

ningen. Som *Misrakis* smukke musikalske motiv, der gerne bryder frem, så snart der er en eller anden følelsesmæssig dækning for det i billedet, kunne man tænke sig noget tilsvarende for negativernes vedkommende; at de illustrerer særlige destruktive eller frustrerende sider ved livet i Alphaville el. lign. Men de optræder temmelig umotiveret og lader sig vanskeligt forstå som andet end pludselige påhit. De synes ikke dikterede af nogen speciel hensigt – andet end den at understrege filmens grafiske karakter.

„Alphaville“ er fotograferet med Ilford HPS og uden brug af kunstigt lys, hvilket giver billederne en sjælden plasticitet i overgangen fra lyst til mørkt (nærbillederne af *Akim Tamiroff*), og en effektiv skumringsagtig korntethed i gengivelsen af byens kunstige halvlys. Natacha er hele tiden klædt i sort og hvidt.

Alpha 60 stiller under sit første rutineforløb af Lemmy følgende spørgsmål: – Hvad er det, der forvandler nat til dag, mørke til lys? Og Lemmy svarer: – Poesien. Hvis man kan sige, at „Alphaville“s mørke er von Braun, dens lys Lemmy („Husk at *journaliste* og *justice* begynder med samme bogstaver!“), så er *Anna Karina* dens poesi. Der synes at bestå en hemmelig forståelse mellem hendes ansigt og kameraet, der indkredser og kærtegner hende med en smertelig omhed. Meget åbent udleverer Godard sig selv, men når derved nogle af sine smukkeste resultater. Hvad *Falconetti* engang var for *Anna Karina*, vil hun selv være for den næste generation, når den til sin tid sætter sig hen for at se „Livet skal leves“ og „Alphaville“. Smukkere ros kan man vanskeligt give hende.

Oystein Hjort.

BØGERNE

Se – det er bog

Ib Monty og Morten Piil (red.): „Se – det er film, II.“ 228 s. ill. Det Danske Filmmuseum og Fremads Fokusbøger, 1965. Kr. 13,-.

Bedre læsning om filmkunsten end den, antologien „Se – det er film“ tilbyder, gives ikke på dansk. Og der skal graves meget i den udenlandske litteratur for at få det samme udbytte. Det er dette arbejde, de to redaktører har sparet os for, samtidig med at de i svøb præsenterer os for både filmhistorie og -æstetik. Udvalget, hvis omfang vi nu med bind 2 begynder at ane rækkevidden af, forekommer – om ikke definitivt – så dog i høj grad vel-dokumenteret og autoritativt. Alliancen: et forlag med distributionsapparatet i orden, og Filmmuseet, der leverer de faglige kvalifikationer, synes ideel, og det ville være ønskeligt, om et sådant samarbejde også kunne etableres med fremtidige udgivelser for øje.

Bind 2 omfatter en relativt kort periode, men det er en periode, der til den ene side afgrænses af neorealismens gennembrud i Italien, til den anden af de store eneres film fra midten af halvtredserne; det er *Bresson*, *Buñuel*, *Ford*, *Kurosawa*, *Mizoguchi* og *Ozu*. Og mange flere.

Den let profetiske tone, *Zavattini* anslår i sit essay „Nogle ideer om filmkunsten“, er

ikke helt så realistisk som den filmstil, han stræbte efter som den ideelle, men hans stemmeføring fortæller bedre end alle hans æstetiske betragtninger – om hvis værdi man i parentes bemærket ikke altid føler sig lige overbevist – noget om neorealismens position i forhold til den omgivende produktion og afslører simpelt hen et tidsmiljø, et klima. Det er i sig selv værdifuldt, for det er nybrydningsarbejdet set indefra. Det er helt rigtigt at følge hans betragtninger op med *Karel Reisz*' fremragende essay om *de Sicas* og *Zavattinis* „Umberto D.“; det er med denne film, hvor *Zavattini* endelig ene mand er ansvarlig for manuskriptet, at han kommer nærmest sine idealer, der næppe nogen sinde ville være realisable i deres fulde konsekvens.

Betimeligheden i overhovedet at kalde neorealisme for neorealisme diskuteres af *Amédée Ayrre*, der ud fra både æstetiske og – især – filosofiske overvejelser foretrækker at kalde denne filmstil for fænomenologisk realisme. Det er interessant, at *Ayrre* – selv katolik – slutter med nogle betragtninger over neorealisme og katolicisme. Det forekommer mig, at man i almindelighed har hæftet sig for lidt ved denne side af sagen, der dog ikke er uden betydning, eftersom den italienske virkelighed, filmene skildrer, også er en katolsk virkelighed. Det ville være interessant engang at se dette spørgsmål behandlet isoleret. Mest åben-

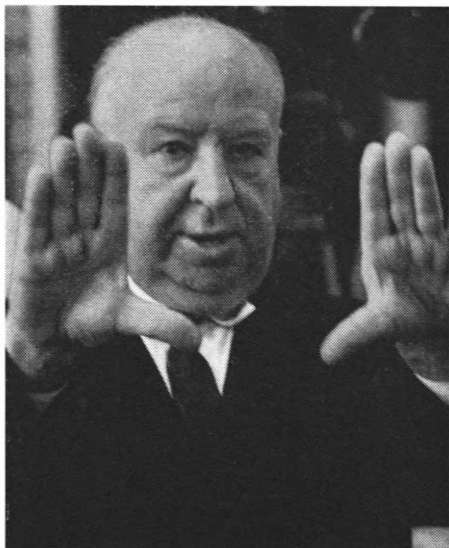
bart tages der stilling til katolicismen hos Rossellini, der f. eks. i „Viaggio in Italia“ – den af hans film, museet senest har vist – åbenlyst bekender sig til en katolsk sindet mirakeltro. Men dette gælder en lang række af hans film, og Rossellinis forhold til katolicismen behandles da også ret indgående af *Henri Agel*. Det er glædeligt at se, at Rossellini har fået en plads i bogens sammenhæng; herefter skulle der ikke være nogen undskyldning for den undertiden temmelig platte opfattelse af ham, der gerne doceres herhjemme. Hele hans produktion fortjener en nyvurdering, ikke mindst på baggrund af den betydning han har haft for fransk film i de senere år; en betydning, som de unge franskmænd åbent vedkender sig.

I det hele taget rummer dette bind rigeligt med stof egnet til at ryste det brede flertal i konventionerne. Det gælder den stedmoderligt behandlede western, der her behandles positivt af *André Bazin* og *Lindsay Anderson*. Sidstnævnte leverer med sit essay om *John Ford* bogens smukkeste bidrag, en karakteristisk i store træk forenet med en fin analyse af enkelte indstillinger giver det præcise og samtidig nuancerede billede af Fords kunst.

Det gælder den amerikanske kriminal- eller gangsterfilm, der udmærket anbringes i en større sammenhæng af *Pierre Marcabru*. Dog savner man en fyldigere vurdering af *Hitchcock* end den, han leverer. Men det kommer måske i næste bind? Det gælder også den japanske film, her oplyst ved fyldige uddrag af *Anderson* og *Richies* bog, „The Japanese Film“, der tilsammen giver en god indføring i både stil, teknik, og i de tre store instruktører, Kurosawa, Mizoguchi og Ozu. Man må håbe, at dette kapitel kan åbne for en større fortrolighed med de få japanske film, der vises i Danmark. Det ville være tiltrængt.

Og det gælder musicalen, der vistnok ikke har megen klangbund herhjemme, når man ser bort fra de senere produktioner, der profiterer på teatrenes familiesucceser „West Side Story“, „My Fair Lady“. Kapitlet om musicalen har interesse ikke mindst derved, at det er skrevet af danske kendere, *Jørgen Stegelmann* og *Erik Ulrichsen*. Stegelmans lidt anstrengte reklame for „Showfilmens förvandling“ i forrige nummer af „Kosmorama“ forekommer unægtelig lidt ilde anbragt, al den stund uddraget af den, der her første gang bringes på dansk, anbefaler både sig selv og bogen.

Men det frister til en kættersk tanke. Hvad med et afsluttende fjerde bind, et appendix til antologien indeholdende et udvalg af de bedste danske filmessays? At det udmærkede



Hitchcock – i egen ramme.

også kan præsteres af danske skribenter (selv om det hårdnakket dementeres gang på gang) viser Stegelmans og Ulrichsens bog tydeligt nok, og der findes utvivlsomt mangt og meget blandt Filmmuseets indledninger, der fortjener at reddes fra støv og glemsel.

Foreløbig er vi mere end tilfredse med tingenes gang. Der er her skabt et fundament for den alvorlige filminteresse, og når det store *vue* engang skal tages over film litteraturen på dansk, må man kunne tale om et før og efter „Se – det er film“. Den stiller fremtidige udgivelser i et krævende lys. *Øystein Hjort*.

To metoder

Robin Wood: „Hitchcock's Films“ og Peter Cowie: „The Cinema of Orson Welles“, begge A. Zwemmer Limited, London 1965.

Hitchcocks film kan sammenlignes med fikserbilleder, der utvivlsomt til stadighed vil fascinere filmkritikere og stimulere dem til at opdage de mærkeligste figurer kamoufleret i de almindeligste omgivelser. Det var den franske filmkritik, der indledte dette studium; og nu følger de skarpsindige engelske kritikere omkring tidsskriftet „Movie“ efter og giver os deres version af mesteren, der heldigvis selv synes ganske upåvirket af at blive gransket på kryds og tværs.

„Movie“-skribenten *Robin Woods* Hitchcock-bog er det mest imponerende stykke nyere film-