KOSMORAMA

81

Ansvarshavende redaktør: Øystein Hjort
I redaktionen: Ib Monty, Morten Piil og Henrik Stangerup

Lay-out: Freddy Kring.

»Kosmorama« er et uafhængigt tidsskrift, udgivet af Det danske Filmmuseum med støtte af Filmfonden. Signerede bidrag udtrykker alene forfatterens synspunkter og ikke nødvendigvis redaktionens.
»Kosmorama« udkommer med 6 numre årligt. Abonnement 25 kr. Enkeltnumre 5 kr. Fås i Det danske Filmmuseums ekspedition, Store Søndervoldstræde, København K, Asta 6500 og Sundby 1003, mandag-fredag 9–16, tirsdag og torsdag tillige 18,30–21,30 eller på giro 4 67 38.

Kosmorama har skiftet redaktion. I nr. 80 takkede en gammel af efter at have trællet syv år for Kos, i nr. 81 siger en ny goddag. – Ser vi bort fra det rent faktiske, som man netop ikke skal se bort fra, nemlig, at Filmfonden har bevilget 50.000 kr. årligt i foreløbig to år til ansigtsløftning og udvidelse, er der ikke meget mere at sige om den ting.

Og alligevel forudser redaktionen, at der rundt omkring vil blive funderet over årsag og virkning i dette redaktørskifte. Det er ingen hemmelighed, at bladet for en halvandet års tid siden var udsat for en gennemgående ubehagelig og ofte personlig kritik fra en højst ulige flok, der iøvrigt langtfra var enige om hvor kritikken skulle sættes ind. At slutte derfra til, at kritikken virkede, går imidlertid ikke på den aktuelle situation, og ingen vil – desværre for dem – kunne rose sig af at have styrtet den »sekterisk bedrevidende« redaktion og beredt vejen for andre. Som kritikken blev formuleret, har den sandsynligvis ikke haft virkning på noget som helst.

Kosmorama har hidtil været kørt *con amore* og det vil det blive ved med. Redaktionen føler ingen forpligtelse til at levere seks harmdirrende ledere pr. årgang om uhyrlighederne i dansk filmproduktion – den vil meget hellere skrive om film. På den anden side er der inden for de sidste år sket så meget af betydning i den danske filmverden, at den fremover bør holdes under observation – men vi vil fortsat betragte det som en naturlig ting, at det meste forbigås i tavshed. Mere herom i det følgende.

Man vil lede forgæves efter skingrende nye signaler for Kosmoramas videre fremfærd. Den nye redaktion repræsenterer en generation, som har fået sin filminteresse styrket og sit filmsyn udviklet gennem Kosmorama. Meget naturligt har det været den første formidler af det teoretiske og analytiske stof, som filminteressen også har krævet.

Det vil fortsat blive svært at få John Ford udnævnt til fascist her i bladet, vi vil fortsat interessere os for amerikansk film i det omfang den er værd at interessere sig for, der vil stadig findes andre guder end Godard, og det filmhistoriske stof, som fortsat er nødvendigt og påkrævet, vil ikke blive glemt.

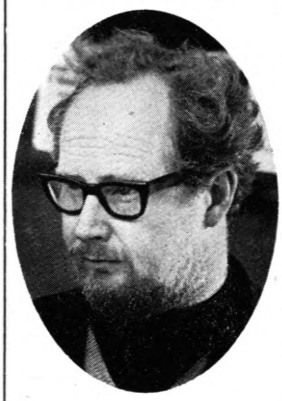
Men vi vil, med tiden, forsøge at nærme os en mere analytisk linje, funderet i mere indgående betragtninger over og undersøgelser af den *enkelte* film. Føler nogen sig usikker på, hvad vi egentlig mener med det, kan det nævnes, at redaktionen nærer stor beundring for måden man nærmede sig tingene på i »Movie«, som man desværre ikke fik set så meget til. Da Kosmorama som tidligere nævnt udvides derhen, at det fremtidigt vil nå videre omkring i kraft af bedre distributionsmuligheder og udvidet løssalg, nærer redaktionen ingen betænkeligheder ved også at hente stof udefra. Der er meget udenlandsk stof, vi gerne vil bringe frem herhjemme, dels fordi det også fortjener udbredelse her, og dels fordi det kan være medvirkende til at sætte en standard for det kritiske niveau herhjemme, både for os selv og andre.

Ø. H.

KOSMORAMA

»Kosmorama«s nye bladhovede er tegnet af John Mortensen.
Forsidebilledet: Erik Wedersøe og Harriet Andersson i Henning Carlsens »Mennesker mødes«.
Samtlige billeder fra filmen taget af Elliot Landy.
Bagsidebilledet: Chantal Goya i Jean-Luc Godards »Masculin-féminin«.
Billedet s. 2: Den nye redaktion træder an. Fra venstre: Ib Monty, Øystein Hjort, Henrik Stangerup, Morten Piil. Foto: Christian Sievert.

»Jeg vil meget nødigt have, at man skal kunne se på en ny film af mig, at dette er Henning Carlsen . . . hvad stilen angår føler jeg, at den mere ligger i emnevalget og engagementet end i formuleringen . . . Stilen er engagementet«. Hævder Henning Carlsen bl. a. i interviewet side 5, hvor han fortæller om sit forhold til kortfilmen, og diskuterer sine spillefilm. Det sker ved afslutningen af indspilningerne til »Mennesker mødes« og Kosmorama gengiver side 14 en scene fra manuskriptet i forskellige faser af bearbejdelsen fra Schades roman til den endelige drejebog.



I foråret tog Carlton-biografen i København PHs Danmarksfilm på programmet sammen med »Meninger i tiden« og »PH-lys«. Gensynet bekræftede, at Danmarksfilmen, som i dag er tilgængelig i Børge Høsts rekonstruerede version, er et hovedværk i dansk dokumentarfilm. Kosmorama forsøger at bøde på en gammel forsømmelse ved at bringe materiale til det kapitel, der passende kunne hedde: PH og filmen. – Foruden John Ernsts artikel side 16 kan vi, takket være fru Inger Henningsens imødekommenhed og hjælpsomhed bringe Poul Henningsens tanker om musikkens rolle i Danmarksfilmen, provokeret af komiteen bag filmen, der ikke følte sig helt på bølgelængde med Bernhard Christensens jazz, og under alle omstændigheder beklagede, at der ikke var nationale sange på lydbåndet, side 38 PH havde planer om spillefilm, som aldrig blev til noget. Til en af dem, en uhøjtidelig komedie, foreligger synopsis, antagelig skrevet engang i perioden 1938–42, se side 21.

For første gang siden 1932 har Asta Nielsen deltaget i en filmindspilning, denne gang i en lille kortfilm, optaget hjemme hos hende selv, hvor hun fortæller om sit liv og sin karriere. Hendes reaktioner efter at have set filmen har vakt en vis opmærksomhed i dagspressen; i dagbogsform fortæller instruktøren, Henrik Stangerup, side 23 om arbejdet med dansk films største skuespillerinde.

Indholdsfortegnelse

Leder	2
Henrik Stangerup: Bolden er givet op	4
Samtale med Henning Carlsen	5
Close/Up	13
»Mennesker mødes«. Scene 27: toilettet, miraklet	14
John Ernst: Hva mæ' filmkunstneren	16
Poul Henningsen: Livet er en farce. Synopsis til en film	21
Henrik Stangerup: Af min dagbog fra Asta Nielsen-filmen	23
Hvor blir I af? En enquête	25
Premiererne	26
To franske:	
Poul Malmkjær: Boeing 737 kalder Caravelle	28
Øystein Hjort: Resnais og virkeligheden	30
Bent Grasten: Fantasterne	32
Filmene:	
El Dorado (Morten Piil)	34
Accident (Søren Kjørup)	35
The Fortune Cookie (Ib Monty)	36
Jeg er sgu min egen (Morten Piil)	37
Filmindex: Poul Henningsen	38
Poul Henningsen: Betragtninger vedrørende musikken til Danmarksfilmen	38
Minikritik	39

HENRIK STANGERUP/ bolden er givet op

»Kosmorama« skifter med dette nummer format. En ny redaktion træder til. Denne forandring sker på et tidspunkt, da det gærer i dansk film. Vi har fået en filmlov, som ikke altid bliver administreret lige fornuftigt og kunstnerisk forsvarligt, men som det ville være ufornuftigt og kunstnerisk uforsvarligt at være foruden. Vi har fået en filmskole, som sikkert ikke vil udklække flere talenter end filmskolerne andre steder i verden gør det – og det er ikke mange – men som, på den ene eller den anden måde, skal *være* der, som en ramme, som tilholdssted for unge, der et par år foretrækker at få lagt en solid bund af filmkultur fremfor at være ølhentere og gigoloer i en »praktisk« filmverden, der forveksler *film*erfaring, hvilket vil sige kunstnerisk erfaring, menneskelig erfaring, med *branche*erfaring, hvilket vil sige ikke nogen erfaring overhovedet. Vi er langt om længe på vej til at få den af »Kosmorama«s gamle redaktion så længe efterlyste unge filmkritik, der ikke blot lader anmeldelserne optræde som causerende spaltefyld omkring de mondæne teateranmeldelser. Endelig har vi i »mellemgenerationen« fået et par instruktører, der er slået igennem, eller er på vej til det, med selvstændige film, selvstændige og betydelige kunstværker. To af disse film, »Sult« og »Der var engang en krig«, gik som bekendt *hjem:* tør vi også håbe på, at vi er på vej til at få det nødvendige kvalitetsbevidste publikum?

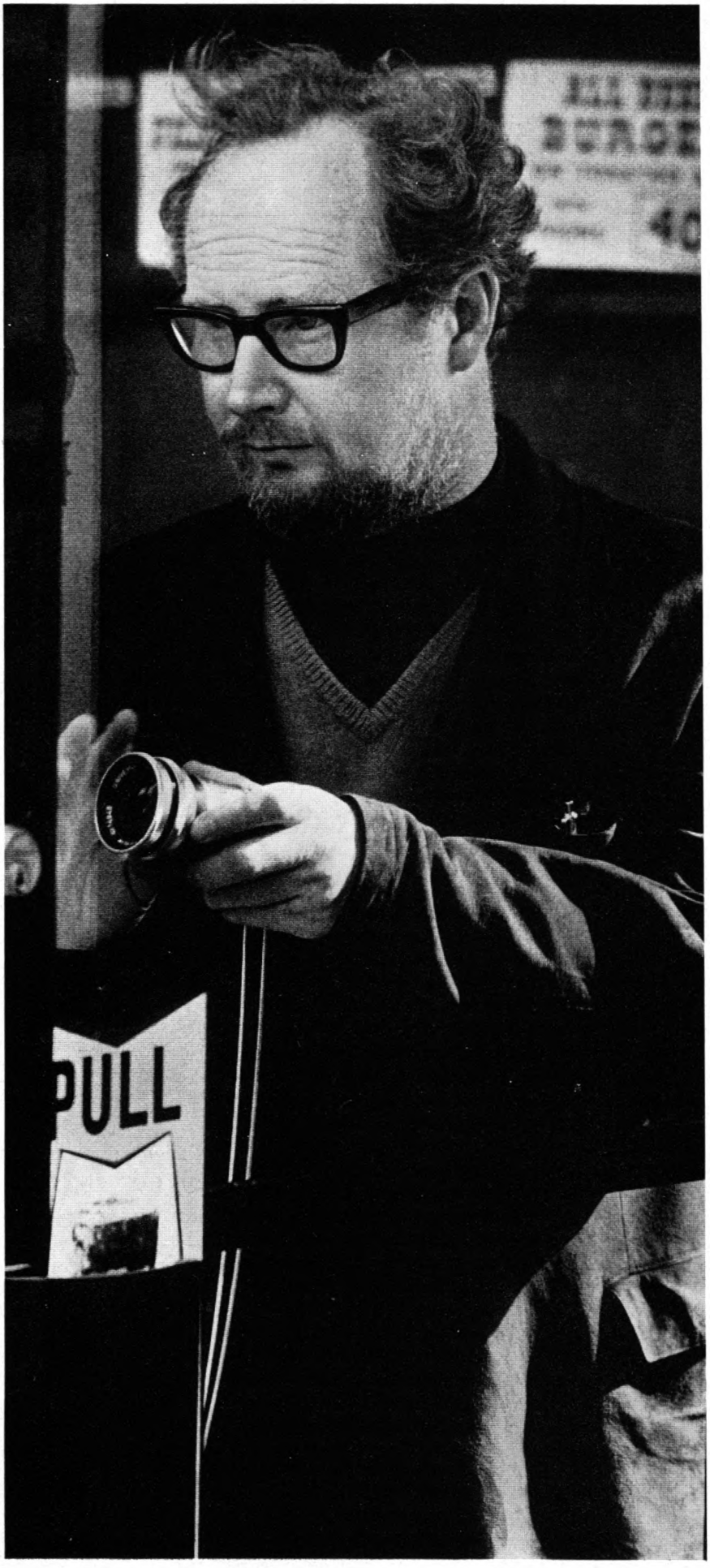
»Kosmorama«s gamle redaktion er ofte blevet beskyldt for ikke at interessere sig tilstrækkeligt for den danske filmproduktion. Beskyldningen kan dårligt betragtes som andet end en uforbeholden ros: for blot få år siden var der simpelt hen intet det var umagen værd at beskæftige sig med i dansk film. Talentløsheden har vel aldrig været sat i den grad i højsædet som i halvtredserne og i begyndelsen af tresserne. I de udenlandske aviser kan man – når det med lange mellemrum lykkes en dansk film at placere sig internationalt – læse at den danske filmindustri har måttet kæmpe med store vanskeligheder, har »haft svært ved overhovedet at eksistere«. (Ordene er *Sadouls*). Sandheden er den (sørgelige), at Danmark laver flere film pr. indbygger end henholdsvis Japan, Italien og U. S. A. Sandheden er, at den danske film*industri* trives i bedste velgående, ikke mindst takket være et rørende og ufatteligt taknemmeligt publikum, der tager alt, simpelt hen alt, for gode varer, som hopper i sædet af grin, når *Dirch Passer* stikker hovedet ind foran kameraet og råber »røv og Dannebrog!«, er grædefærdige, når *Lone Hertz* turer den som hele Danmarks allerkæreste bondepige og henrykt tiljubler *Daimi,* når hun promenerer danskernes småborger-ideal af en sund og gæv og brav spejderpige med begge ben på jorden. Oh, denne sygelige danske sundhed! Mælkepop og højt humør. Et nyt angreb på de danske skuespillere? Nej. Men på de instruktører og producenter, der udnytter dem talentløst. *Herman Bang:* »Skuespilleren er budbringer for instruktørens tanker«. (Eller mangel på tanker). Men det kan næppe være anderledes: alle lande har deres folkekomedier, deres tilbedte myter. At sidde i en fransk provinsbiograf og på det vindskæve og jordslåede lærred se en fransk folkekomedie er ikke just en oplevelse, der mærker én for livet. Hvad man derimod kunne forvente, burde forvente, er at der ved siden af den filmproduktion, der har lige så lidt med film at gøre som *Ib Henrik Cavlings* produktion har med litteratur at gøre, vokser en *anden* verden frem – en verden, der giver plads for det talent, der i filmen ser et *sprog,* hvorigennem man udtrykker et personligt og engageret syn på virkeligheden, eller om man vil: et sprog som i sig selv bliver virkelighed. Noget tyder på, at en sådan verden i de kommende år kan vokse frem herhjemme. Det er denne verden, der interesserer »Kosmorama«. Det er nu da det gærer, at tiden er inde til at interessere sig lidt mere for det hjemlige, at gøre opmærksom på fornyelsen som måske lurer omkring hjørnet samtidig med, at det gælder om at sige fra, sige fra og atter sige fra overfor alle de film, der i ly af den nye filmlov giver sig *ud* for at være fornyende og kunstneriske. »Døm os på kvaliteten af vores vrede,« sagde allerede *André Breton.*

Vi skal ikke i detaljer afsløre, hvad »Kosmorama« vil bringe i de kommende numre, som er under planlægning. Men så meget kan siges: uden at gå på akkord med vores kritiske samvittighed vil vi, gennem interviews, reportager etc. orientere læserne om de af vores instruktører, der forsøger at holde fanen højt og skabe kvalitet. Det er naturligt at lægge for med et stort interwiev med *Henning Carlsen,* ved siden af *Carl Th. Dreyer,* vort eneste internationale »kort«. Ligeledes uden at gå på akkord og falde for den romantiske fristelse, der består i at overvurdere afdøde filmkunstnere *bare* fordi de er afdøde vil vi søge at genopdage, hvad genopdages bør: er dansk films historie ikke noget glorværdigt epos, er der dog enkelte navne det er på sin plads at trække frem i lyset samt perioder det er værd at undersøge nærmere. Det er vort håb fremover at kunne bidrage med kapitler til *den* grundige danske filmhistorie, der aldrig er blevet skrevet, og det er i vores øjne naturligt at lægge for med en artikel om *Poul Henningsen,* der ikke bare lavede »Danmarksfilmen«, men gik med originale ideer til spillefilm: vi takker *Inger Henningsen,* fordi hun har overladt os en del af PHs efterladte filmmateriale. Tradition og nybrud, nybrud og tradition. Kan vi om nogle år gøre status og sige, at vi fra nummer til nummer har følt en mere og mere kvalitetsbevidst dansk film på tænderne samtidig med, at vi har fået fortiden til at følge trop vil vort første mål være nået. Engang i fremtiden vil al polemik måske være overflødig, diskussion det væsentlige, det eneste. Vi ser i ånden en ny generation af instruktører vokse frem, instruktører, hvis værker kræver så megen omtale, at det ikke mere vil være nødvendigt at bruge spalteplads på at sige fra overfor underlødigheden. Vi ser to verdener, der *intet* har med hinanden at gøre fungere side om side – med luft imellem. Engang i fremtiden. Engang langt ud i fremtiden. I Utopia måske. Foreløbig er bolden givet op.

STILEN ER ENGAGEMENTET

samtale med HENNING CARLSEN

»Når jeg eksperimenterer i dag (og hver film indeholder sine eksperimenter), er mit udgangspunkt de erfaringer, som andre har gjort før mig, og som jeg selv har gjort nu«, udtalte Henning Carlsen i september 1961 i Louisiana-Revy. Med megen konsekvens har han siden da udnyttet det stadigt voksende erfaringsgrundlag fra film til film, indtil han med »Sult« ydede det helt personlige, der viste at han nu har nok i sine egne erfaringer, og ikke længere behøver andres. Henning Carlsen er ikke blevet mindre eksperimenterende af den grund, med »Mennesker mødes . . .« efter Schades roman opsøger han det legende og fabulerende, »Sult«s modsætning. Henning Carlsen er foreløbig den eneste herhjemme, der fuldt ud har udnyttet co-produktionssystemet, og er altså i mere end én forstand vor eneste internationalt orienterede yngre instruktør. I en uformel samtale med Kosmoramas redaktion redegør han her for sit forhold til kortfilmen, og gennemgår spillefilmene frem til »Mennesker mødes . . .« Samtalen finder sted på Nordisk Film en af de allersidste dage i juni. Det er samtidig sidste indspilningsdag på den nye film, der får premiere i oktober eller november.



– De kom tidligt i gang. Ifølge filmindekserne er Deres første film »I formerlære« fra 1949. De var da 22 år. Alligevel havde De forinden både arbejdet og studeret i Frankrig.

– Det sidste må være fejl i indeks, for jeg havde ikke været i Frankrig på det tidspunkt; det ophold kom først senere, i 1955.

– Men De havde studeret udenlands?

– Slet ikke. Jeg havde overhovedet ikke været udenlands, lige bortset fra min korte flygtningetid i Sverige.

Min filminteresse kom på en bagvendt måde, fordi den egentlig kom fra en litteratur- og teaterinteresse. Jeg havde gjort adskillige og resultatløse forsøg på at tage en studentereksamen, og var havnet på et studenterkursus, hvor jeg fik nogle kammerater, som var vældig engageret i teater. Nogle af dem var også meget optaget af film, og her hørte jeg for eksempel Eisensteins navn for første gang. Så begyndte jeg også at interessere mig for det og dykke ned i det. Jeg begyndte med at læse »Film 48«, og så ringede den straks.

– Film 48« var sgu et fantastisk godt filmblad, det var Børge Høst, der kørte det. Qua teaterinteressen sagde jeg til mig selv: vil du være skuespiller? – men jeg blev klar over, at jeg ikke havde gnist af den ekshibitionistiske trang, som i hvert fald er en væsentlig del af skuespillertalentet. Det var altså udelukket med det samme. Så tænkte jeg på at blive teaterinstruktør, men når man så på de teaterinstruktører, der var, kunne man se, at de alle var kommet fra skuespillerstanden, og dermed blev det så til, at jeg ville have noget med film at gøre.

Herregud, jeg var 21 år, hele forholdet var relativt nyt – interessen højst et par år gammel – og det, der havde ligget forud var krigen og et vældigt rod i al den tid jeg skulle have dannet min første intellektuelle baggrund. Derfor var det alt sammen præget af tilfældighederne – egentlig ville jeg have været læge.

– Har De lært noget af kortfilmskolen?

– Jeg skylder den vel hele min baggrund. Dermed mener jeg ikke så meget min filmæstetiske eller -etiske baggrund, men simpelt hen den rent menneskelige, mit forhold til verden omkring mig. Det er skabt af arbejdet med kortfilm, lige fra »I formerlære« over film til medicinsk brug og videre via en stribe film om Danmark for Walt Disney til »Cyklisten« og reklamefilm osv. Arbejdet lærte mig at få et forhold til tingene omkring mig. Jeg tror det er mest dèr værdien af det ligger, og det kommer igen til udtryk i de tre sidste kortfilm jeg har lavet, »De gamle«, »Familiebilleder« og »Ung«. Med dem fik jeg ligesom lavet en konklusion på alt det andet, hvor det netop mindre var filmene end *arbejdet* med dem, menneskene man traf og miljøet man levede i, som prægede én. – Bevars', jeg lavede jo osse fem husmorfilm. Og, kan man

sige: er det noget at lave husmorfilm? Nej, men det er noget *bare at lave noget* og være i kontakt med mennesker. Jeg var så heldig at kunne lave en konklusion på det, man kunne kalde min kortfilmtid. Ikke fordi jeg betragter den som overstået – jeg vil gerne lave kortfilm, hvis bare vilkårene bliver til det.

– Mange af Deres dokumentarfilm kredser omkring sociale problemer, som De forsøger at definere og fremlægge – de sidste er nævnt – og vi finder i dem udtryk for et engagement, som dels fører ud over de rene bestillingsarbejder, dels peger frem mod »Dilemma«. Dette sociale engagement, er det noget De har fået forærende i form af bestillingsarbejder, eller udtrykker disse film en holdning hos Dem, som ligesom har krævet dokumentaropgaver af denne slags?

– Det er nok svært at svare på, men lad mig forsøge at formulere min reaktion på spørgsmålet, som kommer til at ligge meget i forlængelse af det, jeg sagde før. »Cyklisten« begyndte f. eks. bare som en besked om, at der skulle bruges en film foran en spillefilm, og da det var en børnefilm, det drejede sig om, foreslår man i en vis opportunisme en børnefærdselsfilm – det véd man der er behov for – og det viste der sig at være en sponsor til. Resultatet var, at jeg får lov at lave en film fuldstændig frit efter eget hoved. Men også her er vejen kringlet og bagvendt; faktisk var det ydre omstændigheder, der gjorde, at man kom til at lave den ene film efter den anden – men også, at man i lange perioder ikke kom til det – perioder, hvor man gik op og ned ad gangene uden noget at bestille, fordi ingen kom og bad én om noget. Efter en tilstrækkelig lang periode med det sidste, gik det op for mig, at hvis jeg overhovedet skulle overleve som kreativ filmmand, eller simpelt hen blot overleve, måtte der komme et andet element ind i mit arbejde. Det var helt klart, at det var et element jeg havde manglet fra starten, nemlig engagement. Hvordan fanden skal der også kunne være engagement i noget andre beder én om at lave? Derfor er det også en bagvendt vej at arbejde med bestillingsfilm, og derfor kom kovendingen, da jeg for det første blev free lance, og besluttede at nu måtte der ske noget, og – for det andet – at det der måtte ske var, at jeg kom i gang med ting jeg selv havde lyst til at lave. Alt det her lyder fantastisk selvfølgeligt, men der går jo mange unge omkring i dag som egentlig ikke har gjort sig det klart, og som er lykkelige, når de kommer fra Plumrose eller B. & W. eller et andet sted og beder dem om at lave en film. De spilder ikke deres tid med at lave dem, men må altså blot betragte dem som det, de er: noget de lærer af, noget de kan få et håndelag af. – Men dette førte til, at jeg simpelt hen fandt ud af, hvad der kom mig ved, hvad der engagerede mig, hvad jeg syntes var spændende. Min ungdom til trods slog det mig – og det var dirigeret af private oplevelser og ting som lå helt uden for – at det kunne være fascinerende at lave en film om gamle mennesker. Det er vel ikke helt unaturligt, at man synes man er ved at blive gammel, når man runder et eller andet – for mit vedkommende var det vist fra tyverne til trediverne – eller i hvert fald føler sig konfronteret med en tidsfaktor, og den kendsgerning, at det haler ind på os. Det faldt mig ind, at det kunne være interessant at prøve med en film om de mennesker, der er færdige, som – kynisk set – ikke har andet at se frem til end den endelige afslutning. Det foreslog jeg Statens Filmcentral – Socialpolitisk Forening kom ind senere – og det viste sig, at jeg ramte lige på en prik, fordi en eller anden i bestyrelsen kort tid forinden netop havde udtalt, at der burde laves en film om gamle mennesker. Jeg fik altså lov at lave den, og fik også fuldstændig frie hænder. Jeg afleverede en synopsis, som i og for sig ikke havde noget med handlingen at gøre, men snarere var en slags stillingtagen til sagen, en præsentation af en holdning, og fik så besked om at skyde løs. De kom først for at se på filmen, da jeg havde den helt færdig. Nå, parallelt med dette lavede jeg så en film som jeg også havde haft vældig lyst til, og som for mig betød to ting: dels et opgør med hjemstavnsbindingen, eller hvad man nu vil kalde det, dels at få gjort alt det færdigt, som havde ligget i den tidligere opgave at lave en film om Vendsyssel, og andre mere bestillingsprægede ting. Så jeg bestilte hos mig selv en film om Limfjorden, men gav samtidig mig selv temmelig hårde odds, idet jeg sagde: jeg vil gerne lave en lyrisk film om Limfjorden, men der er to ting, jeg ikke vil have, musik og farver. Det tøvede man ganske gevaldigt over hos Dansk Kulturfilm, og hele projektet var på vippen. Men jeg var fast besluttet på ikke at lave en egnsfilm i den gængse forstand – en turistfilm – jeg ville bare have lov at lave en film om hvordan *jeg* havde oplevet Limfjorden. Samtidig var det et farvel til hele slagsen, og dermed var det løb kørt – næsten samtidig med, at der på en underlig negativ måde kom nogle vældige skred i kortfilmproduktionen.

– Hvordan arbejder De i Deres kortfilm med de medvirkende, hvad er grunden til, at folk i Deres film, f. eks. »De gamle«, fører sig så frit og ubesværet foran kameraet?

– Når De spørger mig, er jeg vel også nødt til at svare – med en åbenhjertighed, som måske kommer til at ligne ubeskedenhed. Men, meget nøgternt er det ved hjælp af en metode, som består af både noget rent teknisk og noget, som vedrører interviewtalentet. Det tekniske er at arbejde efter metoder, hvor man får det tekniske udstyr, kamera, taperecorder osv. til nok at være der, men hurtigt forsvinde i de tilstedeværendes bevidsthed, samt ved at afstå fra enhver brug af klaptræet. Jeg ved ikke, om man kan forestille sig, hvor meget det betyder? Den normale teknik er jo, at man siger til folk: nu vil vi spørge dem sådan og sådan mens kameraet er rettet mod dem og lamperne tændt. RO, siger man så, nu skal vi have optagelse, og så kommer der en assistent stikkende ind med et klaptræ lige for næsen af vedkommende, som nu skal fortælle om sit dybeste syn på livet og døden. PARAT, lyder det, og så et KLAP lige op i hovedet på ham, og så bliver der spurgt: Nå, hvad mener så De om livet og døden? Jeg tror nok, at mit største *scoop* i den retning var at afskaffe klaptræet og finde en rent praktisk metode at løse det på. I øvrigt havde jeg en lille knap, som startede og slukkede kameraet – båndoptageren kørte hele tiden – og jeg havde i forvejen gjort mig meget fortrolig med de mennesker, jeg ville interviewe; en masse tid var brugt på at besøge dem, drikke kaffe og komme med syrener til dem og den slags. Båndoptageren kørte som sagt hele tiden og tog alt, og når jeg mærkede, at *nu* snerpede den, startede jeg kameraet mens vi snakkede videre. Bagefter lod jeg alt, hvad der var blevet sagt, og det var jo tonsvis af bånd, skrive af – hver en stump. Vi havde opfundet et elektronisk apparat, idet vi kørte med en pilottone på kameraet – d. v. s., at der går en induktion fra kameraet til båndoptageren, og som afsættes på båndet ude i den ene side og styrer det, så både kamera og bånd kører i nøjagtig samme hastighed. Det er noget meget teknisk, som jeg ikke selv forstår ret meget af, men jeg vidste, at den var der, og spurgte en tonemand om man ikke kunne få pilottonen »ud« igen. Det kunne godt lade sig gøre, vi havde en lille lampe på båndoptageren, der lyste når pilottonen var på, og slukket, når den ikke var der. Derved vidste jeg præcis, hvad vi havde billede til, når dette blev markeret i manuskriptet. Og når man først havde gjort det, var det meget nemt at sætte filmen i system, få materialet lagt i rækkefølge og få det synkroniseret. Det hele faldt sammen med, at der kom nye klippebord, hvor man kunne forskyde lyden i forhold til billedet, og hvor billedets kvalitet i øvrigt var meget bedre end det man hidtil havde haft. Men de to ting: at tage ud med syrener og drikke kaffe med folk, og så undlade brugen af klaptræ, – det må være svaret på spørgsmålet.

– De nævnte før, at De godt kunne tænke Dem at blive ved med dokumentarfilm, hvis opgaverne bød sig og forholdene var til det; De nævnte også, at dokumentarfilmarbejdet hørte op nogenlunde samtidig med, at situationen vendte sig i negativ retning. Som afslutning kun-

ne vi så spørge om Deres holdning til dokumentarfilmen som sådan. De har jo holdt fast ved den, efter at De kom i gang med spillefilmene.

– Efterhånden som begrebet bliver ældre, spørger man stadig hyppigere sig selv, om der overhovedet er noget, der hedder dokumentarfilm, fordi enhver filmoptagelse, og selv en reportage med skjult kamera er et arrangement. Hver eneste dokumentarfilm er et arrangement, og et kamera placeret foran en gammel dame er et arrangement. I det øjeblik jeg begynder at klippe i materialet til »De gamle« eller »Familiebilleder« eller »Ung« er det blevet mit. Men er det stadig dokumentarisk?

Måske er det ved at gå op for dem, der laver dokumentarfilm, at selve betegnelsen er hamrende forkert. Tag f. eks. Roman Karmens eller Theodors film fra Cuba! Paradoksalt nok findes der vel næppe noget så subjektivt som dokumentarfilm, men det er en del af krisen, at ingen erkender det.

Jeg tror man må frem til en erkendelse af, at det *må* være subjektivt. Det er som om dokumentarfilmen har forset sig på det, at den skal være objektiv og præsentere den eviggyldige sandhed. Herhjemme savner man, ikke mindst fra sponsorside, en forståelse af, at dokumentarfilmen er en enkelt mands syn på tingene, hans mening om det emne han har påtaget sig at arbejde med, og ikke noget som helst andet.

– Vil det sige, at det er rigtigt fornemmet, hvis man føler, at stilen i »Masculin-Féminin« eller Milos Formans »Blondinens kærlighed« kunne repræsentere en tænkelig spillefilmsforlængelse af Deres dokumentarfilm, grundet i Deres holdning til genren?

– Ja. Jeg arbejdede i meget lang tid med tankerne om at lave en film i fortsættelse af de tre, hvor jeg ville lave en ganske enkel struktur. Temaet var simpelt hen pubertet, opbygget omkring en stribe personer i et spontaneitetsforløb. Men stoffet skulle have lov at løbe de veje, det ville, i små grene ud fra min struktur, og så ville jeg dirigere det enten via min klipning eller via mine næste arrangementer, og derved føre det tilbage til strukturen. Projektet faldt bort af flere grunde, dels var det på tale at lave det sammen med fjernsynet – det kørte fast – dels kastede jeg mig over »Dilemma« i stedet for. Men det var meget tilfredsstillende at se at andre sådan set senere har brugt metoden, og nu er den sag helt faldet bort, fordi den jo er lavet nu – »Der var engang en krig«. Der er nu forresten også en anden ting vi må huske på. Da jeg havde lavet de tre film, kom der en fantastisk flod af interviewfilm. Der var først og fremmest »Chronique d'un été«, som blev lavet samtidig med »De gamle«, »Le joli mai«, Chris Markers film og adskillige andre fra Frankrig. Der kom en

stribe, og efter tre film følte jeg selv, at man skulle passe på ikke at brænde den helt ud, af trilogien er den sidste jo også den svageste.

– Nu er det jo fristende at se »Dilemma« i forlængelse af det, De her har skitseret, og måske også som en naturlig påvirkning fra Marker, Rouch og Rogosin. Hvordan blev den egentlig til?

– Der er i høj grad en påvirkning fra Rogosin, og han var meget med i mine kalkulationer, i den forstand, at man kunne gå ud fra, at når én havde været så fræk at lave det nummer, ville ingen dernede tro, at nogen ville komme og lave det en gang til. Rouch kendte jeg ikke på det tidspunkt. Men Rogosins film kender jeg, både »On the Bowery« og »Come back Africa«. Det begyndte med, at jeg tilfældigvis havde været i Sydafrika i anledning af en bestillingsfilm for Danfoss*. – I løbet af den korte tid jeg var dernede, havde jeg nået at træffe forskellige mennesker, nogle negerjournalister bl. a., og kom derved lidt ind i problemerne. Jeg besluttede, at hvis jeg nogen sinde skulle få lejlighed til at lave en større ting, en spillefilm, så skulle den handle om disse problemer. På dette tidspunkt kendte jeg heller ikke Rogosins film, for den blev lavet ved disse tider, i 1958. Senere traf jeg, og blev meget nære venner med flere af de folk, som havde arbejdet sammen med Rogosin – de sidder nu i London alle sammen.

Hjemme skete der visse rent private ting, min moder døde, jeg arvede nogle penge og købte et hus i oktober 1959. Så kom den fantastiske inflation, og allerede i januar var husene røget op i helt utrolige summer. Jeg købte et hus til 90.000, som fire måneder senere var 400.000 værd, og det betød, at jeg kunne låne nogle penge som jeg satte i »Dilemma«.

– De kendte altså den gang Nadine Gordimer?

– Ikke på det tidspunkt. Jeg havde haft en affære med SAS, idet jeg forlangte penge for et manuskript de havde bestilt hos mig, og det endte med, at jeg fik 5.000 kr. i form af billetter. Jeg bestilte omgående en til Sydafrika, og rejste derned for at finde ud af, hvad jeg egentlig skulle lave. I et par måneder gik jeg rundt og havde en ganske bestemt idé, jeg ville køre efter. Det skulle være en film om den såkaldte *immorality act*, dette at det er strengt forbudt for farvede og hvide at omgås seksuelt. Da jeg havde været dernede et stykke tid, blev jeg klar over, at det var hamrende uretfærdigt over for hele problemet at hænge det op på en sådan mere eller mindre »salgbar« sag. Det ville reducere hele historien til en kommerciel affære, for i virkeligheden er det et meget lille problem. Hvis no-

gen vil have omgang med hinanden på tværs af loven, har de det også, og der kommer meget få sager ud af det. Derfor begyndte jeg at se mig om efter andet materiale, og traf så Nadine Gordimer. Jeg havde allerede læst hendes roman og glemt den igen. Men mødet med hende og samtalerne med hende fik mig pludselig til at tænke på den igen, og det slog mig, at man kunne tage noget af romanens idé og struktur og bruge et dokumentarisk stof ved siden af. Jeg besøgte hende igen og spurgte om hun ville finde sig i det, og det ville hun altså. Vi satte os så ned og skrev en historie på den. Mens vi gjorde det, blev det meddelt fra informationsministeriet, at nu var »World of Strangers« blevet *banned* og måtte ikke sælges. Vi blev selvfølgelig noget hede om ørerne og tænkte at nogen havde fundet ud af, hvad vi lavede. Det var en ret fantastisk situation.

– Ser vi bort fra en evt. ændret politisk situation eller lignende, ville De så have lavet »Dilemma« anderledes nu?

– Måske ikke så meget stilistisk, men nok anderledes i holdningen. I dag ville jeg have lavet en meget stærkere film. »Dilemma« er alt for venlig, den er et forsøg på – i forlængelse af, hvad vi talte om før – at lave en objektiv dokumentarisk skildring. I dag ville jeg nok mere forsøge at køre den ad de kanaler, vi snakkede om, Forman osv. I øvrigt var jeg noget inde på det i mine optagelser. Jeg har faktisk et materiale liggende, som er lavet regulært som interviews, det kom blot ikke med i filmen. Men først og fremmest ville jeg lave filmen stærkere.

– Men er filmen ikke set fra den unge englænders synspunkt, således at dens holdning derigennem er berettiget? Man kan ligesom lettere identificere sig med denne mand – hans reaktioner ligger lidt på linje med vore egne, måske.

– Jeg tror nok jeg ser det på en anden måde, fordi jeg mere tænker på filmens formål. Sådan set blev den nok lavet rigtigt, dengang: var den lavet stærkere, var den også straks blevet udnævnt til en tendentiøs propagandafilm. – Ved at lave den relativt objektiv, tror jeg man fik flere til at acceptere den.

– »Hvad med os« er den svære film nr. to, og betragtes af mange som Deres f a u x p a s. Hvordan er Deres holdning til den?

– Der er ingen tvivl om, at der gik lidt panik i mig, ovenpå successen med »Dilemma«. Nu skulle jeg hu-hej lave en ny spillefilm. Det gik simpelt hen for hurtigt, og der var for mange kompromisser. Der var for mange ting, som jeg for hurtigt accepterede og afsluttede, fordi jeg nu skulle i gang for alvor. Der var også svagheder i manuskriptet, som Panduro ikke på nogen måde kan lastes for, eftersom jeg havde accepteret det. Men der var svagheder som jeg ikke ville have godkendt i dag, men som jeg åd den gang, fordi det var vigtigere for mig at komme til at *lave film,* end hvilken film jeg kom til at lave, og det var sådan set den films dødsdom. For mig har den ikke været forgæves, det var en gigantisk lærestreg.

– Arbejdede De selv med på manuskriptet?

– Jeg havde en idé til en historie – et stof som jeg den dag i dag synes er mægtig spændende – og som jeg præsenterede Panduro for på et møde i »Drop Inn«. Dèr hvor min historie hørte op, begyndte hans, og han skitserede den lynhurtigt på en serviet. På meget kort tid skrev han et manuskript, og på grundlag af det skrev jeg på endnu kortere tid en drejebog. Og så gik vi i gang. Jeg tror nok, jeg skulle have holdt meget stærkere på den oprindelige historie, hvor intentionen og meningen virkelig var til stede for mig. Det korte og det lange er, at den historie gik for stærkt for mig. Det kunne måske være blevet en god film, hvis jeg havde behandlet den på samme måde som mine senere film, og simpelt hen taget mig tiden til det.

– Vil det sige på forberedelsesstadiet, eller gik optagelserne også stærkt?

– Den blev lavet på 32 dage. Der er jo ikke noget odiøst i at lave sin film hurtigt, herregud, Bergman var 27 dage om at optage »Jomfrukilden«, det er kun et spørgsmål om tilrettelægning. Med en ordentlig og fornuftig tilrettelægning kan man lave tre minutter om dagen – det skulle jeg sige, som i dag har haft min firsindstyvende optagelsesdag på »Mennesker mødes«. Nå, det er trods alt ikke et spørgsmål om dårlig tilrettelægning denne gang, men fordi det er en film med 25 forskellige dekorationer og 40 forskellige locations, så bliver situationen jo en noget anden. Det jeg mente var, at stoffet til en spillefilm ikke kan modnes så hurtigt, og så pludselig være der. Jeg tror den film havde premiere mindre end fem måneder efter, at jeg havde haft mit første møde med Panduro. Nu er jeg til gengæld kommet over i den anden grøft, hvor jeg i hvert fald er halvandet år om hver film.

– Hvordan kommer så springet til »Kattorna«, som var en svensk produktion?

– »Kattorna« var en invitation. Den var faktisk en konsekvens af den forrige, for Lorens Marmstedt havde set »Hvad med os« og kunne godt lide den (det mærkelige er, at der findes nogle, som godt kan lide den).

– Følte De Dem begrænset af teaterforlægget. Man kan synes, at teatereffekten undertiden slår for kraftigt igennem, f. eks. i Eva Dahlbecks lange, bekendende monolog i alle kollegernes nærværelse.

– Det er rigtigt, men jeg tror egentlig, at det mindre er den lukkede monolog end det lukkede miljø, der gør, at teaterpræget slår igennem. Man kunne måske have gjort den til mindre teater, hvis man havde brudt med miljøet i højere grad, end jeg gjorde. Men jeg må indrømme, at jeg var stærkt fascineret af tanken om at lave en film, som simpelt hen foregik i ét rum.

– Og dog bevæger De Dem i det rum, så det eksisterer filmisk og ikke teatralsk.

– Det er måske rigtigt nok, men jeg tror, der rent ubevidst sniger sig en eller anden form for klaustrofobisk fornemmelse ned i publikum, som bliver parallel med teateroplevelsen, til teaterrummets atmosfære. Der er ingen frihed i filmen rent rummæssigt, og det er der heller ikke, når man sidder i et teater. Jeg har en følelse af, at dette er en stærkt medvirkende årsag til, at teateroprindelsen kommer stærkere frem end den måske ville have gjort, hvis man havde brudt med rummet. Det er rigtigt, at replikkerne er det teatralske i den, ved deres tilrettelæggelse og sammenhæng, og det, at de falder, når de skal. Mindre i og for sig det, de siger. Det er arrangementet, der er det teatralske ved dem, mens skuespillerne er så dygtige, at replikkerne ikke *lyder* som teater.

– Bortset fra teatret i den, må arbejdet med en enkelt dekoration vel have været en meget spændende erfaring at gøre?

– Filmen var absolut et stort skridt på vejen, for det første fordi jeg fik lov til at arbejde med svenske skuespillere, for det andet fordi jeg overhovedet fik lov til at lave film uden for Danmark. Endelig forekom både stof og tema mig interessant og værd at beskæftige sig med. Og den havde også sin konsekvens, for uden »Kattorna« var der aldrig blevet nogen »Sult«.

– Føler De selv at »Sult« er Deres bedste film?

– Nej, det er »De gamle«.

– Hvordan gik det at samle og koordinere de skandinaviske skuespillere i »Sult«. Følte det som et generende ekstraarbejde?

– Nej, men produktionsarbejdet, det finansielle, var et arbejde som tog en del tid: dette at få stablet et konsortium på benene og få det hele til at flaske sig med dels den svenske filmordning, dels den danske, dels den norske. I dag er det mig fuldstændig ufatteligt, at det kunne lade sig gøre. Det er jo tre vidt forskellige ordninger.

– Hvorimod de meget spredte kunstneriske kræfter var mindre svære at samle . . .

– Det var ikke så slemt, der opstod bare den situation, at jeg i stedet for at have 500 skuespillere at vælge imellem nu havde over 2.000. Men så var der naturligvis visse praktiske ting som dirigerede det, og som gjorde at når jeg først havde taget Per Oscarsson og Gunnel Lindblom til så store roller, faldt det naturligt, ikke bare balancemæssigt, at finde nogle af de andre roller både i Norge og i Danmark.

– Hvordan var samarbejdet med Osvald Helmuth, og hvordan tror De han opfattede sin figur? Egentlig er pantelåneren vel en usympatisk person, men det virker som om Helmuth arbejdede noget positivt og sympatisk ind i den?

– Det sympatiske, som Helmuth og jeg var enige om kunne ligge i manden, var vel hans desillusion. Der var ikke noget tilbage for ham, og det passede godt for Helmuth, som på formidabel vis gled ind i denne parallelsituation, fordi han følte at der heller ikke for ham var så meget tilbage. Han var meget, meget syg på det tidspunkt. Hele hans rolle blev lavet på to formiddage, fordi han simpelthen ikke kunne mere. Men han var lykkelig for den, og jeg var målløs over at han ville. Vi var fra starten enige om at dette ikke skulle være »Osvald Helmuth«, og alligevel er der jo kommet en masse af ham selv, den sene Osvald Helmuth, med ind i rollen. Det må også siges, at den pantelåner, som optræder i min »Sult« er et konglomerat af de mange pantelånere, der optræder i Hamsuns bog. Der henvender han sig jo til adskillige »onkler« rundt i Oslo. Dermed skabte vi en ny personlighed, og hvorvidt han skulle være sympatisk eller det modsatte var altså helt overladt til os selv. Iøvrigt var vi ikke dikteret af noget som helst, vi gjorde som vi ville.

Rollen var vanskelig at lave, af helt andre grunde, idet Osvald i eminent grad var dels en tekniker, dels en solist. Og her skulle han spille sammen med en mand som spillede på intuition, og som i og for sig var solisten i denne sammenhæng. Det var fantastisk svært, bl. a. fordi Osvald ikke var ret god til svensk. Vi havde store problemer med dette, at Osvald som tekniker ville arbejde med stikord. Men Per Oscarsson sagde ikke replikkerne ens hver gang, stikordet kunne derfor pludselig havne midt i sætningen, og Osvald, som ikke havde hørt det, stod så og ventede på det. Det er farligt, når det hele er baseret så meget på teknik, som det var for ham. På den anden side kan det godt have givet os noget ekstra, dette at Osvald pludselig måtte opgive sin teknik og gå mere ind på Pers bane end han måske i virkeligheden brød sig om.

– Nu arbejder De bl. a. med Harriet Andersson, der har en fremtrædende rolle i den nye film. Før var det Gunnel Lindblom og Per Oscarsson. Når De i så høj grad arbejder med udenlandske skuespillere er det så fordi De føler, at det danske skuespillermateriale er for tyndt?

– Nej, det er forkert at sige det er for tyndt, men det er jo oplagt, at så snart man har bidt hovedet af al skam og er parat til at blande sprogene, når det kan lade sig gøre, så får man simpelt hen et større materiale at vælge af. Der ligger ikke nogen diskriminering i dette, bare større muligheder. Lad os tage Harriets rolle; jeg kan roligt sige, at jeg ikke kan forestille mig nogen dansk skuespillerinde, der kunne have klaret hendes rolle i filmen. På den anden side ligger der et stort, latent dansk skuespillermateriale, som slet ikke er udnyttet. Det har jeg også med denne film erfaret, for jeg har fundet et talent, som efter min mening er det største siden Bodil Kjers unge dage. Alle implicerede, som har set den pågældende spille, er målløse, og hun har aldrig spillet film før. Det er Lone Rode, tør jeg vidst godt sige nu.

– Vælger De skuespillere efter den skrevne rolle, eller tilpasser De rollen efter skuespilleren?

– Jeg vælger typen efter rollen og derefter tilpasser jeg rollen efter skuespilleren. Det må vel være sådan, at man ud fra det skrevne søger sine typer, hvorimod man ikke kan presse en skuespiller ind i en form eller en rolle, som han ikke hundrede procent passer.

– Når De skriver et manuskript, tænker De så på skuespilleren?

– I enkelte tilfælde. I en film som denne, der har tredive væsentlige roller, kan man jo ikke sidde og tænke på tredive forskellige mennesker, mens man skriver. I øvrigt har denne film været usædvanlig svær at *caste,* fordi vort udgangspunkt jo immervæk er Schades roman, og vort største problem har været, at vi nu skulle til at materialisere noget, som hidtil helt har været overladt til folks egen fantasi og indre visioner; men det *har* været det store spring at komme og sige til folk, der kender bogen, at sådan ser Sofie Petersen ud, sådan ser Hans Madsen ud osv. Det er jo lidt af en voldtægt.

– Men det kommer vel an på, om man opfatter bogen som et udgangspunkt, eller som noget, der skal illustreres.

– Jeg opfatter bogen som en inspirationskilde, og har en aftale med Schade om, at han til sin tid kan bestemme om der skal stå »Frit efter Schades roman« eller »Efter Schades roman« på forteksterne.

– Har Schade bidraget til drejebogen?

– Han har slet ikke set drejebogen.

– Hvorfor overhovedet »Mennesker mødes«, hvad lokker Dem i den opgave?

– For det første følte jeg mig i overensstemmelse med nogle af situationerne i den, og da jeg mærkede, at den pludselig trængte sig på, så jeg den som en sund fortsættelse af »Sult«, fordi den er dens diametrale modsætning. For det andet fandt jeg ud af, at det ovenpå »Sult« ville være godt at prøve at lave en ting, hvor jeg ikke kom til at se så helvedes højtidelig ud. Hidtil har jeg bildt mig selv ind, at jeg legede med mediet, men det er jo ikke fordi man ud af »Hvad med os«, »Kattorna« eller »Sult« kan se, at der er blevet leget noget videre, selv om der er det. Jeg fik trang til at tage konsekvensen af, at jeg legede, og så *virkelig* prøve at lege.

– Hvordan vælger De Deres opgaver? Man kunne spørge, hvorfor fortrinsvis litterære forlæg og ikke originale manuskripter?

– Det har jeg skrevet om både i Kosmorama og Cahiers du Cinéma. Jeg har et meget næsvis svar på det: jeg vælger ikke opgaverne, opgaverne vælger mig! At jeg har haft litterære forlæg er helt tilfældigt, og det er også tilfældigt, at jeg allerede nu kan se en fortsættelse på det. Jeg må her vende tilbage til noget, der er sagt før: det der tæller er engagementet, og dér kan vi komme videre til en ting som er mægtig væsentlig for mig. Det sker naturligvis for mig som for andre, at der kommer en masse og foreslår film efter bøger. Men for mit vedkommende har jeg måttet konstatere, at i det øjeblik jeg får en bog foreslået fra anden side, så er den simpelt hen *out* for mig, så kan det slet ikke lade sig gøre. Den ideelle situation er, at der først melder sig et stof og derefter erindringen om noget foreliggende. Det var det, der skete med »Dilemma«, men også med »Sult« og med den nye her. Men man kan vende det om endnu en gang og sige, at jeg aldrig læser en roman for at se, om der nu er stof til en film i den.

– Deres internationale orientering er påfaldende i det hjemlige miljø. Rent praktisk er De mere udadrettet end de fleste andre herhjemme. Skyldes det utilfredshed med vilkårene eller noget helt andet?

– Det er nok mere en svaghed end en styrke, selv om det måske tager sig ud som det sidste. Det skyldes måske at jeg ikke føler mig særlig miljøbundet, hvilket jeg betragter som en svaghed. Jeg ville aldrig kunne lave en film som »Weekend« eller »Der var engang en krig«, som er fantastisk bundet til Danmark, til dansk miljø og mentalitet, fordi jeg føler, at jeg enten ikke har den nødvendige afstand til alt det eller også *for* stor afstand til det. Jeg mangler det nødvendige overblik.

– De internationale kontakter på det rent praktiske plan, hvad har de betydet for Dem, dels kunstnerisk, dels økonomisk?

– Økonomisk har de betydet, at jeg er kommet ind i co-produktionsgængen; det kunstneriske og det økonomiske hænger her nøje sammen, fordi jeg nu er kommet i den situation, at jeg kan lave nogenlunde hvad jeg vil, og tage den tid jeg vil. Endelig. Jeg havde intet hastværk på »Sult« og har heller ikke haft det på denne her. »Mennesker mødes« skulle have været afsluttet den 15. juni og nu skriver vi den 30., men ingen siger noget. Jeg tror, jeg har en vis praktisk sans – ikke forretningsmæssig sans – men en flair for sammenstykning og lignende. F. eks. var konsortiet, som stod bag »Sult« min idé. Det var en plan, som måske til en vis grad kun kunne eksistere på grund af naivitet fra min side, men som alligevel lod sig gennemføre, fordi jeg havde et vist indblik i de forskellige lan-

des filmordninger, og kunne se hvordan tingene kunne stykkes sammen. Jeg fandt de rigtige folk og førte dem sammen, og det er noget, jeg gerne vil køre videre på.

– Vi ville have spurgt Dem, om De ville fortsætte med at producere film selv, og om De følte, at dette gav større frihed, eller om det snarere var en ekstra, distraherende arbejdsbyrde. Nu har De næsten besvaret spørgsmålet.

– »Dilemma« var jeg nødt til at producere selv, det var nødvendigt, fordi det hele var så hemmeligt. »Hvad med os« var jeg medproducent på, fordi ingen ellers ville lade mig lave film. Det samme var tilfældet med »Sult«. Jeg kunne godt komme til at lave film, bare ikke »Sult«. Hvis jeg ville i gang med »Sult«, måtte jeg stille mig op og bevise at jeg *ville* lave den, bl. a. ved at skabe det økonomiske samarbejde og selv være med i det. Denne situation har måske lært mig det praktiske håndelag, den har tvunget mig til indsigt i den danske filmordning, og lært mig, hvordan jeg skulle bruge den rigtigt. For seks-syv år siden faldt det mig ikke ind, at jeg nogensinde i søvne skulle kunne etablere finansieringen af en spillefilm. I dag er situationen vel den, at selve finansieringen ikke længere er noget praktisk problem. Hvorimod det at rejse penge til en kortfilm næsten er håbløst.

– Men er det ikke en byrde selv at være producent?

– På de tre første – vi springer »Kattorna« over her – var det simpelthen nødvendigt, men allerede på »Sult« fik jeg Sandrews som medproducent, og fik en mand fra selskabet udleveret som deres repræsentant i konsortiet. Det er en ung svensker, Bertil Olsson. Han og jeg kom meget fint på talefod og fik på et tidligt tidspunkt et fortroligt forhold til hinanden. Jeg gjorde så det, som måske i første omgang var en chance, og igen lidt naivt, at jeg bad ham om ikke alene at repræsentere Sandrews, men også mig. Da han også var produktionsleder på filmen og skulle køre hele det praktiske maskineri, var det mægtig smart for mig bare at overlade det hele til ham, hvorved han fik en majoritet i forhold til nordmændene. Vi kom til at bestemme det hele selv, mens han ikke kunne foretage sig noget som producent uden at spørge mig. Og da han formelt havde majoriteten, kunne det hele køre. Han er fantastisk dygtig, den bedste man kan tænke sig til et sådant samarbejde. I »Mennesker mødes« har vi gjort præcis det samme. I »Sult« havde jeg 33$^{1}/_{3}$ pct., her har jeg 25, men jeg føler mig ikke et sekund som producent. Der har endnu ikke været diskussioner eller uenighed, og hverken Sandrews eller Nordisk har ønsket at kontrollere, hvad jeg laver. Nordisk Films direktion har ikke set en meter af denne film. Sandrews' direktør har været hernede i anden anledning, og så gik han op og så to ruller i biografen, fordi vi nu tilfældigvis kørte dem. Der er en så kolossal frihed, at det bestemt ikke er nogen belastning selv at have 25 pct. i foretagendet. Man har jo tallene oppe i hovedet, enten det er ens egne penge eller ej. Der er dog den fordel ved det, at hvis budgettet overskrides, kan de andre ikke rigtig komme og være forargede, fordi man selv må være med til at tage følgerne.

– Vi snakkede lidt om Forman og »Masculin-Féminin« som mulige spillefilmsforlængelser af Deres senere kortfilm. Kunne De tænke Dem at lave en spillefilm i den stil over et dansk emne?

- Den film jeg laver i øjeblikket, er så fjernt fra det som den overhovedet kan være. Den er jo også langt væk fra »Sult«, som på en anden måde havde noget af det, fordi Per Oscarssons metode, hans måde at spille på, simpelthen lagde op til, at man skabte situationer på stedet. Der var lidt, men dog noget. Per klager over, at der ikke var nok. Jeg kunne forestille mig, at jeg på et eller andet tidspunkt ville føle at jeg igen må lave en modsætning til det, jeg netop har lavet. Nu bliver der ikke tale om den næste. Det er jo ikke nogen hemmelighed, at det skal være Sandemoses »Klabautermanden«, og med den vil jeg koncentrere mig om kort og godt at fortælle en historie.

– Den bog rummer altså også et stof, som har trængt sig på Dem?

– Det gør den, præcis på samme måde som den næste igen; jeg tør vist godt sige nu som en kendsgerning – selv om det altså ligger et par år frem i tiden – at det bliver en film som skal baseres på stoffet i Panduros »Fern fra Danmark«.

– Så er vi tilbage i identitetsproblemet . . .

– Ja, men på en anden måde. Identitetsproblemet i »Sult« er mere den yngre mands, mens det i denne gælder den modne mands identitetsproblem.

– Hvordan kom samarbejdet med Komeda i stand, er det noget som skal vedvare?

– Han skal lave musik til »Mennesker mødes« og forhåbentlig også være med videre fremover. Komeda var oppe og spille i »Montmartre«, hvor Jørgen Leth præsenterede mig for ham. Da jeg er temmelig interesseret i jazz, spurgte jeg om han kunne tænke sig at lave musik til »Hvad med os«, og så fortsatte vi fra den. Jeg nåede »Sult« og der for en fanden i mig da jeg spurgte, om han også ville prøve sig på den; det var jo et spring ud i det uvisse, fordi han også her ville arbejde med moderne musik. Jeg

Lone Rode debuterer i »Mennesker mødes . . .«. Instruktøren spår et gennembrud.

synes, han løste det fantastisk. Sådan begyndte det, og den ene film tog den anden. Der er flere grunde til det. Vi klinger mægtig godt sammen og har det samme syn på tingene, også i et så vigtigt spørgsmål som *hvor* der skal være musik i en film – det er en stor ting. Også hans arbejdsform passer mig godt. Det er en fordel for mig, og jeg tror egentlig også for ham, at han ikke kan et ord dansk. Han kan iøvrigt meget lidt tysk og engelsk, så det er en meget underlig måde vi snakker med hinanden på. Men det betyder at han, fordi han er så seriøst arbejdende, må bruge en fantastisk masse tid på at komme ned i stoffet; han må have hver eneste lille detalje forklaret. Vi kører filmen i klippebordet, stopper, kører tilbage, og kører igen, og bruger vel omkring to uger bare på at få ham ind i stoffet. Og man ville aldrig få en dansk komponist så godt ind i det, selv om han forstod hvert eneste ord der blev sagt. Den seriøsitet, Komeda lægger i sit arbejde, som allerede er nævnt, er utroligt smittende, idet han samtidig bliver en af de allerførste som ser filmen på et meget fremskredent tidspunkt. Derved bliver han en mægtig god kritiker. Jeg kommer simpelthen til at bruge ham som en slags *advisor,* fordi han ganske spontant siger: det her er noget skidt. Jeg får på mægtig god måde nogle tips om, hvor der er svage ting. Endelig er han den eneste komponist jeg kender, ja, overhovedet har hørt om, som insisterer på at være med ved mixningen af filmen. Nå ja, siger man så, han skal være til stede for at beskytte sin musik. Nej, han skal ej, han betragter kun musikken som sit bidrag til hele lydsiden. Hans musik eksisterer ikke uden de andre lyde, og han føler sig medansvarlig for hele lydsiden. Han beskytter ikke musikken ved at sætte den op i styrke her og der, men sidder og siger »ned med det, ned med det«, »dæmp her«, »sørg for, at det ikke bliver for kraftigt« osv. Han er mægtig kritisk over for lyde i det hele taget, og peger de grimme ud, når han synes de ødelægger stemningen. Jeg hører ikke selv særlig godt, også derfor er han en styrke for mig. Det går så vidt, at Komeda er ligeså kritisk og ligeså kompromisløs når det drejer sig om de ruller i mixningen som overhovedet ikke indeholder musik. Han bliver siddende og hører dem igen og igen, og på mixningsstadiet er man faktisk temmelig træt og udkørt efter de tre måneders optagelser og halvanden måneds klipning, så det er en kolossal hjælp at have en mand i mixerummet, der har kræfter til gang på gang at gå rullerne igennem.

– Især fordi lydkvaliteten i danske film som regel er så fortvivlende dårlig. Det virker som om man nu koncentrerer al omhu omkring billedet, fotograferingen, og helt svigter lydsiden. Hvordan kan det være?

– Man betragter den ikke seriøst nok. Den er ikke vigtig nok. Lyden er vel kommet dertil, hvor billedet var for tyve år siden, bare det bevægede sig var det godt, ikke? Nu har jeg iøvrigt en fortrinlig tonemester, Erik Jensen, så jeg er godt kørende. Ham har jeg arbejdet med lige siden »Hvad med os«. Han arbejder meget kritisk og kommer hele tiden med forslag og indvendinger.

– Vil det sige, at De helst arbejder med de samme folk?

– Meget gerne; når man én gang har fået et klaver til at spille, er det meget svært at skifte ud.

– Nu siger De, at Komeda er en god kritiker for Dem. Har kritikken betydet noget for Dem, positivt eller negativt?

– Helt ærligt, ikke ret meget. Det er meget mere den kritik, jeg har fået på tomandshånd, der har spillet en rolle for mig, måske af medarbejderne, måske af kritikere jeg kender, der bagefter har diskuteret filmen med mig. Det betyder f. eks. meget mere for mig hvad Klaus Rifbjerg bagefter har sagt mig om filmen end hvad han har skrevet om den i avisen. Jeg har meget mere ud af at få tingene at vide på den måde. Så er der naturligvis kritikere, hvis mening jeg er spændt på – men det er den direkte kritik der betyder noget, og navnlig oplevelsen af filmen med publikum på, fordi man gennem dets reaktion eller mangel på samme får en fantastisk stærk kritik. Man forregner sig jo ustandselig, man tror man er morsom og så er der ikke en der trækker på smilebåndet, man tror man er sørgelig og så skriger de af grin. Det hænger selvfølgelig sammen med, at man under arbejdet mister eller ikke kan holde afstanden til stoffet, dermed mister man også vurderingsevnen, og så tager man fejl. Ofte er det en lettelse, fordi folk morer sig over noget, man ikke havde regnet med var *så* morsomt, men ligeså ofte kan det være det modsatte. Det er den ene form for kritik som betyder noget, den anden er den gentagne bemærkning om en eller anden bestemt ting – som man iøvrigt ofte godt selv er klar over. Avisanmeldelserne er, når det kommer til stykket, ofte meget mere analyser end regulær kritik. Men den indgående analyse er man bare ikke i stand til at tage lige på det tidspunkt – hvorimod den måske kommer til at spille en rolle et par år efter. At læse f. eks. Niels Barfoeds kritik af »Dilemma« i »Information«, hvor han var på det tidspunkt, fik jeg noget ud af – jeg læste den igen her for ikke så længe siden. Men lige efter en premiere er man alt for hudløs til at få noget ud af det. Ulrichsens anmeldelser interesserer mig ikke så meget mere, fordi de er så humørprægede – hvis Ulrichsen er i dårligt humør, skriver han ikke partout dårligt om filmen, men bare en dårlig anmeldelse. Det var f. eks. tilfældet med hans anmeldelse af »Sult«.

– Mærker De selv en stilistisk stræben i Deres film, har De bestemte forestillinger om en stil, en udtryksform, som De arbejder Dem henimod?

– Ikke noget ensartet fra film til film. Jeg vil meget nødigt have, at man skal kunne se på en ny film af mig, at dette er Henning Carlsen. Selv kan jeg da godt se, at der f. eks. i min nye film er karaktertræk, der går både to og tre film tilbage, noget som er mit fingeraftryk – det kan man ikke gøre sig fri af – men hvad stilen angår føler jeg, at den meget mere ligger i emnevalget og engagementet end i formuleringen. Stilen bliver lagt i det øjeblik, man beslutter at lave en film af de og de grunde. Stilen er ikke for mig nærbilleder eller totalbilleder, hurtig eller langsom klipning, sort-hvid eller farve. Stilen er engagementet. Antonioni kender vi fra film til film, ikke alene fordi han stort set arbejder med det samme tema, men fordi han stræber efter at lave sine film på den samme måde hele tiden. Truffaut derimod, er vanvittig forskellig fra »Ung flugt« til »Fahrenheit 451«.

– De talte før om at tænke tingene igennem, om det fascinerende i at se en film med publikum på, og man kommer til at tænke på Truffauts provokerende udtalelse om, at han tænker på publikum, når han optager filmen – dvs. som en ekstra disciplin han pålægger sig selv, fordi det er af betydning for ham at tingene virker efter hensigten. Har De det på samme måde?

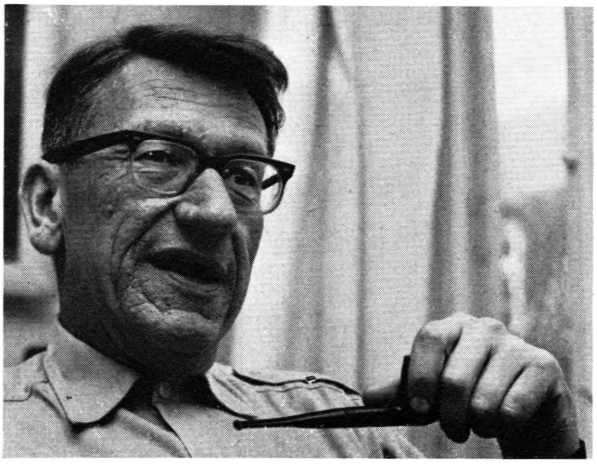
– Det er klart at man tænker på, hvordan det vil virke når man arbejder med sit medium – jo, jeg tror, det er rigtigt at man har den fornemmelse: kan dette nu ses, kan dette nu opfattes? På den anden side arbejder vi i den aktuelle film på en måde så effekten ikke bliver entydig, tingene vil blive opfattet forskelligt. I den enkelte overvejelse, den enkelte optagelse kan man næppe gå længere end til det, at her vil man f. eks. have folk til at le. Hvad man iøvrigt har at give publikum, og det man iøvrigt forestiller sig at publikum skal opleve, det må man have tænkt sig på et meget tidligere stadium. Det indgår ikke i den enkelte optagelse. Men selvfølgelig skal man tænke på sit publikum – Truffauts udtalelse opfattes vel mest provokerende når den misforstås, og man forbinder den med et element af tvang.

Båndoptaget og redigeret af Øystein Hjort og Morten Piil.

Filmindeks, se Kosmorama 38 (filmene 1949–1958) og Kosmorama 79 (filmene 1959–1966).

*) Omtalte film optræder ikke i filmindeks. „Around the World, Around the Clock", 42 min., produceret for Danfoss 1958–59, skal kronologisk placeres mellem „Et knudeproblem" og „Souvenirs from Sweden".

CLOSE/UP



Efter redaktionens slutning modtog vi meddelelsen om Theodor Christensens død den 2. september. Theodor Christensens betydning for dansk kortfilm kan endnu næppe vurderes i sit fulde omfang, men »Kosmorama« vil vende tilbage til hans produktion og hans virke som pædagog i kommende numre.

KOSMORAMAS FILM-QUIZ

Fra nu af vil der i KOSMORAMA regelmæssigt blive stillet læserne et eller flere spørgsmål i forbindelse med det løbende repertoire. Spørgsmålene vil i højere grad stille krav til opfattelses- og kombinationsevnen end til hukommelsen og den filmhistoriske kundskab, selv om en vis filmisk baggrundsviden naturligvis forudsættes. Blandt de rigtige besvarelser udtrækkes en vinder, som præmieres.

1. spørgsmål: I hvilken replik i *Jean-Luc Godards* »Masculin-Féminin« findes der en hentydning til *Jean Renoirs* »La Règle du Jeu« (»Spillets regler«)? – Præmie: en flaske whisky.

2. spørgsmål: Hvor i »Jeg er sgu min egen« hentydes der klart til *François Truffauts* »Jules og Jim«. – Præmie: et års-abonnement på KOSMORAMA.

SAMMENSLUTNING AF FILMKRITIKERE

I forsommeren stiftedes en Sammenslutning af Danske Filmkritikere. Formålet med den nye forening er »at give danske filmkritikere mulighed for at mødes og drøfte filmkritiske og filmæstetiske emner til højnelse af den danske filmkritiks niveau og iøvrigt optage enhver virksomhed med faglig tilknytning til filmkritik«. (Vedtægternes § 1). Foreningen vil hvert efterår efter en afstemning offentliggøre en liste over »årets 10 bedste film« (i lighed med New Yorker-kritikerne); det vil først og fremmest være denne kåring, der vil have interesse for offentligheden. Den anden og største del af sammenslutningens virksomhed bliver mere intern; man vil arrangere diskussioner, filmaftener, møder med udlændinge, forbedre den elendige kommunikation kritikerne imellem – kort sagt forsøge at skabe et filmmiljø. Forhåbentlig bliver foretagendet dog ikke mere lukket, end at der vil vise sig kraftige dønninger efter diskussionerne i medlemmernes offentlige udfoldelser.

I sæsonen 1962–63 arrangerede Filmmuseet i biblioteket i Vestergade en halv snes aftener med filmdebat for særligt interesserede. Som alle den slags offentligt arrangerede diskussioner var aftenerne meget ujævne, men møderne skabte en lang række frugtbare kontakter mellem filmentusiaster, og der findes stadig spor efter dette spæde forsøg på at skabe et filmmiljø i København.

Nu gøres forsøget altså igen, ganske vist under en anden form. Men selv om arrangementerne i første omgang kun skal være for udøvende kritikere, skal det dog understreges, at sammenslutningen er dannet på bred basis uden speciel tilknytning til Filmmuseet, bestemte organisationer eller kliker. Sammenslutningen »optager enhver, der er beskæftiget med filmkritik ved aviser, tidsskrifter, radio, TV m. v.« (Vedtægternes § 2). Sammenslutningen ønsker ikke at konkurrere med den allerede eksisterende »Foreningen af københavnske Filmmedarbejdere«, der fortsat vil uddele de årlige Bodil-statuetter.

Den ny sammenslutnings adresse er »Sammenslutningen af Danske Filmkritikere« c/o Niels Holt, Colbjørnsensgade 16 st., København V.

Frederik G. Jungersen.

PACHT I PARIS

»1908 efter Kristi fødsel kan nu og da forekomme filmhistorikeren at tilhøre en lige så fjern fortid som 1908 før Kristi fødsel«, skrev *Erik Ulrichsen* engang. Og med rette. Den tidligste filmhistorie henligger af mange årsager i et næsten totalt urtidsmørke, sammenlignet med den oplysning vi har om næsten al anden kulturel aktivitet fra samme periode. Enhver oplysning, hvor den end måtte forekomme, og hvor spinkel den end kan synes, må derfor ikke kasseres uprøvet. Derfor heller ikke nedenstående citat, som jeg af andre er blevet gjort opmærksom på, og som skal læses i tilknytning til *Marguerite Engbergs* artikel »De første danske filmforevisninger«, »Kosmorama 34«), undertegnedes egen artikel »Lars Peter Elfelt« »Kosmorama 66«) samt indlæggene i anledning af artiklen »Løvejagten på Elleore« (»Kosmorama 73, 74, 75«).

Citatet hører hjemme i *J. J. Ipsens* erindringsbog »En utopists historie« p. 132. (Woels Forlag *(Cai M. Woel)* 1926), og selv om citatet kun taler om køb af film (med prisangivelser) giver det måske forklaringen på, hvordan *Vilhelm Pacht* erhvervede sig sit forevisningsapparatur, hvilket hidtil har været uklart. I sin artikel skriver Marguerite Engberg kun: »Pacht fik fat i et forevisningsapparat og nogle film«. Den i teksten omtalte »Direktør« kan naturligvis kun være den ene af brødrene *Lumière*.

Her er så citatet:

»Det er bleven sagt at Frankrig altid er forud med en Idé, og bagud med en Handling. Det skal ogsaa være de fattige Opfinderes Land. Her mindes jeg da jeg første Gang saa levende Billeder, eller Film som vi siger nu. Det var sammen med *Vilh. Pacht* og vistnok i 1896; jeg var Tolk for ham henne i Parisernes første Filmsteater, der laa paa Boulevard Saint-Martin. Billederne flimrede fælt; bagefter var vi hjemme hos Direktøren, og Pacht købte en Del af de bedste, til Priser der saa vidt jeg husker ikke oversteg 150 Francs pr. Film. De blev senere foreviste i en Barak paa Raadhuspladsen*) eller rettere Halmtorvet i Kjøbenhavn, som det hed den Gang.

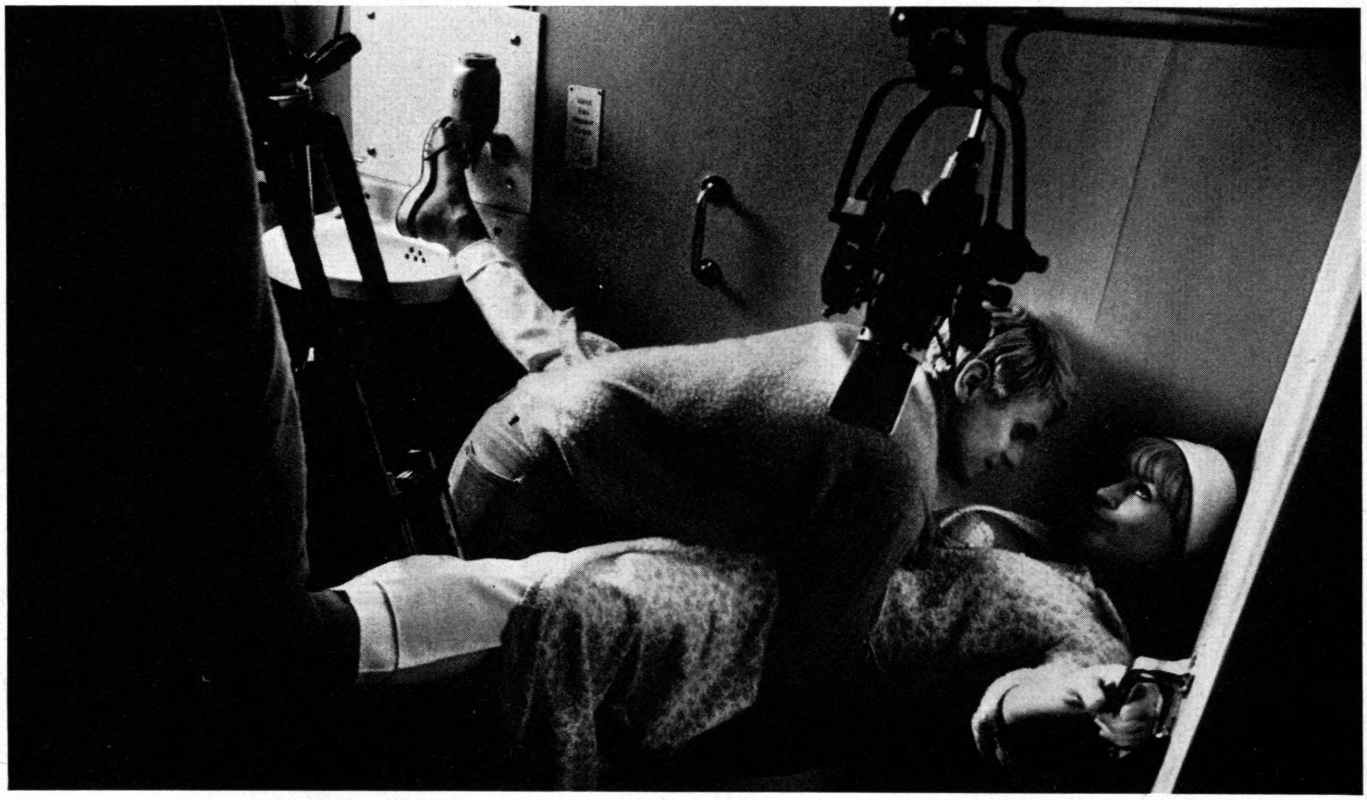
Et gammelt ord siger: »Når Paris tager sig en Snus Tobak, nyser hele Verden – – –«

John Ernst.

*) »Panorama«.

"MENNESKER MØDES"

scene 27: toilettet, miraklet.



»MANUSKRIPTET ER BLEVET TIL PÅ EN MEGET USÆDVANLIG MÅDE. DER FINDES I VIRKELIGHEDEN FEM STADIER: FØRST SCHADES BOG, SOM POUL BORUM (DER VAR I FÆRD MED AT SKRIVE EN BOG OM SCHADE) OG JEG GENNEMANALYSEREDE I LØBET AF 2—3 MÅNEDER. VI FANDT UD AF AT BOGEN IKKE HAR NOGEN EGENTLIG STRUKTUR; VORT MÅL BLEV ALTSÅ AT SKABE EN SÅDAN STRUKTUR, HVORFOR VI KONCENTRERede STOFFET NOGET, OG ELIMINEREDE NOGLE AF BOGENS PERSONER. DETTE ARBEJDE RESULTEREDE I 150 STIKORD, SOM VI SKREV NED EFTERHÅNDEN. HVERT STIKORD DÆKKEDE EN SITUATION, EN SAMTALE, ET SKÆNDERI ELLER EN SEKVENS. VED AT BYTTE OM PÅ STIKORDENE NÅEDE VI EFTERHÅNDEN FREM TIL EN STRUKTUR, HVOR VI DELS HAVDE DEN ØNSKEDE KONCENTRATION AF STOFFET, DELS FORLØBET. PÅ GRUNDLAG AF STIKORDENE SKREV POUL BORUM 150 DIGTE; HVERT DIGT FORTOLKEDE BOGENS ATMOSFÆRE OG ANGAV DEN STEMNING, VI VILLE OPNÅ I FILMEN. DET VAR IMIDLERTID IKKE NOGET MAN KUNNE GÅ TIL FILMFONDEN MED, SÅ JEG SKREV EN »VEJLEDNING I LÆSNING AF POUL BORUMS DIGTE«. DIGTENE OG »VEJLEDNINGEN« BLEV SENDT SAMLET TIL FILMFONDEN, OG OPNÅEDE STØTTE. OVER DIGTENE OG »VEJLEDNINGEN« SKREV JEG AF PRODUKTIONSMÆSSIGE GRUNDE EN DREJEBOG, HVOR HVER ENESTE DETALJE ER TAGET MED, HVER ENESTE SCENE BESKREVET. DENNE DREJEBOG ER SIDSTE FASE. DEN ER FORSKELLIG FRA ENHVER ANDEN DREJEBOG, JEG NOGENSINDE HAR STØDT PÅ, VED FØRST AT SLUTTE PÅ SCENE 1232! ALLIGEVEL REGNER JEG MED AT FILMEN KOMMER TIL AT LIGGE ET STED MELLEM 90 OG 100 MINUTTER . . .«

– Vi dør, sagde hun igen, – vi dør – hvorfor skulle jeg så ikke sige Dem mit navn inden?
Det var som en rystelse indvendig i ham, det var, som noget t r a k i ham, han følte det vel, men hans hoved havde ingen rigtig bevidsthed om det, før det var sket, og han stod inde i damernes toilet-rum sammen med hende, og hun drejede låsen om – den skive, hvorpå der stod »optaget« – »fri« – stod lidt og så sig om, lukkede porcelæns-skålens låg med et raskt, blødt tag – han havde set skinnesvellerne og stenskærverne rase forbi neden under hullet, som førte ned til den frie luft – s å tydeligt havde han set kilden med forårsblomsterne i den våde, friske jord under sit ærme – og gav sig hen til ham med sin åbne mund og hele sit vidunderlige ansigt i den dybeste, vildeste, friskeste forårsekstase her midt på jernbanelinjen mellem København og Korsør, mens hjulene hamrede i skinnerne og blodet suste og slog i Hans Madsens hjerte, og han følte hendes gøre det samme, og toget passerede et skinnekryds ved stationerne, og de hørte klokker ringe i telegrafapparaterne, og han mærkede hendes hår kildre hans kinder, og rystelserne i toget, når skiftesporerne tog fat i det, forplantede sig til dem med en lille rystelse, der dog ikke formåede at ryste dem så stærkt sammen som den indre rystelse, Sofia Petersen og han gav udtryk for, mens hun lå tilbagelænet på låget over skålen, og der gik snore fra hendes øjne til hans, hvorpå der hang friske forårsvioler.
Inden Korsør fik hun redt sit hår og sprøjtet lidt vand i ansigtet på sig selv og ham og fik tørret med et lommetørklæde – d e t er lommetørklædet, sagde hun, – d e t kommer fra en drøm, som var rigtig.

27) toilettet, MIRAKLET

der er ikke særlig meget plads
på de danske statsbaners togs
toiletter

ikke særlig
meget plads

hvordan kan man så
få hele verden
proppet derind – ?

det er et MIRAKEL!

vindu på klem
luftdrag telefontråde-
spejlet
hvad ser vi
en hånd på en skulder
pigens hår-
håndvask
hofter
hænder

lille wc-kumme
håndtag værsgo og skyl
kvindebanelegeme tilbagebøjet
skønt

spredte ben
og dérnede
suset af skinner
suget
hullet
værsgo og skyl

dækket
dækket en krop
kroppen er dækket
af Hans Madsen.

der er ikke særlig meget plads
men det går.

vredt bankes der på døren ruskes
der i døren
kvinders vrede stemmer
damer udenfor
Tænk at de ikke . . .
Nu har jeg stået . . .
Moar jeg ska . . .

Luften vinden telefontrådene
spejlet skyggerne vasken
væggene kummen
EEN KROP (Sofia: Vi dør –
EEN VERDEN vi dør –
vi blir borte!)
et tog
sikke meget
der kan være
på et togs toilet
(luften
er fuld af roser)

Det er Sofia, der smækker låsen indefra på toilet'et – udefra: »optaget!«
det er Hans, der lukker låget på porcelænskummen, efter at have set svellerne og stenskærverne rase forbi nede i hullet –
og det er Sofia, der langsomt trækker lynlåsen foran i sin kjole ned – –
mens toget æder sig frem over svellevejen over Sjælland –
og det er Hans der åbner vinduet på klem så man netop ser de gyngende telefontråde udenfor –
og det er Sofia der lægger sig bagover på kummen –
mens ledet går ned i en vejoverskæring –
og det er Hans' ansigt, der kommer ind over Sofia's –
mens flere koner og mænd står udenfor og banker på –
og Sofia hvisker i øret på Hans: »Vi dør – vi dør!«
og stationsforstanderen på en lille station gør honnør mens toget bruser forbi – og stemplerne går – og toget kører over et skiftespor – så Hans og Sofia rystes og holder sig fast og Sofia knuger ham ind til sig mens han blir stille og klokkerne ringer fra ledet udenfor der går op endnu mens toget suser forbi – og Hans trækker Sofia op for at stå så de ser hinanden dybt ind i øjnene, mens trådene udenfor netop gynger fra hendes øjne til hans.

27.
286. INT. LOC. TOG.
Mellemgang mellem to vogne – Sofia og Hans ind på toilet.
INT. TOILET. Studie.
287.
Nær af Sofia – saligt blik – tilt til hendes hånd, der slår låsen for.
INT. LOC. TOG.
288.
Nær af lås udefra – drejes på »optaget«.
289.
Hullet i kummen – svellerne der suser forbi nedenunder – låget vippes for.
INT. TOILET. Studie.
290.
Som 289 – klip idet låget vippes for hullet – tilt til Hans, idet han drejer sig mod vinduet.
291.
Nær af Sofia, idet hun med den ene hånd begynder at trække sin lange lynlås foran i kjolen ned.
292.
Supernært følgebillede med lynlåsens »slæde«.
EXT. FRA TOG AF TOG.
Sjælland. DAG.
293.
Tilsvarende nærbillede flyvende lige over »næsen« på lokomotivet – tilsvarende virkning af skinnerne, der ædes op af toget.
INT. TOILET. Studie.
Bagprojektion.
294.
Sofia hænger kjolen på dørens knage – pan til Hans, der åbner det matterede vindue på klem, så man netop aner de gyngende tråde udenfor.
295.
Sofia lægger sig »ned i billedet« henover kummen.
EXT. LOC. SJÆLLAND.
APRILSVEJR.
296.
En bom ved en jernbaneoverskæring gå ned i tilsvarende – eller modsvarende – bevægelse.
INT. TOILET. Studie.
297.
Hans Madsens ansigt kommer ind »over« Sofias – hendes arme tar imod ham.
EXT. LOC. KØRENDE MED TOG.
298.
Bufferne mellem to vogne –
EXT. TOG FRA BIL.
299.
Stempelstænger i maskineriet.
300.
Nær af skorstenens »pust«.
SJÆLLAND. DAG.
301.
Tilsvarende 293 – toget over et skiftespor.
LOC. FRA TOGET.
302.
Sammenkoblingen mellem to vogne »gir sig« ved passagen af skiftespor.
INT. LOC. MELLEMGANG.
303.
(Som 286)
Flere folk som står og banker på og rusker i toiletdøren udefra.
INT. TOILET. Studie.
304.
Ganske nær af Sofia, der hvisker i hans øre –
Sofia:
Vi dør – vi dør – vi dør!
LOC. FRA TOG (drassine).
305.
Stationsforstanderen på lille station gør honnør, mens toget glider forbi.
SJÆLLAND. DAG
306 – a la 301 – men ikke magen til.
LOC. FRA TOG.
307.
som 303 –
flere er ved at snuble p. g. a. rystelserne.
INT. TOILET. Studie.
308.
Sofia og Hans rystes også – hun holder fast på ham – han blir stille –
(klokker udefra)
EXT. LOC. SJÆLLAND.
309.
som 296 – bommen går op *endnu* mens toget suser forbi.

hva mæ´ filmkunstneren

JOHN ERNST

... MINE KRITIKERE KASSEREDE MIG SOM REVYDIGTER I STARTEN. TYVE ÅR SENERE FORTALTE DE MIG, AT *DENGANG* KUNNE JEG SKRIVE VERS. FOR TYVE ÅR SIDEN FIK JEG MIN STØRSTE FIASKO MED DANMARKSFILMEN. I DAG BETRAGTES DEN SOM EN KLASSIKER. SÅLEDES ER DET KUN ET GODT TEGN, AT JEG OGSÅ BLIR KASSERET I DAG, DET ER I HVERT FALD DEN FØRSTE BETINGELSE FOR AT BLIVE ANERKENDT OM TYVE ÅR ... *(interview, Information, 1956).*

Det er let nok at kalde PH en provo af garderhøjde, hvem det lykkedes at tildele Mor Danmark flere effektive hak i tuden end tidens forkælede og uartikulerede fattigmandsanarkister nogensinde vil kunne formå i samlet flok. PH er blevet belemret med mange karakteristikker i denne stil i årtiernes løb, og de er allesammen lige intetsigende. Det er vel også let nok at køre frem med en i og for sig berettiget kritik af PH fra hver sit lille specialfelt, og kan man gøre det uden fagidiotens nedladenhed og irriterende skyklapper, er der ingen grund til at holde igen på indvendingerne. Det er straks meget, meget sværere at gøre rede for, hvori det PHske *særpræg* består. For mens specialister på hvert eneste af de felter, PH maste sig ind på »uden forlov«, muligvis kan argumentere overbevisende for, at det ikke var *dér,* han fik sin afgørende og blivende betydning, er der det ejendommelige ved fænomenet PH, at de fleste er rede til at indrømme, at det er svært for ikke at sige umuligt at nævne nogen anden *enkeltperson,* som har haft en lige så gennemgribende indflydelse på dansk åndsliv i dette århundrede. Herunder også den politiske del, selvom han aldrig engagerede sig partipolitisk. På samme måde ville han måske også have præget dansk film allerede ved sine krav om realisme, sandhed og frigjorthed, altså også selvom han aldrig havde set bare skyggen af et filmkamera.

Mange har som noget typisk PHsk peget på den velgørende afslappede holdning til problemerne, hvorved han adskilte sig fra de fleste af sine meningsfæller.

Men denne på samme tid tolerante og anti-autoritative, afslappede og anti-puritanske, fornuftsdirigerede og alligevel varmt engagerede holdning, der næsten altid udmærkede sig ved kritisk årvågenhed og en velgørende sans for proportioner – der af mange blev opfattet som utålelige kværulanterier – siger vel først og fremmest noget om *formatet.* Formatet mere end særpræget (omend formatet også er en del af personligheden).

Mange af PHs kritikere, som ikke forstod baggrunden for hans selvvalgte opgaver, bebrejdede ham, at han vedblev at sige det samme. Men PH gav bolden tilbage med et: »Det gør de også – og ingen af dem har sat ringe i vandet ... Det er *de andre,* der dikterer os vore opgaver, og udviklingen kan som bekendt også gå baglæns. I hvert fald har den stået stille siden *Hitler;* derved bliver ting, som skulle være grånede, stadig aktuelle. Nu ser vi, at katolicismen breder sig i Danmark, og vi læser i »Politiken«, at *Tom Kristensen* tar afstand fra *Freud.* Ikke en afstandtagen, der, grundet på ny viden, peger fremad, men en afstandtagen, der kun er et tilbageskridt ... Hvad kærligheden angår, er det 19. århundrede det mørkeste i historien. Så det er måske ikke så mærkeligt, at vi, der kun kommer hundrede år efter, stadig er så optaget af de seksuelle problemer – selvom det faktisk er os imod ... Der er mange dristigere ting, jeg hellere ville tale om, det lader sig blot ikke gøre. Tiden er ikke moden.« (Interview 1956).

Måske var det, som gav PH hans centrale position i dette århundredes danske åndsliv nogle i og for sig hverken særlig nye eller særlig originale ideer, der byggede på fornuft og logik, i forbindelse med et alsidigt og afgjort kunstnerisk talent og en god portion viden. Han var i bedste forstand den sunde fornufts og rimelighedens fortaler i »denne elskværdige underafdeling af Preussen« (PH om Danmark), som endnu var snøret ind i korset og levede på en samling luvslidte nationale symboler, tåbelige æresbegreber, fordomme, religiøse anakronismer og en forkvaklet moral, der kunstnerisk gav sig udslag i en forskruet og krampagtig formalisme, og filosofisk i allehånde former for metafysik, som efter en vis tids brug er i stand til at gennemhulle ethvert menneskes gode forstand og sunde dømmekraft. Han kunne have været *Voltaires* eller *Benjamin Franklins* samtidige, og han ville have befundet sig vel derved. Til syvende og sidst var han ganske enkelt en talentfuld og relativt optimistisk oplysningsmand af den gamle, liberale skole.

Det kan derfor ikke undre, at PH med sine ideer om folkelighed og demokrati også måtte prøve kræfter med filmen. Især tredivernes filmtilstande, de mørkeste i dansk films historie, var så miserable, at de naturnødvendigt måtte udfordre en mand som PH. Europa stod i flammer, men i dansk film ordnedes kun de bittesmå »problemer«, producenter, instruktører og forfattere kunne få øje på, og hver gang sluttedes der af med passende afparring omkring de fælles kaffeborde med de konsekvent overbelyste, hvide duge. Det var deprimerende provinsielt og flintrende ligegyldigt, og det hele var tilmed bundløst dilettantisk gjort. I den situation måtte en film, som bare viste mennesker, som de gik og stod, simpelthen virke som et chok. Og »Danmark« – tredivernes bedste danske film – *var* et chok, en skandale, hvad man nok kan have svært ved at leve sig helt ind i i dag. På os vil den først og fremmest virke som den var tænkt og skabt: som et poetisk Danmarksbillede fra trediverne, som en lyrisk og musikalsk-rytmisk interpretation af begrebet Danmark. Den er tidstypisk på en meget charmerende og PHsk måde, og den er samtidig et spillevende kunstværk, et af de betydeligste, dansk filmkunst kan fremvise.

Tre år var Poul Henningsen og hans fotograf *Poul Ejbye* om at indsamle materialet til denne film, der ikke blot var instrueret af PH, men også klippet af ham, skønt han ikke tidligere havde beskæftiget sig med film. Han stod også for manuskriptet, mens producenten var det danske udenrigsministerium, der havde erkendt, at vi ikke længere kunne være tjent med at blive repræsenteret med de gamle, håbløse strimler, der verserede i udlandet under betegnelsen Danmarksfilm. Udenrigsministeriet havde oven i købet været så dristig at sætte kulturprovoen PH på opgaven, og PH havde været modig nok til at sige ja. »Danmark« blev hans eneste bestillingsarbejde for en officiel institution, og han løste opgaven ud over al forventning og på en måde, der slet ikke står i forhold til kritikkens nedslagtning, der nærmer sig en anklage for landsforræderi.

Allerede ved at være en Danmarksfilm er »Danmark« noget helt enestående dansk. »Vi har her i landet en institution, som der mig bekendt ikke findes mage til i verden. Vi har *Danmarksfilmene*«, skrev *Theodor Christensen* i 1948. »Hvem har hørt tale om en Englandsfilm, en Belgiensfilm, en Italiensfilm? Der eksisterer en Islandsfilm, men den er lavet af en dansker!« Ved siden af den totale film om *H. C. Andersens* samlede liv og værker, der i tidligere årtier var et kært diskussionsemne og den eneste, en filmmand med respekt for sig selv og kulturarven burde kaste sig ud i, hvis han ville være sikker på at kaste glans og herlighed over nationen, har nogle af de hidsigste filmdiskussioner herhjemme drejet sig om den totale Danmarksfilm. Forklaringen turde være den, siger Theodor i ovennævnte artikel, at Danmarksfilmene er et levn fra de tider, da der ikke var nogen dansk produktion af dokumentariske film, hvorfor man tog så meget som muligt med i filmene, fordi man ikke havde andre film, der fortalte om de enkelte sider af livet i Danmark. Resultatet blev i reglen en ustabil blanding af »historie og nutid, folk og landskab, næringsveje fra mellemskolens geografi, tilsat realklassens litteraturhistorie og Danmarks topografi bearbejdet af Turistforeningen, samfundslære og selvros, cyklepiger og kæmpehøje, store broer og små seværdigheder, skønhed og sandhed, tempo, men ikke for pralende, alvor på bunden af det danske smil . . . Man kan ikke tænke sig en Danmarksfilm uden Kronborg, Dyrehavsbakke og lyntog. Man kan ikke tænke sig den *uden* – det er den rettesnor, der følges, når man bestemmer, hvad der skal *med* . . . Hver gang nogen skal lave en Danmarksfilm, opstår der et kraftfelt, som tiltrækker de banaleste ideer. . . . Måske ligger den største mulighed for at skabe et dansk præg i filmens stil. Men når stoffet indeholder et konglomerat af banaliteter, bliver de stilistiske muligheder derefter. Det elskværdige og det ubetydelige følges ad«.

Det, der kendetegner PHs »Danmark« og gør den til dansk filmkunsts første ægte dokumentarfilm med eftertryk på film, er da også, at den har en stil, afledt af stoffet, der igen er udvalgt efter det »princip«, der skulle illustreres. Theodor kalder rammende dette »princip«: Danmarks livsrytme. Med større konsekvens, ynde og poesi, og navnlig med større rimelighed end i nogen »avantgarde« – eller eksperimentalfilm, jeg kender – uden fjerneste tilløb til bastant symbolik – får stilen karakter af et suggererende, »koreografisk« mønster af en lilleverden i konstant og rolig bevægelse, og den sidder som en stille fryd i bevidstheden længe efter, at filmen er forbi. PH kender meget til den snævre forbindelse mellem bevægelse, rytme og poesi, der også gjorde *Vigos* film (især »L'Atalante«) så magisk suggererende. Lange, glidende panoreringer – landskabspanoramaer fra luften, jorden eller vandet veksler med køreture gennem idylliske landsbyer, eller kameraet følger cyklende søndagsmennesker på landevejene, de badende ved strandene, de arbejdende i fabrikken, fiskerne på havet, kranerne, spillene, hjulene, samlebåndene, luftgyngerne eller de dansende i skumringen. Arbejde afløses af fest, hverdage følger på søndage, igen og igen – meget smukt et sted, hvor den langsomt roterende ballongynge mod aftenhimlen toner umærkeligt over i de mere travle møllevinger. Eller ølflasker på et samlebånd følger efter en munter optagelse af standspersoner, der vælter ud af en karet i en uendelig lang række. Og kameraet er altid et sted, vi kan identificere eller fornemme eller i hvert fald gætte os til: en flyver, en togkupé, et bilvindue, på en færge osv., men ofte på jorden og i øjenhøjde. Vi ser aldrig tingene fra de anstrengte og krukkede vinkler, som var et modefænomen i mange af tredivernes film. Vi ser kun fra vinkler det også er naturligt at se fra til daglig, og PH har så megen respekt for *iagttageren,* at han kan føle sig som kameramandens ligemand, der selv får lov til at opdage noget og ikke hele tiden skal påtvinges én bestemt fortolkning, nemlig instruktørens.

Funktionalisten PH forfalder aldrig til det snedige og udspekulerede, det formalistiske, det påtrængende symbolistiske eller de nemme kontraster. De er der, både symbolerne og kontrasterne, men som meningsfulde og smukke elementer der glider naturligt ind i filmens store bevægelseskoreografi, og for hvert eneste vi ser, fornemmer vi, at der er lagt en brik til den store helhed, der hedder Danmark. Vi begynder ved Skagen om morgenen og slutter i København på en danserestaurant om aftenen. Vi »gennemgår« forbindelseslinierne, færger og broer, vi bevæger os langs kysterne og gennem landet, Jylland fra nord til syd, Fyn og Sjælland fra vest til øst, og vi slutter af med København som en forholdsvis hurtig oprydning. Men systematikken (som er der – det er jo et bestillingsarbejde, »brugskunst«) slår aldrig igennem som pædagogik, degenererer ikke til instruktion. Vi sidder tilbage som efter en lang og smuk rejse, hvor de mange indtryk for længst har opløst enhver form for pedantisk kronologi i tid og sted og sorteret uvæsentligt fra væsentligt. Vi sidder tilbage med *ideen om Danmark,* tredivernes Danmark nøjagtig som vi forestillede os det. Men ikke en idé i vanlig forstand, thi ideer kan i regelen formuleres, skarpt og intellektuelt. »Ideen Danmark« forsvinder ved ethvert forsøg på intellektuel udlægning eller definition, men den kan fattes som en oplevelse og viderebringes kunstnerisk – som PH har gjort det i »Danmark«.

Fik han det hele med? Cyklepigerne er der, men jeg husker ikke, om vi så lyntoget, Kronborg eller Dyrehavsbakken, og der er heldigvis meget lidt af det, samtiden ikke kunne få nok af: landskabeligt skønmaleri, kendte slotte og kirker, kongefamilien, stinkende selvros. Men der er meget af det, som anno 1935 blev opfattet som noget i retning af landsforræderi: snavsede fabrikker, slagteriarbejdere uden handsker på, realisme og virkelighed, men uden polemisk brod. Arbejdet og hverdagen spiller en stor rolle i filmen, men der agiteres ikke socialt, endsige socialistisk. Det er poesien, forskellen, de lyse stemninger, der bærer filmen. Og oveni det hele PHs dejligt af-

slappede, til tider elskværdigt-ironiske og lidet rigsdanske speakerkommentar og *Bernhard Christensens* ikke mindre pæredanske »negermusik«, der dels var usædelig, dels en hån mod vore fædrelandssange, som de fleste foretrak dengang.

»Danmark« er på mange måder en forbavsende film, på samme tid den første gode Danmarksfilm og den første ægte dokumentarfilm herhjemme fra. På samme tid et spillevende kunstværk og et filmhistorisk pionerværk, som både spillefilmens folk og de dokumenariske retninger har taget til sig, skønt kun få har set den i sin helhed, og skønt det fortrinsvis var ved dens virkelighedskærlighed og som eksempel, den fik betydning. Som kunstværk har den hverken forbilleder eller egentlige efterfølgere. Som enkelte andre store værker i dansk filmkunst – »Heksen« og »Vampyren« først og fremmest – ligner den ikke rigtigt nogen anden film. Måske kan man strække sig til at sige, at der er vage ligheder mellem PHs Danmarksfilm og *Jennings'* »Englandsfilm« (»Listen to Britain«, »A Diary for Timothy«) med bl. a. den forskel, at PHs associationsteknik næsten udelukkende går på det visuelle, mens Jennings' er både visuel og auditiv. Det er allerede nævnt, at den PHske fascination af bevægelser og rytmer bragte Vigo i erindringen. Og som *Flahertys* bedste værker er den aldrig postulerende, altid dokumenterende, fremvisende uden for mange kommentarer – og lidt »romantisk« på en ikke ubehagelig måde i sin opfattelse af arbejdet. Men det *er* altsammen vage mindelser og ligheder, uden sammenhæng med de faktiske forhold.

»Danmark« er enestående, lidt af et paradoks, ikke kun som film, men også som PH-arbejde; den er måske på samme tid det mindst polemiske og det mest poetiske, han nogensinde har skabt, og ved siden af *Benjamin Christensens* »Det hemmelighedsfulde X« vel nok den mest forbløffende instruktørdebut i dansk film. »Danmark« er efter min mening et mesterværk (med de skønhedspletter, de fleste mesterværker nu engang har), og det hører stadig til sjældenhederne at debutere med et mesterværk. Mens det måske ikke er så forbavsende, at »Danmark« er så lidet polemisk, så dårligt egnet til at anskueliggøre det PHske idéunivers (selvom filmen målt med dansk dokumentarfilms normer må siges at høre til de kritiske og »kontroversielle« af slagsen, var den trods alt et bestillingsarbejde til officielle propagandaformål), er det straks mærkeligere, at netop dette arbejde i så stærk en grad har udforsket og forløst *kunstneren* Poul Henningsen. Måske hænger det sammen med opgavens emne – Danmark – mere end med dens karakter af propagandaarbejde. Hvis filmen skulle give et indtryk af landet, omend udfra PHs synsvinkel: nationens livsrytme, kunne der simpelthen ikke

blive *plads* til ret mange kæpheste, før ideen med filmen ville blive forfusket. Og dog er den ved at lægge hovedvægten på det levende, menneskene og disses mange forskellige gøremål, i stedet for på historien og traditionerne, naturen eller hvad man nu kunne tænke sig – altså nøjagtig som Jennings' »Englandsfilm« gør det – blevet en kærlighedserklæring til noget kendt og fortroligt, hvad der ingensinde må forveksles med nationalfølelse i traditionel forstand, dvs. *som ideologi.* På den anden side er det vanskeligt at se, at en film, der – oven i købet meget lyrisk – udtrykker forelskelse til det, den viser, kan støde det gammeldags (og farlige) fædrelanderi.

Hvorfor så alt dette postyr hos kritik og publikum, når tilmed filmen blev godt forstået og modtaget hos nogle af de fremmede, den var lavet for – f. eks. på verdensudstillingen i Bruxelles i 1935? Bortset fra enkelte positive indrømmelser hos enkelte anmeldere blev jo »Danmark« en af de mest formidable fiaskoer i dansk filmkritiks historie. Men hvorfor var datidens kritikere, som var så vante til den provokerende Poul Henningsen, ikke så meget desto mere forbløffede over den poetiske? Mange af dem skrev tilmed – helt uforståeligt – at filmen var *dilettantisk i sin form!* Måske fordi kritikken af »negermusikken«, den utraditionelle speakerkommentar på udannet københavnsk, de ubehandskede slagteriarbejdere etc., der altid udlægges som en krænkelse af den nationale værdighed, lige så meget er en indirekte opskrift på en Danmarksfilm af standardtypen og dermed et forstemmende vidnesbyrd om kritikernes platte og uudviklede filmsmag.

Dette ligger nok nærmere årsagen til postyret end de optimistiske formodninger om, at vi som nation er blevet mindre bornerte og provinsielle i årenes løb. Man tænke blot på de forholdsregler selv en *Ebbe Neergaard* kunne tage tyve år senere over for *Børge Høsts* PH-film »Meninger i tiden« eller på den kendsgerning, at en *Viggo Clausen* for kun få år siden måtte forlade dansk radio, fordi hans features ikke var vandkæmmende nok. Sandheden, og da ikke mindst den kunstneriske, har altid været uanstændig, og det vil den nok også være fremover. Noget andet er så, at kritikkens indignation fik yderligere næring fra en anden omstændighed. PH peger selv i en senere artikel på kritikken og *komiteerne* som de værste trusler mod dokumentarismens kunstneriske frihed, omend med følgende interessante modifikation:

»... det farligste ved komiteerne er dog næppe de folk, der sidder i dem. Jeg har dem i hvert fald i bedste erindring for den dristighed og forståelse, de viste Danmarksfilmen under dens tilblivelse for 13-16 år siden. Nej, faren er, at sagen blir officiel af, at der står en komité bag den. Den blir et nationalt anliggende, og dermed er kritikken på forhånd inde på sidesporet. Diskussionen løfter sig til højder, som om der skulle vælges en ny rød farve til flaget. Alle er eksperter, og enhver kunne ha løst opgaven bedre selv. Det filmiske blir skubbet til side og spørgsmålet om stoffets omfang og redaktion gjort til det ene afgørende. Det centrale: dokumentationen – blir opfattet som et lettere tilfælde af landsforræderi ... Det gælder »Danmarks ansigt udadtil«, sir man og er straks rede til at bruge pudderkvasten i den fine anledning.« »Danmark«s skæbne blev mærkeligere end nogen anden dansk films.

Bortset fra de 1700 mennesker i premiereteatret oplevede ingen i samfulde 29 år – filmens skaber inklusive – at se filmen i dens oprindelige version. Så da

Børge Høst i 1964 i Studentersamfundet præsenterede sin vellykkede rekonstruktion, var det i realiteten en helt »ny« film, man sad og overværede.

Som følge af den stærke kritik blev der hurtigt sat en række banaliteter ind i filmen, mens andre, overvejende gode ting, blev pillet ud – både på billed- og lydside. Originalversionen var på 1800 meter, men det optagne materiale bestod af mere end 5000 meter, så der var nok at vælge imellem. Så meget, at en repræsentant for filmkomiteen allerede kort efter premieren puslede med tanken om at udsende *flere* Danmarksfilm, dels ved at supplere eller erstatte partier i originalversionen med andre optagelser, specielt tilpasset efter forholdene i de forskellige lande, dels ved at udarbejde selvstændige film af materialet: en fiskerifilm, en landbrugsfilm etc. Alligevel skrumpede filmen ind for hver omredigering, der også gjorde den mere og mere tandløs. Ved en genoptagelse i 1936 var store partier af Bernhard Christensens musik blevet erstattet med nationale sange. PHs speakerkommentar forsvandt. Også de udenlandske versioner, der indtil for få år siden fungerede som udenrigsministeriets officielle Danmarksfilm, var forkortede og neddæmpede. Hertil kommer, at den almindelige indstilling til filmen var den, at den var et affaldsprodukt, man kunne bruge efter forgodtbefindende. Brudstykker af den – landskaber, arkitektur, arbejdere, skrivemaskiner i funktion – dukkede op i trivielle lystspilfarcer, i dokumentarfilm, ja sågar i reklamefilm for forlovelsesringe! Og ingen spurgte PH eller andre implicerede om forlov, hvad der måske ikke var det værste. Det værste var, at det var *originalnegativet,* man klippede i, ikke kopier. I 1949 forestod PH selv en omredigering, der også indebar en yderligere decimering af materialet. Denne omredigering fandt tilmed sted på basis af den eneste komplette kopi, der eksisterede – PHs egen, som han erhvervede sig i sidste øjeblik inden den blev solgt til skosværtefabrikation. Det var oven i købet ingen særlig god kopi, men det var den, man var henvist til at trække nye negativer efter, så man kunne udfylde »hullerne« i originalnegativet. Følgen var en forringelse af billed- og navnlig lydkvaliteten.

På denne baggrund må Børge Høsts rekonstruktion, som han udførte for Nationalmuseet i årene 1962-64, siges at være særdeles tilfredsstillende.

Til sin rådighed havde han både kopier af den internationale version, den forkortede version fra 1949 samt en meget slidt kopi af originalversionen, som han ved et tilfælde fandt på et loft. Hertil kommer, at der allerede efter urpremieren i 1935 klagedes over dårlige, underbelyste billeder, som imidlertid kunne skyldes dårlige gengivelsesforhold eller dårligt laboratoriearbejde, men naturligvis også – selvom man vægrer sig ved at tro det – at kvaliteten har været mindre god fra fotografens side. Mest stødende er imidlertid lydkvaliteten: den forvrængede musikgengivelse og PHs dejlige kommentar, som af og til bliver næsten uhørlig. Hvorom alting er: de mørke, changerende kopier af »Danmark«, vi i dag har til rådighed er utvivlsomt de mest komplette og teknisk bedst mulige, vi overhovedet kan fremskaffe af dette storværk i dansk filmkunst.

»Danmark« blev PHs første og væsentligste bidrag til filmkunsten og hans eneste som instruktør, hvad de fleste beklager i dag.

PH hørte helt indlysende til de efterhånden ikke helt få, undertrykte, uudnyttede eller misbrugte aktiver, dansk film ikke burde kunne have undværet. Nedraknin gen af »Danmark« ødelagde meget. Der opstod et gensidigt frygtsomt forhold mellem PH og de dokumentariske, statslige filminstitutioner, som i en lang årrække gjorde enhver tilnærmelse umulig. Selv under de gunstigste omstændigheder ville PH næppe have *helliget* sig filmen. Men en større grad af forståelse og tolerance, især fra kritikkens side, ville helt sikkert have medført, at vi i dag stod med en anderledes lang og interessant række PH-film, end den, vi nu har.

Allerede i slutningen af fyrrerne havde Dansk Kulturfilm dog PH i tankerne som instruktør af endnu en film med et Danmarks-tema – »Danmark vågner«. Manuskriptet var af ingen anden end *Carl Th. Dreyer,* så det var måske PH selv, der sagde nej til opgaven. I det mindste synes den at være blevet henlagt allerede før optagelserne.

Til gengæld skriver han i 1950 et kvikt og opfindsomt lystspilmanuskript efter egen idé: »Den opvakte jomfru«. Titlen antyder, hvor historien vil hen, og den foregår i middelalderen. Til trods for *Lau Lauritzen* og *Alice O'Fredericks'* lidet bemærkelsesværdige iscenesættelse, livede strimlen naturligt nok op i tidens klæge masse af såkaldte lystspilfilm. *Ib Schønberg* og *Marguerite Viby* bidrog pænt til det lystige. Samme år designer han de komfortable og hensigtsmæssige dekorationer til alkoholist-melodramaet »Café Paradis«. Med denne rent håndværksmæssige indsats i en på næsten alle andre planer særdeles uudholdelige film, afslutter han sin beskedne indsats inden for spillefilmen.

Først i 1955 – tyve år efter »Danmark« – er han igen impliceret i en film, som kan kaldes en PH-film: »Meninger i tiden«. efter en idé af Børge Høst og *Bror Bernild,* der tillige har produceret, instrueret, skrevet og fotograferet. Alligevel må »Meninger i tiden« også kaldes en PH-film. Ikke blot handler den om PH og hans ideer – filmen er en debat-film, beregnet for foreninger med påfølgende diskussion, og det var dengang hensigten, at den skulle være den første i en *serie* – men han medvirker også selv og var stærkt impliceret i både tilrettelæggelse og som forfatter. Den er så PHsk, at der ikke vises ét billede eller siges ét ord, som ikke er godkendt af ham selv. PH siger selv i et interview efter premieren:

»Det er en meget mærkelig blanding af alle mulige ting, først og fremmest samarbejde, og på det punkt kan det minde om teater. Noget skuespilleri er der også i det, man optræder i rollen som sig selv – som skuespiller. Og medforfatter er man også til foretagendet – ikke bare med hensyn til de store linier, ideerne som skal drøftes, men også til hver enkelt replik, som jo da skal falde nogenlunde naturligt i munden på én. Så kommer også noget, der ligner teater, idet man er under instruktion . . . og til allersidst sidder man jo egentlig model, medens et andet menneske på en filmstrimmel maler et billede af én på så mange områder, som der nu kan blive plads til inden for de tyve minutter og i en rimelig komposition . . .

. . . Bagefter kommer så overraskelsesmomentet. Mange af de billeder, som skal illustrere synspunkterne, er nok planlagt i fællesskab, men de optages uden at man selv er med til det. Derved får man bl. a. mange glædelige overraskelser. Jeg vil nævne noget fra denne film, hvor jeg er meget misundelig på Børge Høst. Jeg tror aldrig, jeg i ord har kunnet sige noget så drabende om dansk radio, som han har gjort det i en række autentiske lydklip, der akkompagnerer den lille hverdagsfamilies eftermiddagsstund. Ved sådan en lejlighed synes man, at portrættet er alt for smigrende . . . Andre gange føler man naturligvis, at accenten ligger noget anderledes, end man selv ville have lagt den. Det skal den også have lov til, for det er jo til syvende og sidst et andet menneskes skildring af ens egen personlighed, der skal frem. Man kan ikke skildre sig selv. Det vil sige, det kan man måske godt, men jeg i hvert fald har ikke lyst til det«.

Set i dag virker filmen lidt tør og kedelig didaktisk, og demonstrativ »filmisk«, selvom bl. a. *Ib Monty* i datidens »Kosmorama« roste den for det modsatte!

Næsten ti år efter »Meninger i tiden« – i 1964 – er han for sidste gang impliceret i aktivt filmarbejde: »PH-lys«, instrueret af *Ole Roos* efter et manus af Roos og PH. Den handler om ham selv, om hans lamper og aldrig gennemførte gadebelysningsprojekter. Sådan da. For PH ville ikke være PH, hvis han ikke også her gav sig lejlighed til at sige en masse om alt muligt andet. Filmen synes lavet efter følgende synopsis: Lamper er ikke bare lamper, noget rent praktisk (bortset fra, at næsten *ingen* lamper er praktiske). En lampe er også et kultur-

produkt, og vi har *heller ingen* lampekultur. Lamper har lige så meget med kultur at gøre som *Otto Gelsteds* digte og den måde, vi koger vores kartofler på. Men hvem læser Gelsteds digte i dag? Hvem koger sine kartofler civiliseret? Desuden bruger vi allesammen vore øjne forkert, vi misbruger og ødelægger dem med dårlig belysning, og der går en direkte forbindelse mellem vor mangel på lampekultur og vor manglende sans for rigtige billeder, malerier især. Og så er vi nået til Lundstrøm igen, dennegang i farver (flere af filmens sekvenser er optaget i farver). Filmen slutter med en oplæsning af et Gelsted-digt.

Som interview-portræt er »PH-lys« på flere måder bedre end »Meninger i tiden«. Vi når dennegang ikke hele kompasset rundt, hvad der må siges at være en gevinst, og vi ser mere til PH selv. De mellemliggende ti år har, bl. a. takket være fjernsynet, revideret vore begreber om »det filmiske«, og frygten for ikke at være filmisk nok er her forvandlet til en afslappet fordybelse i PHs fysiognomi, der både er spændende nok til at bære længden og mindre kamerahæmmet end i »Meninger i tiden«. Min elskværdigt karikerende udlægning af filmen til trods er det både charmerende og fascinerende at høre PH tale, alle hans mange afstikkere indbefattet. Han er manden, der kan udtrykke sit varme og optimistiske livssyn gennem hvadsomhelst, og mange fagidioter burde tage ved lære af hans evne til at fastholde en helhedsopfattelse, selv når han er langt inde i et fagteknisk specialområde.

Ved sin død var PH inde i forhandlinger med *Werner Pedersen* om optagelsen af en ny Danmarksfilm, som han også skulle have iscenesat.

PH hørte til den sjældne race, man kunne kalde de kollektivt indstillede individualister, de, der til enhver tid føler en moralsk forpligtelse til at tage sig af det forsømte. Han tillod sjældent sig selv at vælge sine opgaver, men brugte sit liv til at reparere på de væsentligste af andres undladelsessynder. Han var intellektuel med både social indsigt og social *ansvarsfølelse*. Og han var langt mere tolerant og rummelig end de fleste af dem, der jævnt hen beskyldte ham for intolerance og indsnævrethed. Man gætter på, at PHs forhold til f. eks. amerikansk film havde været et andet, hvis en eller anden fornuftig vejviser havde fået lov til at tage sig af ham. Nogen stivstikker blev han aldrig.

Herom vidner ikke mindst det nære, personlige forhold mellem PH og den næsten jævnaldrende Dreyer, der blev skabt efter »Gertrud«. Med lidt hjælp fra trolden i Glumsø, ganske vist. *Elsa Gress* havde længe forsøgt at besnakke PH til at se »Gertrud«, men PH, der aldrig havde set en film af Dreyer, vægrede sig til det sidste. Han mente at vide, hvad Dreyer stod for, og det var ham nok. Alligevel, en skønne dag fik nysgerrigheden overtaget, og PH havde med stigende overraskelse overværet »Gertrud«. Han spurgte så forsigtigt Elsa Gress, om det monstro gik an at skrive et fanbrev til Dreyer? Jovist, det gjorde det da, og brevet blev skrevet. I en ærbødigt-formel tone, som de fleste, der kun kender Dreyer fra en film eller to, umiddelbart ville vælge. Dreyer på sin side var meget desorienteret, da han modtog brevet, vidste ikke rigtigt, hvad han skulle stille op med »dettehersens brev fra Poul Henningsen«. Men han svarede naturligvis, og i en påtaget friskfyragtig stil, som de fleste, der ikke kender noget videre til PH, umiddelbart ville vælge. Så var banen ryddet for et møde, det første mellem de to store gamle mænd, som i mere end en menneskealder kun havde haft kendskab til hinandens eksistens fra aviserne. Mødet fandt sted i Glumsø, og der var naturligvis ikke de ringeste kommunikationsproblemer. Snakken gik livligt. Sammen fandt de ud af, at der i grunden var meget åndeligt fællesskab til stede. Ikke blot tilhørte de den samme generation, de var også vokset op i det samme miljø: et meget borgerligt København, som de begge reagerede tidligt imod gennem bl. a. tidens radikale studenterbevægelser. Interessesammenfaldet er meget synligt i den moderne film »Gertrud« om den emanciperede kvindes lidelser, og også journalistikken (se »Kosmorama 65«) vil være af interesse ved en sammenligning mellem Dreyer og PH. Visse afvigende anlæg og tilbøjeligheder og vel også en god portion tilfældigheder førte dem efterhånden i forskellige retninger. Men fra hver sin position og gennem forskellige medier på forskellig måde gennem nogenlunde det samme tidsrum angreb de ofte det samme: hykleriet, opstyltetheden, alt det forlorne og kunstlede.

Cykelsangen var PH's finale til Danmarksfilmen:

Færdsel er en fin balancekunst. / Ikke stritte mod dens rytme, / glid bare med! / Snorlige cykelstier, / skinnende nikkelstyr, / cikelstir, / cykelstyr! / Søde sko på pedaler. / Følge med trafikens bølgehav, / ta det som et solbad / midt i ungdom og fest, / se det hele som rytme. / Alle ting går i gear, / selv de gamle gyldne kirkespir. – Kupler svinger ganske langsomt rundt / som en jord i himmelrummet / vi glider med! / Alting er flydende! / Lev livet glidende! / Cykelpier! / Sikke pier! / Byen er som et svinghjul. / Du er selv det glidne kamera! / Cyklen er dit centrum / i et helt univers. / Hvilen ligger i rytmen, / det er lisom man stier / svimmelt mellem snoede kirkespir!

LIVET ER EN FARCE

synopsis til en film af POUL HENNINGSEN

Personerne:
Legetøjsgrossist Carl Petersen (optimist)
Elma Almdahl, hans forlovede (indolent)
Gamlegård, frk. Nielsen og fru Krag (personale)
Rita Ålykke, kontorlærling (utrættelig)
Hr. Ålykke, hendes far (gasfitter)
Fru Ålykke (hustru og moder)
Dr. Horn (pessimist)
Emilius Pløk (sømand)

Handlingen:
En ung, begejstret forretningsmand, Carl Petersen, indehaver af *Petersen Trading Co.* sidder på et alt for stort kontor i Vesterport og søger trods ydre omstændigheder at fastholde sin begejstring. En stor, men ubetalt annoncekampagne, »Spænd rulleskøjterne på« skulle gøre påsken til hjulenes fest, men en snestorm har lagt sig imellem, ruderne er frosne, fordi viceværten taktløst har lukket for varmen på grund af huslejerestance, og de 20.000 rulleskøjter er desværre af fabriken afsendt mod efterkrav. Det er kun en dårlig trøst, at der heller ikke er indkommen videre ordrer på dem. Personalet rejser sig iklædt skitøj, halstørklæder og ørevarmere og forlader den synkende skude efter ikke at have modtaget gage et par måneder. Men Carl Petersen bliver på kommandobroen, og det samme gør, bag hans og det øvrige personales ryg, yngste lærling Rita Ålykke. Som enhver ung pige med agtelse for sig selv elsker hun chefen, hvem hun til gengæld irriterer til hudløshed. Ingenting kan slå hendes hjælpsomhed ned. Tilbedende og tilsyneladende ydmyg og uselvisk dukker hun op overalt i rette øjeblik, ordner sprungne vandrør, der truer med at tilise chefen, får ham viklet ud af omstillingsbordets ledninger, hvor det er lykkedes ham at sammenblande rasende sagførere, kreditorer og kongens foged – og skaffer ham telefonforbindelse med den eneste, som nu kan tage ham til sin barm og trøste ham og give ham troen på livet tilbage: Elma, den elskede.

Ved et hændeligt uheld sidder Elma på skødet af en os og tildels hende ukendt herre, og meddeler Carl Petersen utvetydigt, at hendes længsel efter at hvile i legetøjsgrossistens arme een gang for alle er slukket. Han var, som forøvrigt alt, hvad hun har truffet, ikke det, hun havde forestillet sig.

Der knækker en fjeder i ham. Med et forbløffende klarsyn opdager han, at grundlaget for hans ukuelige optimisme måske er lovlig spinkelt. Han slæber sig hjem til sit ensomme ungkarlehjem – umærkeligt fulgt af den uafrystelige Rita. Åh, der er så hyggeligt og festligt og varmt, at han brister i gråd. For bordet står jo dækket med halve hummere og champagne, en elskovssouper beregnet for den troløse iskolde Elma. Alt er lagt op til alt andet end ensomhed. Pludselig gribes han af en helt ny fornemmelse, som fylder ham med rædsel. Han vil ikke leve længere. Ikke når verden er sådan. Næsten i trance træffer han forberedelser, stiller flasken med sovemidlerne frem og går ud og åbner for gashanerne og tager en sodavand med ind. Men da han vil tage sovemidlerne, har en usynlig hånd tømt flasken, og da han går ud for at se efter, om han har lagt dem i køkkenet, har samme hånd, nemlig Ritas, lukket for gashanerne. Har han taget pillerne eller ej? Har han åbnet for hanerne eller ej? Er han ved at dø? Eller er han bare gal?

En ny, stor beslutning modnes i ham. Han finder en revolver frem, men han tør ikke. Det er som at skulle trække en tand ud selv. Hvorfor ikke bruge det gamle gode trick med en snor hen til dørgrebet! Han rigger revolveren til på en stoleryg med et sejlgarn fra aftrækkeren hen til dørgrebet ud til entreen. Han låser entredøren op og meddeler dr. Horn pr. telefon, at han må komme øjeblikkeligt, da han ligger med høj feber alene. Så sætter han sig under sin troløse Elmas fotografi i legemsstørrelse. Det plager ham lidt med revolvermundingen, så han holder eftermiddagsavisen op foran og læser, stoisk ventende døden.

Rita har længe forholdt sig stille, men nu lister hun forsigtigt den fatale dør op fra entreen for, skjult af hans avis, at få sin næse med også i denne affære. Lige idet skuddet går af har Carl netop rejst sig for at tage telefonen, så det bliver kun Elmas billede, der rammes, så skårene rasler. Det er hende, der ringer, men da hun fornemmer at en dame (Rita) har kastet sig om halsen på Carl (af rædsel over hvad der kunne være sket hendes direktør) lægger hun røret. Under de frygteligste udskældninger hælder han Rita ud og låser døren, hvorefter der kimes igen og langt om længe lukker han den bestilte læge ind. Efter et kort, orienterende overblik over stuens tilstand, revolverens anbringelse osv. sætter doktoren sig tilfreds ned til hunhummerne og champagnen, idet han byder sin patient med af festmåltidet. Han har stillet diagnosen og forklarer ham i skånsomme vendinger, at han lider af en uhelbredelig sygdom. Han skal være pessimist. Det er han selv, så får man overraskelser som hummer og champagne. En optimist derimod, som taber modet, har ingen anden udvej end at begå selvmord. Efter sammen med Carl at have drukket også hvad der findes af øl i huset henstiller doktoren, at han lærer at se lidt sort på det. Så skal det nok gå.

Efter endnu engang at have hældt Rita ud, hvorved køkkendørsnøglen, sovepillerne og en enkelt kærlighedserklæring til chefen med hendes egen adresse falder ud af hendes lommer, går vores sørgmodige ven på lægens råd ned i en kælderbeværtning, hvor han møder sømanden Emilius Pløk. Det er en usædvanlig flot fyr, og det er han også ved at forklare en herre, der er gået for længe siden, med høj røst. Småting afskrækker ikke Emilius, så han skildrer videre til den tomme stol, hvordan han »ovre i staterne« har ernæret sig hæderligt ved at nedskyde uønskede personer for 5 dollars stykket. Selv under hensyn til det nydte antal bajere må Emilius være i besiddelse af en formidabel koldsindighed. Han er manden, vores Carl sukker efter. Han forærer Emilius sin afdøde fars dobbeltkapslede med klokkespil og det hele, får listet revolveren ned i hans lomme og lover ham toppen af livsforsikringen, hvis han bare lige vil trykke på aftrækkeren en dag, hvor Carl står og tænker på andre ting.

Emilius har et hjerte af guld og kan ikke sige nej. Desuden har han altid ønsket at trække sig tilbage fra søen til et lille hus med flagstang. De skiftes til at tale om den rosenrøde fremtid, der ligger foran dem, når henholdsvis Carl er skudt, og Emilius har fået ejendommen. Da man er kommet til punktet, hvor der nægtes at servere mere for dem, vandrer de højt syngende med hinanden om halsen gennem natlige snedækte gader mod Carls bopæl, hvor der opstår en smule misstemning, fordi Emilius gerne vil med op for at få aftalen overstået med det samme. Carl bedyrer ham endnu engang, at det jo skal ske diskret og smertefrit. Han får ham rystet af sig og falder i en dødlignende slummer midt i roderiet i stolen under Elmas knuste brystbillede.

Næste morgen vågner han og konstaterer, at lægens kur har hjulpet. Han er blevet pessimist og har de frygteligste tømmermænd. End ikke Rita er mærkværdig nok til stede – hverken under sofaen eller sengen eller andre steder, hvor han leder. Nu kunne hun ellers for første gang have gjort en smule nytte og hentet en morgenbajer. Han letter lidt på gardinet, men en nådeløs sol trænger ind over ødelæggelserne så han trækker skyndsomt for. Han har det ikke godt, men langt om længe forskønner et smil hans hærgede ansigt ved tanken om vennen Emilius, som vil hjælpe ham ud af alle bekymringer med et lille knald, som han ikke engang selv får at høre. Han må naturligvis holde sin afdeling af kontrakten og op på kontoret efter livsforsikringen.

Rask afsted. Han springer i farten på en sporvogn tids nok til, at Emilius, som kommer styrtende ud af en port med revolveren i hånden, ikke får fat i ham.

Ikke uden synkebevægelser går han den sidste tunge gang op til det kontor, som i går rummede alle hans forhåbninger. Han låser sig ind med et suk og en tåre. Men i stedet for, at der skulle være koldt og tomt, er der varmt og hyggeligt. Telefonerne kimer med rulleskøjteordrer, som modtages af det samlede personale. Rita sidder tilsyneladende uskyldigt optaget af omstillingsbordet. Et ideelt vejr strømmer ind af de afisede vinduer. Det store rulleskøjtefremstød er i fuld gang, og bogholderen foreslår chefen at sætte lille Ritas månedsløn 5 kr. op, for det er hende, der pligtopfyldende mødte en time før tiden, fandt de indkomne ordrer og overtalte viceværten til at åbne for varmen,

leverandøren til at komme med skøjterne og personalet til atter at fungere – alt sammen på forventet efterbevilling. Kort sagt, lægen havde ret: Bare man ser sort på det, bryder solen igennem.

For at gøre lykken fuldkommen har Elma låst sig inde i hans lejlighed for at hente sin dér deponerede nylonnatkjole til andet brug. Hun har set det afspiste bord, det knuste billede og andre ubedragelige tegn, og hun har fundet Ritas kærlighedserklæring som fuldgyldigt bevis på, at yngste lærling er blevet foretrukket for hende. Straks stiger Carl i bredskuldrethed over alle andre mænd. Hun havde ikke regnet med, at han kunne gøre noget så maskulint som at bedrage hende. Hun kaster sig opløst i gråd ned i hans bedste lænestol på kontoret netop som Rita forelægger chefen den sidst ankomne creation 1934, et par herre- og damerulleskøjter med vindspejl og kofangere. Noget distraheret af Elmas besøg tager han skøjterne under armen og stiller sig afventende.

Elma forlanger den lede forførerskes afsked på gråt papir, hvorefter Rita ikke viser sig at være slet så engleblid, som hun hidtil har spillet. Energiske forberedelser træffes til et regederligt slagsmål mellem de to damer, efter at de først har forklaret hinanden indgående, at de hver for sig ved meget bedre besked om Carls gode og dårlige sider end modparten, hvad der giver ham anledning til at skifte udtryk fra smiger til forbavselse flere gange. Hver gang Elma er ved at tabe, kræver hun vrælende Carls beskyttelse mod furien Rita, men ikke så snart har han gennemført et brake, før Elma farer på hende igen. Det viser sig sikrest for ham at springe op på skrivebordet og efterhånden begynder han at kede sig og kikker ned på gaden.

Dér står hverken værre eller bedre end Emilius Pløk og stirrer vedholdende op mod firmaets vinduer. Revolveren danner en taktløs bule på hans højre frakkelomme. Med et højt, lyst skrig peger Carl på ham og råber: »Der er han! han vil skyde mig! Jeg må flygte! Nøjsomhedsvej 153! Sig det ikke til noget menneske! Rita! Hjælp mig. Du skal få 10 kr. mere om måneden!«

I bar figur, kun med sidste model af rulleskøjterne under armen styrter han ad en bagdør ud af kontoret. Rita vil følge ham, men hindres af bogholderen, som beder hende passe sit omstillingsbord. Drømmende pudrer Elma sig foran spejlet, idet hun skiftevis kaster et beundrende blik på sit eget udseende og på Emiliusses legemspragt nede på fortovet. Carl er atter smuldret hen til intet i hendes drømme efter den hovedkulse flugt. Lykken ligger som sædvanlig forude i det uprøvede. Hun brænder på Emilius, og ved et par drinks får hun ud af ham, hvad det er for heltegerninger smukke Emilius lurer på. Hun falder i uskrømtet beundring for så meget mandemod, så alle Emiliusses forsøg på beskedent at slå hen og bortforklare kun gør ham større i hendes øjne. På den anden side er Elma jo ikke blodtørstig. Hun ønsker ikke Carl jævnet med jorden, så Emilius har nogen vanskelighed med at få pillet adressen, Nøjsomhedsvej 153 ud af hende, uden hun opdager det.

Nøjsomhedsvej er, som vi alle har gættet, Ritas adresse fra det lille papir. Dér bor hendes to fornuftige forældre, og de modtager direktøren i det firma, hvor deres datter lige er ansat, med nogen forbavselse. Dels har han to par rulleskøjter under armen, og dels svarer han hverken til deres forestillinger om en høj chef eller til Ritas måske nok lidt farvede beskrivelse. Han virker mildest talt nervøs, skeler og skuler til døre og vinduer, farer sammen ved den mindste lyd og anholder om datterens hånd for derefter straks at rette fortalelsen til, at han ønsker yngste kontorlærling som kompagnon i sit firma. Det gør ham ikke mere fornuftig i forældrenes øjne. Han taler og forklarer; øjensynligt for at trække tiden ud, idet han frygter, at noget skrækkeligt skal ske. Han spænder endog rulleskøjterne på og demonstrerer kunsten rundt om spisebordet, så fru Ålykke må flytte sine bedste genstande i sikkerhed på buffetten og etageren. Hver gang han farer forbi vinduet, skeler han ned på gaden.

Da Rita endelig vender hjem fra kontoret og smækker døren til efter sig, opfatter Carl det fejlagtigt som et revolverskud og styrter om, idet han tager sig til hjertet. Men snart er han igen i gang med nervøse forklaringer om forretningen og kompagniskabet. Han tvinger også Rita til at tage skøjter på, og de farer forstyrret rundt om det forbavsede ægtepar, som vist nok havde tænkt sig en noget mere sat svigersøn.

Pludselig standser Carl ved vinduet. Emilius står på det andet fortov med Elma. Han går med målbevidste skridt over gaden, mens Elma meget talende søger at holde ham tilbage. Fanden tager ved Carl på rulleskøjter. Op af trappen og op på pulterkammerloftet med Rita – også på skøjter – fortvivlet i hælene. De to forældre råber hændervridende fra entredøren opefter: »Men direktør Petersen dog! Men Rita dog!« Så ved Emilius, hvor han skal søge sit bytte. Også han fortsætter mod loftet efterfulgt af en noget forpustet og forsinket Elma.

Carl klatrer af loftstigen gennem lemmen ud på taget. Rita følger kort efter. På taget ses Carl i noget nervøse herresving, mens Rita i hurtigløb søger at indhente ham: »Elskede! Jeg skal nok beskytte dig!« Noget efter Emilius på gå-ben i fuld fart: »Stop Carl ... Hør nu på mig Carl ... Jeg lovede dig jo ...« og langt bagefter Elma: »Skyd ikke, Emilius! Jeg ved jo, du tør. Jeg elsker dig, fordi du tør!«

Flugten over tagene. Rita når ind på Carl, men han griber omkring nedløbsrøret på en trappekvist og giver sig til at kure ned i dybet. Rita efter. Emilius når hen til nedløbsrøret og skal til at kure ned, da han distraheres af Elmas råb: »Vend, Emilius. Jeg tør ikke! Tag mig i dine stærke arme!« Det lykkes hende at få anbragt sig nogenlunde på skuldrene af ham, og de kurer sammen ned ad røret.

Køreturen ender i en lysgård uden udgang – ikke ret stor. Carl er fanget i en ruse, men han kæmper for livet til det sidste. Grebet af en glimrende indskydelse holder han Rita som et skjold foran sig, som han bestandig vender mod Emilius, så hun vil blive ramt først. Emilius kæmper bagud, mod Elma, som har haget sig fast i ham, men får til sidst Carl ind i et hjørne med Rita foran sig. Så fortæller Emilius sin korte livshistorie. Han har altid været frygtelig bange af sig. Derfor praler han af sit mod, hver gang han bliver fuld. Han har rendt efter Carl hele tiden for at levere den forbandede revolver og gulduret tilbage.

Carl slipper langsomt Rita og stiller hende fra sig op ad væggen. »Emilius,« udbryder han grådkvalt og omfavner ham. De græder stille sammen, men det bliver Elma lidt for meget. Sådan et par vanter. Her har hun hele livet ledt efter et 100 procents mandfolk. »Behold ham, din lille taske,« siger hun til Rita.

Ved denne fornærmelse vågner gentleman'en i Carl. Han griber Rita om skulderen og går et skridt tilbage – lige ned gennem et ovenlys til en varietescene, hvor et kor af skønne kvinder danser en rulleskøjtedans. Med et overraskende, ægte forbavset udtryk danser han og Rita med i rulleskøjtekoret under bragende bifald. Midt i touchen griber han om hende og trykker et kys på hendes læber. Det viser sig efterhånden at være så langt, at der rejser sig en storm af forargelse på tilskuerpladsen med råb om, at tæppet skal falde. Carl sanser ingenting, men da tæppet er gået, ser han sig forundret om: »Endelig alene!« Og så kysser han hende.

Slut.

NOTE. Som det fremgår af Filmindekset side 38 lå PH inde med flere planer til film som aldrig blev realiseret. Det ældste udkast, vi kender, er det uhøjtidelige synopsis til »Livet er en farce«, som er gengivet ovenfor. Ifølge fru Inger Henningsen er det skrevet i årene mellem 1938 og 1942. Det eksisterer i to versioner, hvoraf vi valgte det længste, som både var udførligst og morsomst formuleret. Hertil kommer ca. 10 sider udkast til dialog. Til gengæld er drejebogen til »Tingenes forandring«, dateret 15. marts 1961, fuldt udarbejdet. Så vidt man kan forstå har dette projekt været meget nær ved at blive realiseret, men er forblevet i skrivebordsskuffen, fordi ingen havde mod til at gå ind for det da det kom til stykket. Dette kan ikke beklages nok, for drejebogen er et både spændende og ambitiøst oplæg. PH ville med en enkelt dekoration, en borgerlig lejlighed og dens beboere, give et billede af kulturudviklingen fra 1926 og frem til i dag. Udviklingen sætter sit præg på dekorationen og kostumerne, navnemoden og sproget. I første scene hænger Vilh. Hammershøis portræt af hustruen på væggen – til almindelig forargelse for gæster, i sidste scene hænger stadig de guldrandede aktiver fra tidligere år, Hammershøi, Rude og Lundstrøm, men de abstrakte er kommet til. Og så videre.

I nogle forbemærkninger til drejebogen gør PH sig visse tanker om filmen, den foreliggende og filmen i almindelighed, som nok er værd at citere:

»– – – Så er der tanken om speakeren. Der er henimod slutningen af første billede antydet den mulighed, at det kunne være selve kameraet der var speaker. Det kunne så præsentere sig selv før filmen begynder – sammen med de fire, fem eller syv hovedpersoner.

Der er noget naturligt ved at kameraet, som ser for os, også kommenterer for os. Det er for øvrigt en gammel drøm, jeg har haft, at mikrofonen sad på kameraet – jeg ved godt, der er vanskeligheder derved, men man kunne i hvert fald simulere det, når man præsenterede kameraet som speaker«.

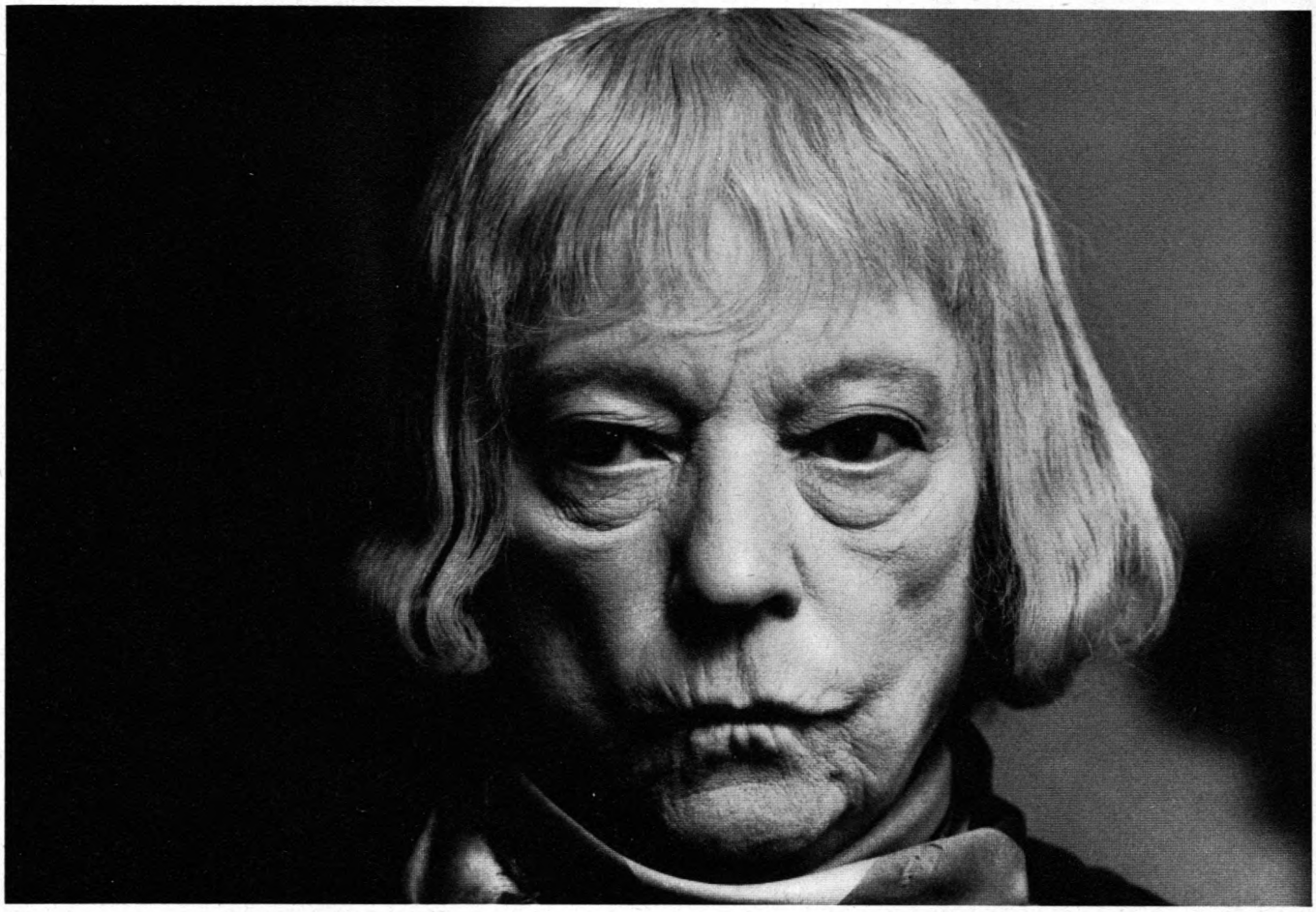
Ø. H.

HENRIK STANGERUP / DECEMBER 65 / AUGUST 67

af min dagbog fra ASTA NIELSEN-filmen

»At være med i en intrige gjorde storhertuginden tredive år yngre«.
Karen Blixen i »Ehrengard«.

December 65:
Ringer en eftermiddag til Asta Nielsen. Får pludselig lyst til at lave et interview med vores store, men glemte filmskuespillerinde. Asta Nielsen i telefonen: »Jeg giver ALDRIG interviews.« Jeg forsøger at overtale hende, lover hende, at hun må læse interviewet igennem, så det bliver, som hun selv vil. Asta Nielsen: »Jeg sagde NEJ!«
Marts 66:
Møder Asta Nielsen til en privat middag. Spørger hende, om hun kan huske min telefonopringning. Det kan hun ikke. Der er så mange journalister, der ringer, siger hun, men hun bryder sig ikke om journalister. Hun vil leve i fred. Asta Nielsen er i godt humør, strålende oplagt fortæller hun anekdoter fra sin karriere. 84 år og frisk som var hun 40. Jeg springer ud i det: »Fru Asta Nielsen, må jeg lave en kortfilm med Dem – hvor De fortæller om Deres liv?« Asta Nielsen: »Det må De gerne!«. Er ved at falde ned af stolen over hendes ja – ikke mindst fordi hun lidt efter fortæller, at hun har sagt nej til utallige andre tilbud fra film- og TV-producenter, bl. a. fra Tyskland. Er lykkelig, da jeg forlader selskabet, har længe gået med forskellige vage ideer til en kortfilm men her får jeg pludselig appelsinen i turbanen: ASTA NIELSEN RIDES AGAIN!
april, maj:
En producent lover at financiere filmen – med hjælp fra kortfilmrådet. Det er meningen at filmen skal optages om sommeren, i ferien. Da sommeren kommer er ingen kontrakter underskrevet, producenten hopper – uvist af hvilken grund – fra. Finder en ny producent, »Laternas« *Skot-Hansen*. Han lover at gøre alt for at filmen kan blive til virkelighed. Hen på efteråret er alle kontrakter underskrevet. Har forinden set Asta Nielsen-film på filmmuseet med *Marguerite Engberg*. Marguerite Engberg og jeg er enige om at bruge klip fra følgende film: DEN SORTE DRØM, ENGELEIN, HAMLET og DIRNENTRAGÖDIE. Overtaler *Gyldendal* til at genudsende Asta Nielsens erindringer: »Den tiende muse«, med et nyt kapitel om hendes møde med Hitler.
september:
Asta Nielsen fylder 85. (11/9). Hyldestartikler i bladene om vores store stjerne. Skriver selv i min artikel om hende i Politiken: »At være sammen med Asta Nielsen er en oplevelse. Hendes sandhedskærlighed får hende altid til at sige sin mening, uden omsvøb, uden sentimentalitet. Holder hun af Danmark kan hun være streng ved den danske »sødsuppementalitet« – *vi er så rare ved hinanden i dette land,* siger hun, *men mener vi noget med det?*« Serie med Asta Nielsen-film på filmmuseet. Optagelserne begynder. Vi



må lave filmen i weekend'erne nu hvor sommerferien er forbi. Asta Nielsen i et interview i Politiken: »Jeg føler det nu lige som min skygge ligger over København. Jeg har lige holdt min 85 års fødselsdag, mine erindringer »Den tiende muse« kommer i denne måned i en ny udgave hos Gyldendal. Filmmuseet viser lige til december en serie med mine film, og nu kommer denne film«. Som fotograf har jeg *Peter Roos,* som assistent *Anders Refn.* Asta Nielsen forlanger, at vi går frem efter et nøje planlagt manuskript. Hun vil *kun* fortælle »officielt« om sin karriere. Jeg håber brændende på nogle improviserede scener. Asta Nielsen fortæller professionelt og med en forbløffende ro og mangel på kamera-nervøsitet glimt fra sin karriere, hvordan *Urban Gad* forstod at vurdere hendes talent, om de første år i Tyskland, om tyvernes Tyskland, lidt om *Lubitsch,* om det at vende hjem. Mange scener lykkes ikke, nogle lykkes, en enkelt scene fik vi som en »gave«. Scenen er filmens sidste: Asta Nielsen fortæller om hvordan det føles at blive gammel, at høre til »de efterladte«. Hun beretter om en stor sorg, der ramte hende i hendes alderdom. Scenen tages to gange og hver gang kommer der på ordet »sorg« antydningen af tårer i hendes øjne. Men ikke et sekund overspiller hun, efter optagelserne er alle tavse af bevægelse. Vi forstår pludselig *Lotte Eisners* ord: »Ingen kan i dag fatte det indtryk Asta Nielsen i sin tid gjorde på os.«

Men ellers gentager det samme sig hver weekend: Så *snart* optagelserne er forbi og kameraet er pakket bort, åbner Asta Nielsen sig med eet, hun byder på sherry og madeira, og afsminket fortæller hun muntert og springende om mennesker hun har mødt, om private oplevelser. *Pabst* får følgende anekdote med på vejen: »Jeg var midt i en meget krævende scene og så ringede telefonen pludselig til Pabst. Han drømte ikke om at vente med at tage telefonen til scenen – der var meget krævende – var færdig. Og så sad jeg der med nerverne på højkant og gloede ind i kameraet. Det blev for meget, jeg bad fotografen om at gøre scenen færdig uden Pabst. Det blev en glimrende scene«. *Dreyer* har Asta Nielsen svært ved at affinde sig med: »Åh, han *keder* mig! Men han er en god fotograf . . .« Asta Nielsen fortæller også om sine år som teaterskuespillerinde i Danmark indtil »Afgrunden«, krydret med herlige ondskabsfuldheder. Og hun giver sin mening til kende om det nuværende danske teater, som hun altid følger med stor opmærksomhed: »Det kan godt være at de danske skuespillere har talent, men de er i fuld gang med at ødelægge det!« Jeg kan ikke lade være med at udtrykke min ærgrelse over, at Asta Nielsen ikke vil improvisere på samme måde når vi optager. »Jamen så ærgr Dem! Filmen skal handle om min karriere, ikke cm mit privatliv!« lyder svaret.

Andre stridspunkter mellem Asta Nielsen og »det unge filmhold«. Asta Nielsen vil have lagt sølvpapir på gulvet. Vi forklarer hende, at det blot vil resultere i at hun forsvinder i et bad af lys, da filmen i dag er dobbelt så lysmodtagelig som i tyverne. Asta Nielsen forlanger desuden at se samtlige prøver, når de kommer fra *Ankerstjerne.* Hun bliver hurtigt vred på Peter Roos, fordi hans billeder er for »naturlige« og han ikke på hendes forlangende har puttet tyl i kameraet. Jeg forsvarer Peter Roos og fortæller om hans og *Ole Roos'* smukke *Michel Simon*-film. Asta Nielsen: »Jeg finder mig *aldeles* ikke i at blive sammenlignet med verdens grimmeste mand!« Et andet problem opstår med hensyn til mine spørgsmål. Det er svært at forklare Asta Nielsen, at mine spørgsmål skal *klippes ud* i den færdige film. Når jeg spørger, hvordan det var at filme under Urban Gad, fortæller hun, at *han* var sådan og sådan. Endelig går Asta Nielsen dog med til at sige »Urban Gad« i stedet for »han«. Filmens første spørgsmål forlanger hun serveret på følgende måde (– Vi viser stillfotos fra »Afgrunden«, 1910 –): »Afgrunden betragtedes jo som et vendepunkt i filmens historie?« Hvortil Asta

Nielsen vil svare henkastet: »Ja, det *siger* man jo ...« Et andet spørgsmål er hun direkte utilfreds med – hun protesterer mod at jeg spørger »hvordan føltes det igen at gå over til teatret?«. Jeg skal sige: »Og så blev teatret altså et *nyt* triumftog for Dem?«. Asta Nielsen nægter desuden pure at gå med til optagelser i Frederiksberg have, i det smukke efterårsvejr. Utallige andre uoverensstemmelser. De er dog ikke værre end at vi efter hver optagelsesdag hygger os over sherryen. Asta Nielsen: »Man *skal* være lidt uenige under et filmarbejde – ikke sandt?« Jeg spørger Asta Nielsen om hun kunne tænke sig at være med i en langfilm, i en spillefilm. Hun afslører, at hun længe har gået med en ide til et manuskript, hvor hun skal spille *Dag Hammerskjölds* mor. Hun har altid været optaget af ideen om »Een Verden«. Med Asta Nielsens ord: »Det er jo sådan, at en fra Gentofte ikke kan komme ud af det med en fra Jægersborg«. Filmen skal handle om, hvordan hun opdrager sin søn – Dag – med drømmen om en forenet verden. Den skal slutte med, at hun sidder alene tilbage med sin drøm, efter at Hammerskjöld er blevet dræbt »nede i Afrika«.

november:

Optagelserne er forbi. Asta Nielsen ånder lettet op over ikke længere at have det »unge filmhold« rendende rundt i sin lejlighed. Hun nægter at gå med til nogle supplerende optagelser: »vi har mere end nok, vi kan klippe i«.

vinteren 67:

Knud Hauge er min uundværlige klipper. Vi forsøger i lang tid at finde en indfaldsvinkel til stoffet. Klipper filmen sammen på den ene måde, den anden måde, den tredje måde. Den er på over tyve minutter. Den er for lang, her og der for tung. Forskellige Laterna-folk kommer med gode råd. Endelig lykkes det os ud på foråret at få en film på lidt over ti minutter ud af materialet. Vi springer op og falder ned på manuskriptets kronologi, vi retter os ikke efter samtlige Asta Nielsens ønsker, undlader scener som ikke virker på den rigtige måde. Vi arbejder frem mod at skabe et enkelt og klart indtryk af Asta Nielsen *i dag*, et vemodigt portræt af en stjerne, der engang i tierne og tyverne var verdens største. Vi nøjes med klip fra ENGELEIN, hvor Asta Nielsen viser sit store komiske talent, og fra DIRNENTRAGÖDIE, hvor hendes tragiske kunst når et højdepunkt. Komponisten *Ole Schmidt* laver en sjov kinematografisk ledsage-musik.

juni:

Asta Nielsen skal se filmen. Dagen nærmer sig! Hun ser den. Hun er meget vred. Hun indkalder nogle af sine venner for at de skal kritisere den. De går positivt ind for den. Asta Nielsen er stadig meget vred. Hun foreslår »enkelte« rettelser. Begyndelsen af filmen skal flyttes hen i slutningen. Klippet fra ENGELEIN skal ud. En optagelse i midten tages om. Et *nær*billede af hendes datter skal sættes ind (i forvejen har vi datteren med: man ser Asta Nielsen tage et billede af hende frem fra en skuffe). Hun forlanger adskillige udeladte scener medtaget. Etc. Etc. Jeg fortæller Asta Nielsen, at jeg ikke kan rette mig efter hendes ønsker – på nær to. Jeg ved, at Knud Hauge og jeg har klippet et ukrukket og vemodigt portræt sammen, som er hende *værdigt*. Det må være helhedsindtrykket, der tæller – om filmen umiddelbart griber et nutidigt publikum. Men Asta Nielsen vil ikke lade sig overtale. Jeg meddeler, at filmen så ikke vil komme frem.

august 67:

Har været på ferie i Frankrig. Kommer hjem og læser Asta Nielsens åbne brev i samtlige københavnske aviser, hvor hun forlanger filmen destrueret – sat op som drejede det sig om kulturrevolutionen i Kina, Fred i Vietnam, eller en genial vaccine mod kræft. Læser, at optagelserne formede sig som den »rene parodi«. Ved udmærket godt, at jeg ikke altid mestrede situationen, at jeg ofte blev nervøs og usikker, blev »den lille«. Men en parodi? Nu ligger filmen på en hylde og samler støv. Destrueret bliver den dog ikke. Halvandet års stort ståhej for ingenting. Har Asta Nielsen ret i at filmen er en »fornærmelse«, at hendes »værste fjende ikke kunne have lavet den værre«, har jeg ret, når jeg synes, den er hende værdig? Det vil måske aldrig blive opklaret. Påstand står mod påstand. Asta Nielsen vil resten af sine dage bevare indtrykket af nogle unge flabe, der rendte omkring benene på hende og ikke rettede sig efter alle hendes ønsker, hun er »blevet holdt for nar«. Jeg bevarer indtrykket af det stærkeste menneske, jeg nogensinde har mødt. Et menneske med rødder i en svunden pionertid, bogstaveligt talt et *fabelagtigt* meneske. En fremmed, smuk og majestætisk fugl.

Jeg burde selvfølgelig fra starten have vidst, at en sådan fugl ikke lader sig indfange.

Henrik Stangerup.

HVOR BLIR I AF?

Hvor er den *unge* danske film? Er den på vej? Kan vi fremover vente en række spillefilm af debutanter? Hvorfor finder unge forfattere ikke sammen med nogle af vores unge kortfilmsfolk? Hvorfor og hvorfor ikke, hvordan og hvornår: Kosmorama har stillet et par spørgsmål til en række af de »unge, håbefulde«. Spørgsmålene (som følger nedenunder) blev sendt til følgende instruktører: Ole Gammeltoft, Jens Ravn, Sune Lund Sørensen, Mogens Vemmer, Henning Ørnbak, samt til følgende forfattere: Benny Andersen, Anders Bodelsen, Sven Holm, Christian Kampmann, Leif Petersen, Thomas Winding, Hans Chr. Ægidius.

En producent, De har tillid til, beder Dem om at instruere en langfilm.

1) *Kunne De tænke Dem at påtage Dem en sådan opgave?*
2) *Hvilke tematiske og stilistiske ideer har De om den (de) film De i bekræftende fald vil gå i gang med?*

Ole Gammeltoft:

Kære redaktion.

Med rette eller urette er jeg en modstander af spørgsmål, der har forudsætninger nødige, som ikke rigtig har noget med realiteterne at gøre. Jeg hverken regner med eller tror på julenisser forklædt som filmproducenter, men jeg vil vældig gerne lave spillefilm, »også« under de konditioner, der eksisterer herhjemme i dag. Jeg arbejder i øjeblikket med manuskript til en spillefilm in spe, (det kan enhver naturligvis komme og sige, men det kan jeg jo ikke gøre ved), og nødvendigvis har jeg både »stilistiske« og »tematiske ideer« desangående. Jeg har imidlertid det princip ikke offentligt at udtale mig om disse ideer, før jeg med den tilstrækkelige sikkerhed kan sige om projektet kan og vil blive realiseret.

Jens Ravn.

1.

I spørgsmålet ligger gemt en populær, men ikke længere helt gyldig problemstilling. Nemlig den at det er foran producentens skrivebord alle de gode manuskripter lider skibbrud, og det kunstneriske initiativ bliver kvalt i fødslen.

Med udsigten til mange hundrede tusinde kroners bankgaranti på det mere lødige manuskript, er der mere end eet par producentøjne der stirrer længselsfuldt ud i mørket. Der kommer mig bekendt bare ingen manuskripter, eller i hvert fald kun meget få.

Om jeg selv kunne tænke mig at lave spillefilm? Ja meget gerne, men jeg betragter udspillet som kun at være mit eget.

2.

Umuligt at besvare spørgsmålet tilfredsstillende da jeg ikke er på det rene med hvor i den mangeartede strøm af film stile/temaer der flyder fra de forskellige lande jeg føler mig hjemme.

Måske er det principielt forkert overhovedet at spekulere på op ad hvilken udenlandsk (for det er det jo altid) instruktør man burde lægge sig. Den berømte efterlysning af en særlig dansk »film stil« skal jeg ikke her fremkomme med (men alligevel).

Dog har jeg nogle rent principielle krav til den/de spillefilm jeg vil lave.

Jeg er traditionel nok til at beundre et godt »plot«, og vil sikkert altid bestræbe mig på at den dramatiske »mekanik« skal fungere. Spørgsmålet er så naturligvis, hvad man forstår ved denne »mekanik«. De senere års filmproduktion har i hvert fald vist, at der er meget nyt at forstå og »mekanikken« fungerer ubemærket i mange avancerede

Fortsættes side 33

PREMIERERNE

FRA 1. JUNI TIL 15. AUGUST 1967

Amerikanske:

CAST A GIANT SHADOW (Skyggen af en gigant), 1966. Instr.: Melville Shavelson. Medv.: Kirk Douglas, Senta Berger, Angie Dickinson, Frank Sinatra, Yul Brynner, John Wayne.
Israels eksistenskamp efter ophævelsen af det engelske mandat. De splittede kræfter forenes til kamp mod den fælles fjende af den amerikanske oberst »Mickey« Marcus, alt imens filmen selv splittes op af Shavelson, der ikke kan beslutte sig til, hvordan stoffet skal gribes an. Han vil gerne fortælle både om mandens og nationens skæbne, og fortæller følgelig ikke ret meget. Alt er meget omstændeligt og unuanceret; virkelighedskontakten er det så som så med, og trangen til at skrue alt op i det helt store format forvrænger det oprindeligt ægte undervejs. Prem.: 30. 6. – Ø. H.

EASY COME, EASY GO (Easy come, Easy go), 1967. Instr.: John Rich. Medv.: Elvis Presley, Elsa Lanchester. Prem.: 2. 6.

EL DORADO (El Dorado), 1967. Anm. i dette nr.

GAMBIT (Pas på hovedet), 1966. Instr.: Ronald Neame. Medv.: Shirley MacLaine, Michael Caine, Herbert Lom.
Meget fikst udført lille historie om et kunsttyveri der lykkes til alles, gentager, alles tilfredshed. Neame lægger for med at vise hvor nemt det hele kunne laves, og går derefter over til de mere besværlige realiteter. Hovedparten af overraskelserne er gemt til sidst, men, som man vil se, konstellationen Shirley MacLaine og Michael Caine rimer, og deres samspil (hun som eurasisk dansepige, han som gentlemantyv) er underholdende. Og Neame har godt fat på hvordan *situationerne* skal udvikles. Absolut seværdig. Prem.: 30. 6. – Ø. H.

LIEUTENANT ROBIN CRUSOE (Løjtnant Robin Crusoe), 1966. Instr.: Byron Paul. Medv.: Dick van Dyke, Nancy Kwan, Akim Tamiroff, Peter Duryea. Prem.: 2. 6.

NOT WITH MY WIFE, YOU DON'T (Ikke med min kone), 1966. Instr.: Norman Panama. Medv.: Tony Curtis, George C. Scott, Virna Lisi.
Motivet: to kammerater, der jager de samme piger, nikker vi genkendende til. I 1928 lavede Hawks »A Girl In Every Port« på samme ide. Panama er ingen Hawks, men han har dog ganske fikst forstået at udnytte ideen, selv om filmen har sine mere urimelige øjeblikke. Først og fremmest er den værd at se på grund af spillet. Curtis' hurtige spil kontrasterer fint mod Scotts rolige farlighed, og begge er perfekte i de scener, hvor der railleres over nedtrådte klicheer fra den heroiske og romantiske filmstil. Virna Lisi er også i denne film frapperende smuk. Hvis man hader det amerikanske lystspil er det naturligvis ikke svært at finde næring for indignationen i denne film, der ikke er tænkt som et indlæg i kønsrolledebatten. Prem.: 3. 8. – I. M.

ONE OF OUR SPIES IS MISSING (U.N.C.L.E.– en spion savnes), 1966. Instr.: E. Darrell Hallenbeck. Medv.: Robert Vaughn, David McCallum, Leo G. Carroll. Prem.: 12. 6.

PENELOPE (Min kone er bankrøver), 1966. Instr.: Arthur Hiller. Medv.: Natalie Wood, Ian Bannen, Dick Shawn, Peter Falk, Lila Kedrova.
Natalie Wood er jo dejlig, men trætter ved konstant at være løssluppen og kåd i dette euforiske lystspil om den forsømte hustru, der plyndrer mandens bank for at tiltrække sig opmærksomhed. Indledningen acceptabel, resten langsommelighed og lækre farver. Prem.: 19. 6. – FGJ.

RETURN OF THE SEVEN (Syv mænd vender tilbage), 1966. Instr.: Burt Kennedy. Medv.: Yul Brynner, Robert Fuller, Warren Oates.
Burt Kennedys western plagierer John Sturges' plagiat af Kurosawas western-inspirerede »De syv samuraier«. Efter »West of Montana« havde man ventet sig betydeligt mere af Kennedy, der har et respekteret navn som manuskriptforfatter for Budd Boetticher. Men »Syv mænd vender tilbage« er kun upersonligt kompetent håndværk, tynget af Yul Brynners statuariske udtryksløshed. Prem.: 5.6. – Pim.

SECONDS (Manden der skiftede ansigt), 1966. Instr.: John Frankenheimer. Medv.: Rock Hudson, Will Geer, Jeff Corey, Salome Jens. Prem.: 14. 8. Anm. næste nr.

THE FORTUNE COOKIE (Knald eller fald), 1966. Anm. i dette nr.

THE TRAMPLERS (Terror i Texas)), 1966. Instr.: Albert Band. Medv.: Joseph Cotton, Gordon Scott, James Mitchum. Prem.: 19. 6. Aalborg.

WHAT DID YOU DO IN THE WAR, DADDY? (Hva' lavede du i krigen, farmand?), 1966. Instr.: Blake Edwards. Medv.: James Coburn, Dick Shawn, Aldo Ray.
At Edwards' farce ikke er blevet vellykket skyldes ikke, at den laver farce på den anden verdenskrig, thi for kunsten er intet helligt, men at den lider af mangel på gags. Af og til kan man godt blive mindet om, at Blake Edwards er en god instruktør, men helheden er mat, den komiske stil forceret. Prem.: 7. 8. – I. M.

YOU'RE A BIG BOY NOW (Big Boy), 1966. Instr.: Francis Ford Coppola. Medv.: Peter Kastner, Elizabeth Hartman, Geraldine Page, Julie Harris.
I den 28-årige Coppolas anden spillefilm, om den klodsede unge mands vej ud af puberteten, er det ikke svært at finde indflydelse fra både den traditionelle Hollywoodkomedie, Salinger og den nye europæiske filmstil. Lesters løbende og hoppende film er ikke lavet forgæves. Stilen virker også denne gang af og til, men filmen har dog ofte et lidt anstrengt præg, og det mest indtagende i dette forsøg på at overføre den i disse år så beundrede europæiske filmrytme til Amerika er spillet. Prem.: 31. 7. – I. M.

Danske:

DET ER IKKE APPELSINER – DET ER HESTE, 1967. Instr.: Ebbe Langberg. Medv.: Morten Grunwald, Jesper Langberg, Willy Rathnow, Helle Hertz, Judy Gringer, Ove Sprogøe.
Peer Guldbrandsen har efterhånden skrabet sin egen bund så ofte, at den nu synes at være helt forsvundet under ham. Disse afgrundsdybe idiotier om »tre unge kunstnere« er iscenesat af Ebbe Langberg, der gør alt for at hale de tynde ideer ud til spillefilmslængde. Hvis Langberg fortsætter med at filme Guldbrandsen-manuskripter, vil han hurtigt miste sit ry som en af vore mere agtværdige håndværkere på det strengt kommercielle plan. Eneste lille lyspunkt: en afslappet præstation af Helle Hertz. Prem.: 29. 6. – Pim.

JEG ER SGU MIN EGEN, 1967. Anm. i dette nr.

MIN KONES FERIE, 1967. Instr.: John Hilbard. Medv.: Axel Strøbye, Ghita Nørby, Ove Sprogøe, Malene Schwartz.
Axel Strøbye holder spøgen ganske pænt gående de første ti minutter, men da Poul Bundgaard dukker op med en savlende sang foran frokostbordet på et norsk skihotel, er alt tabt. Ove Sprogøe er kuriøst placeret som forfører i den traditionelle trekant – og han synes i det halvskjulte at ironisere en smule over den skuespillerinde, han er sat til at bedåre. Farve- og dekorationsarbejde: pænt. Billed- og rytmesans: nul. Prem.: 28. 7. – Pim.

PRINSESSE MARGRETHES BRYLLUP, 1967. Tilrettelæggelse: Ole Roos. Prem.: 30. 6.

SMUKKE-ARNE OG ROSA, 1967. Instr.: Sven Methling. Medv.: Morten Grunwald, Judy Gringer, Poul Bundgaard.
Sven Methlings eget manuskript til hans »Fem mand og Rosa«-fortsættelse er imponerende indviklet, omend meget lidt morsomt. Men Methling gør i det mindste forsøget og kunne nok fortjene et bedre manuskript (af en anden). Den eneste bemærkelsesværdige detalje i kaoset er et elskværdigt hib til Filmfonden og Filmskolen. Prem.: 21. 7. – Pim.

Engelske:

ACCIDENT (Ulykkesnatten), 1966. Anm. i dette nr.

THE DEADLY AFFAIR (Telefon til afdøde), 1966. Instr.: Sidney Lumet. Medv.: James Mason, Harriet Andersson, Maximilian Schell, Simone Signoret, Harry Andrews.
Lumets filmatisering af John le Carrés »The Deadly Affair«, hvis subtile dialoger han dog aldrig får rigtig fat på. Lumet har tilsyneladende intet personligt forhold til forlægget – han står mere og mere klart som den habile men stilløse professionalist, der kun formår at holde interessen fangen i kraft af det stof, han bearbejder. Men James Masons krukkede overspil er fascinerende og seværdigt, og hjælper – sammen med de engelske lokaliteter, der har atmosfære, og Quincy Jones' musik – gevaldigt på sagerne. Prem.: 9. 6. – Ø. H.

FINDERS KEEPERS (Find bomben), 1966. Instr.: Sidney Hayers. Medv.: Cliff Richard, Robert Morley, Peggy Mount. Prem.: 17. 7.

HOTEL PARADISO (Hurra – jeg vil se damer), 1966. Instr.: Peter Glenville. Medv.: Alec Guinness, Gina Lollobrigida, Robert Morley, Akim Tamiroff.
Eneste dame i denne knirkende Feydeau-filmatisering er en falmet Gina Lollobrigida – den urimeligt begejstrede herre er en deprimerende hektisk Alec Guinness. Filmet teater i hele dette begrebs tyngde – og konsekvent uvittig fra første billede. Prem.: 14. 8. – Pim.

THE BRIGAND OF KANDAHAR (Kampen om Fort Kandahar), 1965. Instr.: John Gilling. Medv.: Ronald Lewis, Oliver Reed, Duncan Lamont. Prem.: 31. 7.

THE HEROES OF TELEMARK (Telemarkens helte), 1965. Instr.: Anthony Mann. Medv.: Kirk Douglas, Richard Harris, Ulla Jacobsson, Michael Redgrave.
Et storstilet, men bastant forsøg på at genfortælle den norske modstandsgruppes sprængningsaktion mod Norsk Hydros fabrik på Rjukan, der under krigen blev tvunget til at producere tungt vand til tyskernes raketeksperimenter. Man sidder tilbage med en fornemmelse af, at virkeligheden var mere dramatisk end filmen. Under alle omstændigheder mindre poleret. Optagelserne er foretaget delvis on location, men uden megen fornemmelse for de pågældende lokaliteter. Robert Kraskers foto er ikke ilde, men lider under en dårlig technicolor. Kirk Douglas' *image* lægger sig efterhånden grundigt i vejen for hans præstationer, og skaber her yderligere distance mellem de virkelige begivenheder og filmen, der er blevet »just another« krigsfilm uden særpræg. Man mindes nostalgisk den fransk-norske »Kampen om det tunge vand«. Prem.: 6. 6. – Ø. H.

THE JOKERS (En krone på højkant), 1966. Instr.: Michael Winner. Medv.: Michael Crawford, Lotte Tarp, Oliver Reed. Prem.: 3. 8.

THUNDERBIRDS ARE GO (Tordenfugle med go), 1966. Instr.: David Lane. Prem.: 17. 7.

24 HOURS TO KILL (Flygtningen i Beirut), 1965. Instr.: Peter Bezencenet. Medv.: Lex Barker, Mickey Rooney. Prem.: 19. 6. Aalborg.

Franske:

DU RIFIFI A PANAME (Slagsmål i Paris), 1965. Instr.: Denys de la Patellière. Medv.: Jean Gabin, Gert Fröbe, Georges Raft, Nadja Tiller, Claudio Brook. Prem. 19. 6.

LA BIGORNE, CAPORAL DE FRANCE (Sydhavets musketerer), 1957. Instr. Robert Darène. Medv.: Francois Perrier, Rossana Podesta. Prem.: 27. 6. Esbjerg, 14. 8. København.

LA NUIT LA PLUS LONGUE (Sex-Banden), 1966. Instr.: José Benazeraf. Medv.: Alain Tessier, Virginie de Solenne, Willy Braque.
Visse af José Benazerafs erotiske ekstravagancer har fået en velvillig modtagelse i »Cahiers du Cinéma«, men i denne rekordagtigt langsommelige gangsterskrøne er der i hvert fald intet at hente – udover en fra et husarsynspunkt antagelig lesbisk dans. Prem.: 12. 6. – Pim.

LA VINGT-CINQUIÈME HEURE (25. time), 1967. Instr.: Henri Verneuil. Medv.: Anthony Quinn, Virna Lisi, Serge Reggiani.
Quinn spiller i sin mest fårede stil en umenneskeligt indskrænket og naiv rumænsk bonde, der gennemgår det utroligste under den anden verdenskrig uden at forstå noget som helst. Der er effektfulde afsnit i den ferme Verneuils iscenesættelse, men som moderne Candide-variation (efter en roman af C. Virgil Gheorghiu) er filmen urimelig og uden raffinement, ironi og poesi. Prem.: 12. 6. – I. M.

LE ROI DE COEUR (Hjerterkonge), 1966. Instr.: Philippe de Broca. Medv.: Alan Bates, Geneviève Bujold, Jean-Claude Brialy, Pierre Brasseur.
Efter diverterende udflugter til Sydamerika (»Orlov i Rio«) og det fjerne østen (»Ih, du store kineser«) er Philippe de Broca tilbage på de hjemlige græsgange med denne pseudo-dybsindige og pseudo-poetiske fabel om de gales visdom og de fornuftiges galskab. Et mulighedsrigt og velorganiseret manuskript af den produktive Daniel Boulanger degenererer i de Brocas ferme hænder snart til små overlæssede karnevalsnumre tilsat det kulørte krimskrams, instruktøren elsker så højt. Hvad kunne en Franju mon have fået ud af dette manuskript? Nu er det eneste glimt af poesi midt i alt frikadelleriet Geneviève Bujolds impertinente uskyld i en ellers håbløst stiliseret og kunstig rolle. Prem.: 7. 8. – Pim.

LE SOLITAIRE À L'ATTAQUE (Den ensomme ulv går til angreb), 1966. Instr.: Ralph Habib. Medv.: Roger Hanin. Prem.: 1. 8.

LES PERVERSES INGENUES (Nøgenleg), 1965. Instr.: Claude Walter. Medv.: Lyana Djedes, Jane Bruno, Michel Danijou. Prem.: 17. 7.

Italienske:

ALL'OMBRA DI UNA COLT (Rygende pistoler), 1965. Instr.: Gianni Grimaldi. Medv.: Stephen Forsyth, Conrado San Martin, Anne Sherman. Prem.: 10. 7.

BLACK BOX AFFAIR: IL MONDO TREMA (Opgør i Triest). Instr.: James Harris. Medv.: Craig Hill, Teresa Gimpera. Prem.: 17. 7.

CENTOMILA DOLLARI PER RINGO (100.000 Dollars for Ringo), 1965. Instr. Alberto de Martino. Medv.: Richard Harrison, Fernando Sancho. Prem.: 26.6. Odense, 30. 6. i København.

LA RAGAZZA DI BUBE (Partisanens pige), 1964. Instr. Luigi Comencini. Medv.: Claudia Cardinale, George Chakiris, Marc Michel.
Luigi Comencini kan lave en pæn komedie som »Vejen tilbage«, men han er ingen Visconti og får derfor kun et omstændeligt melodrama ud af denne tragedie om politiske kampe og stolthedens pris. Det er en filmatisering af Carlo Cassolas roman (belønnet med Strega-prisen, oversat til dansk) om en pige, der trodsigt vil vente på sin fængslede partisan-elsker. Efterkrigstidens Italien er rekonstrueret omhyggeligt, men livløst. Prem.: 26. 6. – FGJ.

LE SPIE UCCIDONO IN SILENZIO (Djævlebanden i Beirut), 1966. Instr.: Mario Caiano. Medv.: Lang Jeffries, Emma Danielli. Prem.: 26. 7. Århus.

L'UOMO DA UCCIDERE (FBI-agent i København), 1966. Instr.: Alberto de Martino (Albert von Martin). Medv.: Paul Hubschmid, Vivi Bak. Prem.: 14. 8.

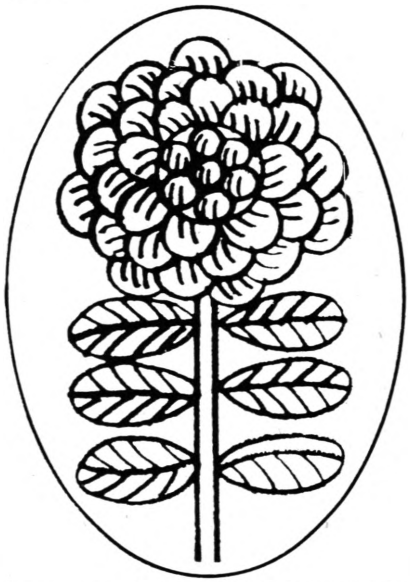
POCHI DOLLARI PER DJANGO (Django, Vestens skrappeste mand), 1966. Instr.: Léon Klimovsky. Medv.: Anthony Steffen, Gloria Osuna. Prem.: 16.6. Esbjerg, 31. 7. København.

SIGNORE E SIGNORI (Mine damer og herrer), 1965. Instr.: Pietro Germi. Medv.: Virna Lisi, Franco Fabrizi.
I det tredie opus i Germis suite om italienernes seksualvaner føres vi til Norditalien, og vi får en besk beskrivelse af, hvorledes mændene i en lille provinsby udfolder sig for at skaffe sig erotiske fornøjelser uden for ægteskabet. Temaet belyses i tre historier, der ikke er særlig fikst kombineret, og der er lovlig mange gentagelser. Man har megen sympati for Germis bestræbelser for at demaskere hykleri og dobbeltmoral, og han er ofte veloplagt ondskabsfuld over for mændene, men denne film synes at være den svageste og mest overfladiske i serien. Det komiske og det angribende kombineres ikke til en virkelig provokerende helhed. Men filmen har naturligvis sine skrappe pointer. Prem.: 9. 6. – I. M.

VAYAS CON DIOS, GRINGO (Brug næverne, Gringo), 1966. Instr.: Edward G. Muller (Eduardo Mulargia). Medv.: Glenn Saxson, Aldo Berti. Prem.: 31. 7.

Østrigske:

LIEBESGRÜSSE AUS TIROL (Skandale i Tyrol), 1964. Instr.: Frantz Antel. Medv.: Peter Weck, Gitte Hænning. Prem.: 14. 8. Odense.



Filmene set af: Øystein Hjort (Ø.H.), Frederik G. Jungersen (FGJ), Morten Piil (Pim), og Ib Monty (I.M.).

TO FRANSKE

BOEING 737 KALDER CARAVELLE

EN FORTEKST OG 15 MERE ELLER MINDRE PRÆCISE UDLÆGNINGER

Masculin-Féminin
Prod.: Anouchka Films/Argos Films (Fr.); Sandrews Films (Sv.).
Instr. og manus: Jean-Luc Godard (frit efter Guy de Maupassant). Foto: Willy Kurant. Klipn.: Agnes Guillemot. Musik: J. J. Debout. Medv.: Jean-Pierre Leaud, Chantal Goya, Marlene Jobert, Michel Debord, Catherine Dupont, Evabritt Strandberg, Birger malmsten.
Dansk premiere: 15. 6. 1967 i Alexandra.

Jeg holder mere af *Godards* anekdoter end af hans historier. Ellers foretrækker jeg historien frem for anekdoten. Jeg holder mere af Godards indfald end af hans filosofi. Jeg holder mere af Godards bevægelser end af hans fastlåste billeder, og jeg holder følgelig mere af hans eksteriører end af hans interiører, der ofte synes at knuge ham, klemme ham. Jeg holder mere af hans syn på manden end af hans syn på kvinden. Jeg holder mere af hans rolige mellemspil end af hans *violence and death,* mere af hans trioer end af hans soloer. Jeg holder mere af hans begyndelser end af hans slutninger. Måske holder jeg i virkeligheden mere af hans teori end af hans praksis.

»Masculin-Féminin« er tilsyneladende den film, der kommer nærmest hans eget ideal, den »totale film, som enhver af os bærer i sig«. Den er både film og TV-reportage, den er lidt af en historie og meget historisk. Den kan med udbytte ses som en dagbog ført af en person, der gerne vil være lidt af en romantiker og meget af en sociolog, men som i første række på godt og ondt er en »auteur« med et stort behov for at meddele sig til andre om alt mellem himmel og jord. Hans stil er da også præget af iver efter at få dækket dette behov; han fylder sine film med overvældende mængder stof, han gentager sig selv, stammer, taler i munden på sig selv, som når han lader en af sine mellemtitler fortælle ét, samtidig med at en speaker-kommentar fortæller noget andet og sikkert lige så vigtigt. Tilskueren når i bedste fald kun at opfatte en af delene. Godard kan, som her, lade sig inspirere af en allerede beskrevet stemning – *Maupassants* noveller »Le signe« og »La femme de Paul«, men naturligvis er forfatteren helt forsvundet fra den færdige film; han forsvandt den dag Godard begyndte på optagelserne. »Masculin-Féminin« er et udtryk for Godards private problemer i forholdet til tilværelsen, og den er ikke mindst et resultat af disse problemer.

Ingen anden instruktør har som Godard skrevet sin selvbiografi med film.

1. *Marseillaisen.* Det er værd at lægge mærke til, at *Jean-Pierre Léaud* har været både *Truffauts* og Godards alter ego, ligesom det er påfaldende, at Truffauts film giver oplevelse og indsigt, mens Godards film giver indsigt og oplevelse.

Léauds Paul er 21 år, men reagerer ofte som en 17-årig. I sit første møde med Madeleine forklarer han sig med notaterne om den netop overståede militærtjeneste, der berøvede ham 16 måneder af hans liv på et tidspunkt, hvor han endnu ikke havde haft lejlighed til at erhverve sig den nødvendige kultur, men han er kommet til en erkendelse af forbindelsen mellem den militære og den industrielle organisation, mellem orden og pengenes logik. Paul er af tradition romantiker, af nødvendighed rebel. Han er Godard, men han er også en moderne ung mand.

Madeleine er en sød ung pige.

2. *Den politiske situation.* Paul møder en af de »aktive«, vennen Robert, overfor hvem han må føle sig usikker og utilstrækkelig. Robert har den ro og den overbevisning, Paul savner. Robert står midt i klassekampen, Paul kan af og til have svært ved at overskue den. Paul læser med fasthed i stemmen en protestskrivelse og skriver under, mens han betvivler nytten af det. Paul beviser, at det er umuligt at forstå andre ved at sætte sig i deres sted. Man kommer uvilkårligt til at spekulere på, hvordan Godard ville forholde sig til det meget moderne danske begreb »indforståethed«.

3. *En ugift kvinde.* Madeleine fortæller om den unge franske pige, der kan ende som luksusluder eller som luksusstudine. Begge er ilde stedt i dagens Frankrig. Paul interviewer Madeleine, og Madeleine interviewer Paul i en form, der især beskriver Madeleine. Pauls øjne er stirrende; han virker her nærmest »høj«. Det er også værd at lægge mærke til, at Truffauts piger hader løgnen, Godards piger gemmer sig bag den. Den er deres bedste, og ofte eneste forsvar. Madeleine udvikler en ejendommelig spørgeteknik: »Når De siger gå ud sammen, mener De så sove sammen? Svar mig nu ærligt. Svar mig. Hvor gammel er De?« Hun venter næppe et ærligt svar, og får hun det, vil hun ikke forstå det. Madeleine er naturligvis først og fremmest *Chantal Goya,* men hun er også en yngre udgave af samtlige Godards piger (især efter »En kvinde er en kvinde«). Verdens midtpunkt, siger hun selv. Paul siger, at kærligheden er verdens midtpunkt, men da han elsker Madeleine, må hun nødvendigvis være placeret i dette midtpunkt. Paul ville have foretrukket en mere romantisk holdning hos Madeleine. Paul ser på Madeleine. Madeleine ser på sig selv i spejlet og må hele tiden rette på sit hår, der sidder perfekt.

4. *Tiden og moralen.* November 1965. Der skal være valg i december. Især Robert venter sig meget af det. Tiden præges af James Bond og Vietnam, og *Francoise Hardy* præsenteres i selskab med en amerikansk officer. Er hun Madeleines ideal? Godard elsker Ford i et totalbillede af bilens front, men Paul og Robert råber »US go home!«; og Godard erklærer, at filosoffen og cinéasten har en særlig bevidsthed til fælles, et særligt syn på verden. En generations syn.

Denne sekvens er ret lang. Den rummer også Madeleines »small talk« om hendes verden, tøj, grammofonpladen, forholdet til Paul og til veninden Elisabeth. Godards kamera *(Willy Kurant)* skildrer folk på gaden, trafik, bistroer, husmure, reklamer og plakater under en række af personernes off-screen bekendelser, men her viser det gruppen af unge, der mødes under højbanen, Robert, der frækt gør kur til Catherine; Paul og Madeleine driller hinanden i kådhed. Sekvensen viser også en scene fra Metroen, hvor en prostitueret først beskylder et par negre for at være potentielle mordere og derefter i konsekvens af sin frygt skyder den ene. Han når dog at få sagt hende et par »sandheder« om den negroide musik. Der er ikke langt til *LeRoi Jones'* »Dutchman«. Scenen følges af en samtale om sex mellem Elisabeth og Catherine. Godard synes at håbe på Catherine, Catherine håber på Paul.

5. *Romantikeren.* Madeleine er endnu fastere overbevist om, at hun er verdens midtpunkt. Paul er stadigvæk mod sin vilje enig med hende i dette synspunkt, men omgivelserne er enten for urolige, for pornografiske eller for småsnuskede, småborgerlige. Pauls frieri udvikler sig helt anderledes end dem han kender fra sin skoletids litteratur.

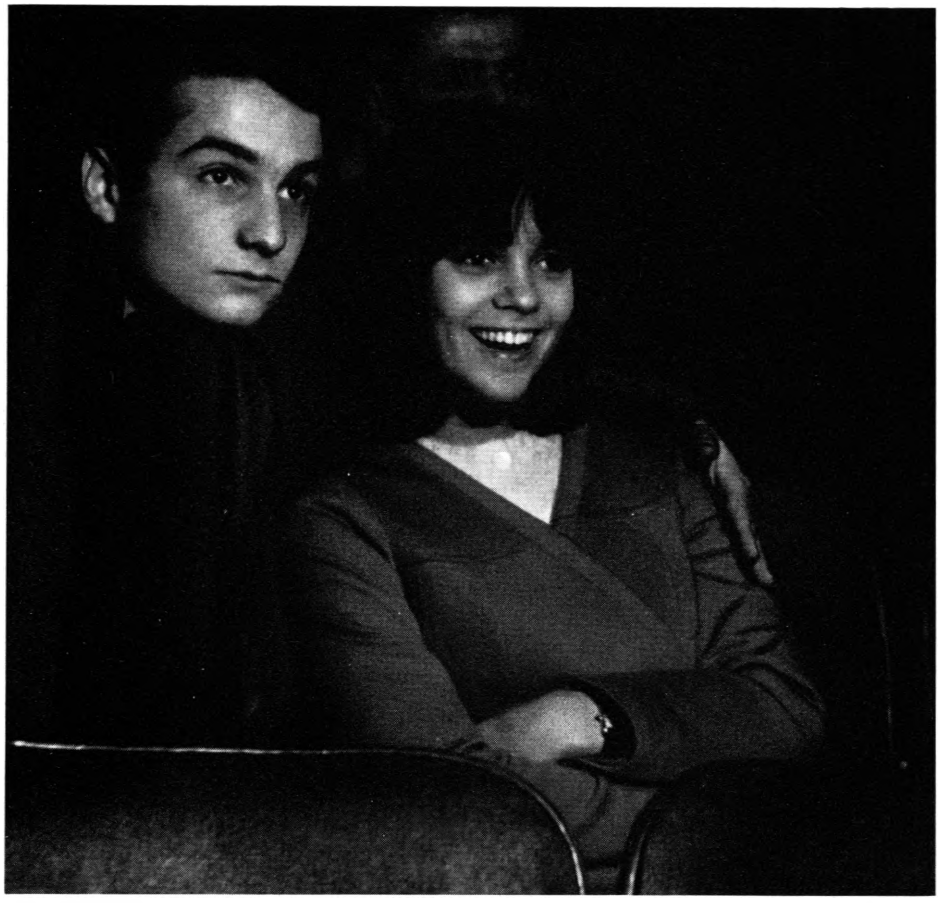
6. *Et nyt frieri.* Sekvensens forvirrende indledning, mangel på kontinuitet og logik får én til et øjeblik at sammenligne Godard med den herskende opfattelse af den engelske hemmelige agent: en amatør, en evig amatør, men en amatør, der i reglen overlever, når alle de professionelle er færdige, fanget i et net, de selv har konstrueret.

Paul tager afstand fra den verden, Madeleine søger at komme ind i; men han frier til hende pr. grammofonplade og i et sprog, der er en blanding af netop romantisk poesi og reklame-digt (jfr. *Vagn Steen*). Hans råb – »Boeing 737 kalder Caravelle – Paul kalder Madeleine« – er lige så bønfaldende som selvmorderens

kniv i maven. Et sådant optrin må forfølge én.

7. *Eftertanken.* Paul fortæller Robert om forfølgerne. Godard klipper fortællingen i stykker. Den er ikke til at få hold på, og Robert er stadig den stærke frontkæmper. Paul er ikke politisk entydig, han er usikker, søgende. Han forsvarer sig ved at »beundre« Robert. *Bob Dylan* sælger titusind plader om dagen og tjener en masse penge. Da Paul fortæller en sjofel historie, lader Godard kameraet kigge nyfigent over skuldrene på de to, før han klipper tilbage til front af reaktionen og Pauls pludselige stemningsskift. Paul er ked af det. Robert siger, at det med penge og piger egentlig er ganske enkelt. Han siger også, at i ordet masculin findes ordene »masque« og »cul«, i feminin findes ikke noget. På dansk rummer maskulin »mas« og »kuli«, feminin rummer kun »min«. So what?

8. *Oufscoubidou.* Paul elsker ikke Catherine, der forsvarer sig med et åbent ansigt. Paul er nervøs. Madeleines første 45-plade har succes, og Catherine har talt med Robert og kan kritisere *Mauriac* og »Le Figaro«. Godard holder af *Forman* i scenen med de tre i sengen. (Han holder også af *Skolimowski*). Pauls interview med konsumproduktet Elsa, frk. 19 år, ligner et for langt indslag i TV-avisen. Man erindrer en ung pige, der til TV-a udtalte sit syn på officerskuppet i Grækenland: »Kan man ikke sende noget militær derned eller sådan noget. Det er jo vores prinsesse«. Det er sådan set nok. Godard beskæftiger sig først og fremmest med ofrene, de udnyttede, de forblændede, sjældent med de skyldige, de profiterende, overtalerne. Han holder distancen og behandler problemerne indirekte. Interviewet med Elsa er meget langt fra den rosselliniske metode, som



»Renheden er ikke af denne verden . . .«. Godard lader sine personer karakterisere sig selv med korte udtalelser. Paul taler om frygt, Catherine om kunstig åndelig kommunikation, Robert om den sociale eksistens, der bestemmer bevidstheden, Elisabeth om kunstig erotisk tilfredsstillelse; Madeleines ord er en bøn: Giv os et fjernsyn og en bil, men fri os fra friheden. Pigerne søger yderligere aflastning og fritagelse for den åndelige og følelsesmæssige virksomhed. Det kan ikke være tydeligere.

Godard ofte har hyldet (at *følge* menneskene, at være god og retfærdig).

9. *B. B. er blevet ældre.* Paul erkender forholdet Elisabeth/Madeleine. Han prøver at trøste sig med, at Madeleine er gravid. Godards sekvenser er som en TV-bearbejdning af Pierrot le Fous dagbogsnotater, en bearbejdning, der har lært af »Une Femme mariée«s fejltagelser.

10. *Denne film er også produceret af svenskere!* Godard gør nar af *Bergman* med en parodi på »Tystnaden«. Parodien er ikke morsom ved andet gennemsyn. Dens tilblivelse er morsom som »shop talk«. Pigerne fanges af det dyriske, Paul protesterer mod at filmen vises i forkert format, og han begynder at fundere over den totale film. Som forteksten siger det: »Argos Svensk Filmindustri Sandrews Anouchka viser med lys og skygger en af de 121 franske tonefilm, af hvilke man kun laver tre eller fire«.

11. *Heller ikke Catherine klarer Godards prøve.* Hun og Robert interviewer hinanden. Robert er vedholdende, men ikke opfindsom, og han når ingen vegne med Catherine, der gnasker æble og lukker sig inde bag sit åbne ansigt. Robert elsker hende på sin måde, og han forklarer hende, hvad en revolution er. Catherine forstår ham, som hun forstår Paul, men hendes forældre er sikkert meget borgerlige, og Godard tror ikke på hendes fremtid. Sekvensen har næsten samme længde som 3. sekvens.

12. *»Denne film kunne også hedde: Børnene af Marx og Coca-cola. Forstå det, hvem der vil.«* Godard viser os indirekte en buddhist-brænding, som var det en avisnotits, vi kastede et blik på, før vi bladede videre. Paul er lidt fornærmet over, at han ikke fik sin æske tændstikker tilbage, som han tidligere blev fornærmet over, at mordersken glemte at lukke døren efter sig. Paul skal bruge en del tid til at tænke tingene igennem. Han reagerer kun hurtigt på konventionelle småting. Godards humor er problematisk.

13. *Madeleine kan ikke høre sin egen stemme for lutter ekko under indspilningen.* Hun hævder frejdigt, at hun elsker Beatles og Bach. Godard hævder, at hun ikke kan elske. Også Pepsi-Cola er »fantastisk«. Paul erkender, at hans arbejde som markedsanalytiker (fra januar til marts) ikke på nogen måde afspejler en kollektiv mentalitet, at hans spørgsmål er uærlige, at en filosof er en mand, der sætter sin overbevisning op imod den herskende opfattelse. Visdom er det at kunne se livet; kunne man virkelig se det, ville man være vis. *Morin* ville give ham ret. Men kan man blot se noget af livet, er man kunstner. Godard er meget af en kunstner, for man er overbevist om, at han har vist én livet i en række af sine sekvenser.

Paul er stadig meget usikker. Det romantiske lykkes ikke, det sociologiske er falsk, det politiske en skuffelse efter decembervalget. Han er deprimeret. Trick'et med cigaretten vil heller ikke lykkes mere.

14. *Denne sekvens er mærket: »15«.* Den kunne også hedde »Hvad med barnet?«. Det er ikke nogen let opgave at holde rede på Godards 15 præcise afsnit. Måske er »Dialog med et konsumprodukt« et afsnit for sig. Det forekommer sådan, men den står uden sekvensbetegnelse. Godard har det lidt som de arbejdere, Paul har truffet ude ved »Naphtachemie«, den store hvide bygning i nærhe-

den af Citroën; de taler gerne, måske for meget, og det er noget af det, der skader Partiet.
Paul er død, muligvis et selvmord, snarere en »idiotisk ulykke«. For denne teori taler bl. a. Catherine, der elskede Paul, og som vel er den mest bevidste af de ellers ubevidste piger i denne film. Man kan vel næppe lægge nogen klar parallel mellem Pauls død og Godards hyppige anvendelse af voldsscener i slutningen af sine sekvenser. Sekvenserne begynder roligt og arbejder sig op i tempo til den hurtige, voldsomme afslutning. Fortællingen om Pauls død er kort og ret »voldsom«. Den er også blottet for romantik, blottet for skønhed. Madeleine ved ikke, hvad hun skal stille op med sin graviditet. Hun »tøver«, siger hun i et ubarmhjertigt nærbillede af en pige, der ikke kan elske. Hun »tøver«.
15. *Etc.* At se en tidlig Godard-film i dag er som at lytte til »Love Me Do«. En række af Godards film vil i det kommende tiår blive genstand for en omvurdering. Det væsentlige resultat vil – jeg vover at spå – blive en erkendelse af, at de må betragtes som et forgæves opgør med traditionen. Det gælder naturligvis det filosofiske plan, ikke det tekniske, hvor opgøret til fulde er ført igennem. Og når Godards brug af citater er glemt (de er vel ofte en nem genvej til illusionen om en filosofisk holdning), vil hans tidsbilleder blive stående som det væsentlige, de tidsbilleder, som han først nu er ved at få hold på. »Masculin-Féminin« er det bedste hidtil. Det er måske en forbløffende sen reaktion på Morin/*Rouch* eller på *Leacock/Maysles,* men igen må man henvise til hans personlige problemer, der har stillet sig hindrende i vejen i film som »Paris vu par . . . Godard« (hvor han endda arbejdede sammen med Albert Maysles), eller »Une femme mariée«. Som *Jerry Lewis* står han ved en skillevej med erkendelsen af, at hans egen generation ikke er den eneste toneangivende, og at hans private »diorisme« nu heller ikke for ham er tilstrækkelig. Han søger da en ny form, hvor han kan blande det private op med en betragtning af en ny generation, en generation, der tror den gør oprør, og som af systemerne får lov til at blive i troen. Det er indlysende, at netop den generation i Paris vendte sig imod »Masculin-Féminin«, der bl. a. søger at blotlægge denne »tro«. Troen på oprøret, på revolutionen, er blevet en erstatning for oprøret, revolutionen. Hasch er jo ikke noget virkeligt problem, men ved at gøre det til et problem og ved at få unge til at acceptere, at det er et problem, får man engageret en række følelser, der ellers ville være aktiverede i de virkelige, de alvorlige problemer. Og hvem er det, der gør hasch til tidens store problem? Noget andet er, at »oprørerne« med tiden selv skal vise vejen ud af problemet: legalisering og forbrugsbeskatning. Ville det være en sejr for »oprørerne«? Godard mener nej. I Godards verden er alle ting af betydning, alt er indbyrdes forbundet.
Paul og Madeleines generation skildres af Godard som en enklave i samfundet. Den har tilsyneladende, men kun tilsyneladende, meget få (og i reglen ubehagelige) berøringspunkter med det øvrige samfund. Der er lidt økonomisk kontakt, lidt kontakt med systemer og traditioner, men Godard afstår fra de alt for mange og lange citater. »Masculin-Féminin« er ikke nogen inside-story om generationen, og Godard kender ikke de citater, generationen ville anvende. Der er tilløb, men det bliver ved tilløbene, og det passer til stilen og Godards sædvanlige distance. Han har ganske vist udtalt, at han ville skildre »typiske unge mennesker af i dag«, men det var før optagelserne, og han har også sagt, at han tror »man ved alt for lidt om de unge«, og at han »vil vise de unge, hvad det unge er«. Han vil netop vise mere end fortælle, han vil også, og især, i kontakt med de unge; han er derved nået frem til en skildring af en tid i et land, der om nødvendigt nok skal vide at skaffe sig problemer. Ved decembervalget var en trediedel af vælgerne under 35 år.

Poul Malmkjær.

RESNAIS OG VIRKELIGHEDEN

La Guerre est finie (Krigen er endt)

Prod.: Sofracima (Fr.) — Europa Film (Sv.). 1965. Instr.: Alain Resnais. Manus.: Jorge Semprun. Foto: Sacha Vierny.
Klipn.: Eric Oluet. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Jacques Saulnier. Medv.: Yves Montand, Ingrid Thulin, Geneviève Bujold, Jean Bouise, Jean Daste, Michel Piccoli, Roland Monod, Antoine Bourseiller, Gerard Sety, R. J. Chauffard, Antoine Vitez, Marie Mergey, Antoine Ferjae.
Dansk premiere: 25. 7. 1967, Alexandra. Dansk distrib.: F-C Palladium.

Konstruktionen har altid været Resnais' store force. Et tilsyneladende svigtende engagement i de historier, han fortalte, har skabt en påtagelig distance til stoffet, der derfor fortrinsvis fanger i kraft af den formelle behandling, Resnais giver det. Hvad stoffets egentlige iboende kvaliteter angår, synes han kun at være middelmådigt interesseret, eller rettere: det interesserer ham kun i det omfang, det rummer muligheder for formelle manipulationer såsom parallelføringer, kontrastvirkninger og tidsforskydninger. I dag, hvor de stilistiske nydannelser ikke længere kan overraske, er der kun én ting ved f. eks. »Hiroshima, mon amour« der overrasker – dens krukkede banalitet.
En tvivlsom egenskab, der sikkert i nogen grad kan tilskrives Marguerite Duras; det emotionelle fundament blev simpelthen talt i stykker i den *operadialog* som Resnais er så svag for, og som stadig gør sig uheldigt gældende (»Du har *intet* set i Hiroshima. Intet«. »Jeg har set *alt. Alt.*« Osv.). Det er næppe uberettiget at mene at Hiroshima-tragedien er et tvivlsomt udgangspunkt for æstetiske og formelle eksperimenter, men metoden, at integrere adskilte handlings- eller tidsplaner (fortid og nutid) og måden den gennemføres på, er interessant nok. Den er principielt til stede i »Nat og tåge« (1955), men bliver stadig mere forfinet og subtil i hans senere spillefilm. Mens konstruktionen helt bemægtiger sig det tilgrundliggende materiale i »I fjor i Marienbad«, oplever man med »Muriel« det glædelige at konstruktionen endelig underordnes stoffet, går i dets tjeneste. »Muriel« er, som i virkeligheden alle Resnais' film, overordentlig ordinær, når man blot kommer ned under den formelle overfladebehandling. Men det afgørende er, at med »Muriel« bryder virkeligheden igennem. Den lader sig ikke længere snylte på, men kræver sin plads. Dette hænger måske sammen med, at Resnais vælger et nyt udgangspunkt: »I »Marienbad« fandt handlingen sted i personernes bevidsthed. I »Muriel« vil de implicerede blive betragtede udefra. De vil kun give sig til kende gennem deres handlinger«.
Med »Krigen er endt« træder Resnais atter inden for, ind i hovedpersonens bevidsthed – i det mindste lejlighedsvis – men virkeligheden synes at have fundet en blivende plads i hans film. Endnu vigtigere: Resnais engagerer sig i den. »Muriel« var en analyse af følelser, men da Resnais valgte at vise sine personer udefra, valgte kun at vise deres handlinger, som ofte virkede fragmentariske og uden umiddelbare referencer – sådan som vi ville opleve dem, hvis vi var til stede – blev den også til hans mest ambitiøse film. Da det gjaldt om at analysere følelser ud fra den foreliggende virkelighed, uden mulighed for at trænge ind i disse menneskers bevidsthed, tilsløredes også vor mulighed for øjeblikkelig orientering i filmens åbningsbilleder. Her var foreløbig kun virkelighedsfragmenter.
I »Krigen er endt« betragtes hovedpersonen udefra, placeret i sit miljø, og indefra. Indledningen kombinerer subjektivt kamera med indre monolog (»Atter engang har du overskredet denne grænse . . .«), for i

næste øjeblik at betragte ham udefra, gennem bilens forrude. Diego Moras er under navnet Sallanches ved at krydse den spansk-franske grænse, på vej hjem efter en hemmelig mission i Spanien. Han er en midaldrende eksilspanier, bosat i Paris og i arbejde for en spansk eksilorganisation dér. Diego rejser på en anden mands pas, og hans dobbelte identitet her på grænsen mellem det land han lever i, og det land han lever for, afspejler også hans personlige situation: en dobbelt identitet er ingen identitet, og han lever i permanent forræderi mod et eller andet i sin tilværelse – enten Spanien når han lader sig binde af Marianne, den kvinde, han lever med i Paris, eller Marianne og deres fælles tilværelse, når han er i Spanien.

Diego er bekymret for udviklingen, der har været razzia i Madrid, politiet har slået ned flere steder samtidig, propagandacentralen og trykkeriet er taget. »Virkeligheden modarbejder os«, siger Diego – dette svarer ikke til vor drøm om fremskridt. Men når han aflægger beretning i Paris, og foreslår en moderat, forsigtig politik, får han at vide, at han og de andre i Spanien var for tæt på til at se tingene klart, »de ser slagene falde og tror alt tabt«. I Paris derimod er man på 2.000 kilometers afstand og har derfor et helhedsbillede af situationen. Diego, som har ladet sig blænde af enkeltheder, får besked om at blive i Paris. Marianne har karakteriseret deres forhold som et »falsk par med en falsk tilværelse«, men Diego modtager muligheden for at reetablere sin tilværelse uden overbevisning. Hans valgsituation er tilsyneladende permanent, og muligheden for at hans ven, Juan, er på vej ind i en fælde, som det spanske politi har sat, uden at være advaret, gør kun hans dilemma dybere.

»Krigen er endt« afviger fra de tidligere film ved at undgå konfrontationen mellem aktuel tid og erindring. Diego er ikke forfulgt af fortiden men af nutiden. Resnais er derfor i denne film mere realistisk end i nogen af sine tidligere, og de pludselige tidsforskydninger er associationer, der mere direkte er funderet i den foreliggende situation. Disse spring i tid peger, også i modsætning til tidligere film, alle fremefter, og står som *forestillinger,* der senere – i den egentlige sammenhæng – verificeres eller modificeres. Tydeligst gælder dette forestillingen om den rigtige Sallanches' datter, Nadine. Hendes hurtige reaktion på en opringning fra grænsepolitiet hjælper Diego ud af en farlig afhøring, og på resten af vejen til Paris forsøger han i glimt at skabe sig et billede af hende og mødet med hende. Klipningen her er velmotiveret, men nok en anelse for teoretisk. Han kredser i tankerne om hendes udseende så længe han selv er uvirksom, glemmer hende, og begynder så igen at spekulere på hende i toget, sat i gang af en ung kvinde, der sidder over for ham i spisevognen.

Heroverfor virkeligheden, der er filmens fundament og bestemmer dens stil. I modsætning til den hurtigt klippede »Muriel« vælger Resnais denne gang igen det langsomt fremadskridende tempo, der åbner muligheden for en omhyggelig virkelighedsbeskrivelse (med én undtagelse – hvor en lang spadseretur gøres kort ved at klippe de gående ind på en rykvis skiftende mur i baggrunden – er det hurtige tempo i klipningen begrænset til de associerende, imaginære afsnit). Diegos køretur fra grænsestationen er intenst oplevet fra bilens indre: vejen og vejskiltene registreres opmærksomt sammen med afviserkontaktens pinagtigt tikkende lyd; eller senere på banegården: jernbanefunktionærens omhyggelige redegørelse for togforbindelserne til Perpignan, der opleves som dobbelt tidrøvende, fordi ens egen tidsoplevelse i dette øjeblik er identisk med Diegos anspændte travlhed. Og senere igen: Diego der gør regnskab over udgifter og udlæg på turen, skifter billede i det lånte pas, eller overværer, hvordan vennen Ramon i sit autoværksted fylder en bil med propagandamateriale til afdelingerne i Spanien – den rene anskuelsesundervisning i smugleri.

Brydningen mellem Diegos virkelighed og hans virkelighedsflugt bliver helt klar i to på hinanden følgende erotiske scener. Den første beskriver mødet med Nadine (der selvfølgelig ikke svarer til hans forestilling om hende). Diego besøger hende for at aflevere faderens pas, og scenen, som er helt realistisk i sit udgangspunkt, munder ud i en erotisk oplevelse, der får en ideal, næsten drømt karakter. Resnais låner her direkte og åbenlyst fra Godards »Une femme mariée«, med den forskel, at billederne af de isolerede kropsdele – Nadines arme, ben osv. – overbelyses. Scenen virker forbløffende stiv og akademisk og meget lidt vellykket i denne sammenhæng. Dette er Diegos »mellemtilstand« anskuet på en ny måde, som den midaldrendes drøm om en tabt ungdom. Den anden scene beskriver hjemkomsten til Marianne, deres erotiske møde – som er gennemført realistisk – er et ægteskabeligt ritual, med lige vægt på fortrolighed og genopdagelse, eller snarere *generobring.* Resnais forfalder ikke til at demonstrere Diegos dilemma med et klip tilbage til Nadine efter dette eller efter Mariannes tilståelse af at hun nyligt har følt trang til at være ham utro; hans egentlige problem stikker dybere og har en anden karakter. Valget står ikke i første række mellem Marianne og Nadine, men mellem det Marianne repræsenterer for ham – og Spanien. I ét billede: Marianne går ud i køkkenet for at lave mad, hun ses gennem døren fra gangen til køkkenet, fuldt fortrolig i disse omgivelser, men på den anden side af døren hænger en spansk turistplakat med en udsnitsforstørrelse af en catalansk middelalderfreske: et vældigt Kristi øje, der betragter Diego.

Med scener eller replikker, der rummer indbyrdes henvisninger cirkles Diego efterhånden ind i et klaustrofobisk rum, et Paris, der føles stadig snævrere, fordi han stadigt støder på gentagelser. Eksilkomiteens bemærkning om, at han har ladet sig forvirre af detaljerne har hypnotiseret Diego så meget, at han robotagtigt gentager den senere. Han remser Nadines data op for hende, som eksempel på hvilket kendskab han i forvejen havde til hende, og på hendes uskyldigt-imponerede: »I går vel nok i detaljer« kan han kun svare: »Ja, derfor ser vi ikke helheden«. Da han gennem Nadine kommer i kontakt med en leninistisk aktionsgruppe bestående af studenter, der vil ramme det spanske diktatur gennem en lammelse af turisttrafikken, tvinges han, der på mødet med eksilkomiteen imødegik planerne om generalstrejke (»Lenin kritiserer generalstrejketeorien, hvis andre kampmidler derved udelukkes«), til at forsvare generalstrejken. Også i det små kastes hans handlinger tilbage mod ham selv: I Nadines vogn beordrer han hende til at tænde lygterne, som hun har glemt. Senere glemmer han det selv – i Mariannes vogn – og bliver standset af politiet.

Udvejen melder sig først, da vennen Ramon dør af hjerteslag. Han skulle have rejst til Spanien for at advare Juan. Diego må tage af sted i stedet for ham, men først da Marianne – via Nadine – får en begrundet formodning om, at han risikerer at blive arresteret på hjemvejen, og rejser efter ham, er der (uanset udfaldet) kommet balance i Diegos verden. Han har præget hende med sit engagement.

Resnais selv er kommet et skridt videre mod det mere virkelighedsnære og medmenneskelige – en udvikling, som kun kan glæde. Han har denne gang vanskeligheder med at integrere associationer og tidsforskydning via klipningen, fordi dens teori og konstruktion står i voldsom kontrast til visse sceners påtagelige realisme. Humoren virker enten påklistret eller bizar (mareridtet med dynamitkufferten). Dialogens patetiske tonefald er stadig ubehagelig beslægtet med »Hiroshima«s og »Marienbad«s repeterende og besværgende recitativer, og der er sine steder ikke langt mellem »operadialogen« og Giovanni Fuscos kor, der virker helt mod hensigten. Men fremstillingen af Diego er smukt nuanceret og overbevisende spillet af Yves Montand. I enkelte, meget løfterige scener, giver Resnais en antydning af, hvad han måske bevæger sig hen mod. Den bedårende Geneviève Bujold (Nadine) er ansvarlig for et par af dem, men alle, der beskriver forholdet mellem Ramon og hans hustru, klinger helt rent og ægte. De hører til det mest bevægende Resnais har skabt.

Øystein Hjort

„FANTASTERNE"

BENT GRASTEN: AF EN DANSK MANUSKRIPTFORFATTERS SÆLSOMME LIDELSER

Instruktøren af »Fantasterne«, Kirsten Stenbæk, instruerer her filmens kvindelige hovedperson, Elise, spillet af Sisse Reingaard. »Fantasterne« handler om tre unge mennesker: Elise, der er gift med Harald (Per Bentzon) og William (Peter Bierlich), som er deres fælles ven. De er alle tre journalister og vender hjem til København fra Paris for at skrive et filmmanuskript sammen. De har udviklet en særlig evne til at fantasere sig ind i forskellige situationer, eksempelvis også erotiske, hvor William og Elise er hovedpersonerne. En dag bliver fantasteriet til alvor for Elise og William. Harald flytter hen på et andet hotel. Elise og William går i seng med hinanden. Men om morgenen tager William direkte hen til en ung pige, Isabella (Gertie Jung), som på mystisk vis er dukket op flere gange og med tydelig interesse for netop William. Han går i seng med hende, han frier, han får ja, altsammen for at undgå at blive bundet til Elise i et alvorligere forhold. Han vil ikke slippe fantasteriet. Harald og Elise beslutter at gå fra hinanden. De skilles som gode venner. Harald meddeler Elise, at hun vil blive verdens lykkeligste kvinde. »Fantasterne« er en komedie med megen musik, lidt sang og dans.

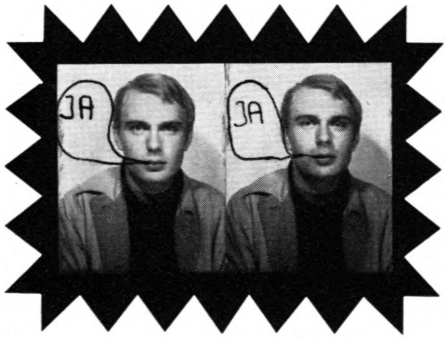
1. år.
Kirsten Stenbæk og jeg beslutter at gå i gang med et synopsis til en film, som vi længe har talt om. Meget af det er selvoplevet stof, for vi er så almindelige.
2. år.
Nu har alle filmselskaber fået vort synopsis. Vi har været henne og se en Fellini-film. Vi har lært en masse filmproducenter at kende. Meget venlige mennesker.
3. år.
Der er virkelig meget stor interesse for vort synopsis, som er blevet gennemarbejdet flere gange og nu nærmer sig et treatment. Vi har været henne og se en Fellini-film. Vi har opdaget, at filmproducenter er fantasifulde, levende mennesker. Mange af dem kan en masse gode historier. Det hele er meget spændende.
4. år.
Nu er vort synopsis blevet til et treatment. Vi har været henne og se en Fellini-film. Ved nu alt om, hvor svært danske filmproducenter har det. Forstår fuldt ud, at de kan ikke producere vores film. Det er også for stor en risiko, når de aldrig har set en film af os før.
5. år.
Problemet er, at vi gerne skulle lave en film, for at vi kan bevise, at vi kan lave en film. Hvordan kom de andre filmfolk i gang, manuskriptforfattere og instruktører? Vi har fundet ud af, at de begyndte med at hente kaffe til instruktører. I øjeblikket er der ikke nogen mulighed for at hente kaffe til nogen instruktør. Har hørt om nogle heldige i udlandet, der er kommet i gang med deres film uden at hente kaffe til instruktøren. Det har gjort os optimistiske.
6. år.
Der går rygter om, at Folketinget vil få forelagt et forslag om ny filmlov, der indebærer muligheden af starten af en filmfond.
7. år.
Den nye filmlov er vedtaget. Filmfonden er en kendsgerning. Man kan nu sende et synopsis ind til et filmråd, som skal støtte nye talenter for at der kan ske noget i dansk film. Har talt med mange i dag. Alle mener vi er selvskrevne. Vi har store chancer. Ved det første møde i filmrådet bliver vor synopsis kasseret. Skriver synopsis om og udvider det igen til et treatment. Får bevilget manuskript-støtte.
8. år.
Bruger pengene til at skrive manuskriptet og drejebogen. Filmen skal foregå i Paris. Det selvoplevede stof bliver formmæssigt kombineret med temaet fra Hans Egede Schacks roman »Phantasterne«. Vi viser manuskriptet til konsulent I og skriver det om. Vi viser manuskriptet til konsulent II og retter i det. Vi viser manuskriptet til konsulent III og strammer det. Vi læser selv manuskriptet og pudser det af. Et produktionsselskab søger om produktionsstøtte til vores film og får den. Nu skal den i gang.
9. år.
Produktionsselskabet opgiver at lave filmen. Vi går hen og ser en Fellini-film.
10. år.
Beslutter at skrive manuskriptet om, så det ikke længere foregår i Paris, men i København. To produktionsselskaber producerer filmen i samarbejde. Filmen får definitivt titlen »Fantasterne«. Instruktøren Kirsten Stenbæk får filmen færdig til tiden. Den får premiere. Den får både gode og dårlige anmeldelser. Hvad nu?
11. år.
Vores næste film handler om bådsmanden Rasmus. Undertitlen er: »A Love Story From 1914«. Den skal foregå i Antwerpen, på Fanø og i København.
12. år.
Tror stadig på dansk films fremtid og det gode humør.

HVOR BLIR I AF?

Fortsat fra side 25

former. Det er væsentligt at den søger en anden funktion end den rent beskrivende, men også indeholder en selvstændig kommentar til filmens tema.
Det sicilianske industriparadoks kunne ikke være belyst bedre end netop gennem den bevidst banalt opbyggede historie i Olmi's »De Forlovede« – en af de smukkeste film, jeg kender.
Der er ikke nogle specielle temaer, jeg holder mest af fremfor andre, altså kan jeg desværre ikke honorere de krav om at man absolut skal stå på barrikaden hver gang en film laves.
Der er uendelig mange ting, der kan have berettigelse til at blive filmatiseret og behandlet, og jeg vil have lov til at skifte standpunkt med lynets hast.
I al almindelighed syntes jeg, at man bør tage et hensyn til det publikum, som filmen jo trods alt laves for.
Selvfølgelig skal filmen laves efter ens egen overbevisning, og netop derved tjener man jo også publikum bedst, men det er vigtigt at man hele tiden, når filmen laves, gør sig klart, at den skal modtages og helst opleves af nogen.
Når jeg siger, at der er en uendelighed af filmtemaer rundt om os i en verden fuld af brydninger, er det en ubegribelig tendens i dag blandt de helt unge instruktører, at så mange arbejder i småtingsafdelingen for egoer. Særlig i novellefilmsgenren blomstrer efter min mening ligegyldighederne som aldrig før. Jeg må skynde mig at tilføje, at det ikke kun er herhjemme, men i hele den økonomisk bedre stillede del af verden.

Sune Lund-Sørensen:



Henning Ørnbak:
1) Jo da!
2) Det ukomplicerede menneskes kolossale og deprimerende ensomhed midt i en verden, der råber på, at man har fundet det strålende lys ved at skaffe »kommunikation« – og en verden som bruger alle midler for at presse sig på med denne ide.
Den kunstneriske distance til dette tema mener jeg fremkommer ved at benytte sig af en for tragedien vigtig ingrediens: humoren.

En instruktør De har tillid til, beder Dem om et manuskipt til en langfilm.
1) Kunne De tænke Dem at lave et sådant manuskript?
2) Hvilke tematiske og stilistiske ideer har De om den (de) film De i bekræftende fald vil gå i gang med?

Benny Andersen:
1) Ja.
2) Ingen bestemte temaer. Hvad der ligger inden for min rækkevidde og fatteevne. Manden, der ikke kan finde sine sko. Pigen der vågner op og opdager sit første spæde grå hår – skal man bare rykke det ud, eller skal man prøve at finde årsagen? En livredders hverdagstrummerum. Eller To mordere mødes. – Hvad stilen angår: Jeg kunne tænke mig at lave manuskript til en film som ikke lignede nogen anden film, men det forudsætter en instruktør, som ikke ligner nogen anden instruktør, og han skulle i mit manuskript kunne finde noget, som ikke lignede noget andet manuskript, og så kunne vi måske i fællesskab finde frem til en stil som ikke lignede nogen anden stil, og man ville måske kalde den »Ny-Rheumatisme«, »Den tørre bølge« eller »Utterslev-stilen«, hvad ved jeg, det er endnu for tidligt at udtale sig derom.

Anders Bodelsen:
Han har allerede været der og det har resulteret i to manuskripter, som ligger godt gemt bort i min nederste skrivebordsskuffe. Men jeg prøver igen.
Ad 1) Altså ja.
Ad 2) Uden at føle fjerneste trang til at polemisere mod andre filmtyper har jeg i øjeblikket lyst til noget med en stærk *story line*. Vi ser så mange udenlandske film for hver gang vi ser en dansk, at det kommer til at virke som et chok, når en skuespiller åbner munden og siger noget på vores eget sprog. Eller når vi genkender den verden oppe på lærredet, vi dagligt færdes i. Selv i Hitchcocks »Bag jerntæppet« var der ligesom noget latterligt ved København, Angleterre, Nyhavn, Tivoli. Jeg tror en lige-på start, en historie, hvis afgørende spørgsmål hele tiden er hvad-sker-der-nu eller hvordan-skal-dette-dog-ende kunne distrahere os fra det negative i choket ved, at det hele sker under vores daglige vilkår i stedet for i et fremmed miljø (hvor alt kan ske). I anden omgang kommer gevinsten: For selvfølgelig er det jo netop vores chance, at det er i vores eget miljø tingene kommer til at udspille sig.
Jeg vil gerne lave en spændende film. Og jeg vil slet ikke begynde at undskylde, at den bygger på »suspense«. Det er ikke pastichen jeg drømmer om (skønt jeg elsker Franju's »Judex«) og det er ikke popkunsten. Jeg vil ikke bare i forbifarten hylde filthattene, de hvide regnfrakker med bælter om livet og løse revolvere i lommerne. Jeg hader camp og metakunst.
Frokostavisen, der tør hvor andre tier, fortæller daglig historier, der kunne blive til fremragende film. Da de foregår i Danmark, må de imidlertid fortælles uhyggeligt godt for at foregribe fniset.
Troværdighedskravet er afgørende – det er det også for Hitchcock, Truffaut, Simenon, Highsmith. Miljøet skal være i orden. Suspense uden miljø er nonsens.
Hvorfor suspense, hvorfor forbrydelse? Fordi forbrydelsen altid spejler miljøet, samfundet; fordi forbrydelsen også blotlægger en ikke-kriminel psykologi.
Jeg er mere interesseret i hvor-galt-det-kangå historien end i den traditionelle hvemgjorde-det. Detektiver forekommer mig uinteressante medmindre de (som Maigret) står i en eller anden form for psykologisk kontakt med de forbrydere de jager. Skulle jeg skildre et bankkup, ville jeg sætte mig i pistolmandens sted (det falder mig uhyggeligt let). Fortæller man om, hvor galt det kan gå, så fortæller man samtidig noget om, hvor utrygt ens eget liv er. Det er det Hitchcock gør hver gang. Og livet er også utrygt i velfærdsstaten. Jeg tror vi kunne trænge lige ind i centrum af dens problematik ved at fortælle om dens kriminalitet – og gerne ved at inddrage det store ikke-kriminelle publikums reaktion på forbrydelsen. Når vi betragter tårnspringeren, identificerer vi os med ham. Bankrøveren med. Identifikationen er kildrende; uden et bevidst forhold til tilskuermentaliteten tror jeg ikke man kan lave en væsentlig moderne kriminalfilm.
Dette er min tematiske ide. Stilistisk ville jeg overlade mest muligt til instruktøren med en stille bøn om, at han vil holde et rask tempo og nøjes med de formelle eksperimenter, han selv udledte af historien, i stedet for at skele til, hvad der virkede avanceret sidste år i en anden instruktørs film.

Christian Kampmann:
1) Ja.
2) Træthed med de danske film, der er for højtidelige til at handle om noget ville nok få mig til at opbygge et manuskript efter Hvad sker der så?-princippet. Jeg kunne tænke mig at prøve på at skildre, hvad der sker en eller anden nutidig dansker, når han eller hun bliver sat i en ekstrem situation. Jeg ville ikke gå af vejen for pengeafpresning, tyveri, overfald og mord, naturligvis uden hverken at forherlige eller løfte pegefingre mod den, der kom til at begå forbrydelsen. At holde selve filmens plot i konstant bevægelse skulle være afgørende. Karakteriseringen af personerne skulle ikke postuleres at gælde for nogen befolkningsgruppe, men kun for de implicerede enkelttilfælde. Dialogen skulle 1) bruges sparsomt 2) kunne høres 3) udvikle handlingen. Ingen af delene er vist almindeligt i dansk film. Jeg ville ikke bekymre mig om, om det, jeg fortalte, var eksperimenterende, men kun om, hvorvidt det var spændende, underholdende og troværdigt.

Leif Petersen:
Denne anmelder-inklination på dansk films vegne stiller man sig en lille smule skeptisk overfor.
Enten er forsøget på at skabe »den filmvenlige forfatter« en selvfølgelighed eller osse blir drivhuset alligevel for lille. Kulturelle broderier over den nuværende filmsituation (hvor man f. ex. kunne være lumsk ked af Rifbjerg, hvor nærværende filmtidsskrift har skiftet redaktion osv.) fører nok ikke til så meget. Forfattere er ikke mere handlekraftige end andre og derved lisså lette at lokke ud i debatter om hvor pæn film er, og hvor interessant, og hvis man engang fik tid osv. osv.
Men selvfølgelig må der med mellemrum gøres opmærksom på, at Filmfonden og produktionsselskaberne søger manuskripter. Forfattere er jo osse upraktiske.
Derfor var det måske osse meget bedre med noen BESTILLINGER? På Radioteater-maner! Så kom der måske fra een eller anden et oplæg om »spaghettidrengenes« dage her-

oppe i Nord-Germanien. Forfattere får ideer lissom alle andre. Jeg har i årevis gået og ruget på en drøm om at lave filmen om (sangerinden) Grete Klitgaard (Nej, det er ikke camp!).

Med venlig hilsen
»Filmglad«

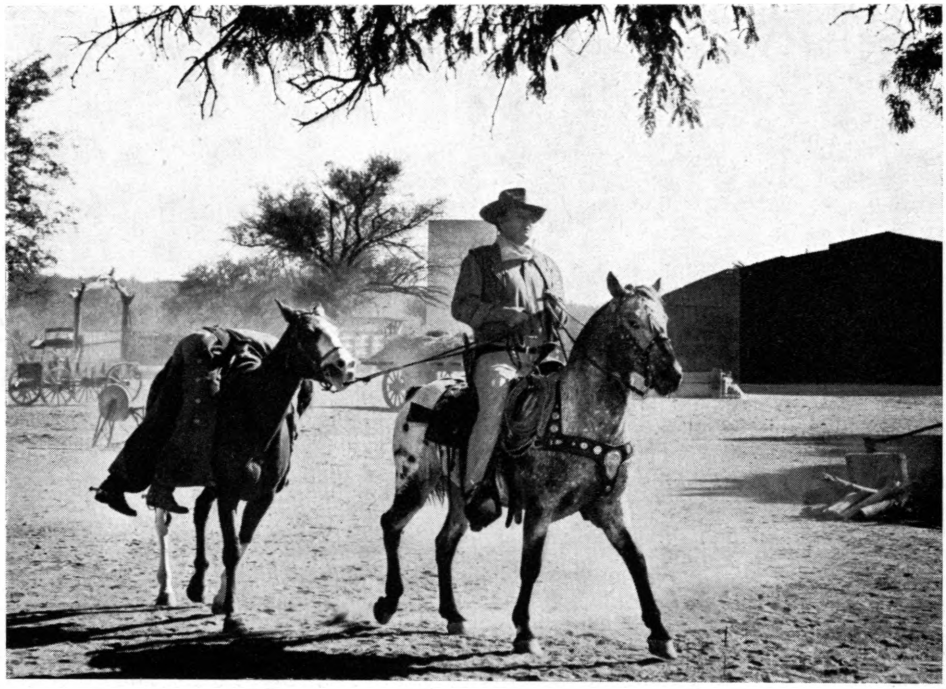
Hans Chr. Ægidius:
ad 1)
Skrivende folk kan vel lige så lidt som forældre eller gniere finde mennesker, de med fuld tillid tør betro deres kæreste; men der kunne måske findes et menneske, man kunne møde i et samarbejde med en positiv nervøsitet, der kunne virke inspirerende på begge parter.
Som sagerne står, og forvænt som jeg er med at arbejde med egne ideer lige fra tilblivelse til præsentation, som skribent, instruktør, billetsælger og skuespiller, tror jeg nok, jeg ville foretrække at samarbejde med en begavet fotograf. En fotograf kan være fagmand og fantasifuld uden at blive farvet af det almindelige prestigerace, som enten låser instruktører fast eller kaster dem ud i det vilde.
Som fagmand med kunstnerisk kvalitet er der Dreyer, men jeg ved ikke, om vores gemytter og vores ideer om livet og mennesker ville kunne mødes uden at slå gnister, der ville få selv den mest sikrede strimmel til at gå op i flammer. Og vores kommercielle fagmænd er for frustrerede af deres kommercialisme eller simpelthen for dårlige til, at man umiddelbart vil vove forsøget. Det er dansk teater og films store bagdel, at man aldrig får oparbejdet en stab af gode håndværkere, som man kan stole på i deres håndværk: de, der er, er for optaget af at mene noget om det, de andre på holdet laver, og for lidt orienteret og for lidt skabende på deres eget felt. Så spørgsmålet er: finder man instruktøren, finder man så også lysmanden, kostumieren, make-up'en osv.? Eller, hvis man går ud fra disse lidet homogene forudsætninger, finder man så den instruktør, som vil slække lidt på sine internationale forbilleders stil og lære af deres arbejdsmetode, som består i bevidst at organisere lemfældigheden og servere den på charmerende vis?
ad 2)
Ligesom jeg i sin tid begyndte at lave teater, fordi jeg var træt af de teoretikere, der standsede al sund teaterudvikling ved at hævde at teateret var en »vanskelig kunstart«, og som søgte at reducere dets muligheder ved at kalde flere og flere af dets virkemidler »udramatiske« (eller »uteatralske«, hvis dansk ikke virkede stærkt nok i argumentationen), så ville jeg nok starte et filmarbejde ud fra den teori, at det drejer sig om at formidle en intention, en tanke, en stemning, et nummer, så modtageren oplever dem i samme ånd, som de er tænkt, og at der er noget, der hedder filmisk mode, men der er ikke noget, hverken stof eller stil, der er egentlig ufilmisk.
Fra den første dag i arbejdet med manuskriptet ville jeg have potentielle tilskuere i tankerne og som vi i sin tid startede med teater for at skabe et teater, der fortalte spændende ting i en form, vi selv kunne stå inde for, og som vi selv kunne have lyst til at se, ville jeg også ved filmeri tænke på mig selv, mine venner, min moster.

FILMENE

El Dorado

Prod.: Howard Hawks/Paramount. 1967. Instr.: Howard Hawks. Manus.: Leigh Brackett e. Harry Brown's »The Stars in Their Courses«. Foto: Harold Rosson. Klipn.: John Woodcock. Musik: Nelson Riddle. Medv.: John Wayne, Robert Mitchum, James Caan, Charlene Holt, Michele Carey, Arthur Hunnicutt, R. G. Armstrong, Edward Asner, Paul Fix, Christopher George, Johnny Crawford, Robert Donner, John Gabriel, Marina Ghane, Ronert Rothwell, Adam Roarke, Chuck Courtney, Anne Newman, Diane Strom, Victoria George, Olaf Wieghorst.
Dansk premiere: 12. 6. 1967 i Saga. Dansk distrib.: Paramount.

Howard Hawks er først i de senere år begyndt at nyde de filminteresserede intellektuelles bevågenhed her hjemme. Også i udlandet regnede man ham blot for en solid kommerciel Hollywood-håndværker, indtil Jacques Rivette i 1953 skrev sin berømte »Cahiers du Cinéma«-artikel »Génie de Howard Hawks«, der pludselig dokumenterede, at Hawks inden for Hollywoods traditionelle genrer – western, gangsterfilm, sophisticated komedie – arbejder yderst personligt både stilistisk og tematisk. Med folk som François Truffaut og Claude Chabrol i spidsen fulgte »Cahiers«-gruppen Rivettes nyvurdering op, og nu er Hawks så fast installeret på parnasset som nogen sinde – endog »Sight and Sound« er gået i sig selv og bøjer sig for en film som »El Dorado«.
Den 71-årige Hawks kan ses som det tredie medlem af Hollywoods forbløffende gigant-triumvirat af stadig aktive veteraninstruktører – de to andre er den 72-årige John Ford og den 68-årige Alfred Hitchcock. Midt i en filmindustri, der frem for alt bejler til ungdommen, er disse tre instruktører de sidste overlevende repræsentanter for en traditionsbunden filmkunst med rødder helt tilbage i stumfilmen. Og det forunderlige er, at det kun er sporadisk, man mærker en træthed hos trioen. Ford, Hitchcock og Hawks er stadig blandt os med en stort set usvækket vitalitet, og mange af de værker, de har skabt i det sidste tiår, står som monumenter over en klassisk filmkunst, som aldrig vil kunne erstattes, selv om den nok vil blive efterlignet.
Når man ser tilbage på Hawks' karriere, vil man opdage, at han ofte har behandlet emner, som han har et personligt, erfaringsmæssigt kendskab til. Fra han var 16 til 21 år gammel, ernærede han sig som bilvæddeløbskører og beskæftigede sig samtidig med at bygge flyvemaskiner. Disse gøremål afspejler sig i en række film om væddeløbskørere (»The Crowd Roars« (1932), »Red Line 7000« (1966) og flyvere (»The Dawn Patrol« (1930) og »Only Angels Have Wings« (1939)) og forklarer vel overhovedet Hawks' særlige interesse for modets problematik, et tema, han – som meget andet – har til fælles med Hemingway. Først som 30-årig debuterede Hawks som filminstruktør og først seks år efter fik han sit egentlige gennembrud med gangsterfilmen »Scarface«, som han skrev i samarbejde med den meget betydelige filmforfatter Ben Hecht, og som vel stadig er hans mest berømte film. Siden da har Hawks næsten tegnet sig for en film årligt – og der er franske kritikere, som mener, at han har skabt det klassiske værk inden for alle de dominerende Hollywood-genrer. Dette er svært at skrive under på, men sikkert er det, at »Bringing Up Baby«



(»Han, hun og leoparden«, 1938) og især den helt mesterlige »Twentieth Century« (»Den store scene«, 1934) er højdepunkter i den sophisticatede komedies historie; at der sjældent er skabt en så fuldendt og initieret »private eye«-film som »The Big Sleep« (»Sternwood-mysteriet« 1946); og at man ikke vil kunne komme uden om westerns som »Red River« (1948) og »Rio Bravo« (1958), når præriefilmens historie skal skrives.

Hawks kan næppe kaldes nogen dybtgående psykolog, han skildrer først og fremmest mennesker i handling ud fra en ret ukompliceret beundring for sine personers beslutsomhed og professionelle kunnen. Karakteristisk er Hawks' beretning om, hvordan han fik inspirationen til »El Dorado«s forgænger, »Rio Bravo«:

»Det begyndte med, at jeg så nogle scener i en film, der hedder »Sheriffen«, hvor titelpersonen Gary Cooper løb rundt for at prøve at få hjælp, hvilket var forgæves. Det synes jeg er noget af det dummeste en mand kan gøre i den situation, ikke mindst fordi det i slutningen af filmen viser sig, at han udmærket kan ordne banditterne selv. Derfor gjorde vi det modsatte i »Rio Bravo« og anlagde et virkeligt professionelt synspunkt. Når John Wayne får tilbudt hjælp, siger han: »Hvis de er noget værd, tager jeg dem. Hvis ikke, tager jeg bare *vare* på dem.«

Den samme situation opstår i »El Dorado«, hvor sheriffen Robert Mitchum og hans ven John Wayne et sted i filmen tilbydes hjælp, men afviser den – dette er et job for professionelle. »El Dorado«s mange lighedspunkter med »Rio Bravo« er allerede ofte blevet påpeget – i dem begge er John Wayne det klippefaste, stoiske midtpunkt, samtidig med, at Hawks skildrer en figur (i »Rio Bravo« Dean Martin, i »El Dorado« Robert Mitchum), der har forrådt professionalismen og er ved at gå til bunds i selvdestruktion og drikkeri. Og begge film er en upatetisk hyldest til det maskuline venskab, der sejrer over destruktive og anarkistiske elementer.

Der er god grund til netop i disse år at skønne på en instruktør som Hawks, fordi den filmstil, han har rendyrket til mesterskab, ikke har disciple af betydning – og næppe heller vil få det, idet den afspejler en livsanskuelse, som er lidt af en anakronisme i vort øjeblikkelige verdensbillede. Man kunne kalde denne stil *amerikansk filmklassicisme*. Hawks nåede allerede frem til den for fyrre år siden, efter at han i sine første film uden held havde forsøgt sig med komplicerede kamerabevægelser og andre tricks. Da disse viste sig at være uden den tilsigtede effekt, begyndte han at anvende sit nu snart berømte princip: »Kameraet i øjenhøjde«, og denne tommelfingerregel er han gået frem efter i alle sine senere film. I »El Dorado« møder man denne amerikanske filmklassicisme i afslappet renkultur – en billedstil der er vidunderlig klar og renset for alle overflødige ornamenter parret med en spillestil, som føles usædvanlig naturlig, fordi den tager sit udgangspunkt i skuespillerens personlighed i stedet for kunstigt at omforme personligheden efter rollens krav. Aktørerne i Hawks' film yder ikke det såkaldte »store«, iøjnefaldende Oscar-spil – Hawks ved, at på film er virkelighedsillusionen det vigtigste og derfor bandlyses de teatralske ture.

Et sådant stilvalg, en så konsekvent dyrkelse af det enkle og det usmykkede er naturligvis først og fremmest et resultat af Hawks' forhold til sit stof, til sine personer og det, han vil fortælle om dem. »Kamerabevægelser er et spørgsmål om moral«, som den store Hawks-beundrer Jean-Luc Godard engang har sagt. Når Hawks' kamera placeres i øjenhøjde, så det ser personerne lige i øjnene, er det fordi Hawks respekterer disse personer, og intet øjeblik føler trang til at anskue dem nede- eller ovenfra. Han er solidarisk med deres professionalisme, mod, beslutsomhed og snarrådighed, men det betyder ikke, at han dermed forfalder til højstemt heltedyrkelse. Hans tonefald er maskulint lakonisk og blufærdigt, ofte djærvt ironisk, men har altid en understrøm af følsomhed. Og hans personer er ikke blot dygtige handlingsmennesker – de er intelligente og i stand til at sætte deres handlinger i perspektiv takket være en højt udviklet selvironi og humor.

Nøgleordet til Hawks' univers er respekt. Følsomheden kommer frem, fordi det for personerne altid gælder om at vinde og fastholde en indbyrdes respekt eller genvinde en tabt selvrespekt. I denne overvejende maskuline verden er den professionelle kunnen synonym med en sikker selvrespekt og en deraf følgende moralsk integritet, som aldrig betvivles. Og venskabet mellem mænd er den faste, blivende værdi. Konflikten i Hawks' film opstår, når disse værdier forrådes, og denne konflikt behandles – groft skelnet – på to måder – som komedie eller som drama (i »El Dorado« går de to genrer op i en højere enhed og giver filmen et præg af et endegyldigt testamente). I en komedie som »Man's Favorite Sport« (»Ude med snøren«, 1965) vender Hawks simpelt hen sit vanlige tema om det professionelle menneske på hovedet og beskriver en mand, der udgiver sig for at være lystfisker-ekspert, men i virkeligheden kun har en teoretisk viden om sporten og kommer latterligt til kort, da han tvinges til at omsætte sine teorier i praksis.

Få instruktører har en så udpræget følelse for menneskelig værdighed som Hawks. I hans forenklede verden med dens klare, faste værdier føles enhver form for nedværdigelse dobbelt grov og ydmygende. Man vil sent glemme den mageløst stærke og koncise indledning i »Rio Bravo«, hvor den whisky-tørstende Dean Martin bøjer sig ned for at samle en mønt op, som en skadefro, rå børste har kastet ned i en krukke. Og i »El Dorado« er der en tilsvarende scene, hvor Robert Mitchum grines ud i saloonen, mens han famler efter en revolver, han ikke har. Et usædvanlig pinefuldt udtryk for ydmygelse, netop fordi værdighed og selvrespekt er så væsentlige begreber for Hawks og hans personer. Uden selvrespekt går hele personlighedens bygningsværk i forfald, og kun vennen John Wayne kan genrejse ruinen.

Der kunne overhovedet nok være grund til at opholde sig lidt ved John Waynes figur i »Rio Bravo« og »El Dorado«. Wayne fremstiller praktisk talt den samme skikkelse i de to film, og i begge giver han smukke og diskrete udtryk for Hawks' indirekte humanisme (der er langt mindre demonstrativ – og derfor også mindre bemærket – end John Fords). Alt ved denne person – hans gang, hans mimik, hans bevægelser, hans stemmeføring, ja selv hans klædedragt – rører en mand i sjælden harmoni med sig selv, præget af en sindsro, der ikke er tilkæmpet, men medfødt. Hawks kan gøre den ellers så tunge John Wayne elegant i de sindige bevægelser – og vel at mærke lade denne elegance afspejle en sjælelig balance, der både giver sig udtryk i stoicisme og humor. Det er en helt, der er bemærkelsesværdigt fri for helte-attituder – han gør sit job så godt og professionelt han kan, ud fra en sikker fornemmelse for, hvor og hvornår hans indsats kræves. Samtidig anskues hans soliditet og ubestikkelighed ofte med en vis ironi – ikke mindst i forbindelse med hans chevalereske og meget gammeldags forhold til kvinderne. Hawks' helt er for blufærdig, i for høj grad et inventar i sin mandsverden, til at være særlig initiativrig på det erotiske område – han lader kvinden tage tåten, hvilket ofte giver anledning til kostelige scener. Og i »El Dorado« får denne figur yderligere en bevægende dimension: alderdommens. Den kugle, der periodisk lammer Waynes højre arm, er et tydeligt alderdoms-symbol, som Wayne dog overvinder lige så smukt som Hawks selv gør sin alderdom til skamme ved at skabe en så ung og vital film som »El Dorado«.

Morten Piil.

Accident (Ulykkesnatten)

Prod.: Royal Avenue Chelsea/Priggen, Losey (England). 1967. Instr.: Joseph Losey. Manus.: Harold Pinter e. Nicholas Mosley roman. Foto: Gerry Fisher. Klipn.: Reginald Beck. Musik: John Dankworth. Dekor.: Carmen Dillon. Medv.: Dirk Bogarde, Stanley Baker, Jacqueline Sassard, Michael York, Vivien Merchant, Delphine Seyrig, Alexander Knox, Ann Firbank, Brian Phelan, Terence Rigby, Jane Hillary, Harold Pinter, Freddie Jones, Nicholas Mosley.
Dansk premiere: 22. 6. 1967. Dansk distrib.: F-C Palladium.

For den, der aldrig har været en stor beundrer af *Harold Pinters* teaterstykker og filmmanuskripter, er *Joseph Loseys* ny farvefilm en ganske stimulerende oplevelse: Pinters uomtvisteligt fremragende replikkunst har her endelig fået en funktion udover den tidligere noget skematiske understregning af, at ethvert udsagn kan rumme en trussel, kan bruges til terrorisering. I »Accident« forekommer enhver replik og enhver gestus virkeligt flertydig, ikke blot tvetydig; hele tiden tvinges man til at spørge sig selv, hvad egentlig personerne mener med det, de siger og gør – og om de overhovedet mener mere, end hvad de rent overfladisk set udtrykker.

Nu mangler Pinter blot at finde noget virkeligt væsentligt at bruge sin replikkunst til, thi noget lignende tvinges man til at fundere over angående hele filmen: Hvad skal alle disse mystifikationer, alle disse antydninger af, at noget stikker under de banale, dagligdags hændelser tjene til? På den ene side synes Losey og Pinter – som Charlie på græsplænen – at ville fortælle noget

pseudo-dybsindigt om, at selv den mest banale hverdag er fyldt med dramatik; på den anden side er udgangspunktet for filmen netop ikke den dagligdags græsplæne-situation, men en automobil-ulykke med dødelig udgang, der forekommer noget for ubanal, noget for usædvanlig til at denne banale pointe kommer klart frem.

Dette hænger igen sammen med sandsynligheden af mystifikationens kerne, spørgsmålet om Anna kørte eller ikke kørte bilen, da ulykken skete, – det spørgsmål, der i det hele taget får Stephen til i erindringen at gennemgå begivenhederne i den tid, han har kendt Michael og Anna, og til i denne gennemgang, det meste af filmen, i særlig grad at betone de ting, der i deres flertydighed kunne give en forklaring på det skete. For Stephen, der hjælper Anna ud af den væltede vogn, må det være helt klart, om hun kørte eller ej – ikke blot overvejende sandsynligt, at hun gjorde det. Selv af de spredte og forvirrende billeder, tilskueren får at se, synes det at fremgå, at Anna må have siddet i bilens venstre side, og at hun følgelig ikke kan have siddet bag rattet i den (formodentlig) højrestyrede engelske vogn. Men har hun ikke kørt, bliver det naturligvis mystisk, hvorledes hun, passageren, er uskadt, mens vognens fører, Michael, tilsyneladende var dræbt på stedet.

Overfor indvendinger af denne type, vil Losey og Pinter måske replicere, som *Resnais, Robbe-Grillet* og *Antonioni* har gjort om »Marienbad«, »L'Avventura« og »Blow-up« at de blot har villet fortælle en historie og da så sandelig heller ikke selv ved, hvad der »egentlig« skete; det er netop pointen, at vi skal fundere over disse ting. Men hertil er naturligvis blot at svare, at mens det kan være fornøjeligt at løse gåder, hvortil der eksisterer løsninger, er fornøjelsen ved at løse gåder uden løsninger temmelig begrænset. Disse kunstnere synes at have misforstået noget af teorien om kunstværkets eksistens uafhængigt af kunstneren, thi mens det er klart, at et kunstværk kan indeholde facetter, som kunstneren ikke bevidst har puttet ind i det, vil det næppe indeholde enkeltheder, han bevidst har holdt ude. I virkelighedens verden kan vi stå overfor tilfælde, hvor vi ikke har indicier nok til at fastslå, om det og det betyder sådan og sådan eller ej; men når vi i et kunstværk mangler disse indicier, skyldes det, at kunstneren ikke har villet give dem.

Når »Accident« forekommer lettere utilfredsstillende og noget tør, er det nok på grund af svagheder af denne karakter. For på en anden led er filmen naturligvis mere spændende end mangen spændingsfilm og først og fremmest et eksempel på en eminent sikker filmisk fortælling. Losey har her nærmet sig sin tidligere, mere ligefremme fortællestil, som han dog lader farve af en del elementer fra de senere, mere barokke film – og hver en enkelthed, hver en betoning, hvert et klip sidder imponerende præcist. Også fiktionen, at det meste af filmen foregår i Stephens erindring, er usædvanligt, men ikke påtrængende konsekvent fastholdt; i praktisk talt enhver scene er Stephen tilstede, og de forskellige figurer har, midt i flertydigheden, temmelig enstrengede karakterer, der peger i den retning, Stephen tolker begivenhederne: den evigt optimistiske Rosalind, den evigt halvondskabsfulde Charlie, den evigt mystisk provokerende Anna og den evigt frækt friskfyragtige William. Kun scenen med TV-folkene forekommer mislykket i sin grove karikatur, mens den anden påfaldende scene, med Francesca, nok falder noget ud af sammenhængen, men dog har sin egen spænding med den løsrevne dialog, de blødere focuserede billeder og de svævende klange fra de to harper, der ellers i filmen akkompagnerer en klarinets mere jazz-agtige toner.

Også skuespillerne er gennemgående sikkert placeret og udnyttet, og *Stanley Baker* får ligefrem lejlighed til at føje helt ny facetter til sin skuespillerpersonlighed. Kun *Jacqueline Sassard* føles fejlplaceret i rollen som Anna; hun har – for mig, i hvert fald – langt fra den erotiske udstråling, der kan gøre det rimeligt, at alle tre mænd i forskellige grader er besat af hende. Når »Accident« aldrig bliver helt vedkommende, er en af grundene måske også at søge heri.

Søren Kjørup.

The Fortune Cookie (Knald eller Fald).

Prod.: The Mirisch Corporation/Phalanx/Jalem (Billy Wilder, I. A. L. Diamond og Doane Harrison, 1966. Instr.: Billy Wilder. Manus.: Billy Wilder og I. A. L. Diamond. Foto: Joseph LaShelle (Panavision). Klipn.: Daniel Mandell. Arkitekt: Robert Luthardt. Dekor.: Edward G. Boyle. Specielle effekter: Sass Bedig. Musik: Andre Previn. Medv.: Jack Lemmon (Harry Hinkle), Walter Matthau (Willie Gingrich), Ron Rich (Boom Boom Jackson), Cliff Osmond (Mr. Purkey), Judi West (Sandy), Lurene Tuttle (Mother Hinkle), Harry Holcombe (O'Brien), Les Tremayne (Thompson), Marge Redmond (Charlotte Gingrich), Noam Pitlik (Max), Harry Davis (Dr. Krugman), Sig Ruman (Professor Winterhalter), Ann Shoemaker (Søster Veronica).
Dansk premiere: 19. 6. 1967, Bellevue.
Dansk distrib.: United Artists.

Hollywood-komedien er ikke, hvad den har været. Det er en af de anmelderfraser, man hyppigst støder på. I kontrast til den almindelige overvurdering af den europæiske film må vi stadig døje med den lige så almindelige arrogance over for den såkaldt kommercielle amerikanske film. Hvis man f. eks. ikke kan sige andet grimt om de moderne Hollywood-lystspil kan man da altid gøre indtryk af at være meget initieret, hvis man påstår, at de ikke er nær så morsomme, intelligente eller elegante som lystspillene fra trediverne. At finde dette synspunkt hos de ældre anmeldere er måske ikke så uforklarligt, omend ikke derfor tilgiveligt. Fortiden står jo altid i et særligt forklaret lys. Til gengæld kunne man af de ældre forvente et større overblik. Mere deprimerende er det at se unge kritikere plapre ud med fraserne, al den stund de ikke har set så forfærdelig mange af tredivernes amerikanske film.

Hvis man synes om de moderne amerikanske komedier skulle man i følge gængs filmkritikerpraksis hævde, at de tværtimod er meget bedre end de gamle. Noget sådant føler jeg ikke den mindste lyst til. Jeg holder lige meget af den amerikanske filmkomedie i trediverne og i fyrrerne og i halvtredserne og i tresserne. Jeg har ikke svært ved at se, at *Billy Wilders* film er anderledes end *Capras,* men jeg har vanskeligt ved at se, at de er så meget dårligere, som man vil påstå. Tværtimod finder jeg, at parret *I. A. L. Diamond*/Billy Wilder tegner den moderne amerikanske komedie lige så veloplagt og intelligent som *Riskin*/Capra tegnede trediverkomedien.

I Capras socialt-optimistiske komedier levede New Deal-perioden, og når vi ser dem nu får vi de mest indviede indtryk af den tids stemning, håb, menneskesyn og demokratiske tro på fremskridt. Capras komedier opfattes som varme, kønt-sentimentale og solidariske med John Doe – gennemsnitsamerikaneren – som vi mødte i dem alle.

Det er også gennemsnitsamerikaneren vi møder i de fleste af Wilders film, der til gengæld ofte betegnes som kolde, kyniske og misantropiske. Wilder og hans faste manuskriptforfatter I. A. L. Diamond er tydeligvis ikke demokratiske utopister som Capra og Riskin måske var det. Men sandt at sige indbyder tiden vel næppe heller til at være det. I trediverne kunne man skabe kunstnerisk tilfredsstillende komedier på idealer. I tresserne har man overladt de store og uforpligtende ideale politiske fordringer til de marcherende protestanter, der kan finde åndelig selvtilfredsstillelse (og ikke meget andet) i at svinge med transparenterne hver gang, der opstår tilstrækkelig stort et politisk problem til at man kan vælge det »rigtige« standpunkt og forfægte det uden personlige omkostninger. Idealismen er kort sagt ikke mere så morsom, og den er i hvert fald ikke særlig velegnet for komedien.

Der er ingen grund til at hævde, at Wilder er en mere realistisk komedieinstruktør end Capra var det. Capras film havde absolut forbindelse med den virkelighed, de opstod i. Ligesom Wilders komedier er i nøje kontakt med den barske verden, vi lever i i dag. Jeg er derfor også overbevist om, at man om tyve år vil kunne opleve lige så meget af tressernes atmosfære ved at se Wilders film som vi i dag oplever tredivernes gennem Capras film.

I en række bittert-vittige komedier (»Some Like It Hot«, 1959, »The Apartment«, 1960, »One, Two, Three«, 1961 og »Kiss Me, Stupid«, 1964) har Diamond/Wilder kommenteret og analyseret den almindelige amerikaners hverdag, forestillingsverden, drømme, symboler og betingelser. De har skildret forskellige milieuer, de har vist os amerikaneren i New York, i provinsen og i udlandet. De har konfronteret ham med de daglige problemer over for kvinderne, i hans ægteskab, i hans erotiske »vildfarelser«. Og selv om nogle har haft svært ved at finde den, har de dog ofte haft en god del sympati til overs for den lille rådvilde og gode mand i den kolde verden.

»The Fortune Cookie« føjer sig smukt ind i den suite af ironiske samtidsbeskrivelser, som parret heldigvis fortsat arbejder på. Engang bør disse film vises samlet i en serie.

Atter er grundlaget et manuskript med replikker og dialog, der ikke skrives vittigere af nogen i dag, og atter beundrer man den overensstemmelse, der er mellem det vittige og illusionsløse manuskript og den effektive

og energiske iscenesættelse. Wilder er ingen forfinet skønånd, når han instruerer. Han kan være vulgær og smagløs, men vulgariteten har en mening. Den befordrer pointerne, der rammes ind med kraft i billederne. I »The Fortune Cookie« samler parret sig helt om en beskrivelse (og fordømmelse) af svindel. Næsten alle svindler hinanden i denne film. Helt ud til de mindste bipersoner gennemspilles temaet. Der svindles for millioner i de øverste etager og to arbejdere på stadion snyder hinanden, når de sorterer bluserne, der skal til vask. Den største skurk af dem alle er *Walter Matthaus* sagfører. Han er simpelthen helt skrupelløs. For ham er det at snyde de andre simpelthen blevet meningen med tilværelsen. Han har en fornemmelse af, at han snyder nogen, hvis hans børn falder og brækker benene på hospitalet i stedet for på gaden. Han har intet til overs for den klient, der er så stupid at falde foran en lille butik. I følge ham er det utilladeligt at man ikke bliver invalid foran en bank, der kan give en ordentlig skadeserstatning. Han er det moderne karriere-menneske i karikatur, men i en karikatur, der hele tiden er genkendelig. Intet er ham helligt, han hundser med familien, og han bruger ethvert middel for at få sin flinke svoger til at spille med i komedien. Da han til sidst taber spillet, kan ingen være i tvivl om, at han lynhurtigt forstår at udnytte situationen til nye manøvrer. Han er den entreprenante materialist og uudryddelig. Men de fleste af de andre personer levner Wilder og Diamond heller ikke megen ære. I dem gennemspilles svindlermotivet. Kun TV-fotografen og fodboldspilleren er de hæderlige i en gennemkorrupt verden. Dette kan man kalde sentimentalt. Men svarer disse to i grunden ikke i moderne udgave til Capras naive helte? Og i mine øjne er filmens afsluttende scene, hvor de to hæderlige finder sammen i leg på det store natteøde stadion, en smuk og sand scene. Der er trods alt mulighed for at finde menneskelig solidaritet i den fjendtlige verden.

I filmen er satiren sat ind i præcist skildrede milieuer, og atter får man det amerikanske bysamfund helt tæt ind på livet, lejligheder, kontorer, gader og urbane lokaliteter eksisterer for vore øjne med en konkret tilstedeværelse i al deres grimhed og brugthed.

Som sædvanlig har Wilder omgivet sig med professionelle medarbejdere. Walter Matthau, som man i de senere år har fulgt med stigende fryd, er i »The Fortune Cookie« nået til en foreløbig kulmination i sin karriere. Han kan bogstavelig talt sin korrupte sagfører på fingrene. Han har en række håndbevægelser, der perfekt karakteriserer denne smarte fyr. Han overbeviser virkelig om, at han er den type, som får en til at tælle sine fingre efter at have trykket ham i hånden for at se om de alle stadig er der. Han er ikke til at skyde igennem, og dog ved vi, at han aldrig vil nå helt op i toppen. Over for ham er placeret *Jack Lemmon,* som stadig er den bedste moderne amerikanske skuespiller, der kan give udtryk for den indespærrede følsomhed og desperate trang til kærlighed hos det forfulgte bymenneske.

At kalde »The Fortune Cookie« for en kold film tyder på en alt for indsnævret opfattelse af, hvad der er koldt og hvad der er varmt. Man overlader gerne til enhver at sammenligne denne film med f. eks. nylige danske forsøg på at prise det legende menneske. Mens man er ved at kede sig et hul i hovedet over at se danske amatører demonstrere livsglæde i en »positiv« film går man glad og opløftet fra en »negativ« film som Wilders. Man accepterer gerne et par kompromiser, når man bliver underholdt af professionelle. Vi håber på at få endnu flere af disse hårdtslående vittighedsværker om vore dårskaber. Paradoksalt nok får de os til at elske den verden og den tid, vi lever i.

Ib Monty.

Jeg er sgu' min egen

Prod.: Nordisk Films Kompagni, 1967. Instr.: Erik Balling. Manus.: Klaus Rifbjerg. Foto: Jørgen Skov. Klipn.: Birger Lind. Musik: Bent Fabricius Bjerre. Dekor.: Th. Sveinbjørnsson. Medv.: Daimi, Peter Steen, Cæsar, Ove Sprogøe, Poul Reichhardt, Poul Bundgaard, Kirsten Walther, Vigga Bro, Christiane Rohde, Inge Hyllested, Gyda Hansen, Lotte Hermann, Bendt Rohde, Karl Stegger, Lise Henningsen, Henrik Wiehe, Ole Monty, Bjørn Spiro, Ejnar Nørby, Else Marie, Jørgen Beck, Poul Borum, Gunnar Bigum.
Premiere: 30. 6. 1967 i Palads.

Der er grund til at se med al mulig sympati på parret Rifbjerg-Ballings forsøg på at lade sig inspirere af andet udenlandsk end den fladeste kommercialisme (Fredefilmene) og de mondæne Antonioni-neuroser (»Historien om Barbara«). Og det kan synes uretfærdigt at falde over det nye team, fordi det ikke har mestret den vanskelige og krævende musical-stil i første forsøg. Men »Jeg er sgu min egen« er på den anden side blevet så ekstatisk rost af en – næsten – enstemmig presse, og Rifbjerg har selv udtalt sig om filmen i så tilfredse vendinger, at en nærmere undersøgelse af denne »succes« nok er værd at forsøge.

Vidnesbyrd fra musical-genrens mestre, Gene Kelly og Stanley Donen, tyder på, at musicalen er den filmiske kunstform, der kræver det største forarbejde, det tætteste team-work og måske også den sikreste formsans. Rifbjergs manuskript er stort set kun en skitse til en musical, og Ballings instruktion er stort set kun et famlende og kluntet forsøg på at få samling på tropperne. Manuskriptet har afgjorte muligheder, men er især i første halvdel håbløst episodisk og tilfældigt organiseret. Daimi møder en række mere eller mindre interessante personer, og disse enkelt-scener klistres sammen, uden at hovedpersonen uddybes nævneværdigt eller involveres i en egentlig fortløbende handling. Rifbjergs begrænsning som manuskriptforfatter er her – som ofte før – det *statiske.* Det kræver et usædvanligt overlegent mesterskab, hvis man helt vil give afkald på en pointerende intrige i en musical, og Balling er ikke den instruktør, der formår at fylde en situation ud dramatisk og visuelt.

I anden halvdel tilspidses handlingsgangen noget, og filmen tager sig lidt op. Der er endda to charmerende numre: Ove Sprogøes og Poul Bundgaards dans og Cæsars og Daimis »Stilleleg for voksne« i sengen. Men også her falder filmen fra hinanden – Daimis »Ligeglad«-sang i Tivoli hensætter således katastrofalt tilskueren i samme tilstand af ligegladhed. – Bortset fra tilfældighedspræget har manuskriptet kvaliteter, som nok fortjener at fremhæves – et par velskrevne sange (især den om brevene), pudsige småscener som episoden i retten og naturligvis en mere sympatisk grundholdning end vanligt i dansk folkekomedie. Men alligevel gør de Rifbjergske tydeliggørelser sig ofte uheldigt gældende (sandsynligvis accentueret af instruktionen og spillet). Poul Bundgaards lumre tilnærmelser på Daimis sengekant er mindre morsomme end pinlige, og det samme gælder Daimis grove punktering af en opblæst tjener. Disse to afsnit er gennemført udleverende, taktløse og ubehagelige og stiller desværre dyrkelsen af den sunde ungpige-uafhængighed i et noget suspekt lys (jævnfør med en lignende skævhed i sympatifordelingen i »Historien om Barbara«, hvor Barbaras ikke altid lige behagelige uafhængighed »dyrkes« uforholdsmæssigt på de stakkels bifigurers bekostning).

Ballings instruktion er – bortset fra de to ovennævnte vellykkede numre – blottet for musikalitet, elegance og flair for musicalgenren. Det første afsnit på optagelseshjemmet indledes både uskønt og ulogisk med nærоptagelser af de syngende, og først langt henne i nummeret får vi gennem et totalbillede den stedsfornemmelse, der er nødvendig for at orientere tilskueren og derved drage ham *ind* i scenen. Når Daimi er ude at gå i den fri natur, ses hun i hæslige telelinse-billeder, så det virker som om hun ikke kommer ud af stedet. Ligesom i Frede-filmene er Ballings sans for timing overordentlig usikker – en række sceneindledende totalbilleder holdes for eksempel dræbende længe, så dekorationerne får et stift tableaupræg. Hvad angår afsnittet med Poul Reichhardt og sømændene, er kommentarer vist overflødige. Blot trist, at en heltinde må se sig påduttet en så på alle måder *pauver* fantasi.

Hvor modtagelig man er for Daimis specielle butterdejs-charme, er vel i første række et spørgsmål om smagsløg. Personlig finder jeg hende sød, rørende og velsyngende i et nummer som »brev«-sangen, men pinligt utilstrækkelig, når hun skal betage Peter Steen med – det må da vist formodes – en *vis* form for erotisk udstråling. Blandt andet derfor falder det kombinerede sang- og dansenummer »Jeg sætter min hat som jeg vil« i mine øjne helt til jorden.

Klaus Rifbjergs spændende og stimulerende virke som manuskriptforfatter ville vokse i betydning, hvis vore instruktører i højere grad kunne engagere sig skabende og ordnende i det råstof, han leverer. Det lykkedes for Palle Kjærulff-Schmidt i »Der var engang en krig«, men i »Historien om Barbara« og »Jeg er sgu min egen« synes instruktørerne helt at have givet op over for forlæggets skitsepræg. Dansk films »redning« vil aldrig kunne ske på manuskriptplanet, og nu som før er det først og fremmest instruktører af format, vi savner.

Morten Piil.

filmindex / lxxxviii

»*Danmark*«.
Prod.: Udenrigsministeriet, 1935. Instr. og manus: Poul Henningsen (sange: Poul Henningsen og Otto Gelsted).
Foto: Poul Ejbye. Musik: Bernhard Christensen (Orkester: Leo Mathiesen, Svend Asmussen m. fl.).
Længde (opr.): 1.800 m. Urpremiere: Verdensudstillingen i Bruxelles, 1935.

»*Livet er en farce*«
Synopsis til en komedie af Poul Henningsen. Udateret, men formentlig skrevet mellem 1938 og 1942.

»*Danmark vågner*«
Prod.: Dansk Kulturfilm, 1948. Manus: Carl Th. Dreyer. Poul Henningsen skulle have iscenesat, men filmen blev henlagt, vistnok uden at være påbegyndt.

»*Den opvakte jomfru*«
Prod.: ASA, 1950. Instr. Lau Lauritzen jun., Alice O'Fredericks.
Manus: Poul Henningsen. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Sven Gyldmark.
Dek.: Poul Henningsen.
Medv.: Marguerite Viby, Ib Schønberg, Lisbeth Movin, Helge Kjærulff-Schmidt.
Premiere: 16. 4. 1950.

»*Café Paradis*«
Prod.: ASA 1950. Instr.: Bodil Ipsen, Lau Lauritzen jun. Manus: Johannes Allen. Foto: Rudolf Frederiksen. Musik: Sven Gyldmark.
Dek.: Poul Henningsen.
Medv.: Ib Schønberg, Poul Reichhardt, Ingeborg Brams, Else Højgaard m. fl.
Premiere: 21. 10. 1950.

Poul Henningsen
(»Meninger i tiden«)
Prod.: Bror Bernild, instr. og foto: Børge Høst og Bror Bernild, 1952–1955.
Manus: Bror Bernild og Børge Høst i samarbejde med Poul Henningsen.
Musik: Bernh. Christensen.
Udlejer: Statens Filmcentral.
Premiere: 1955.

»*Tingenes forandring*«
Drejebog til en film af Poul Henningsen. Skrevet 1959, men den endelige version dateret 15. marts 1961.

»*PH-lys*«
Prod.: Statens Filmcentral for Dansk Kulturfilm, Laterna Film 1964. Instr. og klipn.: Ole Roos. Manus: Poul Henningsen og Ole Roos. Foto (inkl. farveafsnittet): Peter Roos. Musik: Louis Hjulmand. Lyd: Niels Ishøj og Ole Askmand. Medv.: Poul Henningsen.

I 1965 førte Statens Filmcentral ved Werner Pedersen forhandlinger med Poul Henningsen om en ny film om Danmark, »Det smukke ved det grimme«, men projektet blev aldrig ført ud i livet.

betragtninger vedrørende musikken til DANMARKSFILMEN

Den delte stemning indenfor komiteen (som bestilte filmen, red.) har fået mig til at tænke dette problem igennem endnu engang for at få sikkerhed for, om vi er på rigtig vej. Det må først og fremmest anses for giet, at de kritiske, for hvem den lille sangprøve var direkte i strid med, hvad de forestiller sig ved dansk musik – dels her går efter en stærk umiddelbar fornemmelse og dels vil få mange meningsfæller blandt danske. Vi tør ikke vente, at en moderne musik vil blie akcepteret af alle uden vidre. Den vil dele folk i to lejre.

Jeg har derfor forsøgt at tænke igennem om der findes en virkelig dansk musiktone ud fra en objektiv betragtning – en tone, som også for udlændingen vil virke anderledes og fremmedartet. I så fald vil det være rimeligt, at man tar skyldigt hensyn til *det værdifulde* i en sådan national tone. Hvis vi bare er anderledes og måske endog står svagere musikalsk end andre lande, er der liså lidt grund til at ta hensyn til det særlige nationale på dette felt, som der ville være grund til at medta for mange billeder, der viste, at vi teknisk eller kulturelt er bagefter udlandet på et eller andet punkt. Jeg tror måske nok, der i musiken som i al anden kunst findes en nuance, som adskiller den fra andres, men jeg tror på den anden side ikke det kan undgås, at denne nuance vil være mærkbar for de kyndige, når vi overhodet brur en dansk komponist til musiken.

Derimod tror jeg bestemt, at vore egentlige nationale melodier ikke på nogen som helst måde indeholder noget særligt nationalt objektivt set. For en italiener for eksempel, som ikke på forhånd kender de to melodier, vil der ikke være nogen som helst musikalsk forskel på »God save the king« og »Vift stolt på kodans bølge« for at ta et eksempel. Der kan ikke opstilles nogen virkelig national forskel mellem H. C. Lumbye og hans samtidige i de andre lande. Russisk national musik i dag er skåret over ganske samme læst som fransk og tysk. Internationale er bygget over samme musikalske opfattelse som Horst Wesselsangen. Også salmerne er iøvrigt internationale. Vi har ikke noget særlig dansk instrument, som skotternes sækkepibe eller finnernes okulele. Hade vi haft det, måtte det naturligvis med, men næppe ret meget, da sådanne nationale instrumenter mest er kuriositeter og i længden virker temmelig trættende. Svenskernes harmonika er forresten lavet i Wien. Endelig må man ikke være blind for, at samtlige radioprogrammer har såkaldt national musik på programmet. Derigennem er enhver i forvejen informeret, og netop derigennem lærer man, hvor ens det hele er. Kun de nationale mangler træder ubehageligt frem.

Der har ved Danmarksfilmen været to hensyn: til de danske (i indland og vel navnlig udland) og til udlændinge. Der opstår ved musiken en ny spaltning, hensynet til de ældre (d. v. s. traditionelt indstillede) og til de unge (eller mere moderne indstillede).

Det står mig ganske klart, at vi kunne opnå en stor og enstemmig musikalsk sukces, hvis vi øste af forhåndenværende danske melodier – en sukces hos danske og ældre. Det ville gi det stærkest mulige indtryk af samhørighed mellem billeder og musik, hvis vi spillede Drachmanns »Sct. Hans« til Sct. Hans-bålet, »Gold er den jord, som lyngen bær« til lyngbillederne, »sejle ned ad åen« o. s. v. Det skulle være den letteste sag at vække de helt rigtige associationer hos ældre landsmænd ved et sådant rigtigt musikvalg. Men vi må ikke være blind for, at disse associationer *udelukkende vækkes på grund af ordene* i de pågældende sange. Der er i musiken overhovedet ingenting, der svarer i stemning til filmens billeder. Vi luller altså os selv i søvn med, at vi her har fået en musik, der passer i et og alt, mens den på udlændingen og på ungdommen vil virke almindelig, uoverensstemmende med rytmen i filmen og måske af den grund direkte komisk.

Vi har altså groft sat op valget mellem at forundre danskeren, som næppe vil føle, at en moderne musik er national, og den ældre – eller at forundre udlændingen og den yngre, som ikke vil kunne opdage nogen som helst forbindelse mellem den foreliggende gamle musik og billederne – fordi han mangler ordene, barndomsminderne og alt det andet, der forbinder billede og musik. Noget af den samme konflikt har der været i billedoptagelsen, omend ikke så skarp, men jeg har også der anlagt det synspunkt, at der måtte være så meget, der virkede umiddelbart dansk ved hele filmen, at vi ikke skulle ta særlige hensyn til danske, men ta de særlige hensyn til udlændingene og regne med, at de danske også i udlandet – ville glæde sig over meget, komme i affekt og vel også ærgre sig over, at gamle Danmark har forandret sig og er blevet noget internationaliseret på mange punkter.

Der kan og skal tas hensyn til begge sider, men hensynet til udlandet vejer mest og et hensyn til danske i udlandet, som ville gøre dem helt gennemført ukritiske og begejstrede, ville efter min mening gøre filmen uspillelig for udlændinge og for ungdommen.

Jeg mener derfor vi har valgt rigtigt ved at bruge i hovedsagen helt moderne dansk musik, internationalt orienteret, som musik altid er og med brug af internationale instrumenter. Vi får derved en vigtig virkning forærende, at musiken taler et overalt forståeligt sprog i rytmisk og stemningsmæssig overensstemmelse med billedfilmen. Musiken alene behøver ikke at oversættes. Den går ind overalt, og det skal vi benytte os af.

Poul Henningsen

Sommerens repertoire har ikke været opløftende, og der har været længe mellem de få betydelige film. På denne plads vil »Kosmorama« fremtidigt vise et billede fra »Minikritik«s vinderfilm; denne gang ønsker redaktionen at hylde Geneviève Bujold, der lyste op i de Brocas iøvrigt klæge »Hjerterkonge«, og tegnede sig for en smuk præstation i Resnais' mere krævende »Krigen er endt.« Her er hun i »Hjerterkonge«.

★★★★ = **MESTERVÆRK**
★★★ = **SKAL ABSOLUT SES**
★★ = **SEVÆRDIG**
★ = **KAN TIL NØD SES**
● = **LIGEGYLDIG**

	Anders Bodelsen	Bent Grasten	Øystein Hjort	Frederik G. Jungersen	Poul Malmkjær	Ib Monty	Morten Piil	Henrik Stangerup	Jørgen Stegelmann
El Dorado (Hawks)	★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★
Masculin-Féminin (Godard)	★★★★	●	★★★	★★	★★★	★★★	★★★★	★★★★	
Manden, der skiftede ansigt (Frankenheimer)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★	★★★		★★
Knald eller fald (Wilder)	★★		★★★	★★★		★★★	★★		
Big Boy (Coppola)	★★	★★★★		●	★★	★★	★★		★★★
Krigen er endt (Resnais)	★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★	●	★★
Pas på ho'det (Neame)			★★	★	★★	★★			
Ulykkesnatten (Losey)	★★	★		★★		★★	★★	★★★	●
Mine damer og herrer (Germi)	★★★			★	★★	★	★	★	
Ikke med min kone (Panama)		★★			★★	★★	●		★
Hjerterkonge (de Broca)		★★★	★	★	★★	●	★		
Løjtnant Robin Crusoe (Paul)				★					★
Telefon til afdøde (Lumet)	●		★★			★★	●	●	
Hva' lavede du i krigen, farmand? (Edwards)	●	★★		●		★	★		
Skyggen af en gigant (Shavelson)		★★	●	●					
Jeg er sgu min egen (Balling)	★	●	●	●	★	★	★	●	
Find bomben (Hayers)	●	★		●					
Smukke-Arne og Rosa (Methling)	●	★					●		
Hurra – jeg vil se damer (Glenville)		★		●		●	●		
Telemarkens helte (Mann)		★	●			●		●	
25. time (Verneuil)	●					●		●	
Slagsmål i Paris (de la Patelliere)			●			●	●	●	
Min kone er bankrøver (Hiller)	●			●		●			
Min kones ferie (Hilbard)	●	●					●		
Det er ikke appelsiner (Langberg)	●		●			●	●		

14. årg. oktober 1967