KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



11. ÅRGANG OKTOBER 1964 67



Indhold

Repertoiret 4
Den nye kedsomhed 5
Om Kubrick og Frankenheimer 6
Hollywood efterår 1964 18
Møde med Elia Kazan 21
Close up 23
Festivaler 1964 24

Filmanmeldelser:
„Les vacances de M. Hulot" (Festlige Feriedage) .. 28
„The Nutty Professor" (Jerry som den skøre professor) 31
„Man's Favorite Sport" (Ude med snøren) 32
„Barnvagnen" (Barnevognen) 33
„Kvarteret Korpen" (Ravnekvarteret) 33
„Nattvardsgästerna" (Lys i mørket) 35
„A Hard Day's Night" (En hård dags nat) 36
„Le petit soldat" (Den lille soldat) 37
„Ape Regina" (Ægtesengen) 38
„To" 39

Boganmeldelser:
J. R. Taylor: „Cinema Eye, Cinema Ear" 39
Tidsskrifterne 41
Filmindex LXX (Stanley Kubrick) 41
Filmindex LXXI (John Frankenheimer) 42

Forsidebilledet: Nina Pens og Baard Owe i Carl Th. Dreyers „Gertrud". – Side 2: Nina Pens og Axel Strøbye i samme film.

REDAKTION: POUL MALMKJÆR, IB MONTY (ansvarsh.) og JØRGEN STEGELMANN

Repertoiret...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama"s læsere, i dette nummer premierer i tiden 16. 3.–13. 9. 1964 (redaktionens slutning).

AMERICA AMERICA (Amerika Amerika), U.S.A. 1964. Fremragende scener viser *Elia Kazan* på sin højde som menneskeskildrer, men som helhed er han ikke kommet på distance af sit stof i denne meget biografiske, næsten private film.

L'AMORE DIFFICILE (Erotica), Italien 1962. Triviel episodefilm med ét højdepunkt, en *Italo Calvino*-historie, instrueret og spillet af *Nino Manfredi* i *Keaton*-stil. Kupéerotik, mesterligt visualiseret.

APE REGINA (Ægtesengen), Italien 1963. Anmeldt i dette nr.

AT THE CIRCUS, GO WEST, THE BIG STORE (Marx Brothers i Cirkus, Sæt Dampen op, Ballade i Butikken), U.S.A. 1938, 1940, 1941. Vi skal understrege, at disse film er blandt reprisernes højdepunkter. Alle ismers mestre, brødrene Marx, synes overlegent tidløse, de kan vises når som helst og bør ses af alle.

AVEC DE SI . . (Signalementet), Frankrig 1963. *Claude Lelouch* dyrker den moderne sindrighed med raffinement og god mening i denne thriller, der søger at rokke ved konventionel menneskebedømmelse.

THE BALCONY (Balkonen), U.S.A. 1963. *Joseph Stricks Jean Genet*-filmatisering, skrevet af *Ben Maddow*, løfter sig ikke over eksperimentalfilmens akademiske niveau og er ikke meget chokerende. *Peter Falk* er dog fremragende som politichefen, især når han taler til folket.

BARNVAGNEN (Barnevognen), Sverige 1963. Anmeldt i dette nr.

BARON PRÁSIL (Münchhausens eventyr), Tjekkoslovakiet 1961. *Karel Zemans* fantasi er ofte raffineret i sin anvendelse af al slags billedmateriale, men den dekorative flair kan ikke skjule filmens anstrengte symbolik og kunstige humor.

THE BEST MAN (Den bedste mand), U.S.A. 1964. Se artiklen i dette nr. side 6.

CHARADE (Tre mand frem for en enke), U.S.A. 1963. *Stanley Donens Hitchcockiade* er underholdende, men lidt demonstrativ elegant. *Cary Grant* er inde i den repliksikre stil, men *Audrey Hepburn* hæmmer det raffinerede med sin stadig alt for selvforelskede tydelighed.

DR. STRANGELOVE (Dr. Strangelove), U.S.A. 1963. Se artiklen i dette nr. side 6.

UNE GROSSE TÊTE (Eddie gi'r den gas), Frankrig 1961. *François Truffauts* manuskript er fuld af festlige allusioner til andre film (især „Red River"); *Claude de Givrays* iscenesættelse er visse steder umoden og udisciplineret, men ellers stimulerende og frækt legende.

A HARD DAY'S NIGHT (En hård dags nat), England 1964. Anmeldt i dette nr.

IERI, OGGI, DOMANI (Igår og idag og imorgen), Italien 1964. *De Sica* og *Zavattini* kan nu vanskeligt komme længere bort fra neorealismen. Kun *Sophia Loren* og *Marcello Mastroianni* lyser i momenter op i filmen, der kunne være skrevet og instrueret af hvemsomhelst.

KVARTERET KORPEN (Ravnekvarteret), Sverige 1964. Anmeldt i dette nr.

THE LIST OF ADRIAN MESSENGER (Den sidste på listen), U.S.A. 1963. *Hustons* seneste forsøg med det detektiviske har momenter med effekt, men er som helhed for konstrueret. *George C. Scott* liver op i vokskabinettet.

MAN'S FAVORITE SPORT (Ude med snøren), U.S.A. 1963. Anmeldt i dette nr.

MOVE OVER, DARLING (Hjælp, jeg har to koner), U.S.A. 1963. *Michael Gordons Doris Day*-komedie vil ærgre intellektuelle med liberale fordomme, men andre vil lade sig underholde behageligt af den vittige dialog, hurtigheden og spillet. Den amerikanske komedie ligger på et højt niveau i disse år.

THE MUSIC MAN (The Music Man), U.S.A. 1962. *Morton Da Costas* iscenesættelse tilfører næppe *Meredith Willsons* operette nye værdier, men der er køn *small town*-stemning, melodiøs musik, ukrukket koreografi, præcis bevægelse og *Robert Preston* i sit livs rolle. Højdepunkt: „Trouble".

NATTVARDSGÄSTERNA (Lys i mørket), Sverige 1962. Anmeldt i dette nr.

THE NUTTY PROFESSOR (Jerry som den skøre professor), U.S.A. 1963. Anmeldt i dette nr.

PARIS WHEN IT SIZZLES (Pigen, der stjal Eiffeltårnet), U.S.A. 1962/63. *Richard Quine*-komedie, der dygtigt leger med film-indeni-filmen og morsomt parodierer en række populære genrer. Bygget over *Duviviers* „Henriettes festdag", og bedre end denne.

LE PETIT SOLDAT (Den lille soldat), Frankrig 1960. Anmeldt i dette nr.

POPRIGUNIA (Cikaden), USSR 1955. *Sergei Samsonovs* filmatisering af *Tjekhovs* „Flakken" om den skrækkelige kunstbegejstring er på én gang smuk og kritisk (og chokerende aktuel). Et af de få højdepunkter i nyere russisk film.

SELVMORDSSKOLEN, Danmark 1964. *Knud Leif Thomsens* samfundssatire i modernistisk iklædning trætter slemt. Dens angreb på hæmningsløs fremskridtsreligion kan være tiltrængt, men formuleringen overbeviser aldrig. *Jørgen Ryg* virker uinteresseret og derfor uinteressant. Tempoet trælst som „Tine".

SENILITÁ (Senilita), Italien 1961. *Bologninis Italo Svevo*-filmatisering er perfekt i indramningen, tidsbillede, atmosfære etc., men karaktererne bliver borte.

SEVEN DAYS IN MAY (Syv dage i maj), U.S.A. 1964. Se artiklen i dette nr. side 6.

TINE, Danmark 1964. *Knud Leif Thomsens* filmatisering af *Herman Bangs* novelle er kunst- og kulturfilm af almindeligste karakter. Pæn og uden temperament, nydelig og kedelig i sine tableau-arrangementer. Enkelte scener spilles følsomt. Som Bang-filmatisering ligger „Tine" langt under *Svend Methlings* „Sommerglæder".

TO, Danmark 1964. Anmeldt i dette nr.

LES VACANCES DE M. HULOT (Festlige feriedage), Frankrig 1953, Anmeldt i dette nr.

WHAT PRICE GLORY? (Kaptajnen, sergenten og Charmaine), U.S.A. 1952. *Fords* soldaterfolkekomedie er episodisk og har erstattet poesien med en ofte charmerende energi og voldsomhed, personificeret i *Cagney* og *Dan Dailey*. Men i hans halvtredser-produktion er den et afslappet mellemspil.

LE VICE ET LA VERTU (Dyden og lasten), Frankrig 1962. *Roger Vadim* overbeviser ikke med sin transkribering af de Sade. Visionen er hyppigt for mat – bedst i det grotesk karikerende – og lasten er for dydig. Den gamle mester vil ikke kunne genkende sin filosofi. Med *O. W. Hasse* og *Annie Girardot*.

Den nye kedsomhed

Det er nu to år siden, at man begyndte at tale om, at der var ved at ske noget i dansk film. I vort oktobernummer 1962 præsenterede vi fem nye ansigter, som man da med en vis ret kunne vente sig noget af. Skønt vi herhjemme er vant til de langsomme gennembrud, skulle det dog nu ikke være urimeligt at gøre op og se, hvad der er sket siden da. Lad os hurtigt få overstået de traditionelle komplimenter. Det er naturligvis rigtigt, at der i de forløbne to år er blevet arbejdet mere alvorligt end måske nogensinde før i dansk film med at udtrykke sig i andet end folkelige vendinger. Men er det blevet til så forfærdelig meget? Kan man nu tale om en ny dansk filmkunst? Hvad med de nye ansigter? Produceren *Bent Christensen* stod bag „Hvad med os?" og „Støvsugerbanden", og så var det løb kørt. *Henning Carlsen* lavede efter den sobre „Dilemma" den krampagtigt modernistiske „Hvad med os?", som var uklart skrevet af *Panduro,* der også leverede en forlænget vittighed i stedet for et manuskript til „Støvsugerbanden", som Bent Christensens instruktion ikke kunne løfte over det pjattede plan. Parret *Klaus Rifbjerg–Palle Kjærulff-Schmidt* barslede efter lang tid med „To", der behandles andetsteds i bladet.

Men kom der andre til i mellemtiden? *Mogens Vemmer* havde fat i det rigtige med „Gade uden ende", der var bedste danske film i 1963, bl. a. fordi den var uprætentiøs og konkret, ikke ville gøre sig finere end den var. Men den må vist betegnes som et engangsfænomen. Vemmer er blevet i TV. *Peter Ronild* forsøgte sig med et filmmanuskript, der var så symboltynget, at hverken *Gabriel Axel* eller nogen anden kunne få det fri af det fint-forlorne. *Annelise Hovmand* hentede sig en fiasko med den forhippet moderne „Sekstet" efter et dilettantisk manuskript.

Vi følte i 1962 ikke trang til at indrullere *Knud Leif Thomsen* blandt de fremstormende unge, og hans to film efter „Duellen" har ikke bidraget til at ændre opfattelsen af ham. I „Selvmordsskolen" luftede han sine velkendte antipatier i konfus form, og med „Tine" synes han at genoptage en sej dansk tradition for det kultiveret litterære og kedsommelige. Og yngre kræfter er ikke kommet til. Fra Gruppe 62 er intet trængt ud, og *Ole Gammeltoft* har endnu ikke indfriet løfterne fra „Midt i og udenfor" i den større form.

Hvad er da konklusionen? Er dansk film på vej ind i en ny kedsommelighed? Bag alle filmene mærker man en hang til at være med på den moderne films noder. På at være fine og dybsindige. Man vil formulere dybsindigheder om menneskets ensomhed og kontaktkomplekser, fortidsknuder og erotiske traumer. Man anstrenger sig med det handlingsløse, man vil fremstille det moderne menneske, karakterisere danskeren, men resultaterne er afmægtige, uvedkommende. Man er ovre i „symbolisme, poesi og alt det dyre, som kræver frigjorthed, modenhed, overlegenhed." (Rifbjerg i „Kosmorama 47", dec. 59). Men man sporer ikke megen modenhed i de danske litterære filmmanuskripter og ikke megen frigjorthed hos de danske instruktører, der synes at være alt for beærede og lammede over at skulle lave film på grundlag af estimerede forfatteres udkast. Man kunne derfor stadig ønske sig, at dansk film ville komme ind på at fortælle nogle direkte historier i billeder, gå løs på den virkelighed, der hidtil er blevet reduceret til baggrundsstof. Vi er stadig ved begyndelsen, og det er ikke for sent med „ærlig realisme, satire, debat" (Rifbjerg sammesteds). Danske filmfolk har forslugt sig på fransk film. Var det ikke en idé at se nogle angelsaksiske film?

Peace is our profession

— den moderne politiske hjerterfri i Hollywood

af Poul Malmkjær

> Med Guds hjælp skal vi vinde sejr og fred, frihed for frygt, og vi skal bevare vor gode appetit gennem renheden og kraften i vore vitale legemsvædsker. Gud velsigne os alle.
> Gen. Jack D. Ripper.
>
> Spørgsmålet om brug af atombomber i Vietnams jungle er af ren teknisk art – en mulighed, som kan overvejes, uden at den er aktuel.
> Senator Barry Goldwater.

Den 3.4. 1963 havde „Kandidaten fra Manchuriet" danmarkspremiere. Den 22.11. 1963 blev præsident *John F. Kennedy* myrdet. Den 2.4. 1964 havde „Dr. Strangelove" premiere. Den 16. juli blev senator *Barry Goldwater* valgt til republikanernes præsidentkandidat. Den 12.6. 1964 havde „Syv dage i maj" premiere. Kort tid efter oplevede vi med undren Vietnam-krisen.

Velmenende venner af USA griber ofte til tankeløsheder i deres iver efter at forsvare USA's handlinger og især efter at undertrykke enhver kritisk bemærkning, der måtte være rettet mod USA. Man kan med fuld ret anklage disse redningsmænd for at savne elementær orientering om dagens debat, såvel som om historiens lære. Den skarpeste og grundigste kritik af USA er altid kommet fra USA. Den er kommet fra mange sider, og den er kommet særlig kraftigt og perspektivrigt fra det heterodokse Hollywood: *Capras* new-deal-film (bl. a. „State of the Union"), *Richard Brooks'* „Crisis", *John Fords* „The Last Hurrah", *Premingers* „Storm over Washington", *John Frankenheimers* „Kandidaten fra Manchuriet" og „Syv dage i maj", *Stanley Kubricks* „Dr. Strangelove" og *Franklin Schaffners* „Den bedste mand" er etaper i rækken af politiske debatindlæg fra Hollywood.

Det er bemærkelsesværdigt med hvilken kraft disse film har koncentreret sig i de seneste år – efter *McCarthy* – i netop en tid, da bevægelserne i politikken synes at tyde på en samling omkring ekstremerne, og det er bemærkelsesværdigt, at filmfolkene synes at analysere fænomenerne i ekstreme fortællinger og i ekstreme former. Den ligefremme, ofte tørt saglige og ofte lidt blindt idealistiske holdning er afløst af digternes vision. Digtere har altid været de bedste historieskrivere, ikke nøjagtigere end historikerne, men sandere. Filmdigternes visioner har derfor krav på al vor opmærksomhed; vi kan finde sandhed i dem, sandhed, der fremkommer på bekostning af akkuratesse og korrekthed, sandheder, der skabes af tilfældigheder, som til gengæld tillægges nøjagtig samme værdi som det historisk velfunderede og det statistiske prognosticerede. Disse instruktører er den ny tids moralister samtidig med at de udleverer vor tids dogmer og gør os urolige overfor det, vi synes er sikkert og redeligt. De koncentrerer sig om at stille teknik og tænkevaner overfor hinanden i et forsøg på at få os til at erkende, at netop tænkemåderne er et forsømt område i vor tid. Ideologierne har ikke kunnet følge med teknikken, man forstår ikke, man fatter ikke; man har ladet skepsis afløse af accept, man har lagt magten i hænderne på den, der fatter og forstår.

*

„The Best Man" („Den bedste mand"), som „Cahiers" i festivalrapporten fra Cannes i år havde grupperet under rubrikken „Les industriels", kan kun i kraft af sit emne komme i selskab med de øvrige film. Det turde være næsten umuligt ikke at kunne forvente interesse om en sådan film i disse tider, og det har vel også stået filmens bagmænd klart. Anbring



så *Henry Fonda* i den sympatiske rolle og den er hjemme, bror. Til forskel fra de øvrige film er „The Best Man" uden dybere kunstnerisk vision. Den er i høj grad brugskunst og dertil uforpligtende underholdende, men den bevæger sig forstemmende støt på overfladekrusningerne af et vandløb, som i dybden skjuler anderledes voldsomme strømninger. Dens præsidentkandidat-historie er vel næppe stort mere end en modernisering af „State of the Union", og dens rekonstruktion af virkelighedens vitalitet må falde igennem ved sammenligningen med TV-reportager fra de aktuelle begivenheder, for slet ikke at tale om dokumentariske registreringer som f. eks. *Leacocks* „Primary". Schaffner har ikke fået fjernet teaterpræget fra historien om kandidat-nomineringen. De lange dialogstykker giver plads for skuespillernes „pragtpræstationer" – man fornemmer næsten tæppefaldet – og kun momentvis lykkes det instruktøren at frigøre sig for bindingerne. Spage er hans forsøg på at skabe atmosfære i eksterierne, og direkte pinlig er scenen med Joe Cantwells *(Cliff Robertson)* tidligere soldaterkammerat, der vil stille sin viden om Cantwells erotiske fejltrin til rådighed for modkandidaten. Man kan ikke sige sig fri for en følelse af, at „The Best Man" driver rovdrift på en smuk tradition i amerikansk film. Filmen fik naturligvis en ganske net modtagelse i Danmark.

*

Den politiske thriller nåede et foreløbigt højdepunkt med „The Manchurian Candidate", John Frankenheimers mystiske, dobbeltbundede og aldeles foruroligende fantasi over et aktuelt emne. De politiske ekstremer stilles her op som en regulær trussel mod nationens sikkerhed, og er end filmen en skræk-*fantasy,* så er den dog netop så realistisk i grundtonen, at den bliver forfærdende vedkommende som debatindlæg. Situationen er ikke helt utænkelig, og der er politisk og videnskabelig dækning for Frankenheimers dame uden underkrop og vilde mand fra Manchuriet; og vi tror allesammen på Dr. Strangelove.

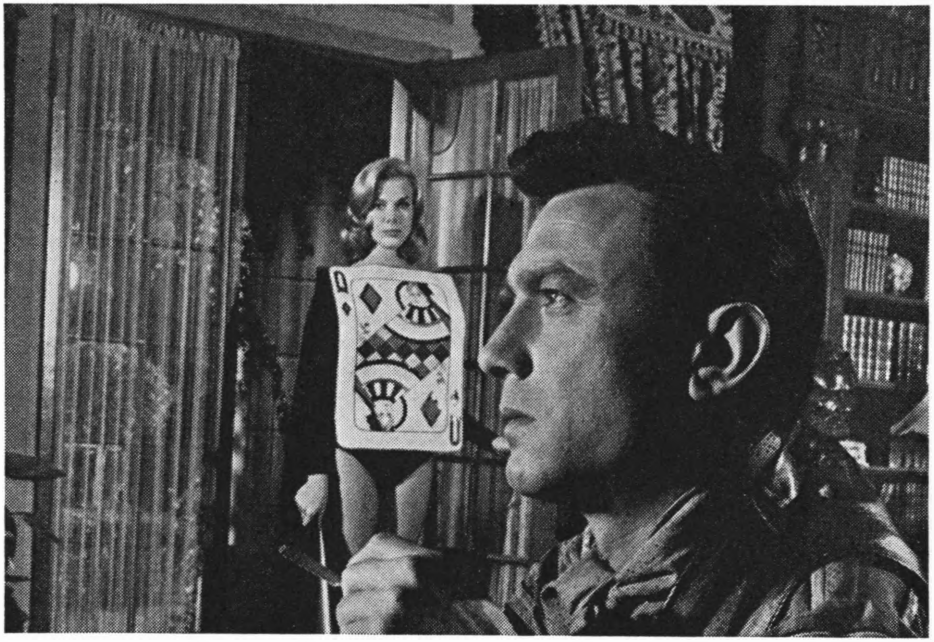
„The Manchurian Candidate", der baserer sig på en roman af *Richard Condon,* fortæller omhyggeligt og følgerigtigt historien om en gruppe amerikanske soldater, der i 1952 tages til fange af kineserne i Korea. En psykiater af de morbidt morsomme, fra Pavlov-instituttet i Moskva, tager dem under behandling („man kalder det hjernevask") og udvælger den af mandskabet ikke særligt elskede sergent Raymond Shaw *(Laurence Harvey)* til en specialopgave som fjernstyret agent. Soldaterne frigives, og Shaw vender hjem som krigshelt. Sin effektivitet beviser han ved to år efter hjemkomsten at myrde sin arbejdsgiver, en liberal redaktør. Shaw har bestået sin første prøve efter hjemsendelsen. Hans stedfar – en rabiat mccarthyistisk politiker, senator Iselin, dirigeres af hustruen, der til gengæld viser sig at være kommunisternes top-agent i USA. Cirklen er sluttet. Shaw styres med kortet Ruder Dame, der viser sig for ham i en række situationer, og hans egentlige opgave, at myrde præsidentkandidaten under det politiske kon-

vent i Madison Square Garden, nærmer sig. Imidlertid er en tidligere medfange, kaptajn Marco *(Frank Sinatra)*, der er blevet i hæren, begyndt at genvinde lidt af den hukommelse, kineserne tog fra ham i Manchuriet, og klart nok er det kammeraternes enstemmige begejstring for Shaw, der støder ham og vækker hans mistanke. For han erindrer, at Shaw ikke just var en flink fyr. Han giver sig til at investigere på egen hånd og finder lidt efter lidt frem til den frygtelige sandhed. I en klassisk *last-minute-rescue* når han frem til Shaw, der dog ikke skyder præsidentkandidaten, og vi får i stedet et billede af stråmanden, senator Iselin, og dennes hustru med hver sit lille runde, røde hul i panden.

Referatet er en voldtægt på filmen, for i Frankenheimers udformning er den en fantasiens og intellektets triumf over drømmen, en balancekunst – som senere Kubrick gentog – på kanten af den lex artis, som så ofte må krænkes en smule, når kunsten også vil overraske. I de store linier er „The Manchurian Candidate" en trofast Hollywood-produktion med åbenbar appel og stærk regulær ydre handling, og bag den står en skabende instruktør, der kan være sammensat af bl. a. *Welles, Hitchcock, Sirk* og *von Sternberg*, men som via en intelligent udnyttelse af inspiration, eksempelvis gennem en forbilledlig montageteknik, skaber sit helt personlige udtryk. Frankenheimer kender sit håndværk og elsker teknikken, som han da også udnytter suverænt. Hans læretid som instruktør ved TV, hvor tempoet var næsten umenneskeligt og fejlene uigenkaldelige, giver sig udslag i et inspirerende forarbejde og en omhyggelig klipning, der ofte ligner TV-teknikken, men som adskiller sig fra denne ved at være hurtigere og mere bevægelig.

Opfindsom er et lidt dubiøst ord; det engelske *inventive* er mere dækkende som karakteristik af Frankenheimer. Hans iklædning af *George Axelrods* manuskript rummer et væld af detaljer, som vel at mærke hver for sig ejer

Leslie Parrish og Laurence Harvey i „The Manchurian Candidate".



egenskaber ud over det dekorative. Der er tale om en dobbeltfunktion, om man tør betragte glamour som en egenskab i sig selv på trods af *Poul Henningsen* og *Broby Johansen*. Når den alkoholiske tåbe, senator Iselin, af sin hustru får opgivet tallet på „velkendte kommunister i forsvarsministeriet" til 57, er det en psykologisk vittighed med bund i realiteterne. Enhver englænder og amerikaner kender dette tal (der tillige ofte knyttes til diverse „sjoferter"), idet konservesfirmaet Heinz' dåser er forsynede med oplysningen: *57 varieties*. Identitetsproblemet, der naturligvis ligger bag hele filmen, kommer frem i variationer som under politikeren Iselins maskebal, hvor han selv optræder som Lincoln og hustruen som hyrdinde, mens Raymond Shaw er i Gaucho-kostyme („Gaucho Marx"), og hans tilbedte optræder som Ruder Dame, det fatale kort. Et grotesk højdepunkt er scenen, hvor Pavlov, psykiateren, demonstrerer sine elevers tilstand for en gruppe observatører. De amerikanske soldater er anbragt på en forhøjning bag psykiateren og får at vide, at de er tilhørere ved et møde for amerikanske hortensia-fans. I magtfulde panoreringer og klip lader Frankenheimer os opleve auditoriet set med soldaternes, psykiaterens og tilskuerens øjne, så vi tilsidst næppe undgår den forveksling af tid og sted, som amerikanerne ligger under for. Hortensiadamernes hele apparition stinker af kvidrende sydstatsbourgeoisi i skærende kontrast til observatørernes strenge, faglige opmærksomhed, og scenens groteske optrin kulminerer i Shaws dirigerede mord på to af sine kammerater som et bevis på lydighed og villighed. Man klapper ad psykiateren som hortensiadamerne klapper ad plantekonsulenten. Denne scene, som viser sig i kaptajn Marcos mareridt, får en yderligere drejning, da gruppens korporal, der er neger, drømmer den. Nu er alle tilhørerne negerkvinder.

Fra starten økonomiserer Frankenheimer overlegent. I to korte scener får vi Raymond Shaws skudsmål: Kaptajn Marco ryster lidt på hovedet af Shaw inden denne laver sit personlige *raid* på det koreanske soldaterbordel. Derefter er vi straks ovre i handlingen. På samme måde karakteriseres Shaws mor og stedfar kort og præcist. Shaw foragter stedfaderens opblæste publicity-jagt og hader moderen, der kalder ham og stedfaderen *„My boys, my two little boys"*, og som er formand for 15 patriotiske organisationer. Portrættet af moderen, der gives af *Angela Lansbury* i en forrygende præstation, er det ondeste billede af den amerikanske kvinde, der endnu er set. Hun er ikke blot i hver eneste scene bag sin mand, dirigerende ham, planlæggende og intrigerende, strategen og dukkeføreren, hun er det farligste element i hele mønstret. Hun er den, der styrer Shaws handlinger, og som skal slå kommunismens største breche i USA. At man valgte hendes egen søn til jobbet, kan hun forklare og godtage. Hendes judaskys før hun sender ham ud på den endelige opgave, mordet på præsidentkandidaten, er et blik ind i helvede. Og hun sender Shaw til opgaven forklædt som præst.

Shaw selv er gennem sin opdragelse blevet det ideelle emne til jobbet som fjernstyret agent. Han afskyr sin familie og må erkende, at han ikke er stærk nok til at besejre moderen. Hun ødelagde hans liv ved at skille ham fra Jocie *(Leslie Parrish)*, datter af en af stedfaderens politiske fjender. I en flæbende julenatsbrandert fortæller Shaw Marco om sit livs tragedie, der gjorde, at han, der aldrig var særlig *„lovable"*, blev som han blev og flygtede ind i hæren. I en meget smuk og blød overtoning får vi historien om Shaws og Jocies kærlighed og moderens sejr over denne kærlighed. Kaptajn Marco, der er kommet på sporet af denne mystiske affære ved til sin forbavselse at høre sig selv sige, at *„Raymond Shaw is the bravest, kindest, warmest, most wonderful human being I've known in my whole life"* – sætningen gentages senere ord til andet af korporalen – er ved at gå i stykker på sine drømme og uartikulerede formodninger. I en påhængt – men absolut ikke uinteressant – historie, møder han Rosie *(Janet Leigh)*, der hjælper ham lidt på fode. Hans fortvivlelse er glimrende illustreret, bl. a. gennem hans paniske læsning af værker om sygdomme hos heste, moderne bankvæsen, arabiske grænseproblemer etc. Forløsningen finder han ved mødet med den koreanske tolk, som i sin tid lokkede patruljen i kinesernes fælde, og som nu er Shaws butler. I et forrygende råt slagsmål mellem de to kommer en del af erindringen tilbage, og han får for første gang et reelt udgangspunkt, der kan begrunde en militær undersøgelse af sagen Raymond Shaw. En tilfældighed bringer ham videre. En bartenders



Angela Lansbury og James Gregory som Hyrdinden og Lincoln i „The Manchurian Candidate".

snak udløser til Marcos forbløffelse Ruder Dame-koden hos Shaw, og da bartenderen derefter siger noget om *„go jump in the lake"*, styrer Shaw mod Central Park og hopper i vandet. En anden tilfældighed er ved at ødelægge konspiratorernes planer. Under Iselins fest planlægger hustruen mordet på Jocies far, og Shaw er igen via Ruder Dame under hendes indflydelse. Da Jocie viser sig ved festen udklædt som netop Ruder Dame, overtager hun automatisk herredømmet over Shaw, som flygter med hende. De dukker op i New York, nygifte og lykkelige, og Marco, der vil have Shaw under opsyn, begår den fejltagelse, at lade dem tage på bryllupsrejse. Moderen får igen fat i ham, og resultatet er, at han myrder både sin svigerfader og sin hustru.

Frankenheimer benytter ofte sin dygtige klipning med omtanke og opnår en formidabel deskriptiv virkning. På et tidspunkt taler Marco med en psykiater, og han erindrer, at Pavlovlærlingen i Manchuriet talte noget om Shaws mor i forbindelse med Ruder Dame. Sætningen er næppe udtalt før der klippes til Mrs. Shaw, der præsenteres i en aggressiv bevægelse og næsten midt i en aggressiv sætning. Senere følger vi Marco i det kontor, hvorfra efterforskningen i Shaw-sagen ledes. Hans arbejde synes at være mislykkket, partikonventet er i fuld gang og han har mistet kontakten med Shaw. Marco opgiver ventetiden og siger resolut: *„Let's get the hell out of here!"* Heller ikke her er sætningen fuldført, før der klippes til et veritabelt inferno af trafiklarm,

lys og konvent-kaos. Shaw bliver på et tidspunkt indlagt på en privatklinik for at russerne kan kontrollere, om han nu også to år efter Manchuriet er egnet til at blive sat ind på opgaven. To videnskabsmænd er uenige om resultatet af undersøgelserne, og de diskuterer de mest hårrejsende problemer tværs over den lyttende, men aldeles ureflekterede, Shaws seng. Det er på sin vis en verbal gentagelse af hortensia-mødet fra kaptajn Marcos drømme, men her virker det måske endnu stærkere gennem den illusion af virkelighed, som er knyttet til scenen, og den forklaring på Shaws tilstand, som en af russerne giver. Shaw er blevet renset for skyldfølelse og dermed for frygt for opdagelse, og som en zombie deltager han med øjnene i den samtale, der finder sted hævet over hans morals fatteevne.

Frankenheimer undser sig ikke for at benytte symbolik. Ruder Dame er på engelsk *(queen of diamonds)* et tydeligt *mom*-symbol, som den militære efterretningstjeneste derfor straks genkender; den opløste senator Iselin spejles ironisk/symbolsk i et billede af Lincoln, kaptajn Marco standses på et afgørende og fatalt tidspunkt i jagten på Shaw af politikernes hastemte afsyngning af nationalsangen, dragterne fra den føromtalte kostymefest etc. Og man kan sluttelig opfatte hele filmen symbolsk. For den handler jo *ikke* om at USSR planlægger et angreb på USA, den handler ikke om, hvorledes man kan fratage mennesket dets „sjæl" og fornuft. Den handler om ultrakonservatismens farlighed og den handler om moderskikkelsen i det amerikanske system. Den beskæftiger sig kun perifert med begreber som kold krig og brændende udenrigspolitik til fordel for en analyse af alvorlige, aktuelle indenrigsproblemer. Frankenheimer siger klart, at faren ikke truer udefra – det har bomben umuliggjort – men at en ligeså stor fare, som den man hidtil har indbildt folk, truer indefra. Kaptajn Marco tilkender i sidste grådkvalte scene Shaw tapperhedsmedaljen, fordi det lykkedes ham at hæve sig op over de sørgelige rester, psykiaterne havde levnet ham, og sejre. Marcos sidste ord er: „Hell! hell!", en fortvivlet, sorgens reaktion over den næsten klassiske tragedie, han har set udspille sig i et moderne milieu, en tragedie af format som „Elektra" eller „Ødipus", men med en ballast af videnskab og teknik, der så rigeligt opvejer de klassiske tragediers metafysik.

*

Stanley Kubrick er også digter og moralist, men i højere grad end Frankenheimer er han fabulist. Hans moderne fabel „Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb" er som „The Birds" en dommedagsvision og dertil en „sick joke" så grum og så tidstypisk som nogen.

Forfatteren *Terry Southern,* der bl. a. står bag den kontroversielle, erotiske roman „Candy", Kubrick selv og *Peter George* har bearbejdet sidstnævntes roman „Red Alert" for film, og det må siges at være sket med samme kompromisløse konsekvens som i tilfældet „Paths of Glory". Humbert Humberts frygt i „Lolita" er her genspejlet i kollektiv form.

General Jack D. Ripper *(Sterling Hayden),* der har kommandoen over den amerikanske Burpelson Air Base *(„Peace is our profession"),* er overbevist om, at kommunisterne konspirerer mod den frie verden ved at forgifte dens „vitale vædsker". Han sender følgelig på egen hånd sine B-52'ere mod Sovjetunionen og lukker sin base for omverdenen. USA's præsident Muffley *(Peter Sellers)* samler sine civile og militære rådgivere, kontakter den sovjetiske ambassadør de Sadesky *(Peter Bull)* og meddeler ham nyheden. Præsidenten kan kun kalde bombemaskinerne tilbage ved hjælp af en kode, som den gale Ripper er i besiddelse af. Via *„the hot line"* giver præsidenten nyheden videre til sin kollega i den anden ende, premierminister Kissov, og han tilbyder at gøre alt, hvad der står i hans magt for at afværge katastrofen. Hans stabschef, general „Buck" Turgidson *(George C. Scott),* fraråder det og mener, at man bør søge at få det bedste ud af overraskelsen. Imidlertid afsløres det, at russerne er i besiddelse af et system, som ved angreb med atomvåben på Sovjetunionen automatisk udløser et dommedagsvåben af altødelæggende virkning. I mellemtiden lykkes det amerikanske tropper at nedkæmpe Burpelson-basen (som tror, at det er forklædte russere, der angriber), men Ripper begår selvmord. En derværende britisk udvekslingsofficer Lionel Mandrake (Peter Sellers) får løst koden, der kan kalde maskinerne tilbage. Én maskine når dog igennem. Dens radioanlæg er ødelagt, og dens

pilot, major T. J. „King" Kong *(Slim Pickens)* forfølger blindt sit mål. Præsident Muffley tilkalder endnu en ekspert, den tyskfødte Dr. Strangelove (Peter Sellers) – han hed egentlig Merkwürdigliebe – som straks er villig til at udtænke en katastrofe-løsning, hvis blot tiden tillader det, der vil kunne gøre det muligt for en udvalgt skare at overleve i minerne og føre slægten videre dernede i et par generationer, indtil det igen vil være muligt at opholde sig på jordens overflade. Men den tapre Texas-pilot i den nu faldefærdige B-52'er må bruge håndkraft for at få sin bombe „Hi there!" til at udløse det sovjetiske „dommedagsvåben".

Det er konsekvens og det er et mareridt på et plan, der ligger over betragtninger som „det er ikke noget at gøre grin med, det er det for alvorligt til"; for det er netop for alvorligt til blot at blive taget alvorligt. For at begynde med personnavnene: Jack D. Ripper, hvor „D." står for en almindelig amerikansk dialekt af „the". General Ripper er som sin navnefælle ude i en sygelig, erotisk tilstand. Han forestiller sig bl. a., at kvinderne gennem samleje ønsker at berøve ham hans „vitale legemsvædsker", han er besat af tanken om vædskerne i og uden for legemet, hvad der altså har resulteret i en sygelig „renhed" hos ham. Hans virilitetssymbol er en kæmpecigar, og hans seksualskræk giver et afsindigt resultat. Moralen er tydelig nok. Præsident Muffley *(to muffle* = dæmpe, indhylle), er en redelig og lidt borgerlig, kortsynet mand, der ikke kan undslå sig for at spille fornærmet midt i katastrofen. Fortvivlede er hans forsøg på at give sine spørgsmål til militærrådgiverne en ironisk drejning, komiske er hans venskabelige meningsudvekslinger med ministerpræsidenten: *„But Dmitri, Dmitri listen, how do you think I feel?"* Patetisk er hans konstatering af, at han alligevel ikke havde den fulde magt. General „Buck" Turgidson *(Buck* = handyr, buk. *Turgid* = hævet, opsvulmet) er modsat kollegaen Ripper en hedonist af de avancerede. Uden for sovekammeret holder uniformen ham oppe. Han kompenserer for sin manglende intelligens med noget, han selv tror er snedighed og sikre systemer. Han er lige så overrasket som præsidenten, for som denne mente han at være i besiddelse af den fulde magt og det store overblik. Hans kontroverser med den russiske ambassadør er infantile styrkeprøver af typen: Min far er stærkere end din far. Ambassadør de Sadesky (fjern „sky" fra hans navn) leger diplomat med smil på læben og kniv i ærmet til det sidste. Vi må tænke os til hans forbindelse med sin store, afdøde navnefælle, for han er tydelig generet af den omstændighed, at hans ministerpræsident er på pigesjov, da præsident Muffley skal meddele den skæbnesvangre nyhed. Han er Turgidsons ligemand i manuel argumentation, men han er intelligent nok til at indse, at præsident Muffley er manden, der har en chance for at stoppe galskaben. Hans stolthed er slet dulgt, da han afslører sit lands „dommedags-våben". R.A.F.-officeren Lionel Mandrake *(Lion* = løve, den engelske. *Mandrake* = alrune og tegneseriefiguren af samme navn) er et fremmedlegeme på Burpelson Air Base. Han er den imødekommende, korrekte karriereofficer, der er bekymret for sin foresatte og bekymret over hans handlinger, som han har vanskeligt ved at forklare. For forklares må de, før Mandrake kan tage aktiv stilling. Hans dæmrende forståelse af sagens forkerte sammenhæng og hans derpå følgende forsøg på indgreb er en parallel til hans lands førkrigspolitik, mere end det er et udtryk for nationale karakteregenskaber. Mandrakes opfattelse af krigens væsen synes at afvige væsentligt fra amerikanernes. Under alle omstændigheder er denne konflikt en konflikt, der aldrig kan berøre England. Texas-piloten, major T. J. „King" Kong, er efter alt at dømme oprindeligt trænet og dresseret blandt sine bananspisende kolleger på Cape Canaveral. I kraft af evnen til at tale er han avanceret fra rumabe til chef på en B-52'er. Intet udvortes kan gribe forstyrrende ind i hans én gang indstillede reaktions-mekanisme. Hans *ten-gallonhat* beskytter ham mod fristelser til at ændre kurs. Hans oprindelige bestemmelse realiseres omsider, da bomben bærer ham afsted. Hatten er hans tegn på menneskelighed.

Kubrick har selv kaldt sin film for en *„nightmare comedy"*. Det forfærdende emne afskrækker naturligt mindre begavede kunstnere, og Kubrick har lykkeligvis fundet den tone og den form, der kan bære det. Bestandig veksler han mellem uhyggelig realisme og inspireret farce. Næppe er vi begyndt at le, før vi erindres om truslen og mærker den rysten, den angst, der ligger bag vor egen latter. Til sidst



Muffley. Mandrake. Strangelove.

er man tilbøjelig til at skjule sig helt bag latteren. „Når alle Kubricks film ender med nederlag, er det ikke så meget, fordi Kubrick er kynisk eller pessimistisk, som fordi den menneskelige naturs mekanisme, underlagt vort samfunds struktur, skaber en ond cirkel, som ikke tillader nogen anden løsning", siger *Tom Milne*. Det er muligt nok en forklaring. I tilfældet „Dr. Strangelove" kunne man dog ikke i sin vildeste fantasi forestille sig nogen anden løsning.

Formen er interessant. Man har beskyldt filmen for at være kluntet og med for iøjnefaldende stilbrud. Kubrick veksler mellem klare, rolige indstillinger med omhyggelig komposition og modellering med lysvirkninger, og hurtige, spontane sekvenser af news-reel-karakter. Det er vel især faldet for brystet, at han veksler inden for samme lokalitet, som i en række scener fra Pentagons *war-room,* hvor vi dels får en ligefrem, filmisk udformning af dialogafsnit, af og til afbrudt af disse improviserede „skud", hvor man kun lige skimter præsidentens ansigt bag et par medarbejdere, og hvor den logiske *continuity* er brudt. Stilbruddene er naturligvis ganske bevidste, og de er en ironisk kommentar til situationerne. Klarest fremgår det af sekvensen fra slaget om Burpelson-basen. Det er skildret med en voldsomhed og en autenticitet, som var det „The Battle of San Pietro", vi så. Kampen mellem amerikanere og amerikanere afsluttes med, at Ripper låser sig inde på badeværelset og tager sit eget liv, for at koden ikke skal falde i „fjenden"s hænder. Stakkels Mandrake er i vildrede med sin stilling, da døren til kontoret sparkes op og oberst Bat Guano *(Keenan Wynn)* braser ind med faldskærmsjægermæssig effektivitet. I ét blik har han dannet sig sin mening om situationen: *„deviated preverts!"* Hele sekvensen afsluttes med, at han må skyde en coca-cola-automat op, for at Mandrake kan få småpenge til telefonboksen, så han kan videregive koden til præsidenten. Det klistrede sodavand står i stråler ud i hovedet på ham. Er det for stærkt? Er det for stærkt til emnet! Det er dramatisk uklogt at lade Dr. Strangelove overdrive gag'et med den kunstige arm, der sitrer ved ord som „dræbte" og „seksuel", og som farer op i vandret stilling ved ordene „Mein Führer", men det er ikke for stærkt. Kongelig grotesk er den dramatiske udvikling af handlingen i Pentagon, hvor ambassadør de Sadesky begejstret håndterer sit spionkamera, mens Turgidson ustandselig må søge at dæmpe sin begejstring over sit flyvevåben og sine strategiske systemer: *„I don't think it's fair to condemn a whole programme because of a single slip-up, mr. president"*. Et højdepunkt nås under begejstringen over, at man har nået at hjemkalde maskinerne. Tidspunktet er inde til, at Buck Turgidson af alle skal foreslå en fælles takkebøn. Han forstår endog at bede mandigt. Scenen er vellykket: rolig vekslen mellem halvtotal af Turgidson og total af sceneriet, hvor man fra frøperspektiv ser Turgidson foran de øv-

rige tilstedeværende. Baggrunden er et kæmpemæssigt verdenskort, på hvilket bombeflyvernes position er markerede med lysende striber, der går i retning af de strategiske mål. *„Thank you, Lord"*.

Konstruktionen er, hvad man kunne kalde *„last-minute-defeat"*, og den er såpas stram, at spændingen vedligeholdes og intensiveres mod slutningen. Til det sidste opretholdes håbet, der nu formuleres af den gale Dr. Strangelove. Det skal og må gå galt, men miraklet udebliver ikke. Den forkrøblede tysker har i eksaltation rejst sig fra sin rullestol og tager et par skridt. „Mein Führer! I can walk!" skriger han, og lyden af hans stemme glider over i den første bombeeksplosion.

*

„Seven Days in May", der baserer sig på en roman af de to politiske korrespondenter *Fletcher Knebel* og *Charles W. Bailey II*, er en mere direkte politisk thriller. Mere direkte, bl. a. fordi visionen er skudt i baggrunden til fordel for en indgående rekonstruktion. I modsætning til „Kandidaten fra Manchuriet" foregår „Syv dage i maj" i et milieu, vi kender fra andre film, og den egentlige vision er i realiteten blot, at det er i det politisk ret så stabile USA, dette irrationelle sker: Efter en atomafrustningsaftale mellem USSR og USA møder præsident Lyman *(Fredric March)* voldsom modstand fra officerskredse i Pentagon, som mener, at præsidenten er i færd med at lægge USA åbent for landets fjender. Lymans voldsomste modstander i denne sag er stabschefen, general Scott *(Burt Lancaster)*. Dennes adjudant, oberst Casey *(Kirk Douglas)*, kommer ved en tilfældighed på sporet af noget, der kan minde om en sammensværgelse, og da han graver dybere ned i den, finder han, at en gruppe højtstående officerer planlægger et statskup under en atomforsvarsøvelse ugen senere. Oberst Casey går til præsidenten med sin viden, men denne nægter først at fæste lid til oplysningerne. Mønsteret samler sig dog snart til en helhed, og Lyman må sammenkalde sine få, fortrolige medarbejdere i et forsøg på at afværge, hvad der for ham synes at være en katastrofe for USA og dermed for verden som helhed. En håndfuld civile, politikere og embedsmænd, tager så kampen op mod den velorganiserede militærgruppe, og trods mord og kidnapping lykkes det Lyman at ride stormen af uden offentlig uro og uden tab af prestige i udlandet.

Filmen er så ganske tydeligt et angreb på den idé, at militæret skulle have adgang til at råde frit i spørgsmålet om atombevæbningen, ligesom den polemiserer skarpt imod politiserende generaler. Den er vel overhovedet et indlæg mod begrebet atombevæbning i det hele taget. Filmen ejer styrke i argumentationen bl. a. derved, at den lægger vægt på at tilskrive generalerne, hvad generalernes er. Den klare intelligens, de slående argumenter, det følgerigtige ræsonnement – set fra et militært synspunkt, ja måske endog set fra et alment forsvarsmæssigt synspunkt. Men modstanden mod generalernes synspunkter bunder først og fremmest i den omstændighed, at generalerne overser en række menneskelige faktorer i det komplicerede spil, overser det, der bliver virkelighed i Kubricks film. Præsident Lyman er bange for, at „en krigsgal tåbe en dag vil trykke på knappen, så hele verden ryger i luften". Endvidere savner han med god grund tillid til generalernes dømmekraft i de ikke-militære sider af spørgsmålet om atombevæbningen, og han skræmmes af strategernes kolde kalkuler over tab af menneskeliv.

Frankenheimer lader dette drama udspille i et milieu, vi kender fra andre film om politik og militærvæsen, men milieuet viser sig i hans udformning at rumme mere, end vi troede. Præsidenten følges overalt af en yngre officer med en sort mappe lænket til håndleddet. Mappen rummer den afgørende, den fatale kode. Officeren er der blot, tålmodigt ventende i baggrunden af hver scene, en stilfærdig og evig trussel, en utilsigtet omvandrende advarsel for præsidenten.

Pentagons kontorer fremstår som en skræmmende og fascinerende demonstration af videnskabens seneste fremskridt inden for kommunikation. TV-apparater afslører, hvem der bevæger sig i korridorerne, lystavler viser militærforlægningernes placering og bevægelser. Signalsystemer, generalstabskort og TV-monitorer er Pentagons malerier og kobberstik. Voksne mænds legetøj. Modsætningen er naturligvis Det hvide Hus, hvis diskretion kun brydes af føromtalte officer og diverse FBI-folk. Det endelige opgør mellem Lyman og general Scott finder sted her, i et af præsidentens uformelt



Kubrick (stående) under optagelserne til „Dr. Strangelove". I midten George C. Scott som Turgidson.

udstyrede arbejdsværelser. Den afgørende ordduel mellem de to modstandere finder sted på en baggrund af amerikansk renaissance og en væg med rolige, amerikanske landskaber. Et venligt rum i lyse farver er rammen om opgøret, hvor præsidentens civile vaklen mellem beherskelse og pludselige udbrud af harme og vrede kontrasteres med Scotts umærkelige erkendelse af at spillet er tabt.

Som i „The Manchurian Candidate" veksler Frankenheimer også her livligt mellem milieuer og lokaliteter, og han lader i endnu højere grad sin teknik følge denne vekslen. Som i sin foregående film har han også her en officiel pressekonference, der vises i en kombination af medierne TV og film. Filmkameraerne er bevægelige som news-reel-fotografens håndholdte Arriflex og bidrager under de dramatiske sekvenser til en understregning af det journalistiske begreb: Nyhed. Det er her og nu, det sker; det er uforudset og spændende nyt, og de tilstedeværende må improvisere. I „The Manchurian Candidate" var det senator Iselins provokerende afbrydelser, der tvang publikums, journalisters og kameraers opmærksomhed bort fra det først fokuserede. I „Seven Days in May" er det den fra TV velkendte pressekonference, hvor præsidenten opsummerer den forløbne tids udvikling, der pludselig får en hel anden betydning ved præsidentens meddelelse om generalernes tilbagetræden. Journalisterne aner dramaet, men de vil aldrig være i stand til at fatte hele baggrunden for denne lakoniske meddelelse. Frankenheimer bruger hele teknikken i denne scene, som er udførligt beskrevet i *Axel Madsens* artikel i „Kosmorama 63", og han bruger den for at overbevise, for at understrege, for at skabe autenticitet; ikke for at demonstrere og imponere.

Denne beskrivende autenticitet benyttes gang på gang med udsøgt smag og intelligens. Højt, højt oppe fra en bjergside skuer vi med observatørerne ned over Pentagons spioner, der holder øje med Blue Lake, hvor præsiden-



„Seven Days in May" – præsentationen af Scott.

ten holder møde. Langt borte fra ser vi en helikopter lande i ørkenen ved senator Clarks bil. Afstanden gør den på størrelse med en guldsmed – eller måske skulle den sammenlignes med et farligere insekt. I „The Manchurian Candidate" vises helikopterne først i et nærbillede, der ikke umiddelbart fortæller os, hvad vi står overfor, men som præparerer os for det efterfølgende totalbilledes fulde betydning. Ørkenbilledet har to funktioner: Først at give udtryk for en lettelse over, at senator Clark endelig har kontaktet den hemmelige militærforlægning, han var draget ud for at finde i ørkenen ved El Paso, og dernæst at give indtryk af, at senatoren er blevet overvåget på turen derud, og at han i øvrigt ikke er velkommen.

Frankenheimer benytter sig i denne film af et renere billede end i den foregående. Nøgtern planmæssighed karakteriserer de fleste interiører, der hyppigt er dominerede af rette linier – nøjagtigt som intrigen. Der redegøres økonomisk og klart for arkitektur og lokaliteter på samme måde som Frankenheimer også her lykkes med den korte, præcise karakteristik af de medvirkende. Præsidenten præsenteres eksempelvis først gennem en avisopsats om hans dalende popularitet i befolkningen – en popularitet, der er nok så betydningsfuld for ham på netop det tidspunkt i hans karriere. Modsat lærer vi general Scotts ansigt og politiske holdning at kende via de skilte, som demonstranterne bærer foran Det hvide Hus, og hans position i intrigen er klar for os endnu før vi præsenteres for hans rolige, tillukkede ansigt ved den første konference. Til gengæld lades vi indtil da i uvidenhed om spillets sorte hest, oberst Caseys indstilling og placering i den forestående konflikt.

Frankenheimers personskildring er ofte mystificerende. Pavlov-psykiateren i „The Manchurian Candidate" er ikke egentlig usympatisk; den virkelige helt, Raymond Shaw, er et svin af et menneske, hans svigerfar, den antifascistiske senator, forfalder til ordskvalder og ganske infantile *statements,* den amerikanske militær-psykiater ligner sin orientalske kollega i såvel udseende som intelligens. I „Seven Days in May" er præsidenten – trods sin humanistiske indstilling – en snu ræv, der forfalder til den opfattelse, at hensigten helliger midlet. Oberst Casey må i den foreliggende situation betragtes som stikker og spion, der fristes til at gå til yderligheder i sit arbejde. Senator Clark *(Edmond O'Brien)* er en fordrukken sydstatspolitiker, der nærmest lever af præsidentens good-will, og senatorens rådgiver, Todd *(George MacReady),* er i sin kolde og beregnende holdning nært knyttet til den general, han fremstillede i Kubricks „Paths of Glory". Vore helte er temmelig tvivlsomme, og alligevel ser vi os i stand til at acceptere dem i de foreliggende konfliktsituationer.

Rod Serlings manuskript er tilsyneladende en klog bearbejdelse af en ikke ubetinget vellykket roman. Også i denne film kommer en enkelt kvinde ind i en historien let uvedkommende – men heller ikke her mislykket – sidebemærkning. Hun *(Ava Gardner)* er general Scotts tid-

ligere elskerinde, og hans breve til hende vil af præsidenten blive brugt som sidste middel til at standse generalen, om alt andet skulle mislykkes. Lad det være sagt, at Frankenheimer trods alt, hvad han har lagt af kunnen i disse kvindeskildringer, ikke på noget tidspunkt synes at interessere sig dybt for dem. Og han har jo ret og bør ikke derfor udskældes for misogyni.

Der ligger noget karakteristisk i de to films brug af tilfældighederne. En lang række tilfældigheder løste op for intrigen i „The Manchurian Candidate", og „Seven Days in May" hviler på den tilfældighed, at en ambassadesekretær finder den tilståelse, som admiralen for den amerikanske Middelhavsflåde (spillet af producenten *John Houseman,* som Frankenheimer type-valgte til rollen) havde skrevet. En tilfældighed er det, at oberst Casey møder en gammel bekendt, som med et par bemærkninger kan røbe affæren omkring den hemmelige træningslejr ved El Paso, en tilfældighed er det, som får Casey til at interessere sig for generalernes væddeløbspulje, der viser sig at være deres kode, det er en tilfældighed at han opdager, at senator Prentice *(Whit Bissell)* mødes med general Scott. Tilfældighederne dynges i hovedet på os i den sikre formodning, at vi accepterer dem som gyldige dramatiske virkemidler. Og vi accepterer dem, fordi de er tidstypiske – de er filmisk godkendte – men er de ikke dertil nok så relevante i en samtidsskildring i *fiction*-formen? Vi ofrer næppe noget på værdinihilismens alter ved at godtage Frankenheimers argumentation. Tilværelsen *er* absurd.

*

John Frankenheimer og Stanley Kubrick er to af amerikansk films mest spændende samfundsanalytikere. Frankenheimer er den klare, intelligente iscenesætter, der af et godt manuskript kan skabe artistisk vital og sympatisk argumenterende kunst. Kubrick er den mindre regelrette, mere fabulerende filminstruktør, hvis temperament tvinger ham til at formulere alvoren gennem viddet. Begge er de billedskabere af eksceptionel karakter, og begge ynder at eksperimentere med det tekniske apparatur, at søge nye udtryksmuligheder, skabe nye love for filmen. Og begge er de endnu ved begyndelsen af deres karriere.

„Seven Days in May" – ørkenen ved El Paso.



AXEL MADSEN:

HOLLYWOOD *efterår* 1964

Hollywood – Hollywood er, ligesom Lassie, kommet hjem.

I det mindste er der en betegnende strømændring hvad angår hurtige produktioner, og det går fint med filmene, både på lærredet og i de bygninger, der rummer dem.

De dommedagsrøster, der proklamerede den amerikanske filmindustris forestående udslettelse, har udviklet en strubebetændelse, og de lidenskabelige bønner om statsstøtte til filmen er svundet ind til en næppe hørlig hvisken.

Store tonefilmatelierer, der i årevis ikke har fremstillet andet end edderkoppespind, lyner nu atter af lys, på studiernes områder, der før lå spøgelsesagtige og tavse hen, udspilles nu massescener, og det er lettere at få et bord på „Scandia" eller hos „Chasen's" end i Universals cafeteria. I det hele taget er der en almindelig understrøm af optimisme, som man ikke i årevis har oplevet i denne mystiske celluloidby.

Det er stadig sidste års indkomster, anslået til 1,5 milliard dollars, der figurerer i box office-opgørelser. Indkomsterne for de første 30 uger i år er imidlertid væsentlig højere end dem fra samme periode i 1963.

„MGM" havde sidste år over 12 millioner dollars i kassen, men allerede nu praler man af en gevinst på næsten 4 millioner, og nogle af de mest saftige film er kun lige startet, som f. eks. „The Unsinkable Molly Brown", der havde alle tiders rekord premiere-uge i „Radio City Music Hall" i New York.

Man hører en masse om gamle biografer, der bliver revet ned („Roxy" og Paramount" i New York), men noget over 100 millioner dollars bliver anvendt til nye biografer i år.

De store atelierers genfødelse er det vigtigste i denne nye *boom*. For eksempel „20th Century Fox"' dramatiske genfødelse. For et år siden blev portene til de store Westwood-områder låst, studierne lå tavse, der var mindre end 200 ansatte på lønningslisten. Det var de mørke dage efter „Cleopatra"-eventyret og alvorlige finansmænd forudsagde, at hvis denne 40 millioner dollars film ikke bar sig, var „Fox" færdig.

I dag syder „Fox" af aktivitet. I maj havde man den travleste måned i ti år, og der er om muligt en endnu større produktion i september.

Mønstret hos „MGM" er det samme, men over et længere tidsrum. For fire år siden snusede funktionærer fra „MGM" hos marskandiserne for at finde kontorinventar. I dag er selskabet på et højdepunkt inden for en tiårig produktion.

Hos „Universal" er det 14 etagers høje „MCA" tårn, der strækker sine stålfingre mod himlen, måske symbolet på hele den optimistiske opfattelse. Tårnet er brændpunktet i et 10 millioner dollars byggeprogram, der skal resultere i Universal City Plaza. I direkte tilknytning skal bygges en 5 millioner dollars bygning, der skal huse Technicolor laboratorier. Selskabet har bygget fire nye tonefilmatelierer, der har bragt „Universal" op på at have 36 scener, d.v.s. at det er verdens største studio.

Men det er det tårn, der er symbolet. Mangen en ansat i filmbranchen hastende af sted ad Hollywood Freeway har fattet nyt mod ved synet af dette system af stål, der klatrer mod himlen. Det er et massivt symbol på fortrøstning til nutiden og tro på fremtiden i filmindustrien.

★

Men hvad har frembragt denne pludselige dramatiske ændring?

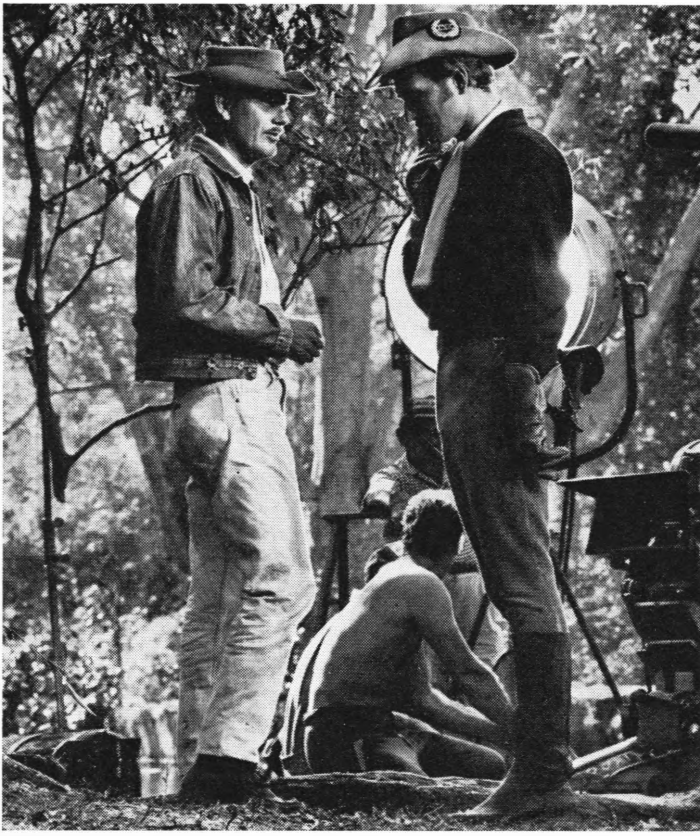
Mange faktorer, naturligvis, men først og fremmest fuldbyrdelsen af det ulige ægteskab mellem film og fjernsyn.

Det var et shotgun wedding, men som vore bedstemødre plejede at sige, nogle af disse blev de bedste ægteskaber.

En stadig strøm af fjernsynsfilm har bevirket, at studierne har kunnet overleve. *Richard Zanuck* fra „Fox" siger ligeud: „Intet større studio kan i dag eksistere uden et stærkt fjernsyns-led i produktionen."

Robert Weitman fra „MGM" siger: „Fjernsynet er vigtigt af tre grunde: det er et eminent springbrædt for talenter, det tager sig af en masse overflødigt, og det giver et godt overskud."

Ed Muhl fra „Universal" siger: „Vi kunne ikke fungere som studio uden fjernsynet. Det



I maj måned lod Charlton Heston (t. h.) sit honorar på $ 300.000 gå tilbage til „Columbia" for at instruktøren Sam Peckinpah (t.v.) kunne få lov til at fortsætte optagelserne til „Major Dundee". Under indspilningen havde selskabet forsøgt at beklippe visse af filmens nøglescener imod Peckinpahs ønsker. Om denne gestus fra Heston udtalte Peckinpah: „He had a marvellous line when I expressed my appreciation for this. He said 'I'm not doing it for you, I'm doing it for me. I've seen the dailies', which is the best compliment I've ever had".

at lave film er i dag at udvælge for et særligt publikum. Men det indebærer, at vi skal have et enormt apparat, som vi ikke kunne opretholde med mindre det også bliver brugt til fjernsynsproduktion."

„Et filmstudio er som en flyvemaskine," siger „Los Angeles Times", „hvis ikke man flyver i den, falder den sammen. Et studio må producere for at kunne eksistere, for at holde sine atelierer, værksteder, teknikere og kunstnere i gang."

Disse forskellige funktioner er nødvendige både for film og fjernsynsproduktion.

Derfor opretholdes maskineriet, velsmurt og fungerende. Hvis Hollywood kommer hjem, er det fordi fjernsynet har givet det et hjem at komme tilbage til.

Ligesom italienerne, fra *Fellini* til *Gregoretti,* har startet en bølge af „para-realistiske" film, er syv amerikanske instruktører hoppet på *science-fiction*-vognen, i færd med at forberede eller optage *way out* film.

Frank Capra er begyndt på „Marooned", der bygger på en stram spændingshistorie af *Martin Caiden,* om en amerikansk astronaut, der bliver fanget i det ydre rum.

John Sturges har afsluttet forberedelserne til „The Satan Bug", en historie om bakteriologisk krigsførelse; *Martin Ritt* forbereder „The Spy Who Came In From the Cold" efter *John Lecarrés* best seller; *Sidney Lumet* er ved at afslutte „Fail-Safe", en slags alvorlig „Dr. Strangelove", hvori amerikanerne og russerne hjælper hinanden med at ødelægge atomraketter, der er blevet affyret ved en fejltagelse, mens *Stanley Kubrick* er ved at planlægge en endnu navnløs film om en „tilværelse i rummet".

Endelig kan nævnes, at *Robert Mulligan* for-

bereder „Martian Chronicles" efter *Ray Bradburys* bog til indspilning i 1965.

En anden tendens i de nye amerikanske film er vovet dialog. Hvis de granskere, der varetager den MPPA-administrerede Hayes Code, har fået *Joe Levine* til at tage nøgenscenerne med *Carroll Baker* ud af „The Carpetbaggers" og de tilsvarende *Martin Ransohoff*-scener i „The Americanization of Emily", har sensations-hungrende producenter til gengæld opdaget at dialog kan gøres sexet.

En anden tendens, som man sjældent hører noget om, skønt den er meget betegnende, er opgivelsen af stjernesystemet. Kan en fristende superstar på plakaten redde en dødssejler, eller er Hollywood omsider kommet til det punkt, hvor en god films succes afhænger af filmens almindelige kvaliteter uden hensyn til dens opvisning af stjerner.

Dette er Hollywoods store 64.000 dollars spørgsmål i dag.

En hurtig gennemgang af produktionen i september antyder, at de film, der nu er under indspilning, måske vil blive den hidtil bedste prøveballon. 22 skuespillere af ubestridt popularitet er tyndt spredt ud over 43 film.

Der er naturligvis mange, der ikke kan se meningen med en diskussion om stjernesystemet. Og dog udsættes eller henlægges film daglig, fordi en *Wayne*, en *Curtis* eller en *Lancaster* er for ophængt eller vil have for mange penge.

Men en del af svaret kan man måske vente at finde i *Stanley Kramers* „Ship of Fools", *Tony Richardsons* „The Loved One" og *Ken Annakins* „Those Magnificent Men in Their Flying Machines", der alle praler af deres rollebesætninger, hvis kombinationer er bemærkelsesværdige, men som mangler enhver individuel tiltrækning.

Ikke alt er dog rosenrødt.

En anden kamp er den trediveårskrig, som instruktørerne fører mod pengemændene, og som i dette efterår blusser op igen efter mere end fem måneders strategiske manøvrer og befæstning af stillingerne.

Man kender de to modstandere – „The Directors' Guild of America" (DGA) og „The Association of Motion Picture and Television Producers" (AMPTP).

Den 23. april fremlagde DGA for producenterne en overenskomst, der skulle være gældende de næste tre år. Bomben i dette projekt var, hvad „Variety" i sin sædvanlige jargon straks døbte „the bill of rights", et kapitel i den nye overenskomst, der søger at garantere og ovenikøbet udvide filmskabernes kunstneriske ret til deres film.

Inden man fremsatte forslaget, havde instruktørerne forberedt det bag lukkede døre i seks måneder. Møder blev holdt lørdag morgen i DGA's lokaler på Sunset Boulevard, men snart udstrakte møderne sig til om eftermiddagen. Det var ikke usædvanligt at se *Billy Wilder, George Stevens, Leo MacCarey, Buzz Kulik, Lewis Milestone, Robert Mulligan, Robert Aldrich* og andre fortsætte lidenskabelige diskussioner på parkeringspladsen eller på fortovet efter mørkets frembrud.

Samtidig søgte DGA en forening med „The Screen Directors' International Guild", en gruppe på ca. 300 instruktører og assistenter (for det meste fjernsynsfolk) fra østkysten. Denne koalition blev ikke til noget, fordi New Yorkerne hævdede, at DGA ikke var andet end den store stygge ulv i fåreklæder. Dette nederlag skadede betydeligt, da New Yorkerne besluttede sig til at offentliggøre korrespondancen mellem de to sammenslutninger, hvilket gav „Variety" mulighed for at trykke historier om den indre strid.

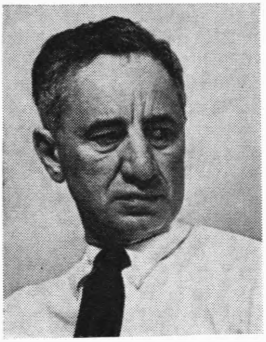
Forhandlingerne med producenterne begyndte to dage efter at overenskomstforslaget var offentliggjort, og de fortsatte daglig eller ugentlig hele sommeren indtil den 20. august, da de brød sammen. På det tidspunkt var parterne kun uenige om ét punkt, men dette var også det brændende problem, „the bill of rights".

Instruktørerne vil have mere indflydelse på visse stadier af produktionen end de har haft før, de vil have større mulighed for at træffe afgørelser, og de vil have ret til veto på tidspunkter, hvor de mener, at visse producenters forslag kan skade helhedsvirkningen af deres arbejder.

Kernen i diskussionen angår fjernsynet.

I fjernsynet har instruktørerne ikke ret til at klippe de film, de laver, og dette, hævder de, må være en grundlæggende rettighed, hvis instruktøren skal kunne fuldende sit arbejde. Når producenterne fremfører tilfælde, hvor instruktører har ødelagt fjernsynsfilm i klipperummet, svarer DGA: „Fyr dem", idet instruktørerne vil vise, at de er rede til at udøve ikke så lidt selvdisciplin.

Hele situationen omkring forhandlingerne mellem DGA og AMPTP er kompliceret af den grund, at adskillige medlemmer af DGA også er fjernsynsproducere og yderligere mange instruktører parthavere i mange fjernsynsfilm og spillefilm. Derfor er de sædvanlige skillelinier mellem administration og talent udvisket i en grad, som de ikke har været siden instruktørerne, med *Chaplin* i spidsen, for første gang søgte at organisere sig selv for 30 år siden.



MØDE MED
Elia Kazan

af AXEL MADSEN

Elia Kazan er „Omstigning til Paradis", „I storbyens havn", „Øst for Paradis", „Feber i blodet" og nu „Amerika Amerika", som uden for USA idiotisk er blevet omdøbt til „The Anatolian Smile". Han er grundlæggeren af Actors' Studio, og på trods af sig selv ophavsmanden til andre skuespillerskoler, opdageren af *Marlon Brando* og *Natalie Wood,* af *Karl Malden* og *Carroll Baker,* den fortabte generations frihedsgudinde, den new yorkske *Kean* og *Sartre* i skjorteærmer.

Kazan er et energibundt for enden af en stor cigar. Jeg mødte ham en søndag morgen på Beverly Hills Hotel, mellem appelsinsaften og fængslende planer, en lille mand, der tænker som et barberblad og smiler som en kerub, livfuld og beundringsværdigt velorganiseret.

Kazan bryder sig ikke om „dette samfund", som han kalder Hollywood, idet han understreger vokalerne for at tydeliggøre sin aversion. Kazan, 54 år, er New Yorker, og med undtagelse af nogle indendørsoptagelser til „Øst for Paradis", som han lavede hos „Warner", har han aldrig arbejdet i et Hollywood atelier, og han er fast besluttet på, at han aldrig vil. Når han nu besøger „dette samfund", er det i en pause mellem to fly, og kun for at fortælle folkene hos „Warner" i meget bestemte vendinger, hvorledes de skal organisere publicity-kampagnen for „Amerika Amerika".

Jeg bliver anbragt i den bedste lænestol, boblende tyrkisk kaffe, skrivepapir, blyant og en stor cigar, som jeg ikke vover at afslå, mens Kazan drikker mængder af appelsinsaft og kaffe, men ikke rører nogle af croissanterne eller wienerbrødet på sølvtallerkenen.

„Jeg så „Amerika Amerika" forleden hos „Warner". Den forekommer mig en lille smule ... øh ... lang?"

„Det må blive Deres sag," siger han, mens han tænder sin cigar igen. – „Jeg klippede otte minutter og fire sekunder ud af den. Jeg klipper ikke ét billede til. Det er første gang, at jeg er fuldstændig ansvarlig for en film – manuskriptforfatter, instruktør og producer. Jeg er naturligvis lykkelig over dette, og jeg tror ikke, at jeg af den grund har mistet nogen selvdisciplin. Jeg arbejdede seks måneder med at klippe filmen."

„Er det virkelig Deres onkels historie?"

„Ja. Den bygger på minder fra min barndom, historier og eventyr i min familie. Min onkel blev virkelig bragt til USA af en fyr, der lod ham arbejde for sig i flere år uden løn. Jeg blev født i Istanbul. Min fars navn var George Kazanjoglous, og hans familie kom fra det inde af Lilleasien, og fordi de var grækere, havde de til fulde lært den tyrkiske undertrykkelse at kende."

„Jeg fandt portrættet af bedstemoderen en smule overdrevet."

„Overdrevet? Min bedstemor var om muligt værre. Hun ville hellere dø end give os en øre."

„Så vidt jeg forstår, vil „Amerika Amerika" aldrig blive vist i Tyrkiet."

„Sikkert ikke. Jeg har imidlertid intet imod tyrkerne. Jeg holder meget af dem, de er varmhjertede, men deres regering ..."

Kazan tænder atter cigaren. Den gik ud, fordi han ustandselig ramte askebægeret med den. Jeg fortæller ham, at ifølge en tyrkisk korrespondent i Hollywood affødte „affæren „Amerika Amerika"" en lidenskabelig debat i venstreorienterede kredse i Ankara. Denne oplysning behager ham, men han tror ikke, at dette vil ændre den tyrkiske regerings holdning over for hans film, eller for den sags skyld, over for intellektuel frihed i det hele taget. Jeg spørger ham, om han havde frie hænder til at optage, hvad han ville i Tyrkiet.

„Slet ikke," siger han, idet han endnu engang rammer askebægeret med cigaren, „politi i de mest utrolige forklædninger var i hælene på os overalt. Nogle af optagelserne lavede vi i fjerne dele af det nordlige, i landsbyer, hvor armenierne endnu lever, som de gjorde for hundrede år siden. I en af landsbyerne blev jeg gode venner med en tømrer, som vi engagerede. Da vi skulle rejse, kom han til mig med sine ti børn og stillede dem højtideligt op i en række foran mig og bad mig om at tage hans

ældste søn, en 16 års knægt, med mig til Amerika. 'Hvilke udsigter har han her?' spurgte faderen. Ser De, Amerika har stadig denne mystiske aura og tiltrækningskraft. Det er vanskeligt for en amerikaner i dag at forstå, hvorfor hans forfædre var rede til at gennemgå al verdens elendighed og trængsler blot for at komme herover. I Tyrkiet og i Grækenland har Canada nu til en vis grad taget Amerikas plads, og folk spurgte mig ofte, hvorledes man kom derover."

„Hvorfor lavede De „Amerika Amerika"?"

„For min egen skyld. Det har været en plan hele mit liv. Også for at vise nutidige amerikanere deres ansvar, at vise dem, at når de er genstanden for en sådan drøm, har de forpligtelser over for dem, der drømmer."

„De har engang sagt, at skuespillere er som ost; hvis de ikke opbevares under gode betingelser, bliver de enten for hårde eller for bløde. Kunne det ikke tænkes, at det er instruktørerne selv, der bruger dem op for hurtigt, eller ligger det inden for skuespillerens egen psykologi, så at sige, at vokse sig talentløs?"

„Ja og nej," siger han langsomt. Så hurtigere: „Deres spørgsmål er forvirret, men jeg vil prøve på at forklare. Skuespilleren er naturligvis afhængig af instruktøren. Jeg har altid hævdet, at det er meget vanskeligt at lære nogen at spille komedie. Det kræver megen omhu. De kan ødelægge en skuespiller næsten lige så hurtigt, som De kan forbedre ham. Så vidt, hvad angår Deres ost. Skuespillere *er* en forgængelig vare. At instruktører er ansvarlige for de store omsving i talentet, og at de opbruger skuespillerne for hurtigt er sandt nok, men dette opvejes af publikums lyst til at se de samme ansigter om og om igen."

„De har i et interview i „Cahiers du Cinéma" for to år siden sagt, at Actors' Studio har mistet noget af sin tidligere kraft. Hvorfor?"

„Af to grunde. Først og fremmest er arbejdet med et skuespil nu for splittet, så at sige. Alt for lang tid går mellem læseprøverne og de første egentlige prøver og alt for megen begejstring og fordybelse forsvinder i den mellemliggende tid. For det andet er der nu alt for mange mere eller mindre holdbare ensembler og stjerner, der kommer drattende udefra."

„Kan De give en definition på „The Method"?"

„„The Method" – som alt, hvad der er fashionabelt – er ikke blevet forstået og skuespillerne anvender kun dens superficielle elementer. At tale sjusket har f. eks. intet at gøre med metoden. Metoden er i virkeligheden resultatet af en hel række erfaringer, som er fælles for alle skuespillere. Den betegner brugen af emotionelle og „eksperientelle" (sic) erindringer i overensstemmelse med en bevidst teknik, der indebærer viljen til at forstå en rolle. Det har intet at gøre med magi eller heksekunst. Som jeg før har sagt, *Stanislawsky* skrev om disse ting, og skuespillere som *Spencer Tracy* og Karl Malden bruger disse midler."

„Hvem kom egentlig på Actors' Studio?"

„Marlon Brando fulgte undervisningen i et år. Jeg opmuntrede ham meget, men de, der virkelig studerede alvorligt hos os, var Karl Malden, *Julie Harris* og Natalie Wood. *Jack Palance* og *Paul Newman* fulgte nogle af lektionerne, men at identificere *James Dean* med metoden er vanvittigt. Han kom én gang – som gæst – lod sig falde ned i en stol og så på uden at lære noget og uden at prøve noget."

„De instruerer stadig på teatret?"

„Ja, jeg iscenesætter *Arthur Millers* „After the Fall" på Lincoln Center."

„Hvad foretrækker De at arbejde med, film eller teater?"

„Det er heldigvis et valg, som jeg ikke er blevet stillet overfor. Men jeg kan sige så meget, at mine teateriscenesættelser er mere påvirket af mine filminstruktioner end omvendt. På scenen elsker jeg at bruge udtoninger og krydsklipning fra én handling til en anden."

„Hvad synes De om Marlon Brando?"

„Utrolig godt. Brando er en vidunderlig fyr, der desværre er blevet gjort til genstand for en masse bagvaskelse."

„Og Deres unge stjerne, *Stathis Giallelis?*"

„Jeg tror, at han har en stor fremtid for sig. Jeg fandt ham i nærheden af Saloniki. Jeg søgte efter et ansigt, som man ikke finder i vor del af verden, en dreng, som havde kendt sult, fattigdom, elendighed, og som kunne udstråle halvfemsernes patina, når han blev fotograferet. At besætte rollerne til „Amerika Amerika" tog mig næsten to år.

Da jeg havde truffet mit valg, fik jeg Stathis til New York for at lære ham engelsk. Jeg lejede en lille lejlighed til ham i den nedre del af East Side, således at han kunne indsnuse noget af atmosfæren i de gamle immigrantkvarterer. Jeg fandt en græsk-amerikaner til ham, som han kunne tale engelsk med, men som kunne forstå græsk, hvis Stathis havde vanskeligheder. Men Stathis fandt en pige og måtte tale engelsk dag og nat."

„Og Deres næste film? Arbejder De allerede på den?"

„Jeg har to projekter. Jeg ved ikke, hvilket af dem, der kommer først, men det ene af dem er „Amerika Amerika" 60 år efter. Helten i „Amerika Amerika" er nu blevet den store bedstefar-millionær, og filmen vil beskæftige sig med hans børnebørn."

CLOSE UP

„Kosmorama" beskæftiger sig ikke med TV, men kunne ellers nok ønske, at dette nye medium ikke behøvede at gennemleve den samme fortvivlede barn- og ungdom, som filmen måtte igennem. TV burde snarest muligt udfordre til oprettelsen af et tidsskrift, der seriøst analyserede udsendelserne på skærmen, og som forsøgte at nå frem til lidt af en TV-æstetik. Der er naturligvis ingen æstetiske mønstre, der holder, men når man er så langt nede, som fjernsynet er det, hvad kritikken angår, så gjorde det nok slet ikke noget, om man begyndte at spekulere over det nye mediums egenart. Foreløbig må fjernsynet nøjes med at blive lagt i hænderne på de forhåndenværende journalister, der sikkert nok går meget TV-minded til opgaven, og som jo også for fleres vedkommende røber indsigt og lyst til at fordybe sig i deres felt.

Men alt dette er som sagt ikke „Kosmorama"s sag. Derimod kan det nok være rimeligt, om vi giver os til kende, når det gælder forevisningen af spillefilm på skærmen. Det er selvfølgelig rigtig nok, og det er sagt indtil bevidstløshed, at spillefilm slet ikke er skabt til skærmen, og at man derfor burde protestere mod disse forevisninger. Men en skønne dag går det op for én, at der kan ske de skrækkeligste ting, mens man bare sidder dér og protesterer. Forevisningerne holder jo ikke op, og anmeldelserne heller ikke. Hvilket vil sige, at der med støtte af de TV-anmeldere, der ligesom de første filmanmeldere anser det for deres smukkeste pligt at levere smart petitjournalistik, oparbejdes en filmholdning, der kan få farlige konsekvenser. TV-anmeldelser er erfaringsmæssigt blandt avisernes allermest læste stof, og her kan man altså i ikke så få danske aviser se filmene myrdede med en arrogance og en bedsteborgerlig og selvbehagelig snusfornuft, der til tider virker helt uappetitlig. TV-anmelderen har ikke forstand på film, og han generer sig ikke for at forkynde sin nedsabling i al uforpligtende ligegladhed, genoplive alle triste klicheer og fortælle folk, at han ved gud kedede sig forfærdeligt. Vi er helt tilbage i filmkritikkens barndom, når disse anmeldere går i gang og demonstrerer deres uvidenhed med skamløs fornøjelse. Til vejledning kan det oplyses, at de farligste folk skriver i „B.T.", mens *Poul Henningsen* i sommeren 1964 afsluttede sit virke som TV-anmelder i „Politiken", en periode, der medførte mange små henkastede og vrængende drab på det, man ikke forstod („Burkes lov", „Halløj på universitetet").

Det gjorde egentlig ikke spor, om TV-anmelderen lod være med at lege ganske almindelig publikummer, når han skal anmelde skærmens forevisninger. Men der skal nok gå mange år, før man finder ud af at befri fjernsynskritikken for den skare af nemme causører, som altid dukker op som en unyttig fortrop for kritikken.

J. S.

Flemming Bergsøe funderede i et TV-interview over de forskellige kunstarters grad af dybsindighed og krav til publikum. Han sagde bl. a., at lyrik går for at være vanskelig at fatte, og at malerkunsten i grunden stiller mindst lige så store krav til indlevelse og fordybelse.

Det kan altsammen være meget rigtigt, men det er ganske pudsigt at give sig til at spekulere over, hvilke kunstarter der kræver mindre end andre. Den filmentusiast, der sad og lyttede til Bergsøes ord, kom i hvert fald nemt til at spekulere over, om filmen i grunden ikke er den allervanskeligste kunstart at begribe – når vi nu altså skal sætte disse sammenligninger op. Det er i hvert fald altid så forfærdelig fristende at gøre filmen til den nemmest forståelige kunstart, at snakke om filmens tydelighed og filmens demonstrative egenskaber. Men vi er jo efterhånden kommet så langt, at vi godt nok har erfaret, at filmen i folkeopdragelsens tjeneste er den mindste og kedeligste sandhed om filmens muligheder. I dag ved vi, at der er mere i filmen end belæring for masserne, og at filmen er langt mere kompliceret, end moralisterne og opdragerne har villet tro.

Enhver kan se, at et stykke moderne lyrik eller prosa ikke er så ligetil at finde ud af, og det samme gælder maleriet og musikken – og teatret med, måske. Men filmen bærer over alle sine komplikationer et tykt lag af nedarvet tro på, at det altsammen er så let at forstå, hvad der sker på det hvide lærred. Let at forstå – *Renoir* og *Ford* er vist trods alt ikke så helt ukomplicerede, for slet ikke at tale om *Bresson, Welles* og *Truffaut.*

Diskussionen er måske ikke så meget værd, men i mange sammenhænge træffer man stadig på faste overbevisninger om, at filmen er så let tilgængelig. Det er den kun tilsyneladende – man bør ikke lade sig narre af billederne.

J. S.

Cannes: Jørgen Stegelmann.
Venedig: Kirsten Stenbæk.
Berlin: Vi henviser til Filmkritik 8/64, der anmelder og anklager Berlinalen og citerer en række kritikeres udtalelser om den – alt under overskriften: „Es ist Mitternacht, Dr. Bauer!"

FESTIVALER 1964

Cannes-festivalens publikum virker på en festivaldebutant arrogant og ubehageligt; det går til filmene fuld af bedrevidende skadefryd, når store talenter finder nye veje og overrasker med en tragik, der ligger uden for det nemme og konventionelle, og det falder prompte for det pseudoraffinerede. I år blev det hurtigt klar over, at festivalen var temmelig mat, og det fastholdt gerne hovedrystende denne mening, hvor mange store film der så end dukkede op. Mondænt og selvbehageligt slog det fast, at det kunne have været meget bedre, og at de store skuffede.

De store – det vil vel i første række sige *François Truffaut,* hvis "La peau douce" forekom mange banal og triviel og komisk. Trist nok, for „La peau douce" er måske Truffauts største film. Den er måske ikke så enkel og umiddelbart gribende som „Ung flugt", ikke så varieret og burlesk som „Skyd på pianisten", ikke så poetisk raffineret som „Jules og Jim". Til gengæld er dens gennemarbejdede beskrivelse af en banal utroskabsaffære på samme tid så forenklet og så årvågen over for tragediens ganske små ryk frem mod katastrofen, at kun en filmdigter af de helt store formår at gennemføre den uden at skematisere det banale. Truffaut fylder hver en scene med en fornemmelse af det skæbnesvangre, som aldrig bliver prætentiøs og højtidelig, men som netop lever i kraft af de meget almindelige omgivelsers akkompagnement. Hverdagen omkring utroskaben og tragedien anskues uden påfaldende og iøjnefaldende grundighed, men næsten umærkeligt, til tider tøvende. Og den centrale skikkelse, mesterligt spillet af *Jean Desailly,* tegner igen for os en Truffaut-helt, en frygtsom romantiker, lykkeligt gift og lykkeligt betaget af sin elskerinde, nervøs og målbevidst, usikker og fejg. Truffaut kredser om ham med en visuel melodiøsitet, der forklarer alt og forstærker tragedien ved at gøre den helt banal og helt uundgåelig.

Truffaut skuffede altså publikum i Cannes, og *Jacques Demy* blev vist kun tiljublet, fordi hans „Les parapluies de Cherbourg" er så eksceptionelt et eksperiment. Tiljublet – og lidt nedvurderet med de sædvanlige gloser om banalitet og sentimentalitet. „Paraplyerne" er ikke desto mindre en meget betydelig film, endnu et eksempel på den franske bølges utrolige evne til at lade sig fascinere af en moderne hverdag og til at gennemanalysere den poetisk og vittigt. „Paraplyerne" er ganske som „La peau douce" ikke nær så banal en film, som den ser ud til – *Richard Roud* har i „Sight and Sound" vurderet den med retfærdighed og klogt placeret den i dens sammenhæng med tidligere mesterværker af Demy.

Den lokale presse var i øvrigt meget flittig i sine anklager mod festivalen; det blev således fremhævet, at Frankrig var repræsenteret med de forkerte film, og at Truffaut og Demy burde have været skubbet til side af nyere navne. „La vie à l'envers" burde have repræsenteret Frankrig, påstod man. Men der går nu engang hurtigt sensationalistik i den aktuelle festivalpresse, og Jessua og Peerce sejlede højt på en hidsig sympatibølge, mens Truffaut og Demy fik deres sag for.

Blandt de øverste i kvalitet på Cannes-festivalen lå *Bo Widerbergs* svenske „Kvarteret Korpen", der fik en blandet modtagelse – den var naturligvis også banal, syntes flere. Men et publikum i andendagsbiografen på Rue d'An-

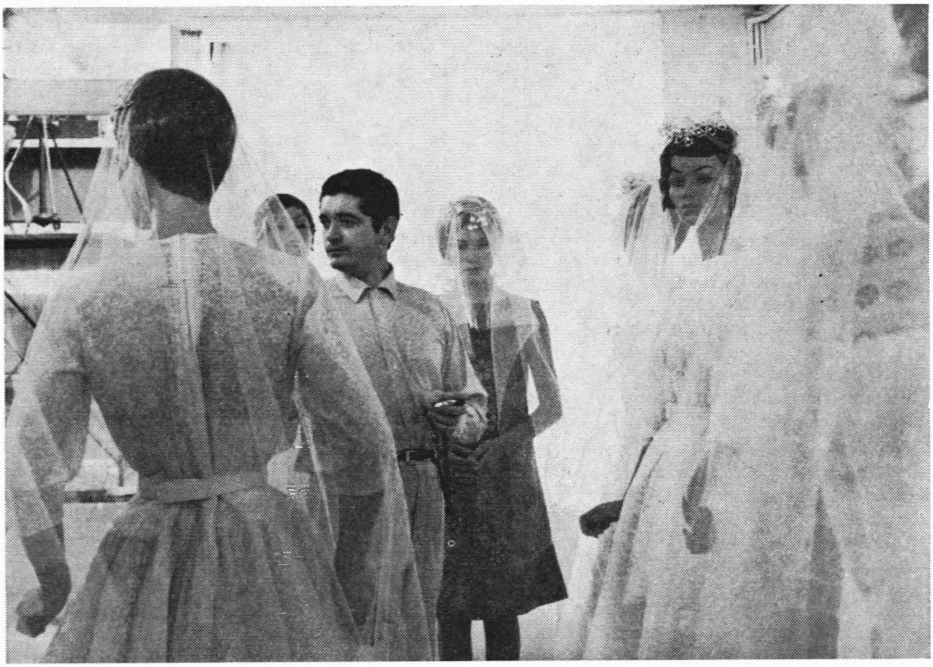
tibes fulgte den med tydelig interesse og lod sig ikke slå ud af operatørens kludrerier. Den helt usædvanlige *Marco Ferreri* virkede stærkt desorienterende på de fleste – hvad var vel meningen med „La Donna Scimmia" med *Annie Girardot* som den behårede dame. Sort humor af skarpeste type, eller et komisk melodrama? Spændingen mellem det tragiske og det komiske bevægede ikke mange, men „La Donna Scimmia" er i sin forfærdende groteske skildring af kynismen og råheden næsten lige så storslået som Ferreris „Ægtesengen".

Pietro Germis „Sedotta e abbandonata" udforsker italienske vaner med ond ironi, og *Summer's* komedie „La Nina De Luto" harcellerer nydeligt og ofte opfindsomt over spanske traditionstyrannier. Blandt festivalens mindre film lagde man desuden mærke til *Jaromil Jires'* kønne czekiske bølge-imitation „Krik", der i sine bedste øjeblikke skabte bevægende poetiske visioner.

Anne Bancroft fik førstepris for sin meget bundne og meget begavede præstation i *Jack Claytons* lidt anstrengte, men menneskeligt ofte rammende „The Pumpkin Eater". *Andrzej Munks* „Pasazerka", samlet og redigeret af Munks venner og elever, gjorde trods sin ufærdighed og skitsekarakter dybt indtryk på mange.

Kortfilmene var næsten alle utroligt slette og dilettantiske, men festivalens værste bidrag blev *Bernhard Wickis* skrækkelige filmatisering af *Friedrich Dürrenmatts* „Den gamle dame besøger byen", hvis trivielle misantropi blev gengivet med utrolig klodsethed og i et spil så forfærdende jævnt *(Ingrid Bergman* og *Anthony Quinn),* at lattersuccessen burde have været hjemme.

Jacques Demy og Catherine Deneuve under optagelserne til „Les Parapluies de Cherbourg".



Venezias 25. filmfestival, Filmbiennalen, åbnede den 27. august og sluttede den 10. september. Og gik man nu den 11. september ud på Palazzo på Lidoen, hvor alle filmene blev vist, var der øde og tomt. Chiricos malerier gengiver præcist stemningen.

Det var første gang, at jeg deltog som professionel iagttager på Venezia-festivalen, den berømte, den alvorlige, den meget flittige festival. Vi arbejdede os også godt igennem en hel del seriøse sager, der aldrig vil nå en dansk biograf, men måske Filmmuseet eller Fjernsynet.

Michelangelo Antonioni fik førsteprisen Den gyldne løve under den mest enige stormende hyldest. Antonionis film „Deserto Rosso" handler om en ung gift kvinde, der lider af angstanfald efter et chock fra en bilulykke. *Monica Vitti* spiller den unge kvinde, og gør det meget dårligt, hvis jeg må sige det enkelt. Hun er meget, meget smuk at se på. Men denne skønhed er trættende og uinteressant i det lange løb. Der sker nemlig det, der også sker i et ægteskab, hvor konen er smuk, men lidt indskrænket. På et eller andet tidspunkt skal man føre en samtale, oh rædsel, så opdager man konen er dum som en dør! Jeg tror ikke på Monica Vitti som skuespillerinde. Angstanfald, det er ikke gjort med at krybe hænad en hvid mur med halvåben mund og stirrende øjne – angst er helt andre ting; den skal ikke ses på, den skal forplantes til eller fornemmes af publikum.

Til gengæld var milieuet meget smukt opfattet. Monica Vittis mand i historien er en ingeniør ved navn Ugo (spilles af *Carlos Chionetti)* og ansat på en stor fabrik i Ravenna. Til forståelse af filmen er det måske oplysende, at Antonioni tilfældigvis kom til Ravenna og så denne fabrik, som så inspirerede ham til at lave en film. Handlingen fulgte altså *efter* den rent visuelle oplevelse af en tilfældig bygning. Hele den mærkelige, skønne atmosfære i en sådan hypermoderne fabrik, er opfattet som en skulptur af *Giacommetti.* Er det en virkelighed, menneskene selv har skabt? Den kan momentvis virke utrolig og skræmmende, netop som i en skulptur.

Ja, farverne er skønne, *men det bør de også være,* når det er en virkelig kunstner, der arbejder med dem. Jeg er egentlig imod, at man overraskes over det, som burde betragtes som en selvfølge – og før får vi ikke bedre farvefilm! Sidst må jeg nævne Ugos ven, spillet af *Richard Harris.* Han får et forhold til den angstfyldte frue. Harris spiller som en slags Laertes, der går rundt og ser betaget på fru Monica *„Hamlet"* Vitti. Eller som en skuespiller, der er stået af på en forkert station. Han skulle have været til Bayreuth. Det var ret intetsigende, men så rullede han sig vældigt ud i en sengescene.

Men der var spillescener med flere personer i aktion, som gør det forståeligt, at Antonioni kaldes *mesterinstruktør.* Specielt en scene i en kæmpeseng. Her lå flere ægtepar og slappede af efter et måltid med god mad og vin. Antonioni fik en stemning frem: et sekund eller to er konventionerne ophævet og alle går i seng med alle, mens der holdes en balance, så der alligevel ikke sker noget. Det var paradoksalt spændende.

Den næste pris gik til *Pier Paolo Pasolini* for filmen „Il Vangelo Secondo Matteo". Det var Jesu liv, der kom under behandling. Alle italienerne var vildt begejstrede for filmen. Det må også være dem, der har gennemtrumfet prisen. Det er svært for mig at sige noget interessant om netop det projekt. Handlingen kender De fra Det nye testamente. Det havde Pasolini fulgt nøje. Desuden havde han som typisk italiensk venstreorienteret overklasseintellektuel lagt vægten på Jesu sociale indsats.

Så fik den russiske film over „Hamlet" også en pris. Det var den russiske instruktør *Grigori Kosintsev,* der på en måde havde lavet en slags russisk *Shakespeare-western.* D.v.s. hele Hamlets psykologiske mavepine var væk og han for rundt i den store dyre dekoration. Der skete sandelig noget hele tiden. Man vidste, at der var en fægtescene til sidst, og at den ville blive fremragende. Det kan russerne agere og fotografere.

Premio „Opera Prima" gik til den franske debutinstruktør *Alain Jessua* for „La Vie à L'Envers". Det havde han også fortjent, for han har fundet frem til en godt skåret historie. En ganske almindelig ung pariser ved navn *Jacques* og spillet af *Charles Denner,* har et arbejde på et kontor. Han træffer en fotomodel ved navn Viviane (og spillet af *Anna Gaglar).* De bliver gift. Men kort forinden har Jacques oplevet glæden ved at være alene i sin lejlighed, er tilfældigt kommet nogle minutter for tidligt hjem, og denne glæde vil han holde fast. Derfor sker der langsomt en opløsning i hans tilværelse. Hans kone bliver tvunget til at forlade ham frivilligt, arbejdet glider ud af hænderne på ham, vennerne opgiver ham. Møblerne bliver hentet væk, så han kun sidder i det nøgne lyse rum og på gulvet med en båndoptager. Den har vor tids Mefisto, nemlig en psykiater, givet ham.

Telefonen ringer. Han tager røret af og hører sin kones stemme, men reagerer ikke.

Kort efter ser vi ham springe ud i en bil og køre hen til et hus med et værelse med den fuldkomne frihed fra denne verdens larm. Det er psykiaterens klinik. Det er prisen, som det moderne menneske må betale, hvis det ikke evner eller ikke gider leve med i livet i dag. Anderledes kan man ikke sige det. Jessua kan desværre ikke rigtig holde sammen på historien, af og til går den i underlige primitive stykker, som f. eks. her: Vi ser Jacques på toppen af en rullende trappe og følger ham helt ned. Vist ser det smart ud, men hvor er det kedsommeligt. Dog pludselig er historien der igen, spændende og uhyggelig.

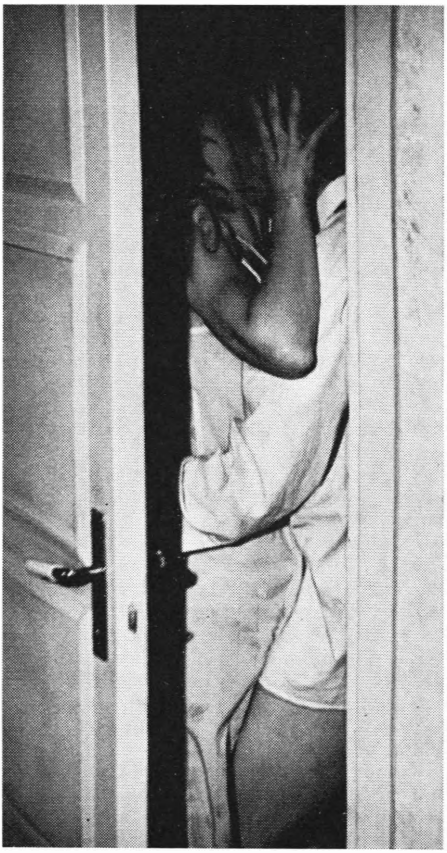
Det skyldes også, at Charles Denner er ovenud god som Jacques. Køligt og klart gør han rede for Jacques' udvikling. Han burde have haft prisen for bedste mandlige præstation. Men den gik til *Tom Courtenay* i „King and Country", instrueret af *Joseph Losey*. Courtenay er en meget fin skuespiller, men Losey lader ham spille for meget på, hvad han netop præsterede i „Billy Løgneren" (Billy Liar). Den slags ting er udslag af en instruktørs utilladelige dovenskab, når han jo ellers har en god skuespiller at arbejde med.

„King and Country" foregår under første verdenskrig. En ung soldat ved navn Hamp (Courtenay) deserterer og skal nu for krigsret. Kaptajn Hargraves (*Dirk Bogarde*) er hans forsvarer. Begge har været ved fronten i tre år. Hamp bliver dømt til døden og skudt. Hargrave får det tunge lod at give Hamp det dræbende skud – i munden; så har denne unge mand fået fred. Efter nogle dages hvil bag fronten, hvor det hele har udviklet sig, drager den lille bataljon igen ud til ildlinien og i øsende regn. Det regner hele tiden. Det regner nedover lærredet og så igen på publikum. Tilskuerne gik ud på trapperne med en mindre forkølelse. Dette er en film, som et stort publikum vil blive betaget af. I øvrigt sagt uden hverken nedladenhed eller ironi.

Prisen for bedste skuespillerinde-præstation gik til *Harriet Andersson* for hendes spil i *Jörn Donners* film „At älska". Hun er en lille sød, ung enke, som pludselig træffer en udlænding, polsk rejsebureaumand, fint spillet af *Cybulski*. Hun indkredser denne mand, mens de elsker, snakker, spiller kort og drikker, indkredser ham målbevidst, med kvindens faglige viden og vil dog have at han protesterer. Og han gør det! Alligevel nærmer de sig jo stabiliteten, kan ikke undgå den, således slutter filmen, ikke med et spørgsmålstegn, men med de sandsynligheder, som det ikke er nødvendigt at dampe væk, så der kun er én tilbage og derefter bruge den som en løsning. Harriet Andersson er en skuespillerinde, som bruger sit værktøj, sin krop og sin hjerne, på en måde, som i dette tilfælde straks får en glimrende virkning: hun virker slidt, men arbejdsglad. Og således må enken være, hvis hun ikke skal være ualmindelig, som enhver idiot kan være, men almindelig. At Harriet Andersson fik pris for dette tyder på, at dommerkomiteen kan vurdere, når skuespillere virkelig har deres teknik i orden.

En dommerkomité roser man jo, når man er enig med den. Når man er uenig med den, kalder man dens medlemmer for fæhoveder. Trøst har man deri, at alle dommerkomiteers domme med tiden igen en gang vil blive bedømt af en ubestemmelig dommerkomité. Det kalder man filmhistorie.

Harriet Andersson og Zbigniew Cybulski i Donners „At älska".





Monsieur Hulots feriedage

LES VACANCES DE M. HULOT („Festlige feriedage"), Frankrig 1953. Prod.: Cady-Discina (Fred Orain). Instr.: Jacques Tati. Manus.: Jacques Tati og Henri Marquet. Foto: Jacques Mercanton og Jean Mousselle. Klipning: Grassi, Ginou Bretoneiche og Jean Mouselle. Dekor.: Schmitt og Briaucourt. Musik: Alain Romans. Medv.: Jacques Tati (M. Hulot), Louis Perrault (Fred), André Dubois (officeren) Lucien Frégis (hotelværten), René Lacourt (den promenerende herre), Raymond Carl (tjeneren), Nathalie Pascaud (Martine), Michèle Rolla (tanten), Valentina Camax (englænderinden), Marguerite Gérard (den promenerende dame), Suzy Willy (officerens kone), Georges Adlin (sydamerikaneren), Michèle Brabo (sommergæsten). Dansk distrib.: Constantin Films. Dansk prem.: 28. 6. 1954, Park. Repremiere: 20. 7. 1964, Rialto. Længde: 2520 m (95 min.).

Den eksklusive *Jacques Tati* overrender ikke sit publikum, men er til gengæld sikker på det. Hans alter ego, outsideren Hulot, har en fast og tro venneskare, men heri ligger allerede en modsigelse. I hverdagen ville en mand som Hulot være et irritament; på film elsker man ham. Dér er han til besvær for andre, selv er man uden for rækkevidde. For hans nærværelse er et stadigt anslag mod konformiteten.

Monsieur Hulot optræder første gang i „Festlige feriedage" (Les Vacances de M. Hulot), hvor han som feriegæst i en lille fransk badeby gør sig uheldig bemærket. Hulot udtaler sig kun hørligt for os én gang i filmen. Det er da han i hotellet præsenterer sig for værten. Da han på samme tid skal sige sit navn og holde den nystoppede pibe i balance, er værten nødt til at tage piben ud af munden på ham for at få en chance for at identificere denne nye gæst. Og han præsenterer sig: H-u-l-o-t . . . Hulot, og gør i dette øjeblik også sin entré i filmhistorien. Mere end navnet er heller ikke nødvendigt, for Tati karakteriserer sin nye figur helt visuelt. Hulot kunne have hørt stumfilmen til, ikke alene ved sin hårdnakkede tavshed, men også – og især – ved sit rige bevægelsesregister. Hans færden bliver en højt udviklet koreografi mellem de øvrige sommergæster, der er sætstykker i denne undertiden næsten absurde ballet.

Lad os prøve at fastholde de vigtigste begivenheder i Hulots ferie med følgende lille oversigt:

1. Afrejse til den lille badeby. Den unge pige, Martine, tager toget. Hulot kører i sin bil.
2. Ankomst. Martine tager sit værelse i øjesyn. H. indlogerer sig på hotellet, hans møde med de andre pensionærer løber ikke stille af.
3. På stranden. En båd, der er trukket på land for at blive malet, søsætter pludselig sig selv. H. er under mistanke.
4. Efter frokost ankommer Martines tante; H. er galant og tilbyder at bære kufferter.
5. Middag. Hotellets vært præsenterer sin nye menu, der ikke vækker udelt tilfredshed.
6. Aftenstemning i dagligstuen. Freden brydes af H., der spiller „Tiger Rag" på grammofon.
7. H. slutter sig til en flok campister. De vækker hotellet.
8. På stranden. H. tror, Mr. Smith er voyeur og giver ham et spark.
9. Han maler sin kano, der efter en kort sejltur bryder sammen. H. vender hjem til hotellet, drivvåd.
10. H. overværer ufrivilligt en begravelse. Han vækker hotellet med sin sene hjemkomst.
11. H. køber sig en ketcher og introducerer sin kanonserve på tennisbanen.
12. Aften i dagligstuen. H. spolerer kortspillet.
13. H. har inviteret Martine på en ridetur. Han kommer for at hente hende.
14. H. og den ene hest kommer ikke godt ud af det med hinanden.
15. Maskebal på hotellet. H. forstyrrer igen aftenfreden.
16. Fælles picnic. H.s bil punkterer og havner inde i en park. H. løber derfra med et par hunde i hælene og savnes på hotellet om aftenen.
17. Fyrværkeriet brændes af. H. har igen spoleret aftenfreden.
18. Ferien er forbi. Man tager afsked. Efter aftenens begivenheder er H. ikke populær.

Filmisk er „Les Vancances" meget enkel. Tati foretrækker faste kameraindstillinger, eller i hvert fald få kamerabevægelser. Ofte anvender han *long shot,* kameraet trækker sig tilbage

fra det, der sker, som for ikke at virke for nysgerrigt nærværende eller påtrængende, når Hulot er uheldig.

Tati ynder det langsomme. Han tager sig god tid til at karakterisere sit miljø, til at lægge en grundstemning, som derefter fastholdes gennem hele filmen. I „Jour de Fête", hans første spillefilm, følger vi vognen med karrusellen gennem landskabet, dens indtog i den lille landsby, og præsenteres samtidig for en række af indbyggerne, før Tati finder, at tiden er inde til at introducere postbudet François. Således også i „Les Vacances". Hulot's biltur til badebyen danner den egentlige indledning. Og Tati glemmer aldrig, at filmen beretter om en ferie. En række faste motiver vender hele tiden tilbage og giver filmen feriens dovne rytme. Kongenialt spiller det musikalske tema ind og markerer dagens gang. Melodien kunne have været sommerens schlager. Men der er også en stadig tilbagevenden til Martine i sit vindue ud mod stranden, til hotellets klokke, der ringer til spisning, det flanerende ægtepar, – alt angiver en feriens monotoni, der dog i Tatis regi langtfra er ensbetydende med kedsommelighed. Det siges, at Tati tilbragte tre somre ved et tilsvarende badested for at udarbejde filmen. Det er en god forklaring på den rigdom af afslørende detaljer, der røber en skarp iagttagelsesevne.

Hulot og de andre.

Han er ikke som de andre, plejer det at hedde, og dermed har man sagt noget negativt om manden. Hulot skiller sig unægtelig ud. Han ankommer alene og noget efter de andre, der allerede er etablerede. Hulot er altså allerede fra starten sat i relief, og der er grund til at iagttage forholdet mellem de øvrige gæster og ham. Efter den entré, han har gjort, kan han ikke regne med megen goodwill. Børnene derimod kan lide ham, en dreng knytter sig i nogen grad til ham. Dette forhold udvikles i „Mon Oncle".

Selv et feriested, hvor mennesker forholdsvis tilfældigt bringes sammen, får hurtigt sin egen ganske bestemte livsrytme, sine egne skikke og ritualer. De brydes nu af den nye gæst, hvis hele færden er forstyrrende, fordi hans rytme er en anden. Man kunne sige, at Hulot bringer et moment af livsglæde og frihed ind i det p. t. etablerede samfund, der er stivnet i regler og konventioner, her som i den hverdag man tror at være flyttet væk fra. Man må tro, at Hulot er sorgløst lykkelig.

Samtidig med at Hulot støder an mod den kompakte borgerlighed vinder han dog venner. Foruden børnene er der en forkuet ægtemand, der på sine spadsereture altid holder tre skridts afstand til konen, samt en sportiv englænderinde, der ikke rigtig falder til andre steder. De to er de eneste, der hilser Hulot farvel, da ferien er forbi. Man tager alle afsked med hinanden, men negligerer Hulot efter hans natlige fyrværkeri. Han sætter sig en smule mismodigt på skrænten ned til stranden, hvor børnene også er at finde. Her finder de to ham, og englænderinden opfordrer ham kraftigt til at gentage besøget næste år, mens den ynkelige ægtemand sniger sig til at stikke Hulot sit visitkort.

De to viser Hulot interesse flere gange: ægtemanden iagttager ham elegisk gennem vinduet, da Hulot og Martine danser ud som de eneste aktive gæster ved hotellets maskebal. De øvrige gæster holder sig for gode til den slags. Englænderinden er mere uhæmmet med sine tilkendegivelser; hun ofrer gerne sin gode plads i en af de store vogne for at køre med på picnic i Hulots unægteligt meget ukomfortable „petrolette", og hun er den eneste, der ivrigt applauderer hans kanonserve, der ellers kun spreder sure miner på tennisbanen. Hun leder også fortvivlet efter ham, da han ikke indfinder sig om aftenen.

Mens hovedparten af gæsterne har stillet sig afvisende over for Hulot, er der altså to, der sympatiserer med ham. En enkelt person, nemlig Martine, kan dog ikke siges at tilhøre nogen af disse lejre. Som der består en slags hemmelig forståelse mellem Hulot og børnene, således er der også en uudtalt forbindelse mellem ham og den køligtblonde, uengagerede Martine. Forbindelsen er at finde i den uberørthed, den upåvirkelighed af omgivelserne, der er fælles for dem begge. Fællesskabet manifesterer sig til maskeballet, da Hulot og Martine som de eneste danser ud til filmens musikalske tema, der hurtigt overdøver de engelske børsnoteringer fra dagligstuens radio. Man kan også fremhæve den uskyldstilstand, der synes fælles for begge. Den er fundamental hos Hulot – over for hende tydeligst ved den måde han lægger armen om hende, da de danser sammen – mens Martine dog til tider er sig selv mere bevidst. Er der en art slægtskab mellem de to ved denne uskyld, er der det også ved begges distanceren til det fælles miljø. Martine er, som Hulot, indifferent. De synes begge lidenskabsløse uden at være følelseskolde, og dette beskytter især Hulot, der mangler Martines charme. Da Hulot tillige helt mangler ambitioner, kommer han uantastet gennem sin ferie, skønt hans relationer til de andre, man kunne sige til virkeligheden, altid mislykkes: han vil være galant, men kommer galt afsted enten han inviterer Martine på en ridetur, eller han tilbyder at bære kufferter for hendes tante.

Hulot og „le gag"

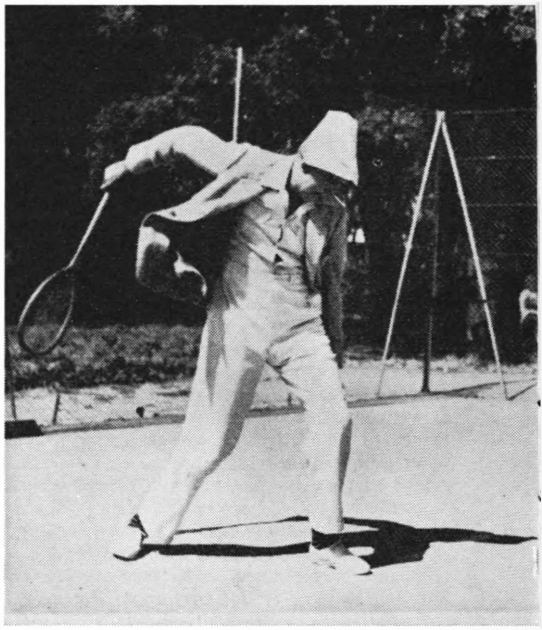
Den tati'ske humor er naturligvis i høj grad dirigeret af Hulots forhold til omverdenen, det er gennem dette forhold humoren overhovedet udtrykkes. Men Hulot som komisk type er heller ikke som de andre. Ved sin næsten fuldkomne uberørthed i de menneskelige relationer undgår Hulot at få det skær af sentimentalitet, andre af de store komikere forlenes med, f. eks. *Chaplin.* Denne sentimentalitet har oftest sin rod i den uretfærdige behandling, de modtager af deres medmennesker. De ugleses, fordi de ikke evner at falde til i mønstret, de er – som Hulot – ikke konforme. En undtagelse er *Groucho Marx;* han er ikke kuet, men dominerer tværtimod selv sine omgivelser, ikke mindst ved hjælp af sin hensynsløse replik. Hulot har det til fælles med Groucho, at han ikke er nogen kuet figur. Han dominerer dog langtfra sine omgivelser direkte, idet han aldrig insisterer på sin tilstedeværelse, men han sætter ofte kædereaktioner igang, der udleverer de andre, mens han selv slipper fri. Kædereaktionen er oftest så lang tid undervejs, at Hulot når at bringe sig selv i sikkerhed: når han har kludret i det, trækker han sig gerne tilbage til hotelværelset, og fra sit tagvindue iagttager han interesseret og en smule forskrækket følgerne af sin færden. Hulot har *også* en dårlig samvittighed.

Hulot er hverken en sentimental figur eller en type som Groucho. Og hans komik er hverken konstrueret eller surrealistisk. Karakteristisk for Tatis gags er deres *troværdighed.* Hans komik hviler især på det *indirekte* samt på en særdeles skarp *observation,* der – hvis man kan acceptere ordet i forbindelse med en komisk film – ligger nær det dokumentariske.

Modsat den konstruerede komik synes alt i „Les Vacances" at have sin forklaring, humoren er motiveret i virkeligheden. Hans ufrivillige medvirken ved en begravelse demonstrerer dette. Han står i kirkegårdens indkørsel og er i færd med at tømme vognens bagagerum for værktøj for at finde frem til noget, han kan reparere sin kaleche med. Indkørslen ligger halvt i skygge, og de faldne blade er fugtige. De klæber til alt muligt, og forholdene antydes diskret ved at Hulot fjerner nogle generende blade fra sin ene hæl. En oppustet reserveslange, der også hører til udstyret, har derfor fuldt motiveret samlet en masse blade, og da Hulot står med den i hånden, accepteres den af den passerende kirkebetjent som en krans, der straks bringes til graven. Tati bekræfter dette i et interview og understreger samtidig afstanden til Chaplin: „Han (Hulot) konstruerer aldrig sine gags, han finder ikke på gags, *den evne giver jeg ham ikke.* Chaplin derimod laver sine gags for tilskuernes øjne, som ville han sige: Jeg er forfatteren, jeg er gag-manden, jeg er ham, der har fundet på det – se! Tag scenen i „Festlige feriedage" med bilslangen, der forvandler sig til en begravelseskrans. Det sker vitterligt. Chaplin ville have vist, at han var i forlegenhed. Han ville have taget slangen ud, ville have lagt den ned og ville have skubbet den ind i bladene for øjnene af publikum. Og publikum ville have tænkt: Hvilken strålende idé" (Kosmorama 44). Kædereaktionen kan eksemplificeres ved en aftenepisode i daglistuen. Nogle læser, andre hører radio, to grupper spiller kort ved hvert sit bord. Inde ved siden af spiller Hulot bordtennis, men en bold forvilder sig ind i stuen. Under eftersøgningen i nærheden af kortspillerne drejer Hulot en af stolene, så den opslugte og tænksomme ejermand uden at se op fra kortene smider et af dem på bordet ved siden af, mens han tager stik hjem ved sit eget. Kaos truer, men Hulot er forlængst tilbage ved sin bordtennis.

Gags af lignende art veksler hele tiden med det antydede, det indirekte, der ikke åbenlyst udleverer Hulots bêtise'r. Hulots kamp med den genstridige hest foregår delvis bag en garage, der afskærer kameraet fra at referere ho-

Monsieur Hulots kanonserve (Jacques Tati).



vedparten af begivenheden. En prægtig slutvignet af fyrværkeri, der i en sen aftentime vækker den ene gæst efter den anden. Den gamle officer, der ikke har glemt sin fortid, åbner sit vindue og forsøger med sin kikkert at lokalisere „kamphandlingerne". En vildfaren raket finder vej ind gennem vinduet, officeren opgiver sit forehavende og trækker sig tilbage. Kort efter oplyses vinduet voldsomt indefra. Den gamle officer oplever det, han i feriens løb flere gange har aspireret til: at komme i ildlinjen endnu en gang.

Karakteristisk for Tatis film er deres løse opbygning, handlingens udramatiske fremadskriden – hvis man i det hele taget kan tale om handling. Snarere synes hans film sammensat af en række episoder, der har udgangspunkt i hverdagens oversete bevægelser og små vaneritualer, der hele tiden konfronteres med den lidet konforme Hulot. Går man om bag det komiske, finder man en temmelig ubarmhjertig afsløring af de menneskelige skævheder og groteskerier, der – hvis man tolker Tati rigtigt – især skyldes vanskeligheden ved at drive kommunikationen ud over de rent elementære relationer. Der er næppe nogen grund til her at gå ind på de franske kritikere, der ynder at udlægge Tatis komik metafysisk, men uden at presse synspunktet for hårdt, kan man nok fastholde ovenstående. Der kan henvises til banegårdens højttaler, det flanerende ægtepar m. m. Tati er i hvert fald en yderst følsom og diskret kritiker, der ikke glemmer det skær af poesi og uskyld, der også hviler over vore kalamiteter. Han forholder sig så vidt muligt upartisk, og hans distancerende holdning findes allerede i filmens titel: Les Vacances de M. Hulot, hverken mere eller mindre. Det er pudsigt at konstatere, at den fundamentale mening med dette undslipper både i den danske og den svenske titel. „Festlige feriedage", men festlige for hvem? Hulot måske. På svensk kom filmen til at hedde „Semestersabotören", titlen tager „de andres" parti mod Hulot. Den upartiske balanceakt tabes begge steder.

Øystein Hjort.

Jerry Lewis' to ansigter

THE NUTTY PROFESSOR („Jerry som den skøre professor"). U. S. A., 1963. Prod.: Ernest D. Glucksman/Jerry Lewis Enterprise. Instr.: Jerry Lewis. Manus.: Jerry Lewis og Bill Richmond. Foto: Wallace Kelley (Technicolor). Musik: Walter Scharf. Dekor.: Sam Comer og Robert Benson. Medv.: Jerry Lewis (Professor Julius F. Kelp og Buddy Love), Stella Stevens (Stella Purdy), Del Moore (Dr. Hamius R. Warfield), Kathleen Freeman (Millie Lemmon), Med Flory (Fodboldspiller), Norman Alden (Fodboldspiller), Howard Morris (Far Kelp), Elvia Allman (Mor Kelp), Milton Frome (Dr. Leevee), Buddy Lester (Bartender) samt Les Brown and His Band of Renown.
Dansk distrib.: Paramount. Dansk prem.: 26. 6. 1964, Imperial. Længde: 2950 m (110 minutter).

Jerry Lewis' udvikling har – modsat de fleste komikeres – fulgt en kvalitetsmæssig stadig stigende kurve. Det har taget Jerry Lewis 14 år og 22 film at nå til „The Nutty Professor"s fuldkommenhed; men man kan vist med nogenlunde sikkerhed fastsætte hans karrieres vendepunkt til 1955, da han indspillede sin første film med *Frank Tashlin* som instruktør, „Artists and Models", og dermed indledte et frugtbart samarbejde med en åndsbeslægtet filmkunstner, der ifølge Lewis selv blev *instruktøren* Jerry Lewis' læremester. Så kom i 1957 bruddet med *Dean Martin,* selvfølgelig fulgt af pessimistiske spådomme – mon den pivstemmede ansigtsvrider kunne klare sig alene? Man kan vist roligt sige, at „The Nutty Professor" giver det endelige og helt overbevisende svar herpå. Jerry Lewis klarer sig i virkeligheden bedst alene, for han rummer som alle store kunstnere flere personligheder, ja, han kan i publikums øjne *erstatte* smørsangeren Dean Martin – og samtidig harcelere over ham på det groveste.

Forløberen for personlighedsspaltningen i „The Nutty Professor" findes i den første film, Jerry Lewis selv skrev og iscenesatte, „The Bellboy" („Jerry som piccolo" 1960), hvor komikeren – foruden sin sædvanlige skikkelse – i et meget mærkeligt afsnit optræder som sig selv, en hoven stjerne omsværmet af spytslikkere. Denne passage giver vink om, at „The Nutty Professor" kan være autobiografisk motiveret. Her spilles entertainerens forfængelighed, hensynsløshed og narcissisme igen ud mod den forkuede og forfjamskede Jerry-figur, men splittelsen gøres til selve filmens hovedtema, og udformningen inspireres af „Dr. Jekyll og Mr. Hyde"-filmatiseringer snarere end af *Stevensons* originaltekst.

Professoren og Buddy Love er almengyldige karikaturer af to uundgåelige personlighedsmyter i U. S. A.: den livsfjerne, pjokkede intellektuelle og det selvsikre, virile succesmenneske. Professoren er et taknemmeligt offer for ledertypen (rektoren), og han trædes under fode af kvinderne, hvilket sker rent bogstaveligt i den betegnende præsentationsscene, hvor

sekretæren maser ham ekstra flad under døren. Han plages konstant af sin fysiske utilstrækkelighed – han er for lille, hans arme forstrækkes, han taler til den tomme luft uden sine briller, han anbringes på en hylde af en atletisk elev. Buddy Love træder lige ud af professorens intimeste drømme om en anden identitet – nu latterliggøres rektoren, pigerne tyranniseres, eleverne bankes. Ingen værdiger til daglig den bogbelæssede professor et blik – nu er han centrum for alles smigrende opmærksomhed. Men ønskedrømmen forvandles til mareridt, illusionen kan ikke opretholdes, en opvågnen og afsløring er uundgåelig. Og så viser det sig, at drømmejeg'et har influeret virkelighedsjeg'et, således at professoren for eksempel kan slå sig løs i en lille privat rytmedans til universitetsballet og til slut vinde Stella *som sig selv,* d. v. s. en harmonisk blanding af sine to stridende jeg'er.

„The Nutty Professor" er umådelig sikker og forfinet i anvendelsen af groteske gags. Jerry Lewis mestrer suverænt det forkortede udtryk, ellipsen, morsomst måske i balscenen, hvor kameraet pludselig kører tilbage og afslører, at professorens forlegenhed denne gang skyldes, at han står med underarmen nede i punchebowlen. Farverne er velanvendte, og Jerry Lewis har med professoren og popidolet skabt sin karrieres to vittigst varierede skikkelser, dræbende præcist tegnede i hvert træk – to nye sider af en komiker, der nu på højden af sin popularitet anslår helt personlige temaer og giver dem helt personlige udtryk. Den Jerry Lewis, der for ti år siden lavede filmparodier til hjemmebrug og ellers nøjedes med at grimassere ved Dean Martins side, står nu som Amerikas moderne farceskaber *par excellence.* *Morten Piil.*

Pige efter mand

MAN'S FAVORITE SPORT („Ude med snøren"), U.S.A. 1963. Prod.: Gibraltar-Laurel. A Howard Hawks Production. Instr.: Howard Hawks. Manus.: John Fenton Murray og Steve McNeil efter Pat Franks novelle „The Girl Who Almost Got Away". Foto: Russell Harlan (technicolor). Klipning: Stuart Gilmore. Dekor.: Alexander Golitzen og Tambi Larsen. Musik: Henry Mancini. Medv.: Rock Hudson (Roger Willoughby), Paula Prentiss (Abigail Page), Maria Perschy (Isolde „Easy" Mueller), John McGiver (William Cadwalader), Charlene Holt (Tex Connors), Roscoe Karns (Major Phipps), James Westerfield (politibetjenten), Norman Alden (John Screaming Eagle) Forest Lewis (Skaggs), Regis Toomey (Bagley), Tyler McVey (kunden Bush), Kathie Browne (Marcia).
Dansk distrib.: Universal-A/S Asa Filmudlejning. Dansk prem.: 17. 7. 1964, Kinopalæet. Længde: 3295 m (120 min.).

Howard Hawks' første film siden den pragtfulde „Hatari!" er en ren komedie, og den må naturligvis forvirre dem, der ikke kan lide, at Hawks følger med tiden og ikke laver *crazy comedies,* som han gjorde det i trediverne. I „Ude med snøren" tillader han sig oven i købet at ironisere over sig selv og alludere til tidligere film. Som altid hos Hawks er historien enkel. Her er det det gamle motiv *pige efter dreng,* der er ført up to date. *Rock Hudson* er meget mandig at se på, men han er ikke i det mindste interesseret i at leve op til noget idealbillede af *the American male. Paula Prentiss* er til gengæld heller ikke den type, der lader sig blæse omkuld. Hun er splittet mellem sin djærve antiromantiske og yderst praktiske optræden (det er hele tiden hende, der viser manden til rette i det praktiske liv) og sin feminine trang til at blive kurtiseret. Hawks placerer de to personer naturligt og uforceret over for hinanden og lader hændelserne udfolde sig som resultat af personernes følelser og tanker.

Det komiske opstår ikke ud af personernes møde med situationer, de ikke kan magte, men omvendt er situationerne det direkte udtryk for personerne. Vi skaber hændelserne, ikke omvendt. Det vil således ses, at komedien er meget hawks'sk. Det er menneskene, der står i centrum, og hos den mandlige hovedperson bliver det erotiske spilfægteri efterhånden meget nært forbundet med spørgsmålet om personlig integritet. Den fummelfingrede ekspedient vil ikke snyde sig til noget, selv om han udmærket ved, at det er reglen i vor verden. Og når Hawks alligevel lader det gå ham godt til sidst, lader ham få den stilling tilbage, som han er blevet fyret fra, er det ikke, fordi hans chef er noget særlig godt eller sentimentalt menneske, men simpelthen fordi han kan se, at det vil være en klog forretningsdisposition.

Hawks' komedie er præget af hans afslappede naturlighed, og han blander de mange elementer med overlegen sikkerhed. Han tager sig god tid, men holder hele tiden den veltempererede lystspilstemning ved lige i en blanding af raffinement og enkelhed. Spillet er afspændt selvfølgeligt. Rock Hudson er meget diskret i sin indadvendte mandfolkeegoisme, og Paula Prentiss i sin første hovedrolle

fører *Jean Arthur*-typen à jour. I konstellationen er der en indtagende moderne saglighed i det erotiske, og *John McGivers* tørre skepsis falder smukt ind i sammenhængen. *Russell Harlans* farvebilleder i gammelt format og *Mancinis* elegante enkle musikalske temaer føjer alt sammen i en hawks'sk helhed af nydelser.

Ib Monty.

Svensk virkelighed

BARNVAGNEN („Barnevognen"), Sverige 1963. Prod.: AB Europa Film. Instr. og manus.: Bo Widerberg. Foto: Jan Troell. Musik: Jan Johansson. Medv.: Inger Taube (Britt), Thommy Berggren (Björn), Lars Passgård (Robert), Ulla Axelsson (Britts mor), Gunnar Öhlund (Britts far) Bill Jönsson (Britts lillebror), Stig Torstensson (Kurt), Lena Brundin (Gull), Marianne Hedengrahn (Alice), Ulla Rodhe (Elly).
Dansk distrib.: A/S Film-Centralen Palladium. Dansk prem.: 4. 5. 1964, Carlton. Længde: 2615 m (95 min.).

Bo Widerberg kom fra litteraturen og gjorde ikke sin indtræden i filmproduktion lettere for sig selv ved først at levere kampskriftet „Visionen i svensk film" (se „Kosmorama 59"), hvori han søgte at påvise, at svensk film havde mistet forbindelsen med virkeligheden. Da han debuterede med „Barnevognen", stod han derfor til øretæver hos de gamle drenge i svensk produktion og kritik, men han stod sig. Den er nok et meget karakteristisk debutarbejde. Det er ikke svært at oplede forbillederne, som stik imod hans udsagn i „Visionen" ikke skal søges i England. Det er den franske filmrytme, der har givet ham impulserne, har han senere sagt, og han har ikke holdt sig tilbage med at låne fra *Truffaut* og *Godard*. Ikke alle indtryk er lige lykkeligt assimileret, men vigtigst er det dog, at man trods lånte brokker mærker en spontan og frisk indstilling til film, og de mange impulser er ofte personliggjort af et selvstændigt temperament.

Den enkle historie om en række stadier i en ung fabrikspiges udvikling kan i hvert fald i højeste grad siges at have forbindelse med virkeligheden, og den er renset for tragik eller pædagogik. Der er en åbenhed over for mennesker, en sympatisk tro på, at de nok skal klare sig, og en illusionsløs, men ikke derfor deprimeret eller aggressiv holdning til tilværelsen. Og først og fremmest er det lykkedes ham at overføre pigens livsoptimisme til sine billedrækker. Trods stilistiske fiksfakserier er der noget frigjort og befriende over filmens forløb, der får en til at bære over med de mange begynderfejl og halve løsninger. En scene som den, hvori *Thommy Berggren* og *Inger Taube* sammen lytter til *Vivaldi* i et musikbibliotek, er så levende, nuanceret og udemonstrativ, at den røber en helt overrumplende filmsensitivitet. I modsætning til f. eks. *Vilgot Sjöman* synes Widerberg helt at kunne komme fri af litterære forestillinger. Personerne er klart sat ind i malmø'ske eksteriører, og det moderne velfærdssamfund karakteriseres i få træk. Der er noget uprotegerende i dens billede af svensk ungdom. Widerberg holder sig bestandig fri af det socialt indignerede eller moraliserende.

Der er stadig brokker af svensk filmkonventionalisme i „Barnevognen", f. eks. i den unge students forhold til sin erotisk frigjorte mor, der aldrig ses, men Widerberg placerer sig dog allerede i sin første film klart som en kunstner, der ikke kører videre i gamle baner. Og hans protest mod *Bergmans* stil tager ikke livet af hans egen film, der er ung, levende og udogmatisk, og så fuld af den følelse for mennesker, som i „Kvarteret Korpen" folder sig helt ud, så bevægende og modent. Widerberg er en filmdigter, der med den allerstørste følsomhed og præcision kan udtrykke sig selv. Han er en af de få digtere, der virkelig har forstået at udskifte pennen med kameraet.

Ib Monty.

Trediverne

KVARTERET KORPEN („Ravnekvarteret"), Sverige 1964. Prod.: AB Europa Film. Instr. og manus.: Bo Widerberg. Foto: Jan Lindeström. Dekor.: Ejnar Nettelbladt. Klipning: Wic Kjellin. Tone: Sven Fahlén. Prod.ledelse: Waldemar Bergendahl. Medv.: Thommy Berggren (Anders), Keve Hjelm (faderen), Emy Storm (moderen), Ingvar Hirdwall (Sixten), Christina Frambäck (Elsie), Agneta Prytz (nabokonen).
Dansk distrib.: A/S Filmcentralen Palladium. Dansk prem.: 8. 9. 1964, Carlton. Længde: 2760 m (100 min.).

Bo Widerberg blev i begyndelsen af september interviewet i det svenske TV i forbindelse med forevisningen af *Truffauts* „Les Mistons". Meget fik han ikke sagt, men konstellationen var rigtig – Widerberg ligner Truf-



Thommy Berggren og Christina Frambäck i Widerbergs „Kvarteret Korpen".

faut, ikke mindst i sin blanding af det sensuelle og det lyriske og i sin præcise fornemmelse for lokalkolorit. „Kvarteret Korpen" er på samme tid et stærkt personligt værk og den hidtil smukkeste nordiske udløber af bølgen. Det er rigtigt at fremhæve filmens skandinaviske tone – i sin beskrivelse af en malmøsk slum 1936 siger den noget meget karakteristisk om den mærkværdige blanding af selvtilstrækkelig hygge og nervøs angst ved politiske omvæltninger, som prægede nordiske byer i mellemkrigstiden, og dens Malmø kunne lige så godt være København eller Oslo. Det sensuelle røber sig først og fremmest i de små dialoger; i samtalen om de parisiske pelsludere er Truffaut-påvirkningen helt tydelig.

„Kvarteret Korpen" analyserer en ung mands virkelighed og dens farlige fristelser. Da han endelig bryder ud af sit milieu, må det netop ske som en næsten voldelig protest mod fristelserne, mod den nemme underkastelse og den pæne og vedtægtsbestemte resignation. Widerberg og filmens helt, den 18-årige Anders, formodentlig Widerbergs alter ego, formulerer et råb af vrede vendt mod det fattigfine og det lurvede, og moderens afskedsreplikker sætter Anders' flugt i betydningsfuld relief: han er endnu værre end sin far. Værre, fordi faderen blev, mens Anders tværtimod forlader alt, sin familie, sit milieu, sin pige.

Anders og hans ambitioner i retning af at skrive sig fri af sin harme skildres af Widerberg i en række meget poetiske billeder – Anders bøjet over spisebordet, med fyldepennen i munden og lyttende til faderens drømmerier, Anders og brevet fra Bonniers, der inviterer ham til drøftelse af det indsendte manuskript, Anders hjemme igen, skuffet og vred og siden hen klar over, hvorfor det foreløbig måtte gå sådan. Widerberg har navnlig i de to første af disse scener skabt meget stor filmkunst – i den første fylder han billedet med et lys fra den skarpe majsol, der står ned over den endeløse og støvede gårdsplads, mens de hvide gardiner vifter stille i vinduet ved siden af Anders. Og faderens langsomme og søvnige ord ledsages af radiomusik, *Edvard Persson* i baggrunden, måske et par takter Horst Wessel.

I den anden scene styrer Widerberg meget smukt de tre skuespillere i en vidunderligt komponeret scene, hvor faderen igen tager ordet og med en opblæst professionalisme belæ-

rer Anders om kontrakter og forretningsmøder, komisk og patetisk, indtil Anders pludselig, efter en pause, der fornemmes som indledningen til noget meget vigtigt og stort, siger til faderen: „Du er fantastisk." Det er på godt og ondt sandheden om faderen, en litterær størrelse, som Widerberg præsenterer i perfekt Hjalmar Ekdahl-udstyr, og som netop *skal* virke litterær, et levn af en fortidig drømmer og småtarvelig livsløgner. Widerberg er i det hele taget ikke bange for at trække alt det til sig, som han har brug for, om han så henter hos Truffaut eller *Ibsen.*

Det smukkeste afsnit i „Kvarteret Korpen" er det lange afsluttende, der begynder i det lille lysthus i haven bag de gamle huse. Anders snakker med Sixten, som nu stikker af; samtalen er træg og går hele tiden uden om det forfærdeligste, det næsten ublufærdige i, at Sixten tør og Anders ikke tør. Kameraet går lidt uden for lysthuset og kigger længe på de to, indtil Sixten smækker kasketten på og går ud til venstre – det hele virker stift og dødt. Hvorpå vi står for enden af en af kvarterets mørke porte og den lange og tunge stilhed pludselig brydes af Anders' råb på Sixten – valget er truffet, filmen kan sluttes af. Kort efter, det vil sige umiddelbart efter moderens fortvivlede ord, går vi med Anders langs de grå huse, hastigt og bestemt, mens Torellis trompetkoncert, der hele tiden har luret på Anders, nu bryder løs i triumf. Det afsluttende billede er helt i Truffauts ånd – en lille pige leger med en paraply, langsomt sænkes billedtempoet, indtil det helt falder til ro.

„Kvarteret Korpen" skildrer tredivernes virkelighed i en poetisk bevæget stil, der er præcis og dokumentarisk sandfærdig indtil mindste enkelthed. Widerberg rekonstruerer ikke Anders' verden, han kredser om sine egne indtryk og minder fra den svundne tid og skaber dermed en filmisk virkelighedsskildring, der virker bevægende og autentisk og ægte.

Jørgen Stegelmann.

Højdepunktet

NATTVARDSGÄSTERNA („Lys i mørket"), Sverige 1962. Prod.: Svensk Filmindustri (Allan Ekelund). Instr. og manus.: Ingmar Bergman. Foto: Sven Nykvist. Klipning: Ulla Ryghe. Dekor.: P. A. Lundgren. Medv.: Ingrid Thulin (Märta Lundberg), Gunnar Björnstrand (Tomas Ericsson), Max von Sydow (Jonas Persson), Gunnel Lindblom (Karin Persson), Allan Edwall (Algot Frövik), Kolbjörn Knudsen (Knut Aronsson), Olof Thunberg (organist Fredrik Blom), Elsa Ebbesen (enkefru Magdalena Ledfors).
Dansk distrib.: Nordisk Films Ko. Dansk prem.: 1. 9. 1964, Metropol. Længde: 2220 m (82 min.).

„Nattvardsgästerna" er midterpartiet i den trilogi, hvis første og sidste del „Såsom i en spegel" og „Tystnaden" vi allerede har set. Det er ikke særligt respektfuldt mod *Bergman,* at den danske udlejer udsender filmene i forkert rækkefølge. Det er formentlig heller ikke særlig kommercielt kløgtigt at lade „Nattvardsgästerna" følge efter „Tystnaden". På den anden side forekommer det at være en rimelig disposition, fordi „Nattvardsgästerna" betegner højdepunktet i trilogien. Over for de to andre kunne man ikke befri sig for en følelse af desengagement. Man var på forskellig måde uden for Bergmans magi, lidt fraværende. Men i „Nattvardsgästerna" er man atter underkastet hans vældige kunstneriske koncentration og kraft. Mens den ældre og noget træge generation af hjemlige dagbladskritikere i de senere år har hyldet Bergman med en begejstring, der står i besynderlig kontrast til den overbærenhed, man havde til overs for ham i fyrrerne, er det blandt de yngre blevet moderne at affærdige ham. „Nattvardsgästerna" gør denne fashionable degout urimelig. Det er en film af en mester, og på mange måder forekommer den at være det yderste udtryk for en kunstners formåen og personlige manifestation. Man tror, at „Nattvardsgästerna" kommer nærmest det ideal, som Bergman så ihærdigt har søgt i film efter film. Alt er udtryk, alt er væsentligt, al filmmekanik er skrællet bort. Man har indtryk af, at Bergman har nået det fuldkomne udtryk for sig selv.

Filmens tema er selvransagelse, og den, der gør op med sig selv, er præsten Tomas Ericsson, en person, der har fællestræk med andre af Bergmans personer. Hans situation koncentreres i forholdet til nogle få medmennesker. Tomas er en fiasko. Han har søgt en gud, der kunne give ham tryghed, men han er kommet længere og længere ind i selvanfægtelser. Denne nøgne og fjendske novembersøndag erkender han, at han har mistet forbindelsen med Gud. Overalt møder han kun Guds frygtelige tavshed. Og dermed er han også blevet afskåret fra sine medmennesker. Han er ude af stand til at hjælpe dem. Når de søger ham, benytter han dem til selvbekendelser. Men alle søger deres eget. Lærerinden Märta tigger Tomas om at blive brugt, men præsten har haft sin kærlighed med sin afdøde kone. Der er ingen vej ud for Tomas. Han kan nå frem til

den bitre erkendelse, at det er ligegyldigt om Gud er til eller ej. Den eneste trøst er kærligheden, fællesskabet med andre mennesker, men Tomas har låst sig fast i isolation. For ham er der ingen trøst.

Filmen handler derfor om troens sammenbrud, og fjernheden mellem mennesker, om den store tavshed, Guds tavshed og tavsheden mellem mennesker. Og Bergman har formuleret disse desperate sandheder, eller rettere stadier af en sandhed med ubønhørlig klarhed. Filmen er renset for effekt, den er næsten asketisk, og man kommer til at tænke på *Dreyer* og *Bresson,* hvor ugerne Bergman end vil have disse kunstnere inddraget i billedet.

I løbet af få sekunder fører Bergman os midt ind i dramaet. Filmens *establishing shots* er forbilledlige (man tænke på *Ozu*). Personerne er præcist placeret i deres milieu og over for hinanden, og resten af filmen er da koncentreret om menneskene, ja næsten bogstaveligt om ansigterne. Et højdepunkt, der viser Bergmans formidable evne til at skabe overensstemmelse mellem indhold og udtryk, er scenen, hvor *Ingrid Thulin* i stort nærbillede læser sit brev til Tomas. Tilbage er her blot et ansigt i bevægelse, men ikke en nuance i følelsernes drama er skjult. Og *Gunnar Björnstrands* Tomas er også udtryk i hver bevægelse.

„Nattvardsgästerna" er Bergmans mest fængslende film i lang tid. En kunstners kamp har her fundet sit fuldstændigt dækkende udtryk i et sjæledrama, hvor alt virker sammen til en fuldendt enhed af ord og billeder, drama i sin essens.

Ib Monty.

Yeah, Yeah, Yeah!

A HARD DAY'S NIGHT („En hård dags nat"), England 1964. Prod.: Proscenium Films (Walter Shenson). Instr.: Richard Lester. Manus.: Alun Owen. Foto: Gilbert Taylor. Klipning: John Jympson. Dekor.: Ray Simm. Musikalsk ledelse: George Martin. Sange: John Lennon og Paul McCartney. Medv.: John Lennon (John), Paul McCartney (Paul), George Harrison (George), Ringo Starr (Ringo), Wilfrid Brambell (bedstefar), Norman Rossington (Norm), John Junkin (Shake), Victor Spinetti (fjernsynsproducer), Kenneth Haigh (reklamemanden), Anna Quayle (Millie), Deryck Guyler (politibetjent), Richard Vernon (togpassager) Michael Trubshawe (direktøren i klubben), Eddie Malin (tjener).
Dansk distrib.: United Artists. Dansk prem.: 3. 8. 1964, Kinopalæet. Længde: 2395 m (88 min.).

Det ser ud til, at fornyelsen i engelsk film nu ligger et andet sted, end man først ventede det. Den nye engelske realisme er kørt fast i akademisme, og de instruktører, der så energisk gik løs på den engelske virkelighed er nu endt i en ny *establishment. Karel Reisz'* „Night Must Fall" skal ikke være meget fornyende, og *Tony Richardson* er foreløbig kommet helt ud i det hektiske med „Tom Jones". Men som antydet i *Morten Piils* artikel om engelsk film på vrangen i sidste nummer af „Kosmorama" er der håb at hente andre steder. Det liv, som stædigt er pint ud af de stærkt socialt engagerede virkelighedsbeskrivelser, finder man nu i en række film, der mindre udogmatisk ernærer sig af virkeligheden. *Clive Donners* „Some People" var frisk og uprotegerende i sin skildring af unge mennesker, og *Richard Lesters* film omkring „The Beatles" er en sprudlende vital film. Den kommer ikke med generelle *statements* om ungdom og pop, og den vil formentlig forvirre de kulturbekymrede intellektuelle med de rigtige meninger, hvis de da ikke bekvemt vil overse den.

Alun Owen har i sit manuskript tacklet problemet at lave den første film med den populære kvartet rigtigt. I stedet for at give endnu en af de trivielle *life stories* har han skrevet et løst, men ikke derfor usammenhængende manuskript, der giver god plads for de improvisationer, der tydeligvis har været vigtige for Lester. Vi får præcise indblik i gruppens hverdag, et par døgn på farten, og filmen former sig som én lang improvisation. Instruktionen er forbilledligt afslappet, og Lester viser især sin fornemmelse i udvælgelsen. De fire charmerende fyre er tydeligvis ofte afluret af flere kameraer samtidig. Den moderne form med *candid camera* og med påvirkninger fra TV-teknik mestrer Richard Lester fint og anvender den netop med god mening i en film, der skildrer fire entertainere, hvis verden er TV-studier, koncertsale, hoteller, og som konstant er omgivet af apparatur, kameraer, projektører. Filmen giver et forbløffende indforstået billede af den verden, „The Beatles" befinder sig i. Og filmen er ikke forarget eller henrykket. Den er konstaterende. Sådan er betingelserne, og hvis man har så megen personlighed og individuel integritet som de fire unge mennesker, er der ingen grund til at lamentere. De er charmerende, veloplagte, uden selvhøjtidelighed eller sentimentalitet. De kan lide at more sig og repræsenterer på deres egen facon en protest mod en verden af højtidelighed og alvor. Dette perspektiv er søgt understreget ved indførelsen af den lidt kunstige figur, onklen, *a nice clean little old man,* der

lidt for tydeligt sættes op som en kontrast mod de fire flinke fyre som en repræsentant for den elskværdige fup.

Deres personlighed kommer bedre frem i andre scener, f. eks. er pressemødet, hvor de fuldstændig pulveriserer de blaserte journalister, lifligt. Der er helt marxske detailler, og Lester får os til at kunne lide dem, fordi de ikke er præget af den kultdyrkelse, de er ofre for. De tager deres publikum en smule fraværende og høfligt, let undrende over ekstasen, og de spiller især, fordi de kan lide det.

Den musikalske side er naturligvis væsentlig, og Lester har ofte glimrende ideer. Den mest vellykkede kombination af lyd og billede finder man i den sekvens, hvor de til melodien „Can't Buy Me Love" slippes løs på en stor mark. Her leges der med bevægelse bedre end i nogen eksperimentalfilm, og der er rytmisk poesi som i de bedste musicals.

„En hård dags nat" er en oplevelse, fordi den ikke søger at bekræfte vaneforestillinger. Den registrerer åbent og er frigjort fra teoretiseren. Den holder af „The Beatles", og vi andre kommer til det, fordi de er levende, de kan lide at leve, og de repræsenterer ikke andre end sig selv. Denne film siger det samme, som blev sagt i „Some People": „Der skal mange slags musik til at få verden til at swinge". Og den siger det smukt.

Ib Monty.

Systemerne

LE PETIT SOLDAT („Den lille soldat"), Frankrig 1960. Prod.: Georges de Beauregard og Societé Nouvelle de Cinéma. Instr. og manus.: Jean-Luc Godard. Foto: Raoul Coutard. Musik: Maurice Leroux. Klipning: Agnès Guillemont, Nadine Marquand, Lila Herman. Medv.: Michel Subor (Bruno Forestier), Anna Karina (Veronica Dreyer), Henri-Jacques Huet (Jacques), Paul Beauvais (Paul) Lazlo Szabo (Lazlo).
Verdenspremiere 25. 1. 1963 i Paris. Dansk distrib.: Teatrenes Filmkontor.
Dansk premiere: 13. 8. 1964, Carlton. Længde: 2380 m (87 min.).

„En travelling er et spørgsmål om moral."
J.-L. Godard.

„Min aktive periode er forbi. Jeg er blevet ældre. Nu begynder eftertankens tid." Således lyder filmens første replik, sagt off-screen af Bruno – og den er meget symptomatisk for „Den lille soldat", Godards første film efter „Aandeløs". Man kunne med god grund have ventet en udpræget politisk film: den handler om hemmelige agenter i Genève under Algierkrigen og har som bekendt været totalt forbudt i godt 2 år. Men Godard har ikke villet lave en „engageret" film i almindelig forstand; han skildrer en intellektuel, Bruno Forestier, der er deserteret fra Frankrig og nu ved et tilfælde og uden begejstring arbejder for OAS mod araberne. Han er uden idealer; han forsøger ikke så meget at erkende sandheden om Algierkrigen, som sandheden om sig selv, sandheden i dens mest abstrakte betydning. „Den lille soldat" er snarere et filosofisk essay end en handlingsfilm. Hele filmen igennem hører man Bruno kommentere ting og begivenheder med udstrakt anvendelse af citater og allusioner til især fransk kultur. Undertiden lader Godard ham endog referere handlinger, som de fleste andre ville have fundet det indlysende at vise direkte (f. eks. at araberne hindrer ham i at begå selvmord i badeværelset). De i klassisk forstand underholdende og spændende scener er ret fåtallige: biljagten på radiokommentatoren Palivoda, torturscenerne, filmens indledning og egentlig ikke andre. Dog er der også tilløb til en lyrisk skildring af Genève. I en meget stor del af filmen synes man næsten, at kameraet blot er stillet op foran personerne som i en TV-reportage (de to scener mellem Bruno og Veronica på hotellet); men ved nærmere eftersyn opdager man, at også disse scener er filmet med Godards uhyre forfinede sans for det væsentlige, for det prægnante filmiske udtryk for

Michel Subor i torturscenen fra Godards „Le petit soldat".



personernes følelser, in casu måske snarere deres tanker.

Filmens store fejl er hverken dens kulturballast eller dens blufærdige forhold til *action*, men derimod dens mangel på fræk humor. Michel Poiccard (*Belmondo* i „Aandeløs") har ikke samme dannelse og intelligens som Bruno Forestier, men han er mere handlekraftig og charmerende og bliver derved et *helt* menneske, som er betydeligt mere foruroligende end Bruno. Godard burde have set, at nok er *Michel Subor* fuldt dækkende som en lidt selvmedlidende, intellektuel selvspejler, men han slår ikke til som en bejler, der med afvæbnende charme slår om sig med flotte vendinger. Bemærkninger som f. eks., at Bach skal høres kl. 8 om morgenen, Mozart kl. 8 om aftenen og Beethoven ved midnat, kunne vist kun en Belmondo have forlenet med den elegance, der ville have forhindret os i at blive irriteret.

Den æstetiske nydelse bliver derved mindre end den intellektuelle udfordring til dem, der tager de faste, dogmatiske standpunkter. For Bruno er det vigtigste i livet ikke at blive besejret. Både han og Michel Poiccard (og til dels også Nana i „Livet skal leves") er nået frem til en vis erkendelse og formulering af deres situation; de er lige på nippet til at kunne realisere deres drøm om et liv i absolut uafhængighed, da samfundet i form af henholdsvis en terror-organisation, politiet og underverdenen klapper i. Vi lever i *systemernes* tidsalder.

Fr. Gr. Jungersen.

Stroheimsk

APE REGINA („Ægtesengen"), Italien/Frankrig 1963. Prod.: Sancro Film-Fair (Rom)/Cocinor-Marceau (Paris). Instr.: Marco Ferreri. Manus.: Marco Ferreri og Raphael Azcona. Foto: Ennio Guarneri. Musik: Teo Usuelli. Medv.: Ugo Tognazzi (Alfonso), Marina Vlady (Regina), Walter Giller (Fader Mariano), Linda Sini (priorinden), Riccardo Fellini (Riccardo), Igi Polidoro (Igi). Dansk distr.: Film-Centralen Palladium. Dansk prem.: 19. 8. 1964, Palladium. Længde: 2525 m (95 min.).

Marco Ferreri er – som *Erich von Stroheim* var det – på samme tid fascineret og vred, når han står ansigt til ansigt med forråelsen og hykleriet. Af alle filmkunstnere i vore dage er han måske den eneste, som tydeligt fortsætter en satirisk tradition, der ikke uden videre lader sig bestemme præcist efter formål og sigte. Stroheim væmmedes ved samfundets gemenhed og forlorne værdighed, og han var på samme tid en vågen og grundig tilskuer, når det gemene og det hykleriske udfoldede sig mest konsekvent og mest stilfuldt. Satirikeren var på samme tid vred og fuld af medfølelse – satiren var aldrig entydig og stramt bundet af de fordomme, som professionelle satirikere ofte klamrer sig så doktrinært og bedrevidende til. På samme måde med Ferreri. Derfor er det ganske rimeligt, at den, der søger den stramt bundne satire, må føle sig desorienteret og ladt i stikken, når han møder Ferreris film og ikke i dem kan finde et sted at knytte det faste satiriske mønster til. Ferreri satiriserer ikke efter gængse mønstre – han beskriver, og i beskrivelsen lægger han både en forfærdende tragik og en grotesk komik, sin harme og sin medfølelse.

„Ægtesengen" beskriver en erotisk konflikt og manøvrerer fantastisk sikkert med så at sige alle den erotiske komedies klicheer. En yngre ægtemand og en ung kone, han lyksalig ved de erotiske talenter, som hun åbenbarer, da ægteskabet er en realitet og ærbarheden derfor ikke krænkes. Men ægtemanden kan ikke følge med, og filmen tegner hans nederlag i alle trin, fra den første træthed til den død, der udfrier ham fra et seksuelt trælleri og en kone, der vokser i kvindelig og madonna-agtig styrke i takt med hans fornedrelse og lammelse. Ferreri kombinerer ustandselig det erotiske med det religiøse, pigen er from indtil det kunstige, og en hellig uskyldighed forskønner hendes ansigt, hvor bare det lille mærkværdigt farlige smil røber en hemmelighedsfuld og forfærdende rå styrke. Kvinden i „Ægtesengen" er bidronning og manden hendes offer, et ynkeligt individ, som muntert og naivt springer i fælden, og som efter den første stritten-imod tager sit nederlag med stilfærdig tålmod. Der er megen hvas ironi i filmens sammenstilling af sine to hovedpersoner, begge billeder på det omvendte og det paradoksale i konventionerne, og Ferreri, der denne gang virker stærkt kvindehadsk, myrder titusind dogmer om det evigt kvindelige. „Ægtesengen" er en grotesk tragedie og en pinagtig komedie om det erotiske tyranni, og Marco Ferreri angriber som Stroheim konventionerne med en sjælden sans for de farlige detailler og for de præcise antydninger.

Jørgen Stegelmann.

Outsideren

TO, Danmark 1964. Prod.: Laterna film. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Manus.: Klaus Rifbjerg. Foto: Georg Oddner. Cinema Scope. Musik: Georg Riedel. Klipning: E. Nisted. Medv.: Jens Østerholm (Niels), Yvonne Ingdahl (Lone), Peter Steen (Fritz), Kjeld Jacobsen (biografinspektøren), Birgit Bruël. Prem.: 30. 8. 1964, Carlton, Nygade, Triangel. Længde: 2420 m (90 min.).

Kjærulff-Schmidt, Rifbjerg og *Jens Østerholm* digter i „To" videre på Østerholms rolle i „Weekend", den ensomme i bundtet, en klog og ond ødelægger, i „To" anskuet i al sin ynkværdighed og umulighed. Niels i „To" er en sentimental moderne døgenigt, og hans eventyr er gengivet i en løs og springende stil, der bestemt tager afstand fra en analyse, som taler om udvikling og forandring. Man slutter som man begyndte, tilsyneladende sjusket og umotiveret, i virkeligheden i fast overensstemmelse med den menneskefornemmelse, som også kom til orde i „Weekend": Der sker så meget, og der sker egentlig ingenting. Når Niels til sidst håbløst og forvirret styrter gade op og gade ned efter den pige, som han vistnok nu har mistet, så ved ingen, om han nu er blevet mere voksen – vi ved bare, at muligheden måske er der.

Kjærulff-Schmidt er blevet en sikrere instruktør siden „Weekend", selv om hans første film fremkaldte flere chok end den anden. Han opfatter smukt byen i dens relation til menneskene, men overbroderer ofte den københavnske geografi. Bedst er det lykkedes for ham at fastholde det upræcise i skildringen af hovedpersonen, som Østerholm spiller meget irriterende og meget ynkeligt. Niels er et skvadderhode og en outsider, men et sted i én bliver der konstant hængende lidt sympati for denne talentløse oprører, der aldrig er morsom, hvor meget han end prøver, og som aldrig kommer ud over den kontakthungrende pubertet. Igen en film om at blive voksen – ganske som „Weekend" er „To" præget af en stemning af noget hektisk og forgæves.

Gådefuldt: Hvorfor er det så grinagtigt, at Niels er biografkontrollør? *Birgit Bruël* kæmper for at le muntert, da hun hører det, og hensætter tilskueren i stille ønske om, at man helt havde skåret dette afsnit fra Niels' fortid ud. En scene med biografinspektøren, der fortæller om det erotiske på film, virker desuden i ubehagelig grad nedladende og arrogant.

J. S.



Writer-Directors

John Russell Taylor: „Cinema Eye, Cinema Ear". Methuen. London 1964.

*John Russell Taylor*s bog med den smarte, men ikke særlig meningsgivende titel, har fået succes (også på museets bibliotek, ser man), fordi den handler om det helt rigtige: Moderne film, forstået ud fra den aktuelle writer-director problematik. Her er essays om en række af de moderne filmfolk som tydeligst retfærdiggør behandling, og her er i hvert fald *tilløbet* til at forklare, hvori den revolution består, som igen synes at ville gøre filmen til én mands værk.

Man kan vælge at belyse sagen fra to ganske forskellige sider. Enten kan man gå til værks ud fra et materialistisk kunstsyn og forklare hvilke økonomiske – og det vil delvis sige tekniske – forudsætninger writer-director filmen har. Eller man kan begynde og ende i kunstværkerne selv. Det er det sidste Taylor gør, skønt han lægger for med seks siders generelle betragtninger. Undertitlen på hans bog er „Some Key Film-makers of the Sixties", og derfor kan man ikke sige han har lovet for meget. Hver af hans seks „Key Filmmakers" behandles intelligent, med variabel indlevelsesevne, men altid på en stimulerende façon. Det det kniber med er *oversigt*, en stillingtagen til hvad der er fælles for disse seks writer-directors *(Fellini, Antonioni, Buñuel, Bresson, Bergman, Hitchcock)*. Dette fælles kunne uden tvivl være udledt af den „rene" iagttagelse af deres film, Taylors materiale er godt nok til at man kunne have ønsket sig en konklusion. Men endnu rigere ville bogen tillige have været, hvis den også havde indeholdt et afsnit, hvor man nærmede sig kunstværkerne fra et materialistisk hold, forklarede om filmbudgetter og filmmarkeder *før* filmen for alvor blev et teamwork, under teamworkets guldalder og i dag, hvor teamworkfilmen synes at trives side om side med writer-director filmen.

Mens vi er ved det hypotetiske, kunne man have tænkt sig, at Taylor var trængt ind på selve *arbejdspladsen.* Writer-director-filmen er omgivet af en fantastisk mytologi. *Truffauts* serviet-notater, *Godards* improvisationer, *Dreyers* hypnose, Fellinis cirkusmusik og *Bo Widerbergs* pragtfulde erklæring (ved et møde i Lund) om, at alt hvad man behøvede at vide for at instruere en film kan læres på en eftermiddag. Man havde indtrykket af, at Taylor ved sit skrivebord godtager for meget af mytologien: At mangt og meget ville blive tydeligere for ham og for os, hvis han var gået ud og havde set tingene blive til.

Et sted skriver han om Bergman: „Too often in Bergman's films one senses the writer doing a good imaginative job on the script, working with complete mastery within the chosen medium, and then the director taking over and setting out to 'do something with' what has been written, to make the most of it, to choose the most telling way of realizing it for the screen."

Bortset fra, at jeg personligt ikke har den fornemmelse ved Bergmans film, men tværtimod føler at et fremmedelement ville have klædt dem (dette fremmedelement opleves knap nok når, som i „Jomfrukilden", andre har skrevet manuskriptet) finder jeg, at Taylor her går farligt langt i retning af at nøjes med sine fornemmelser. Enten en nærmere forklaring eller (bedre) en undersøgelse *on location* af, hvad der virkelig går for sig, ville have været at foretrække.

Med rette er Taylors writer-director begreb meget rummeligt. Trods fornemmelserne er Bergman altså kommet med, og Hitchcock, som ikke „skriver" en linie selv, (men kun skriver med kameraet) ligeledes. Herved udviskes en linie, som i visse – ofte fra litteraturen ankommende – kritikeres bevidsthed skulle være afgørende, skillelinien mellem den der kan koncipere *hele* historien, og den der må tage andres fantasi til hjælp. Det afgørende er for Taylor – med rette, synes jeg – om instruktøren sætter sit personlige præg på hele filmen og på alle sine film. Det gør Hitchcock, men det gør Ford strengt taget også, skønt begge næsten altid låner historierne fra litteraturen, og skønt de bruger manuskriptforfattere. Det er dog dem der vælger, deres indflydelse på manuskriptets udformning er total, og de står i en situation, hvor deres kunstneriske frihed formodentlig er lige så stor som Antonionis eller Bergmans (men herom måtte Taylor meget gerne have berettet).

Taylors seks essays stimulerer til en del modsigelse. Allerede valget af de seks instruktører sætter visse tanker i gang, f. eks. får den religiøse film stærk overvægt, hvis det generer én. Taylor fælder mange domme, og nogle af dem er mere definitive end argumenterede. Men han er livlig og velorienteret, og ikke mindst hans essay om Fellini (som han sætter meget, meget højt) og Hitchcock (hvis tredie og seneste periode opvurderes til fordel ikke blot for den midterste, men også den første) ligger på et højt niveau. Derimod har han alt for meget fart på i det afsluttende essay om nouvelle vague, hvori der ikke står stort andet end banaliteter. *Resnais* får otte sider, *Démy* halvanden linie, hvilket naturligvis ikke nødvendigvis er nogen kvalitetsvurdering, men dog noget forvirrende for den, der har svært ved at se, hvad Resnais overhovedet har at gøre i et kapitel om nouvelle vague.

Med alle disse forbehold anbefaler man bogen, udfra hvis sider det i hvert fald lyser, at vi lever i en filmens guldalder, hvor der virkelig *er* noget at være enig og uenig om.

Anders Bodelsen.

OBS!

I begyndelsen af november udkommer første bind af

SE – DET ER FILM

En antologi af filmessays ved Ib Monty og Morten Piil.

Indeholder artikler og essays af og om

Siegfried Kracauer
James Agee
D. W. Griffith
Mack Sennett
Lotte Eisner
Eisenstein
Pudovkin
von Stroheim
Jean Vigo
John Grierson
Fritz Lang
Jean Renoir
Orson Welles
Gavin Lambert
André Bazin

Udgivet af Det Danske Filmmuseum og Fremads Fokusbøger.

Pris 12,75. Fås kun i boghandelen.

Tidsskrifterne...

Meget af det mest spændende og inspirerende, der skrives om film, finder man i tidsskrifterne. Vi har derfor fundet det rimeligt i hvert nummer at give en orientering om indholdet i vore udenlandske kollegatidsskrifter. For at gøre denne orientering endnu klarere og overskuelig, vil vi for fremtiden give den i samme form som „Repertoiret". Alle de tidsskrifter, der vil blive omtalt i denne rubrik, kan naturligvis læses på Filmmuseet.

SIGHT AND SOUND. I sommernummeret finder man første del af en række *Kurosawa*-kommentarer til hans egen produktion, film for film. Der er artikler om *Frankenheimer, Peter Lorre* og *Jacques Demy*, og *Geoffrey Nowell-Smith* filosoferer over temaet realisme–naturalisme i filmen.

FILMS AND FILMING. *Fred Zinnemann* beretter om sine hensigter med „Behold a Pale Horse" i septembernummeret, der endvidere indeholder sidste del af artiklen om *Gene Kelly* og en artikel om *Belmondo*.

FILM QUARTERLY. I sommernummeret analyseres „Stilheden" og „Hud". Cinéma-vérité tages op til drøftelse af tre skribenter, og *Peter Cowie* interviewer *Lindsay Anderson*.

FILM CULTURE. Forårsnummeret, der er det sidst modtagne, indeholder de efterhånden obligate proklamationer og manifester om „The New American Cinema". Mere underholdende er et interview med *baron de Gunzburg* om „Vampyr".

FILMS IN REVIEW. August-septembernummeret indeholder *career-stories* med filmografier om *Boris Karloff* og *Bebe Daniels*. Som sædvanlig kan man overspringe anmeldelserne.

CAHIERS DU CINÉMA. August-septembernummeret (158) er et *Kenji Mizoguchi*-nummer. Man vil bl. a. finde seks samtaler med Mizoguchi. I nummeret har *Jean Béranger* interviewet *Bo Widerberg*.

POSITIF. Et tredobbelt nummer (61-63, juni-juli-august) beskæftiger sig med det uopslidelige tema „l'érotisme". I en underholdende enquête spørges en lang række filmskribenter bl. a. om, hvilken film de finder mest erotisk og om filmen har haft nogen indflydelse på deres erotiske liv. Nummeret er fyldt med billeder af dejlige damer.

CINÉMA 64. I september-oktobernummeret findes interviews med en række franske filmkomponister, som også er filmograferede. *Andrzej Munks* „Pasazerka" behandles udførligt. Nummeret indeholder i øvrigt sidste halvdel af et *Truffaut*-interview.

PRÉSENCE DU CINÉMA. Nr. 20 drejer sig om *Losey* og *Fuller*. Der er interviews med begge og en Losey-filmografi.

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA. Septembernummeret indeholder manuskriptet til *Elia Kazans* „Et ansigt i mængden", suppleret med fortegnelse over Kazans film og teateriscenesættelser.

FILMKRITIK. Septembernummeret (nr. 9) behandler to amerikanske filmkomikere. *Enno Patalas* skriver om *Buster Keaton* og *Hans Stempel* om *Jerry Lewis*.

CHAPLIN. Sommernummeret (47) har Cannes-rapport, *Stig Björkman* interviewer *Jacques Demy*, og der er en nordisk situationsrapport, hvori *Johan Bergengren* meget velorienteret skriver om dansk film.

FILMRUTAN. Nummer 2 fra 1964 præsenterer *Yngve Gamlin*, der skal have afsluttet sin første helt selvstændige spillefilm „Är du inte riktigt klok?" efter manuskript af *Lars Forsell*. Gamlin er kendt fra „Knäpp upp"-gruppen og for kortfilm, bl. a. naturfilmparodien „Der Wassersprüchler" fra 1957. I nummeret skriver i øvrigt *Arne Svensson* om *Satyajit Ray*. Der er et Ray-index, og der er en artikel om *Louis Malle*, hvis glimrende „Le feu follet" også burde vises her i landet.

Filmindex LXX

STANLEY KUBRICK

AF LUISE ROOS

Day Of The Fight. Stanley Kubrick 1949/50. I., M. og F: Stanley Kubrick ass. af Alex Singer. 15 min. Dokumentarfilm.

Flying Padre. R.K.O./Stanley Kubrick 1951. I., M. og F.: Stanley Kubrick. 9 min. Dokumentarfilm.

Fear And Desire. Stanley Kubrick Production/Martin Perveler 1953. I: Stanley Kubrick. M: Howard O. Sackler. F: Stanley Kubrick. Mu: Gerald Fried. Medv: Frank Silvers, Kenneth Harp, Paul Mazursky, Steve Coit, Virginia Leith, David Allen. 68 min.

Killer's Kiss. Stanley Kubrick Production/Morris Bousel 1955. I., M. og F: Stanley Kubrick. Mu: Gerald Fried. Medv: Frank Silvera, Jamie Smith, Irene Kane, Ruth Sobotka, Jerry Jarret, Mike Dana, Felice Orlandi, Ralph Roberts, Phil Stevenson Julius Adelman, David Vaughan, Alec Rubin. 67 min.

The Killing (Det store gangsterkup). Harris-Kubrick Productions/James B. Harris 1956. I: Stanley Kubrick. M: Stanley Kubrick efter Lionel Whites roman „Clean Break". F: Lucien Ballard. Mu: Gerald Fried. Medv: Sterling Hayden, Coleen Gray, Vince Edwards, Jay C. Flippen, Marie Windsor, Ted DeCorsia, Elisha Cook, Joe Sawyer, Tim Carey, Jay Adler, Joseph Turkel, Kola Kwarian, James Edwards. 83 min. Da. prm.: 10. 4. 1959.

Paths of Glory (Ærens vej). Bryna Productions/James B. Harris 1957. I: Stanley Kubrick. M: Stanley Kubrick, Calder Willingham og Jim Thompson efter Humphrey Cobbs roman. F: George Krause. Mu: Gerald Fried. Medv: Kirk Douglas, Ralph Meeker, Adolphe Menjou, George MacReady, Wayne Morris, Richard Anderson, Joseph Turkel, Timothey Carey, Peter Capell, Susanne Christian, Bert Freed, Emile Meyer, John Stein, Kem Dibbs, Jerry Hausner, Frederic Bell, Harold Benedict. 86 min. Da. prm.: 10. 4. 1959.

Spartacus (Spartacus). Universal/Bryna Production/Kirk Douglas 1959-60. I: Stanley Kubrick. M: Dalton Trumbo efter Howard Fasts roman. F: Russell Metty. Mu: Alex North. Medv: Kirk Douglas, Laurence Olivier, Jean Simmons, Charles Laughton, Peter Ustinov, John Gavin, Tony Curtis, Nina Foch, Herbert Lom, John Ireland,

John Dall, Charles McGraw, Joanna Barnes, Harold J. Stone, Woody Strode, Peter Brocco, Paul Lambert, Robert J. Wilke, Nicholas Dennis, John Hoyt, Fred Worlock. 196 min. Da. prm.: 21. 1. 1962.

Lolita. Seven Arts/AA/Anya/Transworld/James B. Harris 1961. I: Stanley Kubrick. M: Vladimir Nabokov efter egen roman. F: Oswald Morris. Mu: Nelson Riddle. Medv: James Mason, Sue Lyon, Shelley Winters, Peter Sellers, Diana Decker, Jerry Stovin, Suzanne Gibbs, Gary Cockrell, Marianne Stone, Cec Linder, Lois Maxwell, William Greene, C. Denier Warren, Isobel Lucas, Maxine Holden, James Dyrenforth, Roberta Shore, Eric Lane, Shirley Douglas, Roland Brand, Colin Maitland, Irvin Allen, Marion Mathie, Craig Sams, John Harrison. 153 min. Da. prm.: 2. 3. 1963.

Dr. Strangelove – Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (Dr. Strangelove). Hawk Films/Stanley Kubrick 1963. I: Stanley Kubrick. M: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George efter Peter Georges roman „Red Alert". F: Gilbert Taylor. Mu: Laurice Johnson. Medv: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn, Slim Pickens, Peter Bull, Tracy Reed, James Earl Jones, Jack Creley, Frank Berry, Glenn Beck, Shane Simmer, Paul Tamarin, Gordon Tanner, Robert O'Neil, Roy Stephens, Laurence Herder, John McCarthy, Hal Galili. 94 min. Da. prm.: 2. 4. 1964.

Filmindex LXXI

JOHN FRANKENHEIMER

AF JANUS BARFOED

The Young Stranger. (Min Søn er en Fremmed). R.K.O./Stuart Millar 1957. I: John Frankenheimer. M: Robert Dozier. F: Robert Planck. Mu: Leonard Rosenman. Medv: James MacArthur, Kim Hunter, James Daly, James Gregory, Whit Bissell, Jeff Silver, Roxanne Arlen, Jack Mullaney, Eddie Ryder, Jean Corbett, Charles Davis, Marian Seldes, Terry Kelman, Tom Pittman, Howard Price, Edith Evanson. Da. prm.: 21. 3. 1962.

The Young Savages. (Det gælder min Søn). Contemporary Prod./Pat Duggan 1961. I: John Frankenheimer. M: Edward Anhalt & J. P. Miller efter Evan Hunter. F: Lionel Lindon. Mu: David Amran. Medv: Burt Lancaster, Dina Merrill, Shelley Winters, Edward Andrews, Vivian Nathan, Larry Gates, Telly Savalas, Pilar Seurat, Jody Fair, Roberta Shore, Milton Selzer Robert Burton, David Stewart, Stanley Kristien, John Davis Chandler, Clegg Hoyt. Da. prm.: 26. 3. 1962.

All Fall Down. (En moderne Helt). MGM/John Houseman 1962. I: John Frankenheimer. M: William Inge efter James Leo Herlihy. F: Lionel Lindon. Mu: Alex North. Medv: Eva Marie Saint, Warren Beatty, Karl Malden, Angela Lansbury, Brandon deWilde, Constance Ford, Barbara Baxley, Evans Evans, Colette Jackson, Jennifer Howard, Albert Paulsen, Madame Spivy. Da. prm.: 31. 5. 1963.

Bird Man of Alcatraz. (Manden fra Alcatraz). Norma Prod./Stuart Millar & Guy Trosper 1962. I: John Frankenheimer. M: Guy Trosper efter Tom Gaddis. F: Burnett Guffey. Mu: Elmer Bernstein. Medv: Burt Lancaster, Karl Malden, Thelma Ritter, Betty Field, Neville Brand, Edmond O'Brien, Hugh Marlowe, Telly Savalas, Whit Bissell, Crahan Denton, Leo Penn, James Westerfield, Lewis Charles, Art Stewart, Adrienne Marden, Robert Burton. Da. prm.: 15. 11. 1962.

The Manchurian Candidate. (Kandidaten fra Manchuriet). M.C. Prod./George Axelrod & John Frankenheimer 1962. I: John Frankenheimer. M: George Axelrod efter Richard Condon. F: Lionel Lindon. Mu: David Amram. Medv: Frank Sinatra, Laurence Harvey, Janet Leigh, Angela Lansbury, Henry Silva, James Gregory, Leslie Parrish, John McGiver, Khigh Dhiegh, James Edwards, Whit Bissell, Lloyd Corrigan, Tom Lowell, Douglas Henderson, Barry Kelley, Albert Paulsen. Da. prm.: 3. 4. 1963.

Seven Days in May. (Syv Dage i Maj). Seven Arts/Joel Prod./Edward Lewis 1964. I: John Frankenheimer. M: Rod Serling efter Fletcher Knebel & Charles W. Bailey II. F: Ellsworth Fredericks. Mu: Jerry Goldsmith. Medv: Burt Lancaster, Kirk Douglas, Fredric March, Ava Gardner, Edmond O'Brien, Martin Balsam, George MacReady, Whit Bissell, Hugh Marlowe, Bart Burns, Andrew Duggan, Richard Anderson, John Larkin, Jack Mullaney, Malcolm Atterbury, John Houseman. Da. prm.: 12. 6. 1964.

Le Train. United Artists-Ariane, Paris-Dear Film, Rom/Robert Velin. I: John Frankenheimer. M: Franklin Coen, Frank Davis og Walter Bernstein efter roman af Rose Valland. F: Willy Holt. Medv: Burt Lancaster, Paul Scofield, Jeanne Moreau, Claude Dauphin, Suzanne Flon, Michèle Girardon, Charles Milo, Albert Rémy, Jacques Marin, Bernard Lajarrige, Michel Simon.

„Kosmorama" udgives af Det Danske Filmmuseum, Vestergade 27, København K. Minerva 2686. Ekspedition hverdage 9–16.30, lørdag 9–12, Byen 1503.

Forevisningssalen er i Frederiksberggade 25, 3. sal.

Museets bibliotek i Vestergade 27 er åbent hverdage 12–15, lukket om lørdagen, og åbent tirsdag 19–21.

„Kosmorama" koster tilsendt 10 kr. pr. årgang (4 numre). Enkelte numre koster kr. 2.75. Tidsskriftet kan kun fås direkte fra Filmmuseet, giro 467 38.

De 8 første årgange kan stadig fås for 8 kr. pr. årgang. Enkelte numre fra de 5 første årgange kan købes for 1 kr. pr. stk., fra 6., 7., 8. og 9. årgang for kr. 2,25 pr. stk., fra 10. årgang for kr. 2,75 pr. stk. 9. årg. nr. 59 og 62 er udsolgt.

Komplet index over indholdet i de 8 første årgange foreligger. Pris 2 kr.

Med henvisning til kommentarer i Axel Madsens Hollywood-rapport peges på billedet overfor. Det er Carroll Baker og George Peppard i en inspireret scene fra Edward Dmytryks „The Carpetbaggers". Hun vinder.



Det Danske Filmmuseum præsenterer i oktober - november - december 1964

Slaget ved Somme · Shoulder Arms · Hearts of the World · Den store parade
What Price Glory? · Intet nyt fra Vestfronten · Tell England · Westfront 1918
Niemandsland · Morgenrot · Jeg anklager · Den store illusion

Den første verdenskrig på film

adgangskort · vestergade 27 · k · byen 1503

