KOSMORAMA

DET DANSKE FILMMUSEUMS TIDSSKRIFT



13. ÅRGANG APRIL 1967 79




PEA

Indhold

Repertoiret 140
Den evige censur (leder) 141
Orson Welles 142
Interview med Jerry Lewis 148
Jean-Luc Godard 151
Roger Leenhardt 159
Læserbrev 168

Filmene:
„Au Hasard, Balthazar" 169
„Torn Curtain" 172
„The Group" 173

Bøgerne:
Peter Cowie: „International Film Guide 1967" .. 175
Rudolf Kurtz: „Expresionismus und Film" 175

Filmindex LXXXV (Palle Kjærulff-Schmidt) 178
Filmindex LXXXVI (Henning Carlsen) 178
Minikritik 179

Forsiden: Orson Welles og Jeanne Moreau i „Chimes at Midnight", som Welles foretrækker at kalde sin Falstaff-film. Se Morten Piils artikel om Welles s. 142.

Side 2 øverst: Jerzy Skolimowski og fotografen Willy Kurant under optagelserne af „Le départ" i Bruxelles. Filmen er Skolimowskis første spillefilm, produceret uden for Polen.

Nederst: Jerry Lewis under optagelserne af „The Big Mouth" (se side 148).

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

REPERTOIRET

Denne rubrik omfatter film af interesse for „Kosmorama"s læsere, i dette nummer premierer i tiden 16/1 til 15/3 1967 (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".

AFTER THE FOX (Fang ræven), Italien–England 1966. *Vittorio de Sica* har lavet en uhyre underholdende, morsom og vellykket gavtyvekomedie omkring *Peter Sellers* i sin mest inspirerede form. En del vil måske få ødelagt fornøjelsen, fordi den ikke ligner „Cykeltyven", men det er snart på tide at indse, at både verden og de Sica har forandret sig i løbet af de sidste tyve år. (2840 m – 101 min.).

AU HASARD, BALTHAZAR (Hvad med Balthazar?), Frankrig 1966. Anmeldt i dette nr.

LA BIBBIA/THE BIBLE . . . IN THE BEGINNING (Bibelen . . . i begyndelsen), Italien/USA 1966. *John Huston* har ikke ladet sig lamme af bibelrespekt, men fortæller de første af Genesis' kapitler med gammeltestamentlig klarhed og enkelhed, og han er selv en glimrende Noah. Filmens bedste afsnit er da også det om arken, men lige så kraftfuld er Hustons fortælling om Abraham, smukt spillet af *George C. Scott*. *Ava Gardner* er fremragende som Sara. (4750 m – 175 min.).

THE CINCINNATI KID (Højt spil i New Orleans), USA 1965. *Norman Jewisons* film om profesionelle pokerspillere i trediverne er klog og engagerende folkekomedie med stort spil af to Hollywood-veteraner, *Edward G. Robinson* og *Joan Blondell*. (2820 m – 102 min.).

CITIZEN KANE (Den store mand), USA 1940. Se artikel i dette nr.

LE DEUXIEME SOUFFLE (Storgangsterens sidste kup), Frankrig 1966. *Jean-Pierre Melville* fortæller denne sort/hvide kriminalhistorie med bevidst anvendelse af samtlige genrens klicheer og skaber dermed et næsten sentimentaliseret billede af et lukket miljø med sin egen lovgivning og sin egen moral. (4120 m – min.).

THE GROUP (Gruppen), USA 1966. Anmeldt i dette nr.

HEJA ROLAND (Heja Roland), Sverige 1966. *Bo Widerbergs* komedie om moderne ung mand i almindelig moderne forvirring er både meget vittig og meget følsom, og *Thommy Berggren* er naturligvis helt helt suveræn som den flinke og talentfulde Roland, der kigger så længe og forbløffet på den forunderlige verden, som omgiver ham. (2510 m – 87 min.).

HUSH . . ., HUSH, SWEET CHARLOTTE (Tys . . . tys, Charlotte), USA 1964. *Robert Aldrichs* forsøg på at gentage succesen fra „Baby Jane" er mindre underholdende og i høj grad repeterende. *Olivia de Havilland* er ikke noget fair bytte for *Crawford*, men *Bette Davis* spiller med arme og ben, og filmen har sine kostelige *highlights* for yndere af det overdimensionerede rædselsmelodrama. (3630 m – 133 min. Stopur: 121 min.).

MARIE CHANTAL CONTRE DR. KAH (Den blå panter), Frankrig 1965. Med denne vittige, smukke, spændende og kapriciøse agentfilmtravesti er *Chabrol* i meget bedre form end i de kedelige Tiger-film. Episoderne afvikles veloplagt, farverne er brugt med stor elegance og raffinement, og i det hele taget er det en fremragende sikkert iscenesat film. (3045 m – 106 min.).

MORGAN – A SUITABLE CASE FOR TREATMENT (Morgan – skrupsplitterravende skør), England 1966. *Karel Reisz'* tragiske farce om det moderne, overfløddiggjorte og fremmedgjorte menneske, den revolutionære socialist i et borgerliggjort socialistisk samfund, er kun halvt lykkedes. Der er et brud mellem skildringen af Morgan som tilfælde og beskrivelsen af de miljøer, som han sværer mellem, men Reisz er heldigvis måske på vej tilbage til virkeligheden efter den mislykkede udflugt til melodramaet i „Når mørket sænker sig". (2665 m – 97 min.).

THE PROFESSIONALS (The Professionals), USA 1966. *Richard Brooks'* gevaldige udholdenhedsprøve for mandfolk (man havde aldrig drømt om at se *Robert Ryan* som *sissy* i noget selskab) er heldigvis ikke også en udholdenhedsprøve for tilskuerne. Den er spændende, farverig, fræk, sjofel og ironisk eskapistisk; alt ved den er *bigger than life*, helt igennem professionel underholdning. Med *Lee Marvin Burt Lancater, Woody Strode, Jack Palance* og – oh fryd – *Claudia Cardinale*. (3235 m – 113 min.).

SEVEN WOMEN (Syv kvinder), USA 1966. *John Fords* sidste film udspiller sig i 1935, og den ligner en film fra 1935. Det er suveræn „gammeldags" filmkunst af den store traditionalist, der upåvirket af moden beskæftiger sig med det store og enkle i tilværelsen. Filmen vil blive grundigt behandlet i næste nummer. (2380 m – 84 min.).

LA SFIDA (Udfordringen), Italien 1957. *Francesco Rosis* debut er et sikkert gangstermelodrama i den amerikanske stil, men den indeholder allerede meget af det, som skulle blive karakteristisk for Rosis senere film, påvisningen af sociale misforhold og politisk korruption som baggrund for forbrydelserne. (2380 m – 86 min.).

A THOUSAND CLOWNS (Tusind klovner), USA 1965. *Fred Coe* fortæller om en moderne boheme, en lidt hengemt størrelse med rod hos *Capra*. *Jason Robards* er glimrende som denne både tiltalende og irriterende oprører uden oprør, og *Barry Gordon* er meget morsom som hans kloge nevø, der godt nok aner, hvad dette oprør er værd. Filmen er meget musikalsk, og smukt fotograferet af *Arthur J. Ornitz*. (2810 m – 102 min.).

TORN CURTAIN (Bag jerntæppet), USA 1966. Anmeldt i dette nr.

den evige censur

Med totalforbudet mod *Roger Cormans* „The Wild Angels" blev filmcensuren for Gud ved hvilken gang atter sat under debat. Og naturligvis bør filmcensuren afskaffes. Den er udtryk for et nedladende formynderi og en diskrimination af filmpublikummet over for det publikum, der går i teatret, læser bøger, ja selv over for TV-seerne. Alle gode argumenter for afskaffelsen af censuren er atter blevet hentet frem, men hvis vi skal se realistisk på problemet, må vi nok regne med, at censuren heller ikke forsvinder denne gang.

Det er kedeligt, at censurdebatten næsten altid opstår på grund af film, der ikke er kunstnerisk meget betydelige. Det giver tilhængerne af censuren det argument over for censurmodstanderne, at ingen dog vil kunne beklage, om den pågældende film ikke vil blive set af nogen. Argumentet er naturligvis rivende forkert. Censuren skal i hvert fald ikke være en kunstnerisk censur, og når man anfører, at man måske skal være mere liberal over for stærke effekter i film af kunstnerisk kvalitet (som f. eks. *Ingmar Bergmans* „Stilheden"), er man igen på gale veje. Hvis man vil spare publikum for at blive rystet og påvirket, må man dog især være opmærksom på de kunstneriske film. Men måske er man af den opfattelse, at kunst påvirker folk mindre end den ligegyldige underholdning. Det er jo da et interessant æstetisk synspunkt.

Men problemet er jo ganske simpelt dette, at det er utåleligt, at nogle få mennesker skal bestemme på andres vegne. Nok er frihed et relativt begreb, men hvorfor skal mennesker ikke have lov til frit at lade sig påvirke i biografen, når de har denne mulighed andre steder? Og netop når der ikke eksisterer nogen officiel censur over for TV, er det blevet helt urimeligt at opretholde den over for biograferne. Folk skal dog vælge at gå i biografen. Den samme mulighed for udvælgelse findes naturligvis over for TV-programmerne, men mange mennesker har jo renonceret på denne chance.

Hvis, eller rettere når, den officielle filmcensur forsvinder, skal man dog næppe vente, at censuren som fænomen forsvinder. Dette ses tydeligt fra TV, der er belastet med mange former for meningscensur, indefra og udefra. Medarbejdere i TV såvel som medarbejdere ved aviser ved, at der er noget, man må, og der er noget, man absolut ikke må. Der er mange hellige køer i vort samfund. Hertil kommer censuren udefra, fra grupperne, der dækker sig under „vi er mange, der . . .", eller „vi tænker på børnene . . ." etc. Trangen til at censurere andre ligger dybt i mennesket, og den baserer sig bl. a. på den blanding af „angst og frækhed", som *Kurt Tucholsky* skrev om i 1931, da han protesterede mod censur af film og radio. Forældre censurerer over for børn dagligt. Højreorienterede vil censurere venstreorienterede og omvendt. Og altid dækker de censurgale sig ind under, at man må tænke på andre, man må ikke støde anderledes tænkende, man må overhovedet ikke prøve på at ændre andre menneskers opfattelse af verden.

I TV har man netop stoppet en fremragende engelsk serie om forbrydere. I en udsendelse fortalte en række forbrydere om deres karriere. Filmen rystede mange, fordi man blev konfronteret med mennesker, der intet fortrød, og som end ikke fandt fængselstilværelsen uudholdelig. Hvordan skal man kunne lære sine børn, at forbrydelsen bærer sin straf i sig selv efter en sådan udsendelse? Den var farlig, fordi den tvang tilskuerne til at tage nogle af deres anskuelser på forbrydelse og straf op til revision. Derfor ud til højre med den. Vi vil ikke se sådan noget, der forstyrrer vore cirkler. Censuren trådte i funktion. Paradoksalt nok kan man derfor berolige tilhængerne af filmcensuren med, at de ikke skal være så bange for at lade den statslige filmcensur falde. Censur vil vi blive ved med at have. Censur udøves hver dag overalt, og den skjuler sig under mange navne; oftest er den nært forbundet med de mest menneskekærlige motiver.



angående Orson Welles

AF MORTEN PIIL

For 27 år siden instruerede *Orson Welles* den efter alt at dømme mest indflydelsesrige talefilm i Hollywoods historie, „Citizen Kane". Orson Welles var da 25 år gammel, og hans debutværk indvarslede med sin originale opbygning og iscenesættelse en ny, friere og mere smidig udtryksform for filmkunsten. I manges øjne er „Citizen Kane" stadig højdepunktet i Welles' produktion, der i alt omfatter ti fuldførte film. Men de tre seneste værker fra Welles' hånd – „Touch of Evil" („Politiets blinde øje", 1958), *Kafka*-filmatiseringen „Processen" (1962) og *Shakespeare*-filmen „Falstaff" (1965) – vidner ikke blot om en uformindsket skaberkraft og vitalitet, men også om en modning og et stadig mere overlegent mesterskab.

„He was some kind of a man. What does it matter, what you say about people." – Med denne afsluttende karakteristik af den korrupte politimand og store detektiv Hank Quinlan knytter *Marlene Dietrich* i „Touch of Evil" forbindelsen tilbage til „Citizen Kane", hvor intet af de mange udsagn om den store bladkonge anses for fyldestgørende, og hvor begyndelsens og slutningens ståltrådshegn med

skiltet „Ingen adgang" angiver, at den menneskelige personligheds gåde er – og altid vil være – uløselig. De fleste Welles-film synes først og fremmest inspireret af den fascination, som den gådefulde personlighed med det store format udøver på ham. Fra Kane over Macbeth, Harry Lime (en rolle, Welles selv skrev), Arkadin, Quinlan og til denne sidstnævntes positive modstykke, Falstaff, dominerer disse ekstravagante, farverige og paradoksale figurer Welles' film og er genstand for hans medfølelse, sympati og lejlighedsvise foragt.

Kane er på mange måder prototypen for denne welleske hovedfigur. Det ydre format har aldrig før eller siden været mere imponerende. Kane er hovedrig, intelligent, charmerende og dynamisk. Det er umuligt ikke at fatte sympati for ham trods filmens distancerende fortælleform. En meget hårfin analyse af filmens fortælleteknik kunne føre til en påstand om, at Kane strengt taget kun én eneste gang i filmen taler for egen regning, nemlig da han på dødslejet siger det berømte nøgleord „Rosebud". Ellers anskues han indirekte – på uge-revyer eller via sine venners og bekendtes beretninger. Men denne dobbeltbundethed dominerer langtfra altid. Vi må for eksempel antage, at den skildring, vi får af Kanes første møde med Susan Alexander, ikke blot er en afspejling af Lelands viden om dette optrin, men nok så meget præsenterer os for filmskabernes opfattelse af dets „virkelige" forløb. Welles tager selv ordet og giver os *sin* version af Kane, føjer selv sine brikker til det puslespil, der aldrig fuldendes – hverken af ham selv eller Kanes venner.

Den stærkest fremhævede brik i puslespillet er naturligvis den bekendte slæde, symbolet på Kanes tabte barndom. – „It's a gimmick, really, and rather dollar-book Freud", siger Freud-haderen Welles selv om dette påfund af manuskriptforfatteren *Herman J. Mankiewicz*. „Rosebud" peger da også lidt håndfast hen mod Kanes barndomsoplevelser som en mulig nøgle til hans senere udvikling, men denne „forklaring" føles på ingen måde påklistret, fordi det så klart og konsekvent vises, at barndommen og det barnlige aldrig forlader Kane. Barnlig trods motiverer en række af hans afgørende beslutninger, og grundlaget for denne trods blev vel lagt, da formynderen Thatcher fjernede ham fra hans højt elskede mor. Kane konkluderer selv mange år senere, at det, han altid har stræbt efter, simpelt hen er at blive „alt det, De (Thatcher) hader".

„Der er kun ét eneste menneske i denne verden, der bestemmer, hvad jeg skal gøre, og det er mig selv." Med disse ord fra opgørsscenen i Susan Alexanders lejlighed ødelægger Kane for sig selv enhver mulighed for en politisk karriere, og igen må denne trodsige selvhævdelse ses som et opgør med faderskikkelsen. Thatchers rolle overtages snart af Leland, hvis respekt Kane mister og prøver at genvinde ved endnu en barnlig gestus: han skriver Lelands nedrakkende anmeldelse færdig. Andre faderskikkelser, der skal besejres, er „Boss Jim Gettys" og Amerikans præsident („Uncle John"). Og barndommen har aldrig stået Kane nærmere end i den bevægende og smukke scene, hvor han – efter at have været „på jagt efter sin ungdom" – gør kunster for Susan Alexander.

Kane er ikke uden selvironi, men når han af al magt vil gennemføre noget, er han totalt blind for sine fejltagelser og for omverdenens reaktioner. Dette illustreres tydeligst i scenen mellem Susan Alexander og sanglæreren, hvor han først gør sanglæreren tavs og derefter misfortolker denne tavshed som værdsættelse af hustruens sanglige præstationer. Han er ude af stand til at sætte sig ind i en andens tanke- og følelsesverden; hans replik i det afgørende opgør med Susan Alexander („You can't do this to me") afslører en total uvidenhed om hendes følelser for ham.

Filmens billeder smittes af denne monstrøse egocentricitet og giver den et rigere og mere magtfuldt udtryk, end den blotte skuespilpræstation ville have været i stand til. I enkelte scener ses Kane i frøperspektiv med kunstigt imposant virkning, og bag talerstolen opfyldes væggen af hans kæmpemæssige, forstørrede portræt. Og det gigantiske Xanadu er naturligvis i al sin kulisseagtige overdådighed en afspejling af Kanes storhedsvanvid og totale menneskelige isolation.

*

I skildringen af forholdet mellem Kane og ungdomsvennen Leland gennemspilles et tilbagevendende Welles-tema for første gang:



„Citizen Kane": Ruth Warrick, Ray Collins, Dorothy Comingore og Welles.

det forrådte venskab. Dette er et hovedmotiv i Shakespeare-filmene „Othello" og især „Falstaff", der kulminerer i prins Hals afvisning af sin gamle ven og svirebroder Falstaff. Men også i „Touch of Evil" spiller det maskuline venskab en stor rolle, ja, er ifølge Welles selv filmens vigtigste tema. Quinlan halter, fordi han engang fik en kugle i benet, da han ville beskytte sin hengivne ven og medarbejder Menzies (mesterligt spillet af *Joseph Calleia*). Dette forklares i en scene, som producenterne trist nok klippede ud. Da Menzies beslutter sig til at samarbejde med den meksikanske opdager Vargas (*Charlton Heston*) for at afsløre Quinlan, er der i Welles' øjne tale om et foragteligt forræderi. Og i striden mellem Kane og Leland er sympatien, når alt kommer til alt, da også på Kanes side. Leland dømmer Kane moralsk på en måde, der ligger Welles fjernt. Han forlader Kane på et tidspunkt, da denne er længst nede, sender ubarmhjertigt – og unødvendigt, synes man – checken med de 25.000 dollars tilbage med „Declaration of Principles" vedlagt og undlader endelig at besvare Kanes breve, da denne sidder ene tilbage på Xanadu. At Leland gennemskuer Kanes hule prætentioner som social velgører retfærdiggør ikke hans holdning i Welles' øjne. Leland repræsenterer begrænsningen i den liberale intellektuelle amerikanske tradition, og det er i den forbindelse næppe tilfældigt, at Welles føler sig totalt ude af kontakt med amerikanske intellektuelle.

Heller ikke i „Touch of Evil" er forholdet mellem den welleske hovedfigur, Quinlan, og samvittighedens stemme, Vargas, så enkelt, som det kunne se ud til ved første øjekast. Vargas er ganske vist en ret konventionel „helt" i melodramaet, men Quinlan er meget andet end den overdimensionerede, slimede skurk, der i en meksikansk grænseby betjener sig af falske beviser, men afsløres af den samvittighedsfulde Vargas. „Quinlan er alt det, jeg kæmper imod moralsk og politisk", har



„The Magnificent Ambersons": The man who broke the bank of Monte Carlo-afsnittet.

Welles sagt, men alligevel er det ubestrideligt, at der ofres ham medfølelse, ja, endog en vis sympati i filmen. Det tilsyneladende paradoksale herved kan forklares, når man undersøger Welles' særlige menneskeopfattelse nærmere. I sit forhold til Quinlan – og i en vis grad også til Kane – skelner Welles mellem en fordømmelse, som udelukkende er af moralsk og intellektuel karakter, og en sympati, som er rent menneskelig. – „Jeg må holde af Quinlan, fordi han har kunnet elske Marlene Dietrich, fordi han fik en kugle i benet for at beskytte sin ven, fordi han har et hjerte. Men det, han tror på, er afskyeligt. Moralsk set er der ikke nogen tvetydighed i mine film: det kan sammenlignes med et større lærred. En slags moralsk CinemaScope. Jeg tror, at alle personerne må gives de bedste argumenter til at forsvare sig, også dem, jeg ikke er enig med. Tvetydigheden ligger i selve personerne, ikke i filmenes betydning. Jeg vil undgå den demagogiske fremstillingsform, der er så typisk for amerikanerne." (Welles i „Cahiers du Cinéma" 87 og 165).

*

„Citizen Kane" er et helt forbløffende sikkert og modent debutarbejde (kun *Jean-Luc Godards* „Åndeløs" kan sidestilles med det i betydning og indflydelse), men i modsætning til efterfølgende værker som „The Magnificent Ambersons" og „Touch of Evil" har filmen – måske uundgåeligt – et præg af en *demonstration* af færdigheder. Welles' berømte klippestil forfalder til tider til det lidt håndfaste og mekaniske i puslespillets sammenføjning. Welles turde være den nulevende instruktør, der har den højest udviklede sans for billedrytmik, og sammenlignet med „Touch of Evil", „Processen" og „Falstaff" virker „Citizen Kane" næsten af og til lidt tung i kameraføring og montage (men til gengæld virker de fleste film af andre instruktører tunge i sammenligning med „Citizen Kane").

Overhovedet er Welles' billedrytmiske mesterskab måske i nok så høj grad at finde i klipningen *inden for* den enkelte scene som i de berømte scene*overgange*, „Citizen Kane" er så rig på. Den welleske montage-retorik udfolder sig med mest forbløffende effekt i en række mareridtsagtige og yderliggående voldsomme afsnit: Quinlans pinefuldt langt udtrukne mord på Grandi (*Akim Tamiroff*) i „Touch of Evil", pryglescenen med de to funktionærer i „Processen" og den allerede vidt berømte slagscene i „Falstaff". I disse scener skabes et uforglemmeligt inferno af vold og grusomhed, pisket frem af en accellererende billedrytme og intensiveret af skarpe sort-hvide kontraster og af kameraets stærkt ekspressive bevægelser og vinkler. Her tages filmkunstens voldsomste visuelle virkemidler i brug, men beherskes samtidig med en økonomi, der bestandig gør effekter udtryks- og meningsfulde i sammenhængen. Hos Welles er volden aldrig nem eller forlenet med et skær af det heroiske – den er en slimet og afskyelig mørkets gerning, absurd og motiveret af indestængte drifter.

Da „Processen" kom frem herhjemme, var der kun få, som bemærkede, at denne film har en række lighedspunkter med „Touch of Evil", både hvad angår billedsprog og tankeindhold. Begge film udmaler en mørk og farlig mareridtsverden, hvor vold og sadisme bestandig lurer, og hvor en massiv og umenneskelig domsmyndighed anklager og knuser det enkelte menneske, den såkaldt „skyldige". I „Touch of Evil" sender Quinlan uskyldige mennesker i den elektriske stol for at tilfredsstille en sygelig ærgerrighed, og i „Processen" fanges den lovlydige kontormand Joseph K i et net af bureaukrati og dunkle anklager. „Touch of Evil" og „Processen" er lidenskabelige angreb på politistaten og bureaukratiet. De handler med Welles' egne ord om „individets magtesløshed over for det absurde i tilværelsen, uretten, tilfældighedernes spil og det maskineri, der knuser én".

*

Welles er med rette blevet berømt for sin frodige visuelle fantasi, for sin dristighed og originalitet i den rent billedmæssige udformning. Men dette bør ikke overskygge dialogens betydende rolle i alle hans værker. Som bekendt vakte Welles stor opmærksomhed med sine virtuose radio-iscenesættelser, inden han kom til Hollywood, og selv understreger han i „Cahiers du Cinéma" 165, at dialogen danner grundlaget for opbygningen af hans film: – „Jeg begynder altid med at skrive dialogen. Og jeg forstår ikke, at nogen tør skrive handlingen før dialogen. Jeg ved godt, at det er en meget mærkelig metode, at talen teoretisk set kommer i anden række i filmkunsten, men hemmeligheden ved mit arbejde er, at alt er baseret på talen. Jeg laver ikke stumfilm. Jeg må begynde med det, personerne siger. Jeg må vide, hvad de siger, før jeg ser dem gøre det, de skal gøre."

I „Citizen Kane" er dialogen ikke blot usædvanlig smuk, rig og velskrevet, men også så virtuost orkestreret som nogen sinde. Allerede på dette tidlige tidspunkt indførte Welles et påfund, der senere kom til at stå som et af hans stilistiske kendemærker: den „overlappende" dialog, der giver en scene en ganske særlig dramatisk spændkraft og dynamik. I „Citizen Kane" benyttes metoden især i afsnittet med journalisterne lige efter, at newsreel-filmen om Kane er blevet vist. Mesterlig i sin dialog-iscenesættelse er også den „firkantede" opgørsscene mellem Kane, hans kone, Susan Alexander og Jim Gettys. Susan Alexanders pludselige, spontane udbrud: „But what about me!" bliver i første omgang kun til „But what . . .", og denne afbrydelse udtrykker ualmindelig rammende hendes magtesløshed og isolation i situationen. Den største dialogtour de force i Welles' samlede produktion er dog nok at finde i „Touch of Evil", hvor den lange, kontinuerlige forhørsscene uden klip i hotelværelset indtager en central plads. Lydbåndet til dette afsnit er usædvanlig fængslende at studere, selv løsrevet fra billedet, og burde være et obligatorisk studie-objekt for alle hørespilinstruktører.

Siden „Citizen Kane"s fremkomst har Welles været filmkunstens mest iøjnefaldende stilist. Den kendsgerning, at han kun har fået mulighed for at lave forholdsvis få film, har utvivlsomt medført en opsparet iver efter at benytte så mange af mediets virkemidler som muligt. – „Min filmstil er måske for eksplosiv – det er, fordi jeg altid venter så længe på at få lejlighed til at tale." Alligevel er der hos Welles aldrig tale om formelt frådseri. Den welleske billedretorik er overordentlig discipli-



„Touch of Evil": Janet Leigh får besøg.

neret, resultatet af et fabelagtigt præcisionsarbejde. For *Chabrol* består det smukke ved Welles netop i denne formelle ødselhed parret med præcision: „Welles er den eneste instruktør, i hvis film der aldrig er et tomt eller dødt øjeblik. Der sker altid noget hos Welles." Det er i den forbindelse karakteristisk, at Welles (i et „Playboy"-interview, februar 1967) tager skarp afstand fra fænomener som *action painting* og *happenings*. Tilfældigheder og ukontrollerbare elementer af enhver art har ingen plads i Welles' film, hvor hvert billede synes signeret af netop ham. Heri ligger måske en del af forklaringen på den fortryllelse og magi, der konstant udstråler fra hans billeder. Welles er en poet, men i modsætning til de fleste andre poetisk begavede instruktører formår han i hvert billede at dominere sit filmiske materiale til fuldkommenhed. Hvad enten han sender kameraet ud på lange, ufatteligt virtuost gennemførte køreture (som i indledningen till „Politiets blinde øje"), eller han placerer sit kamera fast og ubevægeligt (som i den berømte 3½ minut lange køkkenscene i „The Magnificent Ambersons"), indgår disse formelle påfund i en stilistisk homogen helhed, dikteret af en filmdigters vision.

evolutionary Jerry

AF AXEL MADSEN

Farcen er for *Jerry Lewis* ensbetydende med „helten i vanskeligheder".

I dag er Jerry Lewis selv, om ikke netop i knibe, så i hvert fald ved et vendepunkt, hvor han forebygger vanskeligheder ved at gøre sin stilling op og ændre kurs: „The Big Mouth" er et forsøg på selvfornyelse og -ajourføring. Han står midt i kampen mellem generationerne – Amerikas mest brændende problem*) – og vil på den ene side gerne vinde den lunefulde ungdom for sig uden til gengæld at miste sit voksne publikum – en svær opgave for enhver komiker.

„Publikum har udviklet sig," reflekterer han. „En komiker sløves og henfalder let til en gennemprøvet og sikker latteropskrift. Jeg tror, at en komiker må omvurdere og revidere hele sit syn på humor i takt med det tempo, verden udvikler sig i."

Af temperament kan Joseph Levitch ikke specielt lide de selvsikre teenagere, men han tvinger sig selv til at tilpasse sig dem. Han foretrækker ligeledes at omgive sig og arbejde med gamle venner og kolleger, men for at kunne forny sig accepterer han nye folk omkring sig. Af temperament er han impulsiv natklubkomiker, som tror på, at den første indskydelse altid er den bedste, men for at kunne bevare kontrol og initiativ er han blevet instruktør og tvinger på den måde sig selv til at tage sig af de hundredeogsytten små detaljer, som andre stjerner ville kede sig til døde over bare at høre tale om.

Det, der optager ham mest, er hans fornyelse som filmkomiker (og som trækplaster). Han har vænnet sig til sin position som uafhængig stjerne-producent-instruktør og kæmper for at bevare denne. „The Big Mouth", som han lige har afsluttet indspilningen af, er hans 36. film, den 20. uden *Dean Martin* og den 9., han selv har instrueret. Men det er den første, som han allerede før optagelserne har gennemtænkt med henblik på et skiftende publikum.

For at skabe denne nyere og mere sophisticatede Jerry, som han er overbevist om må til, er Lewis selv begyndt som manuskriptforfatter. Sammen med *Bill Richmond,* en forhenværende jazztrommeslager, som skrev manuskripterne til Lewis' fem sidste uafhængige film, har han forsøgt at forstå det væsentlige i sin humor: hvad det er, der gør ham morsom, for hvem, og hvorfor.

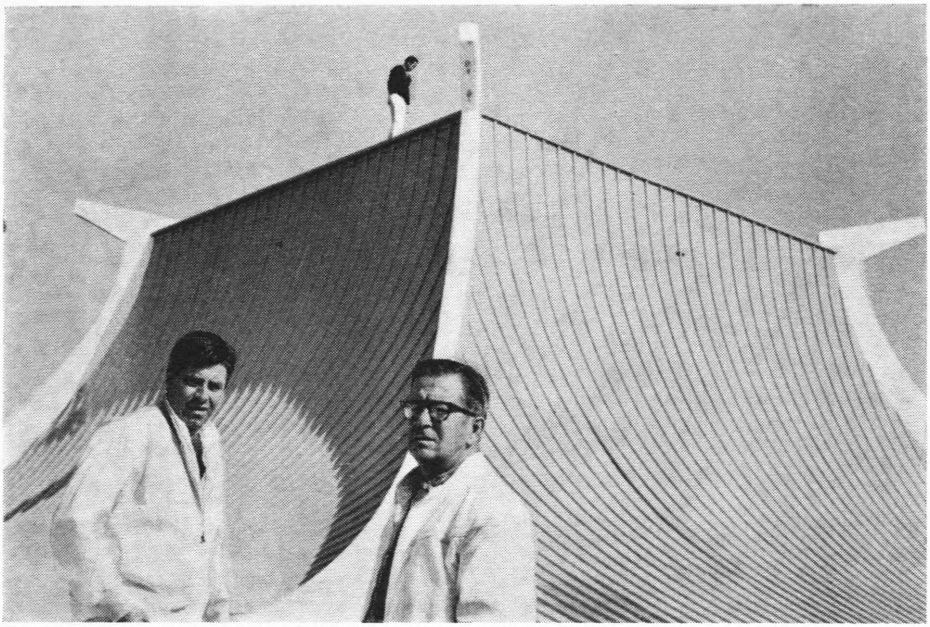
„Vi arbejder i flyvemaskiner, både, biler – ethvert andet sted end på kontoret," siger han. „Vi skriver med både ord og billeder, men med hovedvægt på billederne. Jeg forelægger en idé for Bill, og sammen planlægger vi filmens kerne. I „The Big Mouth" forsøger vi at fortsætte den linie, vi begyndte på i „Three On A Couch", hvor jeg spiller et normalt fornuftigt, voksent menneske, som bliver draget ind i begivenheder, der giver mig lejlighed til at gennemspille hele mit komiske register."

I „Three On A Couch" – Lewis' første uafhængige produktion for „Columbia" efter 15 år hos „Paramount" – spiller han psykiateren *Janet Leighs* forlovede, der for at få hende fra hendes patienter, så hun kan få tid til at gifte sig med ham, bliver nødt til at agere hendes tre kvindelige patienters vidt forskellige idealbilleder af en mand. I „The Big Mouth" spiller han både en enfoldig fisker fra San Diego og hans dobbeltgænger, en forbryder, som snyder sin egen bande. Det morsomme ligger i forvekslingerne mellem de to.

„At spille 'the straight man' er svært for Jerry," siger Richmond, der med sit rolige, gentlemanagtige væsen udgør den fuldkomne modsætning til den overstrømmende Jerry. „Derfor har vi denne gang indført en kommentator, spillet af *Frank de Vol,* som hjælper publikum gennem den undertiden forvirrende handling. Fordelen ved dette er, at handlingen kan forklares af kommentatoren, så Jerry kan hellige sig det morsomme. Jerry er bedst, når han spiller ham, der kan slippe igennem en porcelænsbutik uden at vælte noget for derefter at bakke ind i og vælte en politibetjent lige udenfor."

„The Big Mouth", der foruden Jerry Lewis

*) Statistisk set er hveranden amerikaner under 25 år.



Jerry Lewis og fotografen Wallace Kelley i San Diego Sea World Amusement Park, hvor afslutningsscenerne til „The Big Mouth" optages.

har *Jeannine Riley* og starletten *Susan Bay* i hovedrollerne, bliver udsendt ved slutningen af Jerrys fyrretyvende år. For Jerry, der bliver 41 den 16. marts, har det været et godt år, idet han omsider har fundet nåde hos de hjemlige kritikere.

Den begejstringsbølge, der startede i Frankrig for ti år siden („Positif"s *Robert Benayoun* er stadig væk Jerrys ypperstepræst i Frankrig), har antaget et mere beskedent omfang, efter først at have rullet over den engelske kanal for endelig at nå Amerika. Efter i årevis at være blevet afvist som larmende, uintellektuel, ja slet og ret vulgær, er Lewis nu for første gang blevet genstand for sympatisk opmærksomhed fra „The New York Times" til „Cinema Magazine". „The Los Angeles Times" har endda sammenlignet „The Ladies' Man" (1961) med *Federico Fellinis* „Giulietta degli spiriti", idet man fremhæver, at både Giulietta og Jerry, efter at være blevet afvist i kærlighed, søgte tilflugt i bizarre fantasiverdener, som de til sidst brød ud af. „Det lykkedes imidlertid i dette tilfælde bedre for Lewis end for Fellini at tumle fantasien," skrev Hollywoods lokale avis, „fordi han – på trods af personens forvirrede reaktioner – opretholder en virkelighedsfornemmelse, som synes at mangle i „Giulietta degli spiriti".

For de fleste amerikanere er han imidlertid – som „Sight & Sound" siger det – et „uartigt ord ligesom Doris Day og Joe Levine".

Jerry Lewis er selv ganske klar over dette og har en kompliceret teori om forskellen mellem generationerne. Han erkender, at hans tidligere fans nu er respektable mødre til teenage-døtre, ja måske endda unge bedstemødre, og han spekulerer på, hvordan han kan imødekomme begge eller alle tre generationer samtidig. Dette gav anledning til den bizarre „The Family Jewels", en mærkeligt usexet film, som forekommer at være lavet specielt for børn.

Lewis tror ikke på, at farcen behøver at være ondskabsfuld, skadefro eller sadistisk (som når f. eks. *W. C. Fields* stjæler sig til at give en uartig unge et spark, eller når

Groucho Marx slår asken af en cigar ned i en prætentiøst nedringet kjole), men han tror til gengæld, at vanskelighederne må være selvforskyldte. „Et menneske i vanskeligheder er ikke morsomt, medmindre det selv er skyld i dem," siger han. „Det skal prøve på at gøre det rigtige, men får alligevel gjort det forkerte. For mig er *det* farcen. Den er i sit inderste væsen ensbetydende med ham, der ved at flygte fra et problem løber lige ind i et endnu større."

„Chaplin er den største komiker – måske stod Stan Laurel på højde med ham – men efter dem er det svært at opstille en rangfølge. John Barrymore var den eneste store skuespiller, som vaklede mellem komedie og tragedie. Barrymore behøvede ingen instruktør, fordi han aldrig gjorde noget forkert. Så var der W. C. Fields – – han så ud som den uforskammede fyr, man altid har til nabo. Fields havde simpelt hen ikke evnen til åbenlyst at kunne vise ømhed."

Samtidig med at Lewis når ind til kernen af andre filmkomikeres humor, berører han sin egen, der er blevet beskrevet som en Askepots, der ikke nødvendigvis vil vinde, men som vil overleve. Han skildrer sig selv som „en klovn med en General Motors-direktørs indre funktioner". „Farcen er det samme som en let overdrivelse af dagligdags situationer," teoretiserer han. „Det sværeste er at opbygge det visuelle gag. Det er morsomt, når en fodboldspiller løber den forkerte vej, men det tager for lang tid at opbygge hele situationen: tilskuerne, holdene og kampen, før man endelig kan vise spilleren, der løber den forkerte vej med bolden. I mange tilfælde falder gag'et, fordi det ikke er bygget rigtigt op."

Efter „The Big Mouth" regner Jerry Lewis med at indspille sin første film i udlandet. Dens arbejdstitel er „Don't Lower The Bridge, Raise the River", og den skal indspilles i England næste år, hvis de løbende forhandlinger lykkes. „Den ligger stadig væk i det fjerne, men jeg skal nok få den lavet. Jeg har også planer om at lave en film i Frankrig. Det hjælper mig meget, at franskmændene kan lide mine film, men jeg vil ikke lade mig påvirke alt for meget af dette faktum – ellers kommer jeg til at lave film for en bestemt gruppe. Jeg har stadig til hensigt at lave film med det ene formål: at underholde."

I sit inderste væsen er Jerry Lewis en filmstjerne, en af de sidste af sin art – den hollywoodske afgud, der bor i pomp og pragt. I mere end tyve år har han været Amerikas mest konstant populære stjerne og samtidig Hollywoods mest undervurderede komiske talent. Han er blevet tilsidesat af de fleste amerikanske kritikere til fordel for *Billy Wilders* mere intellektuelt respekterede, sophisticatede lystspil*). Ved at se ned på hans personlighed har de overset hans kunst.

Jerry Lewis er sit eget univers, sin egen solkonge, med den forfængelighed, den generøsitet, den „kemiske sammensætning", som disse modsigelser forudsætter. Han er kernen i sin egen „Jerry Lewis Productions" på én gang faderlig og barnagtig, gavmild mod sine folk og forkælet af dem. Hans fastansatte personale omfatter næsten 40 personer, fra fotografen *Wallace Kelley* til reklamechefen *Jim Flood* (en forhenværende U2-strateg). Hans husstand på St-Cloud Road i Bel Air er ligeledes imponerende, *Patti* og Jerry Lewis, gift siden 1944, bor i et 32-værelsers palæ sammen med deres seks sønner, lige fra den 22-årige *Gary*, der er ved at skabe sig et navn som jazz- og rockdirigent, til den 3-årige *Joseph*, „Little Joe".

Den vigtigste årsag til hans stræben er, at han vil holde hele menagen i gang og bo i hollywoodsk maharajah-stil. „The Big Mouth" er en prøveballon for „Columbia"s pengemænd, der har svært ved at forestille sig Jerry Lewis som andet end filmkomiker. De er stadig væk ikke overbevist om, at han er en producent, som har forstand på tal og kan gennemtrumfe hårde betingelser. „Skulle „The Big Mouth" overstige sit budget med 100.000 dollars, er Jerry ikke på toppen mere" – således beskriver Flood konflikten. „Han er kunstnerisk set utilfreds med at spille i andre instruktørers film („Boing-Boing" af *John Rich*, „Way-Way Out" af *Gordon Douglas*), men indtil nu har det økonomiske udbytte været det samme."

Jerry Lewis står i virkeligheden over for problemet: Når man har nået toppen, hvad gør man så?

*) Franske kritikere har begået lignende dumheder, f. eks. ved at tro, at *Leo McCarey* havde noget som helst ansvar for de store Marx Brothers-klassikere som „Duck Soup" eller Laurel and Hardy-pragtstykker som „Big Business" eller „Wrong Again".

Godard og traditionen

AF ROBIN WOOD

I engelsk-timen i „Bande á Part" beder læreinden Odile om at citere, hvad *T. S. Eliot* siger om tradition: „Alt hvad der er virkelig nyt, er af samme grund automatisk traditionelt". *Godards* film kan i første omgang gøre indtryk af at være et forvirrende kompleks af indbyrdes beslægtede temaer. Alle vor tids centrale problemer opstår og udvikles i dem: kommunikationsvanskelighederne, identitetsproblemet, muligheden for personlig frihed og hvad denne indebærer, følelsen af at stå udenfor o.s.v. Jeg vil gerne skille én tråd, som forekommer mig at være væsentlig, ud fra dette kompleks: følge den, og måske finde, at den giver de andre mening, så de kommer til at udgøre et sammenhængende mønster omkring den: traditionens betydning.

Godards film vrimler med associationer, som er bemærkelsesværdigt vidtspændende. Selv i „A Bout de Souffle" – og på en måde finder man spirerne til alle hans film i denne – er der visuelle, lydmæssige eller sproglige henvisninger til *Bach, Brahms, Chopin* og *Mozart; Renoir, Picasso* og *Klee; Shakespeare, Cocteau, William Faulkner, Rilke;* Triumfbuen, Eiffeltårnet, Notre Dame; *Humphrey Bogart, Robert Aldrich, Budd Boetticher,* „Cahiers du Cinéma"; og uden tvivl adskilligt mere, som jeg har overset. Mange bliver irriteret over dette; idet de betragter det som en dum og krukket intellektualisme, en pralende opremsning af navne. Men disse hentydninger er af fundamental betydning for Godards værk, de er ikke blot til pynt, men noget væsentligt, som viser en fordybelse i emnet, der måske kommer mest til udtryk i „Alphaville", men som hidtil har været en fast bestanddel af alle Godards film, og som sandsynligvis vil vedblive at være det.

For at begynde med engelsk-timen i „Bande á Part", bliver der, udover Eliot, gjort flittig brug af Shakespeare. Scenen er i det hele taget et slående eksempel på den spænding mellem naturalisme og stilisering, som i så væsentlig grad kendetegner de fleste af *La Nouvelle Vagues* førende instruktører. Klasseværelsedekorationen vækker øjeblikkelig minder om bare og snavsede aftenkursusinstitutioner for enhver, som har sat sine ben et sådant sted; og der bliver givet en minutiøs, naturalistisk skildring af elevernes opførsel, specielt de tre hovedpersoners: Franz, Odile og Arthur. Alligevel virker scenen urimelig set fra et naturalistisk synspunkt. Lærerinden deklamerer på fransk passager fra „Romeo og Julie", hvorpå eleverne (som langt fra ser ud til at være viderekomne) bliver bedt om at gengive dem på et tilsyneladende Shakespearesk engelsk i løbet af få sekunder. Lærerinden samler alle besvarelserne sammen, og giver ordre til et ti-minutters frikvarter, hvori hun har i sinde

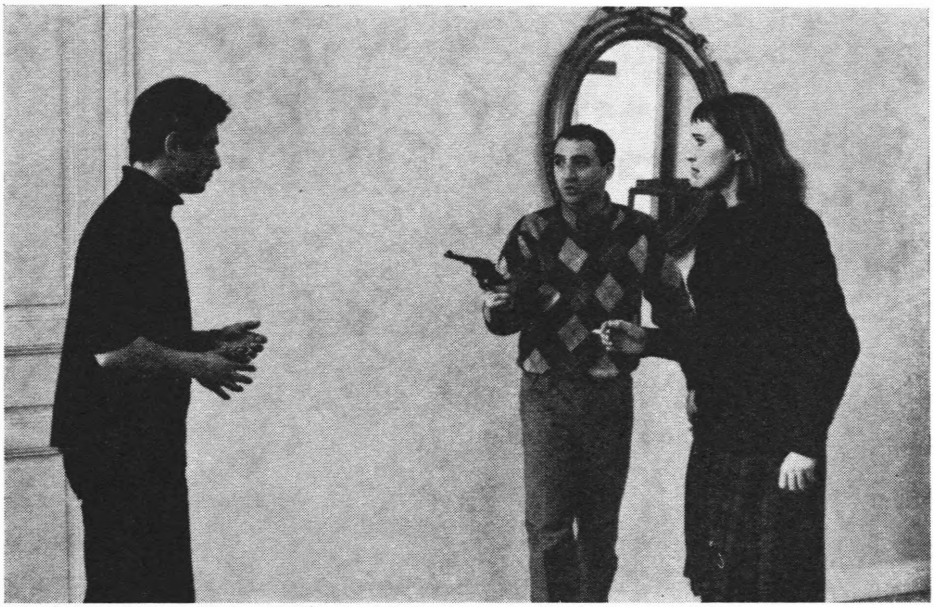
at rette dem alle. Lad os se nærmere på, hvad det er, Godard gør her.

For det første er der en ret indlysende ironi i kontrasten mellem „Romeo og Julie" og det, der foregår i klasseværelset. Arthur har besluttet sig til at forføre Odile, og i løbet af timen går han med liv og sjæl i gang med dette, idet han hele tiden uset skifter plads, sender hende sigende blikke og små sedler med vovede forslag. Odile ligner i sin ungdommelige uskyld og sårbarhed Julie; Arthur ligner overhovedet ikke Romeo. Lad mig her minde om hentydningerne til „Romeo og Julie" i „A Bout de Souffle": Patricia siger, at hun „gerne vil være som Romeo og Julie", der „ikke kunne leve uden hinanden". For Arthur er Odile bare en tilfældig pige, han har lyst til at forføre. (Jeg synes, at denne form for krydshenvisning filmene imellem kan begrundes, når det drejer sig om en kunstner som Godard, hvis værk tematisk set danner et hele. I det hele taget forekommer det mig, at hans værk bedst kan betragtes som én lang film med mange afsnit, afsnit, der er mindst lige så nært beslægtede som afsnittene i „The Waste Land"). Vi ser altså Romeo og Julies fuldendte, rene og evige kærlighed blive brugt til at starte en tarvelig moderne intrige – en brug af hentydningen, som kan minde om Eliots brug af gammel kultur i „The Waste Land". Alligevel er forholdet mellem fortid og nutid ikke så enkelt hos Godard. I løbet af sekvensen ser vi Arthur uset betragte Odile med et flygtigt udtryk af længsel. På en måde er denne klodsede, grimme og ubehøvlede mand alligevel som en Romeo: i sit behov for et varigt forhold til en kvinde. Det er et behov, som han ikke gør sig klart – som han end ikke tillader sig at gøre sig klart – og et behov, som han deler med heltene i næsten alle Godards film til dato. Måske lægger jeg for meget i et enkelt øjekast, men på den anden side er dette behov underforstået i Godards skildring af Arthur gennem hele filmen. Vi bliver hele tiden gjort opmærksom på tomheden i hans liv og hans vage fornemmelse af utilfredshed. Ligeledes bliver det gjort meget klart for tilskueren, at når denne utilfredshed ikke bliver udløst, er det på grund af hans gennemførte „tough" holdning, hans afvisning af enhver form for følelsesmæssig engagement. Da han dør, er det Odile, han tænker på.

I Shakespeare-timen sender Arthur en seddel over til Odile: „To be or not to be contre votre poitrine, that is the question". Arthur er i sandhed lige så ulig Hamlet, som han er ulig Romeo; alligevel vrager han ligesom Hamlet det samfunds normer og værdier, som han lever i. Hamlets selvmordstanker er heller ikke så langt fra Arthurs (omend ubevidste) tendens til ustandselig at bevæge sig henimod sin egen tilintetgørelse (han morer sig med at parodiere *Billy the Kids* død, og selv dør han på en forfærdelig og grotesk måde, idet han, før han selv løsner et skud, lader sig skyde gentagne gange i maven.).

Forholdet mellem hentydningerne til Shakespeare og denne scenes handling er, som vi ser, temmelig indviklet og hårfint. Der er unægtelig en ironisk kontrast mellem fortidige og nutidige værdier. Vigtigere er det imidlertid, at de værdier, der findes i Shakespeares skuespil, stadig er relevante, selvom nutiden er afskåret fra dem. Denne fornemmelse af diskontinuitet bliver i allerhøjeste grad forstærket gennem den stiliserede måde, scenen er behandlet på. Det er ikke blot ideen med, at eleverne skal gengive den originale tekst, der er absurd. Lærerinden bliver, mens hun deklamerer, revet helt med – hendes følelsesmæssige medleven står i modsætning til elevernes apatiske holdning. Men hun gør skuespillet praktisk talt uforståeligt ved fuldstændigt at ødelægge rækkefølgen, idet hendes oplæsning begynder med replikker fra slutningen af skuespillet og derefter bevæger sig rykvis mod begyndelsen.

Det skal ikke forstås sådan, at Godard vil antyde, at Arthur ville finde løsningen på alle sine problemer ved at læse Shakespeare. Scenen antyder imidlertid, at han er isoleret fra hele den gamle kultur, der, selvom den ikke kan give svar på alting, i det mindste kan give en slags støtte i form af et udgangspunkt og



„Bande à part": Anna Karina (Odile), Sami Frey (Frantz) og Claude Brasseur (Arthur).

visse givne normer og værdier. Senere i filmen kommer der en scene, hvor de tre indbrudskandidater slår verdensrekorden i løb gennem Louvre. Virkningen af denne lille scene synes flertydig, og flertydigheden er afslørende. Den er i sandhed meget morsom, og humoren opstår af vor sympati – og vor fornemmelse af Godards sympati – for personerne: Louvre repræsenterer det respektable, de forældede traditioner, som de gør oprør imod. På den anden side indeholder Louvre mange pragtfulde malerier, hvorfor det falder én naturligt at se en sammenhæng mellem denne scene og engelsk-timen med dens Shakespeare-baggrund, og opfatte det som et yderligere udtryk for diskontinuitetsfornemmelsen. I „Vivre sa Vie" siger den unge mand (som Godard har lånt stemme til oplæsningen af *Poe*-fortællingen) til Nana, at han vil tage hende med på Louvre og taler om det behov for kunst og skønhed, som ligger dybt i den menneskelige natur. Ironisk nok bliver hun kørt forbi Louvre af Raoul på vej til at blive overgivet til en anden alfons (hvilket igen vil sige på vej til sin død).

Lad mig underbygge dette med et eller to eksempler fra andre film. Særlig interessant er Godards brug af musik. Mod slutningen af „A Bout de Souffle" hører Patricia og Michel en plade med Mozarts klarinetkoncert. Musikken udtrykker en dyb uro, som direkte svarer til filmens stemning på det tidspunkt. Men hos Mozart er den personlige – man kunne næsten sige metafysiske – uro holdt inden for den klassiske form og harmonis strenge rammer. Denne musik kunne kun være blevet komponeret i et forholdsvis stabilt samfund.

Endnu mere slående – og langt sikrere og dristigere – er brugen af *Beethoven* i „Une Femme Mariée". Denne metode er helt forskellig fra *Rohmers* brug af *César Franck* i „Le Signe du Lion", hvor musikken – efter gode gamle filmmusik-traditioner – bliver brugt som en velanbragt baggrund for følelser og stemninger. Dette er langt fra tilfældet med Godards brug af Beethoven. Den 1. Ra-

zumovsky Kvartet, Op. 59 nr. 1, hører til Beethovens mest vidtspændende kompositioner Dens følelsesmæssige spændinger holdes inden for rammerne af en stemningsbetonet og beåndet helhed. I „Une Femme Mariée" – „Fragmenter af en film lavet i 1964" – bruger Godard den gentagne gange i forbindelse med titelpersonen, skønt den overhovedet ikke har nogen følelsesmæsig relation til hende eller til det, hun foretager sig, og hver gang, den dukker op, afbryder han den brat efter få takter. Dette forstærker med det samme vor fornemmelse af noget brudstykkeagtigt samtidig med, at den minder os om, at helheden er inden for mulighedernes grænse. I „Les Carabiniers" er personerne som børn, fordi de er fuldstændig afskåret fra enhver traditionsfornemmelse, den tradition som alene kunne give deres liv dybde, mening og værdighed. Ved at lade dem stå på et barns psykologiske stade opstår en af disse „enkle metaforer", som omtales i det *Borges*-citat, Godard lader filmen starte med.*) En anden ligeså enkel metafor, som egentlig står for det samme, skønt den belyser det fra en anden side, er gæsternes tale under selskabet i begyndelsen af „Pierrot le Fou". Den består udelukkende af reklameslogans, deklameret ud i det tomme rum, uden nogen mærkbar kontakt mellem dem, der taler.

Alle Godards helte afviser det moderne samfund, og Godard sympatiserer tydeligt nok med denne afvisning. Hans film ser ikke gennem fingre med de handlinger, der begås af Michel Poiccard i „A Bout de Souffle" eller af Arthur og Co. i „Bande á Part". Man må være forsigtig med at identificere Godard for meget med hans helte, men deres situation bliver forstået indefra og behandlet med sympati og respekt. Hans helte er også mænd, der farer hovedkulds mod selvudslettelsen (Michel, Arthur, Pierrot), hvilket er nært forbundet med denne afvisning. Det karaktertræk, der er udpræget fælles for disse mænd – man kunne endda tilføje Bruno i „Le Petit Soldat" og adskillige kvindelige personer (Nana i „Vivre sa Vie" og kvinden i „Une Femme Mariée") – er deres rodløshed, deres følelse af ikke at have et tilhørssted – en følelse, som de i nogle tilfælde (Arthur) næppe er sig bevidst. De føler sig alene på en frygtelig og ekstrem måde, afskåret fra den anerkendelse, som kun traditionen kan give dem. Dette er i realiteten det moderne livs tragiske situation, som Godards film ærligt ser i øjnene. Han sympatiserer med afvisningen af samfundet, skildrer det som en nødvendig og uundgåelig ting, samtidig med at han klart ser, hvad det medfører.

Godard er stadig en yderst traditionel kunstner, selvom han afviser samfundet, og på trods af den kendsgerning, at hans oprørske holdning overalt findes udtrykt i hans films oprørske stil. Dette er i virkeligheden slet ikke noget paradoks: han vrager samfundet, fordi samfundet, som han opfatter det, har vraget traditionen. For hvor skulle man lede efter traditionen, hvis man ikke kunne finde den i samfundet? Dette har været problemet for mange moderne kunstnere før Godard, og deres svar har en vis lighed med hans: under disse omstændigheder er det nødvendigt at opbygge sin egen kunstige tradition. Denne interesse for traditionen er et udbredt fænomen i det tyvende århundrede. Tidligere tiders kunstnere har aldrig behøvet at være sig den så bevidst. Eliot, *Stravinsky* og Picasso har alle oparbejdet en fornemmelse for traditionen ved bevidst og velovervejet at udforske og tilegne sig fortiden, ofte den fjerne fortid, for derefter at bruge den i deres værker, enten i form af henvisninger eller ved at imitere dens stil, i den hensigt at gøre den til deres egen. Dette synes for mig at være den væsentlige grund til de gentagne henvisninger hos Godard. Det er en bestemt udviklingslinie i alle hans film. Man kan se den legemliggjort i personen Bruno i „Le Petit Soldat", hvor den er tæt forbundet med et andet evigt tilbagevendende Godard-tema: en søgen efter identitet. Bruno har været medlem af en højreorienteret terror-

*) „Jo længere jeg bliver ved, desto mere nærmer jeg mig det enkle. Jeg benytter mig af de mest anvendte metaforer. Det er jo disse, som er evige: stjernerne sammenlignes f. eks. med øjne, eller døden med søvnen." (O. a.).



„Une Femme mariée": Macha Méril (Charlotte) lytter til venindesnak.

organisation. Som medlem af denne fik han en vis kunstig identitetsfølelse, som han nu har mistet troen på. „Hvor kommer du fra? Hvem er du? Hvor går du hen?" spørger hans foretrukne Klee-billede. Hans ophobning af kulturelle associationer svarer nøje til hans søgen efter identitet og løber parallelt med Godards egen opbygning af en kulturtradition, han kan føle, han tilhører. Derfor refererer Godard hele tiden til værker og skribenter, som han føler vedrører ham. Ofte sætter han vidt forskellige kunstnere sammen: i de første ti minutter af „Pierrot le Fou" finder man henvisninger til både *Velasquez,* „Johnny Guitar" og *Balzac.* Det er hans måde at overvinde følelsen af at være alene og uden støtte på.

Men kan denne bevidste opbygning af en personlig tradition være en tilfredsstillende erstatning for et samhørighedsforhold til samfundet? Postkort-scenen i „Les Carabiniers" er interessant i denne forbindelse. „Les Carabiniers" er den bitreste og mest groteske af alle Godards film, og postkort-scenen er den bitreste sekvens i filmen. Michelangelo og Ulysses pakker, efter at være vendt tilbage fra krigene, tilsyneladende uudtømmelige mængder af postkort ud. Disse postkort repræsenterer enhver form for kultur, høj og lav, for de udvalgte såvel som for masserne, smidt rundt i et meningsløst kaos. De to soldater har bragt de rigdomme, som er blevet lovet dem, med hjem – og så er de blot postkort. Dette er Godards mest primitive fremstilling af manglen på en sammenhæng, af hans følelse af traditionens sammenbrud. På en grusom måde ligner netop denne vidtfavnende sammensurium af helt forskellige kulturhenvisninger det, Godard selv står for, idet scenen rummer noget af en frygtelig og bitter selvparodi, som antyder, at Godard selv tvivler på værdien i det, han laver. Deraf denne brutale stil – intet andet sted har Godard så hensynsløst stødt sit publikum fra sig. Scenen er med vilje trukket så meget i langdrag, at den næsten er

uudholdelig, og på dens højdepunkt anvender Godard en række chokerende brutale zoom-optagelser af personernes ansigter.

Jeg har tidligere sagt, at Godard vrager samfundet, fordi samfundet har vraget traditionen. Dette bliver udtrykt på en meget levende og præcis måde ved hjælp af den „enkle metafor" under selskabet i begyndelsen af „Pierrot le Fou". Men i „Alphaville" finder man det endnu mere præcist udtrykt, i form af tegneserien, der glider over i myten eller legenden. Som Alpha 60's stemme i begyndelsen fortæller os det, bliver virkeligheden undertiden for kompliceret til, at den kan overleveres mundtligt. Legenden genskaber den i en form, som kan forstås af alle. Det væsentlige ved livet i Alphaville, denne frygtelige fremtidsby, som i virkeligheden er vore dages Paris, er, at den kun eksisterer i nutiden, idet fortiden og fremtiden ikke længere har nogen mening. Godard har gentagne gange hævdet, at „Alphaville" slet ikke skal opfattes som futuristisk. Han foretrækker at betragte Lemmy Caution som en mand, der eksisterede for 20–30 år siden, og som pludselig bliver omplantet til verden af idag. Kvinden i „Une Femme Mariée" er lige så meget en Alphaville-indbygger som nogen i filmen selv (og der er visse træk, som klart forbinder hende med Patricia i „A Bout de Souffle"). Den „gifte kvinde" lever kun i nutiden – et usammenhængende, brudstykkeagtigt liv, således som filmens stil udtrykker det. Livet i vore dage er afskåret fra traditionen og er derfor et trivielt liv, berøvet enhver form for formål og værdighed.

I „Alphaville" finder man en så desperat konstellation som *Peter Cheyney* og *Eluard,* to tilsyneladende uforenelige udtryk for den kulturelle tradition. Godard bruger tegneserier og kulørt litteratur omtrent på samme måde, som Stravinsky i „L'Histoire du Soldat" bruger tango, vals, ragtime og pompøse marcher (såvel som Bachkoraler): ikke nedladende eller parodisk, men ud fra ønsket om at finde frem til, isolere og forstærke hvad der end måtte være af værdi i disse tilsyneladende forsimplede og ubetydelige former, som han blæser liv i.

Op imod det, Godard opfatter som fragmentarisk og trivielt ved samfundet, sætter han de mest velfunderede traditionelle og fundamentale værdier, som de, der ikke kan leve uden den sorte humors perversiteter, vil finde yderst gammeldags, nemlig nødvendigheden af at tilhøre en tradition under udvikling, som kan give fortiden og nutiden mening ved at bringe dem i relation til hinanden samt etableringen af et varigt forhold mellem en mand og en kvinde. Da Lemmy til sidst redder Natasha og ødelægger elektronhjernen, råber han til den: „Her er dit svar – vor lykke". Tidligere i filmen forekommer der en yderst stiliseret kærlighedsscene mellem ham og Natasha på hotellet. Den starter med, at en politibil standser op udenfor og politibetjentene springer ud. Derpå skildres kærlighedsscenen i en række statiske, stiliserede bevægelser, hvorefter man ser Lemmy stå og vaske sig. Det kunne se ud, som om der er forløbet en nat. Derpå bryder politiet ind for at arrestere ham. Kærlighedsscenen har altså fundet sted udenfor tiden og udtrykker Lemmy og Natashas kærlighed som noget varigt og dybest set uforanderligt. Den bliver muliggjort ved Lemmys tilhørsforhold til den Godardske litterær-kulturelle tradition. „Hvad er det, der forvandler nat til dag, mørke til lys?" spørger elektronhjernen. „Poesien," svarer Lemmy. Ved filmens slutning da de elskende kører bort og det lykkes Natasha at fravriste sin underbevidsthed følgende længe tilbagetrængte ord „Je . . . vous . . . aime", forbinder Godard tegneserieeffekten med eventyret og myten for at give den gyldighed. Det er tegneseriens kærlighed-overvinder-alt kliché happy end, men det er også den eventyrslutning, der følger, når man udtaler de magiske ord, som hæver fortryllelsen. Da Lemmy siger: „Se dig ikke tilbage," bliver de to på samme tid til Orfeus og Eurydike, der slipper bort fra underverdenen, og Lot og hans hustru, der flygter fra Sodoma.

„Alphaville" vrimler, ligesom alle Godards

film, med interesante forbindelser mellem form og indhold. Det er en film imod alt det, elektronhjernen står for. Elektronhjernen insisterer på den kompromisløse anvendelse af logikken, hvorfor Godard i en klimaks-scene gentagne gange slår over i negativfilm på en bevidst ulogisk måde. Alphavilles indbyggere er „slaver af sandsynligheden", hvorfor filmens slutning er så usandsynlig som vel mulig. Lemmy sprænger sig vej gennem døre, skyder enhver, han får øje på, osv. Vor følelse af usandsynlighed er vigtig. Af en happy end at være er denne noget nær den mest desperate, man kan tænke sig, og man kan ikke lade være med at spekulere over, om der i virkeligheden overhovedet *er* tale om en happy end.

Det vigtigste ved den måde, Godard fremstiller Lemmy Caution på, er, at vi hele tiden bliver mindet om, at han er en fiktiv person, ikke et menneskeligt væsen. Eftersom vi er klar over dette, kan Godard gøre med ham, hvad han vil, inklusive at lade ham opføre sig helt i modstrid med personens karakter (citere Eluard osv.). Slutningen af „Alphaville" lader underforstå, at det kun er „fiktive personer" – og personer fra tegneserierne og den kulørte litteratur – som kan få en happy end, hvilket i sig selv er ret indlysende, men som bliver endnu mere indlysende på baggrund af Godards hele værk. Dette er et af de rigeste eksempler på dobbelttydighed i film. Godard insisterer på, at tegneserien inderst

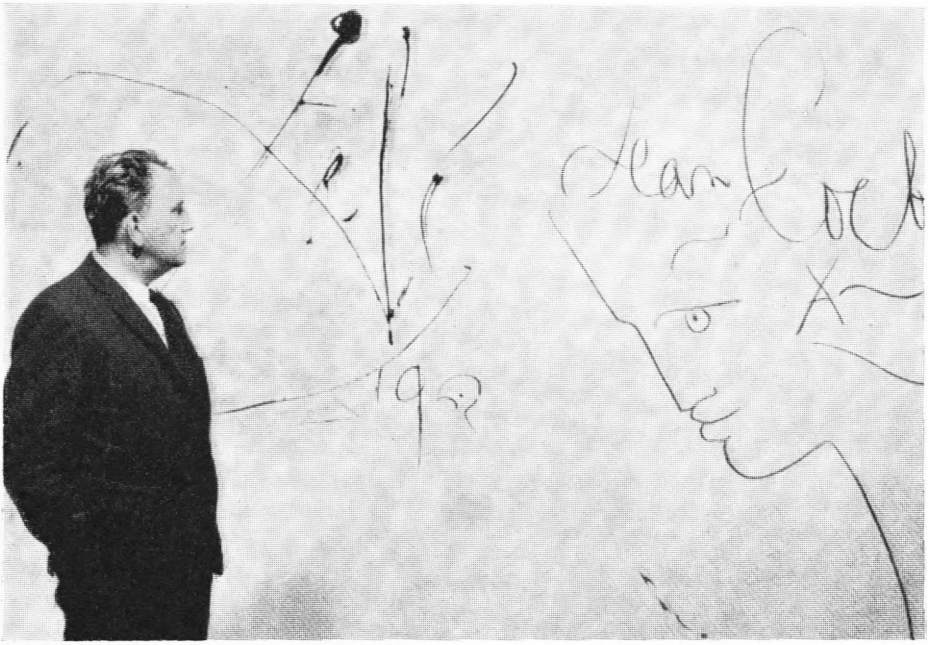
„Alphaville": Anna Karina (Natacha von Braun) og Eddie Constantine (Lemmy Caution).



inde har følelsesmæssig gyldighed, samtidig med at han får os til at tvivle på muligheden af en praktisk. Hvad ville der ske, hvis man forsynede Lemmy og Natasha med de indviklede følelser, som virkelige mennesker i et virkeligt forhold har?

Måske kan man finde Godards svar i „Pierrot le Fou", det til dato mest fuldgyldige udtryk for hans tragiske stilling. Identiteten er til dels bestemt af det, man hører til. Mister man denne fornemmelse af et tilhørsforhold, er identiteten tilbøjelig til at opløses. I begyndelsen af „Pierrot le Fou" bryder Ferdinand med samfundet. Han har klart nok allerede da en meget usikker fornemmelse af sin egen identitet. I løbet af filmen er den kunstige identitet, han end måtte have opbygget, forsvundet, og han synes at gå i opløsning. Notaterne i hans dagbog – *hans* måde at finde sig selv på – bliver mere og mere brudstykkeagtige, og der kommer flere og flere overstregninger. På samme måde med Marianne. De finder en frihed, der udsætter dem for et pres, som igen fører dem til at ødelægge sig selv og hinanden. I „A Bout de Souffle" stiller man *Jean-Pierre Melville* – den forfatter, der bliver interviewet i lufthavnen – to spørgsmål, der afstedkommer to svar, som synes relevante i denne forbindelse: „Tror De på kærligheden?" – „Selvfølgelig, det er den eneste ting, man endnu kan tro på." „Rilke har sagt, at manden og kvinden i det moderne samfund driver længere og længere bort fra hinanden. Er De enig heri?" – „Rilke er en stor digter, han må have ret." Scenen rummer et stort element af satire i sig. Alligevel forekommer det mig, at det tragiske dilemma, der ligger bagved de kvikke svar, er væsentlig for den måde, seksuelle forhold bliver skildret på i Godards film. I „Pierrot le Fou" bliver et sandt forhold umuligt, fordi nogle klart definerede identiteter, som man kan bringe sammen, ophører at eksistere. Dette tab af identiteten kan igen føres tilbage til tabet af traditionen. De bærende ideer i denne tilsyneladende løse, spontane og improviserede film er meget nært forbundne.

Denne tematiske sammenhæng er af vital betydning i „Pierrot le Fou". Hvis denne er den største af Godards film, som endnu er nået til os, er den samtidig også den farligste. Der er som sædvanlig et nært forhold mellem form og indhold. „Pierrot le Fou" handler om en søgen efter personlig frihed, og det er den mest frie af Godards film. Godard følger her, stilistisk og strukturelt, sine personers udvikling, indtil de er på grænsen af opløsning. Det er en frihed vundet gennem et af de væsentligste principper i hans kunst: at fastholde publikums bevidsthed om, at de overværer en film. Ødelæg illusionen om, at film er virkelighed, og man opnår frihed til at gøre med den, hvad man vil. Men denne frihed har en udpræget lighed med den ulyksalige frihed, Ferdinand og Marianne fandt. Der er forskellige grunde til, at man ikke i det formelle genfinder den opløsning, der præger indholdet i „Pierrot le Fou". Under dens overflade af frihed fornemmer man helt igennem den store kunstners veldisciplinerede sans for det væsentlige. Hånd i hånd med denne går en karakteristisk optimistisk skabende vitalitet, som manifesterer sig gennem hele filmen; en skaberglæde, som hele tiden farver og afbalancerer vor bevidsthed om den næstenfortvivlelse, filmen udtrykker, og som får os til at opfatte den som udtryk for én eneste og stærk skabende impuls i stedet for som et sammensurium af brudstykker. Tæt forbundet med denne – man kan næsten sige identisk med den – er Godards kunsts udforskende og normgivende natur. Ikke blot beskæftiger han sig kun med emner af væsentlig betydning, som f. eks. forholdet mellem mand og kvinde og menneskets forhold til samfundet og til traditionen, men han prøver også ustandselig gennem sine film at finde frem til nye og gyldige normer. Denne holdning er ikke på nogen måde uforenelig med hans tragiske stilling; tværtimod er det denne holdning, der gør hans stilling tragisk og ikke nihilistisk. Hans ærlighed forbyder ham at springe over, hvor gærdet er lavest, og benytte sig af nemme eller opmuntrende løsninger.



Roger Leenhardt i Godards „Une Femme mariée".

INTELLIGENSEN ROGER LEENHARDTS TO FILM

AF ALBERT WIINBLAD

„Intelligens, det er at forstå noget, før man udtaler sig om det", siger *Roger Leenhardt* i *Godards* „Une femme mariée". Denne yderst enkle definition har han, fortæller han i filmen, fra en bemærkning, som en modstandsmand lod falde i 1940: manden ville til Vichy for at undersøge sagerne selv, inden han tog parti. Leenhardt gjorde definitionen til sit personlige motto, hvad han med fuld ret kunne gøre, eftersom den i grunden kunne have været hans motto også før den tid.

Det „noget", som Leenhardt gerne vil forstå og udtale sig om, er menneskenaturen. I sin kritik, i sine essays, i sine kortfilm og i sine to spillefilm har han næsten uafbrudt været optaget af at udforske *le mystère humain*. Tøvende siger jeg „udforske". Leenhardt er ingen forskernatur, han er såvist ikke viden-

skabsmand. Ganske vist har han, som er født i Montpellier i 1903, bestået eksaminer i litteratur og filosofi ved Sorbonne-universitetet, men han er meget lidt akademisk. Han er en slags *gentleman scholar,* som interesserer sig for mennesker – og følgelig for kunst. En litterat, som har viet en stor del af sit liv til at beskæftige sig med filmkunst. Hvorfor? Det kan ikke have været for at nå ud til et større publikum, heller ikke for at opnå nem berømmelse eller for penges skyld; den slags ønsker er ellers efter Leenhardts egen mening drivfjeder for adskillige yngre filmfolk. Leenhardts to spillefilm er ikke egnede til at falde i et større publikums smag, selv om den ene af dem overraskende fik nogen publikumssucces. Kortfilm er som bekendt for de lykkelige få, der ved et tilfælde får lejlighed til at se dem. Og filmkritik spinder man ikke guld på, og da slet ikke når man som Leenhardt fortrinsvis reserverer den for tidsskrifter. I øvrigt har han altså kun lavet *to* spillefilm – og i årelange perioder skrev han overhovedet ikke filmkritik. Han er ikke noget karrièremenneske, men en af de sjældne fugle, der ikke bryder sig om en berømmelse, som han ikke mener at gøre sig fortjent til. Han kender sine grænser og ser ikke nogen grund til at lide et nederlag over for det store publikum, når han kan finde personlig kunstnerisk tilfredsstillelse ved at lave kortfilm.

Men hvad har da fået denne litterat til at beskæftige sig så meget med film? Jeg tror, at han tidligt indså, at en række særdeles interessante kunstnere i stedet for at skrive bøger havde valgt at udtrykke sig i film. Dette kunne for en Leenhardt være begrundelse nok til at skrive filmkritik. Og hvorfor selv kun sige det, man har at sige, i tryksager? Hvorfor ikke selv udtrykke sig i film?

„Leenhardt er først og fremmest ordets mand," sagde *André Bazin.* For Leenhardts kortfilms vedkommende har *kommentaren* stor betydning, og for begge spillefilmenes vedkommende gælder det, at det, personerne *siger* til hinanden, er det væsentligste. I kortfilmene har han for øvrigt med forkærlighed skildret litterære personligheder som *Paul Valéry* og *François Mauriac.* Og i sin kritik har han været meget optaget af at undersøge drejebøgernes mangler og kvaliteter. Han har rent ud erklæret, at fransk films guldalder i 30rne skyldtes manuskript- og drejebogsforfatterne, ikke instruktørerne, et synspunkt, *François Truffaut* også er gået bombastisk ind for. I en vis forstand kan det altså nok være rigtigt, når det påstås, at Leenhardt er forblevet litterat, også når han laver film. Men det betyder ikke, som visse synes at mene, at hans filmkunst er forskruet, opstyltet eller blot virkelighedsfjern. Og det betyder heller ikke, at den er blodfattig, som f. eks. *Bjørn Rasmussen* har villet antyde. Samme Bjørn Rasmussen fordømte „Les dernières vacances" (1948) i sin indledning til filmmuseets forevisning af filmen i 1961 netop med henvisning til, at den var „kolossalt litterær". Det er sandt nok, at filmen virker som en roman fortalt i film, men er det *det,* som er dens svaghed? Det mente Bazin i hvert fald ikke. Han medgiver, at filmen i alt væsentligt havde „romanens æstetiske beskaffenhed". „Leenhardt har," fortsatte han, „filmet den roman, han ville have kunnet skrive . . . Men er alle de film fra den sidste halve snes år, der virkelig tæller i verdensproduktionen, fra „La Règle du jeu" til „Citizen Kane" og „Païsa", ikke netop romaner (eller noveller), som har foretrukket at blive film? Og skyldes de mest indlysende fremskridt, det filmiske sprog har gjort i løbet af den samme periode, ikke disse æstetiske mutationer (der, jeg gentager det, ikke er bearbejdninger eller genskabelser)?"

Imidlertid tænkte Bazin ikke kun på litteraten i Leenhardt, da han karakteriserede ham som „ordets mand". På den unge Bazin gjorde Leenhardts radiocauserier om film stort indtryk. Senere skulle Bazin lære Leenhardts gaver som konversationskunstner at kende. Det har ikke kun været hyggeligt, men også lærerigt. I hvert fald fortalte Leenhardt i en artikel i anledning af Bazins død, at han, Leenhardt, ofte ikke blot havde følt sig rørt, men også irriteret over, at Bazin i sine artikler beskæftigede sig med tanker, som Leenhardt havde fremsat under en diskussion. En af grundene til, at Leenhardt uden beklagelse kunne ophøre med at kommentere film i tidsskriftet „L'Esprit" var i øvrigt, at Bazin, der blev hans efterfølger, fortsatte den Leenhardtske linje. Bazin, der selv forblev en „ordets mand", eftersom han skrev, indtil pennen faldt ham ud af hånden, men aldrig lavede nogen film, finder, at Leenhardt personlighed har været af



„Les Dernières vacances": Odile Versois og Michel François.

større betydning end Leenhardts film. Denne vurdering kan man acceptere, også selv om man, som jeg, sætter stor pris på Leenhardts to spillefilm. For Bazin kom Leenhardt til at stå som „en slags filmkunstens grå eminence". Det at lave film er for en mand af Leenhardts natur en *Nebengeschäft,* for han har kun sådanne. Det er blot en af de måder, hvorpå han deltager i livets runddans.

Leenhardt har uden tvivl vakt andre *for* filmkunsten end Bazin. Vi ved i grunden for lidt om, hvad eller hvem det er, som får visse mennesker til at holde op med bare at gå i biografen og til at begynde med at se film som kunstværker og så vidt muligt kun ofre tid på de film, som fortjener at blive betragtet som kunstværker. For mit vedkommende har jeg svært ved at tro, at det skulle være nogen

nytte til at gøre film til skolefag. Hellere vil jeg sætte min lid til det *klima,* man har talt om. Og jeg er overbevist om, at dette klima ikke kun skabes ved, at der bliver lejlighed til at se gode film (det er der jo, trods visse forsømmelser, allerede lejlighed til), nej, der skal personligheder à la Leenhardt til. En tilfældig tilskuer, der kom fra en biografforevisning af „Jules et Jim", blev af en TV-medarbejder spurgt, om han så danske film. Ja, svarede manden, men kun sådanne, som *Rifbjerg* har skrevet manuskript til. Det er heller ikke ukendt, at *Erik Ulrichsen* har fået mange af os til at rende pokker i vold for at se en film, *han* fandt interessant.

Det er ikke overdrevet at påstå, at Leenhardt, som kunne have gjort karrière som universitetsprofessor, som romanforfatter eller som litteraturkritiker, ved sit eksempel – det stod nemlig klart fra begyndelsen, at han var en selv efter franske forhold usædvanlig begavet kritiker – ved at tage filmkunsten helt alvorligt gav filmen en på det tidspunkt højst fornøden prestige. En engelsk kritiker, „Movie"s *Paul Mayersberg,* har sagt, at Leenhardt er fransk kritiks bedstefader og Bazin dens fader. Da det, som efterhånden alle ved, var Bazin, der satte Truffaut, Godard og hele „Cahiers"-kliken i gang, er det helt naturligt, at Godard har ønsket at hylde *grand-père* ved at lade ham optræde i en af sine film. Men Godard kan også have haft andre grunde. Leenhardt var nemlig en af de første kritikere i Frankrig, som beskæftigede sig indgående med amerikansk film. Endelig var han, der sammen med bl. a. Bazin, *Bresson* og *Cocteau* stiftede „Objectif 49", hvoraf „Cahiers du Cinéma" voksede frem, også en af fædrene til den berømte *auteur*-idé.

Af teoretikeren Leenhardt har Godard og andre i første række kunnet lære, at teoretiske spørgsmål i virkeligheden har begrænset interesse. Filmologiske afhandlinger kan være fornøjelig læsning, men oftest er der kun tale om en grusom kompliceret omskrivning af forhold, som – når det kommer til stykket – er temmelig indlysende. Hvad skal man stille op med filmteoretiske fremstillinger, der spekulerer over tekniske elementer, som ikke anvendes længere? Overtoning, eksponering, montage, hvilken betydning, spørger Leenhardt, kan man tillægge den slags i dag? Og hvor stor er forskellen i grunden mellem en film, der er optaget i en lang række scener, og en, som er optaget i én lang scene? Ifølge Leenhardt ville *Hitchcocks* „Rebet", der er optaget i én lang scene, ikke være blevet stort anderledes, dersom instruktøren havde valgt at optage den i en række scener. Betydningen af specielle kameravinkler, panorering osv. kommer man også let til at overvurdere, mener Leenhardt. Det er også en fejltagelse at tro, at nærbilledet særlig egner sig, når kunstneren vil beskæftige sig med personernes indre. Tværtimod. Det er ganske vist sådan, forklarer Leenhardt, at skuespillerens ansigtsudtryk på film svarer til den kommentar, en romanforfatter føjer til en replik, men billedet må være i halvnær. Et hvilket som helst kvindeansigt vil ligne *Falconettis* i Jeanne d'Arc, hvis det optages i et nærbillede, der viser hudens porer.

Leenhardt har vel ret i, at man kan overvurdere teknikkens betydning, men man kan vel også komme til at undervurdere den. Her i landet jubler vi over, at filmskolen nu er kommet i gang. De fleste af os er dog på det rene med, at selv ikke en så sympatisk rektor som hr. *Lauritzen* kan gøre eleverne til interessante mennesker. Men vi ved også, at det teknisk set ikke har været strålende, hvad dansk film har præsteret, og så kunne det jo være, at interessante mennesker faktisk var blandt eleverne. I Frankrig, hvor man jo også længe har haft filmskole, stiller problemet sig noget anderledes, eftersom man ikke i samme grad som vi kan lægge vægt på at forbedre eller blot lære teknikken. Alligevel er Leenhardt for hård ved det tekniske. For det er gennem teknikken vi har mulighed for at finde frem til et sprog, en terminologi. Når vi vil forklare en scenes virkning, kan vi få brug for denne terminologi. Leenhardt bruger selv denne terminologi.

Men sagen er, at teknik for Leenhardt er noget, som er underforstået. For ham har det større interesse at spørge, i hvilket omfang filmkunsten har udvidet vor forståelse af tilværelsen og mennesket. Men dette spørgsmål fører jo netop til stilproblemerne. Og der er også stilelementer, han vil anerkende; han betragter således flash-back og det, at man anvender kommentator, for væsentlige landvindinger. Derved åbnes der muligheder for nu-

anceret, personligt udtryk, og det er for ham det allervigtigste. *Eisenstein* og *Pudovkin* er teknikere, først fra slutningen af 30rne og især efter krigen træffer vi de store stilkunstnere: den italienske neorealisme med så forskellige stilkunstnere som *Rossellini, Visconti* og *Fellini.* Endnu bedre ville det være, dersom instruktørerne var deres egne drejebogsforfattere. At filmkunstneren blev *auteur,* som *Welles* er det.

Netop fordi det nuancerede, personlige udtryk var det vigtigste for ham, kunne kritikeren Leenhardt skrive sin berømte og på sin vis forbavsende artikel *A bas Ford – Vive Wyler!* i „L'Ecran français". Forbavsende, fordi jeg ville tro, at en *Ford* umiddelbart står Leenhardt nærmere end en *Wyler.* Desværre har man kun hæftet sig ved den udfordrende overskrift, Leenhardts „krigsråb". *Lindsay Anderson* har i hvert fald ikke læst hele teksten, siden han i sit Ford-essay kan påstå, at de to instruktører stilles sammen „som upersonlige håndværksmestre, der ikke søger nogen form for individuelt udtryk med deres kunst" (*Monty & Piil:* „Se – det er film", II, p. 77). Hvad Leenhardt mener er, at Ford, skønt hans stil er mere personlig end de flestes, skaber en filmkunst, der er en slags fortsættelse af stumfilmtidens, hvorimod Wyler repræsenterer det nye: fortællingen fremfor dramaet. Ingen af de to filmkunstnere, som Leenhardt – i 1948 – med rette holdt for de to største, skrev deres manuskripter og drejebøger selv. Ikke desto mindre finder Leenhardt, at Wyler er *auteur* og Ford *technicien.* Filmens historie, siger han, følger romanens: en moderne romanforfatter viger tilbage for en alt for spændende intrige. Således også Wyler-tendensen: skyhed over for effekt og drama. Tiden har givet Leenhardt ret. Ganske vist er vi vel endnu et par stykker, som elsker Fords filmkunst, men det er Wyler-tendensen (omend unægtelig ikke Wyler selv), der har sejret. Al væsentlig filmkunst i 60erne holder sig langt fra det dramatisk effektfulde og de alt for interessante intriger.

Det er skade, at mange ikke kender andet til Leenhardts kritik end den famøse overskrift, som jo i hvert fald var et journalistisk kup. Hans kritik er altid gennemført seriøs og på ingen måde journalistisk i dårlig forstand. Vittige formuleringer kan udmærket have seriøse formål. Han skriver klart og myndigt; hvis hans artikler virker eksklusive, er det ikke på grund af overflødig stilistisk ornamentering, og heller ikke på grund af tilstræbt dybsindighed, men udelukkende, fordi hans artikler holder sig på et niveau, der er forskelligt fra de fleste filmskribenters. Selvfølgelig øser han rigeligt af sine litterære kundskaber, men han udstiller på ingen måde sin viden, for at vi kan beundre den: paralleller bringes kun i anvendelse, hvis de støtter argumentationen eller på en eller anden måde virker slående eller tankevækkende. Han ynder ikke de fra de hjemlige aviser så velkendte anmelder-nødløsninger af typen: „filmen er fuld af lune", „filmen er dygtigt lavet, men overbeviser ikke" eller lignende. Sjældent anvender han et adjektiv, der kan rumme en dom, uden nærmere at gøre rede for, hvad han lægger i adjektivet. Man kan jævnligt herhjemme finde en film karakteriseret som værende „original" (gerne omskrevet til: „filmen savner ikke originalitet"). En sådan karakteristik er temmelig værdiløs for læseren, men den rummer trods alt en slags uforpligtende vurdering. Det synes at være meget få film, Leenhardt finder originale; når han bruger udtrykket, undlader han ikke at forklare, hvori originaliteten består. En af de film, Leenhardt finder originale, er Welles' „Citizen Kane". I sin anmeldelse fra 1946 siger han, at Welles tydeligt nok har bestræbt sig for at være original – og at det i dette tilfælde virkelig er lykkedes. Derefter behandler han emne, drejebog, fotografi, dekoration og kameraføring, og påviser, at filmen på alle disse områder præsenterer noget usædvanligt. Og dog ville al denne originalitet være tomt virtuoseri, hvis ikke Welles samtidig havde stræbt efter og opnået forenkling, hvorefter han forklarer, hvori forenklingen består. Filmen er ikke enestående, fordi den er original, men fordi Welles har noget at sige og siger det på en original måde. Der gøres indgående rede for både hvad og hvordan. Ofte kan det virke, som om Leenhardt i første række skrev for sig selv, for at fortælle sig selv, hvad han mener om den eller den film, for for sig selv at søge at begrunde eller forklare sin umiddelbare reaktion.

*

Men naturligvis skrev han for et publikum, hvordan end hans kritiske metode har været.

Ellers kunne man jo heller ikke forklare „krigsråbet". Også filmene har han selvfølgelig lavet for et publikum, selv om han gav afkald på en karrière som spillefilminstruktør for at søge „personlig kunstnerisk tilfredsstillelse" ved at lave kortfilm. Disse kortfilm, der ofte karakteriseres som en slags filmiske essays, har da også fået *succès d'estime* hos et beskedent, kræsent publikum. Enkelte er endog blevet præmieret ved festivaler, således „Naissance du Cinéma" (1947) ved dokumentarfilmfestivalen i Bruxelles og „Paul Valéry" (1961) i Cannes. Det ville være en god opgave for en rask filmklub herhjemme at forsøge at fremskaffe en række af disse kortfilm til en lille festival. Til TV egner de sig næppe, og i øvrigt kan man ikke forestille sig, hvorledes de skulle kunne rubriceres under en af TV's fortvivlende prætentiøse serietitler, „Mennesket og dets omgivelser" eller noget i den retning.

De to spillefilm har filmmuseet – selvfølgelig – vist.

Bazin fortæller i sit ypperlige essay „Les dernières vacances", hvis oprindelige titel betegnende nok var „Stilen er manden", at man havde bange anelser, da det blev kendt, at Leenhardt ville debutere som spillefilminstruktør og havde truffet aftale herom med producenten *Pierre Gerin.* Det ville være pinligt, dersom en så æret og afholdt fortaler for og kender af filmkunst præsenterede en dårlig film, og faktisk var Leenhardt, trods sine erfaringer som filmkritiker, producent og kortfilminstruktør, en begynder. Det kunne forudses, at han ville lade det personlige udtryk, den personlige stil være det vigtigste; kunne han klare opgaven uden erfaringer med hensyn til skuespillerinstruktion osv.?

Bazins bange anelser blev gjort til skamme. Hvad der lykkedes for en Cocteau og en *Malraux* kunne selvfølgelig også lykkes for en Leenhardt. „Les dernières vacances" blev en smuk, stilfærdig film om to unges farvel til barndommen, fortalt af en klog og forstående kunstner – og i den forudsete personlige („private", sagde man) stil. En stilfærdig film sagde jeg, andre har sagt stillestående. En dansk kritiker har som allerede nævnt beskæftiget sig med filmen. For mig er det overraskende, at Bjørn Rasmussen savnede forståelse for den; jeg ville have troet, at netop han havde forudsætninger for at påskønne den. Filmen hører visselig ikke til de epokeskabende mesterværker i filmhistorien, men det er urimeligt at karakterisere den som „indbegrebet af blød mellemvare". Det er rigtigt, at Leenhardts stil i denne film er så diskret, så stilfærdig, at det i nogen måde svækker filmen. Men helt så anæmisk, som Bjørn Rasmussen vil gøre den til, er filmen nu heller ikke. „Filmens nostalgiske skildring af forsvunden ungdom," siger han, „er subtilt og diskret fortalt med et mylder af små livagtige detailler og poetiske aspekter, der får os til at lægge hovedet lidt på skrå og sige hnæh. Men funklende sprudlende rødt liv ejer filmen ikke. Den er kolossalt litterær, et nydeligt pillearbejde, der med udbytte kan studeres i detailler, for Leenhardt har ikke „snydt", men som helhed lader den os ganske kolde." Men, som Bjørn Rasmussen jo ved, er der ikke så forfærdelig mange film, som byder på en subtil og diskret skildring med et mylder af små livagtige detailler og poetiske aspekter. Med hensyn til det funklende sprudlende røde liv, som filmen ikke ejer, må man nok undre sig over, hvad det egentlig er Bjørn Rasmussen savner, når han senere i sin indledning til filmen hævder, at den er „velegnet til forevisning endog i amerikanske Y.M.C.A.-kredse."

Bjørn Rasmussen slår ned på det, der utvivlsomt er denne films svaghed, men han overdimensionerer svagheden, og det fører ham til en urimelig fordømmelse af en smuk og klog film, som i hvert fald en enkelt af tilskuerne fra 1961-forevisningen husker med glæde.

Man kan måske sige, at der er to „historier" i filmen. I den ene, historien om ejendommen, er de voksne hovedpersoner og børnene bipersoner. I den anden, historien om Juliettes og Jacques' farvel til barndommen, er to af børnene hovedpersoner og de voksne bipersoner. Da de to historier fortælles samtidig, vil det sige, at replikker, der egentlig kunne siges at vedrøre den ene historie, det ene *tema,* får betydning for det andet. Jacques' farvel ved feriens slutning er ikke kun til barndommen, men også til ejendommen. For Jacques og Juliette repræsenterer ejendommen deres barndom, som de må sige farvel til. De voksnes farvel til ejendommen er samtidig et farvel til en bestemt livsform. Ofte kan det føles ikke kun vemodigt, men forfærdeligt at tage afsked. Afsked er, siger *Rilke* et sted, *ein grausames*



„Le Rendez-vous de minuit": Lilli Palmer.

Etwas. Afskeden i filmen finder sted i 1930 eller omkring 1930, og der er ingen tvivl om, at de to i filmen sammenfaldende temaer kan føres tilbage til Leenhardts personlige erfaringer. Man må med Bazin antage, at Leenhardt med dyb beklagelse, måske endog med forfærdelse, iagttog, at det protestantiske borgerskab, hvoraf han selv kom, måtte tage afsked med en livsform, det havde nydt godt af igennem flere generationer. Der var, mener Bazin, tale om en slags aristokrati; og selv om Leenhardt vel har indset, at denne livsform var en anakronisme, kan afskeden godt have været grusom. Sammenknytningen af de to temaer giver i hvert fald en fornemmelse af, at Leenhardt har beskæftiget sig med noget, der for ham er en hjertesag.

Filmen indledes og afsluttes med skolelærerens nøglereplikker. Filmens første replik er skolelærerens: „Således har man kunnet sige, at Racine skildrer menneskene som de er, Corneille skildrer dem som de burde være". Denne summariske skolelærervisdom kan ikke sige filmens tilskuere meget, men det må vel være meningen, at „menneskene som de er" skal opfattes som en slags devise for filmen. Derefter taler læreren om eksamen, der skal finde sted senere på året – efter ferien. Men det er ikke det vigtigste. Det vigtigste er, at eleverne nu er kommet i den alder, hvor børn bliver voksne, hvor *puer* bliver til *adulescens*. Her berører læreren altså filmens ene hovedtema. Derefter er vi klar til ferien. Jacques jubler:

Les livres au feu,
Les profs au milieu.

Juliette røber allerede her, at hun, skønt jævnaldrende med ham, er nået et stykke længere i sin udvikling end Jacques, idet hun foreholder ham, at han må være glad, at han går i gymnasiet. Det er dog først noget senere tilskueren forstår, hvor meget længere Juliette er nået end Jacques. Umiddelbart efter oplever vi et familieråd mellem de voksne: man må sælge ejendommen. De vigtige temaer anslås således allerede i filmens første minutter. Vi holdes ikke i spænding om noget, der er ingen egentlig intrige og heller intet man kan betegne som dramatisk højdepunkt: Leenhardt er tro mod sine ideer. Pierre Gabard, en 30-årig parisisk arkitekt, ankommer for at vurdere ejendommen. Han finder Juliette yndig (meget troværdigt, således som *Odile Versois* fremstiller hende), og forsøger i al stilfærdighed at gøre indtryk på hende. Det irriterer til at begynde med den unge pige, men lidt efter lidt begynder hun at betragte sig selv som kvinde mere end som pige og bliver derfor endnu mere irriteret over Jacques' barnagtighed.

Jacques er dybt skuffet over Juliettes opførsel. Da hun under et lille skænderi giver ham en lussing, siger han sagte: „Da mor slog mig, havde jeg lyst til at slå hende ihjel; nu har jeg lyst til at kaste mig i floden." Også Jacques er ved at blive voksen. Gabard tager omsider bort. Svaret kommer fra Paris: man vil købe. Der pakkes sammen. Jacques forsøger at kysse Juliette på voksen-manér, men hun river sig løs: ferien er forbi, ejendommen er solgt, tilværelsen er en anden. Læreren i skolen får den afsluttende replik: „De alt for gamle huse og den alt for unge kærlighed må forsvinde." Og til Jacques: „Du må lære selv at bygge, at elske ... at leve."

*

Også i Leenhardts anden spillefilm „Le Rendez-vous de minuit" (1961) er der to historier, som denne gang er sammenknyttet på en langt mere raffineret måde – måske ganske godt i overensstemmelse med tidens smag.

Efter forteksterne præsenteres vi for den stenrige Anne Leuven, der i en suite på et fornemt hotel konverserer med en læge. Kameraet trækkes tilbage, og vi forstår, at vi sammen med et publikum er i biografen for at se filmen „Le Rendez-vous de minuit", hvori Anne Leuven er hovedpersonen. Blandt tilskuerne er Eva, der har en slående lighed med Anne Leuven; pludselig forlader hun grædende biografen. Hendes sidemand, Jacques, følger efter hende; han er forbavset: der skete intet i filmen, som kunne tænkes at få en tilskuer til at græde. På gaden spørger han Eva, om han kan hjælpe hende, gøre et eller andet for hende. Hun peger på en af filmplakaterne og spørger, om han da ikke kan se, at det er hende. Han konstaterer, at der er en slående lighed mellem Eva og filmstjernen. Hun tænker imidlertid ikke på den fysiske lighed, som er *stupide,* men på, at hun som Anne Leuven vil begå selvmord ved midnat. Jacques går ind i biografen igen, men da han af filmens replikker forstår, at Anne Leuven faktisk vil begå selvmord ved midnat, farer han ud på gaden igen. Han finder hende og inviterer hende på et glas. Han er filmkritiker – han skal anmelde filmen – og må derfor interessere sig for Eva og hendes ejendommelige reaktion på filmen. Han forklarer hende, at han er professionelt intereseret i den slags, og at hun interesserer ham som menneske. Han er ikke ude på eventyr. Han følger hende hjem. Undervejs bliver de vidner til et attentat og føres til politistationen. De fælles oplevelser synes at have bragt dem hinanden nærmere. Det regner, og Eva inviterer Jacques med op i sin kvistlejlighed. Da de befinder sig i lejligheden, er Eva helt forvandlet: ikke længere deprimeret og ynkværdig, men tværtimod kvindelig varm, livfuld, indbydende. Jacques, for hvem alt bliver stadig mere gådefuldt, gør tilnærmelser til hende (måske for ad den vej at få skrankerne til at falde). Men Eva afviser ham. Han bliver ærgerlig og mener, at han har været en tåbe, da han tog hende alvorligt. Men hendes fortvivlelse var ægte. Hun er skuespillerinde, men uden succes, og må ernære sig som sygeplejerske. Det har slået hende, at hun befinder sig i samme situation som Anne Leuven, omend i andre omgivelser (indslag fra filmen om Anne Leuven har i mellemtiden godtgjort, at der er en hel del om det, Eva siger). Eva vil derfor dele skæbne med Anne Leuven til den bitre ende. De bliver enige om at tage til en biograf for at se filmens slutning. I biografen kysser de omsider hinanden. På lærredet er Anne Leuven ved at tage afsked med sin unge elsker. Eva identificerer sig igen med Anne og spørger Jacques, hvor gammel hans kone er. Derefter styrter hun ud af biografen. Målløs følger Jacques efter, men hun er borte. Filmen fortæller, at Anne Leuven vil begå selvmord ved Pont Mirabeau. Jacques skynder sig at tage til Pont Mirabeau. Eva skjuler sig for ham. Hun giver afkald på ham, men også på døden. Mødet med Jacques har overbevist hende om, at hun må leve sin egen historie og ikke Anne Leuvens.

Filmen indbyder naturligvis til forskellige fortolkninger. Der er f. eks. den psykiatriske: Eva (fællesnavnet for alle kvinder) lider under en identifikationspsykose, eller der er den sociologiske: stjernedyrkelse er farlig osv. Selv har Leenhardt – ikke overraskende – sagt, at det for ham har været meget vigtigt at vise, hvorledes to mennesker, der er fremmede for hinanden, i løbet af ganske kort tid kan lære hinanden grundigt at kende. Han var desuden, siger han, stærkt fascineret af ideen med filmen i filmen. Ny kan man jo ikke sige denne

idé er. Romanen i romanen er et velkendt fænomen, og skuespillet i skuespillet kender man inden for teatret fra *Shakespeare* til *Peter Weiss*. Forudsætningen for, at en film, der skulle baseres på en sådan idé, kunne lykkes, var, at man kunne finde frem til en skuespillerinde, som overbevisende kunne klare dobbeltrollen Anne Leuven/Eva. Det kunne *Lilli Palmer,* hvis præstation i denne film er intet andet end mesterlig. Det var ingen hemmelighed, at Lilli Palmer er en strålende sprogbegavelse, men hun imponerer ganske særligt i denne film. Som Anne Leuven taler hun med stor sikkerhed perfekt *Jeanne Moreau*-fransk, som Eva taler hun – endda med ændret stemmeleje – immigrant-fransk. Hun virker lige overbevisende rigtig som society-fruen og som den ulykkelige, elskelige Eva. Også *Michel Auclairs* dæmpede, nuancerede spil som Jacques er fremragende. Med ham har Leenhardt kunnet praktisere sin teori om, at ansigtsudtrykket skal være en kommentar til begivenhederne eller replikkerne. I grunden er det en meget vanskelig rolle, for Jacques forstår hele filmen igennem kun langsomt og måske kun halvt. Det er det gådefulde hos Eva, der får Jacques til at forsøge at lære hende nærmere at kende. Der er på ingen måde tale om erotisk betagelse. Han er utvivlsomt ærlig, da han siger, at hun interesserer ham som menneske. Hans mål er hele tiden (undtagen i de øjeblikke, hvor han tvivler på, at han kan tage hende alvorligt) at *hjælpe* hende. Man kan måske sige, at han optræder som det, professor *Løgstrup* kalder *situationsetiker*. Han udleveres så at sige til en fuldstændig uventet, ny situation: han forstår ikke medmennesket Eva. Han vil hjælpe, føler, at han *må* prøve at hjælpe, men han har ingen mulighed for at vide, hvad der er det rigtige at gøre. Situationen er ny, den „dækkes" ikke af de vedtagne normer eller principper. Og dog formår han, som det viser sig, at hjælpe hende, selv om han aldrig får det at vide selv. Hun afviser hans tilnærmelser, men måske er det netop dette hans forsøg på at bryde skrankerne mellem dem definitivt – denne handling, der under de givne forhold kunne tage sig moralsk forkastelig ud –, måske er det dette, der hjælper allermest.

Mens personerne i „Les dernières vacances" talte et ret ukompliceret dagligsprog (der dog ikke gjorde replikkerne mindre prægnante), så taler man i „Le Rendez-vous de minuit" et meget differentieret, nuvel, måske en smule „litterært", *bookish* sprog. Det er dette, Leenhardt kan have villet retfærdiggøre ved at lade sine personer være mere eller mindre intellektuelle. Anne Leuven er ikke nogen gennemsnits-societyfrue, hun har vid og dannelse; en af hendes unge elskere er forfatter (glimrende fremstillet af *Maurice Ronet*); Jacques er journalist (enkelte sådanne har intellektuelle interesser); politikommissæren, der var Jacques' klassekammerat, var nr. 1 i litteratur i skolen; Eva, der *kan* spille Anne Leuven (og således beviser, at hun *er* skuespillerinde) råder over egnede Shakespeare-citater og kan sin *Apollinaire* (hvis digt „Le Pont Mirabeau" fra samlingen „Alcools" så at sige er filmens „omkvæd") udenad. Man taler i filmen uafladelig om film og litteratur.

„Le Rendez-vous de minuit" er vel heller ikke, hvor fængslende og rig filmen end er, et egentligt mesterværk. Dertil er Leenhardts mennesker måske lidt for specielle. Få mennesker lader deres liv bestemme af et digt eller en film, selv om man dog har hørt om enkelte tilfælde. Leenhardts to spillefilm vil ikke danne skole; hans stil er nok personlig, men kan ikke kaldes ny eller banebrydende. Mesterværker er imidlertid sjældne. Hvorfor kaste vrag på film, der er næsten-mesterværker? Film som disse, der tydeligt er lavet af en klog menneskekender, som har noget på hjerte, og en smagfuld kunstkender, der ved, hvad han gør, burde kunne indrømmes en plads i filmhistorien som *minor classics*.

*

Leenhardt var på midten af sin bane gennem livet, da han lavede sin første spillefilm, og han var en aldrende herre, da han lavede sin anden. Mellem de to film gik der ca. 13 år. Hvis der skal gå 13 år, før han laver sin tredje spillefilm, vil han have nået støvets år. Det er ikke helt usandsynligt, at det vil gå sådan, for han siger, at han kan lide at tænke sig om. I Godard-filmen fortæller han, at han som gammel mand har trang til at begå dumheder og – *il faut aimer les vieux fous!* . . .

Den gamle herre kunne godt tænkes at have noget i baghånden.

Læserbrev

For en filmkritiker og fagfilosof med forkærlighed for det analytisk-pindehuggende er en diskussion om ord naturligvis ikke indholdsløs. Således er det mig langtfra uden interesse, om 'indigneret' kan stå som modsætning til 'flammende', om udtrykket 'for så vidt' kun betyder 'hvis', eller om det også kan betyde noget i retning af 'i den udstrækning', og om man kan have forkærlighed for en tendens og dog være utilfreds med de konkrete eksempler herpå. Alligevel er det, der interesserer mig mest i *Albert Wiinblads* væsentlige læserbrev i „Kosmorama 78" dog det, der tydeligvis også har interesseret Wiinblad mest i min anmeldelse af 'Se – det er film III' i nr. 77, nemlig spørgsmålet om i hvor høj grad kunstneren og hans livsopfattelse kommer os ved, når vi står over for kunstværket, og i hvor høj grad kritikerens livsopfattelse bør præge eller holdes ude fra hans behandling af kunstværket.

Wiinblad melder sig gerne som en af dem, der efter oplevelsen af et kunstværk forsøger at finde frem til kunstnerens livsopfattelse, som han i mange tilfælde vil kunne finde udtryk i kunstværket. Også jeg melder mig gerne i denne brigade, om end jeg måske nok ville præcisere min holdning således, at jeg forsøger at opleve hele værket under ét, den eventuelt udtrykte livsopfattelse indbefattet. Her er Wiinblad og jeg altså i princippet enige, og ingen af os har af den grund begået den fejl, jeg mener at kunne påpege hos *Robin Wood*, nemlig at betragte værket som en genvej til kunstneren. Wiinblad har tilsyneladende overset, at jeg i min anmeldelse kritiserer Woods opfattelse, at den filminteresseredes *begrundelse* for at beskæftige sig med „Rio Bravo" er, at vi gennem en film som denne får indsigt i *Hawks'* livsopfattelse (jvf. s. 235 i bogen). Wiinblad vil forhåbentlig give mig ret i, at der er mange andre gode grunde til at beskæftige sig med kunst som denne, der endog metodisk er vanskeligt forsvarlig; tænk blot på diskussionen om *John Ford* som filmkunstner og som *Goldwater*-mand.

Jo mere vi kan finde i et kunstværk, jo større vil vor oplevelse af det naturligvis blive, og jo flere kritiske holdninger, der gøres gældende, jo flere muligheder har vi for at se nye aspekter i kunstværker og dermed opleve dem fyldigere. Men netop *Guido Aristarcos* essay om *Viscontis* „Leoparden" er et eksempel på en form for kritik, der i stedet for at åbne for en oplevelse stiller sig i vejen for denne. Derfor har jeg tilladt mig at forvise Aristarcos essay til 'kritikkens raritetskabinet'. Aristarcos essay er dårlig *kritik*, fordi han her bedømmer et kunstværk ud fra en forudfattet mening om, hvordan det burde have været, i stedet for at bedømme det, som det er; men hvis man ellers kan acceptere den noget kunstlede 'Kære Visconti'-stil, kan man udmærket opfatte essayet som god *essayistik* – altså skribentvirksomhed *i anledning af* et kunstværk og ikke *om* et kunstværk. Der er intet at indvende imod, at en kritiker lader sin opfattelse af et kunstværk præge af sin livsholdning, men hvor livsholdningen blokerer for oplevelsen af et kunstværk af så enestående format som „Leoparden", er såvel kritikeren som hans læser kun at beklage. *Søren Kjørup.*

„TOP" 15

En uforpligtende statistisk opgørelse over det forløbne års „minikritik" viser følgende „top-15":

	Stjernegennemsnit
L'Atalante	3.90
La Règle du Jeu	3.90
Aparajito	3.78
Lilith	3.50
Lásky jedené plavovlásky	3.29
Deserto rosso	3.11
Fängelse	2.90
Boudu sauvé des eaux	2.86
Tokyo Olympiad 1964	2.78
Suna no onna	2.78
La vie à l'envers	2.78
The Glory Guys	2.67
Le mani sulla citta	2.63
Le caporal epinglé	2.63
Sult	2.60

De nærmest følgende er: Giulietta degli spiriti (2.60), Who's Afraid of Virginia Woolf? (2.56), Three On a Couch (2.50), I Fidanzati (2.50), Laurel & Hardy's Laughing Twenties (2.50), Cleo de 5 à 7 (2.50), Pierrot le Fou (2.44), Baie des anges (2.44), Thérèse Desquyeroux (2.33), Accattone (2.33) og Bande à part (2.25).

Der har været uddelt i alt 55 „mesterværker" (4 stjerner), heraf 5 til film, der overhovedet ikke er nævnt ovenfor. På samme måde er der uddelt i alt 34 „ligegyldige" (sort prik), heraf kun 2 til film, der *er* nævnt ovenfor.

Det er værd at lægge mærke til, at film, som i andre tidsskriftundersøgelser af tilsvarende art er placeret i toppen af listen, her er henvist til mere ydmyge pladser. Det gælder bl. a. The Chase, der er nr. 29, Red Line 7000 (nr. 34), Cul de Sac (nr. 44) og Le bonheur (nr. 51).

FILMENE

Udtrykke mest - sige mindst

Au Hasard Balthazar (Hvad med Balthazar?), Frankrig 1966. Prod.: Parc Film – Argos (Paris) – Svensk Filmindustri – Svenska Filminstitutet (Stockholm). Instr. og manus.: Robert Bresson. Foto: Ghislain Cloquet. Dekor.: Pierre Charbonnier. Medv.: Anne Wiazemsky (Marie), François Lafarge (Gérard), Philippe Asselin (skolebestyreren), Nathalie Joyaut (Maries mor), Walter Green (Jacques), J.-C. Guilbert (Arnold), François Sullerot, M.-C. Fremont, Pierre Klossowski, Jean Remignard, Jacques Sorbets. Dansk distrib.: A/S Film-Centralen Palladium. Dansk prem.: 20. jan. 1967 i Camera. Længde: 2620 m – 90 min.

Robert Bressons sidste film, „Au hasard Balthazar", minder os endnu en gang om, at det er forfattere fra det 17. århundrede, der stærkest har præget denne mærkelige kunstners livssyn. Bresson er en anti-modernist, hvis kunst hyldes med begejstring af selv de mest avancerede modernister. Mange mener det ganske vist fornødent at understrege, at de tager afstand fra det Bressonske livssyn; men netop dette forbehold gør det dobbelt interessant, at de ikke desto mindre bøjer sig for den konsekvens og styrke, hvormed Bresson udnytter det nye kunstneriske mediums muligheder til at give overbevisende, ja, fuldt dækkende udtryk for sit personlige syn på den menneskelige tilværelse.

Der er sket adskilligt siden *Pascals* og *Racines* tid, men menneskenaturen har ikke ændret sig. At Bressons livssyn er jansenistisk er efterhånden blevet en anmelder-frase, som måske kan lede på vildspor, hvis det ikke betones, at det er Pascal og Racine, Bresson har lært af, ikke biskop *Jansen*. Bresson er kunstner, ikke teolog. Pascal protesterede imod den samtidige *Descartes'* blinde tillid til videnskaben og den menneskelige fornuft, og Bresson protesterer imod det 20. århundredes tro på videnskab og fremskridt og imod nutidsmenneskets grænseløse selvovervurdering. For jansenisten Pascal er mennesket kun momentvis et fornuftsvæsen; det har evnen til at vælge, men på grund af sin uforståelige, irrationelle natur ikke virkelig valgfrihed: menneskenaturen er utilstrækkelig. Hjertet (og kødet, tilføjer vi i vore dage) har *sine* grunde, over for hvilke forstanden intet kan stille op: i „Au hasard Balthazar" underkaster pigen Marie sig den onde og brutale Gérard, for, som hun siger: „Ved man, hvorfor man elsker? Han siger: Kom! – og jeg kommer. Han siger: gør det og det! – og jeg gør det." Hun er endog villig til at begå den for katolikker alvorligste af alle synder, selvmord, hvis Gérard skulle forlange det af hende. Maries fader kunne rense sig for de beskyldninger, man retter mod ham, men stoltheden er stærkere end fornuften, og han vil lade en ret træffe afgørelse. Arnold kunne holde op med at drikke. Maries moder og Jacques kunne optræde mindre tøvende. Bagerdamen kunne jage Gérard på porten. Æslet handler mere rationelt end nogen af filmens personer.

Jeg har naturligvis ikke bragt Pascals og Racines navne frem her for på nogen måde at sammenligne Bresson med disse berømtheder. Jeg er dog overbevist om, at de har været hans forbilleder og læremestre. Der kan næppe være tvivl om, at den franske klassicisme er Bressons stilistiske forbillede. Den klassicistiske stil er blevet defineret som kunsten at udtrykke mest muligt ved at sige mindst. Definitionen kunne være Bressons motto. Hans vilje til kun at fortælle det virkelig væsentlige, hans skyhed over for det overdrevent følelsesbetonede og hans utrættelige bestræbelser for at opnå forenkling, reduktion, alt dette kan betegnes som klassicisme overført til filmens sprog. Og da filmkunstneren ikke er bundet til ordet (men kan benytte det, når han vil), er Bresson i stand til at forenkle og reducere ved ganske enkelt helt at give afkald på menneskelig tale. Der er i sandhed ingen overflødig *bavardage* i „Au hasard Balthazar". Replikker forekommer, hvor billedet ikke slår til, og billeder kun, hvor lyd ikke slår til. Bressons personer taler kun, når der ikke er nogen som helst anden mulighed for nuanceret udtryk. Og vi får kun det at se, som vi ikke via lyden er i stand til at forestille os. Lyden giver Bresson mulighed for at udelade visse billeder uden at svække filmens kontinuitet.

Denne holdning medfører, at Bresson har afsmag for det teatralske og for enhver form for teater-effekter. Hans iblandt temmelig ubeherskede udfald mod skuespillere ville måske kunne virke en smule pinlige, hvis det ikke netop var således, at han opnår ganske enestående resultater med ikke-skuespillere. Folk, der troede at kende *Anne Wiazemsky,* fortæller, at det simpelt hen er ufatteligt, hvad Bresson har fået ud af hende i sin film.

Skønt filmens indledende scener, som skildrer Maries og Jacques' barndomstid og æslets opvækst, fortælles i et roligt „insisterende" tempo, får Bresson dem utrolig hurtigt fra hånden – og det på en for tilskueren fuldt tilfredsstillende måde. Det virker derfor som et overrumplende, ualmindelig brutalt stilbrud, når billedet pludselig helt overflødigt tekstes med ordene: „Årene går". Af hensyn til den senere historie må Bresson fortælle os, at Marie og Jacques var barndomskærester. Det er højst forbavsende, at han ikke nøjes med scenen, hvor Jacques skærer deres navne i en bænk; i en Bresson-film virker det næsten ekstravagant, at de to børn også skal sidde tæt sammen i en gynge og kurre hinandens navne.

Den resterende del af historien fortæller Bresson med selv for ham usædvanlig økonomi. Et ord i en replik bringer os fra en scene til en anden. Vi kommer fra piskeknald til tordenvejr, til dundren på en dør. Objekter vises i ultranær, hvorefter der klippes associativt til næste scene. Der er adskillige virkningsfulde ellipser; man kan muligvis finde, at Bresson giver afkald på noget, der ville være „oplagt stof" og hævde, at han er unødig asketisk. På den anden side kan man også fornemme, at de scener, der „mangler", paradoksalt nok er nogle af filmens allermest virkningsfulde. Bresson viser os f. eks. ikke den anden biludskridning (efter at Gérard og hans bande har hældt olie på kørebanen), men det gyser i os, da vi hører de klirrende glasskår. Vi ser ikke Maries fader jage Jacques bort, men vi kan sagtes nå at forestille os den manglende scene, samtidig med at vi ser Jacques tage afsked med Marie. Vi ser heller ikke Marie blive pryglet af banden, men vi ser de flagrende klædningsstykker: er det voldtægt? Bresson lader os forblive spændte en rum tid.

Når han overlader *så* meget til tilskuerens fantasi, risikerer Bresson, at hans film kommer til at virke usammenhængende. I „Au hasard Balthazar" skaber æslet imidlertid den fornødne kontinuitet. Det bliver vidne til næsten alle væsentlige begivenheder i det stykke af personernes liv, filmen beretter om: det deltager i barndomsidyllen, det er til stede, da kærligheden vågner mellem Marie og Gérard osv. *Sammen med* æslet lærer vi filmens personer at kende.

Æslet er også med til at bestemme filmens rytme. Men dets regelmæssige tilstedekomst på lærredet repræsenterer kun et af Bressons mest „primitive" rytmiske midler. Der er god grund til at fremhæve den nænsomme, fint beherskede billedrytme, og ingen anden filmkunstner i dag arbejder så bevidst og sikkert med lyde som Bresson. Æslets skryden, musikken, de af begivenhederne fremkaldte „realistiske" lyde, personernes tale osv. indgår som rytmiske elementer i Bressons filmkomposition. Den samme skryden, hovslag, musikken, fårenes klokker i de afsluttende scener, har tillige stemningsskabende funktioner – det har også lyden af døre, der åbnes eller lukkes: det er lyde, som får en nærmest suggestiv virkning, en uforklarlig betydning.

Musikken har siden „En dødsdømt flygter" haft Bressons særlige bevågenhed. *Jean-Jacques Grünenwalds* musik i de tidlige Bresson-film var traditionel, ordinær filmmusik, som blev anvendt uden markant originalitet. Siden „En dødsdømt flygter" har han anvendt klassisk musik til sine film (undtaget er „Jeanne d'Arc", der var helt uden musik). Han vælger omhyggeligt: *Mozart, Lully.* Til Balthazar-filmen valgte han det smukke melankolske stykke af den langsomme sats af *Schuberts* store A-dursonate, der blev til få måneder før komponistens død. Musikken skulle falde ind, når æslet i alt for høj grad savnede ord, og således er det også. I øvrigt er det som om musikken accentuerer den stilhed, der følger efter den. *Nie ist das Schweigen mehr hörbar, als wenn der letzte Ton der Musik vergangen ist,* siger den schweiziske forfatter *Max Picard.*

I „Au hasard Balthazar" er det som i Bressons øvrige film i første række menneskenaturen, eller rettere: menneskets sjæl, Bresson interesserer sig for. Æslet har dog også andre funktioner end de kompositoriske. Det skal repræsentere uskyld og tålmod over for ondskab og brutalitet, gerrighed osv. Gérard opfatter det som rival, da han lægger an på Marie. Et æsel kan elske *(aimer d'amour),* forklarer han en kammerat.

Det var æselhovedets plastiske skønhed, der først fik Bresson til at tænke på en film om et æsel. Han så for sig en film, der domineredes af et æselhoved. Han havde også sin barndoms æsler, og de æsler, han beundrede på de romanske katedralers udsmykning, og endelig også bibelens æsler, i tankerne. Det er troligt nok, at kirkeudsmykningen har været en særlig inspiration. Gavludsmykningen på de store buer på de romanske kirker fortæller fabler, der på sin vis kan minde om Bresson.

Også dèr findes repræsentanter for laster og dyder.

Man kan opfatte æslet som en helgen, der dør for andres skyld. Det er imidlertid ikke Bresson, men en af filmens personer, der karakteriserer Balthazar som helgen. „Jeg har ikke villet påstå eller demonstrere noget i denne film," siger Bresson selv. Man bør nok vogte sig for en alt for bekvem religiøs fortolkning af filmen. Også Marie lider uskyldigt, men ingen kommentator har vist endnu kaldt hende for en helgeninde. Marie konfronteres ganske som æslet med ondskab, brutalitet, gerrighed, fylderi, hovmod. Synder hun ved at falde for Gérard? Ved man, hvorfor man elsker? Har Marie friheden til at vælge at elske en anden end Gérard? På Racines tid ville man sige, at Marie var et værgeløst bytte for sin egen passion. Og ligesom man har kunnet sige, at dersom man gav Racines personer andre navne, ville man kunne læse om dem i aviserne hver dag, kunne man sige om Marie, at hun ville kunne gøre fyldest som heltinde i en Racine-tragedie. Det er tilfældigt, at hun kastes i armene på Gérard. Hun ønskede ikke, at Jacques skulle jages bort. Og kunne for resten den stilfærdige, svage Jacques have hjulpet hende?

Tilfældigt? Man vil indvende, at Bresson engang har sagt, at intet er tilfældigt. Dog, det var i en anden sammenhæng. Et menneskes liv bestemmes af sammentræf og tilfældigheder, om dørene åbnes eller lukkes (Bressons yndlingssymbol) – således er det også i det stykke af Maries liv, der skildres i filmen. Og æslet? Det var prædestineret til at lide, som menneskene må lide, men tilfældigheder afgør under hvilke former det kommer til at lide. Det er helt tilfældigt, at Maries forældre sælger æslet til bageren, ligesom det er tilfældigt, at bageren netop ansætter Gérard til med æslets hjælp at bringe brød ud. Det er igen tilfældigt, at Arnold kommer i besiddelse af æslet, og det er tilfældigt, at æslet havner i et cirkus, da det løber bort fra Arnold. Det er tilfældigt, at Arnold får æslet igen. Arnold dør tilfældigt, og ved et tilfælde er det den gerrige mand, der køber Balthazar på markedet. Og endelig er det helt tilfældigt, at æslet bliver skudt.

Filmens titel „Au hasard Balthazar" har Bresson fra princesse *Bibesco*. Udtrykket var blevet brugt som motto for en adelsfamilie: man må se i øjnene, at man er prisgivet tilfældigheder og ikke hovmodigt tro, at man kan vælge sin egen skæbne. Bresson lader tilfældige personer, som ikke hører med til historien, fremsætte væsentlige kommentarer. De ridende herrer, der diskuterer *action painting*, vil forklare, at selv kunst kan blive til ved tilfældighed. Det andet ridende par forklarer, hvorledes Arnold kan tænkes tilfældigt at være blevet morder i fuldskab. For sin egen films vedkommende har Bresson sagt, at meget i den blev til ved improvisation, der skyldtes tilfældigt indtrufne omstændigheder.

Bresson er katolik, og det spørgsmål han synes at stille i filmen er i sidste ende af religiøs karakter: hvilke muligheder har mennesket for at frelse sin sjæl, når det så fuldstændigt er underkastet *le hasard?* Mens den officielle katolicisme ifølge sagens natur må være optimistisk, er Bresson pessimistisk. Marie kan nok flygte fra omgivelserne, således som hun altid gerne har villet, men hun kan ikke flygte fra sig selv. Da Jacques omsider tager sig sammen til at tilbyde hende sin kærlighed (som hun har drømt om), er det for sent. Denne enkle kærlighed, hjem og børn, kan ikke længere friste Marie. Marie vil komme til at lide yderligere. Mennesket kan ikke stille noget op over for *le hasard*. Marie kan kun håbe på Nåden.

Et så rigt mesterværk som „Au hasard Balthazar" lader sig naturligvis ikke fortolke entydigt. Men når en af „Politiken"s medarbejdere finder, at det er en film om dyrebeskyttelse, er det dog vist på tide, at vedkommende begynder at tænke på at skifte erhverv. Det *er* en vanskelig film, men dens virkning på tilskueren afhænger næppe alene af graden af forståelse – ellers kunne den vist ikke have været på plakaten i „Camera" i adskillige uger. Den forudsætter ikke et studium af katolsk teologi. Den er skabt af en katolsk kunstner, ja vist, og det har præget den. Men det kan dog ikke være en gyldig grund til at give op over for den og påstå, at den er „lukket land". Hvor mange store kunstværker skulle vi så ikke give op overfor?

Bresson har sagt, at de gamle kunstarter er ved at dø. En sådan overdrivelse må man trække på skuldrene ad; den må forklares med en henvisning til Bressons umådelige kærlighed til og fanatiske tro på filmkunsten. Derimod ville man nok være villig til at medgive, at fransk litteratur for tiden gennemlever nogle magre år. Lykkeligt da, at fransk åndsliv i stedet for litterære værker kan tilbyde os et så væsentligt filmisk kunstværk som „Au hasard Balthazar".

Albert Wiinblad.

Nr. 50

Torn Curtain (Bag jerntæppet), USA 1966. Prod.: Universal. Instr.: Alfred Hitchcock. Manus.: Brian Moore. Foto: John F. Warren (technicolor). Dekor.: Frank Arrigo. Klipning: Bud Hoffman. Musik: John Addison. Medv.: Paul Newman (professor Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lila Kedrova (grevinde Kuchinska), Hansjörg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (ballerinaen), Wolfgang Kieling (Gromek), Gunter Strack (professor Karl Manfred), Ludwig Donath (professor Gustav Lindt), David Opatoshu (Mr. Jacobi), Gisela Fischer (Dr. Koska), Mort Mills (bonden), Carolyn Conwell (bondens kone), Arthur Gould-Porter (Freddy), Gloria Gorvin (frøken Mann). Dansk distrib.: A/S ASA Filmudlejning. Dansk prem.: 20. februar 1967 i Palladium. Længde: 3510 m – 130 min. (Stopur: 119 min.).

Hitchcocks såkaldte jubilæumsfilm adskiller sig en del fra han umiddelbart foregående film. Den rummer ikke de psykologiske perspektiver eller menneskelige spændinger, som hans senere film. Den er mere begrænset i sit sigte, den holder sig mere på overfladen i sin virkelighedsbeskrivelse. Er den således umiddelbart mere gennemskuelig og mindre motivafdækkende end de foregående film, giver den på den anden side rig lejlighed til at beundre Hitchcocks forbløffende evner som iscenesætter.

Hitchcock har selv røbet, at filmen efterhånden udviklede sig af en række kompromiser. „Universal" ville have ham til at lave en agent- og spionfilm, fordi det nu var på moden. Hitchcock var selv meget interesseret i at lave en film om et ganske almindeligt menneske, en amatør, der må se sig selv anbragt i en række situationer, som ellers er forbeholdt de professionelle agenter. Dr. Armstrong optræder helt på egen hånd i historien. Han har ikke mandat fra CIA til at spionere bag jerntæppet. Men under optagelsen af filmen gled en række af de scener ud, som skulle give Armstrongs situation et mere alment, næsten tragisk perspektiv. Blandt gruppen af Hitchcock-helte, de uskyldige udenforstående, der brat bringes ind i usædvanlige, ja katastrofale situationer, er dr. Armstrong derfor en af de mere unuancerede.

Filmen indledes dog fængslende nok, og allerede i starten fornemmer man, hvor meget mere „Bag jerntæppet" ligner Hitchcocks engelske film fra trediverne end de fleste andre film fra hans amerikanske periode. I flere af sine engelske film skildrede han englændere, der befandt sig i komplicerede og farefulde situationer på kontinentet. Den samme utryghed ved at være omgivet af fremmede og mistænksomme mennesker finder man hos dr. Armstrong, da han kommer til Øst-Tyskland. Det er beundringsværdigt, hvorledes Hitchcock har kunnet indfange og gengive atmosfæren og stemningen i et jerntæppeland. Fysiognomierne er velvalgte, og den vagtsomme høflighed, den konstante en garde-position, som østtyskerne har over for den vestlige besøger er frapperende overbevisende gengivet. Filmen vil naturligvis ikke behage de østvendte, selvom Hitchcock som sædvanlig ikke blander sig i nogen politisk diskusion. Han skildrer imidlertid Øst-Tyskland som en autoritær stat, set af en udenforstående, der med en oprigtig undren betragter tilværelsen der. De meget seriøse forsvarere af det socialistiske system vil naturligvis finde Hitchcock utilladeligt frivol og overfladisk, når han især hæfter sig ved, at cigaretterne er elendige og kaffen udrikkelig i denne stat, der søger at realisere et socialistisk paradis på jorden. Men Hitchcock har altid haft blik for de betydningsfulde detailler, og også i „Bag jerntæppet" er det netop de små ting, der mere illustrerende end de store uhåndterlige ting i menneskets tilværelse, demonstrerer, hvordan det er *at leve* til daglig i et sådant samfund.

Ved at skildre dr. Armstrong som en fremmed i en ukendt og til en vis grad uforståelig verden viser filmen tilbage til de engelske. Men den gør det også i kraft af den humor, som er mere fremtrædende i „Bag jerntæppet" end i de andre sene film. Skildringen af Gromek som en ganske charmerende skurk får os f. eks. til at tænke tilbage på *Peter Lorre* i den første version af „Manden, der vidste for meget".

En af de bedste scener, Hitchcock overhovedet har lavet, findes også i denne film, nemlig den scene, hvori dr. Armstrong aflokker den østtyske professor de afgørende formler. For os andre er disput'en mellem de to videnskabsmænd aldeles ubegribelig, men fantastisk spændende.

Mod slutningen er der nogle sløve pasager, f. eks. er busturen ikke meget vellykket, og visse steder kommer Hitchcok meget nemt om ved at få handlingen videre.

Men man ville nok se nogen anden instruktør få så meget ud af en række kompromiser. Som iscenesætterkunst er „Bag jerntæppet" i mesterklassen.

Ib Monty.

Otte piger

The Group (Gruppen), USA 1966. Prod.: Sidney Buchman/Famous Artists, Famartists Production. Instr.: Sidney Lumet. Manus.: Sidney Buchman efter Mary McCarthys roman af samme navn. Foto: Boris Kaufman (CinemaScope, Eastmancolor). Musik: Charles Gross. Klip: Ralph Rosenbloom. Dekor.: Gene Callahan. Kostumer: Anna Hill Johnstone. Frisurer: Frederic Jones. Makeup: Irving Buchman. Medv.: Candice Bergen (Elinor Eastlake), Joan Hackett (Dorothy Renfew), Elizabeth Hartmann (Priss Hartshorn), Shirley Knight (Polly Andrews), Joanna Pettet (Kay Strong), Mary-Robin Redd (Pokey Protheroe), Jessica Walter (Libby MacAusland), Kathleen Widdoes (Helena Davison), James Broderick (Dr. Ridgeley), James Congdon (Sloan Crockett), Larry Hagman (Harald Peterson), Hal Holrook (Gus Leroy), Richard Mulligan (Dick Brown), Robert Emhardt (Mr. Andrews), Carrie Nye (Norine). Dansk distrib.: United Artists. Dansk prem.: 23. januar 1967 i Bellevue Teatret. Længde: 4180 m – 145 min.

Efter den udvendige og maniererede „Pantelåneren" overraskes man glædeligt ved mødet med *Sidney Lumets* „Gruppen", et på manuskriptstadiet næsten uoverskueligt og yderst ambitiøst forsøg på at omsætte *Mary McCarthys* magtfulde roman til et handlings- og dialogskelet. *Sidney Buchman* har disponeret intelligent i en skitse af historien om de otte pigers udvikling og vilkår gennem syv år (1933–40) med en forenkling af romanens personkarakteriserende dialog, der giver Lumet rig mulighed for at bygge videre med en detaljerig billedside. Han når ikke frem til romanens bredde og ro, men til gengæld gør detaljerigdommen, at tilskueren tvinges til en umagelig position på biografstolens forreste kant, konstant engageret og hunderæd for at gå glip af blot det mindste.

Der stilles store krav til tilskueren i filmens første del, hvor Lumets forsøg på at blande stemningsskabende dialog med Helenas tekstede nyhedsbulletin er et teknisk dygtigt gennemført eksperiment, der kun har den fejl, at det forvirrer tilskueren. Selv ikke kendskab til bogen kan bøde på fejlen. Men de mellemliggende afsnit er velkomponerede, vitale og farverige. Der vil altid være problemer med filmatiseringer. Har man læst bogen, vil man måske finde, at Libby er blevet for hård, fordi der ikke i filmen er redegjort for hendes reklame-romantiske dobbeltmoral, Pokey bliver lidt af en tåget baggrundsfigur etc., men intet er lettere end en kold afvisning af en filmatisering med henvisninger til dens udeladelser. Lumet har udeladt meget, men jeg foretrækker at fremhæve hans udnyttelse af billedets miljø- og personkarakteriserende egenskaber. Han får fortalt meget om hver enkelt af filmens personer, ikke blot om de otte piger, men også om flertallet af birollerne. Eksempelvis er to ganske korte scener med sygeplejersker på et hospital tilstrækkelige til, at man synes at kende disse kvinder, får sympati for dem, kender deres arbejde, deres sindelag – ja, for den enes vedkommende også den politiske overbevisning. Det sker i en rolig klipning, der kontrasteres med Priss' krisetilstand og de nyfødtes gråd. Kameraet holdes tæt på sygeplejerskerne, professionalismen understreges i deres handling, den menneskelige holdning i replikkerne, i kameraets fortrolige og nære positioner.

„Gruppen" har én gennemarbejdet, gennemskildret hovedperson: tiden. Den er fremhævet i hver eneste scene, den dominerer hver eneste detalje i billederne uden at tage livet af personer og situationer. Den gør den nødvendigvis ofte fragmentariske skildring af disse personer og situationer acceptabel, man er villig til at forklare meget med henvisninger til tiden og miljøet. Tiden er *Roosevelt,* new deal, National Recovery Administration, nazismen i Europa, de uafklarede, uorganiserede kvindemoder og de lige så uafklarede, men nok så alvorlige, problemer omkring den akademisk uddannede kvindes muligheder i et samfund og en tid, der kun levnede de stærkeste en chance. Med næsten for skarp ironi lader Lumet filmen indlede og afslutte med Helenas selvbevidste, optimistiske tale ved afslutningsfesten på Vassar College, men da han filmen igennem synes at have lagt størst vægt på skildringen af Kays udvikling og tragedie, er denne afslutning måske et forsøg på at understrege et indtryk af gruppens samlede tragedie eller delvise fallit.

Man kan kun beundre Lumets instruktion af gruppen; allerede „12 vrede mænd" viste hans evne til arbejdet med et større ensemble. Han får presset anselige mængder replikker ind i korte, karakteriserende afsnit i filmens første halvdel, en del gives delvis off-screen, (dubbing'en svigter hist og her), og man får samtidig indtryk af den første tids hektiske

trang til oplevelser og forvirrede kammerateri. Kameraarbejdet i persongrupperingerne er ofte forbløffende, især omkring Kays bryllup, og han aftvinger sine medvirkende en mængde forkortende og alligevel meget sigende stumspil, som Pokeys lille sideblik på trappen ved hendes bryllup, eller Pollys mindre entydige brug af øjnene i sekvensen fra hospitalskantinen. I gruppesamtalerne er disse stumspil ofte dominerende som erstatning for eftersætninger, svar eller kommentarer. Spillet er lydefrit og oftest fremragende (fremhæves skal *Joan Hackett* som Dottie og *Shirley Knight* som Polly – sidstnævntes samspil med *James Broderick* som lægen er virtuost og overbevisende varmt), og kostumer og make-up er beundringsværdigt inspirerede.

„Gruppen" er en seværdig film. Den er velkomponeret og lider derfor under, at den vises med pause. Dens udvikling fra begyndelsens hektiske ungpige-stemning til slutningens tvungne reservation og resignation er musikalsk og følsom, og den bør ikke brydes af en kunstig pause.

Poul Malmkjær.



BØGERNE

Danmark mangler

Peter Cowie: „International Film Guide 1967", Tantivy Press, London.

„International Film Guide" er fundamentet for den ihærdige og ikke så lidt idealistiske *Peter Cowies* støt voksende publikationsvirksomhed, og alene af den grund bør man naturligvis købe den. Der er unægtelig mere solidt stof i de andre „Film Guide"-udgivelser end i den stadig en smule rodede omend sympatiske filmårbog. Den er nu blevet officielt anerkendt af den internationale sammenslutning af Cinémas d'Art et d'Essai, og den har stadigvæk især værdi for den rejsende filmentusiast, der altid vil være sikker på at finde frem til de biografer, der viser film, som det er værd at se, når man kommer til fremmede steder. De danske kunstbiografer er også kommet med, men ellers er der ikke meget Danmark i bogen. Filmmuseet omtales, og „Kosmorama" er med i listen over tidsskrifter, men ifølge „Film Guide" laves der ikke film af international interesse i Danmark endnu. Det var et synspunkt, som man næppe kunne være uenig med redaktøren i, hvis det var hans princip, der lå til grund for udeladelsen af den danske produktion. Men når svenskerne breder sig over 16 sider, skyldes det simpelthen, at man har købt sig 16 sider. Og så synes man jo nok, at vi ikke havde behøvet at fedte sådan fra dansk side. Både „Sult" og „Der var engang en krig" kunne godt have haft et par reklamesider. Men alt bliver bedre til næste år. Og dette sikkert også. *Ib Monty.*

Ekspressionismen

Rudolf Kurtz: „Expressionismus und Film", Hans Rohr Verlag, Zürich 1965.

Den østrigske kritiker *Hermann Bahr* karakteriserede i sin bog *Expressionismus* (1919) ekspressionismen inden for malerkunsten som *Augenmusik.* Udtrykket egner sig også glimrende til at karakterisere den filmiske ekspressionisme. Man talte ifølge sagens natur til synssansen, men det, man ville opnå, var virkninger, som svarede til musikkens. Når man i dag ser en *Murnau*-film, melder Bahrs udtryk sig næsten uvilkårligt.

De store ekspressionistiske kunstværker inden for litteraturen skabtes ikke af de egentlige ekspressionister (dvs. de herrer, som udarbejdede manifester, programartikler osv.), men af de store personligheder, der fandt ideen egnet for det, *de* ville. På samme måde gik det inden for filmen. *Robert Wiene* lavede med „Dr. Caligari" (1919) den mest typisk ekspressionistiske film, men den store, uforgængelige ekspressionistiske filmkunst skabtes af folk som Murnau, *Lang* og *Pabst.* På den anden side af Atlanterhavet adopteredes den filmiske ekspressionisme af *Josef von Sternberg.*

I de senere år har respekten og interessen for den tyske filmekspressionisme været stigende. I Frankrig er Murnau blevet hyldet af *Astruc* som „filmhistoriens største poet", *Lotte Eisner* har udsendt en Murnau-bog, og hendes tidligere værk om den tyske ekspressionisme, „L'Écran démoniaque", foreligger nu i en statelig ny udgave, ligesom det er kommet i en tyskproget udgave. *Godard* har på sin særlige måde hyldet Lang i en af sine film. Den tyske filmekspressionisme er faktisk aktuel. En bog som *Kracauers* „From Caligari to Hitler" er stadig diskussionsemne, skønt flere af dens påstande er omtrent så absurde som dr. *Goebbels'* diverse udsagn.

Og nu har *Hans Rohr Verlag, Zürich* (der også huskes for trebindsværket „Internationale Filmbibliographie 1952–1965") udsendt et fotografisk optryk af *Rudolf Kurtz'* klassiske „Expressionismus und Film"; bindet angives at være det første i en planlagt serie „Filmwissenschaftliche Studientexte".

Kurtz' med rette højt estimerede bog virker dog ikke det mindste *wissenschaftlich.* Kurtz var da heller ikke videnskabsmand, men kritiker, endnu bedre: *Kunstfreund.* Han hørte til den kreds af litterater, der færdedes i *Café des Westens* i Berlin og i de forskellige Berliner-kabaret-lokaler, og var en protegé af den

berømte teaterkritiker og essayist *Alfred Kerr*. Han oversatte *Tobias Smollett* og gjaldt for at være *Rimbaud*-kender. I 1913 blev han, der fødtes i Berlin i 1884, knyttet til „Union-AG", det senere „UFA", som dramaturg. I 1916 blev han direktør for det navnkundige selskab. I løbet af 30rne skrev han en række lystspil og var til sin død i Berlin i 1960 en flittig journalist og essayist.

Hans „Expressionismus und Film" udkom første gang i 1926. Den nye udgave, som er meget velkommen, udmærkedes med *Leone d'oro* ved den internationale filmbogudstilling i Venezia. Man skal lægge mærke til bogens titel, som jo ikke er „Filmisk ekspressionisme", men „Ekspressionisme *og film*". Titlen er velvalgt i betragtning af bogens opbygning. Indledningsvis drøftes selve ordet ekspressionismes betydning(er), derefter undersøges ekspressionismens forskellige former inden for de klassiske kunstarter (en ekspert, *Walter Harburger*, har skrevet musik-kapitlet), så gøres der rede for de muligheder, filmens apparatur giver for at nå frem til tilsvarende former, den følgende sektion består af en række analyser af de film, man har vedtaget at betegne som ekspressionistiske, og endelig følger nogle kapitler om, hvad der derefter kan kaldes ekspressionistisk stil inden for filmkunsten. De to sidste kapitler omhandler den ekspressionistiske films grænser og perspektiver.

Kurtz overvurderer ikke den ekspressionistiske film. Men han holder den for vigtig som en station på vejen til filmens endelige status som en kunstart, der i enhver henseende kan måle sig med de klassiske kunstarter. Han opfatter ikke ekspressionismen som en livsanskuelse, men alene som en udtryksmåde, og inden for filmen vil det især sige: en teknik.

Da Kurtz skrev sin bog, var ordet endnu ikke kommet til for at fuldstændiggøre filmens udtryksmuligheder. Derfor er hans udgangspunkt naturligt billedet. Fotografiet er i sig selv ukunstnerisk; filmen er derfor på forhånd den kunstart, som er mindst kunst og mest natur. Hvis man forestiller sig et skænderi mellem en mand og en kvinde på film, fotograferet direkte, ville man – vi er i stumfilmtiden – blive præsenteret for en række meningsløse gebærder. Her er der tale om ren natur, som indfanges af apparaturet. Kunst bliver der tale om, når instruktøren kommer til for at reducere, forenkle, arrangere diverse effekter, tilføje lys og skygge (og tekster), vælge kameraafstand og -bevægelser. Denne stiliseringsproces åbner ikke blot mulighed for gradueringer, den kan under de gunstigste betingelser tillade en personlig stil. Instruktøren sørger for, at den virkelighed, som fremkommer på billederne, ikke er den objektive virkelighed. Han giver virkeligheden ny *Gestalt* – og det sker efter principper, som ikke findes i objektet, men i filmens kunstneriske sprog. Der er altså virkelig tale om en revision af virkeligheden, således som ekspressionismen i teorien foreskrev.

I dag vil vi sige, at ekspressionisterne manipulerede med virkeligheden. Den russiske filmkunst, der var samtidig med den tyske ekspressionisme, manipulerede også med virkeligheden, nemlig ved hjælp af montagetricks. Ekspressionisterne arbejdede kun med billedets komposition. Russerne intensiverede den fotograferede virkelighed ved hjælp af et særligt arrangement af billederne, og gennem billedernes rækkefølge og sammenstilling kunne man påtvinge tilskueren bestemte associationer. Ekspressionisterne intensiverede den fotograferede virkelighed ved hjælp af en meget bevidst fordeling af lys og skygge; for dem repræsenterede lyskilderne overhovedet den bedste mulighed for differentiering og plasticitet. Filmens personer betragtede de som billedelementer. Personerne kan foretage sig handlinger, der synes umotiverede, fordi de er kræfter i bevægelse inden for en billedkomposition. Skuespillerne er arkitektoniske elementer. Deres *Gebärdensprache* vil få virkninger, der svarer til de mærkelige ornamenter, de besynderlige trapper, huse eller gader, man ser i ekspressionistiske film. Det vigtigste er, at skuespilleren optræder på den passende plads i billedet, også selv om det skulle betyde, at han bliver en automat i højere grad end en levende figur. Billedets linjer lægges der stor vægt på. Dekorationen må blive til grafik. Selv om ekspressionisterne anerkender, at instruktøren er filmkunstneren, tillægger man fotograf og dekoratør stor betydning, af indlysende grunde i øvrigt. Manuskriptet kan derimod kun få betydning som inspirationskilde. Der er en prøve fra et manuskript af *Carl Mayer*, det er sælsomt.

Den ekspressionistiske film måtte gøre indrømmelser til publikum, siger Kurtz, og de

første til at indrømme, at den ekspressionistiske film ikke er *lebensfähig*, er selve dens opfindere. I øvrigt finder Kurtz, at ekspressionismen er farlig, den kan ødelægge kunstnerens skabende evne. I sin rene form er den ekspressionistiske film uforståelig, den har brug for en kommentar, en undskyldning. Men Kurtz forudså, og han har jo fået ret, at visse af de ekspressionistiske udtryksformer ville leve videre. Og han komplimenterer den tyske filmindustri for, at den først af alle indså nødvendigheden af at udvide filmkunstens udtryksmidler.

Vi får nu snart, ser det ud til, andet at komplimentere den tyske filmindustri for. Tyskerne har genopdaget filmkunsten. Og det er ikke kun en ny generation kunstnere. I Berlin har man fået en ny filmskole (den i Skandinavien velkendte *Erwin Leiser* er en af dens ledere), og litteraturkritikeren og digteren *Walter Höllerer* har oprettet en *Filmabteilung* ved sit *Litterarisches Colloquium* i Berlin. Tyske forfattere interesserede sig for øvrigt meget tidligt for filmen. Vidnesbyrd herom vil man snart få, idet *Paul Raabe* og *Kurt Pinthus* vil udgive en antologi, „Flegeljahre des Films", indeholdende artikler og udtalelser om film af kendte forfattere og kunstnere. Begge de herrer udgivere af denne spændende filmbog er eksperter i ekspressionismen. Raabe har udsendt en række bøger om ekspressionismen og arrangeret ekspressionisme-udstillinger. Pinthus, der i fjor fejrede sin 80 års fødselsdag, hører til ekspressionismens veteraner; berømt er hans antologi fra 1920 med ekspressionistisk lyrik, *Menschheitsdämmerung*, der blev genoptrykt for nogle få år siden.

Interessen for den tyske filmekspressionisme eller for filmkunstens *Frühgeschichte* overhovedet er ikke begrænset til filmhistorikere og andre fagfolk. Det er glædeligt af mange grunde; en af disse grunde er, at forlæggere nu finder det umagen værd at udsende nye bøger om emnet og at genoptrykke vigtige, men glemte eller uopdrivelige værker som netop Kurtz' bog.

„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, mandag–fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30. 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)	udsolgt	
11. årg. (67–70)	udsolgt	
12. årg. (71–75)	14 kr.	Enkeltnumre kr. 3,00
Index 1.–8. årg. og 9.–12. årg.	2 kr. pr. stk.	

FILMINDEX LXXXV PALLE KJÆRULFF-SCHMIDT - AF LUISE ROOS

Bundfald. Prod.: ASA 1957. Manus.: Palle Kjærulff-Schmidt. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt og Robert Saaskin. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Sven Gyldmark. Dekor.: Steini Sveinbjørnsson. Medv.: Birgitte Bruun, Ib Mossin, Ghita Nørby, Bent Christensen, Lone Hertz, Preben Kaas, Jacob Nielsen, Chr. Brochorst, Jørn Jeppesen, Poul Müller, Poul Wöldike, Bendt Rothe, Ove Rud. Prem.: 23. august 1957.

De sjove år. Prod.: Lau Lauritzen, 1959. Manus.: Klaus Rifbjerg. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt og Robert Saaskin. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Bent Høyer. Medv.: Frits Helmuth, Ghita Nørby, Ebbe Langberg, Malene Schwartz, Ellen Winther, Jens Østerholm, Per Wiking, Preben Kaas, Gerda Madsen, Helge Kjærulff-Schmidt, Clara Pontoppidan. Prem.: 1. september 1959.

Weekend. Prod.: Bent Christensens Filmproduktion A/S, 1962. Manus.: Klaus Rifbjerg. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Foto: Georg Oddner. Musik: Erik Moseholm. Dekor.: Erik Aaes. Medv.: Jens Østerholm, Birgit Brüel, Willy Rathnow, Elsebeth Knudsen, Jesper Jensen, Bente Dessau, Erik Kühnau, Lotte Tarp, Hugo Herrestrup, Inga Reim, Jørgen Beck, Tove Bang, Erik Paaske. Prem.: 29. oktober 1962.

To. Prod.: Laterna Film, 1964. Manus.: Klaus Rifbjerg. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Foto: Georg Oddner. Musik: Georg Riedel. Medv.: Yvonne Ingdal, Jens Østerholm, Jørgen Bidstrup, Birgit Brüel, Christian Glatved, Kjeld Jacobsen, Peter Steen. Prem.: 26. august 1964.

Nordisk kvadrille, afsnittet *Sommerkrig.* Prod.: Laterna Film, 1965. Manus.: Klaus Rifbjerg. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Foto: Rolf Rønne. Musik: Bent Axen. Medv.: Christoffer Bro, Yvonne Ingdal, Niels Barfoed. Prem.: 1. marts 1965.

Der var engang en krig. Prod.: Nordisk Films Kompagni, 1966. Manus.: Klaus Rifbjerg. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Foto: Claus Loof. Klip: Ole Steen. Musik: arkiv. Dekor.: Henning Bahs. Medv.: Ole Busck, Kjeld Jacobsen, Astrid Villaume, Katja Miehe Renard, Birgit Bendix Madsen, Chr. Gottschalck, Yvonne Ingdal, Karen Marie Løwert, Gregers Ussing, Jan Heinig Hansen, Birgit Brüel, Jørgen Beck, Elsa Kourani, Henry Skjær, Holger Perfort. Prem.: 16. november 1966.

Historien om Barbara. Prod.: Nordisk Films Kompagni, 1967. Manus.: Klaus Rifbjerg. Instr.: Palle Kjærulff-Schmidt. Foto: Claus Loof. Musik: Ole Schmidt. Klip: Ole Steen. Medv.: Yvonne Ingdal, Peter Steen, Lars Lunøe, Thomas Nissen, Hans-Henrik Krause, Ove Sprogøe, Hans Steffensen, Gunnar Lauring, Jessie Rindom, Bo Widerberg, Georg Oddner. Prem.: 17. april 1967.

FILMINDEX LXXXVI HENNING CARLSEN - AF LUISE ROOS

vedr. Henning Carlsens tidligere film se index Kosmorama nr. 38.

Et knudeproblem. Prod.: Ministeriernes Filmudvalg for Generaldirektoratet for Post- og Telegrafvæsenet, 1959. Manus og instr.: Henning Carlsen efter Richard Massinghams film: A Knotty Problem. Foto: Erik Willumsen og Henning Kristiansen. Medv.: Helge Kjærulff-Schmidt. Speaker: Poul Overgaard Nielsen.

Souvenirs from Sweden. Prod.: Svenska Institutet, Stockholm, 1960. Manus.: Henning Carlsen efter idé af Victor Lindgren. Instr.: Henning Carlsen. Foto: Ragnar Frisk, Arne Lagercrantz og Albert Rudling. Musik: Bengt Hallberg.

De gamle. Prod.: Statens Filmcentral for Socialpolitisk Forening, 1961. Manus og instr.: Henning Carlsen. Foto: Henning Kristiansen. Prem.: 25. oktober 1965 i programmet Hvordan har vi det? s. m. Familiebilleder og Ung.

Limfjorden. Prod.: Statens Filmcentral for Dansk Kulturfilm, 1961. Manus, instr. og klip: Henning Carlsen. Foto: Henning Kristiansen. Speakerkommentar: Henning Carlsen. Speakere: Erik Aalbæk Jensen og Nic. Lichtenberg.

Dilemma. Prod.: Henning Carlsen, 1962. Manus, instr. og klip: Henning Carlsen. Efter Nadine Gordimers roman „A World of Strangers" (I fremmed land). Foto: Henning Kristiansen og Arne Lagercrantz. Musik: Gideon Nxomalo. Medv.: Ivan Jackson, Zakes Mokae, Evelyn Frank, Marijke Hakman, Gideon Nxomalo, Cocky Tlhotlhalemaje, Shirley Jeffery. Prem.: 4. oktober 1962.

Hvad med os? Prod.: Bent Christensen Filmproduktion, 1963. Manus: Leif Panduro. Instr.: Henning Carlsen. Foto: Henning Kristiansen. Musik: Krzysztof Komeda. Medv.: Erno Müller, Maud Berthelsen, Buster Larsen, Preben Neergaard, Jørn Jeppesen, Paul Hagen, Kirsten Rolffes, Morten Grunwald, Claus Nissen. Prem.: 27. september 1963.

Familiebilleder. Prod.: Statens Filmcentral for Dansk Kulturfilm og Socialpolitisk Forening, 1964. Instr. og klip: Henning Carlsen. Foto: Henning Kristiansen. Prem.: 25. oktober 1965 i programmet Hvordan har vi det? s. m. De gamle og Ung.

Ung. Prod.: Statens Filmcentral for Dansk Kulturfilm og Socialpolitisk Forening, 1965. Instr. og klip: Henning Carlsen. Foto: Henning Kristiansen. Prem.: 25. oktober 1965 i programmet Hvordan har vi det? s. m. De gamle og Familiebilleder.

Kattorna. Prod.: Lorens Marmstedt, Stockholm, 1965. Manus.: Walentin Chorell og Henning Carlsen efter Walentin Chorells skuespil. Instr.: Henning Carlsen. Foto: Mac Ahlberg. Musik: Krzysztof Komeda. Medv.: Eva Dahlbeck, Isa Quensel, Gio Petré, Monica Nielsen, Ruth Kasdan, Hjördis Pettersson, Lena Granhagen, Inga Gill, Lena Hanson, Per Myrberg. Dansk prem.: 22. november 1965 under titlen Kvindedyr.

Sult. Prod. Henning Carlsen, Sandrews, Stockholm, Studio ABC, Oslo, 1966. Manus.: Peter Seeberg efter Knut Hamsuns roman. Instr.: Henning Carlsen. Foto: Henning Kristiansen. Musik: Krzysztof Komeda. Dekor.: Erik Aaes. Medv.: Per Oscarsson, Gunnel Lindblom, Osvald Helmuth, Sigrid Horne-Rasmussen, Birgitte Federspiel, Hans W. Petersen, Knud Rex, Henki Kolstad, Wilhelm Lund, Ola B. Johannesen, Wilfred Breistrand, Sverre Hansen, Egil Hiort Jensen, Per Theodor Haugen, Lara Nordrum, Roy Björnstad, Else Heiberg, Veslemoy Haslund, Pål Skjönberg, Bjarne Andersen, Frimann Falck Clausen. Prem.: 19. august 1966.

Bagsiden: Den 14. april åbnedes på Kunstindustrimuseet udstillingen „Sophia Loren – en skuespillerindes liv i billeder". Vi benytter anledningen til at bringe et still fra Sophia Lorens bedste film „Heller in Pink Tights" („Fra Cheyenne til Bonanza"), instrueret af George Cukor i 1959. Filmen er stadig i distribution herhjemme.

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

	Anders Bodelsen	Bent Grasten	Øystein Hjort	Poul Maimkjær	Ib Monty	Morten Piil	Bjørn Rasmussen	Mikael Sne	Jørgen Stegelmann	Herbert Steinthal
Citizen Kane (Den store mand)	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★
Seven Women (Syv kvinder)	★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★★	
Au hasard, Balthazar (Hvad med Balthazar?)	★★	★		★★★	★★★	★★★	★★★★		★★★★	★
The Group (Gruppen)	★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	
The Professionals		★★★★	★★	★★	★★★	★★	★	★★	★★	★
Torn Curtain (Bag jerntæppet)	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★	★★	★	★★★	★
Dead Heat on a Merry-Go-Round (Storeslem i Los Angeles)		★★★	★		★★		★			
La Sfida (Udfordringen)	★★	★	★★★	★★	★★	★	★★★	★★★	●	★★
Marie Chantal contre Dr. Kah (Den blå panter)	●	★★	★★	★★	★★	★★	★★	★★	★★	★★
Le deuxième souffle (Storgangsterens sidste kup)	★★	●	★★★		★	★★★	★★★	★	★★	★
Heja Roland	★	●	★★	★★	★	★★	★★	★	★★★	★★
Morgan - A Suitable Case tor Treatment (Morgan – skrupsplitterravende skør)	★	●	★★	★★	★★	★	★	★★★		★★
The Bible (Bibelen)	★★	★★★	★★			●	★★	★	★★	

Sophia Loren i "Heller in Pink Tights" (Fra Cheyenne til Bonanza)

