Major Thompson opdager Frankrig") fra 1955.

Som gave fra „Ceskoslovensky Filmoteka" i Prag har museet modtaget *Jiri Trnkas* lange dukkefilm „Stare povesti ceske" (Gamle tjekkiske legender) fra 1953 samt tre film af *Karel Zeman,* deriblandt den berømte „Vynalez zkazy" (En djævelsk opfindelse) efter *Jules Verne* fra 1958. Denne film agter museet at præsentere i en af den kommende sæsons serier.

Efter at vi i sidste nummer meddelte resultatet af årets plakatkonkurrence, har vi fået oplyst, at tegneren *Ulrik Valentiner* også var impliceret i skabelsen af plakaten for „Een blandt mange", idet han havde lavet et udkast efter *Astrid-* og *Bjarne Henning-Jensens* inspiration. Det er således tredie år i træk, at Ulrik Valentiner er repræsenteret i forbindelse med årets bedste filmplakater.

Filmindex LVII

JOSIF CHEIFITS

AF BØRGE TROLLE

Pesnj o metalle (Sangen om metallet). 1928. Manus., instr. og montage: M. Schapiro, J. Cheifits, A. Zarchi & V. Granatman. Foto: A. Ginsburg. Prod.: Proletkult. 208 m. Russisk prem.: 1928. Eksperimentalfilm. Ikke bevaret.

Luna sleva (Måne til venstre). 1929. I: A. Ivanov. Manus: Aleksandr Zarchi, Josif Cheifits, V. Granatman & M. Schapiro. Foto: V. Simbirtsev. Dekor.: M. Litvak. Medv.: V. Tjudakov, N. Tjerkasov, B. Tjirkov, E. Valevskaja. Prod.: Sovkino. 1750 m. 6 akter. Russisk prem.: 26/2 1929. Borgerkrigsdrama. Filmen ikke bevaret.

Transport ognja (Transport af ild). 1929. I: A. Ivanov. Manus.: Zarchi, Cheifits & Ivanov. Foto: A. Ginsburg. Dekor.: B. Dubrovskij-Eschke. Assistenter: Zarchi & Cheifits. Medv.: K. Kljaro, G. Kuznetsov, N. Mitjurin, A. Gorjuschin. Prod.: Sovkino, 2106 m. 6 akt. Russisk prem.: 13/1 1930 (stum.). Borgerkrigsdrama. Ikke bevaret.

Vetjer b litsa (Med ansigtet imod vinden). 1930. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: I. Berchin. Foto: M. Kaplan & Ch. Nazarjants. Dekor.: E. Aladsjalova. Medv.: O. Sjakov, A. Melinkov, D. Sjirjakov, T. Petrova. Prod.: Sovkino. 2208 m. 6 akt. Russisk prem.: 7/6 1930 (stum.). Komsomoldrama. Ikke bevaret.

Poldenj (Kl. 12 middag). 1931. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: A. Kolbanovskij, Zarchi & Cheifits. Foto: A. Kaplan. Dekor.: E. Aladsjalova. Medv.: F. Bogdanov, P. Vischinskij, O. Sjakov, F. Slavskij. Prod.: Sojuskino. 2100 m. 7 akt. Russisk prem.: 1/9 1931 (stum.). Komsomoldrama. Ikke bevaret.

Maja radina (Mit fædreland). 1933. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: M. Blejman, Zarchi & Cheifits. Foto: M. Kaplan. Dekor.: N. Suvorov. Musik: G. Popov. Medv.: B. Chajdarov, G. Mitjurin, A. Melnikov, K. Nazarenko, L. Semjenova. Prod.: Rusfilm. 2175 m. Russisk prem.: 23/3 1933. Sabotørdrama. Ikke bevaret.

Gorjatie Djenetjeki (Hektiske dage). 1935. I og manus.: Zarchi & Cheifits. Foto: M. Kaplan. Dekor.: A. Bosulajev. Musik: V. Sjelobinskij. Medv.: N. Simonov, T. Okunjevskaja, N. Tjerkasov, A. Melninkov. Prod.: Lenfilm. 2690 m. Russisk prem.: 1/5 1935. Komedie fra hverdagslivet.

Djebutat baltiki (Den baltiske deputerede). 1936. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: D. Deln. L. Rachmanov, Zarchi & Cheifits. Foto: M. Kaplan, Dekor.: N. Suvorov. Musik: N. Timofejev. Medv.: N. Tjerkasov (Prof. Polesjajev), M. Domascheva, B. Ivanov, O. Sjakov, A. Melnikov. Prod.: Lenfilm. 2628 m. Russisk prem.: 27/3 1937. Revolutionsfilm.

Tjeln pravitjelstva (Medlem af regeringen. Kendt i Vesten som: The Great Beginning). 1939. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: K. Vinogradskaja efter skitse af Z. & Ch. Foto: A. Ginsburg. Dekor.: P. Ptjelnikova & V. Kaljagin. Musik: N. Timofejev. Medv.: V. Maretskaja (Aleksandra Sakolava), V. Vanin, V. Telegina, K. Sorokin. Prod.: Lenfilm. 2912 m. Russisk prem.: 8/3 1940. Politisk drama.

Jevo zavut Sukhe-Bator (Hans navn er Sukhe-Bator). 1942. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: B. Lapin, E. Chatsrevin, Zarchi & Cheifits. Foto: A. Ginsburg. Dekor.: A. Sosulajev. Musik: B. Arapov. Medv.: Maksim Schtraus (Lenin), S. Goldschtab (Stalin), L. Sverdlin (Sukhe-Bator), V. Gribkov, N. Tjerkasov. Prod.: Mongolkino, Taschkentskaja Kinostudio & Lenfilm. 2892 m. Russisk prem.: 12/10 1942. Sibirisk revolutions- og partisanhistorie.

Malachov Kurgan (Malachov Kurgan). 1944. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: B. Vojtechov, Zarchi & Cheifits efter litterært oplæg af Vojtechov. Foto: A. Kaltsatij. Dekor.: V. Kaplunovskij. Musik: A. Balantjivadze. Medv.: N. Krjutjekov, B. Andrejev, A. Chorava, N. Dorochin. Prod.: Tbilisskaja Kinostudija. 2431 m. Russisk prem.: 9/12 1944. Om kampene ved Sevastopol 1941–42. (Filmen blev senere forbudt).

Razgrom Japonii (Sejren over Japan) 1945. Manuskript og tilrettelægning: Zarchi & Cheifits. Foto: Hærens og flådens filmgrupper. Prod.: Sentralnaja dokumentarnich filmov. Ugerevy-film.

Vo imja sjisni (I livets navn). 1946. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: E. Gabrilovitsh, Zarchi & Cheifits efter udkast af S. Ermolinskij. Foto: V. Gardanov. Dekor.: N. Suvorov. Musik: V. Puschkov. Medv.: V. Chochrjakov, M. Kuznet-

sov, O. Sjakov, N. Tjerkasov, M. Gromiko. Prod.: Lenfilm. 2767 m. Russisk prem.: 12/3 1947. Kirurg-drama.

Dragostjennie zjerna (Det funklende korn). 1948. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: E. Buranova. Foto: S. Ivanov. Dekor.: A. Agranov. Musik: V. Puschkov. Medv.: G. Kosjakina, B. Sjukovskij, O. Sjakov, V. Vanin. Prod.: Lenfilm. 2485 m. Russisk prem.: 17/7 1948. Genopbygningshistorie i landsbymilieu.

Ogni Baku (Flammer over Baku). 1950. I: Zarchi & Cheifits. Manus.: G. Koltunov & E. Pomeschikov. Foto: G. Egiazarov. Dekor.: M. Jufjerov. Musik: K. Karajev. Medv.: M. Alijev (Ali-Bala), M. Davudava, N. Ochlopkov, R. Taschmasib, N. Melikova. Prod.: Bakinskaja Kinostudija. 2571 m. Russisk prem.: 16/2 1958. Drama fra olieindustriens opbygning i trediverne.
(Her slutter samarbejdet mellem Zarchi & Cheifits).

Vesna v Moskve (Forår i Moskva). 1953. I: J. Cheifits. Manus.: V. Gusev. Ass.: N. Akimov. Foto: S. Ivanov & V. Levitin. Dekor.: S. Malkin. Musik: A. Sjivotov. Medv.: N. Korotkivitj (Nadja Kovrova), V. Petrov (Michail Garanin), J. Bublikov, A. Kuznetsov, M. Smirnova. Prod.: Lenfilm. 2961 m. Russisk prem.: 1/4 1953. Show-film fra Leningrads nye statsteater.

Bolschaja semja (En stor familie). 1954. I: J. Cheifits. Manus.: V. Kotjetov & S. Kara. Foto: S. Ivanov. Dekor.: V. Volin & V. Savostin. Musik: V. Puschkov. Medv.: S. Lukjanov, B. Andrejev, V. Kuznetsova, A. Batalov, I. Arepina, K. Lutjko. Prod.: Lenfilm. 2959 m. Russisk prem.: 5/11 1954. Om en skibsbyggerfamilie under sovjet-styret.

Djelo Rumjantseva (Sagen Rumjantseva). 1955. I: J. Cheifits. Manus.: Juri German & Cheifits. Foto: M. Magid & L. Sokolovskij. Dekor.: I. Kaplan & M. Manevitch. Musik: V. Puschkov. Medv.: A. Batalov (Sergej Rumjantsev), N. Podgorskaja, S. Lukjanov, N. Krjutjkov, V. Tjekmarev, Vitja Kovalj. Prod.: Lenfilm. 2818 m. farvefilm. Russisk prem.: 8/3 1956. Om ungdomsproblemer.

Djelo kotoromo tij slushish (Sagen, du går ind for). 1958. I: J. Cheifits. Manus.: J. German & Cheifits. Foto: E. Rosovskij. Musik: V. Puschkov. Medv.: A. Batalov, I. Makarova, P. Konstantinov, J. Medvedjev, P. Kirjutkin, B. Vinogradova, B. Tshirkov. Prod.: Lenfilm. 2820 m. Farvefilm. Lægedrama.

Dama s sobatschkoj („Damen med hunden"). 1959. I: J. Cheifits. Manus.: Cheifits efter novelle af Anton Tjechov. Foto: Andrej Moskvin. Dekor.: B. Manevitch & I. Kaplan. Musik: N. Simorian. Medv.: Ia Savina (Anna Sergejevna), Aleksej Batalov (Dmitri Gurov). Prod.: Mosfilm. 2450 m. Danmarksprem.: 5/3 1962. Tjechov-filmatisering.

Filmindex LVIII

ALEKSANDR ZARCHI

AF BØRGE TROLLE

Film indtil 1952, se Cheifits-indexet.

Pavlinka (Pavlinka). 1952. I: A. Zarchi. Manus.: M. Lusjanina. Foto: A. Ginsburg. Dekor.: E. Gankin. Musik: E. Tikotskij. Medv.: V. Dedjuschko (Stjepan Krinitskij), L. Rsjetskaja, L. Drozdova, G. Glebov. Prod.: Bjelorus-film, 2190 m. Russisk prem.: 25/12 1952. Filmatiseret skuespil efter Janki Kupali.

Nestjerka (Den lille skrukhøne). 1955. I: A. Zarchi. Manus.: V. Volskij. Foto: J. Fogelman. Dekor.: D. Vinitskij. Musik: D. Lukas. Medv.: B. Tenin, E. Polosin, V. Pollo, L. Drosdova, I. Savkin, P. Repnin, V. Vasiljev. Prod.: Bjelorusfilm. 2595 m. Russisk prem.: 5/11 1955. Bjelorussisk folklore-komedie.

Visota (I stor højde). 1957. I: A. Zarchi. Manus.: M. Papava. Foto: V. Monakov. Dekor.: A. Frejdin. Musik: R. Schedin. Medv.: Nikolaj Ribnikov, Inna Makarova, D. Karnovitch-Valua, V. Makarov, M. Strisjenova, S. Romadanov, E. Maksimova. Prod.: Mosfilm. 2558 m. farvefilm. Russisk prem.: 29/4 1957. Ungdomsdrama med Sibiriens industrialisering som baggrund.

Filmindex LIX

JURI OLESJA

AF BØRGE TROLLE

Strogij junoscha (Den stærke ungdom). 1934–35. I: Abram Room. Manus.: J. Olesja. Prod.: Ukrainfilm. (Forbudt 1936).

Balotije soldati (Soldaterne fra sumpen). 1938. I: A. Matjeret. Manus.: J. Olesja & Matjeret. Foto: E. Andrikanis. Dekor.: A. Berger. Musik: L. Schvarts. Medv.: S. Mesjinskij, O. Sjakov, A. Zrasjevskij, A. Konsovskij, A. Gribov, V. Vanin. Prod.: Mosfilm. 1958 m. Russisk prem.: 25/11 1938. Drama fra den anti-fascistiske kamp i Tyskland.

Oschibka insjenere Kotjina (Ingeniør Kotjins fejltagelse). 1939. I: A. Matjeret. Manus.: J. Olesja & Matjeret. Foto: I. Geljejnchud & A. Berger. Medv.: M. Sjarov, S. Inkonov, L. Orlova, B. Svoboda, M. Gavrilko. Prod.: Mosfilm. 3042 m. Russisk prem.: 14/12 1939. Spion- og sabotørdrama.

Kino za 20 let (Filmen igennem 20 år). 1940. I: Ester Schub & V. Pudovkin. Manus.: J. Olesja, A. Matjeret, V. Pudovkin & E. Schub. Musik: N. Krjukov. Prod.: Mosfilm. 2451 m. Russisk prem.: 27/2 1940. Jubilæumsfilm, sammenstillet af diverse materiale.

Majak (Semaforen). 1942. I: M. Donskoj. Foto: Mischurin. Musik: J. Mejtus & A. Schtogarjenko. Dialog og sangtekster: J. Olesja. Medv.: V. Mironova (Moderen), B. Runge (Sønnen), N. Bubnov, N. Bratjerskij, G. Klering. Prod.: Kampfilmgruppe nr. 9, Kijevskaja Kinostudija, Aschckbad. Russisk prem.: 5/5 1942. Krigsfilm fra Sortehavskysten.

Djevotjska v tsirke (Den lille pige i cirkus). 1950. I: V. & Z. Grumberg. Manus.: J. Olesja. Foto: N. Vojnov. Prod.: Sojusmult-film, 564 m. tegnefilm. Russisk prem.: dec. 1950.

Skazka o mertvoj tsarevnje i o semi bogatirjach (Historien om den blege zarevitsh og de syv rigmænd). 1951. I: Ivan Ivanov-Vano. Manus.: Ivanov-Vano & J. Olesja. Foto: N. Vonnov. Musik: J. Nikolskij. Prod.: Sojusmult-film, 869 m. tegnefilm efter motiv af Puschkin.

More zovjet (Havets kalden). 1956. I: V. Braun. Manus.: N. Morozova & V. Morosov. Foto: A. Gerasimov. Dekor.: M. Jufjerov & F. Vakaritsa-Galdos. Musik: I. Schamo. Dialog og sangtekster: J. Olesja. Medv.: L. Skopina, A. Ivaschov, J. Pusirev, A. Lebjedev, I. Matvejev. Prod.: Kijevskaja Kinostudija, 2755 m. Russisk prem.: 30/4 1956. Fiskerdrama.