KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

11. ÅRGANG APRIL 1965 **70**

Indhold

André Bazin, et portræt 138
Noter om Demy 149
Murnau og Pabst 154
Biograferne (leder) 137

Repertoiret 136
Mr. Laurel 148
Close up 152
Bøger på museet 162
Tidsskrifterne 172
Filmindex LXXIV (Tarzan-film) 173

Filmanmeldelser:

„Nordisk Kvadrille" 163
„Il Gattopardo" (Leoparden) 164
„Kära John" (Kære John) 166
„La vie à l'envers" 166

Boganmeldelser:

Erik Ulrichsen: „Filmangreb og filmpoesi" 168
Lotte Eisner: „F. W. Murnau" 169

Forsidebilledet: Fra Pierre Etaix' nyeste komedie „Yoyo" efter manuskript af Etaix og Jean-Claude Carrière.

Side 2: Svenske parodier på Truffaut (øverst) og Fellini (nederst) i Tage Danielssons „Svenska bilder", der ifølge „Chaplin" „. . .bärs upp av en flammande blågul lust att roa." Begge film udsendes herhjemme af „Film-Centralen-Palladium".

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

Repertoiret...

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama"s læsere, i dette nummer premierer i tiden 18.1.–14.3. 1965 (redaktionens slutning).

THE CARPETBAGGERS (De ubændige), U.S.A. 1963. *Edward Dmytryk* får ikke alt det ud af denne voldsomme gang moderne americana, som han burde; han savner nok den rette vildskab og den rette sentimentalitet. Men i enkelte scener er tyvernes lækre hysteri nærværende, og *Carroll Baker* og *George Peppard* rammer de desperate klicheer præcist.

A DISTANT TRUMPET (Fort Delivery), U.S.A. 1964. *Raoul Walshs* western indfører ikke nye træk i genren, men kombinerer western-temaer interessant. Karaktererne er ikke meget uddybede, men filmen er smuk at se på. Den visuelle redegørelse for de taktiske manøvrer og skildringen af kampen mellem indianere og US Cavalry er gennemført med stor autoritet i iscenesættelsen.

IL GATTOPARDO (Leoparden), Italien 1962. Anmeldt i dette nr.

KÄRE JOHN (Kære John), Sverige 1964. Anmeldt i dette nr.

LA NOIA (Det nøgne lærred), Italien 1963. *Damiano Damiani* herser uden nogen særlig markant personlig stil med de moraviaske analyser af livslede og kedsomhed. Den betændte styrke i visse scener afslører dog Damianis sans for det skabrøse og optagethed af det seksuelt afvigende. *Horst Buchholz* trækker som sædvanlig fra.

NORDISK KVADRILLE, Finland–Danmark–Norge–Sverige 1965. Anmeldt i dette nr.

THE PRIZE (Jaget af spioner), U.S.A. 1963. *Mark Robsons* filmatisering af *Irving Wallaces* nobelpristagerroman, der forargede svenskerne, er ikke meget forargende, men ganske kompetent instrueret. En underholdningsfilm, der er underholdende.

SEDOTTA E ABBANDONATA (Forført og forladt), Italien 1964. *Pietro Germis* hårde komedie om et gement moraltyranni på Sicilien er velberegnet i sin monotone og indtrængende fortælleteknik, der afslører alt. Men monotonien medfører desværre også, at man til tider trættes urimeligt meget af denne sympatiske og vrede film.

A SHOT IN THE DARK (Et skud i mørket), U.S.A. 1964. *Blake Edwards'* forsøg på at følge succes'en fra „The Pink Panther" op med en filmatisering af *Marcel Achards* komedie falder på en dårlig historie og en repetitionslyst, der tyder på tidnød. Enkelte gode gags til *Peter Sellers,* der her spiller sammen med en uinspirerende tysk weisswurst.

TOPKAPI (Topkapi), U.S.A.–Grækenland–England 1964. *Jules Dassins* slyngelkomedie er et pinligt bevis på den engang så lovende instruktørs forfald. Han imiterer mekanisk sig selv („Guld på gaden"). Fallitten er atter mest ekstremt personificeret i den ubeskriveligt rædselsfulde *Melina Mercouri,* der ruinerer hver scene, hun krukker sig frem i.

Fra Raoul Walshs „A Distant Trumpet" (Fort Delivery), om hvilken Jørgen Leth i en anmeldelse kom til at notere, at det var sympatisk af disse unge instruktører som Peckinpah og Walsh at give sig i kast med westerngenren. Raoul Walsh, der er født i 1892, kom til filmen via Biograph Players i 1912 og iscenesatte sin første film i 1915.

Biograferne

I følge den nye filmlov er der som bekendt oprettet et særligt biografråd. Formålet med dette råd er, at det skal være rådgivende i sager om biografforhold, og når man ser på sammensætningen af medlemmer i rådet, tør man håbe, at rådets opgave ikke blot bliver at uddele enkepensioner. I de filminteresserede bevidsthed er dette råds virksomhed formentlig ikke så klart placeret som filmråd og filmfondsbestyrelse, og der er derfor grund til at gøre opmærksom på, at et råd, der skal beskæftige sig med biografernes forhold, i høj grad hører med i billedet af den nye filmsituation.

Det kan ikke tilstrækkeligt understreges, at det er biograferne, der er fundamentet for filmkunstens udbredelse. Det er i biograferne, publikum møder filmkunsten, og det er i biograferne publikum lægger de penge, hvoraf en del nu skal komme den danske film til gode, og det vil naturligvis til syvende og sidst sige, at de skal komme dette samme publikum til gode. Filmbranchen synes som bekendt at være hyllet i den misforståelse, at de penge, der nu løber ind i Filmfonden, er branchens egne penge. Den afgift, som staten har lagt på biografbilletter, tilhører naturligvis formelt staten. Pengene er ikke udlæg fra branchen. Det turde være på sin plads at minde om, at de simpelthen stammer fra de mennesker, der går i biografen. Og disse mennesker har derfor naturligvis også lov til at vente sig ordentlige biografforhold, hvilket ikke blot er ensbetydende med elegante teatre. Det vigtigste må være repertoiret. Det, man kalder filmklimaet, er måske i mindre grad afhængig af de film, vi selv producerer, end af de fremragende udenlandske film, vi får at se. På samme måde som oversættelseslitteraturen er en uadskillelig del af det litterære klima.

Biografernes repertoire kan naturligvis være afhængig af mange ting, men der er nogle beviser på, at en biografs repertoire først og fremmest er afhængig af biografledereus smag, indsigt og dristighed. En uhyre vigtig faktor i det nye system er derfor biografbevillingerne, og man må håbe, at man derfor i lidt højere grad end tidligere vil bestræbe sig på at leve op til lovens ord om, at bevillinger skal gives til personer, der „skønnes at være i besiddelse af de nødvendige kulturelle og forretningsmæssige forudsætninger for at kunne lede den pågældende biograf på forsvarlig måde". Formuleringen er meget vag, og man kunne have ønsket sig, at man havde undgået udtrykket „kulturelle" og i stedet havde understreget, at det gælder om at have indsigt i filmen. Det kan ikke være i nogens interesse, at biografer stadig skal opfattes som retræteposter til „kulturelle" personer, der i øvrigt ellers ikke har afsløret nogen kærlighed til eller sans for filmen. Man blev mindet om denne fatalt misforståede opfattelse, da man i en artikel i „Politiken" den 11. februar i år under overskriften: „Fru Løwert over for et valg: Bio eller teater" så den populære frue udtrykke følgende: „Havde jeg pengene allerede, ville der ikke være tvivl i mit sind – så blev jeg ved teatret. Men indtil videre er jeg nok nødt til at satse på biografen." Udtalelsen er karakteristisk for en indstilling, som man må håbe, biografrådet vil gøre alt for at bekæmpe. Selvom fru Løwert havde været en genial teaterleder, ville det ikke give hende nogensomhelst adkomst til at lede en biograf. Folk, der helst blev ved teatret, skal blive ved teatret. De skal i hvert fald ikke lede biografer som en fattig erstatning. Biografer skal ledes af folk, der ikke kunne tænke sig andet end netop at lede en biograf, de skal ledes af folk, der selv hellere går i biografen end i teatret.

ANDRÉ BAZIN

PORTRÆT AF DEN GODE KRITIKER

Af Albert Wiinblad

Alt for mange synes nuomstunder at være tilbøjelige til at tro, at en kritikers opgave først og fremmest er at kritisere. I daglig tale betyder „kritisere" jo „have noget at indvende imod" eller „gøre opmærksom på fejl". Det ville nok være betænkeligt, hvis kritikeren på forhånd havde forpligtet sig til at have noget at indvende imod værket. Og den kritiker, der fremfor alt vil gøre opmærksom på fejl, kommer til kort over for de mere komplicerede kunstværker, hvis fejl ikke er indlysende; han risikerer især at komme til at gøre opmærksom på sine egne fejl.

Det er ikke nemt at bestemme ganske nøjagtigt, hvad der er kritikerens opgave, meget kan jo f. eks. afhænge af, hvilken opgave han sætter sig. Derimod lader det sig gøre at finde frem til nogle træk, som kendetegner en god kritiker. Jeg tænker ikke først på kærlighed til kunsten, ydmyghed eller åbenhed over for værket og lign., for sligt kræves jo ikke blot af kritikeren, men af enhver, som virkelig ønsker at opleve værket. Hvis man ikke vil hævde – hvad man jo ellers godt kan – at vi alle er kritikere, eller bør være det, når vi vil opleve kunst, så er kritikeren specielt den af de oplevende, som ikke kan nøjes med at opleve. Han må kunne meddele sin oplevelse og altså i virkeligheden selv være kunstner, formuleringskunstner, eller i det mindste en uhyre sikker sprogbruger. Helst skulle han være i stand til at opdage noget i værket, som vi måske kunne komme til at overse. I en vis udstrækning bliver han altså medskabende, idet han så at sige kompletterer værket. Hans holdning til værket må svare til kunstnerens holdning til virkeligheden, eller: værket er den virkelighed, han beskæftiger sig med. Endelig er det også kendetegnende for en god kritiker, at han skaffer os et overblik over tidens tendenser og skoler.

Litteraturhistorien har kendt adskillige af denne slags gode kritikere, og deres indsats har været så uvurderlig, at de ganske simpelt er blevet en del af litteraturhistorien. Filmens historie er selvfølgelig for kort til, at den har kunnet kende synderlig mange kritikere af tilsvarende format, for store kritikere er næsten endnu mere ualmindelige end store kunstnere. Dertil kommer, at det først er i løbet af de sidste 25 år, filmkunsten for alvor er blevet en kunstart, der kan og tør måle sig med de klassiske kunstarter. Men filmkunsten har dog haft *sin Sainte-Beuve*, og det er *André Bazin*.

Sainte-Beuves drivkraft, han har selv sagt det, var hans store kærlighed til litteraturen; tilsvarende er Bazins drivkraft en stor kærlighed til filmkunsten. For dem begge stod kritikeren først og fremmest som „publikums sekretær". I et essay fra 1904 har *Rémy de Gourmont* givet en meget smuk karakteristik af Sainte-Beuve: kritikeren som *créateur de valeurs*. Han gav os nye grunde til at holde af værkerne; værkerne forblev uændrede, men vi fandt takket være den skabende kritiker nye værdier i dem. Denne karakteristik er lige så anvendelig, når det gælder Bazin. Og mens litteraturen, den ældgamle og respektable kunstart, ikke havde et vitalt behov for en Sainte-Beuves skabende kritik – den kunne kun blive endnu rigere, end den var i forvejen – så trængte den unge og endnu forkætrede filmkunst til en kritiker, der havde format til at skabe værdier.

Sådanne værdier kunne man imidlertid efter Bazins opfattelse kun skabe, dersom man opgav den for filmtilhængere karakteristiske defensive holdning; man måtte anvende samme målestok ved vurderingen af filmiske kunstværker som ved vurderingen af alle andre kunstværker. Kritikeren måtte bruge samme sprog som de andre kunstarters kritikere.

André Bazin – Travail et Culture.

Bazins sprogbrug er da også tydeligt præget af den terminologi, der blev skabt af moderne fransk kritiks og æstetiks tre hovedretninger, d. v. s. de to former for eksistentialisme, den „fænomenologiske" (*Sartre, Merleau-Ponty*) og den „kristne" (*Mounier, Béguin*) og endelig *Malraux's* kunstfilosofi.

*

Bazin opfattede sin kritiske virksomhed som en kærlighedserklæring, overhovedet er „kærlighed" det ene af de to nøgleord, man har brug for, når man vil karakterisere Bazin. Han ville nok først og fremmest være publikums sekretær, men han ville også gerne være kunstens og kunstnerens tjener. Man kan tillade sig at sige, at den kritik, han øver, bærer præg af hans menneskelige kvaliteter. Denne kritik er generøs; han bryder sig ikke om at tage afstand fra et værk uden først at have fremhævet alle de positive sider, der lader sig finde ved det. Helst skriver han om film, han kan holde af. Forekommer filmen ham virkelig ringe, skynder han sig at lede den ind i en eller anden sociologisk sammenhæng, således at den dog kan gøre krav på et minimum af interesse, eller han venter med at skrive om den, til den ikke længere er på det løbende repertoire. Kan han slet ikke finde noget positivt at sige om en film, vælger han i almindelighed helt at tie.

Nogle vil måske finde, at dette ubehag ved at skulle fælde en negativ dom gør kritikeren svag, at det er uærligt kun at fremhæve positive sider ved et værk og fejt helt at tie. Men hvor meget ærligere er det i grunden kun at fremhæve negative sider i et værk,

således som de fleste kritikere ynder det? En dom fældes der jo i en vis forstand alligevel. Og er det ikke urimeligt på forhånd at forlange en stillingtagen af kritikeren, hvis han nu har valgt at mene, at den pågældende film ikke er værd at beskæftige sig med? Man tør sige, at der er kritikere nok, som højst ubesværet tager stilling til alt muligt, og som med *Schybergs* udtryk er „stærkest i fornægtelsen". Herhjemme synes de fleste af kritikerne at nære rædsel for, at de skal ende som *Kai Flor,* der simpelthen elsker det altsammen. For Bazin repræsenterer en hvilkensomhelst film et stykke arbejde, nogle mennesker har gjort; har filmen positive sider, så lad os finde frem til dem, har den ingen, hvorfor så bruge tid på den? Sekretærens opgave er ikke at minde publikum om de film, det alligevel er spildt ulejlighed at se, men snarere at gøre publikum opmærksom på de film, det kan være rimeligt at bruge tid på at se.

Nuvel, det er måske kun et spørgsmål om sprogbrug: det, som visse barske og myndige kritiker-mandfolk kalder svaghed, er måske netop det samme som det, vi andre kalder styrke. Således skal nogle *tough critics* have forklaret Bazins generøse holdning som kritiker med en henvisning til hans egen legemlige svaghed, hans tilbøjelighed til stammen også, ja – og det er måske karakteristisk – til den kendsgerning, at han ikke helt fuldførte sin akademiske uddannelse. Men skal der ikke netop et stort mål af åndelig styrke til for – trods svaghed og skuffelser – at kunne være generøs over for omverdenen? Bazins generøsitet har derfor nok langt mindre med konstitutionel ængstelighed el. lign. end med medmenneskelig varme at gøre. Det er slet ikke så nemt at være generøs og samtidig blive taget alvorligt. Fristelsen til at brillere med bredviden og bagklogskab lurer altid på den intellektuelt veludrustede kritiker. I virkeligheden kræver det større selvtillid at være generøs i den forstand, Bazin var det, end at brillere med hovmodige domme. Violinisten forbereder sig måske i månedsvis på den udførelse, han har tænkt sig af det værk, det tog komponisten flere år at skabe, og så bruger kritikeren et par timer på at skrive, hvor elendig udførelsen var, og hvilket makværk, der i virkeligheden er tale om fra komponistens hånd. Nej, som prof. *Rubow* har sagt: en kritiker skal først og fremmest kunne nære sig.

Særlig filmkritikeren skal kunne nære sig. Hans situation er jo en anden end litteraturkritikerens, der har bogen foran sig, således at han er i stand til at blade tilbage osv., og end musikkritikerens, der ganske vist er ringere stillet end litteraturkritikeren, men som dog har noderne til sin hjælp; filmkritikeren kan derimod kun støtte sig til sin hukommelse, han kan jo end ikke gøre notater i biografen. Mange, der for tidligt fik sagt noget om *Dreyers* „Gertrud", ønsker nok i dag, at de havde kunnet nære sig.

Bazins særlige holdning har muligvis endnu en forklaring. Det kan synes paradoksalt, men denne, som det nu overalt anerkendes, eminente kritiker, der virker så professionel som nogen, følte det ikke i første række som sin opgave at virke som kritiker; hans mål var på forskellige måder, deriblandt gennem kritisk virksomhed, at skabe *filmisk kultur.*

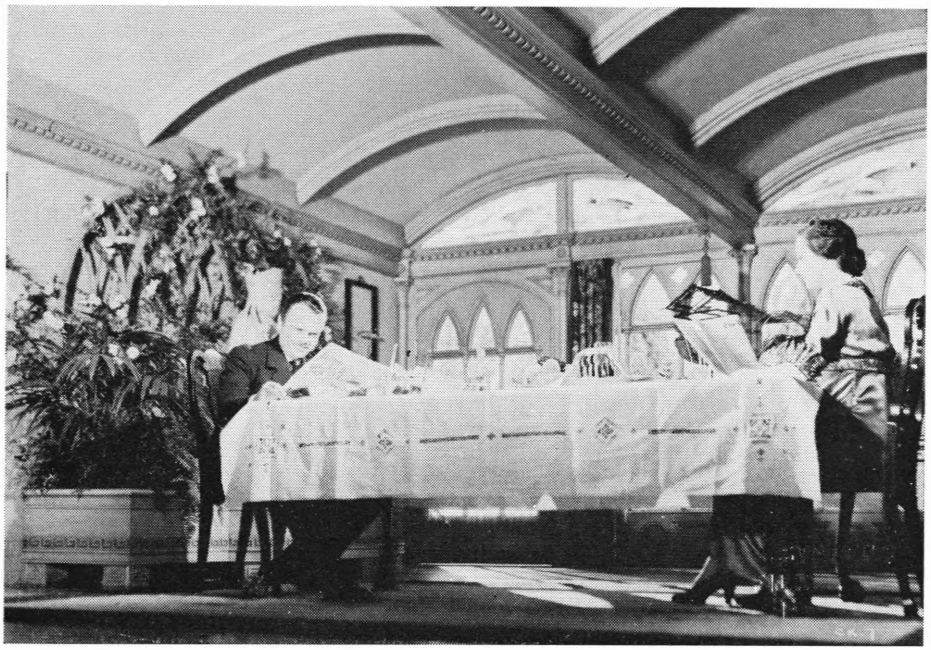
Allerede som purung forelskede han sig i filmkunsten og fascineredes af dens muligheder, både i rent artistisk-æstetisk og i sociologisk-kulturel henseende. Han kom til at leve og dø for filmkunst; han holdt så meget af sin kunstart og dens potentielle publikum, at han sled sig op: den legemlige styrke stod ikke mål med den åndelige. Det var et alt for kort liv (1918–1958), når der nu var så meget, han kunne give. I 1942 stiftede *P.-A. Touchard* „La Maison des Lettres" i Paris og overlod filmsektionen til den unge Bazin. Hvad kan man nå på sølle 15 år? Måske var han inderst inde klar over, at han havde travlt; i hvert fald var han umådelig flittig, læste overordentlig meget, så så mange film, han overhovedet kunne nå at se og deltog i snart sagt samtlige periodens filmfestivaler i Cannes og Venezia. Desuden fik han tid til filmklubarbejde, til at holde foredrag, både i provinsen og i Paris, især ved filminstituttet I.D.H.E.C., og til at arrangere filmdiskussioner med gymnasieelever, studerende og alle interesserede. Skønt han led af den alvorlige, men sjældne (blandt kritikere synes den i det mindste ikke at optræde epidemisk) sygdom, som den store litteraturkritiker *Albert Thibaudet* kaldte *la maladie du scrupule,* fik han også skrevet en lang række artikler, både til diverse blade og tidsskrifter og til forskel-

lige antologier. Han hørte til de ledende medarbejdere ved alle de tre tidsskrifter, som har sat deres præg på moderne fransk filmhistorie: „L'Ecran français", „La Révue du Cinéma" og „Cahiers du Cinéma". Det sidstnævnte, som han var medstifter af, domineredes lige til 1958 af hans tanker og personlighed. Den rolle, „Cahiers" kom til at spille, er velkendt; nogle franske filmhistorikere hævder uden omsvøb, at uden det ville der slet ikke have været nogen filmisk *nouvelle vague* i Frankrig, og hvad man end vælger at mene om en *Truffauts* eller en *Godards* film, kan man allerede nu, hvor disse kunstnere er unge, anse det for afgjort, at der er sikret dem – og fænomenet – en plads i filmhistorien. For mange, forstår man, er disse film endog det sande tegn på, at vi i disse år befinder os i filmens guldalder. Jeg ville mene, at det – foreløbig – er at overvurdere Bazins disciple; hvis det er rigtigt, at vi befinder os i filmens sande guldalder i disse år, og det tror jeg det er, skyldes det nok så meget, at den *italienske* filmkunst har nået et sådant niveau, at åndshistorikere føler sig lige så tvunget til at tage stilling til visse film som til *Joyces* eller *Prousts* romaner. Men vi er i øvrigt ikke kommet bort fra vort emne ved at tale om moderne italiensk filmkunst; *Federico Fellini,* et af denne filmkunsts største navne, erklærede ved Bazins død, at Bazin havde været ham en „uvurderlig hjælp" i hans filmkunstneriske arbejde.

Sandt nok, Bazins kritik har – som al god kritik – pædagogiske kvaliteter. Han, der oprindelig følte sig kaldet til at blive lærer, blev en lærer i filmkunst, ikke naturligvis i, hvordan man *skaber* filmkunst (han er trods alt ikke selve Vorherre), men i, hvordan man *oplever* filmkunst. Men han kunne altså derigennem *inspirere* de skabende kunstnere, og er det ikke akkurat en pædagogs triumf, hvis han virker som inspirator?

Men for sine unge filmbegejstrede venner og protegéer, hvis *maître à penser* han i øvrigt er forblevet, var han også en lærer på et

"Citizen Kane".



mere praktisk plan. Han mente nemlig, at det måtte være en god skole for de unge filmkunstnere *in spe,* hvis de lærte at skelne skidt fra kanel i andres film; fik de tilmed til opgave at formulere deres vurdering, ville det pålægge dem det fornødne mål af koncentration og ansvarsbevidsthed. Han lod derfor sine unge disciple få deres filmkunstneriske læretid som kritikere ved „Cahiers".

De lærte af ham at holde af visse store eneres film og gik med en lidenskab, der endog iblandt kunnet skræmme Bazin selv, ind for hans idé om instruktøren som *auteur de films.* Bazin var nu forresten ikke den eneste, der opfattede instruktøren som film-„forfatter". Historisk vil man antagelig kunne føre begrebet tilbage til den diskussion, præsentationen i 1946 af *Orson Welles'* „Citizen Kane" affødte i Paris. Forskellige ganske prominente personligheder deltog i diskussionen, bl. a. *Jean-Paul Sartre,* og niveauet var følgelig meget højt. I de år blev også de første af den italienske neorealismes film vist i Frankrig, og i disse film så Bazin og hans meningsfæller en bekræftelse på, at *auteur*-ideen var berettiget. I 1949 stiftede Bazin en filmklub, „Objectif 49", og udnævnte en række af sine venner og meningsfæller, bl. a. *Astruc, Bresson, Cocteau* og *Roger Leenhardt,* til æresmedlemmer. Disse fire æresmedlemmer skulle i øvrigt siden blive berømte som tilhængere af den såkaldt „litterære" filmkunst; Astruc introducerede begrebet *caméra-stylo,* for Bresson var filmkunsten *une écriture,* Cocteau drømte om at skabe filmisk poesi og Leenhardt om at skrive romaner og noveller i film. Alle fire har også skabt film, der i filmhistorierne netop omtales som „litterære". Den første (og vigtigste og måske eneste) forudsætning for, at der kan være mening i at bruge ordet „litterær" i forbindelse med filmkunst er, at instruktørerne har en bestemt, personlig *stil,* og at denne stil er genkendelig i deres værker. I begyndelsen af 50'erne var det ikke „forfatterne"s film, der opnåede præmier ved filmfestivalerne, men film af f. eks. *Delannoy, Duvivier, Christian-Jaque* el. andre, og disse film, hvor dygtigt lavede, hvor perfektible de end er, bærer intet præg af personlig stil, de bygger på filmiske „klicheer", anvender klassiske og udslidte effekter, og den filmiske komposition er stort set den samme fra film til film. *La nouvelle vague* fødtes i opposition til denne overfladiske, sterile *qualité française.*

Når Bazin og hans tilhængere taler om filmisk sprog, mener de ikke kunstnerisk sprog i udvidet forstand, men et nuanceret og smidigt udtrykssystem, hvis struktur er som dagligsproget, d. v. s. bygger på grammatik og syntaks. Ganske vist kan filmsproget aldrig helt blive et sprog i denne forstand, hvilket bliver klart, hvis man erindrer sig professor *Louis Hjelmslevs* definition: „Ved et dagligsprog forstås et sprog, til hvilket alle andre sprog lader sig oversætte". Filmteoretikeren *Marcel Martin* har da også med megen skønsomhed foreslået, at man standser op ved ordet stil. På den anden side har man brug for de sproglige analogier (et kunstnerisk sprog i udvidet forstand har filmen selvfølgelig altid haft) for at kunne forstå, hvorved den moderne filmkunst adskiller sig fra tidligere tiders filmkunst. Som andre kunstnere vil filmkunstneren bruge sin kunst til at udtrykke følelser og tanker; han er for så vidt beslægtet med romanforfatteren, som han meddeler et handlingsforløb. Han fortæller i scener, sekvenser som romanforfatteren i ord, sætninger; begge arbejder med virkemidler, der er karakteristiske for sproglig formulering: ellipse, pleonasme, hyperbel, litot, osv. Om alt dette er der ingen uenighed. Men så påstår Bazin og hans tilhængere, at efter Welles, *Wyler* og neorealismen har filmsproget erhvervet udtryksmidler nok til at stille filmkunstneren lige så frit over for et emne som sprogkunstneren, at filmkunstnerens udtryksmidler nu er lige så smidige som sprogkunstnerens. Filmkunstneren, *filmforfatteren,* vil kunne tænke sit værk i billeder som romanforfatteren sit værk i ord. Og endda begrænser filmforfatteren sig jo netop nuomdage ikke til at tænke i billeder alene; hans rige muligheder har noget at gøre med den kendsgerning, at han kan fortælle både med billeder og ord, stille billeder og ord op mod hinanden og bygge selve kunstværket op på forholdet mellem billeder og ord. I Bressons „Le journal d'un curé de campagne" genfindes alle romanens rent litterære kvaliteter ved siden af de rent billedmæssige, de filmiske kvaliteter. Eller bedre (da det nemlig kan være svært at sige, hvad der i en film er litterære

og hvad der er filmiske kvaliteter): Bressons film *er Bernanos'* roman, og så noget mere. Filmen er ikke bedre end romanen, siger Bazin, der var en stor beundrer af Bernanos, men noget mere end romanen. I begyndelsen var ordet, og til ordet kommer vi tilbage. Det er såvist ikke tilfældigt, at man i disse år udgiver filmmanuskripter og drejebøger i bogform. Det er heller ikke tilfældigt, at stadig flere litterater ikke blot ser sig nødsaget, men også føler trang til at beskæftige sig med filmkunst. I de hyperlitterære amerikanske University Quarterlies findes nu filmkritik på linje med litteraturkritik, og i Frankrig er *René Clair* blevet optaget i det litterære Akademi, hvis århundredgamle opgave det er „at gøre det franske sprog skikket til behandling af kunstneriske emner". Konsekvent nok underviser man ved det franske filminstitut I.D.H.E.C. i litteratur, for, siger instituttets leder *Rémy Tessonneau,* „litteraturen er filmens alfa og omega". Bazin talte ikke forgæves. Det er det „litterære" i filmen, der hindrer den i at udarte til ren og skær *imagerie.*

Måske skyldes den italienske filmkunsts blomstring siden 40'erne, at man dér hurtigere end andre steder gjorde filmen „litterær", Bazin selv så jo i neorealismen den moderne amerikanske roman overført til filmen. Man kan finde adskillige eksempler på, at italienske litterater ikke var længe om at blive klar over, hvilke „litterære" muligheder år siden, da Mondadori-forlaget samlede en række artikler, den berømte kritiker, romanforfatter og litteraturprofessor, *G. A. Borgese,* i begyndelsen af 30'erne havde skrevet til Milano-dagbladet „Corriere della Sera", til bogen „La città assoluta"". I en af artiklerne tager den forfinede litterat stilling til filmens situation i 1932 og konstaterer, at der ikke eksisterer nogen filmens „krise". Hvis der er nogen krise at tale om, så er det såvel en litteraturens som en filmens krise, og han slutter med at spå, at Hollywood efterhånden vil blive et litterært centrum.

Men i Frankrig skulle der en Bazin til. Man kan mene, hvad man vil om hans ideer, det ser ud til, at man vil reservere ham en plads såvel i film- som i litteraturhistorien. Det vil han fortjene af mange grunde, men mest måske, fordi han definitivt gjorde det af med den naive idé om det rent filmiske og ligefrem gjorde sig til talsmand for en *cinéma impur.* Filmkunsten er selvfølgelig underkastet de fælles love, der gælder for kunstarternes udvikling, og kunstarternes gensidige påvirkning er jo et så gammelt fænomen som kunstarterne selv. Ikke blot i den forstand, at bevægelser eller tendenser som romantik, impressionisme, ekspressionisme og lign. kan dukke op inden for de forskellige kunstarter – og tilpasset deres forskellige udtryksmuligheder – som resultat af mere eller mindre bevidst imitation, og heller ikke blot i den forstand, der tillader *Vilh. Andersen* at følge *Horats* gennem hele Europas litteraturhistorie, men ganske enkelt som ren og skær bearbejdning af allerede eksisterende værker. Begrebet *plagiat* kender man i litteraturhistorien først i det 18. århundrede. Før den tid lånte man rask væk fra hverandre og bearbejdede (ofte meget lemfældigt) ældre værker eller huggede uden skrupler temaer derfra. Gennem hele middelalderen finder man eksempler herpå, og man kan se reminiscenser af denne frimodige holdning til andres kunst – omend i en mere subtil forstand – i *Shakespeares* metoder, ja endog i den franske klassiske tragedie, eller i italiensk renaissancekunst. Naturligvis fik de forskellige kunstarter efterhånden hver deres særprægede tematik. Det forvirrende i filmhistorien er, at dér var forløbet omvendt. Filmkunsten begyndte med at have sin egen tematik, og først siden optog den temaer fra de andre kunstarter eller bearbejdede litterære værker. Det kom ikke til at betyde nogen degeneration, fordi den alvorligt arbejdende filmkunstner var på det rene med, at et fremragende litterært forlæg stillede meget store krav til hans filmkunst – det var næsten en slags udfordring.

Den største filmkunst i dag har igen gjort sig uafhængig af romanen og teatret, men det er, fordi man nu skriver romanerne direkte i film. Og det var akkurat, hvad Bazin forudså og opmuntrede til. Der kunne ikke blive tale om nye *formelle* fremskridt af betydning, en ny montagemetode, en ny fotografisk stil el. lign. ville ikke længere slå til. Fremskridt måtte skabes så at sige indefra, indholdet måtte få en fortrinsstilling i forhold til formen, indtil en fuldstændig identifikation af form og indhold efterhånden blev mulig.

Ligesom man kan mene, at Bazins sociologiske essays nøjedes med at formulere problemerne (han havde jo trods alt kun 15 år til det altsammen), således kan man mene, at hans argumentation, hvad angår filmkunstens forhold til de andre kunstarter, nu kun har historisk interesse. Men „kun" er et ord det kan være risikabelt at bruge i denne forbindelse. Udviklingen er jo ikke tilendebragt, det er kun muligt at tale om en *foreløbig* kulmination. Dog kan det være rigtigt, at hvor *eye-opening* Bazins utallige redegørelser for filmkunstens beslægtethed med de andre kunstarter end kan være, og de *er* det i sandhed, så er hans væsentligste, hans historiske indsats nok, at han på så overbevisende måde understregede, at filmkunsten og litteraturen ikke blot er æstetisk nært beslægtede, eller har fælles kunstneriske mål, men at de også når alt kommer til alt, har fælles problematik. Det har herefter kun specialistinteresse at efterspore filmkunstens og litteraturens gensidige påvirkninger. Hvad der vil interessere en fremtidens Bazin er ikke den slags problemer, men filmkunstens *og* litteraturens sande problem: kunstens forhold til virkeligheden.

*

Vi må jo desværre sige en fremtidens Bazin. Havde Bazin levet i dag, ville han utvivlsomt have brugt det meste af sin tid til at beskæftige sig med problemerne omkring kunstens forhold til virkeligheden. Det meste af den tid, han *fik* beskåret, brugte han jo til at nærme sig begrebet *realisme*. Man har ligefrem kaldt Bazin en „realismens profet", og sandt nok er det, at hvis kærlighed er det ene nøgleord, man har brug for, når man vil karakterisere Bazin, så er realisme det andet. Adskillige har fundet hans stædige krav om større realisme i filmkunsten en

"Umberto D".

smule overdrevet og ensidigt. Men der er virkelig sammenhæng i Bazins æstetik. Han anskuede problemerne fra forskellige synsvinkler, men tabte aldrig sit mål af syne; han havde fundet sig en sikker „Ariadnetråd".

Måske kan selve ordet „realisme" virke vildledende; karakteristisk nok sætter Bazin det undertiden i flertal, og det er næppe helt med urette, når en anden fransk kritiker, *Amédée Ayfre,* hævder, at han slet ikke bør bruge ordet uden samtidig at forklare, hvad han helt nøjagtigt mener med det.

I en vis udstrækning er al kunst jo realistisk. De første huletegninger gengav virkeligheden, eller et valgt udsnit af den, de var realistiske; har ikke Aristoteles' imitationsbegreb noget med realisme at gøre? Filmens pionerer stræbte i hvert fald efter at gengive virkeligheden med størst mulig realisme, overhovedet kan filmens historie anskues som én lang række bestræbelser for at opnå størst mulig realisme; hver periode havde sin form for realisme. Det betyder naturligvis ikke, at man gør det af med filmens særlige muligheder for at gengive det fantastiske eller drømmende, for også ved en sådan gengivelse afhænger virkningen af realisme, eller, som Bazin selv formulerer det, „af modsætningen mellem det fotografiske billedes uafviselige objektivitet og hændelsesforløbets utrolige karakter".

Fotografiets objektivitet er netop Bazins udgangspunkt. Fotografiet er et billede af den ydre verden, som formes uafhængigt af menneskets skabende virksomhed. Et objekt gengives, *re-præsenteres,* i tid og rum. På en måde kan man kalde fotografiets opfindelse for en af de vigtigste begivenheder i kunsthistorien. Malerens bestræbelse vil ikke længere være koncentreret om at gengive objekter med størst mulig lighed – det kan fotografiet alligevel gøre bedre. Men fotografiet har en begrænsning i tid, det kan kun gengive objektet på ét bestemt tidspunkt. Med filmen fuldstændiggøres den fotografiske objektivitet i tid; i filmen får objekter deres reelle udstrækning i tid og rum. Filmen er følgelig så at sige på forhånd den mest realistiske af kunstarterne.

Kunstens materiale eller emne er virkeligheden (eller *en* virkelighed); hvis opgaven er at finde ind til sandheden om denne virkelighed, bliver det kunstnerens mål at „afsløre" den, for at han kan komme til at give en fortolkning af den. Som den mest realistiske af kunstarterne skulle filmkunsten have særlig gode muligheder for på denne måde at „erobre" virkeligheden.

Kunsten for kunstens skyld – dette slagord er i dag knap nok andet end en vittighed, og det er måske også et spørgsmål, om det nogensinde har været så alvorligt ment, som man har villet bilde os ind. Kunstnerens formål med at skabe kunst må primært være af sociologisk karakter; hvad han kan gøre, er at sætte sin begavelse i *andres* tjeneste ved at vise dem noget om eller af virkeligheden, som de uden hans hjælp ikke ville have kunnet få øje på. Kunstneren vil altså først og fremmest meddele sig til andre. Naturligvis findes der kunst, som ikke har sådanne mål, f. eks. kunst, der ikke oprindelig var ment som kunst; man kan også tænke sig kunst, der er blevet til som et resultat af eksplosiv, ubetvingelig skabertrang eller af „kunstnerens" ønske om via kunsten for sig selv at afsløre virkeligheden. Men al den slags eksklusiv kunst dør jo med kunstneren, hvis ikke vi andre får tag i den. Filmkunsten er under alle omstændigheder afhængig af et publikum, den er utænkelig uden publikum, hvilket jo også i nogles øjne gør den mindreværdig som kunst. Den er *un art fonctionnel,* som i denne sammenhæng bedst lader sig sammenligne med arkitektur: et hus har kun mening, hvis det er beboeligt.

Hvordan forsøger så filmkunstneren at erobre virkeligheden for os? En blot og bar affotografering af virkeligheden, af hvilken dokumentarisk eller videnskabelig værdi den end kunne være, kan selvfølgelig ikke retfærdiggøre, at vi lader kameraet se for os. Vi ville stå over for en uændret virkelighed, og var følgelig ikke kommet en erobring af den nærmere. Men vi lader netop ikke kun kameraet se for os, vi lader kunstneren se for os. Kunstneren vælger ud af virkeligheden (men laver ikke om på den), kasserer det uvæsentlige ved den, for at kaste så meget mere lys over det, der er væsentligt ved den. En erobring af virkeligheden må altså paradoksalt nok indebære, at man ofrer noget af den. Der er for Bazin intet mere falsk og absurd end at ville gøre det „æstetiske" og det „rea-

listiske" i kunsten til modsætninger. Kunstneren råder kun over æstetiske midler; det er ved deres hjælp, han drømmer om at erobre virkeligheden. Hans mål af realisme afhænger af, hvilke æstetiske midler han bruger, og af, hvordan han bruger dem. En af de mest „æstetiske" film, Bazin kan komme i tanker om, er *Rossellinis* neo-„realistiske" „Païsa".

De æstetiske midler, filmkunstneren råder over: billedet, kamerabevægelserne, lydbåndet, de forskellige rytmiske midler, dekorationer, belysningseffekter osv., kort sagt: alle de elementer, der indgår i den endelige filmiske komposition, udgør det filmiske sprog. Hvis det er rigtigt, at man kan anskue filmens historie som én lang række bestræbelser for at opnå større realisme, må man give Bazin ret i, at det er vigtigt at kende filmsprogets udviklingshistorie. Man kan vælge forskellige inddelinger, og den mest almindelige er naturligt nok blevet at skelne mellem to hovedafsnit: stumfilmperioden og talefilmperioden. Det er ikke nogen god inddeling, bl. a. af den grund, at talefilmperioden ikke er afsluttet og næppe heller bliver det. Ingen vil bestride, at mangelen på lyd var stumfilmens store svaghed, når der tales om realisme: vi ser personerne tale, men hører dem ikke. Men, det ved vi noget om her i landet, der skabtes stor filmkunst i stumfilmtiden på trods af denne mangel. Derfor kunne Bazin ikke acceptere denne inddeling; lydbåndets tilstedekomst repræsenterede for ham blot endnu en landvinding for den filmiske realisme, efter hvilken der skulle komme flere og vigtigere. Han foreslog da, at man i stedet skulle skelne mellem to hovedretninger, den ene repræsenteret ved de instruktører, som troede på billedet, den anden ved de instruktører, som troede på virkeligheden. Efter min mening er denne formulering én af Bazins mindst lykkelige. Den forudsætter, at man kender Bazins definition af „billede", og at man godtager den. Men selv om man gør det, hvad er det så for en „virkelighed" filmkunstneren kan bekende sig til? Det er den, han er tvunget til at vise i billeder. Og så er det sandt at sige billeder, der, hvis vi tager lyden med, henvender sig til *to* sanser, foreløbig i hvert fald. Den instruktør, som tror på billedet, må i sidste ende beskæftige sig med virkeligheden, og omvendt må den instruktør, der tror på virkeligheden, arbejde med billeder. Dog, når man kender lidt til Bazin, er man helt klar over, hvad han mener. Og man bør kende lidt til Bazin.

For ham indtraf det sande vendepunkt i begyndelsen af 40'erne med Welles' og Wylers dybdefocus-komposition og den italienske neorealismes på en slags fænomenologisk beskrivelse baserede komposition. Før 40'erne havde kompositionen på nogle enkelte undtagelser nær været *analytisk;* ved hjælp af montagen udstykkede instruktøren virkeligheden for tilskueren. Dybdefocus-teknikken, der lader scene og sekvens blive identisk, og den italienske fænomenologi skaber derimod fuldstændig tidsmæssig og rumlig realisme (altså ikke blot i teknisk forstand, men i forhold til hændelsesforløbet); derved bliver der mulighed for en *syntetisk* komposition. I den analytiske komposition manipuleres der med virkeligheden, i den syntetiske afdækkes den. I den analytiske komposition er virkeligheden (gjort) entydig, i den syntetiske bevares virkelighedens mangetydighed.

For nogle år siden vakte professor *Løgstrup* opmærksomhed herhjemme ved at rette en række fyndige angreb imod filmen som kunstart. Vore filmentusiaster blev meget vrede, noget uforholdsmæssigt måske. Hvis man tænker sig, at professorens indvendinger gjaldt den analytiske filmkomposition alene, så ville mange af hans betragtninger falde sammen med Bazins om samme emne. Nu kan jeg i øvrigt godt forestille mig, at prof. Løgstrup har modificeret sine synspunkter en del efter at være blevet konfronteret med de senere års filmkunst, så det er ikke med polemiske hensigter, jeg henter nogle af hans (længst forladte?) påstande frem til ny drøftelse.

„Filmen overlader intet til os selv", hævder Løgstrup, som jo nu engang *har* formuleret disse påstande. Og det er sandt nok for den analytiske kompositions vedkommende; ved hjælp af montagen påtvinger filmkunstneren os *sin* fortolkning. Men det er ikke nødvendigvis sandt for den syntetiske kompositions vedkommende. Hos Welles og i adskillige moderne italienske film kræver kompositionen aktiv medvirken fra tilskuerens side; man kan måske sige, at i disse film er montagen overladt til tilskueren. Bazin går selv så vidt som til at hævde, at dybdefocus-kompositionen for-

udsætter et positivt bidrag fra tilskueren til iscenesættelsen.

„Dyrkelse af spændingen" – altså for spændingens egen skyld – er en anden af de anklager, Løgstrup retter imod filmkunsten. Bazin levede ikke længe nok til at opleve, hvorledes en suveræn filmkunstner som *Antonioni* bragte den syntetiske komposition til dens formentlig yderste konsekvenser. I hans „L'Avventura" er afdramatiseringen på det nærmeste total. Der er sandt at sige intet at være spændt på. Allerede tidligt i filmen mister vi interessen for, om den forsvundne pige bliver fundet igen eller ej, senere i filmen mister vi endog interessen for kærlighedshistorien. Vi er meget langt fra at være „prisgivet det, vi ser", og vi identificerer os heller ikke med filmens personer; hver gang vi kunne føle os fristet til sligt, afleder filmkunstneren vor opmærksomhed fra personerne og koncentrerer den om ting, landskaber osv. Når han tænker sig, at vi kommer for tæt ind på personerne, lader han os se dem på lang afstand i vedholdende fjernoptagelser; vi får ikke lov til at drage konklusioner om personer og hændelser, der er mere *hvordan* end *hvorfor* i filmen, det er en fænomenologisk beskrivelse, måske endda med metafysiske perspektiver. Her er i hvert fald den syntetiske komposition nået dertil, at det hverken er kunstneren eller tilskueren, der drager konklusionerne. Det er således næppe med urette, at den franske litteraturhistoriker og -kritiker, *Geneviève Bollème,* i bogen „La leçon de Flaubert" fra 1964 i Antonionis film ser en fortsættelse af Flauberts realisme, og man kunne måske endda tilføje: Flauberts realisme, efter at den har været underkastet Prousts behandling.

Hvis den syntetiske kompositions udvikling kan tænkes at have fået prof. Løgstrup til at modificere sine synspunkter, er dette selvfølgelig ikke ensbetydende med, at han nødvendigvis *en bloc* har udskiftet dem. F. eks. lader det sig stadig hævde, at det filmiske billede er mere brutalt og i en vis forstand langt mere ukompliceret end det litterære billede. Er filmbilledets objektivitet da på én gang dets styrke og dets svaghed? Sådan er det, ja, og kan ikke være anderledes. Filmbilledets fordele, dets umiddelbarhed, dets iboende realisme, dets universelle karakter osv. hindrer det nemlig ikke i at være bundet til at udtrykke sig konkret. Noget abstrakt kan i filmbilledet kun antydes gennem noget konkret. Fart kan f. eks. antydes ved at *vise* tog,

André Bazin ved festivalen i Cannes, 1956. På første række ses Truffaut, anden række til højre Georges Sadoul.

biler osv. Bazin anvender et berømt eksempel fra litteraturen. *Valéry* fordømte romanen, fordi det var nødvendigt at sige: „marquisen drak the kl. 5". Værre endnu er det i filmen, hvor det ovenikøbet er nødvendigt at *vise* marquisen. Det er naturligt, at en teolog og filosof som prof. Løgstrup, der færdes hjemmevant blandt abstraktioner, kan føle sig „voldtaget" af det helt og holdent konkrete filmbillede. Dertil er at sige, at filmkunstneren gennem den valgte komposition råder over midler, der kan reducere billedets brutalitet, og endnu en gang: filmkunst er ikke billeder alene. Ved hjælp af teksten, dialogen, kan filmkunstneren få så mange abstraktioner frem, han ønsker. Jamen, så tager han sin tilflugt til litterære midler? Selvfølgelig gør han det, filmen er en litterær kunstart. Hvis nogen vil påstå, at jeg med denne argumentation misbruger Bazin, må jeg tillade mig at henvise til Bazins allerede omtalte essay om Bresson og hans filmatisering af Bernanos' „Journal d'un curé de campagne", et essay, der til efteråret kommer i dansk oversættelse. Bazin sammenligner romanen med filmen og finder, at romanen er fuld af konkrete billeder, mens filmen er udpræget „litterær". I filmen, siger han, når Bresson det punkt, hvor billedet kun kan sige yderligere ved at forsvinde. Og dog er denne film, der er et af filmkunstens hovedværker, så filmisk som nogen. Den tilhører *la littérature cinématographique.*

Således bringer filmisk realisme os tilbage til filmkunstens fundamentale karakter: den er litterær. Det var, hvad Bazin så gerne ville fortælle os, og det var, hvad han nåede at fortælle os.

Det indtryk, hans essays (samlet i de 4 bind „Qu'est-ce que le cinéma?" 1958–62) gjorde, har vist sig at være umådeligt. Der kommer knap en bog med film som emne i Frankrig (og Italien), hvis ideer ikke i større eller mindre grad er præget af hans tanker eller formuleringer. Selv herhjemme har han fået en begejstret *aficionado* – og det er selvfølgelig filologi-magisteren *Bjørn Rasmussen.* Han har nylig kaldt Bazins værk en bibel, og det vil sige en del, når det er Bjørn Rasmussen, der siger det. Både i hans kapitler i radiogrundbogen „Hvad er film" og i „Film i tiden" er Bazin-påvirkningen efterviselig. Udmærket da, at det netop er Bjørn Rasmussen, der ved den årlige Acapulco-festival som sekretær i den jury, der uddeler en André Bazin-pris, har lejlighed til at bringe den store, alt for tidligt afdøde kritikers navn i erindring.

I sit forord til bind I siger Bazin, at bogens titel ikke må opfattes som et løfte om svar på spørgsmålet „Hvad er filmkunst?" Det var blot det spørgsmål, han stillede til sig selv, medens han skrev sine essays.

Det må være beføjet at sige, at det lykkedes ham at give os i hvert fald en fornemmelse af, hvad svaret kunne tænkes at blive.

Mr. Laurel

Stan Laurel døde i februar 1965, men „Kosmorama" bringer ingen nekrolog. Vi regner med at kunne bringe en artikel om Laurel og *Hardy* i vort oktobernummer i år og vil i den forbindelse yde Gøg og Gokke al den hyldest, som vi finder dette par værdigt. Og det er megen. Foreløbig skal vi kun bemærke, at dagbladene bragte venlige og indfølende nekrologer, da Laurel døde – i det mindste forekom „B.T."s mindeside ved *Keith Keller* meget indforstået med parrets komik. *Leif Panduro* filosoferede løs om Gøg og Gokke i en „Søndags-Politiken", men lagde i urimelig grad vægt på, at alle først og fremmest elsker Gøg og Gokke, fordi de er så tåbelige. Og helt misvisende er det, når Panduro vil fortælle os, at danske børn i sin tid helst kaldte dem *Gøj* og Gokke, men at de så, tilrettevist af snobbede forældre, rettede det til *Gøg* og Gokke. Det forholder sig simpelt hen omvendt. Danske børn i trediverne, da den store Gøg og Gokke-rus faldt over os, var ikke nær så kujonerede af deres forældre, som Panduro gerne vil tro, og de sagde ganske enkelt Gøg og Gokke, fordi det nu engang var den naturligste måde at udtale navnet på. Var der endelig nogen, der sagde Gøj, så var det snobbede forældre med rod i en forstenet Bredgadedannelse og med en anelse foragt over for disse kluntede balladeмagere fra Hollywood. Den rette og uspolerede udtale må altså være Gøg og Gokke. – Resten vender vi som nævnt tilbage til.

J. S.

Noter om DEMY

AF ØYSTEIN HJORT

„Come, let's glorify love", siger en amerikansk evergreen. Opfordringen kunne stå som motto for den endeløse række af film, der gennem tiderne har bekendt sig til *happy ending* som den bedste løsning på alverdens mulige og umulige konflikter. Denne standardkliché er blevet uundværlig i filmens store drømmefabrik, Den Store Lykke står side om side med Den Store Tragedie.

Kun få har vendt denne kærlighedens folkelige apoteose til egen fordel uden at havne i det krampagtige. En af dem er *Jacques Demy*. „Det er kun på film, man dør af kærlighed", siger Geneviêves mor i „Les Parapluies de Cherbourg". Men i Demys film synger alle, og ingen dør af kærlighed. Kærligheden er temaet; ingen dør af den, og alle bliver lykkelige, som man nu bedst kan. I „Lola" er apoteosen næsten fuldkommen, men den balanceres forsigtigt med den forsmåede Roland Cassard, der må rejse bort alene. Demy kan bekende sig til det folkelige uden selv at blive forlorent folkelig, han kan ensidigt dyrke kærligheden, uden at den bliver en kunstig blomst.

Der er intet på trods i dette. Forløbet er naturligt og uafvendeligt i hans film, der slår cirkler om det varme, pulserende i livet. Kærligheden gøres til en selvstændig realitet, kærligheden er livets eventyr, selv i modificeret form.

At skabe en naturligt strømmende poesi af et bevidst valgt banalt stof er Demys bestræbelse både i „Lola" og „Les Parapluies". Hans forhold til dette stof ses klart anskueliggjort allerede i forteksterne til „Les Parapluies": en tung regn skyller ned over Cherbourgs brosten. En hånd rækkes prøvende frem, en paraply slås op, og ud i regnen kommer en festlig parade af paraplyer og sydveste, piger og marinere i douce farver, der trippende og marcherende tegner diagonaler og mønstre over de spejlblanke brosten. Ud af farver og musik vokser en eventyrstemning, ikke ulig den i „Lola".

Med tre langfilm bag sig har Demy allerede lagt grunden til et overordentlig personlig præget værk; en bane synes afstukket, der følger og opsporer personlige vejmærker. Især hans første og tredje film, „Lola" og „Les Parapluies", forekommer at være udtryk for en helt personlig vision, og der er desuden en så intim samhørighed mellem dem, at kendskabet til den ene ikke kan undgå at påvirke forståelsen af den anden. *Richard Roud* har i sin Demy-artikel „Rondo Galant" („Sight and Sound", Summer 1964) overbevisende placeret „La baie des anges" (1962) i den tematiske sammenhæng, men den har ikke umiddelbare berøringspunkter til de to andre, der lægger sig i direkte forlængelse af hinanden.

Det følgende giver sig ikke ud for at være andet end en fodnote, der udelukkende søger at belyse forholdet, de indbyrdes relationer, mellem „Lola" og „Les Parapluies". Derigennem skulle det imidlertid være muligt at indkredse den lilleverden, der helt er Demys egen, og som filtreret gennem ham udfolder sig til et almengyldigt poetisk univers. Det understreges på forhånd, at betragtningen er ensidig, og for en analyse af de enkelte film henvises til *Erik Ulrichsens* anmeldelse af „Lola", genoptrykt i „Filmangreb og filmpoesi" (Gyldendal 1965), og til *Poul Malmkjærs* anmeldelse af „Pigen med paraplyerne" i „Kosmorama 68".

Jacques Demy er født i den franske provins, i Pont-Château ved Loire-flodens udløb. Atlanterhavet ligger udenfor, og Nantes er nærmeste større by. Demy studerede på Beaux-Arts i Nantes, i øvrigt sammen med *Bernard Evein,* der udførte dekorationerne til „Les Parapluies". Den franske provins, Nantes og Cherbourg, og havet ude bagved: det er Demys verden.

Kærligheden er som sagt det fælles tema, men som en gave, der skænkes den, der renfærdigt har forstået at vente på den. Lolas første store kærlighed kommer tilbage, efter at hun har ventet i syv år. Hun har opretholdt livet som dansepige og prostitueret, men er i bedste forstand en „putain respectueuse"

uden at der foreligger den forherligelse af professionen, der gjorde „Aldrig om søndagen" suspekt. Hun giver sig selv til den amerikanske mariner Frankie, men kun fordi hun kan lide ham, og fordi han minder hende om Michel, der rejste syv år tidligere. Gennem hele „Lola" optræder både Michel og Frankie i hvidt.

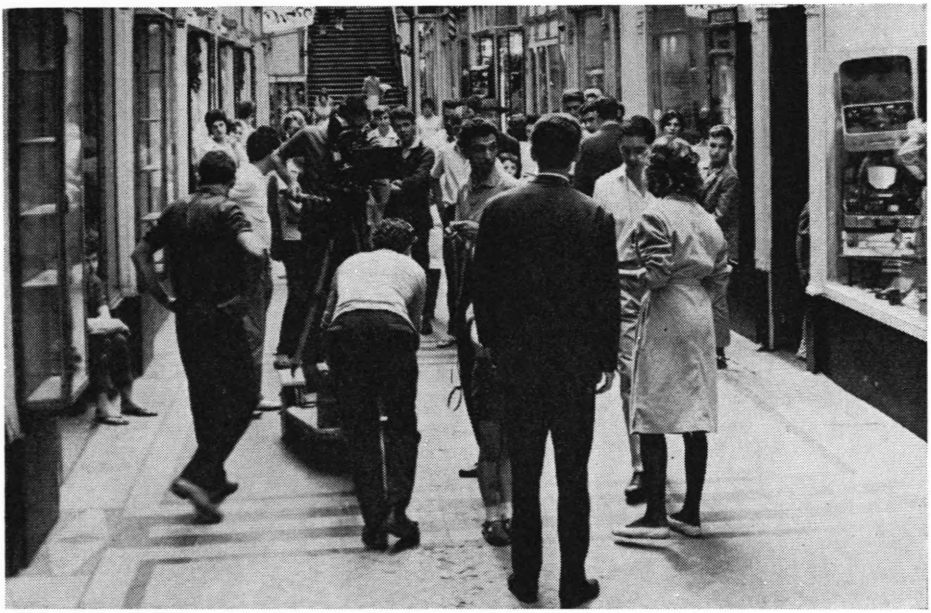
I „Les Parapluies" er der to slags ventetid, og den ene belønnes ved den andens fallit. Guy og Geneviêve må skilles, da han indkaldes til militærtjeneste og sendes til Algeriet. På den afstand kan ingen orlov føre ham tilbage til hende, adskillelsen er absolut. Men Roland Cassard belønnes, fordi han er villig til at acceptere det barn, Geneviêve har med Guy, og da det nygifte par kommer ud af kirken og kører væk i den sorte Mercedes, følges de af kameraet, indtil bilen forsvinder ud af billedet og Madeleine i stedet indfanges i et close-up. Hendes ventetid er ved at være forbi, også hendes kærlighed vil blive belønnet.

Jacques Demy: „. . . da jeg begyndte at indspille „Lola", ville jeg have en mulighed for at udvikle mine rolleportrætter og forsøgte derfor ikke at gøre dem afsluttede, definitive. Jeg kunne tænke mig at placere mine figurer i nye miljøer og nye situationer. Jeg ville nok skabe nye skikkelser, men også præsentere dem for andre fra tidligere film. Det kan godt tænkes, at jeg en dag lader *Jeanne Moreaus* Jackie i „La baie des anges" møde *Anouk Aimées* Lola eller lader *Catherine Deneuves* Geneviêve støde sammen med *Claude Manns* Jean eller en helt ny personlighed. Jeg vil gerne lave et halvthundrede film, der alle skal have en vis grad af samhørighed. Gennem dem skal vi få lejlighed til at lære de opdigtede personer at kende, de skal vende tilbage og fortælle om nye erfaringer og vise nye sider af deres personlighed" (fra *Stig Björkmans* interview med J. D. i „Chaplin 47").

Denne udtalelse illustreres foreløbig bedst ved Roland Cassard, der engang elskede Lola, men som i stedet får Geneviêve. I „Les Parapluies" får man ikke umiddelbart noget distinkt indtryk af ham. Han er diamanthandler og indtager fra starten en tilbageholdende, kejtet, forsigtig holdning over for Mme. Emery og hendes datter. Han virker noget stiv og ufri, men ikke usympatisk, og kunne gå for at være en temmelig tilfældig person, der indføres på scenen i rette øjeblik som retrætepost for den gravide Geneviêve. Efter brylluppet ser vi ham ikke mere, hans rolle er udspillet. Karaktertegningen er sparsom med detaljer, men det gælder i det hele taget for de mandlige roller i Demys film, at de er mindre udarbejdede end kvinderne – i forhold til dem mangler de en dimension.

Men får erindringen om „Lola" lov at spille ind, viser det sig, at Roland også har denne ekstra dimension. Han har en fortid. I „Lola" var han endnu ungdommeligt søgende og tvivlende, åbenhjertigt og evigt diskuterende livets og kærlighedens problemer med de tålmodige værtsfolk i restauranten. Hans type er ikke ukendt i fransk film, som er så rig på disse *misfits,* der selvhøjtideligt filosoferer og selvransager for åbent tæppe. Men i modsætning til dem er det studentikost selvoptagne hos Roland på sin plads i „Lola", det er kongruent med hans alder og situation, er udtryk for et alderstrin, ikke en livsholdning.

Da Roland frier til Geneviêve gennem moderen, Mme. Emery, bliver denne fortid levende og føjes til hans tilsyneladende farveløse person. Hans karakter viser sig at være mangetydig og mere sammensat, end man oprindelig havde anet. Mme. Emery er overrasket og forhører sig diskret om hans fortid: „Vi ved jo intet om Dem", synger hun. Og tråden til „Lola" knyttes: *„Autrefois j'ai aimé une femme, elle ne m'aimais pas – on appellait Lola".* Kameraet indkredser vidunderligt nostalgisk gågadens overdækkede arkade, Passage Pomeraye, i Nantes; i Rolands erindring er den mennesketom og øde, hvor den i „Lola" tilsyneladende var centrum for alt liv. Her mødte Roland Lola, her skiltes deres veje igen. Det er rigtigt, at han i dette øjeblik, hvor der satses på den lille kærlighed, i et glimt skal erindre den store, ubesvarede. „Lola" er en smuk forklaring på Rolands forsigtige tilbageholdenhed i forholdet til Geneviêve. Også om hans videre skæbne berettes der: *„Autrefois deçu, j'ai voulu oublier; alors j'ai quitté la France, je suis allé au bout du monde, mais la vie me paraissais sans intérêt – et puis le hazard m'a mis sur votre route . . ."* Denne lille beretning synges på det tema, der i små variationer –



Fra optagelserne af „Lola". Til højre Jacques Demy og Anouk Armée (med ryggen til).

også i arrangementet – går gennem hele filmen. På dette tema præsenterer Roland sig også for mor og datter i juvelerens butik. Det er karakteristisk, at dette tema er mere eller mindre identisk med det i „Lola". I begge film har det samme følelsesmæssige valør, og væver dem sammen til en stemningshelhed, der ikke er mindst vigtig for sammenhængen mellem dem. Det er en slags forstørret „mickeymousing", der ikke alene karakteriserer enkelte personer, men stemningshelheder. *Michel Legrands* musik er overhovedet et væsentligt element i Demys film, og „Les Parapluies" er vel kun konsekvensen af bestræbelser, der allerede kan iagttages i „Lola". Hovedpersonerne, eller episoder, der vedrører dem, „rider" på dette iørefaldende tema, der ligesom hører dem til. Det er kun logisk i Demys verden, at et musikalsk tema skal leve videre fra film til film sammen med de personer, det er bundet til. Det er dristigt af Demy og Legrand at føre det tilsyneladende banale helt igennem; musikken tager ikke afstand fra personerne ved at indføre kontrastvirkninger eller temaer, der dissonerer med den aktuelle handling; og det er fuldt så dristigt som noget avant-garde eksperiment at lægge „englekor" bag de sidste sekvenser i „Les Parapluies", hvor juletræet er tændt, sneen falder, og familielykken udspiller sig foran den nyerhvervede benzinstation.

Roland Cassard skabte sig altså en profession på den diamantsmugling, han blev hvervet til i „Lola", og diamanternes trylleri, deres eventyrlige magi, følger med ham til Cherbourg. I „Les Parapluies" står juveleren og Roland og betragter den nye kollektion. Der er safirer, rubiner, smaragder, og de to films fælles musikalske leitmotif bryder atter igennem, hypnotiserende og besværgende: *„C'est la caverne de l'Ali Baba!"*

Allerede i „Lola" antydes en forskydning fra Nantes mod Cherbourg: Cécile, den lille pige i „Lola", har sin far boende i Cherbourg, hun flygter selv til Cherbourg, som også Frankie må vende tilbage til efter orloven i Nantes.

Skønt „Lola" er mere balletagtigt preciøs, hvor „Les Parapluies" er dvælende, karakteristisk ved lange travellings, er der dog formelle paralleller, ligesom visse nøglescener overføres fra den ene til den anden. To par

skal nævnes. Under en køretur i det lokale tivolis „kålorm" med Frankie oplever den lille Cécile sin første forelskelse. Der redegøres smukt for denne oplevelse i den næste scene, hvor de to hånd i hånd bevæger sig i svævende slow-motion gennem menneskevrimlen, iøvrigt til toner fra Bachs Wohltemperiertes Klavier. Den samme kærlighedens løftelse oplever Guy og Geneviêve, efter at han har fået indkaldelsen, der udløser en næsten ekstatisk samhørighedsfølelse hos de to. Demy lader dem „svæve" henad fortovet, på vej hjem til deres første og eneste forening. Det andet eksempel gælder Roland, der i en central scene i begge film bringes i kontakt med de to parallelle moder-datter par. Roland lærer i „Lola" Cécile og hendes mor at kende i en boghandel, hvor han tilbyder den unge pige en engelsk-fransk ordbog, som hun mangler. I „Les Parapluies" lærer han tilsvarende Geneviêve og Mme. Emery at kende ved at tilbyde sig som køber af Mme. Emerys perlekæde hos juveleren.

Både „Lola" og „Les Parapluies" betjener sig af eventyrformler. I en hvid Cadillac vender den hvidklædte prins tilbage til Nantes for at hente sin prinsesse, der har bestået kærlighedens prøve.

Michel kommer til kabareten „Eldorado" for at hente Lola – i manuskriptet står der: *Michel parait dans un rayon de soleil.* I „Les Parapluies" møder vi den gode fé: tante Elise. Og Guys, Geneviêves og Madeleines verden er en eventyrverden af strålende farver. Men det må bemærkes, at farverne ikke alene er væsentlige for eventyrstemningen, men også for personernes psykologi.

Alle disse indbyggede hentydninger fra den ene film til den anden skal ikke opfattes som udspekulerede fiksfakserier. De er ikke udtryk for et intellektuelt puslespil, der lægges af instruktøren til glæde for venner og cinéaster. Samhørigheden mellem „Lola" og „Les Parapluies" er søgt pointeret her, fordi den netop er et så eminent udtryk for en instruktørs personlige verden, der – hvor afgrænset den end måtte være – får udtryk gennem almengyldige formler. Udspekulerede, personlige citater ligger ikke for Demy, der ikke synes tynget af megen og ufordøjet filosofisk ballast. Hans univers er kun en lilleverden et sted i den franske provins. Men den har hav til den ene side, og at leve i den og med den er sandelig en *elevation lyrique,* der ophæver grænser.

CLOSE UP

København har inden for de sidste par år mistet et par biografer, og onde rygter vil vide, at flere står for fald. Der tales om grådige opkøb, som kan koste „World Cinema" og „Palladium" livet, der tales om altædende udvidelser, som truer med at sluge det celebre publikums hofbiograf „Grand", og der bliver snakket om disse hektiske gadeudvidelser, som foranstaltes i den hellige almindelige trafiks navn, og som nu skal til at rydde „Saga" og „Vester Bio" af vejen. Inden man ser sig om, er det centrale København ved at være en biograffattig bydel, og det er ikke nogen ringe idé, om de ansvarlige myndigheder tænker sig en smule om, før de gør det af med flere biografer. Så forhippet på stormagasinernes og bilismens vegne bør de legendariske byens fædre vel heller ikke være, at de glemmer, at en storby i sit centrum også har brug for biografer.

De seneste rygter har fortalt om lukning af Bristol-teatret, den lille strøgbiograf, som er

Kinografen – det nuværende Bristol.

blandt byens ældste teatre, åbnet 1. oktober 1906, drevet af blandt andre *Elfelt* og *August Blom*. Den hed oprindelig „Kinografen", men August Blom omdøbte den til „Bristol" og satte to *Gerhard Henning*-figurer til at flankere lærredet. Nu skal „Bristol" muligvis lukke, sat på porten af et kjolemagasin. Det må kaldes i allerhøjeste grad beklageligt og ubetænksomt, om man under den herskende biografnød foretrækker et kjolemagasin, hvoraf Strøget i forvejen har henved 10.000, for en biograf og lukker et teater, som ikke ligger nogen trafik i vejen, og som på ingen måde kan undværes i det københavnske biografbillede.

Det vil måske undre nogen, at „Kosmorama" går så stærkt i brechen for bevarelsen af „Bristol" – i det celebre og snobbede publikums øjne rangerer det lille teater jo ikke højt, her vises kun ramasjang-film og billige pornografiske udflugter. Men sandheden er jo den, at „Bristol" frem for nogen anden københavnsk biograf har taget sig af talentfulde og spændende B-film fra Hollywood og England. „Bristol" har gennem årene vist sit publikum et righoldigt udsnit af en produktion, som ikke er videre estimeret af de mere prominente teatre, men som bl. a. en ung generation af filmentusiaster med rette anser for ofte at rumme langt større moderne filmkunst end de såkaldte A-film. Det er „Bristol", der har introduceret *Stanley Kubrick* og *Samuel Peckinpah* for et dansk publikum, og det er „Bristol", der har vist tidlige og væsentlige film af *Joseph Losey, Jules Dassin, Frank Tashlin, Jerry Lewis, Robert Aldrich, Stephen Bosustow, Hubert Cornfield, Budd Boetticher* og *Samuel Fuller*. Man gætter næppe forkert, hvis man forestiller sig, at en kritiker fra „Cahiers du Cinéma" eller fra „Film Culture" ville finde sig bedre tilpas i „Bristol" end i nogen anden københavnsk biograf.

Der bliver stadig produceret film, som ikke kan trænge sig frem til kæmpebiograferne, og som alligevel hører til i det fælles repertoire. Som biograf for dette betydningsfulde udsnit af den moderne filmproduktion spiller „Bristol" en stor rolle for den filminteresserede, og „Kosmorama" må på mange entusiasters vegne henstille, at de dirigerende myndigheder finder plads til kjolerne andetsteds og lader os beholde „Bristol". *J. S.*

For de læsere, der af og til viser interesse for, hvorledes „Kosmorama" går, kan vi oplyse, at abonnentantallet stadig er i glædelig stigen, og medio marts havde vi 1710 abonnenter, hvilket er det højeste antal siden 3. årgang (1956–57), da der var 1736 abonnenter. I tidsskriftets to første årgange var abonnement kædet sammen med medlemskab af museet, og abonnenttallet for disse to første år kan derfor ikke ses som noget helt præcist udtryk for interessen for bladet. Udviklingen kan belyses af følgende abonnenttal:

4. årgang: 1626
5. årgang: 1555
6. årgang: 1280
7. årgang: 1197
8. årgang: 1148
9. årgang: 1330
10. årgang: 1490
11. årgang: 1710

Efter en nedgang indtil 1962 har abonnentantallet som det vil ses været rask voksende. Nogle kommentarer til tallene kan måske være illustrerende. Den store nedgang fra 5. årgangs 1555 til 6. årgangs 1280 skyldes formentlig, at antallet af årlige numre fra 6. årgang blev skåret ned til fire (fra ni). 7. årgang var første årgang under ny redaktion. Stigningen i de seneste år hænger naturligvis sammen med den mærkbare stigning i filminteressen.

Vi håber naturligvis, at læserantallet fortsat vil stige. Et større salg vil forhåbentlig kunne give os lejlighed til at forøge antallet af numre pr. årgang.

Dagspressens forhold til „Kosmorama" har som bekendt aldrig været særlig hjerteligt, hvad man næppe heller skal vente. I betragtning af, hvor meget ligegyldigt stof aviserne bringer om film, synes man dog ikke, at det ville være et urimeligt forlangende om dagbladene af hensyn til deres filminteresserede læsere ofrede det eneste danske filmtidsskrift en smule opmærksomhed. Indeværende årgangs numre er kun blevet regelmæssigt anmeldt i „Berlingske Tidende" og regelmæssigt kommenteret i „Frederiksborg Amts Avis". Indholdet har i øvrigt givet anledning til kommentarer i „Land og Folk", „Ekstrabladet", „Sjællands Tidende" – og i „Stockholms Tidningen". „Aktuelt" har ofret os én linie, hvori „Kosmorama" blev kaldt „vort tapre museumstidsskrift". I marts i år fandt „Information" pludselig på at anmelde „Kosmorama", der ligefrem blev udnævnt til kulturtidsskrift. Vi fik at vide, at vi i øjeblikket godt kunne tåle sammenligning med det svenske „Chaplin", som „Information" må være særlig forelsket i. I den øvrige presse negligeres vi fortsat. Det giver os dog ikke komplekser. Tværtimod glæder vi os over, at „Kosmorama" læses mere og mere af filmentusiasterne.

I. M.

MURNAU

PABST

Af Børge Trolle

„Et spøgelse går igennem filmhistorien, Caligaris spøgelse". Sådan kunne man godt indlede et manifest om mellemkrigsårenes film. Og med „Caligari" sigtes her ikke i første række til filmen „Das Kabinett des Dr. Caligari", men til *Siegfried Kracauers* bog „From Caligari to Hitler", 1947. Denne bog er blevet hævet til skyerne af nogle og manet ned i det sorteste helvede af andre. På mig virkede den ved sin fremkomst på én gang fascinerende og irriterende. Adskillige af bogens konklusioner virker uimodsagt overdrevne, søgte og konstruerede, men på samme tid er bogen den eneste hidtidige tyske filmhistorie, som giver en *helhedskonception*. I de 18 år, der er forløbet siden dens fremkomst, har mange nok på samme måde som jeg måttet erkende, at Kracauer slipper os ikke. Gang på gang er man under arbejdet med tysk filmhistorie blevet tvunget til at vende tilbage til denne bog.

Når vi nu i dette forår er blevet præsenteret for Det Danske Filmmuseums *Murnau*- og *Pabst*-serier, står vi der igen. Er præsentationen af to instruktør*personligheder* ikke netop en tilskyndelse til at frigøre sig fra Kracauer? Men så snart dette spørgsmål er formuleret, melder kontraspørgsmålet sig automatisk: kan man overhovedet bedømme personer uden hensyn til deres baggrund? Og er man ikke netop over for en „kollektivkunstart" som filmen altid nødt til at tage *tidsepoken* med ind i sine betragtninger?

Da begge spørgsmål paradoksalt nok synes at kunne besvares med et Ja, melder der sig da det problem: behøver de egentlig at udelukke hinanden? Lader de sig ikke anvende parallelt?

Er det ikke netop et karakteristisk træk ved den periode, vi i øjeblikket gennemlever, at teorier, herunder også filmteorier, kan leve side om side, uden at en enkelt af dem kan gøre krav på at være *Teorien*, den eneste, endelige og almengyldige?

Jeg vover et udspil på denne kombination, vel vidende, at det aldrig kan blive udtømmende. Fremtiden må selv følge det op. Eller eventuelt forkaste det.

*

Når man taler om mellemkrigstidens tyske film, tænker man først og fremmest på filmene fra Weimar-perioden. Fra 1919 til 1933 har tysk film sin storhedsperiode, *Hitlers* magtovertagelse den 30. januar 1933 er også en milepæl af de helt store i tysk *film*historie.

Denne periodes tyske film er domineret af tre store instruktørpersonligheder: *Friedrich Wilhelm Murnau* (1889–1931), *Georg Wilhelm Pabst* (f. 1885) og *Fritz Lang* (f. 1890). De er altså alle født i slutningen af 1800-tallet og har som unge mennesker oplevet Den Første Verdenskrig, Murnau som aktiv officer i det tyske luftvåben, Lang som soldat og underofficer i den kejserlige østrigske armé. Begge er de dekoreret for tapperhed; Lang blev såret tre gange under krigen. For Pabsts vedkommende er kilderne mærkværdigt tavse. Murnau er den eneste „egentlige tysker", idet han blev født i Westphalen og er ud af gammel tysk bondeslægt. Lang blev født i Wien, Pabst i den lille by Radonice (Raudnitz) i Böhmen. Byen ligger i et på daværende tidspunkt overvejende tysk distrikt (nær Karlovy Vary eller Karlsbad) og Pabst har givetvis tilhørt det tyske mindretal. Böhmen var dengang en del af det Habsburgske Dobbeltmonarki, og senere dukker Pabst op i Wien. Efter Den Anden Verdenskrig er han pany søgt til Østrig, er blevet østrigsk statsborger og har indspillet film i Østrig.

Lang er amerikansk statsborger og proklamerer sig selv som amerikaner, selvom han nu for det meste lever i Europa og indspiller film der.

Af storhedsperiodens tre førende instruktører er således de to østrigere, og for Murnaus vedkommende stammer han fra et af det tyske kejserriges „yderdistrikter", Rhinprovinserne, der altid ligesom de sydtyske provinser stod i et vist modsætningsforhold til det dominerende Preussen. Selvom de alle boede i Berlin, da de stod på højdepunkter af deres skaberværk inden for tysk film, har dette forhold måske dog haft en vis indflydelse på deres holdning i almindelighed.

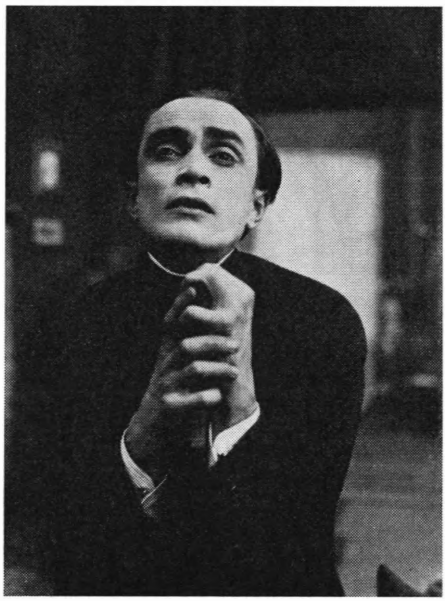
Fælles for dem alle er også, at deres vej til filmen er gået over teatret, Murnau har arbejdet under *Max Reinhardt,* Pabst har arbejdet med teater i Wien allerede før Den Første Verdenskrig, Lang har haft kontakt med teater i München og Paris. For hans vedkommende synes det dog at være af en mere overfladisk karakter, og han er den, som i aldersmæssig henseende tidligst og mest direkte er kommet til filmen.

Den tyske films kunstneriske gennembrud er vokset ud af nederlaget i 1918. Det militære nederlag kom ikke til at betyde noget kunstnerisk nederlag, det blev tværtimod til startskuddet for en vældig kunstnerisk *ekspansion.* Det inddæmmede og indsnævrede kunstliv fra kejsertiden fik nu pludselig fuld frihed og hejste trodsigt sine stormfaner på borgerlighedens ruindynge. Den ikke synderligt stabile udvikling inden for Weimarrepublikken syntes også at give en frodig grobund for en engageret og kæmpende kunst. Den gamle verden var sunket i grus, alle søgte efter et ståsted, et udgangspunkt. Som den østrigske, senere til USA emigrerede sociolog *Erich Fromm* har udtrykt det: man havde vundet friheden, friheden *fra* noget, fra det gamle, det overlevede; nu skulle man til at tilkæmpe sig friheden *til* noget, finde ud af, hvordan man i grunden skulle anvende den vundne frihed. Tyskerne fandt aldrig ud af det! I 1933 gav de sig frivilligt ind under en ny autoritets tvang. Prøven er foretaget – og ikke bestået. Tysk politik – og tysk kunst – kæmpede sig frem til en klar forståelse af, hvad man kæmpede *imod.* Den fandt aldrig til bunds ud af, hvad den skulle kæmpe *for*! Da den store prøve nærmede sig i tredivernes begyndelse, viste ingen sig i stand til at forme noget virkeligt *alternativ* til Hitler.

Weimarrepublikkens kunst – også dens filmkunst – var i mange henseender en ekstremernes kunst. Den spændte situation med de hårdt optrukne standpunkter drev så at sige modstanderne ud i ekstremer. Kracauers konception om Weimartidens film er netop bygget over dette: På den ene side *Arnold Fancks* og *Leni Riefenstahls* helteepos i Alpelandskab og de utilhyllet reaktionære Friedericus Rex-film, på den anden side de „sociale" film, *Zille*-filmene, *Strassen*-filmene, *Dudow, Lampel, Jutzi, Mittler* med flere, som fylkede sig om „Prometus-Film" og „Derussa", inspireret og opildnet af sovjetfilmene, som i de fleste tilfælde havde en intim sammenhæng med situationen og udviklingen i deres *hjemland,* men hvis problemstilling ikke altid holdt, hvis den tvangsmæssigt blev overført til et andet land.

Bestræbelserne for at forme et alternativ til disse ekstremer synes netop at være koncentreret omkring Murnau, Pabst og Lang. Og de har givetvis ikke haft det alt for let. De

Conrad Veidt i „Der Gang in die Nacht".



har været klemt imellem ekstremerne, nu og da har de selv været ude i ekstremerne, tydeligst for Langs vedkommende, der hårdest og længst var under indflydelse af den tyske films onde ånd: *Thea von Harbou,* men heller ikke Murnau er gået fri af denne dames indflydelse. Hun har været med på manuskriptet til fire af Murnaus film fra 1922–23: „Der brennende Acker", „Phantom", „Die Austreibung" og „Finanzen des Grossherzogs", fire film, som ligger mellem „Nosferatu" og „Der letzte Mann". Med undtagelse af „Der brennende Acker" regnes de for dårlige film, og er de ikke bedre end „Finanzen des Grossherzogs", som har været vist af Det Danske Filmmuseum, så holder bedømmelsen stik.

Murnaus, Pabsts og Langs stræben efter et alternativ manifesterer sig i en søgen efter *„en anden sandhed",* sandheden bag den ydre overflade. Og med en grov opdeling kunne man sige, at Murnau søger sandheden bag om *menneskene,* Pabst søger sandheden bag om *tingene,* hvad der mere er affødt af deres specielle kunstneriske stil end af afgørende forskelligheder i opfattelser. Murnaus udgangspunkt er *mennesket,* Pabst udgangspunkt er *milieuet.* Men konceptionerne ligger næppe langt fra hinanden.

*

Som fremhævet i *Herbert Steinthals* indledning til „Nosferatu" kan der trækkes tydelige paralleller mellem Murnau og *Carl Th. Dreyer.* I 1919 indspillede han „Satanas", en historisk film i tre episoder (Faraoernes Ægypten, Borgiaernes Italien og Ivan den Grusommes Rusland) og det minder jo noget om „Blade af Satans Bog". Med „Der Januskopf" (1920) og „Schloss Vogelöd" (1921) er han på vej ind i personspaltningens og vampyrismens rige. „Nosferatu" præsenterer os for et utilhyllet vampyr-tema, som vel ikke besidder „Vampyr"s nådeløse konsekvens, men som uimodsagt stiler imod at skildre en *indre* rædsel, altså en stræben efter at søge bag om mennesket. Murnau kan i „Nosferatu" ikke helt sige sig fri for at *manipulere* med det fantastiske – hvad Dreyer aldrig et eneste øjeblik forfalder til – men man sporer allerede her en søgen efter noget andet, som Murnaus senere film kommer til at stille i et vist relief. „Der letzte Mann" (1924) er jo en eneste stor psykologisk introspektion, en skildring af „mennesket bag overfladen", i dette tilfælde bag uniformen, i „Tartuffe" (1925) afklædes og afsløres *hykleriet,* i „Faust" er vi tilbage ved personlighedsspaltningsproblemet, og den kamp mellem det gode og det onde, som mennesket må udkæmpe med sig selv, i „Sunrise" (1927), Murnaus første amerikanske film, stilles hovedpersonen (*George O'Brien*) ligeledes over for en indre konflikt, en kamp mellem fristelse og samvittighed. *Herman Bangs* „De fire djævle", som Murnau filmede i 1928, lader sig også indrullere i dette problemkompleks, og intrigen i „Tabu" (1929) går ligeledes på opofrelse, gudernes straf, skæbne, om end det ikke virker synderligt overbevisende i denne film.

Lighedspunkterne mellem Murnaus og Dreyers verden er altså indlysende, deres holdning til problemerne hviler på noget fælles, begge stiller de menneskets *identitetsproblem* i centrum for deres kunstneriske søgen. Dette er i grunden et gammelt europæisk problemkompleks, som opstod ved det statiske, i sig selv hvilende feudalsamfunds sammenbrud overfor det nye ekspansive samfund, hvor mænd underlagde sig såvel de fremmede kontinenter som naturkræfterne, men samtidig så sig stillet overfor Verfremdungs-problemer og identitetsløshed. Problemet: *fører* mennesket eller *føres* mennesket, kan vi *vælge* eller er alt *forudbestemt,* udgør kærnepunktet i reformationens oprør mod Romerkirken, men dette oprør fører helt tilbage *over* kristendommen og ind i jødedommen og hedenskaben med sin tro på hekse, dæmoner og vampyrer. I en tid, hvor de ydre konturer er i opløsning, hvor alt forekommer uoverskueligt og kaotisk, kommer de levende let til at synes latent livsuduelige, og man accentuerer sine krav til livet, samfundet og fremtiden i traumet. Men netop i traumet søger man den nye virkelighed, søger man sin identitet. Finder man den ikke, ja, så arbejder man sig sandsynligvis blot længere og længere ind i illusionernes verden, så tror man virkelig på hekse, dæmoner og vampyrer, og så søger man som en sidste udvej ind under en ny autoritets skærmende vinger. Finder man den, ja, så splintrer man drømmen, så får man tag i den nye realitet, så arbejder man for at virkeliggøre sig som menneske i samfundet.

Fra optagelserne af „Der letzte Mann" – til højre Emil Jannings.

Dette gamle europæiske problemkompleks, som i nogle århundreder var skudt i baggrunden, måtte dukke op med fornyet styrke i samme øjeblik en ny samfundsopløsende proces satte ind, og det skete netop med Den Første Verdenskrig. Krigsudbruddet i 1914 splintrede det ideologiske grundlag, som Europa havde bygget på siden den franske revolution, troen på fornuften og fremskridtet brød sammen. Det er derfor næppe nogen tilfældighed, at middelaldertemaer og -sujetter i stigende omfang dukker op inden for europæisk (og nordamerikansk) litteratur, drama og film. Hermed er navnet Dreyer automatisk lagt os i munden, og Dreyer må vel i den henseende mere regnes som en intereuropæisk end en dansk instruktør; navnet Murnau må være det, som umiddelbart følger efter. Og tager vi herfra springet over til dramaet, ja, så er navnet *Bert Brecht* det første, som dukker op i forbindelse med denne problemstilling. Overfor *Goethes* „Faust" stiller Brecht sin „Galilei".

På samme måde som Dreyer bevæger også Murnau sig inden for flere planer, når han opbygger sine film. Drømme og visioner forekommer i dem alle. Hotelportieren i „Der letzte Mann" fantaserer sig til sin tabte storhed under rusen efter bryllupsfesten, og den ved første konfrontation unægtelig noget forvirrende happy ending skal sandsynligvis opfattes som den gamle mands drøm, når han sidder i sin kælder. Ruder og glasdøre forekommer også hyppigt. Man ser den anden verden og dog er man lukket ude fra den. (Uniformen i sin glasmontre). Og forsøger man at krydse barrieren, gribes man af svingdørens evigt roterende vingehjul, et tydeligt symbol på den evigt malende samfundskværn. „Tartuffe" er konstrueret som et tilbageblik, dramaet udgør en film i filmen, den gamle mand skal advares imod husholderskens lumske anslag. At „Faust" i sig selv er en drøm og en vision behøver næppe nogen kommentar, og også i „Sunrise" opererer instruktøren på flere psykologiske planer. Flere amerikanske kritikere, blandt andet *Lewis Jacobs,* har beskyldt Murnau for et stilbrud og ment, at instruktøren i sidste halvdel af filmen har ligget under for Hollywoods hang til melodramatisk sentimentalitet. Men det må anses for givet, at det stilbrud, som ganske rigtigt findes i filmen, er helt bevidst og tilsigtet fra Murnaus (og – det bør vel medtages –

Carl Mayers) side. I første del ligger manden under for sit begær efter en anden kvinde, han er drevet ud i en konflikt, drevet ud i en verden, hvor de reale begreber og værdier er blevet til misdannelser, karikaturer, han er i hekses, dæmoners og vampyrers vold. Filmens stilbrud: den lange sporvognskøretur, som meget a propos også er anskuet gennem en „glasmur" (sporvognsvinduerne), skal netop vise, hvorledes drømmen splintres, forhekselsen ophører, manden bevæger sig påny ind i den reale verden, erkender sin identitet.

Det må anses for givet, at „Sunrise" er skabt i fuld kunstnerisk frihed. Og at det problemkompleks, filmen er bygget over, er udpræget *europæisk* og ikke amerikansk. (Carl Mayer skrev manuskriptet i Tyskland og afstod fra alle tilbud om at komme til Hollywood). Men amerikanerne forstod det ikke. De var imponerede over Murnaus filmstil og har utvivlsomt lært af den. (Men bebrejdede Murnau for, ikke i tilstrækkelig grad at *udnytte* den store og dyre dekoration – en ny parallel til Dreyer). Men de var endnu ikke modne til at fatte rækkevidden af det europæiske identitetsproblem. Det faldt i en anden tysk instruktørs lod ti år senere at berette for dem, hvorfor det også vedkom dem: Fritz Lang!

Derimod fik Murnau trykket fra Hollywood at føle i sine to næste film for Fox: „Four Devils" (1928) efter Herman Bang og „Our Daily Bread" også kendt under navnet „City Girl" (1929). Han fik det at føle så kraftigt, at han flygtede fra Hollywood og stævnede mod Sydhavet og til en ikke videre lykkelig kombination med *Robert Flaherty*. Disse to hver for sig særprægede instruktørpersonligheder ville næppe nogensinde kunne være bragt til at gå i spand med hinanden. Frugten blev „Tabu", hvor hverken den ene eller den anden af dem rigtigt kom til syne.

Efter sin tilbagekomst til USA fulgte så den 11. marts 1931 den automobilulykke, som for bestandig satte punktum for Murnaus filmkunstneriske løbebane.

Hvorvidt og hvordan Murnau eventuelt kunne have mødt nazismens endelige udfordring kan vi ikke vide noget om. Han var aldrig så direkte og åbent engageret i det politiske opgør, som Pabst og Lang var det. Det mest åbne engagement finder vi i „Der letzte Mann", men også her sker det via et symbol (uniformen). I sin søgen efter et alternativ, en „anden virkelighed" er han dog nok den mest konsekvente blandt Weimartidens tyske instruktører, måske netop i kraft af den distance, han giver problemet.

Tyskerne selv forstod det imidlertid kun i ringe grad.

*

Pabst gør sin entré i tysk film i året 1923, Ruhrbesættelsens, statsbankerottens og Hamburgopstandens år med „Der Schatz", men det virkelige gennembrud sker to år senere med „Die freudlose Gasse". Det var her *Asta Nielsen* og *Greta Garbo* for første og eneste gang mødtes i en film, hvad der gjorde den – og fortsat gør den – interessant, men ikke væsentlig. At også *Marlene Dietrich* var med i filmen som en af dem, der stod i køen udenfor slagterbutikken, er en kuriositet, som ikke gør den mindre interessant. Men filmen ville også uden disse damer være en milepæl i tysk filmhistorie.

Med 1925 er sammenbruddet lagt bag, man er inde i stabiliseringsperioden, økonomisk såvel som politisk. Den tyske filmindustri nyder som industri godt af stabiliseringen, men også i kunstnerisk henseende er der tale om en afklaring og stabilisering. Caligari-periodens mest ekstreme udslag af masochisme og sadisme, død og tilintetgørelse, ebber ud, fra det makabre bevæger tysk film sig over i det tragiske, melodramaet afløses af det ægte drama. Og drivkraften er her først og fremmest Pabst.

Man har sagt, at med Pabst holder *realismen* sit indtog i tysk film. Det er ikke rigtigt, realismen havde været der før – *Lubitsch* for eksempel – og Pabst er næppe i egentlig forstand realist. Derimod kan man med en vis ret sige, at med Pabst holder *det sociale* for alvor sit indtog i tysk film.

Murnau er i tysk film *person*instruktøren frem for nogen, han mejsler sine individuelle figurer ud for tilskuerne med en enestående prægnans. Man kan dog næppe påstå, at Pabsts figurer står mindre levende og mindre menneskeligt end Murnaus, men de står ikke i vores bevidsthed som enkeltindivider, enkeltskæbner. De bedste af Pabsts film foregår i grunden allesteder og overalt, de handler om

os, om du og jeg, manden ovenpå og the girl next door. Han søger det menneskelige, men indfanger det almene. Og netop derfor bliver hans kunst i ordets bedste forstand social. Men dermed ikke automatisk realistisk. At al social kunst nødvendigvis skulle være realistisk kunst var et af stalinismens dogmer, og det er nu heldigvis godt på vej til at blive fuldstændig undermineret. (Under etiketten „socialistisk realisme" udformedes i langt højere grad en revolutionær, til tider endda en pseudo-revolutionær romantik).

Et eksempel kan være illustrativt: I „Die Liebe der Jeanne Ney" forekommer et orgie blandt hvide officerer. Pabst rekvirerede en flok russiske emigranter som statister, sørgede for vodka og piger, stillede sine kameraer op og lod tingene udvikle sig af sig selv. Naturalisme altså, en tro gengivelse af noget konkret og virkeligt. Men i Pabsts filmiske gengivelse er det milevidt fjernet fra enhver naturalisme. Mesteren har haft det under kniven – under saksen skulle det vel hedde i denne sammenhæng – de naturalistiske optagelser har kun været råstof for den kunstneriske skabelsesproces, som i dette tilfælde altså er foregået ved klippebordet.

Ledemotivet for alle Pabsts store film er af *Theodor Christensen* blevet formet som et spørgsmål: „Hvad skal der blive af os?", samfundet står som en mur omkring os, vi er i mere end én forstand alle indespærret i tilværelsens minegange. Vil vi formå at bryde ud? Vil nogen komme os til undsætning? Men også i disse spørgsmål ligger der et identitetsproblem formuleret, om end det i højere grad end hos Dreyer og Murnau drejer sig om et socialt, et kollektivt identitetsproblem.

Problemkomplekset i Pabsts store film ligger da næppe heller synderlig fjernt fra det Dreyer-Murnauske. „Die freudlose Gasse" handler om, hvorledes vi alle prostituerer os, „Die Liebe der Jeanne Ney" (1927) om ond-

Murnau i Hollywood: „Sunrise" (George O'Brien og Janet Gaynor).

skabens magt over menneskene, *Birgitte Helms'* blinde pige er et symbol på, at mange af os er blinde overfor den, selvom den udfolder sig lige ved siden af os, og selv Jeanne kan et øjeblik føle sig tiltrukket af den og være på nippet til at give sig hen til den. „Die Büchse der Pandora" (1928) er allerede blevet så indgående analyseret af Theodor Christensen, at man vanskeligt kan føje noget til, men netop dens indre splittelse, dens bagvendthed, Lulu som en reinkarnation af Jack the Ripper peger klart hen på identitetsproblemet som dens centrale tema. På samme måde som Dreyer og Murnau betjener også Pabst sig af en symbolsk realisme i sine film.

Med „Tagebuch einer Verlorenen" (1929) bliver Pabst mere virkelighedsnær, uden dog derfor at slippe sit tag i det symbolske. Mennesket som en fange i de onde cirkler, de selv har skabt, erkendes temmelig let. Men hvad har skabt de onde cirkler? Krigen for eksempel? Således som det er skildret i „Westfront 1918" (1930). Eller den sociale nød? For i fattigdom har man det skidt, kun i velstand har man det godt, som Brecht har forkyndt det og Pabst filmatiseret det i „Die Dreigroschenoper" (1931). Der har stået strid om, hvorvidt Brecht var truffet rigtigt i denne film; selv mente Brecht det ikke. I forteksterne hævder filmen selv dog også kun at være en fri bearbejdning, og der kan være adskilligt at indvende imod den. Men Pabsts filmudgave lægger i al fald bevidst tyngdepunktet på den sociale side af dette narrespil, som helt var blevet udraderet i *Mogens Dams* gamle danske oversættelse. Lighedstegnet mellem gangstere og finanshajer, som i stykket er pointeret, men ikke illustreret, visualiseres hos Pabst, forvandlingen *er* fuldbyrdet. Polly *har* grundlagt en bank for Mackie Messer med gangsterne som aktionærer.

Men hvad skal der blive af os? Hvem kan redde os ud af fælden, hvad kan bryde de onde cirkler? Kammeratskabet, solidariteten tværs over grænserne. Det er det svar, Pabst giver i „Kameradschaft" (1931). Denne film besidder den dag i dag en stærk appel, selvom problemstillingen nu virker forældet. „Kumpel ist Kumpel", man må stå sammen over for undertrykkerne, man ved, hvad og hvem man skal kæmpe *imod*. Når man når til spørgsmålet, hvad man skal kæmpe *for*, fortoner svaret sig mere i mørke. Og da spørgsmålet stilles helt konkret, da situationen tilspidser sig for alvor, da begiver Pabst sig ud på en søgen efter det forsvundne Atlantis („Herrin von Atlantis" – 1932). Ved sin emigration efter Hitlers magtovertagelse har Pabst ikke som Fritz Lang efterladt sig noget budskab om „Morderen midt iblandt os" (den oprindelige titel på „M") eller nogen advarsel i form af „Das Testament des Dr. Mabuse".

✶

Problemet: „Pabst efter 1933" kan stadig forekomme en af filmhistoriens største gåder. Er hans „Don Quichotte", som han indspillede i Frankrig i sommeren 1933, en bekendelse af, at det hele kun havde været en kamp mod vejrmøller? Og ønskede han at proklamere sig selv som en ridder af den bedrøvelige skikkelse? Påstanden er oplagt, måske netop så meget *for* oplagt til, at man blindt tør godtage den.

Den kan også have været en advarsel til verden, en advarsel imod at tro, at Hitler blot var en fantast, som udviklingen hurtigt ville feje bort. I så fald har han været mere klarsynet end de fleste på daværende tidspunkt.

På den anden side gjorde hans udvikling inden for fransk film i trediverne ham til en bedrøvelig ridder. „L'ésclave blanche", „Le drame de Shanghai" og „Jeunes filles en détresse", alle fra 1938–39, hvad skal man sige til dem? „Drama i Shanghai" var dygtigt lavet, bevares. Men var det Pabsts svar på Münchenforliget og Hitlers besættelse af Tjekkoslovakiet? Skulle fransk film virkelig have spærret ham – „Kameradschaft"s instruktør – alle muligheder? Eller var han selv gået i baglås? Svaret må vel findes et sted. Men hvor? Jeg har foreløbig ikke kunnet finde det.

Gav Pabst selv svaret, da han i 1941 frivilligt vendte tilbage til Tyskland, til trods for at han havde et visum til USA i lommen? Kapitulerede han omsider for den autoritet, han tidligere så kraftfuldt havde bekæmpet? Havde han efterladt sin tidligere humanistiske tro på mennesket som affald på et eller andet emigranthotel i Paris?

Det er så let at slynge den slags påstande ud.

Men da en kopi af „Paracelsus" i 1944 kom til London og blev forevist for en kreds af sagkyndige, var deres første reaktion den, at man stemplede filmen som et bedrag. Nazisterne havde ganske simpelt benyttet Pabsts navn til noget, som Pabst ikke havde lavet. Måske sad han indespærret og kunne ikke protestere. (Men hvem kunne i øvrigt protestere i Tyskland i 1943–44?).

Man kan sige, at de sagkyndige burde have vist sig lidt mere sagkyndige, end de gjorde, for så ville de klart have kunne genkende Pabst masser af steder. Situationen kan til en vis grad tjene dem som undskyldning, men deres holdning viser samtidig, at de *troede* på Pabst og vægrede sig ved at godtage hans endelige kapitulation. Da denne tro måtte opgives, da det endelig blev klart, at „Paracelsus" virkelig *var* en Pabst-film, blev fordømmelsen total.

Men var „Paracelsus" en kapitulation?

Den historiske *Paracelsus* var en charlatan, alkymist, hypnotisør og fidusmager. I filmen gøres han til en repræsentant for de samfundsbevarende magter, for det gode, for det Tyske. (Som en *Luther* forkaster han latinen og vil kun disputere på tysk). Han spilles af ingen andre end – Dr. Caligari! Spilles af den mand, som i 1919 lagde krop til Caligari-figuren: *Werner Krauss*. Han spilles af den Werner Krauss, som i „Die freudlose Gasse" sælger „kød for kød", slagteren, som giver en saftig bøf som pris for en pige i sengen. Og hans modpart, magisteren, videnskabens repræsentant, spilles af skurken par excellence i en hel række Pabst-film: *Fritz Rasp*.

Men er „Paracelsus" en *nazistisk* film?

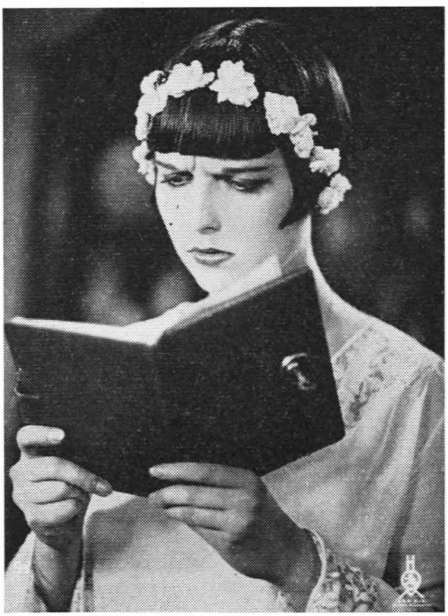
Den afslører dog i al fald med ægte Pabststyrke massesuggestionens fordærv. Og det forbindes direkte med – pesten! „Massesuggestionen er en pest". Er det det, filmen vil sige? Scenen, hvor *Harald Kreutzberg* som gøgleren forhekser og hypnotiserer en hel forsamling med sin vanvittige Sankt Veitsdans, har slående lighedspunkter med nogle tilsvarende scener i Førerbunkeren i filmen „Der letzte Akt", som Pabst indspillede i Østrig i 1955 efter manuskript af *Erich Maria Remarque*. I „Paracelsus" ligger der i al fald *noget* under overfladen, noget, som får en til tøve med, helt og uforbeholdent at indlemme ham i kapitulanternes rækker.

I „Paracelsus" er tysk film tilbage ved sit udgangspunkt. Det er ikke bare Dr. Caligari – Paracelsus som mødes pånyt i Werner Krauss' skikkelse, også i selve sin stil er „Paracelsus" tilbage i tyvernes filmekspressionisme. Har Pabst håbet på en ny start? Muligheden synes ikke helt at kunne afvises. Men efter „Paracelsus" kom endnu en Sidste Akt, en akt, som ingen kunne forudse, en akt, som definitivt umuliggjorde enhver tilbagevenden – for tysk film. Og for Pabst!

Men i hvor høj grad kan man bebrejde Pabst selv det?

Pabst er stadig en gåde. Han var en ensom mand, det ved vi. Men var han bare kold og beregnende, personlig uengageret og blot interesseret i at presse det mest mulige ud af sine medarbejdere på begge sider af kameraet, således som *Louise Brooks* har udtalt det i et interview til Close Up? Det vægrer man sig

Louise Brooks i „Tagebuch einer Verlorenen".



vel trods alt ved at godtage. Som alle store kunstnere har Pabst først og fremmest udtrykt sig gennem sin kunst. Og Pabst var engang en meget stor kunstner, én af filmhistoriens største.

Hvor ligger gåden begravet? Måske før 1923. Hvorfor er kilderne her så tavse?

Eller måske ligger gåden gemt i udviklingen selv, i historien, i det tyske folk, i os? Ja, for også vi har vel i så tilfælde et medansvar.

Pabst er stadig en gåde, en gåde, som Kracauer kan føre os på sporet af, men ikke løse for os.

Kracauer slipper os ikke. Han har fat i en ende af virkeligheden. Men der er mere bagved, problemer, som det er op til fremtidens filmforskning at løse.

Bøger på museet:

Foruden de bøger, som har været anmeldt i „Kosmorama" har museets bibliotek inden for det sidste år anskaffet bl. a. følgende bøger, som evt. kan have interesse for „Kosmorama"s læsere:

Peter Bogdanovich: The Cinema of Howard Hawks.
Richard Griffith: The Cinema of Gene Kelly.
Pierre Leprohon: Antonioni (i engelsk og tysk udgave).
Horann & Sann: Pictorial History of the Wild West.
Peter Cowie: Antonioni, Bergman, Resnais (engelsk udgave).
Klaue & Lichtenberg: Joris Ivens.
Raymond Durgnat: Sexus, Eros, Kino.
S. M. Eisenstein: Erinnerungen.
Theodor Kotulla: Der Film (antologi af udenlandske artikler siden 1945).
Scnitzer: 20 ans de cinéma soviétique.
Rotislaw Jurenew: Alexander Dowshenko (tysk udgave).
Georges de Coulteray: Le sadisme au cinéma.
Heinz Rathsack: Vier Filmhochschulen.
Gilles Jacob: Le cinéma moderne.
Niels Egebak: Den skabende bevidsthed.
Penelope Houston: Filmen efter den anden verdenskrig.
Jørgen Andersen o. a.: Polsk introduktion.
Bengt Idestam-Almquist: Polsk film och den nya ryska vågen.
Vilgot Sjöman: L 136 – Dagbok med Ingmar Bergman.
Ingmar Bergman: En filmtrilogi.
Ingmar Bergman: Oeuvres (6 manuskripter).
Ingmar Bergman: Wilde Erdbeeren.
Federico Fellini: 8½ (italiensk og fransk udgave).
H.-P. Roche: Jules et Jim (fransk og engelsk udgave).
Jerzy Kawalerowicz: Mutter Johanna & Nachtzug.
Jean Cayrol: Muriel.
John Osborne: Tom Jones.
Suso Cecchi d'Amico: Le guépard.
Pietro Germi: Sedotta e abbandonata.
Buñuel & Carrière: Le journal d'une femme de chambre.
Roman Polanski o. a.: Das Messer im Wasser.

I serien „Cinéma d'aujourd'hui" de seneste 14 bind op til nr. 28, omfattende monografier om Rossellini, Ophüls, Clair, Godard, Ivens, Melville, Visconti, Feuillade, Eisenstein, Louis Malle, Keaton, Wajda, Cocteau og Epstein.

I serien „Classiques du cinéma" bindene 12–15 med monografier af Antonioni, Sjöström, Mizoguchi og Kurosawa.

I den tyske serie „Cinemathek" bindene 7–10 med manuskripterne til „Det syvende segl", „8½", „Livet skal leves" og „En kammerpiges dagbog".

I serien „Premier plan" bindene 29–32 behandlende Stroheim, Nouveau cinéma italien, Keaton, Lubitsch samt et tredobbelt bind om Renoir.

I serien „Études cinématographiques" de sidste fire bind behandlende Visconti, Kurosawa, Neorealismen samt „8½".

LÆSERBREV:

Da *Carl Th. Dreyer* er en voldsomt konsekvent kunstner, må man vel gå ud fra, at skuespillermaterialet også er gennemovervejet; hvis det ikke havde været tilfredsstillende, var filmen nok ikke blevet lavet. Dreyer har vel fundet, at skuespillerne havde lighed med rollerne – som han udtrykt det i artiklen „Filmatiseringen af „Ordet"" 1954:

(. . .) Derfor skal man, mener jeg, ikke lægge for megen vægt på den ydre lighed mellem rolle og skuespiller. Den *indre* lighed er det afgørende – nemlig lighed i henseende til mentalitet, karakter og temperament. (. . .)

Den skæve virkning opstår sikkert ved at *Axel Strøbye* er „repræsentant", som de fleste filmskuespillere jo bliver herhjemme – Strøbye er så at sige en moderne „Henrik".

Jeg finder egentlig spændingen mellem verdensmand og videnskabsmand fint udtrykt ved hans slebne entré i sidegemakket, denne udstrålen er „naturligt" dæmpet i epilogen. Gennem epilogen udtrykkes hele værkets „mening", og da vi i filmens slutning i „opfattelse" er nær Dreyers egen alder – får vi en sideordning af synet på tidsperioden, men „egentlig" demonstreret ved Dreyers expressionisme, hvor alle psykologiske reaktioner opløses i „følgerelationer" – herved opstår en forlængelse af det fænomenologisk hændte, der mig bekendt aldrig før har været anvendt så konsekvent på film.

Carl Nørrested.

Norden samlet

NORDISK KVADRILLE, Finland, Danmark, Norge, Sverige 1965.
„Pourquoi?". Prod.: Kurkvaara-Filmi Oy. Instr., manus. og foto: Mauno Kurkvaara. Musik: Usko Meriläinen. Medv.: Maj-Britt Seitava (pigen), Jaakko Ahvonen (maleren), Sinikka Hannula (veninden).

„Sommerkrig". Prod.: Laterna Film. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Manus.: Klaus Rifbjerg. Foto: Rolf Rønne. Musik: Bent Axen. Medv.: Christoffer Bro (soldaten), Yvonne Ingdal (pigen), Niels Barfoed (tjeneren).

„Pige med hvid bold". Prod.: Egil Monn-Iversen. Instr.: Rolf Clemens. Manus.: Sten-Rune Sterner. Foto: Finn Bergan. Musik: Egil Monn-Iversen. Medv. Kari Øhrn Geelmuyden (pigen med bolden), Ole Sørli (den unge mand), Anne Marit Jacobsen (den unge pige), Vegard Hall, Robert Broberg.

„Ophold i Myrlandet". Prod.: Svensk Filmindustri. Instr.: Jan Troell. Manus.: Bengt Forslund og Jan Troell efter Eyvind Johnsons novelle. Foto og klip: Jan Troell. B-fotograf: Rolf Holmqvist. Musik: Erik Nordgren. Medvirkende: Max von Sydow (bremseren), Allan Edwall (banevogteren), Karl-Erik Flens (stationsforstanderen).
Dansk distrib.: Åsa Filmudlejning. Dansk prem.: 11.3.1965, Nygade Teatret. Længde: 2895 m (105 min.).

Ideen er god, tanken klar og initiativet prisværdigt; et praktisk nordisk samarbejde i en novellefilm, et generationsfællesskab på instruktør- og manuskriptforfatter-stadiet og en gensidig inspiration og konkurrence. Tilmed må det hele være en klog økonomisk disposition – filmen er rimeligvis sikret distribution i mindst fire lande.

Resultatet viser først og fremmest, at der også inden for filmen findes noget, man må kalde et åndeligt fællesskab, mellem de mennesker, der bebor det geografisk forvirrede opbud af halvøer og øer, som med mellemrum finder sammen under betegnelsen Norden. Trods kvalitetsforskel i de fire novellefilm bindes de sammen af måden at betragte på, af den langsomme, næsten omhyggelige karakterisering af hovedpersonerne, af lyset i billederne, af den rolige, lidt smægtende billedflade, af trangen til poetiske udtryk. De ligner desuden hinanden i deres forsøg på at blive internationale midt i (og sandfærdige også via) det nationale. Den danske soldat læser *Prévert* og citerer digtene for tilskuerne mere à la *Godard* end à la *Groucho,* den lille norske pige får replikken „I love you darling" lagt i munden som en central replik, den nordsvenske jokkmokk rallare drager på en rousseausk færd ud i sit milieu, og den finske episode tager skridtet fuldt ud og indfører en fransk pige, fransk dialog og lysten og trangen til at komme ud af det nordiske milieu, der her præges af en vintergrå tristesse og melankoli. De fire hovedpersoner udfolder omfattende reflektioner; om krigens væsen, om frihedsfølelsen, om kærligheden, om naturen, om kunsten. Reflektionerne afføder en trang til personligt engagement hos dem alle, de er ikke tilskuere, men gør sig selv til deltagere. De bryder ud, de opsøger, de prøver, de tør.

PIKE MED HVIT BALL:

Rolf Clemens' norske „Pige med hvid bold" efter manuskript af *Sten-Rune Sterner* står svagt i sammenhængen. Den hænger sig selv i symboler – vi spares end ikke for den gamle musikant med den store og diffuse betydning, eller for den hoppende, hvide bold, der bringer pubertetsvæsenet i kontakt med kærlighedens væsen m. v. Formen synes på papiret let, men rytmen svigter ofte totalt, og episoden virker tung og lang. Afsnittet i popidolets garderobe skulle være et blik ind i en kunstig og fremmed verden. Det var som at se en filmatiseret prøve på en ringe skolekomedie. Den vældige understregning af det betydningsfulde, den tydelige anstrengelse i pointeringen af, at det er kunst, dette her, lægger en klam hånd over gode intentioner.

POURQUOI?:

Maunu Kurkvaaras finske „Pourquoi?" kræver uden tvivl bl. a. kendskab til Kurkvaaras tidligere film, da dens samhørighed med disse synes åbenbar. Jeg har kun set „Rakas". Kurkvaara har benyttet novellefilmen til at fortælle en art „forhistorie" til sine spillefilm, en historie, der skildrer det første, forvirrede og flygtige møde mellem to unge. Kurkvaaras mænd er, som *Truffauts,* „artistes", men i „Pourquoi?" er problemet enkelt nok. De unge har nogle få timer sammen, før pigen rejser videre til København, og

vægten er lagt på at give stemningen imellem og omkring de to, der under indtryk af den korte frist hepper hinanden op til en i grunden ret uforpligtende følelsesudladning. Kurkvaara gør det kort og skitseagtigt med små sidespring til det poserende, men det lykkes ham ofte at give dækkende udtryk for et stemningsskift i en ganske kort scene.

SOMMERKRIG:

Ikke siden Par nr. 7 har vi haft et så frisk kørende team som *Kjærulff-Schmidt/Rifbjerg*. „Sommerkrig" er blevet en ganske inciterende manøvre med fransk strategi og så er det nok med det sportive og det militære. Episoden viser en større beherskelse af virkemidlerne; skal der bruges helikopter-billeder, så er de her anvendt behersket og rigtigt. Indledningen er disponeret tæt og økonomisk, og overgangen til „krigen" er overbevisende. „Sommerkrig" adskiller sig fra de øvrige novellefilm ved at placere hovedpersonen i et for ham unaturligt milieu. Der er næppe et ærligt bøgetræ på det opkørte øvelsesterræn. Den „døde" soldat drager ud af dette milieu for at finde tilbage til sit eget, og det lykkes ham for en kort tid at genopfriske, hvad det er, han skal vende tilbage til. Den sløve sommerpensionatsstemning gøres måske *for* sløv som kontrast til juke-box'en og dansen, men slutningen er atter kort og velgørende formuleret. Det er en general, der afhentes af militærpolitiet, mindst.

To spørgsmål: Hvem havde dog skudt Préverts insubordinante fugl? Og hvad skulle det andet totalbillede af pensionatet midt i den scene?

UPPEHÅLL i MYRLANDET:

Jan Troells filmatisering af *Eyvind Johnsons* novelle „Ophold i Myrlandet" er en overraskende smuk, poetisk og renfærdig beskrivelse af en stemning, en fornemmelse, et øjeblik af liv og oplevelse. Der er glimrende balance mellem hovedpersonens psyke og filmens tempo, og Troell viser en levende sans for at bruge billedfladen og placerer sine personer i den. Teknikken tager ikke magten fra ham. Han bruger telelinsen med beherskelse og opnår smukke virkninger under bremserens vandring på skinnerne. Kompositioner afrundes smukt i både billede og dialog, og afslutningen er næsten fordsk i sit udtryk af en stor, enkel tanke, næsten nostalgisk og meget bevægede formuleret. Man glæder sig til Troells næste film.

Poul Malmkjær.

Romantisk Visconti

IL GATTOPARDO („Leoparden"), Italien 1962. Prod.: Titanus – SNPC – SGC (Goffredo Lombardo). Instr.: Luchino Visconti. Manus.: Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli, Luchino Visconti efter Giuseppe Tomasi di Lampedusas roman „Leoparden". Foto: Giuseppe Rotunno (CinemaScope, De Luxe Color). Dekor.: Mario Garbuglia. Klip: Mario Serandrei. Musik: Nino Rota. Medv.: Burt Lancaster (Fyrst Don Fabrizio Salina), Alain Delon (Tancredi), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Rina Morelli (Fyrstinde Maria Stella), Paolo Stoppa (Don Calogero Sedara), Romolo Valli (Fader Pirrone), Lucilla Morlacchi (Concetta), Serge Reggiani (Don Ciccio Tumeo), Leslie French (Chevally), Giuliano Gemma (Generalen), Carlo Valenzano (Paolo).
Dansk distrib.: Fox. Dansk prem.: 2.3.1965, Grand. Længde: 4435 m (161 min.).

„Leoparden" deler den sørgelige skæbne med mange andre *Visconti*-film, at være blevet groft beklippet. Den version på 2 timer og 40 minutter, vi kan se herhjemme, er 50 minutter kortere end filmens originaludgave, som imidlertid efter alt at dømme heller ikke vises i andre lande. Forkortelsen giver især i første halvdel filmen en fragmentarisk karakter, som tydeligt nok slet ikke yder Viscontis omhyggelige fortælle-kontinuitet retfærdighed – handlingsforløb (og underlægningsmusik!) brydes brat af, rytmen spoleres. Og endelig skal farverne være blevet forringet i den af „Fox" udsendte version.

Men det, der er tilbage af filmen, er hundrede procent Visconti – og pragtfuldt. Visconti er jo både stilistisk og ideologisk en paradoksal figur i italiensk film – så paradoksal, at meget stil-puritanske hjerner helt måtte afvise den operaprægede neorealisme i „Rocco og hans brødre" fra 1960, selv om den blot var en naturlig forlængelse af den strenge stilisering i „Ossessione" fra 1941. Viscontis position som erklæret kommunist forhindrer ham ikke i at være den mest aristokratiske af instruktører, og hans maniske omhu for den realistiske detaljes ægthed modsiger kun overfladisk set hans smag for den dekorative eller teatralske stilisering.

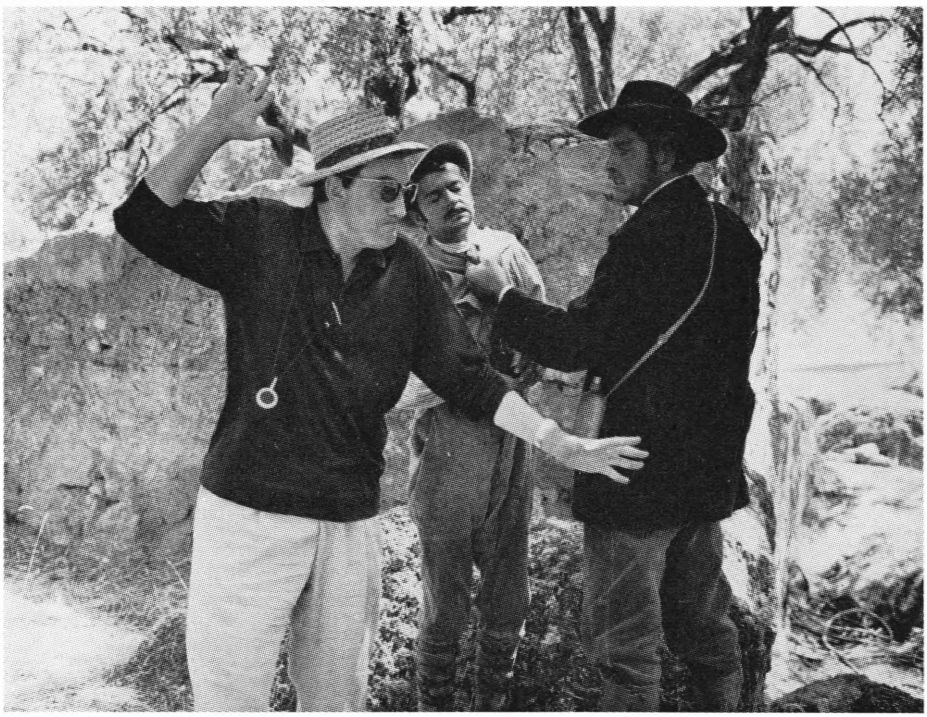
I „Leoparden"s bedste scener er disse tilsyneladende modsætninger sammensmeltet til et rigt og harmonisk hele. Det kan ikke overraske, at Visconti har formået at lægge en stærk personlig følelse i sin filmatisering af *Lampedusas* roman. Ved sin fornemme ligevægt mellem en værdig epikuræisme og et illusionsløst politisk klarsyn falder bogen uden tvivl sammen med noget fundamentalt i Viscontis temperament, og hans bearbejdelse er

da også så trofast, som nogen forfatter kan ønske sig det. Til belysning af Viscontis intentioner er det dog nok værd at bemærke, at han har kastet en skærmende dis over mange af bogens mere ramme passager. Filmen analyserer nok sicilianernes hovmod, klassebevidsthed og dekadence i „vellystig ubevægelighed", men hovedindtrykket er en romantisk nostalgi, et bevæget, men aldrig sentimentalt tilbageblik mod de tider, da man om aftenen læste højt for sin familie i overdådige palæer og kunne overraskes af en søns eller nevøs pludselige hjemkomst. Fyrst Salina repræsenterer det passive, nydende aristokrati på dets højeste udviklingstrin, uden levedygtighed i et mere merkantilt samfund. Hans *passive* opportunisme degraderes hos nevøen Tancredi til en *aktiv* opportunisme, som fyrsten må lukke øjnene for. *Alain Delon* og *Claudia Cardinale* er mesterligt valgt og perfekt instruerede som Tancredi og Angelica, fordi deres charme, skønhed og vitalitet netop får et lettere anstrøg af vulgaritet kontrasteret med fyrstens værdige melankoli.

Viscontis rolige, velafmålte billedstil tolker ualmindelig smukt datidens sindige livsrytme – især de dvælende totalindstillinger (altid Viscontis kendemærke) er pragtfulde at studere i deres mættede udnyttelse af billedfladen. Og i filmens ypperste afsnit – Tancredis afsked; præsentationen af Angelica; Salina, Angelica og Tancredi i biblioteket – når Visconti en følelsesintensitet, en sand romantisk løftelse, der næres af hans skønhedssans og musikalitet i billedfølgen og styrkes af *Nino Rotas* ornamentale musik. Detaljer som Alain Delons lette spring op i vognen ved afskeden eller *Serge Reggianis* omsorg for at lade orgelet tone ind lige i rette øjeblik siger lige så meget om disse personer som mange tætskrevne sider. Og i centrum står *Burt Lancasters* helt forbløffende fyrste, autoritativ og pirrelig, klarsynet og varmhjertet, genstand for Viscontis udelte sympati, men aldrig glamouriseret. Hvor passende, at denne falsk „neorealistiske" instruktørs måske mest fuldendte portræt er af en adelsmand.

Morten Piil.

Visconti instruerer Serge Reggiani og Burt Lancaster.



Charmant

KÄRE JOHN („Kære John"), Sverige 1964. Prod.: Sandrew. Instr.: Lars Magnus Lindgren. Manus.: Lars Magnus Lindgren efter Olle Länsbergs roman. Foto: Rune Ericson. Musik: Bengt-Arne Wallin. Medv.: Jarl Kulle (John), Christina Schollin (Anita), Helena Nilsson (Helena), Morgan Andersson (Raymond), Synnöve Liljebäck (Dagnys), Erik Hell (Lindgren), Emy Storm (fru Lindgren), Håkon Serner (Erwin), Hans Wigren (Elon). Dansk distrib.: A/S Constantin films. Dansk prem.: 8.2.1965, Carlton. Længde: 3020 m (112 min.).

Lars Magnus Lindgren har tidligere vist håndværksmæssig kunnen og en veludviklet sans for den letløbende, erotiske komedie. Hans „Kære John", der baserer sig på en roman af *Olle Länsberg,* er hans hidtil bedste film. Dens form er vel ikke helt vellykket, bl. a. fordi der ikke altid er lige god dækning for scenerepetitionerne, og fordi den psykologiske udvikling ikke altid synes vægtig nok til de enkelte flashbacks eller flashforwards(?). Det gør endda ikke så meget, for charmen og dialogens frihed gør, at man ikke trættes. Den erotiske komedie har ikke haft for gode vilkår i skandinavisk film, men ikke mindst Lindgrens film bidrager til optimisme med hensyn til dens fremtid. *Donners* „At elske" kommer unægtelig til at tage sig noget kunstlet ud ved sammenligningen; hvor Donner postulerer begejstringen og den erotiske festivitas, dér overbeviser Lindgren os. Og man forstår så glimrende, at han har valgt at benytte sig af den på papiret fejlplacerede *Jarl Kulle* som skipperen. Hvem anden kunne have spillet op til *Christina Schollin* i denne rolle? Der er kontakt mellem de to, og inspirationen lyser af gensidighed. Et afsnit som turen til København, der kunne være blevet en trættende travelogue, fremstår som et frisk og smagfuldt komponeret indtryk; de skånske turister oplever virkelig byen, og vi oplever med dem. Det er charmerende diskret og eksakt fortællekunst.

„Kære John" ejer en vældig styrke i skildringen af det erotiske. Lindgren viser smag og stilsans i beskrivelsen af det erotiske samvær mellem John og Anita, og han lykkes ofte med i særdeleshed inspirerende billedkompositioner. Hvem i alverden savner symbolerne, når intelligens, smag og stilsans præger det direkte udtryk, når dialogen er så levende og mundret og når de medvirkende er f. eks. Jarl Kulle og Christina Schollin? „Kære John" er bl. a. også et vellykket stykke afrodisiaka, og det er stadig opsigtsvækkende for en film.

Poul Malmkjær.

Set i Institut Français:

LA VIE À L'ENVERS. Prod.: A. J. Films, 1963. Instr. og manus.: Alain Jessua. Foto: Jacques Robin. Klipning: Nicole Marko. Dekor.: Olivier Girard. Musik: Jacques Loussier. Medv.: Charles Denner (Jacques Valin), Anna Gaylor (hans kone), André Thorent (lægen), Guy Saint-Jean, Nicole Gueden, Jean Yanne, Yvonne Clech, Robert Bousquet, Françoise Moncey, Jean Dewever, Gilbert Meunier, Bernard Sury, Jenne Orléans, Nane Germon. Længde: 2450 m (90 min.).

Menneskets sjælelige isolation, ensomhedsfølelse og manglende kontakt med sine medmennesker er et stadigt tilbagevendende tema i den moderne europæiske film. Naturligvis fordi denne svigtende forbindelse med omverdenen er et centralt problem for det moderne menneske, som netop filmen i så høj grad nu søger at indkredse og analysere. *Bresson,* og efter ham *Antonioni, Godard* og *Truffaut* har måske mest konsekvent søgt at komme med signalementer. Fornylig har vi i „Nordisk kvadrille" set temaet grebet an på vore kanter, og fælles for de fire nordiske noveller var, at den svigtende kommunikation mellem mennesker gav sig udslag i en helt afmægtig ordløshed.

Man kan derfor ikke sige, at *Alain Jessuas* spillefilmdebut „La vie à l'envers" i sit tema falder uden for en dominerende strømning i moderne film. Til gengæld må man sige, at Jessua har anskuet den menneskelige isolation under en forfriskende ny synsvinkel. Filmen er en forbavsende original debut. Først og fremmest overraskes man frydefuldt over, at filmen er så morsom som den er uden at være en komedie. I stedet for at føle en stigende grad af afmagt og fortvivlelse på menneskets vegne, meddeler Jessuas film én tværtimod en voksende følelse af jublende solidaritet med sin hovedperson, og da filmen er færdig, har man samme fornemmelse af sejr over omverdenen som Jacques Valin.

Valin er en pligtopfyldende kontormand uden iøjnefaldende problemer. Han lever sammen med en køn pige, som han senere gifter sig med. Han har venner, der er som venner er flest. Han skulle have alle forudsætninger for at kunne leve en måske forholdsvis begivenhedsløs, men dog lykkelig tilværelse. Men han lider af en slags abscencer, der med mindre og mindre mellemrum hiver ham ud af kontakten med virkeligheden ind i total isolation. Han søger i højere og højere grad at skaffe sig ensomme stunder, hvor han kan hengive sig til en lykkefyldt tilstand af fuldstændig tomhed. Hans flugt bort fra virkeligheden skyldes ingen banal trang til dagdrømmeri. Han ønsker blot at give op over

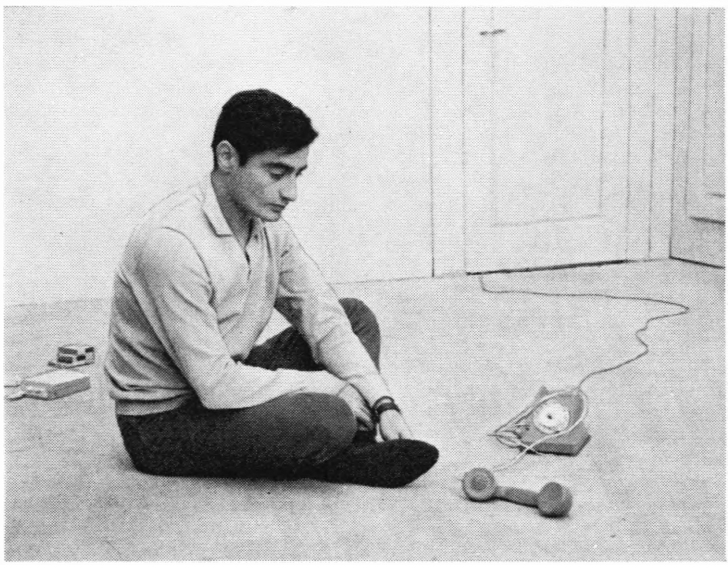
for en verden, som han ikke kan magte, og som han vil rense for alt, indtil han til sidst kan sidde tilbage i et tomt hvidt rum, opfyldt af en triumferende lykkefølelse, omsider helt frigjort fra virkeligheden.

Det er Jessuas indlysende talent som filmskaber, der gør denne personskildring så utroligt vedkommende. Uden stor gestikulation i det stilistiske beskriver Jessua Jarcques Valin så indforstået, at vi andre helt naturligt identificerer os med Valin, selvom han objektivt må siges at være et psykiatrisk tilfælde. Det er Jessuas kup at få os overbevist om, at Valins reaktioner er de eneste fornuftige og naturlige, og det er klart, at alle hans omgivelser derfor ses gennem hans øjne. Hans kone er objektivt betragtet sikkert en ganske almindelig, lidt overfladisk køn pige, men i filmen bliver hun næsten uudholdeligt irriterende. Hendes opgørsscener er latterlige, selv hendes alvorligt mente selvmordsforsøg bliver umuligt at acceptere. For hende er situationen naturligvis også utålelig, og man burde have al mulig sympati for hende i hendes forsøg på at trænge ind bag den høfligt forekommende facade hos ægtemanden, men det er ikke desto mindre ham, man er indforstået med. I den ene præcise situation efter den anden er det omverdenen, der kommer til kort i sin geskæftighed over for den i bogstaveligste forstand livsfjerne Valin. Pragtfuld er en scene, hvor Valin og hans kone har et par venner til middag. Valin får startet sin ven på et af dennes yndlingsemner, biler, hvorefter Valin lykkeligt kan trække sig tilbage til sin genstandsløse kontemplation, uden for den kværnende konversation, hvori han blot med mellemrum behøver at indkaste et høfligt-mekanisk „evidemment".

Jessuas stil er til det yderste funktionalistisk. Alt uvæsentligt er skåret bort, der bruges ingen tid på omstændelige overgange fra scene til scene, og hans vekslen mellem dialog og indre monolog er brugt vittigt og med den allerstørste effektivitet. Og som Jacques Valin har han fået *Charles Denner* til fuldstændig at inkorporere sig i figuren. Han har den blide distance mellem sig og de øvrige personer i enhver bevægelse, ethvert ansigtsudtryk, og han gør overbevisende passiviteten til det største aktiv.

Med „La vie à l'envers" stifter vi bekendtskab med en ny spændende instruktør. Vi får pludselig kastet nyt perspektiv over et centralt tema, vi ser pludselig verden på en ny måde. Filmen er så morsom og original, at man ikke kan forstå, hvorfor den ikke er købt for Danmark endnu. Og lad os benytte lejligheden til at prise „Institut Français", der med præsentationen af denne film, af „Cléo de 5 à 7" og „Lola Montès" virkelig har gjort de filminteresserede store tjenester i denne sæson.

Ib Monty.



Charles Denner i „La vie à l'envers".

Dr. Ulrichsens Testamente

Erik Ulrichsen: „Filmangreb og filmpoesi", Gyldendals Uglebøger, 1965.

„Filmangreb og filmpoesi" – det er både det polemiske og det poetiske gemyt *Erik Ulrichsen,* halvtredsernes mest indflydelsesrige danske filmkritiker og filmskribent – indflydelsesrige i betydningen *igangsættende.* Direkte og indirekte, først og fremmest vel gennem sin redaktion af „Kosmorama"s seks første årgange, har han en betydelig andel i den gradvise bedring af filmklimaet herhjemme gennem den sidste halve snes år. Der findes næppe én af de unge filmentusiaster under tredive, der skriver med indlevelse, varme og begejstring om *the liveliest art,* som ikke skylder Ulrichsen noget.

„Filmangreb og filmpoesi" består af atten udvalgte artikler og anmeldelser fra årene 1950–1964, et meget beskedent, men også et meget repræsentativt udvalg, der dog vil være de fleste filminteresserede bekendt. Det meste er naturligt nok hentet fra aviserne, hvor de ikke er så tilgængelige som i tidsskrifterne, og bogens eneste hidtil utrykte bidrag „Teorien om filmteorien" (skrevet 1955 – noget af stoffet genkendes dog fra filmsektionen i „Lyd og billede" (1958)) er i mange henseender bogens mest fængslende bidrag og en glimrende nøgle til Ulrichsens kunstforståelse, der ganske enkelt er et *musisk* menneskes syn på tingene.

På fire komprimerede og lysende klare sider tager han livet af filmteoretikernes abstrakte spekulationer over filmens „væsen": *„Teorien om kunstartteorien er metafysik ... Der er næsten ingen æstetisk lighed mellem en panorering hos Dreyer og en panorering hos Ophüls – der kan ikke gives love for panoreringen, som ganske ser bort fra panoreringsscenens stemning, dekorationer etc. Selv om denne ideelle kritik måske er mere tilbøjelig til at acceptere en bog om panoreringens teori end en bog om filmens teori ... er det også metafysik at tale om panoreringens „væsen"."* Så kort kan det faktisk siges, og Ulrichsen kan selvfølgelig ikke dy sig for en bemærkning om, at de kulturradikale tilsyneladende har mere brug for en kirke end de konservative. De kulturradikale foretrækker at opstille og deducere fra generelle regler og systemer til enkelttilfældet, selv om den pris de betaler, er fortegninger i bedømmelsen af det individuelle. – I denne som i så mange andre henseender er den selvudnævnte liberalist Erik Ulrichsen, der så ofte er blevet beskyldt for at være konservativ, mere radikal (i ordets egentlige betydning: at gå til roden) end de kulturradikale.

Men Ulrichsen går endnu videre: *„Filosofferne synes i øjeblikket at fremhæve, at hver slags argumentation har sin egen logik, og de er tilbøjelige til at reducere de store problemer til komplekser af små problemer, som kan holdes adskilte ... Alvorlige kritikere kan endog tvivle på, om kunsten udgør en særegen enhed inden for det menneskelige."* Det, der tvivles på, er vel, om de kunstnerisk-poetiske *oplevelser,* vi kan være fælles om, er ensidigt forbundet med det *artikulerede* udtryk, med „kunsten i glas og ramme", og det kan kun teoretikere, som hverken er kunstnere eller musiske mennesker, tvivle på. For Ulrichsen er der naturligvis ingen tvivl. Han ejer evnen til at opleve poetisk, ikke blot poesien ved det vedtagne poetiske, men *poesien allevegne.* På denne baggrund skal man også forstå Ulrichsens modvilje mod den stive, snævre og blegsottige debat om det, man kalder kunst contra det, man kalder pop, en debat, der jo netop er udsprunget af opfattelsen af kunstnerisk oplevelse som noget, der kun kan foregå gennem glas og ramme og opfundet af de fandens intellektualister, som selv savner kunstnerisk modtagelighed. Den, der *er* en musisk natur, har en næsten automatisk fungerende kvalitetsfornemmelse, og han tør også vedkende sig oplevelser ved ting, som ikke er almindeligt accepterede, og oplevelser, som ikke har større almen æstetisk gyldighed, mens den, der *ikke* er et musisk menneske, aldrig kan bibringes noget sandt forhold til kunsten i glas og ramme, som jo også forudsætter evnen til at kunne opleve poetisk. Eller Ulrichsens ord (i anmeldelsen af „Lola"): *„Poesi på film synes endnu engang at være noget, tilskueren skal medvirke til at skabe, ikke noget, der kan proppes fikst og færdigt ind i ham."*

Det er klart, at denne åbenhed satte Ulrichsen i stand til at finde værdier, hvor andre ikke kunne se noget som helst, og at hans indstilling beskyttede ham mod mange af kritikerens hyppigst forekommende erhvervssyg-

domme, f. eks. det velkendte had-kærlighedsforhold til kunstneren, den skabende, som igen hænger sammen med det lige så velkendte: Jeg, kritikeren, kan måske ikke i egentlig forstand skabe, til gengæld *forstår* jeg al ting, jeg har det overblik, som kunstneren så ofte savner, og *jeg kan aldrig tage fejl.* Ulrichsen tog undertiden fejl, men han indrømmede det også, og han kunne også vise usikkerhed på forhånd. Man vidste, hvor man havde ham. Og hvem andre ville skrive i en anmeldelse („Dr. Strangelove"): *„Jeg har ingen indvendinger mod denne film (men jeg skal gerne indrømme, at jeg ikke er sikker på, jeg ville fremføre dem, selv om jeg kunne finde på nogle – og at jeg viger tilbage for eftersøgningen af dem)."* Men denne respekt for skaberkraften resulterede jo ikke i ukritiskhed. Netop i *detailanalysen,* kritikken af det enkelte kunstværk, har han sin største force.

Alligevel var Ulrichsens kritik i bedste forstand en *pædagogisk* kritik. Som „Cahiers" (der i øvrigt ikke var Ulrichsens nummer) førte han sin egen *politique des auteurs* på det lille hjemlige plan, men det var sjældent, det filmpolitiske sigte tog magten fra det kritisk forsvarlige. Derom vidner bl. a. anmeldelserne af „Weekend" og „Harry og kammertjeneren". Det er sørgeligt, at man skal gøre opmærksom på det, men i „den modsatte mening", Ulrichsen ofte stod for, lå ofte også ønsket om at skabe meningsbrydning i en alt for stor kollegial enighed. Den sofistikation, der kendetegnede mange af hans tilsyneladende rigoristiske anmeldelser, blev naturligvis sjældent bemærket i bogstavelighedsåndens fædreland, hvor man i bedste fald opfattede det som karaktergivning.

Det kan være rigtigt nok, at Ulrichsens reaktion på en modsætning kunne virke demonstrativ. Trods sin udtalte fornemmelse for tilværelsens irrationelle sider er han som åndstype beslægtet med *Brandes* og *Schyberg:* den samme kantethed, den samme stolthed og sårbarhed, den samme meget danske kritik af dansk mentalitet, som vi finder implicite i artiklerne om „Weekend" og Kjeld Petersen. Og det *er* virkelig forbløffende, at den engang erklærede teaterhader, som endnu for fire år siden (i sin frydefulde bredside mod kollegerne i anledning af disses modtagelse af „Dr. Cordeliers testamente", betegnede filmen som *„den for tiden mest vågne af kunstarterne",* nu har engageret sig i netop teaterkritikken! Men det er, hvad man ofte har overset, også en side af noget positivt, og sjældent ren og skær oppositionslyst. Som hos ethvert begavet og reflekterende menneske var en altomfattende negativ eller positiv enighed om en ting også hos Ulrichsen altid en anledning til at gå de eniges argumenter efter i sømmene, og han søgte dybere, når kollegerne brugte de nemme termer „folkekomedie", „sentimentalitet" osv. Han tog aldrig noget for givet.

John Ernst.

★

Eisner om Murnau

Lotte Eisner: „F. W. Murnau", La Terrain Vague, Paris 1964.

Lotte Eisner er medarbejder ved det franske filmmuseum og er gennem adskillige artikler og sin bog „L'ecran démoniaque" kendt som specialist i tysk stumfilm. Efter flere års forberedelser har hun nu udsendt en bog om den store tyske instruktør *F. W. Murnau,* af hvis film der for nylig har været arrangeret en specialserie på museet.

Det er en bog, der på én gang søger at give biografiske oplysninger om Murnau, at gennemgå hans filmproduktion og at karakterisere Murnaus stil og hans personlige indsats i forhold til de medarbejdere, han har haft i hver enkelt film. For den, der i forvejen er fortrolig med tysk film i almindelighed og Murnaus hovedværker i særdeleshed, er det en overordentlig interessant bog, men den tager ikke meget hensyn til den mere alment filmhistorisk interesserede læser. En bredere omtale af tysk stumfilms produktionsforhold og stilpræg findes ikke, og en nærmere definition af de meget omtalte begreber „Kammerspiel" og ekspressionisme findes heller ikke. Begge dele findes ganske vist i den nævnte „L'ecran démoniaque", hvortil der ofte henvises i fodnoter, men det er lidt upraktisk at skulle have flere bøger på bordet for at få det fulde udbytte af en tekst! Det er også påfaldende, at mens der gives en nogenlunde dækkende indholdsangivelse af de fleste mindre kendte af Murnaus film, kommenteres og argumenteres der udfra detaljer i hovedværker som „Der letzte Mann" og „Faust", uden at noget handlingsforløb er angivet for disse films vedkommende. Naturligvis bør man kende sine klassikere – men alligevel!

Det mest værdifulde i bogen er dens oplysninger om de så sørgeligt mange forsvundne Murnau-film, som man netop vil søge til et specialværk som dette for at finde. Desuden må fremhæves dens filmografi, der kompletterer – og i ikke ringe grad reviderer – de oplysninger, der er anført i *Theodore Huffs*

index til Murnaus film (udgivet af „Sight and Sound" 1948).

Af Murnaus 9 film før „Nosferatu", der kom i 1921, er kun bevaret 2, begge i ukomplet stand; og af de senere er bl. a. en så overordentlig væsentlig film som „Der brennende Acker" (1922) også forsvundet. Lotte Eisner refererer og placerer disse film udfra samtidige anmeldelser og i visse tilfælde udfra bevarede drejebøger, og hun udtrykker håbet, at dog i hvert fald nogle af disse film trods alt vil vise sig at eksistere. I og for sig er muligheden ikke så ringe endda.

Lotte Eisner nævner, at det ikke er så længe siden, man fandt „Der Gang in die Nacht" (med *Olaf Fønss* fra 1920), og man må måske erindre om, at for ikke så mange år siden manglede de internationale filmmuseer ikke færre end fire af *Dreyers* film, der alle er dukket op siden (i den orden de er fundet: „Mikaël", „Glomdalsbruden", „Elsker hverandre" og „Der var engang"). Der skulle også være håb for Murnaus film!

I bogens gennemgang af de enkelte film kommer Lotte Eisner ind på mange interessante enkeltheder, der afslører hendes store erfaring som medarbejder ved et af verdens største arkiver. Her tales om at dechiffrere håndskrevne tekstglimt fra kopier, hvis tekster mangler, og om at sammenligne drejebøger og eksisterende kopier for at kontrollere evt. uoverensstemmelser, hvorefter det så er filmhistorikerens opgave at bedømme, om de skyldes manuskriptændringer under optagelserne eller mangler i den eksisterende kopi. Som resultat af sådanne undersøgelser opklares et gammelt filmmuseum-problem om to forskellige kopier af „Nosferatu"; den ene er ganske simpelt en af en anden instruktør end Murnau „forbedret" kopi! Nogle vil måske i forvejen have vidst, at *Lillian Gish* oprindelig skulle have spillet Gretchen i „Faust", men hvem har tidligere vidst, at den oprindelig skulle have været instrueret af *Ludwig Berger* med *Conrad Veidt* i hovedrollen? Også stående diskussionsemner som baggrunden for den påklistrede slutning i „Der letzte Mann" og om graden af samarbejdet mellem Murnau og *Flaherty* i „Tabu" berøres – selvom udredningerne her ikke forekommer helt tilfredsstillende.

I forbindelse med arkivundersøgelser forsøger et meget interessant kapitel af bogen at bedømme Murnaus kunstneriske samarbejde med sine manuskriptforfattere. Lotte Eisner hævder – med gode argumenter – at det er Murnaus personlige stil, der præger hans film, og kritiserer bl. a. Theodore Huff for at hævde, at Murnaus film mere er præget af manuskriptforfatteren *Carl Mayer* end af ham selv. I denne polemik er hun – trods megen anerkendelse til Carl Mayer – måske lidt rigelig forudindtaget; det forekommer således urimeligt gang på gang efter en detailgennemgang af en sekvens næsten hoverende at anføre, at „af dette findes der intet i Mayers manuskript" – selv en Carl Mayer kan vel ikke anføre *alt* i sit manuskript. Hendes nedsabling af *Thea von Harbou* kan man tilslutte sig uden forbehold.

Bogens forsøg på en karakteristik af Murnaus filmstil indeholder selvfølgelig mange ting, man med interesse noterer sig, men netop på baggrund af Lotte Eisners store specialviden om denne periode får man trods alt for få, for utilstrækkelige eller for utilstrækkeligt begrundede oplysninger. Lotte Eisners karakteristik placerer først og fremmest „das Kammerspiel" som Murnaus speciale og fremhæver hans evne til at kaste kunstnerisk fantasi over et realitetspræget sujet. Med „Kammerspiel" tænker hun på betydningen af den antydede detaille først og fremmest i skuespillet – i „L'ecran démoniaque" skriver hun, at hvor man ville slå ud med hele armen i „Grosses Schauspielhaus" og kunne nøjes med hånden i „Deutsches Theater", er en finger tilstrækkeligt i kammerspillet. Med fantasi anvendt på et realitetspræget emne tænker hun først og fremmest på Murnaus „bondefilm" („Der brennende Acker", „Austreibung", „Sunrise"), men også på en humoristisk ment film som „Finanzen des Grossherzogs" og den poetiske „Tabu"; men hvordan passer det på „Nosferatu" og „Faust"? Det er her, jeg finder hendes oplysninger utilstrækkeligt begrundet. Hendes referat af diskussioner, om Murnau var en realistisk instruktør, er utilstrækkelige, bl. a. fordi hun blander udtryk som „realiteter" og „realisme" sammen; de to ord behøver nu ikke at have så meget med hinanden at gøre. Endelig er hendes oplysninger om antydede påvirkninger hos Murnau fra de svenske film for få – og måske derfor ret diskutable.

For den, der som undertegnede læser Lotte Eisners bog på baggrund af at have set de af det danske museum viste film (+ „De fire djævle"), synes Murnau at kunne karakteriseres som den store poetiske billedkompositør, der kunne få mest ud af emner på grænsen mellem drøm og virkelighed, men som let forfaldt til skønmaleri uden sikkerhed overfor, om det valgte emne kunne bære den prætentiøse billedstil. Derfor begriber jeg ikke, at Lotte Eisner synes „Sunrise" er en bedre film end „Der letzte Mann"; derfor synes jeg,

jeg forstår, både hvorfor *Herman Bang*-historien „De fire djævle" har tiltalt Murnau, og hvorfor den er blevet sentimental i stedet for det ærlige melodrama, den var i *Sandbergs* i og for sig billedmæssigt ringere udgave; derfor synes jeg „Tabu" er mere nostalgisk end poetisk, og derfor synes jeg Flahertys „Moana" er ærligere end „Tabu". Til gengæld synes jeg, „Der letzte Mann" er en af verdens bedste film, og at i hvert fald visse scener af „Faust" er højdepunkter af både „Kammerspiel"-stil og ekspressionistisk stil, som Lotte Eisner ellers synes kun dårligt forenes. Jeg vil nødig virke, som om jeg bebrejder Lotte Eisner, at hun har en anden mening end jeg, men jeg bebrejder hende, at hun, til trods for at hun mere uforbeholdent end jeg beundrer Murnau, i virkeligheden ikke har formået at ændre på de synspunkter, kendskabet til et fåtal af Murnaus film allerede havde givet mig – det havde jeg ventet, netop af eksperten Lotte Eisner!

Selvom bogens synspunkter eller rettere begrundelsen for bogens synspunkter således kan skuffe lidt, er det dog et hovedværk i filmhistoriens æstetisk/biografiske værker. Dens detailoplysninger er interessante og væsentlige og er næppe tilgængelige andre steder, og bogens filmografi vil gøre den til et ofte benyttet opslagsværk. Måske vil handlingsreferaterne af de forsvundne film endda være den direkte årsag til, at en eller flere af dem bliver fundet blandt et eller andet filmarkivs „ukendte film". Også på den måde vil bogen kunne få stor betydning. *Erik S. Saxtorph.*

LÆSERBREV:

Udgangspunkt for dette forsøg på en definition af *Keatons* og *Tatis* forhold til det ubevidste er en scene fra den førstes „Seven Chances":

På flugt for en skare rasende kvinder (de nærmere omstændigheder ufortalt) kommer den stakkels Keaton ud i et stærkt skrånende, ørkenlignende terræn. Han vil flygte ned ad skråningen og kommer på dens top til at støde til nogle små runde sten. Han løber; men stenene er rullet af sted og har sat nogle andre, større sten i bevægelse. Det viser sig da, at skråningen, som er umådelig lang, er fuld af stadig større rullesten. De indhenter snart flygtningen, som nu må samle al sin opmærksomhed om at undgå at blive tromlet ned af dem.

Tilskuernes latter vokser med stenene. Men langsomt anes en ubevidst fortsættelse af det sete. Mens vi morer os over hans besværligheder, synes vi efterhånden at genkende dette øde, skrånende landskab, som bliver stadig farligere, og som aldrig hører op. Har vi ikke drømt noget lignende engang? Nu bliver tilskuerens latter usikker, han har ikke længere bevidsthedens faste grund under fødderne. Flugten er vokset ud til symbol, scenen har åbnet sig.

Imidlertid er denne symbolik ikke tilgængelig, og det ville være en misforståelse at begynde at definere det anede, at lokalisere det sted, der er blevet ramt. I det øjeblik, man nøjagtig ved, hvad scenen går ud på, ophæves fortryllelsen (som det overhovedet er tilfældet hos alle drømmere fra *Kafka* til *Pinter*).

Keatons ansigt er udtryksløst som den sovendes. Han drømmer, og hans film får drømmens konsekvens, ubønhørlighed og smerte, men også dens henholdende flertydighed, dens ambiguity. Det er foruroligende. Hans film bliver mystiske i en johs. v. jensensk forstand af dette ord, „et forsøg på som i et brændpunkt at samle livets væsen i en drøm".

Er f. eks. ikke scenen i „The Navigator", hvor Keaton og den unge millionærdatter styrter rundt på den øde liner midt ude på havet for at finde hinanden, et brændpunkt, hvori livets væsen er samlet i en drøm?

Ved siden af flugtmotivet er det andet væsentlige træk fra drømmens verden det, at noget skal reddes. Det kan foruden pigen og livet være en kæmpearv (i „Seven Chances") eller lokomotivet (hans alter ego, i „The General"). Disse fortvivlende redningsaktioner er mareridterfaringer. Fra drømmen er deus ex machina-løsningen (som f. eks. undervandsbåden i „The Navigator") den bratte og glædelige opvågnen. Og dertil en klassisk løsning (cfr. f. eks. *Euripides* „Iphigenia" og *Molières* „Tartuffe").

Mens Keatons film således henter deres væsen fra ubevidstheden, bevæger Tatis sig helt og holdent inden for de umiddelbart tilgængelige erfaringer fra bevidsthedens lag, fra den vågne tilstand. Keaton drømmer; Tati kommer i tanke om.

Er Keaton en kæmpende søvngænger, vandrer Tati omkring som en konstant størrelse og forårsager ravage, han sætter ikke noget ind og vinder ikke noget, han går ud af filmen, som han kom ind i den. Hans film er statiske, cirkulære, hvor Keatons er dynamiske.

Optrinene spiller på det, vi allesammen kender fra hverdagen (fra banegårdshøjtalere til moderne køkkener). Den diskrete skildring af det bekendte er Tatis komiske dyd. Men den er også (i forhold til Keaton) hans svaghed. Der åbner sig fra scenerne ingen ubevidste, foruroligende dimensioner. Skildringen er bundet til en europæisk dagligdag (med omrejsende cirkuser, garager, der åbnes per fotocelle, badepensionater etc.), som tilskueren må være indviet i for at kunne le.

Men når Keaton skal undslippe rullestenene, vil et menneske fra en fremmed kulturkreds kunne forstå scenen. Den er *grund*komisk, den er archetypisk.

Tati viser os rummet, værsgod, sådan er det, der er ikke mere end det, I ser. Keatons rum er farligt. Fuldt af faldlemme og hemmelige paneler.

Hans Thomsen.

„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. Nr. 2, 27, 58, 59 og 61 er udsolgt.

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

Tidsskrifterne...

Denne rubrik omfatter tidsskrifter, der indeholder stof af interesse for „Kosmorama"s læsere. Tidsskrifterne kan alle læses i museets bibliotek.

MOVIE. Efter 18 måneders pause vender det stimulerende anti-„Sight and Sound"-tidsskrift nu tilbage som kvartalstidsskrift i samme lækre udstyr, og man er virkelig glad for at have det igen. Det nye nummer beskæftiger sig især med *Richard Brooks*. Der er artikel om ham, interview med ham og filmografi. Nummeret har endvidere stof om *Cottafavis* nyeste film „Los Cien Caballeros", om *Loseys* „King and Country" og naturligvis om *Hitchcocks* „Fuglene" og „Marnie". Endelig bringes *Godards Antonioni*-interview fra „Cahiers" 160–61 i engelsk oversættelse.

FILMS AND FILMING. I martsnummeret skriver *Vincent Price* om sig selv, og der er en artikel om *Susan Hayward* samt *Raymond Durgnats* fortsatte artikel om kritikerens kvalifikationer.

FILM. I nr. 42 er der interview med *Buster Keaton* og med *Richard Brooks* om hans filmatisering af „Lord Jim". Farverne og musikken i „Pigen med paraplyerne" er taget op til vurdering.

FILM QUARTERLY. I vinternummeret er der en artikel om polakken *Wojciech Has'* film og om The National Film Board of Canada, og *Ulrich Gregor* skriver om tysk films situation i 1964, der ikke er opmuntrende.

FILM CULTURE. Vinternummeret indeholder betydeligt mere centralt stof end de foregående numre. Nummeret indledes med en artikel om *Dreyer*, og der er interviews med *Jean-Pierre Melville, Mary Ellen Bute* og *David Wise*.

FILMS IN REVIEW. Karriereartiklerne i januarnummeret er helliget *Cedric Hardwicke* og *Fay Bainter*. Uden overraskelse noterer man, at det filistrøse tidsskrifts anmeldere ikke kan lide „Pigen med paraplyerne" og „Cheyenne Autumn".

NY FILM BULLETIN. Nr. 46 er et helt *Godard-nummer*, sammensat af *Andrew Sarris*. Godard-interviewet fra „Cahiers" nr. 138 aftrykkes i engelsk oversættelse, der er filmografi og en lille artikel af Sarris.

CAHIERS DU CINÉMA. Februarnummeret indeholder artikel om og interview med *Leo McCarey* samt index over hans film, et kapitel fra *Jean Douchets* kommende *Hitchcock*-bog, artikel om *Andrzej Munk* (og index), og artikel om tysk film. I nummeret findes endvidere 48 kritikeres lister over, hvad de anser for de 10 bedste film i 1964. Det er en triumf for „Gertrud", der optræder på 26 af listerne. Den er bedste film på 12 lister (*Henri Agel, Charles Bitsch, Claude Chabrol, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Claude Depêche, Jacques Doniol-Valcroze, Jean Douchet, René Gilson, André S. Labarthe, André Téchiné* og *François Weyergans*), kun trængt af *Godards* „Bande à part", der er nr. 1 på 8 lister. „Gertrud" er nr. 2 på *Louis Marcorelles'*, Godards og *André Martins* lister og figurerer også på listerne fra *Luc Moullet, Piere Kast, Jacques Rivette, Eric Rohmer* og *Georges Sadoul*. Filmen anmeldes i marts-nummeret.

CINÉMA 65. I martsnummeret er månedens dossier helliget *Godard* med en større artikel af Godard selv om sit værk. Man noterer, at „Weekend", der ellers har fået en hård medfart i fransk presse, anmeldes positivt.

POSITIF. Februar-marts-nummeret (67–68) beskæftiger sig med russisk og cubansk film, og *Robert Benayoun* fortsætter med sine oplevelser i Hollywood.

TÉLÉCINÉ. Analyserne i nr. 119 beskæftiger sig med Munks „Pasazerka" og *Fords* „Cheyenne Autumn".

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA. I nr. 46 finder man manuskriptet til *Godards* „Une femme mariée".

JEUNE CINÉMA. Februarnummeret (nr. 5) indeholder stof om „Jeanne d'Arc", *Jean Vigo, Arthur Penn* og „Gertrud".

MIDI-MINUIT FANTASTIQUE. Vinternummeret af dette specialtidsskrift om *horror film* bringer interviews med *Terence Fisher* og *Roger Corman* og artikel med filmografi om *William Castle*.

FILMKRITIK. Nr. 3 bringer anden del af en kommenteret „westernografi" og som sædvanlig mange anmeldelser.

CINEMA. Nr. 41 af det schweiziske tidsskrift er specialnummer om *Andrzej Munk* .

BIANCO E NERO. November-december-nummeret for 1964 indeholder en 65 sider stor artikel om *Marx Brothers* med grundig liste over brødrenes variete- og filmarbejde.

CHAPLIN. Februarnummeret bringer *Godards* interview med *Antonioni* fra „Cahiers" 160–61 i svensk oversættelse, *Ian Cameron* har skrevet om farver og film, og der er interview med *Resnais*.

FILM IN SWEDEN. Undtagelsesvis skal vi gøre opmærksom på en reklametryksag. Svenska Filminstitutet har udsendt første nummer af sin bulletin, der modsvarer lignende udgivelser fra „Unifrance", „Unitalia", „Unijapan" etc. Det er tresproget og en smule uoverskueligt i lay out'en, men bringer en masse nyttige oplysninger om svensk film i dag, og har klogt undgået den markskrigeriske tone. Vi kunne ønske, at vi herhjemme havde så mange gode film, at det kunne retfærdiggøre en sådan publikation.

Filmindex LXXIV

TARZAN-FILM

Af Janus Barfoed

(S) = serial

Tarzan Of The Apes. National Film Corp. 1918. Instr.: Sidney Scott. Medv.: Elmo Lincoln, Enid Markey, Gordon Griffith, George French, True Boardman, Kathleen Kirkham, Colin Kenny.

Romance Of Tarzan. National Film Corp. 1918. I: Wilfred Lucas. Medv.: Bess Meredyth, Elmo Lincoln, Enid Markey, Thomas Jefferson, Cleo Madison.

The Return Of Tarzan. Numa Pictures Corp. 1920. I: Harry Revier. Medv.: Gene Pollar, Karla Schramm og Peggy Hamann.

The Son Of Tarzan. National Film Corp. 1921. I: Harry Revier & Arthur J. Flaven. Medv.: Roy Summerville, P. Dempsey Tabler, Karla Schramm, Gordon Griffith, Kamuela C. Searle, Manilla Martan, Lucille Rubey, De Sacia Saville, Kathleen May, Frank Morrell, Ray Thompson, Eugene Burr, Frank Earle, Mae Giraci. (S).

The Adventures Of Tarzan. Numa Pictures Corp. 1921. I: Robert F. Hill. Medv.: Elmo Lincoln, Lillian Valentine, Louise Lorraine, Robert F. Hill, Percy Pembroke, Frank Witson, James Inslee, Lillian Worth, George Momberg, Frank Merrill, Charles Gay, Maceo Bruse Sheffield. (S)

Tarzan And The Golden Lion. F.B.O. 1927. I: J. P. McGowan. M: William E. Wing, Medv.: Jim Pierce, Dorothy Dunbar, Harold Goodwin, D'Arcy Corrigan.

Tarzan, The Mighty. (Tarzan). Universal. 1928. I: Ray Taylor & Jack Nelson. Medv.: Frank Merrill, Natalie Kingston, Al Ferguson, Bobby Nelson, Lorimer Johnston. (S)

Tarzan, The Tiger. (Tarzan og Opars Juveler). Universal. 1929. I: Henry MacRae. M: Ian McClosky Heath. Medv.: Frank Merrill, Natalie Kingston, Al Ferguson, Paul Panzer, Sheldon Lewis, Kithnou. D-Prm: 3/10–1930. (S)

Tarzan, The Ape Man. (Tarzan). MGM. 1932. I: W. S. Van Dyke. M: Cyril Hume. Medv.: Johnny Weissmüller, Maureen O'Sullivan, Neil Hamilton, C. Aubrey Smith, Doris Lloyd, Forrester Harvey, Ivory Williams. D-Prm: 29/9–1932.

King Of The Jungle. (Junglens Konge). Paramount. 1933. I: Bruce Humberstone & Max Marcin. M: Fred Niblo, Jr. & Phillip Wylie. F: Ernest Haller. Medv.: Buster Crabbe, Frances Dee, Douglas Dumbrille, Florence Britton, Ronnie Cosby, Robert Barrat, Sam Baker, Patricia Farley, Sidney Toler, Warner Richmond, Irving Pichel, Nydia Westman. D-Prm: 17/4–1933.

Tarzan, The Fearless. (Tarzan, den frygtløse). Principal Pictures. 1933. I: Robert F. Hill. M: Basil Dikey & George Plympton. F: Harry Neuman & Joe Brotherton. Medv.: Buster Crabbe, Jacqueline Wells (Julie Bishop), E. Alyn Warren, Edward Woods, Philo McCullough, Mathew Betz, Frank Lackteen, Mischa Auer. D-Prm: 16/7–1934.

Tarzan And His Mate. (Tarzan og den hvide Pige). MGM. 1934. I: Cedric Gibbons & Jack Conway. M: J. K. McGuinness & Leon Gordon. F: Charles Clarke & Clyde De Vinna. Medv.: Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, Neil Hamilton, Paul Cavanaugh, Forrester Harvey, Nathan Curry, Doris Lloyd, William Stack, Desmond Roberts. D-Prm: 10/12–1934.

The New Adventures Of Tarzan. (Tarzans nye Eventyr). Burroughs-Tarzan Enterprises. 1935. I: Edward Kull & W. F. McGaugh. M: Charles F. Royal. F: Edward Kull & Ernest F. Smith. Medv.: Herman Brix, Ula Holt, Frank Baker, Dale Walsh, Harry Ernest, Don Costello, Lewis Sargent, Merrill McCormick. D-Prm: 17/8–1936.

Tarzan And The Green Goddess. (Tarzan og den grønne Gudinde). Burroughs-Tarzan Enterprises. 1935. I: Edward Kull. M: Charles F. Royal. F: Edward Kull & Ernest F. Smith. Medv.: Herman Brix, Ula Holt, Frank Baker, Don Costello, Lewis Sargent, Jack Mower. D-Prm: 1/8–1938.

Tarzan Escapes. (Tarzan undslipper). MGM. 1936. I: Richard Thorpe. M: Karl Brown & John V. Farrow. F: Leonard Smith. Medv.: Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, John Buckler, Benita Hume, William Henry, Herbert Mundin, E. E. Clive, Darby Jones. D-Prm: 12/4–1937.

Tarzan's Revenge. (Tarzans Hævn). Principal. 1938. I: D. Ross Lederman. M: Robert L. Johnston & Jay Vann. F: George Meehan. Medv.: Glenn Morris, Eleanor Holm, George Barbier, Hedda Hopper, George Meeker, C. Henry Gordon, Joseph Sawyer, Corbett Morris, John Lester Johnston. D-Prm: 7/2–1938.

Hawk Of The Wilderness. (Tarzan erobrer Skatteøen). Republic. 1938. I: William Whitney & John English. Medv.: Herman Brix, Mala, Monte Blue, Jill Martin, Noble Johnson, William Royle, Tom Chatterton, George Eldredge, Dick Wessel, Patrick J. Kelly. D-Prm: 22/4–1963. (Ikke ægte Tarzan-film).

Tarzan Finds A Son. (Tarzans Søn). MGM. 1939. I: Richard Thorpe. M: Cyril Hume. F: Leonard Smith. Medv.: Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, John Sheffield, Ian Hunter, Henry Stephenson, Henry Wilcoxon, Frieda Inescourt, Laraine Day, Morton Lowry. D-Prm: 19/2–1940.

Tarzan's Secret Treasure. (Tarzans hemmelige Skat). MGM. 1941. I: Richard Thorpe. M: Myles Connolly & Paul Gangelin. F: Clyde De Vinna. Medv.: Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, John Sheffield, Reginald Owen, Barry Fitzgerald, Tom Conway, Philip Dorn, Cordell Hickman. D-Prm: 14/10–1946.

Tarzan's New York Adventure. (Tarzan i New York). MGM. 1942. I: Richard Thorpe. M: William R. Lipman. F: Sidney Wagner. Medv.: Johnny Weissmuller, Maureen O'Sullivan, John Sheffield, Virginia Grey, Charles Bickford, Paul Kelly, Chill Wills, Cy Kendall, Russell Hicks, Howard Hickman, Charles Lane, Miles Mander. D-Prm: 7/4–1947.

Tarzan Triumphs. (Tarzan sejrer). R.K.O. 1943. I: William Thiele. M: Roy Chansler & Carroll Young. F: Harry Wild. Medv.: Johnny Weissmuller, Frances Gifford, Johnny Sheffield, Stanley Ridges, Philip van Zandt, Rex Williams, Sig Ruman, Pedro de Cordoba, Stanley Brown. D-Prm: 26/5–1947.

Tarzan's Desert Mystery. (Tarzan i Ørkenen). R.K.O. 1943. I: William Thiele. M: Edward T. Lowe. F: Harry Wild & Russell Harlan. Medv.: Johnny Weissmuller, Nancy Kelly, Johnny Sheffield, Otto Kruger, Joe Sawyer, Robert Lowery, Lloyd Corrigan, Frank Puglia, Philip van Zandt. D-Prm: 1/3–1948.

Tarzan And The Amazons. (Tarzan og Amazonerne). R.K.O. 1945. I: Kurt Neumann. M: Hans Jacoby & Marjorie L. Phaelzer. F: Archie Stout. Medv.: Johnny Weissmuller, Brenda Joyce, Johnny Sheffield, Henry Stephenson, Maria Ouspenskaya, Barton MacLane, Don Douglas, J. M. Kerrigan, Shirley O'Hara. D-Prm: 25/10–1948.

Tarzan And The Leopard Woman. (Tarzan og Leopardpigen). R.K.O. 1946. I: Kurt Neumann. M: Carroll Young. F: Karl Struss. Medv.: Johnny Weissmuller, Brenda Joyce, Johnny Sheffield, Acquanetta, Tommy Cook, Dennis Hoey, Edgar Barrier, Anthony Caruso, George J. Lewis, Doris Lloyd, Iris Flores, Lilian Molieri, Helen Gerald, Kay Solinas, Robert Barron, Louis Mercier, Mareck Windheim, King Kong Kashey, Georges Renavent. D-Prm: 10/3–1947.

Tarzan And The Huntress. (Tarzan og Løvejægerne). R.K.O. 1947. I: Kurt Neumann. M: Jerry Gruskin & Rowland Leigh. F: Archie Stout. Medv.: Johnny Weissmuller, Brenda Joyce, Johnny Sheffield, Patricia Morrison, Barton MacLane, John Warburton, Wallace Scott, Charles Throwbridge, Maurice Tauzin, Ted Hecht, Mickey Simpson. D-Prm: 20/2–1950.

Tarzan And The Mermaids. (Tarzan og Havfruen). R.K.O. 1948. I: Robert Florey. M: Carroll Young. F: Jack Draper. Medv.: Johnny Weissmuller, Brenda Joyce, Linda Christian, John Laurenz, Fernando Wagner, Edward Ashley, Andrea Palma, George Zucco, Gustavo Rojo, Matthew Bolton. D-Prm: 21/3–1949.

Tarzan's Magic Fountain. (Tarzan og Tryllekilden). R.K.O. 1949. I: Lee Sholem. M: Curt Siodmak & Harry Chandlee. F: Karl Struss. Medv.: Lex Barker, Brenda Joyce, Albert Dekker, Evelyn Ankers, Charles Drake, Alan Napier, Ted Hecht, Henry Kulky. D-Prm: 9/8–1950.

Tarzan And The Slave Girl. (Tarzan og Slavepigen). R.K.O. 1950. I: Lee Sholem. M: Hans Jacoby & Arnold Belgard. F: Russell Harlan. Medv.: Lex Barker, Vanessa Brown, Robert Alda, Denise Darcel, Hurd Hatfield, Arthur Shields, Robert Warwick, Anthony Caruso, Tito Renaldo, Mary Ellen Kay, Shirley Ballard, Rosemary Bertrand, Gwen Caldwell, Martha Clemmons, Mona Knox, Josephine Parra, Jackee Waldron. D-Prm: 30/10–1950.

Tarzan's Peril. (Tarzan i Fare). R.K.O. 1951. I: Byron Haskin. M: Samuel Newman & Francis Swann. F: Karl Struss. Medv.: Lex Barker, Virginia Huston, George Macready, Douglas Fowley, Glenn Anders, Dorothy Dandridge, Alan Napier, Frederick O'Neal, Edward Ashley, Walter Kingsford. D-Prm: 13/8–1951.

Tarzan's Savage Fury. (Tarzan og Diamantjægerne). R.K.O. 1952. I: Cyril Endfield. M: Cyril Hume & Hans Jacoby. F: Karl Struss. Medv.: Lex Barker, Dorothy Hart, Tommy Carlton, Charles Korvin, Patric Knowles. D-Prm: 20/10–1952.

Tarzan And The She-devil. (Tarzan, Elefanternes Konge). R.K.O. 1953. I: Kurt Neumann. M: Carroll Young & Karl Kemb. F: Karl Struss. Medv.: Lex Barker, Joyce MacKenzie, Monique van Vooren, Raymond Burr, Tom Conway, Robert Bice, Michael Grainger, Mike Ross, Henry Brandon. D-Prm: 17/8–1955.

Tarzan's Hidden Jungle. (Tarzans skjulte Jungle). R.K.O. 1955. I: Harold Schuster. M: William Lively. F: William Whitley. Medv.: Gordon Scott, Vera Miles, Peter van Eyck, Don Beddoe, Jack Elam, Charles Fredericks, Richard Reeves, Rex Ingram, Madie Norman, Jester Hairston. D-Prm: 17/10–1955.

Tarzan And The Lost Safari. (Tarzan og den forsvundne Safari). MGM. 1957. I: Bruce Humberstone. M: Montgomery Pittman & Lillie Hayward. F: C. R. Pennington-Richards. Medv.: Gordon Scott, Robert Beatty, Yolande Donlan, Betta St. John, Wilfred Hyde White, George Coulouris, Peter Arne, Orlando Martins. D-Prm: 9/2–1959.

Tarzan's Fight For Life. (Tarzans Kamp for Livet). MGM. 1958. I: Bruce Humberstone. M: Thomas Hall Phillips. F: Miki Carter. Medv.: Gordon Scott, Eve Brent, Rickie Rorensen, Jil Jarmyn, James Edwards, Carl Benton Reid, Harry Lauter, Woody Strode. D-Prm: 17/10–1960.

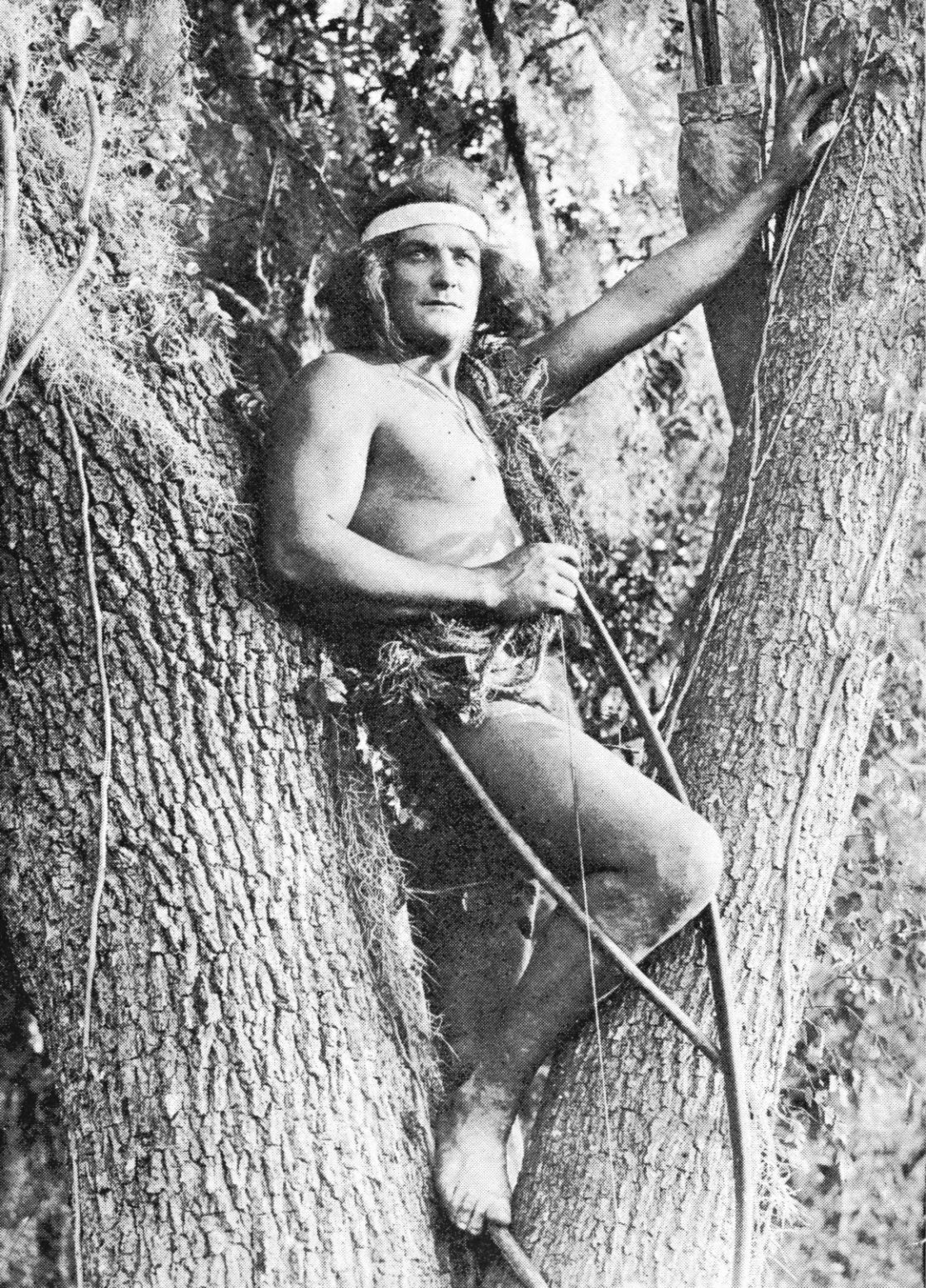
Tarzan's Greatest Adventure. (Tarzans største Eventyr). Paramount. 1959. I: John Guillermin. M: Berne Giler & John Guillermin. F: Skeets Kelly. Medv.: Gordon Scott, Sarah Shane, Anthony Quayle, Scilla Gabel, Sean Connery, Niall MacGinnis, Al Mulock. D-Prm: 3/4–1961.

Tarzan, The Ape Man. (Tarzan, Urskovens Konge). MGM. 1959. I: Joseph Newman. M: Robert Hill. F: Paul C. Vogel. Medv.: Dennis Miller, Joanna Barnes, Cesare Danova, Robert Douglas, Thomas Yangha. D-Prm: 26/12–1961.

Tarzan, The Magnificent. (Tarzan, Junglens Hævnet). Paramount. 1960. I: Robert Day. M: Berne Giler & Robert Day. F: Ted Scaife. Medv.: Gordon Scott, Jock Mahoney, Betta St. John, John Carradine, Alexandra Stewart, Lionel Jeffries, Earl Cameron, Charles Tingwell, Al Mulock, Gary Cockrell, John Sullivan, Harry Baird, Christopher Carlos, Peter Howell. D-Prm: 23/4–1962.

Tarzan Goes To India. (Tarzan og Elefanternes Konge). MGM. 1962. I: John Guillermin. M: Robert Hardy Andrews & John Guillermin. F: Paul Bleson. Medv.: Jock Mahoney, Simi, Mark Dana, Leo Gordon, Feroz Khan, Murad, Jai, Jagdish Raaj. D-Prm: 8/4–1963.

Tarzan's Three Challenges. (Tarzan, den Uovervindelige). MGM. 1963. I: Robert Day. M: Berne Giler & Robert Day. F: Ted Schaife. Medv.: Jock Mahoney, Woody Strode, Tsu Kobayashi, Earl Cameron, Salah Jamai, Anthony Chinn ,Robert Hu, Christopher Carlos, Ricky Der. D-Prm: 23/3–1964.

Under indspilning, 1965, ny Tarzan-film med Mike Henry, Sharon Tate.

Modsatte side: Jeanne Moreau og Brigitte Bardot i Louis Malles seneste film „Viva Maria".
Nederst: Terry-Thomas og Jack Lemmon i Richard Quines „How to Murder Your Wife", der er efter et manuskript af George Axelrod.
Bagsiden: Den næsten originale „Tarzan of the Apes", Elmo Lincoln i 1918.