KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT

12. ÅRGANG JULI 1966 **75**

Indhold

Repertoiret 180
Filmskolen (leder) 181
En filmskolas läroår 182
Danmarks første filmskole 186
3 italienere (Rosi, Pasolini, Olmi) 189
Ollie Hi, Stan Ho (Laurel & Hardy) 198
Marx Brothers 205
Læserbreve 208
Cannes 1966 209
Samtale med Henning Carlsen 212
Filmklubberne 213

Filmene:

„Boudu sauvé des eaux" 215
„La Baie des Anges" 216
„Bande à part" 218
„The Sandpiper" 220
„Le Feu follet" 221

Bøgerne:

Pauline Kael: „I Lost It at the Movies" 223
William F. Nolan: „John Huston, King Rebel .. 224

Tidsskrifterne 225
Filmindex LXXIX (Jacques Demy) 226
Filmindex LXXX (Agnès Varda) 226
Minikritik 227

Forsidebilledet: Mr. Stanley Laurel og Mr. Oliver Hardy behandles af Ole Just Astrup i artiklen „Ollie Hi, Stan Ho" på s. 198.

Side 178 øverst: Tyskeren Volker Schlöndorff vakte opmærksomhed i Cannes med sin filmatisering af Robert Musils roman „Der junge Törless", og (nederst) Alains Resnais' „La guerre est finie", der var forment adgang til festivalen, samlede de sande entusiaster ved en sen særforestilling. Se Cannes-rapporten s. 209.

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 15/3–22/5 1966 (redaktionens slutning). Længden i m er efter Statens Filmcensurs opgivelse. Længden i min. er målt med stopur. Når tiden afviger væsentligt fra censurens opmåling, anføres først censurens opmåling i m, derefter omregnet til min., og til sidst minuttiden ved gennemsynet med angivelsen „stopur".

LA BAIE DES ANGES (Englebugten), Frankrig 1963. Anmeldt i dette nr.

BANDE À PART (Outsiderbanden), Frankrig 1964. Anmeldt i dette nr.

BOUDU SAUVÉ DES EAUX (Da Boudu blev reddet op af vandet), Frankrig 1932. Anmeldt i dette nr.

BUS RILEY'S BACK IN TOWN (Ungt begær), USA 1965. *William Inge*-fortælling i lilleby-miljø om en ung mand og en femme fatale. Debutanten *Harvey Hart* har iscenesat med glimt af vid og følsomhed, men de overlækre farver og *Ann-Margret* trækker slemt fra. Inge krævede sit navn fjernet fra forteksterne på grund af udenforstående indblanding. (2550 m – 94 min.).

LA DECIMA VITTIMA (Det tiende offer), Italien 1965. *Petris* hidtil sidste film vidner ikke om nogen lykkelig udvikling hos ham. En alt for inkonsekvent fremtidsvision, hvor den overfladiske brug af elementærfarver, op art-effekter o. lign. afspejler hele filmens similiholdning. (2540 m – 89 min.).

GIFT, Danmark 1966. *Knud Leif Thomsens* billede af det demoraliserede Danmark af i dag er fyldt med arrogance og tarvelig misantropi og er i al sin vulgaritet en særdeles deprimerende oplevelse. (2705 m – 97 min.).

I GIORNI CONTATI (Det er nu), Italien 1962. I sin anden spillefilm er *Elio Petri* meget up to date i sin historie om menneskets fremmedgørelse og ensomhed i det moderne samfund, men tomheden skildres lovlig tydeligt og lidt for upersonligt i den gængse manér. (2710 m – 98 min.).

HÄR BÖRJAR EVENTYRET (Her begynder eventyret), Sverige 1965. I sin tredie spillefilm beskriver *Jörn Donner* melankolsk-indfølt sin hjemby Helsingfors, men forholdet mellem de to personer er skildret i den mondænt-kedsommelige stil, og efterhånden tvivler man om, at Donner har noget særlig vedkommende at meddele os. (2395 m – 84 min.).

IN HARM'S WAY (Første sejr), USA 1965. *Otto Preminger* har forlystet sig med at lave en hel antologi over flådefilm, perfekt i „Ay, ay, Sir"-stilen, hvor alle hele tiden møder hinanden. Men Preminger er især interesseret i det taktiske spil blandt officererne, mindre i fjenden. Filmen er tydeligt optimistisk, og ikke så farlig i skildringen af spillet om magten som „Storm over Washington". (4360 m – 158 min.).

LAUREL AND HARDY'S LAUGHING 20's (Grin med Gøg og Gokke), USA 1965. *Robert Youngson* er i sin gennempløjning af den amerikanske farce nået til *Gøg og Gokke,* som præsenteres i scener fra deres bedste stumfilm, garneret med andre af tidens komikere, der sætter dem i yderligere relief. Se i øvrigt artiklen om Gøg og Gokke i dette nr. (2490 m – 91 min.).

THE LOVED ONE (Stemningsfuld begravelse), USA 1965. *Tony Richardsons* anden Hollywoodfilm ajourfører *Waughs* roman og er lidt for forhippet på at udvide Amerika-satiren. Ender i rumalderen og i alt for bastant farce, men har vittige detaljer og er især ondskabsfuldt spillet. Iscenesættelsen i den moderne „levende" stil, ikke altid lige velbegrundet. (3380 m – 118 min.).

LUCKY JOE (Gangsterbandens skræk), Frankrig 1964. *Michel Deville*s både vittige og vemodige gangsterfilm bekræfter, at Deville stadig er et talent, af hvem man har lov til at vente sig det meget store. „Lucky Joe" skal navnlig ses for Devilles beherskelse af de følelsesmæssige associationer fra scene til scene. (2330 m – 81 min.).

THE PAWNBROKER (Pantelåneren), USA 1964. *Sidney Lumet* gymnasticerer ordentligt med sine filmtekniske færdigheder i denne anstrengte beretning om Sol Nazermans forsøg på at gemme sig for tilværelsen. *Rod Steiger* leverer en af sine store og nervepirrende præstationer. (3170 m – 114 min.).

THE SANDPIPER (Du skal ikke begære), USA 1965. Anmeldt i dette nr.

SEANCE ON A WET AFTERNOON (Bag lukkede skodder), England 1964. *Richard Attenborough* og *Bryan Forbes* fortsætter med at dyrke den intelligent planlagte og minutiøst velplejede thriller på det kultiveret underholdende plan. Forbindelsen mellem virkeligheden og filmens sirlige realitet er ikke helt overbevisende. (3175 m – 115 min.).

Elizabeth Taylor og Richard Burton i Minnellis „The Sandpiper" (Du skal ikke begære).

film-skolen

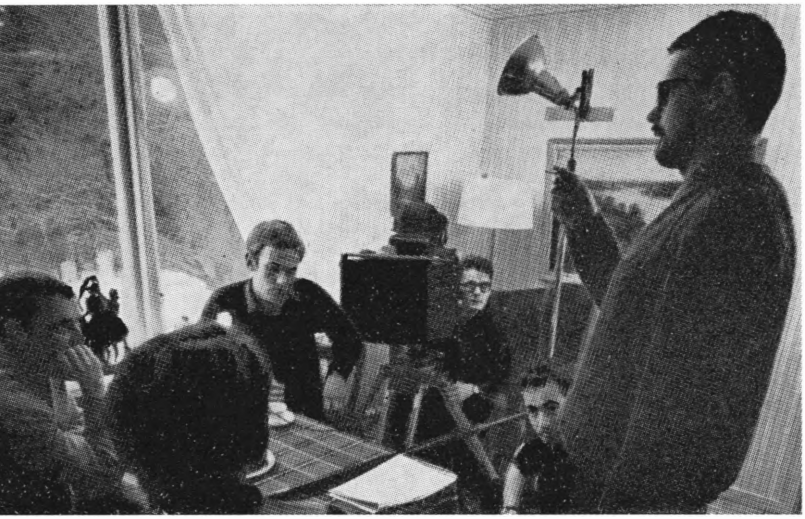
Så fik vi da endelig realiseret drømmen om den filmskole, som har spøgt i alle diskussioner om dansk film i snart mange år. Mens dette skrives, er rektor *I. C. Lauritzen* og skolerådet ved at gennemgå de ca. 150 ansøgninger om optagelse på skolen, og når dette læses, har man formodentlig fundet frem til de lykkelige 10–15 få, som skal lære at lave film.

Om erfaringerne fra den svenske filmskole, der vel nok til en vis grad vil være mønster for den danske, skriver rektor *Rune Waldekranz* andetsteds i dette nummer; om den svenske filmskole har initiativtageren *Harry Schein* udtalt (i et interview i „Jyllands-Posten" 17.1.1966), at han aldrig har fundet tanken om filmskolen betydningsfuld eller nødvendig. „Det var et klassisk, politisk ønskemål, irrationelt, men realistisk. Mange ville have den – så fik vi den". Men Schein mener, at de virkelige talenter ville komme frem, uanset om man har en filmskole eller ej. Det er naturligvis rigtigt, at de store talenter ikke skabes på filmskoler. Tværtimod trives de næppe godt sådanne steder. Det er karakteristisk, at f. eks. den franske filmskole praktisk taget ikke spiller nogen rolle i fransk films udvikling, hvor det er det individuelle talent, der tæller. Der er heller ikke megen raison i at henvise til østlandenes filmakademier. I et land med en statsdirigeret filmproduktion er der jo simpelthen ikke anden vej ind i produktionen. Filmskolen er især blevet skabt i autoritære stater. Filmskolen i Moskva er verdens ældste, „Centro Sperimentale di Cinematografia" i Rom blev skabt af *Mussolini,* og også *Hitler* fik sin filmskole i slutningen af trediverne.

Nu ligger der næppe nogen tanker om statsavl bag den danske filmskole. En større fare end i den statskontrollerede undervisning ligger i den omstændighed, at en filmskole kan indsnævre sig til at blive en rugekasse for selvspejlende privilegerede unge. Med den megen tale om værdien af at skabe et *filmmilieu* må man ikke se bort fra det farlige i at skabe et milieu, som er sig selv nok, og som er ude af kontakt med den omgivende virkelighed. En anden fare, og den har jo været åbenbar ved filmskolen i Lodz, er den, at en skole kan skabe en vis akademisme, kan frembringe dygtige dukse, der har lært sig alt om, hvordan man laver film, men som ikke ved, hvorfor man laver film.

Men der er ingen grund til at tage sorgerne på forskud. Selvom man naturligvis ikke kan vente, at alt i dansk film nu vendes til det bedre, er det indlysende, at i en filmproduktion som den danske, der i årevis på få undtagelser nær har frembragt værker omkring det kunstneriske nulpunkt, må ingen forsøg på at forbedre forholdene skyes. I et land, hvor selskaberne ikke har været meget opsat på at give nye talenter chancen, og hvor eventuelle talenter er for frygtsomme og passive til selv at bane sig vejen, er det klart, at der er særlig behov for en skole, der kan skabe muligheder for at fremelske sådanne talenter.

Hvad man først og fremmest må ønske for skolen er, at den må få arbejdsro og tid til at udvikle sig. Det er ikke særligt opløftende at konstatere, at man allerede nu blandt de veletablerede filmfolk begynder at skændes om filmskolen. Naturligvis kan man ikke lære at blive kunstner, men der er dog stadig en del danske filmfolk, som ikke ville have taget skade af at have vidst lidt mere. I værste fald kan filmskolen måske blive den institution, som de ægte rebeller kan skabe i protest mod, jvf. kunstakademiet. Det vil tage tid og koste penge at gøre forsøget med filmskolen, men hvis den ikke kommer til at koste mere hvert år end en dansk film af den gængse standard, er pengene godt givet ud, selvom den ikke hvert år kan dimittere en *Antonioni.* Lad os håbe for den, at den må undgå indblanden fra dem, der måler succes i hurtige og kontante resultater, og lad os håbe, at den må blive rammen om mange frugtbare slagsmål om filmkunsten.



Fra optagelsen af en filmskolefilm: Gösta Ågrens „Tillgripa våld".

en filmskolas läroår

RUNE WALDEKRANZ

Med utgången av maj månad detta år lämnar den första elevkullen Svenska Filminstitutets filmskola. Den utbildning på tre linjer – regi, foto, ljudteknik – som påbörjades för tolv elever i september 1964 är därmed avslutad. De första årenes verksamhet på filmskolan måste med nödvändighet få karaktären av experiment. Bärkraften i de principer som låg till grund för skolans utbildningsplan utsattes redan från början för ett avgörande prov. Inte oväntat kom teorierna ofta i hård kollision med verkligheten. Hur pass effektivt filmskolans träningsprogram trots allt varit, det kommer kanske de fyra „examensfilmerna" att utvisa. Vid starten hade vi sex regielever men två lämnade redan efter de första terminerna skolan i hopp om att omedelbart få tillfälle att kasta sig in i en långfilmsproduktion. När detta skrives befinner sig tre av regielevernas slutfilmer alltjämt i produktion. Likväl kan lärarkollegiet redan nu på goda grunder summera sina intryck från de två första filmskoleåren och försöka dra nytta av dem. En genomgång av erfarenheterna under skolans läroår leder till att vi på viktiga punkter måsta tänka om. Vi gör det gärna, ty den enda omistliga principen för en filmskola är nödvändigheten av flexibilitet, av ständig anpassning till verkligheten, av kontinuerlig förnyelse.

En filmskola får lika litet som någon annan pedagogisk institution vara ett självändamål. Vår skola tar sikte på en speciell sektor av svenskt kulturliv: den svenska filmproduktionen. Med hänsyn till metoden för skolans finansiering är det vår uppgift att bidra till en kvalitetshöjning av den svenska långfilmen. På många vis är detta en pretentiös och krävande målsättning och någon påtaglig utdelning kan den troligen först ge i en framtid. För lärare och elever ligger det dock en stor eggelse i att försöka göra denna framtid till en inte alltför avlägsen realitet.

Den målmedvetna inriktningen på den svenska långfilmens behov av förnyelse och föryngring gör att filmskolan måsta få en utformning som till stora delar skiljer den från

de äldre och i viss mening mer akademiska skolorna i Moskva, Rom, Paris och Lodz. Filminstitutets verkställande direktör, *Harry Schein,* besökte hösten 1963 dessa filmskolor för att undersöka i vilken mån de kunde tjäna som förebilder. Gemensamt för samtliga dessa skolor är ju att de lägger stor vikt vid teoretisk undervisning och endast i begränsad utsträckning (eller mycket sent) låter eleverna syssla med praktisk inspelningsverksamhet. Samtliga står öppna för en stor kader av utländska studenter och tjänar därigenom som instrument för en internationellt inriktad statlig kulturpolitik.

Grundlinjerna till filmskolans utbildningsprogram drogs upp av studierektor *Bertil Lauritzen* och av mig, hela tiden i nära samråd med Harry Schein. Den bärande principen i vårt program var att utbildningen i alldeles övervägande grad skulle ske genom praktisk verksamhet. Skolan skulle fungera snarlikt en produktiv filmateljé, vara en workshop, en bikupa för filmisk aktivitet. Arbetsprincipen „learning by doing" förutsatte en lärarkår av erfarna och yrkeskunniga experter. I konsekvens härmed hämtades skolans lärarkrafter från filmindustrin. Filmskolans produktionschef, *Lars Werner,* togs från sin producentverksomhet hos Nordisk Tonefilm; fotolärare *Göran Strindberg* övergav till skolans förmån tankarna på en fortsatt karriär i kontinental produktion. Läraren i ljudteknik, *Pelle Lönndahl,* tidligare mångårig ljudingenjör hos Sandrews, lämnade sin plats hos Sveriges Radio. Den tekniska utbildningen började under de gynnsammaste premisser, och vi har all anledning förmoda att den går mot allt större effektivitet.

Den teoretiska undervisningen fick däremot ett ganska styvmoderligt tillmätt utrymme: för filmens historia och estetik anslog måndagar och torsdagskvällar. Likväl har filmskolan varje skolår hunnit med att visa och diskutera ett hundratal klassiska och moderna filmer. Riktgivande har dock hela tiden den moderna filmen varit.

Filminstitutets styrelse hade tillförsäkrat filmskolan en årlig budget på omkring 1 miljon kronor, vilket gjorde det möjligt att driva en utbildning med tonvikten lagd på produktion. Under de två skolåren beräknades varje regielev kunna genomföra 5 inspelningar av varierande längd. Redan det första året fick regieleverna således tämligen fria händer att producera tre korta övningsfilmer, visserligen på en hårdt begränsad budget. Inspelningstiden tilläts inte överskrida en vecka. Däremot gavs en generös tilldelning av råfilm, emedan två av dessa filmer upptogs på 16 mm.

Filmskolans ledning utgick ifrån att eleverna när de kom till skolan hade ett ackumulerat uttrycksbehov. De borde därför få möjlighet att „filma av sig" sina mest påträngande idéer och uppslag i en första fri inspelning, innan de tog itu med en metodisk kursträning. De borde, tyckte vi, få en stimulerande upplevelse av fri workshop redan vid starten. Denna i och för sig tilltalande teori fick tyvärr ett inte lika odelat positivt resultat, när den prövades i praktiken. De första workshopfilmerna gav de ännu otränade regieleverna ett omfattande klippmaterial: de simmade i film och hade svårt att ta sig i land igen. Av de högtflygande intentionerna fanns ofta bara spillror kvar. „Debâclet" hade främst två orsaker: dels fick regieleverna inspela manuskript, på vilka lärarna inte gett andra synspunkter än att de skulle vara financiellt och teknisk möjliga att förverkliga, dels att regieleverna arbetade med elevkamrater som var lika otränade som de själva. Med ett professionellt inspelningsteam hade de „debuterande" regissörerna kanske lyckats bättre. Men det bör kanske inte helt glömmas att i några fall gav redan de första terminerna förbluffande goda resultat. Den första filmen som inspelades av filmskolan, *Sverker Hällens* „Den vita duken", fick i höstas – den var då den enda av filmskolan anmälda – ett pris av Filminstitutets premienämnd. Under det första året inspelades även *Jonas Cornells* „Hej", en lek med identiteter (*Godards* ironi och Cornells), vidare *Bertil Sandgrens* färgfilmsexperiment „Extensions", två filmer som väl försvarar sin plats i modern svensk kortfilm. Samtliga tre var fotograferade av *Lars Swanberg.* Det kan tilläggas att fotoeleven *Jörgen Persson* under sin tredje termin utlånades till Europafilm för att där tjänstgöra som chefsfotograf under inspelningen av *Bo Widerbergs* film „Bland sunar och mods".

Filmskolan kräver inte av regieleverna att de skall lyckas redan med sina övningsfilmer. En gammal erfarenhet säger att det inte alltid är av framgångarna som en konstnär lär sig mest.

Ofta är det just av misstagen han kan dra de största lärdomarna. Det för filmskolan mest angelägna är att eleverna där förmår utvecklas och mogna, i relativt lugn. Inte att de vinner lätta framgångar som kanske ger dem en förrädisk säkerhet. Om lärarna gav dem större hjälp skulle filmerna snabbt närma sig en professionell standard men de skulle inte längre vara övningsfilmer. På filmskolan har eleverna en unik frihet att misslyckas. Snart, ute i den hårda konkurrensen, har de inte längre råd med fruktbara misslyckanden.

Det har från början varit en av filmskolans principer att inte anställa fasta regilärare. Vi har den uppfattningen att regikonst är en mycket individuel färdighet. Även om vi har förmånen av att få inspirerande föreläsningar och en lärorik kritik av elevfilmer av *Ingmar Bergman,* Bo Widerberg eller av utländska gäster som *Truffaut, Kozintsev* och åtskilliga andra, så önskar vi att eleverna inte skall söka kopiera någon av de stora mästarna och föregångarna. De skall givetvis lära av dem men på ett självständigt sätt. Vi anser det bra om regieleverna på egen hand kan söka sig fram till en för deras intentioner adekvat filmisk form. Under tiden på filmskolan kommer de medan de ännu söker ett personligt filmspråk att producera omogna och kanske misslyckade filmer. Väsentligt är ju bara att de tack vare filmskolan får en erfarenhet som främjar deras utveckling. Med lite tålmod – och en skolas uppgift är också att visa tålmod – kommer vi säkert att uppleva resultat som motiverar Filminstitutets stora ekonomiska satsning.

Förra hösten tog filmskolan in sin andra elevkull, som denna gång förutom de tre fotoeleverna och de tre ljudteknikerna bara bestod av fyra regielever. På filmbranchens direkta önskan införde vi på skolan en linje för utbildning av inspelningsledare, som medgav två platser. Blandningen av filmskola och workshop under samma termin tillämpades hösten 1965 något modifierad. Likväl bekräftade erfarenheten av de nya elevernas första filmer att fri produktion med lika oerfarna regissörer och tekniker gav ett övervägande otillfredsställande resultat. Redan i december beslöt lärarkollegiet att till hösten 1966 i väsentlig grad revidera utbildningsprogrammet.

Både skolans inspektor, Ingmar Bergman, och Harry Schein har med instämmande godtagit att filmskolans studieplan för framtiden markant delar utbildningstiden i ett skolår och ett workshop-år. Under det första året kommer eleverna således att genomgå en effektiv metodisk träning i filmens olika komponenter, innan de får tillfälle att producera film på egen hand. Men de teoretiska kurserna i filmteknik kommer inte heller i fortsättningen att dominera, de kommer endast att vara säkrare inprickade på schemat. Filmskolan ämnar framdeles bedriva en metodisk övning i manuskriptarbete. Därvid kommer man att använda sig av givna förlagor. I preciserat övningssyfte skall varje regielev under det första året med varierande team genomföra fyra produktioner av tvådagarskaraktär. Av dessa bör en vara dokumentär och en bygga på ett förelagt dialogavsnitt (lika för alla). Varje regielev skall vidare med varierande team genomföra två produktioner, för vilka han har en vecka till förfogande och som tidligare med fastställd maximibudget. Till dessa produktioner kommer skolan att tillhandahålla eleverna dels litterära förlagor, dels utarbetade scenarios. Men eleverna har redan under första året möjlighet att alternativt framlägga egna manuskript som om de godkännes av kollegiet redan då kan gå till inspelning.

Liksom tidligare lägger filmskolan den största vikt vid klippträningen. Den är utbildningens a och o. Det är vid klippbordet som eleverna – på alla linjer – får den rätta inkänslan i och förståelsen av filmmediet. Skolan har som klipplärare deltidsanställda, alltjämt professionellt verksamma experter: fru *Ulla Ryghe,* som är Ingmar Bergmans filmklippare, och *Carl-Olof Skeppstedt.* För den kontinuerliga uppföljningen av undervisningen tjänstgör en fast klippassistent, fru *Margit Nordqvist.*

Eleverna går under sin utbildning – enligt den nya planen – trappstegsvis mot allt större frihet. Det andra året blir således ett renodlat workshop-år. Eleverna förutsättes då ha fått så stor teknisk färdighet att de till fullo kan utnyttja den konstnärliga frihet filmskolan är angelägen att ge dem. Det första årets metodiska, skolmässiga utbildning med fastlagda lektionstimmar kan givetvis för självständiga och temperamentsfulla regielever kännas som ett tvång och ett hinder – särskilt om de av en beundrad regissör fått höra att filmskapande, det är något man lär sig på några timmar. Men

bortsett från att en gedigen teknisk kunskap ger regieleven större säkerhet och självtillit, så har filmskolan en betydelsefull uppgift inte minst däri att den utbildar en ny generation av filmfotografer, ljudtekniker och inspelningsledare.

Genom den samtidiga utbildningen av regi- och teknikerelever bliv den kontinuerliga övningen i samarbetets konst en av filmskolans mest positiva sidor. Även på manuskriptområdet är den kollektiva utbildningen en markant faktor. Manuskripten till de fyra produktioner (alltså ej längre fem) som regieleverna skall prestera under sin skoltid kommer i god tid före inspelningen att ventileras på seminarier, vid vilka skolans samtliga elever skall deltaga. Under manuskriptdiskussionerna har samtliga regieelever yttrandeplikt. Diskussionerna utgår från elevernas inlägg och först i sista hand yttrar sig lärarna.

Under workshop-året har regieleven full rätt bestämma över sina egna projekt, givetvis inom ramen för en fastställd budget. Skulle eleven framlägga ett förslag som överskrider budgeten, kan kollegiet anlita en reservebudget om det finner det föreslagna manuskriptet särskilt värdefullt.

Det är naturligtvis något av en truism att säga att en filmskola aldrig kan skapa en konstnärlig talang, den kan bara ge den medfödda begåvningen möjlighet att på grundval av goda tekniska resurser utveckla och pröva sin egenart. Det formella eller tekniska kunnande filmskolan bibringar honom förbättrar hans utsikter att kunna förverkliga sina intentioner. Skolan kan och bör ge honom gynnsamt klimat att utvecklas inom.

För regieeleverna fungerar filmskolan delvis som ett förlängt test. Och vi kan efter de första åren med gott samvete våga påstå att professor *Arne Trankells* grundliga testprocedur vid intagningarna inte har varit missvisande.

Under de första åren av en skolas verksamhet – i synnerhet när det är fråga om en helt ny institution – är det kanske oundvikligt att irritationsmoment och missförstånd i kommunikationen mellan lärare och elever uppstår. Liksom mellan eleverna inbördes. I institutioner som hyser starka, individualistiska konstnärpersonligheter kan det knappast undvikas att det uppstår spänningar och en samarbetets problematik. Att det sjuder och jäser i bikupan är ett hälsotecken – även när surret har en kritisk accent.

En väsentlig uppgift har filmskolan inte minst däri att den utbildar inspelningsteam som kommer att vara jämnåriga med de förmodligen lika unga regissörer vilkas konstnärliga intentioner de i framtiden på bästa sätt skall hjälpa till att förverkliga. Filmskolan kan på denna väg komma att bidra till en markant föryngring av de svenska produktionslagen. Vi får regissörer och tekniker som inte bara är insatta i ett specialfack utan som också har en gedigen erfarenhet av alle de komponenter som gemensamt skapar en god film. För filmernas kvalitet kommer det säkerligen att få stor betydelse att filmfotografer, ljudtekniker och inte minst produktionsledare talar samma konstnärliga språk som regissören, att hela inspelningsteamet upplever och ser på verkligheten på ett närbesläktat vis.

Mer eller mindre markant har varje filmskola sin egen metod, sin egen väg att gå. Det är därför tveksamt om den svenska filmskolan har några för andra nyttiga lärdomar att visa upp. Men kanske bör jag inte försumma att som slutkommentar tillägga att vi funnit att en treårig filmskola skulle vara en mer idealisk utbildningsform, alltså en skola som fungerar efter principen tre terminer skolutbildning – tre terminer workshop.

Våra erfarenheter bejakar således inte utan emfas den proposition som ecklesiastikdepartementet nyligen framlagt för riksdagen. Enligt denna kommer Filminstitutets filmskola att integreras i den institution för de dramatiska konsterna som enligt förslaget skall inrymmas i Filminstitutets planerade nybyggnad. Den utredning – i vilken Bertil Lauritzen medarbetat – som ligger till grund för propositionen föreslår gemensam utbildning av bl. a. teaterns, radions, televisionens och filmens regissörer i en treårig skola. Denne utbildning medger efter en elementär skolning under tre terminer i samtliga dramatiska media en specialisering som på filmsidan kommer att innebära en verksamhet av ren workshop-karaktär. Onekligen har den regissör som fått utbildning i tre närbesläktade media (teater, film, TV) en större valmöjlighet och därigenom också i ansenlig grad konstnärlig integritet.

Danmarks første filmskole

Arne Krogh

Filmsskolen.

Undervisning i **Filmens Teknik, Enkelt- og Sammenspil — Plastik — Fægtning — Maskering** osv.

Blandt Lærerkræfterne: de **udmærkede Filmskunstnere**

Olaf Fønss

og

Aage Hertel.

Skolen begynder **1. December.** Undervisning **5 Dage om Ugen 4 Timer daglig** -- ialt **80 Timer maanedlig** for et **maanedligt Honorar** af 35 Kr. — **Lokale: Frederiksberg Allé 11, Nyrups Lokaler.**

Indmeldelse hver Dag paa **Webers Hotel, Vesterbrogade 11 -- Kl. 12—2 og 6—8.**

Svend Kornbeck.

Om vi har haft filmskole før i Danmark?

Ork ja – ak ja.

Næste år er det 50 år siden, den første danske filmskole lagde ud. Og det var en filmskole af dimensioner. Omkring 100 elever, hvoraf ca. halvdelen var udlændinge, og nogle af den danske films bedste navne var lærere.

Det begyndte i det krigens år 1917 om foråret. „Nordisk Films Kompagni" havde tænkt på at oprette en elevskole på atelierne i Valby med den udmærkede skuespiller *Svend Kornbeck* som leder. Men i løbet af sommeren strammede de økonomiske vanskeligheder sig for selskabet, der allerede havde tabt mange af de udenlandske forbindelser. Nu blev det nødt til at slippe både det store russiske marked og det tyske marked, som den nyopdukkede sammenslutning „UFA" overtog, og det påførte „Nordisk Films Ko." et tab på 5 millioner. Under disse omstændigheder truede selskabet med helt at indstille produktionen, og elevskolen blev selvfølgelig ved samme lejlighed opgivet.

Svend Kornbeck slap imidlertid ikke tanken, men henvendte sig til *Olaf Fønss* og *Aage Hertel* for at få dem med til at oprette en privat elevskole. Han vandt dem for tanken, og i november 1917 indrykkede man en annonce i pressen. Der meldte sig 400 aspiranter, bl. a. 2 svenske friherrer, en kineserinde og en dansker med træben. Man havde lejet Nyrops selskabslokaler i Frederiksberg allé 11, der sag-

tens kunne rumme de første 100 elever, men så måtte man også sige stop. Kornbeck udtalte til pressen: „Det, der mangler ved vore i øvrigt fortræffelige danske Film, er, hvad man kunde kalde: 2det og 3die Plan; mens Hovedkræfterne i Reglen spiller fortrinligt, staar hele det øvrige Apparat stille, saasnart man kommer til et stort, bevæget Optrin. Grunden er, at disse Filmens Statister er tilfældige Folk, som ikke har lært noget, mens de tilsvarende Folk i Amerika har *lært* deres Metier paa Filmskolerne derovre. Den ideale Filmeur er den hos hvem plastisk og dramatisk Evne er forenet. Plastiken bliver derfor et Hovedfag. Desuden skal læres Fægtning og Boksning."

Kgl. balletdanser *Aage Eibye* skulle indpode de unge holdning og anstand, plastik og menuet og lære de unge herrer at hilse med ridderhat og de unge damer at bevæge sig med slæb. Aage Hertel, som var specialist i maskering, skulle lære de unge denne vanskelige kunst, og *Alma Hinding,* hvis force lå i det mimiske, skulle mime scener med eleverne, idet man tænkte sig, at det foregik foran filmfotografens objektiv.

Filmteknik, fotografi og klipning underviste man ikke i, det gik jo af sig selv og udførtes af de udmærkede personer, som fandtes på atelierne.

Dramatikken lagde man derimod megen vægt på. Man spillede både *Oehlenschläger, Schiller, Sven Lange* og *Oscar Wilde. Robert Neiiendam* blev engageret til at indstudere „Tartuffe", og efterhånden måtte man udvide lærerstaben med *Alfred Cohn* og *Nicholai Brechling* fra „Casino" og *Christel Holch* og *Ellen Rassow* fra „Nordisk" og *Arne Weel* fra „Scala".

I foråret 1918 blev Alfred Cohn skolens rektor, da Kornbeck skulle til Norge, og man knyttede yderligere forfatteren *Fritz Magnussen* til skolen. Han havde i forvejen startet en skole for vordende manuskriptforfattere tilskyndet af *Jens Locbers* bog om „Hvordan skriver man en film", som var udkommet i 1916. Ja, det var sandelig læreår dengang.

Man stillede naturligvis også særlige krav til de elever, der søgte ind på skolen: „De maatte først og fremmest have Kultur, ellers nyttede det ikke, de forsøgte sig, og saa skulde de indmeldes af deres Forældre."

Det var en stor og seriøs skole, „selv om der forekom megen Spøg og Skæmt", og i den lille restaurant, der hørte til, var der sandelig filmklima; „man hørte Fransk og Russisk, Tysk og Skandinaviske Sprog summe om Ørene paa den Indtrædende".

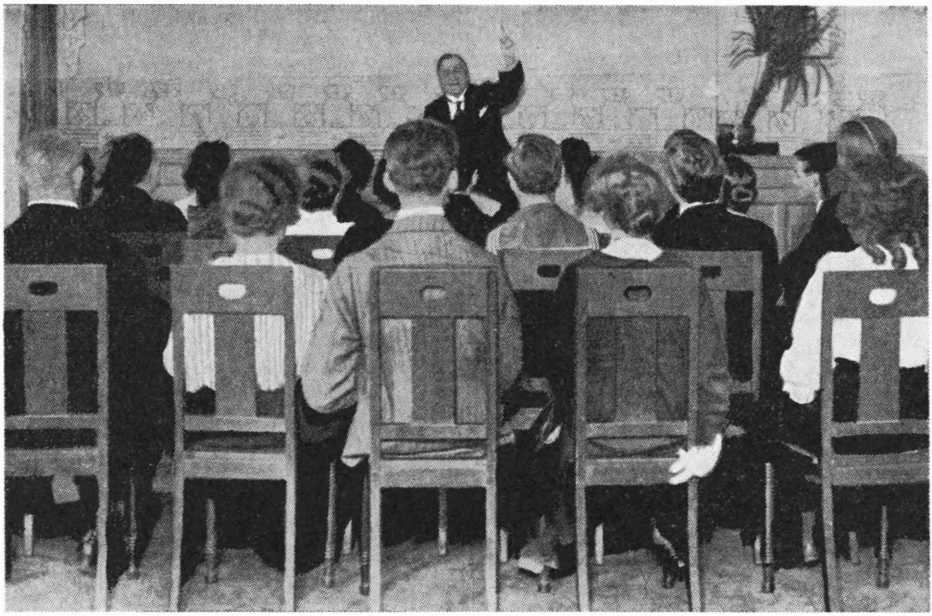
Alfred Cohn udtalte som skolens rektor, at han følte det som sin opgave „at lære de unge Mennesker Filmens vanskelige – og ofte meget forsømte Teknik, saaledes at de blev i Stand til at høine denne omstridte Kunstarts Niveau og skaffe sig selv bedre Arbejdsvilkaar, fordi de er blevne dygtige nok til at stille Krav. De vil have Chancer baade her og i Udlandet, idet de ganske naturligt vil blive foretrukket for dem, der tror, at gode Klæder og et smukt Ydre er tilstrækkeligt til at faa lov til at medvirke i en Film, hvilket jo som bekendt langt fra er Tilfældet. De vil kunne tjene store Penge i Udlandet, 20–30 Mark om Dagen, det er noget andet end de 5 Kr. paa Nordisk Film."

I foråret 1918 indstuderede man så en film med alle eleverne og supplerede dem med så fine navne som Olaf Fønss, Svend Kornbeck og Alfred Cohn. Optagelserne foregik på det nystartede selskab „Astra Film" og for dettes regning og risiko. Man påtog sig denne idealistiske opgave uden at skele til, hvad resultatet ville blive, men man ville dog til sin tid tilbyde filmen til verdensmarkedet. Dansk film gik jo ikke i små sko dengang.

Fritz Magnussen skrev et specielt manuskript til filmen og iscenesatte den selv. Hans skingrende fløjte skar gennem atelieret, hver gang en scene skulle begynde eller afbrydes, og instruktioner på dansk, tysk, engelsk og fransk fløj gennem luften. En journalist var – for en gangs skyld – løbet med en halv vind og skrev, at filmen var lavet over et morsomt emne, men nej, det var så langt, langt fra. Det var såvist et skuespil med aktbetegnelser som „Kærlighed i „Røde Mølle", „Kvinderænker", „Et Nødskrig" og „Paa Natcafeen Døde Rotte". „Jeg løj og syndede, fordi jeg elsker dig. Jeg dør, fordi jeg vil være dig trofast", således lød filmens sidste replik – som tekst naturligvis – næ, det var sandelig ikke muntert. Den kom da også til at hedde „Skæbnens Vildfarelser", en titel som oven i købet blev brugt imod den.

Repræsentationsfilmen eller Elevfilmen, som

Filmsskolens Rektor — den kendte Skuespiller og Instruktør Hr. Alfred Cohn —



paa Kathederet, docerende et eller andet indviklet Kapitel af Filmens Mysterium

den også kaldtes, fik en kolossal forreklame i „Vore Damer" og i „Filmen", men da den fik premiere i Kinografen – med tre dages forsinkelse – . . . d. 13. september 1918 . . . overså pressen den ganske. „Politiken" nævner den slet ikke, og „Berlingske Tidende" skænker den kun få linier, hvori man blot nævner, at den havde premiere, og tilføjer: „En hel Del af Filmens Folk havde givet Møde for at udse sig mulige Emner mellem den unge Trup, der, hvad man end kan sige om Præstationernes større eller mindre Vellykkethed, er gaaet paa med Iver og Respekt." "

Alfred Cohn, der i øvrigt kaldtes „Gokke" og blev betegnet som en elskværdig og jovial mand, der kunne vinde de unges hjerter, fortsatte dog skolen en sæson til, men den gik mere og mere over til at blive en teaterskole. „Det er dog Dramatikken, som fra gamle Dage har mit Hjerte," udtalte rektor Gokke, „selv om Filmen jo i og for sig kan være god nok. Jeg kan naturligvis ikke love mine Elever, at de skal blive Psilander og Asta Nielsen allesammen. Og bliver den unge ikke en stor Filmeur, saa har han i hvert Fald faaet en Del Kundskaber og kan gaa ud i det private Liv med dem. I Virkeligheden er saa mange Fag samlet i Undervisningen, at Skolen alene derigennem faar sin Eksistensberettigelse: et dramatisk Grundlag, Mimik, Plastik, Dans, Fægtning . . . ja, selv en saa nyttig Kunst som Maskeringen".

Se, der er jo stor trøst at hente i disse fornuftige ord selv 48 år efter, at de er faldet. Det er et godt og sundt synspunkt for en filmskole at have i baghånden. Så der kan aldrig ske noget ved på ny at pusle med „Skæbnesvangre Vildfarelser".

3 ITALIENERE

Rosi

AF ØYSTEIN HJORT

Neo-realismen er stadig levende som et virksomt element i moderne italiensk film, men når den giver sig til kende, bliver det med forskellige virkninger, der har modsat fortegn; enten optræder den som udgangspunkt for stilprøver i varierende retning, eller som en kerne, der i givet fald kan dæmpe stileksperimenternes styrke og afbøde deres udslagskraft.

Stod valget mellem neorealismen som opera eller som en æstetisk grundholdning, dvs. mellem *Visconti* og *Rossellini,* ville valget utvivlsomt falde på Rosellini. Neorealismen er ikke teater, og de unge franskmænd med *Godard* i spidsen er ikke længere ene om at ane rækkevidden af den rosselliniske æstetik. At hans måde at nærme sig virkeligheden ligefrem synes at tilbyde sig intuitivt for den, der ikke bevidst *vil* en anden formulering, ses f. eks. af *Agnès Vardas* debutfilm, „La Pointe Courte" (1954), som Filmmuseet viste i maj. Beskrivelsen af byen Pointe Courtes lille kollektiv er en smuk dokumentarisme, der let lader sig vurdere i neorealistisk sammenhæng, – og på trods af den prætentiøse stil i de afsnit, der omhandler det tilrejsende unge pars selvkredsende dialoger, hvor de forsøger at analysere det ægteskabelige forlis, er der et samspil mellem dem og omgivelserne, et forsøg fra deres side på at orientere sig udefter og søge en mening i tingene, der danner en påfaldende parallel til den noget oversete „Viaggio in Italia" (1953) – som Varda nota bene ikke kendte, da hun lavede sin film. Rossellini har simpelt hen med denne film angivet den vej, der lettest og naturligst lod sig befare, hvis man ville nærme sig en ærlig realisme uden forudindtagethed, men med filmens moralske implikationer nedlagt i selve konfrontationen med virkeligheden – mens man i modsætning hertil måske kunne sige, at Visconti arrangerede sin virkelighed for at opnå det ønskede resultat. I billedet af neorealismen er det under alle omstændigheder nu på tide at vurdere „La Terra Trema" mere nøgternt og give „Viaggio in Italia" sin fortjente plads. Den førstnævntes placering i filmteoretisk sammenhæng modsvares sandsynligvis af sidstnævntes rent praktiske indflydelse på en efterfølgende generation.

En tiltagende kompleksitet fornægter sig imidlertid ikke, at skille trådene på denne måde lader sig vel næppe længere gøre, hvis man vil forsøge at vurdere den mere aktuelle udformning af neorealismens erfaringer.

Den betydeligste repræsentant for en venstreorienteret samfundskritik i europæisk film finder vi sandsynligvis i *Francesco Rosi.* Men i ham forenes Viscontis bevidste formstræben med Rossellinis humanisme, den første skærper den sidste, på en sådan måde, at hans kritiske instrument – stilen – bliver meget slagkraftig, uden at han forfalder til ensidighed i sin udlægning af det tilvejebragte materiale.

Francesco Rosis *curriculum vitae* er ikke uden interesse i denne sammenhæng. Vi finder ham 1944–45 ved Radio Napoli (kontrolleret af Psychological Warfare Branch), hvor han medvirker som tekstforfatter, skuespiller og iscenesætter. Hans tilknytning til radioarbejdet ophører ikke herefter, men det er vigtigere at notere hans omfattende arbejde som instruktørassistent, der bringer ham i kontakt med instruktører, han vanskeligt kunne undgå at påvirkes af. Den første er den vigtigste. Sammen med *Franco Zeffirelli,* hvis meget omtalte realistiske opsætning af „Romeo og Julie" i fjor nu fører til en filmatisering af Shakespeares „The Taming of the Shrew" (med engelske skuespillere og parret *Taylor/Burton* i hovedrollerne), var han Viscontis assistent på „La Terra Trema" (1948). At tænke tilbage på denne erfaring, siger Rosi, er stadig som at tænke på Odysseen. Det blev Rosi, der redigerede den „italienske" version af Viscontis film, der foruden meget andet var en hård

skole med intenst arbejde; Rosi fremhæver selv denne tid som absolut formativ for ham. Hovedpunkterne i de følgende års filmarbejde fortjener at fastholdes:

1950 assistent på *Luciano Emmers* „En søndag i august",
1951 både assistent og medforfatter til Emmers „Paris er altid Paris", og skriver sammen med *Cecchi D'Amico* drejebogen til Viscontis „Bellissima",
1952 assistent på *Antonionis* „I Vinti",
1954 atter tilbage hos Visconti, denne gang som assistent på „Senso", og – samme år – på *Mario Monicellis* „Proibito",
1956 assistent på Emmers „Il Bigamo"".

Dette udpluk viser den nære tilknytning til Visconti, og udbyttet af dette samarbejde forsøger Rosi at sammenfatte på følgende måde: „Det, jeg havde mulighed for at lære hos Visconti – bortset fra at have indåndet den kunstneriske præcision, ønsket om konsekvens, alvoren og hans arbejdes akkuratesse – er især en udtryksfuld assimilationsproces af den sande virkelighed, der lever for øjnene af os, – på en sådan måde, at denne samme virkelighed, uden ændringer, uden påfaldende forvrængninger, indgår naturligt i den kunstneriske argumentation . . ."

Den egentlige debut, „La Sfida" (1958), får en succes, der er ude af proportioner med dens værdi. Den fik juryens specialpris i Cannes, og de italienske filmkritikeres pris, den eftertragtede „Nastri d'argento". Men *Truffaut* mødte frem i „Cahiers du Cinéma" med en afsvalende kommentar: Vi ventede en Visconti, men alt, vi fik at se, var en *Lattuada.* Blandt alle de øvrige kommentarer findes også én signeret *Alberto Moravia.* Hans kritik slår ned på et punkt, der i virkeligheden viser sig at skulle blive Rosis styrke, senere hen. Moravia bebrejder ham, at han er for kold, at han i skildringen af fagforeningskorruptionen, som filmen handler om, ikke tager sit udgangspunkt i den „moralske indignation"; og atter andre savner en „moralsk dom", muligvis fordi filmens udformning tillader, at den også opfattes som en privat gangsterkrig. Sagen er vel i virkeligheden den, at Rosi i sin skildring af den napolitanske underverden ikke lader indignationen løbe af med sig, han tillader ikke, at forargelsen eller forbitrelsen over forholdene uartikulerer hans sprog, som tilfældet f. eks. kan være med *Pasolini,* der ikke altid behersker sin stil for bare vrede („Mamma Roma"). Rosi søger allerede nu den velafvejede analyse af forholdene, der tager ligeligt hensyn til misèrens forskellige komponenter. Det er muligvis koldt, muligvis klinisk, men det er ikke uklart.

Pasolini forsøgte sig med *Anna Magnani* til hovedrollen i „Mamma Roma", og tilsvarende finder vi en anden meget populær skuespiller, *Alberto Sordi,* i Rosis anden film, „I Magliari" (1959). Skaden blev næsten den samme som ved konstellationen Pasolini/Magnani. Rosis ønske om at skabe en mere populær film førte til brydninger i stilen, formentlig fordi instruktør og skuespiller har mødt med forskellige ambitioner. Dette er ikke en kritik mod Sordi, som i denne film yder en – efter sigende – bemærkelsesværdigt afdæmpet præstation. Stilbruddet, mangelen på dramatisk egalitet, skyldes snarere, at det ikke er lykkedes Rosi at finde en tilfredsstillende fællesnævner for mødet mellem de napolitanske arbejdere og Tysklands „Wirtschaftswunder" – filmen udspilles i Hamburg.

Efter et par års tavshed kommer så endelig gennembrudsværket, den første – og vel også stadig den mest overbevisende – demonstration af evner og muligheder, „Salvatore Giuliano" (1961). Navnet dækker over mere end en mands liv, det er nøglen til et formørket kapitel i Italiens moderne historie, det, der handler om mafiaens rolle på Sicilien.

Allerede 23 år gammel havde Salvatore Giuliano fået tilnavnet „Montelepres konge" og betragtedes som en af de største banditter i Syditaliens historie. Han yndede rollen som en øens Robin Hood, der stjal fra de rige og gav til de fattige, og havde endog den frækhed at erklære sig som modstander af mafiaen. Hans bande bestod fortrinsvis af fanger, han selv havde befriet fra Monreales fængsel, og godt beskyttet af et sindrigt varselssystem havde de et sikkert tilholdssted i bjergene omkring den uanselige, men berygtede Montelepre. Desværre for Giuliano kom han alt for hurtigt i lommen på separatisterne og mafiaen og endte som et viljeløst redskab i deres hænder. Herefter bliver trådene så mange og vanskelige at udrede, at der må henvises til *Norman Lewis'* bog om mafiaen (Gyldendal, 1965), der foreløbig er den bedste bog på dansk om emnet,

Francesco Rosis „Salvatore Giuliano" (1961).

som en generel introduktion til baggrunden for Giulianos historie, og derfor også til Rosis film om ham.

Men et centralt afsnit i denne historie er massakren ved Portella della Ginestra, hvor Giuliano på den mest makabre måde demonstrerer sin totale mangel på politisk indsigt og dermed besegler sin skæbne. To små byer, Piana dei Greci og San Giuseppe Jato, fejrede efter gammel skik 1. maj i fællesskab. Dagen er en religiøs festdag, men har naturligvis også politisk betydning. Og i særlig grad den 1. maj 1947, thi for første gang havde bønderne opnået stemmeflertal og altså brudt igennem den valgsvindel, der igennem årtier havde sikret godsejernes og mafiaens tilsyneladende urokkelige ret til at profitere af røvet jord. Mafiaens hævnakt lod ikke vente på sig, Giuliano udførte dens ordre, da han hensynsløst lod sin bande beskyde bøndernes 1. maj-procession. Elleve blev dræbt på stedet, og af de 55 sårede døde nogle senere.

Tre år senere, 5. juli 1950, blev Salvatore Giuliano skudt, den følgende morgen fundet i Castelvetrano under mærkelige omstændigheder. Med billedet af den døde bandeleder åbner Rosi sin film. Dette billede rummer Giulianos myte, som Rosi sætter sig for at undersøge. Montelepres konge blev et begreb, og i filmen ses Giuliano aldrig i nærbillede, han vender enten ryggen til kameraet eller betragtes på afstand. Rosis film er nærmest en fiktiv dokumentarfilm – hvis udtrykket overhovedet har mening – med en nøgtern distance til det besværligt indsamlede materiale, der naturligvis heller ikke kan blive helt dækkende. Filmen er et dokument, men også et debatindlæg med varierende sigte, der sagligt og uden forudindtagethed belyser den ejendommelige situation, Sicilien befandt og stadig befinder sig i. „Salvatore Giuliano" er en klart politisk film af en upolitisk samfundskritiker. Denne modsigelse forklares til dels af hans teknik. Neorealismens betragtende holdning isprænges ideer, der udformes dramatisk, men de forskellige synspunkter fremlægges i altid velafvejet indbyrdes balance. Her vil man kunne følge Godard i, at „en travelling er et spørgsmål om moral", for i stilen tilkendegiver Rosi sin moralske holdning.

I „Le mani sulla città" (1963) behandler Rosi boligspekulationen i Napoli. Som udgangspunkt fremsætter filmen et teorem: givet et område i udkanten af en storby, og indrøm-

met at visse gunstige betingelser er til stede (dvs. veje, vand, elektricitet etc.), så vil dette områdes værdi stige med fra ti til tres gange den oprindelige købesum.

Dette er filmens præmis, og den påviser derefter, hvordan sådanne områders gunstige betingelser tilvejebringes af boligspekulanter, og analyserer deres pressionsmetoder, og hvordan korruptionen har held til at perforere kommunalpolitikken. En blok med lejligheder i en tæt beboet smøge styrter sammen som følge af dårligt byggeri, og dette er filmens dramatiske udgangspunkt.

Rosis hidtil sidste film „Nådestødet" („Il momento della verita", 1965) er kun tilsyneladende koncentreret alene om tyrefægtning. Den følger Miguel gennem hele hans karriere som tyrefægter, fra en sølle skole i Barcelona til den første *novillada,* og derfra den hæsblæsende vej til *matador*-titlen, indtil også han står over for sandhedens øjeblik. Rosis analyse er igen alsidig, med stadige parallelføringer mellem den katolske kirkes religiøse optog og tyrefægtningen, hvormed Rosi understreger også den sidstes rituelle indhold. Problemstillingen er ikke gennemført, og kun skitseagtigt fremlagt, koncentrationen er samlet om det rent sociale problem. Miguel er i virkeligheden et produkt af omstændighederne, han er som en lang række andre unge søgt væk fra landbruget og ind til storbyens industrier, hvor de som ufaglærte lader sig udnytte af mellemmænd og lyssky kontakter for blot at få del i det forefaldende arbejde. De usle lønninger holder dem på eksistensminimum, og flugten fra landdistrikternes fattigdom er forgæves.

Miguel genser sin landsby i nogle scener med en slående lyrisk kvalitet. Høstarbejdet, der står på netop da, forlenes med en næsten uvirkelig stemning, kornstøvet og avnerne danser i strålerne fra den lave eftermiddagssol, landskabet og menneskene ligner en drøm: dette er en virkelighed, som ikke længere er hans.

Rosi vender sig derefter kritisk mod matadorens karriere, livet på toppen, hvis bagside beskt reducerer ham til halvmondæne cocktailselskabers udstillingsgenstand og skødehund. Miguel præsenteres for *Linda Christian* som en „typisk spansk souvenir", som Linda overtager og bruger: „Very nice. Olé!" I denne stadige opløsning af hans personlighed og i arbejdets stadige nervepres ligger Miguels forfald. Den døende tyr, der til sidst får ram på ham, er på en vis måde på lige fod med Miguel, for han havde allerede længe været dødsmærket.

Men „Nådestødet" siger nok trods alt mindre om Rosis intelligente samfundskritiske holdning end om hans fuldt udviklede beherskelse af mediet. Æren for den blændende virtuositet i gengivelsen af selve tyrefægtningen må deles med *Gianni di Venanzo,* der indtil sin tragiske død for nylig indtog samme position i italiensk film som *Raoul Coutard* i fransk. Det intime samarbejde med Venanzo, der har fotograferet alle Rosis film, har utvivlsomt haft en betydning for Rosis statur som filmkunstner, som endnu ikke kan overskues.

Men han har siden „Salvatore Giuliano" besiddet den kunstneriske præcision, den konsekvens og den alvor, han fandt hos Visconti. I hans seneste film indgår virkeligheden naturligt og uden forvrængninger i den kunstneriske argumentation.

Pasolini

AF IB MONTY

Pier Paolo Pasolini er et spændende bekendtskab, og en karakteristisk repræsentant for den nye og særdeles vitale italienske film, der smukt fortsætter traditionen fra neorealismen, og som konstant formår at placere sig i centrum af debatten i Italien. Hans film ledsages af voldsomme diskussioner, og selv om han er overbevist marxist og erklæret ateist, må han ofte se sig selv i den situation at blive bakket op netop af de katolske kritikere.

Pasolini udtrykker sig ikke blot på film, han er forfatter, kritiker, filolog, ekspert i dialektpoesi, kulturskribent og beskæftiger sig med æstetisk teori, er i det hele taget ikke bange for at give sit besyv med i debatter om kunst og politik. Han er født i Bologna i 1922 som søn af en officer og førte i sin barndom en ret omflakkende tilværelse, indtil han vendte

tilbage til Bologna for at studere ved universitetet. Allerede under krigen begyndte han på en litterær karriere, og han flyttede til Rom.

I 1954 udsendte han digtsamlingen „La meglio gioventù", og i 1955 kom hans første roman „Ragazzi di vita", der udspillede sig blandt proletariatet, den befolkningsgruppe, som især interesserer Pasolini. Allerede med denne roman placerede Pasolini sig som en kontroversiel kunstner i den italienske litteratur. Kritikerne skændtes indædt om den, og skænderierne blev ikke mindre efter hans anden og mest populære roman „Una vita violenta" fra 1959, der foregår i samme miljø. Ind imellem disse to romaner udgav han digtsamlingen „Le ceneri di Gramsci" i 1957. I 1961 kom fra hans hånd en bog om „La religione del nostro tempo" og året efter bogen „Odore dell'India".

Hans første roman chokerede først og fremmest på grund af sproget. Pasolini brugte ord, som mange mente hørte hjemme i sjofle historier, ikke i litteraturen, og bogen bragte ham da også en pornografisag på halsen.

Samme år, som han romandebuterede så effektfuldt, begyndte også hans karriere inden for filmen. Han begyndte som manuskriptforfatter og var med til at skrive *Mario Soldatis* „La donna del fiume" („Pigen fra floden"). I de næste syv år var han som manuskriptmedarbejder involveret i en række af de mere betydelige italienske film, i 1956 *Fellinis* „Gadepigen Cabiria", i 1959 *Bologninis* „Den vilde nat", i 1959–60 var han særlig flittig og skrev for Bolognini „Il bell'Antonio" og „La giornata balorda" („Betal med kærlighed"), og samme år medvirkede han i en rolle i *Carlo Lizzanis* „Den pukkelryggede fra Rom".

Og i 1961 debuterede han da som instruktør med „Accattone" (Tigger), baseret på et originalmanuskript af ham selv og i overvejende grad med amatører i rollerne. Filmen foregår i det miljø, som Pasolini også analyserer i sine romaner. Den udspiller sig i det terrain vague i udkanten af storbyen, hvor landet begynder, et deprimerende og karakterløst område, der for Pasolini også er ideelt som symbolbaggrund. Personerne i filmen er småforbrydere, alfonser, dagdrivere, vitelloni, der kun kan se hen til en fremtid, hvor de vil bevæge

Pier Paolo Pasolinis „Uccellacci e uccellini" (1966), der omtales i festivalrapporten s. 209.

sig ud og ind af fængsler. Accattone er hovedpersonen, en alfons, hvis pige kommer i fængsel. Han må derfor finde andre indtægtskilder. Han får fat i en ny pige, han prøver endog at arbejde, men falder tilbage på tyveriet, og en dag bliver han dræbt, da politiet vil arrestere ham.

Med denne enkle hverdagshistorie fortsatte Pasolini traditionen fra de store neorealister. Men foruden at levere præcis miljøbeskrivelse ville Pasolini tydeligvis også lade denne afgrænsede beretning afspejle hele det italienske samfund, som efter hans mening jo er usundt, udueligt og gennemkorrumperet.

Accattone er et produkt af samfundsforholdene, et offer for en social sygdom. Det er marxistisk i orden. Men Pasolini er en højst udogmatisk marxist, og det er karakteristisk for ham, at han ikke alene søger årsagerne til Accattones skæbne i de ydre forhold. Han er også selv ansvarlig for sine handlinger, og det er denne mere nuancerede sociale problematik, der gør filmen interessant. Og i højere grad end miljøbeskrivelsen, der er præcis, er det skildringen af Accattone, som er spændende. Det er hans reaktioner og hans følelser over for sin omverden, der fængsler, ikke mindst på grund af amatøren *Franco Cittis* helt indlevede fremstilling af figuren. Filmen har mange åbenbare fejl og får en vis formel overbalance på grund af Pasolinis ikke altid lige funktionalistiske kameraeffekter. Men den vakte kolossal opsigt, blev fordømt på grund af sin påståede „dårlige" moral og forbudt af censuren, først frigivet efter at der var foretaget enkelte klip, og efter at bl. a. mange katolikker forsvarede den under henvisning til, at det tværtimod var en højst moralsk film.

Og året efter udsendte Pasolini da sin næste film, „Mamma Roma"", om en prostitueret, der har sparet op for at kunne leve en agtværdig tilværelse og give sin næsten imbecile søn en borgerlig start i tilværelsen. Den udspiller sig i samme miljø som „Accattone", men historien er næsten folkekomedieagtig, og stilen er denne gang mere almindelig. Pasolini har villet give en gammel og banal historie en ny dimension, villet lade den tjene som illustration af hans ideer om individets håbløse underkasten sig samfundets love. Filmen siger, at man ikke ustraffet kan slippe ud af sit miljø, og at det koster dyrt at ville bryde spillets regler i et kapitalistisk samfund. Sønnen dør til sidst i fængslet, og billederne af ham associerer tydeligt til den korsfæstede Kristus. Begge er ofre. Men filmen er væsentlig ringere end „Accattone". Især skæmmer *Anna Magnani* filmen som moderen. Hendes meget udadvendte spillestil harmonerer ikke med det nærmest undertrykte følelsesspil hos amatørerne. Pasolini har også selv fortalt, at det var vanskeligt at få Magnani, der er vant til at spille i lange forløb, til at tilpasse sig hans metode med de korte scener.

Der er også over denne grå og deprimerende film et teoretisk præg, ideerne dominerer på kunstens bekostning. Samme år fik han i øvrigt sin roman „Una vita violenta" filmatiseret af to andre. Det kom til ny skandale. Og *Bernardo Bertolucci* filmede hans fortælling „La commare secca". I 1962–63 bidrog Pasolini til episodefilmen „Rogopag" med „La ricotta", som er den af hans film, han selv sætter højest. Hovedpersonen er en lille skuespiller, der i Cinecitta engageres til at spille en af de to røvere på korset i en film om Kristi liv, der iscenesættes af *Orson Welles*. For honoraret spiser den lille skuespiller sig mæt efter at have sultet i lang tid. Men hans mave har ikke kunnet tåle at blive fyldt, og da han er blevet anbragt på korset, dør han. Atter parallelliserer Pasolini ideologisk til Kristi lidelseshistorie, og Welles som instruktøren konkluderer i ordene „Stakkels Stracci! Det var den eneste måde, han kunne lave revolution på." Både i sit tema og i sin stil, en afdramatiseret, næsten komisk beskrivelse af et menneske, der dør af sult, og hvis død får en symbolsk betydning, viser denne lille ideologisk præcise film frem til Pasolinis næstsidste, og også hidtil bedste, film, filmatiseringen af „Matthæusevangeliet", „Il vangelo secondo Matteo", som han lavede i 1964. På sin vis har Pasolini ledet op til den med sine mere eller mindre tydelige Kristus-allusioner i alle de foregående film, men alligevel er det en forbløffende film fra en marxists hånd. Pasolini har simpelt hen i en næsten dokumentarisk stil filmatiseret Matthæus-evangeliet og illustreret Kristi liv på en måde, som man for det første aldrig før har set, og som samtidig på en overbevisende måde virker næsten definitiv. Naturligvis er det med vilje, at han har valgt netop Matthæusevangeliet som grundlag. Man kan måske kalde

det det mest polemiske af evangelierne, men ateisten Pasolini har skabt en film, der formentlig også kan tilfredsstille de kristne. Han har ikke banalt gjort Jesus til den første kommunist. Han skildrer ham heller ikke fra knæhøjde, i respektfuld afstand, og filmen har intet af den blide salvelse, som ellers er næsten uundgåelig. Han har ikke efterrationaliseret miraklerne. Kristus går virkelig på vandet i filmen. Alt er der, som det er skrevet. Men filmen virker næsten, som var det en samtidig reportage, en skildring af en stor personlighed med en vældig åndelig kraft. Kristus er en aktiv, ofte provokerende, ja ligefrem vrængende personlighed, og er filmen måske ikke i dybere forstand religiøs, er den i hvert fald gennemstrømmet af lidenskab, sensualisme, ånd. Pasolini har ændret stil i denne film. Man kan ligefrem tale om en art cinéma-vérité med zoom-effekter i rapporterende stil, der giver filmen karakter af at være kunstnerisk reproduktion af samtidig virkelighed. Disciplene er f. eks. udprægede proletartyper, og Pasolinis sans for at skabe miljø er her helt frapperende. Mest minder den vel nok om Rossellinis film om Frans af Assisi, men Pasolini synes at gå endnu længere. Med denne film har han omsider placeret sig som en fængslende og original filmskaber, og efter den har man lov at vente i største spænding på hans følgende film.

Olmi

AF MORTEN PIIL

Ingen filmretning har vist som neorealismen udforsket sit lands hverdagsliv i de fjerneste krinkelkroge, og denne intime, omhyggelige virkelighedskontakt opretholdes stadig af mange yngre italienske instruktører, der forvalter neorealisternes arv. *Ermanno Olmis* minutiøse undersøgelser af italiensk hverdag skylder uden tvivl neorealismen en del, men væsentligere end at påpege denne helt naturlige indflydelse er det at indkredse det særpræg, der gør Olmi til den mest markante og lovende instruktør i den yngre generation af italienske filmkunstnere.

Olmi skildrer som neorealisterne først og fremmest mennesket gennem dets miljø og arbejde, men man vil lede forgæves efter et tydeligt formuleret „socialt engagement" i hans film. Hvor neorealisterne (især marxisterne *De Sica* og *Visconti)* var ude på at *bevise,* nøjes Olmi med at *vise.* Han står lige så langt fra Viscontis årsag–virkning-forklaringer som fra *Rossellinis* katolicisme. Hans personers problem er hverken at kæmpe sig fri af et kapitalistisk helvede eller opnå en plads i en katolsk himmel, men simpelt hen at nå til et harmonisk forhold til omverdenen og medmenneskene. Det, Olmi synes at tro på, kan sammenfattes i den store engelske forfatter *E. M. Forsters* udtryk: „Personal relations". Olmi viser klart, at det moderne, umyndiggørende industrisamfund kan betyde en fare for dannelsen af værdifulde „personal relations", men han ser det ikke som sin opgave at angribe disse institutioner over én kam. I „De forlovede" viser han tværtimod, at den moderne „fremmedgørelse" kan komme til at betyde en stabilisering og uddybning af et stagnerende følelsesmæssigt forhold, og i „Il Tempo si e' Fermato" (Tiden stod stille) sublimeres prosaiske professionelle realiteter til en emotionel kontakt på trods af alle sandsynlighedsberegninger. Olmi er en totalt udogmatisk instruktør. Hans eneste princip synes at være, at ethvert menneske er fascinerende eller kan gøres fascinerende på film. Det er ganske enkelt disse menneskers historie, han vil fortælle.

Olmi er arbejdersøn og blev som 15-årig ansat på en teknisk fabrik (paralleller til „Il Posto"). Inden sin første spillefilm, „Il Tempo si e' Fermato" fra 1959, lavede han en lang række dokumentarfilm af oplysende karakter, der gav ham et indgående kendskab til organisation og arbejdsvilkår i større firmaer og fabrikker.

„Il Tempo si e' Fermato" begynder da også næsten som en dokumentarfilm med en detaljeret skildring af den ældre mands ensomme hverdags-sysler i bjergenes snelandskab. Få instruktører ville have vovet at indlede en film så udramatisk, og Olmi-metodens særlige fare – statisk ensformighed – undgås ikke ganske. Men fra det øjeblik, den unge mand ankommer og bringer den ældre ud af hans hverdagsskure, er Olmis mesterskab evident. Som alle Olmis hovedpersoner er de to mænd blufærdige og diskrete – og Olmis iagttagelses-

metode præges af samme blufærdighedsfølelse, idet han ligesom på skrømt betragter de tos usikre tagen mål af hinanden, deres kejtede mistænksomhed, der ganske langsomt forvandles til solidaritet og respekt.

I al stilfærdighed giver „Il Tempo si e' Fermato" en af de mest rammende skildringer af generationsmodsætninger, man har set på film. Med et væld af små konkrete træk beskrives den forlegenhed, der ofte kan opstå mellem mennesker af to generationer, når de skal arbejde sammen, og et fortrolighedsforhold nødvendigvis må etableres. Den ældre mand er ikke fri for at være lidt forstokket i sin metodiske omhu, og den yngres påfund vækker i begyndelsen en forståelig irritation. Men modsætningsforholdet viger snart for en gensidig nysgerrighed og agtelse. – Der er intet skematisk eller demonstrativt i denne udvikling. Få instruktører arbejder så uafhængigt af kunstige handlingsmønstre, med en så ubegrænset tillid til sin films historie, som Olmi. Det, der interesserer ham, er de helt hverdagsagtige detaljer og handlinger, der pludselig kan afsløre en karakter eller åbenbare en komisk eller poetisk side af virkeligheden.

Olmis hidtil rigeste film er „Il Posto". Fra dens tyste indledning, hvor den 15-årige hovedperson vågner om morgenen og begiver sig til Milano for at søge sin første stilling, og til han i filmens lige så lavmælte slutbilleder tager plads bag skrivebordet som kontormand, er dette værk et mirakel af forfinet og lunerig iagttagelse. Helten er et tøvende og forsigtigt uskyldsvæsen, gammeldags, godlidende og ude af kontakt med storbyens henkastet ironiske tonefald. Det er en stor og vanskelig begivenhed for ham at drikke en kop kaffe med en pige på en selvbetjeningscafé. Drengens fysiske lighed med en sart og uatletisk udgave af *Buster Keaton* understreger hans isolation og særpræg i kontrast til en mere strømliniet omverden. Vi følger de forskellige mere eller mindre latterlige *tests,* han må underkaste sig for at få det højt eftertragtede job, som vil blive det første skridt mod frigørelsen fra det trange, men hyggelige hjem. Disse scener er så underfundigt vittige og så elskværdigt afslørende, at de som indforstået, mild satire kun har deres lige hos *Tati.* Ligesom Tati ikke laver farcer i normal forstand, vil det være forkert at kalde „Il Posto" for en komedie. Olmis vid udspringer helt naturligt og følgerigtigt af situation og miljø og ligger så langt, som tænkes kan, fra sædvanligt komisk effektjageri og kunstigt komedie-skrædderi Han karikerer ikke de mange lidt latterlige bipersoner omkring drengen – han betragter dem nysgerrigt, ofte temmelig skeptisk måske, og smiler stilfærdigt ad de halvabsurde ritualer, drengen må igennem.

Intet havde været lettere for Olmi end at dreje historien om i retning af en moderniseret udgave af *Gogols* „Kappen" med dens udmaling af kontorlivets groteske helvede. Selv om filmen glimtvis (takket være sin ægthedsvirkning) præges af en næsten Gogolsk hverdagsuhygge, så har Olmi snarere temperamentsligheder med *Tjekhov,* idet filmen giver et helhedsindtryk af dæmpet resignation. Olmi udleverer ikke sine kontorfolk, men betragter dem illusionsløst og ømt i en række korte, men meget smukke skitser, hvis kompositoriske dristighed foregriber fortælleeksperimenterne i „De forlovede". Vi følger bureau-slaverne efter arbejdstid. En tyk ældre mand, der i arbejdstiden gør barnligt oprør mod papirvældet, opnår i et af filmens højdepunkter en forbløffende værdighed, mens han en aften synger for nogle jævnaldrende venner. En anden af kontorfolkene er en ensom, mislykket forfatter – han plages tilsyneladende ustandselig af sin værtinde, og en sen aften ser vi ham vandre hvileløs og krumbøjet rundt på sit værelse. Et øjeblik standser han og ser ned mod en lille muntert oplyst restaurant, hvor folk morer sig. Senere i filmen dør denne mand, og den 15-årige dreng avancerer til hans plads bag skrivebordet. Heri kan man se et forvarsel med uhyggelige perspektiver, for drengen synes ikke at have stort bedre personlige og miljømæssige muligheder for vækst og udfoldelse end den mislykkede forfatter. Anklaget for defaitisme skal Olmi dog have understreget sin hovedpersons unge alder – en udvikling er ikke utænkelig, fremtiden står åben trods alt.

Ovenstående giver kun et vagt begreb om den charme, friskhed og poesi, der gør filmen til en mageløs oplevelse. Olmis stil balancerer mirakuløst mellem det selvfølgelige og det raffinerede. Den afspejler en selvsikkerhed, der synes at bunde i en uforbeholden respekt og ømhed for filmens hovedpersoner. Olmi er aldrig bange for at *blive* i en scene, hvor

andre frygtsomt ville have fløjet videre. Med en fintmærkende tidsfornemmelse gengiver han de små hverdagsbegivenheders dynamik og lader situation og personer kommentere sig selv gennem de mindste træk. Allerede klassisk i så henseende er det afsluttende afsnit om firmaets nytårsbal, hvor drengen håber at møde den pige, han har forelsket sig i. Han er en af de førstankomne og sætter sig ved et bord i det tomme, ufestlige bal-lokale. Kun et ældre ægtepar er kommet før ham, og scenens stemforny sin stil. Det lyriske element forstærkes nu på det fortællendes bekostning, og Olmi anvender sindrigt bevidsthedstilbageblik for at klargøre historien om de forlovede, der først i løbet af en længere adskillelse kommer på det rene med deres følelser for hinanden. Denne gang viser Olmis blufærdigt reserverede forhold til sine personer sig imidlertid at være lidt af et handicap. Mens „Il Posto" først og fremmest bygger på en skiftevis ironisk og øm iagttagelse af sociale ritualer, er „De forlove-

Ermanno Olmis „Il posto" (1961).

ning af ængstelig, utålmodig forventning bibringes mesterligt gennem et langvarigt totalbillede af drengen, der tager plads, og ægteparret i forgrunden. Det er et af de øjeblikke, hvor tiden synes at være gået i stå, et øjeblik, som både er uhyggeligt og komisk, og som Olmi formår at gengive med uovertruffen præcision (jvf. titlen på hans første spillefilm: „Tiden stod stille"). Skildringen af selve ballet viser Olmis overlegenhed i udforskningen af sociale ritualer. Det hele er på én gang trist og muntert, poetisk og lidt ynkeligt. Hvor 99 instruktører ud af 100 uvægerligt ville have afsløret deres intellektuelle mereværdskomplekser, finder Olmi værdier af sand menneskelighed.

„De forlovede" er ifølge Olmi „et overgangsarbejde", og det er tydeligt, at han her har gjort et bevidst og dristigt forsøg på at de"s kerne rent følelsesmæssig, og den distance til personerne, som Olmis diskretion medfører, gør filmen mindre direkte engagerende, end den tilsyneladende er tænkt. Olmis „blanding af levende nysgerrighed, blufærdig ømhed og præcis, men aldrig anmassende humor" *(Henning Jørgensen* i „Kosmorama" 73) dominerer stadig, og filmen rummer musikalsk uovertrufne passager (den nostalgiske balmelodi), men et langt udspundet midterparti, selve historiens spinkelhed og personernes lidt farveløse anonymitet svækker det samlede indtryk.

Samtidig med, at „De forlovede" afslørede farerne ved Olmis metode, styrkede filmen hans fremskudte position i den yngre italienske instruktørgeneration. Den er beundringsværdig selv i sine fejl, som kun er et udslag af en eners dristige søgen efter nye indtryk. Olmis nyeste film, „E venne un'uomo", hvor instruktøren for første gang anvender en professionel skuespiller *(Rod Steiger),* er efter sigende et eksperiment, der ikke er lykkedes. Men man ser Olmis udvikling i møde med uformindsket tillid og interesse.

OLLIE HI, STAN HO

Ole Just Astrup

Hvis De er blandt dem, som i biografen har jublet over *Stan Laurel* og *Oliver Hardys* film, kan følgende artikel forhåbentlig være en kilde for Dem til genoplevelse af nogle af deres film og genindlevelse i den tid, hvori de blev skabt.

I en artikel i London-bladet „Daily Sketch" skrev den engelske kritiker *Kenneth Tynan* i januar 1954 i forbindelse med Laurel og Hardys tredie tourné i de engelske „Music Halls" bl. a.: „Patterns of clowning usually die with the age that enjoyed them. It wasn't until I saw Laurel and Hardy on the stage at the Chiswick Empire, that I realised how little I have forgotten about them, it was like shaking hands with a legend." Dette citat rummer netop det, denne artikel skulle belyse, nemlig det tidløse ved Laurel og Hardys kunst. Citatet er hentet fra *John McCabes* bog om disse to elskelige dumrianer eller man fristes til at sige imbecile genier, „Mr. Laurel and Mr. Hardy", hvilken bog også tjener som grundmateriale for denne artikel.

Ingen har vel henrykket en hel verden som de to, og deres film er nået ud til enhver afkrog af den. I mere primitive samfund er de blevet symbolet på den fede herremand og den underernærede bonde, og det fortælles, at deres billede et enkelt sted i østen er set opstillet på alteret i et tempel.

I sit forord til McCabes bog siger *Alan Dent:* „The combination of Stan Laurel and Oliver Hardy, the screen's supreme double act, amounted to something in the nature of a compound in chemistry."

To forfattere har givet deres tilskud til vurderingen af Laurel og Hardys kunst. Den ene, *Dylan Thomas,* har under et af sine ophold i Amerika, som gæst i en esoterisk klub af filminteresserede, udtalt, efter at have hørt et foredrag om, at drama i film er horisontal og poesi vertikal, at han ikke forstod denne specielle reference til poesi i film, men, sagde han: „Jeg ved, der er noget, der hedder poesi i film. Jeg kan ikke give en definition, men jeg kan give dem et eksempel. Jeg husker en gang at have set en scene, hvor Laurel skubbede Hardy ned ad trappen", og her brast han i latter: „men jeg kan ikke beskrive det, det skal ses. Jeg siger bare, det var ægte poesi."

Den anden, *Henry Miller,* skriver i „Det kosmologiske øje"s essay „The Golden Age" om filmen „The Battle Of The Century": „Og efter tusinde slap stick, „pie throwing" Mack Sennett film, efter at Charlie Chaplin havde opbrugt sine ressourcer af tricks, efter Fatty Arbuckle, Harold Lloyd, Buster Keaton, alle med deres specielle abekattestreger, kom alletiders slap stick „pie throwing" mesterstykke, en film, hvis titel jeg forlængst har glemt, men den var blandt de første film med Laurel og Hardy. Det er efter min mening den bedste „comedy"-film, der er lavet, fordi den bragte forherligelse til „pie throwing". Der var intet andet end „pie throwing" i den, intet andet end „pies", tusinder og atter tusinder af „pies" og alle kastede dem til højre og venstre. Det var den optimale parodi, og det er allerede glemt."

Til de store tal Miller anfører, skal det tilføjes, at der blev brugt en hel dags fabrikation fra The Los Angeles Pie Company, ialt 4000 „pies", så der er altså ikke tale om nogen overdrivelse.

Her skal gengives handlingen i et par af Laurel og Hardys film. Det vil være naturligt at begynde med den lige omtalte film „The Battle Of The Century", og om denne film fortæller Stan Laurel: „Af en eller anden god grund, som jeg ikke i øjeblikket kan komme på, besluttede vi, at denne film skulle være en boksefilm, og af den grund, og fordi den store „pie"-kamp skulle indlægges i den, kaldte vi den „The Battle Of The Century". Hardy er min manager og jeg en kendt bokser.

Der er fuldt hus. Jeg kommer ud til første omgang og bliver slået ud ved et slag. Næste omgang. Jeg kommer ikke ud. Hardy står lænet mod ringsiden og viser alle tegn på bekymring. Næste dag sidder vi på en bænk i en park og er langt nede. Der kommer en mand forbi, der viser sig at være en forsikringsagent, og han foreslår Hardy at tegne en forsikring til mig, man har så let ved at blive skadet i min branche, siger han. Selskabet giver 500 dollars for en præmie på 2 for et brækket ben eller en arm. Hardy låner de to dollars hos mig og tegner forsikringen. Han har i mellemtiden taget agenten til side, så jeg ikke kan høre fordelene ved en sådan forsikring. Så går vi videre og Hardy prøver med flid på forskellige måder at få mig indblandet i en ulykke. Han fører mig ind under stiger, hvor der foregår tagreparationer, men bliver selv ramt. Så køber han en banan, og medens vi vandrer videre, piller han den og kaster skrællen foran os i håb om, at jeg skal glide i den. Han samler den op og kaster den bag sig og fører mig rundt om blokken, så vi kommer tilbage til stedet, og selvfølgelig bliver det ham, som glider i den. Så kommer vi til en bagerforretning med en „pie"-vogn udenfor. Her smider Hardy igen bananskrællen, for at jeg skal glide i den, men i det samme kommer bageren ud med en bakke fuld af „pies" – og glider i skrællen. Han bliver oversmurt med „pies", og medens han er i færd med at tørre sig af, ser han Hardy putte bananskrællen i min hånd og forstår, at han vil skyde skylden på mig. Et ordskifte begynder og slutter med at bageren vrider en „pie" rundt i ansigtet på Hardy. Jeg harmes over dette og vrider en „pie" rundt i bagerens ansigt. Hardy morer sig over dette, og i stedet for at kaste sig over mig vrider bageren atter en „pie" rundt i hovedet på Hardy. På dette tidspunkt prøver en forbipasserende at stoppe det optrækkende uvejr, men forgæves, han får prompte en „pie" i hovedet. Således begynder slaget, én efter én bliver andre indblandet i det, og til sidst er hele gaden „pie"-gale og kaster på livet løs. Kameraet tager et „crosscut" af dette inferno af „pie"-kastende mennesker, og man ser „pies" havne bl. a. hos en tandlæge, ind ad vinduet, ud igen. Intet andet end

„Pie"-orgiet i „The Battle of the Century".

„pies". Tusinder og atter tusinder af „pies". Endelig kommer en politibetjent til, selvfølgelig tilsølet af „pies", arresterer os og fører os bort, men han glider i bananskrællen og falder ned i en kloak, og filmen toner ud." Og bogens forfatter tillægger: „Dette giver det fulde billede af handlingen i „The Battle Of The Century" så godt, som ord kan gøre det. Det er en af de store „comedy-films", og nu fører den et ensomt liv i „Hal Roach Studio"s gravhvælving."

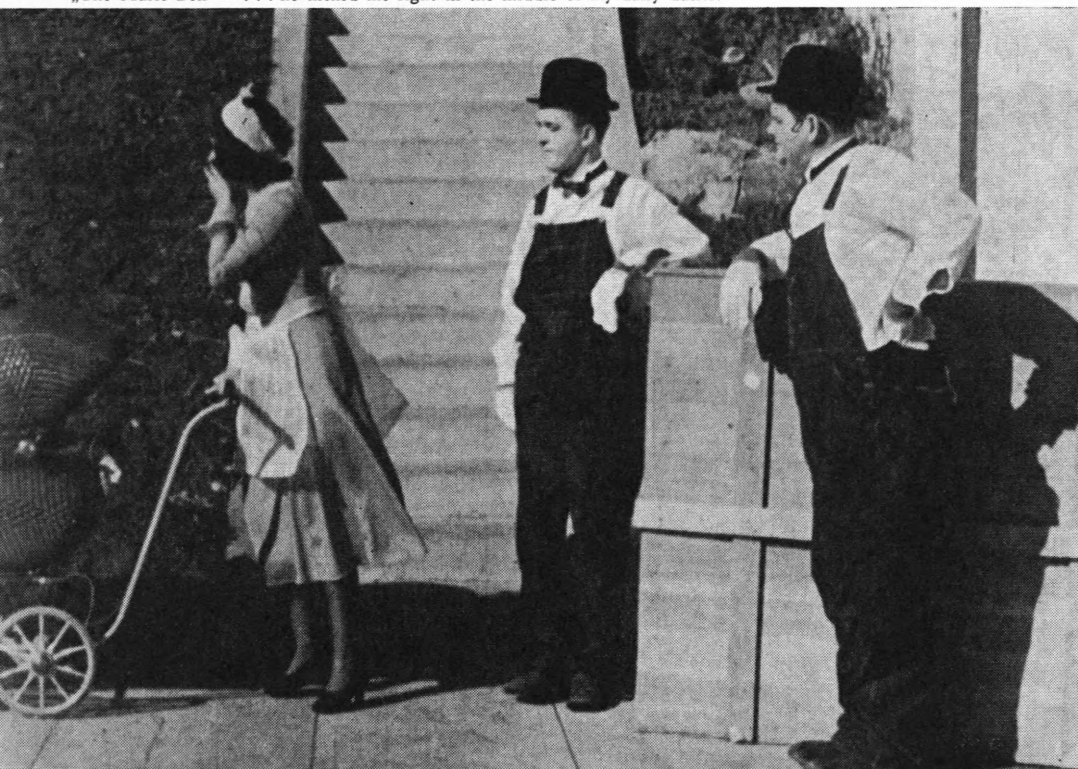
Et unikt eksempel på en Laurel og Hardy dialog finder man i filmen „Helpmates" fra 1931, der samtidig viser en modning af Stan og Ollie som filmfigurer. Filmen viser, som titlen antyder, et eksempel på Stan, der hjælper Ollie til katastrofen. Filmen begynder med et „closeup" af Ollie, der taler strengt til en eller anden i følgende monolog: „Skammer du dig ikke. Se på dig selv. Du har den sødeste lille kone i verden, og hvad gør du, såsnart hun er væk? Du holder alle tiders abefest, gør du. Der er kun to ord, der kan beskrive dig: u-mulig." Kameraet skifter vinkel og afslører Ollie, der taler til sig selv i et spejl. Telefonen ringer, det er Stan. For at få det fulde udbytte af den påfølgende samtale, bør den gengives på engelsk. Ollie spørger: „Where have you been," Stan svarer „Why, I have been here – with me." „And where were you last night?" „I couldn't come to the party" siger Stan „because a dog bit me" „Bit you?" „Yes bit me" siger Stan „he bit me" og han staver „bi-it me." „Where?" spørger Ollie. „Here" siger Stan og sænker telefonrøret ned til det smertende område. Det er denne ligefremme imbecilitet, skriver forfatteren, der skulle blive et kendemærke for Stan Laurels filmfigur.

I rækken af Laurel og Hardys film kan man genkende deres komiske virkemidler fra film til film, men i stadigt skiftende situationer, hvilket for hver film giver dem nyhedens, eller skal vi sige den genkendelsens spænding, som enhver af deres film bragte tilskueren. Disse virkemidler blev efterhånden navngivet som f. eks. Ollies „Camera look" og Stans „Cry for apology", Ollies „Double take and fade away" o.s.v. Men ikke alene var de standard-indhold i foreteelserne, men de var så sammenvoksede med personerne, som Laurel og Hardy fremstillede, at de blev en del af dem. Blandt de mange rekvisitter, som Laurel og Hardy benyttede, blev vel nok *Tin Lizzie* den mest berømte. Denne Ford T Model 1929 var allestedsnærværende mere eller mindre intakt. Til brug for optagelserne fandtes den skåret midt over på langs og på tværs, mast sammen til en harmonikalignende gestalt, totalt udbrændt og selvfølgelig med evindeligt kogende køler. Jeg skal her ved eksempler prøve at give læserne en fornemmelse af disse komiske virkemidler. Ollies „camera look" brugtes, når han ville give tilskueren indtryk af sin åndelige overlegenhed over for Stan, når han igen havde gjort eller sagt noget frygteligt dumt. Følgende eksempel kan belyse dette. Ollie siger til Stan „You never met my wife, did you?" hvortil Stan svarer „Yes, I never did". Herefter ser Ollie frygtelig opbragt direkte ind i kameraet som for at sige: „Hvordan kan en mand være så dum", og som sådan blev det brugt i alle filmene. Stans „cry for apology" er det lille grædeforløb, der går for sig, når han igen engang har ødelagt alt for de to og skal bede Ollie om forladelse. Et andet af Ollies virkemidler er den „sørgmodige resignation" som f. eks. igen i „Helpmates", hvor Stan har gjort sit til, at Ollies hus er nedbrændt og kun muren med fordøren står tilbage. Stan siger: „Er der noget, jeg kan gøre for at hjælpe", hvortil Ollie høfligt svarer: „Nej Stan, der er intet, du kan gøre, du har gjort nok allerede". Stan bereder sig herefter på at gå ud af den stadigt stående fordør, og da han når den, siger Ollie: „Oh, Stanley, please, please be sure to shut the door after you", og filmen toner ud. Endnu et af disse virkemidler er Ollies måde at bruge en fyldepen på, når han f. eks. skal indskrive sig på et hotel. Efter at være kommet ind på hotellet med den berømte „you after me Stanley" procedure, går han frem til portierens disk og tager med stort ceremoniel sine handsker af, griber pennen og efter et par værdige indledende krusseduller i luften skriver han sit navn, løfter pennen lidt i en kort pause og sender den derefter tilbage til papiret for at sætte et punktum uudsletteligt ind i evigheden. „The tie tweedle" var en komisk effekt, som Hardy benyttede for at vise forlegenhed

eller helt modsat for at vise overstadighed og bestod i en ganske bestemt måde at fingerere med slipset på med en dertil passende mimik, som i en ustyrlig morsom version benyttedes i filmen „Men o' war" fra 1929.

I denne film træffer vi Stan og Ollie som to „sailors", og her findes den berømte sekvens, hvor de med 15 cents på lommen skal være spendable overfor to piger. Før invitationen til pigerne på en sodavand har Ollie aftalt med Stan, at han skal sige nejtak, når han bliver spurgt, om han vil have noget; således bliver der nemlig lige til en sodavand til Ollie og pigerne, men det skulle ikke gå sådan. Da Ollie med en mine, som spurgte han pigerne, om de spiste rød eller sort kaviar, har erfaret deres smag i sodavand, vender han sig til Stan og spørger: „And what will you have Stanley?". „I will have a sarsaparilla too, thank you." „Camera look" fra Ollie, og han tager Stan til side og gentager instruktionen. Ceremonien gentages og Ollie siger til Stan: „And what will you have Stanley?". „I will still have a sarsaparilla, thank you." Ollies afsky truer med at overvælde ham, da en af pigerne bryder ind og siger: „Vær ikke nærig, admiral, giv ham, hvad han vil have." Ved tredie forsøg har Stan imidlertid tænkt over sagen og erklærer, at han faktisk ikke bryder sig om sarsaparilla, men hellere vil have en „banana-split". Ollie slår nu til ham, og Stan gengælder ved at stikke to fingre i øjnene på Ollie; det berømte slagsmål, der varer så længe, som den tid det tager at tænde en cigaret. Ollie bestiller til pigerne og „tie tweedles" overgivent med bartenderen, her den berømte *Jimmy Finlayson,* og bestiller en flaske sassafras til sig selv og Stan til deling. Udgangen på det hele bliver, da bartenderen har serveret, at Ollie siger til Stan: „Drik din part", hvorefter han drikker det hele, og på Ollies spørgsmål, hvorfor han gjorde det, siger han, at han kunne ikke gøre for, at hans del var nederst i flasken. Opgivende beder Ollie om regningen og begynder at tælle pengene op og bliver klar over, at der kun er tretten cents. Han giver regningen til Stan, der uheldigvis kommer til at slå til håndtaget

„The Music Box" – . . . he kicked me right in the middle of my daily duties.



på en i baren opstillet spillemaskine, med det resultat, at denne afgiver en stor reserve til de kontant betrængte „sailors".

Med penge på lommen lejer de to „sailors" så en robåd. Ollie sætter sig bagi med de to piger, medens Stan roer. Han formår imidlertid kun at få båden til at sejle rundt og rundt i søen, der støder lige op til den bar, de lige har forladt. Utålmodig griber Ollie nu den anden åre og sætter den selvfølgelig i i samme side som Stans, med det resultat, at bådens rundgående bevægelse antager en faretruende hastighed. De skifter plads, men sætter igen åren i i samme side, og båden fortsætter sin rundgående sejlads. Jimmy Finlayson, der foruden at være bartender også forestår udlejningen af bådene, står inde på bredden og tror, at de to fyre gør dette med forsæt, for at gøre ham til grin. Den vilde sejlads fortsætter. En mand i kano kommer op på siden af båden og kalder de to sømænd et par skvadderhoveder. Herefter indtræffer en sydende række katastrofer. Stan kaster sin hue fuld af vand efter den formastelige, der igen kaster vand efter Ollie; Ollie slår med åren til manden i kanoen, der igen slår Stan, Ollie griber kanomandens padle og brækker den; herved bliver han smidt i vandet og kravler op i båden til Stan og Ollie for at slås. En hynde, som Ollie kaster, rammer ved en fejltagelse en tredie båd, der herved bringes til at kæntre. En fjerde båd kommer den kæntrede til hjælp, den kæntrer ved forsøget, og alle kravler nu op i Stan og Ollies båd til de øvrige skibbrudne. Finlayson og to politibetjente kommer til i en båd, men bliver omgående kæntret, og også de kravler op i båden, der langsomt synker under vægten af tretten skibbrudne i vildt slagsmål med hynder fra de kæntrede både. En sådan sekvens, skriver forfatteren, ville ved tidligere optagelsesteknik og fremvisningsmuligheder blive ødelagt på grund af farten, den vistes med. Rækkefølgen af begivenheder er uundgåelig, den ene forårsaget af den anden begyndende i et roligt tempo, der bliver hurtigere og hurtigere ved hjælp af hastige kameraskift og opnår yderste vanvid, når filmen toner ud.

Blandt de ca. 200 film Laurel og Hardys produktion omfatter, opnåede kun én den attråede Academy Award, nemlig „The Music Box" fra 1932. Filmens handling, der opstod ved en tilfældighed, regnes også af mange Laurel og Hardy-aficionados som deres absolut ypperste. Ved en tidligere lejlighed havde en meget høj trappe i terrassestigning været anvendt som den effekt, en hel film skulle bygges op omkring, nemlig „Hats Off" fra 1927. Udgået for ideer til en ny film passerede en af de implicerede gagmen en dag igen denne trappe og foreslog den herefter anvendt endnu engang i en film. Det blev besluttet at lave en slags gentagelse af „Hats Off", hvor en vaskemaskine skulle bringes op til toppen, men i den nye film ville man erstatte denne med et klaver, hvis mere kompakte massivitet skulle blive en næsten uudtømmelig kilde til „sørgmodig resignation" for Ollie og til forbløffelse over denne verdens fortrædeligheder for Stan. Filmens meget tynde tråd er altså den, at „The Laurel And Hardy Transfer Co." skal bringe et klaver op i den villa, trappen fører op til. Vel ankommet med hestekøretøj (Susie) til adressen 1127 Walnut Avenue begynder de to flyttemænd at læsse klaveret af. Det foregår på den måde, at det først læsses fra ladet op på ryggen af Ollie, men inden Stan når at få fat i den anden ende, træder hesten et skridt frem, og klaveret havner med en koket lille lyd sammen med Ollie på gaden. „Camera look" fra Ollie. Under stor stønnen og hiven efter vejret nås første afsats. Næste stigning nås en lille smule lettere, men så tårner vanskelighederne sig op. Oppe fra bliver en barnevogn vrikket ned ad de meget smalle trapper. Stan og Ollie prøver at skubbe klaveret over i den ene side for at lave en passage, men dette ignorerer fuldstændig denne manøvre og begynder en lystig „humpty dumpty"-dans ned ad de to nåede stigninger, til det havner nede på gaden. Barnepigen passerer dem højlydt leende og kalder dem et par fjolser. Stan sparker hende bagi, blidt men med eftertryk. Hun slår Stan, og det morer Ollie usigeligt. Hun slår Ollie med barnets sutteflaske og går i vrede for at tilkalde en politibetjent: „I tell you officer, he kicked me right in the middle of my daily duties". På'en igen. Ollie Hi, Stan Ho. Vi ser nu oppefra Stan og Ollie i en gigantisk indsats for at bringe klaveret til tops, igen under stønnen og hiven efter vejret til akkompagne-

ment af dettes ytringer for hvert hårdt stød, det udsættes for. Næsten til tops og næsten i triumf står de to flyttemænd for at samle kræfter til det sidste lille nyk, da en politibetjent nedefra råber: „Come down here you". Uden tanke for klaveret vandrer Stan hele vejen ned til ham, kun for at få at vide, at det er Ollie han vil tale med. Stan råber op til Ollie, der under store ophævelser begynder nedturen, også uden tanke for klaveret, der pludselig glider fra afsatsen og med accelererende hastighed forfølger Ollie ned ad trappen og på sidste trin når ham og ender sammen med ham ude på gaden. Efter megen diskussion med betjenten begynder de endnu engang opstigningen. Halvvejs oppe møder de en mand („a tophatted german professor type"), som indigneret beder dem lade ham passere. Stan slår hatten af ham, og de to betragter under stor morskab hattens dans ned ad trapperne og ude på gaden, hvor den bliver mast af en bil. Rasende truer han dem med politiet og laver en pompøs sortie. På det psykologisk rigtige tidspunkt når de toppen, hverken de eller tilskuerne tåler endnu en skuffelse. Men ak, i det øjeblik de ringer på døren, river denne djævlemaskine sig endnu engang løs, og under stor ding-dang tager den hele turen ned igen og ud på gaden, slæbende Ollie, der har nået at få fat, efter sig. På gaden undgår den lige netop at blive påkørt af en kæmpemæssig lastbil. Stan og Ollie er stønnende tilbage ved døren. Et postbud kommer forbi og spørger, hvad der er i vejen, idet han siger: „I havde ikke behøvet at slæbe klaveret op ad alle de trapper, der går en vej bag om huset, I kunne have kørt det op". De to flyttemænd ser bedrøvet på hinanden ved tanken om deres bundløse uvidenhed. Nu er der kun én ting at gøre, Hi Ho, ned ad alle trapperne igen for at køre klaveret op ad vejen bag om huset. Efter så mirakuløst at have fået det bragt ind i huset ved at hejse det igennem balkondøren på første sal, bl. a. ved at sætte taljen fast i baldakinens jernskelet, da der ingen er hjemme, og bragt det ned i stuen, selvfølgelig på bekostning af næsten alt det inventar de passerer, danser de under en slags oprydning, en festlig dans, der absolut må betragtes som noget særligt for denne film. Den præcision, hvormed de udfører denne lille dans' trin er forbløffende, og at

Sammen med James Finlayson i „Big Business".

det selvfølgelig er til akkompagnement af klaveret, der viser sig at være elektrisk, er en komisk triumf.

Uimodståeligt og uadskilleligt knyttet til Laurel og Hardy var deres „theme song" „Dance of the cuckoos" (da da di da). Melodien var oprindelig åbningsmusik for udsendelserne fra en radiostation, der var placeret på „Hal Roach Studio"s område. Fanget af denne lille nærmest latterlige melodi besluttede de at bruge den som en slags ledsagemusik i en af deres allerførste film, og den blev siden en af deres „rekvisitter", og Stan Laurels måde at gå på passede som skabt til melodien, eller var hans gang i virkeligheden rettet ind efter den?

I en omtale af Laurel og Hardy kan man ikke undlade at medtage deres uundværlige og uvurderlige medspiller Jimmy Finlayson, der for dem var, hvad *Margaret Dumont* var for *The Marx Brothers.*

Finlaysons dukken op i de fleste af Laurel og Hardys film var også en af de „rekvisitter", man glædede sig til gensynet med, når man så en ny eller genså en ældre film. I filmen „Pardon Us", der foregår i et fængsel, forekommer en sekvens i et klasseværelse, hvor Stan og Ollie befinder sig blandt alskens udskud. Finlayson, der er fængselslærer, indfinder sig i fuld akademisk regalia inklusive firkantet hat, og efter at have sendt sit bekendte blik med det ene øje lukket ud over forsamlingen, begynder han følgende dialog:

Fin: Now then. What is a blizzard?
Stan: A blizzard is the outside of a buzzard.
Finlayson „double takes" i afsky.
Fin: Three goes into nine how many times?
Stan: Three times.
Fin: Correct.
Stan: – and two left over.
Ollie morer sig ubehersket.
Fin: What are you laughing at?
Ollie: There is only one left over.
Igen „double take" fra Finlayson.
Fin: All right now. Spell needle.
Ollie: N-e-i-d-l-e-.
Fin: There is no „i" in needle.
Stan rejser sig indigneret.
Stan: Then it is a rotten needle.

Finlaysons reaktion til denne sidste bemærkning nærmest kaster ham ud af kameravinkel.

Finlaysons rolle som den indignerede eller forulempede bringer i de film, han medvirker i, hændelserne til et katastrofalt klimaks imod filmens slutning, således f. eks. i „Big Business" fra 1929, hvor forøvrigt hans berømte „Double take and fade away" demonstreredes i en ikke tidligere prøvet version. I filmen går Laurel og Hardy fra dør til dør ved midsommertid for at sælge juletræer. Efter at være smidt ud engang hos Finlayson, kommer de ved en fejltagelse tilbage, og ved mødet med dem anden gang demonstrerer han dette fantastiske „double take", ulykkeligvis med det resultat, at han under udførelsen, hvor han kaster hovedet tilbage, lukker det ene øje og løfter øjenbrynene til en umulig højde på panden, rammer murstenskanten uden for dørrammen og bliver slået ud. Katastrofen udvikler sig ved, at Finlayson i raseri går ud og river den ene lygte af Laurel og Hardys bil; dette koster ham indtil flere knuste ruder i huset, og inden filmen toner ud, er såvel bil som hus totalt molesteret. Med hensyn til kostumering har Laurel og Hardy altid været så tæt på virkeligheden som mulig. Deres brug af bowlerhatten var en naturlig ting i branchen på den tid, hvor de skabte figurerne, og selv deres „stand up collar" var helt naturlig i deres påklædning. Stan siger: „Disse ting gav os en slags falsk værdighed, som vi syntes passede for de to figurer, vi fremstillede. Hvad make-up angår, understregede jeg min mangel på hjerne ved at gøre mit ansigt så udtryksløst som muligt med en let make-up og gøre mine øjne smallere ved at optrække det inderste af øjenlågene. For Hardys vedkommende understregede han denne falske værdighed ved at rede sit hår ned i panden og afslutte med en spytkrølle-effekt, der var i fin harmoni med hans manerer og elegante natur. Endelig, som afslutning på det ydre, brugte Stan den „fritstående" frisure, der var kommet til verden i en uinteressant film, men som blev hængende ved ham og afsluttede hans figur som „The Dimwit".

Denne artikel er ikke ment som en vurdering af Laurel og Hardys kunst, men mere som et forsøg på at videregive en smule af den oplevelse det er atter at gense deres film. Afsluttende skal citeres *Eddie Cantor,* der har sagt: „Det er deres alvor, der virker mest slående. De optræder altid, som om de er med i Hamlet eller Macbeth."

SØREN KJØRUP

Leonard, Adolph, Julius, Herbert, Milton eller The Marx Brothers

Det er ikke mange filmkunstnere, om hvem der er groet en så betragtelig litteratur op som om *Marx Brothers;* det har bl. a. brødrene selv sørget for. Alligevel er man glad for den ny Marx-bog af *Allen Eyles,* der er kommet i *Peter Cowie's* International Film Guide-serie, fordi den som den første både indforstået, grundigt og alvorligt gennemgår alle brødrenes 13 film og uden at forfalde til hverken højstemt besyngen eller nedladenhed får anbragt brødrene og deres film i en større sammenhæng inden for filmkomedien og inden for farce-traditionen i almindelighed. Det er således typisk for Eyles' fremgangsmåde, at Marx-brødrene ikke skal fremstilles som mere surrealistiske end surrealisterne eller mere absurde end de absurde, mens på den anden side de reelle surrealistiske eller absurde elementer i enkelte konkrete gags eller situationer trækkes tydeligt frem.

Eyles gør heller ikke noget større forsøg på at anbringe Marx-brødrene og deres film i nogen bredere samfundssammenhæng, og for dem, der mener, at kunstværker skal vurderes på kvaliteten af de synspunkter, de vil formidle, er der netop intet at hente i bogen. Den vil være et studie indefra af brødrenes *world of comedy,* der tager det som en implicit forudsætning, at brødrene persiflerer menneske-typer og generelle samfundsforhold fra det samfund, både de og deres publikum af gode grunde kendte bedst, nemlig 20'rnes, 30'rnes og 40'rnes USA, men der forsøges ikke en på forhånd dødsdømt indkredsning af filmenes „synspunkter", endsige da en bedømmelse af „kvaliteten" af disse.

Det er Eyles' opfattelse, at brødrenes 13 film, eller i hvert fald de 11–12 af dem, idet „Room Service" fra 1938 og den sidste „Love Happy" fra 1949 af forskellige grunde står lidt for sig, kan betragtes som et sluttet hele, et *oeuvre,* hvori brødrene fra film til film og altså i forskellige sammenhænge fastholder de samme figurer. Dette synspunkt synes på én gang at være bogens svaghed og dens styrke. Naturligvis kan end ikke Eyles komme udenom, at skiftende manuskriptforfattere, gagmænd og producenter og selvfølgelig ikke mindst brødrenes alder ændrede deres figurer i løbet af de 15–20 år, hvori deres filmarbejde faldt, og det kan under læsningen af bogen godt blive lidt anstrengende, at Eyles så ofte må rette stil i filmene og fortælle os, at det og det kan være meget godt i sig selv, men det er nu altså ikke *„in character".* Alligevel er det ganske forbløffende, hvor lidt figurerne er blevet ændret gennem årene, og Eyles får ved sin fremgangsmåde ganske klart trukket frem, på hvilken måde hver af de 3–4 brødre adskilte sig fra gennemsnitskomikeren, og hvorledes deres samlede optræden havde en ganske bestemt stil, en ganske bestemt måde at bygge situationerne op på og en ganske bestemt holdning til omverdenen, der gør dem til noget ganske enestående og fuldt ud berettiger den høje position og betydning, Eyles giver disse komikere, ikke alene i forhold til deres samtidige i faget, men i det hele taget.

Allerede i Marx-brødrenes første film, „The Cocoanuts" fra 1929, finder vi figurerne færdige som vi kender dem, men der var også gået en betragtelig udvikling forud. Moderens tysk-jødiske familie var artister – hendes far f. eks. bugtaler – og hendes indflydelse på de fem tapre sønner, efter alder *Leonard, Adolph Julius, Herbert* og *Milton,* alias Chico, Harpo, Groucho, Zeppo og Gummo, har sikkert været væsentlig. I hvert fald var det hende, der

skaffede dem jobs, først med rent musikalske numre, men fra omkring 1914 som musikalske klovner, der efterhånden, især når mutter *Minnie* så den anden vej, lagde mere eftertryk på det sidste end på det første. Chico havde før arbejdet på egen hånd og havde allerede lagt sin figur ret tæt op ad den traditionelle dialekttalende dummepeter, mens Harpo først på denne tid gav sig til at ændre en dummepeterfigur hen mod den helt personlige, grusomt uskyldige, stumme person, vi kender. Efter forskellige forsøg i det konkrete scene-arbejde fik han efterhånden også sin mærkværdige udrustning fikseret, den (røde!) paryk, den uudtømmelige trench-coat, den knuste høje hat og bilhornet i bæltet. På samme tid kasserede Groucho sit crepe-overskæg og lod det karakteristiske malede spire frem i ansigtet med de falske briller.

Mest rene holdt figurerne sig i de første 5 film, der alle var produceret af Paramount, og af hvilke både „The Cocoanuts" og brødrenes anden film, „Animal Crackers" fra 1930, var filmatiseringer af store show-farcer, der først havde turneret omkring i staterne og derefter været på Broadway. Disse film blev i øvrigt ikke optaget i Hollywood, men i det dengang unge og idealistiske selskabs Astoria-studier på Long Island. Til Hollywood kom brødrene først med deres første film efter originalmanuskript, „Monkey Business" fra 1931. På dette tidspunkt var de tre ældste og kendteste brødre hhv. 40, 38 og 36 år gamle.

Ved brødrenes 6. film, „A Night at the Opera" fra 1935, ligger der et tydeligt skel, som det nok er værd at gøre sig klart. Deres foregående film, „Duck Soup" fra 1933, som nok må regnes for deres bedste, var ikke gået så godt som ønsket, og brødrene skiftede over fra Paramount til M.G.M., hvis *Irving Thalberg* blev deres producent. Han gav dem en udmærket instruktør, *Sam Wood* (der dog ikke helt står mål med *Leo McCarey* på „Duck Soup"), han gav dem muligheder for at prøve deres stof med publikum på inden optagelserne, men han ændrede også deres fremtræden en del, ikke alene derved, at han lod Zeppo glide ud. Marx-brødrenes Paramount-film havde helt været helliget dem og deres absurde gøren og laden (måske med undtagelse af „The Cocoanuts", hvor de nok må opfattes som et særdeles fremtrædende *comic relief*-element), men fra og med „A Night at the Opera" fik en romantisk side-historie og filmens røde tråd i almindelighed en rimelig chance for at gøre sig gældende. Dette fulgtes op af en vis menneskeliggørelse af figurerne: Hvor Groucho i de foregående film altid havde været naturligt „ovenpå", både på grund af sin enestående selvtillid og på grund af folks komplette mangel på skepsis med hensyn til hans evner, optræder han her for første gang som svindleren, der trænger sig på for at opnå et tillidshverv, og han distanceres endda en overgang helt af Mr. Gottlieb *(Sig Rumans* figur). Hvor Chico før havde været helt uigennemtrængeligt dum, begynder han fra denne film snarere at være en, der foregiver en umådelig stupiditet som dække over en i hvert fald mådelig intelligens. Og hvor Harpo før havde været helt umenneskeligt hensynsløs i sin barnligt-sataniske uskyld, begynder han fra denne film også at få visse rørende, mere menneskelige aspekter i sin personlighed.

Først og fremmest ændrede man dog, hovedsagelig netop gennem disse forandringer af figurerne, forholdet mellem publikum og brødrene. Hvor vi før måske havde kunnet sympatisere med brødrenes ubeherskede overfald på enhver opstyltethed, ethvert pedanteri og krukkeri og enhver påtaget bedreviden, ja, hvor vi måske i bedste fald havde kunnet føle os som især Grouchos medsvorne, takket være hans venlige kommentarer og blikke direkte ud til os, får vi fra „A Night at the Opera" mulighed for direkte at identificere os med dem. I de første fem film stod brødrene altid udenfor og over det samfund, hvis åndelige og fysiske modstandskraft de med alle midler forsøger at gennemhulle, selv muntert fri for enhver materiel eller anden bekymring; i „A Night at the Opera" ses de for første gang undertrykte og forknytte, de præsenteres for første gang som mennesker med følelser, og det er en uomtvistelig *box-office*-kendsgerning, at det store publikum bedre kunne kapere dem sådan, end som de var i de foregående film.

Enkelte mere vågne Marx-fans vil nok kende Eyles' analysemetode fra hans gennemgang af netop „A Night at the Opera", der stod at læse i „Films and Filming", Febr. 1965. Han skildrer først og fremmest temmelig minutiøst, hvad hver enkelt Marx-bror og den uforlig-

nelige *Margaret Dumont* (på hvis arbejde uden for brødrenes film der ofres et praktisk appendix) foretager sig, og dette er meget spændende at følge. Oftest kommer gags og *wisecracks* så hurtigt efter hinanden i filmene, at det er næsten umuligt at få fat i det hele, og man er derfor glad for her at få præsenteret en del af det umådeligt tætte materiale i en roligere form. Eyles gør lykkeligvis ikke noget anstrengt forsøg på at skrive morsomt om det morsomme, men bogen er alligevel meget fornøjelig læsning, både fordi man hele tiden mindes om eller i mindre heldige tilfælde kan forestille sig den visuelle effekt af et skildret gag, og fordi der citeres så mange af Grouchos bemærkninger og gengives så fyldige uddrag af hans vrøvlesamtaler med Chico. Den sproglige fantasi, der udfoldes her, den konsekvente radbrækning af sproget både på den semantiske og den logiske led, hovedsagelig ved overlegent naivt at tage sproget alvorligt, er vist sjældent overgået, og bogen er i den retning en guldgrube af stof til alvorligere eftertanke såvel som til det mere dagligdags forbrug af absurde ytringer.

Eyles er langtfra blind for den betydning, de forskellige manuskriptforfattere og brødrenes mere private gag-mænd har haft for brødrenes *image,* og han gør også grundigt rede for de enkeltes holdning til de faste figurer. Faktisk viser det sig, at brødrenes bedste film fordeler sig på forholdsvis få navne, idet parret *Kaufman & Ryskind,* som Groucho satte størst pris på, skrev „The Cocoanuts", „Animal Crackers" og „A Night at the Opera", mens *Perelman* og *Johnston* skrev „Monkey Business" og „Horse Feathers" (1932), denne sidste dog sammen med de mere traditionelle teaterskræddere *Kalmar & Ruby,* der også havde skrevet sange til „Animal Crackers" og senere skrev „Duck Soup" alene. Johnston havde i øvrigt også skrevet brødrenes eneste ikke-filmatiserede show-farce, „I'll Say She Is" fra 1924. Ganske spændende er det, hvorledes forbindelsen knyttes op til 50-ernes og 60-ernes bedste farcer, idet *Frank Tashlin* krediteres

„Duck Soup" – Herbert, Leonard, Julius og Adolph.

for *additional material* i „A Night in Casablanca" fra 1946 og for manuskriptet til „Love Happy".

Det er klart, at Marx-brødrenes bagmænd ikke udelukkende arbejdede for dem, og i bogens afsluttende kapitler forsøger Eyles, delvis med udgangspunkt i netop disse navne, at finde frem til andre filmkomikere, hvis glansperiode faldt under depressionen, men som måske siden er glemt, fordi de ikke havde Marx-brødrenes format til også at kunne gøre sig gældende over for *new deal*-publikummet med den mindre desperate smag. Eyles henleder her i første række opmærksomheden på *Mae West* og *W. C. Fields,* som Filmmuseet lykkeligvis også har haft øje for, men også *Eddie Cantor* og *Joe E. Brown* kommer på tale, foruden parret *Wheeler* og *Woolsey* om hvem Eyles hos *Griffith & Mayer* har fundet bemærkningen, at de „afflicted the screen for five years with wheezy vaudeville gags". Eyles har desuden en interessant teori om, at de mest barokke, de mest udisciplinerede og derfor måske også de bedste film fra perioden inden for farce-genren nok har været de mindste og billigste produktioner, som de store konventionelle producenter som *Samuel Goldwyn* næppe har gidet lægge deres klamme hånd på. Her er virkelig noget for film- og kultur-historikere at gå på jagt efter i arkiverne.

Men foreløbig kunne vi dog være tilfredse, om blot Marx-brødrenes film blev fundet frem. Desværre kan man jo ikke uden videre anbefale alle at læse bogen og se filmene, for hvor stimulerende og anbefalingsværdigt det første end er – også i sig selv – så kan det andet jo i øjeblikket simpelthen ikke lade sig gøre. Vi *er* ganske vist inde i en Marx-renaissance, men foreløbig har repriserne hovedsagelig bestået af brødrenes svagere – omend stadig vidunderlige – film fra slutningen af 30-erne, og en enkelt TV-forevisning af „Duck Soup" kan jo kun skærpe appetitten på at se den på et rigtigt lærred.

For nylig kunne man blandt det efterhånden overvældende film-notestof i aviserne finde en oplysning om, at man i Wien med stor succes havde kørt 12 af brødrenes 13 film. Kunne noget lignende dog ikke snart times os?

LÆSERBREVE

Jeg takker mange gange både filmkonsulent *Jørgen-Richard Lund* (Kosmorama 74) og *Marguerite Engberg* for korrektioner og svar på spørgsmål i forbindelse med mine artikler om *Elfelt* og „Løvejagten". Bl. a. fordi sådanne reaktioner er med til at stimulere den filmhistoriske interesse hos de få af slagsen, der vel stadig findes – og til at skabe den fornødne respekt for metiéren.

Lund: Min degradering af en skuespiller til bugtaler skyldes en åbenbart for stor tillid til *Arnold Hending,* som jeg i øvrigt er næsten ubegrænset kritisk over for, og det er ikke pedanteri, men pædagogik at gøre opmærksom også på sådanne fejl. Det viser, at i hvert fald nogle interesserer sig for emnet, og kan kun anspore til yderligere kildekritik.

Engberg: Da jeg desværre ikke læser fransk og heller ikke skriver mine filmhistoriske artikler, fordi jeg regner mig for historiker, men alene af den grund, at ingen andre skriver dem, behøver jeg ikke at rødme over mit ukendskab til indholdet af *Sadouls* historiske standardværk. Derimod ville det glæde mig, om andre fandt anledning til rødmen. Engbergs oplysning om, at man i en berømt bog uden videre kan læse sig til svaret på et spørgsmål, jeg to gange har stillet i „Kosmorama", er vel det eklatanteste eksempel, man kan ønske sig til en belysning af filmforskningens niveau i Danmark.

Ser vi snart Marguerite Engberg i spalterne igen, eller er hun ved at skrive standardværket om den danske stumfilm, som *Neergaard* ikke gjorde („Historien om dansk film", 1960), som *Ulrichsen* opgav, og som Hending ikke kunne? *John Ernst.*

Til John Ernst!

Først tak for Deres artikel om „Løvejagten" i Kos. 73. Deres teori om grunden til *Albertis* nidkærhed i affæren omkring „Løvejagten" synes jeg lyder meget overbevisende.

Dernæst vil jeg forsøge at svare på de to spørgsmål, De har stillet mig i Kos. 74:

1. Hvad ved man om *Vilh. Pachts* optagelsesapparat?
2. Hvor havde han sit forevisningsapparat fra?

Det første spørgsmål er let at besvare: Det apparat, Pacht anvendte omkring 1896, fungerede både som optagelses- og forevisningsapparat. Jfr. *Georges Sadoul* „Histoire Générale du Cinéma" Bind 1, side 206 og følgende, hvor han beskriver brødrene *Lumières* apparat, der udmærkede sig ved at kunne tjene 3 formål: optage film, projicere film og fremkalde film (prise de vues, projections, tirage des positifs). Desuden har en af Danmarks første filmfotografer, *Ivan Eibye,* der optog mange reportagefilm omkring århundredskiftet, fortalt mig mundtligt, at han anvendte samme apparat til optagelse og forevisning af film.

Det andet spørgsmål er straks sværere at besvare.

Jeg kan ikke med sikkerhed sige, hvor Pacht havde sit forevisningsapparat fra, men kun fremsætte en formodning. Jeg vil igen henholde mig til Sadouls filmhistorie, samme bind, side 308: Brødrene Lumière solgte i begyndelsen ikke deres apparater, men solgte forestillinger. De sendte en operatør, et filmapparat og film til den „biografejer", der ønskede at vise film, og denne skulle så til gengæld aflønne operatøren, så længe forestillingen gik, og afgive 50 % af overskuddet ved forestillingerne til brødrene Lumière. Operatøren havde forpligtet sig til under ingen omstændigheder at sælge apparatet eller røbe, hvordan det fungerede.

Da man med sikkerhed ved, at Pacht i sommeren 1896 viste Lumière-film i „Panorama", synes jeg, man har lov til at formode, at han havde sit apparat fra brødrene Lumière. *Marguerite Engberg.*

Poul Malmkjær: Cannes 1966

Festivalens 20-års jubilæum var lagt stort an med mange stjerner, mere end 800 pressefolk og *Sophia Loren* i spidsen for en jury med bl. a. fire medlemmer af det franske akademi. Kaos truede flere gange i Club de Presse og i det alt for lille rum, der er afset til pressemøder.

Åbningsfilmen, *Wajdas* „Popioly", fulgte en tradition for mammutfilm ved at trætte. Flotte ture hist og pist kunne ikke skjule, at denne skildring af den polske tragedie under Napoleonskrigene var uegal, uengagerende og ofte uskøn. Dagen derpå åbnede med tyskeren *Ulrich Schamonis* „Es", der viste en del ufordøjet *Godard, Lester, Forman* and what have you. Titlen hentyder til Han, Hun, Det, og hvordan man kommer af med Det. Til *Rivettes* „Suzanne Simonin, La Religieuse de Denis Diderot" var der kun adgang for pressen og indbudte. De borgere fra Cannes by stod udenfor med store øjne og søgte at fornemme det syndige lærreds udskejelser. Jeg bryder mig ikke om filmen. Den er ringe iscenesat, dekorationer og lys var ofte uheldige, klipningen kedelig, af og til næsten styg, billederne kun i slutningen smukke. Personinstruktionen var tør, men *Anna Karina* bevægede i afsnit med intuitivt spil. Filmen ejer berettigelse som debatindlæg, næppe som kunstværk. Men at forbyde den er utilgiveligt dumt.

Spændingen før *Loseys* „Modesty Blaise" var ved at blive afløst af irritation, da prinsesse Margaret og mand kom 42 min. for sent. De blev boo'et ud, og da filmen allerede i starten havde replikker, der kunne gå på denne forsinkelse, var bifaldet satanisk. Om filmen: aktuelle hib til højre og venstre, mest højre, ultrakorte filmparodier („Den røde ørken", „Help" m.v.), en ond *Johnson*-tale fremsagt af ærkeskurken Gabriel *(Dirk Bogarde* i stor stil), og Brecht'ske sange, der afbryder og kommenterer handlingen. Man havde alligevel ventet skarpere satire og ironi, men den er intelligent underholdning.

Søndagens film: *Orson Welles'* „Chimes at Midnight" (produceret i Spanien). Welles forkaster selv titlen „Falstaff", fordi filmen skulle handle om Falstaff, Henry V og Hotspur. Alle tre skulle være ligestillede hovedpersoner i dramaet, men da Welles selv (naturligvis) spiller Falstaff, lægges vægten (naturligvis) over på denne figur, der, som Welles selv sagde det, for Shakespeare må have været indbegrebet af det „Merry England", som var ved at forsvinde. Filmen er storslået, fascinerende, smuk, grinagtig, knugende, og kun i få øjeblikke, hvor Welles signerer filmen for tydeligt med sine favorit-billeder, en smule irriterende. Den ejer filmhistoriens stærkeste slagscener. Hvor Wajda skildrer krigens gru, uden at det rigtig lykkes, der har Welles skildret et slag i mindre historisk og propagandistisk betydning, og dog formår han at ryste os næsten til rædsel med sine underdrejede billeder af kampens vildskab. I små sideroller anede man en vildtvoksende *Jeanne Moreau* og en æterisk *Marina Vlady.*

Lewis Gilberts „Alfie", Englands officielle bidrag (med deraf følgende reklametrommer), var en halvdårlig folkekomedie med *Michael Caines* tilforladelige spil og god musik af *Sonny Rollins.* Skrækkelige farver, trist iscenesættelse, stort bifald.

En tysk overraskelse af de behageligt ubehagelige var *Malle*-eleven *Volker Schlöndorffs* „Der junge Törless" efter *Robert Musils* roman om spirende overmenneske-mentalitet på en drengekostskole. Spillet var lidt famlende, men gode typer dækkede over megen usikkerhed, og filmens form var beundringsværdig ren, hård og uden omsvøb eller misforstået modernisme.

Claude Lelouch gav med „Un homme et une femme" en meget charmerende kærlighedshistorie med lykkelig udgang. Den har lidt for lange flash-backs, men den ejer helt strålende udtryk for stemninger og sindstilstande. Der er anvendt flere farvesystemer, således at en række sekvenser à la stumfilm fremtræder i blåt (nattescener), rødt (kærlighedsscener) etc. Lelouch leger med telelinsen og arbejder fortrinsvis i daggry eller skumring. Hans poetiske billeder balancerer (som hos *Demy)* på kanten til det banale og sentimentale, men med overlegen sans for rytme og timing gør han helhedsindtrykket poetisk og bevægende. Historien er ikke drabeligt original, men iscenesættelsen er lige ved at gøre den mesterlig.

Ordet mesterlig dukkede også op i en række franske omtaler af *Henning Carlsens* „Sult", som vi skal anmelde udførligt efter premieren herhjemme i august. Det lidt usmidige pressemøde efter filmen kunne tolkes derhen, at der var glæde blandt kritikere og pressefolk, og at filmen overflødiggjorde en række standardspørgsmål. Den er Henning Carlsens mest helstøbte film, velkomponeret og glimrende fotograferet *(Henning Kristiansen* er vor mest

spændende fotograf i øjeblikket). Milieuet er behandlet smukt, og *Per Oscarsson* giver en modig og nuancerig præstation i hovedrollen.

Tony Richardson havde gjort et stort arbejde for at ødelægge *Jean Genets* manuskript til „Mademoiselle", om en kvindelig Gilles de Rais, eller måske snarere en de Sades Juliette, der er lærerinde i en landsby, og som muntrer sig erotisk med at oversvømme landsbyen, stikke ild på huse og forgifte kreaturer, for at gøre sit mesterstykke, da hun får en italiensk skovarbejder lynchet for ugerningerne. Richardson har kunstlet hele affæren i stykker med søgt idylliske billed-kommentarer, svulmende symboler og leddeløs montage. Uha, hvor er han blevet intetsigende. Han fjernede i øvrigt de scener, der var blevet grinet mest ad ved 1. forevisning, inden gala-præsentationen om aftenen. Det er helt på linie med min opfattelse af hans (mangel på) holdning til stoffet.

Den spanske „Con el viento solano" (af *Mario Camus)* burde ikke have været vist her.

Og så kom *Pasolinis* „Ucellicci e ucellini" (Store og små fugle), som jeg næsten ikke tør tage stilling til, før jeg har set den mindst en gang til. Denne fantasi i komedie-stilen er et billede af Pasolinis Italien idag, af folkets vilkår under de tilbud, det får fra kirken, fra kommunismen, fra socialismen og fra kapitalismen. Det er historien om de store og de små fugle, der hver for sig lærer at elske Gud og ikke hinanden. Der er masser af stof i filmen, formen er provokerende og billederne dejlige. Jeg glæder mig til gensynet.

Alf Sjöbergs „Ön" fik ikke nogen heldig modtagelse. Dens stive, teaterprægede intrige trættede, og dens kunstige spænding irriterede. Spillet var stundom meget ringe. Jeg har glemt den.

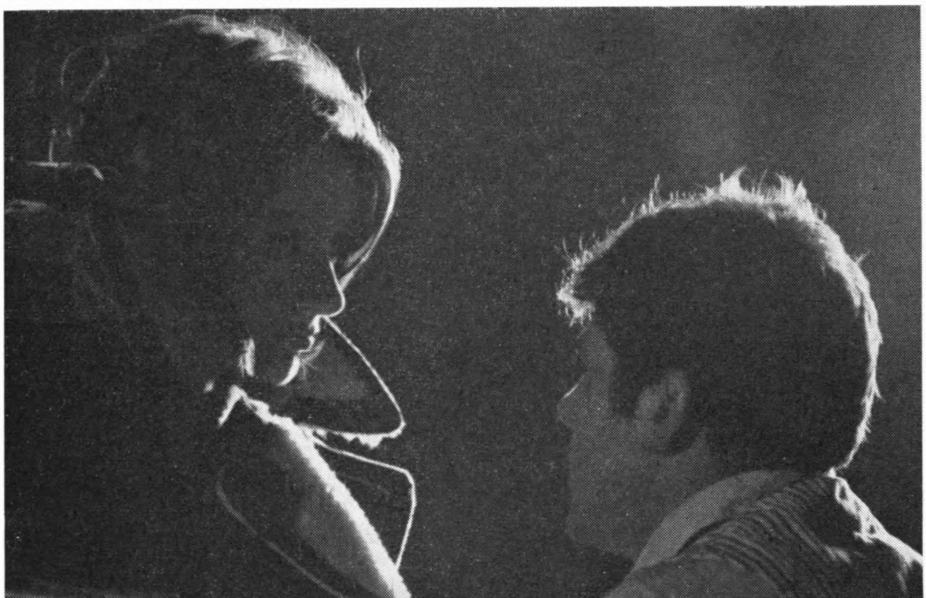
Jeg har næsten også glemt *David Leans* anmassende filmatisering af *Pasternaks* „Dr. Zhivago" (3 timer 19 min.) med en syndigt skøn *Julie Christie* og en blanding af grimme klip og smukke billeder. Den er melodrama på dyreste plan. Læs bogen – om nødvendigt.

Den tjekkiske „Dymky" af *Vojtech Jasny* havde *Gitte Hænning* og *Vivi Bak* i hovedrollerne samt stilsatire især i sidste episode (den er efter tre noveller af *Ehrenburg).* Dens bastante erotik morede.

Det gjorde *John Frankenheimers* „Seconds" ikke. Man kunne ikke lide den. Jeg kunne, skønt jeg ikke ligefrem morede mig over historien om firmaet, der sælger triste mænd „genfødelse", ny identitet, nye drømme. Frankenheimer udleverer groft reklamesamfundets idealbilleder (bl. a. *Rock Hudson,* der også spiller hovedrollen), og *James Wong Howes* fotografering rammer historien ind i en forvrængning, der understreger det unaturlige, det kunstige. „Seconds" handler om det unaturlige, det kunstige.

Karel Reisz havde det uheld, at hans „Morgan, a Suitable Case for Treatment" skulle vises netop den dag i ugen, hvor den traditionelle strejke fandt sted. Filmen blev først vist om aftenen, men publikum var veloplagt. „Morgan" er en tragi-komedie om en original oprører, der ikke ved, hvad han skal bruge originalitet og oprør til. Han drømmer i stedet om gorillaer fra Tarzan til King Kong, alt mens han pynter sine omgivelser med hammer og

Anouk Aimée og Jean-Louis Trintignant i Lelouchs „Un homme et une femme".



segl. Omkring et mislykket ægteskab med en society-pige udvikles hans psykopati, og han slutter sin kamp for pigen, netop som King Kong gør det; han er moden til indlæggelse. Reisz holder komedietonen, men han anstrenger sig for at tydeliggøre pointerne, og hans iscenesættelse bliver lidt tung af det. *David Warner* i hovedrollen var utraditionel og sjov.

Pietro Germi, den solide, viste sin tredie sædeskildring „Signore e Signori", der tager fat på provinsby-moralen i tre eksempler, hvoraf især midterhistorien er overordentlig skarp og bitter bag komikken. Germi udvikler sig stadig kunstnerisk. Den spændende rytmesans, man fandt i „Forført og forladt", er her videreført og perfektioneret til den rene fryd for øjet og øret.

Af de mere end 120 film, der blev vist udenfor festivalen, skal tre fremhæves: *Evald Schorms* „Kazdy den odvahu" (Modet til hver dag), vist i den svagelige kritiker-uge, *Alain Resnais'* „La guerre est finie", som spanierne havde forment adgang til festivalen, og *Robert Bressons* „Au Hasard Balthazar", der kom som en ekstra godbid for folk med pressekort. Schorms film behandler det meget væsentlige problem omkring det at eje mod til hverdagens beslutninger. En ung tjekkisk arbejder tilskyndes af en „smart" redaktør til at gøre en aktiv indsats for „systemet", der er ved at blive forrådt af pampere såvel som af hans kammerater. Det bliver den totale, pinlige fiasko. Hvis ikke filmen er en tillidserklæring til den tjekkiske liberalisering, må den være slemt bedsteborgerlig, og det nægter man at tro. Schorm giver ikke meget for den blinde, politiske idealisme, den kunstigt påtvungne kultur, systemets hellighed. Hverdagens mod er bl. a. at se sandheden om tilværelsens komplikationer i øjnene, uanset hvor forenklet den i øvrigt tager sig ud i de officielle ideologier.

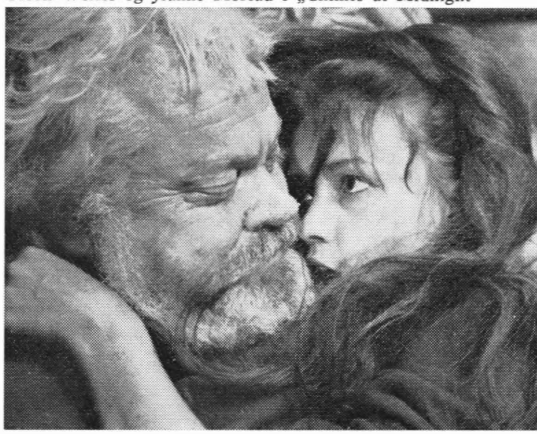
Resnais' film skildrer en professionel revolutionær, der på 25. år arbejder for den spanske modstandsbevægelse i Frankrig. I en ganske ukompliceret form fortæller Resnais om tre dage i denne mands tilværelse, om et forsøg på illegal indrejse i Spanien, om forholdet til kammeraterne, til hustruen og til en ung pige, han træffer. Han er ved at blive træt og usikker på sig selv, han er ved at blive bange. Manuskriptet af *Jorge Semprun* har betinget den ligefremme form, filmen har fået. De få glimt af hovedpersonens „tanker" er lette at følge, og filmen er konstant fængslende, skønt et par erotiske scener kom til at virke komiske med en meget krukket billedside, der ledsagedes af et kor af herre-engle (musik af *Giovanni Fusco!).* Andre var betaget af disse scener, viste pressekonferencen. Jeg gætter på, at titlen er en smule defaitistisk.

Bresson er gået så langt som aldrig før i „Au Hasard Balthazar". Formen er dæmpet ned til et minimum af dramatiske udtryk. De medvirkende spadserer og mumler sig igennem „rollerne", deres replikker kommer ofte off screen, eller når ansigterne er vendt bort fra kameraet. Replikkerne er ord og sætninger, der udelukkende befordrer den enkleste karakteristik af personen og situationen, spillet er reduceret til antydende bevægelser i forholdet til kameraet, der i øvrigt registrerer handlingen med samme mangel på udvendig dramatik. Filmen er et sjælens drama, der skildrer æslet Balthazar fra fødsel til død, og som samtidig viser os en række syndige mennesker, der kommer i kontakt med det. Bressons æsel er Bibelens æsel, og hans personer er skikkelser i en række lignelser til illustration af dødssynder som hovmod, vrede, gerrighed, fylderi og vellyst. Bresson fordrer en masse af sit publikum, idet han så at sige kræver, at det enkelte menneske selv skal formulere dramaet, selv skal opleve konflikten. Og hvordan gør man det fuldt ud, når man ikke betragter Nåden som det essentielle.

Generelt kan det siges, at jubilæumsfestivalen stod sig kunstnerisk i forhold til 1965. Til gengæld så man gerne en række udenomsværker af unødigt hård kommercialisme forsvinde. Ligegyldige makværker i dusinvis tager plads op i de få biografer i byen og lever for en tid med i solen, før de kravler tilbage under stenene. De tager plads op for de spændende outsidere.

PS. Japanerne deltog i år med 1 kortfilm. De holdt festivalens største reception.

Orson Welles og Jeanne Moreau i „Chimes at Midnight"



efter „SULT"

En samtale med Henning Carlsen efter premieren på „Sult" i Cannes den 12. maj 1966. Ved P. M.

– Hvad er det, der i første række har tiltrukket dig ved „Sult"?

– Det er vel nok først og fremmest rytmen i fortælleformen – rytme er måske ikke det rigtige ord – snarere intensiteten. Det er det, der rent formelt har fascineret mig. „Sult" er jo en sund provokation for en filmmand. Selve begrebet sult giver måske i den dagsaktuelle situation filmen et lidt skidt PR-indtryk. Jeg hænger mig dog ikke i det.

– Du sagde bl. a. på pressekonferencen, at du opfattede hovedpersonen som en mand, der søger sin identitet, sin personlighed. Jeg fandt, at han i første række søgte at bevare den identitet og integritet, som han havde, f ø r han nåede sultens stadium?

– Det kan godt være – det kan også være en strid om ord. De to ting ligger ikke så langt fra hinanden. Der er dog ingen tvivl om, at identitetsbegrebet er hovedtemaet, hvad enten det nu er flugten fra det eller jagten på det – eller måske angsten for det. Hovedpersonen er jo i virkeligheden fuld af honnette ambitioner, som han ikke ved, hvad han skal gøre med. Han bruger et spil med ord til at støde folk fra sig. Folk interesserer ham i og for sig ikke. Han er bekymret for sin stolthed, sine æresbegreber. Han er bange for, at noget af det skal gå fra ham. Det er ord det hele.

– Det er sjældent at finde en konsekvent stil i en dansk film. Hvad har først og fremmest betinget stilen i „Sult",

– Noget så luksuøst som en holdning til stoffet. Det primære for mig har været hovedpersonen, det sekundære miljøet og tiden. De to sidste skulle stilmæssigt holdes strengt under hele arbejdet, men ved optagelserne i øvrigt negligeres. Hvis miljøet er lykkedes, må det være, fordi vi har undgået effekter. Vi har ikke villet understrege noget i det. Men det er vel altsammen en understregning af, at man må skabe sig en holdning til det, man vil behandle, før man overhovedet beslutter sig til at realisere det.

– Filmens rytme stiger ganske langsomt, og afslutningen med kaptajnen kommer overraskende og måske en smule hurtigt. Vil du understrege, at historien ikke dermed er forbi, at den går videre ad andre baner?

– Jeg mener, at det skal understrege afbrydelsen af en ond cirkel. Hvis man ud af *Per Oscarssons* ansigt i slutbilledet læser, at denne cirkel er brudt, så er min agt opfyldt.

– Er der ting i filmen, du selv er utilfreds med – evt. af teknisk art?

– Nej, egentlig ikke – måske et par eftersynkroniseringer – ikke andet. Men jeg har jo også haft fremragende medarbejdere. *Erik Aaes* og jeg havde en indgående diskussion efter den allerførste optagelse. Det var restaurantscenen. Aaes var lidt chokeret over, at den store, smukke dekoration ikke var blevet brugt mere. Vi snakkede så om brugen af miljøet og alt det dér med at negligere det i optagelserne, og han gik helt og fuldt ind på mine ideer. Tag nu f. eks. lejligheden. Ikke en vase kunne undværes i dekorationen, og alligevel brugte vi ingen af de mange detaljer som effekter. Aaes var for øvrigt en troldmand. Hans sans for detaljerne f. eks. i gademiljøerne var eminent, og jeg er taknemmelig for netop den rigdom af detaljer, som han tillod mig i selve optagelserne at overse, at betragte som naturlige.

Henning Kristiansen var ført helt ind på et dybt fortroligt plan med *Seeberg* og mig. Han var fuldt engageret i det essentielle forarbejde, og ved færdiggørelsen har han haft friere hænder end de fleste danske fotografer med dup., kopiering og lys osv.

– Du står selv som forfatter af drejebogen –

– Ja, Peter Seeberg og jeg lavede research sammen i Oslo og Bergen. Vi droppede Bergen, bl. a. af økonomiske grunde. Seeberg satte så bogen på kartotekskort og lavede et treatment. Det drøftede vi igennem og begyndte så forfra. Vi drøftede videre, og på baggrund af Seebergs endelige stof udarbejdede jeg så drejebogen. Produktionen blev dog bevilget på Seebergs manuskript. Vi har mere i sving, men han er jo en meget travl mand.

– Tror du nu, at du får det lettere?

– Næh, næppe. Jeg vil næsten heller ikke håbe det. Måske lidt, finansielt. Jeg tror ikke, at producenterne kommer strømmende med tilbud. De ved godt, at man kan lave gode film; de ved også, at de er vanskelige at have med at gøre. Jeg tror, at det skal være svært.

filmklubberne

PER CALUM

Gennem snart en halv menneskealder har et skiftende antal danske filmklubber ført en relativt upåagtet skyggetilværelse. Helt tilfredsstillende for klubbernes ledelse har isolationen næppe været, til gengæld har filmklubbernes position været i hvert fald forholdsvis sikker. Men med de hastige ændringer, det hjemlige filmmiljø for øjeblikket undergår, synes filmklubinstitutionen at skulle gå en højst usikker fremtid i møde.

Hvor tidligere filmklubberne var de filminteresseredes eksklusive tempel og ofte det eneste sted at sætte lid til, når de lokale biografers repertoire svigtede og tilværelsen blev uudholdelig, er der nu pludselig et omsving på vej i filmsituationen, hvorefter klubberne ikke længere er det eneste sted, den filminteresserede kan henvende sig. Og uden større beklagelse noterer jeg mig, at filmklubber, som de kendes i dag (jeg tænker udelukkende på klubber, hvis repertoire baseres på spillefilm i 35 mm kopier) synes dødsdømte. Skal filmklubber fortsat eksistere, må der for flertallet en radikal omlægning til, og det synes mig påtrængende nødvendigt nu at tage filmklub-tanken op til revision. I løbet af et års tid eller to vil det formentlig være for sent.

Betegnende måske for det tempo, hvormed filmsituationen for øjeblikket ændrer sig, er det, at „Kosmorama"s leder-appel i april-nummeret (om ikke at glemme et filmhungrende publikum af ukendt størrelse uden for København) allerede til en vis grad er distanceret af udviklingen og dynamoen *Erik Hauerslev.*

For længst har filmfondens bestyrelse på filmfond-direktørens forslag vedtaget en principbeslutning om i fremtiden at stå som sponsor for film med formodet eller reelt manglende kommerciel appeal. Også i det mørke Jyllands mere afsides liggende pletter skal den filminteresserede nu have lejlighed til at følge filmkunstens nyeste bølger, som de skvulper frem i øjeblikkets københavnske repertoire.

Ganske vist er det endnu ikke endeligt vedtaget hvornår principbeslutningen skal realiseres, men formentlig allerede til efteråret 1967 vil filmfonden have barslet og have frembragt en velskabt baby af et distributionsapparat for de kommercielt vanskelige film, som for øjeblikket kun i ringe grad præger provinsbiografernes repertoire. Enkeltheder i planen foreligger der kun få af (bl. a. fordi projektets leder ikke er fundet) men det skulle ligge fast, at filmfonden vil arrangere forevisninger i en lang række provinsbyer – formentlig i ca. 30 byer i central position på danmarkskortet.

Og de film, som filmfonden agter at vise, vil i vid udstrækning være de samme, som filmklubberne for øjeblikket i vid udstrækning baserer deres repertoire på, hvorfor udlejerne selvsagt ikke længere vil stille dem til rådighed for klubberne, idet der vil være flere penge at hente hjem via udlån til Filmfonden.

Hertil vil filmklubberne kunne svare, at klubbernes repertoire så i højere grad må baseres på film fra Filmmuseets egne samlinger, men dels vil de klubber, der har eksisteret fra filmklubvirksomhedens start herhjemme allerede have vist de fleste af museets egne film, dels agter museet at indskrænke udlånsvirksomheden.

Sidst, men ikke mindst, vil klubberne sandsynligvis blive svigtet af den langt overvejende del af den nuværende medlemsskare. Hvis nogen finder påstanden lyder hasarderet, så tænk blot på, at de film, der gennem de seneste sæsoner har givet filmklubber øget medlemstilgang, netop har været de helt nye film, som udlejerne via museet har stillet til rådighed for klubberne, der på den måde har fået kunstigt åndedræt.

Et par tal fra museets udlånsvirksomhed illustrerer med al ønskelig tydelighed påstanden. Af 35 mm film lånte filmklubberne i sæsonen 1964–65 ialt 220 film. Heraf var de 89 film, der var stillet til rådighed for klubberne af udlejningsselskaberne. For sæsonen 1965–66 er tallene endnu tydeligere. Det samlede udlån er faldet til 178 film. Til gengæld er ialt 103 af de 178 film kommet fra udlejningsselskaberne – med film som „Processen", „Tro og lidenskab", „Morderenglen" og „Den tavse mand" som sikre favoritter. Og mens der aldrig tidligere for klubberne har været nogen ydre årsag til at foretage en sondring af medlemmerne, er det nu påtrængende nødvendigt at gøre sig klart, at det relativt store antal medlemmer i de ca. 40 filmklubber skyldes – ene

og alene –, at klubberne har været det eneste sted at gå til, mens fremtiden vil vise, at medlemsbestanden består af de virkelige filmentusiaster og de alment interesserede. Sidstnævnte gruppe udgør majoriteten.

De fleste filmklubber turde her have svigtet, idet de ikke i tide har sørget for blandt medlemmerne at skabe grobund for en dyberegående interesse for film. Eksempelvis fremgår det af en undersøgelse foretaget i fjor, at nogle klubber overhovedet ikke havde nogen form for introduktion til de enkelte forevisninger samt at mange klubber ikke gennem skriftligt materiale om de enkelte film satte medlemmerne i gang med at læse om film, så der på den måde kunne skabes basis for den dyberegående interesse for film, der er afgørende for de fleste filmklubbers eksistens.

Heller ikke gennem bevidst målsætning i repertoirevalget har klubberne (alle undtagelser fraregnet, men de er få) gjort en indsats for at styrke og uddybe medlemmernes interesse, så den fra at være almen er blevet til mere. I stedet har klubberne valgt at lægge et repertoire efter de forhåndenværende søms princip: jeg vil gerne se den film, du vil gerne se den film etc., hvorefter slutresultatet er blevet en ynkelig bastard uden hverken hoved eller hale – i hvert fald uden nogen reel linie. Hvor mange klubber har arrangeret serier med det formål at vise en instruktørs udvikling, eller en genres, eller blot et lands eller en epokes udvikling? Og hvor mange har fulgt en sådan linie op med tryksager, der kunne befordre en videre interesse end blot det at se gode film? Nu kommer det til at svie.

Thi med stærkt reduceret medlemstal vil kun de færreste klubber økonomisk kunne fortsætte med at vise 35 mm film. Og museets samlinger af 16 mm film er så begrænsede, at de kun i ringe udstrækning vil kunne danne basis for en klub. Lageret vil hurtigt blive udtømt, hvorefter klubberne – såfremt de stadig vil vise film – må holde sig til, hvad det er muligt at skaffe via ambassader, Statens Filmcentral, EBC etc. – næppe tilstrækkeligt for mange.

En mulighed, som kun er de færreste klubber beskåret, er (som „Århusstudenternes filmklub" har gjort det) selv at importere film fra udlandet. Men det er dyrt, og medlemstallet skal være endog særdeles stort, for at en klub har mulighed for at følge eksemplet. Og videre er der sprogbarrieren, som ikke i samme grad eksisterer for Århus-klubben, fordi medlemmerne her væsentligt rekrutteres fra universitetet, men som i formentlig alle andre klubber vil sætte en bom for import af film uden danske (til nød svenske eller norske tekster).

En pessimistisk vurdering bliver da, at filmklubber fra at være selvstændige foretagender vil gå over til at være publikums-formidlere til de forevisninger Filmfonden – og Filmmuseet – inden længe agter at kaste sig ud i. For det må ikke glemmes, at ikke blot Filmfonden, men også museet har planer om at udvide sin virksomhed til provinsen.

Så såre det sidste er en realitet (der selvfølgelig så må ko-ordineres med Filmfondens arrangementer) vil museet dels have en bedre samvittighed, og de virkelige entusiaster i provinsen vil – alt andet lige – få bedre vilkår at pleje deres interesse under.

Selvsagt er der intet i vejen for, at Filmmuseet udmærket kan lave serier (overflytte egne specialserier) i provinsen sideløbende med lokale klubbers selvstændige virksomhed, men problemet bliver nu som før at skaffe tilstrækkeligt med film til klubberne.

Museets beholdning af negativer er i sig selv tilstrækkelig stor til, at en klub gennem længere tid skulle kunne eksistere, men kun et fåtal af disse film er på udlånslisten og en endnu mindre del foreligger i 16 mm kopier (som nævnt vil det for langt de fleste klubber blive økonomisk uoverkommeligt at fortsætte med at vise 35 mm film), og da museets økonomi ikke strækker til (og næppe i de første mange år kommer til) at få fremstillet et tilstrækkeligt højt antal 16 mm film, er der ikke her nogen umiddelbar løsning at hente for klubberne med sej livsvilje.

Tilbage bliver så muligheden af, at Statens Filmcentral får stillet ekstra mange penge til rådighed (evt. en anden institution, men SFC forekommer mest nærliggende) til at kunne oparbejde en tilstrækkelig stor beholdning af de nødvendige film i 16 mm kopier. Eller om de forskellige oplysningsforbund er interesseret i at indgå i et samarbejde med klubberne om indkøb af film. Men også her stiller jeg mig tvivlende.

Ingen synes at have villet filmklubbernes død. Omstændighederne udvikler sig i dag blot derhen, at resultatet bliver sådan. Slut på filmklubvirksomhed, som den kendes i dag. Om det vil være til nogen skade ved jeg ikke. Det væsentlige forekommer mig dog, at der bliver mulighed for at se film. Hvem der står som arrangør, er i sidste instans ligegyldigt.

FILMENE

Boudu le Fou

BOUDU SAUVÉ DES EAUX (Da Boudu blev reddet op af vandet), Frankrig 1932. Prod.: Michel Simon og Jean Gehret. Instr. ass.: Jacques Becker. Manus.: Jean Renoir og Albert Valentin efter et skuespil af René Fauchois. Foto: Marcel Lucien og Georges Asselin. Dekor.: Laurent og Castanier. Musik: Bl. a. „An der schönen blauen Donau", fløjte: Jean Boulze. Medv.: Michel Simon (Boudu), Charles Grandval (Lestingois), Marcelle Haina (Fru Lestingois), Séverine Leszczinska (tjenestepigen Anne-Marie), Jean Gehret (Vigour, fløjtespilleren), Max Dalban (Godin), Jean Daste (studenten), Jacques Becker (digteren på bænken).
Dansk distrib.: Repriseteatret, Holte. Dansk premiere: 13.5.1966, Repriseteatret, Holte. Længde: 2325 m (84 min.).

Det er ikke helt ukendt, at danske forlæggere, der – naturligt nok – kun undtagelsesvis tillader sig at glemme, at de i første række er forretningsfolk, af de italienske, tyske og endog franske bøger fortrinsvis vælger at udgive sådanne, som i oversættelse har fået salgs- eller i det mindste kritikersucces i England eller U.S.A. Kun de virkelig entusiastiske kritikere, hvoraf der for tiden desværre ikke synes at være så frygtelig mange, har ytret betænkeligheder ved dette system, blandt hvis fordele jo er den, at konsulenter og anmeldere, der ikke helt tør stole på egen vurdering, kan gardere sig mod alt for alvorlige fejltagelser ved i god tid at kigge lidt i anmeldelser i *Times Literary Supplement* eller *New York Times Book Review.*

Den på grund af forevisningerne af *Renoirs* „La Règle du jeu" med rette hædrede direktør *Uhrskov,* Holte, synes – og i dette tilfælde kan man roligt sige heldigvis, for her er der snarere tale om at udnytte en mulighed end om at disponere forretningsmæssigt – at have lært af de danske forlæggeres praksis. I hvert fald har han nu – efter at filmen har gjort lykke i England, hvor den for første gang vistes offentligt i september i fjor – dristet sig til også at præsentere Renoirs „Boudu sauvé des eaux" fra 1932 for et dansk publikum. For dette initiativ fortjener direktør Uhrskov endnu en opmuntring, og under de særlige omstændigheder burde man måske endda overveje ved næste prisuddeling at reservere en Bodil til „Academy Cinema" i London.

For det *er* jo vigtigt at give et filminteresseret publikum lejlighed til at opleve filmkunstens klassikere. Direktør *Thorvald Larsen* sagde for kort tid siden i en TV-udsendelse, at filmen i dag „er den vigtigste formidler af ånd". Det er muligvis at tage munden fuld, men det er dog rigtigt, at filmen er den af kunstarterne, som har de bedste muligheder for at give et stort publikum værdifulde kunstneriske oplevelser.

Men det gode publikum, det gunstige klima får vi ikke, så længe det er så tilfældigt, hvilke film vi får at se, og det er det jo stadig, bl. a. fordi vi med få undtagelser absolut skal se *nye* film med de for tiden mest populære stjerner. Selv den bedste del af vort publikum får ofte et ejendommeligt forhold til filmkunst; for disse unge, thi om dem drejer det sig naturligvis, er filmkunst først og fremmest *Godards* eller *Truffauts* nyeste film. De bør have lejlighed til at se film fra 30erne, netop film som Renoirs, således at det bliver dem klart, at Godards og Truffauts film så at sige er vokset ud af ældre filmkunst.

Boudu-filmen er særlig egnet hertil, fordi den på mange måder kan forekomme beslægtet med f. eks. Godards film. Anarkisten Boudu er således en type, der meget vel kunne optræde i en Godard-film, og flere scener i Renoirs film (dem ved floden, f. eks.) er optaget med en kameraføring, som Godard antagelig ikke ville have noget imod at lægge navn til. Der er selvfølgelig ingen grund til at give sig til at fundere over, om Renoir da skal siges at have været forud for sin tid, eller om den ny bølge måske slet ikke var så ny endda; man kan blot slå fast, at Renoir er en af forudsætningerne for ny-bølge-folkenes filmkunst, hvad jo da også Truffaut som teoretiker og kritiker har understreget.

Som bekendt er der adskillige anarkister hos Godard, Truffaut, *Chabrol;* deres forkærlighed for denne menneskетype fandt man i sin tid karakteristisk for dem. Der er jo også en anar-

kist i den sidste Godard-film vi har set, „Pierrot le fou". Selvfølgelig afviger Renoirs anarkist overmåde fra Godards, og måske skyldes dette ikke kun forskellen mellem 30ernes mentalitet og 60ernes. Vist har Boudus anarkisme virket stærkere i 30erne, end den gør i dag, hvor få vil finde det rystende, at Boudu er så utaknemlig over for sin velgører, at han forfører såvel dennes kone som elskerinde; på den anden side har jeg svært ved at forestille mig en mere barbarisk handling end at spytte i en *Balzac*-førsteudgave, og det må formodes, at franskmænd finder dette virkelig oprørende, i sandhed anarkistisk, også i dag. Men Boudu er jo i andre henseender en så charmerende oprører, at det er vanskeligt ikke at forlade ham alle hans synder, endog nævnte *sacrilège,* så uhyrlig den end er. Boudu forbliver, med hvor stor vildskab han end kræver sin frihed, et menneske, man kan tabe sit hjerte til. Hos Godard virker Pierrots anarkisme meningsløs, fordi Pierrot selv slet ikke er noget menneske, men en abstraktion, et postulat, en smart idé. I sin anmeldelse af „Pierrot le fou" i sidste nummer af „Kosmorama" roser *Peter Kristiansen* Godard for at „kende noget til distanceringens kunst". Sandt nok: Godard har i denne film „distanceret sig" så meget fra sine personer (og sit publikum), at der stort set tilbage kun bliver, hvad „Berlingske Tidende" træffende har karakteriseret som *Godard-salat.*

For Renoir gælder det, at han i stedet for at „distancere sig fra" forelsker sig i sine personer – og i de omgivelser, hvori han placerer personerne. Ikke blot er han faldet for den frihedselskende Pan, men også for den arme boghandler (fortrinligt spillet af *Charles Grandval),* der har adskillige menneskelige kvaliteter. *Kenneth Tynan* har fint påpeget, at Renoir afskyr bourgeoisiet som klasse, men holder af de enkelte mennesker, der udgør denne klasse. Man kan nu heller ikke forestille sig, at Renoir har tænkt sig filmen som en slags indlæg i tiden idé-debat. Hvis han, der jo i 30erne bekendte sig til kommunismen (som alle hæderlige mennesker næsten *måtte* gøre det i 30erne), virkelig skulle have haft til hensigt at udlevere småborgerligheden, er det ikke lykkedes ham. Til gengæld er det lykkedes ham at fortælle os om en lille flok menneskers små „eventyr" og at skildre disse mennesker på en sådan måde, at vi med ham kommer til at holde af dem, således at de omtrent huskes som personlige bekendte. Jeg ville også have sagt noget om skildringen af omgivelserne, som jo er uforglemmelig, men vil ikke lade mig forlede til at sige noget som helst om floden, vandet hos Renoir. Derfor tilbage til menneskeskildringen: det er blevet sagt, at damerne i filmen er noget mindre interessante end herrerne. Men hvem har sagt, at damer skal være netop *interessante?* Der er så meget andet, de kan være. Og det ved den sanselige Renoir kun alt for godt.

I det hele taget ved han meget om, hvad der gør livet værd at leve for menneskene. Boudufilmen er ikke et mesterværk som „La Règle du jeu" eller „La Grande illusion", men dog en ægte Renoir: en hyldest til livet, til menneskene. Udmærket, at den – ved et tilfælde – blev vist offentligt i København.

Albert Wiinblad.

Demys cirkler

LA BAIE DES ANGES (Englebugten), Frankrig 1962. Prod.: SUD Pacifique-Film. Instr.: Jacques Demy. Manus.: Jacques Demy. Ass.: Costa-Gavras, Gerald Duduyer. Foto: Jean Rabier. Klip: Anne-Marie Cotret. Musik: Michel Legrand. Jackies kostymer af Pierre Cardin. Medv.: Jeanne Moreau (Jackie Demaistre), Claude Mann (Jean Fournier), Paul Guers (Caron), Henry Nassiet (Jeans far), André Certes, Nicole Chollet, Georges Alban, Conchita Parodi.
Dansk distrib.: Film-Centralen-Palladium. Dansk premiere: 18.4.1966, Camera, Fasan. Længde: 2280 m (81 min.).

At „Englebugten" ganske iøjnefaldende er mere ligetil end *Jacques Demys* foregående og efterfølgende film, og at dette nok delvis skyldes den kommercielle fiasko, der mødte mesterværket „Lola", bør ikke uden videre forlede én til at opfatte „Englebugten" som et mindre ambitiøst værk end de to andre. Man må ikke glemme, at Demy som den eneste af sin generation foreløbig helt alene tegner hele sit desværre alt for lille *oeuvre,* lige fra ideen til dens udformning via manuskriptet i en helt personlig *mise-en-scène;* af en sådan kunstner kan man næppe med rimelighed forvente, at han skulle have ladet sig nøje med blot at lave en „mellem-film", mens han gik og ventede på noget mere spændende stof.

Ved nærmere bekendtskab viser „Englebugten" sig da også inden for sin snævrere ramme som et fuldt ud så ambitiøst værk som den foregående „Lola" og den efterfølgende, mere problematiske „Pigen med paraplyerne". Vel har den ikke den foregående films indviklede

mønster af spejlinger af personerne i hinanden og af lidet tilfældige møder, og vel har den ikke den efterfølgendes raffinerede farver og sungne dialog, men „Englebugten" fremstår alligevel som en ægte Demy, med et smukt afrundet forløb, med den karakteristiske idealisering af miljø og personer, der hæver filmen over i et mytisk plan, og med den helt særegne overensstemmelse i rytme og form fra det største til det mindste forløb og helt ud i detaljer som sengens arabesker mod den hvide væg. At man er tilbøjelig til slet og ret at registrere, at her har Demy skabt en væsentlig film i en klassisk B-genre, spillergenren, for først derefter at komme i tanke om, at denne genre slet ikke eksisterede før, men nu skabes gennem selve denne film, siger noget om den store kunstners evne til umiddelbart at ramme noget fundamentalt og derved skabe noget, der straks træder frem i en klassisk, afklaret form.

Den for Demy så vigtige motiviske forbindelse til de andre film er klar nok. Jean er på samme måde som Roland utilfreds med sit pensionsberettigede arbejde i et sterilt glasvægskontor, og om man pludselig kommer til penge og eventyr ved spil eller ved at smugle diamanter må vist komme ud på ét. Nice er ikke mindre en lille fransk havneby end Nantes og Cherbourg, og som vi ser, findes der også i Nice små barer for hvidklædte marinere – som Jackie siger: alle disse barer er ens. Og Mme. Desnoyers i „Lola" har også kendt spillet, især fra dets forbandede side: hendes mand var spiller, fortæller hun Roland, og hun har til fulde oplevet faldet fra rigdom til fattigdom den dag, familiens møbler blev båret bort til dækning af mandens spillegæld. En lignende historie fortæller Jeans far ham til skræk og advarsel, og en parallel til Jeans vens forhold til sin kone kan nok også findes heri.

Tydeligst og mest ambitiøst knytter „Englebugten" sig dog til det øvrige *oeuvre* gennem sit forsøg på direkte at gøre et hovedmotiv for Demy såvel som for dennes beundrede læremester *Max Ophüls* til en slags tredie hovedperson i filmen: Demy lader her de skæbnens cirkelveje, der hos Ophüls kom til udtryk i symboler som vindeltrappen eller karrusellen (som jo også optræder i „Lola") tage form af selve det ældgamle *rota fortunæ,* skæbnens eller lykkens hjul, rouletten, der her tilbedes med en helt religiøs ærefrygt af Jackie, netop på grund af dens magt over livet.

Som Demys andre film handler også „Englebugten" om kærligheden, dens vildveje og den store, trofaste kærligheds belønning: Jean belønnes med Jackie til slut, ligesom Lola blev belønnet for sin trofasthed mod Michel gennem syv magre år, og ligesom Madeleine i den næste film skulle blive belønnet med Guy, atter for sin trofasthed. Men „Englebugten" handler også om kærlighedens sejr over kærlighedens fortrængning, om Jackie, der helt har opgivet kærligheden til fordel for spillet, men som gennem sit forhold til Jean lærer den at kende igen og kommer til at tro på den.

I vor verden og i de fleste andre film ville en slutning som den, Demy giver sin film, være i bedste fald åben, og ingen ville vel rigtig kunne tro, at det kunne gå anderledes for de to, end som Jackie beskriver det på hotelværelset: de ville kunne få en ganske lykkelig tid sammen, men kun indtil hun atter blev draget tilbage til spillet. Men i Demys verden må man tro, at forholdet mellem dem kan holde. Allerede netop denne sidste dags morgen i hotelværelset i Nice, da faderens brev er ankommet, og Jackie fortæller, at hun ikke vil tage med Jean til Paris, betyder han mere for hende, end da han blot var hendes mascot, sådan som hun havde røbet det for ham i den formidable kernescene på Hotel de Paris i Monte Carlo, der i to *tracks,* adskilt med et symmetrisk klip fra den ene side af personerne til den anden, da de står i døren mellem de to værelser, viser dem i bevægelse gennem hele suiten og alle dens spejle, og som indeholder både hendes trosbekendelse til spillet som erstatning for kærlighed og liv, ikke til pengene og luksustilværelsen, og hans bekendelse af sin egen ægte kærlighed til hende.

Det er således heller ikke spillelidenskaben i sig selv, der driver Jackie til den sidste dag, mens Jean er på postkontoret, at pantsætte sit ur og forsøge sig en sidste gang i casinoet, men det er en prøve, et spil, for sig selv og ham, hun vil gennemføre. Da han kommer for at hente hende, må hun erkende, at han nu ikke mere bringer hende held, men tværtimod uheld i spillet ved rouletten, og da han går, bliver hun endelig overbevist om, at hun ikke kan undvære ham. Man må gribe en chance, når den er der, har hun et sted tidligere i filmen erklæret, og hun er nu klar til at efterleve denne maxime, til at gribe chancen og spille det højeste spil, der spilles i filmen, forsøget på at leve sammen med den langt yngre og meget forskellige Jean.

At forsøget vil lykkes, at de vil kunne vinde spillet, viser Demy os ikke alene ved at antyde, at Jean nu i dette større spil vil bringe begge held, men også gennem et eksempel på sin forbløffende udnyttelse af den spejl- og glas-æstetik, han også har overtaget fra Ophüls, og af det spil i kontrasten overbelyst–underbelyst, der er helt særegent for Demy. Da Jean første gang træder ind i casinoet i Nice, ser

vi ham først forsvinde fra det skarpe lys ude ind i mørket og derefter gå op langs filmens overfladisk set mest krukkede detalje, en facetteret glasvæg, der ligesom opløser hans personlighed på en megetsigende og temmelig uhyggelig måde. Nu i filmens næstsidste klip får vi en parallel til denne scene, idet spejlvæggen for anden og sidste gang introduceres, da Jackie løber ud efter Jean. Men denne gang ser vi ikke personen bevæge sig langs spejlene. Vi ser kun Jackies mange flimrende skikkelser, der til sidst i forgrunden samles til en hel Jackie af kød og blod, der nu i modsætning til tidligere i filmen er ærligt bange og kan udbryde sit: Jean! for i næste, filmens sidste, billede set inde fra casinoets mørke at mødes med sin befrier ude i Englebugtens kridhvide lys, den bugt, som på så fascinerende måde var blevet indkredset under forteksternes fantastiske køretur.

Den karakteristiske Ophüls'ke cirkel i fortællingen, der atter findes her, understreges igen fortrinligt af *Michel Legrands* musik, der ganske vist inden for den mindre komplekse ramme ikke behøver at blive så forfinet som i „Lola", ligesom der lykkeligvis heller ikke trækkes så store veksler på Legrands trods alt begrænsede kompositoriske fantasi som i „Pigen med paraplyerne". I „Englebugten" bruger Legrand kun to motiver, der svagt opleves som udgående fra samme musikalske kim: den melodi, der først præsenteres med mandolin som en slags Nice-kystens kendingsmelodi, som senere bruges som dansemelodi for de to, og som Jackie i øvrigt undertiden går rundt og nynner på; og den voldsomme kitsch-klaverkoncert, der bruges med pragtfuld effekt først under forteksternes køretur og derefter først og fremmest, når det rigtig går løs ved rouletten, men også f. eks. til slut under Jeans lange løbetur til casinoet efter Jackie. Som underlægning til det sidste billede (og gåhjem-musik under bagteksterne) smeltes endelig de to motiver sammen derved, at mandolintemaet nu udsættes for en voldsom, medrivende og udløsende orkestrering, hvorved trådene også samles musikalsk, og forløbet lukkes. Det er meget simpelt og meget overbevisende gjort.

Naturligvis kommer „Englebugten" aldrig op på siden af „Lola", for det gør i det hele taget kun to–tre af den ny bølges værker. Men „Englebugten" viser, at den sande kunstner vil sætte sit præg på alt, hvad han arbejder med, derved at han går ind for det, også hvor han kun har begrænsede midler at arbejde med. Demy demonstrerer her begrænsningens kunst – og slår atter fast, at han er en mester.

Søren Kjørup.

Opus 7

BANDE À PART (Outsiderbanden), Frankrig 1964. Prod.: Anouchka-Orsay Films. Instr. og manus.: Jean-Luc Godard efter Dolores og B. Hitchens roman „Fool's Gold" („Pigeon volé"). Foto: Raoul Coutard. Klipning: Agnes Guillemot. Musik: Michel Legrand. Medv.: Anna Karina (Odile), Claude Brasseur (Arthur), Sami Frey (Franz), Louisa Colpeyn (Madame Victoria), Chantal Darget (Engelsklærerinden), Ernest Menzer, Danièle Girard, Michèle Seghers, Georges Staquet.
Dansk distrib.: Columbia. Dansk prem.: 9.5.1966, Carlton. Længde: 2625 m (92 min.)

Som inspireret af *Godards* vilkårlige kapiteliddeling i „Pierrot le fou", er vi nået til hans syvende spillefilm. Den udmærker sig fra hans tre efterfølgende ved en mere moderat og behersket form. Virker knap så desperat anmassende som „Pierrot le fou" og giver ikke „Une femme mariée"s kliniske nærbillede af sin person. Der er snarere tale om noget i retning af variationer for en triobesætning over en „policier", hvis kontante originaltitel „Fool's Gold" lader ane, at den hører til de mere håndfaste af genren. Det kunne have været interessant at undersøge hvor stor forskellen i grunden var mellem romanen og filmen, men det ville højst sandsynligt kun have bekræftet indtrukket af Godards kategoriske troløshed mod alt – lige på nær sig selv. Formodentlig er der også i romanen tale om et kup, men dermed er det sikkert så som så med ligheden. Hvad filmen er – er straks en anden sag. „Grader af fordærv" – „Den lystige filmleg" foreslår et par anmeldere. Den kan forekomme at være en velsmurt bagatel – et ingenting med noget udenom – ved første konfrontation. I anden runde bliver noget til et mere. Ser man den en tredie gang, er man ikke i tvivl om, at det, man står overfor, er filmkunst af en sådan karat, at den til enhver tid må kunne lave ridser i en *Hitchcock*. Er man nået hertil er fjerde gensyn ingen overvindelse og først da kan man med en nogenlunde kompetence spørge sig selv om hvad filmen i grunden ikke er. Skulle det være nødvendigt at nævne at den er så kompleks og paradoksfyldt, at man aldrig får det helt afklarede forhold til den? – Det er en Godardfilm.

Lad mig give en mundsmag af begyndelsen, der er et glimrende eksempel på, hvordan Godard lynhurtigt skildrer en situation og dens personer – vi kender Franz og Arthur efter deres samtale ved floden (eller ville have gjort det, hvis tekstning og lyd havde været af en bedre kvalitet).

Mens Franz i bilen bander over kloakdækslerne på vejen indleder Godard sin kommentarrolle „Mon histoire commence ici . . ." med en tør stemme og schweizeraccent. (Accenten kan lyde som en karikatur, om den er det, skal jeg ikke kunne sige, men kommentarens firkantede sjælen ville i hvert fald være utænkelig fra Godards hånd uden den ironiske drejning i stemmen). Da de to har nået villaen, fortsætter han:

Komm.: Idet Arthur og Franz vendte sig om for at betragte huset gennem den krans træernes blade dannede, så de en funklen af koldt lys, fjern som var det en stjernes. Arthur ville sige noget, men kunne ikke få ordene frem. (. . . .)

Ar.: Er du dus med Odile?
Fr.: Nej – ikke endnu . . . hvorfor?
Ar.: Jeg nupper hende, når det falder mig ind.
Fr.: Ja, du er god.
Ar.: Vi ta'r herud igen efter engelsktimen. Så skal du få noget at se! Dér. Under træerne.
Fr.: Hold mig udenfor.
Ar.: Men det er mit alvor! . . . Den 13. juli 1891 blir Billy the Kid fejt myrdet bagfra af sheriffen fra Tombstone. (spiller ramt) ah! oh! . . . lad mig køre.
Fr.: Få noget fart på, hvis du da er ude efter at komme derind samtidig med hende.
Ar.: I øvrigt kan jeg fortælle dig, at hvis denne affære går i vasken, blir det dyrt – si'r jeg dig bare.
Komm.: Ti minutter senere viste solen fra Austerlitz sig over Bastillen. Arthur spurgte Franz om det var sandt, at han havde kærtegnet Odiles knæ. Franz sagde ja, og at hendes hud var blød.
Til den tilskuer, der kommer ind i salen nu er alt, der kan siges et par tilfældige ord: for tre uger siden . . . ikke dårligt med penge . . . et engelskkursus . . . et hus ved floden . . . en ung romantisk pige . . .
Ar.: Giv mig dit kort.
Fr.: :(til dørvagten) Øh . . . Jeg har glemt mit kort hjemme . . .
Lærerinden You are late my dear boy!
Fr.: I am very sorry, Miss.
Læ.: O.K. Lets go happily to work. Hvad var det jeg lige sagde, Monsieur Romeleux Franz?
Fr.: Mettons-nous au travail.
Læ.: Martine? Hvordan? . . . Happily?
Ma.: Joyeusement . . . joyeusement!
Læ.: Very good. De ved alle at Direktør Louis er tilhænger af moderne metoder. Men det er nødvendigt ikke at glemme . . . at . . . thi . . . som den store poet *Eliot* sagde . . . Odile, hvad sagde Eliot?
Od: Alt det der er nyt . . . er automatisk, som følge deraf, traditionelt.
Læ.: Very good my dear. I dag er det ikke vigtigt at vide hvordan man siger . . . hvor er banegården? eller gi' mig et værelse med bad. Det, der er vigtigt i dag, er at kunne skrive *Thomas Hardy* eller *Shakespeare* . . . Hvorfor har De ikke taget Deres frakke af?
Ar.: Jeg har ingen jakke. Den er til rensning . . . Jeg har ingen penge . . .

Derefter følger så Arthurs erobring af Odile akkompagneret af „Romeo og Julie" i lærerindens fremførelse.

Godard siges nok at improvisere, men der er en påfaldende disciplin over hans „improvisationer". F. eks. i måden hvorpå han isolerer ordet joyeusement og kaster bold med det så det kommer til at stå i relief til Franz og hele atmosfæren; eller ved at lade lærerinden tilfældigt snuble over et Eliot-citat, mens hun taler om moderne metoder, for bagefter at lade hende bruge det som argument for at tale om Shakespeare fremfor værelser med bad – samtidig får Godard serveret en af sine egne maksimer, ved at lade citatet komme fra Odile. Oven i det kommer så et par eksempler på Franz og Arthurs „practical sense of practical lies". Engelsktimen er typisk som bevis på, hvordan Godard opbygger en scene. Han begynder med at tegne situationen (så objektivt som det nu er en Godard muligt), men glider snart fra den objektive grundsituation over i det subjektive specielle plan, mens grundsituationen uanfægtet kører videre via f. eks. lydsporet, som en vinkelfacet til billedet. Men herved bliver det ikke. Lærerinden opsluges i den grad af dramaet, at hun glemmer hvor hun er og derved leverer en ufrivillig parodi på sig selv. Odiles og Arthurs spil er lige så lidt realistisk. De accentuerer bevidst deres roller i naiv-komisk retning, hvorved deres „amour au premier vu" nærmest får karakter af en sketch. Det hele ender altså i to irreelle situationer, der på en gang med- og modspiller hinanden. I caféscenen fører han denne tilbøjelighed endnu videre. Konsekvensen af ikke at have noget at sige, er at tie stille – for Godard er konsekvensen at køre billedet uden lyd. Det er med samme konsekvens, at han lader scenen munde ud i dansen. Arthur foreslår, at de skal danse, men Godard abstraherer fra forslaget og dansen bliver til begrebet, at danse.

Filmens nok mest karakteristiske eksempel på denne abstraheren og tillige et af dens poetisk mest afrundede afsnit er „au centre de la terre", hvor Odile kommer i tanke om en sang (om folk, der kun beder om ild og taler om ligegyldige ting). Sangen stiger i intensitet, hvad Godard understreger ved at lade billedet følge tekstens associationer. Lyden af metrolarmen forsvinder og sangen alene fører over i den efterfølgende scene.

Det handlingsbærende element, der altid har ført en hensygnende tilværelse hos Godard, indskrænker sig her til at danne simpel ramme om personerne. Handlingen er på forhånd dømt til at blive banal og gå i fisk. For, som der siges et sted i filmen „I øjeblikket, er nuet kun banalt". Man får fornemmelsen af, at Godard har øjnet dobbeltheden i dette faktum: at han for at fange nuet har gjort sine personer naive, hvorved han samtidig har fået dem umiddelbare.

Men al sin umiddelbarhed til trods, virker

filmen dog tragisk. Dens egentlige emne er menneskets isolation og her viser Godard samme konsekvens. Han nøjes ikke med at skildre personerne som ensomme, men lader dem befinde sig i en primitiv grundtilstand, hvor kommunikation med omverdenen kun er mulig gennem aggression og indbyrdes alene i kraft af deres fælles forehavende – altså i en art enhedens negation. Det er i den forstand, Godards menneske egentlig er „a part". Der findes eksempler i enhver detalje, f. eks. ved Odile godt at det at kysse er „noget" med tungen og at ægteskabet „er at give sine bryster og sine ben" – Godard lader hende få en ide om „at Arthur altid vil betragte hende som en skvgge, han vil se igennem, som var mand og kvinde adskilt af en stor ligegyldighed". Endelig spørger Franz hende i filmens „epilog" om hun aldrig har haft fornemmelse af at folk ikke udgør en enhed. „De forbliver adskilte – går hver i sin retning. Mistroiske og tragiske". Noget ganske andet er at filmen i sin filosoferen over „la condition humaine" undertiden kan få præg af melankoli, fordi den behandler dette stof for uartikuleret. Lad den i denne henseende stå som et forstudium til „Une femme mariée", hvor det samme tema går igen i en form, der virker mere organisk afrundet. F. eks. er trioen her blevet en udpræget trekant, men hele dens koncentration ligger om Charlotte. „Bande à part" har i den retning nærmest karakter af en cirkel, hvor personerne som punkter på periferien er afskåret fra direkte kontakt, men samtidig i følge formen, udgør en enhed (den fremhæves, hvor de ikke er sammen, f. eks. af krydsklipningen).

Deres enhed manifesterer sig imidlertid også på det sociale plan. Her som forskellige variationer over „outsideren". Der er altså her tale om en trestemmig kontrapunktisk fremstilling af det samme tema, hvor stemmerne kan karakteriseres som emotionel (Odile), reflekterende (Franz) og instinktiv (Arthur).

Man har især i Godards tidligere film villet kunne se hans påvirkning fra *Brecht*. Men med hvor stor ret? Den meget omtalte V. effekt er vidt forskellig fra Godards distancering. Den afstand, Brecht bl. a. af ideologiske grunde opnår ved at fremstille sine karakterer uengagerende i et neutralt-nøgternt lys, opstår hos Godard på en ganske anden vis. Hans personer er i høj grad engagerende i deres umiddelbarhed, fantasi og naivitet. Men de er mere Godard end de typer, de giver sig ud for – har nok et naturalistisk aspekt, men er samtidig deres types abstraktion. Det væsentligste distancerede element i filmen er imidlertid Godards egen kommentar. Dens betydning kan bl. a. betegnes som supplerende og giver som sådan trioens tema en fjerde og teatralsk variation.

Hvis man i „Bande à part" overhovedet kan tale om påvirkning, må den nærmest hentes hos *Artaud* og hans ideer om „Grusomhedens teater". Hans konstruktion af begrebet „destruktiv humor", der senere blev et af grundelementerne i det absurde teater (specielt *Beckett),* benytter Godard rigeligt i filmen. Mest udpræget er den i scenen, hvor Franz og Arthur læser aviscitater op, mens de venter på Odile. Et af dem lyder „20.000 mishandlede lig skyllet i land på Ruandas kyst". Endelig foregår der – på linie med det absurde teater – ingen erkendelse eller psykisk udvikling hos personerne – filmen er skildringen af en tilstand – og samtidig alt andet.

Peter Kristiansen.

Outsider

THE SANDPIPER (Du skal ikke begære), USA 1965. Prod.: Martin Ransohoff – MGM - Filmways. Instr.: Vincente Minnelli. Manus: Dalton Trumbo og Michael Wilson efter en story af Martin Ransohoff, bearbejdet af Irene og Louis Kamp. Foto: Milton Krasner (Panavision, Metrocolor). Dekor.: George W. Davis og Urie McCleary. Kostumer: Irene Sharaff. Musik: Johnny Mandel. Medv.: Elizabeth Taylor (Laura Reynolds), Richard Burton (Edward Hewitt), Eva Marie Saint (Claire Hewitt), Charles Bronson (Cos), Morgan Mason (Danny Reynolds), Robert Webber (Hendricks), Torin Thatcher (dommer Thompson). Dansk distrib.: MGM. Dansk premiere: 28.4.1966, Dagmar. Længde: 3025 m (109 min.).

Minnellis „The Sandpiper" bør ikke overses, selvom man i det Minnelli-dyrkende tidsskrift „Movie" har kunnet få at vide, at den var hans værste film, og selvom den herhjemme (naturligvis) af en del blev modtaget i den mildt nedladende og overbærende tone, som automatisk anlægges, når det drejer sig om et Hollywood-melodrama, og især en *Elizabeth Taylor*-film.

Ikke blot er filmen selvfølgelig værd at se for hendes skyld. Ingen anden skuespillerinde kan spille så usminket ærligt på sin erotiske naturlighed inden for et melodramas konventionelt afstukne grænser. Hun fremstiller virkelig overbevisende et menneske, for hvem livet er et spørgsmål om følelser, og om at lade følelserne folde sig ud uden hensyn til moral-

begreber og konventioner. Hendes instinktive spil er gang på gang overrumplende smukt og bevægende, og hun er det absolutte centrum i denne nye amerikanske version af temaet om „to have and have not". *Richard Burton* er heller ikke ueffen i sit modspil som præsten, der endelig møder noget, som han ikke kan klare ved hjælp af intellektuel overlegenhed eller lærd distancerende ironi.

Men i sin iscenesættelse skildrer Minnelli også dette sammenstød mellem et uafhængigt menneske og et selvtilfreds velhavermilieu med en smukt afvejet sympati for outsideren og en aldrig grel kritik af de andre. Der kan nok trækkes nyfigne paralleller mellem filmens par og virkelighedens, men Minnelli viser endnu engang, hvorledes han kan skildre de store og overrumplende følelser, hvor man traditionelt ikke venter at finde dem. Den sophisticatede instruktør ved ikke så lidt om, hvad der findes af følelsesreservoirer i det tilrettede civilisationsmenneskes velordnede tilværelse.

Og alene for indledningens suite af roligt glidende naturbilleder fra Big Sur, der fint indvarsler filmens hele stemning af melankolsk dæmpet lidenskab vil man gerne se den igen.

Ib Monty.

SET I INSTITUT FRANÇAIS:

LE FEU FOLLET, Frankrig–Italien 1963. Prod.: Nouvelles Editions de Films/Arco Film. Instr. og manus.: Louis Malle – efter roman af Pierre Drieu la Rochelle. Foto: Ghislain Cloquet. Klip.: Suzanne Baron. Musik: Uddrag af Erik Saties „Gymnopédies" og „Gnosslennes". Dekor.: Bernard Evein. Medv.: Maurice Ronet (Alain Leroy), Léna Skerla (Lydia), Yvonne Clech (mlle Farnoux), Hubert Deschamps (d'Averseau), Jean-Paul Moulinot (Dr. La Barbinais), Mona Dol (madame La Barbinais), Pierre Moncorbier (Moraire), René Dupuy (Charlie), Bernard Tiphaine (Milou), Bernard Noel (Dubourg), Ursula Kubler (Fanny), Jeanne Moreau (Jeanne), Alain Mottet (Urcel), François Gragnom (François Minville), Romain Bouteville (Jérôme Minville), Jacques Sereys (Cyrille Lavard), Alexandra Stewart (Solange), Claude Deschamps (Maria), Tony Taffin (Brancion), Henri Serre (Frédéric), Vera Valdez, J. Wells, Claude Deleusse, Madeleine Decleroq, Michèle Mahaut. Længde 3000 m. (110 min.).

„Le Feu Follet" er en tragisk film. Dog, så mange film er blevet kaldt tragiske, at denne betegnelse ikke i sig selv vil virke ophidsende. Tværtimod vil mange forbinde dette med noget melankolsk, case-history-præget, eller bare kedsommeligt. Hvis vi prøver at kalde „Le Feu Follet" en ren tragedie, vil i hvert fald folk med klassisk orientering være klar over, at det drejer sig om noget langt mere spændende, end det devaluerede „tragisk" lader formode. Men samtidig bør en smule argumentation medfølge en så fornem genre-betegnelse. Virkelige film-tragedier er en *sjældenhed.*

„Le Feu Follet" handler om en selvmorders sidste 48 timer, og hans sidste konfrontation med den „normale" verden – hans tidligere venner og miljø, før han på klinikken, hvor han har udstået en alkoholkur, skyder sig, nøjagtigt på den af ham selv fastlagte dag. Denne kerne: en selvmorders sidste timer er benyttet tidligere på film, men fører erfaringsmæssigt let til den genre, man kunne kalde „den melankolske". En afgørende forskel på den melankolske og den tragiske film er håbets tilstedeværelse i førstnævnte og komplette udeblivelse i den rent tragiske. Akkurat som håbet i sig selv er en negativ følelse, der hindrer os i at leve i nuet og sløver vore sanser for det nærværende, således spiller håbet i den melankolske film en så dominerende rolle, at tilskueren hindres i distanceret at kunne iagttage filmens detaljer, og filmens „slutning" får en afgørende betydning, som ikke står i rimeligt forhold til værdien af samme „tilfældighed". Fra første scene i „Le Feu Follet" aner man hovedpersonens skæbne, og filmen udvider i ro og mag (bl. a. = rolige bill. og klip) denne anelse til vished. Hele vor iagttagelsesevne er dermed mobiliseret og frigjort til studiet af forløbets enkeltdele: hovedpersonens konfrontation med de ting, der omgiver ham, og de personer, han tidligere færdedes iblandt. Mens den melankolske film over et lignende emne forsøger at tvinge os til en identifikation med hovedpersonen, og denne tvang enten fører til helhjertet modstand eller mavesyre-frembringende underkastelse – tilstræber den tragiske film *analyse* og tillader tilsku-

eren at medbringe sine egne personlige erfaringer. Filmens indre konfrontationer udvides med en tredje.

„Le Feu Follet" er heller ikke en „case-history". I denne genre gives der nemlig nok tilskueren lejlighed til den distancerede analyse, men derimod sjældent til at forbinde denne intellektuelle leg med sin egen håndgribelige virkelighed.

Jeg vil i det følgende forsøge en analyse af, hvad der gør netop denne film til en vedkommende tragedie, der styrer fri af diverse farer som melankoli og uvedkommende „tilfælde" – som hovedtemaet: EN SELVMORDERS SIDSTE TIMER lægger op til. Først et par ord om hovedpersonen, tid, sted og miljø.

Louis Malle har hentet en del af historien fra en roman af *Pierre Drieu la Rochelle* og er desuden inspireret af *Scott Fitzgeralds* liv og forfatterskab, (Alain Leroy, som hovedpersonen hedder, læser Fitzgerald – vist en samling efterladte breve), men har ikke ønsket at vække evt. nostalgiske følelser ved at lade filmen foregå i tyverne, og filmen udspilles derfor i vore dages Paris – det er her og nu!

Alain Leroy er en tidligere playboy. Han har tilbragt sin ungdom i en kreds af velstillede eller dog ikke socialt tyngede personer, men ved filmens begyndelse er kredsen splittet. Én, viser det sig, begik selvmord, én holder den gående med narkotika, én har kastet sig over interessebestemt karriere, én selskabelighed på det dannede og konforme plan o.s.v. – Han selv har været på kur i fredelige, altså trygge omgivelser og er nu erklæret rask. At alkoholen ikke er hans egentlige problem er således fastslået. Alain kunne nu begynde et „nyt" liv, hvis ikke sygdommen, som han kalder dårligt hjerte, var definitiv. Sagt med andre ord, Alain er ude af stand til enten at komme i direkte kontakt med nogen og noget eller at *affinde* sig på den ene eller anden måde, som de tidligere venner har gjort det. Han skal snart forlade klinikken som „helbredt" og tager konsekvensen af sin indstilling. På spejlet i klinikværelset har han skrevet datoen – 23 Juillet – sin egen dødsdag, og aflægger farvelvisit hos venner og bekendte i Paris. Skønt „dødsdømt" er han med sin kompromisløse livsopfattelse mere levende end de „levende døde", han opsøger på denne odyssé. Dette paradoks er med til at bringe ham fra det melankolske tilfælde og ind i det fiktionsagtige, symbolprægede, hvor alle store tragedie-figurer befinder sig.

I min indledning til „L'Ascenseur Pour L'Echafaud" – Malle's første selvstændige spillefilm – kom jeg ind på forholdet mellem den distancerede personskildring og den detaljerede genstandsbeskrivelse. Dette er der her mulighed for at uddybe.

Igennem tingene går det almene. Alain Leroy er en fiktions-figur, og det er gennem tingene denne fiktionsfigur skabes i tilskuerens bevidsthed, for genstandene er fælles for instruktøren og tilskueren. Det er også gennem genstandene, Louis Malle er psykolog. Scenerne i klinikværelset i begyndelsen og i slutningen af filmen er vel mest iøjnefaldende eksempler herpå. Alt dette og værelset opfattes som symbol på Alains indespærrethed er udført så overlegent intelligent, hvert billede har betydning, fordi personernes placering indbyrdes og personernes placering i forhold til tingene er så sigende og samtidig så uopstyltet. Det er vel også rigtigt at nævne, at tingene ikke kun opfattes som udgangspunkt, men i tingene findes selve følelsen. Tingene lever så at sige deres eget liv i forbindelse med fiktionsfiguren, og tager samtidig let plads i tilskuerens bevidsthed. Således kommer filmen og filmens tragedie til at leve i tilskuerens bevidsthed, i stedet for at han kvæles i filmens tilfældige forløb.

Alains ansigt er lukket land i store dele af filmen, og hele personen er velklædt og velbarberet – således barberer Alain sig på selve den dag, han har bestemt som sin dødsdag. Det virker derfor meget stærkt, når personen også i det rent ydre viser tegn på sit psykiske forfald. Barscenen, da Alain drikker den første – farlige – drink efter kuren, er det bedste eksempel herpå. I disse øjeblikke brydes muren mellem tilskueren og fiktionsfiguren, og den fysiske kontakt er et øjeblik sluttet og holder interessen for personen levende, og uden denne kontakt ville al umage trods alt være forgæves – men som sagt en kvalmende identifikationsproces er aldrig påtvunget os.

Til slut er at sige om „Le Feu Follet" (= lygtemanden), at naturligvis er også musikken fremragende rigtig, og naturligvis er også dialogen intelligent. Men dialogen bliver aldrig handlingsbærende, er kun med til at understrege, hvad allerede i forvejen er kendt, således Alains dybtfølte skrig om hjælp, da han sammenfatter sin situation i kerneordene:

> Figurez-vous que je suis un homme. Eh bien, je n'ai jamais pu avoir d'argent, ni de femmes. Pourtant, je suis trés actif. Seulement, voilà. Je ne peux pas avancer les mains, je ne peux pas toucher les choses. D'ailleurs, quand je touche les choses je ne sens rien.

Niels Billgren.

BØGERNE

Den skrappe kritiker

Pauline Kael: „I Lost It at the Movies", An Atlantic Monthly Press Book. Little, Brown and Company, Boston–Toronto, 1965.

Pauline Kael er en kras amerikansk filmkritiker, der nu som så mange andre har fundet anledning til at samle sine indfald og ikke mindst udfald i et bind af den svingende kvalitet, som i almindelighed kendetegner sådanne samlinger af kritik, skrevet for øjeblikket. Vi kender hende i forvejen fra „Film Quarterly" og „Sight and Sound", hvilket sidste hun i øvrigt finder et „good, dull, informative, well-written, safe magazine, the best film magazine in English, but it doesn't satisfy desires for an excitement of the senses". Pauline Kael er selv meget optaget af at ophidse, og som kritiker er hun mest oplagt, når hun skriver i opposition til andre kritikere, og det gør hun oftest. Der er ikke mange andre, hun har noget tilovers for end de afdøde *James Agee* og *André Bazin*.

Man deler fuldt hendes foragt for *Bosley Crowther* fra „New York Times", der bliver hængt ud i næsten hver eneste af hendes anmeldelser, men også *Dwight MacDonald* og *Stanley Kauffmann* får nogle over nakken. Man må indrømme, at de citater, hun bringer fra deres anmeldelser, ikke indbyder til respekt for deres jugement eller stil.

Pauline Kaels anmeldelser tager ofte udgangspunkt i angreb på andre anmeldere. Det kan være ganske underholdende, men i længden noget trættende, og det er en begrænsning hos hende, at hun i så høj grad er afhængig af andres meninger for at sætte sine egne i relief. Hendes bog kan siges at være interessant, fordi den giver et ganske godt indtryk af amerikansk filmkritik i al almindelighed, og dens kvalitet er ikke højere end andre steder. Dette kan vel ikke undre så stærkt, og efterhånden ville man hellere læse noget mere om filmene end om de tåbeligheder, der er blevet sagt om filmene, og som i lidt for høj grad synes at forme Pauline Kaels egne meninger.

Hun skriver vittigt i den angelsaksiske tradition. Der er ingen metafysik eller filosofi i hende. Hun reagerer direkte og spontant på film, og man er ofte enig med hende i hendes domme, selv om vurderingerne ikke uddyber ens egne indtryk, og man er lige så ofte rygende uenig med hende, ikke mindst fordi hun er ikke så lidt snusfornuftig.

Hun er meget optaget af publikums reaktioner og måske lidt for afhængig af disse. Det kan skyldes, at hun selv har ledet to *art film houses*.

Blandt samlingens bedste stykker er hendes anmeldelse af „Hud", der er et eksempel på hendes engagerede kritik, når den er mest inspireret. Hun holder i øvrigt af *Renoir,* af „Aandeløs", „Skyd på pianisten", „Jules og Jim", „L'avventura" og „Devi". Især denne sidste film skriver hun meget indforstået om.

Men mest oplagt er hun, når hun er ude på mord. Hun kommer imidlertid ofte til at fremhæve sig selv som særlig intelligent, fordi de andre simpelt hen er indskrænkede. Hun kommer f. eks. alt for let til sit angreb på auteur-teorien, fordi hun angriber den i *Andrew Sarris'* efterplaprende udformning. Hendes polemiske mestermord er opgøret med *Kracauers* „Theory of Film", som nogle måske erindrer fra „Sight and Sound", og som indleder med denne karakteristiske Kael'ske salve: „Siegfried Kracauer is the sort of man who can't say „It's a lovely day" without first establishing the fact that it *is* day, that the term „day" is meaningless without the dialectical concept of „night", that both these terms have no meaning unless there is a world in which day and night alternate, and so forth. By the time he has established an epistemological system to support his right to observe that it's a lovely day, our day has been spoiled".

Det ville være uretfærdigt mod hende at tro, at hendes smarte facon skyldes et overfladisk forhold til filmen eller til kritikken. Hun betragter kritik som en kunstart, og i et svar til en læser siger hun: „If you think it is so easy to be a critic, so difficult to be a poet or a painter or a film experimenter, may I suggest you try both? You may discover why there are so few critics, so many poets".

Ib Monty.

Misfit Without a Cause

William F. Nolan: „John Huston, King Rebel". Sherbourne Press. Los Angeles 1965.

Da *Katharine Hepburn* kom til Congo for at filme i „The African Queen", fandt hun landet „utterly devine" – det hele var „so terribly charming".

Det lille billede af primadonnaen i urskoven giver sikkert den sofisticatede Kay Hep ganske godt uden at være en væsentlig karakteristik. Til gengæld karakteriserer det dækkende den bog, hvorfra det er hentet, om end *William F. Nolans* instruktørportræt „John Huston, King Rebel" savner dets eneste force og berettigelse: det kortfattede. Det lykkes faktisk for skriverkarlen at fylde 230 sider uden at meddele noget af synderlig interesse i forbindelse med John Huston og hans film. Gossip er Mr. Nolan for decent til – kompetence anes i øvrigt, og der skulle være masser af nam-nam, ærgerligt! – og han demonstrerer ikke skygge af hang til det filmanalytiske, men nøjes med udpluk fra dagblade og „Films and Filming", når de besværlige vurderinger er uomgængelige.

Bogen smuldrer bort i det anekdotiske, fordi anekdoterne ikke bruges til noget. Det er meget sjovt at få at vide, at *James Agees* introspektive tilbøjeligheder irriterede Huston, da de sammen lavede manuskript til „The African Queen". Agees snak om, at sejlturen på floden var et symbol på kærlighedsakten, provokerede følgende Huston-udfald: *„Hell Jim, tell me something I can understand in concrete terms. People on the screen are gods. They are symbolic of life, but they are not life itself. You can't have symbolism within symbolism. You must s h o w what they do and feel, not hint at it."* Men det havde været endnu sjovere, om bemærkningen havde fået Hustons biograf til at påvise, at der ikke er noget misforhold mellem instruktørens ord og gerning. Nok har han arbejdet med symbolske historier, men jo *netop* også med størst held, hvor han har været tro mod sin sans for *concrete terms.* Den hvide Hvals position lader sig ikke nemt afgøre, den fik han ikke i kassen, men det gik fint med det, der var snævrere bestemt: „The Treasure of The Sierra Madre", „The Night of The Iguana" og „The Maltese Falcon".

Forfatteren citerer Huston for en selverkendende replik om, at han måske nok var en bedre instruktør *„back in the days when I didn't run the show"*, men der søges ikke nogen forklaring på det forstemmende faktum, som jo ikke er enestående – *Wyler, Stevens, Ray* osv. osv.... – og derfor nok en overvejelse værd. Har tilbagegangen sin forklaring i noget så nærliggende som årenes slid på skaberevnen? Skyldes den hin modtagelighed for elefantiasis, der har angrebet så at sige alle Hollywoods top-instruktørers arbejder, og hvori selv den stærkeste personlighed går til grunde? Er det, fordi disse instruktører i deres gode periode lukrerede på andres talent, således at de kommer til kort nu, hvor de er ene med den eftertragtede frihed? Eller – er det sådan, at visse (film)kunstnere trives bedst, hvor grænserne for deres udfoldelse er klart defineret?

Hvad årsagen end er, Nolan søger den ikke, men gør det smart at erklære sin model for en gåde – *an enigma, a mystery, a man of quicksilver moods and high passions* osv., snik, snak ...

Måske sleb John Huston engang sit talent i døjet med Metros *Mayer* og modvillige tegnedrenge i selskabernes front office. Nu om stunder modtager han med fuld retorisk udblæsning 15 mill. dollars til „The Bible": *I've always wanted to create the heavens and the earth."* Den fortabte søn er blevet Gud Fader selv. Eller rettere: Hvem kan nu skelne *the misfit,* John Huston fra det system, han hævder at hade. King Rebel er endt without a cause!

Niels Jensen.

TIDSSKRIFTERNE

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

SIGHT AND SOUND. Forårsnummeret indeholder artikler om *Losey, Franklin Schaffner, Kon Ichikawa* og *Benjamin Christensen*. I interviewform redegør klipperne *James Clark* og *Anthony Harvey* spændende for deres arbejde

FILM QUARTERLY. Forårsnummeret bringer en grundig artikel af *Peter Harcourt* om *Fellini*.

FILMS IN REVIEW. Karriereartiklen (med index) i aprilnummeret drejer sig om *Wallace Reid*. I nummeret bringes i øvrigt et *Hitchcock*-index.

CAHIERS DU CINÉMA IN ENGLISH. Første nummer af den engelske udgave af „Cahiers" kom i januar og var et „Special Flashback Issue"", der bragte nogle berømte „Cahiers"-artikler: *André Bazins* om „politique des auteurs"", *Truffauts* kontroversielle „A Certain Tendency of the French Cinema", *Leenhardts* „Ambiguity of the Cinema", *Astrucs* „What is Mise-èn-Scène?", *Ophüls'* „My Experience" og af *Godard* hans „Bergmanorama" og interviewet med *Antonioni*.
I nr. 2 finder man i engelsk oversættelse stof fra „Cahiers" om *Visconti, Busby Berkeley, Betty Comden* og *Adolph Green*, og *Hitchcock*.

CAHIERS DU CINÉMA. Aprilnummeret (nr. 177) af det „rigtige" „Cahiers" fortsætter med *Truffauts* dagbog fra indspilningen af „Fahrenheit 451"; der er interview med *Robert Rossen* (og filmografi) og orientering om „le nouveau cinéma".

POSITIF. Nr. 74 (marts) rummer et interview med *Andrzej Wajda* (med filmografi) og *Robert Benayoun* skriver om *Busby Berkeley*. Der er stof om *Buñuel* og den nye mexikanske film, men nummerets sensation er en artikel af *Eisenstein* om *Fords* „Young Mr. Lincoln". Den er hentet fra „Iskusstvo Kino", nr. 4, 1960 og stammer fra en række efterladte manuskripter af Eisenstein om John Fords film. Det publicerede afsnit skulle være første kapitel i en essaysamling af Eisenstein om Ford. Den ville man gerne have læst.

IMAGE ET SON. Aprilnummeret (nr. 193) har artikler om *Losey* (med en Losey-bibliografi), om *Fellini* og om *Stalin* og filmen.

TÉLÉCINÉ. Analyserne i nr. 127 (januar–februar) beskæftiger sig med „Tokyo-olympiaden", *Franjus* „Thomas l'Imposteur" og *Viscontis* „Sandra".

L'AVANT-SCÈNE DU CINÉMA. Majnummeret (nr. 59) indeholder manuskriptet til *Clive Donners* „Hvad nyt, Pussycat?".

FILMKRITIK. Nr. 5 indeholder stof om den unge tyske film og et afsnit med titlen „Wie kann man Hawksianer sein?".

BIANCO E NERO. Januar–februarnummeret er et nummer, der helt helliger sig en ny filmlovgivning i Italien.

CHAPLIN. I nr. 63 kan man finde stof om *Buster Keaton*, og bl. a. en Keaton-filmografi. *Truffauts* „Fahrenheit 451"-dagbog er oversat, og der er artikler omkring moderne kortfilm.

FANT. Nr. 6 bringer en oversættelse af *Pierre Kasts Fellini*-interview fra „Cahiers du cinéma" nr. 164, og der er et interview med *Mai Zetterling*.

„Kosmorama" udgives af Det danske Filmmuseum, Store Søndervoldstræde, Kbhvn. K. Asta 6500. „Kosmorama" koster tilsendt 14 kr. pr. årgang (5 numre). Enkelte numre 3 kr. Fås kun i museets ekspedition, hverdage 9–16,30, lørdag 9–12. Sundby 1003, giro 4 67 38.

1. årg. (1– 9)	7 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00 (2 og 9 udsolgt)
2. årg. (10–17/18)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00
3. årg. (19–27)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00 (19 og 27 udsolgt)
4. årg. (28–36)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00
5. årg. (37–45)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 1,00
6. årg. (46–49)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2,25
7. årg. (50–53)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2,25
8. årg. (54–57)	8 kr.	Enkeltnumre kr. 2,25
9. årg. (58–62)	udsolgt	
9. årg. nr. 60 WEEKEND	5 kr.	
10. årg. (63–66)	10 kr.	Enkeltnumre kr. 2,75
11. årg. (67–70)	udsolgt	
Index 1.–8. årg.	2 kr.	

FILMINDEX LXXIX JACQUES DEMY - AF LOUISE ROOS

LE SABOTIER DU VAL DE LOIRE. S. N. Pathé-Cinéma et Films Georges Rouquier, 1955. M. og I.: Jacques Demy. Supervision: Georges Rouquier. F.: Georges Lendi. Klip: Anne-Marie Cotret. Mu: Elsa Barraine. 24 min.

LA BEL INDIFFÉRENTE. S. N. Pathé-Cinéma, 1957. I: Jacques Demy. Kommentar: Jean Cocteau. F: Marcel Fradetal, Dek: Bernard Evein. Klip: Denise de Casablanca. Mu: Maurice Jarre. Medv: Jeanne Allard, Angelo Bellini. 30 min.

MUSÉE GRÉVIN. Compagnie Française de Films, 1958. M. og I.: Jacques Demy. F: Marcel Fradetal. Mu: Jean Françaix. Kommentar: Jean Masson. Medv.: Michel Serrault. 548 m – 20 min.

LA MERE ET L'ENFANT. Compagnie Française de Films, 1959. M. og I: Jacques Demy. F: Serge Rapoutet. Mu: Johann Sebastian Bach. Kommentar: Jean Masson. Medv: Blanchette Brunoy. 458 m – 16 min.

ARS. Les Productions du Parvis/Philippe Dussart, Jean Pierre Chartier, 1959. M. og I: Jacques Demy. F: Lucien Joulin. Klip: Anne-Marie Cotret. Mu: Elsa Barraine. Kommentar: Jacques Demy. 500 m – 18 min.

LOLA. Rome-Paris Films, Euro-International/Carlo Ponti, Georges de Beauregard, 1960. M. og I: Jacques Demy. F: Raoul Coutard. Klip: Anne-Marie Cotret. Dek: Bernard Evein. Mu: Michel Legrand. Medv: Anouk Aimée, Marc Michel, Jacques Harden, Alan Scott, Elina Labourdette, Margo Lion, Annie Duperoux, Cathérine Lutz, Corinne Marchand, Yvette Anziani m. fl. 2390 m – 85 min. Da. pr. 15. 8. 1961.

LA LUXURE, afsnit i episodefilmen LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX Les Films Gibe, Franco London Film, Paris-Titanus, Rom/Joseph Bercholz, 1961. M. og I: Jacques Demy. Efter idé af Roger Peyrefitte. F: Henri Decae. Mu: Michel Legrand. Medv: Laurent Terzieff, Jean-Louis Trintignant, Micheline Presle, Jean Desailly.

LA BAIE DES ANGES (Englebugten). SUD Pacifique Films/Paul-Edmond Decharme, 1962. M. og I: Jacques Demy. F: Jean Rabier. Dek: Bernard Evein. Klip. Anne-Marie Cotret. Mu: Michel Legrand. Medv: Jeanne Moreau, Claude Mann, Paul Guers, Henri Nassiet. 2280 m – 81 min. Da pr. 18. 4. 1966.

LES PARAPLUIES DE CHERBOURG (Pigen med paraplyerne). Mag Bodard, Parc Madeleine (Paris). Beta (München), 1963. M. og I: Jacques Demy. F: Jean Rabier. Klip: Anne-Marie Cotret. Dek: Bernard Evein. Mu: Michel Legrand. Medv: Catherine Deneuve, Nino Castelnouvo, Anne Vernon, Marc Michel, Ellen Farner, André Wolff, Mireille Ferrey m. fl. 2490 m – 90 min. Da. pr. 24. 9. 1964.

LES DEMOISELLES DE ROCHEFORT. Produktion: Mag Bodard. M. og I: Jacques Demy. Mu: Michel Legrand. Medv: Catherine Deneuve, Françoise Dorléac, Danielle Darrieux, Michel Simon. Under arbejde.

FILMINDEX LXXXX AGNÈS VARDA - AF LUISE ROOS

LA POINTE COURTE. Prod: Filmens medarbejdere, 1955. M. og I: Agnès Varda. Teknisk rådgiver: Carlos Vilardebo. F: Louis Stein, Paul Soulignac, Louis Soulanes, Bernard Crasberg. Klip: Alain Resnais og Anne Sarraute. Mu: Pierre Barbaud. Medv: Silvia Monfort, Philippe Noiret og indbyggerne i Pointe Courte. 79 min.

0 SAISONS, 0 CHATEAUX. Les Films de la Pleiade, 1957. I. og kommentar: Agnès Varda. F: Quinto Albicoco. Mu: André Hodeir. Speaker: Danièle Delorme. 600 m – 22 min.

OPÉRA-MOUFFE. Argos Films, 1958. M. og I: Agnès Varda. F: Sacha Vierny. Mu: Georges Delerue. Medv: Dorothée Blanck, José Valera, Antoine Bourseillier, Monika Weber. 550 m – 20 min.

DU COTÉ DE LA COTE. Argos Films, 1958. I. og kommentar: Agnès Varda. F: Quinto Albicoco. Mu: Georges Delerue. 751 m – 28 min.

LA COCOTTE D'AZUR. Argos Films, 1959. M. og I: Agnès Varda. F: Quinto Albicoco. Mu: Jean Prodromides. Kommentar: Paul Guth. 277 m.

CLÉO DE 5 Á 7. Georges de Beauregard/Rome-Paris Film, 1961. M. og I: Agnès Varda. F: Jean Rabier. Mu: Michel Legrand. Dek: Bernard Evein. Medv: Corinne Marchand, Antoine Bourseillier, Dorothée Blanck, Michel Legrand, Dominique Davray, José Luis de Villalonga, Anna Karina, Jean-Luc Godard, Eddie Constantine, Sami Frey, Jean-Claude Brialy, Danièle Delorme, Yves Robert. 90 min.

SALUT LES CUBAINS. S. N. Pathé-Cinéma, 1963. I. og kommentar: Agnès Varda. F: Ikonografisk film bygget over 1800 fotografier fra Cuba. Mu: Michel Legrand. Speaker: Michel Piccoli. 784 m – 29 min.

LE BONHEUR (Lykken). Parc Film-Mag Bodard, 1965. M. og I: Agnès Varda. F: Jean Rabier, Claude Beausoleil. Mu: W. A. Mozart. Medv: Jean-Claude Drouet, Claire Drouet, Sandrine Drouet, Olivier Drouet, Marie-France Boyer. 2185 m – 80 min. Da. pr. 21. 1. 1966.

LES CREATURES. Fransk-svensk co-produktion. I: Agnès Varda. Medv: Michel Piccoli, Catherine Deneuve, Eva Dahlbeck. Under arbejde.

Bagsiden: David Warner i titelrollen i Karel Reisz' „Morgan, a Suitable Case For Treatment", der omtales i rapporten fra Cannes.

★★★★ = MESTERVÆRK
★★★ = SKAL ABSOLUT SES
★★ = BØR SES
★ = KAN SES
● = LIGEGYLDIG

	Anders Bodelsen	Bent Grasten	Frederik Jungersen	J. C. Lauritzen	Poul Maimkjær	Ib Monty	Morten Piil	Bjørn Rasmussen	Jørgen Stegelmann	Herbert Steinthal
Boudu sauvé des eaux			★★★		★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★
Laurel and Hardy's Laughing Twenties (Grin med Gøg og Gokke)		★★★★				★★★	★	★★★	★★★	★
La baie des anges (Englebugten)	★★★	★★	★★★	★	★★★	★★★	★★★★	★★		★
Bande à part (Outsider-banden)	★★★	★★★	★★	★★	★★	★★★	★	★★		
Seance on a Wet Afternoon (Bag lukkede skodder)		★★	★			★★	★★★			
Lucky Jo (Gangsterbandens skræk)		★★★	★			★	★★★	●	★★★	●
Fantomas se dechaine (Fantomas vender tilbage)		★★				●		★★	★★	
The Pawnbroker (Pantelåneren)	★	★	●	★★	★	★	●	★★★	★	★★★
The Loved One (Stemningsfuld begravelse)			●	★★	★★	★	★★	★	★★	
I giorni contati (Det er nu)	★★★	●	★★	★★★		★	★★	★★	★	
In Harm's Way (Første sejr)		★	★★		★	★★	★	●		
The Sandpiper (Du skal ikke begære)		●				★★	★★	●	★	
La decima vittima (Det tiende offer)	★★	●				●	★★	★		