

KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



11. ÅRGANG FEBRUAR 1965

69



Indhold

Dreyer om „Gertrud“	99
Buñuel om Buñuel	104
Den nye filmlov uden tårer	109
Rangel Vulchanov	113
1964's bedste (leder)	93
Repertoire	92
Close up	111
Læserbreve	111
Tidsskrifterne	127
Bedste filmplakat i 1964	128
Filmindex LXXIII (Rangel Vulchanov)	130

Filmanmeldelser:

„Gertrud“	94
„La Peau Douce“ (Silkehud)	117
„Le Mépris“ (Jeg elskede dig i går)	119
„My Fair Lady“ (My Fair Lady)	120
„Le Journal d'une Femme de Chambre“ (En kammerpiges dagbog)	122
„Michel Simon“	123
„The Asphalt Jungle“ (Asfaltjunglen)	124
„Lola Montès“	125

Forsidebilledet: „Cheyenne Autumn“ kommer herhjemme inden længe, og efter referaterne at dømme synes *John Ford* her at betragte sit elskede US Cavalry under en ny synsvinkel. Billedet viser *Richard Widmark*.

Side 2: Også *Jean-Luc Godards* „Une Femme Mariée“ og „Bande à part“ er sikret for Danmark, men man vil desværre udsende dem i den her nævnte rækkefølge. Øverst *Philippe Leroy* og *Macha Meril*, nederst *Anna Karina* og *Sami Frey*.

Repertoire...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama“s læsere, i dette nummer premierer i tiden 16.11 1964–17.1 1965 (redaktionens slutning).

THE ASPHALT JUNGLE (Asfaltjunglen), U.S.A. 1950. Anmeldt i dette nr.

5 MAND OG ROSA, Danmark 1964. *Sven Metblings* komedie når aldrig på højde med hans „Vi er allesammen tossede“ – den synes flere steder ganske sjusket – men skal roses for lyst til fabulerende nonsens og for en vis vitalitet i udformningen og i spillet.

GERTRUD, Danmark 1964, Anmeldt i dette nr.

GOLDFINGER (Agent 007 contra Goldfinger), England 1964. Vi kan stadig nyde James Bond-filmene som perfekt og ironisk fantasifuld underholdning, og vil overlade moralske skruper og bekymrethed over det, de „står for“ til de mere seriøse. *Guy Hamilton* er dog lidt mindre suveræn end *Terence Young*, der heldigvis vender tilbage på 4. opus i rækken.

HERRENPARTIE (Byen uden mænd), Vest-Tyskland 1964. *Wolfgang Staudte* er stadig den eneste tyske instruktør, man gider interessere sig for, og også i denne film optræder han som ond samvittighed, effektiv i sin grove karikeren af velfærdstyskere på selskabsrejse. I sin polemiske form er filmen ikke fri af det skematisk, men satiren er prægnant formet.

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE (En kammerpiges dagbog), Frankrig/Italien 1964. Anmeldt i dette nr.

MARY MARY (Ægteskabsskolen), U.S.A. 1963. *Mervyn LeRoys* filmatisering af *Jean Kerrs* komedie om skilsmisse og genforening. Næsten konsekvent koncentreret om skænderier i dagligstuen, replikkerne tager magten fra alt og alle, og til dels også fra LeRoy. Spillet virker forceret ud i næsten teoretisk hysteri.

LE MÊPRIS (Jeg elskede dig i går), Frankrig/Italien 1964. Anmeldt i dette nr.

MICHEL SIMON, Danmark 1964. Anmeldt i dette nr.

MY FAIR LADY (My Fair Lady), U.S.A. 1964. Anmeldt i dette nr.

LA PEAU DOUCE (Silkehud), Frankrig 1964. Anmeldt i dette nr.

LA RONDE (Kærlighedskarrusellen), Frankrig 1964. *Roger Vadim* angriber den gamle *Schnitzler*-historie med megen foragt for mandkønnet og med en lede, der skurrer præcist mod det fornemt arrangerede ydre apparat. Men der var rigtig nok engang en *Ophüls*-version, der tog sig tid til mere end som så.

SEND ME NO FLOWERS (Når enken er go'), U.S.A. 1964. *Doris Day* – sovebykomedie i middelklassen. Ikke videre realistisk i sit udgangspunkt, og iscenesat maskinelt af *Norman Jewison*, men *Day*, *Rock Hudson* og ikke mindst *Tony Randall* spiller flere scener op over filmens øvrige niveau.

STRAITJACKET (Spændetrojen), U.S.A. 1963, Rædsomt, men underholdende *Joan Crawford*-melodrama, på en gang komisk og betagende ved sin trofasthed mod en genre, der nu er det mindst fashionable moderne, som tænkes kan. Instrueret af *William Castle*, der sørger for en række ekstravagante *Crawford*-ture. Men kun for Hollywood-narkomaner.

THE SWORD IN THE STONE (Da kongen var knægt), U.S.A. 1963. *Wolfgang Reithermans* *Disney*-producerede tegnefilm er bedre end flertallet af sine forgængere, og i mange scener på højde med skrækfantasi i „Snehvide“. Visse afsnit skæmmes af de sædvanlige nutterier, men i sin helhed er filmen på de gamle højder.

THE TRAIN (Toget), U.S.A./Frankrig 1964. *John Frankenheimers* europæiske udflugt har resulteret i hans hidtil svageste film, hvor der ikke er den sædvanlige balance mellem spændingen i handlingen og de moralske perspektiver. Men ideen er klar nok. Også kunsten kræver ofre.

THE UNSINKABLE MOLLY BROWN (Den synkefri Molly Brown), U.S.A. 1964. *Charles Walters*-musical med meget af den klassiske veloplagthed og med en sympatisk respektløshed over for det fine og det dannede. Musikken er ikke særlig medrivende, men i sine bedste øjeblikke giver den koreografien og sangen det rette oplæg, og *Debbie Reynolds* lever op til rollen uden at blive alt for overenergetisk.

1964's bedste

Fransk og amerikansk film gav os de største oplevelser i biografen i 1964. Kærligheden og virkeligheden var under følsom observation i *Truffauts* „Silkehud“, *Godards* „Den lille soldat“ og „Jeg elskede dig i går“, i *Resnais'* hidtil bedste, „Muriel“, og i *Jacques Demys* skønne „Pigen med paraplyerne“. Spændvidden i amerikansk film demonstreredes af dens største unge begavelse *Stanley Kubrick* i den geniale fantasi „Dr. Strangelove“ og af de gamle mestre *Hitchcock* med „Marnie“ og *Hawks* med „Ude med snøren“. *George Cukor* kom atter i focus med sin perfekte udgave af „My Fair Lady“, mens vi af *Ford* måtte nøjes med „Kaptajnen, sergenten og Charmaine“ fra 1952. Komikken repræsenteredes livsaligt af *Jerry Lewis* i hans egen „Jerry som den skøre professor“, og under *Tashlins* instruktion i destruktionsfarcen „Hvem passer butikken?“. Den nye amerikanske komedie kunne betragtes i suveræn udfoldelse i *Blake Edwards'* raffinerede „Den lyserøde panter“.

Men selv mellem disse højdepunkter har man ikke haft grund til at kede sig. Amerikansk film fortsatte sin spændende udforskning af det politiske klima i *John Frankenheimers* „Syv dage i maj“, og *Frankenheimer* vender forhåbentlig tilbage til Amerika efter sin svagere europæiske „Toget“. *Roger Corman* var modig i den ujævne „Lynchning“ og „Den utæmmelige“ var *Martin Ritts* mest vellykkede film i lang tid. *John Huston* synes i færd med at finde melodien igen i den acceptable *Freud*-popularisering „Hemmelige lidenskaber“ og i den overlegent spillede *Tennessee Williams*-film „Fanget i natten“. *Williams* blev også gjort fængslende i *George Roy Hills* udgave af den bitre komedie, „Vildfaren i Paradis“. Og *Minnellis* „De fire ryttere“ var ikke uden momenter af visuel grandeur, ligesom *Kazans* „Amerika Amerika“ havde fremragende øjeblikke. *Robert Parrish* interesserede i sin første helt personlige film „På fransk facon“. Der arbejdedes med musicalformen i *George Sidneys* livskraftige „Bye Bye Birdie“ og i *Morton da Costas* kønt nostalgiske „The Music Man“. *Stanley Donen* forblev sikkert i komedien med *Hitchcock* i adnen „Tre mand frem for en enke“, og den amerikanske komedie dyrkede underholdende i *Michael Gordons* *Doris Day*-film „Hjælp, jeg har to koner“ og i *David Swifts* „Lån mig din mand“ med eksperten i realistisk komedie *Jack Lemmon*.

Nye franske: *Pierre Etaix* i „Den uheldige frier“, den opfindsomme *Claude Lelouch* med „Signalementet“, *Truffaut*-protegeen *Claude de Givray* med „Eddie gi'r den gas“. *Robert Enrico* skildrede sympatisk hverdags-parisere i „Ta' livet let“, og endelig lærte vi *Jean-Pierre Melville* at kende i „Døden giver ikke kredit“.

Den væsentligste film fra England var *Loseys* „Snylteren“, den mest levende *Richard Lesters* „En hård dags nat“. Hverdagsrealismen fik vi i *Tony Richardsons* „Sejr eller nederlag“, der reddedes af *Tom Courtenay*, som også var det fængslende centrum i *John Schlesingers* „Billy løgneren“. *Clive Donner* oversatte trofast *Pinter* i „Den mærkelige gæst“, men var mere sig selv i den lystige „Kun det bedste“.

Af andre lande stod Sverige bedst med de to *Bergman*-hovedværker „Lys i mørket“ og „Stilheden“, og mødet med *Bo Widerberg* i „Barnevognen“ og „Ravnekvarteret“ var bevægende.

Italien er stadig for slet repræsenteret herhjemme, men vi fik da *Marco Ferreris* bitre erotiske tragi-komedie „Ægtesengen“, og *Nino Manfredis* episode i „Erotica“ var ikke ueffen.

Wolfgang Staudte sendte os fra Tyskland den noget bastant satiriske „Byen uden mænd“, og man ville gerne have byttet *Masaki Kobayashis* demonstrative „Harakiri“ med nogle af de japanske mesterværker, vi stadig har til gode. Derimod var det godt, at *Sergei Samsonovs* „Cikaden“, én af halvtredsernes bedste russiske film, kom ud i biografene.

Øg dansk film? „Paradis retur“, „Selvmordsskolen“, „Tine“ og „To“, i tilbageblik besynderligt ens, kedelige og diffuse udtryk for dansk emotionel defaultisme.

GERTRUD

Det er utroligt, at det kunne ske igen. *Carl Th. Dreyers* nye film „Gertrud“ fik sin verdenspremiere i Paris. De danske aviser havde næsten alle sendt deres *big shots*, de veletablerede, officielle skriveskud, der med én prisværdig undtagelse fik lejlighed til endnu engang at afsløre deres uformuenhed og afmagt, når de møder det, de ikke venter. Ikke blot fejlbedømte man „Gertrud“ ud fra en bastant misforståelse af filmens intentioner, men man snød ikke sig selv for at anlægge katastrofestemmen. Man badede sig i dansk nederlagsstemning. Senere er konfusionen omkring „Gertrud“ ikke blevet mindre. Det er rørende, hvorledes man daglig citerede udenlandske anmeldere, der var pro et contra, men som ikke var meget mere kyndige end deres danske kolleger. Og siden har det sværmet med indlæg og læserbreve, der i første række har været interesseret i at stille skribenterne selv i forhold til filmen, at hakke på modstanderne etc. etc. Hele dette postyr har naturligvis sine interessante aspekter og siger sikkert ikke så lidt om danskerne, men selve filmen er blevet borte i de gensidige bekendelser. Og Dreyer hæver atter sig selv over sine konfuse landsmænd. Han vil ikke nægte, at han tidligere har lært af kritikken, men ikke denne gang. Hvordan skulle han dog også kunne det? Med „Gertrud“ har han skabt endnu et konsekvent værk, gennemført uden rysten, suverænt løftende sig over tid og sted, klart og fuld af kontrolleret følelse, og paradoksalt nok er den mest moderne danske film i årevis skabt af en 75-årig.

Dreyers forlæg er *Hjalmar Söderbergs* skuespil fra 1906, der almindeligvis rubriceres som et ibenskt problemdrama. Dreyer har selv oversat dialogen (og et par enkelte oversætterfejl fryder pedanterne), men han har endvidere set i *Sten Reins* bog om *Maria v. Platen*, modellen

til „Gertrud“, og af hendes skæbne har Dreyer fået inspirationen til den af ham selv tildigtede epilog. Dreyer vil formentlig selv sætte størst pris på den, der roser ham for at have fulgt *Söderberg* nøje. Vi andre må have lov at sige, at „Gertrud“ er blevet et personligt visionært kunstværk, netop fordi filmen er mere Dreyer end *Söderberg*. Med sin kunstneriske blufærdighed er Dreyer ikke den, der analyserer det specielt dreyerske. Det turde dog være evident, men var det altså ikke, at selvom skuespillet kan kaldes et naturalistisk stykke (der sikkert kan spilles meget vedrørende og nærværende og hvad det nu hedder inden for den traditionelle moderne iscenesættelsesform for klassikere) har Dreyer ikke søgt at skabe og har ikke skabt en naturalistisk film. Der er ingen grund til at gå ind på en nøjere påvisning af filmens forhold til den oprindelige tekst. Lad os endnu engang fastholde, at en kunstner må tage sit stof, hvor han finder det, og behandle det, som han vil. Og lad os derefter se på Dreyers værk, der til syvende og sidst er præget i hver detalje af Dreyers egne kunstneriske visioner.

I et forsøg på en analyse af filmen „Gertrud“ vil dens særpræg forhåbentlig træde frem. Man har påpeget, og Dreyer har selv sagt, at denne film fra hans side til en vis grad måtte betragtes som et eksperiment, et forsøg på i højere grad end tidligere i hans film at koordinere dialog og billede, at give dem samme kvalitative kraft. Dreyer har ikke derfor bragt dialogen i forgrunden, men billedernes funktion er i mere udpræget grad at åbne for perspektivet i personerne, der fremlægger sig selv i dialogen og i den måde, de bevæger sig på. Det er klart, at dette eksperiment ligger i tydelig fortsættelse af Dreyers foretrukne brug af travelling'en som æstetisk hovedfaktor. I denne brug af panoreringerne, ikke blot som en kamerateknik,

men som et middel til visuelt at forløse de emotionelle helheder i personerne, er det netop, at Dreyer på forbløffende måde helt af sig selv er kommet frem til noget væsentligt i moderne filmkunst. Man forstår, at det netop er denne funktionalistiske brug af travellings, der har fængslet bl. a. *Godard*. Når man ser „Gertrud“, kommer man til at tænke på „Le mépris“, hvor *Godard* i den store midterscene arbejder med billedmæssige helheder på nøjagtig samme måde som Dreyer. En anden stor instruktør, der har arbejdet med travelling'en på samme måde, er *Kenji Mizoguchi*. I den af museet i januar viste „Saikaku ichidai onna“ kunne man opleve, hvorledes *Mizoguchi* opnåede den optimale følelsesvirkning ved at anvende denne balance mellem kameraets bevægelse og personernes bevægelse, således at panoreringen ikke blot bliver en ydre visuel bevægelse horisontalt eller ind i billedet, men også udtrykker bevægelsen inden i personen og ind i personen. Som *Mizoguchi* ved Dreyer, at billedet ikke blot afslører den ydre virkelighed, det beskriver ikke blot det, vi kan se, men det afslører den indre bevægelse i ydre bevægelighed. Men det er jo blandt andet det, der adskiller filmkunstneren fra andre kunstnere.

„Gertrud“ er derfor også uhyre konsekvent en film af travellings. Det er betegnende, at filmen ikke rummer nærbilleder. Nærbilledet er knyttet til det lidenskabeligt ekspressive. I „Gertrud“ er vi på afstand, og vi er blandt mennesker, der ikke udtrykker sig lidenskabeligt ekspressivt.

Dreyer arbejder i filmen med totaliteter; filmen udspringer sig i få dekorationer, og der er kun én eksteriøroptagelse. Vi har stuen hos *Kannings*, i de sidste scener med afstikkere til køkken og gang. Der er drosken, operaen, festsalen, sidegemakket, *Erlands* værelse, og i epilogen *Gertruds* stue og forstue samt som eneste eksteriør parken.

I første scene blændes der op på *Kannings* stue. *Kanning* præsenteres i en panorering fra døren til sit skrivebord. Siden kommer *Gertrud* tyst, næsten umærkeligt, og dialogen sætter i gang. Første gang, personerne taler, rystes man let af den stiliserede tydelighed. Ligesom ved første scene i „Pigen med paraplyerne“ tænker man: kan denne stilisering opretholdes? Men naturligvis skal man blot opgive sine egne forudfattede krav for hurtigt at acceptere formen,

der er nøje afstemt efter det, der skal udtrykkes. Vi er blandt kultiverede mennesker, i et akademisk-borgerligt milieu med affinitet til det kunstneriske. *Gertrud* har været operasangerinde før sit ægteskab med *Kanning*. Hun har haft et forhold til digteren *Gabriel Lidman*, der er kommet hjem fra sit kunstneriske eksil i Rom for dagen efter at lade sig fejre på sin 50 års fødselsdag. *Kanning* er en betydningsfuld person i samfundet. Advokat, der skal være minister. *Gertruds* sarkasme åbenbares i hendes replik om, at hun ikke synes, at ægtemanden tidligere har været en ven af regeringen. Hun vises straks som den overlegne i forholdet. *Kanning* er den usikre, hans konventionelle forhold til moderen demonstreres, da hun afbryder scenen med en kort visit. Scenen tjener ellers til klart at fremlægge situationen. *Gertrud* har truffet sit valg. Hun vil skilles fra *Kanning*, fordi hun ikke kan affinde sig med, at hendes kærlighed skal komme i anden række efter *Kannings* arbejde. I sin reaktion afslører *Kanning* selv, at *Gertrud* har ret.

I næste scene i parken bringes *Gertrud* sammen med den unge *Erland Jansson*, en lidt zerrissen komponist, med hvem *Gertrud* tror, at hun kan realisere det ideale kærlighedskrav. I filmens første tilbageblik (som det andet og som epilogen holdt i en lys, soft focus tone) ser vi hendes første møde med *Erland* i dennes værelse. Parkscenen (kontrasten mellem den foregående scenes borgerlige lukkethed og denne scenes luftighed angiver stemningsskiftet) fører over i den aftenblide scene hos *Erland*, stemningsmæssigt underbygget af den blødt melodiose nocturne, hvor *Gertrud* for første gang giver sig hen til sin unge elsker. *Gertrud* er en kvinde med en stor lidenskab i sig, hun vil leve sit liv, realisere sine egne følelser, hun er intelligent, i kraft af sin herskende egenskab mændene overlegen, fordi hun forbinder følelse og intelligens, men ensomheden lurer allerede fra de første billeder i hende, fordi hun som Dreyers andre store kvindelige hovedpersoner stiller krav til livet, som ikke kan realiseres. Vi kan beundre hende for hendes ubønhørlige konsekvens, men som de andre, som *Jeanne* og som *Anne*, hvem hun måske ligner mest, er hun et menneske *bigger than life*, og derfor må hun til sidst gå til grunde i det menneskelige fællesskab. *Jeanne* og *Anne* valgte døden. *Gertrud* vælger den ubodelige ensomhed i en kærlighed,



„Gertrud“: *Ebbe Rode* som Gabriel Lidman og *Nina Pens Rode* som Gertrud i Lidmans store „forsent og forgæves“ erkendelse.

der er større og derfor mere umenneskelig end livet kan tilbyde.

Allerede efter de første scener står hun klart for os. De næste scener uddyber mændene. Kanning foruroligelse ved at se noget sikkert slippe ham af hænderne møder vi i drosken og i operaen, og Erland forbliver den passive, efter at Gertrud har været hans.

Derefter følger filmens kulmination, begyndende i festsalen, hvor Lidman skal fejres. Dreyers skildring af studenternes fakkeltog og Lidmans reaktion er mesterlig i sin blide ironi. Den unge students velmente hyldelse til Lidman som fortaler for den erotiske frihed får netop den tone af ungdommelig teoretiseringen uden oplevet forbindelse med virkeligheden, som stilles i kontrast af hele filmens øvrige præg af indlevethed i vanskeligheden ved at efterleve de smukke ideer, som Lidman har digtet om, men som han selv ikke har kunnet virkeliggøre. Dreyers præcise brug af ansigter beundrer man

atter. *Edouard Mielches* stumme spil som rektor magnificus er forbløffende.

I sidegemakket udspiller sig derefter filmens længste scene, hvor Gertrud konfronteres med de tre hovedpersoner. *Ebbe Rode* spiller Lidmans tragiske personlighed smerteligt fint igennem og meddeler den dræbende selvironi uden overbetoning. Man forstår, at Gertrud har måttet forlade denne smægtende digter, der lever videre på en svunden følelsesintensitet.

I Lidman ser vi den uendelige træthed ved at møde den absolutte kærlighed, som hans egen digtning er baseret på, men som er digt, ikke liv. Hvor Kanning reagerer på Gertruds afvisning af ham i en attitude af trods og såret stolthed, bryder Lidman sammen i smægtende melankoli, i en stemning af passiv elegi, „forsent og forgæves“, en „kunstnerisk“ følelse, som måske kan udmøntes i smuk poesi. Og i sit udbrud af selvmedlidende gråd er det Lidman, der ene af alle bryder den strenge form, følel-

serne er mejslet i. Efter det lidmanske klimaks får vi atter Erland ind i billedet. Efter Lidmans fortælling om Erlands optræden aftenen før ses han nu i et formindsket perspektiv, en holdningsløs ung livsnyder, der er godt på vej til at forsumpe i sin principløse fastholden ved sin egen kunstneregoisme.

I næste scene, i parken næste dag, bliver vi færdig med Erland, fordi Gertrud gør sig endelig fri af ham. I sin helhedskomposition er scenen måske filmens smukkeste. Lysreflekserne over dammen bag de to personer, der sidder på stenskræningen, og himlens hvidhed over træerne, spiller forunderligt smukt med i forløbet. Der er allerede nu samme distance mellem Gertrud og Erland som mellem Gertrud og de to andre mænd. Heller ikke Erland passer ind i Gertruds billede af verden som en drøm for de elskende. Heller ikke Erland kan frigøre sig for de reelle krav, som Gertrud finder så små. Og som den sidste forsvinder han ud af Gertruds liv.

I den næste scene følger da afviklingen. Kanning forsøger at retablere det ægteskabelige forhold, og Lidman stiller for tredje gang sit fortvivlet-misforståede „Gertrud, hvorfor har du forladt mig?“ I filmens andet tilbageblik, til Lidmans lejlighed, får vi præsenteret den fatale sandhed, som Gertrud har kredset om siden. Lidmans notat om, at fra begyndelsen er kvindens kærlighed og mandens arbejde fjender, er blevet det absolut, der nu definitivt fører Gertrud ud i isolationen. Hele filmens korte tidsforløb er blot den sidste etape på Gertruds vej ud af livet. Lidman rejser tilbage til sit Rom, Gertrud forsvinder ud af Kannings tilværelse. Stadig uden helt at have opfattet endsigse følt Gertruds situation, råber Kanning sit håbløse „Gertrud-Gertrud“. Her faldt tæppet for Söderbergs stykke, men Dreyer har ikke villet slippe Gertrud. Hvad blev der af hende?

I epilogen er vi oppe i vor tid, og det har været den sværeste at gøre acceptabel for Dreyer, de hvide parykker og de pudrede kinder harmonerer ikke med Dreyers ægthedskrav, og *Axel Strøbye* spiller her som i en tidligere scene uden for stilen. Strøbye er tydeligvis for moderne i sammenhængen, og hans lidt desorienterede ironi bringer scenen farligt ud af balance. Men epilogen kan ikke undværes. Her præsenteres vi for en Gertrud, der har levet sit liv igennem i konsekvens, som har lukket sig

ude fra livet i selvretfærdighed, men som er tilfreds alene fordi hun har levet uden at gå på kompromis med det livssyn, som hun allerede udtrykte som 16-årig: „Se på mig/ er jeg smuk – nej/ men jeg har elsket“.

I „Gertrud“ følger Dreyer et nyt portræt ind i sin række af kvindeskildringer. Det er ofte sagt, at Dreyers kvinder er lidende kvinder, sjældnere, at det er kvinder, der selv forvolder sig lidelsen. Jeanne led for sin tro og sin kærlighed til sandheden, Anne i „Vredens Dag“ led for sin lidenskabelige kærlighed til Martin, og Gertrud lider for sine egne ubønhørlige og uopnåelige krav til kærligheden. Det ville være naivt at tro, at Dreyer er enig med Gertrud, Gertrud selv er klar over, at hendes livskrav ikke kan realiseres i den verden, der er blevet os udleveret, men hun kan kun leve i overensstemmelse med sine indre krav. Og Dreyer finder i Gertrud den storhed, som også fængslede ham hos Jeanne og Anne, storheden hos mennesker, der følger en kompromisløs indre følelses logik. Det er ikke meget realistisk, hvis man bruger ordet i den gængse betydning. Det er tragisk, og heller ikke Medea eller Phèdre er realistiske kvindefigurer. Det synes derfor ikke at være nogen særlig gyldig indvending at påstå, at Gertrud ikke har meget med virkeligheden at gøre og fri og bevare os for sådant et kvindemenneske, og hvad andet rationalistiske kritikere af filmen har kunnet finde på med bevarelsen af deres humoristiske *common sense*. I Gertrud råder én herskende egenskab for at tale *tainsk*, og med sit ideale krav til kærligheden, „Amor omnia“, er hun dømt til at lide nederlag. Men vi føler med hende i nederlaget. Og både hun og mændene står i et foruroligende dobbeltlys. At problemstillingen er evig og aktual turde være indlysende. For at tage meget håndfast på det, handler mange moderne film, af *Antonioni*, af *Godard*, af *Truffaut* om kvinder, der med deres krav til kærligheden over alt, stiller fordringer til mændene, som de ikke kan og ikke vil indløse. Dreyer har ikke lagt denne problematik ind i et nutidigt stof, og unge mennesker vil muligvis føle sig frastødt af filmens stilisering, der ikke giver plads for det pulserende liv, som man finder i de unge instruktørers film. Men det synes vanskeligt ikke at beundre Dreyer for den måde, hvorpå han går helt sin egen vej. Som sædvanlig har Dreyer ikke gjort sig op-

gaven let. Den anti-naturalistiske, stiliserede virkelighedsbeskrivelse, som støder mange, ville næppe forekomme så fremmed, hvis Dreyer f. eks. havde valgt „Medea“ som forlæg. I klassisk klædebon hører patos og den høje stil hjemme. At Dreyer har valgt et naturalistisk sørgespil, som datidens kritikere i øvrigt karakteriserede som et forsøg på at overføre den græske tragedies form på et samtidigt emne, har stillet sig i vejen for manges oplevelse af filmen. Man anerkender ligesom kun én mulighed for bearbejdelse af Söderbergs tekst. Dreyer har betragtet den historisk på samme måde, som han i „Jeanne d'Arc“ opfattede middelalderen historisk. Han kalder sin film „et tidsbillede fra århundredets begyndelse“, men han har ikke lavet en dokumentarfilm om tiden. Han har forstærket periodens og milieuet's typiske præg over i det stiliserede, i grunden på samme måde som *John Ford* stiliserer pionertiden. I „Gertrud“ har Dreyer ligesom i „Jeanne d'Arc“ med *Kracauers* ord forsøgt at forvandle „the whole of past reality into camera-reality“. De rensede

dekorationer, personernes omhyggelige placering i forhold til hinanden, billedernes rolige, insisterende indtrængen i personerne, dette er *camera-reality*. At Dreyers krav til skuespillerne ikke har været små er indlysende, og når filmen af og til mister fodfæstet er det hver gang, fordi skuespillerne falder fra det højtsvungne til det paradiske, der ligger lige ved siden af. At skuespillerne ikke spiller normalt kan enhver se; som i andre af Dreyers film er de „ført“, de er elementer, der glider ind blandt andre elementer i iscenesættelsen. De taler ikke naturalistisk, fordi filmen ikke er naturalistisk, de taler bogstaveligt forbi hinanden. Deres tale er som lange indre monologer, i mindre grad rettet mod de andre, først og fremmest forsøg på at erkende sig selv ved at formulere sig selv i ord. Men bag det maskeagtige er følelsen. Mest bevægende i *Nina Pens Rodes* Gertrud, som hun virkelig i hårfin nuancering får levendegjort for os i mangetydighed. Vanskeligst har det været for *Bendt Rothe*, der ikke altid får Kanning fri af det udvendigt stive. Derimod er Ebbe Rode hele tiden indforstået med stilen, og også *Baard Owe* viser fin fornemmelse for sin kunstnertype.

„Gertrud“: Afskedsscenen mellem Gabriel Lidman, Gertrud og Gustav Kanning (*Bendt Rothe*).



„Gertrud“ behøver ikke blot at anskues som et interessant eksperiment, og det er bestemt ikke en film, der røber kunstnerisk afmagt. Den fængsler ved den måde, hvorpå et indhold er lagt ud i formen, den holder én fast ved den kraft, hvormed en stor følelse er projiceret ud i visuel stilisering, og det er en film, der i overrumplende grad er på linie med de nyeste tendenser. Dreyer har ikke søgt det moderne, men hans film er dog forbløffende moderne.

GERTRUD, Danmark 1964. Prod.: Palladium. Instr. og manus.: Carl Th. Dreyer efter Hjalmar Söderbergs skuespil. Foto: Henning Bendtsen. Dekor.: Kai Rasch. Klipning: Edith Schlüssel. Musik: Jørgen Jersild. Vers og sangtekster: Grethe Risbjerg Thomsen. Sang: Gurli Plesner. Medv.: Nina Pens Rode (Gertrud Kanning), Bendt Rothe (Gustav Kanning), Ebbe Rode (Gabriel Lidman), Baard Owe (Erland Jansson), Axel Strøbye (Axel Nygren), Anna Malberg (fru Kanning), Edouard Mielche (rektor magnificus), Vera Gebuhr (stuepigen hos Kannings), Karl Gustav Ahlefeldt, William Knoblauch, Lars Knutzon. Dansk distrib.: Film-Centralen-Palladium. Dansk prem.: 1.1 1965, Dagmar. Længde: 3240 m (118 min.).

Dreyer om GERTRUD

Ved Børge Trolle

– *Hvad mener De om den højst blandede modtagelse „Gertrud“ har fået?*

Dreyer smiler og slår ud med hånden. – Jeg er jo snart vant til det, siger han. – Folk må tage den stilling til filmen, de mener er rigtig. For mig er det afgørende, at jeg har skabt en film, jeg selv kan stå ved.

– *Er en filmatisering af „Gertrud“ et gammelt ønske hos Dem?*

– Ja, jeg tror, jeg allerede i tyverne var inde på at ville lave noget af Söderberg, først og fremmest „Dr. Glas“, men den kunne jeg ikke få, og så meldte „Gertrud“ sig i tankerne. Men det måtte opgives, fordi der var for meget dialog i den; det var jo i stumfilmens tid.

– *Söderberg har måske interesseret Dem allerede, før De selv begyndte som filminstruktør? De var jo manuskriptforfatter og litterær konsulent for „Nordisk“ allerede i „Den store Periode“.*

– Söderberg har faktisk interesseret mig siden min tidligste ungdom, først og fremmest „Dr. Glas“ og „Martin Birck“, men min interesse for disse bøger var af mere privat karakter. Min interesse for „Gertrud“ stod derimod fra første øjeblik i forbindelse med ønsket om en film. Men der skete det samme med „Gertrud“, som der skete med „Vredens Dag“ og „Ordet“, som jeg også på et tidligt tidspunkt begyndte at interessere mig for: Det var for tidligt. Forholdene var endnu ikke modne til at virkeliggøre disse planer.

– *Dengang „Gertrud“ blev skrevet, i 1906, var det et samtidigt drama. Det udspillede sig i Stockholm omkring århundredeskiftet. Siden da er der hængået nærvæd tres år. De bibeholder det oprindelige tidspunkt for dramaet, teg-*

ner så at sige med stor omhu et tidsbillede. Men har den distance som dramaet nu har, fået indflydelse på Deres film?

– Min film er et forsøg på at se konflikten med egne øjne, altså med øjne af i dag. Noget tilstræbt modernistisk syn ligger der ikke i den, men konflikten i dramaet er vel lige så aktuelt i dag som for 60 år siden.

– *Jeg ved, De oprindeligt ønskede at optage filmen i farver. Er den fotografiske form, den har fået, muligvis påvirket af disse oprindelige planer?*

– Nej slet ikke, den sort-hvide stil blev improviseret, det eneste, som var nøje planlagt i forvejen var, at filmens to flash backs og slutafsnittet skulle holdes i en noget lysere fotografisk tone.

– *Men hvad med disse fotograferede versindslag, som markerer visse overgange i handlingen?*

– Ja, de opfylder ikke helt den hensigt, jeg havde med dem.

– *Men hvis nu filmen var blevet optaget i farver?*

– Så havde det været muligt ved farvernes hjælp at udtrykke og markere det, som versindslagene nu forsøger at gøre. For øvrigt havde jeg en bestemt plan, som jeg ville have fulgt, dersom jeg havde fået lov til at optage filmen i farver. Så ville jeg nemlig have bedt *Adolf Hallman* om at være min farvekonsulent. Hallman har udgivet en bog: „Stockholm societeten“, vistnok i 1910. Den er fuld af skitser og illustrationer, de fleste i farver, fra Stockholm i det første tiår af dette århundrede, altså netop i det tidsrum, hvor handlingen i

„Gertrud“ udspiller sig. Hallmans farver ville afgjort have klædt filmen.

– *Har De benyttet den svenske udgave af skuespillet som oplæg for Deres manuskriptbe-
arbejdning?*

– Det har jeg. Jeg havde ganske vist først en lille dansk oversættelse, men den må nærmest karakteriseres som en slags nødoversættelse, og jeg brugte den kun for hurtigt at kunne komme ind i problemerne. Så rekvirerede jeg den originale svenske tekst og brugte den til det videre arbejde med manuskriptet.

– *Filmen er tilføjet en „epilog“, som ikke er med i Söderbergs skuespil, et efterspil, som viser Gertrud som gammel. Er den udformet af Dem selv?*

– Hvad manuskriptet angår, er denne „epilog“ som De kalder det, mit eget værk. Men den bygger skam på noget konkret, nemlig *Maria von Platen*, der var Söderbergs in-

spiration og model til „Gertrud“. Allerede under mine første samtaler med fru *Betty Söderberg*, Hjalmar Söderbergs datter, med hvem jeg har drøftet mine planer, foreslog jeg, at man skulle lave en sådan epilog, hvad fru Söderberg straks billigede. Jeg var nemlig bange for, at publikum ikke kunne acceptere, at filmen endte blindt, sådan som stykket jo gør: Hun løber bort og han løber efter hende og kalder på hende: „Gertrud! Gertrud! Gertrud!“ Og så falder tæppet. Det havde jeg ikke turdet gøre på film. Jeg synes, man under filmens forløb alligevel kommer til at holde så meget af hende, at man gerne vil vide, hvordan det går hende senere. Og så har vi den glæde, at vi ser, hvordan hun er vokset igennem sine lidelser og i slutningsscenerne optræder med en stor værdighed, der klæder hende. Hun begræder ikke sig selv, hun fortryder ikke noget. Hun har selv idømt sig ensomheden som straf.

– *For nu at vende sig til selve filmens hand-*

Carl Th. Dreyer og Bendt Rothe under optagelserne.



ling og idé, opfatter De det sådan, at Gertruds rigoristiske krav til kærligheden er for voldsomme?

– Det er der ingen tvivl om, og der er heller ingen tvivl om, at Söderberg selv har set sådan på det. Hverken dengang skuespillet blev skrevet eller nu kan man forvente, at manden skal gå ind på det.

– Erik Ulrichsen har i sin anmeldelse af filmen, netop ud fra dette udgangspunkt, villet tolke det derhen, at De har lagt hovedvægten på at gøre „Gertrud“ til en kristen film.

– Ja, det overraskede mig unægtelig noget, for hvis dette havde været min hensigt, havde jeg dog vel gjort Gertrud til en kristen. Men hun udtaler selv – det er under hendes sidste møde med komponisten Erland Jansson – at hun ikke tror på nogen Gud. Sådan står det ganske vist også hos Söderberg, men at jeg har bibeholdt det i filmens dialog er helt bevidst og tilsigtet. Disse par replikker kunne være strøget, hvis jeg havde villet det.

– Den stil og den spillemåde, som De anvender i filmen, hvor personerne rent bogstaveligt „taler forbi hinanden“, er formodentlig anvendt rent bevidst fra Deres side?

– Absolut. Og jeg er blevet inspireret til det af Söderberg selv. Han skriver nemlig gang på gang i sine romaner og skuespil: „De talte forbi hinanden“. Men dernæst er det skam også noget, som i høj grad forekommer i virkeligheden. I visse situationer ser menneskene ikke på hinanden eller ser ikke hinanden i øjnene, når de taler, de ser tværtimod forbi hinanden.

– Men er det ikke også bestemt af, at tilskuerne skal kunne nærme sig personerne?

– Jo, denne teknik har for mig også været et middel til med kameraet at kunne nærme mig ansigterne. Jeg anser mimikken for meget vigtig, både når der tales, og når der ikke tales. Jeg tror, det er et område, som i de senere år er blevet sørgeligt forsømt indenfor filmen. Det, jeg har bestræbt mig for i „Gertrud“, er, at kameraet skal følge personerne. Jeg har selv engang kaldt det for „flydende nærbilleder“. Men vi har også bestræbt os for, at det ikke skulle blive til en stiv kørsel, det skulle ikke være køretur for køreturens skyld. Vi har flere gange haft meget lange optagelser, helt op til

8–10 minutter. Men vi har bestræbt os for, at tilskuerne ikke skal mærke køreturen. Hensigten har været den, hele tiden at have skuespillernes ansigter i focus, så man også kan læse deres tanker, eventuelt den enes tanker, mens den anden taler. Hvorfor skal en dialogscene på film være bundet til det skema, at man enten skal se personerne i profil eller den ene med ryggen til? På den måde kan *samspillet* mellem personerne meget let udviskes. I en dialogscene er *begge* ansigterne vigtige.

– De helt store nærbilleder er dog undladt?

– De passede i „Jeanne d'Arc“, men ikke her. I „Gertrud“ var det mig mere om at gøre at holde de små grupper indfanget af kameraet. Jeg tror dog nok, kameraet er tættere på ansigterne i „Gertrud“ end i filmene, som de er flest.

– De er ofte blevet beskyldt for at lave „langsomme“ film, også i tilfældet „Gertrud“.

– Jo, men rytme og milieu hører sammen, og det har jeg lært af gamle *Victor Sjöström*. Jeg erindrer en episode, jeg tror nok, det var en filmatisering af „Ingmarsønnerne“, hvor man så bønderne komme ind i en stue for at spise. Handlingen udspillede sig jo på en af de store gårde i Sverige. Og bønderne kom ind med den tunge gangart, som de havde ude fra markerne. De kom ikke som moderne mennesker stormende ind og satte sig til bords, de kom ind, sindige og rolige, tog huen af og var en evighed om at gå over gulvet. På mig havde det en helt fantastisk virkning, da jeg så det første gang. Det gjorde, at man troede på hele historien.

– I Deres arbejde med skuespillerne har De jo også visse regler og principper, De går efter. Er de dekorationer, hvori det meste af „Gertrud“ udspiller sig, såkaldte „lukkede“ dekorationer?

– Ja, det har det været. Det Kanning'ske hjem var opbygget som helt lukkede stuer. Det giver en større intimitet, skuespillerne kommer efterhånden til at føle det, som om det var deres hjem, stuer, de levede i. Og det er meget vigtigt.

– Er der også åbnet mulighed for, at skuespillerne eventuelt kunne improvisere?

– Dialogen forbyder jo i et tilfælde som det-

te egentlige improvisationer. Derimod er der nok forekommet, hvad man kunne kalde *spontane tilkendegivelser*, udtryk, betoning eller opfattelser, som er vokset ud af situationen. Og det er jo dejligt, for det virker næsten altid rigtigt. Hvor noget sådant er muligt, indskrænker man prøverne til det mindst mulige og overlader så meget som muligt til tilfældet. Det hele kan let blive for stift, hvis man arbejder for meget med det.

– *De har tidligere arbejdet med ikke-professionelle i Deres film, og jeg har hørt, at det oprindeligt var under overvejelse at gøre det samme med „Gertrud“?*

– Ja, tiden var temmelig knap, og de skuespillere, jeg kunne tænke mig til rollerne, var optaget eller kunne vanskeligt passe deres tid ind efter mine planer. Så forsøgte jeg nogle prøveoptagelser med forskellige mennesker, for det meste kunstnere, men altså ikke skuespillere. Resultaterne var dog ikke tilfredsstillende, jeg turde ikke gennemføre filmen med de pågældende. Jeg har ofte haft ikke-skuespillere til mindre roller og været meget glad for at have dem, men her var det for vigtige og for vanskelige roller, her måtte der skuespillere til.

– *I programmet til filmen er man inde på Söderbergs forhold til den antikke græske tragedie. Har dette forhold også spillet en rolle for Deres bearbejdning af dramaet for film?*

– Nej. Min holdning til stoffet i „Gertrud“ er, mig selv bevidst, ikke berørt af dette forhold. Derimod har det muligvis haft en vis indflydelse på Söderbergs holdning til stoffet. Bag hans drama kan man måske godt skimte konturerne af den tragedie, det kunne være blevet til.

– *Men tilbage til Söderberg og hans forhold til den græske tragedie. Mener De selv, han har haft disse klassiske tragedier som forbillede?*

– I så fald tror jeg, det har været temmelig indirekte. Dersom han direkte havde villet det, havde han vel haft gode muligheder for at lægge „Gertrud“ så tæt op til de græske tragedier, at det umiddelbart ville have været genkendeligt. Derimod tror jeg, at han, om ikke direkte er påvirket af, så dog bestemt må have studeret *Strindbergs* „Til Damaskus“. „Gertrud“ er bygget op på samme måde som „Til Damaskus“, nemlig i fem afdelinger og i pyra-

midform, altså tre op og tre tilbage, sådan at man i femte afdeling ender dér, hvor første afdeling begynder.

– *For mig at se har „Gertrud“ adskillige lighedspunkter med „Mikaël“.*

– Det har jeg nu altså svært ved at se.

– *Jeg tænker her især på milieuet og dekorationerne.*

– Nå ja, men det var jo bare i meget større format. Og det var sådan set gjort med hensigt, hele dette lidt forlorent-kulturelle milieu. Det var på et tidspunkt, hvor det var moderne at have altertavler og prædikestole som antikviteter i stuerne.

– *Men der kan vel findes visse lighedspunkter mellem Söderbergs og Herman Bangs forfatterskab?*

– Sikkert. Söderberg satte så vidt jeg ved stor pris på både Bangs forfatterskab og Bang selv.

– *Men er der i personen Gertrud paralleller til andre af Deres store kvindefigurer? Jeg tænker her først og fremmest på Anne i „Vredens Dag“?*

– Ja-e, det kan man måske godt sige, og det skulle i så fald være det, at heller ikke Anne ville gå på akkord, selvom hun vidste, at døden ventede hende. Hun ville sætte sit krav igenem, hun ville have den unge mand, og da han svigtede hende, brød hun sammen. Men jeg vil dog sige, at jeg synes, Gertrud har situationen bedre i sin hånd, hun er mændene overlegen, både i begavelse og i sin karakterstyrke.

– *Vi har ofte truffet kvinden som centrum for Deres interesse. Er det fordi kvinden tit er den svagere og forurettede part?*

– Det kan være, men jeg har ikke søgt det. Det er kommet af sig selv. Jeg har taget emnerne op, når jeg følte, de egnede sig for film, og når de sagde noget til mig selv personligt. Jeg har kun taget emner op, som jeg følte indeholdt noget, jeg kunne bygge på.

– *Sysler De med andre filmplaner i øjeblikket?*

– Ja, jeg har adskillige planer, men hvad af det jeg skal fremhæve, er vanskeligt at afgøre, for det afhænger så helt og holdent af, om der

kommer en venlig mand et eller andet sted fra. Men jeg prøver at følge med, har læst meget o. s. v.

– Men er der noget af det, De meget gerne ville lave? Ja, Kristusfilmen naturligvis, men derudover?

– Euripides' „Medea“.

– I moderne eller klassisk form?

– Klassisk. Men set med moderne øjne.

– I farver?

– Ja, både kristusfilmen og „Medea“ ville jeg meget gerne lave i farver.

– Kan dansk film binde an med „Medea“?

– Nej, hverken den eller Kristusfilmen kan realiseres herhjemme.

– Har De andre ideer?

– Masser.



Carl Th. Dreyer og Nina Pens Rode under optagelserne.

BUÑUEL OM BUÑUEL

AF EN FILMINSTRUKTØRS DAGBOG

Jeg kom til Hollywood første gang i 1930 kort tid efter premieren i Europa på min anden film, „L'Age d'or“. Metro havde set filmen i Paris, og de skrev straks kontrakt med indehaveren af den kvindelige hovedrolle, *Lily Lys*. Derpå tilbød de mig en Hollywood-kontrakt. Men jeg afslog.

Jeg var overhovedet ikke interesseret i at arbejde med film på Hollywood'ske betingelser. I Paris var jeg i stand til at skabe den slags film, jeg ønskede, takket være venner, som gav mig penge. Derfor engagerede Metro mig som „observer“ – jeg skulle i seks måneder vandre rundt og „observere“, hvorledes man lavede film i Hollywood, fra manuskriptet til klippe- rummet.

Herunder traf jeg *Claude Autant-Lara*. Han var engageret til at udarbejde franske versioner.

Den første dag kiggede supervisor'en på min kontrakt og sagde: „Den ser mærkelig ud, denne her kontrakt, men hva' . . . Hvordan vil De begynde, i studiet, ved en manuskriptkonference eller i klipperummet?“ Jeg valgte studiet, hvorefter han sagde: „*Greta Garbo* arbejder på Stage 24, kunne De ikke tænke Dem at gå derind og observere i en måneds tid?“

Jeg gik derind, og da jeg kom indenfor, så jeg, at *Greta Garbo* var i gang med make-up. Hun så på mig med et sideblik og spekulerede på, hvem denne fremmede var; derefter sagde hun noget på et sprog, jeg ikke forstod (det var engelsk) – dengang kunne jeg kun sige „Good morning“ – og hun gjorde tegn til en eller anden, som viste mig døren.

Efter den dag kom jeg kun for at hente min løn hver lørdag middag, og ingen bekymrede sig mere om mig. Efter tre måneder på denne måde gik jeg igen til supervisor'en, som bad mig se på nogle prøveoptagelser af *Lily Damita* – kan De huske *Lily Damita*?

Han sagde: „De er spanier?“ Jeg sagde:

„Ja, men jeg er her som franskmænd, for jeg blev engageret i Paris.“ „Det er ligegyldigt,“ svarede han, „*Mr. Thalberg* ville gerne have Dem til at se på en spansk film med *Lily Damita*.“ Jeg meddelte ham, at jeg ikke kunne spille min tid med at kigge på sådan en dame. Det afgjorde sagen. En måned senere afsluttedes min kontrakt – den skulle ellers løbe to måneder endnu. Jeg drog tilbage til Frankrig; de betalte billetten og én måneds løn i stedet for de to. Det var alt, hvad jeg bestilte i Hollywood.

Jeg optog derefter „*Tierra sin pan*“ og arbejdede siden i Paris. Jeg havde intet ønske om at lave flere film („*Tierra sin pan*“ (1932) blev forbudt af den spanske regering, som fandt den fornærmende for Spanien og som forbød en fremvisning i udlandet. Den nåede først Frankrig i 1937).

Jeg led ingen nød takket være min familie, men jeg skammede mig lidt over, at jeg ikke bestilte noget. Så fik jeg arbejde for Paramount i Paris, for hvem jeg dubbede i to år. Derefter blev jeg af Warner sendt til Spanien for at lede deres co-produktioner. Der dubbede jeg endnu mere.

Så fandt jeg en ven, *Urgoiti*, for hvem jeg begyndte at arbejde som producer. Jeg producerede fire uinteressante film – jeg har glemt deres titler. Så kom borgerkrigen.

Jeg troede, at verdens ende var nær, og mente, at jeg burde begynde at tænke på andet og mere end det at lave film, så jeg stillede mig til rådighed for den republikanske regering i Paris. De sendte mig i 1938 til Hollywood på en „diplomatsk mission“ – for som „teknisk rådgiver“ at overvåge to film om det republikanske Spanien.

Krigens slutning kom som en overraskelse for mig mens jeg endnu var i Hollywood. Jeg fandt mig selv strandet i USA og uden arbejde.

Takket være Miss *Iris Barry* fik jeg arbejde på Museum of Modern Art. Jeg drømte om at gøre store ting, men arbejdet viste sig at være ret bureaukratisk. Jeg havde femten eller tyve mand under mig. Jeg arbejdede på latin-amerikanske versioner af film. Jeg blev der i fire år.

I 1942 blev jeg tvunget til at trække mig tilbage fordi jeg havde lavet „L'Age d'or“. Miss Barry modtog min afskedsansøgning med tårer i øjnene. Det var dagen for Mers el Kebir: Der var dramatik i luften. Nogle journalister op søgte mig, men jeg afslog alle interviews. Jeg mente dengang, at det var uden betydning om Mr. Buñuel var ansat på museet eller ej.

Jeg var ret nedtrykt; jeg havde ikke sparet penge op, og i dagene derefter klarede jeg mig så godt jeg kunne; det var ikke særlig godt. Så engagerede American Engineers mig som kommentator på amerikanske militærfilm. Min „smukke stemme“ blev anvendt på femten-tyve film om svejsning, sprængstof, flyvemaskindele

og hvad de ellers lavede af tekniske film. Jeg talte ikke flydende engelsk – det var udelukkende til de spanske versioner.

Så hentede Warner Brothers, som planlagde en serie spanske versioneringer, mig ud til Hollywood. Jeg må fortælle, at jeg er doven – men når jeg arbejder, så arbejder jeg. De ansatte mig som producer, og jeg blev betalt godt. Men arbejdet med de spanske versioneringer blev aldrig påbegyndt, og jeg blev endnu en gang ansat som dubbing-ekspert.

Jeg tilbragte to år i Hollywood, fra 1944 til 1946, og da jeg fik en god løn, kunne jeg opspare tilstrækkeligt til i et helt år at realisere min drøm: ikke at bestille noget.

På trods af alt var jeg igen på bar bund i 1946, da *Denise Tual* arrangerede min rejse til Mexico. Hun ville have mig til at lave en film i Frankrig. Jeg var lykkelig, jeg så himlen åbne sig... Det skulle være „Bernardas hus“, men det blev aldrig til noget, da *Garcia Lorcas* familie allerede havde solgt rettighederne. Mens jeg

Lya Lys i „L'age d'or“.





Dan O'Herlihy i „Robinson Crusoe“.

arbejdede i Mexico mødte jeg imidlertid *Oscar Dancigers*, som foreslog, at jeg lavede en film for ham. Det gjorde jeg, og jeg har været i Mexico lige siden.

Filmen hed „Gran Casino“, en film med sange. De sang tangoer og jeg ved ikke hvad – der var i hvert fald mange. Den var ikke nogen større succes, og jeg havde intet at tage mig til i de følgende to år.

Oscar Dancigers har altid været min producer i Mexico, og han er en mand jeg skylder meget. Takket være ham var jeg i stand til at blive og lave film.

Efter fiaskoen med „Gran Casino“ og to års lediggang, fik jeg af Dancigers en opfordring til at komme med et forslag til en film for børn. Jeg tilbød ham at studere „Los Olvidados“ („Fortabt Ungdom“), som jeg havde skre-

vet sammen med min ven, *Luis Alcoriza*. Han syntes om den og bad mig gå i gang.

I mellemtiden viste der sig en mulighed for at iscenesætte en kommerciel komedie, og Dancigers foreslog mig at lave den først; til gengæld lovede han mig en vis frihed på „Los Olvidados“. I løbet af seksten dage lavede jeg så „Gran Calavera“, som fik stor succes, og jeg var i stand til at begynde på „Los Olvidados“. Naturligvis bad Dancigers mig om at fjerne en del af det, jeg ønskede at medtage i filmen, men han gav mig en vis frihed.

Alt, hvad jeg tog ud, havde en enestående symbolsk betydning. Jeg ville indføre nogle vanvittige, fuldstændig afvigende elementer i de mest realistiske scener. For eksempel i scenen, hvor Jaibo beslutter sig til at tæve den anden dreng og kommer til at dræbe ham, af-

slører en kamerabevægelse skelettet af en ellevetagers bygning, der er under opførelse i baggrunden. Jeg ville have anbragt et orkester på hundrede musikere i denne bygning. Man ville have anet det i kamerabevægelsen. Jeg ville gerne have haft mange elementer af den art med, men det blev dog ikke tilladt.

For mig er „Los Olvidados“ i virkeligheden en film om den sociale kamp. Min seneste film, „En kammerpigens dagbog“ berører mange af de samme problemer. Da jeg altid har været ærlig overfor mig selv, følte jeg dengang, at jeg måtte arbejde med noget socialt. Jeg vidste, at jeg gik i den retning. Bortset fra det havde jeg absolut intet ønske om at lave en film, som fremlagde en bestemt idé.

Jeg havde set ting som bevægede mig, og som jeg ønskede at overføre til film – men altid med den slags kærlighed, jeg nærer til det instinktive og det irrationelle. Jeg har altid været tiltrukket af den ukendte eller besynderlige side ved ting; det fascinerer mig uden at jeg ved hvorfor.

Efter „Los Olvidados“ lavede jeg „Susana“ og derefter endnu en film, som man ikke vil finde i udlandet. Jeg har glemt titlen . . . Så kom „Subida al Cielo“ og derefter „El Bruto“, der også blev indspillet meget hurtigt: atten dage. „El Bruto“ kunne være blevet god; manuskriptet, som jeg skrev sammen med Alcoriza, var interessant, men de fik mig til at lave om på alting, og filmen er kun blevet so-so og ikke noget særligt.

Derpå lavede jeg fire film: „Robinson Crusoe“, „Abismos de Pasión“, „La Ilusión Viaja en Tranvia“ – en historie om to arbejdere, som stjæler en sporvogn; de starter fra en café og stryger gennem byen i den stjålne vogn . . . Der er én ganske interessant rulle. Den fjerde film var „El Rio y la Muerte“, som handler om døden à la Mexicaine, at tage døden let. Som for eksempel når en mand dør og folk omkring ham fortsætter med at ryge og nyde deres drinks – livet er ikke ret meget, døden er for intet at regne. Filmen har syv dødsfald, fire begravelser og jeg ved ikke hvor mange dødslejer . . .

„Robinson Crusoe“ blev, ligesom de øvrige, tilbudt mig. Jeg brød mig ikke om bogen, men syntes godt om skikkelsen, og jeg accepterede den fordi der er en vis renhed over ham. Først

og fremmest er han en mand, der er stillet ansigt til ansigt med naturen.

Jeg prøvede forskellige ting, som kunne være blevet interessante. Jeg mener, at lidt af det er kommet med – nogle såkaldte surrealistiske og, tilsyneladende, uforståelige passager blev klippet ud. Jeg lavede filmen, som jeg mente jeg burde; jeg ønskede frem for alt at skildre et menneskes ensomhed, de kvaler et menneske må opleve, når det er uden menneskeligt selskab.

Jeg ønskede også at behandle emnet Kærlighed – jeg mener mangelen på kærlighed eller venskab, mennesket uden selskab af hverken mand eller kvinde.

Alligevel mener jeg, at forholdet mellem Crusoe og Fredag står klart til trods for beklipningen, forholdet mellem den „superieure“ angelsakser og den „inferiore“ neger. Det vil sige, i begyndelsen er Robinson, gennemsyret som han er med sin egen overlegenhed, meget mistroisk, men til slut indser de begge deres menneskelige broderskab.

„En kammerpigens dagbog“ blev ikke tilbudt mig. Jeg fik tilbud om at lave en film – og jeg valgte emnet. Jeg havde to år forinden læst *Octave Mirbeaus* roman, og jeg besluttede dengang, at jeg ville lave filmen. Jeg har altid et skrivebord fuldt af emner, men „En kammerpigens dagbog“ var den, jeg først og fremmest ville lave.

Filmen er udelukkende optaget i Frankrig. I Dieppe, Milly-la-Forêt og i Paris-studier.

Jeg har rykket handlingen frem til 1920'erne. Da bogen kom frem i slutningen af forrige århundrede, vakte den en furor, der kan lignes med den, som blev „Lady Chatterleys elsker“ til del. Men den er mere optaget af socialisme end af moral.

En fransk forfatter, *Jean-Claude Carrière*, arbejdede sammen med mig på manuskriptet. Vi mødtes første gang to dage før vi begyndte at skrive. Alt gik meget let.

Nu vil „En kammerpigens dagbog“ sikkert blive den sidste film, jeg har lavet i Frankrig. Jeg er ved at blive for gammel til det hektiske rejselev. Mine næste film vil blive lavet enten i Spanien eller i Mexico, hvor jeg bor dør om dør med filmstudiet, og hvor det at lave film er et familieforetagede.

Der er visse scener i denne film, som endnu engang vil få folk til at sige, at jeg er sadistisk



Jeanne Moreau og Luis Buñuel under optagelsen af „En kammerpiges dagbog“.

og masochistisk. I praksis er jeg ingen af delene. Kun i teorien – og jeg accepterer kun disse ting som elementer i kampen og volden.

Jeg er naturligvis gennem hele min karriere blevet identificeret med surrealismen.

Det var surrealismen, som afslørede for mig, at der i livet findes en moralsk vej, som mennesket ikke kan afslå at tage. Gennem surrealismen opdagede jeg for første gang, at mennesket ikke er frit. Jeg troede på menneskets absolutte frihed, men surrealismen viste mig en disciplin, der skulle følges. Det var en af de største sandheder i mit liv, det var et vidunderligt, poetisk skridt fremad. Nu er det dog nogen tid siden jeg officielt befandt mig i surrealist-gruppen.

Jeg går meget sjældent i biografen, måske fire gange om året. Måske seks, måske to, men i gennemsnit fire. Selv om jeg ikke bryder mig

om at gå i biografen, elsker jeg dog filmen som udtryksmiddel. Jeg har opdaget, at intet kan som den vise os den virkelighed, vi kommer i berøring med hver dag.

Det skal forstås således, at gennem bøger, aviser og gennem vore egne oplevelser, genkender vi en ydre og objektiv virkelighed. Filmen kan, takket være sin egentlige mekanisme, åbne et lille vindue til udvidelsen af denne virkelighed.

Som tilskuer forlanger jeg, at en film opdager noget for mig – og det sker meget sjældent. Resten morer mig ikke. Jeg er for gammel.

Fra et professionelt synspunkt er jeg utilgivelig, jeg burde kende flere film, jeg burde gå i biografen hver dag. Jeg ved, det er slemt, men jeg foretrækker en rolig hjemmeaften med en flaske whisky og nogle venner . . .

Den nye filmlov uden tårer...

Den 1. januar i år afløstes den gamle biograflov af 1938 af den nye lov om film og biografer, og da den nye lov på flere punkter etablerer et nyt grundlag for filmvirksomhed i Danmark og skal være det fundament, hvorpå vore daglige filmoplevelser baserer sig, er det måske rimeligt også i „Kosmorama“ kortfattet at redegøre for det nye system bag produktionen, distributionen og fremvisningen af film i Danmark.

Forevisningen af film baserer sig fortsat på et bevillingssystem. Det er kulturministeriet, der uddeler bevillinger; kun i byer med under 5000 indbyggere er det den lokale amtmand, der disponerer.

Udlejningen af film er ikke baseret på bevilling. Udlejning af en enkelt film må ikke fra udlejerens side betinges af, at der skal aftages flere film. Block-booking er altså ikke tilladt i Danmark.

Til fremme af filmkunsten i Danmark er oprettet en filmfond. Filmfondens indtægter baserer sig på en billetafgift på 15 %, beregnet på de samlede beløb, der indgår som entréindtægt ved filmforevisninger. Ved forevisning af danske film tilfalder billetafgiften dog direkte producenten. Endvidere indgår i filmfonden en bevillingsafgift, der påhviler alle biografer med et årligt overskud, der overstiger 40.000 kr. Af overskuddet fra 40.000 til 50.000 kr. betales 15 %, af overskuddet fra 50.000 til 60.000 kr. betales 30 %, og over 60.000 kr. betales 60 % af resten i bevillingsafgift.

Af filmfondens midler skal udredes pensioner og understøttelser til biografejerne, udgifterne til Statens Filmcentral og Filmmuseet samt udgifterne i forbindelse med biograf- og filmråd. Endvidere skal kulturministeriet og undervisningsministeriet hvert år have 150.000 og 50.000 kr. som rådighedsbeløb til fremme af almene kulturelle og videnskabelige formål.

Sidst, men ikke mindst, skal fondspengene anvendes til følgende formål:

1. Uddannelse på filmkunstneriske og filmtekniske områder.
2. Produktion af kortfilm.
3. Ydelse af kvalitetsbidrag til danske film.
4. Ydelse af garanti for lån til produktion af danske film.
5. Ydelse af støtte til udarbejdelse af filmmanuskripter.
6. Præmiering af filmudlejere, der har ydet en særlig indsats ved indførelse af værdifulde børnefilm, eller som ved deres virksomhed på anden måde har bidraget til en styrkelse af de danske biografers repertoire.
7. Ydelse af lån til bevillingshavere til fornyelse eller modernisering af biografers inventar og tekniske udstyr.
8. Ydelse af stipendier til filmkunstnere og filmteknikere.
9. Ydelse af støtte til danske films deltagelse ved udenlandske filmfestivaler.

Filmfonden ledes af en bestyrelse på 8 medlemmer, hvoraf 4 skal repræsentere det offentlige interesser. 1 skal repræsentere biografjerne, 1 producenterne, 1 instruktørerne og 1 udlejerne.

I følge den nye lov oprettes et filmråd, der skal bistå myndighederne og filmfondsbestyrelsen i sager om kunstnerisk vurdering af film og manuskripter. Filmrådet består af 7 medlemmer. 1 repræsentant for forfatterne, 1 for komponisterne, 1 for instruktørerne, 1 for fotograferne, 1 for skuespillerne og 2 medlemmer udpeget af kulturministeren.

Endelig er oprettet et biografråd, der skal være rådgivende i sager om biografforhold, og som består af 9 medlemmer, 2 repræsentanter for biografejerne, 1 for producenterne, 1 for udlejerne, 1 som repræsentant for folkeskolen, 2 repræsentanter for det folkeoplysende arbejde samt 2 medlemmer udpeget af kulturministeren.

For Filmmuseet er den nye lov vigtig, i den gamle lov eksisterede museet ikke. I lovens paragraf 31 hedder det: „Statens filmmuseum har til opgave at sikre bevarelsen af film, filmbilleder og andet materiale vedrørende film, at indsamle og udlåne filmlitteratur og at udbrede kendskabet til filmens historie, bl. a. ved forevisning af film.“ Og museets status som det nationale arkiv på filmens område er lovfæstet klart i paragraf 32: „Af enhver dansk film, som forevises offentligt, skal producenterne på begæring af statens filmmuseum aflevere en ubrugt kopi samt et fuldstændigt sæt af de til reklamebrug fremstillede billeder fra filmen mod godtgørelse af udgifterne ved fremstilling af kopi og billeder.

Stk. 2. Negativer til danske film, der har været forevist offentligt, må ikke tilintetgøres, forinden de vederlagsfrit har været tilbudt mu-

seet og dette har erklæret ikke at ville overtage dem.

Stk. 3. De omhandlede kopier, billeder og negativer må ikke udnyttes forretningsmæssigt af museet.

Stk. 4. Ministeren for kulturelle anliggender fastsætter de nærmere bestemmelser vedrørende afleveringspligten“.

Blandt de forskellige andre bestemmelser er der især grund til at hæfte sig ved bestemmel-

sen om, at co-produktioner kan sidestilles med danske film. Så vidt loven i kort begreb. Men da enhver lov i praksis i allerhøjeste grad er afhængig af dem, der er sat til at administrere den, skal vi til sidst bringe en liste over medlemmerne i fondsbestyrelsen, film- og biografrådet. Alle medlemmer har en suppleant (nævnt i parentes) og alle medlemmer er udpeget for 4 år. Efter navnet er angivet den gruppe, den pågældende er repræsentant for.

FILMFONDSBESTYRELSEN:

Formand: Kontorchef *W. Weincke*, kulturministeriet (kontorchef *Erik Tjalve*, kulturministeriet).

Dommer *Asbjørn Grøbe* (ekspeditionssekretær *Lennart Holten*).

Sekretær i finansministeriet *Karsten Olsen*, (fuldmægtig i finansministeriet *Villy Ohm Jensen*).

Direktør *Werner Pedersen*, Statens Filmcentral (ingen suppleant udpeget).

Alle som repræsentanter for det offentlige interesser.

Direktør *Oluf Larsen*, (direktør *Holger Bach*), biografefjerne.

Direktør *Flemming John Olsen*, (direktør *Niels Jørgen Nielsen*), producenterne.

Filminstruktør, fru *Annelise Hovmand*, (filminstruktør *Svend Aage Lorentz*), instruktørerne.

Direktør *Olaf Dalsgaard-Olsen*, (direktør *Steen Gregers*), udlejerne.

Filmfondens administrerende direktør: *Erik Hauerslev*.

★

FILMRÅDET:

Formand: Byretsdommer *F. Lichtenberg*, (ingen suppleant udpeget), udpeget af kulturministeren.

Forfatter *Klaus Riffbjerg*, (forfatter *Finn Methling*), forfatterne.

Komponist *Erik Fiehn*, (komponist *Svend Erik Tarp*), komponisterne.

Filminstruktør *Jørgen Roos*, (filminstruktør *Johan Jacobsen*), instruktørerne.

Filmfotograf *Henning Bendtsen*, (filmfotograf *Henning Kristiansen*), fotograferne.

Skuespiller *Poul Reichhardt*, (skuespiller *Asbjørn Andersen*), skuespillerne.

Museumsinspektør mag. art *Ib Monty*, (skolebestyrer redaktør *Jørgen Stegemann*), udpeget af kulturministeren.

Rådets sekretær: Sekretær i kulturministeriet *Uffe Stormgaard*.

★

BIOGRAFRÅDET:

Formand: Fuldmægtig i kulturministeriet *B. Hedemand*, (ingen suppleant udpeget), udpeget af kulturministeren.

Direktør *Harry Frandsen*, (direktør *Axel Kjergaard*), biografefjerne.

Direktør *Ernst Klinker*, (direktør *Verner Dam*), biografefjerne.

Direktør *Aage W. Petersen*, (direktør *Axel Duvantier*), filmproducenterne.

Direktør *Leo Schou*, (direktør *Steen Gregers*), filmudlejerne.

Inspektør *Jens Bach*, (ingen suppleant udpeget), folkeskolen.

Forretningsfører *Viggo Svane*, (sekretær cand. theol. *Carl Nissen*), det folkeoplysende arbejde.

Borgmester *Edel Saunte*, (ingen suppleant udpeget), det folkeoplysende arbejde.

Rådets sekretær: Sekretær i kulturministeriet *K. Fedder*.

Med to trediedele af redaktionen i Filmrådet vil det ses, at „Kosmorama“ er blevet smukt repræsenteret i det nye system, og heller ikke Filmmuseet er blevet forfordelt. I Filmfondsbestyrelsen sidder et af medlemmerne i museets tilsynsråd (Flemming John Olsen) og i Biografrådet sidder to (Ernst Klinker og Leo Schou). Går også museet lysere tider i møde?

I. M.

CLOSE UP

Vi skal ikke undlade at gøre opmærksom på, at vi satte pris på *Leif Blædels* hurtige og kontante svar i dagbladet „Information“ på „Politiken“'s ironiserer over *Bartels'* udtalelser efter „Gertrud“'s verdenspremiere. Også vi foretrækker den bartelske åbenhed for argumentation frem for den omvendelse, der måtte være resultatet af decennier med omstændelige lodninger af, hvad historiens lys nu vil kaste glans og ære over. Det kan så nemt blive for sent.

P. M.

LÆSERBREVE

Siden „Harry og kammertjeneren“ af producer-instruktøren *Bent Christensen* for snart tre år siden gav løfter om en dyberegående kursændring for dansk film, har „Kosmorama“ med stigende opmærksomhed og engagement fulgt og kommenteret den videre sejlads. Ret langt er flåden dog ikke kommet. Vejrliget er langsomt blevet mindre udfordrende, og i det sidste års tid har man nærmest sejlet i smult vande. Foruden „Harry“ er periodens heldigste resultater i den nævnte rækkefølge: „Weekend“, „Midt i og udenfor“, „Gade uden ende“, „Dilemma“ og – fra en helt uventet kant – „Fem mand og Rosa“. Skuffelsen har da også været mærkbar, ikke mindst på „Kosmorama“'s redaktion, hvor den er så stor, at man i forbifarten er kommet for skade at være lidt uretfærdig.

I lederen „Den nye kedsomhed“ („Kosmorama 67“), hedder „det bl. a.“: „Fra Gruppe 62 er intet trængt ud...“

Beskæmmende nok har ingen af Filmgruppe 62's medlemmer reageret med blot en enkelt korrigerende bemærkning, og dette i sig selv siger næsten alt om den ekstraordinært sløve forsamlings. Tillad mig derfor – for en ordens skyld og i egenskab af tidligere medlem – at gøre opmærksom på følgende: 1) at gruppen eksisterede meget længere på papiret end i virkeligheden – trods en energisk indsats fra bestyrelsens side, deriblandt *Peter Refn* og *Jens Ravn*, måtte butikken lukke, da den som pædagog meget vitaliserende og aldeles fremragende *Theodor Christensen* rejste til Cuba, 2) at så godt som samtlige medlemmer (inklusive bestyrelsen) var i begyndelsen af tyverne og tilknyttet vore produktionsselskaber som assistenter, 3) at gruppen *aldrig* har haft andre formål end A) at videreføre Filmcentralen og Instruktørsammenslutningens assistentkursus (1961 og 62) som en slags studiekredsarbejde, og B) i kraft af sin blotte eksistens være et – bogstaveligt talt – permanent spark i roven på de folk, der har magt til at gøre noget ved filmakademiplanerne. (Disse folk kan altså slappe af nu, man kan ikke lave et filmakademi for de fem-seks assistenter, der ud af Gud ved hvor mange hundrede, overhovedet interesserer sig for det, de beskæftiger sig med). Endelig 4) er et par af gruppens mest aktive og bedst begavede deriblandt *Peter Refn*, i øjeblikket beskæftiget med manuskriptarbejde, og for midler, som det midlertidige filmudvalg har tildelt dem.

I tilslutning til redaktør *Montys* Close up i „Kosmorama 68“, hvori den danske „Oscar“-komité med rette kritiseres for at have valgt *Annelise Hovmands* „Sekstet“ som dette års danske repræsentation, skal jeg oplyse, at denne komité i umindelige tider har været sammensat af bl. a. *Mogens Skot-Hansen*, *Johan Ja-*

cobsen, arkitekt *Erik Aaes* samt „Flamingo“'s tonemester *Erik Rasmussen*, og heraf har, med skam at melde i denne sammenhæng, både *Erik Rasmussen* og *Skot-Hansen* tilbragt længere perioder i Hollywood. – Monty ville finde det interessant at få en redegørelse for valget af „Sekstet“, og det kan man ikke forøtænke ham i. Desværre kan jeg ikke opfylde hans ønske, men det er klart, at filmen skal deltage for publicitetens (d. v. s. de øgede indtjeningsmuligheders) skyld, og vi ved godt, at komiteen udmærket ved, at filmen ikke har vinderchancer, vel knapt nok nomineringschancer – med mindre der skulle opstå en situation, hvor dommerkomiteen *over there* må løse en gordisk knude på denne måde for ikke at fornærme det ene af to mere indflydelsesrige lande, der begge deltager med en film, som har kostet lige meget. Alligevel er valget af „Sekstet“ tåbeligt. Man kan ikke være forarget over, at venner hjælper venner, men det er uægtelig lidt trist, når venskabet er så kortsynet, at det på længere sigt kun kan skade dansk films i forvejen ikke imponerende renommé i de egne, hvor ingen læser *Herbert Steinthal*. Til syvende og sidst vil så kortsynede dispositioner også kun skade vennernes egne film. Og valget af „Sekstet“ er jo så langtfra vennernes første fadæse. For to år siden forpassede de en af de største chancer for good-will på Oscar-fronten vi nogensinde har haft. Man valgte at indstille *Henning Carlsens* „Dilemma“ fremfor *Kjærulff-Schmidts* „Weekend“. Heri var der tilsyneladende intet galt – de fleste kunne vel nok undse *Carlsens* modige filmindsats lidt Hollywood-blæst – men vennerne, der som minimumsforudsætning vel turde være bekendt med de strenge konkurrencebetingelser, som man *aldrig* har dispenseret fra, vidste alligevel ikke, at film, hvori det talte sprog ikke er identisk med produktionslandets, ikke kan deltage. Jo, *Erik Rasmussen* vidste det og fortalte det og plæderede for „Weekend“, men det kunne de øvrige ikke tage notits af, og resultatet blev naturligvis, at Danmark ikke var repræsenteret i Hollywood det år.

Vedrørende *Carlsens full length* nr. 2, „Hvad med os?“, skriver *Axel Madsen* i nr. 68, at den i udlandet bærer „eksporttitlen“ „Epilogue“. Men „Epilogue“ – „Epilog“ – er ingen „eksporttitel“, det er den titel, *Carlsen* og *Panduro* fra starten insisterede på. Det var producenten *Bent Christensen*, der opfandt den idiotiske og misvisende titel „Hvad med os?“ – I øvrigt er denne film et typisk eksempel på, at en misvisende titel, en alt for vildsmod og noget uredelig forhåndspublicity, for en stor del kan takke sig selv for sin fiasko. „Hvad med os?“ handler jo ikke om „os“, om konfrontationen mellem to generationer med vidt forskellige forudsætninger og livssyn, den handler helt og holdent om den tidligere modstandsmand. „Anti-atomkampagne-miljøet“, inklusive *Maud Berthelsen* i jeans, „Vindrosen“ på bordet, „Drop Inn“-lampen ovenover, den polske filmplakat på væggen og hele det øvrige kliché-apparat, der vist nok skulle gøre det ud for en sand *Fingerspitzengefühl* for det væsentlige i miljøet, var helt til grin, og man kan ikke modstå fristelsen til at omskrive et *Erik Ulrichsen*-citater, hvori ordet „Hollywood“ erstattes med ordet „venstreorienteret“: „Vel er de venstreorienterede præget af klicheer, men *synet* på de venstreorienterede er i langt højere grad præget af klicheer“. *Leif Panduro*, der end ikke begriber sin otte år yngre kollega *Riffbjerg* – og som i øvrigt slet ikke er venstreorienteret (en udbredt misforståelse, fordi vi alle er angrebet af „normalfascismen“ og følgelig må opfatte al social og antimilitaristisk protest som venstreorienteret) – burde ikke give sig i kast med en skildring af de 20-25-årige. Be-

vares, miljøet ligner, og den som „atom pige“ interessante og sjæskede medløber Maud Berthelsen ligner. . . det tiende ulæselige gennemslag af den populære opfattelse, en ivrig og vedholdende presse med held har fremmanet og fået til at aflejre sig i den almindelige bevidsthed. Men de, der er noget ved, var noget ved, de bedst begavede, de, der *begyndte*, er nu i en alder af omkring 20 endt i anarkiet og det „engagerede disengagement“. De er, hvad der nok kommer helt bag på *Frederik Gr. Jungersen* at få at vide, blevet yngre fætre og kusiner til *Godards* helte og heltinder, dog nok mere til Bruno og Patricia og Nana end til Michel og Veronica. De tæller blandt deres yndlingsfilm netop „Andelos“, selvom de også i mangt og meget føler og tænker som menneskene i „Muriel“, sådan som *Niels Egebak* ser dem. De bevæger sig i ekstremer på det følelsesmæssige plan, hvor det førhen var ekstremerne på det politiske plan, de dyrkede (*Poul Malmkjær* var inde på lignende tanker i sin artikel om den politiske hjertesfri i Hollywood, nr. 67), og de udtrykker sig i ekstremer – de af dem, der endnu føler trang til at udtrykke sig og ikke har mistet troen på det bare nogenlunde artikulerede udtryk eller på værdien af kommunikation i det hele taget, den seksuelle iberegnet. Et stigende antal foretrækker marihuana for sex. Og „de dyrker tragedien som en fetisch“, som *Fritz Lang* skrev om tyverens intellektuelle. Man kan fristes til at spørge: Hvad havde tyverne, som tresserne ikke har mere af?

Om disse fortvivlede unge, der, som *Godards* helte – og forresten også *Dreyers* Gertrud, – men tidligere end disse, er endt med *kun at vælge sig selv*, kunne der såvist skabes en meget tragisk film. Men det ville ikke være tilrådeligt at foreslå de p. t. aktive danske filmskabere at påtage sig den opgave. De bør i det hele taget nok holde sig fra aldersklasserne under de triste trediveårige – som forresten kun *Ribbjerg-Kjørulff-Schmidt* er helt på bølgelængde med, også i „To“, trods dens lidt vel parfumerede „virkeligheds-stil“.

John Ernst.

Efter den helt overvældende og overrumplende præsentation af *Ozu*-film i november sidste år havde vi tid til at lade indtrykket sætte sig, og i marts havde vi så lejlighed til at se endnu en af hans film. Denne sidste var ligeså fremragende som de øvrige, ja blændende. Men efter min mening er *Ozus* film næsten for blændende. Midt i den almindelige lovprisning vil jeg gerne stille spørgsmålet: Er *Ozu* nu ikke blevet noget overvurderet?

Yasujiro Ozu og hans faste medarbejdere *Kogo Noda* (manuskript) og *Yushun Aisuta* (fotograf) er teknisk og håndværksmæssigt fremragende. Der går længe mellem, at man ser så perfekte film. Min første indvending er, at de er for perfekte. Jeg mener ikke, at det er godt, at intet er overladt til fantasien hos tilskueren. I hver af de film, vi nu har set, har der været en mængde tilfælde, hvor man uden videre har kunnet gætte hvad der nu følger, enten af optrin eller af replikker. Alt er så at sige „skåret ud i pap“ i en sådan grad, at man efter filmene siger til sig selv: Ja, så er den historie ikke længere. Det var en billedbog mere end en film.

Den næste indvending er, at filmene er for ens. Nu har vi ganske vist kun set ialt syv, men at domme efter omtalen i *Anderson & Richies* bog „The Japanese Film“ kan man vistnok gå ud fra, at det er et repræsentativt udvalgt. Det er hele tiden først og fremmest den enkelte familie, der er emnet for filmene, og jeg mener, at det giver en slagside, at kontakten med samfundet ikke er stærkere betonet eller spiller en større rolle, end tilfældet er. Filmene er for „private“, og samtidig er der som nævnt intet overraskende undervejs. Og slet ikke noget foruroligende, som man f. eks. kan opleve det i en *Buñuel*-film. Man kan på en måde sige, at *Ozus* film er folkekomedier og underholdning. Vel at mærke folkekomedier af en kva-

litet, som vi ikke er forvænt med. Jeg vil selvfølgelig medgive, at det er aldeles blændende underholdning, men de giver jo i grunden ikke tilskueren noget. Problemerne, hvis man kan benytte dette udtryk, er kendte, og hvis der gives eller antydes løsninger, er de kendte. Hvorfor er disse film nu blevet modtaget med en så stormende begejstring? Ja, for det første er de jo „anderledes“, vi færdes i miljøer, der er temmelig ukendte for de fleste af os, og skildringen er charmerende. Hvem kan stå for de yndefulde japanerinder? Endvidere møder vi et andet livssyn, en anden livsfilosofi, der lægger mere vægt på det passive og kontemplative. Det vil blive en filosofisk afhandling, hvis vi skal diskutere livssyn, men i disse film savner jeg alvorligt det aktive, det fremadrettede element. *Ozus* film er i høj grad statiske, men det hænger jo også sammen med den udpræget af-dynamiserende form, han har benyttet sig af.

Endelig er der så spørgsmålet, om *Ozu* selvvidt udynamiske form er så prisværdig. Han vil ihvertfald ikke komme til at danne skole, for hvem andre end *Ozu* ville kunne kontrollere denne filmiske form (specielt hans måde at mestre den filmiske tidsillusion på) og få et sevärdigt resultat ud af det? Det er særdeles interessant at studere hans klippeteknik, men det hele er jo fastlåst i den givne ramme i en sådan grad, at filmene formodentlig så at sige „klipper sig selv“. Jeg savner meget det indtryk af pulserende liv, der strømmer ud af de bedste *nouvelle vague*-film. I *Ozus* film får vi lejlighed til at leve os ind i den lille verden, som den enkelte film omfatter, men heller ikke mere. At alt er så perfekt, at alle enkeltheder kommer tydeligt frem, det kan ikke gøre det ud for erstatning for pulserende og usikkert – inspirerende – liv.

Gunnar Mortensen.

Som svar på Deres spørgsmål: Nej, *Ozu* er absolut ikke blevet noget overvurderet. I de danske anmeldelser blev han tværtimod i højeste grad undervurderet. Uden her at gå ind i en større diskussion, der ville implicere æstetiske principper, vil jeg dog sige, at jeg finder Deres indvendinger mod *Ozu* lidt saglige og relevante. Lad os se bort fra den sædvanlige danske skræk for det, der er for perfekt. Hvordan kan noget blive for perfekt? Men er det rimeligt at bebrejde en kunstner, at han ikke laver film som *Buñuel*, eller at hans film ikke har det påstået pulserende liv, som findes i de bedste *nouvelle vague*-film? Er det ikke lidt enøjet at ophøje *nouvelle vague*-filmene til målestok for, hvad der er godt og dårligt? Og er det ikke lidt frugtbart at nedvurdere film ved at ophøje andre og omvendt, selvom denne form for sammenlignende filmkritik dyrkes med stor selvtilfredshed af mange herhjemme?

I. M.

I det sidste nummer af „Kosmorama“ blev udtrykket „litterær film“ ved et tilfælde anvendt i hele tre artikler (skrevet af henholdsvis *John Ernst*, *Niels Egebak* og undertegnede); i „Kosmorama 64“ (dec. 1963) mente *Bent Mohn*, at hans liste over „de 10 bedste film“ var særlig litterær. Udtrykket bliver anvendt i to forskellige betydninger: litteraterne *Mohn* og *Egebak* mener åbenbart, at film i almindelighed ikke er litterære nok, mens *Ernst* og undertegnede (begge først og fremmest filmentusiaster) bruger udtrykket som skældsord. Vi (jeg) mener, at en film let bliver kedelig, hvis instruktøren er alt for imponeret af manuskriptet. Uenigheden er sikkert kun teoretisk, for jeg ville aldrig kalde *Mohns* 10 udvalgte („*Nazarin*“, „*Ved vejs ende*“, „*Min onkel*“ o. a.) eller *Resnais'* film for „litterære“. Det er derimod „*Den gamle mand og havet*“, „*De frigjorte*“, „*Mordet i Café Gironde*“, „*Dommen i Nürnberg*“, *Bergman*, når han er værst o. s. v.

Frederik Gr. Jungersen.

VULCHANOV

Af Børge Trolle

I den senere tid er bulgarsk film begyndt at påkalde sig verdens interesse. Og i centrum for denne interesse står *Rangel Vulchanov*, en ung filminstruktør, som i modsætning til de fleste filmfolk fra de østeuropæiske lande ikke er udgået fra et filmakademi. I denne samtale med *Børge Trolle* beretter han om sit syn på en række af filmens problemer og fortæller lidt om sine fremtidsplaner.

Det danske biografpublikum vil i denne sæson få lejlighed til at stifte bekendtskab med Vulchanov i filmen „Sol og skygger“.

Det var under den internationale filmfestival i Karlovy Vary i 1962 at jeg for første gang mødte *Rangel Vulchanov*. Hans film „Slnceto i sjankata“ (Sol og skygger) var blevet vist kl. 14.00 på konkurrencens første dag, og følgelig var adskillige festivaldeltagere, mig selv inkluderet, gået glip af den. Men de, som havde set den, priste den i så høje toner, at en særforestilling blev nødvendig, ikke mindst fordi andre af FIPRESCI-juryens medlemmer end jeg ikke havde set den. Og vi blev ikke skuffede. For en gangs skyld var en festivalkonkurrence blevet åbnet med en af stævnets mest fængslende film.

Men stævnets internationale jury, som bestod af et flertal af repræsentanter for Østlandene, delte ikke denne opfattelse. Skønt filmen var bulgarsk, og altså stammede fra „familiekredsen“, har den åbenbart virket for „modernistisk og eksperimentel“ til, at man turde godtage den, og ved prisuddelingen blev den spidset af. Denne fejltagelse blev dog heldigvis korrigeret af FIPRESCI, som tildelte den festivalens kritikerpris, og denne afgørelse kunne kun ske i kraft af, at adskillige filmjournalister fra Østlandene støttede den.

Nu var interessen blevet vakt, og efter festivalens afslutning fik jeg lejlighed til i filmarkivet i Praha at se instruktørens to foregående film: „Na malkia ostrov“ (På den lille ø – 1958) og „Parviat urok“ (Den første time – 1960), og det blev indlysende for mig, at Bulgarien havde fostret en højst særpræget instruktørbegavelse. Endvidere dukkede det op i erindringerne, at det netop var Vulchanov, der havde været bulgarsk medinstruktør på *Konrad Wolfs* østtysk-bulgarske co-produktion „Sterne“, 1959, og med de to instruktørers senere arbejder i mente, kommer man mere og mere til at hælde til den anskuelse, at „Sterne“ sikkert mere var

en Vulchanov-film end en Konrad Wolf-film.

Da jeg i 1964 var inviteret til Bulgariens nationale filmfestival i Varna, var det derfor ganske naturligt, at min interesse på forhånd var rettet imod Vulchanov, hvis fjerde film „Inspektorit i noschta“ (Inspektøren og natten) skulle præsenteres her.

Mine forventninger blev ikke gjort til skamme, „Inspektøren“ var stævnets bedste film og desuden, sammen med debutanten *V. Radevs* „Kradetset na praskovi“ (Ferskentyven), som repræsenterede Bulgarien ved sidste års Venedig-festival, en film af virkelig international standard.

Som titlen antyder, er den i sin ydre form en kriminalfilm. En mand er død, der foreligger mistanke om mord. En politiinspektør (*G. Kalojanchev*) begynder en undersøgelse.

Men „Inspektøren og natten“ er ikke nogen kriminalfilm, dødsfaldet, som viser sig at være selvmord, er blot et påskud for en psykologisk dybdeboring, en karakteranalyse af en række personer, som tydeligvis repræsenterer forskellige afskygninger af menneskene i dagens Bulgarien. I første omgang fortæller ingen af de „mistænkte“ den fulde sandhed, alle har noget at skjule, ingen tør erkende sig selv fuldt ud. Først politiundersøgelsens ubønhørlige krav om „sandheden, den fulde sandhed og intet andet end sandheden“ får slået hul på skallen, de tvinges til at erkende sig selv som de virkelig er.

Temaet er tidligere set anvendt på film, men Vulchanovs version, efter manuskript af *B. Rainov*, trænger ind til problemet på en ny måde. „Inspektøren“ er ikke bare et psykologisk filmdrama, det er i lige så høj grad et filmdigt, fuld af underfundigheder, perlede i sin ironi, men også svidende i sin satire. Der bliver sagt drøje sandheder i denne film, sik-

kert nok endda flere end en udenlandsk tilskuer er i stand til at opfatte. Men hovedpointen: at mennesket må gøre sig fri af sin fortid og erkende sig selv ud fra det konkrete og nutidige, var i al fald tydelig nok.

Men det gik Vulchanov i Varna, som det var gået ham i Karlovy Vary: Juryen vovede ikke at anerkende ham efter fortjeneste. Stævnets hovedpris gik til „Verigata“ (Lænken), en stereotyp, ideologisk film. Vulchanov måtte nøjes med prisen for bedste instruktion. Men det sivede ud, at der havde stået en meget hård strid i juryen imellem disse to film, og den omstændighed, at de ellers velbevarede jury-hemmeligheder sivede ud, kunne tyde på, at der var visse kredse, som i høj grad var interesseret i, at det skulle blive almindelig kendt.

Både i Karlovy Vary og ved et senere møde havde jeg haft diskussioner med Vulchanov om hans film og om hans opfattelser i øvrigt, og efter Varna-festivalens afslutning mødtes vi påny til en samtale om hans film, om hans syn på problemerne og om hans fremtidsplaner.

– Skal filmen „Inspektorit i noschtia“ (Inspektøren og natten) ses som en afspejling af Bulgarien idag? indleder jeg med at spørge.

– Jeg tror, at enhver bulgarsk film på en eller anden måde afspejler et eller andet i dagens Bulgarien, svarer Vulchanov. – Ingen film kan rumme det hele, det ville være et uoverkommeligt krav, følgelig kan man ikke fremhæve denne eller hin film som „den der afspejler livet i Bulgarien i dag“. Ikke desto mindre tror jeg det er lykkedes os at få „Inspektøren“ til at afspejle visse sider af livet og menneskene i mit land.

– Det var den eneste af dette års Varna-festival-film som udspiller sig i nutiden.

– Ja, men det er ikke det, der er det afgørende. Film som udspiller sig i fortiden kan også meget vel afspejle nutidige problemer og tanker.

– Ja, det er indlysende, men man kan vel også tage vejen over det symbolske. I den sidste film „Sluceto i sjankata“ (Sol og skygger – 1961), mener jeg at se en symbolsk afspejling af det store verdensproblem: atomfaren.

– Den skulle afspejle problemet de menneskelige følelser og reaktioner overfor faren for en udslettelse igennem en atomkrig. Men jeg har egentlig ikke tilstræbt nogen symbolisme, min hensigt var lige fra starten at skabe et filmdigt, det er det poetiske, ikke det symbolske, der har min interesse, og jeg tror ikke, at avancerede formeksperimenter og symbolisme

ligger for mig. Mit arbejde som selvstændig filminstruktør ser jeg først og fremmest som en fortsættelse af Valeri Petrovs poesi. Ikke bare fordi han leverede manuskripterne til mine første tre selvstændige film, men fordi han efter min mening er én af Bulgariens største nulevende digtere, en poet, som har dybe rødder både i vores fortid og vores nutid. Skade at bulgarsk kun forstås af så få udenfor vort land, for han fortjener at blive kendt langt ud over vort lands grænser.

– Og nu prøver De ved filmens hjælp at sprede hans poesi ud over hele verden?

– Det lyder så stort og prætentøst, når det bliver sagt på den måde, jeg ved ikke om jeg tør stile så højt, men kan jeg bidrage lidt til det, vil jeg være meget lykkelig.

– De er ikke udgået fra jeres filmbøjskole, men var oprindelig – ja, hvad var det? Maler?

– Nå, det er så meget sagt. Jeg har afsluttet en uddannelse på den tekniske højskole, men forsøgte mig så som dekorations- og teatermaler.

– Men valgte filmen?

– Eller filmen valgte mig. Allerede som student kom jeg til at medvirke i filmen „Alarm“.

Rangel Vulchanov.





„Slnceto i sjankata“ (Sol og skygger), som kommer på de danske biografer.

Det var i 1951. Jeg spillede partisanen Bojko, ikke nogen særlig stor opgave, men – nå ja, filmen indfangede mig, og i 1954 fik jeg chancen som instruktørassistent på filmen „Sangen om mennesket“, en biografisk film om digteren *Nikola Vaptsarov*, som den 23. juli 1942 blev henrettet af de bulgarske fascister.

– *Har det betydet noget for Dem i Deres arbejde som filminstruktør ikke at være udgået fra filmakademiet? Er det en fordel eller det modsatte?*

– Jeg tror lidt af begge dele. Der har været tidspunkter, hvor jeg har følt det som en hæmning. Jeg ville gerne have vidst mere om dette eller hint, jeg kunne have ønsket mig en bedre baggrund. Men på den anden side tror jeg også, det har været en fordel for mig, ikke at være udgået fra filmakademiet. Det har nemlig tvunget mig til at opdage, man kan måske endda

sige „opfinde“ en hel masse på egen hånd. Jeg blev tvunget til selv at trænge ind i problemerne. Nu og da troede jeg at have opdaget noget nyt, fundet en ny løsning på et problem, blot for ved samtaler med andre, akademiuddannede instruktører at erfare, at det for længst havde været anvendt i tidligere film. Men måske har jeg, netop fordi jeg helt uafhængigt var nået frem til det, dog formået at give det en drejning, som var helt min egen.

Til tider har jeg også en følelse af, at jeg – netop fordi jeg ikke kommer fra filmakademiet – er i stand til en mere formodsfri betragtning af verden og menneskene.

– *Kunne De tænke Dem at lave film i andre lande end Bulgarien?*

– Ja, det vil jeg gerne, og jeg tror også, jeg kunne gøre det. Men der vil naturligvis melde sig problemet: Hvilken livsform, hvilket kultur-

mønster har man i dette eller hint land, hvorledes tænker menneskene dér? Mulighederne for fejltagelser og fejltagelser er nok større.

– *Er det fordi De i Deres kunst føler Dem meget nært knyttet til Bulgarien, til bulgarsk kunst og bulgarsk poesi?*

– Ja, netop.

– *Men har man tilstrækkeligt med manuskripter her i Bulgarien, som kan imødekomme ønsker i den retning?*

– Nej, det har man afgjort ikke. Vi mangler gode filmmanuskripter, men det er jo ikke noget specielt bulgarsk fænomen. Overalt råber man på manuskripter.

– *Har De selv været med på udformningen af manuskripterne til Deres film?*

– Ja, jeg har været med i arbejdet med manuskripterne lige fra begyndelsen og til enden, og jeg kunne slet ikke tænke mig at lave film over manuskripter, som jeg ikke selv havde arbejdet med på.

– *Kunne De tænke Dem selv at skrive manuskripter til Deres fremtidige film?*

– Tanken virker på en gang besnærende og afskrækkende på mig. Jeg ville meget gerne, men jeg ved ikke, om jeg kan.

– *Arbejder De med nye filmplaner?*

– Ja, jeg har planer om at lave en film, som

skal udspille sig på en resocialiseringskole for unge, som har været ude i kriminalitet. Kærnen i historien er en psykologisk konflikt hos en lærer ved denne skole, som forelsker sig i én af skolens unge piger. Jeg vil gerne optage denne film på en sådan skole og få de unge mennesker til at medvirke.

– *Altså helt uden skuespillere?*

– Måske skal der medvirke enkelte skuespillere i de voksne roller, men til eleverne ønsker jeg kun ikke-professionelle, for kun på denne måde tror jeg, det er muligt for mig at trænge ind i dette stof og forme det på den rigtige måde. Jeg vil også prøve på at få de unge medvirkende til at improvisere under optagelserne, altså ikke være bundet af en i forvejen nøje fastlagt dialog.

– *Det er en ny arbejdsform, De her vil prøve?*

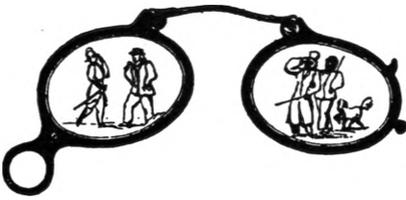
– Nå, i „Sol og skygger“ prøvede jeg lidt i den retning, dog kun i begrænset omfang. Jeg vil gerne udbygge det videre og prøve det på en større opgave.

– *Har De andre planer på længere sigt eller specielle ønsker for fremtiden?*

– Ikke andet end det, at arbejde, at få lov til at gå i gang med nye opgaver, at dygtiggøre mig selv, og at trænge længere og længere ind i de muligheder, filmkunsten åbner.

G. Kalojantsev som inspektøren i „Inspektorit i noschta“.





Kravene til kunstneren

LA PEAU DOUCE („Silkehud“), Frankrig 1964. Prod.: Les Films du Carosse/S.E.D.I.F. Instr.: François Truffaut. Manus.: François Truffaut og Jean-Louis Richard. Ass. instr.: Jean-François Adam. Foto: Raoul Coutard. Klip: Claudine Bouché. Musik: Georges Delerue. Medv.: Jean Desailly (Pierre Lachenay), Françoise Dorléac (Nicole Chomette), Nelly Bénédicti (Franca Lachenay), Daniel Ceccaldi (Clément), Laurence Badie (Ingrid), Jean Lanier (Michel), Paule Emanuele (Odile), Philippe Dumat (Biografejeren), Pierre Risch (Præsten), Dominique Lacarrière (Sekretæren), Sabine Haudepin (Sabine), Maurice Garrel (Boghandleren).
 Dansk distrib.: Gefion Film. Dansk prem.: 17.12 1964, Alexandra Teatret. Længde: 3220 m (118 min.).

43-årig mand i god stilling, gift, en datter; han træffer stewardess, har en affære med hende; hustruen opdager det og skyder manden. På denne lille brøkdæl af indholdet i „Silkehud“ har man bedømt filmen. Det skete bl. a. i foråret, år 69 efter Lumière.

Det danske program til filmen citerer *Truffaut* for bl. a. følgende: „... dens emne er endnu engang det banaleste i verden: Han, hun, den anden. Han er 43 år. Hun er 38. Den anden er 22. Hvad mere? Detaljer, og alle disse detaljer er „Silkehud“.

Netop detaljerne gør og er „Silkehud“. Ikke så meget de ophålske detaljer som de psykologiske, karakteriserende detaljer, der gennem en fornem iscenesættelse (lad det dække mise-en-scène), lader dem vokse organisk frem i intrigen, som kulminerer i et drama. Hvad er den store idé på film, om instruktøren ikke har magtet detaljerne og dermed stilen. Film er detaljer, og behersker instruktøren detaljerne, bliver filmen, som i tilfældet „Silkehud“, en meget vedkommende film. Truffaut har her nået en balance mellem følelsen („Jules og Jim“) og intellektet („Skyd på pianisten“), der kun kan bevæge og stimulere. Hans linie tilbage til især „Jules og Jim“ er tydeligere, end emnet umiddelbart lader ane.

Hans helte er kunstnere (se *Stegelmanns* artikel i „Kosmorama 68“), der stilles overfor krav; de skal vælge og tage beslutninger. Det

er vel elementært, men for kunstneren får valget ofte en større betydning, konsekvenserne af en forkert beslutning rammer ham hårdere, og følgelig fristes han af flugten (pianisten tilbage til caféen, Jules' befrielse ved Catherines og Jims begravelse, og her: Lachenays lettede og tilfredse skikkelse med avisen, efter at han fra restauranten har forsøgt at genoptage kontakten med hustruen). Han er endnu svagere end Jules. Gentagne gange venter han med at tage stilling til en situation indtil hans kvindelige modpart (hustruen eller Nicole eller endda Odile) kommer med et forslag; og hans standard svar er: „Du har ret!“. Den mørke, lidenskabelige hustru har rimeligvis i sin tid „friet“ til ham, og en del af hans betagelse af Nicole skal ses i den omstændighed, at hun ikke kun af udseende er et modstykke til hustruen; hun er lidt passiv, ikke særlig erotisk (hun fortæller ham, at hun kan undvære erotisk i flere måneder), og hun stiller ham ikke overfor større krav, end at han kan betragte opfyldelsen af dem som spændingsmomenter. (Nicole: Je ne t'ai rien demandé, c'est toi qui a voulu m'emmener ici).

Et ligeledes gentaget motiv fra „Jules og Jim“ er løggen. Lachenay lyver for hustruen om sin tur til Reims, og hun får brug for Catherines lille flaske vitriol, da hun ser fotografierne og får endeligt bevis for løggen. Som Catherine vælger hun den tragiske løsning, og hendes smil, efter at hun har skudt Lachenay er ikke et udtryk for lettelse, befrielse eller ømhed. Det er grumt, koldt og ikke så lidt uhyggeligt. Det kommer i betænkelig grad til at ligne *Anthony Perkins'* smil i slutbilledet af „Psycho“, og det bliver vel at mærke til mere end en *hommage* til Truffauts elskede *Hitchcock*: det bliver irrationelt, det kommer fra en anden verden. Den der smiler er på sin vis i samme situation som Catherine i „Jules og Jim“. Catherine smiler umiddelbart, før hun kører bilen i vandet. Lachenays hustru dræber sin mand og dermed sin kærlighed (sig selv), og smilet kommer fra denne død. Truffaut understreger det yderligere ved at lade hende krybe sammen i et hjørne. Fra „Jules og Jim“ fører Truffaut sine geometriske figurer videre: de smukke ellipser og de rent konkrete trekanter og cirkler. I „Silkehud“ arbejder Truffaut endnu „renere“ med disse. Kun i de afsluttende scener får trekanterne den afgørende betydning. Pierre Lachenay tror, at han kan genoprette forholdet til hustruen, men Truffaut lader ham sætte sig ved bordet i hjørnet. Han er bogstaveligt talt „trængt op i en krog“ på dette tidspunkt. Der er ingen udvej. På samme måde erkender hustruen sin håbløse stilling, da hun efter mordet sætter sig i et

hjørne. Det er denne beherskede mise-en-scène, der gør „Silkehud“ så intellektuelt stimulerende frem for den emotionelt lige så stimulerende „Jules og Jim“. Cirklerne illustrerer glæde, aktivitet, vitalitet. Tydeligst i den ofte fremhævede sekvens fra hotellet i Lissabon, hvor Lachenay i glæde over aftalen med Nicole tænder alt lyset, og cirklen understreges yderligere ved, at han har to værelser, så han virkelig kan bevæge sig rundt i en stor cirkel. Kameraet registrerer diskret hans bevægelser uden selv at tage livlig del i dem, og derved fyldes billedfladen af liv og bevægelse.

Man føler trang til at fremhæve et par afrundede sekvenser, som er nye for Truffaut og yderst vellykkede. Den første er sekvensen omkring det liberale hotel, hvor næsten hele afsnittet fra hall'en er holdt i totalbilleder; lyd-siden er forsynet med et svagt ekko, og den enorme, lyse og kolde reception synes, efterhånden som den pinlige scene skrider frem, at antage karakter af et kæmpemæssigt nødtørftshus. Truffaut opbygger en atmosfære af modbydelighed i hele sekvensen, en afsky, der virker som en anklage mod etablissementet, og som i hvert fald er rigeligt formuleret til, at vi kan godtage Nicoles reaktion på det og derigennem erhverve endnu en brik i karakteristikken af hendes person.

Den næste sekvens er afskeden i nybygningen, hvor Truffaut igen har Hitchcock i tanker-

ne („Vertigo“). I de halvnære billeder af Nicole, der behersket og ganske konkret giver grunden til sit brud med Lachenay, finder man ingen baggrund. Hun synes at bevæge sig frit i luften i modsætning til Lachenay, der ses på baggrund af de nøgne, grå mure i den uferdige bygning. Og da Nicole går, ser Lachenay hende oppe fra bygningen som en uendeligt fjern skikkelse nede på fortovet foran bygningen. Hun mister identiteten og efterlader ham kun med sårede følelser. Med „Vertigo“ i tankerne må man endvidere udlede, at det lodrette skud af Nicole samtidig indicerer, at Lachenay alligevel ikke kendte hende, som han hidtil havde troet; han kendte ikke den Nicole, der netop havde holdt sandheden om deres forhold op for ham og fået ham til at medvirke til bruddet.

Man kan i øvrigt for morskabs skyld sammenligne dansescenerne i „Silkehud“ og i „Asfaltjunglen“, men i øvrigt lader Truffaut jo sine heltinder danse solo.

Françoise Dorleac synes i begyndelsen en smule forceret i forsøget på at give den unge piges benovethed over at være i litteratens selskab, men det er overhovedet den eneste anstødsten i et veltempereret ensemblespil, der er resultatet af intelligente, typevalgte skuespillere og suveræn personinstruktion. Det er pragtfuldt at kunne sige det igen: Truffauts seneste film er hans bedste.

Poul Malmkjær.

Jean Desailly og Nelly Bénédetti i François Truffauts „Silkehud“.



Filmen i filmen

LE MÉPRIS („Jeg elskede dig i går“), Italien/
Frankrig 1963. Rome-Paris-films (Carlo Ponti,
Georges Beauregard) (Paris), Les Films Con-
cordia-Compania Cinematografica Champion
(Rom). Instr.: Jean-Luc Godard. Manus.:
Jean-Luc Godard efter Alberto Moravias ro-
man. Foto: Raoul Coutard, Franscope techni-
color. Musik: Georges Delerue. Klipping:
Agnès Guillemot assist. af Lila Lakshmanan.
Medv.: Brigitte Bardot (Camille Javal), Jack
Palance (Jeremiah Prokosch), Fritz Lang
(Fritz Lang), Michel Piccoli (Paul Javal),
Georgia Moll (Francesca Vanini). Optaget 28.
april-7. juni 1963, Rom, Capri.
Dansk distrib.: Film Centralen - Palladium.
Dansk prem.: 27.11. 1964, Carlton. Længde:
2790 m (103 min.).

„Le Mépris“ handler, ifølge instruktøren selv, om mennesker, der er afskåret fra virkeligheden, fra omverdenen, fra sig selv. Denne *Godards* anden farvefilm er drejet over *Moravias* roman „Il Disprezzo“, Foragten. Som forfatteren behersker instruktøren sit tekniske apparat mere end habit, men for dem begge gælder det, at deres personer er dygtigt konstruerede psykologiske stilladser mere end mennesker. I modsætning til *Truffaut*, der filmer mennesker, filmer Godard ideer, konstruktioner, der aldrig forløses til noget levende og nært. Dette er en af hans kapitale fejl, og „Le Mépris“ er interessant som et kompendium over Godards svagheder som kunstner.

Drejebogsforfatteren Paul Javal, der tidligere har gjort sig bemærket med bl. a. „Toto mod Herkules“ (!), overtales i Rom til at omarbejde en drejebog til „Odysseen“, som amerikaneren Prokosch producerer, og *Fritz Lang* instruerer. Samtidig, og i sammenhæng med dette, begynder hans kone, Camille, pludselig at foragte ham. I håb om at kunne rette lidt op på sagerne, og bringe klarhed i forholdet, overtaler Paul hende til at tage med til Prokoschs villa på Capri, hvor en del af filmen skal optages. Foragten udvikler sig imidlertid grænseløst, og Camille indleder en flirt med Prokosch. Hun vælger at tage med ham tilbage til Rom („Stig ind i din Alfa, Romeo!“). På vejen bliver de begge dræbt ved en bilulykke. *Fritz Lang* fortsætter indspilningerne alene.

Man kunne vente, at denne romanfilmatisering med international *cast* ville bringe Godard ud i det mere afslappet diventerende og alment acceptable. Men nej. Her arbejdes med mytologi i flere planer. Der er ikke alene *Odysseens* guder, de medvirkende er selv mytologiske figurer: BB (den inkarnerede sex-miss), *Jack Palance* (den inkarnerede bad-man), og endelig *Fritz Lang*, der er selve filmen inkarneret. Gamle og nye mytiske væsener mødes, og i

denne halvstuderede metafysiske konstruktion skal der også redegøres for en psykisk tilstand, foragten, og dens årsag. Det er ikke nemt.

Foragten skal udfolde sig chokagtigt overraskende på baggrund af den indledende sekvens, der viser parret Camille-Pauls gensidige kærlighed.

Men den søvngængeragtige replik, den dvælende nonsens-samtale, der følger ovenpå elskoven (Paul elsker hendes tær, knæ, navle, bryster o. s. v. opefter), formidler kun kærlighedens skelet, ikke kærligheden. BB ligger bar som en marcipangris i vadimsk exposé, og for os kunne foragten have eksisteret hele tiden. Som „initialdeterminant“ er denne indledende sekvens et elendigt udgangspunkt både for os og for Godards videre manipulationer.

Omgivet af al denne mytologi vandrer *Michel Piccoli* omkring som en stunt-man, der er kommet ind i den forkerte film. Han skal være lidt af en drømmer, være usikker, vise mangel på vilje. Denne hans ubeslutsomhed fremtvinger Camilles foragt fra det øjeblik, den konfronteres med Prokosch. Mens Paul til stadighed analyserer, sig selv, sine omgivelser, Camille, - handler Camille ureflektet, intuitivt. Og netop intuitiv er vel også hendes foragt.

„Le Mépris“ kan ikke frakendes en vis episk bredde, der ikke er almindelig for Godard: de lange scener med få klip passer godt til *Coutards* foto i bredformat, på trods af Langs bemærkning om, at CinemaScope ikke er egnet til andet end „slinger og begravelser“. Der arbejdes fortrinligt omend ikke epokegørende med farverne. Store flader foretrækkes, med en rød eller gul sweater som klare accenter. Interessant er også placeringen af *Georgia Moll*, der spiller en vigtig rolle i helheden, skønt hun som Prokoschs tolk næsten ikke har en selvstændig replik. Godard har da også selv bemærket, at „Le Mépris“ er den første film, hvor han har beskæftiget sig med helheden, ensemblet, mod tidligere enkeltindividerne.

Godard lægger bevidst afstand mellem sig selv og sine personer, og Paul og Camille distancerer fra sig selv. Mellem personerne indbyrdes er der en legen med skiftende identiteter - Camille tager sort paryk på, og Paul går i bad iført hat og stor krig, „for at ligne Dean Martin i „Some Came Running“ - og disse forklædninger har samme funktion som citaterne, ordspillene, og *inside*-hentydningerne. Men denne brechtske teknik mere svækker end styrker Godard i hans forehavende. Han behersker teknikken, men ikke sine personer. Som *Disney* har han svært ved at tegne mennesker; de bliver sjældent andet end skabeloner, eller hylstre, der indeholder megen og ufordøjet pseudofilosofi.

Som så mange af Godards film lider „Le Mépris“ under det påtaget dybsindige, der ikke finder sin kunstnerisk gyldige form.

Det er også beklageligt, at Godard endnu ikke er nået ud over sin uahæmmede trang til at demonstrere selve mediet. Der køres megen virtuos tomgang i „Le Mépris“, og der er de sædvanlige maskerede hib til inderkredsen. Plakaten for den kære *Hawks'* „Hatari!“ hænger fremme til beskuelse sammen med „Livet skal leves“, *Lumière*-citater under skærmen i filmsalen (Filmen er en opfindelse uden fremtid) er en vittighed for indviede. Med Camilles og Pauls indbyrdes forhold og deres placering i Capris landskab, har Godard en lille gæld at betale, hvilket også sker: en af filmens scener udspringes foran en romersk biograf, hvor *Rossellinis* „Viaggio in Italia“ er på plakaten.

Men filmens virkelige *hommage* til filmen er Fritz Lang. Næsten patetisk er det at se Lang fortsætte sin metier, uanfægtet, hvor Godard slap.

Øystein Hjort.

Festivitas

MY FAIR LADY („My Fair Lady“), U.S.A. 1964. Prod.: Warner Brothers (Jack L. Warner). Instr. George Cukor. Manus.: Alan Jay Lerner efter sin egen teatremusical bygget over Bernard Shaws „Pygmalion“. Foto: Harry Stradling (Super Panavision 70, Technicolor). Musik: Frederick Loewe. Instrumentation: Andre Previn. Dekor. og kostumer: Cecil Beaton og Gene Allen. Klip: William Ziegler. Medv.: Rex Harrison (Henry Higgins), Audrey Hepburn (Eliza Doolittle), Wilfrid Hyde-White (oberst Pickering), Stanley Holloway (Alfred Doolittle), Gladys Cooper (Mrs. Higgins), Jeremy Brett (Freddie), Theodore Bikel (Zoltan Karpathy), Mona Washbourne (Mrs. Pearce), Isobel Elsom (Mrs. Eynsford-Hill), John Holland (hushovmesteren). Dansk distrib.: Warner Bros. Dansk prem.: 26.12. 1964, Tre Falke Bio. Længde: 4650 m (170 min.).

At vælge *George Cukor* til at iscenesætte en filmatisering af „My Fair Lady“ er det samme som at træffe det rigtige valg.

Cukors håndlag er andet og mere end teknisk pålidelighed; han er en af Hollywoods største stilbegavelse, en intelligenter kunstner med spændende ambitioner i retning af at kombinere det dekorativt raffinerede med en skarp

ironi i de repliktilspidsede situationer. Cukor har desuden vundet ry som den instruktør, der smukkest har forløst talentet hos en række af Hollywoods største skuespillerinder, *Greta Garbo*, *Katharine Hepburn*, *Sophia Loren* og *Judy Garland* – den sidste i hans måske betydeligste film „En stjerne fødes“, der i den tids „Kosmorama“ måtte lide den kranke skæbne at blive næsten fuldkommen overset.

Bernard Shaws „Pygmalion“ beskæftiger sig med mandsarrogance og følelsernes evne til at mase sig på, hvor ingen skulle have troet det. Det arrogante og det feminint-triumferende har oftest haft overvægten i komediens gang på scenen, og *Anthony Asquiths* og *Leslie Howards* filmatisering lå, så vidt man husker, også temmelig tørt på det følelsesmæssige område. *Alan Jay Lerner*s og *Frederick Loewes* musical „My Fair Lady“ kunne imidlertid ved hjælp af det musikalske give følelsen mere at lege med, og *George Cukor* fuldender processen og når frem til en udgave af „Pygmalion“, der i et og alt er følelse, selv i de scener, der domineres af dekorationselegancen. Cukors film tager bestemt og alvorligt kynismen og arrogancen ved vingebenet og lader ganske som enhver anden ægte folkekomedie det gode og det uopstyltede triumfere.

Dette bryder naturligvis stærkest igennem i slutscenen, der er så usædvanlig, som nogen usædvanlig musical kan ønske sig det: Higgins sidder og lytter til en plade med Elizas stemme, og Eliza står pludselig bag ham, vendt tilbage efter den flugt, der har slået sikkerheden bort fra ham. Scenen er uden musik og sang, og den dekorative elegance er dæmpet helt ned i stuens dybe brune kulører. De ser ikke på hinanden, men sagen er klar. Higgins ved, at han har røbet sig, men det gør ikke noget længere, og han kan med sin sædvanlige arrogance starte med at terrorisere hende på en frisk. Alt er ved det gamle, og alt er ændret. Han er blevet en anden, og behøver derfor ikke lave om på sig selv. Eksperimentet er lykkedes, Eliza blev en fin dame, og Higgins blev et menneske.

Der er den fineste ironi i denne scene, som hæver sig langt over en ekspedit servering af en kvik pointe. Den samler i sig hele filmen, hele beretningen om Higgins' grove eksperimenterelyst og forstenede uvidenhed om mennesker, som for ham alene er væsener, der udstøder fascinerende lyde, og om Eliza, der aldrig taber sin fornemmelse for realiteterne, og som derfor begriber alt det, Higgins ikke har nogen anelse for. Det er Cukors fortjeneste at have givet sin film en sådan indre vægt, at det ydre apparat, der er nærmest over al forstand smukt,

konstant er gennemtrængt af historien. Det dekorative og det forfinede eksisterer ikke som en nydelig ramme om en gammel komedie – det er det apparat, hvorigennem Cukor lader følelsen komme til udtryk.

Det er indlysende, at ironien meget raffineret kommer til udtryk i Cukors frække billeder af det fine selskab i aktion. Han indleder typisk nok filmen med at anslå en tone, der blander det fascinerede med det satiriske: efter teaterforestillingen kommer det overdådigt påklædte publikum ud og glider i koreograferede bølger hen mod os, idet enkelte ansigter, næsten stivnede i udpekulerede sminker, et kort sekund dominerer synsfeltet. Og Cukors filmatisering af scenen ved Ascot-løbene er en gennemført ironisk leg med kostumer og dekorationer. Den overelegante kedsommelighed tager sig på samme tid meget smukt og meget komisk ud – man smiler, og man beundrer. Og det er naturligvis en glimrende idé at flytte Elizas frække replik til denne scene, hvor den får sin rigtige komiske vægt, fordi den nu udspringer af en ophidselse, hun ikke kan kontrollere, og ikke også af en lyst til at spille dristig.

Cukors „My Fair Lady“ viser først og fremmest sit slægtsskab med den rigtige filmmusical deri, at følelsen på sine højdepunkter altid bliver til sang eller dans, og desuden deri, at følelsen aldrig er bange for det enkelt rørende eller ligefrem sentimentale. Da Eliza i filmens begyndelse synger om det liv i luksus, som hun drømmer om, indgår alle elementer i en sammenhæng, der i første række er rørende – det bliver aldrig sødt eller forlorent, men alene bevægende i kraft af den musikalske præcision og det stilfærdigt dansende. Også her anvender Cukor de dybe brune farver med stort held, og hans *musical timing* er perfekt, alt sker netop i den tusindedel af et sekund, som skaber spændingen og forstærker rytmen.

Og lige så stærkt er Elizas sproglige gennembrud skildret: da hun for første gang fremmaner den rigtige udtale, går filmen i stå med en stilhed, der runger i ørerne, og langsomt kommer den i gang igen, indtil den eksploderer med den komiske og rørende triumf-fandango. I det så at sige nedadgående højdepunkt, som indtræffer, da Higgins er ved at gå til i selvglæde og krukke beskedenhed efter eksperimentets endelige succes, bliver den nye triumfsang på raffineret måde skruet over i det lumske irriterende og det gemene, ikke mindst fordi vi hele tiden i baggrunden aner Eliza som et overset skyggevæsen. Sjældent har man oplevet Cukors fornemmelse for at skabe en romantisk poesi omkring en stjerne i så køn udfoldelse.

Meget spændende er Cukors udnyttelse af skraldemandsfiguren, der i *Stanley Holloways* skikkelse er blevet en ubehagelig slyngel med en komik, der er både anmassende og farlig, og med en rå situationsfornemmelse, der virker meget håndfast charmerende. Hans sidste rundtur fra pub til pub er blevet et storslået orgie i det voldsomme og det vulgære.

Rex Harrisons professor Higgins har det hele. Denne kloge mand er hærdet af sin egen selvsikkerhed og hærget af sin kolossale indbildskhed, der netop er skildret som så skingrende selvoptaget, at vi accepterer den som et naturligt og ligefrem charmerende udtryk for netop denne Henry Higgins. Han aner ikke selv, at han er indbildsk – hans vidunderlighed er ham så indlysende, at det kun er de dumme, der ikke opfatter den. Og de dumme, inklusive Eliza, tilgiver han gerne, bare de vil lade være med at blande sig i hans affærer og råbe op. Han er en elskværdig hysteriker og en flink fyr og et fænomenalt skvadderhoved. Og Rex Harrison er fortræffelig, når han lytter til andre påstande, mens han strammer øjnene og stiller sig an som den, der naturligvis altid meget gerne vil prøve at forstå. Forbløffende er desuden hans pluskæbde forargelse, da Eliza brænder ham af; han sidder som et forkælet og lidt overmæt barn, der ikke kan få tilværelsen til at gå op.

Audrey Hepburns Eliza er overraskende ægte og hvas, og det lidt for uerfarent stirrende benyttes kun i de scener, hvor Cukor klæder hende på som det smukkeste, man har set, og sender hende lige i armene på dronningen af Transsylvanien, en forfærdende huløjet dekadencens repræsentant.

Man har desuden meget stor fornøjelse af *Wilfrid Hyde-Whites* Pickering, men derimod ikke af scenerne med Freddy, hvis skønsang ikke er blevet til nogetsomhelst andet end skønsang. Og man har heller ikke slet så stor fornøjelse af andendelen som af førstedelen, hvilket man altsammen glemmer i det alvorlige og bevægende sidste øjeblik, da alle eksperimenter er slut.

George Cukor har med „My Fair Lady“ forædlet og forfined en solid gammel komedie, og han har anvent musical-formen med en genial fornemmelse for dens vidunderlige muligheder. „My Fair Lady“ er på samme tid festivitas og følelse.

Jørgen Stegelmann.

Frankrig 1928

LE JOURNAL D'UNE FEMME DE CHAMBRE („En kammerpiges dagbog“), Frankrig/Italien 1964. Prod.: Speva Film, Cine Alliance, Filmsonor (Paris), Dear Film (Rom). (Serge Silberman og Michel Safra). Instr.: Luis Buñuel. Manus.: Luis Buñuel og Jean-Claude Carrière efter Octave Mirbeau roman. Foto: Roger Fellous (CinemaScope). Dekor.: Georges Wakhevitch. Klipping: Louise Hautecoeur. Medv.: Jeanne Moreau (Célestine), Georges Geret (Joseph), Françoise Lugagne (mme Monteil), Michel Piccoli (monsieur Monteil), Jean Ozanne (monsieur Rabour), Daniel Ivernel (kaptajn Mauger). Dansk distrib.: 20th Century Fox. Dansk prem.: 15.1. 1965, Carlton. Længde: 2670 m (98 min.).

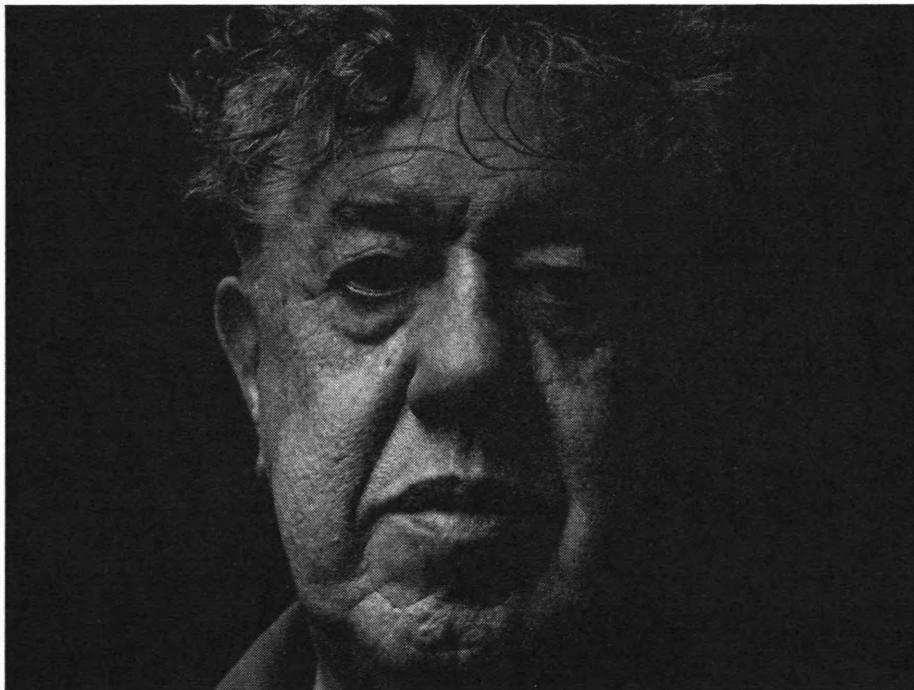
I „Sight and Sound“ (Autumn 1964) har *Tom Milne* meget spændende draget sammenligninger mellem *Renoirs* udgave af *Mirbeaus* roman og *Buñuels*. Han er naturligvis ikke faldet for den kritiske suffisance, som er velkendt herhjemme, og som resulterer i karaktergivning. Men han får netop ved en sammenligning sagt noget væsentligt om henholdsvis *Renoirs* og *Buñuels* kunstneriske egenart. På grundlag af samme roman har de skabt værker, der er dybt forskellige. Interesserede henvises til denne artikel.

Klanen af Buñuel-entusiaster, som især henrykkes over den angribende Buñuel, får også noget med sig hjem denne gang. „En kammerpiges dagbog“ har adskilligt af det, som man opfatter som buñuelske specialiteter (sommerfuglen, der knuses, sneglene på det myrdede barns nøgne lår, en *private joke* om politipræfekten *Chiappe*, der forbød „L'age d'or“ etc.). Men som helhed er filmen mindre provokerende aggressiv end man måske venter det af den grumme mester. Den er mere douce, mindre kras i det ydre, ofte ualmindelig smuk at se på. Det er første gang, Buñuel arbejder i CinemaScope, og sammen med *Roger Fellous* har han skabt nogle af sine smukkeste billeder, efterårsagtigt blide. Der er skønhed over forrådnelsen denne gang.

Buñuel har lagt historien op til 1928, og den politiske virkelighed spiller stærkt ind i historien. Filmen falder ret tydeligt i to partier. Første halvdel er nok den mest klare. Célestine ankommer i en vidunderlig smuk sekvens, hvor det franske landskab panorerer hastigt forbi vore øjne. Célestine er en gæst i det herskab, der danner et koncentrat af det livsudelige franske borgerskab. Herskabets afmagt illustreres især i personernes forhold til det seksuelle, der er præget af forskellige grader af det unormale.

Célestine er herskabet overlegen, terroriseres ikke af den frigide madame Monteils strenghed og ordenssans, udsætter sig med en blanding af undren og uengagerethed for den gamle libertiners skofetichistiske manipulationer med hendes ben, og afviser overlegent tilnærmelserne fra monsieur Monteil, som hun oprigtigt finder et skvat. Selskabet er set med Célestines øjne, det er hendes dagbog, vi kigger i. Mindre sikker i sin mening er hun over for gartneren Joseph, en brutal sadist, der bralrer op om sin antisemitisme og chauvinisme, en fascist, for hvem „L'action Française“ er reningen. Karakteristikken af denne franske lilleverden er præcist gennemført, end ikke den latterlige prælat mangler. Og Célestine er den uinterresserede på gennemrejse i milieuet. Men efter mordet på den lille pige sker der en ændring med Célestine og med filmen. På vej bort vender Célestine tilbage. Hendes mistanke gælder Joseph, der heller ikke er uden tiltrækning på hende rent seksuelt. Hun går i seng med ham, dels af lyst og dels for at få vished om, at hendes mistanke er rigtig. Med denne handling bliver Célestine imidlertid en del af den verden, som hun før kun var en iagttagere af, fordi hun stod uden for klasserne. Som kammerpige var hun ikke meget typisk (der faldt bemærkninger om hendes elegante tøj f. eks.). I og med at hun engagerer sig i konflikten impliceres hun i den borgerlighed, der resulterer i fascisme, selvtretfærdighed og materialisme. Det er som om Buñuel vil sige, at da Célestine bliver moralist bliver hun ikke meget bedre end Joseph. I hvert fald bliver han mere sympatisk, da hun fælder ham på forkerte beviser. Joseph redder sig. Han får sin kafé i Cherbourg, hvor han henrykt kan vræle med højre-ekstremisterne. Men Célestine går det ikke bedre. Hun sælger sig til velstanden, til herrerne i et ægteskab med en officer, hvis chauvinisme, antisemitisme og kryptofascisme ikke er mindre end Josephs. Der er altså ikke mange steder, man kan anbringe sin sympati i denne Buñuel-film, der især i sidste halvdel ikke altid er helt klar for en. Så meget kan man dog se, at selvom den måske er blidere på overfladen, er den ikke mindre pessimistisk i sit syn på det borgerlige menneske end andre Buñuel-film. Som alle hans film har den evnen til at forurolige. I sidste halvdel synes man måske nok, at det foruroligende erstattes af en vis usikkerhed, der kan hænge sammen med en vis usikkerhed fra Buñuels egen side over for Célestine. At *Jeanne Moreau* har været henrykt for at spille for Buñuel forstår man. Hvem kunne i dag spille Célestine bedre end Jeanne Moreau?

Ib Monty.



Fra Ole Roos' „Michel Simon“.

En kunstner

MICHEL SIMON, Danmark 1964. Prod.: Laterna Film og Ole Roos. Instr. og manus.: Ole Roos. Foto: Peter Roos. Tone: Nils Ishøy. Medv.: Michel Simon. Dansk distrib.: Statens Filmcentral. Dansk prem.: 19.12 1964, World Cinema (som forfilm til „Toget“). Længde: 400 m (15 min.).

På mange måder minder Ole Roos' film om Michel Simon om Ole Gammeltofts „Midt i og udenfor“ og meget af det, som i „Kosmorama 61“ blev sagt om Gammeltofts film, kan også gælde for Ole Roos' film, der er et fint følsomt portræt af „en særling“, et mærkeligt menneske og en forbløffende skuespiller, en individualist, som ikke har haft det nemt med tilværelsen. Filmen er præget af samme melankolske grundstemning uden at man dog kan beskyldte filmen for at forelske sig i håbløsheden, som omgiver hovedpersonen. Som et stykke candid filmbeskrivelse er Roos' film præcis og sensitiv, i egentligste forstand fair mod Simon, fascineret af hans personlighed uden forsøg på at uddrage filosofiske symboler af hans skæbne, og uden på noget tidspunkt at overskride græn-

sen til det pinagtigt private. I rene og klare billeder fastholdes Michel Simons utroligt levende og knudrede ansigt for os, samtidigt med at kun hans egne ord lyder til os. Det er netop rigtigt, at de ikke sættes i kommenterende perspektiv af en speaker, og filmen fremstår som et forløb, et portræt i filmisk form, konkret og nøgternt uden moraliserende undertoner.

Man mærker i filmen Ole Roos' optagethed af personen, og ligesom over for Gammeltoft kan man kun prise Roos', fordi han har taget initiativet og den personlige risiko for at lave en film helt efter sit eget hoved. I sin tid anbefalede vi, at Gammeltoft skulle have 50.000 kr. for „Midt i og udenfor“. At Roos har fået det for sin film kan vi derfor kun finde absolut rimeligt. Måske er det af de hidtil uddelte penge de bedst anbragte, og det er godt, at noget sådant nu kan lade sig gøre.

Efter den meget skematiske „Fritiden er allerede begyndt“ synes Ole Roos med sin „Phylis“ og „Michel Simon“ at være på vej til at finde sin personlige form i en stil, der er renset for smartness, følsomt indforstået med en absolut fairness over for sit emne.

Ib Monty.

Traditionen fornyet

THE ASPHALT JUNGLE („Asfaltjunglen“). USA 1950. Prod.: M.G.M. - John Huston/Arthur Hornblow, Jr. Instr.: John Huston. Manus.: Ben Maddow og John Huston efter W. R. Burnett's roman. Foto: Harold Rosson, A.S.C. Musik: Miklos Rozsa. Klip: George Boemler. Dekor.: Cedric Gibbons og Randall Duell. Medv.: Sterling Hayden (Dix Handley), Louis Calhern (Alonzo D. Emmerich), James Whitmore (Gus Minissi), Jean Hagen (Doll Conovan), Sam Jaffe (Doc Erwin Riedenschneider), John McIntire (politichefen), Marc Lawrence (Cobby), Barry Kelley (kriminalbetjent Ditrich), Anthony Caruso (Louis Ciavelli), Teresa Celli (Maria Ciavelli), Marilyn Monroe (Angela Phinlay), William Davis (Timmons), Dorothy Tree (May Emmerich), Brad Dexter (Bob Brannon), John Maxwell (Dr. Swanson).
Dansk distrib.: M.G.M. Dansk prem.: 27.3.1951, Grand Teatret. Repremiere: 28.12.1964, Grand Teatret. Længde: 3100 m (112 min.).

„Asfaltjunglen“ er en af *John Hustons* smukkeste film. Den ligger produktionsmæssigt mellem „We Were Strangers“ („De seks fra modstandsbevægelsen“) og „The Red Badge of Courage“, og den kom midt i en serie, der indledtes med *Jules Dassin's* „The Naked City“ („Den nøgne by“) fra 1948 og afsluttedes med den velkomne efterfølger „The Killing“ („Det store gangsterkup“) af *Stanley Kubrick* i 1946. Serien er en kunstnerisk kulmination omkring 1950-51, bl. a. med *Kazans* „Panic in the Streets“ („Panik“) og med „Asfaltjunglen“.

Følles for denne serie, der indtager en ganske dominerende plads i Hollywoods efterkrigsproduktion, er gangstermilieuet anskuet urealistisk realistisk, en udvidelse af den virkelighed, der skildredes i de halv-dokumentariske spionthrillere og krigsfilm fra årene 1944-48. Vi er i en helt anden verden end den, *Dashiell Hammett* og *Huston* skabte omkring *Sam Spade*, *Brigid O'Shaughnessy*, *Joel Cairo* og *Rhea Gutman*, med dens koder, sprog og reaktioner for de indviede, dens mønstre, som skabes af de implicerede handlingens mænd midt i et større samfund, der synes at bevæge sig åndeagtigt og uden reel betydning omkring dem. „Asfaltjunglen“ foregår tværtimod ude i dette samfund, der nu får overordentlig betydning. *Alonzo D. Emmerich* siger efter anholdelsen: „*Crime is only a kind of left-handed endeavour*“. Sætningen forbinder de to sider af loven, man kan befinde sig på, og den gør det ud for det meste af forklaringen på, hvorfor de implicerede er, som de er. *Huston* betragter dem da også som mere eller mindre dygtige håndværkere, idet han forudsætter, at vi anerkender dem som

individer. *Huston* gør det selv. Hans respekt for *Doc Riedenschneiders* dygtighed giver sig udslag i en næsten for formidabel reverens, der yderligere accentueres i *Sam Jaffes* storartede portræt af en germansk „videnskabsmand“ eller „kunstner“. Filmens form tillader ikke *Huston* at skabe posering, og skildringen af *Riedenschneider* er logisk opbygget gennem handlingen med relevante figurgrupperinger og karakteriserende nærbilleder, der viser skikkelsens handlekraft, intelligens og svaghed (kalenderscenen peger lige frem mod pigens dans foran juke-boxen). Dette må ikke misforstås derhen, at *Riedenschneider* betragtes som filmens hovedperson. Det centrale er stadig gruppen, kuppet og det milieu, det foregår i. De involverede spejler hver en side af samfundet, men tilsammen danner de et samfund i samfundet. Det kan de kun gøre gennem dygtighed og disciplin. Da en af dem er uærlig, går deres samfund i stykker. Det er en vældig morale.

Huston fornyer genren. Af 30'ernes ofte tørt skematiserende gangsterdramer er kun lidt tilbage. Den ofte gnækkende hårde stil er afløst af en næsten glidende rytme, der virker så naturlig og følgerigtig, at den mere fornemmes end ses. *Hustons* film udmærkede sig dengang ved en næsten anonym eller upersonlig stil, der imidlertid nærmede sig det ideelle. Formen styredes med en overlegenhed, der kun på meget få steder lod mekaniske knirke, lod ane en instruktør, der kunne fejle og således paradoksalt vise sit ansigt. Han er forbløffende økonomisk. I en enkelt indstilling kan han her etablere en situation, et milieu, og karakterisere en eller flere af sine personer. Med et glat umærkeligt klip kan han dreje situationen til et modsat resultat (eksempelvis i scenen mellem *Emmerich* og privatdetektiven, hvor sidstnævnte pludselig lugter penge og vil lege med). *Harold Rossons* fotografering er en udeladt nydelse, og *Huston* lader i lange afsnit underlægningsmusikken afløse af en „naturlig“ lydside, der i afsnit som indbrudtet eller den aldeles fascinerende indledning er af en inciterende super-realistisk virkning.

Spillet er unisont som karakteriseringen og opbygningen af de enkelte figurer. Lidt for sig selv står dog *Dix Handley*, farmeren, der ikke accepterer miljøet og håndværket. Hans flugt til fædrengården synes at virke løsrevet fra resten af filmen, skønt han dog ender sin virksomhed på samme udvalgte sted som de øvrige: *Emmerich* hos sin elskerinde, *Ciavelli* hos sin forkølede søn og sin bekymrede hustru, detektiven hos sin arbejdsgiver og partner, *Riedenschneider* i selskab med en *Lolita*, *Cobby* i sit „kontor“.

Jeg har dertil aldrig set *Louis Calbern* bedre. „Asfaltjunglen“ peger frem mod „The Killing“, der på samme måde gennem spændende og inspireret fortælle teknik får os til at overse, at vi måske kender historien i forvejen. Kubrick lægger i endnu højere grad spændingen på teknikken og skaber derigennem en psykologisk påvirkning, der absolut er virkningsfuld. Men den kan ikke overskygge skønheden i „Asfaltjunglen“. Det er ikke muligt at diskutere gangsterfilm uden at citere såvel den som „Ridderfalken“.

Poul Malmkjær.

Set i Institut Français

LOLA MONTÈS. Prod.: Gamma Films-Florida (Paris) – Oska Films (München), Ralph Baum, 1955. Instr.: Max Ophüls. Manus.: Max Ophüls og Annette Wademant efter Cecil St-Laurent. Dialog: Jacques Natanson. Foto: Christian Matras. Cinemascope, Eastmancolor. Klipping: Madeleine Gug. Dekor.: Jean d'Eaubonne. Kostumer: Marcel Escoffier og Georges Annenkov. Musik: Georges Auric. Medv.: Martine Carol (Lola Montès), Peter Ustinov (cirkusdirektøren), Anton Walbrook (kong Ludwig), Ivan Desny (James), Will Quadflieg (Liszt), Oscar Werner (studenten), Lise Delamare (mrs. Graigie), Henri Guisot (Maurice) og Paulette Dubost (Josephine). Længde: 3017 m (110 min.).

I et moderne leksikon syner *Lola Montès* ikke af meget; vi får næppe andet at vide, end at hun var en berømt og berygtet dame i det 19. århundrede, og at hun døde i fattigdom og fornedrelse. Men *Max Ophüls* ved mere om hende, og han ved mere om kærligheden end de fleste andre filminstruktører. „*Lola Montès*“ er hans sidste og mærkeligste film, et fantastisk ødselt og rigt værk om en kærlighedens heltinde, der er så usædvanlig og så dejlig, at hun alene kan ende som det store nummer i cirkus. „*Lola Montès*“ er en bitter og medfølelsende film, en film, som kender menneskene og deres ubarmhertighed, deres smålighed og jalousi. Tværs gennem en historie om et tragisk kærlighedens nederlag går en tone af denne hjertets poesi og sindets medfølelse, som præger alle Ophüls' store film.

I „Kosmorama 63“ definerede *Peter Cowie* Ophüls' detaljerede stil og placerede uimodsig-

ligt „*Lola Montès*“ som den film, der samler i sig alle de sekunder af kort kærlighedslykke, som var de centrale i „*Liebelei*“, „*Brev fra en ukendt kvinde*“ og „*Kærlighedskarrusellen*“. Der er en sorgfuld alvor i denne skildring af en kvinde over alle kvinder, en gavmild elskerinde, der nu sidder midt i manegen og uden en bevægelse i det smukke ansigt lader sig beskue som et billede på kærlighedens forfald, et billede på syndens løn, sådan som småligheden helst belønner det, som den kalder synd. Men Ophüls kender sandheden og beretter om Lolas kærlighedsaffærer i tilbageblik, der alle er beåndet af hans hyldet til hendes vidunderlige talent for at forskønne tilværelsen for de mennesker, der lærer hendes kærlighed at kende.

Scenerne i manegen er blandt det største Ophüls har skabt. Men en utroligt sikker fantasi fylder han et kolossalt rum med et dekorationsernes liv og haster den blændende atmosfære igennem i en musikalsk leg, der veksler mellem lange glidende passager og pludselig fremadsusende ryk. Og som afslutning på alle disse bevægelser, efter hver en svimlende bevægelse, fanger han et glimt af den stivnede *Lola Montès*, et glimt af et fint og et dødt ansigt, en tragisk maske midt i et inferno af opskruet fest og raffineret lystighed. Disse scener er meget smægtende og fortvivlede, deres raffineringer er mere end veludtænkte påhit med belysninger og dekorationer – de er rammerne om en skildring af kærlighedens tragiske og uretfærdige fornedrelse. Og det er slet ikke så sikkert, som *Peter Cowie* tror, at *François Truffaut* tager fejl i at kalde denne *Lola Montès* en helgeninde – dette er jo kærligheden i et nederlag og i en forkrampet død, som den ikke har fortjent, og *Lola Montès* er mere end en heltinde i et romantisk melodrama. Måske har *Max Ophüls* i større grad interesseret sig for Lolas elskere end for hende selv, og dog. Han har vel hævet hende over noget ordinært-menneskeligt og lagt flere nuancer ind i sin skildring af mændene i hendes liv. Men det, der først og fremmest fascinerer ham i denne historie, er Lolas kærlighed, det er hendes udstråling, der dominerer filmen, og det er vel i den forbindelse rigtigt, at *Martine Carol*, hvor dejlig hun end er, ikke ganske slår til her. Man forstår, at hun tilbedes, men måske ikke fuldtud, at hun ændrer tilværelsen for dem, der møder hende. Hun er ikke fatal nok, men det er så spørgsmålet, om Op-

hüls overhovedet er så forfærdelig interesseret i det fatale.

Den her viste udgave af „Lola Montès“ var nok den længste, som lader sig opdrive; englænderne så den i en betydeligt forkortet udgave, der forvirrede indtrykket og måske har fortegnet mulighederne for at samle billedet af

kærlighedens helgeninde Lola Montès. Men selv i sin længste udgave er Max Ophüls' film fyldt med gådefulde momenter og uforklarlige spring. Og dog er den, som Cowie skriver det, „en af de smukkeste barokfilm, som nogen sinde er blevet skabt“.

Jørgen Stegelmann.

Martine Carol og Oskar Werner (studenten) i „Lola Montès“: „Vær kun rolig, fru grevinde. Stol på mig, jeg skal hjælpe Dem. De må rejse bort, Madame, De risikerer at blive udvist.“



Tidsskrifterne . . .

Denne rubrik omfatter tidsskrifter, der indeholder stof af interesse for „Kosmorama“s læsere. I nr. 68 bragtes realoplysninger om tidsskrifterne, der alle kan læses i museets bibliotek.

SIGHT AND SOUND. I vinternummeret skriver *Gilles Jacob* om den unge franske films situation i dag, *Peter Harcourt* skriver om National Film Board of Canada, og *Francis Lacassin* behandler den genopstandne *Louis Feuillade*.

FILMS AND FILMING. I januarnummeret finder man en artikel om *Paul Newman*, og anden del af *Raymond Durnnais* artikel om filmkritikerens kvalifikationer.

FILM. Dette udmærkede lille tidsskrift er organ for de britiske filmklubber. I nr. 40 er der artikel om store navne i musical'en, interview med *Richard Williams* og et tilbageblik over de sidste 10 års film. Grundlagt 1954, oplag: ?, 4 nr. om året, 6 kr. pr. årgang.

FILMS IN REVIEW. Decemernummeret indeholder karriere-artikler om *James Stewart* og *Marguerite Clark*. Blandt læserbrevene er der værdifulde tilføjelser til en tidligere artikel om *Arthur Freed*.

CAHIERS DU CINÉMA. Novemernummeret er det første i ny formgivning. Man tager vemodigt afsked med „Cahiers“s gamle ansigt, og glæder sig over det nye, lækre ydre. Bag det ydre skjuler sig et spændende indhold, der absolut ikke tyder på, at det inciterende tidsskrift er på vej ud. *Godard* har interviewet *Antonioni* om „Deserto rosso“. Der er to interviews med og artikel om *Jerry Lewis*, og der er interview med og artikel om *Hawks*. Og også „Cahiers“ har en artikel om *Feuillade*. Chefredaktører er nu *Jean-Louis Ginhre* og *Jacques Rivette*, og i redaktionskomiteen sidder *Doniol-Valcroze*, *Daniel Filipacchi*, *Pierre Kast*, *Roger Thérond*, *Truffaut* og *Godard*.

CINÉMA 65. I januarnummeret udtaler 13 instruktører, deriblandt *Dreyer*, sig om nouvelle vague. Der er en artikel af *Castello* om *Mamoulian* med filmografi, og *Sadoul* har interviewet *Kurosawa*.

IMAGE ET SON. Decemernummeret byder på interview med *Joseph Losey* og *Serge Bourguignon*. *Buñuels* „En kammerpiges dagbog“ tages under behandling og nummerets *fiche* er helliget „Drôle de drame“.

TÉLÉCINÉ. Nr. 118 fra december er et specialnummer, der analyserer *Dreyer*, *Eisenstein*, *Welles*, *Bergman*, *Resnais* og *Chaplin*.

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA. Januarnummeret (nr. 44) indeholder manuskriptet til *Renoirs* „Den store illusion“.

JEUNE CINÉMA. Bag dette nye tidsskrift, der henvender sig til et filmklubpublikum, står „La Fédération Jean Vigo“. Nr. 3-4 fra december beskæftiger sig med Shakespeare på film og med tjekoslovakisk film i dag. Grundlagt 1964, oplag: ?, 8 nr. om året, 17 kr. pr. årgang.

FILMKRITIK. Første nummer i 1965 har samlet stof om *Renoir*, og er i øvrigt som sædvanligt hovedsageligt præget af anmeldelser.

FILM. Det sidst udkomne nummer af det vesttyske tidsskrift er nr. 10 for 1964 (oktober-november), og det indeholder interview med *Fellini* og et portræt af *Budd Boetticher*. Nummerets manuskript er „Ox-Bow Incident“. De umiddelbart foregående numre har bragt drejebøgerne til „Muriel“, „Pigen med paraplyerne“, „Dr. Strangelove“ og „Il posto“. Grundlagt: 1963, oplag: ?, 6 nr. om året, 30 kr. pr. årgang.

FILMSTUDIO. Nr. 45 bringer et interview med *Fritz Lang*, og *Børge Trolle* har skrevet den danske tonefilms historie.

CINEMA. Nr. 40 handler om *Resnais*.

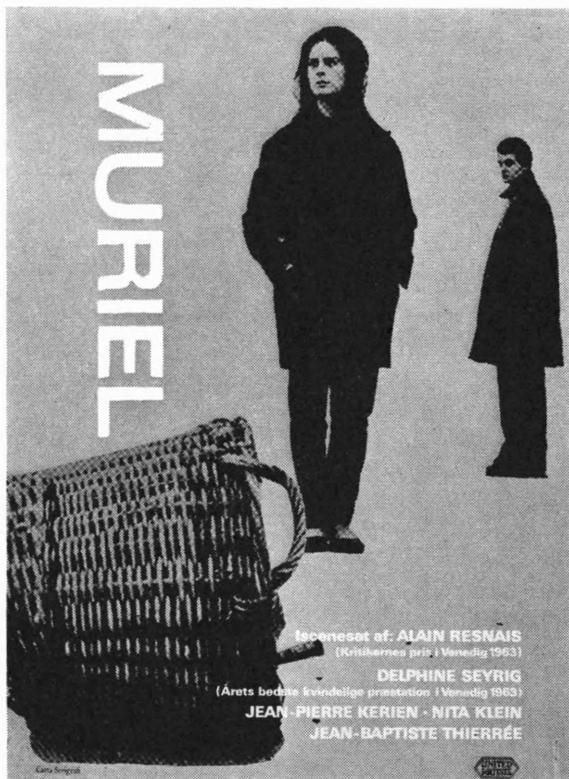
BIANCO E NERO. I tilknytning til den retrospektive skandinaviske serie ved Venedig-festivalen sidste år bringes en artikel om den skandinaviske films forryllelse og forfald, og om den tidlige *Ingmar Bergman*.

CHAPLIN. Decemernummeret behandler *King Vidor* i artikel, interview og filmografi, finsk film og *Billy Wilder*.

FILMRUTAN. Nr. 4 fra 1964 har en artikel om *Shirley Clarke* med filmografi. Der er en artikel om *Dreyers* „Gertrud“ og om *Marx Brothers* med filmografi.

bedste filmplakat 1964

1



Det tog ikke lang tid at finde frem til de to bedste danske filmplakater fra 1964, da dommerkomiteen i „Kosmorama“s konkurrence var samlet i begyndelsen af januar. Atter må man konstatere, at den almindelige standard er pauer, og bestræbelserne på at arbejde originalt med filmplakater er forstemmende få. Atter kan man imidlertid se det som et lille lyspunkt, at de plakater, der fremstilles til danske film, i almindelighed ligger over de plakater, der udsendes til udenlandske film. Det var ottende gang, de danske plakater var til bedømmelse, og fem år i træk har plakater for danske film nu været blandt årets bedste. Man kunne derfor tænke sig, at der nu ville være basis for, at den nye filmfond kunne afsætte et beskedent beløb

Klaus Rifbjerg / Palle Kjørulff-Schmidt
YVONNE INGDAL / JENS ØSTERHOLM
en moderne filmkomedie om



2

til præmiering af danske filmplakater. Måske ville udsigten til en mere kontant anerkendelse fremkalde endnu mere initiativ og fantasi hos de implicerede.

Man kom hurtigt til enighed om, at *Svend Siunes* plakat til *Alain Resnais'* „Muriel“, fremstillet for „United Artists A/S“, var årets bedste. Som man vil huske, var det netop denne plakat, der blev placeret på andenpladsen i vor konkurrence om en plakat til „Muriel“ (se „Kosmorama 66“), og det var denne plakat, „Unitel Artists“ besluttede sig til at anvende. Plakaten er holdt i en rød baggrundsfarve og er klart disponeret. Det er glædeligt endnu engang at kunne opmuntre *Svend Siune*, der ikke tidligere har arbejdet med filmplakater, men

som forhåbentlig vil fortsætte.

Andenprisen gik til plakaten for *Palle Kjørulff-Schmidt's* „To“, fremstillet for „A/S Asa Filmudlejning“. Den er lavet af den schweiziske art director *Peter Wegrich* på „Laura Reklame Bureau“. Grundfarven er karry, de to øverste tekstlinier røde. Også denne plakat er let behagelig rolig og klar. Begge plakater er let melankolske i stemningen. Det er tilsyneladende vanskeligere at lave en vittig plakat for en morsom film.

Vi takker de selskaber, der har vist interesse for konkurrencen, og som har sendt os deres plakater. Dommerkomiteen bestod i år af instruktøren *Søren Melson* og „Kosmorama“'s redaktion.

Filmindex LXXIII

RANGEL VULCHANOV

Af Børge Trolle

Trevoga. (Alarm). 1951. I.: Sahari Zhandov. Manus.: Orlin Vassilej & Anzhel Wagenstein. Foto: Emil Rashev. Musik: Ljubomir Pipkov. Medv.: Stefan Savov, Nadia Stanislavska, Gancho Ganchev, Rangel Vulchanov (partisanen Boyko). Bulgarsk prem.: 19.2. 1951. Partisanhistorie.

Pesen za tschoveka. (Sangen om mennesket). 1954. I.: Borislav Sharaliev. I.ass.: Rangel Vulchanov. Manus.: Christo Ganev. Foto: Emil Rashev. Musik: Georgi Ivanov. Medv.: Dinko Dinev, Stefan Karalambov, Ivan Bralanov. Bulgarsk prem.: 11.1. 1954. Biografisk film om den henrettede bulgarske digter Nikola Vaptsarov.

Ekipazhat na Nadezha. (S/S Nadezhdas besætning). 1956. I.: Kirili Ilincev. I.ass.: Rangel Vulchanov. Manus.: Vesselin Hanchev. Foto: Konstantin Janakiev & Trendafil Zanariev. Musik: Georgi Ivanov. Medv.: Nikola Marinov, Stefan Gadoularov, Sasha Ignatieva, Andrei Chaprazov. Fra flådemysterierne i 1918.

Dve pobedi. (To sejre). 1956. I.: Borislav Sharaliev. Second Unit. I.: Rangel Vulchanov. Manus.: Anzhel Wagenstein, Vesselin Hanchev & Christo Ganev. Foto: George Georgiev. Musik: Petar Stupel. Medv.: Assen Milanov, Nikolina Lekova, Nikola Popov, Pencho Petrov. Bulgarsk prem.: 31.12. 1956. Musikalsk komedie.

Na malkia ostrov. (På den lille ø). 1958. I.: Rangel Vulchanov. Manus.: Valeri Petrov. Foto: Dimo Kolarov. Musik: Simeon Pironkov. Medv.: Ivan Kondov (Kosta Rica), Stefan Peichev, Konstantin Kotsev, Ivan Andonov. Bulgarsk prem.: 5.5 1958. Psykologisk drama fra en straffekoloni.

Zvezdi/Sterne. („Stjernen“). 1958–59. I.: Konrad Wolf & Rangel Vulchanov. Manus.: Anzhel Wagenstein. Foto: Werner Bergmann. Musik: Simeon Pironkov. Medv.: Sasha Krusharska (Ruth), Jürgen Frohriep (Walter), Erik S. Klein, Stefan Pejtschev, Milka Tujkova, Naitsho Petrov. Bulgarsk prem.: 23.3. 1959. Dansk prem.: 6.9. 1960. Okkupationsdrama.

Parviat urok. (Den første time). 1959. I.: Rangel Vulchanov. Manus.: Valeri Petrov. Foto: Dimo Kolarov. Musik: Simeon Pironkov. Medv.: George Naoumov (Pesho), Cornelia Bozhanova (Violetta), George Georgiev, Konstantin Kotsev. Bulgarsk prem.: 18.4. 1960. Ungdomsdrama fra Den anden Verdenskrig.

Slinceto i sjankata. (Sol og skygger). 1961. I.: Rangel Vulchanov. Manus.: Valeri Petrov. Foto: Dimo Kolarov. Musik: Simeon Pironkov. Medv.: Anna Pruczal (pigen), George Naoumov (drenge), Rangel Vulchanov (en tilskuer på stranden). Bulgarsk prem.: 22.10. 1962. Filmdigt om ungdom i skyggen af atombomben.

Neverogatna istoria. (En utrolig historie). 1962. I.: V. Janchev. Manus.: R. Rallin. Foto: G. Slavchev. Musik: P. Stoupe. Medv.: Rangel Vulchanov (Zarkov, journalist), B. Bouteva (Nelly), G. Popov (Egarov). Har ikke haft premiere. Sladdersatire.

Inspektori i noshta. (Inspektøren og natten). 1964. I.: Rangel Vulchanov. Manus.: Boris Rainov. Foto: Dimo Kolarov. Musik: Simeon Pironkov. Medv.: G. Kalojantsev (inspektøren), Stefan Gadoularov (Dimov), Iskra Hadjineva, Ivan Andonov, Nevena Kokanova, Leo Conforti, Tskonk Miteva, Konstantin Kotsev. Bulgarsk prem.: 16.12. 1963. Psykologisk kriminalhistorie.

Alle filmene er produceret af Filmbulgaria, „Stjernen“ i co-produktion med DEFA, Berlin.

Modsatte side: Den internationalt berømte danske fotograf *Axel Graatkjær* fyldte den 19.1 i år 80 år. Dette billede af fødselaren stammer fra *Arnold Hendings* arkiv og må være taget under Graatkjærs arbejde i Tyskland. Museets arkiv ville gerne vide lidt om hvor og hvornår.

Nederst: *Kim Novak* og *Dean Martin* i *Billy Wilders* seneste „Kiss Me, Stupid“, der får den danske titel „Kys mig, fjols“.

Bagsiden: *Louise Brooks* og *Franz Lederer* i „Die Büchse der Pandora“, der blev vist i Museets februar-specialserie om *G. W. Pabst*.

I „Kosmorama 68“ skrev vi, at *Buster Keaton* blev 80 år. Det skulle have været 70. Men da han jo er ret tidløs, er der næppe sket skade.

„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.

